

Le surréalisme et l'argent

Sous la direction de
Julia Drost,
Fabrice Flahutez
et Martin Schieder

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Le surréalisme et l'argent

Le surréalisme et l'argent

sous la direction de
Julia Drost,
Fabrice Flahutez
et Martin Schieder



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

PASSAGES Online
VOLUME 4

Série fondée et dirigée par Thomas Kirchner

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0). La couverture est soumise à la licence creative commons CC BY-ND 4.0.



Publié chez arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :
<http://www.arthistoricum.net> (Open Access).

URN : [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-612-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-612-6)

DOI : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.612>

Texte © 2021, les éditeurs et auteurs

Direction et suivi éditorial : Clara Rainer, Markus A. Castor, Béatrice Adam
Assistance : Jan-Markus Götsch, Esther Löffelbein, Deborah Schlauch, Lara Pitteloud
Traductions : Emmanuel Faure, Françoise Joly
Relecture : Évelyne Séguy
Mise en page et couverture : Jacques-Antoine Bresch

Couverture : William Klein, *Exposition internationale du Surréalisme (EROS)*
à la galerie Daniel Cordier, Paris, 1959

ISSN : 2569-0949

eISSN : 2568-9649

ISBN: 978-3-948466-07-7 (couverture rigide)

ISBN: 978-3-948466-06-0 (PDF)

*Vouloir assigner son prix réel, en argent, à une œuvre
d'art, fût-ce un demi-million, c'est l'insulter.*

Stéphane Mallarmé, 1889

- 11 Le surréalisme et l'argent
Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder

I

(Auto)promotion

- 47 «Le point se révolte». Jean Arp et le marché de l'art surréaliste
Maike Steinkamp
- 61 Le succès au pluriel. Pierre Colle (1909-1948) expose
les surréalistes et lance Alberto Giacometti
Thierry Dufrêne
- 77 *Les jours gigantesques* (1928) de René Magritte.
Reprises, reproductions et autopromotion à la fin
des années 1920
Astrid Köhler
- 97 Marcel Duchamp, «homme de paille» ou stratège ?
La vente des quatre-vingts tableaux de Francis Picabia
à l'Hôtel Drouot le 8 mars 1926
Alice Ensabella
- 117 Quand Marcel Duchamp «investit dans la pierre». Achat
et revente d'un lot de sculptures de Brancusi (1926-1959)
Scarlett Reliquet
- 135 Un merveilleux été 1936. Salvador Dalí et Edward James,
mécène, poète et partenaire
Annabelle Görgen-Lammers

- 163 André Masson et Daniel-Henry Kahnweiler.
Enjeux et relations de 1922 aux années 1940
Camille Morando

II

Circulation

- 181 De l'*Adu Zatua* à l'« oiseau-totem ». L'Océanie esthétique
et marchande des surréalistes
Élodie Vaudry et Léa Saint-Raymond
- 193 L'annonce du surréalisme à Prague. L'exposition « Poésie 1932 »
et le rôle de la Société des artistes plasticiens Mánes
Anna Pravidová
- 213 «Surrealist Objects & Poems», 1937. Réaffirmer le dynamisme
du surréalisme à la London Gallery
Katia Sowels
- 231 E.L.T. Mesens et les stratégies de diffusion de l'art des
surréalistes. Le cas Paul Delvaux en Grande Bretagne
Caterina Caputo

III

Les réseaux après 1945

- 249 Le marché de l'estampe et les surréalistes.
Salvador Dalí, Joan Miró, Max Ernst et Hans Bellmer
Fabrice Flahutez
- 265 Daniel Cordier, un acheteur de surréalistes.
Hans Bellmer, Roberto Matta, et quelques autres
Julie Verlaine
- 283 Autour de la galerie À l'Étoile scellée (1952–1956).
Foyer de rayonnement et de diffusion du surréalisme
Bertrand Schmitt

- 301 Enrico Baj collectionneur du « merveilleux ».
L'artiste et sa collection au cœur d'un réseau de critiques
d'art, galeristes et artistes internationaux
Angela Sanna
- 317 Patrick Waldberg, créateur d'un « surréalisme de salon » ?
L'exposition « Surréalisme. Sources, histoire, affinités » en 1964
à la galerie Charpentier
Anne Foucault

IV

Institutionnalisation

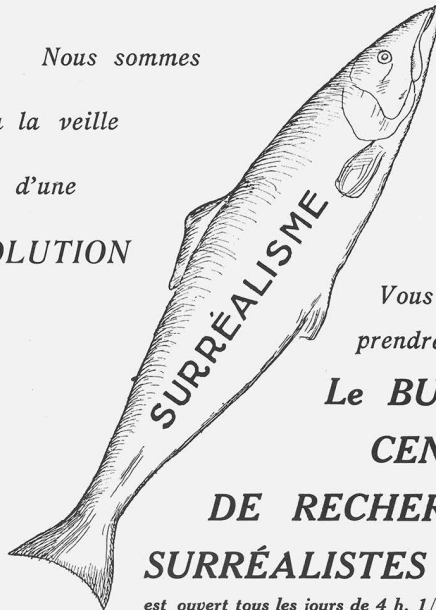
- 339 À la conquête de la Sarre. L'exposition *Peinture surréaliste en Europe* à Sarrebruck en 1952
Martin Schieder
- 357 « Trop dangereux, trop inquiétant, trop incertain ».
Le surréalisme à la XXVII^e Biennale de Venise en 1954
Julia Drost
- 383 « Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo » à Turin en 1967.
Histoire d'une exposition surréaliste mémorable
Alessandro Nigro
- 403 La rétrospective Max Ernst au Musée national d'art moderne
en 1959. Une volonté d'institutionnalisation du surréalisme ?
Marie Gispert
- 425 Index
- 435 Crédits photographiques

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

Directeurs :
Pierre NAVILLE et Benjamin PÉRET
15, Rue de Grenelle
PARIS (7^e)

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. Ce premier numéro de la Révolution Surréaliste n'offre donc aucune révélation définitive. Les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont représentés, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné : il faut tout attendre de l'avenir.

Nous sommes
à la veille
d'une
RÉVOLUTION



Vous pouvez y
prendre part.

**Le BUREAU
CENTRAL
DE RECHERCHES**

SURREALISTES 15, Rue de Grenelle,
PARIS-7^e

est ouvert tous les jours de 4 h. 1/2 à 6 h. 1/2

Le surréalisme et l'argent

Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder

La promotion des surréalistes par eux-mêmes

«Le surréalisme et l'argent» – tel est le titre, quelque peu provocateur, d'un projet de recherche consacré à l'étude des réseaux économiques du surréalisme, de ses marchands, ses galeries et ses intermédiaires entre 1920 et 1969. À travers cette nouvelle perspective, la recherche sur le surréalisme, longtemps concentrée en priorité sur ses aspects formels et politiques, a pu aborder un territoire scientifique quasi inconnu. Les acteurs de la communauté surréaliste n'auraient d'ailleurs sans doute guère goûté eux-mêmes cette sorte de problématique.

En exil en Amérique, André Breton n'avait-il pas en effet qualifié Salvador Dalí, qui avait indéniablement le sens des affaires et gagnait bien sa vie, du surnom peu flatteur d'«Avida Dollars»? De nombreux artistes surréalistes ne s'étaient-ils pas plaints toute leur vie de se voir refuser l'accès au marché de l'art parce qu'ils ne trouvaient pas de collectionneurs, allant même jusqu'à se considérer comme des peintres maudits? Pour Max Ernst par exemple, et selon ses propres termes, une fraise avait à elle seule plus de valeur que tous les lauriers du monde¹. Il s'inscrivait ainsi, et d'autres surréalistes avec lui, dans la continuité d'une vision romantique de l'artiste pauvre et incompris que l'on rencontre si fréquemment au XIX^e siècle², comme chez Stéphane Mallarmé qui affirmait en 1889 que : «[...] vouloir assigner son prix réel, en argent, à une œuvre d'art, fût-ce un demi-million, c'est l'insulter³». Aux yeux du poète de l'art pour l'art, art et économie étaient, au sens de Pierre

¹ Werner Spies (éd.), *Max Ernst. Vie et œuvre*, trad. française par Françoise Joly, Paris 2007, p. 270.

² Voir Adeline Walter, *Die Einsamkeit des Künstlers als Bildthema. 1770–1900*, Hofheim 1983.

³ Lettre de Stéphane Mallarmé à Octave Mirbeau, 8 juillet 1889, citée dans Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, Paris 1993, p. 390, note 12.

Bourdieu, des champs incompatibles : « Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique⁴. »

Ce sont des positions semblables que Karl Marx et les économistes du début du XIX^e siècle avaient formulées avant lui : « [la] valeur [des œuvres d'art] est entièrement indépendante de la quantité du travail qui a été nécessaire à leur production première⁵ ». La valeur d'un objet d'art ne procédait à leurs yeux que de la richesse, du goût et de l'humeur de celui qui voulait l'avoir en sa possession. Qu'il faille en revanche considérer l'œuvre d'art en dehors de toute loi économique était probablement une conviction relevant du sens commun dans le contexte anticapitaliste politisé de l'avant-garde surréaliste. Dès le premier *Manifeste du surréalisme* en 1924, Breton déclarait qu'il fallait faire le procès de l'« attitude matérialiste » et il annonçait : « Le temps vienne où elle [la poésie surréaliste] décrète la fin de l'argent et rompe seule le pain du ciel pour la terre⁶ ! » Le siècle qui venait de s'écouler avait, selon lui, défini le canon des valeurs de la société bourgeoise dans lequel le capital et la propriété étaient solidement ancrés : « Partout où règne la civilisation occidentale toutes attaches humaines ont cessé à l'exception de celles qui avaient pour raison d'être l'intérêt, "le dur paiement au comptant"⁷. »

Peu de convictions sont aussi fermement ancrées dans la philosophie surréaliste que le rejet du capitalisme et la critique du règne de l'argent de la société industrielle. Citons également Jean Arp à ce sujet :

« L'homme n'est aujourd'hui qu'un petit bouton d'une machine géante insensée, rien dans l'homme n'est désormais plus substantiel. Le coffre-fort remplace la nuit de mai. Comme le rossignol chante doucement et plaintivement là-bas pendant que l'homme étudie la bourse. Le but de l'homme est l'argent et tous les moyens de gagner de l'argent lui conviennent. Les hommes se chamaillent comme des coqs sans jamais regarder une seule fois dans ce gouffre sans fond dans lequel un jour ils tomberont avec leur maudite escroquerie, car courir plus vite et s'élaner pour sauter plus haut et frapper plus fort c'est ce pour quoi l'homme paie le prix le plus élevé. [...] Y a-t-il jamais

4 Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans id., *Œuvres complètes*, éd. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris 1945 (Bibliothèque de la Pléiade, 65), p. 656.

5 David Ricardo, *Des principes de l'économie politique et de l'impôt* [1817], trad. de l'anglais par Francisco Constancio et Alcide Fonteyraud, Paris 1977, p. 26, cité dans Sophie Cras, *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, Dijon 2018, p. 6.

6 André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans id., *Œuvres complètes*, I, éd. par Marguerite Bonnet, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade, 346), p. 322.

7 *La Révolution d'abord et toujours*, signé par le groupe surréaliste et les membres de Clarté à l'occasion de la guerre du Rif au Maroc, dans *La Révolution surréaliste* 1/5, 15 octobre 1925, p. 31–32.

eu un plus grand salaud que l'homme qui a inventé l'expression "le temps c'est de l'argent"⁸. »

En 1929, André Thirion rédigeait dans *La Révolution surréaliste* une « Note sur l'argent » qui avait valeur de programme, où il dénonçait les transactions en argent et les opérations financières comme étant les principales causes de l'appauvrissement des êtres humains : « Il [l'argent] a changé le désir en commerce, la passion en vanité⁹. » Son texte est un ardent plaidoyer pour l'utopie communiste et la répartition égalitaire des richesses entre tous les membres de la société : « Il ne nous est pas égal de vivre au milieu du luxe ou au milieu de l'indigence, ou de la médiocrité. Le luxe, nous ne le connaissons que lorsqu'on aura renoncé à échanger deux heures de travail d'un maçon contre deux heures de travail d'un égoutier, quand l'or couvrira les murs des pissotières¹⁰. »

Dix ans plus tard, les *Cahiers d'art* publiaient une enquête sur le processus de création qui interrogeait les artistes au sujet de l'influence et de l'importance de leur environnement sur leur œuvre¹¹. Dans ses réponses au questionnaire, André Masson fustigeait la première guerre mondiale comme une « guerre capitaliste » qui avait commencé en 1914, mais n'était toujours pas terminée¹². Il associait cette condamnation de la guerre à une critique du système social et économique du capitalisme. C'est pourquoi il revendiquait comme seule légitimité de l'œuvre d'art, de la même manière que pour un poème ou une découverte dans le domaine de la biologie ou de la psychanalyse, qu'elle représente une contribution à l'évolution de l'homme, à la transformation de toutes les valeurs, et qu'elle formule une critique de la classe dominante, responsable à ses yeux de la guerre impérialiste et de la régression fasciste. C'est dans cette logique que l'œuvre d'art surréaliste devait donc être dénuée de tout intérêt matériel, comme le

8 Traduit de l'anglais par Fabrice Flahutez. « Today's representative of man is only a tiny button on a giant senseless machine, nothing in man is any longer substantial. The safe-deposit vault replaces the may night. How sweetly and plaintively the nightingale sings down there while man is studying the stock-market. Man's goal is money and every means of getting money is all right with him. Men hack at each other like fighting cocks without ever once looking into that bottomless pit into which one day they will dwindle along with their damned swindle, to run faster to step wider to jump higher to hit harder that is what man pays the highest price for [...] was there ever a bigger swine than the man who invented the expression time is money. », Jean Arp, « Notes From A Diary », 1932, dans *Surrealist Painters and Poets: An Anthology*, ed. by Mary Ann Caws, Cambridge, The MIT Press, 2002, p. 85.

9 André Thirion, « Note sur l'argent », dans *La Révolution surréaliste* 5/12, 15 décembre 1929, p. 27.

10 Ibid., p. 28.

11 « Enquête », dans *Cahiers d'art* 1-4, 1939, p. 65-73, ici p. 72, citée dans *Museum des Geldes, über die seltsame Natur des Geldes in Kunst, Wissenschaft und Leben II*, éd. par Jürgen Harten et Horst Kurnitzky, cat. exp. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1978, p. 8.

12 Ibid.

voulait l'utopie sociale et artistique de Masson et d'un grand nombre de ses amis surréalistes.

Mais comment évaluer correctement une œuvre d'art si l'on refuse en soi toute conception de l'art jugeant un objet à partir de critères commerciaux? Breton lui-même savait bien que les surréalistes ne pouvaient pas mesurer seuls la valeur de leur art, et que cette dernière relève toujours du jugement et du goût des tiers et des générations ultérieures. Ainsi, dans son essai consacré à *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin cite – même si ce n'est qu'en passant, dans une note – le chef de file du mouvement surréaliste : « L'œuvre d'art n'a de valeur que dans la mesure où elle frémit des réflexes de l'avenir¹³. » Mais pour l'observateur communiste de la culture qu'était Benjamin, il semblait incontestable que l'« une des tâches primordiales de l'art a[vait] été de tout temps de susciter une demande, en un temps qui n'était pas mûr pour qu'elle pût recevoir pleine satisfaction¹⁴ ». Benjamin désigne donc par ces mots ce qui est le cœur du problème quand on considère l'art sous son aspect économique, à savoir la manière dont une œuvre « non sollicitée » peut devenir une œuvre d'art « demandée (sur le marché) ». Comment se mesure l'importance, la valeur de l'œuvre dans le système économique de l'offre et de la demande? Dans ce processus, l'innovation créatrice des artistes, l'évolution du goût ainsi que la critique jouent un rôle central¹⁵. Sur le marché, l'action du marchand consiste à interagir comme médiateur entre l'artiste qui produit ses œuvres et le collectionneur qui les évalue et les achète. Breton avait analysé et compris ce principe pour pouvoir lui-même le contrôler dans le sens du surréalisme.

Le surréalisme sur le marché de l'art parisien

Après la première guerre mondiale, Paris resta un centre important du marché international de l'art¹⁶. Ce dernier correspondait en principe toujours au modèle qu'avaient introduit au XIX^e siècle des galeristes comme Paul Durand-Ruel et que les marchands tels qu'Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler ou Alfred Flechtheim avaient fait évoluer après le tournant du siècle. Ce modèle reposait sur l'étroite collaboration entre marchand et artiste, ce qui offrait à ce dernier

13 André Breton, cité dans Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité* [version de 1939], trad. française par Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, Paris 2000, p. 44.

14 Ibid.

15 Xavier Greffe, *Arts et artistes au miroir de l'économie*, Paris 2002, p. 2.

16 Sur ce point, l'étude de Malcolm Gee reste fondamentale. Voir id., *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, New York 1981.

l'avantage de lui garantir des revenus mensuels et l'organisation régulière d'expositions. Dans ce contexte, les contrats pouvaient être exclusifs, mais ils ne l'étaient pas forcément. De nombreux marchands avaient aussi fondé leur propre revue pour lancer et promouvoir les artistes qu'ils représentaient ; la galerie de l'Effort moderne, fondée par Léonce Rosenberg, publiait par exemple un bulletin éponyme (1918–1941).

C'est bien de ce système que le surréalisme chercha à se démarquer en se mettant en scène comme une avant-garde *autre*, misant sur un principe de promotion des artistes par eux-mêmes déterminée et contrôlée par les chefs de file du mouvement¹⁷. L'installation rue de Grenelle en octobre 1924 du Bureau de recherches surréalistes, ouvert au public en fonction d'horaires bien précis (tous les jours de 16 heures à 18 heures), soulignait la volonté des surréalistes de se positionner de manière autonome en dehors de la scène artistique établie. En décembre 1924 fut publié le premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, dont le titre reflète l'ambition et la signification de ce mode de pensée radicalement différent (fig. 1). Dans cette logique, la revue renonça à ses débuts à toute publicité au sein de ses pages.

Nous savons bien que les premières années du mouvement furent caractérisées par une polémique autour de la possibilité d'un art qui correspondrait à l'écriture automatique dans le domaine des arts plastiques. Pierre Naville affirmait ainsi en avril 1925 dans *La Révolution surréaliste* qu'« il n'y a de peinture surréaliste »¹⁸. Pour cette raison, il est tout à fait possible que les surréalistes n'aient pas pensé tout de suite à la fondation d'une galerie surréaliste et d'une propre maison d'édition. En effet, celles-ci ne virent le jour qu'en 1926, et apparaissent comme un moyen d'affirmation de la nouvelle peinture surréaliste.

Dans un premier temps, les artistes exposaient dans d'autres lieux. Parmi les endroits les plus accueillants et les plus ouverts par rapport à ce nouvel art révolutionnaire, il faut compter la galerie Pierre, inaugurée en octobre 1924 avec une exposition de Jules Pascin¹⁹. Située sur la rive gauche, au 13 rue Bonaparte, son jeune directeur Pierre Loeb y faisait

17 Voir Julia Drost, « Le surréalisme et le commerce de l'art parisien dans l'entre-deux-guerres », dans Hélène Ivanoff et Denise Vernerey-Laplace (éd.), *Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin, 1900–1950*, 2 vol., t. 1 : Paris, Mont-Saint-Aignan 2018, p. 287–304 ; voir également Alessandro Nigro (éd.), *Il sistema dell'arte nella Parigi dei surrealisti: mercanti, galleristi, collezionisti*, Rome 2017 (numéro spécial de *Ricerche di storia dell'arte* 121, 2017).

18 Pierre Naville, « Beaux-Arts », *La Révolution surréaliste* 3, avril 1925, p. 27.

19 Parmi les jeunes galeries de la rive gauche, la galerie Pierre est sans doute la galerie la mieux documentée. Voir Albert Loeb, « L'aventure de Pierre Loeb. La galerie Pierre, 1924–64 », dans Hélène Ivanoff et Denise Vernerey-Laplace (éd.), *Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin, 1900–1950*, 2 vol., t. 1 : Paris, Mont-Saint-Aignan 2018, p. 213–231 ; 13, rue Bonaparte. *L'aventure de de Jacques Povolozky et de Pierre Loeb, deux marchands d'avant-garde*, Nicolas Hacquebart Desvignes, Albert et Sonia Loeb (éd.), Paris, éd. Artbiblio, 2017 ; *L'aventure de Pierre Loeb. La Galerie Pierre, 1924–1964*, cat. exp. Paris/Bruxelles, Musée d'art moderne de la Ville de Paris/Musée d'Ixelles, Paris 1979 ; *Il y a cent ans... Pierre et Édouard Loeb*, cat. exp. Paris, galerie Albert Loeb, Paris 1997.



2 Carton d'invitation à l'exposition Joan Miró à la galerie Pierre, 12 – 27 juin 1925. Les signataires : Louis Aragon, Jacques Baron, Jacques-André Boiffard, Joë Bousquet, Théodore Fraenkel, Michel Leiris, Georges Limbour, Robert Enoch, dit Mathias Lübeck, Georges Malkine, Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Gérard Rosenthal, dit parfois Francis Gérard, Roger Vitrac, Antonin Artaud, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Max Ernst, André Masson, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Roland Tual

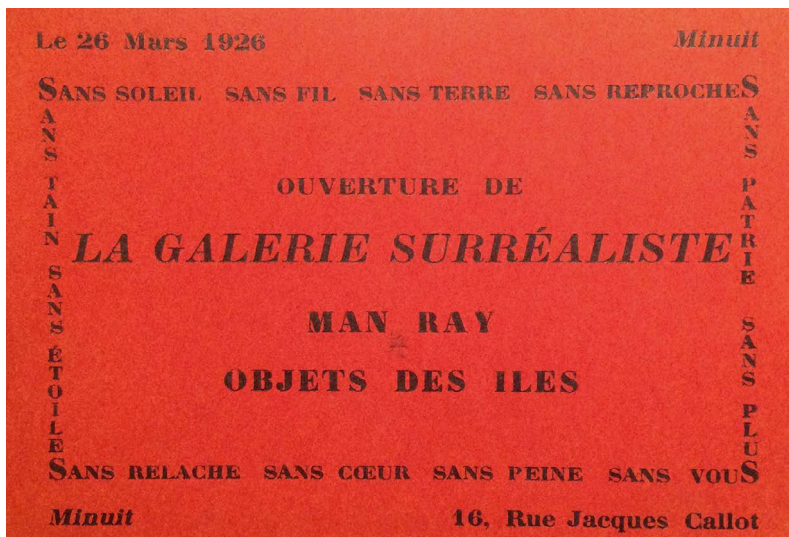
régner « un esprit de joyeuse marginalité » et témoignait d'une ouverture exceptionnelle pour la jeune peinture²⁰. Novice dans le domaine des arts, il fut conseillé par Jacques Viot, « poète sans éditeur et sans emploi », bien introduit dans les cercles autour d'André Breton et Louis Aragon²¹. Pendant l'hiver 1924–1925, Viot fit découvrir à Loeb l'œuvre de Joan Miró dont la galerie Pierre présenta en juin 1925 la première exposition parisienne d'un artiste surréaliste. Alors que Viot se chargea de la préparation de l'exposition, Benjamin Péret rédigea le texte pour le catalogue. Viot fit signer à tous les surréalistes le carton d'invitation, créant par là un événement surréaliste qui, conforme au rejet du marché et du système capitaliste, donnait toute la place aux artistes et aux poètes, le rôle du marchand étant partiellement minimisé (fig. 2). Voulant créer

20 Patrice Allain, « Jacques Viot. Du rêve surréaliste aux rives du Pacifique : l'art des découvertes », dans *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, cat. exp., Musée des beaux-arts de Nantes/Bibliothèque municipale de Nantes, Paris, RMN, 1994, p. 297–323, ici p. 303. Sur Jacques Viot voir aussi Victoria Combalá, « Viot et Miró », dans *ibid.*, p. 325–340.

21 Pierre Loeb, *Voyages à travers la peinture*, Paris, Bordas, 1945, p. 108.

l'événement, il organisa par ailleurs le vernissage à minuit et lança ainsi une tradition qui fut reprise plus tard à la galerie surréaliste.

La première manifestation collective, intitulée «La peinture surréaliste», suivit en novembre 1925. A nouveau ici, par l'intermédiaire de Viot, André Breton organisa l'exposition à la galerie Pierre, qui présentait des œuvres de Man Ray, Picasso, Jean Arp, Paul Klee, André Masson, Max Ernst, Joan Miró, Giorgio de Chirico et Pierre Roy. Breton signa avec Robert Desnos également les textes du catalogue. La peinture surréaliste était lancée, tout comme la galerie Pierre qui devint vite un important lieu pour le groupe. Roland Penrose se souvint : «The gallery was a meeting place where live contacts happened among the artists themselves and the painting, sculpture and objects on view became even more alive when it was possible to meet those who had created them²².» Jusqu'au début de la seconde guerre mondiale, la galerie consacrait de nombreuses expositions notamment à Miró que Pierre prit sous contrat, mais aussi à Max Ernst, Victor Brauner, Alberto Giacometti et Wifredo Lam et d'autres. Néanmoins, la galerie n'était pas *la* galerie des surréalistes. Pierre Loeb consacrait également des expositions à Jean Lurçat, Raoul Dufy, Helmut Kolle, Marcel Gromaire, Jean Helion et bien d'autres. Comme ce type d'œuvres intéressait certes



3 Carton d'invitation au vernissage de la première exposition de la Galerie surréaliste, 26 mars 1926

22 Roland Penrose, «Pierre Loeb, A Friend and a Guide», dans *L'aventure de Pierre Loeb*, 1979 (voir note 19), p. 32.

un public éclairé mais restait difficile à vendre, Pierre Loeb conservait, par ailleurs, des œuvres des artistes plus connus en stock, comme Chaïm Soutine, Amedeo Modigliani, Georges Braque, André Derain, Fernand Leger et Maurice Utrillo, qui, eux, se vendaient bien²³. On reconnaît ici un modèle classique qui a fait ses preuves sur le marché de l'art. Pierre vendait aussi les arts premiers dont le commerce commençait à fleurir en ces années-là.

Avec l'inauguration des Éditions surréalistes et d'une Galerie surréaliste en 1926 au 16, rue Jacques Callot, dont la direction fut confiée à Roland Tual, les surréalistes marquèrent leur intention de se constituer en tant que mouvement artistique avec leurs propres moyens, en dehors des sentiers battus, y compris des jeunes galeries d'avant-garde (fig. 3). La première exposition de la galerie montrait des peintures de Man Ray dialoguant avec des objets d'Océanie, elle était accompagnée d'un catalogue publié par les Éditions surréalistes (fig. 4)²⁴. La galerie comme les Éditions firent l'objet d'une intense publicité aussi bien par voie de tracts que dans *La Révolution surréaliste*. Les écrivains du mouvement, Breton, Paul Éluard, Robert Desnos et Tristan Tzara, y avaient signé des textes sur Joan Miró, Max Ernst, Hans Arp, Yves Tanguy, Dalí et d'autres.

Dans les expositions suivantes de la Galerie surréaliste, on put voir notamment des œuvres de Georges Malkine, puis d'Yves Tanguy en regard d'objets d'art indigènes d'Amérique du Nord²⁵. On y présenta enfin également des toiles d'Arp et de Giorgio de Chirico²⁶. Cependant, les affaires ne marchaient pas si fort et faute d'un volume de vente conséquent et donc de rentrée d'argent, les activités ralentissaient. Éluard écrivit en effet à Gala au sujet de l'inauguration de l'exposition Tanguy : « Hier, au vernissage Tanguy-Amérique, il n'y avait personne²⁷. » Si pour Man Ray on avait encore pu faire paraître un catalogue, les expositions suivantes ne donnèrent plus lieu à des publications, manifestement faute de moyens. On se contenta de cartons d'invitation et, pour de Chirico, d'une brochure composée de feuillets manuscrits agrafés ensemble. Enfin, la Galerie surréaliste ferma en décembre 1928, après seulement deux ans d'existence et six expositions, à un moment où,

23 *L'aventure de Pierre Loeb*, 1979 (voir note 19), p. 9–10.

24 La galerie fut inaugurée le 26 mars 1926 à l'occasion de l'exposition « Tableaux de Man Ray et objets des îles » dont il semble qu'aucun document n'indique la durée.

25 Exposition « Malkine », 10–30 janvier 1927 ; « Yves Tanguy et objets d'Amérique », 27 mai–15 juin 1927, catalogue avec des textes d'André Breton et de Paul Éluard.

26 À partir du 17 octobre 1927 « Cadavres exquis », ensuite « Arp », 21 novembre–9 décembre 1927, catalogue avec une préface d'André Breton ; « Œuvres anciennes de Giorgio de Chirico », 15 février–1^{er} mars 1928, catalogue avec une préface de Louis Aragon.

27 Paul Éluard, *Lettres à Gala (1924–1948)*, éd. par Pierre Dreyfus, Paris 1984, p. 22.

Vous êtes invité à visiter fréquemment

la
Galerie Surréaliste

16,
Rue Jacques Callot
(Rue de Seine)

PARIS - 6^e
Téléphone: Fleurus 44-96

ÉDITIONS SURREALISTES

Livres et Manuscrits.

Tableaux et Dessins de: Arp, Braque, Chirico, Duchamp, Ernst, Klee, Malévitch, Masson, Miró, Picabia, Picasso, Man Ray, Tanguy, etc.

Objets sauvages: Nouveau-Mecklèmbourg, Nouvelle-Poméranie, Nouvelle-Guinée, etc.

Objets Surréalistes. Boules de neige. Disques phonographiques, etc.

4 Publicité pour la Galerie surréaliste et les éditions surréalistes, 1926/27, Paris, MNAM/Centre Georges Pompidou

5 Publicité galerie Goemans dans *La Révolution surréaliste*, n°12, 5^e année, 15 décembre 1929, page 2

G A L E R I E G O E M A N S

**PEINTRES
SURREALISTES**

**ARP
CHIRICO
DALI
ERNST
MAGRITTE
MIRO
PICABIA
PICASSO
TANGUY**

49, RUE DE SEINE, 49 T É L : DANTON 66-21 - PARIS-VI

dans le contexte du début de la crise économique mondiale, la demande était généralement faible et où le manque de professionnalisme de la direction ne permettait plus d'assurer la survie de l'institution. Pour un temps, avant sa fermeture, la gestion de la Galerie avait été confiée à Camille Goemans, poète belge membre du mouvement, installé à Paris depuis 1925. Goemans finit par ouvrir en 1929 sa propre galerie, rue de Seine dont on peut considérer qu'elle s'inscrit dans la lignée de la Galerie surréaliste. C'est là qu'eut lieu en 1929 la première exposition parisienne de Dalí et que se déroula dans la même année une exposition de « Peintres surréalistes » avec des œuvres d'Arp, de Chirico, Dalí, Ernst et d'autres (fig. 5). En 1930, Louis Aragon fut invité par Goemans à concevoir une exposition sur le collage sous le titre « La peinture au défi ». Cependant, à l'instar de la Galerie surréaliste, la galerie Goemans ne connut qu'une courte durée de vie et dû fermer ses portes en 1930.

Le fait que Miró eût un marchand exclusif en la personne de Pierre Loeb était une chose rare. André Masson, représenté par la galerie Simon de Daniel Henry Kahnweiler, pouvait sans doute revendiquer ce même statut d'exceptionnalité. L'incapacité de la Galerie surréaliste à s'établir de façon durable sur le marché parisien, à organiser des expositions et à travailler à la visibilité des artistes, entraînait peu ou prou certains à avoir des velléités à prendre leur destin en main. Ils devaient œuvrer à la création d'un réseau, susceptible d'être un relai pour pouvoir vendre et continuer à vivre. Cela les amena, dans bien des cas, à collaborer avec plusieurs marchands. Tel fut par exemple le cas de Max Ernst qui, à son arrivée à Paris en 1922, tenta sa chance d'abord auprès de Léonce Rosenberg, marchand du cubisme établi sur la rive droite et qui avait, à la différence de son frère Paul, la réputation de s'ouvrir aux avant-gardes²⁸. L'anecdote veut que peu de temps avant la tentative de Max Ernst, Miró avait également frappé à la porte de Léonce Rosenberg. Il gardait un souvenir humiliant du marchand qui lui avait proposé de couper ses toiles en morceaux afin de les rendre plus vendables²⁹.

C'étaient souvent de jeunes galeries de la rive gauche qui ouvraient leurs espaces aux jeunes artistes surréalistes. Ainsi, en 1926 Max Ernst exposa à la galerie de Jeanne Bucher son cycle de frottages intitulé *Histoire naturelle*³⁰. C'est la galerie van Leer, dirigé par un négociant hollandais du même nom et un émigrant arménien, Aram Mouradian, qui organisa en 1926 et 1927 les premières expositions monographiques de l'artiste rhénan, d'ailleurs de nouveau par l'intermédiaire de Jacques Viot qui avait déjà présenté Miró à Pierre Loeb et pris sous contrat Max Ernst et Jean Arp pendant un temps³¹. En 1928, la galerie Georges Bernheim consacra une autre rétrospective à Max Ernst³². Nous nous limitons à ces quelques exemples pour décrire une situation instable et incertaine. Révolutionnaire et anticapitaliste par conviction, les artistes étaient néanmoins tributaires d'un marché qu'ils appelaient de leurs vœux, ainsi que d'opportunités pour convaincre des marchands aventureux.

28 Voir Drost, 2018 (voir note 17).

29 Voir Rémi Labrusse, *Miró. Un feu dans les ruines*, Paris, Hazan, nouvelle édition 2018 [2004], p. 94.

30 Voir Emmanuel Jaguer, « La galerie Jeanne Bucher : une galerie sans concession », dans *Les artistes et leurs galeries*, 2018 (voir note 19), p. 181-188 ; *Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde 1925-1946. De Max Ernst à de Staël*, éd. par Christian Derouet et Nadine Lehni, cat. exp. Strasbourg, musées et université de Strasbourg, Genève 1994.

31 Voir Monique et Georges Sebbagg, *Galerie Mouradian, 41 rue de Seine. De Max Ernst à Merlier*, Milan, Silvana editoriale, 2018.

32 *Max Ernst. Ses oiseaux, ses fleurs nouvelles, ses forêts volantes, ses malédictions, son satanas...*, 1er -15 décembre 1928, galerie Georges Bernheim, Paris. Le catalogue fut préfacé par René Crevel.

Dans ce contexte, il convient de rappeler que le marché de l'art ne jouissait pas d'une bonne réputation, notamment dans les milieux surréalistes. En 1929, la revue belge *Variétés* de Paul-Gustave Van Hecke proposa un état des lieux du marché de l'art européen en publiant dix-neuf portraits – en peinture ou en photographie – de marchands français, allemands et belges³³. Dans le numéro suivant, le critique suisse Pierre Courthion dénonçait la « forte clique des marchands » pour laquelle les artistes seraient prêts à tout faire, voyant en eux « les seuls personnages qu'ils [les artistes] écoutent, qu'ils respectent et dans la société desquels ils se complaisent³⁴ ». Mais au bout du compte, tous ne voulaient qu'une seule chose, gagner de l'argent : « L'argent emporte tout : l'opinion, l'admiration, le talent. » Rue de Seine, les nouvelles galeries sortaient de terre comme des champignons et rue La Boétie, d'élégantes limousines attendaient leur propriétaire devant les galeries³⁵. Il s'agit d'un jugement très dur, dans lequel nous retrouvons le positionnement idéologique anticapitaliste des surréalistes et toute la problématique liée au commerce et à l'argent.

La démarche individualisée des artistes, qui s'orientait vers les nécessités du marché, devait forcément conduire à des différends, voire à des brouilles dans le groupe des surréalistes. La querelle qui opposa Breton d'une part, Miró et Max Ernst de l'autre, à propos de leur activité pour les Ballets russes illustre de manière exemplaire la tension entre les objectifs idéologiques et la nécessité existentielle de s'assurer de quoi vivre, et donc de pouvoir présenter ses œuvres dans des expositions. Dans un texte rédigé avec Aragon, Breton reprochait aux deux artistes de poursuivre leur succès personnel et de vouloir gagner de l'argent en s'engageant avec Serge Diaghilev :

« Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent. [...] C'est en ce sens que la participation des peintres Max Ernst et Joan Miró au prochain spectacle des Ballets russes ne saurait impliquer avec le leur le déclassement de l'idée *surréaliste*. Idée essentiellement subversive, qui ne peut composer avec de semblables entreprises dont le but a toujours été de domestiquer au profit de l'aristocratie internationale les rêves et les révoltes de la famine intellectuelle et physique³⁶. »

33 « Marchands de tableaux », dans *Variétés* 2/7, 15 novembre 1929, entre les pages 478 et 479.

34 Pierre Courthion, « Puissance du marchand », dans *Variétés* 2/8, 15 décembre 1929, p. 590–595, ici p. 591.

35 Ibid., p. 594.

36 Louis Aragon et André Breton, *Protestation* [1926], dans Breton, 1988 (note 6), p. 922 ; ce sont Breton et Aragon qui soulignent.

Le surréaliste britannique Matthew Josephson a donné rétrospectivement de cette querelle une interprétation qui voit dans l'attitude de Max Ernst l'expression d'une forme d'émancipation économique et intellectuelle que Breton, de son côté, ne pouvait tolérer³⁷. Dans une lettre à Goemans, son marchand, Max Ernst a lui-même décrit ouvertement les conditions contradictoires et complexes auxquelles les artistes étaient confrontés en interne :

« Le surréalisme, en dénonçant Miro et moi comme des impurs pour s'être adressé à un public impur, s'est classé dans cette aristocratie de la pensée. Il est devenu église, il a perdu toute son importance révolutionnaire. Les saints Aragon et Breton trouveront des doux plaisirs à se regarder dans leurs glaces respectives et à y admirer leur pureté d'âme et de conduite. [...] Moi, je vais continuer à me salir à toute occasion. Maintenant je vous demanderais de regarder un peu de près les principaux purs. Leur public pur, celui que vous connaissez des vernissages nocturnes, est exactement le même que celui des ballets russes, le plus snob et dégueulasse et pédéraste de Paris ; vous en avez peut-être gardé un goût depuis le vernissage de Miro (chez Pierre) où toute la petite bande s'effaçait devant le prince-héritier de Suède³⁸. »

Les artistes qui n'obéissaient pas aux consignes de Breton étaient accusés par celui-ci de comportement immoral, ce contre quoi Max Ernst se défendit, soupçonnant à son tour Breton de s'enrichir avec la Galerie surréaliste :

« C'était lui [Breton], le premier, qui m'a vivement conseillé d'accepter l'offre de collaboration aux ballets russes ("une publicité folle" etc.) et qui, le lendemain même des "incidents aux ballets russes", m'a adressé les plus plates déclarations du grand [*sic*] estime qu'il aurait toujours eu pour mon impeccable attitude morale (dans une lettre adressée à Eluard). Il sentait venir, un peu tard, la grande dégringolade. Il sentait aussi les désavantages de la situation pour lui et ses intérêts (vous savez peut-être qu'il est le principal actionnaire d'une société commerciale à artistes révolutionnaires : la Galerie Surréaliste)³⁹. »

37 « Du jour où Max Ernst était venu s'installer à Paris, Breton n'avait cessé de vanter ses qualités de peintre surréaliste par excellence. Mais en 1926, lorsqu'il a reçu la commande pour les décors des Ballets russes, il commençait à percer sur le puissant marché de l'art parisien. Autrement dit, le protégé de Breton – s'il est concevable de désigner ainsi quelqu'un d'aussi indépendant que Max – volait de ses propres ailes à présent. » (Matthew Josephson, *Life Among the Surrealists: A Memoir*, New York 1962, p. 329–330).

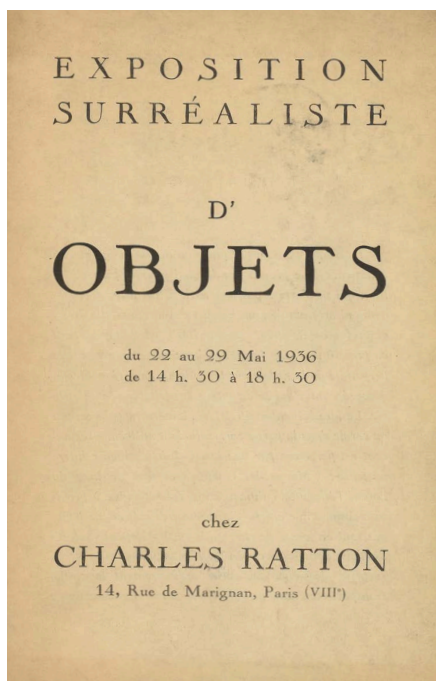
38 Lettre de Max Ernst à Camille Goemans, 2 juin 1926, cité dans *Lettres surréalistes 1924-1964. Le Fait accompli*, 81–95, Bruxelles, Les lèvres nues, 1973, p. 18.

39 Ibid.



6 Man Ray, L'Exposition surréaliste à la galerie Pierre Colle, 1933, Paris, MNAM/Centre Georges Pompidou, Fonds Man Ray

C'est ainsi que les chefs de file du mouvement furent bien obligés de reconnaître que certes ils favorisaient la visibilité des artistes dans le cadre d'expositions, mais qu'ils ne pouvaient en assurer durablement l'exploitation commerciale. C'est pourquoi ils organisèrent des expositions pour d'autres galeries en dehors de la Galerie surréaliste, ce qui présentait pour eux l'avantage de ne pas devoir se préoccuper de la logistique ni des équipements. Pour Pierre Colle, Tristan Tzara organisa en 1933 l'« Exposition surréaliste », où il présentait pour la première fois des objets surréalistes (fig. 6). Trois ans plus tard eut lieu l'« Exposition surréaliste d'objets » organisée par Breton à la galerie Charles Ratton où étaient également réunis des « objets surréalistes » et des « objets sauvages » d'Océanie et d'Afrique (fig. 7). Mais ces manifestations ne pouvaient pas elles non plus garantir l'indépendance financière des artistes. C'est pourquoi Breton ouvrit en 1937 au 31, rue de Seine la galerie Gradiva, qui se définissait elle-même ainsi : « Aux confins de l'utopie et de la



7 Catalogue de l'Exposition surréaliste d'objets, galerie Charles Ratton, 1936



8 La galerie Gradiva, 1938, avec une porte conçue par Marcel Duchamp, photographe non identifié



9 André Breton devant la galerie Gradiva, 1938, photographe non identifié

vérité, c'est-à-dire en pleine vie : Gradiva⁴⁰». Mais il ne poursuivait plus les mêmes objectifs qu'au début du mouvement, les raisons alléguées

40 Tract publicitaire publié à l'occasion de l'ouverture de la galerie Gradiva en mai 1937, s. p., dernier feuillet, archives de l'association Atelier André Breton, URL : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100543860> [dernier accès : 04.11.2020].

a posteriori faisant plutôt état de ses propres soucis financiers⁴¹. Cette galerie ne résista elle aussi qu'une année, ses contemporains attribuaient d'ailleurs déjà son échec à l'absence de sens des affaires du leader du mouvement surréaliste (fig. 8–9)⁴².

Les artistes collectionneurs et marchands d'art

On ne peut pas parler du surréalisme et de son marché sans évoquer les collections que rassemblèrent les poètes et les artistes surréalistes eux-mêmes, lesquelles ne peuvent cependant pas être considérées comme des collections aux contours bien arrêtés, mais doivent l'être au contraire comme des ensembles soumis à des changements permanents dans la mesure où les œuvres circulaient, étaient vendues, données ou échangées. Si l'on examine par exemple le catalogue raisonné de Max Ernst et ses œuvres du début des années 1920, on constate que Breton et Simone Kahn, Tzara, Éluard et Aragon – les surréalistes eux-mêmes donc – furent les principaux collectionneurs du surréalisme (fig. 10). Breton, Éluard et même Marcel Duchamp vivaient du commerce de l'art, ou d'une activité de conseil auprès de collectionneurs. Toute sa vie, Duchamp joua le rôle d'intermédiaire entre les artistes et des amateurs d'art comme le couple américain Walter et Louise Arensberg, et il aida ses amis artistes comme Constantin Brancusi et Picabia à vendre leurs œuvres. Sa biographe Judith Housez a vu dans cette pratique l'expression de son refus de l'appât du gain qu'il reprochait aux marchands d'art professionnels : « Comme on lui demandait s'il croyait en une peinture tirant davantage sur l'amateurisme, M. Duchamp répondit qu'il appréciait le professionnalisme en peinture mais qu'il aimerait voir plus d'amateurisme chez les marchands⁴³. » Quant à Dalí qui, au début des années 1930, était certes un artiste talentueux, mais pas encore un artiste arrivé, son épouse Gala développa un modèle qui souligne la part que peut prendre l'artiste à sa propre commercialisation. Entre 1933 et 1936, c'est l'organisation dite « Cercle du Zodiaque » qui assura à l'artiste des revenus réguliers⁴⁴. Le principe en était simple : douze « amateurs de la peinture de Dalí », douze mois par an. Chacun

41 Voir Renée Mabin, « La galerie Gradiva », dans rubrique « Astu » de *Mélusine*, décembre 2012, URL : http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/Mabin_Gradiva.pdf [dernier accès : 04.11.2020].

42 Ibid.

43 L. Eglinton, « Marcel Duchamp, back in America, gives interview », dans *The Art News*, 18 novembre 1933, p. 1., cité dans Judith Housez, *Marcel Duchamp. Biographie*, Paris 2006, p. 303. Voir dans cet ouvrage en particulier le chapitre « Courtier en avant-garde », p. 299–311.

44 Marijke Peyser-Verhaar, « Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 121, 2012, p. 59–71.



10 Simone Kahn dans son appartement au 42 rue fontaine à Paris. Au mur, entre autres, *Tremblement de terre* (1923) de Max Ernst, et un masque *Vuvi* ainsi qu'un totem *Haida*, photographe non identifié

des membres du Cercle virait à l'artiste 300 francs le premier mois, puis 200 francs les mois suivants, ce qui faisait 2 500 francs par collectionneur et un total de 30 000 francs par an pour Dalí⁴⁵. En contrepartie, chacun des collectionneurs avait chaque année le choix entre une peinture grand format ou plusieurs œuvres plus petites. Une lettre de Dalí à Charles de Noailles donne des indications sur la composition de ce groupe de mécènes qui comptait également dans ses rangs le galeriste Pierre Colle⁴⁶. L'excentrique Edward James, poète et collectionneur membre du Cercle, joua par la suite ce rôle de mécène non seulement pour Dalí, mais aussi pour René Magritte⁴⁷. Dans les premières années, Breton participa lui-même intensément aux transactions financières liées aux œuvres. Avec son épouse Simone Kahn, il constitua une collection de peintures de Juan Gris, André Derain, Picabia, Pablo Picasso et d'autres ;

45 Lettre de Gala au prince et à la princesse Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, s. d. [fin décembre 1932], transcrite dans Peyser-Verhaar, 2012 (note 44), p. 60.

46 Ibid.

47 Voir Hubertus Gaßner, « Elective Affinities—René Magritte as the Guest of His Patron Edward James in London: The Artist's Letters and Postcards to His Wife, 12 February–19 March 1937 », dans *Getty Research Journal* 12, 2020, p. 73–126.

il se rendait régulièrement aux ventes aux enchères, il vendait et achetait, et il s'engagea aussi comme conseiller auprès de collectionneurs⁴⁸. Ainsi, on connaît son activité de consultant auprès du couturier parisien Jacques Doucet, qui était aussi mécène, collectionneur d'art et bibliophile⁴⁹. Avec Éluard enfin, il conseilla aussi le collectionneur belge René Gaffé⁵⁰.

Le commerce des œuvres, que ce soit leurs œuvres propres ou celles des autres, représentait pour les surréalistes une source de revenus qui leur assurait de quoi vivre. Dans ce contexte, ce qu'on appelle les arts premiers occupaient une place à part; en effet, outre leur connotation magique et le rayonnement de leur présence, ces «objets sauvages» avaient également une valeur propre, constituant une sorte de monnaie. Éluard était régulièrement à la recherche d'objets d'Afrique et d'Océanie qu'il revendait aux marchands parisiens, par exemple à Charles Ratton, comme en témoigne une lettre de mars 1928 à Gala : «Vendu l'ivoire esquimau à Ratton : 6000. Pas mal, hein⁵¹?» Il ressort de divers documents qu'Éluard collectionneur, quand il achetait des objets, avait déjà en tête comment il allait les revendre : «J'ai acheté pour 12000 frs d'objets. Mais rien que le masque en argent [...] est vendable *au moins* 6 ou 7000. Cette pièce de Bali est *très* belle⁵².» En juin 1929, il acheta en Hollande «un fétiche unique au monde, Nouvelle Guinée (2 m 50) 20000 frs. Une splendeur. Un jour, je le vendrai 200000. Sûrement⁵³». Dans la même lettre, il notait qu'il avait en outre acheté trois œuvres de de Chirico ainsi que deux de Miró et «différentes autres choses». Les lettres d'Éluard montrent qu'il effectuait aussi parfois cette sorte de transactions pour Max Ernst⁵⁴.

Il serait néanmoins erroné d'en conclure que c'était seulement la valeur matérielle de l'art qui était au centre de leurs préoccupations. Ce qui leur importait, ce n'était pas la spéculation et le profit, mais la signification de chaque pièce. L'attitude à la fois sensible et désintéressée de Breton notamment vis-à-vis des œuvres en sa possession se manifeste dans une lettre de 1930, au moment où, se séparant de sa femme Simone, il doit faire face à des dépenses. Le 27 octobre, il proposa à René Gaffé diverses pièces et s'ouvrit à lui de son intention de vendre des œuvres

48 Julia Drost, «Simone Breton, a Passionate Collector of Surrealist Art», dans *Surrealism in Paris*, cat. exp. Riehen-Bâle, Fondation Beyeler, Ostfildern 2011, p. 135-138. Voir aussi Simone Breton, *Lettres à Denise Lévy, 1919-1929 et autres textes, 1924-1975*, éd. par Georgina Colvile, Paris 2005.

49 André Breton, *Lettres à Jacques Doucet, 1920-1926*, éd. par Étienne-Alain Hubert, Paris 2016.

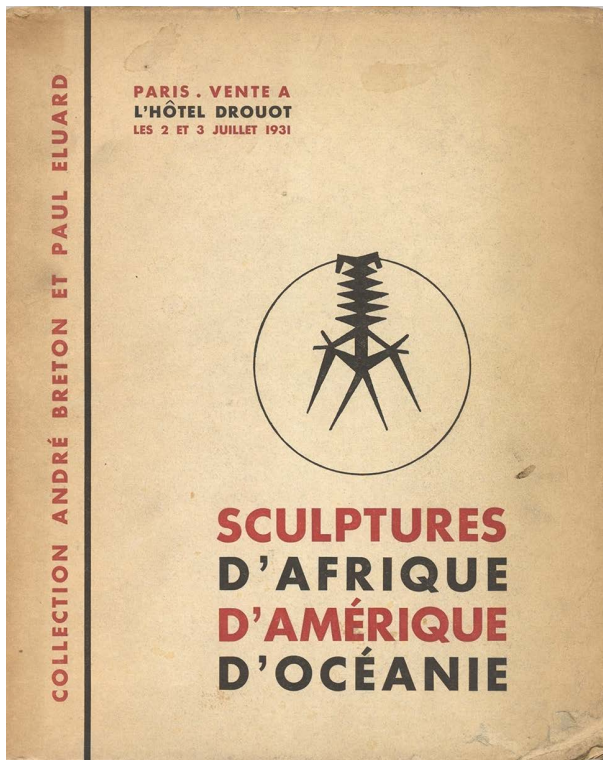
50 René Gaffé, *À la verticale. Réflexions d'un collectionneur*, Bruxelles 1963, p. 63.

51 Éluard, 1984 (note 27), p. 31.

52 Lettre de Paul Éluard à Gala, 26 mars 1929, *ibid.*, p. 51; Éluard souligne.

53 Lettre de Paul Éluard à Gala, juin 1929, *ibid.*, p. 76.

54 Lettre de Paul Éluard à Gala, cachet du 10 avril 1929, *ibid.*, p. 59.



11 *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie*, catalogue publié à l'occasion d'une vente aux enchères à l'hôtel Drouot, 7 mai 1931

de sa collection pour une valeur totale de 10000 francs afin de régler ses soucis d'argent. De manière intéressante, non seulement il soulignait avoir acquis lui-même ces objets pour un montant plus élevé, mais il observait et sondait aussi très précisément le marché, sans spéculer lui-même :

«Le papier collé de Georges Braque *J'irai... le chien de verre*, le fétiche Uli du nouveau Mecklembourg, à votre choix (Ce fétiche, le plus beau que je connaisse, m'est revenu à moi-même à 13.500 francs, il y a plus de quatre ans. Un autre beaucoup moins ancien et sans les sculptures latérales, a fait 18.000 francs plus les frais à la vente Bondy). [...] Je dispose encore de deux grandes toiles de de Chirico *L'Énigme d'une journée* (cf. *le Surr[éalisme]* et *la Peint[ure]*) et celle dont je vous joins la photographie, cette dernière acquise par moi seize mille francs en 1928 à Pierre Loeb, d'un très beau fétiche de Nouvelle-Zélande que je vous avais montré à votre passage et de la fameuse *Mariée* de Marcel Duchamp. Je mentionne ici, avec votre permission, les prix très nettement inférieurs non seulement au cours mais encore pour la plupart à mes prix d'achat, de ces différentes œuvres : Chirico :

L'énigme 20.000, *Le Pessimisme ancien* 15.000, Nouvelle Zélande 10.000, Duchamp : *La Mariée* 25.000⁵⁵. »

Il proposa en outre à Gaffé divers manuscrits et lettres qu'il conservait dans ses archives et dont il ne se serait jamais séparé s'il n'y avait été obligé. Mais c'est sans aucun doute la vente à Drouot en juillet 1931 des *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie. Collection André Breton et Paul Éluard* (fig. 11) qui représenta un événement public très particulier⁵⁶. Une lettre d'Éluard montre bien à quelle pression financière étaient soumis les protagonistes du mouvement surréaliste – au pire moment de la Grande Dépression : « L'argent manque terriblement. J'ai vu Ratton hier qui offre de faire une vente de mes objets et de ceux de Breton vers le début de mai. Il m'avancerait, sur ma demande, 10 000 frs. Je l'espère du moins. C'est un risque à courir⁵⁷. » La presse suivit avec le plus grand intérêt la vente de la collection : « MM. Breton et Éluard ont porté leurs préférences sur les objets d'art nègre, océanien, américain, etc. Il est superflu de rappeler [...] l'attrait qu'exercent sur nos collectionneurs, les spécimens de ces arts encore imparfaitement connus et qui semblaient si peu intéressants, il y a quelques années. [...] Cette collection dont il serait intéressant de citer tous les prix a été réalisée pour celui de 285 195 francs, chiffre qui dépasse de beaucoup les estimations des experts⁵⁸. » Il convient cependant de nuancer l'impression des acteurs de l'époque, selon laquelle la vente avait été une affaire lucrative, car ceux-ci ne connaissaient pas les prix exacts auxquels Breton et Éluard avaient acheté les objets à l'origine.

La vente des « objets sauvages » avait pour fonction de réinjecter de l'argent dans le mouvement surréaliste. Comme l'indique une remarque d'Éluard, on avait placé sciemment la date de la vente au moment de l'Exposition coloniale internationale à Paris : « Il y a à cette époque l'exposition coloniale et il pense que ça aiderait⁵⁹. » La concomitance de l'Exposition coloniale et de la vente des collections Éluard-Breton révèle l'un des paradoxes du surréalisme. Il y a d'une part les positions anticolonialistes bien connues des surréalistes, mais de l'autre, le fait qu'ils participèrent eux-mêmes à la « mode coloniale » à travers l'esthétique des

55 Vente Aguttes, Paris, du 28 juin 2019, lot 204, L.A.S. (Breton à René Gaffé). Paris, 27 octobre 1930, <https://www.drouot.com/lots//10466949>. L'estimation de ce lot 204 est de 1500–2000 euros [dernier accès : 04.11.2020].

56 *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie. Collection André Breton et Paul Éluard*, vente à l'Hôtel Drouot, Paris 1931.

57 Lettre de Paul Éluard à Gala, s. d. [février 1931], dans Éluard, 1984 (note 27), p. 133–134, ici p. 133.

58 *Paris Magazine* 1, septembre 1931, cité dans André Breton. *La beauté convulsive*, éd. par Agnès Angliviel de La Beaumelle, cat. exp. Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris 1991, p. 203.

59 Lettre de Paul Éluard à Gala, s. d. [février 1931], dans Éluard, 1984 (note 27), p. 133–134, ici p. 133.

«objets sauvages» et leurs stratégies commerciales⁶⁰. Comme on le sait, Aragon et Thirion organisèrent en septembre 1931, avenue Mathurin-Moreau, leur «Exposition anti-impérialiste» dont l'orientation résolument marxiste-léniniste entendait éclairer le public en lui livrant «La vérité sur les colonies»⁶¹.

Internationalisation

La diffusion de l'art surréaliste, tout comme cet art lui-même, fut d'emblée internationale. À Barcelone, la galerie Dalmau présenta dès 1917 des œuvres de Miró et en 1925 de Dalí. Au début des années 1920, Max Ernst vendit des œuvres par l'intermédiaire de Johanna Ey, qui pratiquait de manière non professionnelle le commerce d'art à Düsseldorf. La galerie Le Centaure à Bruxelles, la London Gallery d'E.L.T. Mesens et Roland Penrose à Londres proposaient de l'art surréaliste⁶². En janvier 1938 déjà, Peggy Guggenheim avait fondé à Londres la galerie Guggenheim-Jeune (inspirée de la galerie Bernheim-Jeune) avant d'ouvrir quatre ans plus tard à New York, du fait de la guerre, la célèbre galerie Art of This Century⁶³. Les collectionneurs Gaffé et Pierre Janlet étaient installés à Bruxelles. La Suisse était également, dans l'entre-deux-guerres, un lieu important du commerce d'art surréaliste. Le Bâlois Emanuel Hoffmann commença à construire sur le marché bruxellois une collection qui fut exposée à titre posthume en 1932 à la Kunsthalle de Bâle avec seize œuvres de Max Ernst⁶⁴. À l'automne 1929, La Kunsthau Zürich organisa la première exposition du surréalisme dans un musée : «Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik» [Peinture et sculpture abstraites et surréalistes] réunissait des œuvres de Dalí, Max Ernst, Masson, Arp, Man Ray, Miró, Picasso, Louis Marcoussis et d'autres, réunies par Carola et

60 Voir Sophie Leclercq, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale, 1919-1962*, Dijon 2010.

61 Voir Lynn E. Palermo, «L'Exposition Anticoloniale. Political or Aesthetic Protest? », dans *French Cultural Studies* 20/1, 2009, p. 27-46.

62 Voir Caterina Caputo, « E.L.T. Mesens: Art Collector and Dealer », dans *Getty Research Journal* 12, 2020, p. 127-150 ; *Surreal Encounters: Collecting the Marvellous. Works from the Collections of Roland Penrose, Edward James, Gabrielle Keiller and Ulla and Heiner Pietzsch*, cat. exp. Édimbourg/Hambourg/Rotterdam, National Galleries of Scotland/Hamburger Kunsthalle/Museum Boijmans Van Beuningen, Édimbourg 2016; *Rétrospective Le Centaure, Hommage à Walter Schwarzenberg, 1921-1931*, avec un texte de René Gaffé, cat. exp. Bruxelles, Musée d'Ixelles, Bruxelles 1963.

63 Philip Rylands, «Peggy Guggenheim as Patron of Surrealism», dans cat. exp. Riehen-Bâle (note 48), p. 181-187. Susan Davidson et Philip Rylands (éd.), *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, New York 2004. Susan Davidson, «Peggy Guggenheim and Howard Putzel. Partners in Purchasing », dans Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich et Martin Schieder (éd.), *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, Paris/Heidelberg 2019 (Passages Online 3), p. 99-118

64 «Gedächtnisausstellung Sammlung E. Hoffmann», 30 octobre-27 novembre 1932, Kunsthalle Basel, Bâle. L'exposition était accompagnée d'un catalogue portant le même titre.

Sigfried Giedion avec l'aide d'Arp⁶⁵. Le couple Giedion, respectivement historienne d'art et architecte, entendait présenter un panorama de l'actualité artistique en illustrant le caractère interdisciplinaire et intermédial du propos surréaliste. Des lectures de poésie et la présentation du film *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel et Dalí faisaient partie du programme qui accompagnait cette spectaculaire exposition. Laquelle fut suivie en 1934 par une seconde manifestation «*Abstrakte Malerei und Plastik*» [Peinture et sculpture abstraites] pour le catalogue de laquelle Max Ernst écrivit l'avant-propos⁶⁶. Il faut noter qu'il aurait été impensable d'organiser une telle exposition dans un musée d'art moderne en France ou en Allemagne étant donné la montée du fascisme – contrairement aux États-Unis où le Wadsworth Museum d'Hartford montrait dès 1931 l'exposition «*Newer Super-Realism*» avec quarante-neuf pièces d'artistes européens dont Dalí, de Chirico, Ernst, Masson, Miró et Picasso. Ce musée fut le premier musée public américain à acquérir une œuvre pour sa collection, *The Electrification of the Country* de Pierre Roy. La plupart des pièces exposées furent montrées de nouveau l'année suivante, en 1932, à la galerie Julien Levy à New York. Les deux événements furent le coup d'envoi de la réception américaine du surréalisme, qui devait s'avérer riche et multiple comme en témoigne la récente publication *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market* que lui a consacrée le projet de recherche «*Le surréalisme et l'argent*⁶⁷».

Ces exemples illustrent non seulement comment s'est alors tissé un réseau de l'art surréaliste qui s'est ramifié dans le monde entier, mais aussi à quel point les lieux et les contextes des expositions ont pu diverger. Si, aux États-Unis, ce sont d'abord les institutions qui se sont rapidement intéressées au surréalisme, la situation était bien différente en Europe. Il y avait des galeries proches du surréalisme comme la London Gallery

65 *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik*, cat. exp. Zurich, Kunsthau Zürich, Zurich 1929.

66 L'exposition «*Abstrakte Malerei und Plastik: Hans Arp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Julio Gonzalez, Joan Miró*» eut lieu du 11 octobre au 4 novembre 1934 à la Kunsthau Zürich. C'est Max Ernst qui rédigea la préface du catalogue sous le titre «*Was ist Surrealismus?*» [Qu'est-ce que le surréalisme?]. Voir également Hans-Jörg Heusser, «*Der Surrealismus und die Schweiz der dreißiger Jahre*» [Le surréalisme et la Suisse des années trente], dans *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz, 1915–1940*, éd. par Rudolf Koella, cat. exp. Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, Berne 1979, p. 79–90. Julia Drost, «*Max Ernst in der Schweiz*», dans *Max Ernst. Im Garten der Nymphe Ancolie*, éd. par Werner Spies et Annja Müller-Alsbach, cat. exp. Bâle, musée Tinguely, Ostfildern 2008, p. 185–216. Le catalogue d'exposition *Surrealismus in der Schweiz* (éd. par Peter Fischer et Julia Schallberger, cat. exp. Aarau/Lugano, Aargauer Kunsthau/Museo d'arte dela Svizzera italiana, Cologne 2018) ne traite pas de la place de la Suisse dans l'histoire des collectionneurs et de la muséalisation du surréalisme.

67 Voir l'introduction «*Avida Dollars! The Market for Surrealism in the United States, 1930–1960*», dans Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich et Martin Schieder (éd.), *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, Paris/Heidelberg 2019 (Passages Online, 3), p. 13–38 (URL: <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/485> [dernier accès : 04.11.2020]).

du système d'autopromotion du surréalisme pensé comme une stratégie internationale qui devait s'appliquer de la France jusqu'à l'Angleterre, le Danemark, la Pologne et la Roumanie jusqu'en Grèce. Si l'on observe précisément le collage – on peut véritablement parler d'une publicité *pro domo* classique –, on est frappé d'y voir d'abord les quatre grandes expositions internationales qui avaient eu lieu en l'espace de seulement deux ans, en 1935 et 1936 : à Prague, la « První výstava skupiny surrealistů v ČSR » autour du groupe tchèque dont faisaient partie notamment Vincenc Makovský, Jindřich Štyrský et Toyen ; à Tenerife, l'exposition surréaliste organisée en coopération avec la *Gaceta de Arte* (1935) « [pour] donner un tour beaucoup plus actif à l'objectivation et à l'internationalisation des idées surréalistes⁶⁹ » ; à La Louvière en Belgique, l'« Exposition surréaliste » organisée en collaboration avec Mesens et le groupe Rupture ; ainsi que l'« International Surrealist Exhibition » aux New Burlington Galleries de Londres, organisée par Penrose notamment. Cette dernière exposition présentait plus de trois cent quatre-vingt-dix œuvres de soixante-huit artistes. Il n'est pas anodin de constater que, parmi les œuvres figurant au catalogue, seules cinquante-sept avaient été prêtées par des galeries et que soixante-sept provenaient de collections privées, toutes les autres pièces ayant apparemment été mises à disposition par les artistes eux-mêmes⁷⁰. La manifestation, pour laquelle il fallait être muni d'un billet d'entrée comme dans un musée, connut un énorme retentissement dans les médias⁷¹. Cependant, même si les frais de fonctionnement purent être couverts, l'entreprise ne fut pas un succès financier. Wolfgang Paalen, qui coordonnait l'expédition des œuvres depuis Paris, avait eu l'idée de réunir des dessins surréalistes dans un portfolio destiné à être vendu dans l'exposition pour 1000 francs pièce afin de financer les publications surréalistes. Mais économiquement, cette initiative ne fut pas fructueuse et resta plutôt de nature symbolique⁷².

69 André Breton, *Position politique du surréalisme* [1935], dans id. *Œuvres complètes*, II, Paris 1992 (Bibliothèque de la Pléiade, 392), p. 441 ; voir Emmanuel Guigon, « Le voyage d'André Breton à Tenerife », dans *Mélanges de la Casa de Velázquez* 25, 1989, p. 397–417.

70 *International Surrealist Exhibition*, cat. exp. Londres, New Burlington Galleries, 11 juin–4 juillet 1936, Londres 1936.

71 Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and the Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge 2001, p. 103.

72 « In answer to your letter of August 26 mentioning the album of surrealist drawings put together in 1936, all I can say is that I remember very well such an album having been got together during the exhibition at the Grosvenor Galleries in June 1936 and put on sale at a price which would now seem ridiculously low for publications of members of the surrealist group. I believe it was Wolfgang Paalen who had the idea and got artists to give him drawings for the portfolio. » (Lettre de Roland Penrose à Frances Carey, 16 septembre 1982, Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, Library, Archive and Special Books Collection, Valentine and Roland Penrose papers ; URL : https://de.wikipedia.org/wiki/International_Surrealist_Exhibition#cite_note-2).

Les quatre expositions montrent bien la politique de Breton qui consistait à installer durablement le surréalisme depuis Paris et à tisser un réseau international sur le continent européen. C'est ainsi qu'il expliquait à l'occasion de l'exposition de Prague que l'internationalisation du groupe était désormais la priorité :

«Dès lors que le surréalisme a trouvé, dans l'idée dialectique de l'unité du monde extérieur et du monde intérieur, le moyen d'équilibrer d'une manière permanente la balance qu'est l'homme face au monde réel et de lui-même; dès lors qu'il a cessé de croire à l'existence d'une barrière entre le conscient et l'inconscient, entre la réalité et le rêve, [...], comment pourrait-il tenir compte des frontières qui séparent encore les nations et les langues, comment pourrait-il ne pas entrer pratiquement dans la sphère de l'activité internationale vers laquelle il s'est orienté depuis toujours⁷³?»

Oui, un «world surrealism» était en préparation⁷⁴, et de fait fut présentée en 1937 à Tokyo, Kyoto, Osaka et Kanazawa au Japon, l'«Exhibition of Foreign Surrealist Works», organisée par Takiguchi Shūzō en collaboration avec Éluard, Georges Hugnet et Penrose. En 1938, pour l'«Exposition internationale du surréalisme» à la galerie Beaux-Arts à Paris, le dispositif conçu par Breton et Duchamp révolutionna les pratiques habituelles en matière d'exposition en renouvelant complètement la manière de traiter le texte et l'image, comme ils le firent également dans le catalogue. En 1942, ils devaient reconduire cette approche ludique avec l'exposition «First Papers of Surrealism» et la même année, et avec le soutien de Frederick Kiesler, aménager d'une manière alors inédite et qui ferait école la galerie Art of This Century de Peggy Guggenheim à New York⁷⁵; ce furent également Kiesler et Duchamp qui se chargèrent du dispositif de présentation de l'exposition internationale «Le Surréalisme en 1947» à la galerie Maeght à Paris. Dans le catalogue, l'architecte annonçait vouloir interpeller la «totalité de l'être humain» grâce à son «Architecture magique» et trouver ainsi une «conscience sociale», tandis que dix ans plus tard, Kiesler signait un texte où la relation entre argent, art et architecture était centrale. Il y expliquait que la mission de l'architecte était de soutenir le galeriste dans son intention de présenter le mieux possible une œuvre d'art, pour ainsi créer des conditions optimales de vente : «If he achieves that, he is a good architect. [...] The best thing he can do [...] is to say to himself,

73 Bulletin international du surréalisme/*Mezinárodní bulletin surrealismu* 1, 9 avril 1935, p. 1.

74 Kachur, 2001 (note 71), p. 14.

75 Davidson/Rylands, 2004 (note 63).

that after all, he is helping out, not only the dealer to sell, and the artist to earn a living, but even the promotion of art⁷⁶.»

Ainsi, les expositions organisées par les surréalistes étaient-elles parties prenantes du système et servaient à leur promotion et à leur marchandisation. Si les expositions elles-mêmes ne donnèrent lieu à aucune vente, si ce n'est marginales, elles générèrent néanmoins d'importants effets médiatiques qui à leur tour entraînaient la tenue de nouvelles expositions. L'internationalisation du mouvement surréaliste se trouve documentée par l'*International Bulletin of Surrealism* qui accompagnait toutes les expositions par la publication d'un cahier spécial, et qui entre aussi dans la composition du collage paru dans *Minotaure*. Le bulletin était très étroitement lié à la stratégie de diffusion idéologique et commerciale du surréalisme. Tel était aussi le but d'une série de vingt et une cartes postales surréalistes que publia Georges Hugnet en 1937 avec un tirage de 60 exemplaires. Parmi les motifs des cartes, qui portaient toutes au dos la mention imprimée comme un tampon «La carte surréaliste garantie», il y avait entre autres, en numéro 1, *Ampoule contenant 50 cm³ d'air de Paris*, de Duchamp, en numéro 2, *Poème-Objet* de Breton, tandis que le numéro 14 était *Ma Gouvernante* de Meret Oppenheim.

Institutionnalisation

La seconde guerre mondiale marque une césure historique qui eut aussi des conséquences existentielles pour le surréalisme. Tenu pour mort par beaucoup, il traversa encore après le retour d'exil des artistes une phase complexe, durant laquelle il se renouvela et se consolida, mais dut par ailleurs faire face à un défaut de considération. C'est ainsi que se forma sous l'égide de Breton une deuxième génération d'artistes surréalistes regroupés notamment à la galerie l'Étoile scellée et autour de la revue *Médium*. Ces jeunes artistes – parmi lesquels Toyen et Simon Hantai – prenaient leurs distances par rapport aux représentants de la première génération comme Max Ernst, Miró, Magritte et Dalí, qu'ils considéraient comme appartenant à un surréalisme désormais historique. À l'occasion de la Biennale de Venise de 1954 qui, placée sous le signe de «L'art fantastique», récompensa Ernst, Miró et Arp en leur décernant des prix internationaux, on assista à de vifs affrontements qui conduisirent à l'exclusion de Max Ernst du mouvement, exclusion prononcée

76 Frederick Kiesler, «Art, Money and Architecture», dans *Art News* 56/6, octobre 1957, repris dans id., *Function follows vision, vision follows reality*, éd. par Luca Lo Pinto, Vanessa Joan Müller, Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Berlin 2015, p. 81–82.

collectivement et annoncée dans la revue *Médium*⁷⁷. Les membres du groupe surréaliste de l'après-guerre voyaient certes en lui un véritable membre fondateur, mais ils l'accusaient d'avoir trahi l'accord tacite des surréalistes qui leur interdisait d'accepter des prix ou de recevoir publiquement des distinctions. Interrogé à ce sujet par Robert Lebel en 1969 dans *L'Œil*, Max Ernst s'érigea en victime des « ultras » :

« André Breton [...] n'a jamais pu se retenir d'un mouvement d'humeur dès que l'un de nous parvenait à une relative aisance grâce à sa peinture. C'était une inconséquence qu'on pouvait pardonner à Breton, car il avait tant d'autres mérites; mais chez les jeunes surréalistes justiciers de troisième zone, cela devenait odieux. Quand un peintre cessait d'être dans la misère, le groupe cherchait un prétexte pour l'accuser de compromission. Je n'ai pas été le seul visé puisque Matta et Victor Brauner [...] furent exclus également. Pour satisfaire les ultras du groupe, il aurait fallu mourir de faim⁷⁸. »

Cinq ans après la Biennale, le 15 décembre 1959, lors du vernissage de l'« Exposition internationale du Surréalisme » (EROS) à la galerie Daniel Cordier, Meret Oppenheim mit en scène son légendaire festin inaugural où hors-d'œuvre, viandes et petits-fours étaient servis sur un mannequin de cire (fig. 13). Dans le catalogue, Breton formulait le propos de l'exposition et l'ambition intacte du surréalisme dans l'art contemporain : « Eu égard à la situation actuelle des arts plastiques, qui ne peut manquer de faire tenir pour fluctuante et passablement vaine la distinction entre les diverses tendances proclamées (dont les plus marquantes sont tributaires de l'automatisme surréaliste), le surréalisme proprement dit se doit de se réaffirmer dans un domaine, spécifiquement le sien⁷⁹. » Mais quelle était la caractéristique du surréalisme en 1959? Breton en arrive à une conclusion surprenante – ce n'est ni une technique artistique, ni un modèle de société, ni non plus une ambition internationale. C'est l'érotisme. « Ce lieu, dans lequel le surréalisme de ses origines à ce jour, n'a jamais manqué de faire porter ses incursions, est l'érotisme [...]⁸⁰. » Et pourtant « EROS » semblait révéler la crise d'identité artistique du surréalisme. Une section rétrospective réunissait encore une fois les vedettes des années 1920 et 1940, de Dalí à

77 « À son gré », *Médium. Communication surréaliste* 4, janvier 1955, repris dans José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922–1969*, 2 vol., t. 2 : 1940–1969, avec un texte de Jean Schuster, Paris 1982, p. 135–136, 365–367.

78 Max Ernst, entretien avec Robert Lebel, repris dans Max Ernst, *Écritures*, Paris 1970, p. 428.

79 André Breton, « Avis aux exposants/aux visiteurs », dans *Exposition internationale du surréalisme, 1959–1960*, cat. exp. Paris, galerie Daniel Cordier, Paris 1959, p. 5; URL : <https://www.andre-breton.fr/work/56600100792760> [dernier accès : 04.11.2020].

80 Ibid., p. 5–6.



13 William Klein, *Exposition internationale du Surréalisme (EROS)* à la galerie Daniel Cordier, Paris, 1959

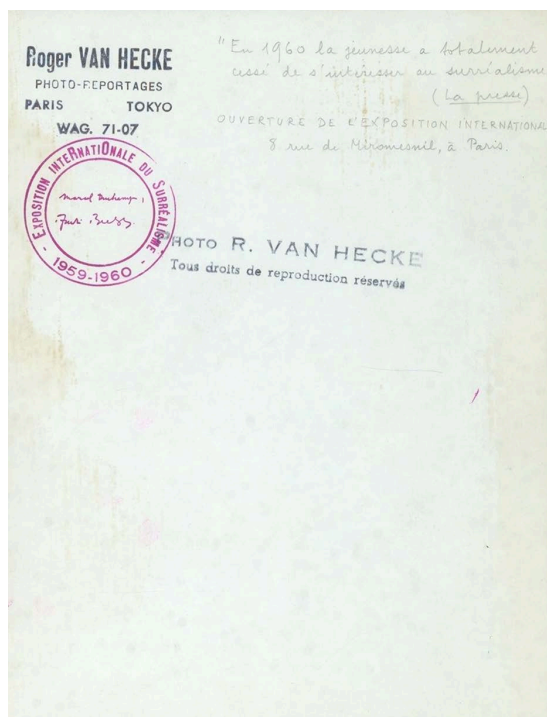
Magritte, tandis que les nouveaux noms – Max Walter Svanberg, Pierre Molinier, Yves Laloy – n'étaient en fait connus que des spécialistes, comme c'est encore le cas aujourd'hui. Quinze ans après la fin de la guerre, le surréalisme avait perdu, semble-t-il, son statut d'avant-garde internationale, beaucoup considéraient que son langage visuel n'était plus de son temps. Le jugement porté par la critique sur l'exposition fut donc forcément cinglant : « Une exposition surréaliste recrée le climat des années 1920⁸¹. » Ou bien : « Une exposition internationale qui met 1925 au goût du jour⁸². » De fait, l'exposition « EROS » semblait vouloir prolonger une trame narrative surréaliste du passé. Alors que la scène artistique parisienne était dominée par des catégories formelles comme l'abstraction, que Bernard Buffet engrangeait les succès et qu'Yves Klein exposait « Le Vide » chez Iris Clert, l'exposition de la galerie Cordier apparaissait comme un remake nostalgique de l'exposition de 1938 à la galerie des Beaux-Arts, comme l'un des derniers témoignages de

81 Jean-Pierre Crespelle, dans *Le Journal du dimanche*, 27 décembre 1959.

82 Jean-François Chabrun, dans *L'Express*, 23 décembre 1959, cité dans *Daniel Cordier. Le regard d'un amateur. Donations Daniel Cordier dans les collections du Centre Pompidou*, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, 14 novembre 1989–21 janvier 1990, nouv. éd. revue, Toulouse/Paris 2005, p. 382.



14 Photographie de la foule à l'entrée le soir du vernissage de l'Exposition internationale du Surréalisme, (EROS), à la galerie Daniel Cordier en décembre 1959 et janvier 1960



15 Dos d'une photographie prise pendant l'Exposition internationale du Surréalisme, (EROS), à la galerie Daniel Cordier entre décembre 1959 et janvier 1960, avec une annotation manuscrite d'André Breton

l'agitation surréaliste. En même temps, une photographie prise par Roger Van Hecke lors du vernissage rend compte de l'intérêt intact du public. C'est pourquoi, face aux commentaires critiques de la presse, Breton ne se priva pas de noter avec ironie au dos de la photo (fig. 14-15) : « en 1960 la jeunesse a totalement cessé de s'intéresser au surréalisme (la presse) ». La jeunesse parisienne, mais aussi la jeune avant-garde d'outre-Atlantique, savait quel potentiel créatif recelait le surréalisme pour sa propre production. L'exposition de la galerie Cordier présentait en effet pour la première fois au public français de jeunes artistes américains qui faisaient fureur avec leur Pop Art et qui seraient porteurs d'avenir. On reconnaît sur les photos *Large Target Construction* de Jasper Johns et *The Bed* de Robert Rauschenberg. De fait, dans les années 1950, le surréalisme restait une source d'inspiration et un fondement important pour les nouvelles sensibilités artistiques situées entre l'abstraction et le pop, entre l'installation et la performance. Il n'en reste pas moins qu'après la seconde guerre mondiale, l'évolution et la réception du surréalisme à Paris resta marquée par les affrontements idéologiques (internes) que nous avons évoqués. En 1964, un nouvel éclat opposa Breton à

Patrick Waldberg quand ce dernier organisa à la galerie Charpentier l'exposition «Surréalisme. Sources, histoire, affinités», une manifestation que Breton avait vivement cherché à empêcher. Dans le pamphlet «Face aux liquidateurs», un collectif autour de Breton reprochait à Waldberg de vouloir classer le mouvement surréaliste et d'en faire «quelque chose de glacial, de terminé» alors qu'il était bien vivant⁸³.

Bien que le mouvement passât donc pour périmé, les surréalistes récoltaient de beaux succès commerciaux en Europe et aux États-Unis. Partout, le monde de l'art et des musées avait depuis longtemps commencé à s'intéresser à des surréalistes comme Roberto Matta, Miró, Ernst et Dalí. En 1959, à la suite de la Biennale de Venise, le Musée national d'art moderne présenta une rétrospective de Max Ernst, puis en 1962 ce furent des rétrospectives d'Arp et Miró, tandis que le Guggenheim Museum de New York consacrait la même année une grande exposition à Max Ernst, tout comme la Kunsthaus Zürich et le musée Wallraf-Richartz de Cologne.

L'explosion des prix

Avec leurs expositions individuelles, les personnalités artistiques du surréalisme surent conquérir la scène internationale. En revanche les expositions collectives restèrent longtemps rares. Celles qui avaient lieu étaient souvent organisées par des personnalités proches du mouvement, comme la «Mostra internazionale del surrealismo» organisée par Breton à la Galleria Schwarz de Milan en 1962, ou l'exposition «Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo» présentée à Turin à la Galleria Civica d'Arte Moderna en 1967. C'est à Werner Spies que revient le mérite d'avoir organisé en 2002 au Centre Pompidou la première rétrospective française du surréalisme sous le titre «La Révolution surréaliste». Un an auparavant, Jennifer Mundy avait signé l'exposition «Desire Unbound» à la Tate Gallery de Londres. Ces deux expositions marquèrent le début d'un regain d'intérêt des musées pour les expositions de groupe, ce qui ne fut pas sans effet sur l'évolution du marché international. Olivier Camu en veut pour preuve le portrait d'Éluard par Dalí, de 1929, qui fut vendu en 2001 par Sotheby's à Londres pour 10 millions d'euros, une somme considérable, jamais atteinte jusque-là dans des enchères pour une œuvre surréaliste⁸⁴. Depuis, d'autres artistes surréalistes virent

⁸³ «Face aux liquidateurs», dans Pierre, 1982 (note 77), p. 227-229, 404-406.

⁸⁴ Olivier Camu, directeur du département Impressionnisme et Art moderne de Christie's à Londres, URL : <https://artkuwait.org/2012/09/why-todays-collectors-are-in-hot-pursuit-of-surrealist-art.htm> [dernier accès : 04.11.2020].

également leur valeur augmenter significativement : en novembre 2011, la toile de Max Ernst *Stolen Mirror*, de 1941, fut adjugée chez Christie's New York pour 16 millions de dollars, tandis qu'*Étoile bleue* de Miró, de 1927, atteignait 18,8 millions de livres en 2014 chez Sotheby's Londres. Enfin, lors d'une vente chez Sotheby's en juin 2020, la maison de vente se félicitait d'une « nouvelle génération d'acheteurs » qui s'intéresse « de plus en plus aux grandes œuvres de ce mouvement, mais aussi aux plus confidentielles⁸⁵ ». Des artistes moins connues jusqu'alors comme Remedios Varo ou Leonora Carrington atteignent désormais des prix très élevés également.

Questions pour la recherche

Étant donné cette circulation durable de l'art surréaliste sur le marché global actuel, il apparaît difficilement compréhensible que la recherche, qu'elle se consacre au surréalisme ou au marché de l'art, ne se soit intéressée jusqu'ici que de manière embryonnaire à la relation historique et à l'identité du surréalisme par rapport au marché de l'art⁸⁶. De fait, il n'existe pas encore, dans les champs de l'histoire culturelle, de l'histoire de l'art et de l'économie, d'analyse systématique des canaux commerciaux et des réseaux qui ont fait du surréalisme l'une des grandes avant-gardes du xx^e siècle. Quel est le rôle joué par le marché de l'art dans le processus qui fit du surréalisme une avant-garde internationale reconnue ? Quels étaient les acteurs, les plateformes et les supports de sa diffusion et de son autopromotion ? De quelle manière les œuvres de Max Ernst, Tanguy et d'autres devinrent-elles des pièces convoitées par les musées et les collectionneurs ? Et comment les surréalistes se positionnèrent-ils eux-mêmes par rapport au système commercial du marché de l'art, un système capitaliste à leurs yeux ? C'est pour tenter de répondre à ces questions que le projet « Le surréalisme et l'argent » du Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, a entamé une recherche de fond. Avec ses orientations multiples, il entend apporter une contribution fondamentale à l'histoire culturelle des avant-gardes et de leurs expositions, aux transferts culturels transatlantiques de l'art moderne, ainsi qu'à la recherche sur les provenances et à l'histoire de l'exil.

85 Roxana Azimi, « Le surréalisme ne connaît pas la crise », *Le Monde*, 21 septembre 2020, URL : https://www.lemonde.fr/argent/article/2020/09/21/le-surrealisme-ne-connaît-pas-la-crise_6052985_1657007.html [dernier accès : 04.11.2020].

86 Voir Nigro, 2017 (note 17) ; Caterina Caputo, *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista (1938-1950)*, Florence 2018.

Le projet «Le surréalisme et l'argent» a été lancé en novembre 2014 par Julia Drost et Martin Schieder après que le workshop start up «“Le monde au temps des surréalistes”». Centres, périphéries et itinéraires du marché de l'art surréaliste » avait permis à un groupe international de spécialistes du marché de l'art et du surréalisme de réfléchir à la conception du projet de recherche et à sa réalisation⁸⁷. Qu'Henri Béhar, Malcom Gee, Mica Gherghescu, Günter Herzog, Christian Huemer, Béatrice Joyeux-Prunel, Constance Krebs, Camille Morando, Kim Oosterlinck, Didier Schulmann ainsi que Julie Verlaine soient ici remerciés de leur intérêt et des précieuses suggestions qui ressortirent de cet intense échange collégial et profitèrent à la poursuite du projet. Puis, en collaboration avec Fabrice Flahutez, spécialiste du surréalisme, purent se tenir entre 2014 et 2017 au DFK Paris, dans le cadre de diverses coopérations, cinq workshops et symposiums internationaux qui envisageaient chacun des aspects particuliers du marché de l'art surréaliste :

- «Le surréalisme dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. Stratégies, réseaux et collections», 11–12 mars 2016 (URL: <http://arthist.net/archive/12292>);
- «Surréalisme et arts premiers», 10–11 octobre 2016 (URL: <http://arthist.net/archive/13765>);
- «The Avant-Garde and its Networks», Orient-Institut Beirut (OIB), Beyrouth, 14–15 novembre 2016 (URL : <https://arthist.net/archive/14160>);
- «Acheter le merveilleux. Galeries, collectionneurs et marchands du surréalisme, 1945–1969 », 28–29 septembre 2017 (URL: <https://arthist.net/archive/16158>);
- «Networks, Museums and Collections. Surrealism in the United States », 27–29 novembre 2017 (URL: <https://arthist.net/archive/16684>).

Conformément au profil du Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, ces rencontres permirent d'engager un dialogue fructueux entre de jeunes chercheurs internationaux et des collègues reconnus dans les domaines de recherche du marché de l'art, du surréalisme et de l'art moderne. En 2016, Albert Loeb réalisa l'accrochage d'une exposition de photographies autour de «L'aventure de la galerie Pierre. 1924–1964 » dans la salle Julius Meier-Graefe du DFK Paris et y tint une conférence sur son père Pierre Loeb, qu'il en soit remercié ici avec son épouse Sonya.

⁸⁷ Voir URL : <https://dfk-paris.org/de/research-project/der-surrealismus-und-das-geld-h%C3%A4ndler-sammler-und-vermittler-971.html>; URL : <http://arthist.net/archive/8766>.

La sélection des contributions pour le présent ouvrage *Le surréalisme et l'argent* tient compte des perspectives ouvertes par la première publication du projet, parue en 2019, *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*⁸⁸. Elle s'attache autant à la longue durée économique du mouvement surréaliste, depuis le début des années 1920 jusqu'à la mort de Breton en 1966, qu'à la diffusion internationale du surréalisme en Europe. Les vingt contributions sont consacrées à des artistes particuliers et à leurs marchands, aux expositions et aux collections surréalistes, ainsi qu'à la circulation de certaines œuvres. Elles mettent au jour des réseaux économiques transnationaux, mais aussi des rencontres entre personnes qui, dans leur complexité, contribuent à la meilleure compréhension du surréalisme pour l'histoire de l'art et de ses institutions ainsi que pour le marché de l'art au xx^e siècle. Il en ressort particulièrement clairement que les artistes ont d'abord été présentés par le marché et les musées dans leur individualité et leur singularité artistiques. Cette tendance se dessinait dès le début au sein du mouvement lui-même. Ce furent les galeries qui accélérèrent le processus qui vit chacun de ces artistes se détacher commercialement du collectif. En revanche, l'identité et la mise en scène des surréalistes en tant que groupe s'illustra dans les expositions internationales du surréalisme organisées par Breton, Duchamp et d'autres surréalistes eux-mêmes. C'est dans cette mesure que l'on peut avancer l'hypothèse selon laquelle ce fut finalement Breton qui porta la (co)responsabilité de la starisation de certains artistes qui accédèrent souvent à la célébrité en même temps que leur galerie. C'est le cas par exemple de Pierre Matisse et des artistes qu'il représentait, Alberto Giacometti et Miró, mais aussi de Daniel-Henry Kahnweiler avec Masson. Mais de la même manière, sur le plan international, des marchands comme Loeb, Colle ou Penrose soutinrent de manière singulière et ciblée Miró, Giacometti ou Magritte. Tandis que sous l'égide de Breton le mouvement surréaliste ne cessait, décennie après décennie, de générer de nouveaux membres et de modifier sa composition, certains artistes devenaient des icônes de l'art moderne international qui atteignent aujourd'hui des prix extrêmement élevés sur le marché de l'art. D'autres membres du mouvement en revanche ne sont plus guère connus et n'apparaissent en toute lumière que parce que des expositions leur sont consacrées, comme ce fut le cas de Wifredo Lam dans le cadre de sa rétrospective au Centre Pompidou à Paris en 2015. La responsabilité de cette situation incombe non seulement à une histoire de l'art et à un marché qui se concentrent sur les *blue chips*, mais aussi au mouvement surréaliste lui-même, qui s'est sciemment démarqué, voire révolté contre le « système » !

88 Drost/Flahutez/Helmreich/Schieder, 2019 (note 67).

Les deux publications constituent le début d'une exploration transdisciplinaire et internationale des réseaux transnationaux du surréalisme. Il apparaît d'ores et déjà que beaucoup reste à faire en ce qui concerne l'expansion mondiale et les ramifications économiques du surréalisme en Europe, par exemple dans les pays scandinaves, en Europe de l'Est, en Allemagne⁸⁹, mais aussi, dans une perspective globale, en Amérique du Sud, en Afrique et en Asie; actuellement, Monique Bella et Julia Drost préparent à l'OIB de Beyrouth la publication d'un ouvrage sur les réseaux du surréalisme en Afrique du Nord et en Asie occidentale⁹⁰.

Sans le soutien scientifique, financier et collégial de nombreux partenaires et amis, le projet «Le surréalisme et l'argent» n'aurait pu être mené à bien. Notre gratitude s'adresse en premier lieu à Thomas Kirchner, directeur du Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, qui offre son cadre à nos rencontres scientifiques et publie les résultats du projet dans sa collection Passages Online. C'est grâce au soutien du labex ArtsH2H et Fabrice Flahutez que le projet «Le surréalisme au regard des galeries, des collectionneurs et des médiateurs, 1924–1959 », et les workshops internationaux «Le surréalisme dans l'Europe de l'entre-deux guerres» (2016), «Surréalisme et arts premiers» (2016) et «Acheter le merveilleux» (2017) ont pu être en partie financés. L'International Art Market Studies Association (TIAMSA) a apporté son soutien au workshop «Surréalisme et arts premiers» à l'automne 2016, qu'elle en soit remerciée. La Terra Foundation for American Art a généreusement financé et soutenu, par l'enthousiasme de Veerle Thielemans, le colloque international «Networks, Museums and Collections. Surrealism in the US» (2017) ainsi que les frais d'impression du volume *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*.

Au Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, nous remercions Markus A. Castor qui dirige la collection Passages Online pour le professionnalisme de cette coopération. Beatrice Adam, Clara Rainer, Jan-Markus Göttisch, Deborah Schlauch, Michael Rauch et Lara Pitteloud, ont assuré avec beaucoup de soin et d'attention le suivi de la publication et des recherches iconographiques. Évelyne Séguy s'est chargée du lectorat de l'ensemble du volume pour lequel Françoise Joly et Emmanuel Faure ont traduit les textes d'Annabelle Görden-Lammers et Martin Schieder, ainsi que de Maike Steinkamp.

89 Voir Martin Schieder, «Vision et magie? L'art surréaliste dans la galerie d'Egon Günther à Mannheim en 1948», dans *Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin. 1900–1950*, éd. par Denise Ver-nerey-Laplace et Hélène Ivanoff, 2 vol., t. 2 : Berlin, Mont-Saint-Aignan 2020, p. 300–317.

90 Monique Bellan et Julia Drost (éd.), *Surrealism in North Africa and Western Asia. Crossings and Encounters*, Beyrouth, prévu pour 2020.

Last but not least, nous remercions tous les auteur.e.s qui ont apporté leur expertise et leur enthousiasme à nos workshops et à nos débats, et qui présentent aujourd’hui leurs résultats à un public que nous espérons intéresser.

I. (Auto)promotion



Oiseaux dans un aquarium

16 Jean Arp, *Oiseaux dans un aquarium*, 1924–1925, dimensions inconnues, aujourd'hui perdu. Illustration tirée du catalogue de l'exposition *La Peinture surréaliste*, galerie Pierre, Paris, 1925

«Le point se révolte». Jean Arp et le marché de l'art surréaliste

Maike Steinkamp

Dans son article «L'enfance néolithique», Carl Einstein, critique d'art allemand établi à Paris, reconnaît en 1930 à Jean Arp une position exceptionnelle au sein du mouvement surréaliste parisien. Il estime qu'à la différence d'autres artistes, tel Klee, qui cherchent à concilier marginalité esthétique et beauté ou harmonie avec le monde, seul celui qui est véritablement possédé peut réussir à se venger de tout ce qui le détermine. Selon Einstein, Arp s'entend à détacher les choses de leur monde menaçant pour obtenir, par une fragmentation radicale, une dévalorisation et un anéantissement des impressions immédiates et, partant, de la réalité : «Afin que Arp rencontre M. Arp, tout le reste doit disparaître : le point se révolte contre l'ensemble trouble¹.» Ce sont la primitivité enfantine de l'œuvre d'Arp et l'isolement, voire la destruction de l'objet, source de polysémie et de dialectique, qui provoquent chez l'observateur un choc libérateur l'arrachant à sa «rente psychique» et constituant pour Einstein un critère absolu de qualité.

De fait, au moment où ce dernier écrit son article, Arp est proche des surréalistes : il partage certains de leurs principes artistiques, telles l'évaluation non hiérarchisée des matériaux, l'approche automatique (intuitive) du travail, la référence au hasard comme catégorie esthétique, de même que l'exigence de libération de l'imagination². En outre, une large part de sa notoriété artistique croissante à Paris et de ses premiers succès commerciaux depuis la seconde moitié des années 1920 est due au mouvement surréaliste, à ses expositions et publications, auxquelles il

1 Carl Einstein, «L'enfance néolithique», dans *Documents* 2/8, 1930, p. 475-483, ici p. 479, dans id., *Werke*, Berliner Ausgabe, éd. par Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, 5 vol, t. 3 : 1629-1940, Berlin 1996, p. 170-1974, ici p. 172.

2 Christa Lichtenstern, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, Weinheim 1992 (Acta Humaniora), p. 135 et p. 168 et suiv.

s'associe. Pourtant, Arp n'a jamais eu le sentiment d'être lui-même un véritable surréaliste.

Arp et les surréalistes

Au milieu des années 1920, Jean Arp quitte la Suisse pour s'installer en France, car il « s'ennuie à mourir » à Zurich, comme il s'en plaint dans une lettre à Tristan Tzara en février 1921³. Quand il arrive à Paris, il n'est plus un inconnu ; Tzara et son ami Max Ernst y vivent tous les deux. Avant même son déménagement, il était déjà en contact avec les surréalistes réunis autour d'André Breton, et il publie à intervalles de plus en plus réguliers dans des revues surréalistes comme *Littérature*, *La Révolution surréaliste* ou plus tard *Le Surréalisme au service de la révolution*. En outre, en novembre 1925, il présente une œuvre à l'exposition « La Peinture surréaliste », organisée par Breton pour dissiper au sein du mouvement surréaliste les doutes vis-à-vis de la peinture qu'avait notamment soulevés son *Manifeste du surréalisme* en 1924⁴. Cette exposition se déroule dans les locaux de la galerie Pierre, fondée un an plus tôt par Pierre Loeb. Arp y est représenté par son relief en bois *Poissons dans un aquarium (Fische in einem Aquarium, 1924–1925)*, exposé aux côtés d'œuvres de Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee et Joan Miró (fig. 16). Une foule manifestement nombreuse assiste à l'ouverture. Le critique Montpar doute pourtant que le surréalisme puisse réellement conquérir les masses, du fait de sa nature avant tout décorative et de l'absence de ligne artistique commune, en dépit de ses prétentions morales, politiques et littéraires marquantes pour l'après-guerre⁵. Ce jugement est d'ailleurs partagé par nombre de ses collègues⁶.

Arp reste malgré tout fidèle aux surréalistes. Près de deux ans plus tard, à l'automne 1927, il réalise sa première exposition personnelle à la Galerie surréaliste, inaugurée l'année précédente par Roland Tual et

3 Lettre de Jean Arp à Tristan Tzara, 26 février 1921, dans Raoul Schrott, *Dada 15/25*, Cologne 2004, p. 276 ; citoyen allemand, Arp ne sera autorisé à se rendre à Paris qu'en 1925. Voir Rudolf Suter, *Hans Arp. Das Lob der Unvernunft*, Zurich 2016, p. 96.

4 *La Peinture surréaliste*, éd. par André Breton et Robert Desnos, cat. exp. Paris, galerie Pierre, 14–25 novembre 1925, Paris 1925.

5 « *Surréalisme* est décoratif comme le premier, actif comme l'autre. Cette borne 1925 – étiquette morale, politique, littéraire, etc. – éclairera singulièrement l'après-guerre. Mais une donnée toute intellectuelle ne peut que rapprocher fictivement les peintres. » (Montpar, « La Peinture surréaliste », dans *La Semaine à Paris*, 20 novembre 1925, p. 114).

6 Les comptes rendus critiques de l'exposition ont été conservés dans le dossier de presse de la galerie de Pierre Loeb. La page consacrée à l'exposition surréaliste a été publiée pour la première fois lors de l'exposition « Klee und die Surrealisten » : voir *Paul Klee und die Surrealisten*, éd. par Michael Baumgartner et Nina Zimmer, cat. exp. Berne, Zentrum Paul Klee, Berlin 2016, p. 43 ; je remercie Michael Baumgartner pour cette précision.

Breton. C'est Breton qui rédige la préface du catalogue⁷. La publicité pour l'exposition Arp est assurée par une annonce grand format publiée en octobre 1927 dans *La Révolution surréaliste*. Comme il l'a fait lors de «La Peinture surréaliste», Arp présente des œuvres actuelles : des reliefs ayant recours à un langage-objet figuratif tendant à l'abstraction, où l'image est peuplée de nombrils, cravates, lèvres, feuilles, bouteilles ou moustaches. Le monde des objets conçu par Arp dans ces œuvres est bel et bien surréel. Ses formes sont d'étranges variations du quotidien, où l'humain devient chose et la chose devient humaine, ainsi que l'écrira en 1952 l'historienne de l'art Carola Giedion-Welcker⁸. Les choses donnent l'impression d'être dans un état de transition quasi permanent. Cette conception formelle transgressive qui semble née de l'intuition se retrouve dans l'œuvre poétique d'Arp, à laquelle il attachera toujours la même valeur qu'à ses œuvres visuelles. À tous les niveaux artistiques se manifeste un jeu d'émergence et de dissolution des formes par lequel Arp entend combiner les formes individuelles ou entremêlées tout en soulignant leurs rapports mutuels. Dans ses gouaches comme dans ses reliefs en bois, en carton, voire plus tard en ficelle, les objets d'allure fréquemment surréelle sont inopinément mis en relation les uns avec les autres, ouvrant au spectateur une multitude de possibilités d'associations, notamment par le choix du titre, sans proposer de solution univoque⁹.

La singularité de ce langage des formes, défini par la simplicité et la parcimonie des interventions dans le processus formateur, est soulignée en 1928 par l'écrivain d'art Hubert Croxley dans un texte enthousiaste sur Arp paru dans la revue *Cahiers d'art*. Pour lui, Arp est probablement le plus pur représentant d'un nouveau groupe de peintres – les surréalistes – dont le succès s'accroît de jour en jour. Croxley se montre ravi de voir l'œuvre d'Arp enfin mieux connue grâce à plusieurs expositions en France et en Belgique, après une si longue période de maturation silencieuse¹⁰. Deux ans plus tôt, dans un texte pionnier intitulé «Surréalisme», Robert Desnos se montrait plus réservé à propos du travail d'Arp, tout en mettant en exergue son relief *Montagne, nombril, ancres, table* (*Berg, Nabel, Anker, Tisch*, 1925), reproduit en première page de l'article. Inspiré par ce même relief, il écrivait au sujet d'Arp :

7 *Arp*, cat. exp. Paris, Galerie surréaliste, 21 novembre–9 décembre 1927, Paris 1927; la préface de Breton est reprise dans André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1928, p. 70 et suiv.

8 Carola Giedion-Welcker, «Urelement und Gegenwart in der Kunst Hans Arps», dans *Werk* 39/5, mai 1952, p. 164–172, ici p. 166 et suiv.

9 Sur le langage-objet, voir Guitemie Maldonado, «“L'art aux confins des choses” avec le langage-objet de Jean Arp», dans *Art is Arp. Dessins, collages, reliefs, sculptures, poésies*, éd. par Isabelle Ewig et Emmanuel Guigon, cat. exp. Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg 2008, p. 130–136.

10 Hubert Croxley, «Hans Arp», dans *Cahiers d'art* 3/5–6, 1928, p. 229–230, ici p. 229. L'article a été publié en novembre de la même année dans le magazine de la galerie Le Centaure. Voir *Le Centaure. Chronique artistique mensuelle* 3/2, 1928, p. 36–38.

« Parmi les ancres qui reposent à demi enfouies dans le sable des plages, parmi les coquillages extravagants, Arp étudie le moyen d’apprivoiser les pieuvres. Y réussira-t-il ou périra-t-il noyé ? C’est la question que la marée descendante pose à la marée montante. Aucune n’a répondu encore¹¹. »

La question du succès d’Arp semble néanmoins réglée au plus tard lors de l’exposition de la Galerie surréaliste en 1927. Il fait désormais partie intégrante du mouvement surréaliste. En mai 1928 a lieu en Belgique l’exposition personnelle également mentionnée par Croxley, renforçant le positionnement d’Arp au sein du contexte surréaliste. Elle est présentée à Bruxelles à la galerie L’Époque, ouverte en janvier 1927, dont le fondateur est le marchand d’art Paul-Gustave Van Hecke, lié à de nombreux avant-gardistes en Belgique et dans d’autres pays. Van Hecke travaille depuis 1924 avec René Magritte, dont il vend les œuvres. D’autres surréalistes belges comme Paul Delvaux et Marcel Mariën peuvent également compter sur son soutien. La galerie est dirigée par le musicien et poète belge E.L.T. Mesens, lui-même surréaliste pratiquant et membre du groupement surréaliste fondé fin 1926 à Bruxelles par l’écrivain Camille Goemans¹². C’est probablement Goemans qui introduira Arp dans les milieux surréalistes belges. Installé à Paris en 1927, il fait la connaissance de Jean Arp la même année dans les milieux surréalistes parisiens.

L’exposition à la galerie L’Époque est documentée par deux photographies reproduites par Van Hecke dans la revue *Variétés*, qu’il publie lui-même depuis mai 1928 (fig. 17). Les clichés sont accompagnés d’un petit texte du cinéaste belge Albert Valentin intitulé « Ce que j’en dis, c’est pour votre bien » et d’une brève critique de Paul Hooreman¹³. Dans son essai appelant à rechercher l’insolite au cœur de l’ordinaire, Valentin se contente d’une référence indirecte à l’œuvre d’Arp, tandis que Hooreman se montre plus explicite, louant sa recherche de l’onirique dans le quotidien et son contrôle des matériaux et des formes :

« Hans Arp, né à Strasbourg, a son atelier dans l’âge des cavernes. Il y trace chaque jour les figures secrètes destinées à conjurer les rêves,

¹¹ Robert Desnos, « Surréalisme », dans *Cahiers d’art* 1/8, octobre 1926, p. 210–213, ici p. 213.

¹² À propos des surréalistes belges, voir Bibiane Fréché, « Surrealism in Belgium between the Wars », dans Nathalie Aubert, Pierre-Philippe Fraiture, Patrick McGuinness (éd.), *From Art Nouveau to Surrealism*, Londres 2007, p. 161–173 ; sur Van Hecke, voir Michel Draguet, Virginie Devillez (éd.), *L’animateur d’art Paul-Gustave Van Hecke (1887–1967) et l’avant-garde*, Gand/Courtrai 2012 (Cahiers des Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 12).

¹³ Albert Valentin, « Ce que j’en dis, c’est pour votre bien », dans *Variétés* 2, 15 juin 1928, p. 74–77, et Paul Hooreman, « Hans Arp et les “ombrils” », *ibid.*, p. 98.



17 Vue de la salle de l'exposition Arp à la galerie L'Époque de Bruxelles, octobre 1928, montrant notamment les reliefs *La planche à œufs*, 1922 et *Horloge*, 1924)

les simulacres qui procurent l'amour ou la vie, les *ombrils*. Comme ses ancêtres firent la pierre, il a discipliné la couleur et les brosses, les ciseaux, le carton, l'inquiétant triplex sensible à la chaleur comme un homme. Son grand triomphe est d'avoir récemment domestiqué la ficelle, comme personne avant lui n'avait su faire ; depuis, il n'a pas sur la toile de serviteur plus fidèle à rendre la pureté des signes qu'il y trace. Les menuisiers même semblent attentifs à ses ordres¹⁴. »

On notera que Hooreman fait déjà référence aux reliefs en ficelle qu'Arp présentera un an plus tard dans sa troisième grande exposition personnelle à la galerie Goemans, la dernière en date. Quant à la galerie L'Époque, l'absence de catalogue ne permet pas de savoir s'ils y étaient exposés. Cependant, les photographies publiées dans *Variétés* montrent clairement qu'Arp y présente avant tout ses reliefs de langage-objet sculptés dans le bois. Il expose *Horloge* (*Turmuhr*, 1924) et *La Planche à œufs* (*Das Eierbrett*, 1922), travaux centraux dans son œuvre, qui sont tous deux acquis par Pierre Janlet, collectionneur bruxellois et futur directeur des Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles. À la même

¹⁴ Hooreman, 1928 (note 13), p. 98.

époque, d'autres œuvres entrent également dans des collections privées belges, de même que dans la collection particulière de Van Hecke¹⁵. Vers 1928/1929, on trouve ainsi chez ce dernier, dans le salon de son domicile privé, une version du relief *Paolo et Francesca* (1921) qui devint plus tard la propriété d'E.L.T. Mesens, ainsi que trois gouaches de taille plus réduite peintes dans le langage-objet caractérisant Arp à cette époque¹⁶.

Au cours de l'exposition personnelle organisée quelques mois plus tard, en novembre 1928, dans la galerie Le Centaure dirigée par Walter Schwarzenberg, Arp vend également quelques-uns de ses reliefs (fig. 18)¹⁷. Schwarzenberg est un ami de Van Hecke, avec qui il entretient un étroit partenariat commercial depuis au moins 1927. Ce lien se reflète dans le programme d'exposition de Schwarzenberg, la grande influence exercée par Van Hecke permettant à Arp d'accéder à cette galerie¹⁸. C'est par l'entremise de Schwarzenberg que Maja Hoffmann-Stehlin et Emanuel Hoffmann portent leur attention sur l'artiste. Demeurant alors à Bruxelles, ce couple suisse fait l'acquisition, pendant l'exposition personnelle ou juste après, des reliefs d'Arp intitulés *Moustaches infinies* (*Endlose Schnurrbärte*, 1928), *Fourchettes et Nombriil* (*Gabeln und Nabel*, 1927), *Oiseau, nez, lèvre* (*Vogel, Nase, Lippe*, 1928) et *Constellation de cravates et de nombriils I* (*Konstellation von Krawatten und Nabeln I*, 1928)¹⁹. Dans les années qui suivent, ces deux collectionneurs deviendront les mécènes les plus dévoués de l'artiste.

Le nombre d'œuvres qu'Arp parvient à vendre dans le cadre des expositions mentionnées est considérable pour lui. Sa femme, l'artiste

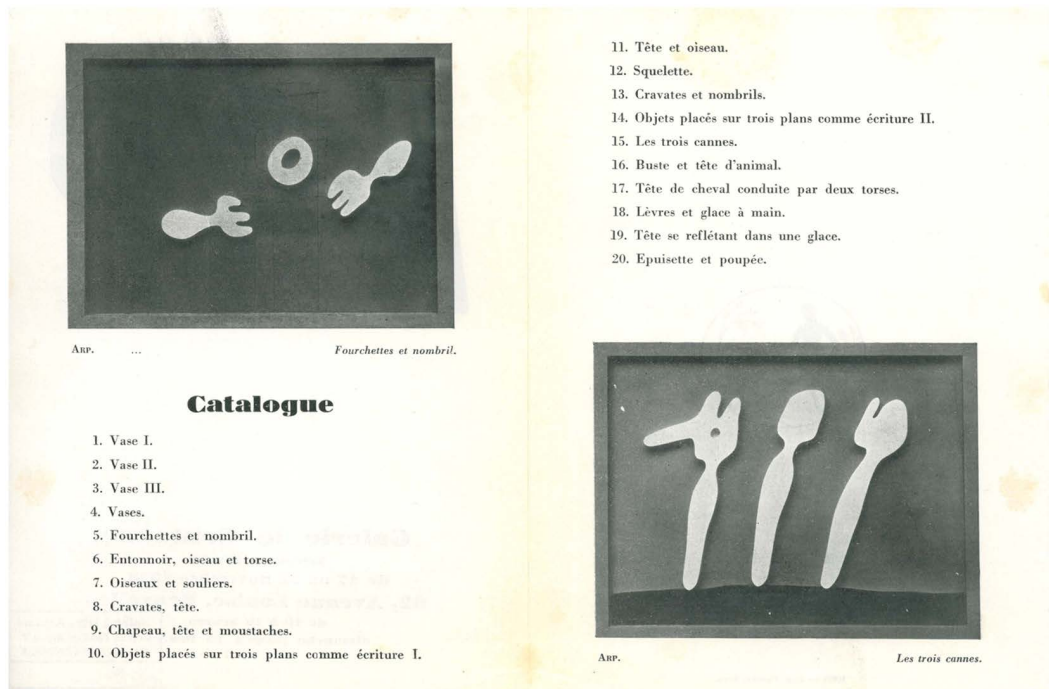
15 Ces œuvres, désormais dans des collections particulières belges, sont les reliefs *Tête. Lèvres écosaisées* (*Kopf. Schottenlippen*, 1927) et *Les Deux Sœurs* (*Die zwei Schwestern*, 1927), ainsi que l'œuvre *Plastron et Fourchette* (*Gabel und Vorhemd*, 1922), appartenant à la collection du Liégeois Fernand Graindorge, qui fera plus tard l'acquisition d'autres travaux d'Arp. Voir Bernd Rau, *Hans Arp. Die Reliefs. Œuvre-Katalog*, Stuttgart 1981.

16 Voir la photographie dans le texte de Johan De Smet, « "Homo Eclecticus". L'éclectisme de Paul-Gustave Van Hecke », dans Draguet/Devillez, 2012 (note 12), p. 65–79, ici p. 70 et suiv.

17 *ARP*, cat. exp. Bruxelles, galerie Le Centaure, 17–23 novembre 1928, Bruxelles 1928. Fernand Graindorge achète *Les Trois Cannes* (*Die drei Spazierstöcke*, 1927). Le relief en ficelle *Danseuse* (*Tänzerin*, 1928) est acquis par Pierre Janlet; *Lèvres et Miroir* (*Lippen und Handspiegel*, 1927) passe dans une collection particulière en Belgique. Voir Rau, 1981 (note 15).

18 Sur Schwarzenberg et la galerie Le Centaure, voir Peter J. H. Pauwels, « La Galerie Le Centaure et Paul-Gustave Van Hecke », dans Draguet/Devillez, 2012 (note 12), p. 102–103. En octobre 1921, Schwarzenberg (1885–1964) a ouvert sa galerie d'art, rebaptisée Le Centaure en 1926. En parallèle, il publie un magazine du même nom.

19 Selon Ströh, *Configuration (nombriil, chemise et tête)* [*Konfiguration (Nabel, Hemd und Kopf)*, 1927/1928] passe également dans la collection Hoffmann. Pourtant, l'œuvre ne figure pas sous ce titre dans le catalogue de l'exposition. Voir Greta Ströh, « Biographie », dans *Arp 1886–1966*, cat. exp. Stuttgart/Strasbourg, Württembergischer Kunstverein/Musée d'art moderne, Stuttgart 1986, p. 281–300, ici p. 290. Néanmoins, une *Configuration* est mentionnée dans le catalogue de l'exposition commémorative de la collection E. Hoffmann, Bâle 1932. Au total, 16 œuvres d'Arp acquises par Hoffmann pour sa collection jusqu'à sa mort en 1932 y sont répertoriées.



18 Double page du catalogue de l'exposition ARP à la galerie Le Centaure à Bruxelles, novembre 1928. Œuvres reproduites : *Les trois cannes*, 1927 et *Fourchettes et nombril*, 1927

Sophie Taeuber-Arp, écrit à sa sœur Erika pour lui dire combien les premiers succès commerciaux de son mari et l'intérêt croissant pour ses travaux la rendent heureuse – tout en observant dans une autre lettre datant de 1927 que ces succès auraient été de mise dix ans plus tôt²⁰. De même, la dernière grande exposition personnelle d'Arp, organisée en novembre 1929 dans la nouvelle galerie de Camille Goemans, rue de Seine à Paris, est elle aussi un succès (fig. 19)²¹. Le jour du vernissage, le local est plein à craquer. À nouveau, Sophie Taeuber-Arp écrit à sa sœur :

« Dommage que tu n'aies pas vu le tumulte devant la vitrine, toujours une vingtaine de personnes. À 5 h, la galerie était tellement bondée qu'on ne pouvait plus bouger. Je suis ravie que tant de gens soient intéressés, les acheteurs pointent leur nez à l'horizon²². »

20 Lettre de Sophie Taeuber-Arp à Erika Schlegel, île d'Oléron, 16 juillet 1927, Zentralbibliothek, Zurich, lettres de Sophie Taeuber-Arp, MS Z II, 3069/27.

21 Voir *Arp*, cat. exp. Paris, galerie Goemans, 4–17 novembre 1929, Paris 1929.

22 Lettre de Sophie Taeuber-Arp à Erika Schlegel, 5 novembre 1929, Zentralbibliothek, Zurich, lettres de Sophie Taeuber-Arp, MS Z II, 3069/124 (traduite pour cet article).



19 Exposition Arp à la galerie Goemans, 4–17 novembre 1929

Hélas, le succès commercial n'est pas vraiment au rendez-vous, comme le regrette Sophie Taeuber-Arp dans une lettre ultérieure²³. Ce sont sans doute là les signes avant-coureurs de la crise économique mondiale, qui aura un impact massif sur le marché de l'art parisien à partir de 1930. Malgré tout, l'exposition peut être considérée comme un succès pour Arp, mais aussi pour Sophie Taeuber-Arp, puisque lors du montage, c'est à elle que Goemans confie la tâche d'aménager les locaux.

À l'instar de ses précédentes expositions personnelles, Arp présente uniquement des reliefs chez Goemans. Au premier plan figurent des travaux des années 1927–1929. Pour la première fois, Arp offre ici un aperçu détaillé de ses nouveaux reliefs en ficelle : au lieu de découper ses objets surréalistes dans du bois ou du carton, il les crée sur le fond de l'image au moyen d'une cordelette. Deux de ces reliefs en ficelle, *Tête et Feuille* (1929) et *Feuilles et Nombrils* (1929), sont exposés pendant la durée de l'exposition dans la vitrine de la galerie aux côtés du relief grand format *Tête-moustache ; Moustache et Masque* (1928), marqué par le langage-objet. Malheureusement, aucun de ceux-ci n'est vendu. Dans le catalogue de l'exposition, Goemans ne s'étend guère sur Arp, les œuvres de ce dernier se suffisant à elles-mêmes : « Il n'y a pas plusieurs

²³ Voir lettre de Sophie Taeuber-Arp à Erika Schlegel, 9 juin 1930, Zentralbibliothek, Zurich, lettres de Sophie Taeuber-Arp, MS Z II, 30069/128.

façons de s'exprimer (il s'agit de Arp). Les Têtes, les Vases, les Nombrils, les Cuillères, en disent assez à qui veut entendre, pour qui peut voir. S'agit-il de vous²⁴ ? » Et de fait, ceux qui « voient » sont désormais de plus en plus nombreux. L'exposition est remarquée dans la presse spécialisée. Ainsi Christian Zervos évoque-t-il l'exposition dans les *Cahiers d'art*, de même que Michel Leiris dans la revue *Documents*²⁵. Si Zervos place au premier plan Arp le poète, soulignant l'influence de sa création poétique sur son œuvre plastique, Leiris met l'accent sur le rapport qu'entretient Arp avec le matériau, sur son humour et sur sa manière d'invalider les conceptions existantes de la forme et de la vision :

« Hans Arp prend l'univers et le transforme en une tôle ondulée, lui qui connaît si bien la menuiserie et tout ce qu'on peut tirer de la matière. Il fait se gondoler les formes et, systématiquement, rendant tout presque semblable à tout, bouleverse les classifications illusoire et l'échelle même des choses créées. Il s'amuse avec le monde comme un lutin échappé d'une forêt [...] »²⁶.

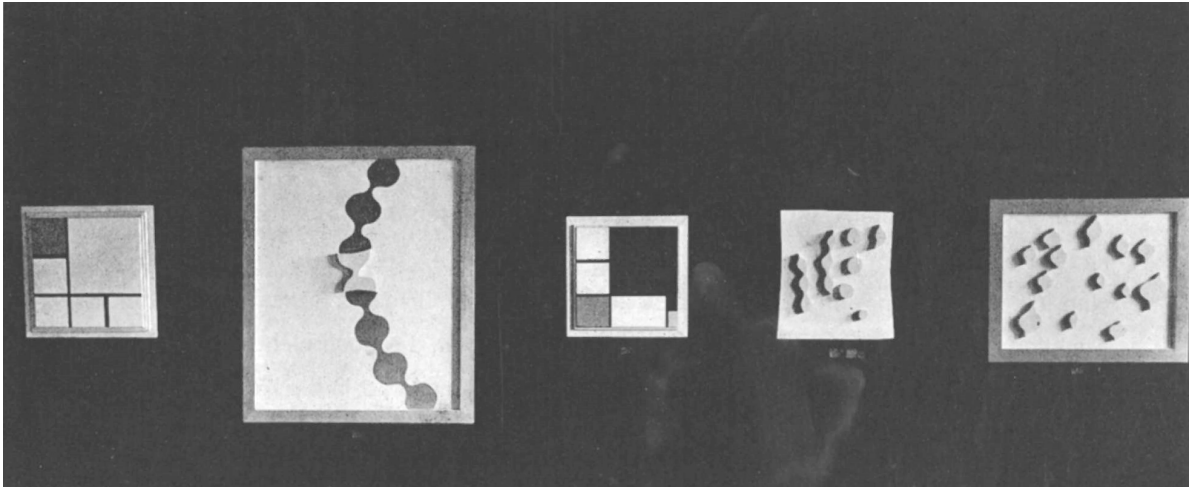
Mais Arp n'est pas seulement remarqué dans le contexte des surréalistes. Outre ses expositions dans ce cadre, à partir de la fin des années 1920 il côtoie de plus en plus les artistes de l'abstraction géométrique, réunis en 1929 à Paris dans le groupe Cercle et Carré, puis en 1931 dans le collectif qui lui succède, Abstraction-Création²⁷. Ces groupes d'artistes entendent s'opposer au surréalisme alors dominant à Paris, sans que cela empêche Arp de continuer à fréquenter les surréalistes ou à exposer avec eux – le plus souvent en présentant les mêmes œuvres. Parallèlement à son implication dans les groupes Cercle et Carré et Abstraction-Création, Arp devient également plus actif en Suisse à la fin des années 1920. Il fait entre autres office de médiateur des artistes parisiens. En 1929, il contribue ainsi à la sélection des œuvres de l'exposition « Peinture et sculpture abstraites et surréalistes » (« Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik ») au Kunsthaus de Zurich, ainsi qu'à l'exposition « Production Paris 1930. Œuvres picturales et plastiques » (« Produktion Paris 1930. Werke der Malerei und Plastik »), montée un an plus tard

24 Cat. exp. Paris, 1929 (note 21), s. p.

25 Voir Christian Zervos, « Compte rendu de l'exposition des reliefs de Arp », dans *Cahiers d'art* 4/8-9, 1929, p. 420, et Michel Leiris, « Exposition Hans Arp (Galerie Goemans) », dans *Documents* 1/6, 1929, p. 340-342.

26 Leiris, 1929 (note 25), p. 340-342 ; reproduit dans *Brisées*, Paris 1965, p. 41.

27 Sur Cercle et Carré et Abstraction-Création, voir Marie-Aline Prat, *Cercle et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne 1984 ; *Cercle et Carré and the International Spirit of Art*, cat. exp. Athens, Georgia Museum of Art, Athens 2013 ; ainsi que *Abstraction Création 1931-1936*, cat. exp. Münster/Paris, Westfälisches Landesmuseum Münster/Musée d'art moderne de la ville de Paris, Münster 1978.



20 Vue de l'exposition *Produktion Paris 1930* avec des œuvres de Jean Arp et Piet Mondrian, reproduite dans le catalogue de l'exposition

par Sigfried Giedion au Kunstsalon Wolfsberg, à Zurich²⁸. Ces deux expositions prennent en compte aussi bien les tendances du surréalisme que celles de l'abstraction géométrique, et on constate que la plupart des artistes de « Production Paris » proviennent du contexte de Cercle et Carré ou d'Abstraction-Création. Arp lui-même est bien représenté au Kunsthaus et au Kunstsalon, à la fois par ses reliefs placés sous le signe du langage-objet et par son nouveau groupe d'œuvres, les *Constellations*. À la galerie Wolfsberg, il expose ce dernier aux côtés des travaux rigoureusement géométriques de Piet Mondrian, situant ainsi son œuvre dans un contexte artistique complètement nouveau (fig. 20). Grâce aux expositions en Suisse, Arp accède à un marché où sont présents la plupart des amateurs de son art, comme Maja Hoffmann-Stehlin (plus tard épouse Sacher), Clara Friederich ou Marguerite Hagenbach, qui acquièrent ses œuvres en grand nombre depuis la fin des années 1920 et vont parfois jusqu'à le soutenir financièrement. Carola et Sigfried Giedion comptent également parmi ses mécènes, l'apport de Carola Giedion-Welcker résidant principalement dans l'écriture artistique consacrée à l'œuvre d'Arp.

Même si Arp évolue de plus en plus à l'écart des milieux surréalistes, il continue cependant à être présent dans les expositions surréalistes des

28 Voir la lettre de Sophie Taeuber-Arp à Erika Schlegel, 21 juin 1929, Zentralbibliothek, Zurich, lettres de Sophie Taeuber-Arp, MS Z II, 3069/120, où elle écrit qu'Arp a été chargé de rassembler les œuvres en France. Voir *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik*, cat. exp. Zurich, Kunsthaus, 6 octobre–3 novembre 1929, Zurich 1929, et *Produktion Paris. Werke der Malerei und Plastik*, cat. exp. Zurich, Kunstsalon Wolfsberg, 8 octobre–15 novembre 1930, Zurich 1930, où est mentionnée la sélection des œuvres effectuée par Arp.

années 1930, sans toutefois l'être au même degré que ses collègues Max Ernst, Joan Miró ou Paul Klee. En 1933, il participe à l'«Exposition surréaliste» à la galerie Pierre Colle, à Paris, où il expose pour la première fois les sculptures sur lesquelles il travaille depuis le début des années 1930 (fig. 21)²⁹. Il présente également des œuvres pour contribuer aux projets internationaux des surréalistes tels que la première exposition internationale du surréalisme en 1934 au Palais des beaux-arts de Bruxelles, l'«Exposition surréaliste d'objets» en 1936 à Paris, l'«International Surrealist Exhibition» aux New Burlington Galleries en 1936 à Londres, ou l'«Exposition internationale du surréalisme» en 1938 à la galerie Beaux-Arts de Georges Wildenstein à Paris³⁰. L'exposition internationale la plus importante pour le rayonnement du surréalisme outre-Atlantique est «Fantastic Art, Dada, Surrealism», au



21 Man Ray, *Tête couverte de trois objets désagréables*, 1930, de Jean Arp et plâtre du même artiste ne figurant pas dans le catalogue raisonné, mais présent dans le catalogue de l'exposition sous le titre *Une cloche qui est un marteau*; œuvres présentées à l'Exposition surréaliste de la galerie Pierre Colle 1933, Centre Georges Pompidou, Fonds Man Ray

- 29 Voir *Exposition surréaliste : sculptures, objets, peintures, dessins (du 7 au 18 juin)*, cat. exp. Paris, galerie Pierre Colle, Paris 1933.
- 30 Voir «First international Exhibition of Surrealism», Palais des beaux-arts, Bruxelles, 1934; *Exposition surréaliste d'objets*, cat. exp. Paris, galerie Charles Ratton, 22–29 mai 1936, Paris 1936; *International Surrealist exhibition*, cat. exp. Londres, New Burlington Galleries, 11 juin–4 juillet 1936, Londres 1936; *Exposition internationale du surréalisme*, cat. exp. Paris, galerie Beaux-Arts Georges Wildenstein, 17 janvier–24 février 1938, Paris 1938.

Museum of Modern Art de New York, organisée par Alfred J. Barr Jr. en 1936–1937, dans laquelle Barr attribue à Arp une position centrale au sein du mouvement surréaliste. Un grand nombre des travaux qui y sont présentés par Arp entrent dans les collections du musée, jetant ainsi les bases de la notoriété de son œuvre aux États-Unis³¹.

« Cinq cents francs pour une planchette, ça fait beaucoup ! »

Si l'on considère les expositions d'Arp et sa popularité croissante à Paris depuis le milieu des années 1920, son succès s'explique sans doute par sa participation au mouvement surréaliste. Même sa première grande vente d'importance, il la doit à Jacques Viot, collectionneur et marchand «surréaliste», responsable avec Breton de l'exposition «La Peinture surréaliste» en 1925. Rétrospectivement, Arp écrit à son sujet en 1948 dans son texte *Der Magier* [Le magicien] :

« La vente de mon premier relief à Paris en 1926 fut de la magie noire. Le magicien était Viot, le marchand d'art. Il avait envoûté le collectionneur D. par des discours alléchants d'une indescriptible beauté et l'avait attiré dans mon atelier. Tourmenté, D. soupesait mon petit relief tantôt de la main gauche, tantôt de la droite. Du moins son poids ne semblait-il soulever chez lui aucune objection. Autour de sa belle encolure d'harpagon était nouée une cravate plus belle encore. Il se tournait et se retournait. Il peinait à se décider. Il ouvrit grand les yeux, puis les referma, las d'un tel effort. Il les rouvrit, son regard éfaré cherchant une échappatoire. À présent, il fallait prendre garde. Il semblait vraiment vouloir chercher son salut dans la fuite. Viot, exubérant, se pavanait autour de sa victime. Il ne cessait de vanter son incomparable connaissance des beaux-arts. D. gémit : "Cinq cents francs pour une planchette, ça fait beaucoup !" Viot ne céda pas. Il convoqua l'obscurité et le mystère. Ses yeux étincelaient comme deux lanternes magiques. Ses paroles se firent toujours plus démoniaques, jusqu'à ce que D. finît par s'effondrer dans un fauteuil en tendant à Viot les cinq cents francs³². »

31 Sur les neuf travaux en papier, reliefs et sculptures d'Arp répertoriés dans le catalogue, sept font partie de la collection du Museum of Modern Art. Voir *Fantastic Art, Dada and Surrealism* [1936], éd. par Alfred Barr Jr., cat. exp. New York, Museum of Modern Art, 7 décembre 1936–17 janvier 1937, 3^e édition, New York 1946, p. 246. Pour la réception d'Arp aux États-Unis, voir Maike Steinkamp et Loretta Würtenberger (éd.), *Hans Arp and the United States*, Berlin 2016 (Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V.).

32 Arp, *Der Magier*, dans id., *On My Way. Poetry and Essays. 1912–1948*, New York 1948 (Documents of Modern Art, 6), p. 95–96 (texte traduit pour cet article).

Dans ce récit cocasse, Arp laisse entrevoir les difficultés qu'il connaissait à l'époque pour placer ses œuvres sur le marché. Grâce au réseau des surréalistes, à leurs expositions, à leurs revues et à leurs contacts, il a l'occasion de présenter ses œuvres à un public plus large, ouvert aux idées d'avant-garde. C'est également cette chance que souligne Sophie Taeuber-Arp dans une lettre de 1926 à sa sœur Erika :

« Hier après-midi, nous avons apporté deux reliefs à la Galerie [*sic*] Surréaliste, aujourd'hui l'un des deux a déjà trouvé deux acheteurs, il est vrai que les prix de l'art ne sont pas élevés ici, mais c'est quand même très bien pour Hans que différentes personnes (et aussi d'autres marchands) commencent à être intéressées, les travaux de Hans plaisent énormément à Viot, le marchand d'art des surréalistes, il semble aussi très bien s'entendre avec lui, il n'est pas mesquin, tout est complètement différent de la Suisse³³. »

En effet, Arp réussit à vendre toute une série de travaux au cours des années suivantes. Le catalyseur, ce sont les quatre expositions personnelles de la seconde moitié des années 1920 mentionnées précédemment, à Paris et à Bruxelles, où il montre principalement ses reliefs. À cette époque, ses travaux en papier semblent plutôt se vendre dans l'arrière-boutique des galeries. Il faudra attendre le début des années 1930 pour voir la situation changer : dans le cadre de l'exposition « La Peinture au défi. Collages », organisée par Aragon à la galerie Goemans au printemps 1930, Arp présente alors ses premiers collages et un exemplaire de ses « papiers déchirés », réalisés à partir de feuilles réduites en lambeaux selon les lois du hasard³⁴. Peu après, il présente ce groupe d'œuvres dans le cadre d'une vaste exposition personnelle à la galerie Jeanne Bucher³⁵. Au début des années 1930 s'y ajouteront ses premières sculptures.

Arp s'efforce de présenter constamment de nouveaux groupes d'œuvres. Malgré son succès croissant, le nombre de travaux vendus dans les années 1920 ne doit pas être surestimé. La situation financière d'Arp et de son épouse reste précaire, le thème est récurrent dans les lettres de Sophie Taeuber-Arp à sa sœur. Néanmoins, pour Jean Arp, le réseau des surréalistes de la seconde moitié des années 1920 est essentiel pour mieux se faire connaître et attirer les collectionneurs potentiels.

33 Lettre de Sophie Taeuber-Arp à Erika Schlegel, Paris, 1926, Zentralbibliothek, Zurich, lettres de Sophie Taeuber-Arp, MS Z II, 3069/16.

34 Louis Aragon, *La peinture au défi. Exposition de collages*, cat. exp. Paris, galerie Goemans, mars 1930, Paris 1930; les collages d'Arp y côtoient des œuvres de Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Gris, Miró, Magritte, Man Ray, Picabia, Picasso, Tanguy, entre autres.

35 Voir *Arp. Papiers déchirés*, cat. exp. Paris, galerie Jeanne Bucher, Paris 1930.

Il rencontre de nombreux artistes dont il partage les idées, de même que des galeristes prêts à exposer ses œuvres. Cependant, pour Arp, les surréalistes ne constituent pas le seul réseau, comme en témoigne son engagement dans Cercle et Carré et Abstraction-Création. Les objectifs formulés par les deux groupes au début des années 1930, tout comme le réseau qu'ils tissent à l'échelle internationale, semblent mieux correspondre aux idées artistiques d'Arp durant cette période que ceux des surréalistes. Mais il ne rejette ni le surréalisme ni l'abstraction, et n'est rejeté par aucun des deux camps. Au contraire, ces deux mouvements désignent Arp comme l'un de leurs principaux représentants³⁶. Tout au long de sa vie, il a collaboré avec les artistes les plus divers, sans s'engager de façon contraignante dans tel groupe ou tel programme artistique, en suivant ses propres règles. Tel est également le constat de Carl Einstein dans son texte «L'enfance néolithique», mentionné en introduction :

«Une chose devient certaine : on ne s'accorde pas avec le monde et on tranche tous les cous afin de mouler en bois le cou breveté de Arp. On s'aperçoit alors que toute forme et tout isolement sont la défense légitime contre les cous, sont un assassinat en tant que l'espèce la plus violente du faux. Arp l'annexe, le donjon nuageux Arp se révolte et proclame qu'il est le seul escalier de marbre où l'on se casse les jambes et où jamais on ne parvient à monter³⁷.»

Cette singularité, telle qu'elle résonne dans les propos d'Einstein, assure non seulement à Arp une place sur le marché de l'art surréaliste de la fin des années 1920, mais l'établit aussi sur le long terme sur le marché de l'art parisien et international. Cela deviendra manifeste après 1945 avec la percée internationale d'Arp en tant que sculpteur et peintre, qui lui vaudra d'être célébré moins comme surréaliste que comme personnalité artistique autonome de la modernité.

36 Voir Isabelle Ewig, «L'art du silence», dans cat. exp. Strasbourg, 2008 (note 9), p. 222–228.

37 Einstein, 1930 (note 1), p. 479.

Le succès au pluriel. Pierre Colle (1909–1948) expose les surréalistes et lance Alberto Giacometti

Thierry Dufrière

Dans l'avenue Junot habitait Théodore
Fraenkel, je m'en souviens, nous lui rendions visite
D'un coffre dans son dos il sortait un Magritte
Un Max Ernst un Miro d'étoile et de mandore.

Pendant le déjeuner il parlait d'Isidore
(Ducasse), d'Aragon, de Breton et sa suite,
De Desnos, Crevel, morts où la mémoire hésite
Comme en d'obscur tableaux que la lumière dore¹.

Jacques ROUBAUD

L'historien anglais Alan Bowness parle des quatre cercles de la reconnaissance des artistes². Après celui des pairs, vient celui des collectionneurs et des marchands; le troisième, celui des spécialistes, des critiques, des amateurs, précède le quatrième, celui du grand public. Il fallait encore au début du xx^e siècle une ou deux générations pour que l'État achète une œuvre d'un artiste «reconnu» pour les musées nationaux. Dans la théorie interactionniste d'Howard Becker³, c'est la coopération entre les différents acteurs qui explique cette reconnaissance. La renommée grandissante du jeune Alberto Giacometti (1901–1966) et la valorisation de sa production artistique surréaliste au début des années 1930 en constituent presque un cas d'école. Fils et neveu de peintres suisses réputés, protégé de quelques-uns des artistes composant la colonie italienne et suisse de Paris (Massimo Campigli, Gino Severini, Sergio Brignoni) après sa venue dans la capitale française en janvier 1922, élève d'Antoine Bourdelle à la Grande Chaumière, Giacometti acquit auprès de ses camarades une réputation d'esprit original et croisa le futur marchand Pierre Matisse. Il est lancé en juin 1929 dans le deuxième cercle, celui des marchands et collectionneurs, par la présentation

1 Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris 1999, Sonnet XVIII, p. 116.

2 Alan Bowness, *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, Londres 1989; trad. française par Catherine Wermester, Paris 2011, p. 12. Bowness suit les thèses classiques de Harrison C. White et Cynthia White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, New York 1965.

3 Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley 1982.

d'un type de production d'avant-garde en marge d'une exposition de Campigli à la galerie Jeanne Bucher. Ses «têtes plates» ou «plaques» furent prisées par les collectionneurs et valorisées (avec encore quelque imprécision sur son propre nom!) par les «spécialistes» du troisième cercle, critiques et poètes. Mais c'est vraiment son entrée dans le groupe surréaliste qui lui ouvrit les portes d'un succès critique et marchand qu'il n'aurait pas obtenu seul. Nous l'analyserons en nous appuyant plus particulièrement sur ses relations avec la galerie Pierre Colle, qui organisa sa première exposition personnelle en 1932 et l'inclut dans l'exposition du groupe surréaliste en juin 1933. Ce qui relève d'une situation française ne se retrouve pas alors aux États-Unis, où la première exposition de Giacometti à la galerie Julien Levy en 1934 se traduisit, de l'aveu même du marchand, par un échec commercial⁴. Enfin, il faut prendre la mesure d'un contexte historique bien précis : celui de la grande crise économique de 1929.

L'artiste nouveau venu et les interactions dans le milieu de l'art parisien

Avant son départ pour étudier à la Grande Chaumière à Paris (1922), le jeune Giacometti avait visité à Soleure la collection d'art de l'Afrique du collectionneur suisse Josef Müller, dont il réalisera en 1925–1926 un buste, sa première commande⁵. Dans sa thèse, à laquelle nous nous référerons plus tard pour son «modèle interactionniste» appliqué au marché de l'art, Fabien Accominotti fait allusion à une lettre adressée en 1917 à Henri Matisse par Félix Fénéon où le critique et directeur de la galerie Bernheim-Jeune écrivait que la succursale de Lausanne avait vendu deux de ses peintures, «pour 11 500 francs français, à M. Josef Mueller», un fabricant de vis pour montres et lunettes de Soleure⁶. Fénéon remarquait que certes, c'était un prix bien trop modeste, mais qu'à sa connaissance, il s'agissait de la première fois qu'une de ses œuvres entrait dans une collection suisse, «et que c'était important de faire ce premier pas [...] ». Il ajoutait que la Suisse avait bon nombre d'amateurs

4 Levy présentait 11 sculptures «abstraites» de l'artiste. Rien ne fut vendu et presque tout repar-tit pour Paris. Le marchand note dans son journal : «The entire season of 1934–1935 bore an overcast of gloom for me. Almost nobody liked the Giacometti sculptures. Prices at \$150 to 250! Nobody bought.» (Cité dans «Éléments chronologiques», dans *Alberto Giacometti, retour à la figuration, 1933–1947*, cat. exp. Genève/Paris, Musée Rath/Musée national d'art moderne, Paris 1986, p. 65).

5 *Tête de Josef Müller, 1925–1926*, bronze, h : 30 cm, coll. part.

6 Fabien Accominotti, *Value, Inequalities and Creativity in the Market for Modern Art*, these inédite, École des hautes études en sciences sociales, 2010. Le manuscrit est à paraître à Princeton University Press sous le titre *Market Chains: Consecration and Creativity in the Market for Modern Art*.

de « bonne peinture » et que la galerie espérait qu'ils suivraient l'exemple de M. Müller, auquel cas il n'y aurait pas à regretter les concessions faites pour ce début⁷. Sans doute Giacometti, en réussissant un beau buste du collectionneur, pouvait-il également se targuer de s'être ouvert quelques portes.

Ce qu'il faut ajouter, c'est que l'artiste fit, quelque temps après, en 1927, une seconde version du portrait sculpté, abandonnant la ronde-bosse pour une sculpture quasi bidimensionnelle où les axes horizontal et vertical du visage formaient une manière de croix⁸. C'était ce qu'à l'époque, dans sa propre recherche plastique, il réalisait de plus proche de l'abstraction. À ce propos, deux remarques s'imposent : d'une part, l'artiste faisait bien la distinction entre ce qui est acceptable pour une commande et le travail d'expérimentation dans l'atelier ; d'autre part, Giacometti eut envie d'exposer à Paris, dans un milieu ouvert *a priori* aux innovations plastiques, les essais de sculptures à plat qu'il poursuivit en 1928/1929 et qui pourtant ne lui donnaient pas entière satisfaction. D'après la biographie écrite par James Lord, ce fut son père, Giovanni, qui lui envoya sinon un ultimatum, du moins une sérieuse injonction de sauter le pas et de devenir un « artiste professionnel » qui s'affirme en tant que tel, au lieu de n'être qu'un artiste un peu dilettante entretenu par son père, un apprenti dans l'ombre de Lipchitz et de quelques autres, qui continuait encore en 1927/1928 à fréquenter la Grande Chaumière malgré une amorce de reconnaissance au Salon des Tuileries en 1925⁹.

Giacometti décida de présenter deux plaques – une *Tête* et une *Figure* – à côté des peintures de son ami Massimo Campigli exposées chez Jeanne Bucher en juin 1929¹⁰. Cette dernière, qui venait de l'édition, avait ouvert en mars sa nouvelle galerie au 5, rue du Cherche-Midi à Paris et effectué en avril-mai 1929 sa première exposition de peintres et sculpteurs contemporains. Aux côtés d'artistes comme Jacques Lipchitz qu'elle exposa en 1931, elle avait dans sa galerie des artistes amis de Giacometti comme Campigli ou Brignoni. Elle avait la réputation de bien savoir choisir ses artistes et Waldemar-George la conseillait. Elle n'hésitait pas à faire preuve d'originalité comme en montrant André Bauchant ; et sans doute eut-elle un coup de cœur pour les sculptures de Giacometti.

7 Lettre de Félix Fénéon à Henri Matisse, Archives Matisse, Issy-les-Moulineaux [Correspondance Bernheim-Jeune, item 170821a], citée dans Accominotti, 2010 (note 6), p. 66–67.

8 *Tête de Josef Müller*, 1927, plâtre, h : 34 cm, coll. part.

9 James Lord, *Giacometti. Biographie*, trad. française par André Zavriew, Paris 1997, p. 108–109.

10 On ne peut malheureusement en retrouver trace dans *Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde 1925–1946. De Max Ernst à de Staël*, éd. par Christian Derouet et Nadine Lehni, cat. exp. Strasbourg, musées et l'université de Strasbourg, Genève 1994. Giacometti n'y a même pas une entrée à l'index ! Il y a des transcriptions des livres de comptes de la galerie Jeanne Bucher à la bibliothèque Kandinsky, mais expurgées des prix ; voir fonds galerie Jeanne Bucher, bibliothèque Kandinsky, centre de documentation et de recherche du Musée national d'art moderne, Paris.

Coup de cœur partagé puisque le vicomte Charles de Noailles et une collectionneuse argentine Mme de Alvear achetèrent les deux œuvres.

C'était la première fois que les Noailles, Charles et Marie-Laure, s'intéressaient à Giacometti dont ils furent ensuite de constants mécènes. *Tête qui regarde* est la plus belle de ces premières œuvres connues de l'artiste, dont Jean Cocteau, qui la vit sans doute chez les Noailles, écrivit dans son *Journal* de 1929 : « Je connais de Giacometti des sculptures si solides, si légères qu'on dirait de la neige gardant les empreintes d'un oiseau¹¹. » Mais ce qui fut tout aussi décisif, ce fut l'adoubement du jeune artiste par ses pairs plus confirmés, et cette fois au-delà du cercle des Italiens et des Suisses. En effet, Jeanne Bucher lui fit connaître André Masson. Par lui, il connut Max Ernst, Joan Miró, Jacques Prévert ou encore Michel Leiris. Giacometti dit ensuite : « C'est comme si j'avais toujours été là ! », ou encore que les surréalistes étaient à ce moment « ceux qui comptaient¹² ». Un hasard heureux les lui fit rencontrer, mais son travail et sa personnalité les attirèrent durablement. André Masson demanda au sculpteur de l'assister dans certains travaux décoratifs. Giacometti fit un bas-relief en bronze pour l'appartement de Georges Henri Rivière. Les Noailles lui demandèrent en 1930 de réfléchir à une sculpture pour leur jardin du château Saint-Bernard à Hyères. Michel Leiris écrivit le premier texte important sur Giacometti dans la revue *Documents* en 1929¹³. Il était lancé !

Ce ne fut pas cependant Jeanne Bucher qui en profita, mais un autre marchand, Pierre Loeb, qui sut proposer à Giacometti un contrat d'exclusivité d'un an avec versement d'un traitement mensuel. Au 2, rue des Beaux-Arts, Loeb était le marchand favori des surréalistes depuis l'audace de l'organisation de leur première exposition collective en novembre 1925. Mais il présentait aussi Braque, Matisse ou Picasso, des valeurs reconnues : Giacometti ne fut pas fidèle à Jeanne Bucher. Loeb, dont la galerie ressemblait plus à un atelier qu'à un véritable lieu de vente, avait pour stratégie de se poser en conseil dans des temps incertains pour les affaires, le marché de l'art et le repérage des « trouvailles ». Fabien Accominotti rappelle ses « vieilles recettes » : faire des photographies en noir et blanc pour être sûr que la couleur ne masque rien ; mettre le tableau à l'envers pour voir s'il « tient », sans considération du sujet qui peut être flatteur (vieux truc de peintre). L'idée est de rassurer le client qui a toujours peur d'être trompé, mais Loeb est contradictoire : il dit

11 Cité par Lord, 1997 (note 9), p. 113.

12 Entretien filmé de Giacometti avec Jean-Marie Drot dans id., *Un homme parmi les hommes : Alberto Giacometti*, série « Les Heures chaudes de Montparnasse », ORTF, 12 novembre 1963, noir et blanc, 52 minutes.

13 Michel Leiris, « Alberto Giacometti », dans *Documents* 1/4, 1929, p. 209–214, cité dans cat. exp. Genève/Paris, 1986 (note 4), p. 65.

que c'est une affaire de sensibilité, d'expérience, qu'il faut se fier à son intuition, et en même temps, il soutient que seuls quelques-uns ne se trompent pas – manière de conforter son expertise¹⁴!

Pour donner une idée à la fois de l'intuition et de l'habileté de Loeb, on peut citer le témoignage d'Henriette Gomès, qui travailla pour le marchand avant d'ouvrir sa propre galerie. Lors de l'exposition «Joan Miró» (décembre 1930–janvier 1931), un jeune Américain lui demande une ristourne, en l'absence de Loeb. Consulté, celui-ci lui propose le meilleur prix possible. «Nous n'avons jamais revu ce jeune homme amateur» conclut Gomès¹⁵. L'idée était de favoriser la diffusion d'un artiste coûte que coûte, dans l'espoir – ici apparemment déçu – que tout achat ferait forcément boule de neige.

En exposant au printemps 1930 «Miró, Arp et Giacometti», Loeb réalisait un habile rapprochement entre des artistes en voie de reconnaissance et d'établissement et le jeune Giacometti, dans le droit-fil de l'expertise de Jeanne Bucher dont il prenait en somme le relais, et avec la conviction que plusieurs valent mieux qu'un, que les valeurs se confortent dans le collectif, l'exposition de groupe. Loeb ne se trompa pas. La *Boule suspendue* (1930) de Giacometti attira Dalí, qui la fit acheter par André Breton qui ne s'en sépara jamais. L'article de Dalí «Objets surréalistes¹⁶» (1931) en fit un prototype pour les «objets à fonctionnement symbolique» de tout le groupe qui, Breton en tête, accueillit Giacometti à bras ouverts. Il fut invité à écrire dans les revues du groupe, à participer aux enquêtes. La reconnaissance collective ouvrait la voie à la reconnaissance personnelle.

D'après James Lord, en 1931, «l'accord passé entre Giacometti et son marchand Pierre Loeb ne donnait plus satisfaction à l'artiste. Loeb créait autour de lui une aura d'expertise désintéressée; il en tirait parti pour persuader les artistes que de sordides considérations matérielles ne devaient pas jouer entre eux et lui, mais il se sentait aussi autorisé à réclamer un surcoût à ses clients qui avaient le privilège de bénéficier de son discernement¹⁷». Lord parle même de «carcan». Alberto, qui s'était éloigné peu élégamment de Jeanne Bucher, alla néanmoins au bout du contrat d'un an, mais il ne le renouvela pas. Ce n'est pas que la situation matérielle de Giacometti s'était franchement améliorée, mais il pouvait compter sur des commandes de mobilier et de design de Jean-Michel Frank et sur le soutien des Noailles.

14 Accominotti, 2010 (note 6), p. 19–20.

15 *L'aventure de Pierre Loeb. La galerie Pierre, 1924–1964*, cat. exp. Paris/Bruxelles, Musée d'art moderne de la ville de Paris et Musée d'Ixelles, Paris 1979.

16 Salvador Dalí, «Objets surréalistes», dans *Le Surréalisme au service de la révolution* 3, décembre 1931, cité dans Emmanuel Guigon (éd.), *L'objet surréaliste*, Paris 2005, p. 48–54.

17 Lord, 1997 (note 9), p. 132.

L'histoire de Giacometti avec la galerie Loeb se relança après la seconde guerre mondiale, même si l'exposition monographique prévue en 1946 n'eut finalement pas lieu. On voit Alberto et Annette photographiés avec Pierre Loeb dans la ruelle de l'atelier. L'artiste a dessiné à plusieurs reprises Pierre Loeb. Un dessin de 1945 sert de frontispice au catalogue de l'exposition « L'aventure de Pierre Loeb. La galerie Pierre, 1924–1964 », consacrée au marchand en 1979. Il y a en tout quatre dessins dont, sur une feuille, trois études de tête à la pipe. D'après André Berne Joffroy :

« Il est non moins beau qu'il ait su aussi suivre avec sympathie et compréhension l'évolution de Giacometti, lors de la période difficile où celui-ci tâtonnera vers l'expression synthétique des réalités naturalistes et des vérités abstraites¹⁸. »

Cette première partie appelle deux observations et commentaires. Le marché de l'art à Paris dans les années 1920–1930 peut paraître un champ d'oppositions (les « grosses galeries » de la rive droite contre les « petites » de la rive gauche, par exemple) et de concurrence sans pitié, et l'artiste peut sembler en jouer avec, sinon cynisme, du moins pragmatisme, se liant au plus offrant, abandonnant qui ne le favorise plus assez. Ainsi, la rétrospective Picasso à la galerie Georges Petit en 1932¹⁹ pouvait sembler sonner le glas de Durand-Ruel. Pourtant, le modèle interactionniste (*interactional model*) proposé pour cette période par Fabien Accominotti est sans doute le plus pertinent :

« It shows how, in a context of uncertainty, galleries do not necessarily seek to distance themselves from each other by marketing innovative artists, in an example of Schumpeterian competition [...]. They also monitor their competitors' choices, and emulate them as long as this does not jeopardize the perceived quality of their own production²⁰. »

En d'autres termes, et dans le cas du jeune Giacometti, le choix judicieux de Jeanne Bucher décida Pierre Loeb à courir le risque de représenter l'artiste : « The representation of a painter by a dealer can be seen as a piece of information regarding the opportunity, for another dealer, to in turn distribute this artist²¹. »

18 André Berne Joffroy, « Cette exposition... », dans cat. exp. Paris/Bruxelles, 1979 (note 15), p. 7–28, ici p. 27.

19 *Exposition Picasso. Paris, 16 juin–30 juillet 1932*, éd. par Charles Vrancken, cat. exp. Paris, galeries Georges Petit, Paris 1932.

20 Accominotti, 2010 (note 6), p. 22

21 Ibid.

On peut savoir à travers deux sources fiables qu'il y avait en 1928/1929 à Paris cent quatre-vingt-dix galeries ayant exposé au moins un artiste vivant. On connaît la liste des peintres en exposition permanente dans cent vingt d'entre elles²². Ces peintres reflètent les choix communs de plusieurs galeries. Bucher et Loeb innovaient avec Giacometti : ils ne faisaient pas encore partie des leaders (*market gateways*²³).

La deuxième observation concerne l'âge de la première reconnaissance publique à Paris de Giacometti : il a vingt-neuf ans en 1930. S'interrogeant sur la bonne fortune financière de Picasso dans son ouvrage *La réussite et l'échec de Picasso* (1965), John Berger observe que cette « bonne fortune » n'est pas si récente : « [...] en 1909 il avait une femme de chambre avec un tablier blanc et une coiffe qui le servait à table... en 1930 il acheta le château de Boisgeloup qui date du XVIII^e siècle, comme résidence secondaire²⁴ ». Il poursuit : « À partir de l'âge de vingt-huit ans, Picasso n'a plus eu de soucis d'argent. À partir de trente-huit ans, il a été riche. À partir de soixante-cinq ans il a été millionnaire²⁵. » La fortune de Giacometti vint plus tard dans sa vie, et elle ne fut pas si grande, quoique importante dans les années 1950–1960, au temps où la galerie Maeght fondait ses modèles en bronze et les vendait dans le monde entier. Mais une chose est la fortune, une autre est son usage ; l'argent dormait sous le lit de Giacometti, qui ne changea rien à ses habitudes de vie.

Singulier pluriel, créativité et reconnaissance collectives : Giacometti à la galerie Pierre Colle

Dans les années 1920, le modèle dominant est l'exposition monographique :

« Dealers' production decisions, in that context, tended to direct toward artists rather than movements, as also indirectly evidenced by the examination of shows organized in galleries solo shows became an overwhelming standard in the 1920s²⁶. »

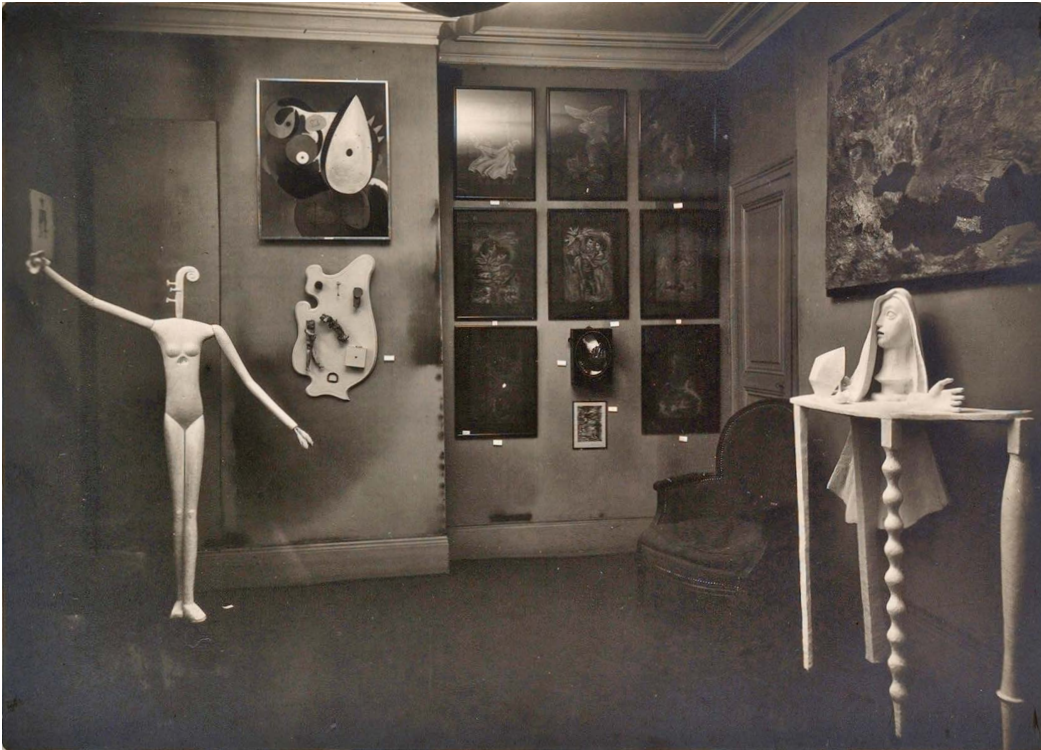
22 Voir les numéros 328 à 379 de l'hebdomadaire *La Semaine à Paris* (septembre 1928–septembre 1929), et André Fage, *Le collectionneur de peintures modernes. Comment acheter, comment vendre*, Paris 1930, p. 132–151. Sur la question du marché de l'art, voir aussi Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, New York 1995 ; Malcolm Gee, *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, New York 1981 ; Ambroise Vollard, *Recollections of a Picture Dealer*, Boston 1936 et Berthe Weill, *Pan!... Dans l'œil! ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine*, Paris 1933.

23 Accominotti, 2010 (note 6), p. 40.

24 John Berger, *La réussite et l'échec de Picasso* [1965], trad. française par Jacqueline Bernard, Paris 1968, p. 12.

25 Ibid.

26 Accominotti, 2010 (note 6), p. 16–17.



22 Man Ray, L'Exposition surréaliste à la galerie Pierre Colle, Paris, 1933, Paris, MNAM/Centre Georges Pompidou, Fonds Man Ray

Le changement de modèle intervient dans les années 1930, où se développe la dimension collective de la reconnaissance. Jeanne Bucher ou Pierre Loeb ont individualisé le suivi du jeune Giacometti. Lorsque Giacometti rejoint la galerie Pierre Colle, 29, rue Cambacérès, Paris 8^e, après la fin de son contrat avec Pierre Loeb, le modèle de l'exposition individuelle reste prégnant, de même que domine toujours l'idée qu'un créateur est avant tout un individu, un «singulier *singulier*», si l'on peut dire ! En mai 1932, l'artiste eut donc sa première exposition personnelle à la galerie Pierre Colle.

Ce fut une fierté pour Giacometti d'écrire à son père que le premier visiteur de l'exposition fut Picasso. Vinrent aussi les Noailles, et Christian Zervos fit l'éloge du jeune artiste dans *Cahiers d'art*. Donc les pairs, les mécènes, les critiques. Mais Colle vendit peu : le marché avait besoin d'une orchestration collective des talents.

C'est associé au groupe surréaliste et comme participant à l'exposition surréaliste de 1933 à la galerie Pierre Colle, que Giacometti fut vraiment lancé sur le marché de l'art. L'artiste n'était pas présent dans l'exposition surréaliste collective du 14-25 novembre 1925 à la Galerie Loeb, aussi

faut-il attendre l'«Exposition surréaliste» organisée du 7 au 18 juin 1933 à la galerie Pierre Colle pour que Giacometti s'inscrive dans le paysage artistique international (fig. 22). Giacometti y était représenté par les numéros 24. *Table*, 25. *Palais*, 26. *Mannequin*, 27. *Sucre minéral*, 28. *L'Heure des traces*, 29. *Objets*. Si l'on note comme une référence le numéro 13. *Pharmacie*, une stéréoscopie à la main de Marcel Duchamp, ce qui frappe est le grand nombre d'objets, comme si le groupe en faisait sa marque de fabrique collective pour la reconnaissance publique. Ainsi trouve-t-on exposés : *Tête couverte de trois objets désagréables : une mouche, une mandoline et une paire de moustaches* de Arp (cat. 1), *Objet* de Breton (cat. 4), *Buste de femme rétrospectif* de Dalí (cat. 11), et d'autres objets de Max Ernst, Arthur Harfaux, Maurice Henry, Man Ray (*Œil-Métronome*, cat. 61), Valentine Hugo, Joan Miró et Yves Tanguy²⁷.

Le tract « Il faut visiter l'exposition surréaliste²⁸ » joue sur le choc visuel – des doigts semblent y avoir laissé des taches –, sur l'étrangeté poétique, montrant ce qu'on y verra : des « chaises », « des amitiés à fonctionnement symbolique », des « objets usuels », des « portraits manqués ». Mais surtout, il insiste sur le caractère collectif de la production et de l'esthétique surréalistes : « Nous avons dépassé la période des exercices individuels. » Désormais, l'autorité, « la peinture surréaliste a su l'acquérir aux dépens de tout opportunisme personnel » ; elle vient de « recherches expérimentales », « en tournant le dos aux tableaux ».

On connaît le modèle de David W. Galenson en ce qui concerne la créativité des artistes au cours de leur vie²⁹ : deux périodes créatrices intenses, la jeunesse (les débuts) et la vieillesse (l'œuvre ultime). Ce modèle tient pour négligeables les interactions entre les artistes, au profit d'une vision plus « biologique » ou historique (personnalisant dans le temps les trajectoires d'artistes). Galenson avait remarqué que le « pic » de créativité, le moment où l'artiste atteint le sommet de son art, intervenait de plus en plus tôt dans la carrière des artistes entre le XIX^e et le XX^e siècle. Il l'expliquait par une transmission intergénérationnelle (sélection des informations et des techniques pertinentes) de plus en plus rapide et intense. Verticale donc. Il tenait pour de peu d'importance la collaboration, l'imprégnation et l'émulation horizontale au sein d'une même génération. Or le cas des surréalistes prouve à l'évidence que l'horizontal l'emporta alors sur le vertical – et le tract montre qu'ils en étaient pleinement conscients. C'est le travail collectif, l'appartenance commune à un même mouvement et l'image renforcée du groupe qui

27 *Exposition surréaliste : sculptures, objets, peintures, dessins (du 7 au 18 juin)*, cat. exp. Paris, galerie Pierre Colle, Paris 1933.

28 Tract « Il faut visiter l'exposition surréaliste », Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, FAAG-EXP-GR-1933-PARI-B/3.

29 David W. Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, Cambridge 2009.

en font la force. Peut-être également l'émulation entre mouvements artistiques, entre le surréalisme et l'art abstrait par exemple.

Il est possible également d'affirmer que la maturation et l'inflexion de la carrière d'un artiste peuvent tenir à ses contacts avec des champs associés de production, comme la production de mobilier ou de design, qui tendent à redéfinir les critères de ce qu'il pose comme « art » et de ce que ses mécènes, commanditaires et adjuvants critiques sont prêts à accepter et jusqu'à quel point. Ainsi l'activité de décorateur de Giacometti, à propos duquel l'artiste confia à André Parinaud qu'il travaillait « un vase exactement comme les sculptures³⁰ », contribua paradoxalement à faire passer chez les collectionneurs la conception « surréaliste » de l'espace de Giacometti, alors même que pour ce dernier, c'était une forme d'échec : « [...] dans mes intentions, la sculpture était autre chose que l'objet. C'était donc un échec. J'étais passé à côté du mystère, mon travail n'était pas une création³¹. »

La Table (1933) : une étude de cas entre art et design en période de crise économique

Dans une lettre datée du 9 mai 1969 à Jean Leymarie, alors directeur du Musée national d'art moderne (MNAM), Charles de Noailles revient sur l'acquisition de la *Table* (1933) en plâtre de Giacometti. Cette œuvre est historique dans la mesure où, donnée au MNAM en 1951 par les Noailles, elle fut la première de l'artiste à entrer dans les collections nationales ; juste après le don, un courrier de Bernard Dorival, alors directeur du MNAM, daté du 13 octobre 1952, demande à l'artiste de bien vouloir restaurer le plâtre, « ouvrage offert par M. de Noailles, malheureusement légèrement endommagé³² ». Le vicomte rappelle les conditions de l'achat : « Je relève sur mon fichier que la table a été achetée le 20 juin 1933 pour 6 000 francs à la galerie Pierre Colle [...] ». La somme n'est pas négligeable et fait une cote, comme on dit³³. Les Noailles ont l'habitude d'aider les surréalistes. D'après Noailles, Crevel avait insisté sur l'impécuniosité de Giacometti : « La situation matérielle d'Alberto était à peu près inexistante, ce qui lui était complément égal.

30 André Parinaud, « Entretien avec Giacometti : Pourquoi je suis sculpteur », dans *Arts-Lettres-Spectacles* 873, 13 juin 1962, p. 1.

31 Ibid.

32 Les deux lettres se trouvent dans le dossier Pierre Colle à la Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris.

33 À titre de comparaison, Raymonde Moulin, qui n'évoque pas Pierre Colle, donne quelques chiffres de la vente André Level le 3 mars 1927 dans le chapitre « Spéculation, snobisme et crise » de son *Marché de la peinture en France* : un petit Soutine 12 500 francs et un de Chirico 5 000 francs. Voir Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris 1967, p. 34-40.

J'ai l'impression que René Crevel avait dit un jour à ma femme ou à moi : «il faut absolument lui acheter l'œuvre la plus importante qu'il vient de terminer, et qui est une table, au moins cela lui donnera un peu d'argent comptant, dont l'absence d'ailleurs ne l'atteint nullement». » Dans sa lettre, le vicomte rappelle d'autres actions de mécénat :

« Comme nous avons fait, au printemps à Hyères, un genre de Festival d'avant-garde, surtout musical, qui nous donnait en même temps l'immense agrément d'avoir tous nos amis à demeure pendant une semaine ou 10 jours, et de leur faire à chacun une commande pour le Festival, qui les aidait à vivre, je me souviens que GIACOMETTI était venu et avait fait je crois une girafe en bois dans le jardin³⁴. Ce fut l'occasion de lui commander une grande statue en pierre qui est toujours là et qui avait été réalisée par lui dans la matière conseillée par Henri Laurens en pierre de Pouiné [*sic* : Pouillenay] en Bourgne³⁵. »

La mention de Henri Laurens, ce sculpteur aimé de Giacometti et considéré un temps par le jeune artiste comme un mentor, est l'occasion pour Noailles de faire une comparaison entre lui et son aîné : Laurens avait «la possibilité d'allumer un poêle dans son atelier. Pour Alberto, c'étaient des considérations matérielles qui n'existaient pas³⁶».

À la Fondation Alberto et Annette Giacometti, se trouvent des photographies qui documentent la présence commune de l'artiste et de son marchand Pierre Colle chez les Noailles au château Saint-Bernard de Hyères.

Dans son courrier, Noailles rappelle également qu'il est propriétaire d'un «plâtre ravissant qui est heureusement toujours ici, d'un modèle qui a été reproduit ensuite en bronze et où il y a deux creux, comme si des œufs d'autruche avaient été légèrement posés sur le plâtre humide³⁷». Il fait allusion à *Tête qui regarde*³⁸, achetée en 1929 à Jeanne Bucher et restée jusqu'à aujourd'hui dans la famille. On peut noter l'intérêt du vicomte pour la résistance des matériaux qui garantit la pérennité à des œuvres qu'il considère ainsi comme patrimoniales : «Le bronze aura toutes chances de traverser les siècles, alors que, hélas, le plâtre est une matière déplorablement fragile³⁹».

34 Thierry Dufrière, «Buñuel, Dalí, Giacometti y la "Jirafa" de 1932», dans Emmanuel Guigon (éd.), *Luis Buñuel y el Surrealismo*, Teruel 2000, p. 169-187, ici p. 177-179.

35 Le monolithe, admirable de force, qui semble une réponse au *Balzac* de Rodin, allie forme phallique et courbes féminines. Il est installé dans le jardin de la propriété des Noailles à Fontainebleau.

36 Lettre de Charles de Noailles à Jean Leymarie, 9 mai 1969 (note 32).

37 Ibid.

38 *Tête qui regarde*, bronze, Fonte Susse, 1969, coll. de Noailles.

39 Lettre de Charles de Noailles à Jean Leymarie, 9 mai 1969 (note 32).

La *Table* (dite aussi la *Table surréaliste*) est exemplaire de la recherche collective de la valeur au sein du groupe surréaliste, et de l'habileté du galeriste Pierre Colle qui sut en être l'imprésario (rappelons que les surréalistes avaient des marchands attirés, comme Loeb qui exposa les surréalistes de très nombreuses fois ou Colle qui exposa Dalí en 1931 ou, aux États-Unis, Julien Levy qui acheta *La Persistance de la mémoire* [1931] du peintre, entrée ensuite par don anonyme dans les collections du Museum of Modern Art [MOMA] à New York). Historiquement, elle est aussi le marqueur de la volonté surréaliste de subvertir les objets de la réalité quotidienne, tout en traduisant en creux une porosité entre art et design sur fond de crise économique, qui n'est pas pour rien dans l'exclusion de Giacometti du groupe surréaliste en février 1935 et dans la réorientation de sa création à partir de 1934, souvent qualifiée de « retour vers la figuration ». Enfin dans la prise en charge des œuvres par l'institution muséale et la critique d'art, la *Table* est un cas pertinent de clivage et d'hésitation sur les objets plus ou moins annexés à l'art par les surréalistes et utilisés par leurs acheteurs et mécènes comme quasi pièces de décoration ou d'ameublement, pouvant se prêter à une rétrogradation au rang d'objet de design ou au contraire vus comme pures œuvres d'art.

Que l'exposition chez Pierre Colle promeuve les « objets surréalistes », annonçant en cela l'exposition surréaliste d'objets chez Charles Ratton en mai 1936, se mesure à la présence d'un trio d'œuvres auquel appartient *la Table* et qui l'apparente à *Buste rétrospectif* de Dalí (cat. 11) et à l'huile sur toile de Max Ernst et Marie-Berthe Aurenche représentant André Breton à son bureau, en 1930 (cat. 16)⁴⁰. Le buste de mannequin de Dalí fait écho à celui de Giacometti. Le portrait peint de Breton le montre assis à sa table de travail au premier plan. Sur la table, une bouteille, un verre et un petit vase avec une fleur, bref une nature morte symbolique tout à fait dans la note des œuvres de Dalí et Giacometti. La perspective accentuée des bords de la table et surtout celle du pavement qui forme un échiquier vertigineux aux cases colorées (labyrinthique) conduisent, sans qu'un mur ne sépare le dedans et le dehors, vers un extérieur borné par deux colonnes torsées. Il s'agit d'un paysage de bord de mer,

40 Peinture de Max Ernst et Marie-Berthe Aurenche représentant André Breton à son bureau, en 1930, signée en bas à droite : « Marie Berthe Max Ernst ». À son propos, on peut lire sur le site de l'association Atelier André Breton, URL : <https://www.andrebreton.fr/work/56600100216670> [dernier accès : 04.11.2020] : « Lors de l'exposition de 1933 à la galerie Pierre Colle, Marie-Berthe Ernst figurait en tant que seul auteur de ce portrait d'André Breton. Néanmoins, dans des publications des années 1950-1960, cette œuvre était reproduite sous la signature de Max Ernst seul. » (Marc Eigeldinger, *André Breton. Essais et témoignages*) « ou sous la signature du couple Ernst » André Breton (*Poésie & autre*). Enfin, dans *Érotique du surréalisme*, Robert Benayoun nous signale que « selon André Breton, ce tableau est en fait de Max Ernst lui-même ». »

avec de belles plantes de style naïf à la Henri Rousseau et, debout dans l'allée, un couple d'êtres fantastiques (dont un à queue de sirène) alors qu'une femme sans tête (allusion à Max Ernst) est assise à droite, sous une des colonnes torsées. La torsade, que l'on retrouve dans un des pieds tournés de la *Table* et dans l'entrelacs des éléments de collier du *Buste rétrospectif*, joue un rôle non négligeable dans le portrait de Breton dont les jambes sous la table sont traitées en amorce de vrille, ce qui lie le poète à la femme-sirène et au fantastique mouvementé qu'introduisent les colonnes torsées dans l'univers perspectif et la structure orthonormée de l'architecture hippodamienne (à la Chirico, pourrait-on dire). C'est comme si la fantaisie et l'imagination s'y trouvaient introduites par la courbe infinie.

Dalí s'est exprimé au nom du groupe surréaliste en prônant la subversion de la réalité par la mise en circulation d'objets surréalistes, le plus célèbre étant naturellement le *Téléphone aphrodisiaque* ou *Téléphone homard* créé en 1936 pour Edward James⁴¹. Il y avait une certaine contradiction – mais c'est là le fruit de l'histoire – à ce que les objets subvertissant l'ordre établi ne pussent être achetés que par les représentants de celui-ci ! Ainsi des Noailles achetant la *Table* de Giacometti et créant avec quelques amis le groupe appelé Zodiaque (fin 1932–fin 1933) pour aider financièrement Dalí⁴². Dans « Grandeur nature » (1966), son texte d'hommage à Giacometti paru dans *Les Lettres françaises*⁴³, Louis Aragon soulignait de même que nombre des réunions en faveur de l'aide aux partisans du Front populaire espagnol avaient été éclairées par des lampes de Giacometti dans des intérieurs bourgeois. Le malaise que confesse Giacometti dans son entretien avec André Parinaud lorsqu'il explique qu'il se passionnait pour la réalisation des objets et que, du coup, il perdait de vue la sculpture proprement dite, est largement une attitude composée après coup et une forme de réécriture de sa propre histoire⁴⁴. Il vaut mieux considérer que la recherche plastique qu'il réalisait à cette époque pouvait – parce qu'en période de crise, il fallait trouver des débouchés dans la décoration, mais aussi parce que Giacometti avait noué une véritable amitié avec Jean-Michel Frank, la célèbre designer du 140, rue du Faubourg-Saint-Honoré – se décliner en plusieurs versions, de la plus radicalement « artistique », si l'on peut dire, à des formes plus décoratives. Pour preuve, la pièce décorative, déjà mentionnée, pour l'appartement de Georges Henri

41 Salvador Dalí, « Honneur à l'objet », dans *Cahiers d'art* 11/1–2, 1936.

42 Marijke Peyser-Verhaar, « Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 121, 2012, p. 58–71.

43 Louis Aragon, « Grandeur nature », dans *Les Lettres françaises*, 20 janvier 1966, repris dans Louis Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, Paris 1981, p. 217–218.

44 Parinaud, 1962 (note 30), p. 1.

Rivière en 1930, une commande qu'André Masson lui-même lui avait fait obtenir : une sculpture-grille qui est une des variantes du thème de la « femme araignée » qui ressurgira dans *Femme égorgée* (1932)⁴⁵. On peut ainsi parler des quatre « régimes de visibilité » de l'objet (pour jouer sur le titre fameux de la sculpture *L'Objet invisible* de 1934) chez Giacometti⁴⁶.

Lorsque les objets surréalistes entrèrent dans les collections publiques, il arriva qu'on souligne sinon leur seule destination de décoration, du moins l'ambiguïté née de leur usage premier. Christian Derouet écrit ainsi en 1986 à propos du « retour à la figuration de Giacometti vers 1934–1935 » :

« Par ailleurs, sans vouloir banaliser ce revirement de Giacometti, il faut rappeler que ces attermoissements sont communs dans les époques de crise. 1933–1934 fut le paroxysme des conséquences de la grande dépression économique qui paralysa le marché de l'art parisien pour de nombreuses années. Lâchés par leurs marchands, beaucoup d'artistes plasticiens qui avaient participé à des productions d'avant-garde revinrent à une figuration plus conventionnelle et pour subsister dans cette période de mévente, acceptèrent la commande de portrait ou contribuèrent à la mode de la nature morte bourgeoise⁴⁷. »

Plus loin, le même Derouet écrit au risque d'être « sacrilège », selon son propre terme :

« Sans reprendre ici l'étude de *La Table* (surréaliste) de 1933, il est bon de rappeler qu'il s'agit *en premier chef* d'une console et qu'elle *reste*, quelle que soit la signification dont on la drape, une pièce *rudimentaire* de mobilier. Se souvient-on également que *La Femme qui marche* présentée à la galerie Pierre Colle en 1933 est *au départ* un mannequin auquel Giacometti enfilait des bras dont il réglait le mouvement comme les décorateurs de vitrines des grands magasins⁴⁸ ? »

Encore en 1999, Anne Hiddelston, qui signe la notice de la *Table* dans le catalogue de l'exposition hors les murs de la collection Giacometti du MNAM, parle de « mi-sculpture, mi-meuble⁴⁹ ».

45 Cat. exp. Genève/Paris, 1986 (note 4), p. 65.

46 Thierry Dufrene, « L'objet bien visible dans l'œuvre d'Alberto Giacometti », dans *Jean-Michel Frank. Un décorateur dans le Paris des années 30*, éd. par Pierre-Emmanuel Martin-Vivier, cat. exp. Paris, Fondation Pierre Berger-Yves Saint-Laurent, Paris 2009, p. 68–77.

47 Christian Derouet, « Propositions pour le retour à la figuration », dans cat. exp. Genève/Paris, 1986 (note 4), p. 66–73, ici p. 66.

48 Ibid., p. 72, nous soulignons.

49 Voir *Alberto Giacometti. La collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, éd. par Agnès de La Beaumelle, cat. exp. Saint-Étienne, Musée d'art moderne, Paris 1999, cat. 25

On peut suivre Derouet lorsqu'il suggère que l'énigmatique titre *Sucre minéral* qui désigne le numéro 27 de l'exposition de 1933 serait le cône, un des éléments de la maquette pour une place, mais pas lorsqu'il semble penser que l'artiste ne le considère pas comme une œuvre à part entière⁵⁰. Tout autre est la clairvoyance d'un Roger Caillois, qui commente ainsi l'exposition chez Pierre Colle : «[...] il est merveilleux que pendant quelques jours des salles n'aient pour tout "ameublement" que des objets surréalistes», parlant de «rêves continument palpables» et d'«existence constamment vérifiable des objets surréalistes». Il se déclare sensible à l'atmosphère de jeu : «jouer une partie d'échecs contre une très belle femme sur un échiquier précieux». Il décrit *Femme qui marche* (1932) de Giacometti : «À l'entrée, la larve de plâtre de Giacometti qui n'est autre sans doute qu'un moulage imaginaire de l'automate féminin muni de rasoirs, dont, selon Sacher-Masoch, la comtesse Nadasky, nièce du roi de Pologne, Élisabeth Bathory, morte le 21 août 1614, faisait pour conserver une éternelle beauté, un si terrible usage.» Il choisit comme illustration de son article le *Buste de femme rétrospectif* de Dalí⁵¹.

En conclusion, il semble clair que l'attitude de Giacometti vis-à-vis de ses marchands dans les années 1920–1930, si elle n'est pas toujours dépourvue d'opportunisme – ainsi lorsqu'il quitte Jeanne Bucher à qui il devait pourtant son premier succès –, peut tout de même plutôt être qualifiée de coopération loyale ; en privilégiant l'attitude collective propre au groupe surréaliste, il acquiert une forte identité et atteint avec eux la réussite, comme lorsque tout converge, dès l'exposition chez Pierre Colle en 1933, sur la fabrication des objets. C'est alors que la *Table* est achetée par les Noailles pour la somme de 6 000 francs et qu'elle fait tout le chemin de la reconnaissance et de l'artification d'un objet qui interroge à partir du champ artistique, il faut le souligner, le monde des objets quotidiens et décoratifs. Cette histoire se renouvellera aux États-Unis après guerre, lorsque l'artiste sera un acteur, avec le relais efficace de la galerie Pierre Matisse, du transfert de l'existentialisme européen outre-Atlantique. Matisse l'avait approché à l'automne 1936, craignant que le sculpteur ait signé un contrat avec Julien Levy qui avait organisé sa première exposition à New York en décembre 1934. Une lettre de Giacometti du 23 octobre précise qu'il n'en fut rien : «Julien Levy n'était plus à son atelier, il n'y est pas venu pendant qu'il était ici cet été et je n'ai plus aucune relation avec lui pour la sculpture. D'ailleurs au

(Anne Hiddelston), p. 98–101, ici p. 98.

⁵⁰ Voir Derouet, 1986 (note 47), p. 70.

⁵¹ Roger Caillois, «Le décor surréaliste de la vie (À propos de l'exposition surréaliste à la galerie Pierre Colle, à Paris)», dans *Documents 33 : Cinéma, critique littéraire, artistique et sociale* 5, août 1933, p. 16–17.

moment de l'exposition il n'y a eu aucun engagement entre nous sur aucun point. Donc je suis tout à fait libre envers lui (il ne connaît rien de ce que je fais maintenant) [...]»⁵². » Une nouvelle aventure pouvait commencer qui s'avérera plus fructueuse que celle de 1934 : «Je serais tout à fait d'accord et très content de vous donner pour toutes les sculptures que je ferai un droit de première vue et de représentation en Amérique et il ne peut y avoir aucun malentendu pour personne»⁵³. »

52 Lettre d'Alberto Giacometti à Pierre Matisse, 23 octobre 1936, citée dans *The Studio of Alberto Giacometti. Collection of the Fondation Alberto et Annette Giacometti*, éd. par Véronique Wiesinger, cat. exp. Paris, Centre Pompidou - MNAM, Paris 2007, p. 283.

53 Ibid.

Les Jours gigantesques (1928) de René Magritte. Reprises, reproductions et autopromotion à la fin des années 1920

Astrid Köhler

«Depuis ma première exposition, en 1926, [...] j'ai peint un millier de tableaux, mais je n'ai conçu qu'une centaine de ces images dont nous parlons. Ce milliers de tableau [*sic*] vient seulement de ce que j'ai peint souvent des variantes de mes images : c'est ma façon de mieux cerner le mystère, de mieux le posséder¹.»

Peintre prolifique, le Belge René Magritte (1898–1967) ne cherchait pas à créer des œuvres uniques, déclinant ses tableaux en des variantes successives : on compte aujourd'hui plus de mille cent tableaux, dont au moins cent soixante-dix furent achevés entre septembre 1927 et juillet 1930, lorsqu'il résidait à proximité de Paris, au Perreux-sur-Marne². Son œuvre de jeunesse reste néanmoins relativement méconnue ou même dédaignée³. Cela pourrait relever de plusieurs raisons. Premièrement, l'artiste n'exposait, avant 1935, qu'à de rares occasions hors de Belgique et ses futurs grands collectionneurs internationaux, tels Edward James, Alexander Iolas ou Harry Torczyner, ne jouaient pas encore de rôle déterminant dans sa vie. De plus, les premières

1 Magritte dans une interview avec Pierre Descargues, 1961, dans René Magritte, *Écrits complets*, éd. par André Blavier, Paris 2009, p. 544–545, texte 162, ici p. 545.

2 David Sylvester et Sarah Whitfield (éd.), *Magritte. Catalogue raisonné*, 5 vol., t. 1 : Oil Paintings 1916–1930, Londres 1992, p. 57. Les éditeurs indiquent trente-cinq tableaux de septembre 1927 à décembre, plus de cent peintures en 1928, et une quarantaine entre 1929 et début 1930.

3 Selon les prix récemment atteints aux enchères, la période aujourd'hui la mieux cotée correspond aux années 1950 et 1960 : *L'Empire des lumières* de 1952 atteignait 11,5 millions de dollars en 2002 chez Christie's New York, *Le Prêtre marié* de 1961 fut vendu pour 9,23 millions de dollars en 2007. La valeur et l'intérêt prêtés à Magritte dans le monde entier augmentent visiblement lorsqu'il s'agit d'œuvres qui sont déjà passées par le marché d'art américain, produites à partir de 1935, quand Magritte avait ses premières grandes expositions à l'étranger. Pourtant, Magritte était loin d'être un inconnu dans les années 1920 : il exposait déjà dans des galeries bruxelloises telles le Cabinet Maldoror (dirigé par Geert Van Bruaene), Le Centaure (dirigé par Walter Schwarzenberg, Jean Milo et Blanche Charlet) ou L'Époque (dirigée par Paul-Gustave Van Hecke), mais il avait aussi quelques expositions à Paris, notamment à la galerie Van Leer (dirigée par le Néerlandais Léonard Emmanuel Van Leer), voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 92. Parmi les études consacrées à ce temps, voir : Anne Umland, Stephanie D'Alessandro et Josef Helfenstein, «Magritte et le surréalisme. Les années fondatrices, 1926–1938», dans *Magritte. Mystère du quotidien, 1926–1938*, éd. par Anne Umland, cat. exp. New York/Houston/Chicago, The Museum of Modern Art/Menil Collection/Art Institute, Paris 2013, p. 16–25 ; Josef Helfenstein, avec Clare Elliott, «“Un éclair est couvé sous les chapeaux melons”, Paris, 1927–1930», *ibid.*, p. 70–87.

documentations de ses tableaux, établies par l'artiste lui-même, furent souvent vagues ou erronées, ce qui rend leur évaluation délicate : une grande partie des tableaux des années 1920 n'étaient ni datés ni répertoriés⁴, de sorte que seules les lettres ou photographies échangées entre Magritte et ses amis peuvent en donner un témoignage plus concret. Enfin, mis à part ces difficultés documentaires, la réception esthétique des œuvres de cette période reste controversée. E.L.T. Mesens, ami et collectionneur important de Magritte, sinon de la première heure, du moins de la deuxième, à partir de 1929⁵, était convaincu que le peintre avait trop produit dans les années 1920 et cela non seulement par rapport au nombre de ses toiles, mais aussi en ce qui concerne leur taille : Magritte aurait visiblement été payé au mètre carré⁶. Cet avis fut partagé par Blanche Charlet, copropriétaire avec Walter Schwarzenberg de la galerie Le Centaure, qui constatait également que les tableaux de cet artiste ne sont devenus plus originaux qu'après 1932⁷.

Cette critique d'une production en apparence inflationniste est le point de départ de la présente étude, qui visera à une réévaluation de la démarche artistique de Magritte dans les années 1920 : sa grande productivité ne relèverait-elle pas plus d'une stratégie d'autopromotion que de motifs uniquement économiques ? Pour se renouveler, Magritte n'avait-il pas toujours tendance à puiser dans ses propres idées picturales précédentes, développées ailleurs, lorsqu'il officiait comme graphiste et artiste ? Ses recherches volontairement itératives allaient l'amener à

4 Comme le font remarquer David Sylvester et Sarah Whitfield, avant les publications de Louis Scutenaire (*René Magritte*, Bruxelles 1947) et de Patrick Waldberg (*René Magritte*, Bruxelles 1965), Magritte n'avait pas fourni d'inventaires fiables et même les listes d'œuvres qu'il avait préparées pour ces ouvrages contiennent quelques fautes (Sylvester/Whitfield, 1992 [note 2], p. xvi-xvii). Tandis que le premier inventaire de 1926 à 1942 publié par Scutenaire comprenait plusieurs lacunes et fausses datations, la deuxième liste établie pour Waldberg indiquait avec plus de précision les titres, dimensions, techniques et propriétaires des tableaux achevés entre 1942 et 1954.

5 An Paenhuyzen, « Surrealism in the Provinces. Flemish and Walloon Identity in the Interwar Period », dans *Image [&] Narrative* 13, 2005, URL : www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/paenhuyzen.htm [dernier accès : 04.11.2020]. Même si Mesens était souvent l'homme de main du galeriste Paul-Gustave Van Hecke (il fut directeur adjoint de la galerie L'Époque en 1927), ce n'est qu'avec la crise économique qu'il acquiert, à bas prix, sa propre grande collection, dont un nombre important de tableaux de Magritte. Voir aussi An Paenhuyzen, « De avant-gardist als entrepreneur. Roem, geschiedenis en fictie van de Belgische avant-garde », dans *Revue belge de philologie et d'histoire* 83/4, 2005, p. 1301-1317, ici p. 1315, URL : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rbph_0035-0818_2005_num_83_4_4975.pdf [dernier accès : 29.06.2019] et id., « Strategies of Fame. The anonymous career of a Belgian surrealist », dans *Image [&] Narrative* 12, 2005, URL : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/paenhuyzen.htm> [dernier accès : 04.11.2020].

6 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 58.

7 « In my humble opinion, after the closing down of the Gallery and the loss of the contract, his work became much more interesting. The struggle for surviving made him stronger. The contract [...] was not a good agreement. He received a monthly sum for which he had to give a certain number of canvases. [...] [I]t certainly affected his production; he was not very good during that period. » (Blanche Charlet, lettre du 6 mai 1978, traduite dans Sylvester/Whitfield, 1992 [note 2], p. 58).

moduler, mais surtout à affirmer et consolider son propre vocabulaire iconographique, qu'il essaimait dans divers magazines et revues, pour se faire connaître à plus grande échelle (et afin de s'inscrire efficacement dans les circuits du marché de l'art).

Cet article est structuré en cinq sections : il commence par aborder le contexte de vente et d'exposition à Bruxelles et à Paris, puis il revient sur la circulation d'une œuvre concrète, *Les Jours gigantesques* (version 1 : 1928, huile sur toile, 72,4 × 54 cm, coll. part.), à travers ses variations et reproductions. La présentation se poursuit alors avec l'étude de l'usage de la photographie dans le processus de la création chez Magritte, avant d'analyser le développement du réseau de Magritte à la fin des années 1920 et, enfin, sa tendance autocitationnelle en général : comment la diffusion de ses œuvres via différents médias ainsi que ses relations avec des marchands, éditeurs et galeristes ont-elles pu contribuer à la reconnaissance internationale de Magritte ?

Réseaux de vente. Les principaux contacts de Magritte dans les années 1925–1930

Si André Breton écrivit en 1961 sur Magritte que le surréalisme lui devait « une de ses premières – et dernières – dimensions », nous ne devrions pourtant pas oublier que ce peintre ne jouit que très tardivement d'une telle reconnaissance⁸. Depuis 1925, voulant à la fois conquérir le marché d'art international et tisser des liens avec les surréalistes à Paris, et malgré de nombreuses visites en France, Magritte restait néanmoins en marge du groupe de Breton. Lorsqu'il s'installa en 1927 au Perreux-sur-Marne, sa création était conditionnée par trois facteurs cruciaux. Il profitait déjà de deux contrats impliquant des bénéficiaires financiers et des restrictions de vente. D'une part il confiait depuis janvier 1926 ses tableaux au Bruxellois Paul-Gustave Van Hecke, galeriste, éditeur, homme d'affaires et mari de la créatrice de couture, Honorine Deschryver⁹. D'autre part, du fait d'un accord interne entre

8 André Breton, *Hommage*, 5 septembre 1961, Saint-Cirq-Lapopie, dans *Manuscrits d'André Breton 1958-1966*, référence : 649000, site de l'association Atelier André Breton, URL : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100062700> [dernier accès : 04.11.2020].

9 Van Hecke gérait non seulement une maison d'édition et la revue *Sélection*, mais aussi de 1920 à l'automne 1922 une galerie du même nom, sise au 62, rue des Colonies à Bruxelles, et ensuite une société de marchands d'art, P.G. Van Hecke & Cie. En 1927, Van Hecke ouvrit une deuxième galerie, L'Époque, et il fonda l'année suivante la revue *Variétés*, consacrée notamment au cinéma, à la danse, à la musique et à la mode, qui publia aussi, en juin 1929, un numéro spécial sur le « surréalisme en 1929 ». Albert Valentin, qui était proche des surréalistes parisiens, Denis Marion et E.L.T. Mesens furent les éditeurs en chef de *Variétés*. Voir Virginie Devillez, « Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la seconde guerre mondiale », dans *Cahiers d'histoire du temps présent* 2, 1997, p. 35–66, ici p. 36.



23 Anonyme (René Magritte?), Camille Goemans écrivant dans son atelier à Paris, 1928, Paris, MNAM – Centre Georges Pompidou

Van Hecke et Walter Schwarzenberg, il était depuis l'automne 1926 sous contrat avec la galerie Le Centaure à Bruxelles, qui venait de fusionner avec la galerie Charlet¹⁰. Parallèlement à son engagement avec ces deux galeries et de manière clandestine, Magritte vendait une partie de sa production grâce au marchand et écrivain belge Camille Goemans, avec qui il était ami depuis décembre 1923¹¹. Ce dernier fut un intermédiaire important entre les deux scènes d'art parisienne et bruxelloise. Vivant déjà en France avant que Magritte ne s'y installe¹², Goemans fréquentait souvent les surréalistes autour de Breton, même si ses relations avec eux

10 La galerie Le Centaure fut à l'époque sous-dirigée par Jean Milo, qui soulignait que Van Hecke, ami et conseiller de Schwarzenberg, ne faisait partie ni de la direction, ni de la gestion du Centaure : « [J]e sais aussi qu'il apporta parfois son concours à l'action artistique du Centaure, mais la galerie était la création de Schwarzenberg [...] ». (Jean Milo, *Vie et survie du Centaure*, Bruxelles 1980, p. 185). Voir aussi Devillez, 1997 (note 9), p. 37.

11 Dans une lettre du 22 janvier 1928 à Pierre Janlet, Goemans écrit : « À propos de Magritte, et sous le sceau du secret, j'ai trois énormes tableaux en vue. Je les avais choisis moi-même, dans le temps, et Van Hecke ne les connaît pas! » Voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 71. Janlet avait acquis *La Clef des songes* par l'intermédiaire de Goemans. Un autre client important de Goemans fut l'amateur de Magritte René Gaffé, qui lui acheta plusieurs tableaux en 1926.

12 Voir les dossiers René Magritte du fonds Marcel Mariën (Archives et Musée de la littérature, Bruxelles), lettre 0046 de Magritte à Paul Nougé datant de septembre 1927, où le premier confirme qu'il venait de s'installer en Île-de-France et que Goemans cherchait alors un nouveau studio puisque Max Ernst – qui lui avait sous-loué le sien – reviendrait. Magritte essayait depuis 1923/1924 de s'installer à Paris où il cherchait du travail, ce dont témoigne plusieurs

ne furent pas toujours bonnes¹³, et il s'engageait au sein de plusieurs galeries et projets d'édition dans les deux pays¹⁴.

Goemans est représenté sur une photographie de 1928 (fig. 23) probablement prise par René Magritte lui-même. L'écrivain y pose en costume et cravate, buste de profil, le visage dans un rayon de lumière provenant d'une fenêtre hors cadre. Il est assis à une table où sont posés un encrier et une lettre, et au-dessus de laquelle pend un escarpin de femme.

Cette mise en scène symbolique pourrait faire allusion aux longs échanges épistolaires avec Magritte et/ou aux activités de Goemans en tant qu'homme de lettres. Le fait que ce dernier ne regarde pas le papier, mais fixe des yeux l'escarpin devant lui, est révélateur de sa proximité avec la pensée des surréalistes qui fétichisaient – souvent dans une tradition freudienne – des objets à connotation féminine¹⁵. Alors que la partie droite de l'image reste obscure et focalisée sur la chaussure suspendue, on peut discerner à gauche, sur un mur foncé, l'angle d'un tableau. Cette toile est visiblement signée « Magritte » dans le coin inférieur droit. L'emplacement de la signature ainsi que les figures représentées – une femme nue et un homme la saisissant – permettent une identification de

lettres envoyées à sa femme, datant de février 1924. Il restait souvent au 15, rue Plisson chez Camille et Germaine Fumière, des membres de la famille de son épouse; voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 44.

- 13 Plusieurs anecdotes témoignent de ces relations inconstantes. Le 10 septembre 1926, Goemans fut chargé par son compatriote André De Ridder d'écrire un article pour une édition thématique sur le surréalisme. De Ridder voulait qu'il fasse « l'étude d'ensemble sur les peintres surréalistes » internationaux, tels Max Ernst, Joan Miró et René Magritte (lettre de André De Ridder à Camille Goemans, 10 septembre 1926, publiée dans Marcel Mariën [éd.], *Lettres surréalistes, 1924–1940*, Bruxelles 1973, document n° 38). Mais Goemans déclina cette offre, précisant que « [...] le SURREALISME n'est pas une école, c'est jusqu'à ici, un groupe absolument fermé, où personne n'est admis sans l'assentiment des surréalistes eux-mêmes [...] ». Ce serait d'ailleurs pour le grand malheur de ces peintres que nous leur imposerions : c'est eux qui porteraient tout le poids de la colère de ces messieurs » (lettre citée dans Sylvester/Whitfield, 1992 [note 2], p. 65). En 1927, Goemans fut attaqué par Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret et Pierre Unik qui lui reprochaient de ne pas avoir adhéré au Parti communiste, même s'il avait signé en août 1925 le manifeste *La Révolution d'abord et toujours !* Voir la lettre de Breton et al. à Goemans et Nougé, publiée dans le tract « Au grand Jour », n° 1, printemps 1927, fonds bibliothèque Kandinsky L 324, URL : http://www.melusine-surrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm [dernier accès : 04.11.2020].
- 14 Goemans dirigea d'avril 1926 à 1927 la galerie bruxelloise La Vierge poupine (avec Geert Van Bruaene), remplaçant Paul Van Ostaijen, voir le contrat signé le 1^{er} avril 1926, conservé aux Archives de l'art contemporain/Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles et cité dans Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 42. Il travailla à partir de 1927 en tant que marchand libre à Paris, entre autres pour la Galerie surréaliste rue Jacques-Callot. En septembre 1929, il ouvrit rue de Seine sa propre galerie parisienne.
- 15 Remarquons d'ailleurs que Paul Nougé avait réalisé en 1928 un film en collaboration avec Magritte, intitulé *L'Espace d'une pensée*, dans lequel figurent également des chaussures flottant dans le vide. Voir la scène de *L'Espace d'une pensée* décrite par André Blavier dans Magritte, 2009 (note 1), p. 66 : « 5. Tourbillonnent lentement un chapeau de femme, une chemise, des bas, des chaussures ». Le film ayant été détruit, nous ne pouvons nous appuyer ici que sur des témoignages écrits.

l'œuvre : il s'agit des *Jours gigantesques*, dont la première version fut peinte vers mars 1928. La présence de ce tableau suscite plusieurs questions : où et dans quel but le portrait photographique de Goemans fut-il pris ? Nous trouverions-nous dans l'appartement de Magritte à proximité de Paris, comme l'indique la légende de l'image donnée par les auteurs de son catalogue raisonné, David Sylvester et Sarah Whitfield¹⁶, ou ne serions-nous pas plutôt dans l'atelier de Goemans, comme l'évoque le titre de la photographie sur le site internet du Centre Pompidou, qui en possède un tirage¹⁷ ? Pourquoi la toile *Les Jours gigantesques* figure-t-elle sur le mur, dans un portrait du marchand belge, et quel rôle a-t-elle joué dans le contexte des efforts continus de Magritte pour s'établir sur les marchés de l'art parisien et bruxellois ?

Les Jours gigantesques et ses variations

L'œuvre *Les Jours gigantesques* existe en plusieurs versions et fournit un exemple parfait de la manière dont Magritte s'est répété durant sa carrière artistique, en reprenant des motifs qu'il avait déjà peints ou dessinés.

Une première toile, peinte au printemps 1928, fut vendue en 2012 par Christie's à Londres pour une somme relativement élevée, compte tenu des lacunes dans son histoire de provenance¹⁸. Une deuxième version, datant de l'été 1928, se trouve depuis 1995 à Düsseldorf dans la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen¹⁹.

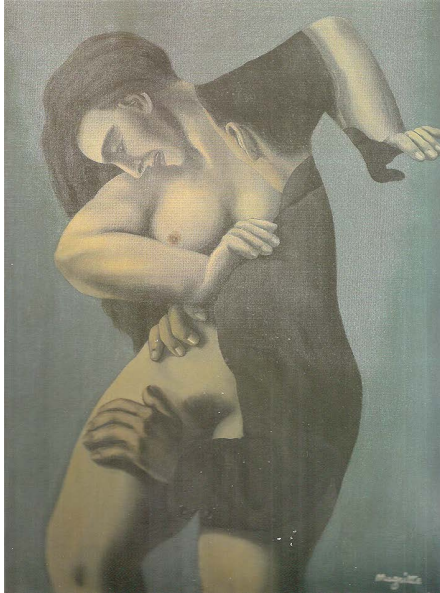
Pour mieux pouvoir différencier les deux variations, le tableau vendu chez Christie's sera abrégé «JG I» (fig. 24), tandis que le sigle «JG II» sera réservé à la seconde version (fig. 25). Même si les toiles se distinguent par leurs dimensions (JG I mesure 72,4 × 54 cm, alors que JG II fait 116 × 81 cm), les personnages y sont représentés à la même taille, ce qui permettait à Magritte d'élargir le découpé d'image et d'intégrer, dans JG II, une sorte de cube scénographique, représenté

16 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), fig. 94 : «Camille Goemans in the Magrittes' apartment, 1928».

17 «Camille Goemans écrivant dans son atelier à Paris», Musée national d'art moderne (Mnam), numéro d'inventaire AM 2009-289, référence de l'image 4No9174, URL : <https://www.centre-pompidou.fr/cpv/ressource/cLj79E/r8x7pe> [dernier accès : 04.11.2020]. Voir aussi : *Le spectre du surréalisme. Survivance du surréalisme dans la photographie contemporaine*, éd. par Damarice Amaf et Karolina Ziebinska-Lewandowska, cat. exp. Arles, Rencontres de la photographie, Paris 2017, p. 29, 79.

18 La somme exacte reçue fut de 7 209 250 livres, alors que l'estimation avant la vente n'annonçait qu'un prix de 800 000 à 1 500 000 livres. La peinture se trouve désormais dans la collection de Wilbur Ross à New York.

19 Pia Müller-Tamm, *René Magritte. Les Jours gigantesques*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Berlin 1996.



24 René Magritte, *Les jours gigantesques*, version 1, 1928, huile sur toile, 72,4 × 54 cm, collection privée

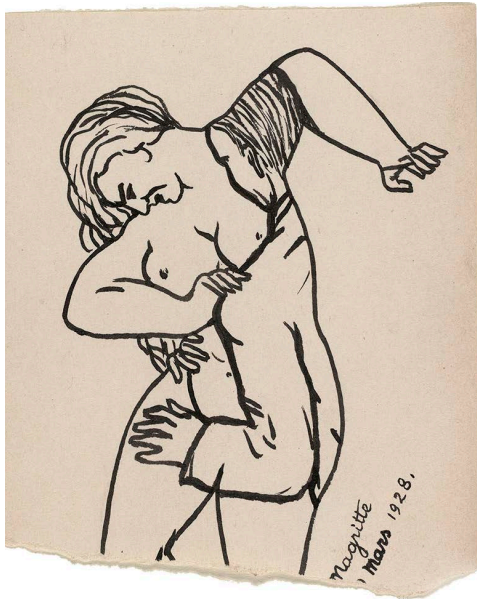


25 René Magritte, *Les jours gigantesques*, version 2, 1928, huile sur toile, 116 × 81 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

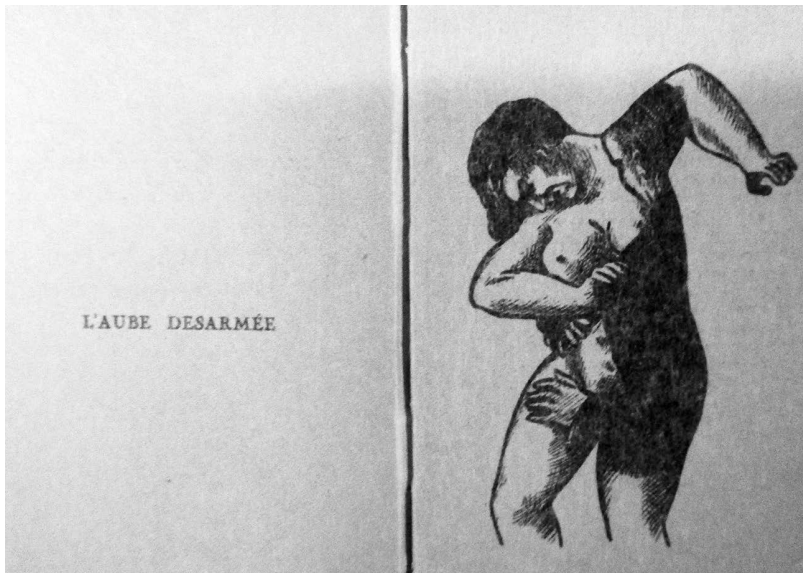
par un mur à gauche et un sol duquel la femme semble s'élever malgré son poids. Une autre différence importante est l'emplacement de la signature : JG I fut signé « Magritte » en lettres blanches sur le recto. Sur JG II en revanche, le nom de l'artiste se trouve dans le coin supérieur droit. Les versos des deux toiles affichent le titre *Les Jours gigantesques*, mais cette information fut ajoutée après-coup, ce dont témoignent des traces, sur le verso du premier tableau, des mots « L'aube désarmée ». Mais cela ne fut pas non plus le titre original qui était, selon des lettres écrites par Magritte en avril 1928, *La Peur de l'amour*²⁰. Alors que le premier remplacement du titre est dû à une suggestion de l'écrivain Paul Nougé, le deuxième vient de l'ami de Magritte Louis Scutenaire, qui proposa d'appeler la toile « Les jours gigantesques », à l'été 1928²¹. Par

20 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 276, lettre de Magritte à Paul Nougé, 3 avril 1928 ; lettre de Magritte à Paul Nougé, sans date [avril 1928], publiée dans Mariën, 1973 (note 13), document n° 137.

21 Ibid., note de Marcel Mariën.



26 René Magritte,
L'Aube désarmée, mars 1928,
encre de Chine, 12,6 × 10,4 cm,
Bruxelles, Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique



27 René Magritte, *L'Aube désarmée*, in : *Distances*, n°3, avril 1928, n.p.

ailleurs, David Sylvester et Sarah Whitfield remarquent que Magritte avait ajouté une numérotation sur les versos des deux toiles, ce qui fut un procédé unique pour lui²². L'artiste signalait par cette démarche qu'il avait conçu ces tableaux comme des variations dans un ordre précis.

²² Pour ses autres variations, Magritte ne numérotait les tableaux qu'à partir du chiffre deux, voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 277. Voir aussi Müller-Tamm, 1996 (note 19), p. 40, note

L'évolution des titres ainsi que les correspondances entre Magritte et ses amis sont des indicateurs significatifs permettant de dater les tableaux : tandis que selon David Sylvester et Sarah Whitfield, JG I fut sans doute achevé vers mars 1928, JG II fut probablement réalisé en juillet 1928²³. Outre ces deux toiles, Magritte traça en avril 1928 un dessin à l'encre conservé aujourd'hui à Bruxelles (fig. 26) et appelé également *L'Aube désarmée*. Une variation de ce dessin, rajoutant aux contours des remplissages et hachures, figure dans le troisième numéro de la revue *Distances*, dont le gérant était justement Goemans (avril 1928, fig. 27)²⁴.

Dans une lettre à Marcel Lecomte, Magritte commente cette publication :

« J'ai envoyé récemment à Nougé une prose et un dessin pour le troisième numéro de *Distances*. Le dessin, comme tu le verras, représente une tentative de viol, la femme visiblement est dans l'effroi. Ce sujet, cet effroi qui possède la femme, je l'ai traité avec un subterfuge, un retournement des lois de l'espace, ce qui le fait servir à un effet tout autre que ce sujet donne d'habitude. Voici à peu près : l'homme saisit la femme, il est au premier plan. Nécessairement l'homme cache donc une partie de la femme, celle où il est devant elle, entre elle et nos regards. Mais la trouvaille consiste à ce que l'homme ne dépasse pas les contours de la femme²⁵. »

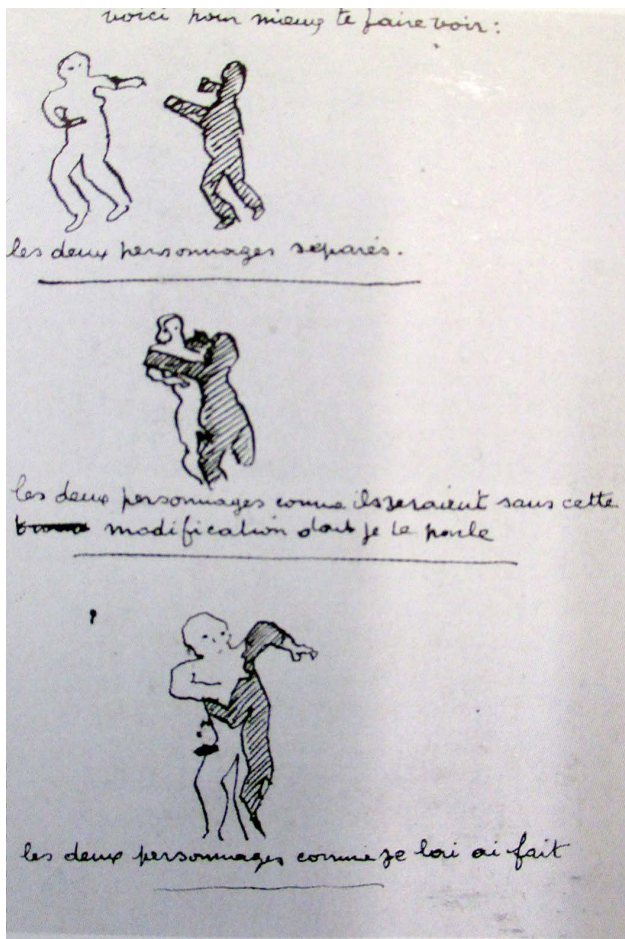
En fait, le dessin et les deux peintures montrent une scène de violence. La particularité de la composition réside, comme l'écrit Magritte lui-même, dans la représentation des deux figures : l'homme ne se manifeste que sur le corps de sa victime, comme une ombre nécessite une surface pour s'y projeter. Magritte utilise une technique de découpage connue par ses collages ou « papiers découpés » qu'il transfère dans les médias du dessin et de la peinture. Ainsi, les formes des deux figures se délimitent mutuellement, de sorte que la première semble collée sur la deuxième alors que la silhouette de la femme coupe les parties droites et inférieures du corps de l'homme. Par ailleurs, l'artiste intégra à la même période, dans une lettre à Marcel Lecomte, trois dessins pour expliquer comment il avait composé l'amalgame d'homme/femme dans *L'Aube désarmée*

6. Müller-Tamm indique par ailleurs que le chiffre deux ne figure plus sur la version de Düsseldorf, car pour des raisons de restauration, le tableau aurait subi un doublage et fut collé sur une deuxième toile.

23 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 294.

24 Cette revue était un projet de courte durée initié par Paul Nougé, E.L.T. Mesens et Camille Goemans ; voir Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 86–90.

25 Lettre non datée, citée dans Magritte, 2009 (note 1), p. 52–55 (texte 17, annotations).



28 Lettre de René Magritte à Marcel Lecomte, non datée/avril 1928, collection Jean Dyréau

(fig. 28) – et plus tard dans *Les Jours gigantesques* : le premier dessin montre « les deux personnages séparés », le deuxième les représente « comme ils seraient sans cette modification dont je te parle », et la dernière image correspond à comment « je les ai fait [*sic*] »²⁶.

On voit toujours le même couple, dessiné sous forme d'esquisse, l'homme en noir, modelé par des hachures, et la femme, couleur du papier, simplement délimitée par ses contours²⁷. D'une image à l'autre, ces figures se rapprochent puis se superposent, comme dans une pièce de théâtre d'ombres.

26 Lettre non datée de Magritte à Marcel Lecomte, citée dans Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 277.

27 L'historien d'art Josef Helfenstein constate que cette composition témoigne de la « fascination permanente du peintre pour la négation [...] des conventions qui régissent l'espace pictural, et de son exploration incessante de l'invisible et du caché » (Helfenstein/Elliott, dans cat. exp. New York/Houston/Chicago, 2013 [note 3], p. 76).

Mais revenons aux deux peintures *Les Jours gigantesques*, appliquant cet effet du caché-découpé, connu des collages, et reprenant directement la composition de ces dessins. La plasticité des figures y est d'une part augmentée par une lumière rasante dramatique, d'autre part réduite par la superposition des deux figures apparemment coupées. Tout illusionnisme est réfuté par la manière grossière dont le couple est représenté, qui rappelle la période néoclassique de Picasso²⁸. Vu l'expressivité aiguë dans *Les Jours gigantesques*, Magritte constate que la brutalité de la scène ne serait «ici qu'extérieur[e] seulement²⁹». Visiblement, elle se manifeste surtout au cœur de l'image même, dans l'entrelacement des figures qui se repoussent et s'attirent, se coupent et se produisent dans les confins du corps de l'autre. Par ailleurs, quelques semaines avant que Magritte n'ait achevé cette toile, Breton avait lancé dans *La Révolution surréaliste* une enquête intitulée «Recherches sur la sexualité». Magritte avait pris note de cette action à laquelle participaient nombre de surréalistes, mais il considéra leurs conclusions comme des platitudes, «violentes sans doute mais bien déterminées et connues³⁰». Cette remarque et les réflexions techniques de Magritte dans sa lettre à Lecomte pourraient indiquer que le peintre cherchait une iconographie dépassant la représentation classique de la sexualité et/ou du viol. Il travaillait certainement sur des variations de ce motif afin de s'approcher de ce qu'il recherchait.

Magritte pourrait-il donc tout simplement avoir été mécontent de son premier tableau des *Jours gigantesques*, puisqu'il en proposa, après la première version de mars, une seconde? Pia Müller-Tamm rappelle que plusieurs peintures de cet artiste existent en différentes variantes et que son œuvre est traversée par des «Leitmotive³¹». Le fait que Magritte soit revenu sur ce sujet n'exprime pas forcément une insatisfaction, mais pourrait être le résultat d'une quête sur les moyens picturaux pour représenter un tel sujet. Il est également plausible que les deux versions des *Jours gigantesques* aient été destinées à une vente et une distribution séparées. Ou qu'elles aient été réalisées pour honorer les deux contrats qui engageaient Magritte à cette époque; selon David Sylvester et Sarah Whitfield, JG I se trouvait jusqu'en février 1929 dans la collection de la galerie L'Époque, avant que le fonds ne soit liquidé à la suite de la crise financière mondiale. Il fut alors acquis le 22 février 1929 par E.L.T. Mesens pour le prix dérisoire de 385 francs belges, les

28 Müller-Tamm, 1996 (note 19), p. 7.

29 Lettre de René Magritte à Paul Nougé, 2 avril 1928, citée dans Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 90.

30 Lettre de René Magritte à Paul Nougé, non datée (avril 1928), citée dans Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 90. Cela n'empêcha pas Magritte de participer à une autre enquête de Breton en 1929 : «Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour?», publiée dans *La Révolution surréaliste* 5/12, 15 décembre 1929.

31 Müller-Tamm, 1996 (note 19), p. 5.

dimensions indiquées lors de la vente confirmant qu'il s'agissait bel et bien de cette version du tableau³². Mesens revendit la toile en 1931 à un collectionneur dont nous ne connaissons que les initiales, « W. A.³³ », mais contrairement à d'autres tableaux de l'époque, tels *Les Chasseurs au bord de la nuit* (1928), elle ne fut pas définitivement vendue aux États-Unis dans les années de l'après-guerre. Jusqu'en 1962, JG I se trouvait dans la collection de Gustave Van Geluwe à Bruxelles et le tableau fut ensuite légué à la famille de ce dernier³⁴.

Cette succession de propriétaires et l'étude chronologique des expositions conduisent Michel Draguet à remarquer que ce n'est qu'avec la crise économique et la faillite des galeries en 1929–1932 que nombre de tableaux de Magritte devinrent accessibles au public³⁵ : la plupart des œuvres datant de la période du Perreux-sur-Marne (été 1927–été 1930) et appartenant à Van Hecke n'avaient pas trouvé d'acheteur et ne furent pas non plus exposées avant 1929. Sur les deux cent vingt-quatre toiles livrées au Centaure ou à L'Époque depuis le début de 1926, plus de deux cents ne furent pas vendues jusqu'à la liquidation des fonds à la veille de la fermeture de ces galeries³⁶.

En revanche, une fois sorti de la galerie de Van Hecke en faillite, JG I fut présenté à la Salle Giso de Bruxelles à partir du 9 février 1931 (durée de l'exposition inconnue), puis au Palais des beaux-arts de Bruxelles (27 mai–7 juin 1933) et ensuite à Anvers (6–29 juillet 1935, Feestzaal d'Anvers³⁷), avant de disparaître durant vingt ans de la scène de l'art. Ce n'est qu'en 1959 que le tableau quitta de nouveau l'espace des collections privées pour être exposé, cette fois-ci à Paris à la galerie Daniel Cordier, dans le cadre de l'« Exposition internationale du Surréalisme », de décembre 1959 à février 1960³⁸. Il ne commença à intégrer régulièrement les expositions de Magritte qu'à partir des années 1990.

32 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 302, cat. 225.

33 Les initiales pourraient se référer à Walter Arensberg, mais comme Sylvester et Whitfield l'indiquent : « we are unable to identify those initials but do know that the painting was later in the collection of Gustave van Geluwe [...] » (Sylvester/Whitfield, 1992 [note 2], p. 277).

34 Ibid., p. 276–277.

35 Michel Draguet, *Magritte*, Paris 2003, p. 141. Voir aussi Sarah Whitfield, « Chronologie », dans *Magritte*, éd. par Daniel Abadie et Françoise Bonnefoy, cat. exp. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, Gand 2003, p. 282.

36 Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), p. 103.

37 Toutes ces expositions sont listées dans David Sylvester, Sarah Whitfield, Michael Raeburn et Lynette Cawthra (éd.), *Magritte. Catalogue raisonné*, 5 vol., t. 5 : Supplement, Exhibitions Lists, Bibliography, Londres 1997, p. 103–105.

38 Information communiquée par Christie's Londres pour la vente de JG I en 2012. Néanmoins, les documents de la galerie Daniel Cordier (liste de prêteurs et de tableaux, etc.) ne mentionnent pas ce tableau, voir le fonds André Breton, 10 593, boîte de la vente « Exposition 1959 » à la bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris et le site de l'association Atelier André Breton, URL : <https://www.andrebreton.fr/work/56600100782890> [dernier accès : 04.11.2020].

La chronologie des ventes de l'autre version du tableau, JG II, peut se lire comme une variante de celle de JG I, même si l'histoire de ses expositions est plus remarquable. JG II fut d'abord une pièce de la collection du Centaure jusqu'à la liquidation de la galerie en 1932³⁹. Il appartient ensuite à Claude Spaak, qui écrivit à l'occasion de la vacation du fonds du Centaure :

« Y figuraient soixante-dix tableaux [...] de notre ami [René Magritte] [...]. Le liquidateur me proposa l'ensemble. [...] J'appelai Edouard Mesens. Nous tînmes conseil. Vides hélas, nos poches baillaient d'impuissance. Mais nous avons père et mère généreux, même s'ils nous jugeaient fous⁴⁰. »

Mais Spaak avait également une maîtresse généreuse, Ruth Meredith Peters, qui lui acheta JG II peu après la cession du Centaure, lorsque le commissaire de vente, Jean Milo proposa les lots de Magritte qu'il avait dissociés des « braderies »⁴¹. Le couple Spaak/Peters ne garda JG II que peu de temps en raison de la seconde guerre mondiale qui les força à quitter la Belgique suite à leur engagement dans la Résistance. La propriétaire suivante connue du tableau, Suzanne Purnal, le posséda jusqu'en 1987.

JG II fut exposé pour la première fois à Bruxelles au Palais des beaux-arts en 1933, mais ne fut plus mentionné jusqu'au décès de l'artiste en 1967 : il faisait alors partie d'une exposition à Rotterdam (4 août–24 septembre 1967, Museum Boijmans Van Beuningen), à Stockholm (7 octobre–12 novembre 1967, Moderna Museet), et de l'exposition « Six peintres surréalistes : Dalí, Delvaux, Ernst, Magritte, Miró, Tanguy » (9 mai–18 juin 1967, Palais des beaux-arts, Bruxelles et Louisiana Museum for moderne Kunst, Humlebæk). Il fut aussi montré à Londres dans l'exposition personnelle de Magritte à la Tate Gallery (14 février–2 avril 1969) ainsi qu'à Tokyo et Kyoto en 1971.

Si la chronologie des expositions présentant JG I ou JG II se laisse relativement bien reconstruire, l'historique de leurs propriétaires révèle

39 La vacation du Centaure eut lieu les 17, 19, 24 et 25 octobre 1932. Voir [anonyme], « Résultats des ventes. Collection galerie Le Centaure », dans *Les Beaux-Arts*, 21 octobre 1932, n. p.

40 Claude Spaak, « Introduction », dans *Magritte, Delvaux, Gnoli : le choix d'un amateur*, éd. par Jean Goldman, cat. exp. Bourges, Maison de la culture, Bourges 1972, p. 2.

41 Milo, 1980 (note 10), p. 67, 91. Si l'on en croit son témoignage, Milo, en tant qu'expert, aurait obtenu « du curateur et du président du Tribunal de Commerce de pouvoir dissocier les œuvres de Mambour et Magritte de l'ensemble de la vente pour ne pas faire de cette liquidation une catastrophe. Dans le climat de 1932, les tableaux de Magritte auraient fait quelques francs pièce et sans doute n'auraient même pas provoqué une seule enchère [...] » (ibid., p. 66). Milo aurait veillé à vendre tout le lot ensemble et, selon lui, ce fut Mesens qui acheta les tableaux pour 5 000 francs belges (ibid., p. 67). La manière dont Peters a pu acheter JG II sans l'intermédiaire de Mesens n'est donc pas claire, s'il y avait cette contrainte de la part de Milo.

quelques lacunes. Néanmoins, selon tous les indices, aucune des deux toiles n'a appartenu à Camille Goemans, ni en 1928 lorsque son portrait photographique fut pris devant ce tableau, ni plus tard. Sachant que le contrat de Magritte avec Le Centaure avait pris fin en juillet 1929, nous pouvons affirmer que JG II fut envoyé bien avant cette date à cette galerie, peut-être même parallèlement à la livraison de JG I à Van Hecke et à sa galerie L'Époque. Mais alors, pourquoi Magritte avait-il peint deux versions si semblables et confié l'une d'elles à Van Hecke et l'autre à Schwarzenberg et Charlet (Le Centaure), sachant que ces deux galeries avaient toujours été proches et partageaient une partie de leur clientèle⁴²? Partant d'un autre exemple de «doublons» magrittien – *Traumdeutung* –, An Paenhuysen donne des arguments pragmatiques, suggérant que Magritte avait essayé de vendre le deuxième exemplaire à un autre collectionneur, puisqu'il n'était pas toujours honnête avec ses marchands d'art : elle évoque les deux contrats avec Van Hecke et la galerie Le Centaure pour souligner que Magritte savait «contourner ces restrictions sévères en vendant secrètement des tableaux⁴³». L'existence des doublons de *Traumdeutung* ne fut décelée qu'en 1954, dans le cadre d'une exposition à New York, lorsque les deux versions, «achevées à la fin des années 1920, furent découvertes : l'une a été vendue à Van Hecke [...], l'autre fut acquise par un marchand d'art parisien».

Toutefois, cette explication ne semble pas convenir pour JG I et JG II, puisque Magritte ne dissimulait pas la coexistence des deux *Jours gigantesques* : nous avons déjà constaté que les versos affichaient une numération. De plus, même dans les reproductions photographiques, les différences entre JG I et JG II restaient bien visibles, puisque Magritte avait varié la composition. Ainsi, il semble peu probable qu'il ait achevé les toiles dans l'intention de tromper un futur acheteur.

Usage de la photographie dans l'œuvre de Magritte

Étant donné les différences bien visibles entre les deux versions des *Jours gigantesques*, il est également évident que la photographie de Goemans dont il a été question plus haut intègre JG I et non JG II. Goemans n'ayant selon toute vraisemblance jamais possédé ce tableau, sa photographie devant JG I doit avoir été réalisée dans l'appartement de Magritte et non dans celui du marchand d'art. Si cette toile figure

42 À l'exception d'un court et «léger refroidissement» entre les amis Schwarzenberg et Van Hecke en 1928 évoqué par Milo, 1980 (note 10), p. 26.

43 Paenhuysen, 2005c (note 5), n. p., ma traduction pour cette citation et la suivante.

dans le portrait photographique, sa présence doit donc s'expliquer par d'autres raisons que celle d'en indiquer le propriétaire.

Nous ne pouvons pas conclure avec certitude de tout ce qui précède que la photographie fut prise par Magritte, même si cette hypothèse reste très probable. D'une part, la parenté de la mise en scène avec le vocabulaire pictural de l'artiste est remarquable : la composition intègre des effets de dépaysement⁴⁴, obtenus par le surgissement d'un objet quotidien dans un contexte inhabituel, mais elle s'appuie aussi sur un jeu entre le visible et le non-visible. D'autre part, le médium de la photographie a tendance à rendre anonyme ses auteurs et occulter les collaborations devant et derrière l'appareil. Ainsi, l'historien de la photographie Ian Walker écrit qu'il avait rendu visite à Georgette Magritte qui lui avait montré la collection de photographies de son mari, qui venaient d'être publiées⁴⁵. Le lendemain, il se rendait chez les anciens amis de Magritte, Louis Scutenaire et Irène Hamoir :

« Ils m'ont montré leurs propres photographies, classées soigneusement dans des albums annuels [...]. Mais plusieurs images furent les mêmes que celles que j'avais vues dans les cartons de Magritte. Scutenaire et Hamoir m'ont expliqué que seules quelques-unes des photos aujourd'hui attribuées à Magritte furent vraiment prises par lui. Beaucoup d'autres ont été faites collectivement et elles ont circulé entre amis⁴⁶. »

Ce problème d'authentification est souvent laissé en marge par la recherche consacrée à Magritte. Ainsi, Patrick Roegiers affirme que le portrait de Goemans fut bel et bien pris par le peintre⁴⁷, sans pourtant en apporter les preuves, mais en remarquant ultérieurement que pour lui, il n'était pas crucial de savoir qui avait manipulé l'appareil : l'auteur d'une photo serait celui qui compose la mise en scène devant l'objectif⁴⁸. Dans le cas du portrait de Goemans, il est pourtant important de savoir

44 Paul Nougé, proche de Magritte et des surréalistes, décrit une telle démarche poétique qui transforme l'objet quotidien en un objet bouleversant : il remarque que l'objet « doit son existence à l'acte de notre esprit qui l'invente [...]. La réalité d'un objet dépendra étroitement des attributs dont notre imagination l'aura doué, du nombre, de la complexité de ces attributs et de la manière dont le complexe inventé s'insère dans l'ensemble préexistant en nous [...] » (Paul Nougé, « La lumière, l'ombre et la proie » [1930], dans id., *Histoire de ne pas rire*, Lausanne 1980, p. 85–88, ici p. 87).

45 Il se réfère probablement à la publication de Louis Scutenaire. Patrick Roegiers a organisé une grande exposition du travail photographique de Magritte, présentée à Bruxelles au Palais des beaux-arts en 2005 et à Paris à la Maison européenne de la photographie en 2006.

46 Ian Walker, *City Gorged with Dreams. Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester/New York 2002, p. 4, ma traduction.

47 *Magritte et la photographie*, éd. par Patrick Roegiers, cat. exp. Bruxelles, Palais des beaux-arts, Gand 2005, p. 36.

48 Cat. exp. Bruxelles, 2005 (note 47), p. 71–72.

comment cette prise de vue s'est déroulée afin de comprendre pourquoi JG I y apparaît.

Magritte et Goemans furent certainement complices lors de la composition de la photographie, mais rien n'indique si ce dernier décida seul de s'installer en dessous du tableau des *Jours gigantesques* ou si Magritte, voire une troisième personne, lui confièrent cette place. Quoi qu'il en fût, la photographie correspond visuellement à d'autres tirages de l'album de Magritte : un grand nombre de ces clichés révèlent une mise en scène ludique, combinant des portraits avec un ensemble de toiles récemment achevées, étalées ou accrochées dans l'atelier. La fonction de ces *images peintes* intégrées dans des vues photographiques est pourtant moins évidente que celle de simples documentations ou reproductions d'une œuvre : lorsque Magritte envoyait des reproductions de ses toiles à des collectionneurs, éditeurs ou connaissances – dont Breton –, c'était pour leur présenter ses nouvelles créations et pour faire connaître ses œuvres ; il choisissait un cadrage coïncidant avec le cadre de ces tableaux et un éclairage neutre⁴⁹.

Or, l'intégration fragmentaire de JG I semble assez subtile et ne peut donc pas être expliquée entièrement par une stratégie visant à augmenter la notoriété des *Jours gigantesques*. Certes, le tableau y est reconnaissable lorsqu'on l'a déjà vu, mais en 1928, très peu de personnes avaient accès à l'appartement des Magritte où la toile était d'abord accrochée. Si l'inclusion de la partie inférieure de JG I a néanmoins pu déclencher un effet de déjà vu, c'était surtout par l'intermédiaire du dessin *L'Aube désarmée*, publié dans la revue *Distances* en 1928. La migration du motif à travers de différentes techniques – reproductibles ou non – a donc contribué à sa reconnaissance.

Goemans, Magritte et les surréalistes à Paris : ralliements et prises de distances

Une autre hypothèse est que l'intégration de JG I joue avec la tradition picturale de la représentation en hommage, comme le célèbre portrait d'Émile Zola par Édouard Manet, intégrant une petite reproduction de l'*Olympia* et un tract écrit par Zola en défense de ce nu. Magritte et Goemans furent assez proches à partir de 1924 – tant sur le plan

49 Dans une lettre de mai ou juin 1936 à Breton, Magritte exprime son impatience de lui envoyer « les quelques photos que vous me demandez » et affirme qu'il souhaite que ce soit Man Ray qui prenne une autre photo de son œuvre *Ceci est un morceau de fromage*, « qui remplacerait celle que vous avez déjà, ce serait infiniment mieux » (site de l'association Atelier André Breton, URL : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100996570>, [dernier accès : 04.11.2020]).

professionnel que par des liens d'amitié⁵⁰. Ce dernier fut également le gérant de la revue *Distances*, qui publia, dans son troisième numéro, le dessin *L'Aube désarmée* – après qu'un autre dessin et des textes de Magritte avaient déjà été reproduits dans les numéros précédents. C'est aussi Goemans qui essaya de convaincre Marcel Noll et Breton d'organiser une exposition sur Magritte à la Galerie surréaliste – mais sans succès. Or, Goemans ouvrit en octobre 1929 sa propre galerie à Paris, où il comptait réaliser une exposition individuelle sur Magritte. Le projet ne se concrétisera pas, car l'espace dut fermer quelques mois après l'ouverture. Malgré le caractère éphémère de sa galerie, il faut rappeler que, lorsque l'engagement de Magritte avec *Le Centaure* se termina en juillet 1929, ce fut essentiellement Goemans qui chercha à élargir sa collection personnelle en achetant des œuvres du peintre⁵¹. Par ailleurs, la galerie Goemans, qui s'était spécialisée dans les peintres surréalistes, plaça notamment Salvador Dalí et Magritte sous contrat⁵².

Et c'est surtout à travers les peintres exposés ici – Dalí, Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy et Hans Arp – que Goemans prit de l'importance sur la scène parisienne, en présentant ces artistes dans sa galerie et en les mettant en contact avec des collègues belges. Bien que la carrière de Goemans en tant que galeriste parisien se soit achevée brusquement avant qu'il n'ait pu réaliser l'exposition personnelle promise à Magritte, sa contribution à la réussite internationale de ce dernier reste déterminante. Ainsi, leur temps partagé en Île-de-France porta tardivement ses fruits : Magritte participa en décembre 1929 avec *Les Mots et les Images* et *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, au dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, et il figura, avec Nougé et Goemans, dans le célèbre montage combinant *La Femme cachée...* avec les portraits en photomaton des surréalistes (1929)⁵³.

Malgré ces premiers signes de reconnaissance de la part du groupe surréaliste à Paris, à partir de 1930, la situation parisienne n'était plus supportable ni pour Magritte, ni pour Goemans. Aux difficultés financières s'ajoutèrent des problèmes personnels : Goemans perdit sa conjointe Yvonne Bernard, qui le quitta pour l'associé de sa galerie. Magritte, quant à lui, rompit tout contact avec Breton jusqu'en 1933 à

50 De nombreuses collaborations témoignent de leur relation assez proche, comme la nouvelle intitulée *Les Couleurs de la nuit* ou encore la série de tracts *Le Sens propre* (1929), combinant des poèmes de Goemans avec des reproductions de Magritte, dont *Le Paysage isolé*, *Jeune fille mangeant un oiseau*, *Le Genre nocturne*, *À travers le jour*, et *L'Automate*. Voir aussi Sylvester/Whitfield, 1992 (note 2), chronologie 29.4.1., p. 98–99.

51 Whitfield, 2003 (note 35), p. 285.

52 Voir une annonce de cette galerie, reproduite dans *La Révolution surréaliste* 5/12, 15 décembre 1929.

53 De plus, Magritte reproduisit son dessin *Le Viol* sur la couverture de *Qu'est-ce que c'est, le surréalisme?* (1934), et vendit plusieurs tableaux à André Breton.

suite d'une altercation en janvier 1930⁵⁴. Il quitta le Perreux-sur-Marne en juillet 1930, et expliqua plus tard : «[...] trouvant Paris fatigant “de près”, ma femme et moi avons préféré le voir “de loin” [...]. Mes rapports avec les surréalistes n'ont pas été affectés par notre retour en Belgique, que ce soit en bien ou en mal⁵⁵».

Autoreprise

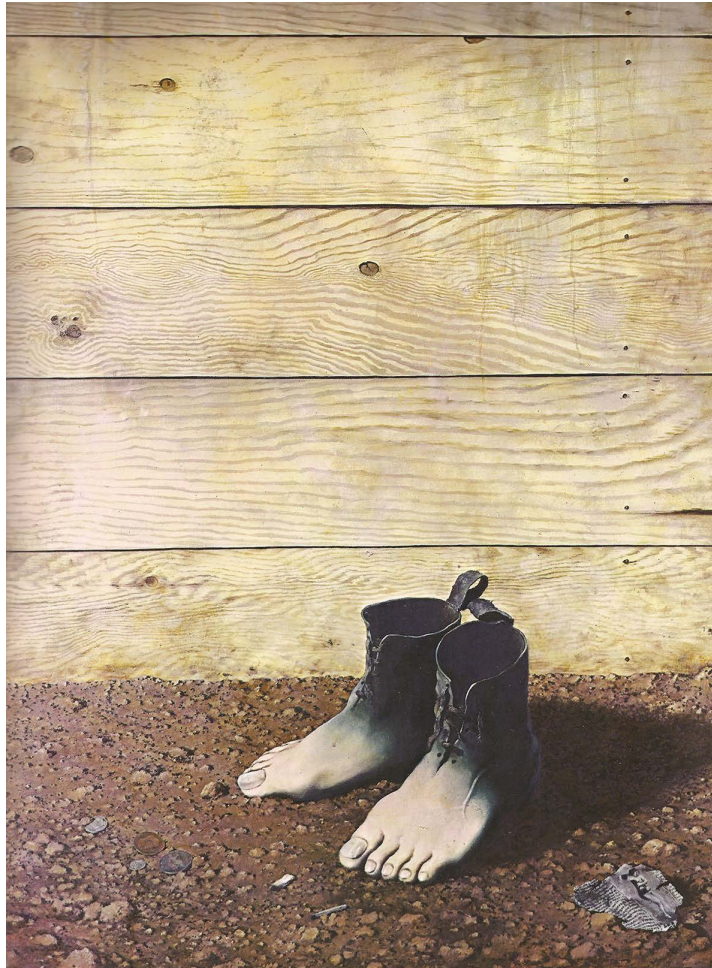
Vu la situation décrite dans ce qui précède, il est fort possible que l'intégration de JG I dans la photographie de Goemans fasse allusion au rôle de ce dernier en tant que mécène d'art. Peut-être aussi Magritte prévoyait-il d'exposer une version des *Jours gigantesques* dans la galerie que Goemans allait ouvrir en 1929, mais nous ne trouvons aucun document soutenant cette hypothèse. Outre cette fonction potentielle, l'intégration fragmentaire de JG I relève d'une approche d'autocitation que Magritte pratiquait souvent durant ces années afin de se faire connaître et pour développer une sorte de «marque» reconnaissable au travers de différentes techniques : lorsqu'il revenait à des motifs de ses tableaux antérieurs – comme dans les quatre variations des *Amants* (toutes peintes en 1928 et ayant les mêmes dimensions, 54 × 73 cm⁵⁶) –, mais aussi quand il reproduisait ses œuvres dans des revues, il voulait assurer leur circulation sur une échelle plus large. Cette stratégie d'autoreprise restera importante durant toute sa vie artistique. Ainsi, les deux personnages des *Jours gigantesques* se trouveront neuf ans plus tard dans une image dans l'image, figurant sur une version du tableau *Le Modèle rouge* de 1937.

À côté de deux pieds nus se métamorphosant en bottines (ou alors : des bottines se transformant en pieds), on voit «quelques pièces de monnaie anglaises, une allumette, un mégot et une page déchirée d'un journal intégrant, en noir et blanc et inversée, une reproduction de cette célèbre tentative de viol. Outre quelques fragments du titre (“LES...GI...”), on peut discerner dans cet article des mots comme “inutiles”, “fumées”,

54 Jean-Michel Goutier rappelle que, contrairement à la légende voulant que cette dispute ait déclenché le retour des Magritte, le déménagement du peintre à Bruxelles était « en réalité, beaucoup plus motivé par la crise économique de 1929, l'annulation du contrat qui liait le peintre à la Galerie Le Centaure de Bruxelles et à la fermeture de la Galerie Goemans à Paris qu'aux éclats de voix de Breton » (Jean-Michel Goutier, «Le grand pont sémantique», dans cat. exp. Paris, 2003 [note 35], p. 233–234).

55 Magritte cité dans Nathalia Brodskaja, *Le surréalisme. Genèse d'une révolution*, New York 2015, p. 180, note 177.

56 La première toile est conservée au MOMA de New York (numéro d'inventaire 530.1998), la deuxième à la National Gallery of Australia de Canberra (numéro d'inventaire 1990.1583), tandis que les deux autres variations se trouvent dans des collections privées.



29 René Magritte, *Le modèle rouge, version III*, huile sur toile, 136 cm × 183 cm, Rotterdam, Museum Boijmans-van-Beuningen

“solitaire” et “malgré”⁵⁷» (fig. 29). Comme Pia Müller-Tamm le souligne, l’insertion de cette image a tendance à la vider de sa référence : la reprise des *Jours gigantesques* en guise d’illustration de journal réduit ce tableau à un simple maillon dans une chaîne significative, sans origine ni fin. Les jeux itératifs de Magritte exploitent de tels glissements de sens, provoqués par la recontextualisation des éléments picturaux et textuels.

Or, si E.L.T. Mesens accusait Magritte de peindre de manière inflationniste et de manquer d’originalité, il faut souligner qu’un tel reproche reste ancré dans une argumentation moderniste. À l’époque d’une reproductibilité technique et ubiquitaire de l’œuvre de l’art, la valeur

57 Müller-Tamm, 1996 (note 19), p. 38, ma traduction.

d'une création dépend moins de son originalité ou de son exclusivité, que de sa circulation et de sa notoriété. Ce dont les autocitations de Magritte témoignent enfin, c'est qu'il avait bien compris ce principe, au point qu'il déclarait plus tard dans une interview avec Jan Walravens : «Ma conception de l'art de peindre ne consiste pas pour moi à traiter un sujet d'une manière qui serait originale ou fantaisiste. Il s'agit de découvrir quelque chose que l'on puisse décrire avec le plus de précision possible⁵⁸.»

58 Magritte, 2009 (note 1), p. 537.

Marcel Duchamp, « homme de paille » ou stratège ? La vente des quatre-vingts tableaux de Francis Picabia à l'Hôtel Drouot le 8 mars 1926

Alice Ensabella

En raison de ses multiples connaissances et fréquentations, Marcel Duchamp devint à partir du début des années 1920 une figure particulièrement active dans le cadre du marché artistique parisien et étranger. Il sut tisser des liens importants entre Paris et New York, devenant un personnage clé dans la circulation des œuvres entre l'Europe et les États-Unis. Son action menée pour les sculptures de Brancusi¹, son rôle de conseiller dans la formation de la collection de Peggy Guggenheim², ses relations avec les Arensberg sont seulement certains des exemples les plus célèbres de cette activité parallèle du père du *ready-made*³. La récente publication de la correspondance entre Duchamp et Henri-Pierre Roché confirme son soutien à certains artistes proches et son implication dans l'organisation d'expositions ainsi que dans des transactions commerciales – occupations qui, outre qu'elles témoignent de son engagement dans le milieu artistique, représentaient aussi une source de revenus⁴. En ce sens, l'influence de Roché, collectionneur et, pendant longtemps, courtier pour des personnages de l'envergure de John Quinn, joua un rôle non négligeable dans l'activité et dans les compétences que Duchamp parvint à acquérir dans ce domaine.

Toutefois, le rapport de Duchamp au jeu ainsi que l'ironie qui caractérise la majorité de ses initiatives doivent être également considérés comme partie intégrante de toute sa démarche, surtout pour ce qui concerne le milieu du marché artistique.

1 Voir Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, Londres 1998 ; Marc Partouche, *Marcel Duchamp, sa vie, même. Biographie, 1887–1968*, Paris 2005.

2 Voir Paolo Barozzi, *Peggy Guggenheim, la collection*, trad. française par Pierre Saint-Jean, Paris 2005.

3 Voir Elena Filipovic, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Cambridge 2016.

4 Scarlett et Philippe Reliquet, *Correspondance Marcel Duchamp - Henri-Pierre Roché, 1918–1959*, Genève 2012.

La vente de l'ensemble de quatre-vingts œuvres de Picabia, que Duchamp organise en collaboration avec l'artiste à l'Hôtel Drouot le 8 mars 1926, représente un parfait exemple qui réunit ces deux aspects de l'attitude duchampienne. Si elle entre à plein titre dans cette activité d'«agent artistique», encore trop peu étudiée – elle en représente très probablement le premier exemple explicite –, l'ironie qui se cache derrière l'exploitation des institutions du marché est évidente.

Dans les pages qui suivent, nous allons essayer de démontrer que cette vente a été conçue à la fois comme une stratégie commerciale et promotionnelle de l'œuvre de Picabia et, en même temps, comme un acte surréaliste, monté par Duchamp en suivant les codes performatifs de la dérision et de l'ironie. Ces deux facteurs créent un modèle original, indépendant, organisé sans l'aide d'un galeriste ni d'autres acteurs du marché de l'art, tout en ayant recours aux lieux institutionnels et au public de ceux-ci. Avec ce genre d'actions, dont cette vente est certainement un des exemples majeurs et le mieux réussi, les surréalistes parviennent donc à s'intégrer dans le marché parisien de la deuxième moitié des années 1920 de manière irrévérente et autonome.

Duchamp et Picabia : une amitié d'artistes

Avant d'entrer dans l'analyse approfondie de la vente, il est nécessaire de clarifier la relation entre les deux personnes impliquées dans celle-ci, Marcel Duchamp et Francis Picabia, ainsi que de la situer dans le contexte de la commercialisation de l'œuvre de Picabia à l'époque.

Pour ce qui concerne le rapport entre Duchamp et Picabia, nul n'est besoin de parcourir dans le détail les étapes de la relation solide qui s'instaure entre les deux. À partir de cette fin de novembre 1911 où Picabia, qui préparait l'accrochage de l'exposition «Fauves et Cubistes» à la Galerie d'art ancien et art contemporain, rue Tronchet, fit la connaissance de Duchamp, nous pouvons affirmer que les deux hommes commencèrent un parcours aux côtés l'un de l'autre qui dura pendant toute leur vie⁵. Le soutien que les deux artistes se donnèrent mutuellement ne fut pas seulement de nature amicale et idéologique, mais il fut aussi économique. Nous savons par exemple que Picabia eut dans sa collection plus d'une œuvre de son ami, parmi lesquelles figure une de ses œuvres majeures, *La Mariée* de 1912 (fig. 30), et qu'il rendit le «service» à Duchamp en lui offrant en 1927 une aquarelle intitulée

5 Arnould Pierre, *Francis Picabia. La peinture sans aura*, Paris 2002, p. 77.



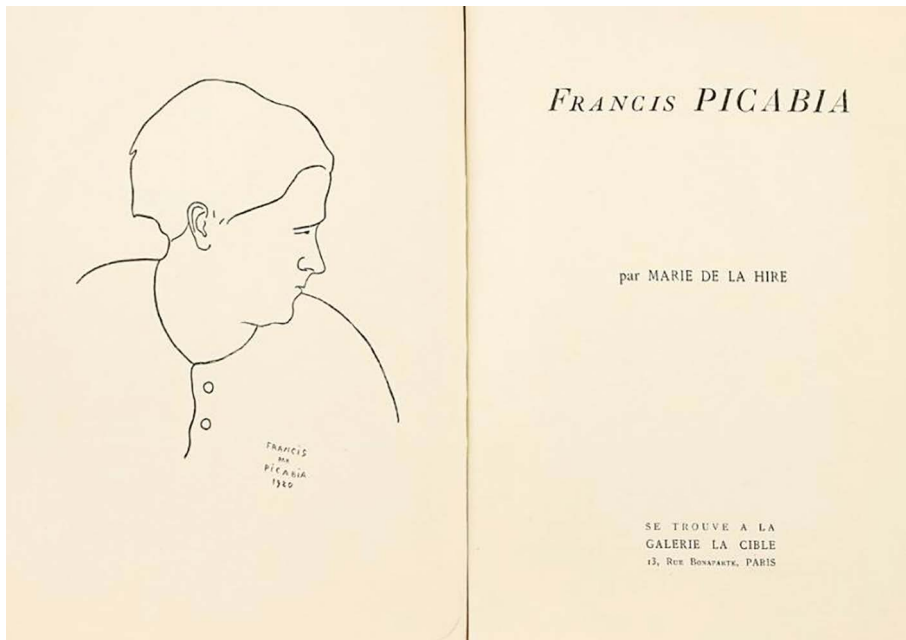
30 Marcel Duchamp,
La Mariée, 1912, huile sur toile,
89,5 × 55,6 cm, Philadelphia
Museum of Art

*Mariage d'intellectuels*⁶. La vente qu'ils organisent ensemble en mars 1926 représente donc un autre épisode, certainement le plus marquant, du support mutuel et de la collaboration entre les deux artistes, ainsi que de leur propension partagée à une attitude ironique et dadaïste.

Picabia sur la scène artistique parisienne au début des années 1920

La décision de planifier cette vente trouve une justification ultérieure si l'on considère la position de l'œuvre de Picabia dans le marché artistique parisien de l'époque, primaire et secondaire. Après ses différents séjours à New York (entre janvier 1913 et 1917), Picabia se réinstalle en France

6 Didier Ottinger, « D'une mariée à l'autre. Duchamp et Picabia en footit et chocolat », dans *Francis Picabia, singulier idéal*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 2002, p. 102.



31 Marie de la Hire, *Francis Picabia*, catalogue de l'exposition organisée en décembre 1920, galerie La Cible, Paris

fin 1917 avec un background artistique riche et varié, mais décidé à s'imposer sur la scène artistique parisienne avec sa nouvelle production, comme en témoigne sa première exposition dada à la librairie Au sans pareil en avril 1920⁷, où l'artiste présente ses œuvres mécanicistes les plus récentes et audacieuses. Pourtant, ses nouvelles créations ne rencontrent pas de succès chez le public parisien, qui semble encore attaché au Picabia figuratif des paysages ou des portraits espagnols.

L'exposition rétrospective que Picabia décide d'organiser quelques mois plus tard, en décembre 1920, avec l'aide de Marie de La Hire à la galerie La Cible (espace d'exposition affilié à la librairie Povolosky, rue Bonaparte)⁸, témoigne d'une nouvelle stratégie adoptée par l'artiste (fig. 31). Organisant cette rétrospective de manière autonome par rapport au groupe dadaïste, Picabia montre que non seulement il ne renie pas sa production passée, mais que, connaissant son succès, il semble plutôt vouloir la réhabiliter et en exploiter habilement le potentiel. L'œuvre de Picabia du début du siècle circulait en effet au début de la décennie dans d'importantes galeries de la rive droite, où elle trouvait le consensus d'une bourgeoisie moderne mais encore trop conservatrice pour

7 *Exposition Dada Francis Picabia*, cat. exp. Paris, librairie Au sans pareil, Paris 1920.

8 Marie de La Hire, *Francis Picabia*, Paris 1920.

apprécier et comprendre ses œuvres dadaïstes. L'importante présence à La Cible d'œuvres appartenant à la première période de la production picturale de Picabia aura certainement attiré un public plus vaste que l'exposition dada chez René Hilsum – éditeur et directeur de la librairie Au sans pareil –, un public auquel l'occasion était certes donnée de découvrir sa nouvelle production, mais qui pouvait aussi être intéressé par l'achat d'œuvres plus anciennes. Cette théorie semble trouver une confirmation dans l'exposition organisée deux ans après, en mai 1923, par son premier marchand, Danthon, qui consacre à Picabia une grande rétrospective réunissant cent soixante-treize œuvres et offrant une vision panoramique – presque exhaustive – de l'évolution artistique et esthétique de l'artiste et qui montre que l'intérêt pour sa production précédente était encore majeur⁹.

Le succès du « premier » Picabia est également confirmé par les œuvres de l'artiste circulant à l'époque dans le marché secondaire. Le premier tableau de Picabia dans les ventes publiques apparaît dans celle du 18 janvier 1924, organisée par le commissaire-priseur Henri Baudoin. Au numéro 113 du catalogue figure en effet l'œuvre impressionniste *Bords de rivière*¹⁰. Seulement un mois plus tard, toujours dans une vente organisée par Baudoin, un lot de neuf huiles sur toile – appartenant toutes à la période impressionniste du peintre – passe aux enchères (cat. 113–121)¹¹. Ce groupe d'œuvres, dont certaines figuraient aussi dans le catalogue de l'exposition citée, pourrait donc appartenir au stock de Danthon, qui, suivant les règles du marché de l'époque, décida de relancer son artiste sur le marché¹².

Notre propos n'est pas cependant de nous attarder sur les acquéreurs ni sur les propriétaires de ces œuvres anciennes de Picabia, cette étude se focalisant sur la période dada et celle proche du surréalisme. La tendance semble toutefois être la même que celle du marché primaire. Les acquéreurs dans les registres de ventes sont pour la plupart des galeristes de la rive droite spécialisés en art moderne et avec des stocks

9 *Francis Picabia. Exposition chez Danthon 14 mai 1923*, cat. exp. Paris, galerie Danthon, Paris 1923.

10 *Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, dessins et tableaux anciens, Paris, Hôtel Drouot, Salle n. 11, le vendredi 18 janvier 1924*, exemplaire conservé à Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (inha), catalogues de vente, 3–4 janvier au 21 janvier 1924, mf35 – boîte 1.

11 [...] « PICABIA 113. *Intérieur à Moret* – signé à gauche en bas – Daté 1903 – Toile : 65 × 54 cm. 114. *Martigues* – Signé à droite, en bas – Toile : 29 × 41 cm. 115. *Rue de village* – Signé à droite, en bas – Toile : 24 × 35 cm. 116. *Vues de Martigues, Moret, etc.* – Dix dessins dans un cadre. 117. *Moret, études, croquis* – Huit dessins dans un cadre. 118. *Saint-Tropez* – signé à gauche, en bas – Toile : 1 m 30 × 1 m 65. 119. *Tartane rentrant au port (Provence)* – signé à gauche, en bas – toile : 46 × 32 cm. 120. *Portrait d'homme* – signé à droite, en bas – daté 1906 – toile : 46 × 35 cm. 121. *Portrait d'Alphonse Davanne* – signé à droite, en bas – dessin au crayon : 29 × 20 cm » (*Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, dessins et tableaux anciens, Paris, Hôtel Drouot, Salle n. 11, le jeudi 21 février 1924*, Paris, bibliothèque de l'inha, catalogues de ventes, 15–16 février au 1^{er} mars 1924, mf35 – boîte 4).

12 Cela demeure aujourd'hui une hypothèse, car le procès-verbal de la vente n'a pas été retrouvé.

impressionnistes et postimpressionnistes (Théophile Briant, Clausen, Danthon), ou des exposants de la bourgeoisie parisienne aisée (Raoul Pellequer, Fabius, Raoul de Roussy de Sales, Rasamatt, Levallet, Descaves, etc.). De plus, dès les premières apparitions du nom de Picabia dans le cadre de ventes publiques, ce sont toujours des œuvres du début de sa carrière qui sont vendues et non sa production dadaïste la plus récente. Cette tendance n'est pas seulement caractéristique de la première partie de la décennie, mais sera une constante pendant toutes les années 1920¹³, à la seule exception de deux ventes : celle de la collection de Paul Éluard (3 juillet 1924), dans laquelle est vendu pour la première fois un travail dadaïste de l'artiste¹⁴, et la grande vente organisée par Marcel Duchamp le 8 mars 1926¹⁵.

Le Picabia dada-surréaliste et la conception de la vente

Si les raisons qui ont poussé Picabia à demander l'aide de Duchamp dans la promotion de son œuvre la plus récente sont maintenant claires, le fait de parler de cette vente comme d'un acte surréaliste pourrait paraître erroné ou forcé, et cela pour différentes raisons. En 1926, Picabia avait déjà pris des distances avec le mouvement fondé par Breton deux ans auparavant. De même, en dépit des profondes influences que la pratique duchampienne eut sur la démarche dadaïste et, ensuite, surréaliste, Duchamp ne fera notamment jamais officiellement partie du mouvement. Il avait déjà, dès 1913, officiellement renoncé à son statut d'artiste, et de plus il rejeta toujours tout type d'étiquette ou d'affiliation à un quelconque courant artistique¹⁶.

Pourtant, l'implication de Duchamp dans le cadre de la promotion du mouvement surréaliste et de son déploiement à l'étranger, notamment aux États-Unis, est ample et reconnue, surtout en ce qui concerne son rôle de commissaire et d'organisateur d'expositions, mais aussi de courtier et agent pour certains artistes. La présence de Duchamp dans

13 Alice Ensabella, *L'arte dei frères voyants. Caratteristiche e dinamiche del mercato artistico attorno al movimento surrealista (1919-1930)*, thèse inédite, Università di Roma La Sapienza et Université Grenoble Alpes, 2017, p. 240–241.

14 *La Lierre unique eunuque. Collection Éluard. Tableaux modernes, aquarelles, gouaches & dessins. Bois nègres. Paris, Hôtel Drouot, Salle n. 9, le jeudi 3 juillet 1924*, exemplaire conservé aux Archives de Paris, Paris, fonds Alphonse Bellier, D149E3 3.

15 *Catalogue des tableaux, aquarelles, dessins par F. Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp. Paris, Hôtel Drouot, Salle n° 10, le lundi 8 mars 1926*, exemplaire conservé à Paris, bibliothèque Kandinsky, V 1926 PARIS 8 mars RES. Il existe un autre exemplaire de ce catalogue de vente entièrement annoté, qui a été vendu à la salle des ventes Favart à Paris le jeudi 15 septembre 2016 et que nous avons comparé avec celui conservé à la bibliothèque Kandinsky. Nous remercions Fabrice Flahutez pour la communication de ce nouvel exemplaire qui permet d'illustrer le présent article.

16 Voir *Marcel Duchamp, la peinture, même*, éd. par Cécile Debray, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne (MNAM), Paris 2014.

l'agencement de la vente des tableaux de Picabia à Drouot en 1926 ainsi que le nombre important d'œuvres de la période dada de l'artiste au catalogue furent sûrement les deux facteurs qui attirèrent les surréalistes autour de cet événement, dont le public, comme nous le verrons par la suite, était pour la plupart composé par des membres du groupe ou par des personnalités proches de celui-ci.

Ainsi, même si Picabia n'est à cette date pas officiellement impliqué dans les initiatives du groupe surréaliste, la présence de ses œuvres dada, l'emploi d'une stratégie indépendante de la volonté d'un marchand, le côté performatif de la vente et, surtout, la forte participation des surréalistes en tant qu'acheteurs sont des éléments qui nous permettent de faire entrer ce cas d'étude dans le contexte plus général des stratégies mercantiles mises en place pendant les années 1920 par les dada-surréalistes.

Pour revenir au contexte de la vente, en 1926 Duchamp est particulièrement proche du mouvement surréaliste, comme en témoigne la célèbre collaboration avec Man Ray pour le film *Anémic cinéma*, réalisé la même année. Dans les rares lettres envoyées à Roché à cette période, Duchamp ne raconte pas seulement l'avancement du tournage du film, mais il l'informe également d'un rendez-vous avec le marchand Wilhelm Uhde¹⁷ et évoque le possible achat d'un dessin de Braque¹⁸, se montrant de ce fait déjà actif dans le milieu artistique commercial parisien.

Si Duchamp paraît soucieux de se lancer dans le commerce d'œuvres, Picabia, de son côté, a besoin de créer une demande, surtout autour de ses derniers travaux. Les deux amis décident ainsi de s'associer et d'organiser, sans recourir à l'aide d'un marchand, un événement aux ambitions à la fois promotionnelles et commerciales. Dans cette perspective, le choix du moment était aussi bien étudié : l'absence de Picabia de la capitale depuis désormais deux ans, à la suite de son déménagement dans le Sud de la France, augmentait le caractère exceptionnel de l'événement.

Grâce à la somme obtenue après la mort de son père, Duchamp achète à Picabia les quatre-vingts œuvres destinées à la vente à l'occasion de sa visite au Château de Mai le 28 décembre 1925¹⁹. Nous ne possédons pas d'informations précises concernant les termes de cette transaction, ni la somme payée par Duchamp pour la totalité des œuvres. Nous pouvons pourtant supposer que l'organisation de la vente fut conçue dès l'acquisition des œuvres, non seulement en raison de l'important

17 « Verrai Uhde demain matin. Un mot si tu as besoin de qq chose » (Reliquet, 2012 [note 4], p. 19).

18 « Je voudrais te voir au sujet d'un dessin de Braque » (ibid, p. 20).

19 Filipovic, 2016 (note 3), p. 85.

nombre de pièces achetées, mais aussi par la proximité de la vente, qui se déroulera seulement trois mois plus tard. Picabia écrit en effet à Jacques Doucet le 17 février 1926 :

«[...] [Duchamp] m'a écrit une chose assez drôle et qui montre combien les gens sont peu clairvoyants, certains font courir le bruit qu'il serait mon homme de paille et que j'allais racheter mes tableaux très cher; je crois encore assez à leur valeur pour ne pas être obligé d'utiliser ce moyen de marchand-peintre²⁰».

Cette importante affirmation de Picabia, seule mention explicite de la vente par l'artiste contemporaine de celle-ci retrouvée à ce jour, laisse entendre que Duchamp serait le seul à avoir conçu et organisé l'enchère et que lui, Picabia, ne serait pas du tout impliqué dans l'opération. L'artiste tient aussi à souligner sa distance par rapport à ce genre de manœuvres, garantissant sa bonne foi à son mécène Jacques Doucet en utilisant de façon assez méprisante le terme de « marchand-peintre ».

Cependant, la volonté de Picabia de cacher son rôle dans l'organisation de la vente à Jacques Doucet ne surprend pas. Grâce à l'intermédiaire d'André Breton, le collectionneur avait en effet fait la connaissance de l'artiste et acheté certaines de ses toiles; de plus, comme nous le verrons par la suite, Doucet figure parmi les acheteurs de la vente du 8 mars 1926. Il est donc compréhensible que Picabia veuille garder son image intègre face à un collectionneur de cette envergure.

Sa participation à l'organisation de la vente – même si elle est fort probable – reste de toute façon encore une supposition, car aucune source témoignant de son implication n'a été retrouvée. D'ailleurs, le seul autre document pouvant nous renseigner de façon plus précise sur l'organisation et sur les circonstances de cette vente, le procès-verbal, semble confirmer ce que Picabia affirme dans la lettre à Doucet (fig. 32) :

«[...] Monsieur Marcel Duchamp, homme de lettres, critique d'art, demeurant à Paris, rue Campagne-Première n° 29. Lequel nous a déclaré qu'il désire vendre aux enchères publiques par notre ministère un ensemble de peintures et aquarelles de Picabia formant sa collection personnelle. Cette collection lui appartenant en toute propriété et n'étant frappée d'aucune saisie et libre de tout gage, formée par lui au cours de ces dernières années.

²⁰ La lettre est citée dans *Francis Picabia, singulier idéal*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 2002, p. 440.



CS 16486

L'an mil neuf cent vingt six.
Le samedi six Mars
Par devant nous Alphonse Bellier, Commissaire-Priseur au dé-
partement de la Seine, demeurant à Paris, place Boucicaut n° 1
Et comparu :
Monsieur Marcel Duchamp, Homme de Lettres, Critique
d'art, demeurant à Paris, Rue Calupagne, numéro n° 29,
lequel nous a déclaré qu'il désire vendre aux enchères pu-
bliques, par notre Ministère, une ensemble de peintures et aquarelles
de Picabia formant sa collection personnelle.

Cette collection qui appartenait en toute propriété
et n'étant frappée d'aucune saisie et libre de tout
gage, formée par lui au cours de ces dernières
années.

Qu'il se réserverait en outre le droit de poster lui-même
des enchères et de retirer ses enchères, les autres mises en vente dans
le cas où les prix ne lui paraîtraient pas suffisants et ce même
après plusieurs enchères successives.

Le comparant nous à sa suite déclare que pour parvenir
à cette vente il s'était chargé lui-même de la rédaction et de ti-
rage d'un catalogue avec reproductions, ainsi que de la publi-
cité qu'il avait désiré donner à cette vente.

Ceci exposé Monsieur Duchamp nous a par les présentes
requis de nous transporter à Paris, Rue et Hôtel Drouot, salle
n° 10 le huit Mars prochain 1926 pour y procéder à la vente
aux enchères publiques des tableaux et aquarelles formant sa
collection.

De faire précéder cette vente d'un jour d'exposition et d'im-
poser le samedi six Mars en la même salle de l'Hôtel Drouot, nous autorisons
à fixer le nombre d'hommes de peine que nous jugerons néces-
saires pour assurer les arrangements, classement et mise en place
en vue de l'exposition et vente.

Consécutif des présentes Monsieur Duchamp des les dites ex-
position et vente ainsi que les jours, heures et lieu des indications tant
par son absence que présente.

Nous requerrait en outre de lui délivrer expédition des pré-
sentes, du procès verbal de vente ainsi que du compte à intervenir
et d'annoncer au public l'heure pour laquelle et la vente aurait
lieu au comptant la charge par les acquéreurs de payer au net
sans cinquante pour cent sur les dites enchères.

Il a été vaqué à tout ce que dessus sans opposition
Et après lecture faite Monsieur Duchamp a signé avec nous
Commissaire-Priseur.

Produit : 32.590

VU MAI 1926

Priseur Bellier

Rays huit mots comme
nuls.

M. D.

8

Marcel Duchamp

Alph. Bellier

Et l'an mil neuf cent vingt six.
Le samedi huit Mars à deux heures de relevée
En conséquence de la requête que précède
Nous M^r Alphonse Bellier, Commissaire-Priseur susdit
et soussigné Assisté de M^{rs} Gabriel Talle, Employé, demeurant à
Paris, Rue de la Marlinière n° 3 et Charles Sidé, demeurant à
Montgeron (Seine et Oise) Rue du Docteur Lacaze n° 3, nos deux
tenus des instrumentaires requis conformément à la loi
Nous soussignés transportés à Paris, Rue et Hôtel
Drouot, salle n° 10 à l'effet d'y procéder à la vente dont s'agit
ou tant arrivés
Attestés que nos déclarations préalables ont été faites
tant au bureau d'enregistrement qu'au greffe de notre chambre

32 Procès-verbal de la vente de quatre-vingts tableaux de Francis Picabia à l'Hôtel Drouot le 8 mars 1926, Archives de Paris, Fonds Alphonse Bellier

Qu'il se réserverait en outre le droit de retirer les œuvres mises en vente dans le cas où les prix ne lui paraîtraient pas suffisants et ce même après plusieurs enchères successives.

Le comparant nous a en outre déclaré que pour parvenir à cette vente il s'était chargé lui-même de la rédaction et du tirage d'un catalogue avec reproductions, ainsi que de la publicité qu'il avait désiré donner à cette vente.

Ceci exposé Monsieur Duchamp nous a par les présentes requis de nous transporter à Paris, rue Hôtel Drouot, Salle n° 10 le huit mars prochain (1926) pour procéder à la vente aux enchères publiques des tableaux et aquarelles formant sa collection.

De faire précéder cette vente d'un jour d'exposition le dimanche sept mars en la même salle de l'Hôtel Drouot, nous autorisant à prendre le nombre d'hommes de peine que nous jugerons nécessaire pour assurer les arrangements et classements en vue des exposition et vente²¹. »

Le procès-verbal rédigé par Alphonse Bellier, commissaire-priseur de la vente, fournit des informations intéressantes. Duchamp, présenté comme homme de lettres et critique d'art et non comme « collectionneur », figure en effet comme le seul organisateur et se déclare le seul propriétaire des œuvres énumérées dans le catalogue. De plus, Duchamp se charge également des frais de communication et de publicité, ainsi que du catalogue (illustré) et il demande que les œuvres (comme c'était en effet l'usage lors des ventes publiques) puissent être exposées la veille de la vente. Enfin, dans le cas où les œuvres atteindraient des prix inférieurs à ceux que Duchamp estimait corrects, il pouvait exercer son droit d'opposition et retirer l'œuvre au prix qu'il considérait le plus convenable. Cette pratique, répandue à l'époque, permettait à Duchamp non seulement d'éviter une moins-value (et donc une perte) par rapport au prix d'achat, mais aussi de contrôler et défendre la cote de son ami Picabia au cas où celle-ci descendrait au-dessous des prix établis.

Une opération soigneusement ironique

Partons donc de l'observation du catalogue (fig. 33), conçu et imprimé par les soins de Duchamp lui-même. Si on le compare à d'autres catalogues de vente de l'époque, il apparaît immédiatement que sa couverture est particulièrement élaborée. La bichromie rouge/noire des

²¹ Procès-verbal de la vente organisée par Duchamp, Archives de Paris, Paris, fonds Alphonse Bellier, boîte D149E3 4.

80 Picabias

Vente réunissant les différents états de l'œuvre de Picabia,

Le catalogue, composé chronologiquement, indique d'abord un groupe de trois toiles impressionnistes, beaux spécimens d'une période désormais classée. (*Route à Moret, Effet de neige, Cour de ferme*) ; 1903-1910.

Suivent quelques toiles post-impressionnistes où l'artiste se dégage volontairement de l'étreinte des analystes de la lumière. (*Voiles. Un paysage à Cassis.*)

En 1912, Picabia, entièrement libéré, interprète de façon orphique (comme l'a baptisée Apollinaire) une *Procession à Séville* qui eut un gros succès à l'Exposition Internationale de New York, en 1913. Il peint aussi quelques villes (*Paris, New York*). New York surtout le passionne ; il y séjourne quelques mois en 1913 et rapporte une série de grandes aquarelles où la note orphique domine l'ambiance cubiste du moment. (*Embarras, Chanson nègre.*)

En 1916, Picabia évolue encore et donne une suite d'aquarelles qu'on peut appeler "machine", dans lesquelles la précision de la ligne froide donnera le ton à tant d'imitateurs d'après guerre (côté pionnier de Picabia).

A Barcelone, en 1917, il conçoit son type d'Espagnole, qui se reflète en synthèse dans ses toréadors, ses portraits, jusqu'en 1924. (*Espagnole, peigne brun. Erik Satie.*)

En même temps (1919-1920). Dada a trouvé en Picabia un de ses leaders et, au Salon d'Automne, au Studio du Théâtre des Champs-Élysées, dans ses livres, Picabia même, de concert avec André Breton et Tristan Tzara, la campagne dadaïste. (*La nuit espagnole.*)

Puis, des aquarelles "optiques". Il cherche l'illusion d'optique avec des moyens presque "noir et blanc" : la spirale, les cercles qui jouent sur la rétine. Cette physique amusante trouve sous ses doigts sa formule esthétique. (*Optophone.*)

1923. Son souci d'invention l'amène à user de ropolin au lieu de couleur en tubes consacrée qui, à son sens, prend trop rapidement la patine de postérité. Il aime le neuf, et ses toiles de 1923, 1924, 1925 ont cet aspect de peinture fraîche qui garde l'intensité du premier moment ; il revient au paysage, à la *Femme à l'ombrelle*, pleine de taches ironiques.

La gaité des titres, le collage d'objets usuels montrent son désir de se défroquer, de rester un non-croyant en des divinités trop légèrement créées pour les besoins sociaux.

ROSE SÉLAVY

HOTEL DROUOT, Salle N° 10.

Vente le Lundi 8 Mars 1926 à 2 h. précises.

Exposition le Dimanche 7 Mars 1926, de 2 à 6 heures.

33 Texte de présentation signé Rrose Sélavy, *Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp*, Paris, 1926, n. p.

caractères révèle la recherche d'une certaine élégance dans la réalisation, de même que la qualité du papier. Pourtant, l'élément le plus frappant est sans doute le riche corpus iconographique, composé de pas moins de treize reproductions en pleine page. Duchamp est aussi l'auteur du texte introductif, autre élément insolite dans le cadre d'un catalogue de vente publique²².

Dans le texte en question, intitulé très simplement « 80 Picabias », Duchamp ne fait jamais référence à la façon dont il est entré en possession de ces œuvres, ni à la raison pour laquelle il a décidé de s'en séparer. Le texte, loin du style duchampien, présente en effet seulement le parcours de Picabia, en décrivant de façon chronologique les périodes de production de l'artiste ainsi que l'évolution de son style et des sujets traités. Aucune emphase particulière n'est mise sur la période dada et la

22 Cela pouvait se produire pour des ventes particulièrement importantes, par exemple celle de la collection de John Quinn (le 28 octobre 1926). Cependant, même dans ces cas, l'auteur du texte n'était jamais le collectionneur même, mais un tiers.

production de jeunesse de Picabia n'est ni déniée ni critiquée²³. Cette division en période se retrouve dans le catalogue, dans lequel les œuvres sont présentées divisées en sept sections chronologiques²⁴.

Le catalogue de vente représente assurément un support important pour attirer les acheteurs potentiels, ainsi que pour rendre plus alléchant l'événement en lui-même et faciliter l'appel des lots lors de la vente. Pourtant, la jaquette très recherchée du catalogue de Duchamp laisse penser à un catalogue conçu plus pour une exposition que pour une vente aux enchères. La préface signée par le collectionneur (qui dans ce cas est aussi un critique d'art et, encore/déjà considéré par certains comme un artiste), la structure chronologique et, surtout, un nombre aussi élevé de reproductions, donnent à l'ouvrage l'aspect d'un catalogue réalisé pour une importante rétrospective en galerie, ayant pour finalité de valoriser le travail de l'artiste et de mettre en évidence son évolution.

Si nous considérons enfin que l'ensemble de cette riche collection d'œuvres de Picabia fut exposé la veille de la vente (qui plus est un dimanche!), tout porte à croire que cet événement a été étudié et conçu dans tous ses détails afin d'en augmenter le potentiel publicitaire et commercial.

Un dernier élément à intégrer à cette analyse, également important pour l'aspect commercial de la stratégie, mais qui soulève aussi d'autres considérations, est la signature du texte. Duchamp ne choisit pas en effet de signer l'introduction au catalogue de son vrai nom, mais il utilise son célèbre pseudonyme, Rose Sélavy. Ce choix est essentiel pour mieux comprendre le but et la signification de l'ensemble de l'opération. La signature «d'artiste» confère en effet à cette vente un caractère de performance artistique, de jeu qui amuse les amis dans la salle et qui perturbe le public tout en attirant son attention. Sous un air institutionnel et une approche philologique et objective de l'œuvre de Picabia loin du style de ses écrits, Duchamp monte une vraie mise en scène surréaliste, qui non seulement permet la vente d'œuvres jusque-là ignorées du grand public mais, ironie suprême, le fait en exploitant le cadre classique du marché et ses acteurs habituels.

23 Nous pouvons pourtant remarquer un ton légèrement plus critique dans le passage «l'artiste se dégage volontairement de l'étreinte des analystes de la lumière», ou encore au moment où Duchamp affirme qu'à partir de 1912 l'artiste est «complètement libéré». Rose Sélavy [pseudo de Marcel Duchamp], «80 Picabias», dans *Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia, appartenant à M. Duchamp, dont la vente aux enchères publiques aura lieu à l'Hôtel Drouot, salle 10, le lundi 8mars 1926*, Paris 1926, s. p., exemplaire conservé à Paris, bibliothèque Kandinsky, V 1926 PARIS 8 mars RES.

24 «1. 1903–1911 ; 2. Paris/New York, 1912–1913 ; 3. New York, Barcelone, Paris, 1916–1920 ; 4. Paris, 1921–1922 ; 5. Portraits, têtes, études, 1921–1924 ; 6. Le Tremblay, 1922–1924 ; 7. Cannes, 1924–1925 » (ibid.).

Le moment du marteau : résultat et acheteurs

Quels sont donc les résultats concrets de cette vente ? Si on considère que la présence de Picabia sur le marché secondaire était pour la plupart liée à sa production du début du siècle, exception faite pour la timide parution de *La Lierre unique eunuque* à la vente Éluard en juillet 1924, le but de Duchamp et Picabia était certainement de créer une cote à ses œuvres les plus récentes. En adoptant une stratégie similaire à celle des expositions précédemment évoquées, Duchamp et Picabia, s'appuyant sur le consensus établi autour des travaux anciens, essaient d'introduire dans le circuit de Drouot un important nombre d'œuvres de l'artiste appartenant aux périodes dadaïste et optique, qui s'étaient révélées moins rentables sur le marché parisien.

Néanmoins, le fait d'introduire sur le marché un tel groupe d'œuvres du même artiste ou de la même école représente en général un risque très élevé pour la cote de celui-ci, puisque cela met à mal l'une des conditions principales qui établissent la valeur de l'objet artistique, c'est-à-dire sa rareté²⁵. Malgré tout, la vente étant structurée en petits groupes d'œuvres appartenant à différentes périodes de la carrière de l'artiste – et donc très différentes du point de vue du style et du thème –, l'aspect monographique de la vente n'empêcha pas sa réussite (la valeur de rareté n'étant pas complètement compromise). Le chiffre réalisé donne en effet raison à l'initiative des deux amis. La vente produisit un total de 82 590 francs²⁶, une somme qui ne peut être assimilée à un triomphe, mais qui signale assurément une réussite. Si on calcule la moyenne – qui évidemment ne respecte pas les vrais prix d'adjudication –, chaque œuvre aurait été vendue pour un peu plus de 1 000 francs.

Ainsi, lorsque l'on observe le tableau des prix (voir tableaux pages suivantes) en tenant compte de ce choix de proposer, exactement comme dans le cas des expositions en galerie, une approche anthologique, la tactique des deux artistes est gagnante : les œuvres de jeunesse, caractérisées par un modernisme plus conservateur, et de plus en plus rares sur le marché, sont celles qui ont atteint les prix les plus élevés. La volonté de ne pas les exclure de cette vente est donc strictement stratégique et économique et justifie les tons élogieux du texte introductif de Duchamp sur la totalité de la production de Picabia,

25 Le cas des ventes de la collection de Daniel-Henry Kahnweiler entre 1921 et 1923 représente un parfait exemple de ce phénomène. L'introduction sur le marché d'un nombre aussi important d'œuvres cubistes avait eu pour conséquence une forte dévaluation de celles-ci, vendues à des prix dérisoires.

26 Somme comprenant aussi le versement de Duchamp pour le retrait de quatre œuvres. Selon l'inssee, compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, 82 590 francs en 1926 équivalaient, en pouvoir d'achat, à 53 000 euros en 2017.

Tableau des adjudications

1903 – 1911

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R. ^a
1	<i>Le Zebre</i>	32 × 34 cm	Dessin à la plume	-	Picard	250 fr	-
2	<i>Route à Moret</i>	55 × 66 cm	Huile sur toile	1908	Léon	4600 fr	-
3	<i>Effet de neige sur les bords de l'Yvonne par le Soleil</i>	65 × 92 cm	Huile sur toile	1906	Léon	9000 fr	-
4	<i>Cour de ferme</i>	72 × 92 cm	Huile sur toile	1905	Belfond	2400 fr	-
5	<i>Cassis</i>	50 × 61 cm	Huile sur toile	-	Morain (?)	400 fr	-
6	<i>Voiles</i>	81 × 100 cm	Huile sur toile	-	Breton	390 fr	-

Paris – New York. 1912 – 1913

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
7	<i>La Procession à Séville</i>	120 × 120 cm	Huile sur toile	[1912] ^b	Breton	4500 fr	n. 442
8	<i>New York</i>	56 × 75 cm	Carton	[1913]	Tzara	500 fr	[n. 457 o 458]
9	<i>Paris</i>	74 × 92 cm	Huile sur toile	[1912]	G.ie Pierre	2850 fr	n. 437
10	<i>Catch as catch can</i>	100 × 82 cm	Huile sur toile	[1913]	Breton	3100 fr	n. 474
11	<i>Force comique</i>	65 × 54 cm	Aquarelle	[1914]	<i>retiré</i>	900 fr	n. 480
12	<i>Et moi aussi j'ai vécu en Amérique</i>	65 × 54 cm	Aquarelle	[1914]	Fabius	1010 fr	n. 479
13	<i>Une horrible douleur</i>	54 × 65 cm	Aquarelle	[1914]	Léger	1050 fr	n. 483
14	<i>New York</i>	65 × 85 cm	Aquarelle	-	G.ie Pierre	950 fr	
15	<i>Chanson nègre</i>	65 × 75 cm	Aquarelle	[1913]	Breton	700 fr	n. 462
16	<i>Embaras</i>	62 × 75 cm	Aquarelle	[1914]	Breton	650 fr	n. 485

New York – Barcelone – Paris. 1916 – 1920

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
17	<i>Délire sexuel</i>	110 × 79 cm	Carton	-	Breton	300 fr	
18	<i>Cette machine corrige les moeurs en riant</i>	81 × 80 cm	Carton	-	Laurence Mills	200 fr	
19	<i>Prenez la garde à la peinture</i>	93 × 74 cm	Huile sur toile	[1919]	Breton	320 fr	n. 615
20	<i>Novia</i>	114 × 88 cm	Aquarelle	[1916]	Breton	350 fr	n. 535

a Catalogue raisonné. Là où il a été possible d'identifier les oeuvres, nous reportons le numéro de référence du catalogue raisonné, W. A. Camfield (dir.), Francis Picabia, catalogue raisonné, vol. I-II, Mercatorfonds, Bruxelles, 2014-2016.

b Les dates entre parenthèses ont été repérées dans le catalogue raisonné. Les autres étaient publiées dans le catalogue.

21	<i>Horologe</i>	83 × 56 cm	Carton	-	Laurence Mills	350 fr	
22	<i>Serpentins</i>	82 × 63 cm	Carton	[1919]	Breton	500 fr	n. 620
23	<i>Plaisir</i>	82 × 110 cm	Carton	[1919]	Breton	350 fr	n. 617
24	<i>Résonateur</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	Roché	250 fr	
25	<i>Le saint des saints</i>	75 × 50 cm	Aquarelle	[1915]	Raoul de Roussy de Salles	250 fr	n. 498
26	<i>Parade amoureuse</i>	104 × 79 cm	Carton	[1918]	Breton	700 fr	n. 590
27	<i>Réalisé</i>	65 × 50 cm	Aquarelle	[1922]	Mills	200 fr	n. 796
28	<i>Bissextils</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	C.sse Roussy de Salles	250 fr	n. 725
29	<i>Magnéto</i>	75 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	240 fr	n. 745
30	<i>Tickets</i>	75 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	C.sse Roussy de Salles	250 fr	n. 737
31	<i>Totalisateur</i>	56 × 75 cm	Aquarelle	[1922]	C.sse Roussy de Salles	160 fr	n. 741
32	<i>Ciments</i>	55 × 75 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	410 fr	n. 746

Paris. 1921 – 1922

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
33	<i>Optophone</i>	116 × 89 cm	Huile sur toile	[1922]	F. Léger	750 fr	n. 746
34	<i>Un bouton</i>	63 × 47 cm	Aquarelle	[1922-25]	Breton	210 fr	n. 771
35	<i>Jeu</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922-23]	Breton	290 fr	n. 781
36	<i>L'aile</i>	62 × 48 cm	Aquarelle	-	Fabius	200 fr	
37	<i>Jardin</i>	81 × 100 cm	Huile sur toile	[1922-23]	Laurence Mills	900 fr	n. 782
38	<i>La nuit espagnole</i>	162 × 130 cm	Huile sur toile	[1923]	C.sse Roussy de Salles	1100 fr	n. 853
				[1922]			n. 724

Portraits – Têtes – Etudes – 1921 – 1924

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
39	<i>Espagnole</i>	64 × 50 cm	Dessin et aquarelle	-	Alexis Lazarus	1500 fr	-
40	<i>Mantille blanche</i>	54 × 44 cm	Aquarelle	-	retiré [Rousseau] ^c	280 fr	-
41	<i>Espagnole, fond rose</i>	70 × 55 cm	Aquarelle	-	C.sse Roussy de Salles	2000 fr	-

^c Nous avons constaté une incohérence concernant l'acquéreur de cette œuvre. Selon le catalogue conservé à la bibliothèque Kandinsky, elle aurait été achetée par tel Rousseau, alors que dans le procès-verbal l'œuvre est indiquée comme retirée par Duchamp. En raison de l'officialité de ce dernier document, nous avons décidé de considérer ses informations comme plus sûres.

42	<i>Profil</i>	54 × 44 cm	Aquarelle	-	<i>retiré</i>	280 fr	-
43	<i>Espagnole, fond bleu</i>	70 × 55 cm	Aquarelle	-	C.sse Roussy de Salles	1600 fr	-
44	<i>Toréador, cravate rouge</i>	64 × 56 cm	Aquarelle	-	Retiré [Rousseau] ^d	720 fr	-
45	<i>Portrait de Mlle Sarah Rafale</i>	56 × 38 cm	Aquarelle	-	Saint	3300 fr	-
46	<i>Portrait de Mme T...</i>	62 × 48 cm	Aquarelle	-	Laurence Weil	500 fr	-
47	<i>Espagnole, châle bleu</i>	64 × 50 cm	Aquarelle	[1922-24]	Saint	3400 fr	n. 847
48	<i>Portrait d'Erik Satie</i>	27 × 21 cm	Dessin	-	Lazarus	500 fr	-
49	<i>Espagnole, peigne brun</i>	75 × 56 cm	Aquarelle	[1922-24]	Saint	4700 fr	n. 846
50	<i>Portrait de Jean Borlin</i>	31 × 21 cm	Dessin	-	Schnob	260 fr	-
51	<i>Espagnole, châle vert</i>	31 × 21 cm	Aquarelle	-	C.sse Roussy de Salles	2000 fr	-
52	Châle bleu et vert	70 × 55 cm	Aquarelle	-	de Salles	2500 fr	-
53	Toréador	72 × 55 cm	Aquarelle	-	Coard	1000 fr	-

Le Tremblay – 1922 – 1924

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
54	<i>Secteurs à trois lames</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	-	Ledesco	140 fr	-
55	<i>Obturbateur</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	Lincoré (?)	150 fr	n. 740
56	<i>Mercur</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	Mills	250 fr	n. 742
57	<i>Radio concerts</i>	72 × 59 cm	Aquarelle	[1922]	Breton	230 fr	n. 752
58	<i>Cellier à pressoir</i>	72 × 60 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	130 fr	n. 753
59	Culotte tournante	72 × 60 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	170 fr	n. 750
60	<i>Cornély</i>	60 × 72 cm	Aquarelle	[1922]	Ledesco	260 fr	n. 755
61	<i>Verre</i>	72 × 60 cm	Aquarelle	[1922]	De Salles	240 fr	n. 761
62	<i>Lentilles</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	-	De la Rivière	200 fr	
63	<i>Thermomètre pour aveugles</i>	76 × 56 cm	Aquarelle	[1922]	G.ie Pierre	350 fr	n. 729
64	<i>Gaz d'essence</i>	72 × 60 cm	Aquarelle	-	Breton	130 fr	
65	<i>Presse hydraulique</i>	60 × 72 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	120 fr	n. 732
66	<i>Chariot</i>	60 × 71 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	210 fr	n. 762
67	<i>Optophone</i>	72 × 60 cm	Aquarelle	[1922]	Détale (?)	600 fr	n. 758
68	<i>Margo</i>	60 × 72 cm	Aquarelle	-	René Tual	400 fr	
69	<i>Ménage</i>	72 × 59 cm	Aquarelle	-	Léger	150 fr	
70	<i>Volucelle</i>	60 × 73 cm	Aquarelle	[1922]	Fabius	105 fr	n. 764
71	<i>Fixe</i>	60 × 72 cm	Aquarelle	[1922]	Romof (?)	105 fr	n. 734

d Idem.

Cannes – 1924 – 1925

Cat.	Titre	Dimensions	Technique	Date	Acquéreur	Prix	C.R.
72	<i>Lecture</i>	81 × 66 cm	Huile sur toile	[1924-25]	G.ie Pierre [Mills] ^e	1000 fr	n. 922
73	<i>Flirt</i>	92 × 75 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Tzara	1000 fr	n. 92
74	<i>Les amoureux</i>	116 × 115 cm	Huile sur toile	[1925]	Breton	900 fr	n. 909
75	<i>Véglione</i>	93 × 73 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Simon	630 fr	n. 857
76	<i>Femme à l'ombrelle</i>	92 × 73 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Breton	1300 fr	n. 904
77	<i>La tartane</i>	100 × 81 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Malkine	1000 fr	n. 901
78	<i>Les rochers à Saint-Honorat</i>	89 × 116 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Jacques Doucet	4100 fr	n. 900
79	<i>Marine</i>	73 × 92 cm	Huile sur toile	[1924-25]	G.ie Pierre	900 fr	n. 899
80	Port	81 × 100 cm	Huile sur toile	[1924-25]	Breton	1400 fr	n. 902

e Autre incohérence entre le catalogue de la bibliothèque Kandinsky et le procès-verbal. Le premier indique Mills comme acquéreur, le deuxième la Galerie Pierre.

sans aucun accent particulier sur ses préférences. Les autres travaux, en dépit des prix plus bas, ont toutefois gagné une cote sur le marché.

Le dernier aspect restant à analyser est bien évidemment l'identité des acheteurs. Comme nous l'avions anticipé, et comme cela avait déjà été le cas pour la vente de la collection Éluard, nous pouvons immédiatement constater que, parmi le public, la plupart des acquéreurs étaient des membres du groupe surréaliste ou des personnalités qui en étaient proches. André Breton est sûrement le participant le plus actif, avec l'achat de quinze œuvres pour un total de 12 720 francs²⁷. L'achat d'un nombre aussi important d'œuvres laisse penser à une deuxième action commerciale, conçue cette fois-ci par Breton, qui comptait peut-être revendre une partie de ces œuvres, peut-être dans la Galerie surréaliste qui allait ouvrir ses portes seulement deux semaines après²⁸.

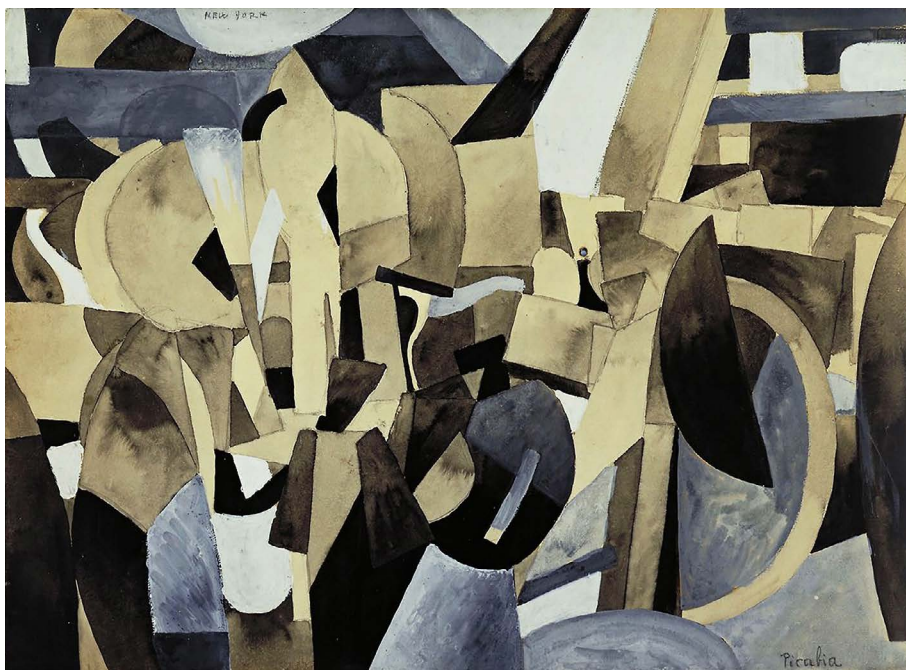
Tristan Tzara est aussi présent : il achète une œuvre sur papier, *New York* (cat. 8 ; fig. 34), et une huile sur toile, *Flirt* (cat. 73), respectivement pour 500 et 1 000 francs²⁹. Georges Malkine, artiste à cette époque proche du surréalisme (il exposera aussi à la Galerie surréaliste en janvier 1927³⁰), achète *La Tartane* (cat. 77) pour 1 000 francs. Parmi les artistes, nous

27 Soit l'équivalent de 8 200 euros en 2017, selon l'insee et compte tenu de l'érosion monétaire.

28 Ce type de manœuvre n'est pas nouveau chez Breton. Déjà lors des ventes Kahnweiler, au début de la décennie, il avait acheté, très probablement en association avec Philippe Soupault, un important lot d'œuvres cubistes à des prix très bas pour les revendre quelques années plus tard.

29 Sommes qui équivalent à 325 euros et 650 euros en 2017.

30 *Exposition Malkine*, cat. exp. Paris, Galerie surréaliste, Paris 1927.



34 Francis Picabia, *New York*, 1913, gouache et aquarelle sur papier, 55,8 × 75,9 cm, New York, Museum of Modern Art

trouvons en outre Fernand Léger qui, comme cela apparaît dans sa correspondance avec Léonce Rosenberg, était un habitué de Drouot pendant ces années³¹. Léger achète *Une horrible douleur* (cat. 13), *Optophone* (cat. 33) et *Ménage* (cat. 69). Un certain René Tual (erreur de transcription ou peut-être abréviation de Roland Tual, premier directeur de la Galerie surréaliste?) achète une aquarelle, *Margo* (cat. 68), pour 400 francs. Un autre ami de Duchamp, Henri-Pierre Roché, est présent dans la salle 10 de l'Hôtel Drouot ce lundi, et emporte une aquarelle, *Résonateur* (cat. 24), pour 250 francs. Jacques Doucet, désormais autonome par rapport aux conseils de Breton, participe à la vente et y achète une grande huile sur toile, *Les Rochers à Saint-Honorat* (cat. 78), pour 4 100 francs³².

Une présence intéressante est celle de la galerie Pierre, gérée par Pierre Loeb. Ce dernier ne représentera jamais officiellement Picabia, et il est donc difficile d'établir si les cinq œuvres achetées – *Paris* (cat. 9), *New York* (cat. 14), *Thermomètres pour aveugles* (cat. 63), *Lecture* (cat. 72) et *Marine* (cat. 79) – étaient destinées à la vente en galerie ou à sa collection privée. Le fait que le procès-verbal mentionne la raison sociale de la

31 Christian Derouet (éd.), *Correspondances Fernand Léger - Léonce Rosenberg. 1917-1937*, Paris 1996, passim.

32 L'équivalent de 2 600 euros en 2017.

galerie plutôt que son nom laisse à penser que la personne dans la salle n'était pas Loeb, mais plutôt son secrétaire Jacques Viot, Nantais à ce moment très proche du mouvement et premier agent/marchand de Joan Miró, Max Ernst et Jean Arp³³.

Les deux autres noms les plus récurrents dans le cadre de la vente sont ceux du comte Raoul de Roussy de Sales et d'André Fabius, grand collectionneur et père de Laurent Fabius, ex-Premier ministre français, à qui sont adjugées respectivement dix et neuf œuvres.

Au-delà de leur nombre, il faut aussi s'attarder sur la typologie des œuvres achetées. Les membres du groupe surréaliste ou ses proches sont pratiquement les seuls à acheter les œuvres plus modernes de Picabia, alors que les collectionneurs plus conservateurs, tels Jacques Doucet ou André Fabius, focalisent leur choix sur des pièces dont les prix sont plus élevés, mais la valeur plus sûre : la période espagnole ou impressionniste, ou la production figurative toute récente, ce qui confirme, malgré tout, que cette vente n'inverse pas totalement la tendance établie.

Un modèle économique surréaliste ?

Comme nous l'avons déjà évoqué, à cette date les rapports entre les surréalistes et Picabia étaient plutôt froids. Cependant, la présence surréaliste se révèle incontournable pour la réussite de la vente, non seulement d'un point de vue strictement économique, mais aussi dans une perspective plus stratégique, pour permettre à Picabia de s'affirmer sur le marché secondaire également avec sa production dadaïste. Si les tableaux du premier après-guerre de l'artiste attiraient certainement encore l'intérêt de Breton et des autres surréalistes, cette participation pourrait être également interprétée comme un support et une aide à l'initiative de Duchamp.

Malgré le succès économique discret et l'intervention des surréalistes, la vente du 8 mars 1926 ne constituera pas pour Picabia le tournant espéré dans le commerce de ses œuvres récentes sur le marché secondaire, lequel sera principalement marqué par la circulation de ses œuvres impressionnistes pendant toute la décennie. Toutefois, tout en demeurant un épisode isolé, la vente organisée par Duchamp représente un moment central dans la stratégie promotionnelle autour de l'œuvre de Picabia³⁴. D'une part, cet important groupe d'œuvres modernes de

33 Patrice Allain, « Jacques Viot », dans *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts, Paris/Nantes 1994, p. 297–323 ; voir aussi Ensabella, 2017 (note 13), p. 340–355.

34 En réalité l'artiste aura encore recours à cet expédient. Seulement quelques semaines plus tard, le 31 mai 1926, un autre lot de dix-sept œuvres (cat. 96–112), toutes appartenant en revanche à

l'artiste trouve un acquéreur et donc une cote sur le marché. De l'autre, l'opération dans sa totalité témoigne d'une véritable indépendance manifestée par l'artiste et Duchamp par rapport au milieu du marché de l'art. Ils ne décident pas seulement de ne pas demander l'aide d'un marchand : ils montrent, Duchamp en particulier, qu'ils sont à même de concevoir un événement commercial soigné dans tous ses aspects, du catalogue au « choix » du public.

De ce point de vue, la vente des quatre-vingts Picabia représente aussi une étape fondamentale dans les stratégies promotionnelles et commerciales mises en place par les surréalistes au cours des années 1920 et elle peut être comparée à d'autres événements de ce genre. En effet, déjà la vente d'une partie de la collection Éluard en 1924, même si elle avait lieu pour des raisons complètement différentes, partageait certaines caractéristiques avec celle orchestrée par Duchamp.

Organisée à la suite du soudain départ d'Éluard pour l'Indonésie, conséquence du ménage à trois qu'il formait avec sa femme, Gala, et Max Ernst, la vente de cette collection était structurée de la même manière³⁵. À côté d'un groupe d'œuvres d'artistes établis (Braque, Chagall, Gris, Modigliani, Picasso, etc.), Gala, avec l'accord à distance de son mari, décide de mettre en vente des collages de Max Ernst, des œuvres dadaïstes de Picabia, un lot de huit œuvres métaphysiques de Giorgio de Chirico, deux tableaux d'André Masson, un monotype et une aquarelle de Man Ray, introduisant pour la première fois ces artistes sur le marché secondaire et leur créant une cote. L'exubérance des mœurs du poète représentait le côté (malgré lui!) performatif de l'opération et le public, curieux, attiré par l'histoire de son foyer ainsi que par l'étrangeté des œuvres annoncées à la vente, se présenta nombreux à l'Hôtel Drouot.

Tout comme la vente Éluard qui la précède, et peut-être encore plus, la vente Duchamp-Picabia peut donc être considérée comme une vraie mise en scène surréaliste, où le côté performatif et l'aspect commercial trouvent un point de rencontre dans la tentative de créer un marché indépendant pour l'art surréaliste, tout en s'appuyant cependant sur les institutions, les stratégies et les règles établies par le marché officiel.

la période impressionniste, est mis en vente à Drouot. *Catalogue des tableaux, dessins, aquarelles, gouaches etc. modernes. 16 peintures par F. Picabia – époque de 1902 à 1908. Paris, Hôtel Drouot, Salle n. 6, le lundi 31 mai 1926*, exemplaire conservé à Paris, bibliothèque de l'Inha, catalogues de ventes, 18 au 31 mai–2 juin, mf35 – boîte 13. L'information est donnée dans cat. exp. Paris, 2002 (note 20), p. 440. Le procès-verbal de la vente n'ayant pas été retrouvé, ni d'autres sources confirmant cette information, celle-ci reste aujourd'hui encore une hypothèse.

35 Alice Ensabella, « Les surréalistes à Drouot. La vente de la collection Paul Éluard en juillet 1924 », dans *Ricerche di Storia dell'Arte* 121, 2017, p. 37–46.

Quand Marcel Duchamp « investit dans la pierre ». Achat et revente d'un lot de sculptures de Brancusi (1926–1959)

Scarlett Reliquet

Dans les années 1960, alors qu'il était resté dans un quasi-anonymat en France, Marcel Duchamp répond à une cinquantaine d'entretiens qui lui sont proposés par des journalistes principalement français et américains¹. On est alors en pleine explosion du Pop Art, dont les représentants se réclament du *ready-made* qu'ils citent ouvertement. John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns et Robert Rauschenberg figurent parmi les suiveurs déclarés de Marcel Duchamp². On commence seulement en France à s'intéresser à Marcel Duchamp, dont la première rétrospective n'aura lieu qu'à l'ouverture du Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou en 1977, très largement précédée par l'exposition organisée en 1955 au Solomon Guggenheim Museum de New York, suivie par celle de la Tate Gallery de Londres, « The Almost Complete Works of Marcel Duchamp », en 1966.

1 Parmi les plus célèbres entretiens de Marcel Duchamp, on peut citer : Michel Sanouillet, « Dans l'atelier de Duchamp », interview dans *Les Nouvelles littéraires* 1424, 16 décembre 1954 ; James Johnson Sweeney, « A Conversation with Marcel Duchamp », interview donnée au Museum of Art of Philadelphia, filmée par la nbc en 1955, diffusée en janvier 1956 ; Jean Schuster, « Marcel Duchamp, vite », interview dans *Le Surréalisme, même* 2, printemps 1957 ; Marcel Duchamp, « Le processus créatif », conférence donnée au congrès de la Fédération américaine des arts à Houston, publiée dans *Art News* 56/4, été 1957 ; George Hamilton et Richard Hamilton, « Marcel Duchamp speaks », interview de la bbc, série *Art, Anti-Art*, 1959 ; Marcel Duchamp, « À Propos des Ready-mades », conférence donnée au MoMA, New York, 1961, premier brouillon publié dans *Art and Artists* 1/4, juillet 1966 ; Katherine Kuh, « Marcel Duchamp, Interview », dans *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York/Evanston 1962 ; Jean-Marie Drot, « Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp », bande son pour un film produit par l'ortf, 1963 ; Otto Hahn, « Entretien : Marcel Duchamp », dans *L'Express* 684, 23 juillet 1964 ; Dore Ashton, « An Interview with Marcel Duchamp », dans *Studio International* 171/878, juin 1966 ; Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris 1967 ; Colette Roberts, « Interviews by Colette Roberts », dans *Art in America* 57, juillet–août 1969 ; Marcel Duchamp, « Where do we go from here? », dans *Studio International* 189, janvier–février 1975 ; Serge Stauffer, *Marcel Duchamp. Interviews and Statements*, Stuttgart 1992.

2 Parmi les tentatives récentes consacrées à l'héritage de Duchamp, on peut citer la saison *Dancing Around Duchamp*, au Barbican Center de Londres en 2013, qui explorait sa descendance en musique, danse, cinéma et arts visuels.

Marcel Duchamp a plus de soixante-dix ans lors des entretiens qu'il donne au début des années 1960, et certaines questions des journalistes concernent inéluctablement ses revenus, étant donné qu'il ne produit plus d'œuvre depuis la fin du *Grand Verre*, soit depuis 1923. Or, l'argent était une question plus ou moins taboue pour Duchamp, qui a rabroué nombre de journalistes qui s'étaient risqués à la lui poser. James Johnson Sweeney a été un des premiers à interroger six mois durant Marcel Duchamp en 1945, dans le but d'écrire une monographie sur l'artiste³, tout comme le journaliste Calvin Tomkins, qui réalise ses «*Afternoon Interviews*» en 1964, préambule à un travail de fond sur l'artiste, à notre sens jamais dépassé à ce stade⁴. Dans son entretien de 1966, Pierre Cabanne obtient des éléments de réponse assez précis justifiant certains choix de vie : «*J'ai compris à un certain moment qu'il ne fallait pas embarrasser la vie de trop de poids, de trop de choses à faire, de ce qu'on appelle une femme, des enfants, une maison de campagne, une automobile. Et je l'ai compris [...] assez tôt*»⁵.

Francis Naumann a abordé ce sujet dans son livre intitulé *Marcel Duchamp. L'argent sans objet*⁶ – il considère, à juste titre, que le dédain de Marcel Duchamp pour la commercialisation de son art est une question cruciale dans l'œuvre de l'artiste : son sens inné de l'indépendance a pu se développer et s'affirmer grâce à quelques soutiens sûrs, qui lui ont permis de jouir d'une vraie liberté sans devoir mettre en vente ses œuvres pour subvenir à ses besoins. Parmi ces aides, il a pu compter sur quelques rentrées régulières d'argent comme l'allocation versée par son père notaire, Eugène Duchamp, qui, selon Marcel, «*a toujours été très compréhensif et nous a toujours aidés à nous débrouiller, longtemps après notre majorité*»⁷.

Plus tard dans sa vie, il raconte que vers 1913–1914, il a «*dû prendre des décisions importantes*»; et il ajoute : «*J'en ai pris une en me disant "Plus de peinture, trouve-toi un travail"*»⁸. C'est à partir de mai 1913 que Marcel Duchamp travaille à la bibliothèque Sainte-Geneviève – de façon discontinue cependant, et semble-t-il jusqu'à son départ pour les États-Unis en juin 1915. Avant son voyage, il prend conseil

3 Voir note 7.

4 Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, Londres 1996; Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. The Afternoon Interviews*, Brooklyn 2013.

5 Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne* [1967], Paris 2014, p. 7.

6 Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'argent sans objet*, trad. de l'anglais par Patrice Cotensin, Paris 2004.

7 Entretien avec James Johnson Sweeney pour nbc, janvier 1956, publié dans Michel Sanouillet (éd.), *Duchamp du signe. Écrits*, Paris 1975, p. 177–178. James Johnson Sweeney avait interrogé Duchamp pendant six mois à raison de deux heures par semaine en 1945, dans l'idée de publier une monographie qui ne paraîtra pas.

8 James Nelson (éd.), *Wisdom. Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*, New York 1958, p. 89–99, ici p. 95; je traduis.

après de Walter Pach pour savoir s'il « trouverai[t] facilement un petit emploi comme bibliothécaire ou quelque chose d'analogue qui [lui] laisserait une grande liberté pour travailler ». Et il ajoute pour préciser sa demande : « J'ai travaillé pendant deux ans à la bibliothèque Sainte-Geneviève comme stagiaire⁹. » C'est finalement le couple Walter et Louise Arensberg, présenté par Walter Pach, qui joue pour lui le rôle de protecteur et de mécène, en lui offrant le loyer de son atelier situé au-dessus de chez eux – un vaste duplex situé 33 West 67th Street – à partir de 1916 (58 dollars par mois au moins jusqu'en 1923), en échange du *Grand Verre*, surnom de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Duchamp avouera en 1966 à Pierre Cabanne que, dans son esprit, « aider [les artistes] était une vertu pour les gens riches¹⁰ » ! La protection des Arensberg fut une aubaine pour Marcel Duchamp, puisque le couple parvint à réunir la collection de ses œuvres la plus complète des États-Unis, qu'il légua au musée de Philadelphie dont les salles Duchamp furent inaugurées le 16 octobre 1954, peu après la mort des donateurs.

D'autres rentrées d'argent occasionnelles viennent apporter un peu d'aisance à Duchamp pendant ses premières années aux États-Unis, provenant de traductions ou de cours de français donnés au profit de l'avocat et collectionneur d'art moderne américain John Quinn ; d'un travail temporaire de secrétariat à l'Institut français de New York pendant quelques mois ; ou encore de leçons de français procurées à de jeunes personnes de son entourage artistique, comme les sœurs Stettheimer à partir de l'automne 1916¹¹. Cela ne représente pas des montants suffisant pour assurer une vie réellement confortable, mais contribue à faire rapidement progresser le niveau d'anglais de Duchamp¹².

À cette époque, Duchamp se montre tout à fait rétif à l'idée de produire de nouvelles œuvres pour gagner de l'argent. Il pousse cette exigence assez loin : quand la galerie Knoedler lui propose en 1916 la somme annuelle de 10 000 dollars, en échange de la totalité de sa production, il refuse net¹³. Sa détestation du marché de l'art est l'un des motifs de l'arrêt de sa production de peintre, dont la dernière émanation est le tableau au titre éloquent *Tu m'* (pour « Tu m'emmerdes » ?) commandé

9 Lettre de Marcel Duchamp à Walter Pach du 2 avril 1915, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington ; publiée dans Tomkins, 1996 (note 4), p. 141.

10 Cabanne, 1967 (note 1), p. 110.

11 Les trois sœurs, Florine, peintre, Carrie, connue pour sa maison de poupée conservée au Museum of the City of New York, et Ettie, philosophe, tiennent salon à New York chez leur mère pendant la guerre, la famille ayant été abandonnée par le père. Elles reçoivent des artistes et des musiciens, comme Duchamp, Gleizes ou Varèse. Un célèbre tableau de Florine Stettheimer (auteur de plusieurs portraits de Duchamp) documente cette période. Il est intitulé *La Fête à Duchamp*, 1917, huile sur toile, coll. part.

12 Tomkins, 1996 (note 4), p. 147.

13 « J'ai refusé, et pourtant je n'étais pas riche. J'aurais très bien pu accepter 10 000 \$ mais non, j'ai senti le danger tout de suite. J'avais pu l'éviter jusque-là. » (Cabanne, 1967 [note 1], p. 202–203).

par son amie et mécène Katherine S. Dreier, en 1918. Grande promotrice de l'œuvre de Marcel Duchamp, elle fonde avec lui et Man Ray la Société Anonyme Inc.: Museum of Modern Art à Yale, qui réunit une importante collection d'art moderne¹⁴. Preuve de sa grande confiance en son ami, elle nomme Duchamp exécuteur testamentaire, et il s'occupera de fait de la dispersion de sa collection personnelle.

L'obsession de ne pas se répéter conduit Duchamp, dans les années 1960, à reprocher aux artistes le fait qu'«ils ne font plus de tableaux, ils ne font que des chèques¹⁵». Quant à lui, Marcel Duchamp est catégorique : «Je n'ai pas abandonné la peinture par attitude. Je n'ai rien décidé du tout. J'attends simplement les idées... j'ai eu 33 idées, j'ai peint 33 peintures. Je ne veux pas me copier moi-même comme tous les autres. Vous savez être peintre, c'est copier, multiplier les quelques idées qu'on a ici et là¹⁶.»

Duchamp « commissaire-priseur ». Une première expérience

En janvier 1925, à cinq jours d'intervalles, Marcel perd ses deux parents, Lucie et Eugène Duchamp. Il reçoit un petit héritage, aussitôt investi dans un lot de quatre-vingts œuvres (peintures, dessins, et aquarelles) de Francis Picabia, directement achetées à l'artiste au mois de janvier 1926 et revendues trois mois plus tard à l'Hôtel Drouot, le 8 mars 1926¹⁷. Les œuvres ont été acquises, d'après Francis Naumann, avec le projet bien arrêté de les revendre ensuite lors d'une vente aux enchères. Duchamp n'y fait que 10 % de bénéfice. Roché y achète aussi quelques œuvres «mécanistes» de 1918–1919, qui resteront dans sa collection

14 L'artiste et collectionneuse Katherine S. Dreier (1877–1952) fonde avec Man Ray et Duchamp en 1920 la Société Anonyme, un musée d'art moderne à vocation pédagogique, dont les collections seront déposées en 1941 à l'université de Yale, où elles se trouvent toujours aujourd'hui. Voir Jennifer R. Gross (éd.), *The Société Anonyme. Modernism for America*, New Haven 2006.

15 Interview de Marcel Duchamp par Denis de Rougemont, dans *La Gazette littéraire*, 5–6 octobre 1968, p. 32, citée par Tomkins, 1996 (note 4), p. 350.

16 Interview de Marcel Duchamp par Denis de Rougemont à Lake George, citée par Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887–1968*, en date du 6 août 1945, dans *Marcel Duchamp*, éd. par Mario Andreose, cat. exp. Venise, Palazzo Grassi, Milan 1993.

17 *Catalogue des tableaux, aquarelles, dessins par F. Picabia appartenant à M. Marcel Duchamp. Paris, Hôtel Drouot, Salle n° 10, le lundi 8 mars 1926*, partiellement reproduit dans Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris 1999, p. 104–107, n° 107. 80 lots décrits, 14 œuvres reproduites. Duchamp, signant Rose Sélavy, y retrace l'évolution stylistique de son vieux complice Picabia : les œuvres sélectionnées dans cette «vente montée» d'un genre nouveau étaient censées représenter toutes les phases de sa production, qu'un graphisme différent pour chaque chapitre permettait de différencier. Naumann écrit : «Il semble que le catalogue de vente [...] ait été intégralement l'œuvre de Duchamp lui-même. [...] Il en résulta une publication d'allure résolument non conventionnelle, bien loin des catalogues accompagnant alors – et aujourd'hui encore – les ventes de Drouot. La vente aux enchères connut un grand succès et dégagea des bénéfices substantiels.» (Ibid., p. 103).

très longtemps, au moins jusqu'à l'exposition Picabia organisée par Duchamp à la galerie Sidney Janis du 15 avril au 9 mai 1953¹⁸.

À propos de cette vente, Duchamp confie plus tard à Pierre Cabanne :

« C'était avec Picabia. Je me suis entendu avec lui pour réaliser une vente à l'Hôtel Drouot ; une vente fictive d'ailleurs, puisque le produit était pour lui. Mais évidemment il ne voulait pas s'en mêler parce qu'il ne pouvait pas vendre ses tableaux à la salle Drouot sous le titre "Vente de Picabia par Picabia". C'était simplement pour éviter le mauvais effet que cela aurait pu faire. Ça été une expérience amusante. Elle a eu de l'importance pour lui, je crois, parce que jusque-là, on n'avait pas eu l'idée de montrer des Picabia en public, et à plus forte raison de les vendre, de leur donner une valeur marchande. Puis j'ai acheté quelques petites choses. Je ne me rappelle plus quoi d'ailleurs¹⁹. »

Pour Duchamp, cette vente publique a constitué une sorte préambule à l'achat commun des sculptures de Brancusi. Dans tous les cas, on remarque que cette activité de « commissaire-priseur », ou plutôt de courtier, n'est pas un fait isolé dans la vie de Marcel Duchamp, puisqu'il réitère au moins une fois l'expérience.

La rencontre Roché, Duchamp, Quinn et Brancusi

Pour saisir la source de ce geste en apparence spéculatif, il faut remonter aux origines et conditions de la rencontre entre Duchamp et Brancusi, qui ont fait connaissance en 1912, à l'occasion du Salon des Indépendants (20 mars–6 mai) où le sculpteur avait exposé notamment *Le Baiser* (1908, calcaire gris, collection Diamond, New York), *La Muse endormie* (1909–1910, marbre blanc, Smithsonian Institution, Washington) et *Prométhée* (1911, marbre blanc, Philadelphie Museum of Art). Ils se trouvent réunis l'année suivante à New York, exposant à l'Armory Show. Le premier témoignage écrit que l'on conserve de leur rencontre serait une courte lettre de 1914, annonçant la visite de Duchamp à l'atelier de l'impasse Ronsin.

« Cher Brancusi,

J'ai bien envie de vous voir. Puis-je venir mercredi 5h1/2 à votre atelier? J'amènerai avec moi une amie américaine Miss Dreier qui

18 Philippe et Scarlett Reliquet, *Correspondance Marcel Duchamp - Henri-Pierre Roché, 1918–1959*, Genève 2012, p. 141.

19 Cabanne, 2014 (note 5), p. 89.

vous connaît de réputation et serait enchantée de voir vos choses nouvelles. Ne répondez pas. Nous viendrons Mercredi 5h1/2
Très affectueusement
Marcel Duchamp²⁰»

Ainsi, leur correspondance traite majoritairement des œuvres de Brancusi et de leur diffusion aux États-Unis²¹. À partir de son arrivée à New York, en janvier 1915, Duchamp se place sous la protection du couple Louise et Walter Arensberg, qui réunira, comme on l'a vu, la plus belle collection de ses propres œuvres et achètera aussi celles de Brancusi : *Nouveau-né* (1915, marbre blanc, Philadelphie Museum of Art) ; *Princesse X* (1915–1916, bronze poli, Philadelphie Museum of Art) ; *L'Enfant prodigue* (1914–1915, chêne, Philadelphie Museum of Art), etc.

Il faut ajouter à l'histoire commune de Brancusi et Duchamp leur participation en 1917 à l'exposition américaine de la Society of Independent Artists, un événement majeur reposant sur le principe du «ni prix, ni jury», qui réunit au Grand Central Palace de New York deux mille cinq cents œuvres rangées par ordre alphabétique afin d'éviter tout classement hiérarchique... *L'Urinoir* de Duchamp, une pissotière en porcelaine achetée dans le commerce, présentée à l'envers et signée «Richard Mutt», a été rejeté pour cause d'obscénité par le comité, dans lequel l'artiste avait conseillé à Walter Arensberg d'entrer. Ce dernier laisse exposer une fameuse *Princesse X* de Brancusi, qui elle aussi fait scandale pour sa forme explicitement phallique et formait une sorte de contrepoint à *L'Urinoir*.

À cette époque, Duchamp joue le rôle d'intermédiaire dans l'achat par Katherine Dreier en 1920 de *La Petite Fille française* (1914–1918 ?, chêne, Guggenheim Museum, New York) de Brancusi. C'est lui qui avait présenté initialement son amie au sculpteur, et une visite à son atelier en novembre 1919 a déclenché cet achat (fig. 35). À partir de cette date, Brancusi confie à Duchamp, qui est familier de son œuvre, la scénographie de ses expositions américaines, dont le rôle est décisif dans l'engouement des Américains pour le sculpteur, aujourd'hui représenté dans les plus grands musées américains. Duchamp a bien incarné le rôle de promoteur de l'œuvre de Brancusi. Ensemble, les deux comparses exposent à la première exposition organisée en 1920 par la Société Anonyme de Katherine S. Dreier, dont Duchamp assure la gestion avec

20 Lettre de Marcel Duchamp à Brancusi, 1914, citée dans *Brancusi et Duchamp. Regards historiques*, cat. exp. Paris, Galerie de l'Atelier Brancusi, Centre Pompidou, Paris 2000 (Les Carnets de l'Atelier Brancusi), p. 25.

21 Grégoire Robinne (éd.), *Correspondance Brancusi Duchamp* (134 lettres, câbles et télégrammes inclus), présentée par Doïna Lemny, Paris 2017.

32 avenue Charles Floquet

Cher Brancusi J'ai bien envie
de vous voir - Puis je reviens
Mercredi 5h $\frac{1}{2}$ à votre atelier?
J'annulerai avec moi une
amie américain Miss Dreier,
qui vous connaît de réputation
et serait enchantée de voir
vos choses nouvelles -
Ne répondez pas - nous
viendrons. Mercredi 5h $\frac{1}{2}$ -
Très affectueusement
marcel Duchamp

Fonds
Construita
Brancusi

35 Lettre manuscrite de Duchamp à Brancusi, 32 avenue Charles Floquet (entre début novembre et début décembre 1919), Paris, Bibliothèque Kandinsky, Succession Brancusi

son amie à partir de cette date jusqu'en 1944 et pour laquelle il rédige les notices biographiques des artistes représentés dans la collection.

Quant à Henri-Pierre Roché, il ne fréquente Brancusi qu'à partir de 1915. Leur correspondance, conservée dans le fonds Brancusi de la bibliothèque Kandinsky au Centre Pompidou, commence le 3 novembre 1914 et se prolonge jusqu'en 1956, un an avant la mort de Brancusi. Elle montre la fidélité et l'implication de l'écrivain collectionneur dans le soutien apporté à son ami. L'œuvre de Brancusi se trouve au centre de questions financières qui occupent Brancusi et Roché à partir du printemps 1926 jusqu'à la mort de ce dernier en 1959. Rappelons que John Quinn avait recruté Roché comme agent intermédiaire pour ses acquisitions d'art moderne pendant une durée de cinq ans - entre septembre 1919 et juillet 1924 - et

qu'à ce titre, il a été responsable de l'achat de très nombreuses œuvres, en plus de celles de Brancusi, de Picasso, Laurencin, Seurat, Rousseau, etc. La correspondance entre John Quinn et Roché – un total d'environ six cents pages à ce jour inédites, conservées à la New York Public Library – retrace l'histoire passionnante du marché de l'art et des relations artistiques entre la France et l'Amérique entre les deux guerres. Au total, John Quinn a collectionné vingt-sept sculptures de Brancusi (trente-trois selon la presse de l'époque qui fait l'estimation de sa collection à sa mort), la majorité acquise par l'intermédiaire de Roché, son agent de l'époque.

Dans ses carnets (inédits) Roché inscrit à la date du 8 décembre 1925 la phrase suivante : « c'est maintenant ou jamais », sous-entendant « pour faire affaire »²². Après le décès de John Quinn survenu subitement le 28 juillet 1924, Roché avait fait le voyage aux États-Unis au mois d'octobre 1924 puis en février 1925 et constaté lui-même que la famille de John Quinn essayait de se débarrasser de la collection et même de sa correspondance. Le témoignage de Jane Foster²³, la compagne de Quinn, ne semble pas avoir pesé dans la décision de la famille : « Vous avez aidé notre parent à faire des placements très risqués en art moderne. Venez nous aider à les liquider », sont les propos rapportés par Roché dans le texte qu'il écrit en « Hommage à John Quinn », paru dans le magazine *Dial* en mars 1926, puis réédité en français dans la revue *La Parisienne* en 1954. Il passera donc une quinzaine de jours dans l'appartement de John Quinn, seul dans Central Park, au milieu « des 30 Brancusi, 20 Picasso et le reste à l'avenant », selon ses mots. « Je voyais les œuvres, les dates d'achats. Je suivais sa marche audacieuse. Le contraire d'une accumulation, une espèce de grand Canyon à vif, à travers la peinture moderne », avouera-t-il plus tard dans son texte publié dans *L'Œil*, un mois avant sa mort²⁴.

Roché laissera quatre pages de conseils à la famille de l'avocat pour le bon déroulement de la succession, indiquant les noms des marchands à contacter, l'annonce et la publicité des ventes²⁵. En dépit de ces suggestions, la famille dispersera la collection au lieu d'essayer d'attirer des marchands ou des musées sur certaines pièces spécifiques, et les œuvres seront bradées à l'occasion de ventes de gré à gré ou aux enchères, à New York et Paris²⁶.

22 Henri-Pierre Roché, Carnets, fonds Roché, Carlton Lake Collection, Harry Ransom Center (hrc), University of Texas, Austin.

23 Lettre de Jane R. Foster à Henri-Pierre Roché du 13 juillet 1925, *ibid.*

24 Henri-Pierre Roché, « Adieu, brave petite collection », article paru dans *L'Œil*, mars 1959, réédité dans Henri-Pierre Roché, *Écrits sur l'art*, Serge Fauchereau (éd), Marseille 1998, p. 201.

25 Henri-Pierre Roché, texte inédit, fonds Roché, Carlton Lake Collection, hrc, University of Texas, Austin.

26 La dispersion de la collection John Quinn est organisée en plusieurs ventes de gré à gré et enchères publiques, tant à New York qu'à Paris, les héritiers de l'avocat américain ne souhaitant

Brancusi, Duchamp et Roché se retrouvent ainsi dans l'atelier du sculpteur, le 11 juin 1926, pour sceller le sort de cette collection de sculptures qu'ils décident de sauver de la dispersion. L'achat d'un lot de sculptures de Brancusi impliquait une mise de fonds plus importante et il faudra cette fois-ci un partenaire à Duchamp. Il lui sera assez naturel de se tourner vers Roché. S'associera aussi, très partiellement, Mary Harriman Rumsey, auprès de qui Marcel Duchamp contracte un prêt de 1 500 dollars. Il est vraisemblable que les deux amis aient lié leur décision d'achat groupé à la perspective de la présentation des sculptures de Brancusi programmée quelques mois plus tard à la Brummer Gallery, exactement du 17 novembre au 15 décembre 1926²⁷.

On conserve peu de documents relatifs aux négociations liées à cette acquisition, sauf une facture du 12 août 1926 de la succession Quinn, donc antérieure à la vente de la collection Quinn à Drouot le 28 octobre 1926, adressée à Brancusi à Paris pour un total de vingt-neuf œuvres et un montant de 8 500 dollars, ce qui correspond à un tiers de la somme payée par John Quinn pour l'ensemble de ces Brancusi. Sur les 8 500 dollars, si l'on met à part le prêt octroyé par Mary Rumsey, la répartition s'opère de la façon suivante : 3/7^e de la somme pour Duchamp et 4/7^e pour Roché²⁸. Duchamp se souvient avoir consacré à cet achat la totalité de son héritage, comme l'affirmera Lydie Sarazin-Levassor²⁹. L'achat englobait l'ensemble des œuvres de Brancusi provenant de la collection de John Quinn.

Nos sources, issues de la lecture de la correspondance entre Duchamp et Roché, mentionnent le rachat de vingt-trois sculptures et dix-neuf bases, un nombre beaucoup plus important d'œuvres selon nos comptes que celui mentionné dans la facture conservée. On peut constater que Duchamp et Roché ont bénéficié d'un prix d'amis, puisque six pièces sont revendues en 1926 chez le marchand Joseph Brummer au prix de 7 100 dollars³⁰, montant qui avoisine la valeur de la totalité du lot acquis par Duchamp et Roché pour 8 500 dollars !

Duchamp s'appuie pour cela sur les relations de confiance et d'amitié tissées avec Brancusi, qui prennent un tour plus intime à partir de 1923.

pas assumer les choix trop modernes de leur parent. Voir Judith Zilczer, « The Dispersal of the John Quinn Collection », dans *Archives of American Art Journal* 30/1-4 : A Retrospective Selection of Articles, 1990, p. 35-40.

27 *Brancusi Exhibition*, cat. exp. New York, The Brummer Gallery, New York 1926 ; catalogue préfacé en anglais par Paul Morand, contenant 32 reproductions d'œuvres de Brancusi.

28 Ann Temkin, « Brancusi et ses collectionneurs américains », dans *Constantin Brancusi*, éd. par Margit Rowell et Ann Temkin, cat. exp. Paris/Philadelphie, Centre Georges Pompidou/Philadelphia Museum of Art, Paris 1995, p. 52-73.

29 Lydie Sarazin-Levassor, manuscrit inédit, 1976, Archives, Académie de muséologie évocatoire, Yvetot, cité par Temkin, 1995 (note 28), p. 60.

30 Six pièces dont une *Cariatide* et trois *Oiseaux*. Cité par Scarlett et Philippe Reliquet, *Henri-Pierre Roché. L'enchantement collectionneur*, Paris 1999, p. 151.

La correspondance de Brancusi conservée à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou le montre par le nombre des lettres échangées comme par les termes affectueux employés, « cher vieux » à partir de 1923 puis, à partir de la fin de l'année 1926, « Morice ou Maurice », une sorte de code d'amitié mis au point entre les deux complices qui se qualifient alternativement ainsi dans leurs lettres. Sur cette appellation, Elizabeth Meyer, fille du collectionneur Eugene Meyer, renvoie à l'explication suivante donnée par Brancusi lui-même : « Les Morice sont un genre de personne très précise. On ne peut les définir. Ils existent dans le monde et se reconnaissent quand ils se rencontrent. C'est Duchamp qui les a trouvés³¹. » Brancusi a donc totalement confiance en Duchamp pour le représenter auprès des marchands et musées américains, qu'il connaît bien. Aussi, le sculpteur arrive aux États-Unis le 28 janvier 1926, y passe deux mois pour un premier séjour outre-Atlantique à l'occasion d'une première exposition que lui organise le marchand new-yorkais Joseph Brummer³². Établi à Paris au début du siècle, ce dernier avait décidé d'ouvrir une galerie à New York en 1914. Mais c'est à Paris que Joseph Brummer avait fait la rencontre du sculpteur en 1907, quand Brancusi travaillait alors pour Rodin...

Un placement en partage

La vente de la succession Quinn se déroule à l'Hôtel Drouot et succède à d'autres vacations qui ont eu lieu précédemment aux États-Unis. Elle intervient le 28 octobre 1926, après le « partage » effectué entre les amis, et propose soixante-douze lots répertoriés dans un catalogue préfacé par Jean Cocteau³³. On y trouvait notamment des aquarelles, des gouaches, des dessins de Paul Cézanne, André Derain, Raoul Dufy, Marie Laurencin, Henri Matisse, Camille Pissarro, Odilon Redon, Henri Rousseau, André Dunoyer de Segonzac, etc. En revanche, aucune œuvre de Brancusi n'y figurait, puisqu'elles avaient déjà été partagées entre Duchamp et Roché... Mais le constat est amer. Roché parle de « collection éborgnée », de « vente-massacre » voulue par des héritiers ignorants³⁴. À cette vente succédera une autre, qui se tiendra l'année suivante les 9, 10, 11 et 12 février 1927,

31 Temkin, 1995 (note 28), p. 64. Elle renvoie à une note III : E. Meyer Lorentz, « Memories of Brancusi », s. d., manuscrit non publié, non localisé par l'auteur.

32 « Brancusi », The Brummer Gallery, New York, 17 novembre–15 décembre 1926.

33 *Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, gouaches, dessins par Paul Cézanne [et al], provenant de la collection John Quinn. Vente aux enchères publiques dispersée à Paris sous le marteau de Me Bellier, Hôtel Drouot, le 28 octobre 1926*, Paris 1926. La préface de Cocteau concernait surtout *La Bohémienne endormie* du Douanier Rousseau, également proposée à la vente.

34 Henri-Pierre Roché, « Hommage à John Quinn, collectionneur », dans *La Parisienne*, août-septembre 1954, reproduit dans Roché, 1998 (note 24), p. 207.

intitulée « Paintings & Sculptures. The Renowned Collection of Modern and Ultra-Modern Art formed by the Late John Quinn » et organisée par l'American Art Association à New York. Elle compte huit cent onze lots vendus pour un total de 91 570,30 dollars.

Duchamp, qui a placé toute sa fortune dans le rachat des œuvres de Brancusi, sera à trois reprises commissaire d'expositions décisives de Brancusi aux États-Unis, en 1926, 1927 et 1933. Il a lui-même organisé la première d'entre elles, inaugurée le 17 novembre 1926 à la galerie Brummer. À la fois commissaire et scénographe, il s'est occupé de la documentation photographique qui accompagnait l'exposition et du choix du tissu gris tendu sur les murs. Paul Morand avait rédigé la préface du catalogue, dont l'édition était luxueuse³⁵. Brancusi, dont c'est le deuxième voyage aux États-Unis, est présent à l'inauguration. Duchamp y trouve tant de plaisir qu'il renouvelle l'expérience, jouant le même rôle de commissaire à l'Arts Club de Chicago, un lieu dirigé par son amie Alice Roullier, qui présente une exposition de sculptures de Brancusi au mois de janvier 1927³⁶. Il est visiblement très à l'aise dans ces nouvelles fonctions, qu'il tente d'expliquer à la presse par la lassitude qu'il éprouve à l'égard de son propre travail. Dans un article du *Chicago Evening Post* du 11 janvier 1927, il répond au journaliste perplexe que s'il « devait continuer à peindre il se répéterait et que tous les peintres devraient se retirer à 50 ans et cesser de travailler³⁷ »... L'exposition sera un succès puisque l'Arts Club achète *L'Oiseau d'or* (1919–1920), aujourd'hui conservé à l'Art Institute of Chicago³⁸.

Six ans plus tard, Duchamp organise une seconde exposition Brancusi à la Brummer Gallery, qui ouvre ses portes le 18 novembre 1933 et connaît également un très grand succès³⁹. Suivant un dispositif scénographique proposé par Duchamp à Brancusi sous forme d'un croquis envoyé par lettre le jour de l'ouverture de l'exposition (fig. 36), les cinquante-huit œuvres étaient savamment présentées et hissées à l'aide d'une poulie fixée sur le toit⁴⁰. Brancusi était cette fois resté à Paris

35 Cat. exp. New York, 1926 (note 27).

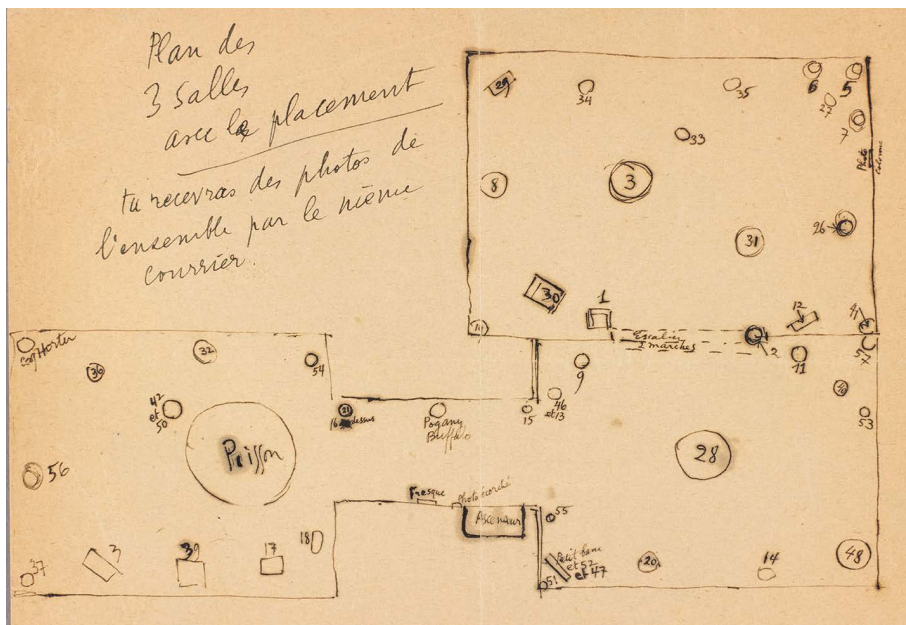
36 « Exposition Brancusi », The Arts Club, Chicago, 4–22 janvier 1927. C'est Duchamp qui était responsable de la scénographie de cette exposition. Voir sur ce sujet Margherita Andreotti, « Brancusi's "Golden Bird": A New Species of Modern Sculpture », dans *Art Institute of Chicago Museum Studies* 19/2 : Notable Acquisitions at The Art Institute of Chicago since 1980, 1993, p. 134–152 et 198–203.

37 Clarence J. Bulliet, « Artless Comment on the Seven Arts », dans *Chicago Evening Post Magazine of Art*, 11 janvier 1927, p. 3.

38 Brancusi, *L'Oiseau d'or*, 1919–1920, bronze poli, socle en trois éléments dont calcaire et bois de chêne, The Art Institute of Chicago. Duchamp destinait cette pièce dès le début du projet d'exposition à l'Art Institute.

39 « Brancusi », The Brummer Gallery, New York, 17 novembre 1933–13 janvier 1934.

40 Temkin, 1995 (note 28), p. 64–65. Aline B. Saarinen, « The Strange Story of Brancusi. Twenty-eight years ago occurred the great 'brouhaha' over whether his sculpture was or was not art.



36 Croquis de la salle de l'exposition Brancusi de la Brummer Gallery à New York (17 novembre - 13 janvier 1934) dessiné par Marcel Duchamp, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Succession Brancusi

et Duchamp l'informait très régulièrement par lettre de la progression de l'installation, très différente de la première, dans l'esprit d'un atelier.

«Celui qui déclarait ne donner à son activité commerciale que peu d'importance aura pourtant joué auprès de Brancusi le parfait agent d'artiste», résume Julie Bawin⁴¹. Duchamp reniera un peu plus tard, quand Pierre Cabanne l'interrogera, cette activité de *curator*, prétextant qu'il avait fait cela par amitié.

Marcel Duchamp avait donc acheté au total pour 14 000 francs de sculptures et disait ironiquement qu'il avait investi dans la pierre. On peut s'interroger sur ses motivations pour cet achat, au-delà de ses liens d'amitié avec le sculpteur : intérêt lucratif, ou fascination pour la condition matérielle des œuvres, leur intégrité et leur présentation ? On sait qu'il a porté beaucoup d'attention à l'état matériel de ses propres œuvres, mais aussi à celles des autres. Duchamp a en particulier toujours cherché à utiliser les matériaux de meilleure qualité pour son propre travail. On sait par exemple par Robert Lebel qu'il a utilisé de façon exclusive pour ses pigments la marque allemande Behrend, recommandée

Time has proved the answer is yes», dans *The New York Times Magazine*, 23 octobre 1955, p. 29, à l'occasion de la rétrospective Brancusi au Solomon R. Guggenheim Museum du 26 octobre 1955 au 8 janvier 1956.

41 Julie Bawin, *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris 2014, p. 92.



37 Constantin Brancusi,
Torse de jeune homme,
 automne 1933, élément
 d'un jeu de 52 photographies
 (+ 4 doubles), épreuve
 gélatino-argentique,
 17,9 × 12,9 cm, Paris, MNAM/
 Centre Georges Pompidou,
 Legs Constantin Brancusi 1957

par son ami le peintre allemand Max Bergmann, dont il avait fait la connaissance à Munich en 1912 et qu'il qualifiait ironiquement de « peintre de vaches »⁴²... Cette marque était alors considérée comme la meilleure disponible sur le marché⁴³.

Mark B. Pohlada fait le point précis sur la relation professionnelle, profondément impliquée et intime, que Duchamp entretient avec ses œuvres et celles de ses amis⁴⁴.

Le vaste ensemble de sculptures de Brancusi dont sont propriétaires Duchamp et Roché depuis 1926 est constitué uniquement d'œuvres de grande importance, aujourd'hui conservées dans les plus grands musées du monde. Parmi celles-ci, on retient les pièces historiques suivantes : *Prométhée* (marbre), Philadelphia Museum of Art; *Tête*

42 *Marcel Duchamp in München 1912*, éd. par Helmut Friedel, Thomas Girst et Matthias Mühlhling, cat. exp. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich 2012.

43 Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, trad. anglaise par George H. Hamilton, New York 1959, p. 13-14.

44 Mark B. Pohlada « Macaroni repaired is ready for Thursday », dans *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal* 1/3, décembre 2000, URL : https://www.toutfait.com/issues/issue_3/Articles/pohlada/pohlada.html [dernier accès : 04.11.2020].

d'enfant (bois), MNAM – Centre Pompidou; *Cariatide* (bois), MOMA, New York; *Cariatide II* (bois), Fogg Art Museum, Cambridge; *Trois pingouins* (marbre), Philadelphia Museum of Art; *Deux pingouins* (marbre), The Art Institute, Chicago; *Le Poisson* (marbre veiné), Philadelphia Museum of Art; *Le nouveau-né* (marbre blanc), Philadelphia Museum of Art; *Chimère* (bois), Philadelphia Museum of Art; *Torse de jeune homme* (bois d'érable), Philadelphia Museum of Art (fig. 37); *Adam et Ève* (bois), Solomon Guggenheim Foundation, New York; *Commencement du monde* ou *Sculpture pour aveugle* (marbre veiné), Philadelphia Museum of Art; *Colonne sans fin* (bois), MOMA, New York; *Oiseau dans l'espace* (marbre blanc), The Metropolitan Museum of Art, New York.

À titre indicatif et par comparaison, sur les mille œuvres environ léguées par le collectionneur et critique Walter Arensberg et son épouse Louise au Philadelphia Museum of Art le 20 décembre 1950, on retrouve dix-neuf Brancusi, en plus des trente-sept œuvres de Duchamp. Il est à noter que Marcel Duchamp avait aussi enrichi entre-temps la collection Arensberg d'œuvres de Miró, Dalí et Mondrian...

Les nombreux échanges épistolaires entre Roché et Duchamp montrent que ce dernier a cherché à écouler son stock de sculptures de Brancusi en le revendant à Roché, afin de financer son propre travail d'artiste.

« Cher vieux,

Bien reçu ton mot il y a quelques jours – Je vais m'occuper de faire transporter la cariatide à ton appartement

Je suis allé 3 ou 4 fois chez toi avec mon homme au pochoir [personne qui doit effectuer la reproduction pour la Boîte verte des Neuf Moules Mâlic] [...]. Entre temps j'ai reçu mon devis de phototypie qui me semble trop élevé – je vais donc voir ailleurs avant de me décider. Je pense que j'aurai quand même besoin des 5 000 autres francs car tout devra être payé dans les deux mois qui vont suivre et j'ai peur d'être à court; tu sais ce que sont ces petits héritages [...]⁴⁵. »

Duchamp demande à Roché un chèque de 5 000 francs au nom de Rose Sélavy, et ajoute :

« Je t'enverrai aussitôt un reçu mais dis-moi si tu considères que les nouveaux 5 000 francs peuvent se servir de Prométhée comme garantie, ou veux-tu une autre sculpture comme garantie et laquelle ?
Merci⁴⁶. »

45 Lettre de Marcel Duchamp à Henri-Pierre Roché du 18 mai 1934, publiée dans Reliquet, 2012 (note 18), p. 25–26.

46 Ibid., p. 25.



38 Anonyme, Constantin Brancusi, Marcel Duchamp et Mary Reynolds, Villa Marguerite à Villefranche-sur-mer, sept. 1931, epreuve gélatino-argentique, 23,8 × 29,8 cm, Legs Constantin Brancusi 1957

On comprend très clairement dans cet échange quel usage Duchamp fait de cet argent : il contribue à l'édition de la « Boîte verte ». Cet ouvrage recouvert de suédine verte (d'où son nom) est intitulé *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Il rassemble les notes sur le *Grand Verre* et contient quatre-vingt-treize fac-similés des œuvres de Duchamp dont des notes préparatoires au *Grand Verre*, ainsi que la reproduction d'une œuvre originale. Cet objet au titre perforé sur la couverture est publié aux Éditions Rrose Sélavy, en septembre 1934.

À partir de ce moment et jusqu'à la fin de leur relation, soit en 1959, année de la mort de Roché, Duchamp attend une aide de son ami, gagée sur les sculptures de Brancusi. On remarque que Roché s'exécute rapidement, qu'il n'y a jamais aucun différend entre eux, et que l'amitié et la simplicité prédominent toujours dans leurs rapports.

Dans un fragment d'une lettre non datée adressée par Duchamp à Roché, on apprend que Marcel et Mary Reynolds sont rentrés à Paris depuis le 3 septembre 1940; ils rassurent Roché sur l'état de ses biens (fig. 38), indiquant notamment qu'ils ont fait transporter les sculptures de Brancusi appartenant à Roché dans la cave de Mary Reynolds. Une autre lettre plus tardive du 23 février 1941 révèle que les sculptures ont été rapatriées chez Roché au 99, boulevard Arago par les soins de

Lefebvre-Foinet, le célèbre marchand de couleurs et transporteur d'art, habituel interlocuteur de Roché pour les questions de transport⁴⁷.

En principe tous les Brancusi possédés depuis le partage de 1926 par Duchamp ont été transférés à Roché depuis 1939 en règlement des dettes de Duchamp, ce que confirme une lettre du 31 décembre 1945⁴⁸.

Un document sur papier libre intitulé « Liquidation Duchamp-Roché (Société) », conservé dans la correspondance entre les deux amis, nous informe très précisément de l'état du partage à cette date⁴⁹. Il n'est ni de la main de Duchamp, ni de celle de Roché, peut-être de celle de Denise, l'épouse de Roché. Il porte toutefois en haut à gauche, de la main de Roché, la mention « Important » :

« En raison de la disparition de nos documents, due à la guerre, je déclare avoir liquidé tous mes Brancusi, et n'avoir plus aucun droit sur les transactions qui pourraient advenir sur les œuvres de Brancusi mentionnées dans les listes précédentes. Signé Marcel Duchamp
Paris, le onze mai 1946 »

Sur cette note, on lit le 14 mai 1952, encore de la main de Roché : « Tous les Brancusi qui sont en Arago m'appartiennent – ainsi que la Colonne sans fin, de lui, déposée au Musée d'art moderne de New York (voir reçu classeur noir du coffre) et que Adam et Eve qui va y être déposé. »

Entrer au musée

L'année 1945 marque le début des transactions de Duchamp et Roché pour vendre les Brancusi aux grands musées et collectionneurs privés américains. Duchamp vit alors aux États-Unis et Roché entre sa maison de Sèvres et le 99, boulevard Arago, à Paris ; il fera un voyage d'affaire aux États-Unis entre mai 1946 et janvier 1947, mais ne verra pas Duchamp, qui est à Paris à cette date. C'est aussi à partir de cette période que l'œuvre de Duchamp est mise en valeur par Roché, qui souhaite en développer la notoriété même si son ami n'y tient pas particulièrement.

On apprend par la correspondance, dans une lettre de Duchamp à Roché du 21 août 1945, que Duchamp est en contact avec le nouveau directeur du MOMA qui a succédé à Alfred Barr en janvier 1945. James Johnson Sweeney est en effet fréquemment mentionné à partir de

47 Le célèbre marchand de couleurs Lefebvre-Foinet est mentionné à un très grand nombre de reprises dans le journal et la correspondance de Roché.

48 Reliquet, 2012 (note 18), p. 77-78.

49 Ibid., p. 140.

cette date. Il réalisera un entretien filmé avec Duchamp au cours de six mois de rencontres, à défaut de la monographie initialement prévue, qui ne paraîtra pas. C'est à lui que Duchamp vendra *Adam et Ève* de Brancusi, une fois que James Johnson Sweeney aura quitté le MOMA pour le Guggenheim, en 1953. Mais avant cette date, Duchamp fera l'intermédiaire entre Roché et le MOMA et y organisera le prêt de longue durée de la sculpture *Adam et Ève*⁵⁰.

C'est à cette date aussi que les deux amis réfléchissent à la sauvegarde des œuvres et de l'atelier de Brancusi. Ils sont sollicités par l'artiste et ils hésitent entre le Musée national d'art moderne et le MOMA⁵¹. Le legs de Brancusi se fera par testament le 12 avril 1956, en faveur de l'État français. En effet quelques mois avant la mort de Brancusi en 1957, le gouvernement français accepte le legs de l'atelier et s'engage à le reconstituer dans son intégrité, sous la forme « reconstruite » par l'architecte Renzo Piano que l'on connaît sur la « piazza ».

« Évidemment pour Brancusi [écrit Duchamp à Roché dans une lettre du 2 avril 1952] ce serait plus simple d'aménager 2 ou 3 salles au Musée d'art moderne de Paris mais je crains que les salles ou la lumière ne lui plaisent pas et qu'il ne veuille pas faire l'aménagement lui-même par superstition – Autrement Barr a souvent dit qu'il trouverait assez facilement un arrangement pour avoir tous les Brancusi installés de façon permanente aux États-Unis⁵². »

On remarque la relative distance de Duchamp vis-à-vis de sa propre création. On peut lire dans une lettre de Duchamp à Roché du 14 novembre 1949 : « Dans l'exposition Arensberg, Brancusi a une salle entière pour ses choses et moi aussi une salle entière pour les miennes⁵³. » Il s'agit de l'exposition qui a eu lieu à l'Art Institute de Chicago du 20 octobre au 18 décembre 1949 et qui a permis de tester ce musée comme possible dépositaire des œuvres de Brancusi. Il s'agissait d'une sorte de répétition générale avant donation, selon Ann Temkin⁵⁴. Mais les avis sont mitigés et le couple Arensberg continue de chercher la bonne destination pour sa collection. Les discussions dureront dix ans au total...

Marcel Duchamp continue lui aussi de se préoccuper de Brancusi, alors qu'il n'a plus d'intérêt financier à le faire. Dans une lettre de Duchamp à Roché du 20 septembre 1951, il demande à ce dernier s'il sait pourquoi

50 Cat. exp. Paris/Philadelphie, 1995 (note 28), p. 184.

51 Reliquet, 2012 (note 18), p. 133 note 6.

52 Ibid., p. 132-133.

53 Ibid., p. 94-95

54 Temkin, 1995 (note 28), p. 64.

Brancusi ne fait pas partie des artistes français invités à la Biennale de São Paulo. C'est en fait Maria Martins (sculpteur, maîtresse de Duchamp entre 1943 et 1950, et épouse de l'ambassadeur du Brésil aux États-Unis) qui souhaite savoir si Brancusi a refusé l'invitation, ou bien s'il a été oublié par le commissaire français, Jean Cassou⁵⁵.

Lors de l'ouverture en 1955 de la première exposition monographique de Brancusi qui rassemble cinquante-neuf sculptures de l'artiste au Guggenheim Museum, alors dirigé par James Johnson Sweeney et courtisé par Duchamp depuis des années, Brancusi confie à la presse : « Sans les Américains, je n'aurais jamais été en mesure de produire tout cela, ni même d'exister⁵⁶. » On peut ainsi considérer sans peine que Duchamp est le premier de tous ces Américains qui lui ont permis d'exister. Par ailleurs, il a appliqué à son bon ami le même principe qu'il s'est appliqué à lui-même : regrouper son œuvre le plus possible pour en offrir la vision la plus juste et la plus conforme.

L'épisode du rachat d'un lot de sculptures de Brancusi, sa revente à Henri-Pierre Roché, puis son placement habile dans les meilleurs musées américains, comme le soin apporté aux expositions dont il a eu l'initiative, révèlent une autre facette de la personnalité de Duchamp, généreux et appliqué à l'égard de ses amis artistes, et beaucoup moins hermétique et solitaire que la critique a bien voulu nous le faire accroire⁵⁷.

⁵⁵ Reliquet, 2012 (note 18), p. 125–126.

⁵⁶ Interview donnée à l'occasion de la rétrospective Brancusi organisée au Solomon R. Guggenheim Museum de New York du 28 octobre 1955 au 8 janvier 1956 et publiée dans le communiqué de presse de l'exposition ; citée dans Temkin, 1995 (note 28), p. 68.

⁵⁷ Cet article a été rédigé avant la parution du catalogue, *Brancusi & Duchamp: The Art of Dialogue*, éd. par Paul B. Franklin, cat. exp. New York, Kasmin Gallery, New York 2018.

Un merveilleux été 1936. Salvador Dalí et Edward James, mécène, poète et partenaire

Annabelle Görgen-Lammers

C'est sans doute le 1^{er} juillet 1936, quelques minutes seulement avant le début à 17 heures de la conférence de Salvador Dalí intitulée «La paranoïa, les préraphaélites, Harpo Marx et les fantômes», qu'a été prise la photo de groupe dans les Burlington Galleries de Londres (fig. 39). L'artiste n'aura plus qu'à se glisser dans son scaphandre pour illustrer «sa plongée dans les eaux profondes¹» de l'inconscient – puis il commencera la performance qui fera tellement parler d'elle au moment où se termine la première exposition de groupe du surréalisme en Angleterre! Dalí semble ne pas avoir choisi par hasard sa place et ses accessoires sur la photo : un exemplaire de la revue *Minotaure* parue deux semaines auparavant dans la main droite, il ferme du côté droit l'alignement des artistes, co-organisateurs et prêteurs de l'«International Surrealist Exhibition», tous de premier plan. L'Anglais Edward James², connu surtout jusque-là des plus informés de ses contemporains comme riche mécène soutenant le ballet et la musique moderne, mais

1 «Mr Dalí was asked why he wore the diving suit. “To show that I was plunging down deeply into the human mind” he replied.» («Surrealist Lectures in Diving suit, by a special correspondent», dans *Daily Mail*, 3 juillet 1936).

2 James ne figure pas sur les autres photos de groupe connues prises dans l'exposition. Pour James en général, voir *A Surreal Life: Edward James 1907–1984*, éd. par Nicola Coleby, cat. exp. Brighton, The Royal Pavilion, Libraries and Museums, Brighton 1998, et dans cet ouvrage en particulier Sharon-Michi Kusunoki, «Breaking Canons–Edward James: His Life and Work», p. 21–32 ; John Lowe, *Edward James, Poet, Patron, Eccentric. A Surrealist Life*, Londres 1991 ; Philip Purser, *Where is he now? The Extraordinary Worlds of Edward James*, Londres/New York 1978. Voir pour son passé, James lui-même : Edward James, *Schwäne spiegeln Elefanten. Mein Leben als reiches Kind...*, éd. par George Melly, avant-propos de Hubertus Gaßner, Munich 2012 ; pour sa dernière grande œuvre, voir Margaret Hooks, *Surreal Eden. Edward James and Las Pozas*, New York 2006 ; pour son activité de collectionneur, *The Edward James Collection: Dalí, Magritte and other Surrealists*, éd. par Leonard M. Bickerton, cat. exp. Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg 1976 ; réédition révisée dans *Arts Review*, 19 mars 1976, p. 1–20 ; *Surreale Begegnungen aus den Sammlungen Edward James, Roland Penrose, Gabrielle Keiller, Ulla und Heiner Pietzsch*, éd. par Annabelle Görgen et Hubertus Gaßner, cat. exp. Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Munich 2016, et en particulier Hubertus Gaßner, «Edward James, Das Lustprinzip», p. 209–223.



39 *International Surrealist Exhibition*, Londres, 1^{er} juillet 1936 ; de gauche à droite : Ruper Lee (chairman), Diana Brinton Lee (secrétaire), E.L.T. Mesens, Roland Penrose (trésorier), Nusch Éluard, Stellan Mörner, Herbert Read derrière Eileen Agar, Paul Éluard, Edward James, Salvador Dalí, The Murray Family Collection

nourrissant aussi quelques ambitions poétiques, se retrouve ainsi à une place éminente : entre l'artiste conférencier de la soirée et le poète Paul Éluard, cofondateur du mouvement surréaliste, co-organisateur de l'exposition et l'un de ses plus importants prêteurs.

James n'était ni membre du groupe surréaliste, ni co-organisateur de l'exposition pour laquelle il avait seulement prêté un tableau de Dalí et un de Picasso³. Mais Dalí avait souhaité qu'il joue un rôle important lors de cette soirée londonienne. La nuit précédente, Dalí lui avait fait parvenir le manuscrit de son discours pour qu'il le traduise, en lui demandant de lui faire l'honneur d'introduire sa conférence⁴. Si l'on

3 Voir la mention des deux tableaux « Salvador Dalí, *Paranoiac Head* (1935) », et « Pablo Picasso, *Head of a Woman* (1934) », dans *International Surrealist Exhibition*, cat. exp. Londres, New Burlington Galleries, Londres 1936.

4 Le dépliant annonçait : « a translation of the French lecture will be read at the end of the lecture ». Le manuscrit de l'introduction et de la traduction de James, en partie manuscrites, en partie dactylographiées (sans doute par sa secrétaire), se trouve dans les archives d'Edward James (désormais Edward James Archive) ; le document a été présenté par David Stent, Chair of the Research Committee Edward James Archive, lors du symposium « Dalí – Duchamp », 3–4 novembre 2017, Royal Academy of Arts, Londres. James y indique : « I only got the first point of his lecture to look at last night for the first time at 11.30h, so you must forgive me [...] ». Au sujet des thèmes entrant dans la méthode de la paranoïa critique de Dalí tels que l'hystérie et le cannibalisme surréaliste, James soulignait : « Now this method requires a word or two of explanation », et « I must just mention a word or two about Dalí's curious pronunciation [...] I tried for six months last summer to correct him but with not the smallest success and in the end was glad that I had



40 *International Surrealist Exhibition*, Londres 1^{er} juillet 1936; de droite à gauche : Dalí après la conférence, Gala, derrière Roland Penrose, Paul Éluard avec les deux chiens-loups devant la peinture *Le Rêve*, vers 1930, à l'époque collection vicomte et vicomtesse Charles et Marie Laure de Noailles, photographe non identifié

en croit les notes manuscrites de James récemment découvertes ainsi que les témoignages parus dans la presse, il semble avoir livré davantage un résumé qu'une traduction de cette conférence dont le déroulement fut hautement chaotique. Elle sema le trouble parmi le public anglais, notamment parce que le texte était prononcé dans un français fortement teinté d'espagnol par un Salvador Dalí enfermé dans un scaphandre. En outre, selon la presse, un grand nombre des œuvres qu'il projetait au mur, dont des pièces présentées au même moment à son exposition personnelle de vente à Londres, étaient de côté ou à l'envers («sideways or upside down⁵»). A posteriori, les journalistes jugèrent utile de mentionner « M. Edward James, l'ex-mari de Miss Tilly Losch, la danseuse, qui faisait un très charmant président⁶», surtout parce qu'il avait manifestement sauvé la vie de Dalí. En effet, entortillé dans les laisses des chiens-loups irlandais de James (fig. 40), Dalí était dans

not succeeded. His spelling is even more extraordinary.» Les particularités de l'écriture de Dalí, comme de celle de James et d'autres protagonistes, sont reproduites dans cette contribution dans leur orthographe originale, nous indiquerons leur interprétation entre crochets quand nécessaire. James et Dalí correspondent toujours en français, langue que James parlait couramment, voir également Ian Gibson, *Salvador Dalí. Die Biographie*, Stuttgart 1998, p. 369. Les passages qui ont donné lieu à une bonne traduction anglaise seront ici cités en anglais.

5 *Daily Mail*, 1936 (note 1).

6 «Mr. Edward James, the former husband of Miss Tilly Losch, the dancer, who was acting as a very charming chairman» (ibid.).

l'impossibilité d'ôter le casque du scaphandre que Lord Berners, ami de James, lui avait procuré et qui, conformément à sa fonction première, était naturellement hermétique et empêchait donc Dalí de respirer, comme on le comprit en voyant la réaction de ce dernier⁷.

Mais, outre les épisodes de cette soirée, quelle fut l'importance de James pour l'artiste, et de l'artiste pour James qui, rétrospectivement, fut également considéré comme le «manager anglais de Dalí⁸»? Et ce, pendant cet été 1936, à un moment donc où Dalí, quelques jours seulement avant cette performance relevée par la presse, avait prophétisé : «je conte [compte] avec une époque “importante” pour cet été⁹».

«Une époque “importante”»

D'une part, cet été venait après un printemps au cours duquel il est attesté par écrit que James avait acheté sa première œuvre de Dalí. En mars 1936, il faisait en effet virer à l'artiste «Cinq mille [francs, soit environ 68 livres] pour le reste de ton grand tableau, et l'autre cinq mille pour le tableau de Berners». Cette indication figure dans une réponse de James aux époux Dalí qui lui avaient demandé de l'aide, car ils étaient sur le point d'acheter une «baraque» à Port Lligat : «We are definitively going to buy La baraque and get it ready for you, but it costs 10 000 francs [115 livres] and the offer you kindly made us for the picture of 5 000 francs will come in very useful for it. [...] If Lord Berners pays, send that [money] to us too, because that will make the exact price and will really be a dream come true¹⁰.» D'autre part, cet été fut suivi d'un hiver au cours duquel James et Dalí conclurent un contrat général de huit pages, prévu pour prendre effet l'été suivant (fig. 41). Pour une somme totale de 2 400 livres [177 600 francs], à régler par tranches mensuelles de 200 livres [14 800 francs] (fig. 42), James devait recevoir toutes les œuvres réalisées par Dalí entre le 1^{er} juin 1937

7 «A Man in a heavy diving suit, followed by two wolfhounds [...]» (Ibid.). D'après Paul Ray, *The Surrealist Movement in England*, Ithaca 1971, p. 139 : «the Borzois' leashes tangled in his legs, tried to maintain his balance. [...] Ruthen Todd finally managed to remove the helmet and untangle the dogs.» D'après Etherington-Smith, c'est Lord Berners qui avait déniché le scaphandre (Meredith Etherington-Smith, *Dalí. Eine Biografie* [1993], 3e édition, Francfort-sur-le-Main 2002, p. 257). Conroy Maddox rappelait le 26 avril 1986 : «Edward James tried to use his walking stick to undo the olts, getting entangled with the dogs.» (Cité par Kusunoki, 1998 [note 2], p. 124, note 31).

8 Ray, 1971 (note 7), p. 138.

9 Correspondance entre Edward James (James) et Dalí (Dalí), Edward James Archive, Dalí à James, 18 juin 1936. Sur les particularités de l'orthographe de Dalí, conservées ici, voir note 4.

10 Correspondance James-Dalí, Edward James Archive, Dalí à James, 14 mars 1936, James à Dalí, 27 mars 1936. Pour Lowe également, la lettre est la première référence existante à l'achat d'une peinture (Lowe, 1991 [note 2], p. 131).

et le 1^{er} juin 1938¹¹. Le document, signé le 21 décembre, précisait que, pendant la durée de validité du contrat, Dalí s'engageait à fournir douze grandes peintures, dix-huit plus petites et soixante dessins ; cela signifiait que, sur toute l'année, James recevrait chaque mois en moyenne une grande toile, une petite toile et demie ainsi que cinq dessins pour un total de 200 livres.

Cela promettait d'être plutôt une bonne affaire pour James ; fin novembre 1936, en effet, la toile *Soft Construction with Boiled Beans* [*Soft Construction with Boiled Apricots*]¹², par exemple, valait déjà selon Dalí 150 livres et elle devait être assurée pour son expédition à New York pour une valeur de 250 livres¹³. De fait, le marché avait commencé à changer depuis septembre lorsque Alfred H. Barr Jr. abandonna le projet de reprendre pour le MOMA de New York l'exposition de Penrose de Londres. Barr envisageait en revanche de monter sa propre exposition pour laquelle non seulement il emprunta des œuvres surréalistes, mais il en acheta également certaines, par exemple des pièces appartenant

11 Les archives d'Edward James conservent une copie du contrat du 21 décembre 1936 entre Dalí et James (dont Lowe écrit, à tort, qu'il avait été signé pendant l'été 1936, Lowe, 1991 [note 2], p. 133). Quelques extraits ci-après :

- «Le vendeur s'engage à vendre et l'acheteur s'engage à acheter toutes les peintures, dessins et sculptures du vendeur, terminés par lui au cours de l'année commençant le 1^{er} juin 1937 et finissant le 1^{er} juin 1938, et le vendeur s'engage à ne vendre, louer, donner à bail ou prêter à aucune autre personne aucune desdites œuvres terminées par lui au cours de ladite période.
 - Les œuvres [...] ne couvrent pas les dessins commandés par les journaux ou revues pour publication dans ces journaux ou revues ; le vendeur aura le droit de faire de tels dessins mais il payera à l'acheteur 30 pour cent du prix qu'il (le vendeur), obtiendra pour tous dessins de ce genre.
 - Le prix d'achat desdites œuvres sera de £ 2.400 que l'acheteur s'engage à payer au vendeur, en versements mensuels de £ 200, le premier jour de chacun des douze mois de l'année commençant le 1^{er} juillet 1937.
 - Pendant ladite période, le vendeur terminera et livrera à l'acheteur au moins 12 grands tableaux d'environ 550 pouces carrés de grandeur, 18 petits tableaux d'environ 120 pouces carrés de grandeur, aux époques indiquées ci-dessous [...].
 - Si, au cours d'un mois quelconque de ladite période, le vendeur ne termine pas et ne livre pas à l'acheteur la production minimum stipulée à la clause 3 [...].
 - Pour compenser la quantité qui manque au cours du mois en question, le versement à payer par l'acheteur au vendeur à la fin dudit mois sera réduit, selon les tableaux ou dessins constituant la quantité manquante, des montants suivants [...].
 - L'acheteur s'engage, pendant la durée du présent contrat, à savoir du 1^{er} juin 1937 au 1^{er} juin 1938, à ne vendre ou offrir en vente : aucun des grands tableaux ci-dessus mentionnés, pour moins de 14 000 francs ou l'équivalent courant de cette somme en n'importe quelle autre monnaie ; aucun des petits tableaux ci-dessus mentionnés, pour moins de 6 000 francs ou l'équivalent [...]. Ni aucun des dessins ci-dessus mentionnés, pour moins de 1 500 francs [...].»
- 12 Publié ultérieurement sous le titre *Premonition of Civil War*, 1936, premier propriétaire vraisemblablement Peter Watson, aujourd'hui Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, The Louise and Walter Arensberg Collection.
- 13 Dans la correspondance James-Dalí, Edward James Archive, se trouve un courrier de Dalí à Chenue du 21 novembre 1936 portant sur l'expédition des tableaux aux USA le 2 décembre. Dalí prie Chenue d'assurer le tableau qu'il lui faudra aller chercher chez Reid (de la Lefevre Gallery) et dont la valeur est de 150 livres, pour «plus, par exemple £ 250» ; il le prie de lui envoyer la facture pour les frais, y compris d'emballage. Le même jour, Dalí écrit à MacDonald (de Reid) au sujet du tableau «“Still Life with Apricots”, reproduit sous le n° 5 dans le catalogue», que Chenue doit passer prendre.

aux collections d'Éluard et de Breton ; dans ce contexte, il fit également office d'intermédiaire pour des ventes importantes¹⁴.

Pour l'investissement de James, la perspective était également bonne dans la mesure où, peu avant la signature du contrat, Dalí connaissait aux États-Unis un triomphe très prometteur – et dont James fut le témoin sur place¹⁵ – en inaugurant le 10 décembre 1936 sa troisième exposition personnelle new-yorkaise en même temps qu'il participait à l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » au MOMA, qui avait ouvert ses portes la veille. Il apparaissait de plus dans le livre de Julien Levy, *Surrealism*, sorti à point nommé au moment de l'exposition, ainsi que dans la publication anglaise du même titre d'Herbert Read rééditée à ce moment-là à New York. Enfin, la décoration que Dalí avait conçue pour la vitrine du grand magasin Bonwit Teller et son portrait publié en couverture du magazine *Time* avaient eux aussi fait parler de lui¹⁶.

Le contrat, conclu donc à un moment opportun et dont la validité ne prenait bizarrement effet qu'à partir du mois de juin de l'année suivante, peut-être du fait des expériences vécues ensemble pendant l'été 1936, comportait des clauses de sanctions en cas de non-livraison ou de non-paiement, il envisageait également la possibilité de variations des taux de change et d'éventuelles commandes d'illustrations. De plus, les dessins que des revues pouvaient être amenées à commander à Dalí étaient exclus de l'accord, mais Dalí devait payer « à l'acheteur [James] 30 pour cent du prix qu'il (le vendeur) obtiendra pour tous dessins de ce genre ».

James devait donc bénéficier financièrement de toute la production de l'artiste entre l'été 1937 et l'été 1938, et en retour il s'engageait lui-même pour toute la durée du contrat à ne pas mettre sur le marché les grandes peintures à moins de 14 000 francs [189 livres], les petites à moins de 6 000 francs [81 livres] et les dessins à moins de 1 500 francs [20,27 livres]. Bien qu'il n'ait pas été marchand, il avait envisagé dès le début la possibilité de vendre les œuvres qui lui étaient confiées, comme le montre par exemple, peu après l'entrée en vigueur du contrat, cette lettre où il reproche à Dalí de le tromper :

14 Pour l'exposition, le rôle de médiateur joué par Duchamp et le soutien qu'il apporta au groupe dans la commercialisation de leur travail, voir Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibitions Installations*, Cambridge 2001, p. 12–19.

15 « Dalí arrived [...] [à New York], accompanied by Edward James who, by this time, had learned that to be in the presence of Dalí was a continual adventure. » (Julian Levy, *Memoir of an Art Gallery*, Boston/New York 2003, p. 197). Voir aussi Gibson, 1998 (note 4), p. 388–389. James était également arrivé à New York « pour prendre sa part à l'effervescence surréaliste ».

16 Voir Levy, 2003 (note 15), p. 197–199, également Gibson, 1998 (note 4), p. 383–386. Les Dalí arrivèrent le 7 décembre à New York, l'exposition « Fantastic Art... » au MOMA fut inaugurée le 9 décembre, la preview privée de l'exposition chez Levy eut lieu le 10 décembre, l'exposition durant officiellement du 14 décembre 1936 au 9 janvier 1937, et les Dalí quittèrent New York le 5 mars 1937. Le portrait de Dalí par Man Ray fit la couverture du *Time Magazine* avant le 14 décembre 1936.

«My dear Salvador, I must admit to you that I am a little more meticulous and demanding in my rights in this business than I would have been if you had not wanted to extract your rights to the maximum by exhibition as many drawings as you could do on the threshold of your contract... You know that I had counted a lot on selling drawings, because they sell more easily than paintings... But I am sure that if I was a real dealer with whom you had this contract he would have complained bitterly that you have spoiled the market¹⁷.»

En contrepartie, pendant la durée du contrat, Dalí informait James quand la valeur de son travail était susceptible de monter; début 1938, il lui écrivait avec fierté : «Une bonne nouvelle, un editeur français fait une monografie de mes choses grand format 80 reproductions en couleur preface ecrite par moi avec l'autobiografie – francais anglais ca fera un livre tres important ceci est bien pour nous deux car sa fera monter les pris des choses, [...]»¹⁸.

Cependant, bien qu'il en ait régulièrement évoqué l'option, le mobile premier de James en achetant ces œuvres et en signant ce contrat n'était pas de les revendre. Dans sa correspondance ultérieure avec René Magritte – que Dalí lui avait présenté pendant l'été 1936 et dont James se sentit rapidement proche du fait de son caractère poétique –, il souligne :

«Mais soyez sûr que je n'ai jamais acquis un tableau de vous en pensant que je pourrais faire là-dessus plus tard un bénéfice à une vente : (Vos tableaux ne sont pas encore assez bien peints pour être considérés comme une marchandise qui pourrait attirer des gros prix). Au contraire avec vous il ne s'agit ni de peinture ni de valeur marchande : vos tableaux dépendent de leur côté poétique. C'est ce que vous voulez, je crois¹⁹.»

En même temps, pendant l'été 1938, il faisait bien comprendre à Magritte que, même si ce dernier lui avait demandé ouvertement de conclure un contrat annuel semblable à celui de Dalí, il ne souhaitait pas s'engager dans le même type de contrat général après l'échéance de celui de Dalí. Et les raisons qu'il donne rétrospectivement sont éclairantes :

17 James à Dalí, 31 août 1937, cité d'après Lowe, 1991 (note 2), p. 137, sans indication du lieu de la source.

18 Correspondance James-Dalí, 12 décembre 1938, Edward James Archive.

19 James à Magritte le 6 août 1938, se référant à un courrier de Magritte du 26 juillet 1938, où ce dernier proposait : «Pour éviter toute question "commerciale" à l'avenir, je vous propose ce cérémonial : vous me ferez parvenir 100 livres à chaque début de mois d'août, jusqu'en 19... et en échange vous recevez le meilleur tableau selon moi des tableaux récents que jamais faits.» (Edward James Archive).

« Actuellement j'ai aidé d'autres peintres déjà de cette façon – mais davantage, parce que je leur donnais une rente payée tous les premiers des mois et pas seulement le mois d'août. Ceci me coûtait non seulement de l'argent mais des soucis, de la correspondance et mangeait mon temps. Je ne le regrette pas maintenant : ça valait la peine et pour moi et pour eux. Mais cette période de ma vie est terminée²⁰. »

L'une des premières motivations du soutien que James apporta à Dalí en 1936, un soutien sans précédent et, si l'on en croit les documents existants, intense aussi en termes de communication, semble avoir été le fait que ce contrat général devait garantir à l'artiste une situation économique sûre – un revenu dépassant largement le versement mensuel de 2 500 francs [environ 33,8 livres] qu'il percevait depuis janvier 1933 du réseau Zodiaque²¹. Ainsi James assurait-il à Dalí des conditions pécuniaires stables permettant au peintre de travailler et de réaliser ses œuvres, à propos desquelles un contemporain comme le galeriste Julien Levy écrivait déjà : « Dalí regained his pure, agonizing, Spanishly cruel brand of surrealism [when] he was [...] independent of the art markets of Paris and America, with a generous subsidy from the English Patron Edward James²². » Le contrat devait représenter le premier sommet de ce que James qualifia rétrospectivement de « financement de la carrière de Dalí²³ » ; jusqu'en 1939, lorsqu'il aida Dalí à réaliser le pavillon du *Dream of Venus* pour la Foire internationale de New York²⁴, James resta le mécène le plus important de l'artiste. James permettait ainsi à Dalí de créer ses œuvres, et en même temps, à travers ce contrat, le mécène, en investisseur avisé qu'il était, protégeait également son propre investissement²⁵. Il fixait avec l'artiste les prix des nouvelles œuvres quand elles entraient sur le marché, tout en construisant à côté la plus considérable collection d'œuvres de Dalí. Mais pendant l'été 1936, tout cela apparaissait comme beaucoup moins important que d'autres espoirs et d'autres inspirations. Quoi qu'il

20 James à Magritte, 28 juillet 1938, Edward James Archive.

21 En décembre 1932, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge et Anne Green fondaient un réseau de soutien, le réseau Zodiaque, qui réunissait douze mécènes de renom dont le vicomte de Noailles, Emilio Terry, Caresse Crosby, André Durst, Julien Green, les Pecci-Blunt et Robert de Saint-Jean. Pour plus de détails, voir Marijke Verhaar, *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, thèse inédite, université d'Utrecht, 2008.

22 Levy, 2003 (note 15), p. 80.

23 James indiquait dans un bref rappel biographique rédigé ultérieurement aux États-Unis : « 1934–1935 : rencontré Dalí dans un petit village de Catalogne, l'emmena lui et sa femme à Londres, finança sa carrière. » (Edward James Archive, s. d., années 1940).

24 Voir Kusunoki, 1998 (note 2) p. 30 ; Ingrid Schaffner, *Salvador Dalí's Dream of Venus. The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair*, New York 2002.

25 Sur la question de savoir si ce contrat était « an act of inspired patronage or simply an investor protecting his investment » ainsi que sur le fait qu'en raison de la guerre James, aux États-Unis à partir de 1940, ne reçut finalement que peu de tableaux, voir également Purser, 1978 (note 2), p. 68.

en soit, dans ce contexte, le « compte » de Dalí – « je conte avec une époque “importante” pour cet été » – semble avoir été un bon calcul, et ce pas seulement du point de vue artistique, et pas non plus seulement pour lui-même. La correspondance échangée dans les semaines autour du 1^{er} juillet entre Dalí et Edward James, conservée dans les archives de ce dernier, et les événements de ces quelques jours, donnent un aperçu de la relation étroite qui unissait l’artiste et son ami, mécène et collectionneur. Apparemment, James et Dalí étaient aussi des partenaires pour ce qui concernait leurs ambitions respectives. La formule de James selon laquelle cela « valait la peine et pour moi et pour eux » semble de toute évidence particulièrement pertinente dans le cas de Dalí.

« Mon collaboration a Minotaure »

Au plus tard à partir d’avril, ils s’étaient entretenus tous les deux en détail du huitième numéro de la revue *Minotaure*, celui que Dalí tient ostensiblement sur la photo de groupe du 1^{er} juillet (fig. 39). Promouvoir la revue était au moins aussi important pour l’un que pour l’autre, puisque ce numéro comportait un poème de James, « Trois sécheresses²⁶ », illustré par Dalí et qui constitue leur première collaboration connue. Dalí figurait dès le premier numéro en 1933 dans les pages de *Minotaure*, avec de nombreuses contributions, des textes et des reproductions ; de plus, en mai 1936, les *Cahiers d’art* avaient publié son essai « Honneur à l’objet » et la revue *Contemporary Poetry and Prose* publiait en juin son poème « Cradled Pamphlet » ; pour Edward James, il s’agissait de ses débuts comme auteur dans la revue surréaliste et ils marquèrent le coup d’envoi d’une longue collaboration. Cette possibilité de publier dans la revue coïncida de la part de James avec un engagement de grande ampleur pour *Minotaure*, auquel il apporta notamment une importante contribution financière²⁷.

26 *Minotaure* 8, 1936, s. p. Ce poème appartenait à un ensemble de quatre à partir desquels James commanda à Francis Poulenc, entre septembre et décembre 1937, la composition d’une cantate. La première eut lieu à la salle Pleyel à Paris en avril 1938, mais la pièce ne fut pas bien accueillie.

27 Pour le numéro 9 de *Minotaure*, James rédige deux articles, « Marvel of Minuteness » et « Le Chapeau du Peuple ». Dans sa brève note biographique rédigée aux États-Unis mentionnée plus haut, James indique : « 1936 joint Editor of magazine Minotaure Paris with Skira. » (Edward James Archive, s. d., années 1940). Un accord financier de 1936 avec Skira attribuait pratiquement à James le contrôle de la revue, mais la collaboration s’accompagna de nombreuses difficultés comme le montrent les lettres adressées à Skira par l’avocat parisien de James (Edward James Archive), ce qui donna lieu à un procès début 1937. Pour la situation financière de Skira avant James, voir également les lettres d’Éluard à Gala du 14 janvier 1937 et du 14 février de la même année, dans Paul Éluard, *Lettres à Gala (1924–1948)*, éd. par Pierre Dreyfus, Paris 1984, p. 273–275. Après la fin de la collaboration de *Minotaure* avec James, Dalí craignit d’être lui aussi exclu de la revue, « a cause de mon “trop grand amitié” avec toi » (Dalí à James, 31 août 1937, Edward James Archive).

Poursuivant son engagement pour la revue *Minotaure*, James s'impliqua auprès de l'éditeur Albert Skira pour faire reproduire différentes peintures et différents textes; ainsi il demandait en avril à Dalí : « Minotaure wants to take photos of White Calm [1935, Edward James, puis aujourd'hui coll. part.] and Town [*Banlieue de la ville paranoïaque-critique*, 1935, Edward James, puis aujourd'hui coll. part.] for the next edition [n° 8]. How will I be able to have them²⁸? » Les deux toiles appartenaient déjà à James à l'époque, mais elles se trouvaient selon lui encore dans l'atelier de Dalí à Paris. Bien que le collectionneur ait lui-même parfois séjourné à Paris, il ne pouvait manifestement pas faire en sorte que *White Calm* soit photographiée, ou il ne réussit pas à en imposer la publication. C'est ainsi que seule *Banlieue de la ville* fut reproduite avec pour légende « Salvador Dalí, 1936 (non achevé) »²⁹. L'œuvre est reproduite à côté de *Soft Construction with Boiled Apricots*, mentionnée plus haut, qui à l'époque appartenait vraisemblablement déjà à Peter Watson, que James connaissait depuis longtemps³⁰. Dix jours tout juste après la publication de ces reproductions de ses toiles, Dalí les présentait toutes les deux – ainsi que *White Calm* – dans son exposition personnelle de vente évoquée également pendant sa conférence avec diapositives de Londres le 1^{er} juillet³¹.

L'autre contribution de Dalí à ce numéro 8 de *Minotaure*, le texte « Surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite », résulte certainement aussi de découvertes communes avec James. Lors de ses séjours à Londres chez ce dernier, Dalí avait notamment visité la section des préraphaélites de la Tate. Début mai 1936, il priait son ami de lui envoyer des notes et des « tableaux pré-raphaélites rares et sensationnels » en soulignant : « je conte [*sic.* compte] beaucoup sur toi pour la réussite de mon collaboration a *Minotaure* – envoie tous les documents chez Eskira [Skira], et Breton corrige mon article les adaptations pour l'illustration, tu me feras tres content si tu tombes de cela, merci³²! » Ce sont sans doute de telles missions qui amenèrent James fin 1936, alors en voyage aux USA

28 James aux Dalí, 12 avril 1936, Edward James Archive.

29 Dalí avait effectivement commencé *Banlieue de la ville* en juillet 1935 lors d'un séjour avec James au Mas Juny, la villa du peintre Josep Maria Sert sur la Costa Brava; James avait déjà proposé à l'époque d'acheter la toile. Pour l'accident qui eut lieu pendant ce séjour, voir Gibson, 1998 (note 4), p. 366 et suiv.

30 Pour Watson, voir Adrian Clark et Jeremy Dronfield, *Queer Saint. The Cultured Life of Peter Watson*, Londres 2015. Le titre initial était *Soft Construction with Boiled Beans*, la modification est probablement due à une erreur de traduction; le sous-titre *Premonition of Civil War*, donné ultérieurement par Dalí, n'apparaît ni dans *Minotaure*, ni dans le catalogue de l'exposition personnelle de Dalí à la Lefevre Gallery (*Salvador Dalí June–July 1936*, cat. exp. Londres, Lefevre Gallery, Londres 1936).

31 Pour l'habileté stratégique du choix des reproductions, voir Annabelle Görge, « Wunderbares entdecken, sammeln, inszenieren – verkaufen », dans cat. exp. Hambourg, 2016 (note 2), p. 27–41, ici p. 38–39.

32 Dalí à James, 9 mai 1936, Edward James Archive. Dalí écrivait déjà à James le 15 avril 1936 qu'il enverrait le texte à Skira. Gibson suppose lui aussi que Dalí avait visité la Tate avec James, voir Gibson, 1998 (note 4), p. 376.

avec les Dalí, à résumer sa collaboration au *Minotaure* à son ami John Betjeman en ces termes : « The last two numbers [8 et 9] were largely my work; I ran about like a chicken with its head cut off to photographeurs and printers in London and Paris getting things together³³... »

C'est enfin Dalí qui dessina la couverture du numéro en question. Sa première esquisse disparut apparemment avant l'impression, mais d'après celle qui est conservée³⁴, il semble que son premier projet ait encore représenté le *Minotaure* avec un verre sur la tête, comme celui qu'il devait porter sur le casque de son scaphandre lors de la conférence de Londres. Il dut dessiner un deuxième projet pour la couverture, mais comme il l'évoque lui-même, il ne put s'y résoudre qu'après que James l'en eut convaincu dans un télégramme. Il souligne pour son ami qu'il se met « donc à refaire la couverture en suivant la même idée [...] » parce que « James collabore à ce numéro et parce que cela coïncide avec mon exposition [personnelle de vente] [...] »³⁵. Comme Dalí le dit lui-même, cette nouvelle couverture fut réalisée à une vitesse « convulsive » ; mais lorsqu'il finit par écrire à James à Londres le 29 mai « Ai un télégramme de Skira, dit que la couverture est bien ! espère pas d'autres incidents », il doit aussi avouer à son mécène que l'article qu'il avait convenu avec lui d'écrire « on the bearded lady », sera beaucoup trop long pour le prochain numéro. Et ce, bien que James lui ait encore rappelé huit jours avant par voie télégraphique : « si tu envoies article sur Femme barbue à Skira Paris, s'il n'est pas trop long il imprimera l'article ce numéro³⁶. » Tout en écrivant qu'il procédait aux coupes nécessaires, Dalí annonçait finalement à son riche ami qu'il arriverait à Paris avec Gala le 6 juin « avec une collection d'été de peintures tu verras il y a beaucoup beaucoup à regarder³⁷ ».

« Collection d'été »

Les circonstances de la présentation de cette « collection d'été » sur laquelle Gala avait attiré l'attention de James dès la mi-mai – « C'est sans aucune doute l'exposition la plus complète la plus belle qu'il a fait [...] »³⁸ – donnent un autre éclairage sur les stratégies des deux amis et les

33 James à John Betjeman, 18 décembre 1936, cité d'après Lowe, 1991 (note 2), p. 134–135.

34 Étude pour la couverture de *Minotaure*, n° 8, 1936, encre de Chine, 32,5 × 22 cm, coll. part., voir Robert Descharnes et Gilles Néret, *Salvador Dalí. L'œuvre peint*, 2 vol., t. 1 : 1re partie : 1904–1946, Cologne/Paris 2006, cat. 621, p. 276.

35 Dalí à James, 20 mai 1936, Edward James Archive.

36 Télégramme de James à Dalí à Port Lligat, 21 mai 1936, Edward James Archive. Il s'agit du texte de Dalí « Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles », illustré notamment par la photo d'une femme à barbe, et publié dans le numéro suivant de la revue : *Minotaure* 9, 1936, p. 60–61.

37 Dalí à James, 29 mai 1936, Edward James Archive.

38 Gala à James, 11 mai 1936, Edward James Archive.

accords qu'ils avaient conclus, tout particulièrement en ce qui concerne l'engagement très différent de Dalí pour les deux expositions qui devaient avoir lieu quasi simultanément au cours de l'été 1936 à Londres – l'exposition de groupe «International Exhibition of Surrealism» (11 juin–4 juillet) et l'exposition personnelle de Dalí à la galerie Alex, Reid & Lefevre, Ltd, dite Lefevre Gallery (25 juin–18 juillet)³⁹.

Pour l'exposition personnelle, James avait déjà proposé mi-avril d'aider Dalí sur place⁴⁰. Le 20 mai, ce dernier annonçait que dès son retour de Cadaquès à Paris, il prolongerait son voyage jusqu'à Londres chez James pour préparer son exposition⁴¹. Dans la même lettre, il se plaignait de l'exposition de groupe dont il avait informé James dès le 11 mai et pour laquelle il lui avait à l'époque encore demandé de prêter *Visage paranoïaque* (vers 1935, d'abord Edward James, aujourd'hui coll. part.) :

«Colle et compagnie essaye d'exposer de vieux restes de tableaux qu'ils ont, cela servi tres mal [...] 1° parce que ce sont des tableaux fragmentaires et 2° *parce que je ne peut pas controler les prix* je telegrafies que j'autorise uniquement que l'on expose 3 tableaux : Le Reve de Noailles [*Le Rêve*, vers 1930, à l'époque Charles et Marie-Laure de Noailles, aujourd'hui The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio] – 1 de Éluard tres beau [*Aube, Fantasmagorie*, à l'époque Paul Éluard, aujourd'hui J. Nicholson, Beverly Hills, Californie, USA] et *ton* automobile de la mort [*L'Automobile fossile du Cap de Creus*, 1936, Edward James, aujourd'hui collection Ulla et Heiner Pietzsch], dans le cas ou on insisterai et voudrir exposer d'autres de moi, alors je me retire de l'exposition cet a dire que je te prie de ne preter a personne aucun tableaux, sans que je ne te telegrafie ou escrit en dison que tu peut le faire⁴². »

Dalí, qui en avril 1936 avait mis un terme à ses engagements – au début tout à fait fructueux – vis-à-vis de son galeriste parisien Colle, se permit de contrôler ce que James entendait faire des œuvres qu'il lui avait déjà vendues. Et il continua de refuser les demandes qu'il avait reçues pour

39 C'était la deuxième exposition personnelle et exposition de vente de Dalí en Angleterre. MacDonald semble être le nom d'un collaborateur de Alex, Reid & Lefevre, Ltd., à qui Dalí avait écrit, voir notes 13 et 41. La première exposition personnelle de Dalí à Londres fut inaugurée le 24 octobre 1934 à la galerie Zwemmer; Gibson suppose que c'est James qui avait attiré l'attention de Dalí sur Zwemmer, voir Gibson, 1998 (note 4), p. 346.

40 James aux Dalí, 12 avril 1936, Edward James Archive. James écrit qu'après la visite qu'il espère leur rendre à Cadaquès en mai «[...] as agreed, we could return to London together to prepare your exhibition there».

41 «As soon as I get to Paris I will come to London for a couple of days to arrange the final details with MacDonald [de Alex, Reid & Lefevre, Ltd.]» (Dalí à James, 20 mai 1936, Edward James Archive).

42 Ibid., je souligne.

l'exposition de groupe. Même les requêtes pressantes d'Éluard, qui sollicita très tôt le soutien de Gala pour les œuvres plus récentes qui étaient très demandées, ne servirent à rien : « Il faudrait que vous me disiez où je pourrais en [des peintures de Dalí] emprunter : Noailles et qui ? Et peut-être que vous écriviez aux prêteurs pour leur demander. Aussi prêter un important tableau récent⁴³. » Mi-mai, Éluard, ami intime des Dalí réitérait : « On n'a pu avoir de Dali, à part les 4 qui étaient chez moi, que 2 tableaux (*Le piano aux Lénines* et un très vide avec des montres molles) qui étaient chez Colle et *le Rêve* de Marie-Laure [de Noailles]. Dali sera mal représenté. [...] Penrose va insister auprès de Edward James. Mais en a-t-il de prêtables pour ça ? [...] Je vous en prie, faites un effort⁴⁴. » Le 23 mai, après une réponse négative des Dalí, Éluard dut se résigner : « Penrose fera comme vous le désirez, mais il est désolé. Néanmoins, pour le dédommager un peu, je te prie de lui fixer tout de suite la date à laquelle Dali fera sa conférence à Londres. Ma conférence, à moi, me sera payée 10 £, c'est-à-dire 750 francs. Je la ferai le 24 juin. Je t'en prie, écris-lui tout de suite⁴⁵. »

Finalement, Dalí sera représenté par les deux prêts ainsi libellés : « The Dream, 1931, Oil Lent by Madame la Vicomtesse de Noailles, Paris » et « Daybreak, [s. d.], Oil Lent by Mons. Paul Eluard, Paris », et également par d'autres œuvres sur papier et un objet⁴⁶. Mais les pièces de Colle – et leur prix – que Dalí avait refusé de prêter et qu'Éluard avait mentionnées ne sont pas citées. James se conforme lui aussi aux exigences de l'artiste et à la suite de la demande officielle de Penrose, il ne prête de Dalí que « Paranoic Head, 1935, Oil, Lent by Edward James, Esq. Londres », l'œuvre la plus récente représentant Dalí lors de cette exposition de groupe. *L'Automobile fossile du Cap de Creus*, pour laquelle Dalí avait initialement donné son feu vert, sera finalement montrée dans son exposition personnelle.

Auparavant, James avait encore évoqué avec enthousiasme auprès de Paul Nash, co-organisateur de l'exposition de groupe, les six œuvres, au moins, qu'il avait à ce moment-là déjà achetées à Dalí, parmi lesquelles justement celle qu'il voulait reproduire au même moment dans *Minotaure*

43 Éluard à Gala, [Montlignon, avril 1936], dans Éluard, 1984 (note 27), p. 264.

44 Éluard à Gala, [15 mai 1936], *ibid.*, p. 265–266, je souligne. « *Le piano aux Lénines* » correspond à *Hallucination : Six images de Lénine sur un piano*, 1931, alors collection de l'artiste, exposé en 1932 chez Pierre Colle, acquis en 1938 par l'État, aujourd'hui Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Paris.

45 Éluard à Gala, 23 mai [1936], dans Éluard, 1984 [note 27], p. 267.

46 Avec en outre, selon les termes du catalogue : « Fantasy [s. d.], Engraving, Lent by the Zwemmer Gallery, London », « The Horseman of Death, 1934, Drawings, Lent by David Gascoyne, Esq., London », ainsi qu'un objet « Aphrodisiac Jacket [s. d.], Object » et quatre autres dessins « Drawings 1[-4], Studies for "Les Chants de Maldoror" » (*International Surrealist exhibition*, cat. exp. Londres, New Burlington Galleries, Londres 1936, p. 16).

(voir plus haut) : « I have four lovely little Dalís, two of which were reproduced in the book of his works and these are all in Wimpole Street. However two most important ones are still in his studio in Paris. They are one very big one of a complex city, showing a street and two public squares all at different times of the afternoon [voir plus haut, *Banlieue de la ville paranoïaque-critique*, 1935, aujourd’hui coll. part.], and the other is a seascape of a grey white day with a woman bathing. It is also rather large for Dalí: he has called it “Calma Blanca”—“White Calm”... [voir plus haut, 1935, aujourd’hui coll. part.]. Naturally I should be pleased to lend any of my Dalís for the Surrealist Exhibition. » Mais il poursuivait en précisant également de manière tout à fait claire quelles étaient les priorités : « His larger ones which I have not received [*Suburbs* et *White Calm*] will be exhibited in June, in the exhibition he is having in the Lefevre Galleries⁴⁷. »

Private preview – and sale

Conformément à ces priorités, Dalí – malgré l’annonce du contraire – n’était pas présent lors de l’inauguration de l’exposition de groupe le 11 juin à Londres, bien qu’il ait quitté Port Lligat pour Paris dès le début du mois de juin avec Gala. Depuis son domicile parisien, il envoya à la place le 16 juin, le jour où justement André Breton prononçait sa conférence aux Burlington Galleries, « an elegantly engraved card [...] an invitation to an exhibition of his recent paintings to be shown at his house for one day only⁴⁸ ». Il avait invité des mécènes du surréalisme comme Marie-Laure de Noailles et des artistes comme Claude Cahun et Jacques Lipchitz pour faire admirer « ses derniers tableaux avant de les exposer à Londres⁴⁹ » (fig. 43).

C’est ainsi que le 19 juin les Dalí accueillirent leurs hôtes à l’atelier entre 17 et 19 heures pour une *private preview* « crowded and eminently chic⁵⁰ ».

47 James à Nash, cité d’après Lowe, 1991 (note 2), p. 131–132, malheureusement sans date, ni source.

48 Levy, 2003 (note 15), p. 173, voir sur ce point aussi jusqu’à p. 175. Contrairement à la version qu’en donne Etherington (« En dehors de Picasso et de Leonor Fini, il n’y avait pas d’autres artistes. [...] Il ne voyait pas pourquoi il devrait inviter d’autres peintres à son vernissage. » [Etherington-Smith, 2002 (note 7), p. 255, traduction Françoise Joly]), il avait invité d’autres artistes, comme l’attestent des invitations à Cahun et Lipchitz.

49 Ci-après les termes exacts du carton d’invitation à la preview privée de Salvador Dalí, en partie de la main de Gala : « Salvador Dalí vous invite à venir voir, chez lui, le 19 juin de 5h à 9h ses derniers tableaux avant de les exposer à Londres. 101 bis Rue de la Tombe-Issoire, 14^e. »

50 Levy, 2003 (note 15), p. 173–174. Le grand atelier se trouvait d’après Levy au dernier étage d’un immeuble où les Dalí venaient de s’installer et qu’Emilio Terry avait rénové. C’est également à cet endroit qu’eut lieu le vernissage. Levy était mécontent parce que les Dalí ne prêtèrent d’abord ostensiblement pas attention à lui, alors qu’il voulait négocier la prochaine exposition de l’artiste à New York, voir également Etherington-Smith, 2002 (note 7), p. 254–255.



43 Carton d'invitation à la preview privée de Salvador Dalí, organisée en juin 1936 à son domicile parisien, en partie de la main de Gala, collection particulière

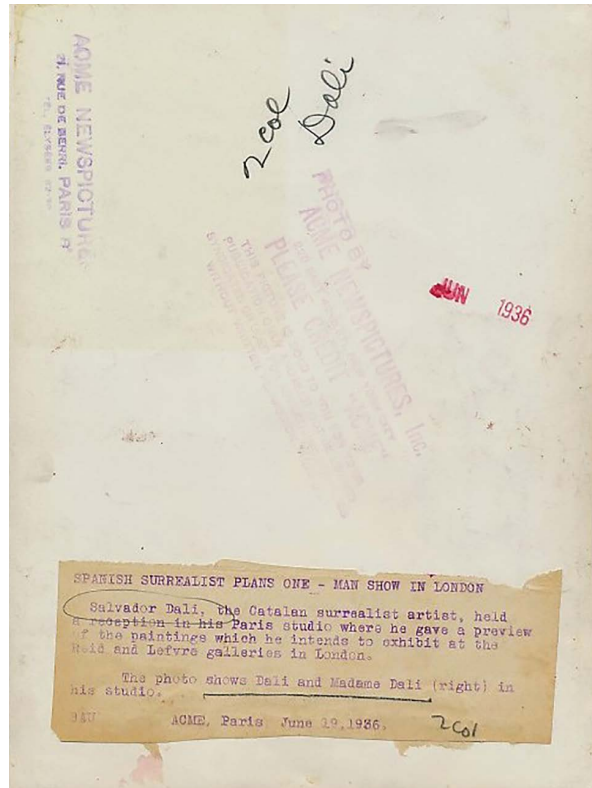
Il y avait notamment Leonor Fini et Julien Levy (fig. 44). Ce dernier avait jusque-là effectué ses transactions avec Dalí par l'intermédiaire de Pierre Colle et, selon l'accord qu'il avait conclu oralement avec Dalí, il parlait du principe qu'il représentait l'artiste comme agent aux États-Unis. À l'occasion de ce vernissage privé, il voulait donc lui parler de sa prochaine exposition à New York. Mais il fut bien obligé de constater que Dalí n'était plus « [...] the half-timid, half-malicious foreigner, but now expensive and elegant and quite formidable. [...] Dalí had become his own impresario and the darling of that part of the Paris haut monde, which patronized the arts⁵¹ ». Dans un premier temps, l'artiste ne prêta guère attention au galeriste, qui apprit par l'une des premières mécènes de Dalí, Marie-Laure de Noailles, que toutes les œuvres de la « collection d'été » qui suscitait l'enthousiasme de tous avaient été vendues et qu'elle-même n'avait pas pu en acquérir. Levy se souvient : « A pause, then, *Sales Anglaises*, she concluded, enigmatically⁵². » Marie-Laure de Noailles incluait-elle dans l'expression aussi James, voire surtout lui, alors qu'elle échangeait avec lui une correspondance affectueuse depuis la brève liaison qu'ils avaient eue début 1933⁵³ ?

Car, de fait, Dalí présenta lors de la preview des œuvres dont au moins celles que nous avons évoquées, *Banlieue de la ville* et *White Calm* (fig. 44), appartenaient déjà à James. Mais apparemment, ce n'étaient pas les seules. Gala avait encore la veille du vernissage écrit à James pour l'informer

⁵¹ Levy, 2003 (note 15), p. 173.

⁵² Levy, 2003 (note 15), p. 174.

⁵³ Cette correspondance se poursuivit au moins jusqu'à la fin de l'année 1937. Pour les similitudes entre ces personnalités dans leurs activités de collectionneurs et de mécènes, voir Görgen, 2016 (note 31), p. 32–33.



44 Preview privée dans l'appartement parisien de Dalí, 19 juin 1936, de gauche à droite : Leonor Fini, Salvador Dalí, Gala, à l'arrière-plan *White Calm*, 1935, qui à l'époque appartenait déjà à James; derrière Gala *Table solaire*, daté et signé de 1935, exposé chez Reid comme étant de 1936, sans indication de son propriétaire, mais acquis plus tard ou peut-être même dès l'après-midi de la preview par Edward James, Heinz-Joachim Kummer Stiftung

qu'ils arriveraient à Londres le 21 juin, et Dalí lui avait assuré à ce propos «je conte [compte] avec une époque "importante" pour cet été», il est donc probable que James ait spontanément décidé de se rendre à Paris chez ses amis pour la preview⁵⁴. En voyant les œuvres, il semble avoir décidé de garantir à Dalí la vente de tous ses tableaux, et ainsi de mettre la main sur le groupe des nouvelles pièces destinées à Londres! C'est la conclusion qu'autorise une lettre conservée dans les archives de James, laquelle lui avait été adressée par son avocat parisien, Robert Bernstein, le lendemain de la preview, le 20 juin, au Ritz, où James descendait à Paris. Bernstein y propose pour l'achat de toutes les pièces un simple contrat par lettre; de plus il s'autorise quelques remarques quant au prix : «Cher Monsieur, voici un projet extrêmement simple. Voulez-vous l'examiner et me faire vos observations. Je vous établirai ensuite des modèles

54 Dalí à James, 18 juin 1936, Edward James Archive. Les archives d'Edward James ne conservent aucun des cartons d'invitation à la preview mentionnés ci-dessus.

définitifs. J'ai adopté la forme d'un échange de lettres qui a exactement les mêmes effets qu'un contrat et ne nécessite pas les mêmes formalités. Quoique cette question ne me concerne pas directement, je pense que la somme à verser à Monsieur DALÍ ne devrait pas être supérieure à 50 % de la valeur marchande des tableaux pris isolément. Vous faites en effet à Monsieur DALÍ un avantage considérable *en lui assurant la vente de tous ses tableaux* et vous pourrez, de votre côté, avoir quelque difficulté à les vendre tous au meilleur prix et dans un délai rapproché. Robert Bernstein⁵⁵...» Cette intention de James est corroborée par Levy, qui évoque de mémoire la manière dont Dalí l'avait présenté à James lors de la preview : «You must meet my dear friend, a good friend for us both, I hope. [...] he has aquired the Dalí chefs-d'œuvres of all this year⁵⁶.» L'idée de James n'était ni de garder pour lui tous les tableaux, ni de s'en défaire rapidement; son intérêt était de lancer Dalí avec «ses» tableaux tout en se faisant valoir lui-même comme collectionneur et mécène de l'artiste, comme le laissent supposer ses propres propos rapportés par Levy : «But [...] I assure you *I count implicitly on you to show them for me next season in the States*⁵⁷.» Il poursuivait en assurant Levy qu'il les prêterait pour l'exposition personnelle de Londres et que les quelques pièces qui resteraient invendues, il les «mangerait» – usant ainsi des termes employés par Dalí dans *Minotaure* et lors de sa conférence du 1^{er} juillet pour qualifier le processus d'acquisition des connaissances. De plus, il en enverrait quelques-unes à Levy pour qu'elles soient vendues et, disait-il, il n'attendait rien d'autre de ces ventes que l'honneur, et aucun profit financier : «First I am to lend them to Lefevre of London. But I have no expectations of great sales in London. And from those that I do not sell I shall eat a few. [...] And those that I do not eat I shall send to you to sell. All honor to me, all profit to Dalí and you. Prosit⁵⁸?»

Malheureusement, il ne ressort des documents actuellement disponibles dans les archives de James aucune indication quant au nombre exact de toiles que James avait pu garder pour lui après la preview et à quelles conditions. Il est donc impossible de savoir si James avait finalement accepté la proposition de contrat énoncée par Bernstein et suivi ses conseils en matière de prix. Peut-être n'avait-il pas reçu le courrier bienveillant de son avocat avant son départ pour l'Angleterre, James y étant arrivé en compagnie des Dalí le 21 juin, deux jours donc après la preview.

55 Robert Bernstein (24 rue Desbordes-Valmore, 16^e) à James, à l'hôtel Ritz, 20 juin 1936, Edward James Archive, je souligne. À mon sens, Gibson donne de ce contrat une interprétation erronée comme étant l'ébauche du contrat général de fin 1936, auquel de plus il prête une durée de deux ans, Gibson, 1998 (note 4), p. 379.

56 Levy, 2003 (note 15), p. 175.

57 James cité par Levy, *ibid.*, je souligne.

58 James cité par Levy, *ibid.*

«Surrealism Pays»

En Angleterre, James et les Dalí se rendirent directement à Ashcombe-Wiltshire pour une fête organisée par Cecil Beaton. Ils avaient peut-être emporté les deux tableaux *Couple with Heads Full of Clouds* qui devaient être ensuite présentés lors de l'exposition personnelle de Dalí, de sorte que c'est peut-être à Ashcombe que furent prises les photographies très connues de Cecil Beaton mettant en scène les Dalí devant ces œuvres⁵⁹. Se trouvait alors également chez Beaton Lord Berners, dont le groupe visita la maison de Faringdon sur le chemin du retour à Londres ; ce fut peut-être là que virent le jour les idées qui aboutirent à la mise en scène du 1^{er} juillet avec le scaphandre⁶⁰. De retour à Londres, les Dalí habitèrent dans la maison de James à Wimpole Street et visitèrent pour la première fois l'«International Surrealist Exhibition». Le samedi 24 juin, veille de la conférence donnée le soir par Éluard dans l'exposition, Dalí rapportait avec enthousiasme à J. V. Foix : «Je suppose que tu as lu dans la presse anglaise “l'impression formidable” qu'a faite l'exposition surréaliste à Londres... nous-mêmes ne nous attendions pas à la cohérence idéologique que manifeste l'exposition, et pas non plus à la qualité et à la quantité des œuvres exposées⁶¹.»

Si Dalí – et peut-être aussi James – semble avoir sous-estimé la portée de l'exposition de groupe, Gala avait en revanche bien anticipé le succès de l'exposition personnelle de son mari. C'est le lendemain matin, le dimanche 25 juin, qu'eurent lieu à la galerie Alex, Reid & Lefevre Ltd l'inauguration pour la presse et le vernissage de l'exposition au catalogue duquel figuraient vingt-neuf peintures et dix-huit dessins. Le lunch qui suivit fut donné par James chez lui, et ce fut un événement suffisamment important pour que la presse en fasse état : «James, fan of surrealist painter SALVADOR DALÍ, gave lunch-party yesterday at his Wimpole St. House for Dalí's Lefevre private view⁶².» Les journalistes commentèrent avec enthousiasme – assurant ainsi la promotion de l'œuvre sur le marché – le succès marchand d'une exposition qu'ils avaient, selon eux, déjà prédit «by lunch time» après le vernissage : «“Realism in Surrealism. Modernists are not priceless Asses”, Surrealism pays. SURREALISM in London is becoming a

59 Photos publiées plus tard, notamment dans *Vogue*, 1^{er} novembre 1936, ainsi qu'en couverture de Salvador Dalí, *La Métamorphose de Narcisse*, poème paranoïaque, Paris 1936 ; version anglaise, Salvador Dalí, *Metamorphosis of Narcissus*, New York 1937.

60 Etherington-Smith, 2002 (note 7), p. 255–256, décrit sans indication de source une sorte de performance de Dalí pour lequel ce dernier avait fait porter le piano de Berners dans la piscine.

61 Rafael Santos Torroella (éd.), *Salvador Dalí corresponçal de J. V. Foix 1932–1936*, Barcelone 1986, p. 155.

62 *Daily Express*, 26 juin 1936.

commercial success, if one is to judge from Salvador Dalí's one-man-show of paintings which opened this morning⁶³». Néanmoins, les indications concernant le nombre exact de pièces vendues et leur prix varient : «Twelve of the forty pictures shown had been sold by lunch time at an average price of £ 200 [15 000 francs] apiece.» D'autres comptent dix tableaux vendus, «well over an average price of £ 100 apiece [7 400 francs]», et cinq dessins vendus pas moins de 35 livres [2 590 francs]⁶⁴. «The prices for the Dalí pictures sold come to about £ 1 500 [11 100 francs] in all, which is higher than anything yet realized at the Surrealist Exhibition itself⁶⁵.» De fait, le succès de Dalí était sans commune mesure avec les quelques rares transactions auxquelles donna lieu l'exposition de groupe, presque uniquement d'ailleurs par James et Penrose lui-même⁶⁶.

À l'été 1936, Dalí jouissait donc à Londres d'une position particulière; son importance avait été confortée par le livre *What is Surrealism*⁶⁷? sorti en juillet, où Breton célébrait Dalí comme le peintre et théoricien important du mouvement, ainsi que par un texte publié par Herbert Read sous le titre «Surrealism». Mais combien de ces ventes conclues exceptionnellement rapidement, «by lunch time», le furent-elles directement à l'instigation de James ou sur sa proposition lors de la preview parisienne? Et combien d'autres furent inspirées par la presse? Dans le catalogue de la Lefevre Gallery qui était déjà en cours d'impression le 19 juin lors de la preview privée, James n'est par exemple mentionné que comme prêteur des deux tableaux cités à Paul Nash. Mais en ce qui concerne *L'Automobile fossile du Cap de Creus*, que Dalí appelait le 11 mai, donc longtemps encore avant l'impression ou la preview parisienne, «ton automobile de la mort» en s'adressant à James, ce dernier ne figure pas comme prêteur. L'hypothèse selon laquelle, lors du vernissage à la Lefevre Gallery, James possédait déjà la totalité des vingt-neuf œuvres exposées⁶⁸ est certes probablement erronée. Mais on constate qu'après l'exposition, outre les prêts que l'on connaît déjà,

63 «“Realism in Surrealism. Modernists are not Priceless Asses”», dans *Star*, 2 juillet 1936.

64 Ibid.

65 «Surrealist Prices and Sales», dans *Manchester Guardian*, 26 juin 1936. Paul Ray écrit : «[...] two hundred pounds' worth of sales were made at a private showing, a sum large enough at the time to be worth reporting in the press» (Ray, 1971 [note 7], p. 141). Il renvoie à Anthony Blunt, «Another Superrealist», dans *The Spectator* CLVII/5637, 10 juillet 1936, p. 57.

66 Etherington-Smith, 2002 (note 7), p. 258, prétend que les deux expositions connurent le même succès. Mais cela ne semble pas être le cas; sur le succès ou non des ventes lors de l'exposition de groupe, voir également Görgen, 2016 (note 31), p. 39.

67 André Breton, *What is Surrealism?*, trad. par David Gascoyne, Londres, 1936; dans l'ouvrage publié en juillet figurait sous le titre «The first Dalí Exhibition» le texte d'André Breton sur l'exposition de Dalí à la galerie Goemans, Paris, en 1929.

68 Etherington-Smith, 2002 (note 7), p. 258, affirme que James avait prêté toutes les œuvres qu'il possédait.

James possédait six autres peintures⁶⁹ et deux dessins parmi les œuvres présentées et datées de 1936.

« Important for Dalí's propaganda »

Les Dalí ne passèrent pas le mois de juillet en Espagne, et restèrent probablement jusqu'au 24 chez James. C'est donc à Londres qu'ils apprirent le début de la guerre civile espagnole, le 18 juillet⁷⁰. Le 31 juillet, avant de passer quelques jours à Paris avec Dalí en août, James acheta selon des modalités bien particulières une autre œuvre exposée à la Lefevre Gallery. Pour « *Geodesical* » *Portrait of Gala*, 1936 [cat. 10 à la Lefevre Gallery, aujourd'hui Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japon], Dalí et l'avocat londonien de James signèrent un contrat d'achat étonnamment généreux de la part de James quant aux conditions de la transaction (fig. 45). Avec un montant très élevé de 20 000 francs [272 livres] à la signature et de 5 000 francs [68 livres] au reçu de l'œuvre au plus tard le 31 juillet 1939, le contrat autorisait l'artiste à garder la pièce pendant trois ans à ses propres risques⁷¹. Le portrait fut rapidement très demandé par les organisateurs d'expositions, figurant alors comme

69 À savoir les œuvres suivantes, figurant au catalogue (cat. exp. Londres, 1936 [note 30]) : *The Fossil Automobile of Cape Creus*, 1936 (cat. 4); *Diurnal Melancholy [Primal Melancholy]*, 1936 (cat. 6); *City of Drawers [The Anthropomorphic Cabinet]*, 1936 (cat. 7); *A Couple with their Heads Full of Clouds*, 1936 (cat. 8 & 9); *Sun-table [Sun Table]*, 1936 (cat. 15); *Anthropomorphism, extra flat*, 1936 (cat. 18). Voir également Kusunoki, 1998 (note 2), p. 29. Je n'ai pu prendre connaissance d'aucun document des archives d'Edward James permettant de déterminer plus précisément la date, la procédure et les conditions financières de ces acquisitions.

70 Pour les circonstances exactes dans lesquelles les Dalí apprirent à Londres les 18 et 19 juillet le début de la guerre civile, voir Etherington-Smith, 2002 (note 7), p. 260. Les Edward James Archive conservent un télégramme de James à Dalí du 24 juillet 1936, ce qui signifie que les amis ne se trouvaient plus au même endroit ce jour-là ou à partir de ce jour-là. Lors de la signature du contrat mentionné dans la suite, James était représenté par son avocat londonien, voir sur ce point Gibson, 1998 (note 4), p. 379. En août, néanmoins, James et les Dalí étaient de nouveau ensemble à Paris, voir *ibid.*, p. 380.

71 Le contrat du 31 juillet 1936, et la photographie de l'œuvre signée « Salvador Dalí » et « Edward F. W. James » sont conservés aux Edward James Archive. Le contrat stipule notamment : « An Agreement made the Thirty first day of July One thousand nine hundred and thirty-six between Salvador Dalí [...], Artist, (hereinafter called "the seller") [...] and Edward Frank Willis James [...] (hereinafter called "the Buyer") [...] 1. The seller agrees to sell and the buyer agrees to buy the Portrait in oils (hereinafter called "the Portrait") of the seller's Wife painted by the seller a Photograph whereof is annexed hereto and signed on the back thereof by the parties hereto for purposes of identification at the price of Francs Twenty-five thousand (Fcs. 25,000) to be paid as to Francs Twenty thousand (Fcs. 20,000) on the signing hereof and as to the remaining Francs Five thousand (Fcs. 5,000) on the delivery of the Portrait to the Buyer under the provisions of clause 2 hereof. // 2. The seller shall if he so desires and so long lives be entitled to retain the Portrait at his own risk until the Thirtieth day of July One thousand nine hundred and thirty-nine. On the prior death of the seller or on the said [31.7.1939] [...] the Portrait shall be handed to the Buyer or (if he should then be dead) his personal representatives subject to the payment of the balance of Francs Five thousand (Fcs 5,000) as provided in clause 1 hereof. // 3. During such time as the Portrait is retained by the seller it will be held by him at his own risk and if the same shall be lost damaged



AN AGREEMENT made the thirty first day of July One thousand nine hundred and thirty-six BETWEEN SALVADOR DALÍ of No. 101 bis, Rue de la Tombe Issôire Paris Artist (hereinafter called "the seller") of the one part and EDWARD FRANK WILLIS JAMES of No. 35 Wimpole Street in the County of London Esquire (hereinafter called "the Buyer") of the other part WHEREBY IT IS AGREED as follows :-

1. THE seller agrees to sell and the buyer agrees to buy the Portrait in oils (hereinafter called "the Portrait") of the seller's Wife painted by the seller a Photograph whereof is annexed hereto and signed on the back thereof by the parties hereto for purposes of identification at the price of Francs Twenty-Five thousand (Fcs.25000) to be paid as to Francs Twenty thousand (Fcs.20,000) on the signing hereof and as to the remaining Francs Five thousand (Fcs.5,000) on the delivery of the Portrait to the Buyer under the provisions of clause 2 hereof.

2. THE seller shall if he so desires and so long lives be entitled to retain the Portrait at his own risk until the Thirtieth day of July One thousand nine hundred and thirty-nine. On the prior death of the seller or on the said Thirtieth day of July One thousand nine hundred and thirty-nine (as the case may be) the Portrait shall be handed to the Buyer or (if he should then be dead) his personal representatives subject to the payment of the balance of Francs Five thousand (Fcs. 5,000) as provided in clause 1 hereof.

3. DURING such time as the Portrait is retained by the seller it will be held by him at his own risk and if the same shall be lost damaged or destroyed the purchase money or so much thereof as shall have been paid to the seller shall be returned to the buyer on demand.

AS WITNESS the hands of the parties hereto the day

45 Contrat du 31 juillet 1936 concernant «Geodesical» Portrait of Gala, 1936 (cat. 10 de l'exposition Reid & Lefevre, aujourd'hui Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japon); une reproduction photographique en noir et blanc du tableau est agrafée au document, et signée au dos par Dalí et James, West Sussex, West Dean College of Arts and Conservation

prêt avec la mention « coll. Gala Dalí », par exemple dans l'exposition personnelle consacrée à Dalí fin 1936 à la galerie new-yorkaise de Levy⁷².

James prêta aussi régulièrement pour des expositions les autres œuvres qu'il avait acquises au cours de l'été 1936, tenant ainsi la promesse qu'il avait faite devant Levy lors de la preview privée. À la fin de l'année, deux autres pièces de la « collection d'été », outre le « *Geodesical* » *Portrait* de 1936, rejoignirent la galerie Levy ; il s'agissait de *Couple with Heads Full of Clouds*, 1936, et de *Autumnal Cannibalism*, de la même année. Ce fut aussi le cas pour *Banlieue de la ville*, déjà mentionnée, et *Sun-table*, deux pièces de 1935. James ne figurait pas comme prêteur, seules deux des œuvres sont indiquées comme appartenant à une « private collection, London »⁷³. Au même moment, il prêtait au MOMA *Paranoid Face* et *Paranoical Critical Solitude*, deux huiles de 1935, et un dessin de 1936 pour l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism », organisée par Alfred Barr, où cette fois il apparaissait comme prêteur⁷⁴.

Plus tard, James continua de se montrer généreux en matière de prêt pour des expositions, se rendant aux arguments de Julien Levy – « since you [Dalí et Levy] consider it important for his [de Dalí] propaganda there [aux États-Unis]⁷⁵ » –, comme le montre sa correspondance avec le galeriste de juin 1937 autour de *Métamorphose de Narcisse*, 1937 (Edward James, aujourd'hui Tate Modern, Londres). En revanche, il ne se laissa que rarement convaincre de vendre. En ce qui concerne par exemple *Métamorphose de Narcisse*, rien n'y fit, ni les demandes de Dalí qui, selon

or destroyed the purchase money or so much thereof as shall have been paid to the seller shall be returned to the buyer on demand. [...]» Voir également sur le contrat Gibson, 1998 (note 4), p. 379.

72 Après la Lefevre Gallery, le portrait fut présenté chez Julien Levy à New York (10 décembre 1936–9 janvier 1937, cat. 18) ; fin 1936, Chick Austin voulut l'emprunter pour son exposition d'hiver consacrée au portrait de Memling à Dalí, au Wadsworth Atheneum (pour la presse locale : « perhaps the most spectacular in the history of the Wadsworth Atheneum », dans *Hartford Courant*, 29 janvier 1937) ; Eugene R. Gaddis, *Magician of the Modern. Chick Austin and the Transformation of the Arts in America*, New York 2000, p. 319, affirme qu'il réussit à obtenir ce prêt. Selon le catalogue en ligne de Dalí, l'œuvre n'y figurait pas, mais elle fut en revanche présentée en juillet 1937 dans une exposition chez Renou & Colle à Paris (URL : <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne/obra/438/geodesical-portrait-of-gala?text=-geo> [dernier accès : 04.11.2020]).

73 L'exposition de la galerie Levy dura du 10 décembre 1936 au 9 janvier 1937 ; la description des pièces présentées telle qu'elle figure dans le catalogue-souvenir est reprise mot à mot du catalogue de la Lefevre Gallery. Pour les œuvres prêtées par James, voir Gibson, 1998 (note 4), p. 721, note 87.

74 Parmi les 6 Dalí présentés chez Barr entre le 9 décembre 1936 et le 17 janvier 1937, James (« Edward James, London ») avait prêté selon les indications du catalogue de l'exposition « Paranoid Face, 1935 » et « Paranoical-critical solitude, 1935 » – ce dernier apparemment à la place de *Automobile of the Death* demandé par Gala à James le 5 octobre 1936 (voir Dalí à James, Edward James Archive) –, ainsi que le dessin à l'encre « City of Drawers, 1936 ». Voir également Gibson, 1998 (note 4), p. 382.

75 James à Levy à Paris, en réponse à la demande de Levy du même jour, voir ci-après, 12 juin 1937, Edward James Archive.

Levy «thinks you might be willing to sell it», ni celles du galeriste lui-même qui était «very anxious to buy it», «would you write me your price⁷⁶? » Les raisons qu'évoque James sont éclairantes :

«[...] for the moment, seeing that he has done nothing else quite like this—and in view of the fact that I watched it steadily grow: for I was there when the canvas had its first pencil mark put on it, and even saw the preliminary sketches for the picture before the big canvas was begun at: I feel such an attachment for it that I could not bear to re-sell it to anybody without having at any rate contemplated it for a bit in its finished state⁷⁷. »

Dans ce cas particulier, James prit en outre une grande part à la promotion du tableau à travers d'autres mesures. Il en finança la reproduction en couleurs pour le catalogue qui accompagnait l'exposition, publié en juin 1937 en français par les Éditions surréalistes, puis peu après par Julien Levy en anglais à New York⁷⁸. Outre la reproduction du tableau avec deux détails, la publication comportait un texte et un poème en français que Dalí avait consacrés au printemps 1937 au mythe de Narcisse. Selon ses propres termes, James en avait signé la traduction anglaise ; il décrit plus tard sa «variation upon a poem by Salvador Dalí» comme étant une invention parallèle réalisée «from an idea by Salvador Dalí⁷⁹» au moment où ce dernier travaillait sur sa peinture. Au début des années 1950, il se souvenait, en parlant à Levy, que c'était Dalí qui l'avait poussé à faire cette traduction en anglais⁸⁰.

Une «merveilleuse» collaboration

Ces sentiments et la chance de pouvoir, non seulement soutenir le processus de création, mais aussi l'observer, s'en laisser inspirer, y être impliqué et idéalement même, en poursuivre la réflexion, la chance aussi de se voir comme celui qui rend possible, qui participe et poursuit la

76 Levy à James, 12 juin 1937, Edward James Archive.

77 James à Levy, 12 juin 1937, Edward James Archive. Il ajoute : «But one thing I do promise you – that I shall not part with it to anybody else without giving you an ample chance to have it first.»

78 Voir Gibson, 1998 (note 4), p. 394 ; c'est peut-être James qui régla également la facture de l'impression de l'édition française. Le 12 février 1938, il se plaignait auprès de Dalí de ce que ce dernier ne lui ait jamais fait parvenir un exemplaire de l'ouvrage «pour lequel j'avais payé les reproductions en couleurs». À tort, rectifia Dalí plus tard, en affirmant que James avait simplement oublié de prendre le livre. Pour la peinture, la publication et les circonstances de son exécution, voir Gibson, 1998 (note 4), p. 390–395.

79 James à «Mr Kornfeld», 12 octobre 1938, Edward James Archive.

80 James à Levy, 15 août 1952, Edward James Archive. Dans ce contexte, il se plaint encore une fois de ne pas encore avoir reçu de Dalí un exemplaire du livre dans les deux langues.

découverte artistique – autant d’éléments qui s’ajoutent à l’exceptionnelle amitié⁸¹ entre les deux hommes pour expliquer le soutien sans précédent et si intense que James apporta à Dalí dans le contexte de l’été 1936 – avec sans doute en plus, vu le contrat général signé en décembre pour l’été 1937, le souvenir de cet été vécu ensemble.

La décision de soutenir pour la première fois de cette manière le travail d’un surréaliste avait probablement été prise par James dès l’automne 1935, donc après qu’il eut séjourné avec Dalí dans la villa de Josep Maria Sert au Mas Juny, après sa première visite à Cadaquès et leur excursion à Barcelone, après le premier voyage qui les conduisit ensemble en Italie⁸². Le 22 octobre, James décrivait ainsi ce qu’il pensait de l’artiste : « Dalí is really a remarkable young man, and I have become very attached to them both [Gala et Dalí]. [...] in the last year Dalí has made such amazing strides forward – and he has left behind him so many tiresome and unfortunate obsessions which used to hand like parasites upon his work and detract from the value of it [...]»⁸³. Il se demandait si Dalí resterait « un phénomène intéressant dans le contexte d’un moment de la peinture qui se fourvoierait ou bien s’il serait l’une des deux ou trois figures dominantes des années à venir⁸⁴ ». Dalí de son côté assurait à James fin octobre qu’il était fasciné par son extraordinaire sens poétique et critique⁸⁵. Sa vie durant, James espéra voir ses talents poétiques reconnus et appréciés de la sorte par les artistes qu’il admirait, alors que ses créations étaient si souvent décriées dans la presse et tenues par les critiques pour des balivernes de riche dilettante ; quand ces artistes le considéraient comme un poète, il en était profondément touché et encouragé pour la suite de son travail. Sa correspondance avec George et Eva Grosz au début des années 1940 en donne encore un autre exemple⁸⁶.

James a pu échanger avec Dalí et faire jouer son imagination dans de nombreux domaines, chacun puisant chez l’autre de nouvelles idées. À partir de l’automne 1935, les deux hommes entretiennent une intense correspondance, qui suscite de premières idées de collaboration. James

81 James a sans doute personnellement fait la connaissance de Dalí en 1934 ou 1935, voir Kusunoki, 1998 (note 2), p. 26. Sur l’éventualité d’une relation homosexuelle passagère entre James et Dalí, voir Gibson, 1998 (note 4), p. 394 et suiv.

82 Pour les séjours ensemble, voir Gibson, 1998 (note 4), p. 366–369.

83 James à Edith Sitwell, 22 octobre 1935, citation anglaise dans Lowe, 1991 (note 2), p. 125–126, version allemande plus longue, dans Etherington-Smith, 2002 (note 7), p. 246

84 Ibid.

85 Gibson, 1998 (note 4), p. 370, indique fin octobre, mais sans donner de date plus concrète et en renvoyant à Edward James Archive.

86 Au début des années 1940, James envisagea que George Grosz puisse illustrer son idée de livre, « Adventures of Propaganda ». La correspondance conservée aux Edward James Archive montre à quel point James fut touché des remarques qu’Eva et George Grosz adressaient à leur « ami et poète », manifestant ainsi leur estime pour ses qualités de poète, voir James à Eva Grosz, 31 juin 1942. J’étudierai ailleurs plus avant cette correspondance.

invite Dalí en novembre 1935 à Londres et le présente à l'architecte Hugh Casson, qui dirige alors les travaux de transformation envisagés par James pour sa propriété de Monkton House, dans le Sussex. Si la plupart des propositions de Dalí s'avèrent trop compliquées, d'autres – par exemple pour la couleur des murs extérieurs – peuvent être mises à exécution⁸⁷. James lui-même développera ensuite d'intrépides idées pour la transformation de sa maison de Londres. Le 10 mai 1936, donc exactement au moment où leurs échanges épistolaires à propos des contenus et des délais pour *Minotaure* ou des stratégies et des prêts de tableaux sont quasi quotidiens, James demande à Dalí de l'aider dans la réalisation des idées d'aménagement qui lui ont été inspirées par l'artiste : «Veux-tu faire quelque chose pour moi?» Il explique que «huit mois auparavant», c'est-à-dire probablement lors de sa première visite chez Dalí à Cadaquès en septembre 1935, il a vu «ce rocher» et a décidé d'aménager une vaste pièce de sa demeure de Wimpole Street comme le rocher du cap de Creus, pour ainsi dire comme une «grotte classique»⁸⁸. Il rappelle à Dalí un morceau de ce rocher que ce dernier lui avait offert et se plaint des architectes londoniens qui, craignant que le poids d'un rocher dans la pièce soit trop élevé, veulent en réaliser une imitation en plâtre. Il lui faut donc des photos de gros morceaux de rocher et il demande à Gala de bien vouloir en photographier la surface. Finalement, la décision est prise de confier à Dalí le soin de peindre le rocher sur les murs (aujourd'hui détruits), ce que ce dernier exécutera pendant l'été 1936, sans doute au cours du mois de juillet qu'ils passent ensemble à Londres⁸⁹.

Au même moment, Dalí et James envisagent d'autres aménagements intérieurs pour les pièces d'habitation de James, et ils commencent à collaborer sur des projets de design intérieur et extérieur à la suite desquels James décidera de produire avec Green et Abbott des meubles-objets surréalistes en tirage limité. Non seulement la première question et la première inspiration étaient souvent le fait de James, mais il avait aussi le contrôle sur l'exécution définitive de leurs idées communes⁹⁰. La plupart de ces objets – comme les différentes versions du *Téléphone aphrodisiaque*, ou *Téléphone homard*, ou bien celles du *Canapé-lèvres* – sont aujourd'hui bien connues. Peut-être James les installa-t-il chez lui, comme le rapporte Julien Levy, vraiment «in honor of Dalí»; le galeriste écrit notamment que le homard était placé en guise d'écouteur sur tous les téléphones

87 Voir Gibson, 1998 (note 4), p. 370–371 ; Lowe, 1991 (note 2), p. 126.

88 James à Dalí, 10 mai 1936, Edward James Archive ; voir Etherington-Smith, 2002 (note 7), p. 251–252 ; Lowe, 1991 (note 2), p. 131.

89 Voir Gibson, 1998 (note 4), p. 372

90 Voir Kusunoki, 1998 (note 2), p. 27. Sur la «brève mais stimulante incursion de Dalí dans le monde de l'architecture d'intérieur» avec James, voir également Etherington-Smith, 2002 (note 7), p. 251–252.

(«as mouthpieces on all telephones in his Wimpole Street house»)⁹¹. Cependant, James revendiquait une part importante de ces créations – à juste titre, si l'on en croit les documents conservés dans ses archives. Dans cette communication intense de l'été 1936 avec Dalí, il se sentait encouragé à se percevoir lui-même et à s'impliquer comme un *fellow creator*. C'est peut-être ainsi qu'il s'était présenté aux journalistes dans le contexte de l'exposition personnelle de Dalí puisque, le vendredi 26 juin justement, la veille de l'inauguration de l'exposition de Dalí et une petite semaine avant le show des Burlington Galleries, la presse écrivait : «Edward James also has remarkable, less orthodox ideas of interior decoration. [...] Sofa made of two gigantic bronze hands playing cat's cradle [le canapé deviendra la chaise Cat's Cradle Chair].» Mais le journaliste poursuivait, reprenant la tonalité de nombreuses critiques concernant les écrits de James : «Indulgence of such fantasies is at any rate an amusing change from most rich people's way of spending money⁹².»

Ce qui ne rend pas justice à l'importance des objets ainsi réalisés, ni à la portée de l'influence de James sur ces œuvres de Dalí qui donnaient une nouvelle impulsion au surréalisme dans le domaine des objets. Cela ne rendait pas non plus justice au fait que Dalí et son ami et mécène, le collectionneur et poète Edward James, formaient ensemble une constellation singulière qui, avec un apogée à l'été 1936, plaçait au centre l'échange et l'activité commune de création, tout à fait dans le sens du «merveilleux» surréaliste – ce qui est particulièrement intéressant par rapport à la conception que le surréalisme se faisait de lui-même⁹³. Ce «merveilleux» était une révélation et un moteur pour le mouvement en poésie, en littérature, en peinture et dans la production d'objets; pour Aragon, c'était «la contradiction qui apparaît dans le réel⁹⁴», pour Benjamin Péret, il était «partout, dissimulé aux regards du vulgaire, mais prêt à éclater comme une bombe à retardement⁹⁵». Depuis la fondation du Bureau de recherches surréalistes en 1924, les surréalistes étaient en quête de ce merveilleux qu'ils poursuivaient à travers des

91 Levy, 2003 (note 15), p. 175.

92 *Daily Express*, Londres, 26 juin 1936, cité par Kusunoki, 1998 (note 2), p. 32, qui donne plus d'informations sur le contexte de la citation dans le *Daily Express* et décrit aussi d'autres idées, non réalisées. Selon Julien Levy, que j'ai cité plus haut, James lui avait aussi présenté de cette manière sa collaboration avec Dalí en concluant : «all honor to me» (James cité par Levy, 2003 [note 15], p. 175).

93 Pour le «merveilleux» dans le contexte du collectionneur et mécène, voir Gørgen, 2016 (note 31), p. 27-41.

94 «Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel.» (Louis Aragon, «Idées», dans *La Révolution surréaliste* 1/3, 15 avril 1925, p. 30, repris dans id., *Le Paysan de Paris*, Paris 1926).

95 Benjamin Péret, *La Parole est à Péret*, [New York] 1943, repris avec un ajout plus tardif comme «Introduction» à id., *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique latine*, Paris 1960, reproduit dans id., *Œuvres complètes*, éd. par l'Association des amis de Benjamin Péret, t. 6, Paris 1992, p. 20.

expériences collectives, des collections et des rassemblements⁹⁶, avec pour objectif de faire autre chose que de fonder un nouveau style d'avant-garde susceptible d'être commercialisé sous forme de produits ou de divertissements commerciaux. Ils entendaient au contraire montrer que l'art, loin d'être une marchandise, a en réalité pour mission d'élargir le champ de l'imagination de tous et de rendre possibles de nouvelles expériences esthétiques⁹⁷. Ce qui était capital pour cette conception surréaliste de la recherche, c'était que pratiquement tout le monde, individuellement ou collectivement, pouvait apporter sa précieuse contribution à travers l'expérimentation et une participation qui ne serait pas réductible au simple divertissement, mais pouvait être tout à fait sérieuse, à travers l'organisation de nouvelles relations entre les œuvres et ceux qui les reçoivent, mais aussi entre collectionneurs et artistes, mécènes et propriétaires.

À la question de savoir comment le merveilleux, dans sa présence latente et explosive, pouvait être mis au jour, recherché et étudié, rendu possible, actualisé, saisi et vécu dans une expérience commune, James et Dalí répondirent à leur manière, singulière, pendant l'été 1936. Ainsi, outre la promotion de la carrière de Dalí d'un côté, et l'inspiration, l'édification d'une réputation poétique critique ainsi que la construction d'une collection d'œuvres de Dalí pour James de l'autre, c'est aussi une forme spécifique, unique, de communauté poétique qui s'actualisait dans le sens d'une quête commune du «merveilleux». Que cette collaboration entre James et Dalí, qui apparemment «en valait pour tous les deux la peine», ait donné lieu à la création d'objets, de meubles et d'«environnements» surréalistes qui, volontairement reproduits très vite, devinrent bientôt des classiques du design peut être considéré comme l'une des contradictions à la fois extraordinaires et tragiques semblant être inhérentes au surréalisme.

96 «[...] rassembler le plus grand nombre possible de données expérimentales, à une fin qui ne peut encore apparaître» («Le Bureau de recherches surréalistes», dans *La Révolution surréaliste* 1/2, 15 janvier 1925, p. 31). L'objectif était d'étudier l'activité inconsciente de l'esprit.

97 Voir sur ce point Görgen, 2016 (note 31), p. 41. Selon Breton, Paris était «actuellement sous la coupe des marchands», André Breton, «Distances», dans id. *Les pas perdus*, dans id., *Œuvres complètes*. I, Paris 1988 (Bibliothèque de la Pléiade, 346), p. 287–290, ici p. 289. L'article avait initialement été publié dans *Paris-Journal*, 23 mars 1923; voir également sur ce point Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, Berkeley 2007, p. 266, qui expose comment, pour Breton «art as research is the solution to the problem presented by the commodification of art».

André Masson et Daniel-Henry Kahnweiler. Enjeux et relations de 1922 aux années 1940

Camille Morando

André Masson (1896–1987), dans sa longue et prolixe production, a été très tôt soutenu par Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979), son marchand quasiment exclusif avec qui se noua une véritable amitié. Même s'ils se brouillèrent un temps, pendant lequel Paul Rosenberg (1881–1959) devint le marchand du peintre, ils eurent une relation marchand-artiste d'une rare longévité et d'une grande complicité intellectuelle. Masson admettait volontiers sa fidélité pour Kahnweiler, se félicitant d'avoir été « pris en charge », selon ses propres mots, pendant cinquante ans et d'avoir conservé ainsi le même interlocuteur, avec qui il partageait des amis peintres, écrivains et poètes. De plus, le marchand allemand lui permit d'exposer dans les grandes galeries d'avant-garde des années 1920–1940 à Paris et à l'étranger : celle de Jeanne Bucher¹, d'Alfred Flechtheim, d'Albert Eugène Gallatin, la Valentine Gallery, la galerie Bernheim-Jeune, la Pierre Matisse Gallery, la Mayor Gallery et la Buchholz Gallery. À partir des années 1910, Kahnweiler s'associa avec ses homologues en Europe et outre-Atlantique qui acceptaient la politique de dépôts (Kahnweiler restant propriétaire des œuvres) pour assurer les ventes à l'étranger. Et il présenta rapidement le peintre à des collectionneurs prestigieux, comme Gertrude Stein et Saidie A. May².

La foisonnante correspondance entre Masson et Kahnweiler, en partie publiée et établie par Françoise Levailant³, et qui dura jusque dans les

1 Jeanne Bucher vend en 1937 à Alfred H. Barr Jr. pour le Museum of Modern Art de New York (MOMA) *Combat de poissons* (1926–1927), première peinture de Masson à entrer dans les collections américaines.

2 Originnaire de Baltimore, Saidie May rencontre en 1933 Kahnweiler, à qui elle achète à partir de 1937 des œuvres de Masson dont *Dans la tour du sommeil* (1938) en 1938, qu'elle légua au Baltimore Museum of Art.

3 André Masson, *Les années surréalistes. Correspondance 1916–1942*, éd. par Françoise Levailant, Paris 1990.

années 1960, témoigne de leurs relations professionnelles, de leur amitié, du soutien de Kahnweiler et de leurs échanges intellectuels, la vie privée des deux hommes affleurant parfois parmi des listes d'œuvres et des négociations financières. Dans cette correspondance, enrichie de fonds complémentaires comme les archives Masson et les archives de la galerie Leiris, on peut lire, de 1922 aux années 1940, la place du surréalisme et d'André Breton, à l'instar d'une attraction et/ou d'une répulsion, qui donnera au peintre une position à part au regard d'autres artistes surréalistes et leur marchand.

Retour biographique

André Masson, quittant très tôt la scolarité traditionnelle pour entrer sur dispense à l'Académie royale des beaux-arts et l'École des arts décoratifs de Bruxelles à partir d'octobre 1907 (il a onze ans), arrive en septembre 1912 à Paris, où il est admis à l'École nationale supérieure des beaux-arts⁴. Dix ans plus tard, il signe son premier contrat avec un marchand : Kahnweiler. Le jeune peintre avait appris l'existence du galeriste peu avant son arrivée à Paris, en lisant un entretien que ce dernier avait accordé à la revue mensuelle parisienne *Je sais tout*⁵ (n° 87, 15 avril 1912), et en y découvrant les reproductions des natures mortes de Pablo Picasso et de Georges Braque qui furent ses premiers contacts avec le cubisme.

Dans l'espace exigü de sa première galerie (28, rue Vignon, Paris 8^e) ouverte en mai 1907, Kahnweiler exposa en pionnier le cubisme naissant, Picasso, Braque, André Derain, puis Juan Gris et Fernand Léger. Le triste sort de Kahnweiler pendant la première guerre mondiale est connu : alors qu'il est contraint à l'exil en Suisse entre 1914 et 1920, le stock de sa galerie et sa collection personnelle sont mis sous séquestre par l'administration française au titre de biens ennemis. Ces œuvres sont dispersées, plutôt liquidées, lors de quatre ventes publiques à l'Hôtel Drouot de 1921 à 1923⁶, où Léonce Rosenberg (frère aîné de Paul et directeur de la galerie L'Effort moderne, qui avait pris dans son écurie certains artistes de Kahnweiler depuis son exil) officie en expert. Kahnweiler parvient à racheter quelques œuvres de sa propre collection, notamment par l'intermédiaire d'un petit syndicat qu'il

4 Voir Camille Morando, *André Masson. Biographie (1896–1941)*, vol. 3 de *André Masson. Catalogue raisonné de l'œuvre peint (1919–1941)*, Vaumarcus 2010.

5 Seul entretien avant la guerre de 1914–1918 où le marchand fustige les «suiveurs» du cubisme, voir Isabelle Monod Fontaine, «Kahnweiler Daniel-Henry», dans *Dictionnaire du cubisme*, éd. par Brigitte Leal, Paris 2018 (Bouquins), p. 375–382, ici p. 377.

6 Les 13–14 juin 1921, 17–18 novembre 1921, 4 juillet 1922 et 7–8 mai 1923.

constitue : composé entres autres de Gustav Kahnweiler (son frère), du collectionneur suisse Hermann Rupf, du marchand allemand Flechtheim et de lui-même, ce collectif apparaît en la personne de « Grassat⁷ ». En septembre 1920, Kahnweiler ouvre un nouvel espace, la galerie Simon (du nom de son associé et ami André Simon), au 29 bis, rue d'Astorg, Paris 8^e. Pour compenser la perte de sa première collection et de ses artistes partis le plus souvent chez les frères Rosenberg, il développe des activités éditoriales et rassemble une nouvelle génération d'artistes : Élie Lascaux, Gaston-Louis Roux, André Beaudin, Eugène de Kermadec et Masson. Face à l'éclosion du surréalisme et de l'abstraction, il va occuper « une position intermédiaire, plus ambivalente que ses propos ne le laisseraient présager⁸ ». De fait, il confie à Tériade qu'il n'a « pas de ligne unitaire. [Il] prend partout, parmi les jeunes, ceux qui [lui] semblent les véritables représentants de la peinture d'aujourd'hui ou de demain⁹ ».

L'atelier de Masson – il s'était installé pendant l'hiver 1921 près de Montparnasse (45, rue Blomet, Paris 15^e) –, voisin de celui de Joan Miró, devient un laboratoire d'idées et de lectures où se formera en 1923 une chapelle du surréalisme naissant, largement plus espiègle et dissipée que celle de la rue Fontaine, chez Breton. Lors de l'été 1922, Kahnweiler rend visite à Masson, observant notamment ses paysages influencés par les compositions de Derain, dont *La Clairière* (1922, Paris, Centre Pompidou), achetée par le marchand lors de ses premières visites. Il remarque également *Portrait de Roland Tual* ([1921–1922], Paris, Centre Pompidou), premier portrait sur toile connu de l'artiste, qui témoigne de l'influence cubiste et de celle de la figuration symboliste. Kahnweiler conserva ces deux tableaux dans sa collection jusqu'à la fin de sa vie. Le marchand est touché de rencontrer un peintre qui a lu et aimé comme lui les romantiques allemands. À cette époque, Roland Tual présente Michel Leiris à Masson ; naît une amitié indéfectible entre eux. Le peintre emmène Leiris dans la galerie de Kahnweiler, dont le jeune écrivain devient un fidèle. Le trio Masson, Kahnweiler et Leiris est décisif pour comprendre la longévité de la relation entre le peintre et le galeriste. En octobre 1922, Leiris écrit dans son journal : « André

7 Pierre Assouline, *L'homme de l'art. D.-H. Kahnweiler 1884–1979* [1988], Paris 1993 (Folio), p. 312–313.

8 Jeanne-Bathilde Lacourt, « Galerie Simon, 29 bis rue d'Astorg. La patience », dans *Picasso, Léger, Masson. Daniel-Henry Kahnweiler et ses peintres*, éd. par Jeanne-Bathilde Lacourt, cat. exp. Villeneuve d'Ascq, Lille Métropole – Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM), Villeneuve d'Ascq 2013, p. 45.

9 Daniel-Henry Kahnweiler dans Tériade, « Nos enquêtes : entretien avec Henry Kahnweiler », dans *Feuilles volantes*, supplément à *Cahiers d'art* 2/2, février 1927, cité par Lacourt, 2013 (note 8), p. 45.

Masson est avec Picasso le plus grand peintre actuellement vivant¹⁰.» D'une certaine manière, Masson aura auprès de Kahnweiler une place similaire à celle dont avait joui Picasso quinze ans auparavant.

La première époque chez Kahnweiler

Masson passe fin octobre 1922 un contrat verbal avec Kahnweiler et sa galerie, au titre duquel il touche des mensualités fixes de 2 000 francs qui lui permettent d'arrêter son travail de correcteur et de se consacrer pleinement à la peinture. Deux ans après l'ouverture de la galerie Simon, Masson rejoint ainsi à la nouvelle génération des peintres du marchand. Invité chez les Kahnweiler à Boulogne, il voit les toiles cubistes de Picasso, Braque, Léger, Gris, etc., dont il ne connaissait que des reproductions. En novembre 1922, Masson participe à l'exposition «Les Inconnus» à la galerie Simon¹¹. Sur les conseils de Kahnweiler, Gertrude Stein visite au début de l'année 1923 l'atelier du peintre, dont elle devient l'amie et l'une des premières collectionneuses. En 1923, elle achète à la galerie Simon *Le Repas* (1922, Paris, galerie Louise Leiris) en février, *Les Joueurs de cartes* (1923, coll. part.) en mars, puis *Le Casse-croûte* (1923, coll. part.) en juin¹². En mai 1923, Masson participe à une exposition collective organisée par la galerie Simon, aux côtés de Braque, Derain, Gris, Henri Laurens, Lascaux, Manolo, Picasso, Josep de Togores, Maurice de Vlaminck. C'est sans doute à la suite à cette exposition qu'Ernest Hemingway, devenu un fidèle de l'atelier du peintre par l'intermédiaire de Gertrude Stein, achète à la galerie Simon *Le Coup de dés*¹³ (1922, Essen, Folkwang Museum).

Du 25 février au 8 mars 1924, Kahnweiler organise la première exposition personnelle de Masson avec cinquante-trois peintures et des dessins¹⁴. Selon le catalogue, Gertrude Stein prête ses trois tableaux¹⁵, Hemingway *Le Coup de dés* (un des trois qu'il possède), et David O'Neill *Les Fumeurs* (1923, coll. part.), *La Cuisine* (1923, Genève, galerie Odermatt-Cazeau) et *Hommes autour d'une table* (1923, coll. part.). Sur les conseils de Robert Desnos, Breton se rend à l'exposition et achète

10 Michel Leiris, Paris, 27 octobre 1922, dans id., *Journal 1922–1989*, éd. par Jean Jamin, Paris 1992, p. 27.

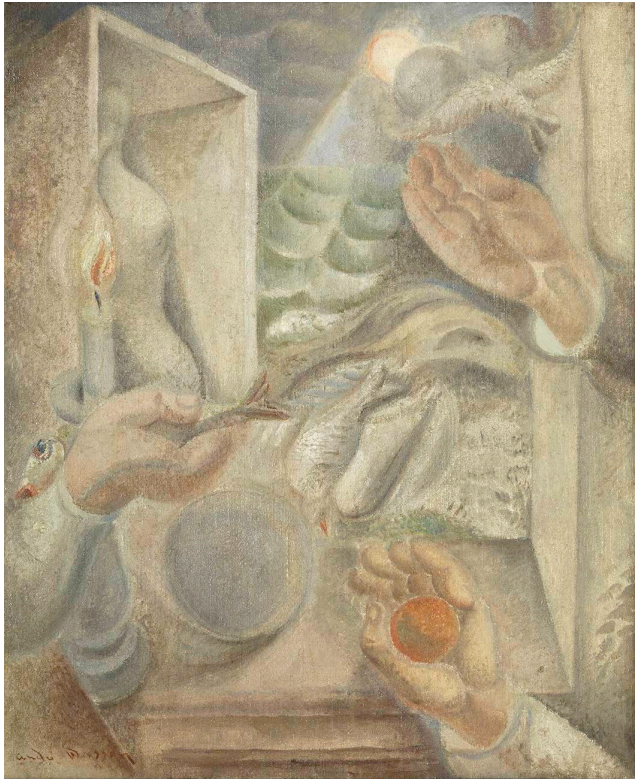
11 Tableaux, aquarelles et sculptures provenant des collections Basler, Dufresne, Kahnweiler, Léger, Lhote, Malraux, Marcoussis, Masson, Picasso, Raynal, Vlaminck, Vogelweith.

12 Voir Françoise Levaillant, dans Masson, 1990 (note 3), p. 519. Gertrude Stein échangea *Le Casse-croûte* en juin 1925, contre un tableau de Gris, sans doute à cause de l'engagement de Masson auprès des surréalistes qu'elle détestait (ibid., p. 522).

13 Voir ibid., p. 520.

14 André Masson, cat. exp. Paris, galerie Simon, Paris 1924.

15 Dont *Le Casse-croûte*, qui apparaît sans doute sous le titre «Le Verre de Vin» (cat. 20, appartient à Mlle G. Stein).



46 André Masson,
Les Quatre Éléments,
[1923-1924], huile sur
toile, 73 × 60 cm,
Paris, MNAM/Centre
Pompidou, donation
Louise et Michel
Leiris en 1984

Les Quatre Éléments ([1923-1924], fig. 46). Il y emmène le couturier Jacques Doucet qui fait également l'acquisition de trois toiles¹⁶. Parmi les peintures importantes, *Homme dans un intérieur* (1924, Paris, Centre Pompidou), possible portrait de Leiris, rejoint la collection personnelle de Kahnweiler. Ces tableaux reprenaient la structure du cubisme analytique tout en étant emprunts de figuration symboliste, ce qui plut d'ailleurs à Picasso.

Le 20 mars 1924, Kahnweiler offre à Breton un dessin de Masson pour le remercier de la « si active et si chaleureuse défense du peintre que nous aimons tous les deux¹⁷ ». À cette date, le marchand ne mesure pas l'importance du rapprochement de Masson avec le groupe de Breton. Au printemps 1923, Masson a rencontré Louis Aragon, par l'intermédiaire de Georges Limbour¹⁸, qui fréquente de temps en temps

16 André Breton. *La beauté convulsive*, éd. par Agnès Anglivièl de La Beaumelle et Isabelle Monod-Fontaine, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne (MNAM) - Centre Pompidou, Paris 1991, p. 170. Des tableaux cités – *Les Masques*, *Valet de trèfle* et *Verre et Grenade* –, seul ce dernier figure au catalogue de 1924 (cat. 42).

17 Voir archives Leiris, Paris, dans cat. exp. Paris, 1991 (note 16), p. 170.

18 Georges Limbour écrira la préface des catalogues des deux premières expositions particulières de Masson chez Kahnweiler en 1924 et en 1929.

les réunions chez Breton. À la fin de l'année 1923, sa peinture s'éloigne de celle de Derain et évolue vers un cubisme analytique, notamment influencé par les cubistes de la Section d'Or, dont Gris, tout en y introduisant un symbolisme poétique et personnel comme le montrent *Les Quatre éléments*. Masson crée alors ses premiers dessins automatiques, dans la droite ligne de l'automatisme théorisé dans le premier *Manifeste du surréalisme* de Breton en octobre 1924.

Au début du mois de janvier 1924, Limbour rencontre Breton et l'introduit dans l'atelier de la rue Blomet. Fin septembre, Masson reçoit la visite de Breton. Rapidement, ils se voient régulièrement, se sentent tout de suite « de plain-pied », évoquent Lautréamont, Raymond Roussel, Pierre Reverdy. Mais, confie le peintre, « quand j'ajoutais [*sic*] à ces noms prestigieux ceux de Nietzsche et de Dostoïevski, sa réaction fut très rapide : "Ce que je déteste le plus"¹⁹ ». À la suite de l'envoi par Kahnweiler d'un exemplaire de *Soleils bas* de Limbour (premier livre illustré de gravures de Masson), Breton lui répond : « C'est avec infiniment de plaisir que j'ai fait la connaissance de Masson et qu'une fois de plus je me suis assuré à son propos que vous ne pouvez rien découvrir que de très important, de très significatif et de très neuf²⁰. »

Masson, présent par deux dessins automatiques dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* publié le 1^{er} décembre 1924, figure aussi sur le montage photographique autour de Germaine Berton. Le peintre, tout comme Leiris, a bien rejoint le groupe surréaliste.

Pendant l'été 1925 à Antibes, Masson voit Leiris et Kahnweiler. Ce dernier, réconcilié avec Picasso, lui présente Masson. Lors de cet été, la commande de Jacques Doucet à Masson d'une série de portraits d'écrivains surréalistes se confirme : le peintre écrit à Doucet à ce sujet, en lui demandant une avance ; il pense au portrait de Breton et de Limbour, et a fini celui d'Éluard²¹.

Peu de temps avant la participation de Masson à l'exposition « La Peinture surréaliste » à la galerie Pierre, en novembre 1925, Kahnweiler écrit à Masson son inclination pour ses dessins automatiques : « On me dit que dans l'Exposition Surréaliste chez Pierre, il y aura, outre des tableaux prêtés par vos amis, vos dessins dont vous avez fait cadeau à Breton pour *La Révolution surréaliste*. Breton me dit qu'il vous a demandé votre assentiment, que vous lui avez donné. Bien entendu, je ne vois aucun inconvénient à ceci mais je repense [...] qu'il est bien regrettable

19 André Masson, « 45, rue Blomet », dans *Atoll 2*, septembre–novembre 1968, p. 15–21 ; l'article est repris dans André Masson, *Le rebelle du surréalisme. Écrits* [1976], éd. par Françoise Levallant, 2e édition, Paris 1994 (Savoir. Sur l'art), p. 76–84, ici p. 77.

20 Lettre d'André Breton à Kahnweiler, 1^{er} octobre 1924, archives Leiris, citée dans cat. exp. Paris, 1991 (note 16), p. 171.

21 Ce projet restera en suspens, hormis quelques dessins qui furent réalisés.

que je n'aie pu, jusqu'à présent, montrer ce côté de votre art – si important pourtant²².» De fait, quelques-uns de ces dessins, acquis par le marchand à partir de 1925, resteront dans sa collection personnelle²³.

Le contrat d'exclusivité passé avec Kahnweiler contraint Masson à lui envoyer ses nouveaux tableaux, et le marchand à les exposer et à les vendre. En janvier-février 1926, le peintre participe à l'exposition «Braque, Gris et Masson» à la galerie Jeanne Bucher où, à la suite d'un accord avec Kahnweiler, son œuvre (essentiellement gravures et dessins) sera exposée régulièrement. Le 2 février 1926, Leiris épouse Louise Godon (dite Zette), la belle-fille et collaboratrice de Kahnweiler, tissant davantage les liens du trio Masson-Kahnweiler-Leiris. Dès l'été 1926, Masson peint des tableaux au sable qui seront exposés chez Kahnweiler lors de sa deuxième exposition personnelle du 8 au 20 avril 1929; parmi ceux-ci, *Les Villageois* (1927, Paris, Centre Pompidou) figurent au catalogue de l'exposition sous le numéro 10 comme appartenant déjà à la collection personnelle du marchand, qui les garda toute sa vie²⁴. En mai 1928, Masson tient au courant Kahnweiler de la série de dessins qu'il effectue en vue d'illustrer *Justine* de Sade, notamment celui d'une scène de pendaison pour lequel il a «une certaine prédilection²⁵». Le projet de la publication, sous la direction de Pascal Pia, sera abandonné.

Pendant un temps, le cercle surréaliste de la rue Blomet chez Masson et celui de la rue Fontaine chez Breton, ainsi que celui des dimanches à Boulogne chez Kahnweiler, rassemblent sensiblement les mêmes protagonistes. De fait, comme le relève Jeanne-Bathilde Lacourt, «une coopération semble possible entre l'écurie de Kahnweiler et le groupe de Breton, que le premier estime sur le plan littéraire. Plusieurs ouvrages des éditions de la galerie Simon témoignent de cette porosité²⁶». Mais en dehors des affinités littéraires, Kahnweiler s'oppose farouchement à la peinture surréaliste. Hormis Masson, seul Yves Tanguy trouve grâce aux yeux du marchand, mais Tanguy a préféré rejoindre la Galerie surréaliste (1926–1928) dirigée par Tual puis Marcel Noll. Et Kahnweiler exhorte Masson à prendre ses distances avec le groupe surréaliste. De fait, est-ce

22 Lettre de Kahnweiler à Masson, 28 octobre 1925, citée par Agnès de La Beaumelle dans *Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris*, éd. par Isabelle Monod-Fontaine, cat. exp. Paris, Centre Pompidou - MNAM, Paris 1984, p. 134.

23 Notamment les dessins dans cat. exp. Paris, 1984 (note 22), p. 146.

24 Cat. 10 (coll. Henry Kahnweiler) dans *André Masson*, cat. exp. Paris, galerie Simon, Paris 1929.

25 Lettre de Masson à Kahnweiler, 2 mai 1928, dans Masson, 1990 (note 3), p. 138. *Dessin pour «Justine»* (1928, mine graphite, encre de Chine, collage de papier de soie aquarellé sur papier, AM 1981-599), issu de ce projet, est conservé au Centre Pompidou.

26 Lacourt, 2013 (note 8), p. 48; elle cite différents livres illustrés publiés par Kahnweiler : *Tric trac du ciel* d'Antonin Artaud (1923, illustré par Lascaux), *Soleils bas* de Limbour (1924, par Masson), *Le Casseur d'assiettes* d'Armand Salacrou (1924, par Gris), puis illustrés seulement par Masson, *Simulacre* de Leiris (1925), *C'est les bottes de 7 lieux* de Desnos (1926) et *L'Annus solaire* de Georges Bataille (1931).

l'influence de son marchand ou les dissensions internes du groupe, ou les deux, qui font que Masson, déçu par l'orthodoxie exigée, prend ses distances avec Breton et le surréalisme dès 1928 ? Le 12 février 1929, à la suite de la lettre (rédigée par Aragon) envoyée par Breton aux membres du groupe pour clarifier « le degré de qualification morale de chacun » et se prononcer sur le choix d'une activité individuelle ou bien d'une action politique collective²⁷, Masson, comme Leiris, refuse le projet collectif. Sa rupture avec Breton paraît consommée. De plus, dès 1928, le peintre se rapproche de Georges Bataille²⁸, rencontré par l'intermédiaire de Leiris en décembre 1924, fervent lecteur, comme lui, de Sade et de Nietzsche, et qui avait jugé illisible le *Manifeste* de Breton. Les tableaux de Masson datés de 1928–1929 laissent place à la métamorphose qui se développe autant dans la transmutation que dans la destruction.

Alors que le peintre a rompu avec Breton, comme le voulait Kahnweiler, il aspire aussi à plus de liberté de la part de son marchand, comme il le lui écrit le 13 juin 1930, souhaitant pouvoir garder ses tableaux quelques mois dans son atelier en vue d'une « plus grande continuité » dans son travail, déplorant qu'ils soient emportés à la galerie à peine achevés²⁹. Malgré une certaine souplesse du marchand qui tente de trouver un terrain d'entente, leurs relations se distendent et Masson ne donnera plus de toile à Kahnweiler avant leur réconciliation en 1933. Le 9 décembre 1931, il lui écrit qu'il « compte désormais vendre [ses] tableaux [lui]-même », et qu'il « recherche un atelier³⁰ ». Le lendemain, Kahnweiler « très, très peiné » depuis qu'il a appris que Masson vendait des tableaux à Paul Rosenberg, lui répond : « J'avais [...] pour vous plus que pour quiconque, essayé d'être plus que le marchand. [...] *personne* n'a agi comme ça avec moi³¹. » Leur contrat est rompu et leurs relations ne reprendront définitivement qu'en juillet 1933.

La parenthèse Paul Rosenberg

Dès le début de l'année 1931, Paul Rosenberg commence à acheter des toiles à Masson directement à l'atelier, et ils signent un contrat probablement pendant l'été 1931, « arrangement financièrement

27 Cat. exp. Paris, 1991 (note 16), p. 189.

28 Masson et Bataille collaboreront à plusieurs projets, inaugurés par *Histoire de l'œil*, de Lord Auch [Georges Bataille] avec 8 lithographies originales non signées [André Masson], Paris, sans nom d'éditeur [René Bonnel sur des maquettes de Pascal Pia], 1928.

29 Lettre de Masson à Kahnweiler, Paris, 13 juin 1930, dans Masson, 1990 (note 3), p. 177. Et voir Masson, 1994 (note 19), p. 177–178, note 1.

30 Lettre de Masson à Kahnweiler, 9 décembre 1931, dans Masson, 1990 (note 3), p. 191.

31 Lettre de Kahnweiler à Masson, 10 décembre 1931, Paris, archives de la galerie Leiris, citée dans Masson, 1990 (note 3), p. 191, note 1. C'est Kahnweiler qui souligne.

plus intéressant [que le contrat avec Kahnweiler] – mais aléatoire et reconductible³²», qui liera pendant deux ans l'artiste et le marchand. Ce dernier, après avoir «récupéré» les artistes phares de l'écurie de Kahnweiler comme Picasso en 1918, Braque en 1924, puis Léger en 1927, prend ainsi sous son aile le peintre, libéré de Breton et de Kahnweiler, et qui jouit déjà d'une reconnaissance. Dans son entretien avec Tériade en 1927, Paul Rosenberg admettait volontiers que, contrairement à d'autres galeristes, il prenait sous contrat des peintres déjà célèbres : «C'est le peintre qui m'a découvert après s'être découvert à lui-même³³.»

En 1932, Masson expose deux fois chez Paul Rosenberg. En janvier, il participe à l'exposition collective «Quelques peintres du xx^e siècle», galerie Paul Rosenberg (21, rue La Boétie, Paris 8^e); puis le marchand lui consacre une exposition personnelle du 20 octobre au 19 novembre 1932, présentant notamment ses tableaux sur les massacres. À la suite de l'exposition, Christian Zervos publie dans *Cahiers d'art* un texte où il analyse, notamment, les liens entre le peintre et Picasso, tous deux attachés à «la vision magique du monde» : «André Masson appartient à la jeune génération qui, tout en restant docile aux lois physiques, ne cesse de se mouvoir dans le plan fantastique inauguré par Picasso³⁴.» Paul Rosenberg a peut-être eu conscience de cette affinité partagée entre les deux artistes, voyant là un passage de relais entre des peintres de son écurie. Masson, qui souhaitait davantage de liberté, rejoint le grand marchand qui avait fait sa renommée à partir de 1910 avec les maîtres du xix^e siècle et les impressionnistes, étant sans doute autant attiré par les promesses et retombées financières de la célèbre galerie que par «la perspective de voir ses toiles voisiner les Corot et les Delacroix aux cimaises du 21 rue La Boétie³⁵». De plus, Paul Rosenberg, devenu dès 1920 l'un des marchands les plus influents de son époque sur le marché international, avait mis au point un système stratégique et didactique en exposant les peintres du siècle passé au premier étage et au rez-de-chaussée les peintres contemporains, inscrivant ainsi l'art actuel dans l'histoire de la tradition, sans heurter le goût de ses visiteurs. Ses expositions, comme le montrent de nombreuses plaques

32 Françoise Levaillant dans Masson, 1994 (note 19), p. 178, note 1. Masson lui aurait confié qu'il avait été pris sous contrat par Paul Rosenberg à l'instigation de Picasso.

33 Paul Rosenberg, dans Tériade, «Entretien avec Paul Rosenberg», dans *Feuilles volantes*, supplément à *Cahiers d'art* 2/9, 1927, p. 1.

34 Christian Zervos, «À propos des œuvres récentes d'André Masson», dans *Cahiers d'art* 7/6-7, 1932, p. 233-247, ici p. 236, 234.

35 Isabelle Benoît et Vincent Delvaux, «Notice 10. André Masson, *Enlèvement*, 1932...», dans *21, rue La Boétie*, cat. exp. Liège, La Boverie, [Forest] 2016, p. 185.

de verre³⁶, sont de véritables mises en scène. Soixante-sept plaques de ce fonds indiquent qu'au moins soixante-sept œuvres de Masson (datées entre 1922 et 1933) sont passées par la galerie³⁷. Comme Kahnweiler, Paul Rosenberg assure la promotion de ses artistes en éditant un catalogue pour chaque exposition. Et il a une gestion rigoureuse de son stock, grâce à des fiches précises pour chaque œuvre (photographie, provenance, expositions...)³⁸.

En juillet 1933, le contrat de Masson avec Paul Rosenberg n'est pas renouvelé. Malgré tout, Masson participe à l'exposition « Douze peintres » inaugurée le 30 novembre 1936 dans la galerie parisienne du marchand, avec trois toiles antérieures à 1934, qui côtoient des œuvres de Pierre Bonnard, Picasso, Braque, Derain et Léger, puis à nouveau en février 1939 à une exposition de groupe dans la galerie londonienne que Paul Rosenberg a ouverte en 1936, la Rosenberg and Helft Gallery (31 Bruton Street), dirigée par son beau-frère Jacques Helft, célèbre antiquaire parisien. Ayant fui la France occupée le 17 juin 1940, le marchand s'installe à New York et ouvre en 1941 la Paul Rosenberg & Company Gallery (16 East 57th Street), où il organise en mai 1944 l'exposition « Recent Paintings by André Masson³⁹ », puis du 2 au 21 février 1953, « Paintings by André Masson ».

L'exposition « 21, rue La Boétie. Picasso, Matisse, Braque, Léger... », d'après le livre d'Anne Sinclair⁴⁰, en 2016 au musée de la Boverie (Liège) puis en 2017 au musée Maillol (Paris), présentait pour la première fois la carrière et la collection de Paul Rosenberg, sans donner véritablement de sources précises sur ses artistes (contrats, correspondances...), ni sur sa

36 L'histoire de ces plaques a été présentée dans l'exposition *Paul Rosenberg, marchand de tableaux spolié pendant l'Occupation* au Centre Pompidou, salle focus, 22 mai–2 septembre 2019, par les commissaires Raphaël Denis, Camille Morando, Stéphanie Rivoire et Didier Schulmann. Quelque 4 500 plaques de verre photographiques (faites par Routhier père à la demande de Paul Rosenberg) sont restées sur place quand la galerie du 21, rue La Boétie fut spoliée par les Allemands de juillet 1940 à octobre 1941. Le 15 mars 1942, René Borelly, directeur de la revue d'art et de culture *Atalante*, achète l'ensemble des plaques de verre à l'Institut d'étude aux questions juives qui avait réquisitionné la galerie. Borelly, maréchaliste et xénophobe, vend à l'automne 1943 le premier lot (environ 1 200 plaques) à Louise Leiris, gérante de la galerie Kahnweiler, qui souhaite sauver une partie de cette collection, puis le 24 juin 1944 un deuxième lot (environ 3 300 plaques) à Félicien Faillet, collaborateur et directeur de l'agence photographique Fama. Ces plaques sont restituées au marchand après la guerre. En 1973, les enfants de Paul, Alexandre Rosenberg et Micheline Sinclair, font un don manuel au MNAM des 3 500 plaques en leur possession, réparties par la suite au MNAM, au musée d'Orsay et au Musée national Picasso-Paris.

37 Voir fonds Paul Rosenberg, PROS 72–78, Paris, bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Centre Pompidou (archives numérisées).

38 Ces fiches sont conservées dans les Archives Paul Rosenberg & Co, donation sous usufruit par Elaine et Alexandre Rosenberg en 2011 au MOMA, New York.

39 Simultanément à ses peintures récentes chez Rosenberg en 1944, Masson présente, toujours à New York, une exposition personnelle de dessins organisée à la Buchholz Gallery par Curt Valentin, qui avait déjà montré son travail en 1943 dans l'exposition collective « Paul Klee, André Masson ».

40 Anne Sinclair, *21, rue La Boétie*, Paris 2012.



47 Négatif sur plaque de verre photographique, « André Masson, Les Silènes, 1932 [Centre Pompidou, Paris. MNAM-CCI, don de Paul Rosenberg en 1947] » ; Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Paul Rosenberg, PROS 76.11 [tirage négatif, donc inversé ici gauche / droite]

relation avec Masson⁴¹. Dans un témoignage, le peintre confiait en 1984 : « Avec Kahnweiler, on pouvait parler et c'était toujours passionnant ; avec Rosenberg, jamais d'autres choses que des "affaires"⁴². » La consultation des archives du marchand, encore en mains privées, reste à faire pour confirmer ou contredire ces dires et poursuivre l'étude des relations entre Masson et Rosenberg⁴³. Quoi qu'il en soit, c'est Paul Rosenberg qui fit entrer les premières œuvres de Masson dans les collections publiques françaises, par des dons successifs au Musée national d'art moderne (MNAM) : d'abord, « en reconnaissance de l'aide que lui a apportée la Commission de Récupération Artistique pour retrouver ses tableaux enlevés par les Allemands⁴⁴ », en 1946, deux dessins datés de 1932–1934

41 De fait, aucun ouvrage scientifique n'a été publié sur la collection de Paul Rosenberg et ses artistes ; nous nous permettons de renvoyer à notre essai : Camille Morando, « Rosenberg Paul », dans *Dictionnaire du cubisme*, 2018 (note 5), p. 661–666 ; la thèse de MaryKate Cleary, en cours à l'université d'Édimbourg, sera assurément la première étude scientifique sur la galerie de Paul Rosenberg.

42 Témoignage de Masson à Agnès de La Beaumelle, juillet 1984, dans cat. exp. Paris, 1984 (note 22), p. 133, note 8.

43 Recherches que nous souhaitons poursuivre dans le fonds Archives Paul Rosenberg & Co (voir note 38).

44 Comité artistique du 2 octobre 1945, Paris, Archives nationales, registre 1BB69, fo 396.

et en 1947, cinq peintures (*Animaux endormis*, 1930; *Enlèvement*, 1931; *Les Prétendants*, 1932; *Enlèvement*, 1932; et *Silènes*, 1932, fig. 47); puis en 1951, deux peintures (*Nature morte à la carafe*, 1922 et *Chevaux attaqués par des poissons*, 1932) et quatre dessins datés de 1930 à 1934. Le marchand participa ainsi à la reconnaissance de l'œuvre de Masson dans un musée d'art moderne encore naissant⁴⁵, en lui donnant sept peintures et six dessins.

Le retour chez Kahnweiler

Fin juillet–début août 1933, Kahnweiler propose à Masson un nouveau contrat lui assurant des mensualités de 3 000 francs, en collaboration avec le marchand Georges Wildenstein (1892–1963)⁴⁶. Le peintre ne quittera plus la galerie de Kahnweiler. Dans une lettre, il évoquera, sans le nommer, son «écart» avec Paul Rosenberg : «Je sais bien que je ne suis pas un ange et qu'une fois dans ma vie j'ai fait une chose que je ne me pardonnerai jamais. J'ai agi un jour à votre égard, aussi mal que possible. Il faut que vous sachiez aujourd'hui que ça ne m'a pas porté bonheur puisque ces trois années-là ont été pour moi les plus misérables de ma vie⁴⁷.»

Au début de l'année 1933, grâce à l'entremise de Kahnweiler auprès de ses homologues américains, la première exposition particulière de Masson aux États-Unis a lieu chez Pierre Matisse à New York (17 janvier–11 février 1933), avec quatorze œuvres dont neuf récentes⁴⁸. Pendant le séjour de Masson en Espagne de mars 1934 à octobre 1936, le peintre entretient une correspondance suivie avec son marchand, narrant sa création et la vie espagnole, et recueillant les attentes et les informations sur l'activité parisienne de Kahnweiler⁴⁹, qui organise dans sa galerie l'exposition «André Masson. Œuvres récentes» (25 mai–8 juin 1934). Dans ses lettres du 26 et du 27 juillet 1934, Kahnweiler précise à Masson

45 Le MNAM est officiellement ouvert le 9 juin 1947.

46 Lettres de Kahnweiler à Masson, 27 juillet 1933 et 16 octobre 1933, dans Masson, 1990 (note 3), p. 203, note 1 et p. 215, note 1.

47 Lettre de Masson à Kahnweiler, Tossa, 19 juin 1935, dans Masson, 1990 (note 3), p. 263. L'adjectif «miserables» est ici à prendre au sens de «tristes, douloureuses», notamment d'un point de vue personnel pour le peintre.

48 C'est encore Kahnweiler qui envoie des tableaux pour l'exposition «André Masson. Paintings 1929–1934», toujours à la Pierre Matisse Gallery (29 avril–27 mai 1935). Masson apprend le 5 juillet 1935 par une lettre de son marchand que l'exposition «n'a pas donné de résultat», ce que, reprenant l'expression, il commente, attristé, en précisant qu'il n'est «pas surpris», qu'«à New York on n'a d'yeux que pour Dalí ou pour ce néo-académisme élégant qui est assez à la mode à Paris» (voir lettre de Masson à Kahnweiler, Tossa, 8 juillet 1935, dans Masson, 1990 [note 3], p. 270 et p. 271, note 1).

49 Correspondance d'autant plus abondante que Kahnweiler ne rendra pas visite à Masson.

qu'il a établi un accord avec Wildenstein sur le partage de son contrat, reconductible tous les trois mois : tableaux et dessins deviennent pendant la durée du contrat propriété indivisible des deux marchands, la part de Wildenstein étant de 50 % et celle de la galerie Simon de 20 %, ce qui laisse 30 % au peintre⁵⁰. Malgré le succès de l'exposition que Wildenstein consacre à Masson dans sa galerie londonienne (12 février–6 mars 1936), l'accord est rompu avec lui, à la suite d'un différend entre les deux marchands, et Kahnweiler reste le seul marchand de Masson à partir de septembre⁵¹. Après le retour du peintre en France à l'automne 1936, Kahnweiler organise une nouvelle exposition, « André Masson. Espagne 1934–1936 », à la galerie Simon (7–19 décembre 1936), avec soixante-quatorze œuvres, attirant un public très nombreux. En revanche, l'exposition « Recent Works by André Masson » à la Mayor Gallery (Londres) du 8 au 26 mars 1938, à l'initiative du marchand, ne remporte pas le succès escompté. Kahnweiler le rassure :

« [...] on ne vend pas beaucoup vos tableaux en ce moment – parce qu'on ne vend pas beaucoup de tableaux en général. Autrement dit : ce qui se passe n'a aucun rapport avec votre œuvre, mais tient à une situation générale (craintes de guerre, crise boursière en Amérique, ralentissement des affaires). Votre exposition a coïncidé exactement avec l'annexion de l'Autriche..., à Paris aussi les affaires sont complètement arrêtées depuis... Vous avez une situation morale absolument exceptionnelle pour un homme de votre âge, vous avez des amis d'un dévouement absolu, des admirateurs et amateurs fidèles et en grand nombre. Croyez-moi : travaillez en paix. Pour vous y aider dans la mesure de mes moyens et pour que la question vie chère ne vous tracasse pas trop, je me suis décidé à vous donner 2 500 par mois ce qui doit vous permettre, je pense d'y arriver, sans soucis⁵²... »

En octobre 1939, Kahnweiler s'inquiète de l'absence de bateaux pour l'Amérique, « seul terrain [d'affaires] possible pour l'instant⁵³ ». Depuis peu, un projet d'exposition aux États-Unis est envisagé et encouragé par Saidie A. May et par Mme San Faustino, le peintre américain Kay Sage⁵⁴,

50 Agnès de La Beaumelle, dans cat. exp. Paris, 1984 (note 22), p. 135, note 14. En septembre 1934, Kahnweiler informe Masson que Wildenstein propose de baisser les mensualités à 2 000 francs, ce à quoi Masson répond en demandant une convention de six mois, qu'il obtient en octobre 1934, voir Masson, 1990 (note 3), p. 215–216, note 1.

51 Lettre de Kahnweiler à Masson, 10 septembre 1936, dans Masson, 1990 (note 3), p. 352, note 3.

52 Lettre de Kahnweiler à Masson, 7 avril 1938, archives de la galerie Leiris, dans cat. exp. Paris, 1984 (note 22), p. 138 ; voir aussi Masson, 1990 (note 3), p. 383, note 2.

53 Lettre de Kahnweiler à Masson, 3 octobre 1939, archives de la galerie Leiris, dans Masson, 1990 (note 3), p. 436, note 1.

54 Qui épousera Yves Tanguy en 1940.

cette dernière désirent organiser une exposition des toiles de Masson à New York, chez Curt Valentin (1902–1954)⁵⁵. Le marchand allemand, qui s'était installé en 1937 à New York pour ouvrir sa galerie, la Buchholz Gallery, est désigné par Kahnweiler comme le seul capable de faire, pour l'œuvre de Masson à New York, un travail « en profondeur, prolongé⁵⁶ ». Pour plusieurs raisons, l'exposition prévue en 1940 n'aura pas lieu à la Buchholz Gallery, mais au Museum of Art de Baltimore en 1941, dans des conditions différentes⁵⁷. Toutefois, Valentin deviendra, dès 1941, le représentant exclusif du peintre aux États-Unis pendant la guerre⁵⁸ et sa galerie lui consacra six expositions personnelles de 1942 à 1953.

Kahnweiler et sa femme se réfugient à partir de juin 1940 à Saint-Léonard-de-Noblat, au Repaire l'Abbaye⁵⁹. Michel et Zette Leiris, installés à Boulogne en septembre 1940 pour veiller sur la maison de Kahnweiler et les œuvres de sa galerie, feront tout pour faire lever le séquestre dont ce bien juif fait l'objet par les Allemands. Le 16 juillet 1941, Louise Leiris rachète la galerie Simon, sauvant le stock et lui donnant son nom. Masson et sa famille réussissent à quitter la France le 31 mars 1941 pour rejoindre New York, où le peintre retrouvera Breton. La correspondance avec Kahnweiler se raréfie, la guerre étant peu propice aux échanges postaux, toutefois les quelques lettres de Masson, comme depuis le début de leur échange épistolaire, ont à cœur de lui raconter sa création et la vie américaine⁶⁰. Après le retour de Masson en France, en octobre 1945, Kahnweiler organise du 11 au 29 décembre la première exposition d'après-guerre de sa galerie (galerie Louise Leiris), « André Masson : œuvres rapportées d'Amérique 1941–1945 », redevenant pleinement son marchand. Lors de la donation Louise et Michel Leiris en 1984, rassemblant pour la plupart les œuvres ayant appartenu à Kahnweiler, vingt et une œuvres du peintre entrèrent dans les collections du Centre Pompidou⁶¹.

55 Lettre de Masson à Kahnweiler, Lyons-la-Forêt, [1^{er} novembre 1939], dans Masson, 1990 (note 3), p. 437.

56 Lettre de Kahnweiler à Masson, 7 novembre 1939, et Françoise Levailant, dans Masson, 1990 (note 3), p. 445, note 4.

57 Françoise Levailant, dans Masson, 1990 (note 3), p. 438–439, notes 2 à 6.

58 Ibid., p. 439, note 3. Françoise Levailant précise que les termes de l'accord entre Masson et Valentin sont restés inconnus, et que Valentin « fut un ami pour Masson, autant qu'un marchand » (ibid., p. 552). Il faudrait vérifier dans les Curt Valentin Papers au MOMA (New York) s'il existe la mention d'un contrat.

59 Jusqu'au 5 septembre 1943, date de la perquisition et du pillage de leur maison par la Gestapo. Kahnweiler, interrogé sous le nom de Henri-Georges Kersaint, s'installe dans le Lot-et-Garonne jusqu'en 1944.

60 Voir deux lettres de Masson à Kahnweiler, 8 novembre et 2 décembre 1941, dans Masson, 1990 (note 3), p. 471–477.

61 Quatorze tableaux et sept dessins, datés de 1921 à 1955.

Les liens entre Masson et Kahnweiler témoignent ainsi d'une histoire singulière, notamment autour du surréalisme, ce qui est moins connu. Puisque, sans atténuer le caractère indépendant du peintre, son marchand eut un rôle important dans les relations de Masson avec Breton. Le surréalisme sembla les placer dans une position contradictoire : le marchand, se démarquant rapidement du groupe de Breton, conserva dans son écurie, pendant cinquante ans, un peintre essentiellement reconnu comme artiste surréaliste et dont il fut l'un des rares représentants. Peut-être comme à l'époque de Picasso et du cubisme historique, le marchand accepta l'engagement avant-gardiste de Masson, tout en conservant une inclination pour un artiste « inclassable » qui proposa *in fine* une œuvre résolument personnelle. Ainsi, Masson aura jusque dans les années 1940 une position plutôt privilégiée sur le marché de l'art, et quelque peu marginale au regard d'autres artistes surréalistes comme Max Ernst. Mais la quasi-exclusivité donnée à Kahnweiler put aussi engendrer une forme d'isolement, la réciprocité peintre/marchand conduisant à des succès mais aussi à des impasses, notamment celle d'une reconnaissance tardive auprès des institutions publiques françaises. L'artiste attendra l'année 1965 pour que le MNAM lui consacre une exposition personnelle⁶². L'autoreprésentation individuelle de Masson se distingue d'autres formes de représentation collective des artistes surréalistes, ce qui lui a peut-être nui aussi.

Quoi qu'il en soit, pendant cinquante ans, cas singulier pour un artiste, le peintre et le marchand, partageant en fin de compte des positions communes quant à l'abstraction et au surréalisme, furent intrinsèquement liés : Kahnweiler fit entrer Masson sur le marché de l'art parisien dès le milieu des années 1920 et il lui organisa dix-sept expositions personnelles de 1924 à 1977 (de la rue d'Astorg à la rue de Monceau), sans compter celles à l'international à son initiative. Comme l'écrit Agnès de La Beaumelle :

« Ainsi “bordé”, le long chemin que devaient adopter ensemble Kahnweiler et Masson suivra un tracé médian, nécessairement sinueux : terrain d'entente où se rencontrent le marchand-critique et le peintre-penseur, préalable à une amitié nourrie d'estime et de confiance réciproques que rien ne devait démentir et qui doit être à tous égards considérée comme exceptionnelle. Peut-être jamais le lien

62 *André Masson*, éd. par Jean Cassou (notices par Antoinette Huré), cat. exp. Paris, MNAM, Paris 1965, avec 235 numéros (peintures, tableaux de sable, pastels, gouaches et dessins, gravures, livres illustrés, objets surréalistes et sculptures, datés de 1923 à 1964). Max Ernst a bénéficié d'une exposition au MNAM en 1959.

d'un directeur de galerie avec "son peintre" – tous deux hommes de très grande culture – n'aura-t-il jamais été aussi fructueux et en même temps égalitaire⁶³. »

À la fin de sa vie, Masson confiait que Kahnweiler, son « cher Heini⁶⁴ », avait été « un passionnant interlocuteur⁶⁵ ».

63 Agnès de La Beaumelle, dans cat. exp. Paris, 1984 (note 22), p. 132.

64 Surnom que Masson donne à Kahnweiler dans ses lettres.

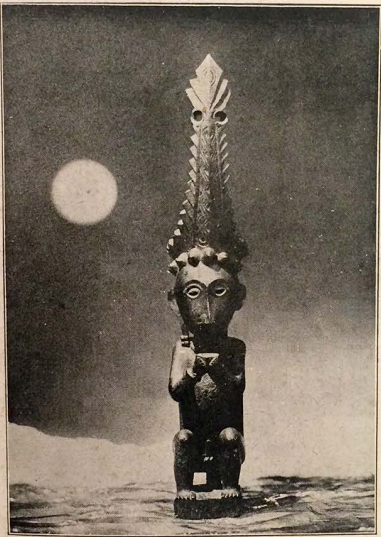
65 Témoignage de Masson à Agnès de La Beaumelle, juillet 1984, dans cat. exp. Paris, 1984 (note 22), p. 133.

II. Circulation

LE 26 MARS 1926

O U V E R T U R E
de la
GALERIE SURREALISTE
16, Rue Jacques Callot - PARIS (6^e)

**E
X
P
O
S
I
T
I
O
N**



du
26
M
A
R
S
au
10
A
V
R
I
L

LA LUNE BRILLE SUR L'ILE NIAS

T A B L E A U X
d e
M A N R A Y
e t
O B J E T S D E S I L E S

48 Catalogue d'ouverture de la Galerie surréaliste, 26 mars 1926

De l'*Adu Zatu*a à l'« oiseau-totem ». L'Océanie esthétique et marchande des surréalistes

Élodie Vaudry et Léa Saint-Raymond

À son ouverture, le 26 mars 1926, la Galerie surréaliste présenta une exposition des « Tableaux de Man Ray et objets des îles » et choisit de mettre sur la couverture du catalogue une photographie d'une étrange statuette anthropomorphe, surmontée d'une coiffe (fig. 48). La légende – « La lune brille sur l'île Nias » – permettait au visiteur de deviner sa provenance. En effet, cette statuette océanienne, appartenant alors à la collection personnelle d'André Breton, n'est autre qu'un *Adu Zatu*a, ou figurine d'ancêtre réalisée par les Nias, dont l'île se situe à l'ouest de Sumatra. Du fait de sa mise en avant dans le catalogue, cette sculpture sur bois peut être considérée comme une des « œuvres-manifestes » du goût des surréalistes pour l'Océanie. Pour mieux comprendre les ressorts de ce choix, il est possible de croiser sa trajectoire avec celle d'une statuette anthropo-zoomorphe ayant également appartenu à Breton, mais originaire de la vallée du Sepik, en Nouvelle-Guinée. Les deux statuettes océaniques furent mises aux enchères à l'Hôtel Drouot en juillet 1931, au moment de la vente de la collection de Breton et de Paul Éluard, mais leurs parcours ne s'arrêtent pas à cette date. Au contraire, nous verrons que ces deux œuvres s'inscrivent dans une chronologie plus large et qu'elles témoignent de la longévité de l'intérêt pour l'Océanie, mise en évidence par Sophie Cazaumayou et Philippe Peltier¹.

Il s'agit ici de retracer les pérégrinations de ces deux statuettes, à la fois économiques – en tant qu'objets marchands, échangés par les propriétaires successifs – et symboliques – en tant que vecteurs de « matière surréaliste ». Pour cela, nous nous sommes appuyées sur un dépouillement exhaustif des ventes aux enchères publiques parisiennes d'objets « primitifs » et/

¹ Sophie Cazaumayou, *Objets d'Océanie. Regards sur le marché de l'art primitif en France*, Paris 2007 et Philippe Peltier, « L'art océanien entre les deux guerres : expositions et vision occidentale », dans *Journal de la Société des océanistes*, 35/65, 1979, p. 271–282.

ou « précolombiens » entre 1922 et 1939. Entre ces deux dates, 10 % des objets provenaient d'Océanie. Nous avons retranscrit exhaustivement les descriptions et toutes les informations relatives aux 14 823 lots contenus dans les catalogues, puis nous avons associé ces données aux procès-verbaux des ventes; conservés aux archives de Paris et classés par commissaire-priseur, puis par date, ils détaillent les prix d'adjudication des objets vendus et le nom – et très souvent l'adresse – des acquéreurs et des vendeurs. *In fine*, nous avons pu retrouver 44 procès-verbaux sur les 50 ventes de notre corpus, et ainsi mettre en lumière les réseaux d'acteurs sur le marché des objets océaniens. Ce travail préliminaire nous a permis de mesurer l'importance des surréalistes dans le marché parisien des objets océaniens puis, dans un second temps, de reconstituer les trajectoires de l'*Adu Zatu* et de la statuette de Nouvelle-Guinée en tant qu'objets marchands. Enfin, nous avons cherché à comprendre, à partir des catalogues et des publications de l'époque, pourquoi ces deux créations océaniques ont constitué de véritables « matières créatives surréalistes ».

Un « glissement vers le Pacifique »

« Tu peux aller chez toi à pied. Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée² », écrivait Apollinaire en 1913, révélant, par ces mots annonciateurs, le goût naissant pour l'art océanien et surtout sa proximité physique nouvelle avec les avant-gardes du début du xx^e siècle. Breton, dans son texte sur l'Océanie en 1948, cite d'ailleurs cet extrait du poète comme l'instant où « l'opposition entre l'art africain et l'art océanien s'affirme dans les cercles intéressés³ », jusqu'à devenir « un des grands éclusiers⁴ » dans le cœur des surréalistes.

Ces mots évocateurs annoncent la présence croissante des arts océaniens sur la scène artistique européenne, qui s'établit discrètement mais régulièrement dès la fin des années 1910 : la galerie Devambez dirigée par Paul Guillaume présente la « première exposition d'art nègre et océanien » en mai 1919, tandis qu'Henri Clouzot et André Level publient, la même année, *Art nègre et océanien*. Il faut attendre le 19 janvier 1925 pour qu'un objet provenant d'Océanie figure dans une vente aux enchères publique dédiée aux arts « primitifs⁵ » – jusqu'alors, le piéton de l'Hôtel Drouot pouvait trouver des « sculptures nègres »,

2 Guillaume Apollinaire, « Zone », dans *Alcools* [1913], 3e édition, Paris 1920, p. 7–15, ici p. 15.

3 André Breton, « Océanie », dans id., *La Clé des champs*, dans id., *Œuvres complètes*. III, Paris 1999 (Bibliothèque de la Pléiade, 459), p. 836.

4 Ibid., p. 837.

5 *Art primitif. Afrique : armes, instruments de musique, ivoires sculptés, bracelets et colliers, masques et fétiches. Madagascar. Océanie. Amérique*, commissaire-priseur : Léon Flagel, expert : André Portier, vente à l'Hôtel Drouot du 19 janvier 1925, Paris 1925.

mêlées aux tableaux modernes mis en vente par le commissaire-priseur Alphonse Bellier, entre 1922 et 1924. Même si la présence d'objets océaniques reste timide en salle des ventes – 21 lots en 1925, 4 en 1926 et 81 en 1927 – on remarque une plus forte visibilité dans les galeries : en 1926, des objets océaniques sont exposés aux côtés des œuvres de Man Ray à la Galerie surréaliste et la même année, la galerie Flechtheim de Berlin organise, sur cette même aire géographique, une exposition intitulée « Südsee Plastiken », à Berlin, Zurich, Chemnitz et Wiesbaden. Au contraire, les objets provenant d'Afrique tiennent, à cette époque, le haut du marché, en termes de volume : on dénombre 455 lots africains mis en vente à l'Hôtel Drouot en 1925, soit vingt fois plus que les objets océaniques. Néanmoins, en valeur, ils sont adjugés à un prix qui est entre quatre et cinq fois inférieur à celui des objets d'Amérique et d'Océanie – pour lesquels l'effet de rareté entre en ligne de compte.

Les années 1928–1932 marquent la plus grande commercialisation des lots océaniques en vente publique à Paris : 108 lots sont mis aux enchères en 1928, pour atteindre 368 en 1930 et 434 en 1931, année de la vente Breton-Éluard. Certes, le volume total d'objets « primitifs » augmente dans les mêmes proportions sur cette période, et la conjoncture suit, de façon quasi spéculative, celle du marché financier, mais on assiste en parallèle à une évolution du goût. En 1929, deux protagonistes majeurs du commerce des objets « primitifs », le collectionneur François Poncetton et le marchand-expert André Portier, publient un ouvrage illustré de cinquante planches, *Les arts sauvages. Océanie*, et remarquent un surprenant « glissement vers le Pacifique, des admirateurs des Arts de l'Afrique, qui entraîne aujourd'hui la plupart des amateurs⁶ ». De même, Christian Zervos consacre à l'Océanie un numéro entier des *Cahiers d'art* en 1929⁷, et des galeries parisiennes comme la galerie Pigalle et la galerie Renaissance exposent des productions océaniques l'année suivante. Les goûts des surréalistes eux-mêmes s'orientent vers le Pacifique. En prenant en considération les procès-verbaux disponibles, on peut en effet observer les acquisitions des surréalistes en ventes publiques. Quatre d'entre eux sont particulièrement actifs, en tant qu'adjudicataires : Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara et, dans une moindre mesure, Louis Aragon. Alors qu'en 1927, on comptait 15 lots provenant d'Afrique et un objet océanique parmi les acquisitions de ces derniers, la tendance se renverse l'année suivante, avec 9 lots océaniques contre 2 africains, et elle se confirme jusqu'en 1932, dernière année où ces quatre collectionneurs

6 François Poncetton et André Portier, *Les arts sauvages. Océanie*, Paris 1929, p. 5.

7 Notons que la statuette anthropo-zoomorphe Sepik fut reproduite dans A. Eichhorn, « L'art chez les habitants du fleuve Sépik (Nouvelle Guinée) », dans *Cahiers d'art* 4/2–3, 1929, p. 73–78, ici p. 74.

achètent en vente publique : les achats d'art océanien sont deux fois plus nombreux, en volume, que les objets provenant d'Afrique.

Au-delà de cet intérêt croissant pour l'Océanie, les surréalistes sont particulièrement présents dans le sous-segment du marché des arts dits primitifs qui concerne les objets océaniens. En volume, ils se placent parmi les premiers adjudicataires privés, au cours de la période 1922–1939, après l'ingénieur et préhistorien André Vayson de Pradenne (1888–1919), qui achète 161 lots océaniens, et un certain M. Delcour, non identifié ; le cinéaste et critique communiste Georges Sadoul (1904–1967), proche des surréalistes, arrive en troisième position, en se portant acquéreur de 32 objets provenant d'Océanie, puis Tristan Tzara, avec 30 lots. Louis Aragon, quant à lui, n'achète « que » 15 objets océaniens, et Breton, 9. Ce dernier a donc constitué la majeure partie de sa collection d'objets océaniens en dehors de l'Hôtel Drouot. En effet, il s'impose, avec Paul Éluard, comme le troisième plus gros vendeur sur les 66 de notre base de données au moment de la vente de juillet 1931⁸, avec 135 lots provenant d'Océanie, après le collectionneur Paul Rupalley – 275 lots – et l'architecte Léon Nelli (1864–1934) – 143 lots. Les surréalistes sont donc la pierre angulaire du réseau d'acheteurs et de vendeurs d'objets océaniens à l'Hôtel Drouot, au moment où leurs goûts se déplacent de l'Afrique vers le Pacifique. La trajectoire des deux statuettes s'inscrit dans ce contexte général puisqu'elles figurent au catalogue de la vente Breton-Éluard de 1931 et font partie d'un système d'échanges entre membres du groupe surréaliste.

La pérégrination économique de l'*Adu Zatu* et de l'« oiseau-totem »

Aucune source ne permet encore de documenter l'arrivée de l'*Adu Zatu* et de la statuette zoomorphe dans les collections européennes. L'île Nias faisait alors partie des Indes néerlandaises – actuelle Indonésie – et la vallée du Sepik, située en Papouasie-Nouvelle-Guinée, était sous domination allemande. Il n'est donc pas étonnant que, par le réseau colonial, Breton se soit procuré l'*Adu Zatu* à Amsterdam en janvier 1926⁹ et que la statuette du Sepik soit entrée dans la collection personnelle du peintre et antiquaire allemand d'origine tchèque Walter Bondy (1880–1940). On ne connaît

8 *Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie. Collection André Breton et Paul Éluard*, commissaire-priseur : Alphonse Bellier, experts : Louis Carré, Charles Ratton et Georges Keller, vente à l'Hôtel Drouot des 2 et 3 juillet 1931, Paris 1931.

9 Alain Viaro, « Sculpture du nord de l'île Nias, XIX^e siècle Indonésie », dans *Sculptures. Afrique, Asie, Océanie, Amériques*, éd. par Jacques Kerchache et le musée du quai Branly, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 2000, p. 228–230, ici p. 228.



49 Statuette de Nouvelle-Guinée,
Collection Walter Bondy. Céramique
Chinoise, Han, Tang, Song, Yuen,
Ming, Kanghi, Kienlong, et alli., s.n.,
cat. de vente, Paris, Hôtel Drouot,
1928, planche XII, fig. 259

pas la date d'acquisition de « l'oiseau-totem », mais celui-ci apparaît dans la vente que fit Walter Bondy d'une très grande partie de sa collection, du 9 au 11 mai 1928, à l'Hôtel Drouot¹⁰. Sur près de 500 lots issus de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique, 68 proviennent d'Océanie dont 39 de Nouvelle-Guinée. Au cours de cet événement, les premiers records de prix sont atteints pour l'art océanien avec, notamment, une tête humaine de l'île de Pâques adjugée 15 000 francs hors frais, et une statue Ouli [Uli] de Nouveau Mecklembourg [Nouvelle-Irlande] qui atteint la somme de 18 000 francs¹¹. Reproduite au catalogue (fig. 49), la création du Sepik

¹⁰ Collection Walter Bondy. Céramique chinoise, Han, Tang, Song, Yuen, Ming, Kanghi, Kienlong. Collection de statuettes en bronze doré, Wei, Tang, Ming. Sculptures en pierre et en bronze. Art Cham, Art khmer. Paravent japonais, estampes chinoises. Arts précolombiens. Poteries, pierres sculptées, bois et étoffes de l'Amérique du Nord, Mexique, Costa-Rica et Pérou. Arts océaniens, pierres et bois sculptés, Statuettes, Fétiches et Masques. Nouvelle Guinée, Nouveau Mecklembourg, Nouvelle Poméranie, Nouvelle-Calédonie, Îles Marquises, Nouvelle-Zélande, Île de Pâques, etc. Arts Africains, sculptures en bois et en ivoire, etc, commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, expert : André Portier, vente à l'Hôtel Drouot du 9 au 11 mai 1928, Paris 1928.

¹¹ Ces prix correspondent, respectivement, à 9 550 euros et 11 500 euros de 2020, selon le convertisseur franc-euro de l'insee, URL : <https://www.insee.fr/fr/information/2417794> [dernier accès : 04.11.2020]. Le site permet d'exprimer, sur la période 1901–2020, le pouvoir d'achat d'une somme en euros ou en francs d'une année donnée en une somme équivalente en euros ou en francs d'une autre année, corrigée selon l'inflation observée entre les deux années.



50 De gauche à droite :
*Statuette de Nouvelle-Guinée et
 Adu Zatua, Sculptures d'Afrique,
 d'Amérique et d'Océanie.*
*Collection André Breton et Paul
 Éluard, s.n., cat. de vente,
 Paris, Hôtel Drouot, 1931,
 planche IV, fig. 93 ;
 planche XVII, fig. 173*

correspond au lot numéro 259 et elle est décrite comme une « statuette en bois sculptée, teinte ocre ; elle représente une divinité à long nez en bec, la tête pointue surmontée d'une haute coiffure », mesurant 23 centimètres de haut et provenant de Nouvelle-Guinée. C'est au moment de la vente Bondy que le fétiche du Sepik rejoint l'*Adu Zatua* dans la collection de Breton, pour la somme de 1 120 francs hors frais¹². Ce dernier se porte également acquéreur de quatre autres lots provenant de Nouvelle Guinée : deux autres statuettes, des oreillers en bois sculpté et un dard à deux pointes, pour un total de 6 750 francs¹³.

Trois ans plus tard, les 2 et 3 juillet 1931, les deux statuettes océaniennes sont livrées au feu des enchères par Breton, sous les numéros 93 et 173, à l'occasion de la vente qu'il organise à l'Hôtel Drouot avec Paul Éluard. C'est la dernière fois que les deux statuettes océaniennes sont réunies en une seule et même collection, avant d'être séparées. Signe de leur importance aux yeux de Breton, elles sont reproduites dans le catalogue

¹² Archives de Paris, D42E3 161. Ce prix correspond à 712 euros de 2020.

¹³ Cette somme correspond à 4 300 euros de 2020.

(fig. 50). Très probablement rédigée par les deux surréalistes, la description de l'*Adu Zatua* est la suivante : « Figure d'ancêtre. Homme assis couronné d'une haute coiffure dentée. Il tient des deux mains une coupe qu'il porte à sa bouche. Bois sculpté, patine noire. Île Nyas [*sic*]. H. 56 cm ». Du fait de sa hauteur, l'œuvre partage une planche entière avec deux autres statuette, alors que celle du Sepik, deux fois plus petite, figure sur la planche IV avec huit autres objets. Cette valorisation différentielle par l'image se retrouve dans les prix d'adjudication. En effet, l'*Adu Zatua* fut adjugé à l'homme de lettres et administrateur colonial Marc Chadourne (1895–1975) pour 4 100 francs hors frais et le fétiche de Nouvelle-Guinée pour 700 francs à Georges Sadoul¹⁴. Nous perdons ensuite la trace de cette statuette du Sepik, alors que l'*Adu Zatua* est aujourd'hui conservé au musée du quai Branly - Jacques Chirac¹⁵ : après être entré dans la collection d'Helena Rubinstein (1872–1965) dans des conditions inconnues, il fut mis aux enchères à sa mort en 1966 à New York, sous le numéro 256¹⁶, et adjugé 1 500 dollars à Alain Schoffel, qui en fit don au musée en 1999¹⁷.

La pérégrination économique des statuette océaniques laisse apparaître deux caractéristiques fortes. D'une part, une circulation très rapide au sein du milieu surréaliste. Il s'écoule, en effet, moins de trois mois entre l'acquisition de l'*Adu Zatua* par Breton en janvier 1926, les photographies de Man Ray et son exposition dans la Galerie surréaliste en mars ; l'œuvre ne reste en possession de Breton que cinq ans, et le fétiche du Sepik, trois ans. Comme l'a remarqué Sophie Cazaumayou, on retrouve un rapport d'analogie entre la transmission des objets, physique et artistique, parmi les membres du mouvement surréaliste (Breton, Man Ray, Sadoul), et le système sociétal océanique, construit autour de l'échange et caractérisé par trois obligations : donner – recevoir – rendre¹⁸. D'autre part, on observe que la spéculation sur ces statuette n'entraîne pas dans les motivations de Breton : avec une moins-value de 40 % entre le prix d'achat de « l'oiseau-totem » en 1928, et son prix d'adjudication en 1931, Breton aurait pu retirer l'objet des enchères, ne payant ainsi que les frais acheteurs, mais il ne le fit pas. Le procès-verbal de la vente témoigne de moins-values encore plus fortes, et de rares cas de plus-value : la perspective d'un gain économique était donc moins importante, pour Breton et Éluard, que le gain symbolique. En

14 Archives de Paris, D149E3 6. Ces prix correspondent, respectivement, à 2 600 euros et 500 euros de 2020.

15 Statue d'ancêtre « adu zatua », bois sculpté, hauteur : 55,7 cm, largeur : 10,5 cm, profondeur : 13 cm, Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac, donateur : Alain Schoffel, n° 70.1999.3.1.

16 *The Helena Rubinstein Collection. African and Oceanic Art*, vente à New-York, Parke-Bernet Gallery, 21–29 avril 1966, New York 1966, p. 255.

17 Archives Alain Schoffel, musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, Asie 70.1999.3.1. La somme de 1 500 dollars, en 1966, correspond à 10 000 euros de 2018.

18 Cazaumayou, 2007 (note 1), p. 10–13.

d'autres termes, la mise aux enchères d'objets océaniens était moins une pratique spéculative que l'occasion de présenter à un public élargi un manifeste du surréalisme, une matière à penser et à rêver.

L'Océanie esthétique, support de la pensée surréaliste

Si l'Océanie retient l'attention des surréalistes, c'est sans doute pour le lien entretenu par les statuettes avec le monde des esprits et pour leur supposée authenticité, dans le sens où les pièces n'auraient pas été modifiées par une main occidentale. Ce dernier aspect est mis en avant dans le catalogue de vente de 1931 : le fétiche de Nouvelle-Guinée est décrit par Breton comme ayant conservé sa « parure de vannerie et de coquillages », alors que le catalogue de la vente Bondy avait ignoré ce point. Cette pièce, et a fortiori l'Océanie, reçoit donc d'autant plus les faveurs de ces artistes qu'elle possède encore ses attributs originels, et conserve ainsi un aspect authentique. Cela explique le glissement de l'Afrique vers le Pacifique, dans le goût des surréalistes. En effet, à la fin des années 1920, les objets provenant d'Afrique étaient devenus entachés du soupçon de l'inauthenticité, du fait de la colonisation. L'Océanie représentait alors une terre encore préservée. Telle est l'analyse de François Poncetton et André Portier en 1929 : certaines îles d'Océanie restent encore « vierges » de l'Europe, contrairement à l'Afrique colonisée¹⁹.

D'autre part, l'Océanie attire les surréalistes par la puissance du lien entretenu avec le monde des esprits. Allégorie de la force masculine et motif clanique, la statuette du Sepik est aussi un véritable objet incarné, à valeur psychopompe, car elle est censée transporter l'âme du défunt et permettre aux esprits de se manifester lors de cérémonies²⁰. La statuette de l'île Nias, quant à elle, est une statuette d'ancêtre, « Adu Zatua », et elle servait explicitement de résidence à l'âme de celui-ci. Conservée à l'intérieur de la maison, et à l'effigie du défunt, c'est devant elle que l'on déposait des offrandes en invoquant la bénédiction des ancêtres et en demandant de transmettre au monde des esprits les désirs des humains²¹. Dans les années 1920, l'aspect psychopompe de certaines statuettes océaniques était relativement connu. Comme l'écrivait Carl Einstein en 1926, l'art océanien témoigne des « forces magiques

19 Poncetton/Portier, 1929 (note 6), p. 5.

20 *Sépik. Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, éd. par Philippe Peltier, Markus Schindlbeck et Christian Kaufmann, cat. exp. Paris, musée du quai Branly, Paris 2015, p. 177.

21 Alain Viaro, « Nias : une île de pierres et de fêtes », article tapuscrit de mars 1999, archives du musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, non publié en l'état.

et des démons» qui entourent ces peuples et, à travers lui, s'exprime leur organisation sociale dans laquelle «le totem domine l'individu²²». Poncetton et Portier vont encore plus loin, en 1929, en opposant les objets océaniques abstraits, proches des forces de l'esprit, et les objets africains plus réalistes :

«Nous sommes bien loin du réalisme de l'Afrique si stylisé soit-il. [...] Cette interprétation [...] se surcharge d'un ample décor traité avec un scrupule d'ordonnance toute abstraite. Et cette ordonnance fait penser à quelque secrète écriture, non point interprétative, mais mentale, où chaque trait interprète une pensée, la modifie par le jeu d'une courbe, la développe ou l'enserme, la renforce par une musique des couleurs²³.»

«Triomphe du dualisme», ces deux statuettes hybrides mi-homme/mi-animal, ou encore mi-être/mi-ancêtre incarnent également la transition entre les mondes et l'idée de mutation de l'objet comme succédané du vivant et du mort. Chers aux surréalistes, ces processus de passage confirment leurs études sur les formes de conscience au monde ainsi que leurs recherches sur les symboles de «connexion» entre les cultures et les temps. Il n'est donc pas étonnant que les objets océaniques soient une matière à penser surréaliste : Christian Zervos voit en eux un remède à la mécanisation «qui nous éloigne progressivement de toute vie intérieure» et un moyen pour «exalter l'œuvre de tous ceux qui croient encore au merveilleux et nous soulagent du fardeau de la conscience²⁴».

Les surréalistes ne sont pas passifs devant cette Océanie esthétique – et esthétisée. Au contraire, ils en font une promotion active. En plus d'avoir servi de couverture au catalogue de l'exposition inaugurale de la Galerie surréaliste, l'*Adu Zatua* est photographié deux fois en 1926 par Man Ray aux côtés de la princesse Murat dans un contraste provocateur, similaire à celui de «Noire et Blanche» (fig. 51). Si Kiki de Montparnasse rêvait, les yeux fermés, d'un ailleurs aux côtés d'une statuette africaine, la princesse Murat regarde, quant à elle, fixement et successivement le spectateur et la statuette océanique. La provocation visuelle se poursuit lorsque cette même statuette est présentée dans la vitrine de l'exposition, faisant scandale dans la presse à cause de son aspect soi-disant indécent. En effet, l'association explicite et inédite à Paris entre des peintures d'inspiration

22 Carl Einstein, «Sculptures mélanésiennes», dans *L'Amour de l'art* 8, 1926, p. 253.

23 Poncetton/Portier, 1929 (note 6), p. 7.

24 Christian Zervos, «Œuvres d'art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui», dans *Cahiers d'art* 4/2-3, 1929, p. 57-58.



51 Man Ray, *La Princesse Murat avec La lune se lève sur l'île de Nias*, 1926, épreuve gélatino-argentique, 9,1 × 7,4 cm, Paris, MNAM/Centre Georges Pompidou, Fonds Man Ray

dada et des œuvres « primitives », fait sensation²⁵. Par conséquent, « le surréalisme ethnographique²⁶ » évoqué par James Clifford n'ouvre plus seulement sur les mécanismes psychiques prônés par les surréalistes, mais sert également d'outil d'affirmation et de provocation. Par le biais de *La Lune brille sur l'île Nias*, Man Ray affirme ostensiblement son appartenance au groupe de Breton et, en choisissant cette œuvre en couverture de son catalogue d'exposition, il en fait un étendard de l'esprit surréaliste ayant vocation à utiliser les « arts extra-occidentaux comme un vecteur de rupture, de déconstruction et de redéfinition de la production et de la hiérarchie artistique²⁷ ». *L'Adu Zatua* témoigne des nouvelles orientations des surréalistes pour l'Océanie et devient, surtout, un instrument de revendication artistique : en se liant à cette aire géographique, ces artistes s'éloignent de l'Afrique et de ses associations avec le cubisme. Les

25 André Breton. *La beauté convulsive*, éd. par Agnès Angliviel de La Beaumelle, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne (MNAM) - Centre Pompidou, Paris 1991, p. 183.

26 James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », dans *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge 1988, p. 117-151, ici p. 121.

27 Man Ray, *African Art, and the Modernist Lens*, éd. par Wendy A. Grossman, cat. exp. Washington/Albuquerque/Charlottesville/Vancouver, The Phillips collection/University of New Mexico Art Museum/University of Virginia Museum of Art/University of British Columbia, Museum of Anthropology, Washington 2009, p. 95.

frontières jusqu'alors mouvantes entre les productions non occidentales se dessinent plus distinctement et ces espaces deviennent le théâtre de nouvelles conquêtes de territoires artistiques.

De façon moins provocante, la vente de 1931 permet à Breton et Éluard d'associer directement objets océaniques et matière à penser surréaliste, en un catalogue-manifeste. Le contraste des descriptions de la même statuette du Sepik, entre la vente Bondy et la vente Breton-Éluard, est riche de sens. Ainsi, dans le catalogue de la vente de Walter Bondy, l'accent est mis sur le statut d'œuvre d'art de la pièce – statuette – ainsi que sur l'action créative de son producteur – « sculptée », « teintée » –, mais les précisions culturelles concernant la provenance de la statuette ou sa fonction dans sa culture d'origine sont absentes de la description. En revanche, son passage chez les surréalistes et surtout le regard que Breton a porté sur cette pièce ont modifié, précisé, voire recontextualisé la fonction originelle de l'œuvre. En effet, dans le catalogue de 1931 la statuette a un « visage [qui] se prolonge en un long bec ouvert ; il est surmonté d'une haute coiffure conique décorée d'un animal totémique. Parure de vannerie et de coquillage. Bois sculpté peint en rouge ». De divinité, l'objet reçoit donc une valeur totémique.

Ces ajouts et ces changements apportés à la description de la statuette se trouvent renforcés par l'intérêt des surréalistes porté aux oiseaux et par le mythe qu'ils développent par rapport à cet animal. Henri Clouzot et André Level expliquent, dès 1919, qu'« il est plus facile de prêter un sens totémique aux nombreux masques dont le nez évoque le bec de l'oiseau²⁸ » et que cette figure facilite la perception d'un sens religieux, voire magique. De même, dans l'introduction au catalogue de l'exposition de 1926 sur les « Tableaux de Man Ray et objets des îles », de nombreuses citations liées au thème de l'oiseau sont insérées, notamment celle du chancre des surréalistes, Lautréamont, qui écrivait que « nous tenions beaucoup à cet oiseau, qui était, pour nous, comme le génie de la maison²⁹ ».

Par conséquent, l'étude des ajouts apportés aux descriptions de l'« oiseau-totem » et de l'*Adu Zatua* au fil des catalogues de vente dans lesquels ils figurent dévoile des déplacements sémantiques : sous l'œil du possesseur, l'objet subit une pérégrination dont les étapes successives sont symptomatiques des attentes esthétiques surréalistes de cette période. Autrement dit, ces déplacements physiques, conceptuels et taxinomiques modifient l'identité même de l'objet, qui prend la valeur d'un document historique, esthétique et culturel, comme le notent Noémie Étienne, Manuel Charpy et Jean Estebanez :

28 Henri Clouzot et André Level, *L'art nègre et l'art océanien*, Paris 1919, p. 16.

29 *Tableaux de Man Ray et objets des îles*, cat. exp. Paris, Galerie surréaliste, Paris 1926, p. 6.

«La relocalisation est aussi une recreation : que ce soit à l'échelle institutionnelle où à l'échelle personnelle, celui qui relocalise s'approprie l'objet et lui confère une signification, le fige, quoique temporairement, dans une potentielle identité. Ce processus de décontextualisation permet d'extraire un objet d'un système social et culturel dans lequel il n'avait rien de curieux pour le recontextualiser dans un nouvel ensemble, lui conférant un cadre à partir duquel on peut contempler son étrangeté³⁰.»

En d'autres termes et dans ces deux cas, l'identité même de l'objet s'en trouve modifiée, son essence est transmutée, en partie, au profit du discours esthétique des surréalistes. La déterritorialisation de ces œuvres produit une dialectique formelle qui met en tension la perte de la fonction première de l'objet avec les exigences plastiques du début du xx^e siècle.

Pour conclure, les dynamiques surréalistes d'«appropriation par contamination et revitalisation³¹» étudiées au prisme de ces deux pièces océaniques mettent en exergue le va-et-vient entre les recherches artistiques du surréalisme en France au début du xx^e siècle et les processus religieux ancestraux de l'Océanie. Diachronique et a-spatial, cet «effort immémorial³²» produit une mutation de la perception et de l'utilisation de l'objet conquis par les artistes surréalistes. «Matière à penser» et objets marchands, les artefacts océaniques deviennent des «objets-contact» qui se dissolvent dans les projections subjectives des membres du groupe de Breton. Cette dynamique nouvelle de l'objet, qui perd son patrimoine au profit d'une fantasmagorie nouvelle, dévoile les intentionnalités «cannibales» des surréalistes : ils gommant l'altérité, ou du moins, la transforment en une autre altérité, pas celle de son origine, mais celle qui est fantasmée par ces artistes. Appréhender ces pièces comme des «objets-contact» se révèle d'autant plus fondé que cette étude de marché a montré qu'elles constituent plus une matière à penser transmissible, qu'un investissement dégageant des profits économiques.

30 Étienne Noémie, Manuel Charpy et Jean Estebanez, «Éditorial», dans *Material Culture Review* 79 : Things Between Worlds. Creating Exotism and Authenticity in the West, From the 19th Century to the Present, 2014, p. 1-6, ici p. 1.

31 Hugues Henri, «Appropriation de l'art africain par contamination chez Pablo Picasso, Arman, Spoerri et César», dans *Art et appropriation. Actes du colloque organisé par le Centre d'études et de recherches en esthétiques et arts plastiques, Pointe-à-Pitre, décembre 1996*, éd. par Dominique Berthet, Petit-Bourg (Guadeloupe) 1998, p. 177-189, ici p. 177.

32 Breton, 1999 (note 3), p. 837.

L'annonce du surréalisme à Prague. L'exposition « Poésie 1932 » et le rôle de la Société des artistes plasticiens Mánés

Anna Pravdová

Parmi les facteurs qui accompagnèrent la présentation du surréalisme et favorisèrent son implantation dans la Tchécoslovaquie des années 1930, il convient de faire une place particulière à l'exposition « Poésie 1932 » organisée à Prague fin 1932¹. Cette manifestation fut un événement important qui favorisa la reconnaissance et l'acceptation de ce mouvement par les milieux artistiques tchèques les plus progressifs ainsi que par une partie du public, dans un milieu en apparence indifférent, si ce n'est hostile. Durant les années 1920, la scène artistique et culturelle tchèque et slovaque pouvait en effet paraître plus tournée vers le cubisme ou d'autres tendances modernes de l'école de Paris, quand elle n'adaptait pas à sa façon certaines formes de néoclassicisme proches d'un « retour à l'ordre » ou d'un art « civiliste² » de forme assez réaliste. De même, le parcours initial de ceux qui allaient fonder le Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie en 1934 ne semblait pas des plus favorables à son émergence. Plusieurs des écrivains et artistes qui participèrent aux premiers temps de l'aventure surréaliste en Tchécoslovaquie s'étaient engagés depuis le début des années 1920 dans l'aventure du groupe Devětsil. Or, ce mouvement d'avant-garde s'était plusieurs fois démarqué du surréalisme ou s'y était opposé, parfois violemment, tant pour des raisons théoriques et philosophiques que

1 Cet article est publié avec le concours du Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization du ministère de la Culture de la République tchèque.

2 Le « civilisme » (*Civilizmus* ou *Civilismus* en tchèque) fut une tendance littéraire et artistique qui se revendiquait de l'unanimisme français et du vitalisme américain, et qui se développa à la fin du XIX^e, puis dans les deux premières décennies du XX^e siècle. Poursuivant les recherches de Walt Whitman ou de Jules Romain en littérature, le civilisme tchèque fut marqué, dans la peinture, par les œuvres des Fauves, la peinture de Matisse, de Raoul Dufy et du Douanier Rousseau, tout en se tournant vers des thématiques sociales ou prolétariennes. Parmi les principaux représentant du civilisme tchèque on trouvait les peintres Karel Holan, Miloslav Holý, Pravoslav Kotík, Václav Rabas, Vlastimil Rada, et les sculpteurs Karel Kotrba et Otto Gutfreund.

pour des questions formelles et plastiques. Avant de devenir le principal théoricien du surréalisme tchèque, l'écrivain et collagiste Karel Teige avait été celui de Devětsil puis du poétisme, et il avait condamné les principes d'enregistrement direct de la pensée, de dictée intérieure, mais aussi d'«automatisme psychique pur», pourtant présentés par Breton dans son *Manifeste* comme la «définition» même du surréalisme. Les peintres Jindřich Štyrský et Toyen, futurs membres fondateurs du Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie en 1934, avaient également participé à Devětsil et opté, au milieu des années 1920, pour une forme particulière, l'artificialisme, qu'ils avaient définie en grande partie *contre* le surréalisme. Dans une conférence consacrée à l'artificialisme, Štyrský avait ainsi déclaré : «La peinture surréaliste donne l'impression d'œuvres d'illustration ou d'œuvres d'un goût littéraire répugnant, ce à quoi concourt encore un caractère artisanal imparfait et, pour la plupart, une impuissance picturale absolue même quand le traitement de l'œuvre est globalement poétique³.» Ce point de vue devait être repris par Teige, dans son article «Abstraction, surréalisme, artificialisme», publié en 1928, où il écrivit que : «L'artificialisme est avant tout l'antithèse absolue du surréalisme⁴.»

La reconnaissance et la diffusion du surréalisme en Tchécoslovaquie ne furent donc ni acquises ni aisées. Pourtant, peu de temps après sa fondation en 1934, le Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie devait apparaître comme un des plus importants groupes surréalistes et les œuvres de certains de ses acteurs – au premier rang desquels Štyrský, Toyen et Teige, hostiles dans un premier temps au surréalisme – acquirent une reconnaissance internationale, tant dans les milieux surréalistes proprement dits que parmi les amateurs, les acheteurs et les collectionneurs d'œuvres de ce courant. Ce renversement de tendance ne fut cependant ni aussi brutal ni aussi radical qu'il pourrait paraître. Des signes avant-coureurs avaient marqué, dès la fin des années 1920 et le début des années 1930, un rapprochement sensible entre le poétisme tchèque et sa version picturale, l'artificialisme, d'un côté, et le surréalisme, de l'autre, jusqu'à opérer un ralliement total à ce dernier en 1934. Cela fut rendu possible grâce à l'action de quelques individus, poètes, artistes, qui, par leur position ou leur influence, contribuèrent à diffuser le surréalisme en Tchécoslovaquie et qui, grâce à leurs liens personnels avec l'avant-garde tchèque et certains acteurs du surréalisme international, notamment parisien, jouèrent un rôle essentiel de passeurs.

3 Jindřich Štyrský, document non daté, reproduit dans id., *Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty 1923–1940* [Chacun de nous poursuit son crapaud. Textes 1923–1940], Prague 1996, p. 33–34. Sauf autre indication, toutes les traductions sont d'Anna Pravidová.

4 Karel Teige, «Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus», dans *Kmen* II/6, 1928.

Présentation des œuvres des surréalistes parisiens à Prague

Certaines expositions entraînent aussi l'ouverture progressive de l'avant-garde tchèque et d'une certaine frange du public local au surréalisme. Ces manifestations furent soutenues et organisées par des revues, des galeries privées, mais aussi, chose assez spécifique à la Tchécoslovaquie, par des associations et sociétés d'artistes. Ces sociétés, créées à la fin du XIX^e siècle dans le but de promouvoir la culture et l'art tchèques, avaient peu à peu élargi leurs objectifs en direction de l'art moderne international. Certains de leurs membres faisaient d'ailleurs partie de l'avant-garde et surent utiliser les supports, réseaux et locaux de ces organismes pour aider à faire connaître les œuvres du surréalisme en Tchécoslovaquie, puis pour diffuser les œuvres surréalistes tchèques dans le pays.

En 1931, deux manifestations avaient présenté des œuvres de surréalistes parisiens ou de peintres proches du groupe. La première, intitulée «L'École de Paris⁵», au sens le plus large du terme, avait été organisée par l'association Cercle d'art⁶. Par l'entremise du peintre Josef Šíma, installé à Paris, elle avait pu montrer, au milieu d'une sélection de peintres liés de près ou de loin à l'école de Paris (Bonnard, Denis, Vlaminck, Dufy, Utrillo, Cézanne, Derain, Picasso, Braque, Matisse...), quelques œuvres d'Arp, de Chirico, Ernst, Miró et Masson, prêtées par l'intermédiaire de plusieurs galeristes parisiens, dont Léonce Rosenberg, Jeanne Bucher et Daniel-Henry Kahnweiler⁷. La même année, une autre association, la Société des artistes plasticiens Mánes⁸, avait inclus dans

5 L'exposition «L'École de Paris : francouzské moderní umění» [L'École de Paris : l'art moderne français] se tint dans les locaux de la Maison municipale de Prague et dans la salle Aleš de l'Umělecká Beseda au printemps 1931. Les textes du catalogue furent rédigés par Štefan Osuský, ambassadeur de Tchécoslovaquie en France, et André Salmon, qui – on s'en doute – ne mit pas particulièrement l'accent sur le surréalisme.

6 L'Umělecká Beseda, que l'on pourrait traduire en français par le «Cercle d'art», est la plus ancienne association artistique tchèque. Elle fut fondée le 3 mars 1863 par quelques-unes des figures majeures de la vie culturelle et scientifique tchèque de l'époque, peintres, compositeurs, écrivains, universitaires ou scientifiques (Bedřich Smetana, Josef Mánes, Karel Jaromír Erben, Jan Evangelista Purkyně...). Durant le XX^e siècle et sous la Première République, l'association, à laquelle appartenaient quelques artistes modernes, continua à promouvoir l'art tchèque, tout en s'ouvrant à quelques tendances internationales. Parmi les membres de l'avant-garde tchèque qui firent partie de cette association, on peut citer Josef Šíma, et le compositeur Jaroslav Ježek, qui allait être un des fondateurs du Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie.

7 Les œuvres présentées étaient les suivantes : Arp, *Vôl d'oiseau* (prêté par la galerie Jeanne Bucher); Ernst, *Têtes penchées* (galerie Vignon), *Fleurs stylisées*, *Animaux stylisés*, *Abstraction* (galerie Rosenberg), ainsi que deux dessins (Jeanne Bucher); de Chirico, *La Confiserie de Périclès*, *Les Marathoniens*, *Les Chevaux blancs au bord de la mer* (galerie Rosenberg); Masson, *Torse de femme*, *Les Écorchés*, *Les Oiseaux* (galerie Simon), *Le Buste* (Jeanne Bucher); Miró, *Le Corps de ma brune*, *Homme*, *Femme et enfant* (galerie Pierre).

8 La SVU Mánes (Spolek výtvarných umělců Mánes), que l'on peut traduire en français par «Société des artistes plasticiens Mánes», est l'autre grande association artistique tchèque. Fondée en 1887, elle réunissait les artistes les plus progressistes du pays, sous l'égide du peintre Josef Mánes, alors considéré comme l'un des premiers artistes modernes. L'association joua un rôle dans la promotion et le développement de l'art moderne en Tchécoslovaquie, que ce soit à

l'exposition «L'Art de la France actuelle» quinze toiles d'André Masson. Si ces deux événements avaient permis de montrer au public pragois des œuvres assez récentes⁹ d'acteurs présents ou passés du surréalisme, aucun des deux ne s'était concentré sur le surréalisme en tant que tel. De même, les œuvres surréalistes exposées n'y étaient appréhendées que comme exemples d'une «école artistique» parmi d'autres, dans la vaste mosaïque de l'art moderne à Paris. L'approche proposée du surréalisme demeurait esthétique et formelle, ignorant la dimension collective, philosophique, politique et poétique du mouvement.

Conception et organisation de «Poésie 1932»

Tout autres furent la conception et l'organisation de «Poésie 1932», qui se tint d'octobre à fin novembre 1932. Dès son projet, l'exposition se voulut une présentation cohérente du surréalisme contemporain. Elle se concentra ainsi sur des œuvres issues du groupe surréaliste stricto-sensu, ou sur celles qui entretenaient avec le surréalisme une vision de même *nature poétique*. Il s'agissait, en effet, de lever l'équivoque sur le surréalisme, en le présentant, non plus seulement comme un style, une esthétique, mais comme une éthique, un regard spécifique sur la réalité et la poésie. Le choix – on ne peut plus expressif – du titre de l'exposition ainsi que l'ensemble des manifestations qui entourèrent l'événement montrent que les organisateurs voulaient lui donner une place particulière, en en faisant non seulement la première véritable exposition du surréalisme à Prague, mais également la première confrontation entre le surréalisme international et l'avant-garde pragoise. L'importance de l'événement fut telle, que certains commentateurs locaux la désignèrent comme la «première grande manifestation surréaliste de par le monde¹⁰», ce qu'elle fut, d'une certaine manière, même si elle ne fut pas une exposition voulue, conçue et organisée par les surréalistes eux-mêmes.

L'initiative du projet revint à l'écrivain, caricaturiste et peintre Adolf Hoffmeister (1902–1973). Acteur important de l'avant-garde tchèque, il avait fait partie, dès 1920, des fondateurs du groupe Devětsil et avait rejoint, par la suite, l'association Mánes, où se trouvaient certains des artistes les plus «progressistes» du pays. En 1929, il avait pourtant quitté

travers la publication de sa revue *Vlné Směry* [Tendances modernes], ou à travers les grandes expositions qu'elle initia et organisa. Parmi celles-ci, certaines eurent un rôle décisif dans le développement de l'art tchécoslovaque du début du xxe siècle, comme l'exposition «Auguste Rodin» en 1902, «Edvard Munch» en 1905 ou «Poésie 1932» en 1932.

⁹ Les œuvres présentées dataient, pour la plupart, des années 1925–1931.

¹⁰ Vojtěch Volavka, «Surréalismus a poesie 1932», dans *Demokratický střed*, 25 novembre 1932.

l'association en compagnie d'autres membres, afin de protester contre le peu de place laissé aux artistes les plus jeunes et les plus modernistes¹¹. En 1931, ils avaient négocié leur retour au sein de l'association, en demandant l'organisation d'une exposition qui réunirait et confronterait les travaux des artistes de l'avant-garde tchèque, à des œuvres d'invités étrangers, proches ou partie prenante du mouvement surréaliste. Afin de répondre à leurs vœux, la société Mánès décida de la tenue de ce qui allait devenir « Poésie 1932 ».

Encore une fois, Josef Šíma fut chargé de prendre contact avec les éventuels participants parisiens et de collecter leurs œuvres. Arrivé en France en 1921, il avait adhéré l'année suivante au groupe Devětsil, dont il était devenu le « correspondant » parisien. Assez bien implanté, il avait fréquenté quelques anciens Dada et avait écrit, entre 1925 et 1927, une chronique sur la vie artistique parisienne intitulée « Kaléidoscope » pour les *Rozpravy Aventina*, revue des éditions pragoises Aventinum. Il avait ainsi été l'un des premiers Tchèques à se pencher sur le surréalisme naissant, qu'il avait défini, en 1926, comme « quintessence de la poésie » et « révolution¹² ». Ce fut d'ailleurs à l'occasion d'une exposition des toiles et dessins de Šíma au printemps 1928, à Prague, dans les espaces de l'Aventinská mansarda, galerie d'exposition de la maison d'édition Aventinum, que Karel Teige écrivit son premier texte critique sur le surréalisme, « Abstraction, surréalisme, artificialisme », qui marqua une première étape dans le rapprochement du théoricien de Devětsil avec le surréalisme. L'exposition de Šíma fut importante à ce titre : située par Teige comme à la limite même du poétisme et du surréalisme, elle fut perçue à Prague comme une exposition « d'œuvres surréalistes¹³ ». Ce fut donc assez naturellement que les organisateurs de « Poésie 1932 » se tournèrent vers Šíma pour contacter les artistes étrangers ou leurs représentants et s'assurer de leur participation, et de nombreuses œuvres surréalistes venues de France purent être exposées à Prague grâce à lui. Pourtant, et assez paradoxalement, les relations que Šíma, alors membre du groupe le Grand Jeu, entretenait avec les surréalistes français n'étaient

11 Les membres qui quittèrent alors l'association, outre Adolf Hoffmeister, étaient les peintres František Muzika, Alois Wachsman, le peintre et architecte Josef Kaplický, le sculpteur Bedřich Štefán, les historiens de l'art Jaromír Pečírka et Kamil Novotný. Sur ce point, voir *Český surrealismus 1929–1950*, éd. par Lenka Bydžovská et Karel Šrp, cat. exp. Prague, Galerie hlavního města Prahy, Prague 1996, p. 18.

12 Josef Šíma, *Kaléidoscope* [1926], trad. française par Erika Abrams, Alfortville 1992, p. 42–43.

13 Ce fut également le cas à Paris. Ainsi, à la suite d'une exposition personnelle qu'il eut dans cette ville en 1927, Šíma écrivit à son ami, l'architecte Bedřich Feuerstein : « Beaucoup de gens me classent parmi les surréalistes, bien que je m'en défende. » Dans un autre courrier adressé à son ami en septembre 1926, il avait toutefois écrit : « [...] je voudrais m'associer aux surréalistes, surtout à Picabia et Ernst » (voir František Šmejkal, *Síma*, trad. française par Xenia Zincková, Jacqueline Menanteau et Annick Baudoin, Paris 1992, p. 122).

ni suivies, ni toujours très bonnes¹⁴. Cela explique peut-être qu'un acteur majeur du surréalisme tel André Breton n'ait pas été directement sollicité pour les prêts de l'exposition.

Le commissariat de l'exposition était réparti entre plusieurs artistes, tous membres de l'avant-garde et manifestant un intérêt croissant pour le surréalisme. Šíma, Hoffmeister et le sculpteur Bedřich Stefan constituaient le jury chargé de sélectionner les participants étrangers. Les peintres Toyen, František Muzika et le sculpteur Vincenc Makovský étaient responsables de la partie tchèque. Tous les six formaient le commissariat collégial de l'exposition, auquel était adjoint un comité d'organisation composé de membres de la société Mánes, sous la houlette de l'architecte Josef Gočár, président de l'association¹⁵.

Un même nombre d'artistes tchèques et étrangers avait été retenu pour l'exposition. Parmi les artistes invités finalement exposés, on relève les noms de Hans Arp, Max Ernst, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Alberto Giacometti, tous alors membres actifs du groupe surréaliste, d'André Masson et de Joan Miró, qui s'en étaient alors un peu distancés mais qui furent membres et le redevinrent, de Wolfgang Paalen, qui allait rejoindre ce groupe en 1936, et de Gaston-Louis Roux qui, sans jamais avoir adhéré au mouvement, était proche de plusieurs surréalistes de la première heure¹⁶. Des œuvres de Giorgio de Chirico et de son frère Alberto Savinio, ainsi que de Paul Klee, venaient compléter la section étrangère. Sur la liste du projet de l'exposition figuraient également les noms de Man Ray et de Brancusi, mais ni l'un ni l'autre ne furent finalement présentés.

Ce furent au total cent cinquante œuvres – dont cent cinq tableaux et sculptures tchèques –, principalement réalisées entre 1930 et 1932, qui furent présentées au public pragois. Les œuvres étrangères, qui venaient très majoritairement de France, avaient pour la plupart été prêtées par l'intermédiaire de galeries commerciales parisiennes¹⁷, directement sollicitées par Šíma.

14 Si Šíma raconte que Breton était venu visiter son atelier en 1926 – date depuis lors corrigée par František Šmejkal et se situant plus vraisemblablement en 1928 (Šmejkal, 1992 [note 13], p. 115, note 125) –, la fameuse réunion du bar de la rue du Château, le 11 mars 1929, à laquelle Šíma avait été convié, était, depuis, venue tendre les relations entre le Grand Jeu et le groupe surréaliste.

15 On retrouvait dans ce comité quelques artistes participant à l'exposition, dont le sculpteur Bedřich Stefan et les peintres Alois Wachsman et Emil Filla, ce dernier étant par ailleurs président-adjoint de la société Mánes.

16 Élève de Maurice Denis et de Paul Sérusier à l'académie Ranson, Gaston-Louis Roux avait travaillé avec Raoul Dufy, puis avait rencontré Roger Vitrac par l'intermédiaire de Daniel-Henry Kahnweiler. Par Vitrac, il avait fait connaissance de plusieurs autres surréalistes de la première heure, notamment de Robert Desnos, Jacques Baron, André Masson, Jacques Prévert, Raymond Queneau et Michel Leiris qu'il accompagna lors de la mission Dakar-Djibouti.

17 Le catalogue de l'exposition n'indique pas les propriétaires des œuvres étrangères mais nous en avons connaissance grâce aux fiches de prêts conservées dans les archives de la société Mánes. Voir Archives de la ville de Prague, fonds SVU Mánes, Mánes 1932.



52 Alois Wachsman, *Meurtre*, 1931, huile sur toile, 61,5 × 90 cm, Prague, Galerie nationale de Prague

La galerie Pierre Colle avait prêté deux toiles d'Ernst (*L'Homme et la Femme*¹⁸, *L'Oiseau Lop-Lop*) et deux de Dalí (*Illusion diurne*, *Le Devenir automatique*). La galerie Jeanne Bucher avait envoyé un tableau (*La Nuit*) et deux gouaches d'Ernst. La galerie Pierre, deux toiles de Miró et deux sculptures de Giacometti¹⁹. La galerie Simon, deux œuvres de Masson (*Le Baiser*, *Au bord de la mer*²⁰) et des toiles de Gaston-Louis Roux (*La Dame au face à main*, *Composition*). Paul Éluard avait pour sa part prêté trois toiles de Max Ernst de sa collection personnelle (dont la célèbre *Pietà ou Révolution la nuit* de 1923²¹), établissant par là l'un de ses premiers contacts avec les représentants de l'avant-garde pragoise²²,

18 Ainsi que le signale Françoise Caille, il existe quatre huiles sur toile de Max Ernst intitulées *L'Homme et la Femme*, réalisées en 1929 et 1930. Le catalogue de «Poésie 1932» n'incluant pas les reproductions des œuvres, il est impossible de savoir laquelle fut exposée. Françoise Caille, *L'exposition Poésie 32. De l'artificialisme au surréalisme*, mémoire inédit de DEA, université Paris-I – Panthéon-Sorbonne, Paris 1992, p. 62.

19 Les toiles de Miró et les sculptures de Giacometti ne figurent au catalogue que sous le titre *Composition*.

20 Il pourrait s'agir de la toile *Tombeau au bord de la mer* de 1924, exposée lors de la première exposition personnelle d'André Masson à la galerie Simon-Kahnweiler en 1924.

21 Les deux autres toiles prêtées par Éluard furent *Le Grand vivant* et *Paysage de fortune*. L'adresse indiquée sur la fiche de prêt était celle du 42, rue Fontaine, où Éluard occupait alors un atelier dans le même immeuble que Breton.

22 Il connaissait cependant Josef Šíma depuis 1926. Sur ce point, voir Anna Pravdová, «Paul Éluard et les artistes tchèques», dans *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, éd. par Hana Rousová, cat. exp. Prague, Galerie hlavního města Prahy, Řevnice 2011, p. 308.



53 Josef Sudek, Les toiles de Toyen à l'exposition *Poésie 1932*, Institut d'histoire de l'art, Académie des Sciences, Prague



54 Josef Sudek, Les toiles de Jindřich Štyrský à l'exposition *Poésie 1932*, Institut d'histoire de l'art, Académie des Sciences, Prague



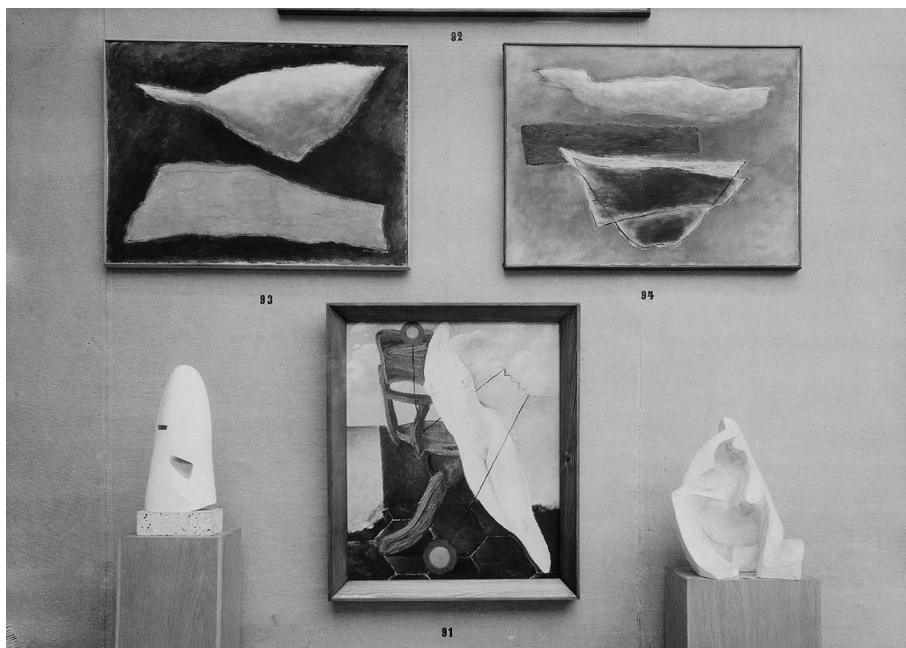
55 Jindřich Štyrský, *Akáty [Agates]*, 1931, huile sur toile, 135 × 95 cm, Prague, Galerie nationale de Prague

notamment avec ceux qui allaient fonder le Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie. Trente et une œuvres venues de Paris et treize prêtées par l'intermédiaire de la galerie Flechtheim de Berlin, dont deux de Chirico, un Ernst et deux Paalen, représentaient les tendances surréalistes internationales ou proches²³.

La sélection tchèque rassemblait plusieurs ensembles de pièces souvent prêtées par les artistes eux-mêmes. L'ensemble le plus fourni était celui du peintre Alois Wachsman (fig. 52), fort de vingt et une œuvres. František Muzika en présentait pour sa part dix-neuf. Toyen (fig. 53) et Jindřich Štyrský (fig. 54 et 55) exposèrent respectivement quinze et dix-sept toiles, réalisées entre 1925 et 1932²⁴. Certaines d'entre-elles

²³ Archives de la ville de Prague, fonds SVU Mánes, Mánes 1932, I. n° 4172, sign. 4.1.

²⁴ Jindřich Štyrský : *Paysage dans le ciel*, 1925; *Elvire somnambule*, 1926; *Trouvailles sur la plage*, 1927; *Noyée*, 1927; *Inondation*, 1927; *Express de nuit*, 1928; *La Mort d'Orphée*, 1931; *Au mois de mai*, 1931; *Palmette*, 1931; *Sur la plage*, 1931; *Les Agates*, 1931; *Cigarette à côté de la morte*, 1931; *Tableau*



56 Josef Sudek, Vue de l'exposition *Poésie 1932*, avec les tableaux de Josef Šíma et les sculptures de Vincenc Makovský, Institut d'histoire de l'art, Académie des Sciences, Prague

ressortissaient encore à l'artificialisme qu'ils avaient promu durant ces années, mais d'autres portaient déjà des signes de leur rapprochement progressif du surréalisme, notamment dans les thèmes traités : érotisme, angoisse, mythes, inconscient. Josef Šíma (fig. 56), avec six huiles sur toiles seulement, fut étonnamment parmi les artistes tchèques les moins représentés, malgré – ou à cause de ? – son importante contribution à l'organisation de l'exposition. La sélection tchèque était complétée par quatre toiles de Adolf Hoffmeister et cinq de František Janoušek. La présence qui peut paraître rétrospectivement la plus étonnante fut celle d'Emil Filla, artiste alors reconnu pour sa peinture cubiste assez orthodoxe et qui ne s'était rapproché que très brièvement et de façon assez superficielle du surréalisme, suivant en cela l'exemple de Pablo Picasso, son modèle. Les sept œuvres qu'il exposait et proposait à la vente étaient les plus chères de celles présentées par les artistes tchèques. Leur prix variait de 15 000 à 22 000 couronnes tchécoslovaques, alors

I, 1932; *Tableau II*, 1932; *Tableau III*, 1932; *Tableau IV*, 1932; *Tableau V*, 1932. Toyen : *Vaisseau englouti*, 1927; *Marécages*, 1928; *Aloe*, 1928; *Pénombre dans la forêt vierge*, 1929; *Lago di Como*, 1929; *Dans la clairière*, 1929; *Nuit en Océanie*, 1931; *Paysage au lac*, 1931; *Flore de sommeil*, 1931; *Paysage nordique*, 1931; *Tableau I*, 1932; *Tableau II*, 1932; *Tableau III*, 1932; *Tableau IV*, 1932; *Tableau V*, 1932.

que les œuvres les plus chères de Toyen ou de Štyrský atteignaient tout juste 6 000 couronnes²⁵.

Les quelques sculptures de Hana Wichterlová, comme celles de Vincenc Makovský²⁶ (qui allait, lui aussi, rejoindre les fondateurs du groupe surréaliste tchèque deux ans plus tard), témoignaient d'une orientation nouvelle ouvertement tournée vers le surréalisme. La sélection de sculptures tchèques était complétée par deux œuvres de Bedřich Stefan.

Afin d'évoquer la façon dont les surréalistes parisiens avaient présenté leurs œuvres en les frottant à l'aimantation des arts dits « premiers » ou « sauvages », lors de l'exposition « Tableaux de Man Ray et objets de îles », en 1926, ou comme le groupe le Grand Jeu l'avait fait pour son exposition collective à la galerie Bonaparte en juin 1929²⁷, Josef Šíma avait émis l'idée d'exposer des photographies de sculptures africaines à côté des œuvres exposées²⁸. Ayant appris cela, Paul Guillaume avait proposé, par l'intermédiaire de Bedřich Stefan, de prêter de vraies statues africaines, à condition que son prêt soit exclusif, ce que Mánes ne put accepter. Ce fut donc Stefan qui prêta finalement plusieurs masques qu'il avait lui-même achetés à Paris en 1924²⁹.

Une poésie pour tous les sens

L'exposition « Poésie 1932 » fut inaugurée le 27 octobre 1932 et resta ouverte au public durant un mois. La manifestation se tenait dans les nouveaux locaux de la société Mánes, bâtiment fonctionnaliste achevé en 1930. Le vernissage fut l'occasion d'un événement culturel de grande envergure. Retransmis en direct par la radio³⁰, il se composait d'un discours de Gočár et un de Nezval, suivis d'une lecture de poèmes de Tzara et Nezval³¹ ainsi que d'un extrait du *Manifeste du surréalisme*

25 Pour donner une idée des prix alors proposés, le salaire mensuel d'un fonctionnaire s'élevait à l'époque à 1 300 couronnes environ; celui d'un professeur d'université à 5 000 couronnes.

26 Makovský : *Tête*, mortier, 1929; *Relief*, plâtre, 1930; *Vase et Femme*, plâtre, 1930; *Tête*, marbre, 1931; *Homme*, plâtre, 1931; *Femme*, plâtre, 1932. Wichterlová : *Torse avec vase*, bois, 1930; *Groupe sculpté*, bronze, 1930.

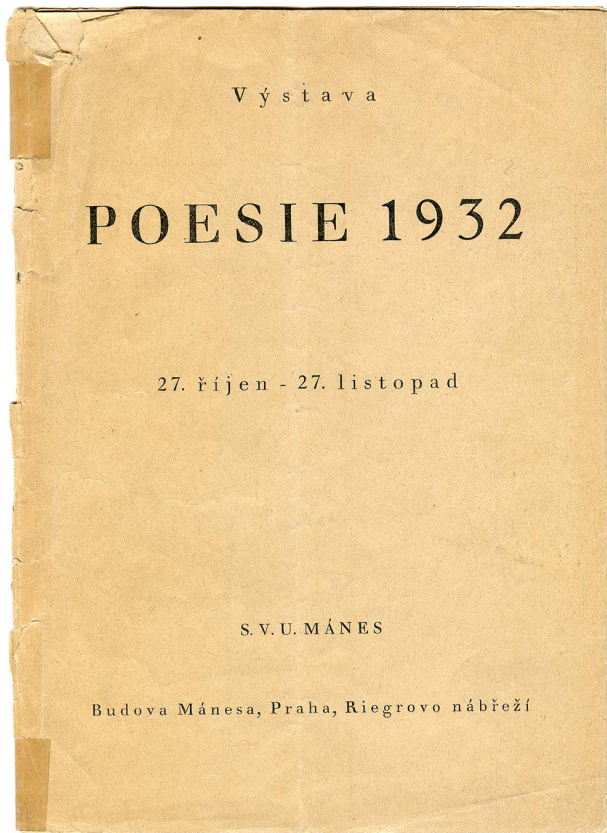
27 Les « sculptures de sauvages » prêtées pour l'exposition appartenaient aux collections du docteur Stephen Chauvet et de Paul Chadourne.

28 Šíma s'intéressait lui-même à l'art africain et à son rôle dans l'art moderne, comme le montrent certaines chroniques écrites pour la revue *Rozpravy Aventina* sur l'art nègre et la peinture moderne. Šíma, 1992 (note 12), p. 34–36.

29 Voir à ce sujet Tomáš Winter, *Palmy na Vltavě, Primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950*, Arbor Vitae, Západočeská galerie, Řevnice–Plzeň, 2013, pp. 184–185.

30 Comme l'indique le communiqué de presse de l'exposition conservé aux Archives de la ville de Prague, fonds SVU Mánes, Mánes 1932, I. n° 4172, sign. 4.1.

31 Des poèmes de Louis Aragon figuraient également sur le programme initial du vernissage, avant que les organisateurs ne les retirent, sans doute prévenus de « l'affaire Aragon » et de ses suites en janvier–mars 1932.



57 Couverture du catalogue de l'exposition *Poesie 1932*

d'André Breton. Les textes, lus par de célèbres acteurs de l'époque³², étaient entrecoupés par des intermèdes musicaux où alternaient des morceaux d'Erik Satie, d'Igor Stravinski, ainsi qu'une pièce du compositeur et pianiste Jaroslav Ježek, *Capriccio*, spécialement composée pour l'occasion³³. Le tout se concluait par des numéros de magie. Cette volonté d'associer lectures, musique, théâtre, music-hall s'intégrait dans le projet cher à Karel Teige de défendre une poésie unique, conçue «pour les cinq sens» et mêlant les formes et les supports les plus variés. Cette idée reprenait aussi une tradition ancrée dans les milieux culturels tchèques qui faisait de chaque vernissage un événement culturel mais avait pris, cette fois-ci, une forme plus spectaculaire.

32 Dont Jiřina Šejbalová, que l'on voit sur une des rares photographies d'époque de l'événement.

33 Un compte rendu paru dans le *Prager Tagblatt*, journal pragois en langue allemande, commenta l'exécution de la pièce de Ježek le soir du vernissage en ces termes : «*Capriccio* est une orgie de rythmes à la limite du supportable, son calibre sauvage peut être exprimé au mieux par le constat que la pièce *Piano-Rag-Music* de Stravinski semblait presque fanée et maniérée à côté d'elle.» (Cité par Jan Skřivánek, dans «Poesie 1932», article paru le 19 novembre 2015 sur le serveur autour du marché de l'art Artplus, URL : www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/poesie-1932 [dernier accès : 04.11.2020]).

HANS ARP			
1	<i>Personage</i> (Osoba)	Kč	24.300.—
2	<i>Vase tête</i> (Hlava — váza)	Kč	8.100.—
3	<i>D'après les lois du hasard</i> (Po zákonu náhody)	Kč	4.850.—
4	<i>D'après les lois du hasard</i> (Po zákonu náhody)	Kč	3.250.—
5	<i>D'après les lois du hasard</i> (Po zákonu náhody)	Kč	3.250.—
6—13 ČERNOŠSKÉ PLASTIKY			
(Z Pobřeží Slonoviny)			
SALVADOR DALI			
14	<i>Ilusion diurna</i> (Každodenní iluze), olej	Kč	9.000.—
15	<i>Le devenir automatique</i> (Automatický osud), olej	Kč	9.000.—
MAX ERNST			
16	<i>Nuit d'amour</i> (Noc lásky), olej	Kč	5.800.—
17	<i>La forêt s'en vole</i> (Les odlétá), olej	Kč	9.700.—
18	<i>Le grand vivant</i> (Velký živý), olej	Kč	3.250.—
19	<i>Paysage de fortune</i> (Krajina štěstí), olej	Kč	8.100.—
20	<i>La révolution la nuit</i> (Revoluce v noci), olej	Kč	24.500.—
21	<i>La nuit</i> (Noc), olej	Kč	16.200.—
22	<i>L'oiseau Lop-Lop</i> (Pták Lop-Lop), olej	Kč	6.480.—
23	<i>L'homme et la femme</i> (Žena a muž), olej	Kč	1.650.—
24	<i>Composition</i> (Komposice), kvaš	Kč	1.650.—
EMIL FILLA			
25	<i>Žena na chaise longue</i> , olejová tempera, 1932	Kč	22.000.—
26	<i>Spící dívka</i> , olejová tempera, 1932	Kč	17.000.—
27	<i>Dívka v lenošce</i> , olej, 1932	Kč	18.000.—
28	<i>Žena s kočkou</i> , olej, 1932	Kč	15.000.—
29	<i>Stůl u okna</i> , olejová tempera, 1932	Kč	16.000.—
30	<i>Čtenářka</i> , olej, 1932	Kč	14.000.—
32	<i>Klarinetista</i> , olej, 1932	Kč	15.000.—
GIACOMETTI			
33	<i>Composition</i> (Komposice), plastika	Kč	3.250.—
34	<i>Composition</i> (Komposice), plastika	Kč	3.250.—
ADOLF HOFFMEISTER			
35	<i>Příběh na moři</i> , olej, 1931	Kč	1.000.—
36	<i>Sen v horečce</i> , olej, 1931—32	Kč	3.000.—
37	<i>Noc</i> , olej, 1932	Kč	1.000.—
38	<i>Hamlet</i> , olej, 1931 maj. Ed. Kohout, člen činohry Národního divadla		
GIORGIO DE CHIRICO			
39	<i>Têtes</i> (Hlavy), olej	Kč	9.750.—
40	<i>Les gladiateurs et le lion</i> (Gladiátoři a lev)	Kč	4.850.—
FRANTIŠEK JANOŮŠEK			
41	<i>Večer v Sieně</i> , olej, 1932	Kč	4.500.—
42	<i>Vzpomínka na Forum Romanum</i> , olej, 1932	Kč	4.000.—

58 Pages 10 et 11 du catalogue de l'exposition *Poésie 1932*

L'affiche, conçue et dessinée par Alois Wachsman, annonçait la tenue conjointe d'une exposition consacrée à l'architecture soviétique contemporaine, la société Mánés ayant l'habitude d'organiser deux manifestations parallèles dans ses locaux. L'ampleur prise par «Poésie 1932» obligea cependant les organisateurs à repousser la présentation des œuvres soviétiques.

L'exposition était accompagnée par un catalogue³⁴ (fig. 57 et 58), dont le texte introductif, qui décrivait la situation de l'art au sortir de la première guerre et son renouvellement par le recours à la littérature et à l'imagination, avait été rédigé par Kamil Novotný, critique d'art employé du ministère de l'Éducation et secrétaire de l'association Mánés. Ce texte était suivi par une liste des œuvres exposées qui indiquait le prix de certaines d'entre elles. Comme nous l'avons signalé, une partie des œuvres exposées étaient en effet mises à la vente. La plus chère de toute

34 *Poésie 1932*, cat. exp. Prague, Spolek výtvarných umělců Mánés, Prague 1932; un exemplaire du catalogue est conservé à la bibliothèque du Musée des arts décoratifs de Prague.

l'exposition fut la *Pietà ou Révolution la nuit* (1923) de Max Ernst, qui était proposée au prix de 24 500 couronnes tchécoslovaques de l'époque³⁵, c'est-à-dire à un prix à peine plus élevé que celui demandé pour la toile la plus chère mise en vente par Emil Filla³⁶. Les huiles les moins chères étaient accessibles à partir de 1 000 couronnes (comme pour la toile de Adolf Hoffmeister). Plusieurs œuvres appartenant à des collectionneurs privés n'étaient pas à vendre. Parmi les prêteurs tchèques se trouvaient quelques personnalités importantes de la scène culturelle locale, dont l'éditeur Rudolf Škeřík ou le psychanalyste Bohuslav Brouk, qui allait lui aussi devenir l'un des membres fondateurs du Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie. Nous ne savons malheureusement que peu de choses sur ce qui fut réellement vendu. Un communiqué de presse nous apprend toutefois que, dès l'inauguration, trois œuvres – non précisées – furent achetées³⁷. Ces achats furent certainement plus le fait des artistes et des poètes eux-mêmes que des galeries privées commerciales ou du grand public. Nous savons ainsi qu'Hoffmeister acheta la toile d'Ernst intitulée *Une nuit d'amour* (1927)³⁸ et que le poète Nezval choisit la peinture intitulée la *Nuit* (1932) du même Hoffmeister³⁹. Lors du vernissage, le poète avait d'ailleurs salué le travail de son ami peintre et caricaturiste, en soulignant « la simplicité d'expression qu'il a su cultiver dans la caricature », qu'il alliait dans « ses tableaux surréalistes » à un « art de voir avec émotion⁴⁰ ». Le résultat de cette combinaison n'était pas sans rappeler l'expression ludique, réduite à des signes poétiques, apparaissant dans les toiles contemporaines de Joan Miró.

L'exposition et ses suites : une voie ouverte pour le surréalisme

Même si les ventes furent peu nombreuses et restèrent confinées à un milieu acquis, la présentation des œuvres surréalistes à un public large, le texte du catalogue, les discours prononcés et les poèmes lus à l'occasion de l'exposition contribuèrent à une meilleure connaissance du surréalisme à Prague. Mais l'exposition fut surtout l'occasion, pour

35 La toile ne trouva pas acquéreur puisqu'elle fit partie des toiles vendues à Roland Penrose par Éluard en 1938. Elle se trouve aujourd'hui dans les collections de la Tate Gallery de Londres.

36 Emil Filla, *Femme dans une chaise longue*, 1932, cat. 25.

37 Oznámení do deníku dne 29.10.1932, Archives de la ville de Prague, fonds SVU Mánes, Mánes 1932, I. n° 4172, sign. 4.1. Ce communiqué, rédigé après le vernissage, était une sorte de rappel qui énumérait les exposants les plus importants et invitait à une visite guidée de l'exposition par Adolf Hoffmeister et Alois Wachsmann.

38 *Adolf Hoffmeister*, éd. par Karel Srp, cat. exp. Prague, Galerie hlavního města Prahy, [Prague] 2004, p. 113.

39 Ibid.

40 Vítězslav Nezval, discours d'ouverture pour l'exposition « Poésie 1932 » publié dans la revue *Vělné Směry* XXIX, 1932–1933, p. 197–204.

certains participants de l'avant-garde, principalement pour ceux du poétisme, de se rapprocher encore plus du surréalisme et d'ouvrir la voie à la création du Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie, deux ans plus tard. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le terme *Poesie*, choisi ici dans sa forme commune aux langues française et tchèque, ait été finalement retenu pour titre de l'exposition en ce qu'il désignait justement le point commun entre le poétisme tchèque de Devětsil et le surréalisme⁴¹.

Si le mot «surréalisme» lui-même ne fut finalement pas retenu dans le titre, l'allusion au surréalisme se retrouva dans plusieurs des textes qui entourèrent l'exposition. Le mot fut en effet décliné sous toutes ses formes, aussi bien dans le catalogue, dans les discours prononcés lors du vernissage que dans les comptes rendus de l'exposition.

Dans le discours qu'il prononça au vernissage, Vítězslav Nezval rendit ainsi un vibrant hommage au surréalisme français et tenta de brosser un tableau de l'évolution de la peinture moderne, depuis le cubisme de Picasso jusqu'au surréalisme de Breton, qui engloberait tous les artistes exposés, allant jusqu'à qualifier Emil Filla – pourtant bien plus proche de Picasso que du surréalisme – de «surréaliste dans le silence et l'harmonie⁴²».

À la suite de l'exposition, il semblait évident que le surréalisme avait conquis une grande partie de la scène artistique pragoise. Pour beaucoup, cependant, l'avenir du surréalisme en Tchécoslovaquie semblait devoir être lié à la société Mánés, c'est-à-dire à une association artistique ancienne et de longue tradition (même si relativement progressiste). Cela traduisait une certaine confusion quant à la nature profonde du surréalisme, une incompréhension de son caractère révolutionnaire, en rupture avec le reste des milieux artistiques, et de son essence collective. Commentant l'événement, Hoffmeister souligna ainsi que «le groupe qui a exposé à Mánés, que nous avons surnommé surréaliste et que nous avons accepté comme tel, est le fruit de parcours individuels, et seul un géographe sensible a pu délimiter les frontières d'un territoire dans lequel les exposants avaient leur place et pouvaient tous entrer. Ce groupement soudain, témoignant de signes communs, ne fut pas le résultat d'un accord spontané ni d'un cri de révolte ni d'une lutte, mais d'évolutions individuelles et personnelles». Il se demanda également si l'association Mánés «en tant que centre culturel, serait capable d'offrir la même concertation d'idées et le même soutien au surréalisme, que l'a fait l'air de Paris et l'atmosphère d'un quartier artistique». Il posa enfin

41 Comme l'a souligné Françoise Caille dans son article «Výstava Poesie 1932», dans cat. exp. Prague, 1996 (note 11), p. 48–53.

42 Nezval, 1932–1933 (note 40). On reconnaît d'ailleurs dans la liste dressée par Nezval un procédé identique à celui que Breton utilise dans le *Manifeste* de 1924 pour établir la liste des «précurseurs» du surréalisme : «Swift est surréaliste dans la méchanceté; Sade est surréaliste dans le sadisme; Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme», etc.

la question de savoir si «le surréalisme en Tchécoslovaquie prendra[it] la forme d'une sorte de communauté artistique ou bien trouvera[it] un chef à la hauteur de ce que [pouvait] être Breton⁴³».

Les années qui suivirent devaient répondre à ces questions, et c'est naturellement que la création du Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie se fit en dehors de la société Mánes, dans un souci de cohérence avec les buts éthiques et politiques du mouvement. Cela n'empêcha pas ladite société de continuer à jouer un rôle important dans la promotion du surréalisme à Prague et d'accompagner plusieurs de ses manifestations les plus importantes⁴⁴. La place des surréalistes dans la société Mánes était d'ailleurs acquise, puisque Štyrský et Toyen avait adhéré à cette dernière à la suite de «Poésie 1932» et que Vincenc Makovský en était membre depuis 1929.

Le 21 mars 1934, le «Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie» était officiellement créé. Parmi les onze fondateurs⁴⁵, trois artistes plasticiens – Jindřich Štyrský, Toyen et le sculpteur Vincenc Makovský. Le 22 mars, la société Mánes décida d'organiser, pour l'année suivante, une exposition réunissant dans ses locaux ces trois artistes du groupe. Avant cela, l'association accueillit, le 11 mai 1934, la première soirée de présentation du Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie⁴⁶. Une «exposition internationale surréaliste» fut également prévue pour septembre 1934 dans les salles de l'association⁴⁷, mais elle dut être annulée pour des raisons financières. Elle aurait été la première exposition internationale surréaliste jamais organisée, un an avant celle de Tenerife, deux ans avant Londres et quatre ans avant Paris.

L'exposition de Toyen, Štyrský, Makovský se tint en janvier et février 1935⁴⁸. Ce fut la première exposition du groupe surréaliste tchécoslovaque en tant que tel⁴⁹. Pour cette occasion, la salle Mánes avait été ornée de l'inscription «Le surréalisme n'est pas une école artistique

43 Adolf Hoffmeister, «Situační zpráva surrealismu» [Rapport sur la situation du surréalisme], dans *Žijeme 1933* 2, 1932–1933, p. 269–270.

44 Cela continua jusqu'après la seconde guerre mondiale, puisque ce fut dans les locaux de Mánes qu'eut lieu l'une des premières manifestations de reprise de l'activité surréaliste après l'occupation allemande, avec l'exposition hommage à Štyrský (qui était mort le 21 mars 1942) du 4 au 24 avril 1946.

45 Bohuslav Brouk, Konstantin Biebl, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Katy King, Vincenc Makovský, Vítězslav Nezval, Jindřich Štyrský, Toyen, Josef Kunstadt, Imre Forbath.

46 Des textes et poèmes de certains membres fondateurs du groupe – Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, Jindřich Štyrský, Bohuslav Brouk, Konstantin Biebl – y furent lus par leurs auteurs. Karel Teige, qui n'avait pas encore rejoint le groupe mais en soutenait la création, y lut également ses propres textes.

47 Voir la chronologie des années 1934–1938, dans cat. exp. Prague, 1996 (note 11), p. 80.

48 Du 15 janvier au 3 février, prolongée jusqu'au 17 février 1935.

49 Štyrský et Toyen y exposèrent uniquement des toiles réalisées en 1934. Štyrský y présenta vingt-deux toiles et soixante-six collages du cycle *Le Cabinet ambulante* et ses deux premiers cycles de photographies, *L'Homme-grenouille* et *L'Homme aux œillères* (ce qui représentait soixante-quatorze photos en tout).

mais une certaine attitude humaine qui engage l'homme tout entier», façon de lever l'équivoque que pouvait créer la tenue de cette exposition sous l'égide d'une association d'artistes. Une conférence d'André Breton devait assurer à l'exposition une dimension internationale. La venue du poète français, sur l'invitation de l'association Mânes, était prévue pour la fin janvier 1935. Mais Breton dut repousser son départ et n'arriva à Prague que le 27 mars, accompagné de sa femme Jacqueline, de Paul Éluard et de Josef Šíma, qui jouait encore une fois le guide et l'entremetteur. Bien que l'exposition eût déjà été décrochée, le groupe surréaliste sut faire de la présence de Breton à Prague un grand événement qui lui permit de faire parler de lui dans la presse et de diffuser ses idées et ses créations. Breton prononça tout d'abord une conférence dans les locaux de l'association Mânes traitant de «La situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste», préparée spécialement pour Prague. Plusieurs autres conférences suivirent dans d'autres lieux⁵⁰. Ce fut également lors de ce voyage que fut rédigé le premier *Bulletin international du surréalisme* qui parut à Prague en avril 1935, avec des illustrations des artistes surréalistes tchèques.

Le voyage de Breton et d'Éluard à Prague fut aussi important en ce qu'il permit d'initier un nouveau mouvement d'œuvres, cette fois de Prague à Paris, et qu'il contribua, par les relations amicales entre les surréalistes, à la diffusion de certaines œuvres des surréalistes tchèques en France, puis ailleurs à l'étranger. Le collage intitulé *Le Rêve*, œuvre de Štyrský qui ornait la couverture du *Bulletin international*, fut ainsi offert par son auteur à André Breton. Le poète français repartit également avec les toiles *Racines* de Štyrský et *Prométhée* de Toyen. Éluard reçut, pour sa part, une des versions de *La Voix de la forêt* de Toyen et deux toiles de Štyrský : *Sodome et Gomorrhe* et *L'Homme nourri par la glace*. Jacqueline Lamba-Breton se vit également offrir un collage de Štyrský du cycle *Le Cabinet ambulante*. Ces œuvres de Toyen et de Štyrský, désormais présentes en France, purent ensuite figurer dans les différentes expositions internationales du surréalisme organisées les années suivantes. Il est ainsi intéressant de souligner que, que ce soit à l'exposition internationale du surréalisme aux New Burlington Galleries à Londres, en 1936, ou à l'«Exposition internationale du surréalisme» à Paris à la galerie Beaux-Arts, en 1938, les œuvres surréalistes tchécoslovaques exposées furent à chaque fois *très exactement* les œuvres de Štyrský et de Toyen qui avaient été données à Breton et Éluard lors de leur visite à Prague en 1935⁵¹.

⁵⁰ À la bibliothèque municipale de Prague et à la faculté des Lettres de l'Université Charles.

⁵¹ À savoir le *Prométhée* et *La Voix de la forêt* pour Toyen. Une version des *Racines*, *Sodome et Gomorrhe* et *L'Homme nourri par la glace*, pour Štyrský.

Cela vient, une fois de plus, confirmer que parmi les différentes «stratégies» mises en œuvre pour la diffusion des œuvres surréalistes, que ce soit à Prague ou à l'étranger, ce furent d'abord les contacts individuels et amicaux qui furent sollicités, avant tout autre moyen commercial ou institutionnel. Ces contacts personnels et amicaux furent d'autant plus importants que les surréalistes tchèques avaient exprimé de façon argumentée et théorique une réelle méfiance vis-à-vis d'un marché de l'art capitaliste dont ils critiquaient l'organisation et le fonctionnement et dont ils dénonçaient la soumission aux valeurs mercantiles. Dans sa célèbre conférence «Jarmark umění» [Le marché de l'art], prononcée à Prague en 1935 devant l'Union de la jeunesse pauvre et progressiste, Karel Teige, désormais principal théoricien du groupe surréaliste, critiqua violemment, en s'appuyant sur une analyse marxiste, l'organisation capitaliste du marché de l'art⁵². Il attaqua les réseaux des galeries, courtiers, revendeurs, médiateurs, acheteurs et collectionneurs d'art qui, d'après lui, compromettaient la nature même de l'art indépendant en le soumettant à la «dictature du marché». Il dénonça l'aliénation de l'artiste et de l'art authentique par le mercantilisme et la spéculation, fustigeant un système corrompu, où seule la renommée, justifiée ou non, de l'artiste conférait une valeur d'échange aux produits distribués :

«Dans le régime de la propriété bourgeoise, l'artiste produit ses œuvres pour le marché et pour ce faire a besoin d'acheteurs. Il se retrouve ainsi sous le pouvoir d'une petite minorité privilégiée, la bourgeoisie rentière qui collectionne des œuvres d'art. S'il veut vendre ses ouvrages, il est forcé de se conformer à ses goûts et ses préjugés; sinon il est libre de vivre dans la misère et de crever de faim. Incroyablement dépouillé par les médiateurs, les éditeurs, les marchands et les imprésarios, il lutte désespérément pour échapper à la pauvreté et aux humiliations, ou bien il se prostitue et sert de bouffon aux riches⁵³.»

Cela explique pourquoi le Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie préféra souvent organiser ses grandes manifestations en collaboration avec une «association artistique» gérée collégialement par les artistes eux-mêmes, comme la société Mánes, plutôt qu'avec des galeries privées qui auraient pu assurer de meilleures ventes. C'est aussi une des raisons pour lesquelles les artistes membres du groupe surréaliste

52 Karel Teige, *Le marché de l'art* [Jarmark umění, 1936], trad. française par Manuela Gerghel, Paris 2000.

53 Teige, 2000 (note 52), p. 70-71, traduction légèrement corrigée.

tchèque choisirent souvent de gagner leur vie par d'autres moyens (mise en page et typographie pour Teige, réalisations d'illustrations et de couvertures de livres pour Jindřich Štyrský et Toyen, réalisations de décors et de scénographie de théâtre pour Štyrský...) plutôt que d'avoir à se soumettre au «commerce absurde de l'art⁵⁴» et de compromettre ainsi leur liberté créatrice et l'intégrité de leur création. Ce fut d'ailleurs pour des compromissions avec des commandes commerciales, que le sculpteur Makovský, qui avait été l'un des signataires du Manifeste du Groupe des surréalistes en Tchécoslovaquie en 1934, fut exclu du groupe à la fin de 1936.

Ce fut donc principalement par les réseaux des maisons d'éditions et des regroupements d'artistes auxquels les surréalistes tchèques étaient directement associés – comme la société Mánes – que se firent l'exposition, la promotion mais aussi la vente de leurs œuvres. Les amateurs d'art et les collectionneurs privés, qui étaient très souvent des proches et des alliés, constituèrent un autre moyen de diffusion et un autre vivier d'acheteurs potentiels.

54 Ibid., p. 47.



59 *Surrealist Objects & Poems*, Londres, London Gallery, 25 novembre – 24 décembre 1937. On y remarque notamment : au premier plan à droite, Marcel Jean, *Spectre du Gardénia*, 1936; Joan Miró, *Horaire*, c. 1937; Man Ray, *Look and Speak*, 1935; Paul et Margaret Nash, *Basket for found objects*, c. 1937. Archives Lee Miller

« Surrealist Objects & Poems », 1937. Réaffirmer le dynamisme du surréalisme à la London Gallery

Katia Sowels

Du 24 novembre 1937, au treizième coup de minuit, jusqu'au 24 décembre, une tête de mannequin renversée, un ballon qui fume des cigarettes, une horloge hydraulique mexicaine et d'autres objets oniriques, mobiles ou perturbés s'emparent de la London Gallery (fig. 59). L'exposition « Surrealist Objects & Poems » survient à un moment décisif de l'histoire du surréalisme en Angleterre. D'une part, parce qu'il s'agit de la première manifestation surréaliste d'envergure organisée à Londres depuis l'« International Surrealist Exhibition » qui s'était tenue du 11 juin au 4 juillet 1936 aux New Burlington Galleries. D'autre part, parce qu'il s'agit également de la première exposition organisée conjointement par Roland Penrose et E.L.T. Mesens à la London Gallery, quand leur amitié et leur collaboration se consolident. L'exposition est de fait souvent mentionnée dans les études dédiées au surréalisme en Angleterre¹. Elle l'est beaucoup moins en ce qui concerne l'histoire de l'objet surréaliste². Pourtant cet intérêt porté à l'objet, dans un tel contexte, semble tout aussi déterminant. D'autant qu'il s'agit de la seule exposition entièrement consacrée aux objets surréalistes depuis l'« Exposition surréaliste d'objets » organisée à la galerie Charles Ratton du 22 au 29 mai 1936. Les objets de « Surrealist Objects & Poems » posent bien sûr la question du développement et de la circulation des pratiques poétiques ou

-
- 1 Voir notamment Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Aldershot 1999, p. 112–122 ; Anna Gruetzner, « The Surrealist Object and Surrealist Sculpture », dans *British Sculpture in the Twentieth Century*, éd. par Sandy Nairne et Nicholas Serota, cat. exp. Londres, Whitechapel Gallery, Londres 1981, p. 113–123 ; Antony Penrose, *Roland Penrose. The Friendly Surrealist*, Londres 2001, p. 84–86 ; *Surrealism in Britain in the Thirties*, éd. par Alexander Robertson, Michel Remy et al., cat. exp. Leeds, Leeds City Art Galleries, Leeds 1986 ; *Lee Miller and Surrealism in Britain*, éd. par Eleanor Clayton, cat. exp. Wakefield, The Hepworth Wakefield, Londres 2018, p. 51–59.
- 2 Voir notamment *El Objeto surrealista*, éd. par Emmanuel Guigon et Maria Casanova, cat. exp. Valence, Instituto Valenciano de Arte Moderno-Centre Julio Gonzalez, Valence 1997, p. 202–203 et Henry Okun, *The Surrealist Object*, thèse de doctorat inédite, New York University, 1981, p. 99–100.

plastiques du surréalisme à Londres en 1937. Mais au-delà, parce qu'ils promeuvent la création collective, ces objets et leurs trajectoires révèlent les réseaux, les dynamiques et les mécanismes qui ont, à cette occasion, permis de transformer définitivement la London Gallery en véritable laboratoire du surréalisme.

Par l'objet, raviver les forces surréalistes en Angleterre

Les quelques auteurs qui se sont intéressés aux motivations de Penrose et Mesens lorsqu'ils conçoivent «Surrealist Objects & Poems» sont unanimes³ : il s'agit avant tout de regrouper et promouvoir les forces surréalistes en Angleterre, un an après l'«International Surrealist Exhibition». Si l'événement avait confirmé de manière éclatante la diffusion du surréalisme amorcée une dizaine d'années plus tôt dans le pays et y avait lancé l'aventure d'un groupe surréaliste, il fallait encore asseoir son existence dans la durée. À l'automne 1937, Penrose et Mesens s'attellent à cette tâche⁴. Le premier organise l'exposition surréaliste de la Cambridge University Arts Society, galerie Gordon Fraser, et le second prépare une exposition des surréalistes d'Angleterre au Palais des beaux-arts de Bruxelles⁵. Toutefois, c'est avec «Surrealist Objects & Poems» que le cap est franchi, lorsqu'ils parviennent à rassembler quarante-trois surréalistes à Londres : ceux qui étaient déjà présents en 1936, dont Paul Nash, Edward Burra, Eileen Agar, David Gascoyne, Henry Moore, Herbert Read, etc. ; et d'autres qui exposent pour la première fois ou depuis peu avec le groupe, comme F. E. McWilliam, Edith Rimmington, Sam Haile ou encore les australiens James Cant et Geoffrey Graham.

Il reste à comprendre pourquoi, dans cet effort de rassemblement, Penrose et Mesens décident d'organiser une exposition consacrée aux objets surréalistes. Rappelons d'abord qu'ils sont tous deux des fabricants d'objets. En mai 1936, ils ont contribué à l'«Exposition surréaliste d'objets» de la galerie Charles Ratton, qui marquait les premiers temps de leur amitié. Mesens y avait exposé deux objets, *Les Caves du Vatican* – «un petit tronc d'arbre creux [dans lequel sont] déposés deux œufs minuscules et [...] un petit drapeau rouge» – et *Le Puits de vérité* – «un

3 Remy, 1999 (note 1) et Silvano Levy, *The Scandalous Eye. The Surrealism of Conroy Maddox*, Liverpool 2003, p. 45-46.

4 Le groupe participe entre-temps à l'«Artists' International Association 1937 Exhibition», du 14 avril au 5 mai 1937, 41 Grosvenor Square, Londres.

5 Exposition «Surrealism», Cambridge University Arts Society, galerie Gordon Fraser, Cambridge, 3-20 novembre 1937. Pour l'exposition de Bruxelles, voir la lettre d'E.L.T. Mesens à Roland Penrose du 15 novembre 1937, Archives des Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles. Je remercie Caterina Caputo pour cette référence.

mouchoir en fine batiste couvert d'une paire d'yeux et d'une bouche⁶ —, que l'on retrouve à « Surrealist Objects & Poems »⁷. Il s'enthousiasmait, déjà à cette époque, pour les objets que fabriquait Penrose : « [...] j'étais à Paris au vernissage de l'exposition d'objets chez Ratton, où j'ai [vu] avec plaisir votre envoi⁸ ». Rappelons ensuite que l'exposition de la galerie Ratton s'était clôturée à peine quelques jours avant l'« International Surrealist Exhibition », si bien qu'en 1936, le surréalisme avait triomphé en Angleterre au moment même où les recherches surréalistes sur l'objet touchaient à leur apogée⁹. On le sait, Read, Gascoyne, Agar ou encore Nash avaient tous aussitôt manifesté, chacun à leur manière, leur fascination pour celles-ci, qui résonnaient avec leurs propres pratiques¹⁰ : « Je suis tombé amoureux du *Poème-objet* d'André Breton au moment où je l'ai découvert aux New Burlington Galleries, écrivait Nash. C'est impossible de le regarder sans regretter que Rossetti n'ait rien connu de l'objet : oh combien un sonnet aurait pu être beau sous un fétiche préraphaélite¹¹. » À titre d'exemple, Andrew Causey et Emma Chambers ont montré comment c'est effectivement à mesure qu'il s'engageait dans le surréalisme, que Nash s'est mis à assembler et exposer telles quelles les merveilles naturelles qu'il avait l'habitude de collecter depuis le début des années 1930¹². Ses articles d'alors proposaient une généalogie de l'objet trouvé depuis le romantisme, la peinture de paysage, jusqu'au surréalisme. Dans « The Life of the Inanimate Object¹³ », il rapprochait, selon Anna Gruetzner¹⁴, l'animisme de certaines trouvailles surréalistes naturelles, des paysages menaçants des poèmes de Wordsworth, à l'instar de Read, qui à la même époque les comparait aux « souches d'arbres,

6 Pour les deux descriptions : lettre de E.L.T. Mesens à André Breton, 24 février 1936, The Getty Research Institute, Los Angeles, fonds Mesens, boîte 4, fichier 1.

7 Les deux objets d'E.L.T. Mesens, *Les Caves du Vatican*, 1936, et *Le Puits de vérité*, 1936, sont présumés perdus et illustrés fig. 65.

8 Lettre de E.L.T. Mesens à Roland Penrose, 31 mai 1936, Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, fonds Penrose, A35/RPA/2.

9 On pourrait en fait encore remonter la chronologie, en 1932 par exemple, lorsque Salvador Dalí publiait en anglais « The Object as Revealed in Surrealist Experiment », dans *This Quarter* 5/1, septembre 1932, p. 197-207.

10 Au sujet des objets de Eileen Agar, voir par exemple Michel Remy, *Eileen Agar. Dreaming Oneself Awake*, Londres 2017.

11 « I fell in love with André Breton's object-poem the moment I discovered it at the New Burlington Galleries. It is impossible to regard it without regretting that Rossetti knew nothing of the object: how well a sonnet might have looked beneath some Pre-Raphaelite *fétiche*. » (Paul Nash, « The Object » [novembre 1936], dans id., *Writings on Art*, éd. par Andrew Causey, Oxford 2001, p. 129-130 ; notre traduction).

12 Andrew Causey, « Introduction », dans Nash, 2001 (note 11), p. 1-34, ici p. 26-29 et Emma Chambers, « The Life of the Inanimate Object », dans *Paul Nash*, éd. par Emma Chambers, cat. exp. Londres, Tate Britain, Londres 2016, p. 35-47.

13 Paul Nash, « The Life of the Inanimate Object » [mai 1937], dans Nash, 2001 (note 11), p. 137-139.

14 Gruetzner, 1981 (note 1), p. 116.

En l'espace d'un mois seulement, de manière quasi spontanée, ils parviennent ensemble à rassembler plus de cent quarante objets et collages pour l'événement. Parmi les plus prolifiques, Nash prête dix-sept objets à lui seul. Ce sont pour la plupart les merveilles de la nature ramassées sur les plages du Dorset, comme *Lon-Gom-Pa* – une racine anthropomorphe habitée par un esprit tibétain (fig. 60). Il propose plusieurs objets construits, parmi lesquels *Forest*¹⁸ de 1937 – qui transforme des ouvre-gants en arbres – et encore *Burnt Offering*¹⁹ – une poignée de porte carbonisée qui prend l'apparence d'une fleur noire. James Cant, lui, en compose six, dont *Scarecrow Found in Essex*²⁰, un épouvantail de branchages et d'objets divers créé, comme le titre le précise, dans l'Essex (fig. 61). Peter Norman Dawson utilise aussi des trouvailles naturelles, mais qu'il transperce de fléchettes et marque d'une croix gammée dans *A Gust of Wind Did This*²¹, pour signifier,



61 *Surrealist Objects & Poems*, Londres, London Gallery, 25 novembre – 24 décembre 1937. On y remarque notamment (de g. à d.) : Eileen Agar, *Angel of Anarchy*, c. 1934-36; Man Ray, *Cadeau*, 1921/c. 1936; James Cant, *Scarecrow Found in Essex*, c. 1937. Archives Lee Miller

- 18 Paul Nash, *Forest*, 1937, bois, 30,5 × 30,5 cm, Leeds, Leeds Museums and Galleries, illustré fig. 66.
 19 Paul Nash, *Burnt Offering*, ca 1937, présumé perdu, reproduit dans *Axis* 8, hiver 1937, p. 15.
 20 James Cant, *Scarecrow Found in Essex*, ca 1937, racine, pelle et objets divers, présumé perdu, illustré fig. 61.
 21 Peter Norman Dawson, *A Gust of Wind Did This*, ca 1937, présumé perdu et illustré fig. 62, Gruetzner, 1981 (note 1), p. 115.

selon Gruetzner, la peur pour l'Angleterre devant la menace nazie. Les sept objets qu'il réunit pour l'exposition commentent ainsi l'actualité politique du pays, avec *Gas Masks Are Ready* ou *British Diplomacy*²². Il faut aussi évoquer *Angel of Anarchy* d'Agar²³, exposé pour la première fois, aux côtés de sept autres de ses œuvres²⁴. Tous ces objets racontent le quotidien des surréalistes en Grande-Bretagne et leurs préoccupations du moment.

Il est frappant de constater que la plupart de ces objets sont d'ailleurs créés sur le vif, à Londres, spécialement pour l'exposition. Penrose, en particulier, en fabrique une grande quantité pour l'occasion. Riche des bricoles rapportées de son été passé à Mougins en compagnie de Lee Miller, Nusch et Paul Éluard, Pablo Picasso et Dora Maar, il compose *The Survivor*²⁵, un morceau d'épave de Juan-les-Pins avec « du fil à plomb en guise de nez et des clous pour les yeux²⁶ », et *Condensation of Games*²⁷, une pelle ornée d'hameçons achetés à Toulon. Dans ses lettres d'amour, il demande des conseils à Miller pour *The Dew Machine*²⁸ et confectionne pour elle *The Kiss*²⁹ à partir d'instructions précises qu'elle lui fait parvenir depuis Le Caire : « Une très belle main en cire comme celles des vitrines des salons de manucure, qui se tient verticalement à partir du poignet, et dessus, j'aimerais, un bracelet fait en fausses dents³⁰. » De la même manière, plusieurs objets sont assemblés à quatre mains par des couples, comme *Large Bomblette*³¹, la poêle à frire de Julian Trevelyan dans laquelle une poterie trop cuite d'Ursula devient un plat exotique. Afin que tous participent, d'autres objets sont également produits à distance, comme *The Halfback's Honeymoon* de Gascoyne, créé à partir de consignes qu'il envoie depuis Paris³². Ces exemples montrent comment la création se fait alors ludique et collective. Elle cristallise les réseaux intimes, d'amis et d'amants, qui se sont constitués depuis l'« International

22 Peter Norman Dawson, *British Diplomacy, ca 1937*, poisson en bois, seringues, poupées, présumé perdu, reproduit dans Remy, 1999 (note 1), ill. 46.

23 Eileen Agar, *Angel of Anarchy, ca 1934–1936*, présumé perdu et illustré fig. 61.

24 Gruetzner, 1981 (note 1), p. 115.

25 Roland Penrose, *The Survivor*, débris de bois, 1937, présumé perdu ; reproduit dans Roland Penrose, *80 ans de surréalisme. 1900–1981*, Paris 1983, ill. 180.

26 « The piece of wreck [...] looks fine with a plumb line for a nose and nails for eyes » (lettre de Roland Penrose à Lee Miller, 6 novembre 1937, Farleys House and Gallery, Chiddingly, Lee Miller Archives, n° 6017 ; notre traduction). Voir Penrose, 2001 (note 1), p. 84.

27 Roland Penrose, *Condensation of Games*, 1937, présumé perdu et illustré fig. 68.

28 Roland Penrose, *The Dew Machine*, 1937, perdu, illustré fig. 69.

29 Lee Miller, *The Kiss*, 1937, perdu, illustré fig. 65. Voir Clayton, 2018 (note 1), p. 52.

30 « A very beautiful wax hand like in manicurists' windows standing up from the wrist, vertically, and on it I'd like a bracelet made of false teeth. » (Lettre de Lee Miller à Roland Penrose, 7 novembre 1937, Farleys House and Gallery, Chiddingly, Lee Miller Archives ; notre traduction).

31 Julian et Ursula Trevelyan, *Large Bomblette*, 1937, objet présumé perdu et illustré fig. 67.

32 Objet présumé perdu. Sur ce sujet, voir Michel Remy « The Entrance of the Medium », dans David Gascoyne, *A Short Survey of Surrealism*, Londres 2003, p. 13–22, ici p. 21.

Surrealist Exhibition»³³. En fait, pour «Surrealist Objects & Poems», il s'agit désormais de confirmer, par l'objet, l'engagement du groupe qui s'est formé en Angleterre dans une démarche surréaliste et de prouver définitivement son unité et sa cohérence.

Faire de la London Gallery un véritable environnement surréaliste

L'exposition «Surrealist Objects & Poems» survient dans un contexte d'autant plus déterminant du surréalisme en Angleterre qu'elle inaugure la collaboration de Penrose et Mesens à la London Gallery, destinée à devenir un centre important de l'activité surréaliste³⁴. Certes, en novembre 1937, la galerie appartient encore à Marguerita Strettell et Lady Noel Norton. Mesens en est le conseiller³⁵. Mais déjà, devant les difficultés financières de la galerie et le départ de Lady Norton pour accompagner son mari diplomate en Pologne, Penrose et Mesens souhaitent acquérir le lieu, bien qu'ils ne disposent pas encore des fonds nécessaires : «Il semble que nous n'avons pas encore les moyens pour la marche quotidienne d'une affaire pareille³⁶.» S'il faut attendre 1938 pour que l'affaire se concrétise, il reste que l'exposition «Surrealist Objects & Poems» peut être considérée comme le moment au cours duquel se mettent en place la dynamique entre Penrose et Mesens à la London Gallery, leur vision du lieu et leur réseau de collaborateurs.

Ce contexte permet de lire l'exposition sous une nouvelle lumière. L'objet surréaliste, s'il met en valeur la production du groupe surréaliste à Londres, est aussi au cœur de l'actualité surréaliste à Bruxelles et à Paris. Il permet donc à Penrose et Mesens d'organiser un événement entre l'Angleterre, la Belgique et la France, pour faire de la London Gallery un carrefour international du surréalisme.

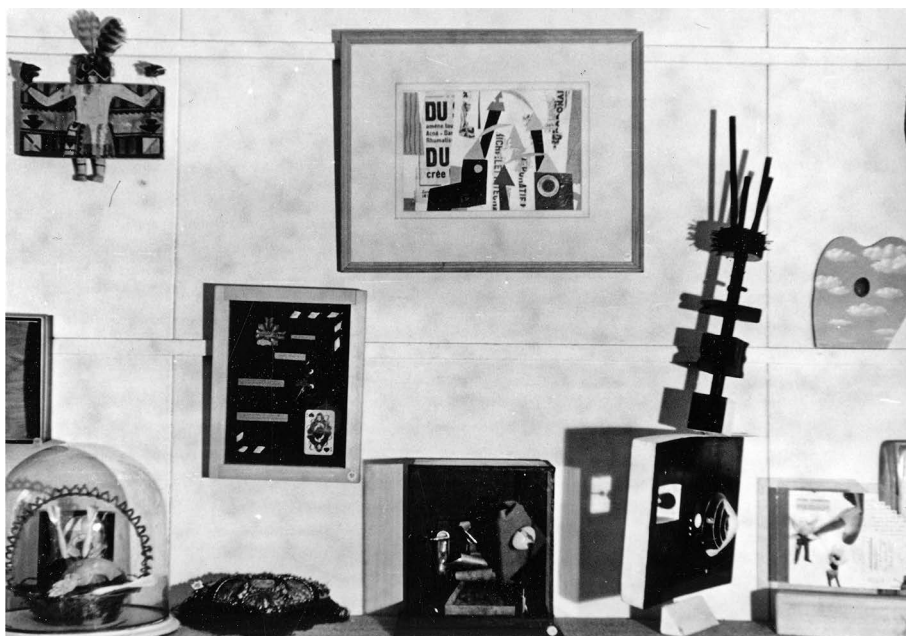
Leur collaboration promet de faciliter la circulation des œuvres. Du côté de la Belgique, c'est naturellement Mesens qui assure l'envoi de cinq objets de René Magritte – *L'Évidence éternelle*, *L'Avenir des statues*, *Le Fait primitif* (fig. 62), *Ceci est un morceau de fromage* et *Les Menottes de*

33 Clayton, 2018 (note 1).

34 Voir dans ce volume, l'article de Catarina Caputo : « E.L.T. Mesens et les stratégies de diffusion de l'art des surréalistes : le cas Paul Delvaux en Grande-Bretagne ».

35 En 1937, Mesens a déjà organisé plusieurs expositions collectives à la London Gallery, dont «Young Belgian Artists». Sur ce sujet, voir la lettre de Peter Norton et Marguerita Strettell à E.L.T. Mesens du 4 octobre 1936, citée dans Levy, 2003 (note 3), p. 104. Voir également James King, *Roland Penrose. The Life of a Surrealist*, Édimbourg 2016, p. 281–282.

36 Lettre de Roland Penrose à E.L.T. Mesens, ca décembre 1937, Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, fonds Penrose, GMA A55/007/2.



62 *Surrealist Objects & Poems*, Londres, London Gallery, 25 novembre – 24 décembre 1937. On y remarque notamment (de g. à d.) : *Birdman*, Kachina, Nouveau Mexique; Julian Trevelyan, *Du Du*, n. r., au centre, Hans Arp, *Sciure de gamme*, 1937; André Breton, *Poème-objet* [Sans titre, « Pour Jacqueline »], 1937; René Magritte, *Le Fait Primitif*, 1936. En bas à gauche, Peter Norman Dawson, *A Gust of Wind did This*, 1937. En bas à droite, Marcel Mariën, *Court-circuit*, 1937. Archives Lee Miller

*cuiivre*³⁷. Déjà exposés à plusieurs reprises depuis 1933, certains d'entre eux sont répliqués spécialement pour l'occasion, comme le confirme une lettre de Mesens : « Demain notre expéditeur [...] viendra prendre trois des objets de Magritte [...]. Les deux autres objets qui ne sont pas complètement terminés seront apportés par moi dans mes valises³⁸. » Mesens en profite aussi pour introduire Marcel Mariën qui, à dix-sept ans, expose pour la première fois avec les surréalistes la désormais célèbre lunette cyclo péenne, rebaptisée plus tard *L'Introuvable*³⁹.

37 *L'Évidence éternelle*, 1930, huile sur cinq toiles encadrées, 167,6 × 38,1 × 55,9 cm, The Menil Collection, Houston, illustrée fig. 65; *L'Avenir des statues*, ca 1932, huile sur plâtre, hauteur : 32 cm, coll. part., Bruxelles; *Le Fait primitif*, 1936, huile sur bois, 36 × 34 cm, coll. part., New York, illustré fig. 62; *Ceci est un morceau de fromage*, 1936/1937, huile sur toile, 10,3 × 16,2 cm et piédestal, The Menil Collection, Houston, illustré fig. 67; *Les Menottes de cuiivre*, 1931/1934, huile sur plâtre, hauteur : 75 cm, objet détruit, illustré fig. 65.

38 Lettre d'E.L.T. Mesens à Roland Penrose, 15 novembre 1937, Archives des Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles.

39 Marcel Mariën, *L'Introuvable*, 1937, lunettes en verre et acrylique, 11 × 27 × 18 cm, coll. part. Sur ce sujet, voir Marie Godet, *Le poids du réel. Les surréalistes bruxellois et l'objet dans les années 1940*, thèse de doctorat inédite, Université libre de Bruxelles, 2017, vol. 1, p. 57–60.



63 *Surrealist Objects & Poems*, Londres, London Gallery, 25 novembre – 24 décembre 1937. On y remarque notamment : en haut, Pablo Picasso, *Nature morte au masque*, 4 mars 1937 et en bas (de g. à d.), Max Ernst, *Cactus*, c. 1937; Óscar Domínguez, *Caja con piano y toro*, 1936; Salvador Dalí, *Buste de femme rétrospectif*, 1933. Archives Lee Miller

Du côté parisien, il faut rappeler qu'en novembre 1937 toute l'attention d'André Breton est portée sur la galerie Gradiva, rue de Seine. Il n'est pas anodin que Penrose et Mesens décident d'inaugurer leur aventure à la London Gallery par une exposition d'objets surréalistes au moment précis où Breton vient lui-même d'ouvrir à Paris une galerie sous le signe de l'objet. Cela témoigne d'un effort de cohésion des lieux de représentation du surréalisme, par-delà les frontières. D'ailleurs, alors qu'ils préparent «Surrealist Objects & Poems», Penrose et Mesens projettent également d'ouvrir avec Breton «une exposition du groupe surréaliste anglais [...] à Paris-Gradiva⁴⁰». Penrose se rend donc à Paris du 6 au 11 novembre pour «collecter des objets de Breton, Dalí, Max [Ernst], Man [Ray], etc.⁴¹». En plus du *Buste de femme rétrospectif* de Salvador Dalí (fig. 63), et du *Cadeau* de Man Ray, il emprunte certains des objets les plus remarquables de Gradiva : *Le Spectre du Gardénia* de Marcel Jean, la chaise recouverte de lierre de Wolfgang Paalen (fig. 64), la brouette tapissée de satin de Oscar Domínguez ainsi qu'un *Poème-*

40 Lettre d'E.L.T. Mesens à Roland Penrose, 15 novembre 1937 (note 38).

41 Lettre de Roland Penrose à Lee Miller, 1^{er} novembre 1937, Farleys House and Gallery, Chiddingly, Lee Miller Archives, n° 6000.



64 *Surrealist Objects & Poems*, Londres, London Gallery, 25 novembre – 24 décembre 1937. On y remarque notamment : en haut à droite, Wolfgang Paalen, *Nature takes the chair*, c. 1937 et en bas (de g. à d.), Remedios Varo, *Painted-Object (Le Désir)*, 1935; Georges Hugnet, *La Profanation de l'hostie*, 1935; Roland Penrose, *Camera Obscura*, 1937. Archives Lee Miller

objet de Breton⁴². La sélection d'objets permet là aussi d'inclure des nouveaux membres comme Remedios Varo, arrivée la même année à Paris, dont la peinture *Le Désir*, placée dans une boîte à chaussures, est transformée en *Painted-Object*⁴³. Les œuvres réunies sont récentes. Elles viennent pour la plupart d'être publiées dans *La Carte surréaliste garantie* de Georges Hugnet, comme l'*Horaire* de Joan Miró⁴⁴, ou dans la revue *Minotaure*⁴⁵. C'est donc dans les pas de Gradiva, que Penrose et Mesens imaginent « *Surrealist Objects & Poems* ».

42 Dalí, *Buste de femme rétrospectif*, 1933, Museum of Modern Art, New York, illustré fig. 63; Man Ray, *Cadeau*, 1921/ca 1936, localisation de l'exemplaire inconnue, illustré fig. 61; Marcel Jean, *Le Spectre du Gardénia*, 1936, plâtre, feutre, fermetures éclair, film, 35 × 17,6 × 25 cm, Museum of Modern Art, New York, illustré fig. 59; Wolfgang Paalen, *Chaise envahie de lierre*, 1937, localisation de l'exemplaire inconnue, il s'agit probablement d'une autre version que celle de Gradiva, créée pour l'occasion, illustrée fig. 64; Óscar Domínguez, *Brouette*, ca 1937, bois et satin, 53 × 153 × 61 cm, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris; André Breton, *Sans titre [Poème-Objet, «Pour Jacqueline»]*, 1937, carton, bois, rubans, feuille, clous, et autres, 39,4 × 30,4 × 37 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, illustré fig. 62.

43 Remedios Varo, *Le Désir*, cire et technique mixte, 23 × 28,5 × 9,5 cm, 1935, coll. part., illustré fig. 65.

44 Joan Miró, *Horaire*, batteur à œufs, liège, huile, 1937, localisation inconnue, illustré fig. 59.

45 Voir *Minotaure* 3/10, hiver 1937.

Ce ne sont d'ailleurs pas seulement les objets qui circulent, mais c'est aussi l'atmosphère qui se propage d'une galerie à l'autre. Comme à la galerie Gradiva, et avant elle, à l'« Exposition surréaliste d'objets » de la galerie Ratton, Penrose et Mesens ne se limitent pas aux objets fabriqués par les surréalistes, mais s'arrêtent sur tous les types d'objets susceptibles de métamorphoser la London Gallery en magasin « d'un peu de tout⁴⁶ ». Pour préparer l'exposition, Penrose arpente le Caledonian Market en quête d'objets inusuels et il en revient triomphant le 5 novembre, avec un crâne phrénologique, des yeux de poupées et une queue d'éléphant⁴⁷. Grâce à Grace Pailthorpe, il trouve deux « Objets d'un schizophrène lunatique » pour remplacer les « Objets de fous » de Gradiva. Il réunit aussi des « objets ethnographiques » d'Amérique et d'Océanie, provenant de sa collection et de celle de Sydney Burney. Le catalogue d'exposition s'ouvre sur ces mots de Herbert Read : « [...] entrez et contemplez avec émerveillement les objets que la civilisation a rejetés, mais que le sauvage comme le surréaliste adorent toujours⁴⁸ ».

Conformément au titre de l'exposition et pour rappeler le lien inextricable entre l'objet et la poésie sans cesse énoncé par Breton, le catalogue de « Surrealist Objects & Poems » entremêle des photographies d'objets et des poèmes de Philip O'Connor, Arthur Sale, Reuben Mednikoff ou encore David Gascoyne. La liste des œuvres reprend la taxonomie de chez Ratton et Gradiva. S'y retrouvent les catégories « objets naturels », « objets interprétés » ou encore « objets trouvés », qui sont autant d'exemples de diffusion des pratiques surréalistes. Mais de nouvelles catégories viennent étoffer la nomenclature. Apparaissent alors les « objets-collages » qui incluent les œuvres de Picasso⁴⁹, les « objets construits » pour celles de Hans Arp et de Moore⁵⁰, ou les « objets pour la vie de tous les jours », dont une « valise beau temps » peinte couleur ciel que Penrose envisage de produire en série⁵¹.

46 André Breton, « Gradiva », tract publicitaire, mai 1937.

47 Lettre de Roland Penrose à Lee Miller, 6 novembre 1937, Farleys House and Gallery, Chiddingly, Lee Miller Archives, n° 6017.

48 « [...] enter and contemplate with wonder the objects which civilization has rejected, but which the savage and the surrealist still worship » (Herbert Read, « Foreword », dans *Surrealist Objects & Poems*, cat. exp. Londres, London Gallery, Londres 1937 ; traduit par Elza Adamowicz dans id., *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne 2004, p. 125).

49 Notamment Picasso, *Nature morte au masque*, 4 mars 1937, carton, métal, bois, corde, huile et sable sur toile, 46 × 55 cm, National Gallery of Australia, Canberra, illustrée fig. 63.

50 Hans Arp et Sophie Taeuber, *Sculpture conjugale*, 1937, bois, 38 × 28 × 25 cm, coll. part., illustrée fig. 65 et Henry Moore, *Object to Hold*, 1936, bois, 33 cm, Kykuit, New York, illustré fig. 65.

51 Roland Penrose, *Fine Weather Suitcase*, 1937, objet présumé disparu, illustré fig. 65. Lettre de Roland Penrose à Lee Miller, 3 novembre 1937, Farleys House and Gallery, Chiddingly, Lee Miller Archives, n° 6042.

Le choix de consacrer l'exposition aux objets surréalistes permet surtout à Penrose et Mesens de transformer la London Gallery en véritable environnement surréaliste. Quatre jours avant l'ouverture, et avec l'aide de Sybil Stephenson, ils mettent en scène les objets pour faire passer la galerie « d'une consigne à bagages à une exposition très intrigante⁵² ». Les objets, investis d'une vie qui leur est propre selon Read⁵³, envahissent les deux petites salles. Du sol au plafond, aucun espace n'est épargné. Dans la première pièce, des constructions de Mesens, Miller, Penrose, Moore et Arp sont posées sur les étagères d'une bibliothèque encombrée (fig. 65). Au-dessus, des collages et objets sont fixés aux murs dont *Rococo*



65 *Surrealist Objects & Poems*, Londres, London Gallery, 25 novembre – 24 décembre 1937.

On y remarque notamment accrochés au mur (de g. à d.) : Roland Penrose, *La Méditerranée* (étude artistique), c. 1937; Eileen Agar, *Rococo Cocotte*, c. 1937; Paul Éluard, *La Comédie de la mort*, c. 1935, E.L.T. Mesens, *Le Puits de vérité*, 1936; Merlyn Evans, *Fleurs du mal*, c. 1937.

Sur l'étagère au centre (de g. à d.) : E.L.T. Mesens, *Les Caves du Vatican*, 1936; Lee Miller, *The Kiss*, 1937; Henry Moore, *Object à tenir*, 1936; Roland Penrose, *Fine Weather Suitcase*, 1937; Hans Arp et Sophie Taeuber, *Sculpture conjugale*, 1937. Au sol, sur le podium et tabouret (de g. à d.) : René Magritte, *Les Menottes de cuivre*, 1931/1934; F. E. McWilliam, *The Big Bird Dies in Town*, c. 1937; René Magritte, *L'Évidence éternelle*, 1930. Archives Lee Miller

52 « [...] from a left luggage office to very intriguing show » (lettre de Roland Penrose à Lee Miller, 26 novembre 1937, Farleys House and Gallery, Lee Miller Archives, Chiddingly, n° 6016; notre traduction).

53 Read, 1937 (note 48).



66 *Surrealist Objects & Poems*, Londres, London Gallery, 25 novembre – 24 décembre 1937. On y remarque notamment en haut à droite, Paul Nash, *Empty Room*, *Demolition Landscape*, 1934; au centre à gauche, Paul Nash, *Forest*, 1937; au sol à droite, James Cant, *The Caged Bunyip*, c. 1937. Archives Lee Miller



67 *Surrealist Objects & Poems*, Londres, London Gallery, 25 novembre – 24 décembre 1937. On y remarque notamment : sur l'étagère (de g. à d.) Julian Trevelyan, *Machine for Making Clouds*, 1937; René Magritte, *Ceci est un morceau de fromage*, 1936/1937; Julian et Ursula Trevelyan, *Large Bomblette*, c. 1937 et au mur, Paul Nash, *Only Egg*, c. 1937. Archives Lee Miller

*Cocotte*⁵⁴ d'Agar, qui prend l'allure d'un masque ethnographique. Au sol, l'objet de McWilliam⁵⁵ est présenté sur un tabouret. En face (fig. 66), un tourne-disque côtoie une cage à oiseaux abritant une créature mythologique australienne de Cant⁵⁶. L'ensemble est plus proche des ateliers des surréalistes que d'une galerie d'art. Dans la seconde salle, une profusion de collages, boîtes, cloches et masques s'enchevêtrent le long d'une grande étagère et sur les murs, sans hiérarchie apparente.

54 Eileen Agar, *Rococo Cocotte*, 1937, objet présumé disparu, illustré fig. 65.

55 F. E. McWilliam, *The big bird dies in town*, ca 1937, présumé disparu, illustré fig. 65.

56 James Cant, *The Caged Bunyip*, ca 1937, présumé disparu, illustré fig. 66.

Au fond (fig. 67), un espace culinaire est aménagé, comme le remarque Rachel Stratton⁵⁷, avec la cloche à fromage de Magritte, la poêle à frire de Trevelyan et sa *Machine for Making Clouds*, un hachoir surmonté d'une tête victorienne qui produit un nuage de coton⁵⁸. L'accrochage détourne aussi la scénographie des muséums d'histoire naturelle ou des musées ethnographiques. Outre un grand crâne de bovidé trônant près d'un « objet magique » de Porto Rico et un squelette de poisson-scie transformé en *Cactus*⁵⁹ par Max Ernst, deux grandes vitrines similaires à celles de la galerie Ratton occupent le centre de chaque salle. La première (fig. 68) contient *Mate in Two Moods*⁶⁰ d'Agar, un jeu d'échecs surmonté d'un précieux squelette de poisson-globe. Le fer à repasser de Geoffrey Graham⁶¹, doté d'une paire d'yeux, s'y transforme en curieux spécimen animal. Dans la seconde vitrine (fig. 69), la tête de mannequin



68 *Surrealist Objects & Poems*, Londres, London Gallery, 25 novembre – 24 décembre 1937. On y remarque notamment : sur l'étagère du haut, Geoffrey Graham, *Virgin Washerwoman*, c. 1937 et sur l'étagère du bas (de g. à d.), Robert Baxter, *Gift from Birth*, c. 1937; Paul Nash, *Goodness How Sad*, c. 1937; Roland Penrose, *Condensation of Games*, 1937. Archives Lee Miller

57 Rachel Stratton, *The artist as a mirror of his time*, mémoire de master inédit, Courtauld Institute of Art, Londres, 2013.

58 Julian Trevelyan, *Machine for Making Clouds*, 1937, présumée disparue et illustrée fig. 67. Voir Julian Trevelyan, *Indigo Days*, Londres 1957, p. 74.

59 Max Ernst, *Cactus*, squelette de poisson-scie et pot, disparu, illustré fig. 63.

60 Eileen Agar, *Mate in Two Moods*, 1936, carapace de poisson-globe et matériaux divers, 29 × 23 × 42 cm, coll. part., reproduit dans Remy, 1999 (note 1), ill. 61.

61 Geoffrey Graham, *Virgin Washerwoman*, ca 1937, présumée perdue, illustrée fig. 68.

69 *Surrealist Objects & Poems*,
Londres, London Gallery,
25 novembre – 24 décembre 1937
On y remarque notamment
(de g. à d.) : Marcel Mariën,
L'Introuvable, 1937; Lee Miller,
The Kiss, 1937; Roland Penrose,
The Dew Machine, 1937; James
Cant, *Object for a philosopher*,
n.r.; Max Ernst, *Sphinx Eye*
ou Rose des sables, c. 1929.
Archives Lee Miller



renversée de Penrose, transpercée d'entonnoirs en verre qui miment « une culture de champignons lunaires⁶² », *The Dew Machine*, semble tout droit échappée d'un laboratoire. Ces vitrines, avec leurs corps de mannequins démembrés et autre extraordinaire bric-à-brac, sont celles des étalages du Caledonian Market. La London Gallery, à l'image de la galerie Gradiva, prend l'allure d'un « magasin de rêve », un lieu « hors du monde de la raison, où ceux des objets fabriqués par l'homme qui ont perdu leur sens utilitaire, ne l'ont pas encore trouvé⁶³ ». Penrose et Mesens créent un espace plus désordonné que jamais en puisant dans les précédentes expositions pour littéralement plonger le public londonien au cœur de la poésie surréaliste.

62 « I shall stick a whole lot of glass funnels of varying sizes into her neck, looking like a growth of lunar mushrooms » (lettre de Roland Penrose à Lee Miller, 14 novembre 1937, Farleys House and Gallery, Chiddingfold, Lee Miller Archives, n° 6012; notre traduction).

63 André Breton, « Gradiva », tract publicitaire, mai 1937.

Créer l'évènement : l'objet, vecteur d'un état d'esprit du surréalisme

À l'«International Surrealist Exhibition» de 1936, le public et la presse avaient été extrêmement virulents à l'égard des œuvres surréalistes, et en particulier envers les objets, qui avaient fait scandale⁶⁴. En 1937, l'exposition «Surrealist Objects & Poems» joue sur l'insolite pour créer l'évènement. Le carton d'invitation, rédigé par Penrose et Agar, annonce une manifestation nocturne : sur un fond bleu ou rose, l'ouverture est fixée le 24 novembre à minuit. La veille, quelques fuites dans la presse promettent «le vernissage le plus étrange de l'hiver⁶⁵». C'est un succès. Le public ne résiste pas à l'appel mystérieux et s'empresse de venir voir quelles «excentricités» les surréalistes ont encore pu inventer. L'entrée est gratuite, si bien que plusieurs centaines de spectateurs s'entassent dans la petite galerie, le long des escaliers et jusque dans la rue. «Il y avait tellement de monde que, pendant une heure environ, [...] les gens [étaient] si serrés qu'ils ne pouvaient plus ni rentrer ni sortir⁶⁶», s'enthousiasme Penrose. À minuit, Read prononce un discours inquiétant : «En écoutant attentivement, vous avez pu entendre le treizième coup de minuit. C'est le coup post-ultime qui nous transporte [...] dans le vortex de nos désirs⁶⁷.» Dans la foule, les surréalistes sont présents en grand nombre. Ernst est rejoint par Leonora Carrington. Sheila Legge porte des collants brodés d'une bouche et d'un œil qui font écho à certains objets exposés. Nash se promène avec un écran bleu qui permet d'observer son objet *Moon Aviary*⁶⁸ sous une lumière lunaire. Les journalistes racontent que les artistes sont parfois plus surréalistes que leurs objets et décrivent des visiteurs en chapeaux hauts de forme, vestes de smoking et robes longues, qui boivent du *black velvet*. Plusieurs personnalités de la scène artistique et littéraire de Londres, comme le poète gallois Dylan Thomas ou le critique Patrick Balfour, sont présents,

64 Une des œuvres les plus commentées avait été *Le Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim, de 1936.

65 «The strangest private view of the winter» (George Buchanan, «Present Company», dans *News Chronicle*, 23 novembre 1937, reproduit dans l'album de photographies et de coupures de presse établi par Roland Penrose [1936–1937], Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, fonds Penrose, GMA A35/1/3/184; notre traduction).

66 «There were so many people that for about an hour [...] people [were] packed so tight that they could neither get in or out» (lettre de Roland Penrose à Lee Miller, 26 novembre 1937, Farleys House and Gallery, Chiddingly, Lee Miller Archives, n° 6016; notre traduction).

67 «If you were listening carefully, you will have heard the thirteenth stroke of midnight. This is the post-ultimate stroke, which transports us [...] into the Vortex of our desires.» («Exhibition of surrealist objects. Opening Speech by Mr. Herbert Read», London Gallery, 1937, Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, fonds Penrose, GMA A35/1/1/RPA643; notre traduction).

68 Paul Nash, *Moon Aviary*, 1937, bois de cèdre, ivoire, pierre ou os, 50 × 25,3 × 15 cm, Londres, Ernest, Brown & Philips Ltd, reproduit dans Chambers, 2016 (note 12), ill. 37.

ainsi que de nombreux collectionneurs et marchands, proches du surréalisme : Alexander James McNeill Reid et Duncan MacDonald de la galerie Alex Reid & Lefèvre – qui ont déjà exposé Miró, Dalí, Moore, etc. –, ou encore Ingeborg Eichmann – qui avait prêté des œuvres pour l'exposition de 1936 – et Douglas Cooper, chez qui se termine la soirée vers deux heures du matin⁶⁹. Le vernissage donne ainsi un avant-goût du réseau qui se met en place autour de la London Gallery.

Malgré quelques journalistes toujours insensibles au surréalisme la plupart des critiques sont positives⁷⁰. Le journal de la haute société *The Sketch* consacre une double page au vernissage⁷¹. *Vogue* s'exclame : « Allez à cette folle, délicieuse et fantastique exposition⁷². » Cette réaction amusée pourrait s'expliquer par la réappropriation grandissante de l'objet surréaliste par les élites et les circuits de la mode, sous l'impulsion de quelques acteurs⁷³. Dalí ne joue-t-il pas lui-même du statut ambigu de l'objet surréaliste en décorant à cette époque les vitrines des grands magasins new-yorkais ou la demeure d'Edward James⁷⁴? Quoi qu'il en soit, les critiques de la London Gallery s'emballent pour cet étrange magasin d'objets, qu'ils comparent à un « marché de Noël⁷⁵ ». Ils suggèrent aux lecteurs qui n'ont pas encore d'idées de cadeaux d'aller y dénicher « quelque chose de moderne pour le salon⁷⁶ ». Ils sont pourtant surpris des prix élevés des objets qui s'échelonnent tout de même entre 1 et 12 guinées⁷⁷ en moyenne pour quelques racines, coquillages et autres cailloux, et jusqu'à 20 guinées⁷⁸ pour des artistes plus renommés, comme

69 Voir « Privately viewed at midnight », dans *The Sketch*, 1^{er} décembre 1937, p. 416–417, Tate Archives, fonds Agar, et la lettre de Roland Penrose à Lee Miller, 26 novembre 1937, Farleys House and Gallery, Chiddingly, Lee Miller Archives, n° 6016.

70 Voir par exemple Pierre Jeannerat, « Art Show that is futile or nasty », dans *Daily Mail*, 27 novembre 1937, reproduit dans l'album de photographies et de coupures de presse établi par Roland Penrose (1936–1937), Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, fonds Penrose, GMA A35/1/3/184.

71 « Privately viewed at midnight », dans *The Sketch*, 1^{er} décembre 1937 (note 69).

72 « Do go to this mad, delicious, fantastic show. » (« Shop-Hound's Christmas Spirit », dans *Vogue*, 8 décembre 1937, reproduit dans l'album de photographies et de coupures de presse établi par Roland Penrose [1936–1937], Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, fonds Penrose, GMA A35/1/3/184; notre traduction).

73 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques (1918–1945). Une histoire transnationale*, Paris 2017 (Folio. Histoire, 263), p. 442–449.

74 Sharon-Michi Kusunoki, « Edward James, architect of surrealism », dans *Surreal Things. Surrealism and Design*, éd. par Ghislaine Wood, cat. exp. Londres/Rotterdam/Bilbao, Victoria and Albert Museum/Museum Boijmans-van Beuningen/Museo Guggenheim, Londres 2007, p. 205–214.

75 « Air of Christmas Bazaar », dans *Glasgow Herald*, 26 novembre 1937, reproduit dans l'album de photographies et de coupures de presse établi par Roland Penrose (1936–1937), Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, fonds Penrose, GMA A35/1/3/184.

76 A. G. Thornton, « Padded Wheelbarrow for The Drawing-Room », dans *The Star* (?), 25 novembre 1937, reproduit dans l'album de photographies et de coupures de presse établi par Roland Penrose (1936–1937), Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, fonds Penrose, GMA A35/1/3/184.

77 Ce qui correspond environ aujourd'hui à des prix entre 75 euros et 900 euros.

78 Environ 1 550 euros aujourd'hui.

pour *Corde et Personnages II*⁷⁹ de Miró ou le *Buste de femme rétrospectif* de Dalí. En 1939, lorsque Penrose revient sur l'exposition pour un discours, il écrit dans ses notes : « [...] nous exposâmes ces choses à [la London Gallery] pour montrer qu'il peut y avoir plus de beauté, plus d'esprit, dans un caillou ou dans une boîte d'allumettes que dans les bijoux de chez Cartier. Voilà du contenu social – de la subversion⁸⁰ ». Selon lui, si l'objet surréaliste s'imisce dans les procédés de fabrication – en série par exemple – et d'exposition du système marchand – à savoir, quand la London Gallery prend l'allure d'une boutique ou d'un marché de Noël insolite –, c'est pour mieux en renverser le système de valeurs⁸¹. Il écrit : « Objet surréaliste : aucune compétence requise pour la fabrication – aucun prix marchand⁸². » Aucun objet n'a d'ailleurs été vendu pendant l'exposition⁸³. Il semble qu'à la London Gallery, comme à galerie Gradiva au même moment, les objets surréalistes sont, à quelques rares exceptions près, invendables. De plus, les objets ont pour la plupart tous été perdus ou détruits après l'exposition, ce qui confirme le renversement des valeurs accordées aux œuvres.

En fin de compte, il semble que l'exposition «Surrealist Objects & Poems» – si peu destinée à la vente – soit avant tout démonstrative et vise à créer, en novembre 1937, un événement surréaliste au cœur de Londres. Après avoir introduit le mouvement sur la scène artistique londonienne un an auparavant aux New Burlington Galleries, il s'agit désormais de mettre en pratique sa force collective, sa poésie et sa pensée subversive. Spontanée, ludique et épatante, l'exposition donne avant tout à voir un état d'esprit du surréalisme. À «Surrealist Objects & Poems», c'est cet esprit du mouvement, dont l'objet se fait le vecteur, qui prend possession de la London Gallery.

79 Joan Miró, *Corde et Personnages II*, 1935, huile et corde sur carton, 74,6 × 106,1 cm, coll. part.

80 «[...] these [...] things [were] exhibited by us in Bond Street to show that there can be more beauty, more wit in a stone or a match box than the jewellery of Cartier. Here's Social content-subversion.» (Roland Penrose, sans titre «Realism vs Surrealism», discours non publié, daté « c. 1939 », Scottish National Gallery of Modern Art, fonds Penrose, Édimbourg, GMA A35/1/1/RPA642; notre traduction).

81 Sur ce sujet, voir Krzysztof Fijalkowski, «Black Materialism: Surrealism Faces the Commercial World», dans Wood, 2007 (note 74), p. 101–117.

82 « Surrealist object: [...]—no skill required in making it—no market price.» (Roland Penrose, sans titre «Realism vs Surrealism», discours non publié, daté « c. 1939 », Scottish National Gallery of Modern Art, fonds Penrose, Édimbourg, GMA A35/1/1/RPA642; notre traduction).

83 Lettre de Roland Penrose à E.L.T. Mesens, ca décembre 1937, Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, fonds Penrose, GMA A55/007/2.

E.L.T. Mesens et les stratégies de diffusion de l'art des surréalistes. Le cas Paul Delvaux en Grande-Bretagne

Caterina Caputo

En 1938 le surréaliste belge Édouard Léon Theodore Mesens, qui avait organisé l'«International Surrealist Exhibition» de 1936, s'installe à Londres et, avec son ami Roland Penrose, prend la direction de la London Gallery, en faisant de ce lieu le quartier général du néogroupe surréaliste en Angleterre.

Mesens était une des figures les plus polyvalentes du groupe surréaliste en Belgique : artiste, collagiste, musicien, poète, galeriste, marchand, éditeur et collectionneur. Dès les années 1920 il s'était engagé dans la promotion de l'avant-garde et donc des surréalistes, d'abord dans son pays d'origine et puis à l'étranger, en devenant le principal promoteur et marchand de son ami René Magritte. À partir du milieu des années 1930, un deuxième peintre belge, Paul Delvaux, qui comme Magritte gravitait autour du Palais des beaux-arts de Bruxelles où Mesens travaillait depuis 1931, fait l'objet de toutes les attentions. Les deux artistes deviennent les protagonistes d'une campagne promotionnelle en Angleterre totalement organisée et orchestrée par Mesens.

Le présent texte est issu d'une plus vaste recherche de doctorat menée sur la London Gallery et la diffusion du surréalisme. Il vise à analyser, à travers l'étude des archives, les stratégies utilisées par Mesens pour la création d'une identité surréaliste pour Delvaux ; de plus, il éclaire les manœuvres du galeriste pour établir la cote du peintre et fixer sa valeur commerciale sur le « nouveau » marché britannique.

La diffusion de Paul Delvaux en Angleterre

En 1946, dans la revue *Horizon*, Camille Goemans publie un article sur Paul Delvaux dans l'*incipit* duquel il explique :

«The painter Paul Delvaux is not unknown in England: the foremost of those who first introduced him into this country are E.L.T. Mesens, who belonged from its inception to the group of Delvaux's supporters in Belgium, and Roland Penrose, who still owns some of the most curious and most beautiful of his pre-war paintings¹.»

Le texte, dont le but est de mettre en évidence la notoriété internationale que Delvaux a acquise dans les années précédant la seconde guerre mondiale, poursuit en citant un épisode précis : pendant une exposition à la Lou Cosyn Galerie de Bruxelles, montée tout de suite après la Libération, des soldats britanniques remarquant dans la vitrine les œuvres de l'artiste entrent de manière impétueuse dans la galerie pour les admirer :

«They [les soldats] remembered those [les peintures], which had impressed them in London before the war, and were extremely curious to know what had become of Delvaux and his work. One of them even unhesitatingly acquired one of those enormous canvases, which Delvaux was wont to paint during the war².»

Bien que cet épisode soit sans doute romancé, la réputation que Delvaux avait en Grande-Bretagne au milieu des années 1940 est d'autant plus crédible qu'elle est le fruit d'une campagne promotionnelle commencée à la fin des années 1930. Le peintre, bien que non présenté dans l'«International Surrealist Exhibition» de Londres qui consacra l'entrée officielle du surréalisme en Grande-Bretagne, fit sa première apparition dans une galerie d'art britannique en janvier 1937 grâce à la médiation de E.L.T. Mesens³. Après l'exposition internationale du surréalisme de 1936, ce dernier fut engagé par la galeriste Noel Evelyn Hughes – plus connue sous le pseudonyme Peter – en tant que conseiller. Femme du diplomate britannique Clifford Norton, Noel Hughes avait ouvert en 1936 avec sa cousine Marguerita Strettell la London Gallery, un espace d'exposition d'abord situé sur Cork Street et dédié à différents courants modernistes internationaux⁴. À cause d'un déménagement à Varsovie avec son mari en 1937, Noel Hughes décida de mettre en vente sa galerie qui fut achetée en mars 1938 par son conseiller Mesens et par

1 Camille Goemans, «Paul Delvaux», dans *Horizon* 73, 1946, p. 32–33, ici p. 32.

2 Ibid.

3 Pour de plus amples informations biographiques sur E.L.T. Mesens, je renvoie au volume de Christine Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme*, Bruxelles 1998. Sur le rôle de Mesens comme collectionneur et marchand, je me permets de renvoyer à mon article : Caterina Caputo, «E.L.T. Mesens: Art Collector and Dealer», dans *Getty Research Journal* 12, 2020, p. 127–150.

4 Parmi les expositions organisées on comptait celles sur Edvard Munch, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Naum Gabo et Fernand Léger.



70 E.L.T. Mesens à la London Gallery pendant l'exposition « Young Belgian Artist » devant la toile de Paul Delvaux *La comédie du soir*, 1937

Penrose⁵. La galerie s'inaugure sous la nouvelle direction le 1^{er} avril avec une exposition monographique consacrée à René Magritte, qui marqua le début d'une certaine « ligne belge » de la peinture promue par Mesens dans le réseau britannique⁶.

À partir de la première moitié des années 1930, Mesens commença à s'intéresser à l'œuvre de Delvaux en projetant de grandes attentes sur cet artiste. Ainsi, quand en février 1937 il organisa une exposition sur de jeunes artistes belges à la London Gallery, il présenta quatre toiles de Delvaux à côté des œuvres de Magritte, Pierre-Louis Flouquet, René Guiette, Olivier Picard et Max Servais⁷ (fig. 70). Les œuvres sélectionnées permirent à Delvaux d'entrer en contact, pour la première fois, avec des collectionneurs britanniques qui gravitaient autour de la London Gallery et dans le milieu moderniste anglais. Membre actif du

5 Sur sa vie, voir Roland Penrose, *Scrap Book 1900–1981*, Londres 1981 ; James King, *Roland Penrose. The Life of a Surrealist*, Édimbourg 2016. Pour sa collection, voir Roland Penrose, *Lee Miller. The Surrealist and the Photographer*, éd. par Keith Hartley, cat. exp. Édimbourg, The Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg 2001.

6 Le rôle que cette galerie a eu dans la promotion du surréalisme entre les années 1938 et 1950 est analysé dans le livre, Caterina Caputo, *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista (1938–1950)*, Florence 2018.

7 L'exposition, intitulée « Young Belgian Artists », se tient à la London Gallery du 28 janvier au 27 février 1937.

groupe surréaliste en Belgique et du néogroupe britannique, Mesens fit la publicité auprès des personnalités qui avaient participé à l'«International Surrealist Exhibition» en leur vantant la présence d'un nouvel artiste en Angleterre. Il écrit à son ami Penrose : «À côté d'un nombre de peintures remarquables de Magritte figureront [à la London Gallery] des œuvres de peintres que tu ne connais pas. Quatre tableaux de Paul Delvaux feront certainement une très grosse impression⁸.» En outre, il fait remarquer avec enthousiasme au réalisateur Basil Wright :

«Dans l'exposition que je présenterai à partir du 28 janvier à la London Gallery, il y aura sept œuvres nouvelles et remarquables de René Magritte et quatre tableaux tout à fait sensationnels d'un peintre que tu ne connais pas et dont le nom est Paul Delvaux. Je pense que ces choses feront le plus gros effet sur le public londonien⁹.»

Mesens avait sondé le potentiel du marché anglais en 1936 et le trouvait plus fructueux que le marché belge : «Activité énorme – écrivait-il avec enthousiasme à son ami le directeur du Palais des beaux-arts de Bruxelles Robert Giron – Ventes, ventes, ventes¹⁰.» Par conséquent, il se consacra de plus en plus assidûment à la promotion et à la vente en Angleterre des œuvres des artistes qu'il soutenait dans son pays, en particulier du néosurréaliste Delvaux. Ainsi, il commença à travailler stratégiquement à la création de la nouvelle identité surréaliste de Delvaux et, dans le même temps, à la cote commerciale de ses œuvres en utilisant notamment trois canaux : les expositions, les publications et l'inclusion des tableaux dans des prestigieuses collections privées d'outre-Manche.

La « marque » surréaliste

Delvaux était connu en Belgique depuis le milieu des années 1920 grâce à des expositions qui lui avaient donné une certaine notoriété ; en revanche, lors de sa première exposition à l'étranger, en 1937 à la galerie Esher Surrey de La Haye, les ventes n'avaient pas été concluantes. Si Mesens s'impliquait tant dans la promotion de Delvaux, c'est qu'il considérait que l'artiste avait de grandes potentialités et que, comme

8 Lettre de E.L.T. Mesens à Roland Penrose, Bruxelles, 12 janvier 1937, Archives de la Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles.

9 Lettre de E.L.T. Mesens à Basil Wright, Bruxelles, 15 janvier 1937, Archives de la Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles. Wright, pendant l'exposition internationale londonienne, avait enrichi sa collection déjà abondante avec l'aquarelle de Magritte *Black Magic*.

10 Lettre de E.L.T. Mesens à Robert Giron, 5 juillet 1936, Archives de la Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles. La lettre est transcrite dans Caputo, 2018 (note 6), p. 38–39.

Magritte, il pouvait représenter la « marque » du surréalisme belge à l'étranger.

La peinture de Delvaux était de facture traditionnelle, mais au mitan des années 1930, la poétique de Magritte et la métaphysique de Giorgio de Chirico allaient la transformer et le peintre allait devenir « le peintre magnifique et libéré qui nous révèle des évidences poétiques¹¹ », comme l'expliquait Mesens à la conférence inaugurale de « Young Belgian Artists » à la London Gallery. Dès le démontage de cette exposition, Mesens proposa en vain à Noel Norton de programmer une exposition monographique consacrée à Delvaux¹².

Lors des mois suivants, Mesens se consacra à des activités liées au groupe surréaliste britannique et il en profita pour placer Delvaux, qui n'avait pourtant jamais officiellement adhéré au mouvement. L'indépendance que l'artiste avait voulu garder pendant sa carrière est soulignée dans la première monographie parue sur lui en 1945 de la main du collectionneur et critique belge René Gaffé : « Il [Delvaux] repousse fermement la violence des surréalistes orthodoxes au profit d'un amour de la liberté totale¹³. » Pourtant, le contexte orchestré totalement par Mesens finit par affilier l'artiste au mouvement surréaliste, avec l'accord tacite de l'intéressé.

En avril 1937, Mesens monta la section belge d'une exposition politique intitulée « Unity of Artists for Peace, Democracy and Cultural Development », organisée à Londres par l'Artist International Association (AIA)¹⁴. L'événement constitue un moment important dans la carrière de Delvaux puisqu'il marque l'inclusion officielle de l'artiste dans un collectif clairement surréaliste : sa grande toile *Le Miroir*¹⁵ était exposée dans la salle surréaliste à côté des deux œuvres de Magritte, *Les Dernières Habitudes* et *Le Pont d'Héraclite*, pas dans la salle destinée aux artistes belges. Pendant les semaines qui précédèrent l'ouverture de l'exposition de l'AIA, Mesens commença, comme à son habitude, à promouvoir l'artiste auprès des collectionneurs avec qui il était en contact.

11 Brouillon manuscrit de la conférence qui eut lieu à l'occasion de l'exposition « Young Belgian Artists », The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, Mesens Papers, Box 12—Folder 12.

12 Lettre de E.L.T. Mesens à Noel Norton, 20 avril 1937, Archives de la Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles.

13 René Gaffé, *Paul Delvaux ou les rêves éveillés*, Bruxelles 1945, p. 13. À propos de Delvaux et du surréalisme belge, voir Denis Laoureux, « L'avant-garde surréaliste en Belgique et Paul Delvaux », dans *Paul Delvaux. Maître du rêve*, cat. exp. Évian-les-Bains, Palais Lumière, Paris 2017, p. 28–37.

14 Voir *Unity of Artists for Peace, Democracy and Cultural Development: 1937 aia Exhibition, 41 Grosvenor Square, April 14th to May 5th*, cat exp. Londres, Londres 1937.

15 La toile *Le Miroir*, réalisée par Delvaux en septembre 1936, sera aussi exposée à la London Gallery à l'occasion de la première exposition personnelle de l'artiste à Londres. Voir *London Bulletin* 3, juin 1938, p. 8.

Ainsi, en avril, il écrivit à Edward James, qui se vantait de posséder la plus riche collection de Magritte en Grande-Bretagne et qui avait récemment acquis la toile de Delvaux *La Comédie du soir*¹⁶ : « Je vous signale qu'il y a à cette exposition trois Magritte de qualité et trois très belles choses aussi de Paul Delvaux. Allez les voir, cela vous permettra de faire plus amplement connaissance avec l'esprit de ce peintre¹⁷. »

Mesens ne se contentait pas d'établir le surréalisme de Delvaux dans le réseau culturel britannique, il cherchait aussi à en convaincre André Breton. Que ce dernier expose à la galerie Gradiva qu'il avait ouverte à Paris en 1937 deux œuvres du peintre tint lieu de confirmation solennelle¹⁸ : Mesens lui avait proposé de monter dans les nouveaux locaux de la galerie parisienne une exposition de Magritte et il promit aussi de lui envoyer quelques œuvres récentes de Delvaux à accrocher dans les salles¹⁹. Breton accepta et les pièces promises furent mises à disposition par Mesens en juillet, envoyées à Gradiva en dépôt-vente à 1 500 francs belges pour une aquarelle et 3 000 francs belges pour une toile – des prix très amicaux comme le souligne le galeriste : « Il est évident que ces prix-là sont toujours plus favorables et voilà pourquoi tu t'expliqueras que je te fixe des prix 50 % moins cher que ceux que j'obtiens. Je le fais pour t'aider dans ton entreprise, et à titre purement amical²⁰. » Le « rabais » avait été consenti par Mesens dans le but de soutenir la nouvelle galerie de son ami : une pratique ancienne déjà pour les affiliés du groupe surréaliste, qui avaient fait naître un vrai « support-system » dont tous les protagonistes avaient conscience²¹.

16 Edward James acheta l'œuvre à la London Gallery lors de l'exposition « Young Belgian Artists ». *La Comédie du soir* est reproduite dans le numéro 3 du *London Bulletin*, où elle est déjà mentionnée comme propriété de James ; voir, *ibid.*, p. 6.

17 Lettre de E.L.T. Mesens à Edward James, Bruxelles, 26 avril 1937, Archives de la Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles.

18 Sur la galerie Gradiva, voir René Mabin, « La galerie Gradiva », dans rubrique « Astu » de *Mélu-sine*, décembre 2012, URL : http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/Mabin_Gradiva.pdf [dernier accès : 04.11.2020].

19 « D'ici là, je fais en sorte, pour que tu puisses disposer pour ta galerie de plusieurs œuvres de Magritte, et ce qui est plus difficile, de quelques œuvres de Paul Delvaux dont la production n'est pas très abondante et qui, pour le malheur des galeries parisiennes, peint toujours des tableaux de très grand format... » (lettre de E.L.T. Mesens à André Breton, 28 avril 1937, Archives de la Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles).

20 Lettre de E.L.T. Mesens à André Breton, 12 juillet 1937, Archives de la Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles. Les titres des deux œuvres ne sont pas cités par Mesens. À l'automne 1937, en même temps que l'envoi des œuvres à Breton, la toile de Delvaux *Le Viol* sera publiée, pour raisons promotionnelles, dans la revue *Minotaure*. Voir *Minotaure* 10, 1937, p. 32.

21 Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York/Londres 1981, p. 90.

L'achat de l'atelier Delvaux par la London Gallery en mars 1938

À la fin de l'année 1937, la présence de Delvaux dans le cercle des surréalistes était acquise. Il ne manquait alors qu'une exposition personnelle qui présentât de manière exhaustive sa peinture hors des frontières belges.

Avant la fin du mois de février 1938 Mesens avait conclu avec Penrose les négociations pour l'acquisition de la London Gallery, qui, sous la nouvelle direction, devint la première galerie surréaliste active en Grande-Bretagne. Pour permettre un élargissement des expositions pour la nouvelle saison, Mesens proposa à son collègue anglais un investissement à deux : l'acquisition du stock de l'atelier de Delvaux. Penrose, qui avait pu admirer les œuvres du peintre lors des deux récentes expositions de Londres, fut dans un premier temps perplexe, car selon lui le fonds de l'atelier de Delvaux était trop encombrant pour l'entrepôt de la galerie, dans lequel avaient d'ailleurs été récemment rangées beaucoup d'œuvres importantes qu'il avait acquises chez René Gaffé²². Malgré une certaine réticence, la proposition fut finalement acceptée et l'atelier de Delvaux acquis au prix total de 164 livres. Mesens, enthousiaste de l'issue positive de l'affaire, insiste sur la portée de l'investissement dans une lettre adressée à son collègue anglais :

« Je viens de revoir les choses et cette opération est vraiment prodigieuse et magnifique. Delvaux, c'est vraiment un très grand *peintre d'avenir*. Tu sais que je m'y connais. Nous achetons à deux tout l'atelier moins les deux dernières toiles pour 24 000 francs belges. La Livre sterling cela fait 146 francs belges en moyenne en ce moment. Je dis donc 164 Livres sterling pour le tout. Je couvre la moitié. *Fais-moi donc parvenir un chèque de £ 82.00*²³. »

L'envoi de cette somme permet à Penrose d'entrer le 3 mars 1938 en possession, à égalité avec Mesens, d'un nombre élevé d'œuvres de Delvaux.

22 Lettre de Roland Penrose à E.L.T. Mesens, 27 février 1938, Roland Penrose Archive, Scottish National Gallery of Modern Art Archives, Édimbourg. Roland Penrose avait acquis en juin 1937 une partie de l'importante collection de René Gaffé grâce à Mesens. Certaines des œuvres provenant de l'acquisition Gaffé arrivèrent dans le fonds de la London Gallery. Sur la vente de la collection Gaffé en 1937, je me permets de renvoyer à Caterina Caputo, « Strategie del mercato dell'arte surrealista: la vendita della collezione Gaffé a Roland Penrose nel 1937 », dans *Ricerche di storia dell'arte* 121, 2017, p. 47-57.

23 Lettre de E.L.T. Mesens à Roland Penrose, 28 février 1938, Roland Penrose Archive, Scottish National Gallery of Modern Art Archives, Édimbourg; Mesens souligne dans le document original.

Le stock de leur nouvelle galerie se trouva augmenté d'environ quarante pièces : peintures, aquarelles et dessins. Le lot contenait six toiles « très grandes et très importantes », donc d'une valeur monétaire plus élevée²⁴. En effet, selon l'estimation faite par Mesens pour ces toiles, *Le Viol* valait 120 livres, *Les Lampes* 100 livres, *Les Nymphes des eaux (baigneuses)* 70 livres, *La Naissance du jour* 60 livres, *L'Attente* 40 livres et *Le Récitant* 25 livres. De plus, l'atelier tout juste acheté comprenait six autres grands tableaux d'une valeur moyenne de 35 livres chacun, mais aussi des aquarelles « en masse » et enfin de vieilles œuvres à liquider à l'occasion²⁵. Delvaux fut le seul artiste mis sous contrat à la London Gallery avant le début de la guerre ; dans l'accord-contrat, Mesens établit que l'artiste toucherait, en plus des 164 livres, un pourcentage sur les prix nets de chaque vente pendant quatre ans : 10 % les deux premières années et 5 % les deux suivantes²⁶. Le galeriste pouvait grâce à cette affaire organiser la première exposition personnelle consacrée à Delvaux en Angleterre.

Le 2 juin 1938 fut inaugurée à la London Gallery l'exposition « Paul Delvaux. Surrealist Painting²⁷ » (fig. 71). Toutefois, avant le montage de



71 Carte d'invitation de l'exposition « Paul Delvaux. Surrealist Paintings », London Gallery, 3 juin - 2 juillet 1938

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Lettre de E.L.T. Mesens à Roland Penrose, 2 mars 1938, Roland Penrose Archive, Scottish National Gallery of Modern Art Archives, Édimbourg.

²⁷ L'exposition « Paul Delvaux. Surrealist Paintings » est organisée à la London Gallery du 2 juin au 2 juillet 1938. Une liste complète des œuvres exposées est publiée dans le *London Bulletin* 3, 1938, p. 3.

l'exposition, Mesens planifia une manœuvre stratégique dans le but d'introduire les œuvres de l'artiste sur le marché britannique à des cotes bien précises. L'opération est actée à travers le projet – au mois de mars – d'une exposition au Palais des beaux-arts de Bruxelles, *de facto* prélude de l'exposition londonienne de juin²⁸. L'événement de Bruxelles avait pour principal objectif non la vente, mais la définition des prix du marché des œuvres exposées. D'ailleurs, Mesens lui-même ne s'en cache pas, et dans une lettre à Penrose il précise que les importantes toiles du lot Delvaux achetées conjointement figurent parmi celles qui sont exposées au Palais des beaux-arts et «seront à vendre *seulement* aux prix imposés par moi. Même si l'on ne vend pas un Delvaux à Bruxelles, à ces prix-là, l'affaire est brillante et nous permet de faire à *Londres la saison prochaine une grosse révélation*²⁹». Il s'agit, par cette manœuvre, de fixer sur le marché la cote de l'artiste. Le plan est représentatif du *modus operandi* de Mesens qui, en effet, l'avait déjà mis en œuvre l'année précédente, quand il avait injecté dans les circuits de vente britanniques une partie de la collection Gaffé dans le but de faire monter la valeur marchande d'œuvres qui étaient restées pendant plus d'une décennie dans une collection privée.

C'était par son intransigeance lors des négociations que Mesens maintenait la côte des œuvres qu'il gérait. Une telle démarche est révélée par Magritte, dont Mesens était l'agent officiel en 1938 : quand le peintre souhaita renégocier leurs accords d'intermédiation, Mesens tint à ce que lui seul ait la tâche de négocier avec les acheteurs et de fixer le prix des transactions³⁰. Ce contrôle méticuleux permettait au galeriste de maintenir au plus haut la cote haute des artistes qu'il administrait, au détriment parfois du nombre des ventes. Une démarche aussi rigide avait mené toutefois à des résultats significatifs, non seulement dans la carrière de Magritte mais aussi dans celle de Delvaux, et c'était déjà le cas à l'exposition organisée à Londres en juin 1938.

Dans le bilan des comptes de la London Gallery rédigé par Mesens en mars 1940 à la suite de la cessation des activités de l'entreprise à cause du déclenchement de la guerre, les transactions de ventes dérivées de l'«Achat Delvaux» de 1938 sont bien expliquées³¹. Si l'on se fonde sur ce qui est écrit dans ce document, seules quatre œuvres du

28 Huit des dix tableaux exposés à Bruxelles seront présentés à l'exposition de Londres. Voir *Paul Delvaux. Peintures, aquarelles*, cat. exp. Bruxelles, Palais des beaux-arts, 5–16 mars, Bruxelles 1938.

29 Lettre de E.L.T. Mesens à Roland Penrose, 28 février 1938, Roland Penrose Archive, Scottish National Gallery of Modern Art Archives, Édimbourg; Mesens souligne dans le texte original.

30 Lettre de René Magritte à E.L.T. Mesens, 15 septembre 1938, The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, Mesens Papers, Box 9–Folder 11.

31 Bilan des comptes de la London Gallery rédigé par Mesens le 2 mars 1940, Roland Penrose Archive, Scottish National Gallery of Modern Art Archives, Édimbourg.

peintre ont été vendues par la London Gallery entre 1938 et 1940 : l'aquarelle *La Danse*, achetée par le poète, éditeur, traducteur et collectionneur surréaliste George Reavey³²; *Le Dialogue*, aquarelle vendue à Helen Sutherland, qui avait commencé à collectionner pendant les années 1920 avec l'aide de Fred Mayor; *La Naissance du jour*, toile qui arriva dans la collection de Peggy Guggenheim³³; enfin *Les Nymphes des eaux*, tableau acheté par le réserviste Dimitrije Mitrinović, un intellectuel et philosophe d'origine bosniaque qui possédait à Londres une collection d'art très intéressante incluant des œuvres de Gris, de Chirico, Klee, Magritte, Miró, Penrose et Tanguy³⁴. Les noms des acheteurs des quatre œuvres révèlent comment les travaux de Delvaux, jusqu'alors confinés à un circuit de collectionneurs circonscrit à son pays d'origine³⁵, ont été englobés dans l'entourage surréaliste britannique grâce à Mesens et à l'exposition monographique de la London Gallery. Les acheteurs étaient tous de riches collectionneurs d'art moderne qui participaient activement depuis longtemps aux événements culturels de la scène progressiste londonienne, disposés à investir leur argent sur des artistes dont la réputation n'était pas encore reconnue.

En revanche, dans le bilan des comptes Mesens n'écrit pas pour quel montant chaque pièce a été vendue, mais il indique les recettes perçues par Penrose : 4 livres pour *La Danse*, 31 livres pour *La Naissance du jour*, 40 livres pour *Les Nymphes des eaux* et 7 livres pour *Le Dialogue*, pour un total de 83 livres – Penrose a totalement récupéré ce qu'il avait investi initialement dans cette affaire. Partant de ces indications, il est possible d'estimer approximativement les sommes payées par les acheteurs pour chaque œuvre vendue par la London Gallery. L'affaire Delvaux avait été un investissement paritaire entre Mesens et Penrose, donc nous supposons que les sommes qui revenaient à Penrose ont été les mêmes que celles perçues par Mesens, auxquelles il faut ajouter 10 % destinés à Delvaux sur les prix nets de vente et les commissions destinées à la London Gallery Ltd. Selon ce calcul, *Les Nymphes des eaux* auraient été vendues pour 130 livres, *La Naissance du jour* pour environ 100 livres, *Le Dialogue* pour 25 livres et *La Danse* pour 13 livres. De tels résultats doivent bien

32 George Reavey fréquentait le cercle des amis surréalistes londoniens et était déjà collectionneur d'œuvres de Magritte. En outre, il participa aux activités de la London Gallery et il fut l'assistant éditeur des numéros 11 et 12 du *London Bulletin* de 1939.

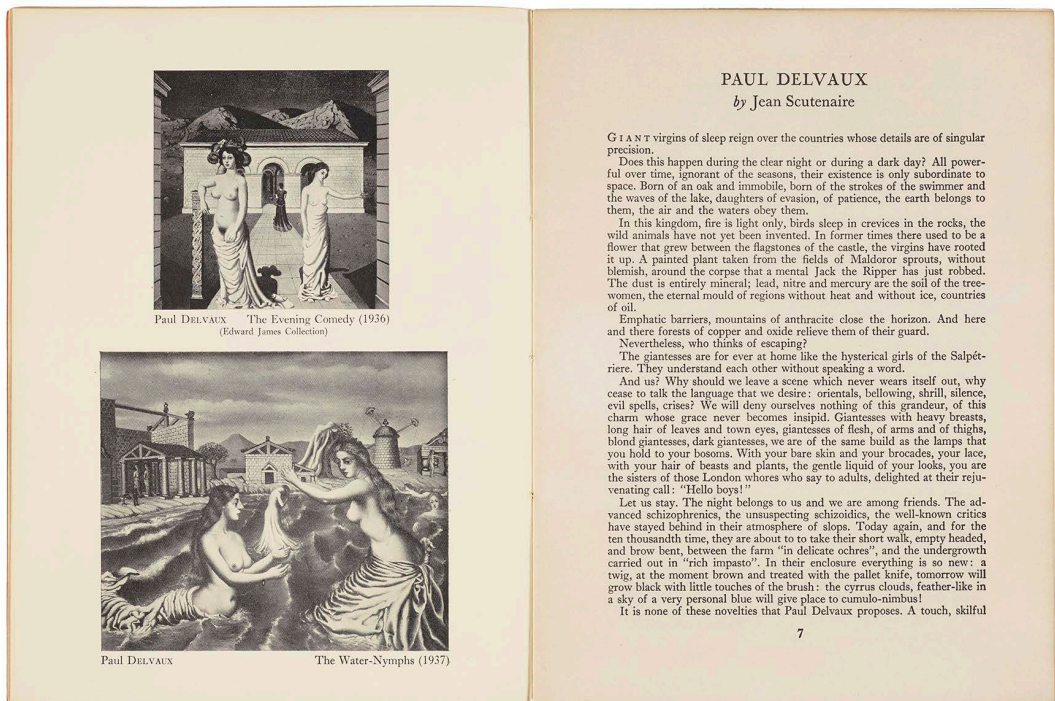
33 Peggy Guggenheim avait récemment ouvert sa galerie dans Cork Street, proche de la London Gallery. La toile *La Naissance du jour (L'Aurore)* est aujourd'hui encore dans la Collection Peggy Guggenheim, Venise.

34 Mesens relève que le jour du démontage de l'exposition Delvaux, Mitrinović acheta, outre *Les Nymphes des eaux* (au prix de 130 livres), aussi le dessin *Tête* (au prix de 15 livres), probablement une des études de la peinture *Le Viol* exposée à la London Gallery.

35 Les œuvres de Delvaux se trouvaient dans de nombreuses collections belges dont celles de Claude Spaak, Camille Gosset, Benedict Goldschmidt, Max Janlet et Robert Giron.

entendu être considérés comme un succès pour un nouvel artiste qui était présenté comme surréaliste dans un pays où le mouvement avait été fortement critiqué³⁶.

De plus, les deux peintures à l'huile vendues (*La Naissance du jour* et *Les Nymphes des eaux*) furent reproduites à des fins promotionnelles et publicitaires dans les pages du *London Bulletin*, la revue de la London Gallery qui faisait office de catalogue d'exposition³⁷. Dans ce catalogue était aussi publiée l'unique peinture présente à ce moment-là dans une importante collection anglaise, à savoir *La Comédie du soir* d'Edward James (fig. 72–73), dans le but de légitimer le prestige de l'artiste dans le contexte culturel britannique.



72 Les deux toiles de Paul Delvaux, *La comédie du soir* et *Les nymphes des eaux*, dans *London Bulletin*, 3, 1938, p. 6

Le numéro du bulletin consacré à l'exposition définissait la poétique que Mesens voulait donner à la peinture surréaliste du nouvel affilié au groupe : il construit une image de la production de Delvaux où la

36 Sur la réception du surréalisme en Grande-Bretagne, voir *Surrealism in Britain in the Thirties*, éd. par Alexander Robertson, Michel Remy et al., cat. exp. Leeds, Leeds City Art Gallery, Leeds 1986 et Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Aldershot 1999.

37 Voir *London Bulletin* 3, 1938, p. 6.

and discreet but without artifice—and the grand tradition turns away like a door from vague effects of colour. And we see in another world the dark image of our desires. We see skies which change every evening and no longer the perpetual ink stain of our life on earth—the miser, of whom we should never think of asking: "And what next?"

Translated by Roland PESSKOE



THREE PICTURES BY PAUL DELVAUX

AFTER visiting the Magritte exhibition and writing a rapid appreciation, in which I mentioned the sonnets of Shakespeare, I immediately came across Delvaux's 'The Call of the Night', and recognised in this the complete sonnet required. I felt that in this picture the wish had been fulfilled,

"Unless this miracle have might
That in black ink my love may still shine bright."

Poetry and painting properly embrace here and recapture their rightful possession. There is no forced and startling incoherence, but that rich simplicity of poetic representation which we find in the best Renaissance. In the foreground stands an exquisitely painted, most exquisitely proportioned woman, attired only in a sweeping tress of leaves; a few paces away a similar figure is about to collect a lamp from a shining sentry in a white cloak; a fourth nude hovers in the distance, towards the darkening mountains, among the skulls and boulders and leafless trees, while candles tenderly sip the sunset. Night-poetry from Shakespeare to Hopkins is here.

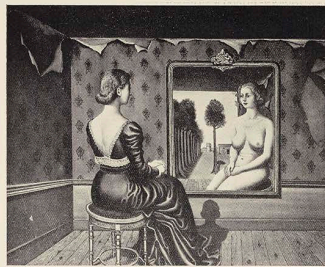
In one of his watercolours a group of maidens riding their robes with various ballet-graceful gestures, are on the point of dancing in an ecstasy of freedom. Although this is a mere sketch, it is brimming with vitality and succeeds in producing something quite new, a sheer, shameless beauty which absolute freedom alone can allow. We have travelled some distance down the corridors of Magritte.

In 'The Rape,' a vivid close-up which has at last succeeded in smashing the screen, we experience that shock which something long and passionately desired, but long delayed and almost forgotten, invariably brings. We have shouted for super-reality. We have howled for summer. When Real Summer arrives we shall probably collapse.

10.5.38

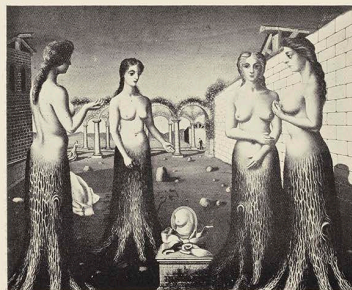
FREDERICK BROCKWAY

8



Paul DELVAUX

The Mirror (1936)



Paul DELVAUX

The Break of Day (1937)

73 Les deux toiles de Paul Delvaux, *Le miroir* et *La naissance du jour*, dans *London Bulletin*, 3, 1938, p. 9

femme est emblème d'un monde intérieur mystérieux et étrange. Le mot choisi pour la présentation des œuvres fut « Transfiguration », tiré de la poésie de l'écrivaine américaine Djuna Barnes publiée dans le bulletin : un choix qui confirme l'inextricable union entre littérature et arts visuels, fondamentale au développement de la poétique surréaliste dès sa fondation³⁸. La poésie de Barnes évoquait un monde ineffable et le désir comme moteur de l'action humaine. Le texte, donc, s'adaptait bien à l'iconographie de Delvaux, notamment caractérisée par de « grandes compositions poétiques aux femmes somnambules³⁹ ». La production poétique de Barnes était arrivée à la rédaction du *London Bulletin* par l'écrivain T. S. Eliot, qui avait rédigé l'introduction du volume *Nightwood* de Barnes dont la protagoniste était la belle schizophrène somnambule Robin. De plus, l'image stéréotypée de la femme spectrale et cristallisée des tableaux de Delvaux était renforcée dans le

38 Ibid., p. 1-3.

39 *75 œuvres du demi-siècle. Histoire de l'art contemporain*, éd. par E.L.T. Mesens, cat. exp. Knokke-le-Zoute, Casino communal, salle La Réserve, Bruxelles 1951, p. 63. Il est intéressant de souligner qu'un chapitre du livre de Barnes s'intitulait « La Somnambule »; voir Djuna Barnes, *Nightwood* [1937], New York 2006, p. 32-54.

bulletin par le texte littéraire de Jean Scutenaire, dans lequel le poète belge décrivait de gigantesques « vierges du sommeil » plongées dans une dimension temporelle ambiguë :

« GIANT virgins of sleep reign over the countries whose details are of singular precision.

Does this happen during the clear night or during a dark day? All powerful over time, ignorant of the seasons, their existence is only subordinate to space⁴⁰. »

Les femmes éthérées de Delvaux furent appréciées par le cercle britannique des collectionneurs du surréalisme, peut-être aussi pour leurs affinités avec l'imaginaire féminin hérité des préraphaélites, mais la réception de l'exposition dans la presse ne fut pas enthousiaste. La revue d'art *Apollo*, par exemple, polémiqua sarcastiquement :

« His [Delvaux] subject, mostly concerned with half-draped nudes moving about in fantastic landscapes, are in technique hardly different from mid-Victorian pictures of the "Tea-tray" variety; that is to say, they would be as heartily condemned by the Realists and Impressionists of old as by the abstract painters of to-day. It is their unintelligible subject matter alone which ranges them in the front rank of modernity: Surrealism⁴¹. »

Malgré les commentaires négatifs dans la presse, peu de jours après le démontage de l'exposition, Mesens rapportait avec satisfaction à Robert Giron : « L'exposition Delvaux [à la London Gallery] s'est terminée avec beaucoup de succès et un compte assez favorable pour lui⁴². » Mesens continua à promouvoir à Londres les œuvres de Delvaux, la situation économique n'étant pas favorable en Belgique, comme Delvaux s'en plaignait dans une lettre : « Les affaires sont ici [à Bruxelles] aussi terriblement calmes et la vente des tableaux – du moins en ce qui me concerne – est nulle depuis le mois de décembre dernier⁴³. » La campagne promotionnelle menée par Mesens au bénéfice de Delvaux porte finalement ses fruits aussi en Belgique, comme l'atteste Giron dans une lettre à Mesens :

40 *London Bulletin* 3, 1938, p. 7. Le texte de Scutenaire fut publié en anglais traduit par Penrose.

41 « Exhibitions », dans *Apollo* XXVIII, 163, juillet 1938, p. 45.

42 Lettre de E.L.T. Mesens à Robert Giron, 7 juillet 1938, Archives de la Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles.

43 Lettre de Paul Delvaux à E.L.T. Mesens, 19 juin 1939, The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, Mesens Papers, Box 4–Folder 9.

« Ce qui m'a fait plaisir également, c'est de voir les quelques étrangers passant par Bruxelles, dans les salles, souscrire à l'enthousiasme des belges et nous faire sentir le caractère international de la qualité de la peinture de Delvaux. [...] Le succès financier est arrivé à point parce que Delvaux était dans une situation assez difficile, et il est en même temps pour Paul, une récompense du long effort que nous avons fait pour le faire connaître. Comme tu as été avec nous, un de ceux qui ont participé à cette campagne à son bénéfice, je me fais un plaisir de te donner ces très heureuses nouvelles⁴⁴. »

Après 1938 on ne verra plus d'expositions personnelles de Delvaux à Londres jusqu'en 1946, quand ses derniers travaux furent exposés à la Redfern Gallery⁴⁵. Cette exposition sera la dernière consacrée à l'artiste en Grande-Bretagne, car quelques mois plus tard ses œuvres franchiront les frontières européennes pour arriver en décembre 1946 à la Julien Levy Gallery, où sa première exposition personnelle américaine sera montée⁴⁶. L'exposition à la Redfern Gallery, *de facto*, marque la prise de distance de l'artiste envers Mesens, qui interpréta l'épisode comme une trahison. Giron avait en revanche soutenu la proposition faite par Redfern d'exposer dans sa galerie et il critiqua les exigences de son collègue belge. Dans une lettre qu'il lui envoya un mois avant le vernissage de cette exposition, Giron blâme ouvertement l'exclusivité à laquelle prétend Mesens et défend la liberté de l'artiste :

« [...] il n'y a crois-le bien aucune espèce de combinaison sensationnelle à ton détriment dans cette manifestation ; il n'y a aucun mépris pour le travail que tu as fait, mais il est impossible, à mes yeux, pour Paul Delvaux de considérer ce que tu as fait pour lui dans le temps comme l'obligation de te donner, pour une raison quelconque, un monopole absolu pour la présentation de ses œuvres, en Angleterre, pour le reste de ses jours. [...] Si j'ai défendu depuis le premier jour devant le public la peinture de Paul Delvaux, ce n'est jamais avec l'impression que j'avais acquis un droit quelconque sur la présentation

44 Lettre de Robert Giron à E.L.T. Mesens, Bruxelles, 11 mars 1940, Archives de la Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles.

45 *Paul Delvaux*, cat. exp. Londres, Redfern Gallery, 11 avril–11 mai 1946, Londres 1946. La Redfern Gallery fut fondée à Londres en 1923 par Arthur Knyvett-Lee et Anthony Maxtone Graham. En 1936 la galerie s'installa au numéro 20 de Cork Street avec un programme d'exposition qui n'était pas focalisé sur les avant-gardes mais sur les œuvres graphiques des artistes français et anglais, plus commercialisables.

46 *Paul Delvaux*, cat. exp. New York, Julien Levy Gallery, 10 décembre 1946–11 janvier 1947, New York 1946.

de ses œuvres. Avec cette position d'esprit, tu comprendras que la tienne m'est complètement incompréhensible⁴⁷. »

Au printemps 1946, quand Delvaux exposa chez Redfern, la London Gallery était encore fermée en attendant l'installation du nouveau siège à Brook Street. Après la réouverture par Mesens et Penrose de leur galerie, en novembre de la même année, les œuvres de Delvaux encore dans le stock furent exposées à plusieurs reprises dans des expositions collectives surréalistes que les deux directeurs organisèrent entre 1946 et 1950⁴⁸. En outre, une seconde grande exposition monographique avec les récents travaux de Delvaux avait été programmée pour la saison 1949–1950, mais l'exposition ne fut jamais montée et la London Gallery ferma définitivement ses portes à l'été 1950⁴⁹. Avant cela, certains tableaux de Delvaux de facture surréaliste avaient quitté l'Europe pour arriver en Amérique (entre autres *Les Nymphes des eaux*, *Les Lampes* et *Le Miroir*)⁵⁰.

Mesens soulignera plusieurs fois *a posteriori* dans quelles limites chronologiques la « manière » surréaliste est imputable à Delvaux : « La partie de l'œuvre de Paul Delvaux qui contribue à l'apport poétique des Belges au surréalisme se situe entre 1936 et 1942⁵¹. » Cette approche intransigeante est emblématique de ce que nous pourrions appeler le « système Mesens », à savoir la méthode qu'il utilisait pour ses activités de marchand. Le *modus operandi* se fondait sur des règles strictes auxquelles les artistes devaient se soumettre. Le but inavoué était d'établir des canons artistiques aussi bien que de créer des circuits commerciaux qui, bien qu'élitistes, avaient la fonction de légitimer les œuvres sur le marché.

En conclusion, Mesens appliquait à Londres les méthodes qu'il avait apprises en Belgique dans les galeries où il avait travaillé pendant les années 1930. Ses collaborations et son amitié avec Paul-Gustave Van Hecke, militant socialiste belge, entrepreneur, poète et écrivain autodidacte, passionné d'art, qui décida de devenir galeriste et éditeur, furent

47 Lettre de Robert Giron à E.L.T. Mesens, 10 mars 1946, The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, Mesens Papers, Box 5–Folder 8.

48 Parmi les expositions collectives montées à la London Gallery entre 1946 et 1950 et incluant des œuvres de Delvaux, rappelons : « New Year Exhibition » (10 décembre 1946–11 janvier 1947) ; « Summer Exhibition » (juin–juillet 1947) ; « The Temptation of St. Anthony » (3–30 septembre 1947) ; « Mixed Exhibition » (décembre 1948– janvier 1949) ; « Serious Nude » (1–26 mars 1949).

49 L'exposition Delvaux est annoncée sur l'affiche rédigée à l'occasion de l'exposition « Vivien Roth » organisée à la London Gallery du 23 juin au 30 juillet 1949.

50 Les toiles *Les Nymphes des eaux*, *Les Lampes* et *Le Miroir* furent revendues par Mesens à Gordon Onslow Ford au prix de 200 livres chacune. Un article dédié à la collection de Gordon Onslow Ford est en programme par l'auteur.

51 E.L.T. Mesens, « Les apprentis magiciens au pays de la pléthore », manuscrit de l'article paru dans *Les Arts plastiques*, juin 1952, The Getty Research Institute, Special Collections, Los Angeles, Mesens Papers, Box 18–Folder 3.

sans doute fondatrices dans l'élaboration d'une méthode de travail que l'on pourrait définir comme celle d'un marchand-galeriste tourné vers la diffusion et la création d'un marché pour les artistes contemporains. Mesens a donc une dette inappréciable envers Van Hecke pour l'aventure commerciale qu'il a développée dans sa galerie surréaliste londonienne⁵².

52 En Belgique, Mesens avait partagé avec ses collègues André De Ridder et Paul-Gustave Van Hecke l'objectif de faire connaître à l'échelle internationale l'art moderne belge. À ce propos, les paroles de De Ridder sont significatives *a posteriori* : « Nous envisagions la possibilité de conquérir pour nos artistes la place qui leur revenait de droit dans l'art international et de faire rayonner leur œuvre à l'étranger, au lieu de la confiner dans nos provinces » (André De Ridder, *Laethem-Saint-Martin, colonie d'artistes*, Bruxelles/Paris 1945, p. 175, cité dans Geurts-Krauss, 1998 [note 3], p. 40).

III. Les réseaux après 1945

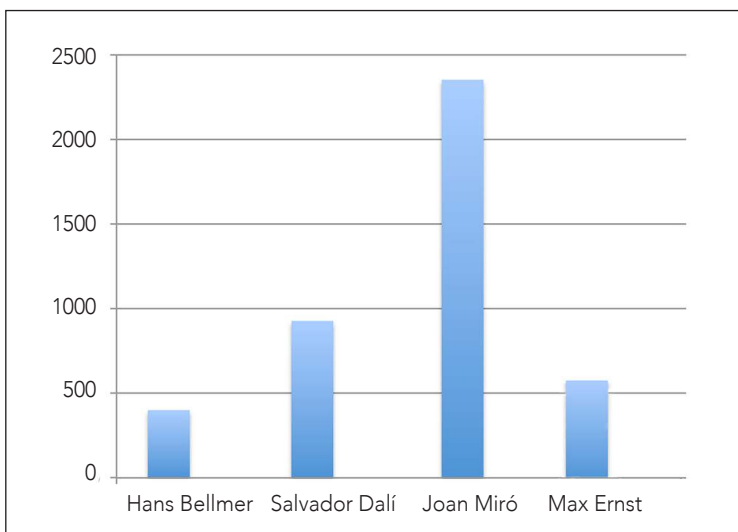


Fig. 74 : Comparaison du nombre de matrices par artiste

Le marché de l'estampe et les surréalistes. Salvador Dalí, Joan Miró, Max Ernst et Hans Bellmer

Fabrice Flahutez

Il est assez complexe d'essayer de comprendre le fonctionnement du marché de l'estampe pour les surréalistes. L'absence de catalogues raisonnés pour tous les artistes ne permet pas de mesurer l'importance des productions d'images multiples à l'échelle du groupe. Toutefois ces catalogues existent pour Salvador Dalí, Joan Miró, Hans Bellmer et Max Ernst¹. Ils compilent plusieurs milliers de données sur une amplitude chronologique allant des années 1920 aux années 1980. Le postulat ici est d'apprécier l'éventuelle corrélation entre la réception des surréalistes et le marché du multiple. L'hypothèse du départ est que le marché fait la demande, et que cela se traduira par une création d'estampes afin de fournir ledit marché. Par ailleurs, cette étude permettra de mesurer l'impact qu'a pu avoir le marché sur les images elles-mêmes. L'étude quantitative de la production d'estampes chez ces quatre artistes sera appuyée d'une étude plus concrète pour Bellmer.

Étude quantitative du marché de l'estampe pour Dalí, Miró, Ernst et Bellmer

L'analyse inédite du rapport à l'estampe pour ces quatre artistes montre qu'ils ont, pour trois d'entre eux, un nombre de matrices relativement comparables (fig. 74). Ernst, Bellmer et Dalí produisent plusieurs

¹ Les graphiques ont été élaborés à partir des catalogues raisonnés des artistes étudiés. Jacques Dupin (éd.), *Miró graveur*, 4 vol., t. 1 : 1928–1960, t. 2 : 1961–1973, t. 3 : 1973–1975, t. 4 : 1976–1983, Paris 1984–2001. Fabrice Flahutez, *Catalogue raisonné des estampes de Hans Bellmer 1938–1975*, Paris 1999. Werner Spies et Helmut R. Leppien (éd.), *Max Ernst. Oeuvre-Katalog*, 6 vol., t. 1 : Das Graphische Werk, Cologne 1975. Ralf Michler et Lutz W. Löpsinger (éd.), *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-Media Prints, 1924–1980*, Munich 1994; Ralf Michler et Lutz W. Löpsinger (éd.), *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Prints II. Lithographs and Wood Engravings, 1956–1980*, Munich/New York 1995.

centaines d'images pour l'estampe quand Joan Miró en produit plusieurs milliers. La différence notable réside ici dans le recours par Miró, à grande échelle, à la lithographie. La technique lithographique est simple, rapide, peu onéreuse et compatible avec les œuvres de l'artiste catalan qui crée des agencements d'aplats colorés et de signes graphiques simples ; il en est totalement autrement pour Ernst, Bellmer et Dalí, qui, bien que produisant des lithographies, doivent, soit passer par un cliché-report, soit tout simplement passer plus de temps pour dessiner sur la pierre lithographique. Ici entre en jeu la complexité du dessin de l'artiste (son style) en rapport avec la rapidité d'exécution. Indépendamment de cette différence notable, il est intéressant de comparer non pas le nombre de matrices, mais la façon dont ces matrices ont été produites dans le temps, pour révéler ce que le marché a produit sur l'estampe surréaliste (fig. 75). Ainsi, en éliminant cette variable du nombre de matrices par artiste, on

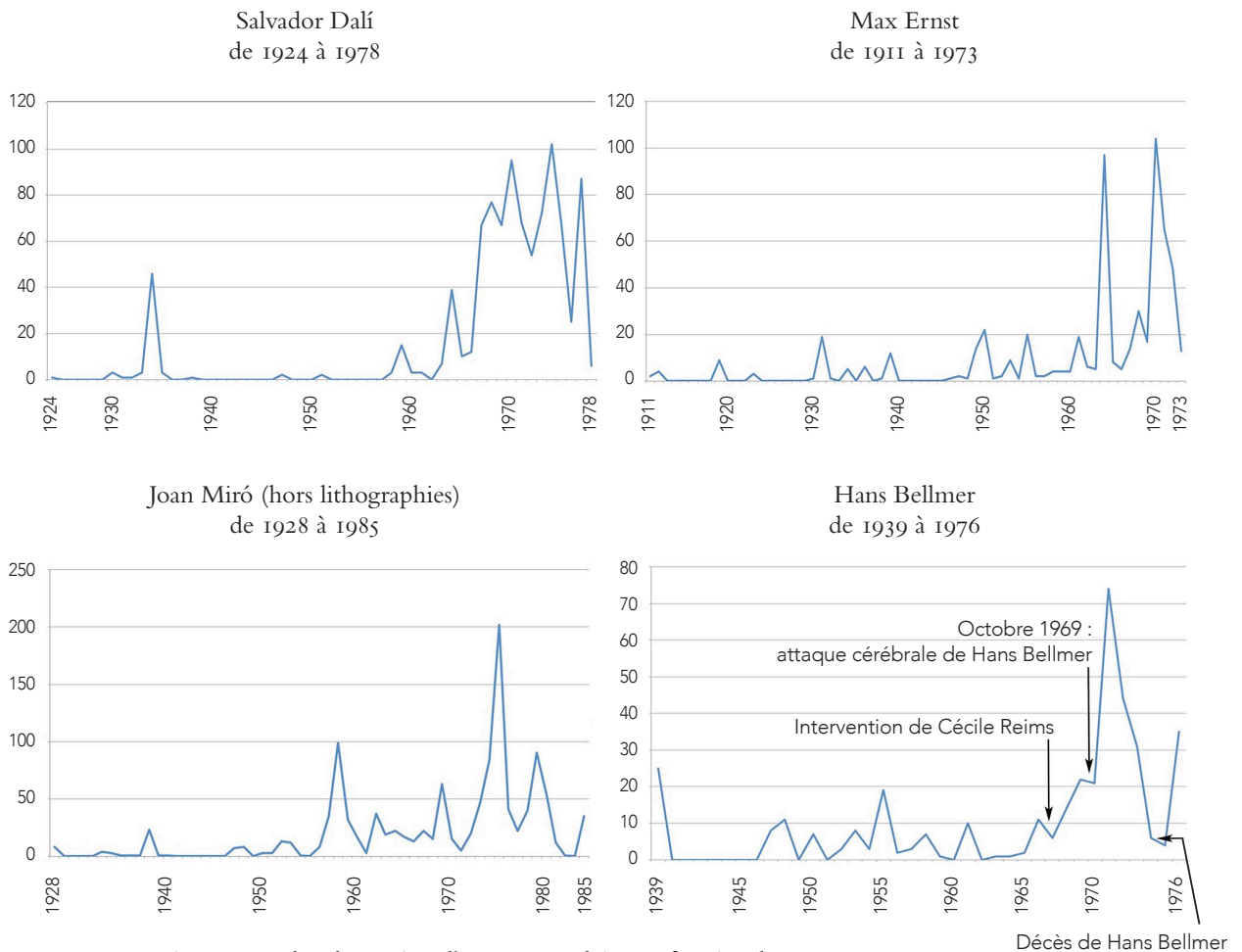


Fig. 75 : Nombre de matrices d'estampes produites en fonction du temps

découvre que le nombre de planches produites et mises en circulation par les quatre artistes suit exactement la même courbe ascendante que celle de l'évolution du marché de l'estampe en général. On peut dire que les surréalistes commencent à faire de l'estampe dès le début des années 1930, mais qu'ils commencent à produire un nombre important de planches (tirages) seulement à partir des années 1960. Cette donnée permet de voir que les artistes continuent de créer, mais qu'à partir de ces années charnières la reproductibilité de leurs œuvres explose. Les causes sont bien évidemment plurielles. Les artistes sont conscients des retombées économiques et publicitaires de ces techniques d'une part, et le marché crée la demande en favorisant la démocratisation des images d'artistes historiques reconnus et médiatisés dès la fin des années 1950 d'autre part (fig. 76). L'émergence d'une classe moyenne pendant les Trente Glorieuses (1946–1975) accompagne cet essor de vulgarisation des

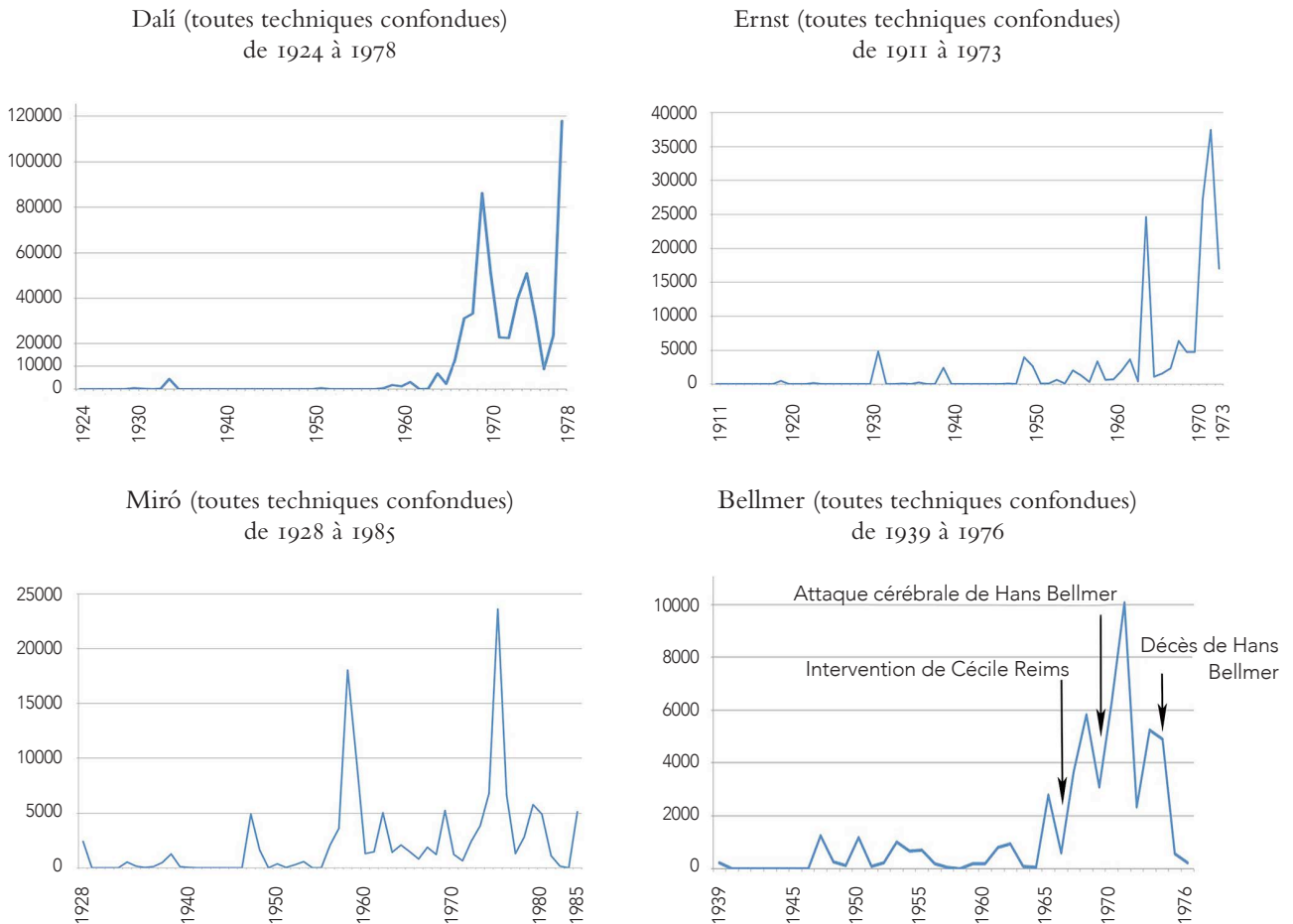


Fig. 76 : Nombre d'épreuves d'estampes en fonction du temps

œuvres, et tout particulièrement des estampes, tous artistes confondus². Les graphiques « Matrices d'estampes produites en fonction du temps » réalisés pour chaque artiste indiquent que, quelle que soit la technique utilisée, ils font des estampes depuis longtemps, mais que cette activité augmente de manière exponentielle dès le début des années 1960. Chacun de son côté a sans aucun doute compris le rôle prospectif de ce marché. L'illustration de graphiques intitulée « nombre d'épreuves d'estampes en fonction du temps » montre quant à elle les proportions que prennent les tirages pour ces quatre artistes. À partir de 1962, Dalí va pousser ses tirages jusqu'à 80 000, voire après 1976 à 120 000, ce qui suggère également le basculement vers des techniques qui permettent ces forts tirages. En d'autres termes, Dalí va privilégier des techniques dites « en relief » ou « à plat », au détriment de la taille-douce et plus généralement des techniques en creux, qui sont longues et coûteuses. À partir des mêmes années, Max Ernst voit la somme de ses tirages bondir à plus de 25 000 ou 30 000 épreuves, tandis que Miró entreprend de nombreux tirages, le tout supérieur à 5 000 épreuves. Le cas de Bellmer est un cas d'école puisque ses tirages augmentent vertigineusement en 1966 grâce à l'intervention de graveurs d'interprétation, qui sera commentée dans la suite de ce texte. Par ailleurs, malgré son invalidité physique presque totale à partir de 1969, les tirages ne font que paradoxalement mieux s'en porter. C'est l'analyse de ces milliers de données qui permet de comprendre que ces images sont directement surdéterminées par des effets de marché (national et international), et que les galeries et marchands sont les autres agents prescripteurs de cette tendance à la production presque industrielle d'une imagerie surréalisante. Enfin les graphiques de « cumul de la production d'épreuves dans le temps » permettent de voir qu'indépendamment de l'artiste ou de la technique, les surréalistes étudiés ont profité d'un effet de masse à grande échelle, entraînant une diffusion internationale auprès du grand public d'images dites « originales » à des prix populaires relevant quasiment de la grande consommation (fig. 77). En effet, le cumul des quatre artistes étudiés révèle plus d'un demi-million d'épreuves en circulation pour Dalí en 1978, 160 000 environ pour Ernst en 1973, un peu moins de 140 000 pour Miró en 1985 et plus de 50 000 pour Bellmer en 1976. La somme des planches imprimées pour ces quatre artistes représente presque un million d'images en circulation et potentiellement en vente sur les différents marchés répondant au consumérisme de ces années en termes d'art contemporain pour les classes moyennes. On pourrait presque parler de l'estampe comme d'une « planche à billets », métaphore d'une production qui s'est emballée dans les années 1960, lorsque les artistes se furent paradoxalement émancipés de la contrainte

2 Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris 1979.

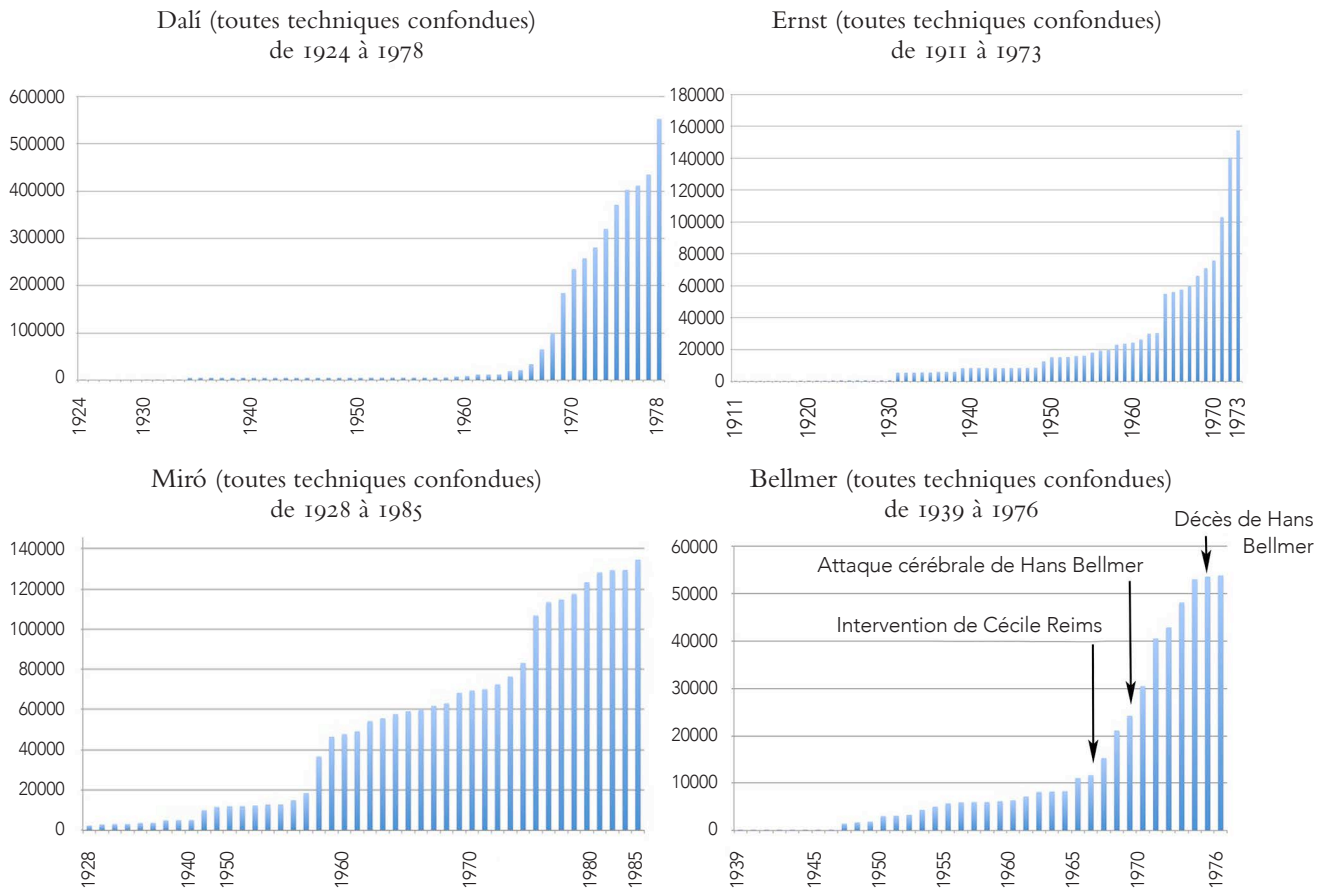


Fig. 77 : Cumul de la production d'épreuves en fonction du temps

du groupe surréaliste. L'étude mériterait d'être appliquée à d'autres faiseurs d'images comme Yves Tanguy, André Masson, Marcel Duchamp, Victor Brauner, Roberto Matta, René Magritte, etc., pour quantifier l'ampleur du phénomène. Cette visibilité a toutefois un revers et il est nécessaire, pour en bien comprendre les enjeux, d'explorer plus en détail la production d'estampe d'un des artistes en particulier : Bellmer.

L'artiste et son graveur d'interprétation pour fournir le marché de l'estampe

On célèbre les photographies et les dessins de Bellmer comme autant d'ébauches et de variantes de *La Poupée*, mais on ignore souvent qu'il fut aussi un artiste maniant le burin et s'adonnant à la gravure. Il est estimé qu'il a produit un peu moins de 400 estampes (matrices) utilisant des

techniques différentes, donnant à la poupée les moyens d'une diffusion plus large puisqu'il en circule environ 53 000 épreuves sur le marché³. Insérées parfois dans des ouvrages, les estampes auront également la tâche d'illustrer bien des auteurs ayant une résonance avec le surréalisme ou l'érotisme. La grande quantité d'images produites entraîne donc très tôt la présence d'un graveur d'interprétation qui se substitue, au moins en partie, à l'artiste pour certaines étapes du processus de fabrication de l'estampe. Bellmer n'est pas le seul à déléguer une partie du travail de reproduction puisque l'édition d'estampes est une véritable industrie à Paris jusque dans les années 1970. L'émergence d'un marché aussi important en termes de volume suppose aussi l'existence d'acteurs plus ou moins visibles qu'il est nécessaire d'introduire.

On entend par graveur d'interprétation, toute personne reproduisant le dessin d'un artiste avec les outils adéquats sur un support (pierre, zinc, cuivre, bois, etc.) approprié pour l'édition en série d'estampes. Dans le processus de la gravure, outre le graveur d'interprétation, l'imprimeur et ses ouvriers réalisaient déjà une bonne part des différentes étapes qui mènent de la plaque-matrice à l'épreuve : vernissage, mordantage pour l'eau-forte, aciérage, encrage, passage à la presse, séchage, etc. Tous ces artisans de l'image n'apparaissent presque jamais dans les études sur la gravure, ils sont pourtant essentiels et chaque atelier avait ses spécificités, ses savoir-faire, sa marque de fabrique. L'historiographie est peu prolixe sur les ateliers parisiens, hormis ceux, célèbres, des frères Mourlot⁴, de Crommelynck⁵ ou de Lacourière-Frélaut⁶, etc. Lorsque l'on parle de gravure originale faite par l'artiste, il faudrait donc toujours avoir à l'esprit qu'il s'agit avant tout d'un travail d'équipe, et ce a fortiori lorsque l'artiste a recours à d'autres mains que les siennes. Le graveur

3 Flahutez, 1999 (note 1).

4 Fernand Mourlot, *Les affiches originales des maîtres de l'école de Paris : Braque, Chagall, Dufy, Léger, Matisse, Miró et Picasso*, Paris 1959; *Cinquante années de lithographie : hommage à Fernand Mourlot*, éd. par la Compagnie générale de constructions téléphoniques [Paris], Usine de Longuenesse [Pas-de-Calais] et Philippe Gérard Chabert, cat. exp. Saint-Omer, musée Sandelin, Saint-Omer 1976; *Cinquante années de lithographie aux ateliers Mourlot*, éd. par Fernand Mourlot, cat. exp. Avignon, Palais des Papes, Paris 1978; Fernand Mourlot et Thierry Bordas (éd.), *À même la pierre : Fernand Mourlot lithographe*, avec un texte de Castor Seibel, Paris 1982.

5 *Jim Dine. Aldo et moi. Estampes gravées et imprimées avec Aldo Crommelynck*, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, Göttingen/Paris 2007; *Hommage à Aldo Crommelynck : de Picasso à George Condo. Vente, Paris, Sotheby's, 25 février 2013*, Sotheby's France, vente dirigée par Jeanne Calmont, Cyrille Cohen, Camille de Foresta, Paris 2013; *De Picasso à Jasper Johns. L'atelier d'Aldo Crommelynck*, éd. par Céline Chicha-Castex, Marie-Cécile Miessner et Cécile Pocheau Lesteven, cat. exp. Paris/Rodez, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand / musée Soulages, Paris/Rodez 2014.

6 *Atelier Lacourière-Frélaut ou 50 ans de gravure et d'imprimerie en taille-douce, 1929-1979*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1979; Ilaria Del Secco Cappelli, *L'atelier Lacourière-Frélaut un laboratorio di incisione. Artisti ed editori a Montmartre, 1929-1980*, Florence 1992; *L'atelier Lacourière-Frélaut, Paris : 70 ans de gravure et d'imprimerie*, cat. exp. Liège, Cabinet des estampes et des dessins, Liège 1999.

d'interprétation est une espèce un peu à part, entre l'artiste et le copieur. Il ne se considère pas comme l'ouvrier spécialisé d'un atelier de gravure, il est celui qui permet à l'artiste de traduire ses dessins en estampes. L'ensemble de ces intermédiaires entre donc en résonance avec un marché structuré qui génère une économie importante tant du point de vue du volume d'images produites que du chiffre d'affaire. Le cas de Bellmer est intéressant, car il montre les stratégies d'adaptation d'un artiste face aux contraintes économiques. On pourrait dire que son œuvre sera façonnée par le marché, avec son assentiment, en réponse – peut être avec un certain cynisme – à la grande précarité dont il avait fait l'objet avant les années 1970. Cécile Reims et Jacques David seront les principaux concepteurs de gravures de Bellmer, mais la clandestinité de cette activité laissera peu de place à leur reconnaissance avant la fin des années 1990. Le premier catalogue raisonné des estampes, publié en 1999, mettait l'accent sur le travail de Cécile Reims, pour en finir avec toute une littérature spécialisée des années 1990–2000 qui affirmait que les planches de Bellmer après 1968 étaient de piètre qualité, alors que le marché de l'estampe portait au plus haut les œuvres de cette époque⁷. En effet, plutôt que de continuer à dire que les gravures de Bellmer ne valaient rien sur le plan esthétique après 1968, le catalogue raisonné montrait qu'il s'agissait, non pas d'un travail de Bellmer, mais d'un travail de Cécile Reims ou de Jacques David : le travail du graveur d'interprétation. C'est dans ce changement de paradigme que se situe alors le travail d'exégèse des images gravées de Bellmer et la connaissance d'un marché de l'art qui considèrera le surréalisme comme un nouvel eldorado à conquérir. Le problème était double pour Bellmer, car les « connaisseurs » continuaient de dénigrer les épreuves post-1968 réalisées par Cécile Reims et, a contrario, le marché de l'art prenait le soin de nier et de tenir dans l'ombre l'existence du graveur d'interprétation. L'enjeu était simple, il suffisait pour la galerie ou le commissaire-priseur d'intituler une estampe « gravure originale » pour que son prix ne soit nullement décoté et qu'elle ne soit pas méprisée par les collectionneurs comme l'aurait été toute gravure d'interprétation. Pourtant, il suffisait de voir qu'il eût été impossible pour Bellmer de graver seul une telle quantité de planches, d'autant qu'il fut victime d'une attaque cérébrale en 1969, qui le précipita dans un état léthargique (voir les illustrations précédentes). Les acteurs du marché de l'art ont donc délibérément fait appel aux graveurs d'interprétation pour produire les images qu'ils

7 Flahutez, 1999 (note 3). Pour le cas de Cécile Reims on retrouve l'appareil critique dans *Cécile Reims grave Hans Bellmer*, avec un texte de Pascal Quignard et Laure Beaumont-Maillet et avec un appareil critique de Fabrice Flahutez, cat. exp. Issoudun, musée de l'Hospice Saint-Roch, Paris 2006 et dans Lauren Laz (éd.) avec la collaboration de Fabrice Flahutez et al., *Cécile Reims : l'œuvre gravé, 1945–2011*, Milan/Vevey 2011.

allaient ensuite recouvrir du sceau de l'authenticité avec la complaisance des artistes – c'est ce qui s'est passé pour Bellmer.

Pour revenir aux graveurs d'interprétation, on peut dire qu'ils disparaissaient, conformément le plus souvent aux clauses contractuelles qui les liaient à l'artiste, l'éditeur ou le galeriste. Par la même occasion, le développement de ce marché et l'inflation des prix des images ont mis en lumière des graveurs ayant une sensibilité d'interprétation et de créativité pour le meilleur et pour le pire. Il est aujourd'hui opportun que de nouvelles recherches tentent d'identifier bien des petites mains qui se trouvent derrière l'œuvre gravé des Victor Brauner, Salvador Dalí, Joan Miró, etc. N'est pas graveur qui veut. La gravure est un art nécessitant un savoir, une technique et une sensibilité.

Paradoxalement, les années 1990 verront la revanche de ces énigmatiques techniciens de l'image, qui demanderont que justice leur soit faite devant les tribunaux⁸. Il faut dire que les enjeux financiers liés au marché de la gravure ont largement contribué à redistribuer les cartes et que les graveurs d'interprétation ont compris la nécessité de revendiquer des droits qui ne leur étaient pas octroyés. Par un retour de circonstance, on peut dire que la mise sous silence des graveurs d'interprétation par l'industrie de l'estampe n'a été que de courte durée et le cas de Cécile Reims est symptomatique. Cécile Reims met en avant, dès les années 1990, une reconstruction historique de son rôle, après la mort de Bellmer, pour revendiquer sa part de postérité. Cécile Reims aura été de celles par qui l'œuvre de Bellmer allait devenir une production patentée. Mettant en avant une certaine proximité avec l'artiste surréaliste, en valorisant ses archives personnelles pleines de lettres et de mots d'affection, de dédicaces et de conseils pratiques qu'il lui aurait prodigués, Cécile Reims prenait le parti de devenir le graveur de Bellmer et d'encaisser les retombées économiques et historiques d'une telle stratégie. Le graveur d'interprétation se réapproprie ainsi une étoffe de créateur en substituant son travail de reproduction, de traduction, en véritable travail de création. Le mythe de Cécile Reims sacralisé par Bellmer repose évidemment sur une exégèse des seules sources de cette première, qu'elle distille ici où là, au gré des expositions rétrospectives qui lui sont consacrées, avec Bellmer comme faire-valoir et comme attribut. À la fin de l'histoire on pourrait même être trompé de croire que l'œuvre de Bellmer n'aurait été que plus valable parce que passée par les mains de ses exécuteurs et de ses techniciens.

8 C'est à ce moment par exemple que Cécile Reims obtiendra que la moitié des droits d'auteur sur les gravures d'interprétation lui soit reversée et qu'elle pourra exposer son travail de graveur d'interprétation. Voir par exemple : Laz, 2011 (note 7).

Bellmer : un graveur d'exception

Pourtant, avant que Bellmer n'ait recours aux services de Cécile Reims, la technique occupe une place de première importance dans sa vie, puisqu'il fut à ses débuts un dessinateur industriel et un façonneur de maquettes de livres, utilisant les outils du typographe, du graveur et du relieur⁹. Bellmer est également graveur parce qu'il manie le burin et s'aventure à pratiquer bien des techniques de la gravure. Cependant la multiplication des commandes à un moment de sa vie et les nouveaux enjeux économiques qui se dessinent à travers la gravure dans les années 1960 le poussent à revoir complètement son rapport à l'image. C'est la raison pour laquelle il aura recours aux services du graveur d'interprétation, laissant une certaine marge à ce dernier pour interpréter le contenu de ses dessins. Il faut observer que pour le surréaliste, c'est une technique qui le passionne depuis longtemps sans pour autant qu'elle constitue une fin en soi. Bellmer commence d'ailleurs assez tardivement à pratiquer la gravure : ses premiers essais remontent à 1938, lorsqu'il illustre les poèmes de Georges Hugnet. Il s'agit d'héliogravures en couleur pour un petit livre aux pages imprégnées d'un parfum délicat, intitulé *Œillades ciselées en branche* et qui paraîtra chez Jeanne Bucher en 1939¹⁰. Il semble qu'ensuite les contraintes de la guerre éloignent l'artiste des techniques onéreuses de la gravure pendant presque dix ans. En effet, du seul fait de sa nationalité allemande, la guerre l'amène à passer rapidement en zone libre, et il sera interné dans plusieurs camps de concentration français avant de pouvoir s'échapper et d'entrer dans la clandestinité. Ces années d'errance dans le Sud de la France sont d'une extrême précarité, et il ne doit sa survie qu'au travail du dessin de portrait à la mine de plomb, hyperréaliste à souhait, qu'il exécute avec résignation pour la bourgeoisie locale. Il faut donc attendre le début de l'année 1945 pour qu'un nouveau projet d'illustration associe Bellmer à l'œuvre d'un écrivain et à la technique de la gravure. Henri Parisot et Gaston Bonheur, directeurs des éditions des Quatre Vents¹¹, demandent à l'artiste de réaliser dix dessins pour une réédition de *La Sorcière* de Jules

9 Voir la biographie : Pierre Dourthe, *Bellmer : le principe de perversion*, Paris 1999.

10 Georges Hugnet, *Œillades ciselées en branche*, Paris 1939. Ce petit livre non paginé de 28 feuillets (56 p.), tiré à 231 exemplaires de format 13,5 × 9,5 cm (in-32 Grand Aigle), a une couverture rose avec du papier dentelle blanc encollé. Illustré par 25 dessins reproduits en héliogravure avec des retouches au burin et encrés en couleur sur le cuivre, imprimés sur les presses de Jean-Jacques Taneur (13 bis rue Jean Dolent, 75014 Paris). Les dessins préparatoires à la mine de plomb (21 × 16 cm) datent de 1938 ; voir *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, éd. par Agnès de La Beaumelle, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne (MNAM) – Centre Pompidou, Paris 2006.

11 Les archives des éditions des Quatre Vents sont déposées à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (imec), Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, depuis 1996. L'ouvrage paraîtra sans les illustrations de Bellmer : Jules Michelet, *La Sorcière*, Texte intégral avec l'avant-propos de Ad. van Bever, préface de Georges Bataille, Paris 1946.

Michelet avec une préface de Georges Bataille. Toutefois, Bellmer se retira du projet rapidement, après que l'éditeur eut demandé des dessins conformes au goût du public¹². Le contact avec les éditions des Quatre Vents avait pourtant été proposé par Henri Parisot, vieille connaissance de Bellmer puisque c'est lui qui l'avait fait venir à Paris en 1935¹³, afin de l'introduire dans le groupe surréaliste. C'est encore lui, en tant que collaborateur de K éditeur, qui introduit quelques années plus tard dans les cercles parisiens bon nombre d'artistes restés en Europe¹⁴, dont certainement Bellmer. L'abandon du projet de *La Sorcière* n'empêcha cependant nullement qu'en 1947 Bellmer et Bataille se rencontrent à l'initiative d'Alain Gheerbrant, fondateur de K éditeur, pour l'illustration d'*Histoire de l'œil*. L'ouvrage est agrémenté de six héliogravures reprises au burin, et conçu clandestinement par «un maître-imprimeur qui n'était pas novice dans l'art de l'impression clandestine¹⁵». Le stock fut néanmoins à moitié détruit chez l'imprimeur par la police française sur ordre du ministère de l'Intérieur de l'époque. La récente découverte des lettres à Pierre Andrieu conservées au Getty Research Institute de Los Angeles renseignent sur l'engouement dont témoigne Bellmer envers cette technique¹⁶. Il travaille à cette époque sur les illustrations d'*Histoire de l'œil*¹⁷ et sur une autre héliogravure intitulée *Le Chapeau-main*¹⁸, destinée au catalogue de l'exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght à Paris en 1947. Après ces essais fructueux, Bellmer continue d'éditer quelques gravures en taille-douce avant de s'exercer à une autre technique pour un projet qui aura également un destin tourmenté. C'est en effet à la fin du mois d'octobre 1950, que Bellmer entreprend une série de lithographies chez l'imprimeur Desjobert à Paris¹⁹. Il en exécute le premier dessin sur papier report avant de le

12 Lettre de Hans Bellmer à André Breton, 14 mai 1945 [Castres vers New York], bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Paris, fonds Breton, BRT.C.109.

13 D'après un entretien avec Robert Valançay, le 22 juillet 1982, dans *Paul Éluard et ses amis peintres, 1895-1952*, éd. par Lionel-Marie Annick, cat. exp. Paris, MNAM – Centre Pompidou, Paris 1982, p. 79.

14 Alain Gheerbrant et Léon Aichelbaum, *K éditeur*, Cognac 1991, p. 14.

15 Ibid., p. 12. Cette affirmation est à élargir à plusieurs graveurs-imprimeurs comme le montrent les archives qui ont permis d'étayer ce texte. Je renvoie à mon article paru récemment sur cette question : Fabrice Flahutez, «Bellmer illustrateur de Bataille. Des pièces inédites au dossier des gravures d'*Histoire de l'œil* (1945-1947)», dans *Les Nouvelles de l'estampe* 227-228, 2010, p. 27-34.

16 Il s'agit de : Hans Bellmer à Pierre Andrieu, 1946-1948, Getty Research Institute, Los Angeles (Accession #: 990029, ID number: 1550-071, box 1). Sont conservées trente lettres de Bellmer adressées à Pierre Andrieu entre 1946 et 1948.

17 Lord Auch [Georges Bataille], *Histoire de l'œil*, avec 6 gravures de Hans Bellmer, Séville [en réalité Paris] 1940 [en réalité juillet 1947].

18 Hans Bellmer, *Le Chapeau-main*, gravure à l'eau-forte en 2 couleurs avec une base héliogravée d'après un dessin (12 × 9 cm) au crayon datant de 1946. Imprimé dans *Le surréalisme en 1947 : exposition internationale du surréalisme*, cat. exp. Paris, galerie Maeght, Paris 1947.

19 Lettre de Hans Bellmer à Claude Richard, 30 octobre 1950, Getty Research Institute, Los Angeles, Robert Valançay Correspondence (Accession #: 950057). À partir d'octobre 1950, Hans Bellmer entreprend donc une série de lithographies chez l'imprimeur Desjobert se trouve 10 et

graver sur la pierre et d'y apporter des modifications si nécessaire. Chaque lithographie se compose de trois pierres, mais le tirage de certaines épreuves d'essai n'en comporte que deux. Ces lithographies devaient à l'origine faire partie d'un portfolio pour lequel Bellmer avait fait imprimer un bulletin de souscription. La réalisation de ce portfolio fut compromise et les lithographies furent tirées séparément, probablement par Gaillard. La technique de la lithographie occupe une place non négligeable dans l'activité de Bellmer, puisqu'il réalise près d'une dizaine de pierres jusqu'en 1955, parmi les plus intéressantes et le plus souvent éditées à compte d'auteur à faible tirage (moins d'une dizaine à chaque fois). Il faut dire que le marché n'est pas encore là et que tout ce travail de l'estampe est réalisé à l'époque où Bellmer considère encore cette technique dans un but non purement lucratif. Il y a encore une certaine idée de l'ouvrage d'exception, conforme à un certain esprit surréaliste. Il faut en outre s'attarder sur la gravure *Dans le bon sens*²⁰, réalisée en décembre 1963 sur les presses à bras de l'atelier Georges Visat à Paris. C'est l'unique fois où Bellmer utilise le procédé de l'aquatinte. Les épreuves sont particulièrement soignées et le choix d'un papier de Rives terre de Sienne naturelle appuie l'orangé de l'aquatinte de façon à relever le motif de l'Artémis d'Éphèse dont s'inspire le dessin. On peut dire que Bellmer a su éprouver les techniques de l'estampe et produire des illustrations pour des livres ou des images isolées, avec un certain souci du détail et de la minutie. Cependant, l'estampe est aussi pour lui un moyen de déployer son univers plastique par le seul fait de la reproductibilité. L'aspect laborieux du tirage est laissé à autrui tout autant que le travail du cuivre. La fin des années 1960 est donc marquée par la rencontre de Cécile Reims et de Bellmer dans une galerie de la rue de Nesle à Paris. Bellmer cherchait un graveur maniant le burin pour l'aider dans le transfert de dessins sur le cuivre. Le

12 impasse et villa Cœur-de-Vey, 75014 Paris. Ces lithographies sont entièrement de sa main : il exécute un premier dessin sur papier report ; ensuite, le dessin étant gravé sur la pierre, il y apporte les modifications qu'il juge nécessaires. Ainsi, chaque lithographie se compose de trois pierres, mais le tirage de certaines épreuves d'essai n'en comporte que deux. Ces trois lithographies devaient à l'origine faire partie d'un portfolio pour lequel Bellmer avait fait imprimer un bulletin de souscription. La réalisation de ce portfolio fut compromise et les lithographies furent tirées séparément, probablement par Gaillard.

20 Hans Bellmer, *Dans le bon sens*, gravure originale au burin et aquatinte multicolore (tache rouge-orangé et rehauts en pointillés de blanc). Il y a surimpression de deux cuivres (un cuivre pour l'aquatinte et un pour le burin). Cette gravure est réalisée d'après un dessin à la mine de plomb, fusain, crayon rouge et rehauts de gouache blanche sur papier Ingres gris. Dimensions du dessin : 44,5 × 35 cm ; du papier : 65 × 50 cm. Ce dessin est intitulé *Les Crimes de l'amour* ou *Le Sens commun*, daté 1961 en bas à gauche et signé en bas à droite. Le dessin est conservé au MNAM – Centre Pompidou. Dimensions de la gravure : 40,5 × 32,5 cm. Tirage à 60 exemplaires sur papier de Rives brun foncé numérotés en bas à gauche et signés en bas à droite. Les cuivres ont été rayés après tirage. Il y a un exemplaire au département des estampes de la Bibliothèque nationale de France (bnf). Paris, éditions Georges Visat, fin 1963–début 1964.

premier travail en commun fut la reprise partielle des cuivres pour *Petit Traité de morale* (Les titres du marquis de Sade) entre 1966 et 1968²¹. Les dix héliogravures sur cuivre sont reprises au burin par Cécile Reims d'après les dessins de Bellmer. L'originalité de cette série réside dans la superposition de deux cuivres créant dans l'image une imbrication de deux motifs érotiques aux couleurs différentes. La participation de Cécile Reims permet à Bellmer de s'attacher à concevoir une nouvelle utilisation de la gravure plus en résonance avec la problématique de l'anagramme qu'il avait développée en compagnie de Joë Bousquet et d'Unica Zürn. Les planches se succèdent sur la même feuille de papier pour créer une variabilité des propositions plastiques à partir d'une quantité restreinte d'images laissant les motifs s'interpénétrer et donner à l'image une impression de profondeur. Bellmer applique à la gravure le procédé anagrammatique qui est permutation des mots entre eux pour multiplier les phrases à partir du même contingent de mots. Ici les mots sont les plaques de cuivres que l'artiste mêle selon ses désirs dans un ordre à chaque fois aléatoire. Il utilise également des encres aux couleurs différentes pour donner au *Petit Traité de morale* une certaine sensualité : le rose, le violet et le noir sont associés pour que la confusion ne s'installe pas et que l'observateur puisse retrouver les images sous les images. La gravure anagrammatique est une innovation qui intéresse l'histoire de l'estampe en général, mais elle est aussi une réflexion sur les processus inconscients tels que développés par Sigmund Freud dans *De l'interprétation des rêves*²². Car Bellmer est un fin lecteur du psychanalyste et il traduit dans l'image ce que revêt le processus de condensation ou de déplacement²³. Une image se substitue à une autre, la recouvre, la transforme, laissant l'observateur confus et perdu dans un dédale de lignes enchevêtrées ; à mesure qu'il se concentre, il découvre les mondes souterrains qui justifient la surenchère des traits de couleurs variées. *Petit Traité de morale* est un exemple typique de l'application à l'image des concepts freudiens. Le rêve latent, indocile, triomphe du rêve manifeste grâce à l'image gravée. En d'autres termes, Bellmer établit un parallèle

21 *Petit Traité de morale*, ouvrage illustré de dix héliogravures reprises au burin par Cécile Reims (dimensions de la gravure : 26,5 × 40 cm ; du papier : 45 × 64 cm). Tirage à 150 exemplaires sur Vélin d'Arches et XX exemplaires sur papier Japon nacré réservés aux collaborateurs et au dépôt légal. Tirage simple à part de chaque planche en 12 exemplaires. Typographie en Didot de Féquet et Baudier d'après la maquette du graveur. Gravures imprimées sur les presses à bras des éditions Georges Visat et cuivres rayés après tirages, sauf les cuivres ayant servi à la seconde planche du volume puisqu'ils sont incrustés dans les plats de la reliure de l'exemplaire n° 118 (voir *Le surréalisme et ses alentours*, collection Daniel Filipacchi, catalogue de vente, vendredi 21 octobre 2005, Paris, Christie's, p. 38). Relieur Leroux 1975. Achevé d'imprimer le 24 juillet 1968. Paris, éditions Georges Visat, 1968.

22 On retrouve dans la correspondance de Bellmer qu'il avait une prédilection pour la traduction en français suivante : Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. française par Samuel Jan-kélévitch, Paris 1932.

23 Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* [1957], Paris 2002.

entre l'anagramme et le processus du rêve, rejoignant les fondements théoriques du surréalisme. Jusqu'à ce projet, on peut dire que l'estampe est encore une voie d'exploration esthétique pour l'artiste et s'inscrit dans un rapport à la création qui n'est pas exclusivement lucratif, car le marché des œuvres surréalistes n'en est qu'à son balbutiement.

Perversion du marché sur la production des images

Par la suite, Cécile Reims ne sera pas la seule à graver les images de Bellmer, mais elle sera la plus souvent demandée. Il y a une économie de l'estampe qu'il est nécessaire de préciser. Le tirage étant onéreux et le travail d'un graveur d'interprétation étant tenu secret, le choix de la jeune Cécile Reims, la quarantaine, isolée et éloignée dans sa province lointaine, se dessine avec évidence. Jacques David produit également des estampes de qualité exceptionnelle, mais Bellmer renonce à lui donner sa production pour rentabiliser au mieux le recours à des exécutants moins chers et moins susceptibles d'être découverts par le milieu artistique. L'économie de cette production de plus de 50 000 épreuves repose aussi sur des contraintes de coûts. De nombreux documents renseignent sur le choix de Bellmer de confier la réalisation de ses gravures à Cécile Reims : il préfère la tenue du trait ou la délicatesse d'une ciselure et le fait savoir à son graveur d'interprétation (fig. 78). Le flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute et les documents attestent d'une relation privilégiée avec Cécile Reims, mais achoppent sur les choix éditoriaux

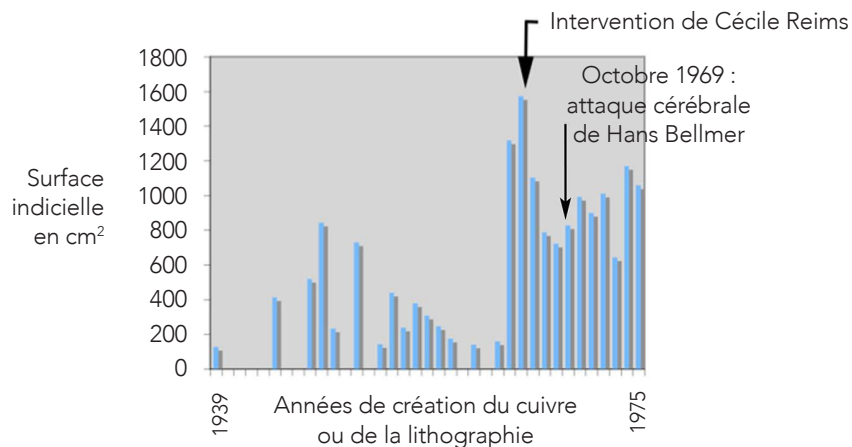


Fig. 78 : Évolution des dimensions du coup de planche chez Hans Bellmer en fonction du temps

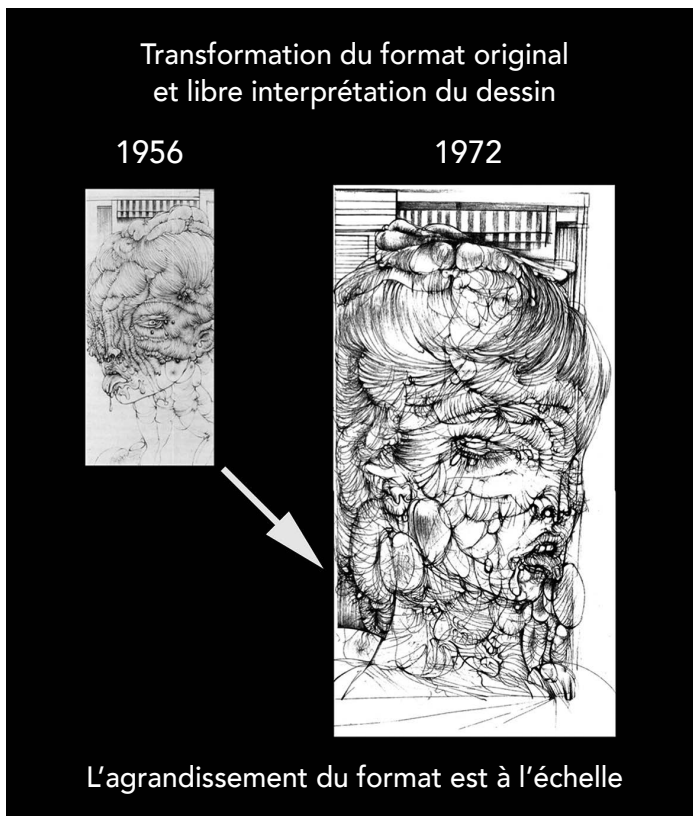


Fig. 79 : Transformation du format original pour répondre aux impératifs du marché. Exemple de *Madame Edwarda* gravé par Hans Bellmer en 1956 puis en 1972 par Cécile Reims

qui sont faits. Grands formats et motifs redondants flattent marchands et marchés (fig. 79). Par ailleurs, une comparaison avec le dessin d'origine montre souvent une trop grande liberté d'interprétation au point de ne presque plus reconnaître la paternité du dessin. Bellmer acceptait que Cécile Reims soit courtisée pour l'exécution rapide des images et pour participer à l'économie générale liée à la multiplication des projets d'édition. Il faut dire que Bellmer avait vécu dans une précarité immense jusque dans le milieu des années 1960, avant de laisser place à l'aspect purement mercantile de la décennie 1968–1975 (date de sa mort). Ironie du sort, la grande majorité des estampes de Bellmer sera produite après sa paralysie, ne lui laissant plus contrôler que la partie comptable de ce vaste réseau d'intérêts. Bellmer puise alors dans ses petits carnets et ses anciens dessins pour fournir à son graveur les images que réclament désormais les éditeurs et les marchands. L'ironie voudra que la production d'estampes trace à rebours l'œuvre du surréaliste, car les derniers dessins qui passent sous le burin de Cécile Reims sont aussi

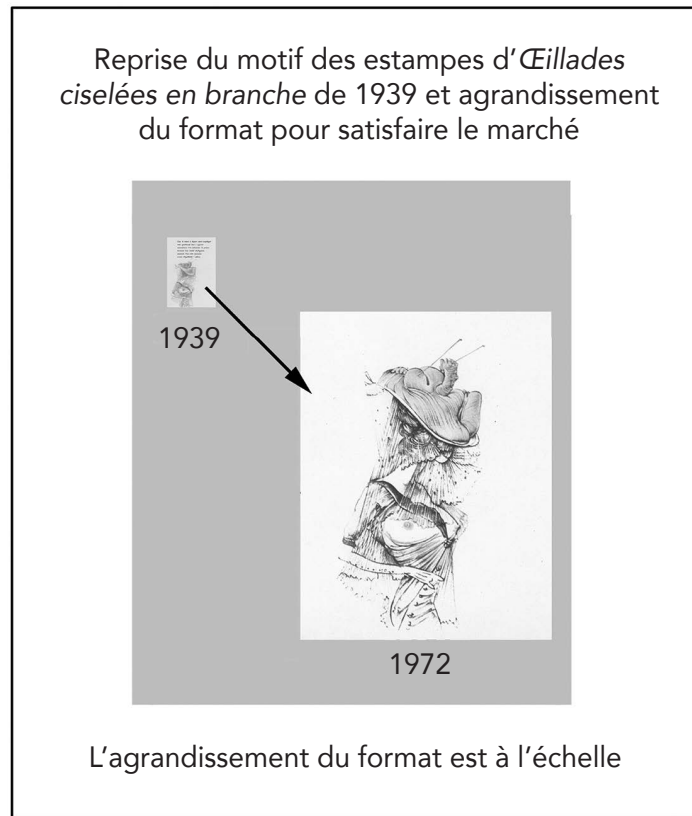


Fig. 80 : Transformation du format original pour répondre aux impératifs du marché. Exemple de *Œillades ciselées en branche* gravé par Hans Bellmer en 1939 puis en 1972 par Cécile Reims

ceux qui furent gardés le plus jalousement par l'artiste et souvent les plus anciens. De nombreux tirages verront le jour, estampes orphelines ou projets de bibliophilie : *Les Chants de Maldoror*²⁴ et *Les Mystères du confessionnal*²⁵, extraits de l'ouvrage de M^{gr} Bouvier. Petit à petit les

24 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, illustrés de 20 gravures au burin et à la pointe sèche réalisées par Cécile Reims d'après des dessins de Bellmer choisis par lui-même dans ses anciens carnets de croquis quadrillés. Cet ouvrage est de format ½ Jésus avec dimensions des gravures : 32 × 24 cm sauf la gravure n° 20 (31,5 × 23,5 cm) et dimensions du papier : 57 × 38 cm. Tirage de l'ouvrage à 100 exemplaires sur Japon nacré et 15 exemplaires d'artiste sur Vélin d'Arches sur les presses d'Étienne Braillard à Genève pour le texte et sur les presses de l'imprimerie Daniel Moret, à Paris pour les gravures. Ce sont les dernières gravures que la galerie Furstenberg commande à l'artiste. La galerie est propriétaire d'une lettre de Cécile Reims datant du 12 février 1971, affirmant qu'elle n'a « apporté que d'infimes retouches ». Cela incite à penser qu'un autre graveur d'interprétation a pu intervenir, étant donné l'état de santé de Bellmer en 1971, ou que cette lettre apparaît dans un contexte marchand qui avait obligé Cécile Reims à une obligation de réserve. Anstalt (Suisse), éditions GRAFIK EUROPA (pour la galerie Furstenberg), 1971.

25 *Les Mystères du confessionnal*, extraits de l'ouvrage de Mgr Bouvier, évêque du Mans, 1827. Illustré de 9 gravures réalisées par Cécile Reims au burin et à la pointe sèche d'après un dessin de Bellmer. Le texte est la reproduction exacte et sans altération du *Manuel secret des confesseurs* de

formats des gravures historiques (avant 1966) s'émancipent du dogme de la proximité que Bellmer affectionnait et s'aventurent vers des dimensions plus « commercialement rentables » (fig. 80). De l'époque où Cécile Reims avait rencontré Bellmer lors d'une de ses expositions où chaque œuvre se regardait à l'aide d'une loupe pour y déceler le détail et l'inavouable, succédaient des formats plus spectaculaires et plus propres à rencontrer le goût du marché et des nouveaux clients du surréalisme. Pour parler trivialement, plus on fait grand, plus on vend cher ! On comprend aussi les raisons pour lesquelles le graveur d'interprétation restait le plus souvent ce personnage caché et fantôme pour ne pas mettre en cause une conception idéalisée de l'artiste. Bellmer a misé sur la dextérité de Cécile Reims pour accomplir la mise en estampes de beaucoup de son œuvre dessiné mais aussi dans le but de faire de l'argent. Le marché de l'art des surréalistes explose à partir des grandes rétrospectives monographiques des anciens compagnons d'André Breton. On rappellera que les trois prix de la Biennale de Venise décernés à Max Ernst, Hans Arp et Joan Miró en 1954 contribueront beaucoup à l'envolée des prix des œuvres. Il faudrait désormais reconnaître que les graveurs d'interprétation ont joué un rôle certain dans l'économie de l'estampe surréaliste d'après 1945, appuyée par un important secteur d'activité lié aux ateliers d'imprimeurs, aux éditeurs et au renouveau du livre illustré. Les artistes trouvaient ainsi une manne financière non négligeable qui leur assurait également une reconnaissance historique relative.

Mgr Bouvier. Dimensions du papier : 57 × 38,5 cm. Les 125 pages sont toutes individuelles et émarginées sur les quatre côtés. La typographie en caractère De Roos est composée à la main par Dominique Viglino. Toutes les gravures ont été imprimées par l'imprimerie de Daniel Moret et le texte par l'imprimerie de Viglino. Une soie moirée de couleur violette a été spécialement étudiée et teintée pour la couverture de l'emboîtement de l'ouvrage. Tirage à 149 exemplaires numérotés à la presse ; tirage des gravures limité sur tout support à 150 exemplaires numérotés et signés par l'artiste. (1 exemplaire unique sur papyrus enrichi d'une suite de toutes les gravures sur parchemin et d'un cuivre doré à l'or fin ; 2 exemplaires sur parchemin enrichi d'un cuivre doré à l'or fin ; 6 exemplaires sur soie mate enrichie d'un cuivre doré à l'or fin ; 140 exemplaires sur Richard de Bas ; 20 exemplaires numérotés de I à XX et 15 exemplaires réservés aux collaborateurs et hors commerce lettrés de A à O. Enfin, 1 exemplaire spécialement imprimé pour la Bibliothèque nationale). Achevé d'imprimer le 22 octobre 1973. Paris, éditions Art et Valeur, 1973.

Daniel Cordier, un acheteur de surréalistes. Hans Bellmer, Roberto Matta, et quelques autres

Julie Verlaine

Daniel Cordier est un acteur de premier plan pour le commerce de l'art surréaliste dans les années 1950 et 1960, à Paris mais aussi en Allemagne et aux États-Unis. Le personnage est bien connu : il a écrit des milliers de pages de mémoires et d'histoire¹, qui portent surtout sur ses activités dans la résistance, lorsqu'il était le secrétaire de Jean Moulin, qui lui ont valu notoriété et distinctions nationales. Cordier s'est moins livré sur son métier de marchand d'art, qui constitue un moment assez bref de son existence, mais très important à la fois pour lui et pour l'histoire de l'art en France. Après avoir découvert l'art pendant la guerre, en compagnie de Moulin dont la couverture était d'être marchand de tableaux, Cordier a voulu devenir artiste, et s'est également mis à collectionner des œuvres d'artistes qu'il admirait. Sa galerie ouverte à Paris en 1956 fait événement avec des expositions de Jean Dubuffet, Henri Michaux, Horst Egon Kalinowski, Dado... Pendant huit années, Cordier est un marchand dynamique, ce dont témoignent les deux succursales ouvertes à Francfort et à New York². Tout aussi scandaleuse et fulgurante est la fermeture de sa galerie parisienne, en pleine crise, en 1964. Cordier continue à collectionner des œuvres d'art, dont certaines font l'objet d'une donation à l'État français en 1989³.

1 Voir en particulier : Daniel Cordier, *Jean Moulin. La République des catacombes*, Paris 1999 ; id., *Alias Caracalla*, Paris 2009 ; id., *Les feux de Saint-Elme*, Paris 2014.

2 La galerie de Francfort, établie à la Taunusanlage 21, est inaugurée le 10 décembre 1958. Elle reste en activité jusqu'au printemps 1962 (voir Martin Schieder, *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959*, Berlin 2005 [Passagen/Passages, 12], p. 227–231). La galerie de New York quant à elle, établie au 970 Madison Avenue, est inaugurée le 9 décembre 1960. Elle devient la galerie Cordier-Ekström en 1962 et reste en activité plus de quinze années.

3 *Donations Daniel Cordier. Le regard d'un amateur*, cat. coll. Paris, Musée national d'art moderne (MNAM), Paris 1989.

Ses archives, récemment versées, restent encore largement inexploitées⁴. Aussi la présente étude entend-elle poser quelques jalons, en questionnant le rôle joué par Cordier, marchand des surréalistes. Cette qualification est loin d’aller de soi – elle serait probablement contestée par l’intéressé –, car la galerie Cordier n’est en rien « spécialisée » dans l’exposition et le commerce des surréalistes. Au départ, elle défend même plutôt une peinture abstraite et informelle qui, dans les années 1950, n’est pas liée au surréalisme. Ce n’est que dans un second temps que la programmation de la galerie colle davantage aux goûts de Cordier collectionneur : « Insensiblement, j’ai dérivé au gré de mon caractère et de ma curiosité vers une peinture d’agression, dont le ressort apparent ou caché est l’érotisme, qui reste le ferment le plus énergique de la conscience⁵. » En outre, Cordier a clairement exprimé le refus que sa galerie ait une ligne définie. Cordier, surréaliste malgré lui ? Peut-être est-ce ainsi qu’il convient de le penser, tant il y a, dans la nébuleuse des artistes proches de sa galerie, des surréalistes, anciens ou récents, exclus ou dissidents, parfois réadmis. Nous faisons ici le choix de ne pas traiter des médiatiques expositions comme « EROS » (Exposition internationale du Surréalisme, en décembre 1959–mars 1960) et « Huit ans d’agitation » (exposition de clôture de la galerie, en juillet 1964) : le lien avec les surréalistes, placé sous le signe du scandale, de l’agitation et du spectacle, est évident, mais l’activité de Cordier lui-même y est marginale. Il « fait l’hôtel », dit-on dans le jargon de l’époque, lors de ces expositions de célébration qui n’ont pas (ou plus) valeur de manifeste esthétique – ce qui n’est pas le cas d’autres expositions organisées par Daniel Cordier, à l’instar de la présentation pionnière, à Paris, des *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg (avril–mai 1961). La méthodologie choisie est celle d’une étude minutieuse et comparée de la collaboration engagée entre 1956 et 1964 par Cordier avec des artistes fort différents, surréalistes comme Hans Bellmer et Roberto Matta, ou présentés par le galeriste comme surréalistes, à l’instar d’Henri Michaux⁶. À partir des archives (en particulier la correspondance et la comptabilité), il s’agit

4 Les archives personnelles et professionnelles de Daniel Cordier n’étaient pas disponibles quand l’auteur de ces lignes a rédigé sa thèse de doctorat sur les galeries (Julie Verlainne, *Les galeries d’art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l’art, 1944–1970*, Paris 2012, rééd. en 2019). Elles sont maintenant déposées à la bibliothèque Kandinsky et aux Archives nationales, et librement communicables.

5 Daniel Cordier, « Huit ans d’agitation », préface au catalogue, dans *Daniel Cordier présente 8 ans d’agitation, 8 rue de Duras, 8 rue de Miromesnil, Paris 8*, cat. exp. Paris, galerie Daniel Cordier, Paris 1964.

6 Bien qu’Henri Michaux n’ait jamais été surréaliste au sens strict, Daniel Cordier le présente comme tel dans plusieurs lettres figurant dans les archives, et dans les documents de communication de sa galerie (archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62). Ce décalage entre la position esthétique réelle et celle mise en avant par le marchand d’art est la raison pour laquelle il nous a semblé pertinent d’inclure Michaux dans la présente réflexion.

de caractériser la nature de leurs échanges bilatéraux et de qualifier le travail de promotion effectué par le galeriste au regard de l'œuvre et de la carrière de chaque artiste.

Notre perspective, centrée sur Cordier et sur les années 1956–1964, entend garder une optique large et embrasser ses différentes activités : celle de marchand, mais aussi celles de collectionneur, de mécène et de donateur, qui prennent place avant, pendant et après la période de la galerie. Toutes sont à interroger au prisme de la construction de la « valeur », au sens économique et symbolique, entendue comme une accumulation d'argent, de réputation et de notoriété, pour des artistes dont l'un des points communs, au-delà de l'étiquette – parfois arbitrairement donnée – de « surréalistes », est le non-conformisme, la marginalité et la solitude. « Je me dirigeais vers les derniers de la classe, les insoumis, les solitaires⁷ », revendique Cordier : que cela signifie-t-il pour le marché de l'art ? Discours autovalorisant, posture contradictoire, mais aussi position singulière dans le champ de l'art, cette défense par Cordier du travail d'artistes surréalistes présente-t-elle des singularités ? Nous caractériserons ainsi la stratégie de promotion menée à leur endroit : plus centrée sur les œuvres que sur les artistes, elle privilégie la circulation des œuvres et vise à produire des effets de notoriété.

Acheter d'abord, exposer ensuite

La constitution d'un stock d'œuvres est un préalable, pour Cordier, à toute opération promotionnelle d'envergure. Mais cela n'est pas sans poser problème, car les artistes surréalistes, surtout les plus âgés, ont déjà, au moment où Cordier s'intéresse à eux, des liens plus ou moins forts, plus ou moins contractuels, avec d'autres marchands, en France ou à l'étranger. Contrairement à ce qu'il se passe dans nombre d'autres galeries, il n'y a pas dans la constitution de l'« écurie » Cordier d'effet de « clique », par lequel des artistes s'associeraient à un même marchand parce que leurs proches le sont aussi⁸. Au contraire, Cordier a souligné, à juste titre, que ce qui lie entre eux les créateurs qu'il a collectionnés et exposés n'était pas une sociabilité ni un esprit collectif : « Peut-être est-ce la solitude qui est leur commun dénominateur, parce qu'elle est aussi une marque de mon caractère. Je dois rappeler que presque tous les artistes de la galerie ne se connaissaient pas les uns les autres, et que la plupart poursuivaient leurs recherches hors des groupes⁹. »

7 Propos de Daniel Cordier reproduits dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3) p. 17.

8 Verlaine, 2012 (note 4), p. 303–306.

9 Propos de Daniel Cordier reproduits dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3) p. 18.

La situation la plus délicate est celle d'Henri Michaux, qui depuis quelques années travaille avec Paul Facchetti, un photographe et marchand d'art ayant ouvert sa galerie appelée Studio en 1951¹⁰. Lorsque Cordier ouvre la sienne, il s'entend dans un premier temps avec Facchetti pour établir et partager l'exclusivité mondiale des œuvres de Michaux. L'artiste prévient alors plusieurs galeries, françaises (galerie Rive gauche) et américaines (galerie Ruth Moskin), que ce nouvel arrangement lui interdit de leur laisser ses œuvres en dépôt : « Je suis obligé de faire revenir *toutes* mes aquarelles invendues, dont je suis à présent débiteur envers eux [Facchetti et Cordier]¹¹. » Cette situation instaure une forte concurrence entre les deux marchands (qui, à la même époque, se battent aussi pour représenter Dubuffet), mais ne dure que quelques mois. En décembre 1957, Facchetti s'efface et Cordier devient le marchand exclusif de l'œuvre plastique de Michaux¹². Ce dernier est alors au faîte de sa créativité, dans les deux langages qu'il utilise, l'écriture et la peinture. Il produit notamment de très nombreux dessins après son veuvage en 1948 : des monstres, puis des taches, puis des signes, à côté de dessins réalisés sous l'emprise de la mescaline et d'« Encres » de Chine sur papier ou sur toile.

Le contrat entre Michaux et Cordier repose sur un dépôt de toutes les œuvres (peintures, encres de Chine, gouaches, aquarelles, dessins) de l'artiste à la galerie, laquelle se charge de la promotion et s'engage « à ne négliger aucun effort pour assurer la connaissance et la diffusion de [l'] œuvre¹³ ». Sur le prix de vente des œuvres, fixé d'un commun accord et révisé chaque année, un quart ou un tiers (cette part oscille selon les périodes) revient à Michaux, le reste à la galerie.

Un accord similaire lie Cordier à Roberto Matta, même si sa relation avec les deux artistes est absolument différente. Cordier est très admiratif des œuvres de Michaux et ses lettres traduisent le grand respect éprouvé pour l'homme, qu'il vouvoie, pas seulement pour des raisons d'âge (vingt et un ans les séparent). Avec Roberto Matta, les liens sont beaucoup plus informels, intimes et chaleureux : les deux hommes, qui ont neuf ans d'écart, sont amis, se tutoient (« Mon cher vieux » écrit Cordier, « Caro Dan » lui répond Matta), passent une partie de leurs vacances ensemble en Italie, s'écrivent des cartes postales (notamment lorsque Matta

10 Voir Frédérique Villemur et Brigitte Pietrzak, *Paul Facchetti. Le Studio. Art informel et abstraction lyrique*, Arles 2004.

11 Lettre d'Henri Michaux à Ruth Moskin, 5 décembre 1957, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62. C'est Michaux qui souligne.

12 Lettre de Daniel Cordier à Henri Michaux, 16 décembre 1957, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

13 Lettre-contrat d'Henri Michaux à Daniel Cordier, 13 septembre 1961, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

séjourne à Cuba, en 1963). Dans ces années 1950 et 1960, Matta poursuit les explorations commencées avec les *Morphologies psychologiques* (1938), et travaille de plus en plus la perspective avec la matière picturale, qu'il porte sur la toile au couteau, puis étale au chiffon. Sa reconnaissance va croissant, comme en témoigne la rétrospective présentée à Bologne, Düsseldorf puis Vienne en 1963¹⁴.

Si la nature des relations entretenues par Cordier avec Michaux et Matta est différente, tout comme le ton de leurs échanges, la position du marchand à l'égard de l'œuvre est identique. Au moment où, ouvrant sa galerie rue de Duras, il propose à Matta de l'exposer, les liens amicaux forts que l'artiste entretient avec Max Clarac-Sérou, le directeur de la galerie du Dragon, qui l'expose depuis près de dix ans, posent problème. Cordier emprunte des œuvres à Clarac-Sérou pour monter la première exposition des œuvres de Matta dans sa galerie, le 18 décembre 1956, à côté de celles de Jean Dewasne et de Jean Dubuffet. Quelques mois plus tard, il obtient du peintre une première vue et une exclusivité de la vente de ses œuvres, limitées à la France et à l'Allemagne, car Matta tient à s'occuper lui-même des États-Unis et de l'Italie. Cordier trouve un accord avec Clarac-Sérou (Paris) et Allan Frumkin (Chicago) : ces deux marchands, amis de Matta, peuvent venir chercher des toiles de l'artiste dans sa galerie, et les acheter avec la même remise que s'ils les achetaient à l'artiste dans son atelier. Cordier fait valoir à Matta deux arguments cruciaux pour expliquer cet arrangement : d'une part, ces marchands auront de facto accès à un meilleur choix à la galerie qu'à l'atelier, le droit de première vue de Cordier lui donnant la possibilité de choisir les œuvres les plus intéressantes ; d'autre part, lui saura parfaitement où se trouvent les toiles – un atout pour assurer un meilleur contrôle du marché de l'artiste, condition indispensable de la stratégie commerciale offensive mise en place par Cordier¹⁵. Comme pour Michaux, le contrat signé avec Matta prévoit que Cordier prenne en dépôt un nombre important d'œuvres pour les vendre à un tarif fixé en accord avec l'artiste, à qui revient entre 25 % et 33 % du prix de vente. En réalité, des mensualités sont versées à Matta à partir de novembre 1958, d'un montant de 250 000 francs¹⁶ : elles sont autant d'avances sur les comptes dressés en fin d'année.

14 *Roberto Matta*, cat. exp. Bologne/Düsseldorf, Museo Civico/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Bologne/Düsseldorf 1963, respectivement en italien et en allemand.

15 Lettre de Daniel Cordier à Roberto Matta, 10 février 1962, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 61.

16 Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 250 000 anciens francs en 1958 est le même que celui de 4 600 euros en 2020.

La stratégie de Cordier tend donc à s'assurer peu à peu le contrôle de l'œuvre, récente mais aussi ancienne, des artistes qu'il défend. Sans pour autant être en mesure de leur proposer un contrat classique des grandes galeries (par lequel les mensualités versées aux artistes seraient non des avances sur ventes mais des fractions d'un acte d'achat ferme de leurs œuvres), il cherche à obtenir tout de même une forme d'«exclusivité», en faisant le vide commercial autour des artistes. On retrouve cette même logique avec Hans Bellmer, à qui Cordier rend visite durant l'été 1959 et propose de lui acheter ferme une série de vingt dessins au prix de 800 000 francs¹⁷. L'artiste n'est sous contrat avec aucune galerie, mais il se sent tout de même «une légère obligation¹⁸» envers le marchand américain Richard L. Feigen, qui a ouvert une galerie à Chicago en 1957 où il vend des dessins de *La Poupée* de Bellmer. Obligation dont l'artiste se dégage pour laisser le champ libre à Cordier, dont l'achat le met, ainsi que sa compagne Unica Zürn, à l'abri du besoin pendant quelque temps. C'est le début d'une collaboration qui prend d'abord la forme d'une participation de Bellmer à une exposition collective des peintres de la galerie Cordier, organisée durant l'été 1960¹⁹.

À cette occasion apparaît déjà une caractéristique récurrente de leurs relations : la difficulté pour Bellmer de se plier rapidement aux demandes pressantes de Cordier, qui veut des œuvres plus nombreuses, plus grandes, jamais vues et à vendre. Enthousiasmé par les deux tableaux présentés dans cette première exposition collective, Cordier écrit en juillet 1960 à l'artiste : «J'aimerais bien que vous me disiez comment marche votre travail et combien de temps vous estimez qu'il vous faudra pour faire, sans bousculade, les quarante tableaux nécessaires à une exposition de vous, qui sera complétée par une quarantaine de dessins et gouaches²⁰.» Bellmer répond en manifestant de l'intérêt et de la prudence : jamais il ne sera capable de produire quarante tableaux, tout au plus vingt, mais le reste de l'exposition pourra être composé de dessins car, explique-t-il, «j'ai doublé le format de mes dessins et, en plus, j'essaye de m'habituer à la craie noire qui "tient davantage le mur"²¹». Bellmer poursuit alors ses explorations graphiques du désir dans des dessins et des gravures où le

17 Lettre de Hans Bellmer à Daniel Cordier, 4 septembre 1959, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49. Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 800 000 anciens francs en 1958 est le même que celui de 14 600 euros en 2020.

18 Ibid.

19 Bellmer, Bissier, Caillaud, Dado, Dubuffet, Fahlström, Matta, Michaux, Millares, Nevelson, d'Orgeix, Réquichot, Schultze, Ursula, Viseux, cat. exp. Paris, galerie Daniel Cordier, Paris 1960. Le catalogue comprend un court texte pour chaque artiste. Celui consacré à Bellmer est signé par Alain Jouffroy.

20 Lettre de Daniel Cordier à Hans Bellmer, 9 juillet 1960, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

21 Lettre de Hans Bellmer à Daniel Cordier, 28 juillet 1960, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

corps est toujours plus désarticulé. L'exposition envisagée avec Cordier n'aura lieu qu'en décembre 1963.

Conséquence de cette philosophie commerciale, un ensemble important et régulièrement renouvelé d'œuvres est acheté ou mis en dépôt à la galerie, au point qu'en quelques années de collaboration, Cordier constitue un stock massif d'œuvres qu'il qualifie dans ses inventaires de «surréalistes» – alors même que certaines ne le sont pas, notamment les créations de Michaux. En janvier 1958, soixante œuvres de Michaux se trouvent déjà chez Cordier ; trois dépôts supplémentaires interviennent en mai (vingt-quatre aquarelles, sept encres et une huile), en novembre (trente-six dessins mescaliniens) et en décembre (sept aquarelles) de cette même année²² ; la présentation des dessins mescaliniens, à Francfort en février 1959, est placée sous le signe d'une «rencontre avec le surréaliste Michaux» – «Begegnung mit dem surrealisten Henri Michaux» – et ainsi relayée dans la presse allemande²³. Les dépôts de Michaux se poursuivent les deux années suivantes, s'accroissent encore en 1962, pour atteindre, dix-huit mois plus tard, au moment où Pierre de Montbas dresse l'inventaire du stock, trois cent cinquante-trois œuvres. Dans le cas de Matta, les volumes sont également considérables. Les archives indiquent qu'en un an, entre juillet 1959 et juin 1960, cinquante-neuf toiles et douze dessins de Matta arrivent à la galerie²⁴. Nous disposons de moins de sources pour Bellmer : le «stock» de la galerie est probablement moindre. Outre les vingt dessins achetés à l'artiste en 1959, et les œuvres rachetées à d'autres collectionneurs et marchands comme Georges Fall, soixante-neuf œuvres de Bellmer sont en dépôt en 1963, avant que ne s'ouvre l'exposition personnelle de l'artiste. Il faut noter que parmi ces œuvres figurent beaucoup de dessins, que Cordier apprécie beaucoup et qu'il juge également plus «vendables». L'ambition du marchand en constituant ce stock, en effet, n'est pas d'«encaver» les œuvres, mais de les montrer à un plus grand nombre possible de personnes.

On le voit par ces quelques exemples, la démarche de Cordier ne diffère pas fondamentalement de celle qu'il adopte avec d'autres artistes de sa galerie, et notamment Jean Dubuffet. Les achats fermes et réguliers sont le premier volet d'une stratégie commerciale volontariste et offensive ; le second est l'organisation d'expositions monographiques en France et à l'étranger et la mise en circulation des œuvres afin de les vendre.

22 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

23 Coupures de presse diverses, Pressbook des expositions à l'étranger, Francfort 1959, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky.

24 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 61.

Donner à voir, ici et ailleurs

Les expositions parisiennes sont plus importantes pour les artistes que pour leur marchand, qui n’y accorde pas une importance cruciale. Bellmer, par exemple, prépare pendant de longs mois son exposition personnelle chez Cordier, finalement inaugurée le 5 décembre 1963 sous le titre « L’Écorcheur écorché ». Il prévoit d’exposer une *Poupée* dans un « nouveau dispositif » qu’il imagine, et qui nécessite de récupérer « un lit divan, des sacs de charbon, du velours noir non côtelé, deux très forts projecteurs²⁵ ». L’artiste prend à cœur l’installation de son exposition dans la galerie, émettant des souhaits précis pour la vitrine, pour l’accrochage (« lunaire »), pour l’encadrement des dessins. Il a conscience qu’il s’agit d’une opportunité pour faire comprendre son œuvre dans sa complexité, aussi est-il attaché à exposer un ensemble construit et divers. Il écrit à Cordier : « Nous n’avons pas reparlé de la nécessité d’exposer des choses qui n’intéressent guère la vente mais qui seront indispensables pour donner au public une image de l’ensemble de mes activités : gravures et lithos et trois ou quatre tableaux empruntés à des collectionneurs – cela sera aussi important que la présentation *Poupée*²⁶. »

Les expositions sont l’aboutissement d’une collaboration entre le marchand et l’artiste dont elles ne sont que la partie émergée et visible. Leur nombre est fonction, premièrement, de la production de l’artiste (y a-t-il de nouvelles choses à montrer ?), deuxièmement, des opportunités qui se présentent à l’étranger et que le marchand privilégie, quitte à retarder l’événement parisien. Cela explique que Matta ne fasse que trois expositions à Paris (novembre 1956, mai–juin 1959, mai 1961), Michaux deux (octobre–novembre 1959, puis octobre 1962), et Bellmer une seule (décembre 1963).

Le critère de réussite qui fait consensus est que l’exposition soit vue par un maximum de monde. Grâce à l’habitude prise par le personnel de la galerie de tenir le compte, jour après jour, du nombre de visiteurs venus à la galerie, nous savons qu’en vingt-cinq jours d’ouverture pour l’exposition Matta de juin–juillet 1961 (vernissage non compris), 1 719 visiteurs sont venus, soit une moyenne de 70 visiteurs par jour ; en trente et un jours pour Michaux en 1962, 1 600 visiteurs sont venus soit une cinquantaine de visiteurs chaque jour²⁷. Ces chiffres sont très positifs et supérieurs à la fréquentation moyenne des galeries de l’époque, signe

25 Lettre de Hans Bellmer à Daniel Cordier, 25 mai 1963, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

26 Ibid.

27 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 61 et 62.

qu'il y a un vrai public pour cet art, que les galeries ne sont pas vides²⁸. Pris dans l'absolu néanmoins, ce public peut sembler très limité, surtout à un jeune marchand qui aspire à la consécration internationale de ses artistes.

Aussi l'essentiel pour Cordier est-il de montrer les œuvres de ses artistes en les faisant circuler hors des murs de la galerie : sous la forme de reproductions, grâce aux catalogues, et en vrai, par des expositions à l'étranger. L'imprimé prime, pour Cordier, sur l'éphémère accrochage. C'est ce qui ressort des échanges avec l'éditeur Georges Fall, fondateur en 1955 du «Musée de poche», une collection de monographies consacrées aux peintres et sculpteurs du second xx^e siècle, en particulier parisiens. Le succès grand public de cette collection exceptionnelle tient à la fois au format poche, au prix abordable et à l'excellente distribution, mais aussi à l'exigence intellectuelle remarquable portée à la conception éditoriale, aux textes et aux graphiques. L'engouement est à son maximum en octobre 1959 (plus d'une vingtaine de monographies sont parues). Cordier, comme d'autres marchands parisiens, éprouve un vif intérêt pour cette collection. Aussi se met-il d'accord avec Fall pour publier plusieurs ouvrages du «Musée de poche», dont l'un consacré à Michaux et l'autre à Matta : dans les deux cas, la galerie souscrit pour un montant de 300 000 francs²⁹, et offre à Fall, pour Matta, une toile de 40 points (100 × 73 cm), et pour Michaux, six œuvres sur papier dont deux seront reproduites dans le corps de l'ouvrage – manière, pour Georges Fall, de financer son entreprise et de se constituer, à moindres frais, une collection d'art personnelle, qui se trouvera de facto valorisée par la présence de reproductions dans la monographie... À parution, la galerie Cordier recevra 250 exemplaires du livre, ainsi que 50 cartes postales de chacune des six ou huit reproductions. Le texte sur Michaux est commandé à Alain Jouffroy et l'ouvrage paraît en 1961. Le livre consacré à Matta, en revanche, ne voit jamais le jour³⁰.

Une plus grande importance encore est accordée par Cordier à ses catalogues, dont le fort tirage (1 000 à 3 000 exemplaires selon les cas) permet de faire des envois dans le monde entier. Issus d'une collaboration longue entre marchand, artiste et imprimeur, bien documentée dans les archives mais aussi visible dans l'objet final, les catalogues Cordier sont à plusieurs titres une vitrine de son activité de promotion. Leur format de 30 centimètres de hauteur pour 12,5 centimètres de largeur est très

28 Pour des éléments de comparaison, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage, Verlainé, 2012 (note 4), p. 240 et suiv. («Fréquentation et composition»).

29 Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 300 000 anciens francs en 1959 est le même que celui de 5 150 euros en 2020.

30 Les archives sont lacunaires à ce sujet : impossible de savoir si le contrat a été annulé, dénoncé ou non rempli par l'une ou l'autre des parties.

singulier, donc très reconnaissable, et produit un effet «signature». Par ailleurs, la mise en page est très travaillée, avec des pliages et dépliages en codex, en accordéon ou en volets sur papier cartonné, qui certes ne facilitent pas toujours la lecture mais font de chaque catalogue un objet délicat. Le graphisme et la composition sont adaptés à chaque artiste et changent fortement à chaque exposition. Le catalogue peut être le résultat d'une minutieuse préparation de la part de l'artiste et du marchand : en 1963, Bellmer accorde plus de soin encore au catalogue de son exposition qu'à l'accrochage évoqué plus haut. Six mois avant l'inauguration, le 2 juin, le critique et ami Patrick Waldberg est sollicité pour écrire une introduction, qu'il remet le 23 octobre après, dit-il, y avoir très longuement travaillé. Bellmer éprouve également de l'inquiétude pour les reproductions de ses œuvres dans le catalogue : échaudé par de mauvaises expériences passées, il a très peur que le catalogue soit raté et ne veut surtout pas «faire de [s]es dessins une affreuse grisaille empâtée sans profondeur et sans brillant³¹».

Les catalogues apportent une valeur ajoutée à l'exposition. Certains, parce qu'ils présentent des textes majeurs : c'est le cas du catalogue de l'exposition Michaux en octobre 1959, qui comporte une préface écrite par l'artiste-écrivain «donnant l'explication définitive, la plus brève mais la plus intense jamais écrite sur son expérience de peintre, parce que vue de l'intérieur³²». L'énonciation y est spécifique, car Michaux semble répondre à Cordier qui lui aurait demandé une déclaration sur sa peinture. Après un premier moment tout en négativité («Faut-il vraiment une déclaration? Ne voit-on pas que je peins pour laisser là les mots, pour arrêter la démangeaison du comment et du pourquoi³³?»), il réfléchit à ce que l'acte de peindre signifie, physiquement et mentalement, pour lui qui lutte avec des monstres et des démons. Sa conclusion regarde vers l'avenir : «Beaucoup me reste à faire. Il me faudra d'autres moyens et une autre technique (pour les couleurs surtout). Le rythme c'était ce qu'il fallait d'abord rendre fidèlement et l'infinisation par l'infime... je commence seulement³⁴.»

Dans d'autres cas, la valeur du catalogue tient à ce qu'elle fournit des «indices d'accréditation» (Nathalie Heinich) pour les artistes qui commencent à envisager le succès. Le catalogue réalisé par et pour Matta à Francfort s'ouvre sur une reproduction en couleurs collée et une double page de reproductions noir et blanc, se poursuit avec une

31 Lettre de Hans Bellmer à Daniel Cordier, 25 mai 1963, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

32 Viviane Tarenne, «Histoire de la galerie», dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3), p. 497.

33 Henri Michaux, «Préface», dans *Henri Michaux : encres, gouaches, dessins*, cat. exp. Paris, galerie Daniel Cordier, Paris 1959.

34 Ibid.

préface en allemand signée par le célèbre Will Grohmann, à laquelle s'ajoutent une liste des peintures et une liste des collections (musées, galeries et particuliers) où se trouvent les œuvres de Matta. Cette dernière liste notamment permet de mesurer combien la construction de valeur économique et symbolique autour de ces œuvres surréalistes est, comme pour les autres, circulaire et cumulative, et combien la diffusion des informations est cruciale.

La circulation des œuvres elles-mêmes est un pan important de la stratégie de Cordier, qui s'occupe avec vigueur de l'internationalisation de la carrière de Bellmer, Matta et Michaux, à l'instar de celle d'autres créateurs non surréalistes qu'il défend également, comme Dubuffet. Le premier moyen employé pour faire circuler les œuvres est d'organiser l'itinérance des expositions montrées à Paris, dans l'une des deux galeries succursales de Cordier, à Francfort (avec Pierre de Montbas puis Rodolphe Stadler) et à New York (avec Michel Warren puis Ekström). Mais la galerie s'entend également avec d'autres galeries, notamment à Londres, à Milan et en Suisse. René Gimpel et Robert Fraser à Londres, la Galleria blu à Milan sont des partenaires commerciaux réguliers et qui accueillent en consignation des lots importants d'œuvres de Matta, Michaux et, dans une moindre mesure, Bellmer. Ces œuvres sont soit montrées lors d'expositions individuelles, soit intégrées dans une présentation de l'art surréaliste.

Des centres d'art et des musées sont également concernés. Un projet d'exposition Michaux à l'Institute of Contemporary Arts de Londres manque cependant d'aboutir en 1958, car Cordier n'accepte pas les conditions voulues par Lawrence Alloway, alors responsable de la programmation. Ce dernier souhaite en effet prendre à sa charge l'accrochage, l'éclairage, les invitations et les affiches, et faire payer à la galerie française les frais de transport et ceux d'édition du catalogue³⁵. Avec le Stedelijk Museum d'Amsterdam, autre institution absolument incontournable de l'art contemporain à l'époque, les choses se passent beaucoup mieux³⁶. Cordier, s'il n'est pas à l'origine du projet d'une rétrospective Michaux à Amsterdam, a néanmoins rendu celle-ci possible, en organisant les nombreuses visites à Paris d'Edy De Wilde, conservateur et directeur du Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven, et en l'aidant à faire son choix d'œuvres dans l'atelier de l'artiste, à la galerie, et au domicile de seize collectionneurs privés. À ces derniers, Cordier écrit pour solliciter officiellement le prêt d'œuvres de Michaux,

35 Lettre de Lawrence Alloway à Daniel Cordier, 4 décembre 1958, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

36 Correspondance entre Edy De Wilde et Daniel Cordier, 1962–1964, dossier «Rétrospective Michaux Amsterdam», archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

et il commence sa missive par ces mots : «Je prépare une rétrospective pour Amsterdam [...]». La correspondance entre Cordier et De Wilde montre comment les deux hommes se sont réparti les tâches : au marchand, il revient de contacter Geneviève Bonnefoi et de la convaincre d'écrire la préface du catalogue ; de choisir des textes de Michaux pour ce même catalogue, dont il prend en charge les frais de tirage en couleurs, l'impression de 1 000 exemplaires et la traduction en anglais. De Wilde, de son côté, obtient du musée la prise en charge des frais de transport des œuvres depuis Paris, de l'assurance, du catalogue et de l'affiche³⁷. Cordier aide également De Wilde à trouver d'autres musées désireux d'accueillir la rétrospective, si possible allemands ou suisses : c'est finalement le Kunstmuseum de Baden-Baden qui reprend l'ensemble de l'exposition. Le 9 février 1964, le vernissage à Amsterdam est un grand succès. Cordier s'en réjouit et remercie De Wilde de leur collaboration si fructueuse, tout en le félicitant pour son audace d'avoir été le premier conservateur de musée à organiser une telle rétrospective³⁸. À travers cet exemple on voit combien la frontière est poreuse entre promotion commerciale et légitimation culturelle.

Vendre, prêter ou donner : dilemmes du marchand-collectionneur

Qu'est-ce qu'une «bonne vente»? Des cessions sans aliénation, répond Cordier qui a plusieurs fois fait part de ses difficultés à accepter de vendre des œuvres importantes : «Je n'ai réuni dans ma galerie que les œuvres que j'aimais. Mais comme d'autre part je voulais offrir aux collectionneurs le meilleur échantillon d'un artiste, c'était toujours un déchirement de vendre ce que je souhaitais évidemment conserver³⁹.» Cette posture de «marchand-collectionneur» est courante à l'époque, et sans nul doute avérée dans le cas de Cordier, qui avant, pendant et après la direction de sa galerie, a constitué une remarquable collection personnelle.

Il ne faut pas en inférer, néanmoins, que la galerie Cordier n'est pas une galerie commerciale. Au contraire, les œuvres achetées doivent être vendues et les transactions économiques, du moins pour la période 1956–1962, sont nombreuses. La cote des trois artistes monte, dans un mouvement qui dans l'ensemble est représentatif de la croissance exponentielle des prix et des volumes de ventes qui se produit à Paris durant cette période. De même, l'effondrement quasi total de l'activité

³⁷ Ibid.

³⁸ Lettre de Daniel Cordier à Edy De Wilde, 10 février 1964, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

³⁹ Propos de Daniel Cordier reproduits dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3), p. 13.

après 1962 est une réalité partagée par Cordier et par l'ensemble de ses collègues parisiens. La fin de l'année 1962 a été catastrophique et, en janvier 1963, Cordier écrit aux artistes pour leur proposer d'étaler les paiements sur plusieurs mois ; Michaux accepte, au nom de leur amitié et des efforts faits durant les cinq années précédentes⁴⁰. Si la plupart des galeries renouent avec les ventes courant 1965, Cordier, lui, a jeté l'éponge l'année précédente.

Une enquête minutieuse dans les archives permet d'établir l'évolution des prix de référence, sur lesquels reposent les estimations contractuelles entre Cordier et ses artistes, qui correspondent aux prix de vente aux particuliers, sauf circonstances extraordinaires.

Type d'œuvres	Prix de référence		
	en 1958 (en anciens francs)	en 1960 (en anciens francs)	en 1962 (en nouveaux francs)
Henri Michaux, grande encre format grand aigle	60 000 (= 1 100 € 2020)	250 000 (= 4 200 € 2020)	6 000 (= 9 200 € 2020)
Henri Michaux, grande aquarelle format raisin	60 000 (= 1 100 € 2020)	350 000 (= 5 800 € 2020)	4 000 (= 6 150 € 2020)
Roberto Matta, toile de 80	240 000 (= 4 400 € 2020)	300 000 (= 5 000 € 2020)	7 000 (= 11 000 € 2020)
Hans Bellmer, toile de 65 × 65		400 000 (= 6 660 € 2020)	
Hans Bellmer, dessin	40 000 (= 750 € 2020)	100 000 (= 1 765 € 2020)	1 500 à 3 000 (= 2 300 € à 4 600 € 2020)

Évolution du prix de référence des œuvres d'Henri Michaux entre 1958 et 1962.

Sources : Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49, 61 et 62

Ce tableau montre combien la cote de Michaux a fortement crû entre les premiers temps du contrat partagé entre Facchetti et Cordier, en 1957, et l'apogée de 1962. Cette très forte hausse est sans doute exacerbée par l'absence de réévaluation des prix en 1959. À l'inverse, pour Matta,

⁴⁰ Lettre d'Henri Michaux à Daniel Cordier, 19 janvier 1963, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

cette hausse brutale ne se produit pas, car les prix étaient (trop) hauts au moment où il entre dans la galerie. Il s'agissait des prix fixés par Clarac-Sérou et Matta, selon un tarif sur lequel Cordier ne revient pas tout de suite. Néanmoins cette surévaluation pose problème dès 1959, car les versements mensuels de la galerie, qui sont des provisions sur les ventes, ont été supérieurs à la part qui revient contractuellement à Matta, à savoir un quart des prix des ventes réalisées par Cordier. Matta a perçu 4,75 millions de francs de la galerie, qui a acheté ferme et vendu à des collectionneurs pour un montant de 16 millions ; Matta doit donc 750 000 francs à Cordier⁴¹. La situation se normalise ensuite, car la cote de Matta monte et arrive très haut en 1962.

Outre la hausse de la cote, les archives montrent la hausse générale des volumes de ventes, même si ceux-ci sont plus importants pour Michaux (une vingtaine de ventes en moyenne par an) et Matta (une quinzaine), que pour Bellmer (entre cinq et dix).

Qui sont les collectionneurs qui acquièrent des œuvres de ces trois artistes ? Parmi les clients directs de la galerie figurent peu de Français, à l'exception notable de la collectionneuse Marie Cuttoli, qui achète deux toiles de Matta en juin 1961, et de l'écrivain Georges Rotvand, qui achète un Matta. Comme pour la plupart des autres artistes à l'époque, les acheteurs sont principalement des Suisses, comme le couple Chauvet de Genève, qui achète des œuvres de Michaux et trois dessins de Bellmer, ainsi que des Américains, venant de New York comme le couple Chambers, Stephen Hahn et Ann Winter, ou du Maine, comme Samuel Fradkin. La galerie Cordier réalise également de nombreuses ventes indirectes, notamment auprès de collectionneurs américains, grâce à l'intermédiaire de Michel Warren, et allemands, via Pierre de Montbas et Rodolphe Stadler⁴².

Les achats réalisés par de grandes collections, privées mais aussi muséales, sont mis en valeur par le marchand, qui entretient délibérément une confusion entre prêts et ventes aux musées. Celle-ci s'intensifie d'ailleurs après la fermeture de la galerie. Le principal but de l'entreprise de promotion menée par Cordier pour Michaux, Matta et Bellmer est de faire entrer leurs œuvres au musée. Ce but est atteint très tôt pour Michaux, non sans concessions. Début 1958, deux institutions culturelles en pointe sur la création contemporaine, le Palais des beaux-

41 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 61. Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 4 750 000 anciens francs en 1959 est le même que celui de 81 500 euros en 2020 ; celui de 16 000 000 d'anciens francs en 1959 équivaut à celui de 274 000 euros en 2020 ; celui de 750 000 anciens francs en 1959 à celui de 13 000 euros en 2020.

42 Nous ne sommes pas en mesure, en l'état actuel de nos recherches, de chiffrer précisément ces ventes. Certains dossiers d'archives déposés à la bibliothèque Kandinsky devraient fournir des informations précieuses à ce sujet.

arts de Bruxelles et le musée d'Art de Saint-Étienne, achètent des œuvres de Michaux à Cordier. À chaque fois, l'acquisition est faite par l'intermédiaire d'une structure philanthropique : d'une part l'Association pour la diffusion artistique et culturelle, société auxiliaire du Palais des beaux-arts, qui achète pour l'État belge deux gouaches de Michaux et obtient une réduction de 25 % sur le prix de la seconde; et d'autre part la Société des Amis du musée de Saint-Étienne, dont le trésorier Henri Fraisse verse 50 000 francs pour une gouache *Sans titre* de 1958⁴³. Plus importante encore est la réduction consentie à Raymond Cogniat, chef du bureau des Travaux d'art (service des acquisitions et des commandes d'œuvres d'art de l'État français), qui fait entrer dans les collections nationales une encre de Michaux, le 4 mars 1963, pour 4 000 nouveaux francs soit les deux tiers du prix de vente en galerie⁴⁴.

Cordier va même beaucoup plus loin avec le Solomon R. Guggenheim Museum de New York, auquel il fait don, en 1964, d'une encre de Michaux; acceptée par un vote unanime du Museum Committee, celle-ci entre dans les collections du prestigieux musée new-yorkais en octobre 1964⁴⁵. Quelques semaines plus tard, Bellmer le presse d'accéder à la demande de Bernard Anthonioz, adjoint de Malraux au ministère français des Affaires culturelles, que soit cédé gracieusement à l'État un dessin qui appartient à la galerie et figurait à son exposition⁴⁶. Le manque de sources empêche de savoir si Cordier a accepté de faire ce don ou pas. L'autre grande réussite concerne Matta, dont l'œuvre « hors format » (elle mesure en effet 2,18 × 3,65 m et donc n'entre pas dans la grille des « tarifs » ordinaires) *How-Ever*, de 1947, est acquise par le Stedelijk Museum d'Amsterdam pour 25 000 nouveaux francs en 1961 et figure à ce titre parmi les fleurons de l'exposition de 1964, puis parmi les chefs-d'œuvre de la collection contemporaine du musée⁴⁷.

La fermeture retentissante de sa galerie parisienne, en juillet 1964, suivie quelques mois plus tard de son retrait du marché de l'art, ne sonne pour autant pas la fin de cette activité de promotion de Cordier, qui poursuit dans la veine du mécénat en réfléchissant aux donations qu'il pourrait faire à l'État français. Le sens qu'il leur donne les place dans le droit fil de ses activités marchandes : il s'agit, comme le formule Alfred Pacquement, de « tenter une sorte de “coup de force” vis-à-vis de l'histoire de l'art moderne qui a tendance à toujours omettre les

43 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62. Le pouvoir d'achat de 50 000 anciens francs en 1958 est le même que celui de 920 euros en 2020.

44 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 102. Le pouvoir d'achat de 4 000 francs en 1963 est le même que celui de 5 850 euros en 2020.

45 Lettre de Thomas Messer à Daniel Cordier, 19 octobre 1964, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

46 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

47 Le pouvoir d'achat de 25 000 francs en 1961 est le même que celui de 40 000 euros en 2020.

marginiaux⁴⁸». Le collectionneur fait ainsi entrer dans les collections publiques françaises des photographies de Bellmer de la série «Les Jeux de la Poupée», une vingtaine de dessins (dont *Buste de femme*, 1960; *Les Crimes de l'amour*, 1961); des toiles de Matta (dont *Matta-Matière*, 1961) ainsi qu'une dizaine de dessins; des peintures à l'encre de Chine sur papier et sur toile de Michaux (dont *Peinture à l'encre de Chine 2*, 1959).

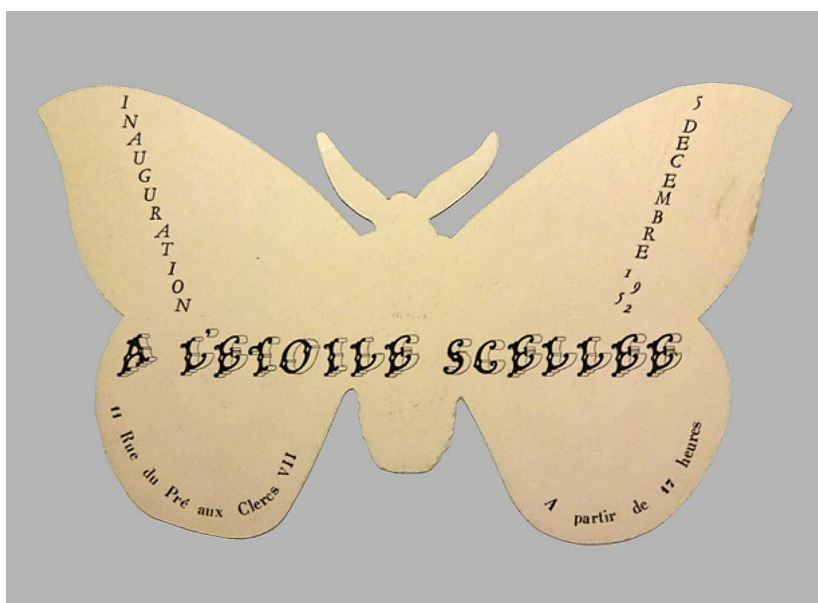
Conclusion

Bien plus qu'un marchand des surréalistes, Daniel Cordier est un acheteur de surréalistes : d'abord parce qu'il achète à la fois pour lui et pour d'autres, et ensuite parce que son goût pour le travail de certains artistes surréalistes n'est pas, loin s'en faut, lié à une adhésion personnelle aux idées et à l'univers surréaliste. Dans cette perspective, il faut souligner que le milieu des années 1950, marqué par la fermeture de la galerie À l'Étoile scellée et la dispersion accrue des individus dans différentes galeries, constitue un tournant pour l'insertion des surréalistes sur le marché de l'art. On entre dans un moment d'intégration atomisée, où l'œuvre des aînés, déjà reconnue et en passe d'être patrimonialisée, est représentée par de grandes galeries nationales et internationales, de Pierre Matisse à New York à Aimé Maeght à Paris et René Gimpel à Londres, en passant, de manière plus éphémère, par Max Clarac-Sérou, Paul Facchetti, Daniel Cordier. Pour les plus jeunes, la carrière ressemble de plus en plus à celle des autres artistes : l'«effet surréaliste» joue de moins en moins et se réduit à un effet de groupe comme les autres. La période durant laquelle Cordier s'occupe de certains de ces artistes marquerait donc la fin de toute singularité des surréalistes sur le marché de l'art.

Seules trois figures ont été étudiées ici : il faudrait bien évidemment aller plus loin et analyser les liens, bilatéraux presque à chaque fois, entre Cordier et des artistes surréalistes ou surréalisants exposés dans sa galerie, comme Enrico Baj, Fred Deux, Yolande Fièvre, Bernard Réquichot, Wols; ou avec ceux qu'il collectionne sans pouvoir les exposer, comme Simon Hantaï et Friedrich Schröder-Sonnenstern. Néanmoins il semble déjà possible d'affirmer que les surréalistes, très individualisés dans leur rapport au marchand, sont choisis, achetés et promus selon une esthétique personnelle débordant très largement les catégories héritées de l'avant-guerre, qui ne tiennent pas face aux expérimentations nouvelles d'un Dubuffet, d'un Dado, ou encore d'un Réquichot. Les exemples traités ici permettent de voir combien les

48 Propos d'Alfred Pacquement reproduits dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3), p. 12.

relations entre un directeur ou une directrice de galerie et un artiste ou un groupe d'artistes dépassent largement la dimension de la transaction économique pour toucher à d'autres aspects, la présentation des œuvres (verbale et visuelle), leur circulation, leur nom, leur réalisation, leur qualification. Et combien le marchand est intégré dans une chaîne d'acteurs culturels : artistes, critiques, marchands, collectionneurs et conservateurs. La construction de la valeur des œuvres, qu'il l'admette ou pas, est éminemment collective.



81 Toyen, carton d'invitation à l'inauguration de la galerie À l'étoile scellée, 5 décembre 1952, collection particulière, Paris

Autour de la galerie À l'Étoile scellée (1952–1956). Foyer de rayonnement et de diffusion du surréalisme

Bertrand Schmitt

La situation du surréalisme à Paris au début des années 1950 peut paraître paradoxale. L'activité collective s'est rapidement réorganisée autour d'André Breton, s'intensifiant même avec l'arrivée de jeunes poètes et plasticiens et le rétablissement de contacts internationaux¹. Pourtant, le groupe se trouve confiné dans un espace restreint, tant du point de vue politique que de celui de l'expression plastique. L'offensive orchestrée par plusieurs écrivains et intellectuels, proches du Parti communiste², l'audience acquise par l'existentialisme sont autant d'obstacles que les surréalistes ont dû affronter dans l'immédiat après-guerre. Au niveau des manifestations publiques et des expositions, les choses ne sont guère plus aisées. Confrontées, d'un côté, à un art figuratif héritier de l'école de Paris ou adaptant à la française les préceptes du réalisme-socialiste, et de l'autre, au déferlement de multiples tendances abstraites, les œuvres surréalistes semblent condamnées à une diffusion confidentielle. Cette situation est paradoxalement aggravée par l'intérêt naissant pour l'histoire du surréalisme, qui donne de celui-ci l'image d'un mouvement en passe d'être accepté mais considéré par certains comme désormais clos.

Breton est ainsi amené à intervenir publiquement à plusieurs reprises pour dénoncer la « sourde obstruction³ » ourdie contre le mouvement et

1 Ce fut pour manifester publiquement la reprise d'une activité surréaliste à Paris et le rétablissement des contacts internationaux que fut organisée l'exposition internationale « Le Surréalisme en 1947 », qui s'ouvrit le 7 juillet de cette même année à la galerie Maeght, rue de Téhéran, à Paris.

2 Tristan Tzara, qui venait d'adhérer officiellement au Parti communiste français en 1947, lança les hostilités lors de sa conférence « Le Surréalisme et l'après-guerre », donnée à la Sorbonne le 11 juin 1947. Roger Vailland, ancien membre du groupe et de la revue *Le Grand Jeu* et désormais proche du pcf, attaqua violemment les surréalistes et André Breton dans son pamphlet *Le surréalisme contre la révolution*, publié aux Éditions sociales en 1948. De son côté, le groupe des « Surréalistes révolutionnaires », qui se réclamait du « rationalisme dialectique » et du matérialisme historique, réagit vivement à l'exposition internationale « Le Surréalisme en 1947 » par le tract « La cause est entendue » (1^{er} juillet 1947).

3 André Breton, *Entretiens*, Paris 1969, p. 206.

réaffirmer la continuité de celui-ci, à travers des œuvres, des individus, un collectif. Dans un entretien réalisé avec André Parinaud et publié dans *Opéra* le 24 octobre 1951, le poète déclare :

« L'affirmation du surréalisme comme mouvement toujours vivant a contre elle une conjuration de forces puissantes et organisées. La tactique employée par ses adversaires consiste à lui assigner pour limites l'espace compris entre les deux guerres et étouffer la divulgation de ce qu'il est sous le rappel incessant de ce qu'il a été. [...] Le jeu des "galeries d'art" [...] et les spéculations commerciales qui les motivent de plus en plus strictement sont de nature à fausser tous les rapports entre l'artiste et les amateurs. [...] Le novateur authentique, à qui marchands et critiques défendent aujourd'hui pour des raisons de vogue, toute autre voie que celle du "non-figuratif" n'a pas grande chance de s'imposer⁴. »

Constat qu'il reprend dans une lettre envoyée le 11 avril 1952 au peintre Eugenio Fernández Granell :

« Sur le plan surréaliste, nous ne parvenons pas à nous exprimer collectivement. [...] La peinture dite abstraite a si bien envahi les galeries d'art qu'il n'y a presque plus de place pour autre chose (comme à New York). Notre amie Toyen ne parvient même pas à exposer. La surenchère du côté "non figuratif" est on ne peut plus déprimante. [...] tout conspire à l'étouffement de l'expression surréaliste qui pourrait être celle d'aujourd'hui et non d'hier⁵. »

Pour appuyer leur revendication d'un surréalisme vivant, capable de prendre part à l'art le plus actuel et de défricher de nouvelles pistes, les surréalistes savent qu'il leur faut montrer leurs créations au public. Ce besoin est d'autant plus pressant que, depuis l'interruption de la revue *Néon* fin 1949, le groupe parisien ne dispose plus d'organe d'expression propre. Les relations tendues avec plusieurs galeries parisiennes, la place occupée par certains critiques d'art ou organisateurs d'expositions, tels Michel Seuphor, Léon Degand, Georges Mathieu, Michel Ragon, Michel Tapié, Édouard Jaguer, qui s'opposent au surréalisme ou minimisent la dette sensible qu'ils ont contractée à son égard, rendent cependant difficile, voire impossible, une collaboration avec les galeries en vue.

4 Ibid., p. 293–294.

5 Cité dans *Los Granell de André Breton. Sueños de amistad*, cat. exp. Madrid, Guillermo de Osma Galeria, Madrid 2009, p. 118.

C'est dans ce contexte qu'intervient le rapprochement entre Breton, la galeriste Sophie Babet et le critique et poète Charles Estienne, autour de la galerie À l'Étoile scellée. Quelques textes ont déjà abordé l'ouverture du lieu mais les informations données semblent parfois un peu confuses. On peut ainsi lire que la galerie fut ouverte par Geo (Jo) Dupin, sœur d'Alice Rahon et belle-sœur de Wolfgang Paalen⁶, ou de concert par Sophie Babet et Geo Dupin⁷, ou bien qu'elle fut dirigée par Charles Estienne. Or, si Geo Dupin s'associa, sur le tard, au fonctionnement de la galerie, elle ne participa pas à son ouverture⁸. De même, si Charles Estienne y proposa et organisa plusieurs expositions à partir de mars 1953, il ne fut ni gérant ni directeur artistique du lieu.

La galerie, qui ne porte pas encore son nom, a ouvert ses portes à l'automne 1952 au 11, rue du Pré-aux-Clercs à Paris à l'initiative de Sophie Babet. Ancienne actrice (elle a joué au théâtre de l'Œuf⁹), la jeune femme aurait bénéficié de la mise de fonds d'un ami travaillant chez un grand parfumeur ou couturier¹⁰. D'après Édouard Jaguer, la toute première exposition organisée dans le lieu, par Sophie Babet seule, aurait été une présentation d'œuvres de Marcel Mouloudji (1922–1994)¹¹. N'ayant aucune expérience en matière de peinture et de marché de l'art, la jeune femme propose à André Breton de devenir directeur artistique de la galerie¹². La rencontre s'est faite par l'entremise de Félix Labisse, qui fréquente certains surréalistes et que Babet a croisé dans les milieux du théâtre¹³. Le choix de Breton permet à la galeriste d'associer à son entreprise un nom reconnu et respecté, lui ouvre des contacts avec de nombreux créateurs et donne à la galerie une orientation précise. De

6 Renée Mabin, « Yves Laloy et le surréalisme », dans rubrique « Astu » de *Mélusine*, janvier 2017, URL : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2238> [dernier accès : 04.11.2020].

7 Renée Mabin, « La galerie À l'Étoile scellée », dans *Mélusine* 28 : Le surréalisme en héritage, 2008, p. 295–308, ici p. 295. Et Renée Mabin, « Les peintres d'Argenton », dans *L'aventure de l'art abstrait. Charles Estienne, critique d'art des années 50*, cat. exp. Brest, musée des Beaux-Arts, Brest 2011, p. 90–109, ici p. 99.

8 Entretien de l'auteur avec Georges Goldfayn, le 16 août 2017. Georges Goldfayn, qui travailla pour la galerie dès l'exposition inaugurale, nous a confirmé que Géo Dupin ne participa ni au fonctionnement ni à l'organisation de la galerie durant tout le temps où il y travailla, c'est-à-dire jusqu'à l'exposition de René Duvillier en juin 1955. De même, dans les archives de Dominique Rabourdin à Paris, le nom de Géo Dupin n'apparaît pas dans les documents liés À l'Étoile scellée avant le 7 juin 1956, où il est associé à celui de Sophie Babet sur une invitation à un cocktail à la galerie.

9 René Barotte, « Surréalistes, contemporains, abstraits », dans *Tableaux surréalistes, abstraits et contemporains, collection de madame B... collection de monsieur S... et à divers amateurs : vente à Paris, Palais Galliera, le 19 mars 1971*, commissaires-priseurs : Maurice Rheims et René Laurin, Paris 1971, p. 1.

10 Hypothèse formulée par Georges Goldfayn, mais pour laquelle il ne dispose pas d'éléments plus précis.

11 Édouard Jaguer, « L'Étoile scellée (galerie) », dans *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, éd. par Adam Biro et René Passeron, Paris 1982, p. 157.

12 Entretien de l'auteur avec Georges Goldfayn, le 16 août 2017.

13 Mabin, 2008 (note 7), p. 295.

son côté, Breton accepte une proposition qui offre une tribune et une vitrine au groupe surréaliste, tout en lui épargnant les contraintes de la gestion d'un lieu. Depuis son apparition publique en 1924, le groupe se trouve, en effet, confronté à un double problème. Il lui faut présenter les fruits de son activité au public, tout en préservant son autonomie face à un marché de l'art dont il ne partage ni les orientations ni les objectifs, quand il ne s'y oppose pas radicalement. À quelques reprises, les surréalistes se sont ainsi tournés vers la gestion ou l'animation, en propre, de lieux ou de galeries, que ce soit avec la Galerie surréaliste, en 1926, ou la galerie Gradiva, gérée par Breton en 1937–1938. Mais ces tentatives se sont soldées par des échecs commerciaux et Breton ne veut plus s'investir dans une telle aventure. La collaboration avec une galerie privée, comme cela a été le cas avec l'espace « Solution-surréaliste, la Dragonne » à la galerie Nina Dausset, en 1948–1949, ou l'alliance avec des partenaires capables de s'investir durablement mais laissant toute latitude au groupe sont donc privilégiées.

La proposition de Sophie Babet est d'autant mieux accueillie qu'elle arrive au moment où une nouvelle publication collective, *Médium. Informations surréalistes*, est lancée. La feuille mensuelle est mise d'emblée à contribution pour annoncer l'ouverture du lieu, par un encart¹⁴. Les numéros suivants rendent compte des expositions qui s'y tiennent¹⁵. Au-delà de la publication, ce sont les diverses forces du groupe qui s'emploient à donner au nouveau lieu rayonnement et visibilité. Comme cela avait été le cas pour la galerie Gradiva, un nom est choisi en fonction de sa résonance poétique et de sa portée symbolique. « À l'Étoile scellée » est proposé par un des grands spécialistes des ésotérismes et de l'alchimie, René Alleau, alors très proche de Breton. Ce nom est préféré à d'autres en ce qu'il exprime à la fois la notion *centripète* du pacte initiatique, par le sceau, et celle *centrifuge* de rayonnement, par l'étoile – idées qui représentent la nature même de la création surréaliste et de sa diffusion. L'image de l'étoile est par ailleurs chère à Breton, car elle est « l'emblème de l'espérance et de la résurrection¹⁶ ». À peine adopté, le nom fait l'objet d'un détournement et une petite affiche le décline sous la forme du calembour : « Les toiles, c'est laid. L'étoile aussi », signé Rose Sélavy¹⁷.

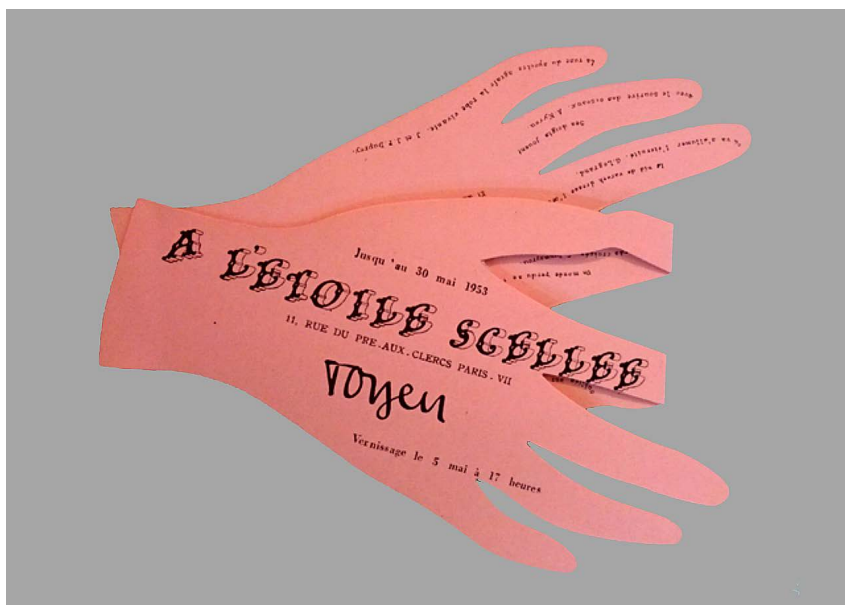
14 « Où désormais ? À l'Étoile scellée », dans *Médium. Informations surréalistes* 1, novembre 1952, s. p.

15 Le numéro 2 de décembre 1952 rend compte de l'exposition inaugurale. D'autres expositions sont annoncées dans les numéros suivants : Hantaï (n° 3, janvier 1953) ; exposition collective, Ernst, Giacometti, Hantaï, Lam, Ray, Oppenheim, Paalen, Tanguy, Toyen... (n° 4, février 1954), etc.

16 Breton, 1969 (note 3), p. 201.

17 [Les toiles, c'est laid... Rose Sélavy, carton inaugural pour la galerie de l'Étoile scellée], 1 carton imprimé à l'encre rouge, 1 f., 10,6 × 14 cm, Paris [1952], bibliothèque Kandinsky, GALETO P4 10574.

L'investissement des surréalistes se fait aussi de façon pratique. Le jeune poète Georges Goldfayn, dont une amie habite l'immeuble qui abrite la galerie, accepte d'assurer, contre défraiement, une permanence tous les jours sauf le dimanche. Il devient ainsi « administrateur » du lieu, mettant au service de celui-ci l'expérience acquise peu avant dans la gestion du bar-discothèque le Storyville¹⁸. L'aménagement intérieur est confié au surréaliste tchèque Jindřich Heisler, qui conçoit un présentoir guidant, tel un doigt, les visiteurs à l'intérieur du local¹⁹. Le carton d'invitation de l'exposition collective qui inaugure le lieu, le 5 décembre 1952, est dessiné par Toyen et se déploie sous la forme d'un papillon (fig. 81). La peintre réalise également un catalogue en forme de « mains jointes » pour son exposition personnelle²⁰ (fig. 82). Par la suite, d'autres exposants comme Rachel Baes (qui dessine un carton d'invitation en forme de chauve-souris²¹) ou Meret Oppenheim réaliseront des cartons d'invitation ou la mise en page de catalogues²². D'autres mettront leurs réseaux à contribution pour en assurer l'impression et le façonnage.



82 Toyen, carton invitation à l'exposition personnelle de la peintre, le 5 mai 1953

18 Entretien de l'auteur avec Georges Goldfayn, le 16 août 2017.

19 Ibid.

20 Bibliothèque Kandinsky, fonds Toyen, TOY P2 9760.

21 Bibliothèque Kandinsky, fonds Baes, BAES P1 9491.

22 Meret Oppenheim, *À l'Étoile scellée... Paris, vernissage mardi 19 juin 1956*, fonds général, OPP P.1 9492.

Plusieurs poètes et théoriciens du groupe (Breton, Péret, Jean-Louis Bédouin, Jean Schuster, Bernard Roger, Ado Kyrrou, Dolfi Trost, Gérard Legrand, Jean-Pierre Duprey, Guy-René Doumayrou, Robert Benayoun, José Pierre) seront également sollicités pour la rédaction de préfaces ou de textes poétiques accompagnant les expositions. La présence des surréalistes autour et dans la galerie est telle que Jean-Louis Bédouin n'hésitera pas à la qualifier de «galerie surréaliste», ce qu'elle n'est pourtant pas²³.

Breton tient, en effet, à garder une séparation claire entre le lieu d'exposition et le reste de l'activité collective. Si, conformément à ses souhaits, un espace librairie s'ouvre, dans lequel on peut trouver des livres proches des préoccupations surréalistes (ésotérisme, alchimie, poésie, art...), les publications présentées ne sont ni des œuvres des surréalistes ni des publications du groupe. De même, Breton tient à ce que le lieu fonctionne comme une véritable galerie, non comme une «permanence surréaliste» – comme cela avait pu être le cas avec la Centrale surréaliste, Gradiva ou la Dragonne –, et si certains membres du groupe y passent, ils ne s'y attardent pas, préférant se donner rendez-vous dans les cafés avoisinants²⁴. Cette volonté de ne pas phagocyter le lieu et de ne pas le restreindre aux seuls surréalistes a d'ailleurs été clairement exprimée dans une notice rédigée par Breton et publiée anonymement dans *Arts*, début décembre 1952 :

« Sous cette étiquette alchimique “À l'Étoile scellée”, on a pu croire d'abord à une nouvelle galerie surréaliste [...]. Renseignements pris, “À l'Étoile scellée” répond à une formule beaucoup plus large. Selon André Breton, qui veillera au choix des œuvres présentées, le moment serait venu d'opposer, tant au risque de régression “réaliste” dans l'art qu'au danger de dissolution dans un “abstrait” d'authenticité de moins en moins vérifiable, une digue assez large pour s'étendre de Balthus à Paalen, en passant par Max Ernst, Brauner, Toyen, Trouille, Picabia, Man Ray, Giacometti, Miró, Arp, Fernandez²⁵. »

Ainsi qu'annoncée, la programmation de Breton mêle des œuvres surréalistes, émanant de peintres établis ou de jeunes créateurs inconnus du public, et s'ouvre à des tendances non surréalistes qui poursuivent des visées communes et avec lesquelles une alliance semble envisageable. Il n'est cependant pas question d'«éclectisme» et, pour délimiter l'espace couvert par la programmation, le poète pose des bornes précises. Il s'agit

23 Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme 1939–1959*, Paris 1961, p. 250.

24 Entretien de l'auteur avec Georges Goldfayn, le 16 août 2017.

25 André Breton, «Présentation pour l'ouverture de la galerie “À l'étoile scellée”», dans id., *Alentours II*, dans id., *Œuvres complètes*. III, Paris 1999 (Bibliothèque de la Pléiade, 459), p. 1080–1081.

d'œuvrer, d'un côté, contre un art figuratif, décoratif, anecdotique ou à thèse : celui « réaliste-socialiste » de Fougeron ou de Taslitzky, celui empreint de « stupidité et de laideur²⁶ » de Léger, ou le misérabilisme des « Christ-clowns en baleines de parapluie retourné de Buffet²⁷ » ; et de dénoncer, de l'autre, la « soupe déshydratée²⁸ », le « vide au carré²⁹ » d'un art abstrait, purement rétinien, géométrique ou platement « informel », défendu notamment par Michel Tapié³⁰. Ces choix sont réaffirmés peu après par Jean Schuster, rédacteur en chef de *Médium. Informations surréalistes*, dans un article qui lance déjà un appel en direction de Charles Estienne :

« [...] l'outrecuidance du réalisme socialiste n'a d'égal que l'hypocrisie d'un certain abstractivisme, comme le note Charles Estienne dans son remarquable *L'Art abstrait est-il un académisme?* [...] Qu'on le veuille ou non, il y a là un critère d'appréciation qui permet de rejeter tout ce qui ne tend à rien moins qu'à nous interdire l'accès au réel pour nous parquer dans ce semblant de réalité [...]. C'est à partir d'un tel critère [...] que s'est ouverte, 11 rue Pré-aux-Clercs la galerie "À l'Étoile scellée" où sont réunies les œuvres des diverses tendances qui ont en commun le désir d'exprimer le contenu latent du monde et d'en extraire les innombrables richesses qui l'électrisent³¹. »

Cette exigence d'une alliance sensible et stratégique, dépassant le cadre du groupe surréaliste, est mise en avant dès la toute première exposition organisée par Breton. Le choix a été fait d'un accrochage collectif qui affirme la poursuite de l'activité surréaliste, en présentant des œuvres de figures « historiques » du groupe (Ernst, Miró, Man Ray, Magritte, Giacometti, Toyen, Brauner, Paalen, Meret Oppenheim...) mêlées à celles de nouveaux venus (Juan Andralis, Fred Deux, Maurice Rabin, Mirabelle Dors...), mais aussi de créateurs ne participant pas aux activités collectives (comme Antonio Saura). Cette première exposition est aussi l'occasion pour Breton de montrer la capacité que le surréalisme a de se

26 André Breton, « M. Dorival nous la baille belle », dans *Médium. Informations surréalistes* 7, mai 1953, s. p.

27 André Breton, « Sus au misérabilisme ! », dans *Combat-Art*, 1956 ; repris dans id., *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1965, p. 347.

28 Titre d'un pamphlet de Benjamin Péret dirigé contre l'art abstrait, paru dans *L'Almanach surréaliste du demi-siècle* en 1950, repris dans Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, 6, Paris 1992, p. 312-319.

29 Jean Schuster, « L'élévation du vide au carré », dans *Médium. Informations surréalistes* 1, novembre 1952, s. p.

30 Tapié est plusieurs fois pris à partie. Dans le texte de Breton pour l'exposition Pierre Molinier, la notion « d'art autre » défendue par le critique est ainsi comparée à un « art figuratif, non figuratif ou langue au chat (sans chat) que tel colporteur illettré [...] a jugé expédient de qualifier d'"autre" » (André Breton, « Pierre Molinier » [janvier 1956], dans id., 1965 [note 27], p. 245).

31 Jean Schuster, « La liberté a besoin de couleurs », dans *Médium. Informations surréalistes* 2, décembre 1952, s. p.

renouveler, en défrichant de nouveaux territoires et en découvrant de nouvelles sensibilités. Le poète décide, en effet, d'ajouter à l'exposition un tableau-objet d'un jeune peintre qu'il ne connaît pas, Simon Hantaï, et que ce dernier a déposé devant chez lui, rue Fontaine, le 7 décembre, soit juste deux jours après le vernissage, sans la moindre indication de provenance³².

L'importance de la découverte est telle, que c'est à Hantaï seul que Breton décide de consacrer la seconde exposition qu'il organise dans le lieu du 23 janvier au 10 février 1953 ; il rédige pour l'occasion le texte du catalogue, dans lequel il souligne l'extrême nouveauté de l'œuvre de Hantaï, à rebours des modes et des « domestications » du marché de l'art, et salue le refus affiché par le peintre des galeries et du « circuit commercial³³ ». En mettant en exergue l'œuvre d'un jeune peintre quasi inconnu, dont la force poétique et l'invention plastique sont indéniables, Breton insiste sur la révélation d'une telle rencontre et montre, en retour, le rôle de défricheur et de catalyseur que continue à jouer le surréalisme. L'œuvre hors norme de Hantaï, qui échappe alors aux formes convenues, répétitives, académiques de la peinture figurative ou purement abstraite, offre aussi à Breton et aux surréalistes un tremplin idéal. Le choix est payant. L'exposition marque les esprits comme « des coups de gongs » et assure à la nouvelle galerie l'intérêt de plusieurs acteurs et commentateurs de la scène artistique parisienne³⁴. Dès lors, la programmation va faire alterner expositions collectives et personnelles, insistant sur tout ce qui permet de dépasser l'image parfois convenue, limitée et *surannée*, que l'on commence à se faire du surréalisme : celle du « réalisme insolite, [du] trompe-l'œil et [de] son attirail hétéroclite³⁵ [...] ».

C'est dans ce sens que va la proposition que Breton fait à Charles Estienne d'exposer à l'Étoile scellée, du 10 au 31 mars 1953, certains des peintres qu'il défend et promeut³⁶. Les deux hommes se connaissent depuis l'exposition internationale du surréalisme en 1947 chez Maeght³⁷. Proche, à ses débuts, de certains peintres abstraits de la nouvelle école

32 Bédouin, 1961 (note 23), p. 242. Hantaï eut, de son côté, la surprise de découvrir son œuvre exposée en passant devant l'Étoile scellée. Il rencontra alors Breton et rejoignit pour un temps le groupe surréaliste.

33 André Breton, « Simon Hantaï », dans id., 1965 (note 27), p. 237.

34 Ibid.

35 Charles Estienne, José Pierre « Situation de la peinture en 1954 », dans *Médium. Communication surréaliste* 4, janvier 1955, p. 43.

36 Exposition « La Coupe et l'Épée » du 10 au 31 mars 1953 avec des œuvres de Jean Degottex, Marcelle Loubchansky, René Duvillier, Jean Messagier.

37 Charles Estienne, « Pour saluer André Breton », émission réalisée par Maurice Nadeau et Jean Schuster, en octobre 1966, diffusée sur France Culture, URL <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/pour-saluer-andre-breton-1ere-diffusion-19101966-0>, [dernier accès 04.11.2020].

de Paris, tels Jean Bazaine, Jean Dewasne, Jean Deyrolle, Jean Le Moal³⁸, Estienne a fréquenté les galeries de Jeanne Bucher, Denise René ou Colette Allendy³⁹. Il s'en est assez vite éloigné et fustige désormais l'académisme, le formalisme, la froideur d'une certaine abstraction – celle-là même que dénoncent les surréalistes. L'attire pour la nature, la poésie, l'intérêt pour la peinture de Gauguin et surtout de Kandinsky scellent alors un rapprochement sensible avec Breton et certains surréalistes. Pour Breton, Schuster et José Pierre, la collaboration avec Estienne est aussi stratégique en ce qu'elle leur permet d'unir leurs forces contre des ennemis communs : les réalistes, les abstraits géométriques, mais aussi les défenseurs d'une abstraction « informelle » qui aux yeux d'Estienne et des surréalistes tombe dans le geste décoratif en se coupant des forces poétiques de la nature ou du message de l'inconscient, ainsi que le rappelle Estienne dans le texte d'introduction de l'exposition collective « La Coupe et l'Épée » qu'il organise dans la galerie du 10 au 31 mars 1953⁴⁰.

Se rapprocher d'Estienne et des peintres qu'il a réunis autour de lui lors du premier Salon d'octobre de 1952, puis sous l'appellation provocatrice de « tachisme », permet de toucher un nouveau public et de montrer – sous le patronage de Kandinsky et de son *Du spirituel dans l'art* – le lien unissant certaines recherches gestuelles à l'automatisme et, par-delà, au surréalisme⁴¹. Pour Estienne, le rapprochement avec les surréalistes lui permet de disposer d'un écho, à travers leurs revues, et d'un lieu, ce dont il aura encore plus besoin après la fin du Salon d'octobre en 1953. Mais si l'alliance avec Estienne et les « tachistes », décidée par Breton, est soutenue ou acceptée par la plupart des surréalistes, elle est aussi à l'origine d'une crise interne. Un petit groupe emmené par Maurice Rapon et sa compagne Mirabelle Dors, tous deux hostiles au rapprochement avec Estienne et les « paysagistes abstraits », défend – à l'inverse – une ligne purement figurative, classiquement surréaliste, se

38 René Le Bihan « Les trois Bretagnes de Charles Estienne », dans *Charles Estienne, une idée de nature*, cat. exp. Brest, musée des Beaux-Arts, Brest 1984, s. p.

39 Voir Jean-Paul Ameline, « Denise René : histoire d'une galerie, 1944–1960 », dans *Denise René, l'intrépide : une galerie dans l'aventure de l'art abstrait*, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, Paris 2001, p. 13–43, ici p. 19 ; ainsi que le témoignage de Hans Hartung, cité dans Gérard Xuriguera, *Les années 50. Peintures, sculptures, témoignages*, Paris 1981, p. 94–95.

40 « Ainsi nul mouvement, nul rythme, coloré, si abstrait soit-il, et même parti de l'abstrait pur, n'est gratuit [...]. Il épouse déjà et exprime, fût-ce à son insu, le mouvement le plus énigmatique de la nature. » (Charles Estienne, « La Coupe et l'Épée », dans *Degottex, Duwillier, M. Loubchansky, Messagier : la coupe et l'épée*, cat. exp. Paris, À l'Étoile scellée, Paris 1953, 1 f. recto, bibliothèque Kandinsky, fonds Henri Goetz, GAL.ETO P1 5875).

41 En mars 1954, Breton salua la tenue du Second Salon d'octobre, organisé par Estienne en octobre de l'année précédente : « Pas de vent plus salubre que celui qu'a fait passer le manifeste "22" publié en préface du Second Salon d'Octobre par Charles Estienne, et rien qui garde aujourd'hui plus grande signification théorique [...] ». (Breton, « Leçon d'octobre » [1^{er} mars 1954], dans id., 1965 [note 27], p. 337).

réclamant de Magritte. L'opposition tourne à l'affrontement direct, entraînant, au printemps 1954, le départ de Rabin et de Dors qui fondent le groupuscule du Jeune surréalisme, qui deviendra la Tendance populaire surréaliste.

La crise éclate alors que des divergences sur la programmation se font jour entre Babet et Breton. Le divorce est annoncé publiquement en mai 1953, dans le numéro 7 de la feuille *Médium. Informations surréalistes*, où on lit l'encart suivant :

« Les surréalistes déclinent toute responsabilité quant à l'activité à partir du 2 juin 1953 de la galerie "À l'Étoile scellée" et font toute réserve sur le maintien de cette enseigne qui ne saurait plus aucunement convenir à la marchandise présentée⁴². »

La rupture avec Sophie Babet est confirmée le 18 octobre 1953 par une lettre de Breton à Granell, dans laquelle le poète rappelle au peintre espagnol le projet – alors compromis – qu'il a eu de lui organiser une exposition personnelle à l'Étoile scellée, et revient sur les difficultés liées à la scène artistique parisienne :

« [...] vous pensez bien qu'il entrerait dans mes toutes premières intentions de vous inviter à exposer à l'Étoile scellée. Malheureusement tout y a pris très vite un mauvais tour, faute du minimum d'intelligence qui eût pu être espéré des commanditaires et j'ai dû retirer mon épingle du jeu. La situation autour des galeries d'art à Paris reste aussi fâcheuse que possible [...]; les revues d'art, inféodées aux galeries, se bornent à encenser les éternels Matisse, Rouault, Braque, etc. Tout cela est irrespirable⁴³. »

Mais si Breton et le groupe surréaliste s'éloignent, pour un temps, de la galerie, celle-ci n'en continue pas moins de fonctionner, contrairement à ce qui est parfois écrit. On peut en effet lire que l'Étoile scellée aurait connu une interruption de plus d'un an, de juin 1953 à juin 1954⁴⁴, impression qui a pu être donnée par les commentaires de témoins, tel Jean-Louis Bédouin qui, dans *Vingt ans de surréalisme*, passe sous silence ce qu'il advint de la galerie entre juin 1953 et juin 1954, se contentant

42 *Médium. Informations surréalistes* 7, mai 1953, s. p.

43 André Breton, lettre du 18 octobre 1953 à Eugenio Fernández Granell, citée dans cat. exp. Madrid, 2009 (note 5), p. 129.

44 Renée Mabin mentionne que la galerie aurait connu « une interruption de plus d'un an » et n'aurait repris ses activités qu'avec l'exposition Eugenio Fernández Granell « du 25 juin au 12 juillet 1954 » (Mabin, 2008 [note 7], p. 300).

de parler de «L'interruption momentanée de l'activité de la galerie» et de «sa réouverture, au printemps 1954⁴⁵». Sous la direction de Babet, la galerie poursuit son activité. La peintre belge «surréaliste» Rachel Baes y montre ses toiles du 6 au 28 novembre 1953, manifestation suivie, du 11 décembre 1953 au 9 janvier 1954, par une exposition collective de «Toiles anciennes» de Francis Grubert, André Marchand et Pierre Tal Coat, présentée par Jacques Lassaigne⁴⁶. En janvier et février 1954, la galerie héberge un ensemble d'œuvres abstraites du Tchèque Bohumír Strohalm, dit «Bocian», introduit par un poème d'André Du Bouchet. Babet est également restée proche de certains des jeunes surréalistes qui, à la suite de l'alliance avec Estienne, ont quitté le café ou se sont éloignés des réunions. Du 16 février au 13 mars 1954, elle accueille ainsi une exposition d'œuvres peintes et sculptées de Maurice Rapin, Jean-Pierre Duprey et Juan Andralis. Du 17 mars au 10 avril, c'est au tour de Fred Deux de présenter ses œuvres. Du 28 avril au 15 mai 1954, elle organise enfin, avec l'aide du scénariste et dramaturge belge Claude Spaak, ami de Paul Delvaux, qui prête plusieurs toiles de sa collection privée, une exposition collective de toiles de René Magritte, Óscar Domínguez et Félix Labisse⁴⁷.

La programmation menée par Babet est, on le voit, assez éclectique et peut même paraître problématique pour les surréalistes, car elle accueille des personnes en opposition ouverte à la ligne souhaitée par Breton et Estienne. Pourtant à partir de juin 1954, les deux hommes collaborent à nouveau de façon soutenue avec la galerie⁴⁸. Des expositions individuelles (André Poujet, Eugenio Fernández Granell, Judit Reigl, Giordano Falzoni, Jean Degottex, Max Walter Svanberg, Toyen, René Duvillier, Fleury Joseph Crépin, Pierre Molinier, Jan Křížek, Man Ray, Meret Oppenheim) et collectives («Quelques feux dans le brouillard et objets des îles», organisée en janvier 1955 pour accompagner la publication de

45 Bédouin, 1961 (note 23), p. 250. Une même impression est donnée par Philippe Audoin qui écrit : «À la petite galerie de la rue du Pré-aux-Clercs où ils vont réussir à tenir plus de deux ans, les surréalistes donnent une enseigne hermétique : À l'Étoile scellée.» (Philippe Audoin, *Les Surréalistes*, Paris 1973, p. 131).

46 Archives Dominique Rabourdin.

47 Claude Spaak prête plusieurs toiles de Magritte : *La Condition humaine*, version de 1934, *La Lumière des coïncidences*, gouache de 1935, *La Magie noire*, toile de 1934, *La Clé des champs*, version de 1933. Aucune de ces œuvres n'étaient à vendre. Le recours à Spaak pourrait s'expliquer par le fait que Magritte était alors en train de préparer sa première exposition individuelle au Palais des beaux-arts de Bruxelles (du 7 mai au 1^{er} juin) et que les toiles de sa collection n'étaient pas disponibles. Magritte ainsi que E.L.T. Mesens et Ernst furent présents le soir du vernissage à l'Étoile scellée, le 28 avril, ainsi que le montre un cliché. Breton et les autres membres du groupe semblent en revanche ne pas s'y être rendus.

48 La présence de Breton redevient si forte que Jan Křížek peut écrire à son ami le peintre Václav Bošтік en mai 1956 : «La galerie À l'Étoile scellée est la galerie d'André Breton que je vois maintenant assez souvent et qui me dit beaucoup aimer ce que je fais» (cité dans Anna Pravdová, Jan Křížek 1919–1985. «Chez moi l'homme ne doit jamais disparaître», Prague/Limoges 2015, p. 150).

l'enquête de Charles Estienne et José Pierre « La Peinture en 1954 » dans la revue *Médium*, ou l'exposition Agustín Cárdenas-Fayad Jamís, en mai 1956⁴⁹) sont ainsi préparées et présentées avec la collaboration de Breton, d'Estienne, et de quelques surréalistes dont Péret, Robert Benayoun, José Pierre⁵⁰. Cette collaboration perdure jusqu'à la fermeture définitive de la galerie en juin 1956.

Le fonctionnement de la galerie

Dès l'exposition inaugurale de décembre 1952, un fonctionnement se met en place qui nous permet d'avoir une idée de la façon dont les œuvres sont rassemblées, circulent et s'échangent. La plupart des toiles présentées ont été collectées auprès des artistes eux-mêmes. Pour Miró, absent de France et qui ne fréquente plus le groupe, elles ont été empruntées à la galerie Maeght. Les pièces exposées sont le plus souvent la propriété des artistes, qui les prêtent ou les mettent en vente pour la durée de l'exposition. Une commission est prélevée sur les ventes éventuelles et contribue au fonctionnement de la galerie, aucune contribution financière n'étant demandée aux exposants, sauf pour la fabrication des catalogues⁵¹. L'Étoile scellée ne fait pas signer de contrat d'exclusivité et il arrive que d'autres galeristes, venant aux vernissages pour découvrir les œuvres exposées ou parfois les acheter, proposent aux artistes exposés de les prendre sous contrat. On y rencontre ainsi, au gré des expositions, des représentants de la galerie Pierre, de la galerie Maeght, et Jean Fournier, directeur de la galerie-librairie Kléber qui ouvre ses portes en 1955. Ce dernier accueillera et représentera par la suite certains des jeunes artistes découverts par l'Étoile scellée (tels Hantai et Reigl).

La circulation des œuvres se fait avant tout dans le cercle proche et amical de la galerie, par le biais d'achats entre les différents artistes qui y exposent, d'acquisitions par des amis poètes ou par Sophie Babet elle-même. Une gouache de Magritte de la série *Perspectives*, présentée lors de l'exposition inaugurale de décembre 1952, se retrouve ainsi dans la collection de la galeriste⁵². D'autres œuvres exposées à l'Étoile scellée la rejoindront. C'est le cas du *Roi soleil* de Slavko Kopač (exposé du

49 Archives Dominique Rabourdin.

50 Benayoun rédigea le texte de présentation du catalogue de Giordano Falzoni, après que Breton eut décidé de retirer son texte au dernier moment, car une faute y était restée. Entretien de l'auteur avec Georges Goldfayn, le 16 août 2017.

51 Le catalogue de l'exposition « Pierre Molinier » (27 janvier–17 février 1956) est financé par le peintre. Un exposant comme Duvillier ne pouvant payer les frais liés au catalogue, c'est Georges Goldfayn qui lui avance l'argent.

52 Maurice Rapin, Mirabelle Dors, *Mirabelle et Rapin*, Vélizy-Villacoublay 1990, p. 385.

14 avril au 2 mai 1953), de *La Loi du calme* de Toyen (exposée du 5 au 30 mai 1953), de *Construction et Astres* de Fleury Joseph Crépin (exposé du 10 au 30 novembre 1955) ou des *Dames voilées* de Pierre Molinier (exposé du 27 janvier au 17 février 1956). Des toiles de Rachel Baes, de Bocian, d'Óscar Domínguez, de Félix Labisse, de Max Walter Svanberg, de Jean Degottex, de Marcelle Loubchansky, certaines exposées, d'autres non, viendront encore s'ajouter à la collection de Sophie Babet⁵³.

Georges Goldfayn n'est pas en reste, qui achète, lors d'un « accrochage », une petite toile de Max Ernst qu'il revend par la suite⁵⁴. La toile *Quatrième Mue* de Hantaï, présentée lors de l'exposition personnelle du peintre, se retrouve pour sa part dans la collection de José Pierre. Certaines œuvres deviennent aussi la propriété de collectionneurs amis de Breton et il est possible que le poète ait joué le rôle d'intermédiaire dans leur acquisition. *Le Narcisse collectif* de Hantaï, également présenté à l'occasion de la première exposition individuelle du peintre, devient la propriété d'Edmond Bomsel, bibliophile et collectionneur, ami de longue date de Breton à qui il avait avancé les fonds nécessaires pour l'ouverture de la galerie Gradiva en 1937⁵⁵.

Les œuvres sont encore objets de dons ou d'échanges. Sophie Babet reçoit ainsi de Toyen le dessin *Visages*, que la peintre lui dédicace⁵⁶. De

53 Lors de la vente de sa collection en 1971, au palais Galliera, Sophie Babet proposa ainsi trois toiles de Baes (*La Rencontre*, *Le Rapport absolu*, *Le Rêve du 3 octobre*), trois toiles de Bocian (*Composition à fond bleu*, *Composition polychrome*, *Composition à fond blanc*), deux toiles de Crépin (*Construction et Astres*, *Château et Portiques*), une toile de Degottex (*L'Eau rouge*), trois dessins de Fred Deux (*L'Équilibriste*, *Ode à Baboushka*, *Secrète lumière*), quatre toiles de Domínguez (*Deux oiseaux*, *Nature morte aux fruits et aux papillons*, *Composition au visage pleurant*, *Masque nègre*), une toile de Duvillier (*Le Fond de la mer*), une toile de Falzoni (*Oiseau fantastique*), deux toiles de Granell (toutes deux intitulées *Compositions*), cinq toiles de Hantaï (*Composition*, *La Tache jaune et rouge*, *Figures*, *Fille du soleil*, *Le Gouffre de l'ombre*), deux toiles de Kopač (*Paysage*, *Le Roi soleil*), une toile de Labisse (*Toréador*), quatre œuvres de Lam, dessins et peintures (*Animaux fantastiques*, *Femme nue*, *Oiseaux*, *Pour Salina*), une toile de Loubchansky (*La Baie des éclairs bleus*), un collage de Mirabelle Dors (*La Reine*), une gouache de Magritte (de la série *Perspective*), une toile de Molinier (*Dames voilées*), trois toiles d'Oppenheim (*Composition*, *Composition sur fond bleu*, *Phalène*), une toile de Paalen (*La Femme au collier de fumée*), deux toiles d'André Poujet (*L'Air navigable pour tous*, *Colloque sur les chapeaux*), une toile de Judit Reigl (*Composition*), quatre dessins à la plume de Svanberg (*Femme assise*, *Visage à la mouche*, *Visages*, *Personnage mythique*), une huile sur carton de Tal Coat (*Oiseaux dans les arbres*), une toile et deux dessins de Toyen (*Loi du calme*, *Oiseaux*, *Visages*).

54 En plus des expositions officiellement annoncées, documentées par un carton d'invitation, la galerie organise des « accrochages » plus informels, entre les expositions. Entretien de l'auteur avec Georges Goldfayn, le 16 août 2017.

55 Renée Mabin, « La Galerie Gradiva », dans *Rubrique Astu de Mélusine*, décembre 2012, URL : http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/Mabin_Gradiva.pdf [dernier accès : 04.11.2020].

56 Le dessin est dédicacé à Sophie Babet en date du 23 février 1953, soit pendant la seconde exposition collective (du 20 février au 5 mars 1953) à laquelle Toyen participe à l'Étoile scellée. Les contacts entre Toyen et Sophie Babet continueront après la fermeture de À l'Étoile scellée. La galeriste enverra ainsi à Toyen quelques lettres sur papier à en-tête de sa nouvelle galerie Le Triskèle (le 9 octobre 1977, le 21 décembre 1977, le 22 octobre 1978) ainsi que des cartons d'invitation pour des expositions organisées dans ce nouveau lieu (exposition « Aube Elléouët, R. Fiévet, Annie Varga, Valentina Shapiro... », 1977-1978 ; « Le Collage surréaliste en 1978 », 1978 ; « Victor Cupsa », 1978 ; « Collage revêtus d'Anne Ethuin », 1980 ; etc.). Voir bibliothèque Kandinsky, fonds Toyen.

même, quelques artistes « rétribuent » par une œuvre les auteurs des textes des catalogues de leurs expositions. C'est le cas de Max Walter Svanberg, à qui une exposition individuelle est consacrée dans la galerie du 18 mars au 10 avril 1955. Dans une lettre qu'il adresse le 16 janvier 1955 à Breton, organisateur de l'exposition et auteur du catalogue, le peintre suédois lui annonce le départ de ses œuvres pour Paris et lui demande d'en choisir une, en signe d'amitié⁵⁷. Dans le brouillon du texte « Le hasard humainement/secrètement déterminé », Breton relate, pour sa part, la visite qu'il fait le 28 janvier à la galerie, où, en présence de Georges Goldfayn, il choisit trois tableaux de Svanberg, et les amène chez lui « aux fins de préface et pour en choisir un⁵⁸ ». D'autres œuvres exposées à l'Étoile scellée se retrouveront dans la collection du poète, dont les toiles *La Rose solidifiée* de Hantaï, *À l'arbre d'Or* de Toyen, *L'oiseau édifie son passage* de Granell, *Ils ont soif de l'infini* de Reigl, *Succubes* et *La Comtesse Mildralgar* de Molinier, le *Cheval de mer solaire* de René Duvillier⁵⁹. Peu avant son exposition personnelle, ce dernier offre également à Breton la toile *Fleur d'écume* (non exposée), ainsi que nous le montrent plusieurs photographies de l'atelier rue Fontaine et la lettre que le poète écrit au peintre, le 29 mars 1955, pour le remercier du présent⁶⁰.

Cette circulation d'œuvres, principalement concentrée autour de la galerie, ouvre toutefois à une diffusion plus large, puisque celles qui viennent enrichir la collection de Breton ou des autres surréalistes sont parfois reproduites dans les revues du groupe⁶¹. Certaines le sont également lors de la réédition du livre de Breton *Le surréalisme et la peinture*, en 1965⁶². Mais cette diffusion principalement interne et amicale ne permet pas à la galerie de subsister économiquement. La survie du lieu est fragile et le moindre problème financier peut s'avérer fatal. À la suite d'un dépassement, lors de la fabrication du catalogue

57 Lettre de Max Walter Svanberg à André Breton, archives de l'association Atelier André Breton. Les toiles empruntées par Breton sont *Le Jeu d'as de cœur*, *La femme appelle*, et *Femme rencontrant l'animal de la métamorphose*.

58 André Breton, « Le hasard humainement/secrètement influencé? », manuscrit, hiver 1955, archives de l'association Atelier André Breton, URL : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100849230> [dernier accès : 04.11.2020].

59 Ces œuvres furent exposées sous les numéros de catalogue suivants : exposition Hantaï, janvier-février 1953, cat. 6 ; exposition Toyen, mai 1953, cat. 3 ; exposition Granell, juin-juillet 1954, cat. 3 ; exposition Reigl, novembre-décembre 1954, cat. 14 ; exposition Molinier, janvier-février 1956, cat. 3 et 5 ; exposition Duvillier, juin 1955, cat. 6.

60 Philippe Le Guillou et Françoise Terret-Daniel, *René Duvillier. L'eau et le feu*, Huelgoat 2016, p. 104.

61 Plusieurs œuvres exposées sont reproduites dans la nouvelle revue *Le Surréalisme, même* qui fait suite à *Médium. Communication surréaliste* en octobre 1956.

62 Plusieurs toiles exposées à l'Étoile scellée sont reproduites dans l'ouvrage (Breton, 1965 [note 27]) : Judit Reigl, *Ils ont soif de l'infini* (coll. Breton), p. 238 ; Max Walter Svanberg, *Portrait d'une étoile* et *Le Jeu d'as de cœur*, p. 240 et 241 ; Pierre Molinier, *Succubes* (coll. Breton), p. 245 et *La Comtesse Midralgar* (coll. Breton), p. 247 ; Jean Degottex, *Le Sang du cormoran* (coll. Charles Estienne), p. 340...



83 Carton d'invitation pour le vernissage de l'exposition *Křížek. Sculptures*, à la galerie À l'Étoile scellée le 16 mars 1956

de l'exposition René Duvillier dont Georges Goldfayn a avancé une partie du financement, le jeune poète doit quitter l'Étoile scellée⁶³. Un problème se présente également lors de l'exposition Křížek (fig. 83 et 84). Une statue du sculpteur tchèque est volée dans l'enceinte de la galerie et Breton prie celui-ci de ne pas prévenir la police, afin de ne pas porter préjudice au lieu. Křížek accepte volontiers, déclarant que si quelqu'un a fait l'effort de voler une pièce aussi encombrante c'est qu'elle devait lui plaire, et qu'il considère ceci comme un hommage⁶⁴.

Malgré les efforts des uns et des autres, la galerie, à laquelle s'est associée Géo Dupin⁶⁵, ne parvient pas à trouver un équilibre financier et doit cesser son activité après l'exposition de Meret Openheim, en juin 1956, et la présentation de la nouvelle revue surréaliste *Le Surréalisme*,

63 Entretien de l'auteur avec Georges Goldfayn, le 16 août 2017.

64 Entretien entre Jiřina Křížková, Anna Pravdová et l'auteur, 2000.

65 Géo Dupin avait auparavant ouvert la galerie La Cours d'Ingres, où elle avait exposé les œuvres de sa sœur Alice Rahon ou du peintre Yves Laloy. Voir Christine Ferrandou, livret du film *Alice Rahon. L'abeille noire*, réalisation Dominique et Julien Ferrandou, TFV, Aube Elléouët-Breton, 2012, s. p; et Mabin, 2017 (note 6).

Vernissage le Vendredi 16 Mars à 17 heures
du 16 Mars au 6 Avril 1956
VERS 11H 30M
11, Rue du Pré-aux-Cloux - PARIS (7^e)
À l'Étoile scellée

KRIZEK

A L'ORÉE DU BOIS, LES PIERRES

Quand la sève monte, le bois éclate. Quand une racine, au cours de sa vie souterraine, rencontre une pierre, elle s'y met et la fait éclater. Quand le bois et la pierre se rencontrent ainsi, ce n'est pas seulement pour échanger les propos de bon ton, aujourd'hui — pour dialoguer, par exemple, de la forme, de la non-forme et des règles plastiques — mais de tout autre chose ; du bon temps, par exemple, ou de cette médieuse pluie fine qui n'est pas moins habile que le soleil à donner des fourmillements au bois et à la pierre, à « recueillir cette multitude d'esprits familiers qui s'attendaient que cela pour sortir, et entrer en procession dans l'atelier de Krizek.

Car on a bien pu, depuis deux mille ans de christianisme et dix ans de néo-abstraction, imposer de l'extérieur une loi à la vieille campagne patoise, rien n'y a fait, et le travail de la loi est toujours à recommencer. À peine le prêtre et le garde champêtre ont-ils tourné les talons, en direction de la ville, le sorcier ouvre sa porte, et



d'un seul éfflement de son sifflet d'herbes, d'un appel aussi discret qu'un cri de chaudronnier, il met en liberté tous les êtres, petits et grands, de la terre et des eaux, du bois et de la pierre. Et tout le monde est de la partie, et l'on mélange les climats et les âges, et telle qui a ouvert un œil dans les cyclades en ouvre un autre en plein bois, dans le rond des fées, et la mandragore joue des tours à Pollicier de Delphes, et l'on pique le plâtre du magon, et les fantômes blancs qui en sortent ont plus de rapports avec les pierres de lune qu'avec la Vénus de Milo.

Mais il y a beau temps que la Vénus de Milo n'a plus de bras ; c'est que, sans doute, elle n'avait plus rien à embrasser, ou qu'il ne lui restait plus que cette absence de bras pour ressembler à de la sculpture, et en outre à de la sculpture moderne. La sculpture de Krizek n'a pas eu besoin de ce genre d'œuvre ou de subterfuge pour être moderne, ou pour être de la sculpture ; il lui a suffi — et c'est là évidemment le don unique de sorcier — de donner la parole, et la vie et la forme, au « pur esprit qui s'accroît sous l'écorce des pierres » comme s'il était le fil même, le cœur et la fibre du bois.

CHARLES ESTIENNE.

84 Charles Estienne,
« À l'orée des bois, les pierres »,
texte de Charles Estienne pour
le catalogue *Krizek. Sculptures*,
à la galerie À l'Étoile scellée,
du 16 mars au 6 avril 1956

même à l'automne de la même année⁶⁶. Les tentatives de Sophie Babet pour étendre son activité à l'Amérique latine et aux Caraïbes, avec l'aide notamment de Wifredo Lam, n'ont pas de suite, et l'exposition collective « Pinturas surrealistas », organisée par Sophie Babet en juillet 1954 à la galerie de Lima, à Lima au Pérou, reste sans lendemain⁶⁷ (fig. 85). Un article du quotidien cubain *El Mundo* du 15 mars 1956 rapporte une visite de Sophie Babet, de Wifredo Lam et de sa compagne, à Cuba, afin d'organiser à La Havane, à Caracas, à Porto Rico et « dans d'autres villes importantes d'Amérique latine », une grande exposition autour des « peintres modernes importants », dont Pablo Picasso et la plupart des

66 Une photographie, prise dans la galerie, montre Breton devant un projet de couverture de la revue réalisé par Toyen (Gérard Legrand, *André Breton et son temps*, Paris 1976, p. 211).

67 L'exposition reprenait le carton d'invitation en forme de papillon dessiné par Toyen pour l'exposition inaugurale de 1952. Elle était présentée par un texte de Patrick Waldberg et réunissait vingt-quatre artistes dont Ernst, Toyen, Picabia, Magritte, Lam, Dorothea Tanning, Óscar Domínguez, Labisse, Aline Gagnaire, Enrico Donati, Fred Deux, Maurice Rapin, Seigle, Ferdinand Springer. Des toiles avaient été prêtées par la galerie Nina Dausset pour l'occasion. Archives bibliothèque Kandinsky, RLQ 6959.

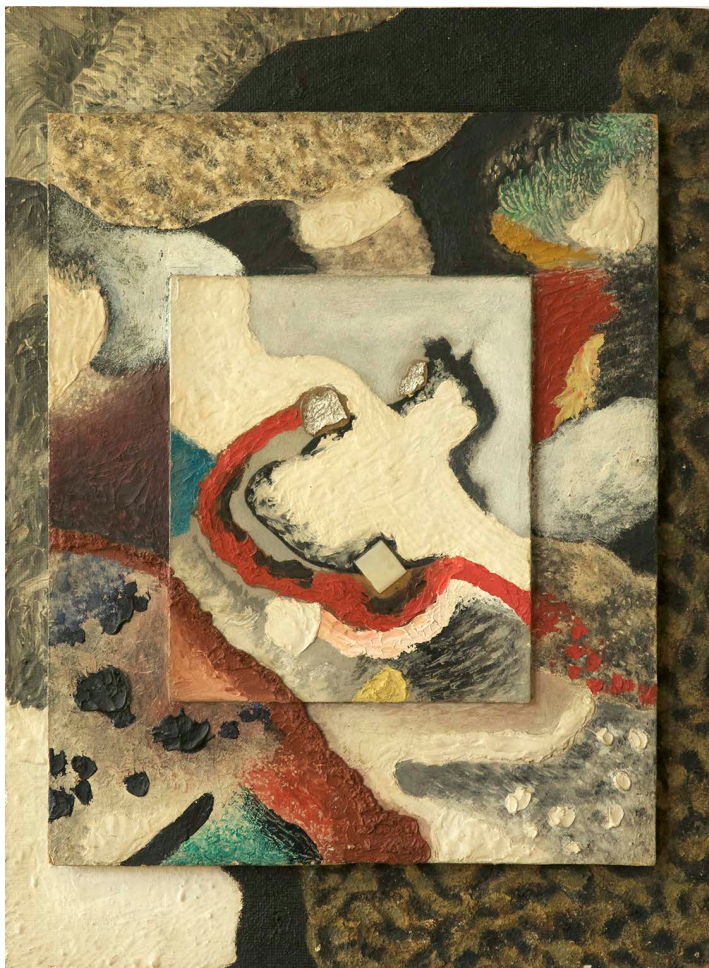
peintres surréalistes présentés à l'Étoile scellée⁶⁸. Mais le projet ne voit pas le jour.

Il faut attendre fin 1977 pour que Sophie Babet et Géo Dupin ouvrent une nouvelle galerie, Le Triskèle, au 23, rue de Fleurus, à Paris. Le lieu, actif jusqu'au début des années 1980, continuera à présenter des œuvres d'anciens surréalistes, de créateurs autrefois proches du groupe d'André Breton, ou de quelques personnes réunies autour du poète Vincent Bounoure et poursuivant une activité collective se réclamant du surréalisme.



85 Couverture du catalogue de l'exposition *Surrealismo*.
À l'Étoile scellée presenta La Pintura surrealista,
 Galeria de Lima, juillet 1954

68 Rosa Oliva, «Traerá una gran Exposición de Pintura de Paris a Cuba», *El Mundo*, La Havane, 15 mars 1956.



86 Carl Buchheister, *Sans titre*, vers 1951, collage, 60 × 44 cm, Vergiate, collection Baj

Enrico Baj collectionneur du « merveilleux ». L'artiste et sa collection au cœur d'un réseau de critiques d'art, galeristes et artistes internationaux

Angela Sanna

Enrico Baj (1924–2003) est l'un des principaux protagonistes de la scène artistique italienne de l'après-guerre¹. Peintre, sculpteur, collagiste, graveur, intellectuel et écrivain, Baj débute sa carrière à Milan comme fondateur – aux côtés du peintre Sergio Dangelo – du Movimento Arte Nucleare. Dès 1952, date de parution du premier manifeste « nucléaire » lancé à Bruxelles, ce courant propose une peinture matérielle et gestuelle axée sur le sujet, à l'époque très actuel, de la réalité « nucléaire » et « atomique ». Dans cette période initiale, la recherche de Baj est animée par le désir très vif de nouer des liens avec le milieu culturel international dans le but de pousser son investigation au-delà des tendances et querelles qui marquent le panorama italien de l'époque. C'est ce qui le conduira, dès ses premières démarches avec Dangelo, sur les pas des anciens membres de Cobra et, de là, sur la route du mouvement Phases et de son fondateur, Édouard Jaguer. Ces initiatives sont alimentées par la tension des jeunes nucléaires vers une peinture cosmopolite qui s'inscrit dans le vaste contexte de l'informel, repoussant aussi bien la rigueur de l'art géométrique abstrait que les contraintes formelles et idéologiques du réalisme. Aussi ces positions sont-elles finalisées par la formation d'un réseau de contacts d'envergure européenne entraînant l'adhésion de nombreux artistes italiens et étrangers. Fort de ces expériences de jeunesse, Baj s'engagera dans une recherche aussi expérimentale qu'autonome dont la sensibilité expressive, très orientée vers le collage et l'assemblage, récusera toute injonction culturelle et stylistique, ainsi que toute fonction utilitaire de l'art. C'est bien ce qui lui permettra, vers la fin de l'expérience nucléaire, de se diriger vers une prospection de plus

¹ Pour l'œuvre complète de Baj, voir : Enrico Crispolti (éd.), *Catalogo generale Bolaffi dell'opera di Enrico Baj*, Turin 1973 ; Marina Corgnati et al. (éd.), *Catalogo generale delle opere di Enrico Baj dal 1972 al 1996*, Milan 1997 ; Enrico Crispolti et al. (éd.), *Catalogo generale delle opere di Enrico Baj dal 1996 al 2003*, Milan 2004.

en plus ironique et hétérogène, tournée vers une critique sociale qui cible l'homme et la société contemporaine. Aussi sa peinture, caractérisée par une variété extraordinaire de matériaux, attaquera-t-elle les catégories comme le pouvoir, les codes de la société de masse, la science et la technologie. Avec pour mots-clés l'imagination, le kitsch, l'ironie et le « monstrueux », Baj s'exprimera par le biais de créatures le plus souvent anthropomorphes, d'où les célèbres « montagnes », « ultracorps », « dames » et « généraux » qui, dès le début des années 1960, scellent sa renommée.

Tout au long de sa recherche, parsemée de manifestes, revues d'avant-garde, livres et articles, Baj s'investira dans d'innombrables activités et collaborations, en Italie et à l'étranger. C'est grâce à cette vaste plateforme que l'artiste pourra collectionner les œuvres d'art en suivant ses sentiments spontanés dépourvus d'esprit « fétichiste² ». Sa collection, aujourd'hui conservée dans les archives de la famille Baj, à Vergiate, présente des dizaines de pièces comprenant tableaux, collages, dessins, sculptures, gravures et livres d'artistes du xx^e siècle. Dans ce riche éventail d'œuvres acquises par Baj et son épouse Roberta au fil des ans, certaines sont signées de noms très célèbres, comme Picasso, Savinio, de Chirico, Fontana, d'autres de créateurs moins connus du grand public, issus du milieu artistique moderne et contemporain. Aussi une partie de cette collection reflète-t-elle les préférences artistiques et les affinités poétiques de Baj avec les personnalités dont il fut collègue, collaborateur et ami. C'est le cas notamment des œuvres de la section du « merveilleux », pour le choix desquelles nous verrons que l'entourage de l'Italien eut une influence déterminante, nettement plus importante que celle de conseillers ou d'experts du secteur. Encore faut-il ajouter que ces acquisitions furent tantôt spontanées, tantôt réfléchies, et qu'elles résultèrent souvent de dons et d'échanges entre Baj et les artistes qui l'entouraient.

La section du « merveilleux » sur laquelle portent ces pages va de Dada au surréalisme, en passant ponctuellement par le mouvement Phases : on y trouve aujourd'hui des œuvres de Carl Buchheister, Marcel Duchamp, Max Ernst, Konrad Klapheck, Wifredo Lam, Francis Picabia, Man Ray, Friedrich Schröder-Sonnenstern, mais aussi des pièces réalisées à quatre mains par Baj et Man Ray ou Baj et Bill Copley. D'autres tableaux et collages de la collection ont été cédés ou vendus par l'artiste, comme ceux de Bona de Mandiargues, Édouard Jaguer, René Magritte et E.L.T. Mesens.

D'un point de vue général, lesdites acquisitions s'inscrivent dans un circuit culturel et intellectuel dont les acteurs principaux sont l'artiste E.L.T.

2 Tiré d'un entretien de l'auteure avec Baj, Vergiate, 6-7 décembre 1997, dans Angela Sanna, *Baj, Jaguer et le mouvement Phases*, thèse inédite, université Paris-1 – Panthéon-Sorbonne, 2002, t. 2, p. 443.

Mesens, les marchands Arturo Schwarz, Carlo Cardazzo, Giorgio Marconi, et le critique d'art Édouard Jaguer. Ce dernier, sur lequel nous reviendrons plus loin, eut un rôle significatif quoique indirect dans la formation de la collection de Baj, en lui offrant plusieurs possibilités de relations avec la sphère surréaliste et les membres de Phases. Grâce à Jaguer, Baj put bénéficier d'un réseau de contacts en accord avec le caractère polyvalent de sa personnalité et la structure complexe de ses intérêts culturels. Sa collection du « merveilleux », qui atteste de ces aspects, laisse aussi parfois deviner des rapports plus contrastés. C'est ce que suggère, en particulier, le nombre réduit d'artistes de Phases – représentés notamment par Klapheck et Buchheister –, qui trahit vraisemblablement l'indifférence de Baj à l'égard de plusieurs créateurs aimés de Jaguer. Il est vrai en effet qu'au fil des ans, l'Italien préférera les compétences professionnelles du critique à ses choix esthétiques. Il en admira de surcroît ce talent de catalyseur grâce auquel il put entrer, dès les années 1950, sur la scène cosmopolite de Phases et amorcer plus tard ses relations avec les surréalistes et les sympathisants du mouvement. Parmi ceux-ci, on retrouve André Breton, Max Ernst, Mesens, André Pieyre de Mandiargues, Raymond Queneau, Marcel Duchamp, Octavio Paz, Joyce Mansour, Jean-Clarence Lambert, José Pierre, Man Ray, Picabia, Arturo Schwarz. Ces fréquentations se traduisirent par des expositions, des correspondances, des préfaces à l'œuvre de Baj et des illustrations de l'artiste à leurs textes littéraires et poétiques. Ce foisonnement aura des répercussions sur la collection de Baj puisque certains, comme Mesens et Schwarz, pourront y jouer un rôle de marchand et de trait d'union, alors que d'autres, liés à l'Italien par la Pataphysique, comme Duchamp, Max Ernst ou Man Ray, lui offriront leurs œuvres en guise de collaboration et de témoignage d'affinités poétiques; d'autres encore, comme Picabia, que Baj admirait tout particulièrement, feront leur entrée dans la collection à l'issue d'une sélection mûrement réfléchie. Loin de la rigueur sectaire caractérisant certaines collections, cet ensemble éclectique aux ramifications multiples constitue donc un témoignage précieux des diverses activités et connexions de Baj. À Paris, le point de départ de ces relations fut Édouard Jaguer.

Jaguer, Buchheister, Mesens

Poète, critique et essayiste, fondateur en 1954 du mouvement Phases et éditeur de la revue *Phases*, Jaguer fait la connaissance de Baj au mois d'août de la même année, dans le cadre des Rencontres internationales de la céramique d'Albisola³. À partir de cette date, les deux hommes tissent un rapport

3 En ce qui concerne les rapports entre Baj, Phases et Jaguer, voir : Sanna, 2002 (note 2); Angela Sanna, « Enrico Baj-Édouard Jaguer. Un pont culturel entre Milan et Paris dans l'Europe d'après

artistique et professionnel intense, attesté par une coopération extrêmement articulée et par une riche correspondance, restée inédite⁴. Là se définit le caractère de cette relation qui défend un art expérimental et dynamique, opposé à toute facilité et à tout profit compromettant la remise en question constante de l'artiste et de ses prospections. C'est en suivant ce principe fondamental que Jaguer soutint de très nombreux peintres, sculpteurs et poètes dont il défendait avant tout le travail artistique et poétique. Son rôle n'étant pas commercial, il a pu contribuer à leur promotion en tant que critique libre et militant dénué de motivations économiques. Son appui le plus précieux était, en ce sens, les liens qu'il pouvait créer entre ces artistes et la multitude de contacts et de connaissances qu'il avait accumulés depuis sa jeunesse. Il en est de même pour sa collaboration avec Baj : il représentait un point de jonction avec le milieu artistique parisien et international et une référence de premier plan dans l'ensemble des initiatives telles que l'organisation d'expositions, l'élaboration de textes critiques, la rédaction et la diffusion de revues et de cahiers d'art. Aussi, c'est dans cette perspective relationnelle et dynamique – et non d'intermédiation commerciale – qu'il faut envisager son apport à la constitution de la collection Baj.

Grâce au critique français, en effet, Baj accède au prisme de *Phases* en y partageant, à partir des années 1950, une myriade d'initiatives. D'entrée de jeu, l'Italien sera invité à la première grande exposition du mouvement, «Phases de l'art contemporain», qui se déroulera à Paris, à la galerie Creuze, en 1955. Y exposent des représentants de Cobra, du Movimento Nucleare, de l'informel, de l'abstraction lyrique et du surréalisme – autant de forces artistiques dont les recherches convergeaient avec la poétique de Jaguer, tant vouée à l'imaginaire et au modèle intérieur théorisé par Breton, qu'opposée à toute logique et géométrie. L'un de ces artistes, très apprécié de Jaguer et qui tient son rang dans la collection de Baj, est le peintre allemand Carl Buchheister. L'œuvre qui le représente ici est une composition polychrome (fig. 86), sûrement datée du début des années 1950, qui est fort semblable à *Komposition in drei Ebenen (Guerre de Corée)*, 1951, figurant dans le catalogue raisonné établi par Willy Kemp. Là, nous lisons que l'œuvre était présente dans les expositions de Buchheister chez Daniel Cordier, à Francfort, en 1959, et chez Schwarz en 1962. Malgré la référence à

guerre», dans *Pleine marge – Cahiers de littérature, d'arts plastiques & de critique* 37, 2003, p. 59–88 ; id., « Quatre lettres tirées de la correspondance inédite entre Enrico Baj et Édouard Jaguer », dans *Histoire de l'art* 53, 2003, p. 75–81 ; id., « Édouard Jaguer et le mouvement Phases : la recherche d'un art expérimental dans le tournant culturel de l'après-guerre », dans *Pleine marge – Cahiers de poésie, d'arts plastiques & de critique* 47 : Surréalisme et autres modernités, 2008, p. 17–43.

4 Ce corpus exceptionnel (1954–1988) se compose pour l'essentiel des lettres de Jaguer à l'artiste. Après avoir été longtemps conservé dans les archives de la famille Baj (Vergiate, Italie), il se trouve aujourd'hui dans les archives du Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Mart). Cette correspondance a été retranscrite dans Sanna, 2002 (note 2), p. 466–623.

Cordier, qui nous reconduit au même galeriste cité au verso du tableau de la collection Baj, et malgré la ressemblance évidente, les différences entre les annotations des deux pièces pourraient faire surgir le doute qu'il ne s'agisse pas de la même œuvre⁵. En dépit de cette incertitude et des informations lacuneuses sur l'acquisition du tableau de la part de Baj, nous pouvons affirmer que l'Italien fit la connaissance de Buchheister par le biais de Jaguer⁶. Dès la fin de 1954, dans les lettres qu'il échange avec Baj, le critique parle de l'Allemand et de son travail⁷, dont il est l'un des tout premiers découvreurs. Quelque temps plus tard, Jaguer réunira les deux artistes dans l'exposition collective « Phases de l'art contemporain », puis dans la manifestation milanaise « Il gesto rassegna internazionale delle forme libere », qu'il organisera avec Baj⁸. Si nous ne pouvons apporter dans ces pages aucun témoignage documentaire sur les relations entre les deux artistes, la présence d'œuvres de Buchheister dans la collection de Baj ainsi que sa participation à l'exposition milanaise suggèrent que l'Italien appréciait la démarche de son collègue allemand. Jaguer, pour sa part, manifestait une estime profonde envers Buchheister en lui offrant un soutien qui produira ses effets dans le cercle milanais autour de Baj. C'est notamment sur les cimaises de la galerie d'Arturo Schwarz, marchand d'art érudit, collectionneur, poète, critique et historien de l'art, auteur de nombreux ouvrages et expositions sur le surréalisme et Dada, qu'aura lieu une exposition du peintre allemand accompagnée du texte de Jaguer « Le Tapis volant de Carl Buchheister⁹ ».

D'après les annotations au verso du collage, l'acquisition de cette pièce semblerait croiser deux connaissances de Jaguer avec lesquelles l'Italien prendra contact ultérieurement¹⁰. Il s'agit notamment du susmentionné Daniel Cordier, propriétaire de la galerie éponyme, qui

5 Pour l'œuvre publiée dans le catalogue raisonné de Buchheister, voir Willy Kemp (Hg.), *Carl Buchheister*, 2 vol. t. 2 : *Werkverzeichnis der abstrakten Arbeiten*, Cologne 1998, p. 211. Nous lisons au verso du tableau appartenant à Baj en haut à gauche : « 476 Cordier Francfort » ; en haut à droite : « ELT MESENS » ; en bas : « 13 ». La légende du catalogue raisonné nous dit que l'œuvre de Carl Buchheister, *Komposition in drei Ebenen (Guerre de Corée)*, 1951, est datée, signée et intitulée au verso, alors que l'œuvre de la collection Baj ne l'est pas. En outre, cette dernière présente sur le deuxième plan des parties claires (à gauche en haut ; à droite au milieu), qui ne figurent pas dans la photographie publiée dans ledit catalogue (cela peut cependant être imputable à la qualité de l'image reproduite).

6 Sur les relations entre Jaguer et Buchheister, voir Martin Schieder, « Le Tapis volant. Édouard Jaguer und seine deutschen Künstlerfreunde », dans id., *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959*, Berlin 2005 (Passagen/Passages, 12), p. 151–163.

7 Voir la lettre d'Édouard Jaguer à Baj et Dangelo, datée de novembre 1954, Mart, Archivio del '900, fondo Baj, Baj.4.2.5.

8 « Phases de l'art contemporain », Paris, galerie Creuze, 31 mars–26 avril 1955. « Il gesto rassegna internazionale delle forme libere », Milan, Galleria Schettini, 17 juin–18 juillet 1955 ; le premier numéro de la revue homonyme *Il Gesto* fera office de catalogue de cette manifestation.

9 Ce texte fut d'abord présenté dans le catalogue de l'exposition Buchheister à la galerie Creuze, Paris, 29 octobre–30 novembre 1954. Il sera ensuite publié dans le catalogue de l'exposition de l'artiste chez Schwarz, du 5 au 25 mai 1962.

10 Voir note 5.

en 1958 deviendra le premier galeriste de Baj à Paris¹¹, et du poète, artiste et marchand belge E.L.T. Mesens.

Dans la correspondance entre Baj et Mesens à laquelle nous avons eu accès¹², aucune référence n'est faite au tableau de Buchheister, et rien n'indique que l'œuvre ait pu appartenir au Belge avant de passer à Baj. Malgré cela, il est légitime de présumer que Mesens, qui fréquentait Jaguer et le mouvement Phases, eut un rôle dans ce passage. C'est d'autant plus plausible que Mesens et Baj ont effectué à plusieurs reprises des échanges d'œuvres d'art, même si les pièces échangées étaient souvent tirées de leur propre production.

Présenté à Baj par Jaguer – d'après le témoignage de ce dernier¹³ –, Mesens devint très tôt son collaborateur, ami et intermédiaire auprès des personnalités de l'art qu'il fréquentait. Dès leur rencontre en 1957, l'affinité entre les deux hommes produit une collaboration fructueuse dont l'un des témoignages les plus significatifs sera, en 1959, l'exposition des *Montagnes* de Baj à la Gallery One présentée par le poème *Pre-fact* du Belge¹⁴. Mesens, qui dans l'après-guerre avait repris son activité de collagiste, publiera ses collages et poèmes dans les revues italiennes proches de Baj, comme *Il Gesto*, *Documento Sud* ou *Direzioni*. Aussi s'engagera-t-il à lancer ces mêmes revues, ainsi que les œuvres de l'Italien, dans son entourage de marchands d'art, critiques, conservateurs, collectionneurs, artistes¹⁵. Cette situation sera à la base d'un échange mutuel d'œuvres d'art destiné à influencer le développement de leurs collections respectives. Selon les lettres qu'il adresse à Baj, Mesens possédait plusieurs travaux de l'artiste milanais, tandis que ce dernier avait acquis un certain nombre d'œuvres du Belge, parmi lesquelles *Uomo Tristan*, *Le Coq à l'âme* (1958), et *Théâtre ou Homme simple* (1957)¹⁶. Ce collage, en particulier, sera choisi par Baj et ses collaborateurs pour illustrer la couverture du deuxième numéro de la revue *Il Gesto* (fig. 87), et sera ensuite présenté, en 1965, à la Galleria del Naviglio à Milan, dans l'exposition personnelle de Mesens. Il ne s'agit là que de l'un des travaux du Belge parus dans la publication des nucléaires, aux côtés d'autres

11 Le galeriste présentera la première exposition personnelle de Baj à Paris, « Baj : Peintures-objets 1955–1956 », qui se déroulera à partir du 7 février 1958.

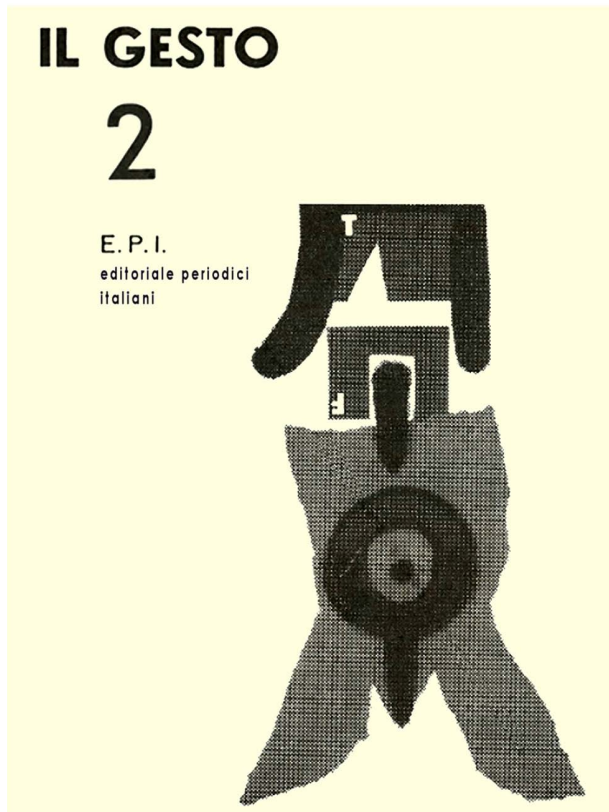
12 Cette correspondance, dont une partie est restée inédite, est aujourd'hui conservée dans les archives du Mart. Ce corpus, constitué principalement de lettres de Mesens à Baj de 1957 à 1966, a été retranscrit dans Sanna, 2002 (note 2), p. 624–661. Une autre partie de la correspondance entre Baj et Mesens est conservée dans les archives du Getty Research Institute, à Los Angeles.

13 Voir l'entretien de l'auteure avec Édouard Jaguer, Paris, 1^{er} janvier 1995, dans Sanna, 2002 (note 2), p. 395.

14 L'exposition a lieu à Londres, en mars 1959.

15 Parmi ces nombreux contacts, nous voudrions rappeler Sidney Janis, Alfred H. Barr Jr., James Johnson Sweeney, Jean Cassou, Emile Langui (lettre de Mesens à Baj, 9 octobre 1960, Mart, Archivio del '900, fondo Baj, Baj.4.3.2 ; la lettre fait référence à la promotion de la revue *Documento-Sud*, éditée à Naples par le Movimento Nucleare et le Gruppo 58).

16 Lettre de Mesens à Baj, 8 mars [1965], Mart, Archivio del '900, fondo Baj, Baj.4.3.2.



87 *Il Gesto*, n. 2, Milan,
1957, couverture :
E.L.T. Mesens, *Théâtre
ou Homme simple*, 1957

recherches de la mouvance surréaliste. D'autres travaux et poèmes de Mesens seront publiés par Baj, témoignant de l'intérêt croissant de ce dernier pour l'art et la poétique de son collègue belge.

Admirateur de Mesens, Baj s'engagera aussi à en promouvoir les œuvres auprès de marchands et d'artistes italiens, à Milan notamment. Mesens lui doit ses relations avec le galeriste Carlo Cardazzo, fondateur de la Galleria del Naviglio, à Milan, et de la Galleria del Cavallino, à Venise. Passionné d'art moderne et marchand avisé, Cardazzo fut dans l'après-guerre le galeriste de pointe de Lucio Fontana, des artistes «spatialistes» et d'autres créateurs internationaux. Il semblait cependant se défier du Movimento Nucleare en raison des rivalités qui existaient entre ce dernier et le spatialisme. C'est sans doute pour cela que Baj émet une opinion sévère sur Cardazzo, dont il désapprouve, en outre, l'entente avec certains critiques et artistes. Cela apparaît manifeste lorsque le galeriste refuse l'idée conjointe de Baj et de Mesens de présenter l'exposition de l'artiste américain Bill Copley par un texte-dialogue que les deux hommes avaient conçu pour l'occasion¹⁷. Si cet épisode provoqua le désappointement de Baj, il n'empêcha pas Mesens de

17 Lettre de Baj à Mesens, 3 avril 1960, Mart, Archivio del '900, fondo Baj, Baj.4.3.2.

poursuivre sa fréquentation de Cardazzo. Le résultat en sera l'organisation des expositions personnelles du Belge à la Galleria del Naviglio, en 1960 et 1965, et à la Galleria del Cavallino, en 1962¹⁸. Il est intéressant de noter ici que plusieurs des œuvres de Mesens exposées en 1965 étaient la propriété de Baj et de son entourage. Parmi les propriétaires figurent notamment le galeriste Schwarz, le collectionneur Paride Accetti, les artistes Roberto Crippa, Giò Pomodoro, Dangelo (et son épouse Carla)¹⁹.

Le succès que Mesens obtient dans le milieu milanais grâce à Baj révèle une complicité mutuelle sur le plan professionnel ainsi qu'une entente formelle et poétique. Les deux hommes partageaient en effet une vocation commune pour le collage, où ils privilégiaient l'humour, le dépaysement et la combinaison d'éléments hétérogènes. Cette affinité rend Baj particulièrement sensible à l'interprétation du surréalisme par Mesens : « Le surréalisme, comme me l'expliqua magnifiquement Mesens, découla de la grande intuition de Breton de reprendre l'héritage dadaïste et de lui conférer un contenu psychologique²⁰. »

Intermédiaire d'exception entre Baj et le surréalisme, et acteur reconnu du surréalisme en Belgique, Mesens aura l'occasion d'initier son collègue au surréalisme belge. Il ira ainsi jusqu'à lui procurer, en 1959, une peinture de René Magritte, devenue aujourd'hui célèbre. Il s'agit de *La Lectrice agitée*, datée de 1928²¹, dont l'acquisition est relatée dans la correspondance entre Baj et Mesens : « Aussi, je t'ai joué un bon tour amical en échangeant avec toi "LA LECTRICE AGITÉE" que je te conseille de bien faire encadrer et de garder, avec tes Picabia, tes Fontana, Mesens etc. [...] Tableau ("La lectrice agitée") à n'abandonner à aucun prix, pour le moment : tu aurais dû même en garder un autre si tu en avais les moyens²². » Ce tableau, qui est un exemple d'un échange d'œuvres entre Baj et Mesens, restera la propriété de Baj pendant plusieurs années, avant d'être répertorié, en 1976, dans la collection de sa fille Lucilla à Brighton²³, et d'être revendu par la suite.

18 « E.L.T. Mesens », Milan, Galleria del Naviglio, 12–25 novembre 1960 ; « E.L.T. Mesens », Milan, Galleria del Naviglio, 22 avril–3 mai 1965 ; « E.L.T. Mesens », Venise, Galleria del Cavallino, 30 mai–8 juin 1962.

19 Cat. exp. Milan, 1965 (note 18).

20 Entretien de l'auteur avec Baj, Vergiate, 6–7 décembre 1997, dans Sanna, 2002 (note 2), p. 444.

21 Magritte intitula ultérieurement ce tableau *La Lectrice soumise*. Dans le catalogue raisonné de l'artiste belge, l'on apprend que l'œuvre est intitulée au verso de la toile *La Lectrice agitée*, titre auquel le peintre préférera par la suite *La Lectrice soumise*. Si Sylvester nous informe qu'elle a été acquise par Mesens en 1932–1933 et vendue à Baj au début des années 1960, nous savons à présent, par la correspondance entre Baj et Mesens, qu'elle a été cédée à l'artiste italien en 1959 ; voir David Sylvester et Sarah Whitfield (éd.), *René Magritte. Catalogue raisonné*, 5 vol., t. 1 : Oil Paintings 1916–1930, Londres 1992, p. 281.

22 Lettre de Mesens à Baj, 25 novembre 1959, Mart, Archivio del '900, fondo Baj, Baj.4.3.2 ; c'est Mesens qui souligne.

23 En 1979, le tableau appartenait toujours à la collection de Lucilla Baj, voir René Magritte, *Tutti gli scritti*, éd. par André Blavier, Milan 1979, p. 702.

En 1959, l'acquisition de *La Lectrice agitée* fait partie de l'ensemble de propositions et d'activités qui, à partir de cette année-là, incitent Baj à suivre la trajectoire surréaliste. C'est dans ce contexte que s'inscrit sa collaboration avec Mesens à Milan, en particulier dans l'ambiance dynamique que génère la galerie d'Arturo Schwarz. À cette époque, c'est en effet ce dernier qui fait rayonner le surréalisme en Italie au moyen de catalogues, d'études et d'expositions. Sa galerie accueille notamment la «Mostra surrealista internazionale» et la «Mostra internazionale del surrealismo» qui rassemblent, entre autres maîtres, Magritte, Bellmer, Tanguy, Miró, Duchamp, Man Ray²⁴. Là sont également exposés les collages de Mesens *Théâtre ou Homme seul*²⁵, appartenant à Baj, et *Jumelles (de théâtre) étreignant des frères siamois*, venant de la collection Schwarz²⁶.

Une autre étape se révèle déterminante pour le rapprochement de Baj avec le surréalisme : sa rencontre avec André Breton. Selon les dires de l'artiste, c'est Mesens qui le signale au poète pour l'exposition internationale du surréalisme de 1959–1960, «EROS», présentée à Paris, à la galerie Cordier²⁷. Baj rappelle, dans ses mémoires²⁸, que la rencontre avec Breton avait été également favorisée par Schwarz. Cette première démarche vers le fondateur du surréalisme, qui eut lieu en 1959²⁹ et que l'artiste tiendra pour l'une des plus importantes de sa vie, le lance dans les initiatives du mouvement et lui vaut l'estime de ses représentants³⁰. Ainsi, Breton et ses camarades – comme José Pierre, Alexandre Henisz, Jean-Clarence Lambert – s'intéresseront à l'activité de Baj à travers la rédaction de textes et de présentations³¹. Breton, en particulier, l'accueillera dans les trois dernières expositions internationales du surréalisme organisées de son vivant. La première d'entre elles – «EROS» – qui scelle l'entrée de Baj dans ce vaste réseau international, lui permettra de connaître et d'apprécier les œuvres de surréalistes qui vont constituer sa collection du

24 La première exposition se déroule du 27 avril au 6 mai 1959, la deuxième en mai 1961.

25 Dans le volume Ariella Giulivi et Raffaella Trani (éd.), *Arturo Schwarz. La Galleria, 1954–1975*, Milan 1995, p. 30, le collage de Mesens est indiqué sous le titre *Théâtre ou Homme seul*, alors qu'ailleurs, notamment sur la couverture du second numéro de *Il Gesto* (1957) et dans une lettre de Mesens à Baj, 8 mars [1965], il est intitulé *Théâtre ou Homme simple* (Mart, Archivio del '900, fondo Baj, Baj.4.3.2). Malgré cette nuance, nous pouvons supposer qu'il s'agit de la même œuvre.

26 Quant à Baj, qui avait déjà participé à quelques expositions collectives organisées chez Schwarz, son œuvre fera l'objet, en 1961, d'une exposition personnelle dans la même galerie.

27 Entretien de l'auteure avec Baj, Vergiate, 16 juin 1995, dans Sanna, 2002 (note 2), p. 428. L'exposition en question est la huitième «Exposition internationale du Surréalisme», Paris, galerie Daniel Cordier, 15 décembre 1959–12 février 1960.

28 Enrico Baj, *Autodamé. Collages e scrittura*, Bologne 1980, p. 152.

29 Enrico Baj, *Automitobiografia* [1983], préfacé par Angela Sanna, 2e édition revue, Monza 2018, p. 130.

30 Voir à ce sujet Angela Sanna, «Enrico Baj et le surréalisme, de l'exposition EROS à la querelle de l'Anti-procès», dans *Studiolo* 3, 2005, p. 247–268.

31 Nombre des activités que Baj et les surréalistes partagèrent sont relatées dans l'article Sanna, 2005 (note 30).

«merveilleux». Grâce à l'intervention de Schwarz, Baj rencontrera plus tard certains de ces artistes, notamment Marcel Duchamp et Man Ray, avec qui se nouera une amitié culturelle et artistique. Ces relations, dont nous retrouvons des témoignages dans la collection Baj, n'aboutiront pas, cependant, à une collaboration professionnelle intense. Hormis quelques activités ou expositions en commun, Man Ray et Duchamp vont surtout représenter, pour Baj, deux maîtres historiques, avec qui il se sentira lié plus par la Pataphysique que par le surréalisme.

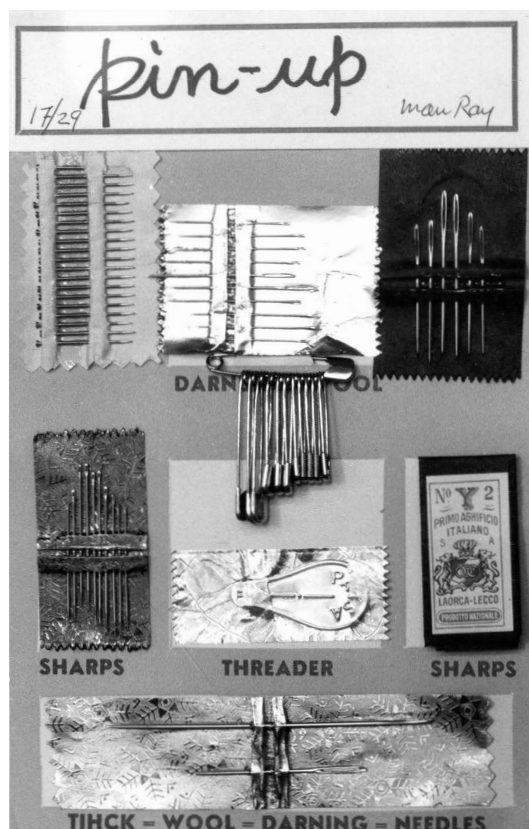
Man Ray et Marcel Duchamp

En ce qui concerne Man Ray, c'est en 1962, quelques années après «EROS», que Baj le croise à Milan alors que l'Américain projetait une exposition à la galerie Schwarz³². L'artiste avait déjà exposé chez le Milanais pour la «Mostra surrealista internazionale», et il s'apprêtait maintenant à intensifier ce lien professionnel en envisageant avec lui d'autres expositions. Quant à Schwarz, qui était déjà à l'époque un grand admirateur de Man Ray, il associera le nom de ce dernier à sa galerie et à sa propre collection d'œuvres d'art. L'entourage de Baj offrira par la suite à Ray de nouvelles occasions de montrer et vendre ses œuvres dans la capitale lombarde : les démarches de l'Italien lui ouvrent son cercle de passionnés d'art, où figurent notamment les collectionneurs Paride Accetti et Luciano Soletti, et surtout le marchand Giorgio Marconi, dont la galerie d'art aujourd'hui très célèbre est inaugurée en 1965. Cette relation fut des plus fécondes pour la promotion de Man Ray en Italie, au point que Marconi est aujourd'hui l'un des plus grands collectionneurs au monde de l'artiste américain. Quant à Baj, il sera aussi collectionneur de Man Ray, même si ces œuvres ne représentent qu'un petit corpus par rapport à l'immense collection de Marconi. On y compte notamment les photographies *Portrait de Marcel Duchamp* et *Sans titre*, les collages *Sans paroles*, 1963, et *Composizione*, 1969, le multiple *Pin-up*, 1970 (fig. 88), et le collage réalisé à quatre mains avec Baj en 1969, *Happy Carnival*.

Comme nous l'avons rappelé plus haut, au début des années 1960, le lien entre Man Ray, Schwarz et Baj touche un autre secteur culturel dont ce dernier sera le promoteur en Italie. Il s'agit de la Pataphysique, sous le signe de laquelle l'artiste fonde à Milan, en 1963, l'Institutum Pataphysicum Mediolanense³³. Le siège de cette institution, qui manifeste

³² Baj, 2018 (note 29), p. 167.

³³ Sur la Pataphysique et Baj, voir : Enrico Baj, *Patafisica. La scienza delle soluzioni immaginarie*, Milan 1982 ; *Jarry e la patafisica: arte, letteratura, spettacolo*, éd. par Enrico Baj, Vincenzo Accame et Brunella Eruli, cat. exp. Milan, Palazzo Reale, Milan 1983 ; Enrico Baj, *La Patafisica* [1982], éd. par Angela Sanna, avec une note de Roberta Cerini Baj, 2e édition revue, Milan 2009. Voir éga-



88 Man Ray, *Pin Up*, 1970,
multiple 17/29, 32 × 25 cm,
Vergiate, collection Baj

toute la passion de Baj pour Jarry et la science du docteur Faustroll, sera situé justement dans la galerie Schwarz. C'est là que se déroule, en 1964, la « Patamostra », exposition qui réunit, outre les œuvres de Man Ray et de Baj, celles de Picabia, Spoerri, Cavaliere, Fontana, Crippa, Dubuffet, Farfa, Arman, Miró, Prévert, Jorn, Duchamp, Ernst³⁴. Aussi cette exposition croise-t-elle certains surréalistes qui avaient participé à « EROS » et que Baj retrouvera dans le cadre de son activité « pataphysicienne ». C'est le cas de Man Ray et, notamment, de Marcel Duchamp.

Baj et Duchamp, qui avaient participé tous deux à « EROS », font plus ample connaissance quelques années plus tard, par l'intermédiaire de Schwarz. L'occasion est créée notamment en 1961, à New York, lors de l'exposition « The Art of Assemblage » à laquelle Baj et Duchamp ont

lement Angela Sanna, « Ut Pataphysica pictura : œuvres et gestes du Docteur Baj, Patapeintre », dans *Enrico Baj. L'invasion des ultracorps*, éd. par Chiara Gatti et Roberta Cerini Baj, cat. exp. Aoste, Musée archéologique régional, Milan 2016, p. 35–39.

34 À partir de ces initiatives, l'artiste rendra hommage à la Pataphysique jusqu'à la fin de ses jours, tout en collectionnant maintes œuvres littéraires et artistiques qui y font référence. Ainsi, en 1983, Baj organisera au Palazzo Reale de Milan une grande exposition sur le même sujet comprenant, outre Man Ray, beaucoup d'autres artistes venant des domaines créatifs les plus divers.



89 Marcel Duchamp,
a bababaja, c. 1965,
 allumettes et cadre ovale,
 19,5 × 13,5 cm, Vergiate,
 collection Baj

été conviés³⁵. À partir de cette rencontre les deux artistes nouent une alliance artistique et affective encouragée par la passion de l'Italien pour Dada, l'humour et l'ironie. Cela mènera à une collaboration ponctuelle mais représentative, dont témoigne notamment le livre de Baj, *Dames et Généraux*, auquel Duchamp donnera le faux-titre « Uniformes et Livrée/ Milan-Paris, via Gesù 17-Rue de l'Université 70, Tel. Baj. 19.63/Marcel Duchamp »³⁶. Pendant cette même période leurs œuvres rejoindront les expositions surréalistes « The Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain » (1960–1961) et « L'Écart absolu » (1965)³⁷. Signe de cette amitié de plus en plus solide, Baj conserve dans sa collection un petit ensemble d'œuvres de Duchamp, spécialement dédiées, essentiellement des dons et des échanges. Parmi ceux-ci, signalons le collage *a bababaja* (vers 1965, fig. 89), la gouache sur serviette *Cher Baj*, ca 1965, et un exemplaire de

35 L'exposition, organisée par William C. Seitz, se déroule au Museum of Modern Art du 4 octobre au 12 novembre 1961.

36 *Dames et Généraux*, Milan/Paris 1964. Dix planches gravées à l'eau-forte d'Enrico Baj pour dix poèmes de Benjamin Péret choisis par Tristan Sauvage dans le recueil *De derrière les fagots*. Avec un texte liminaire par André Breton et un faux-titre de Marcel Duchamp.

37 *The Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*, cat. exp. New York, D'Arcy Galleries, 28 novembre 1960–14 janvier 1961, New York 1960; *L'Écart absolu*, cat. exp. Paris, galerie L'Œil, Paris 1965.

la *Boîte verte*. Quant à Duchamp, qui possédait sans doute des œuvres de l'Italien, il sera immortalisé par ce dernier dans le collage *La Vendetta della Gioconda*, daté de 1965, où l'auteur reproduit, à la place du célèbre portrait féminin de Léonard de Vinci, le visage flétri de l'artiste français.

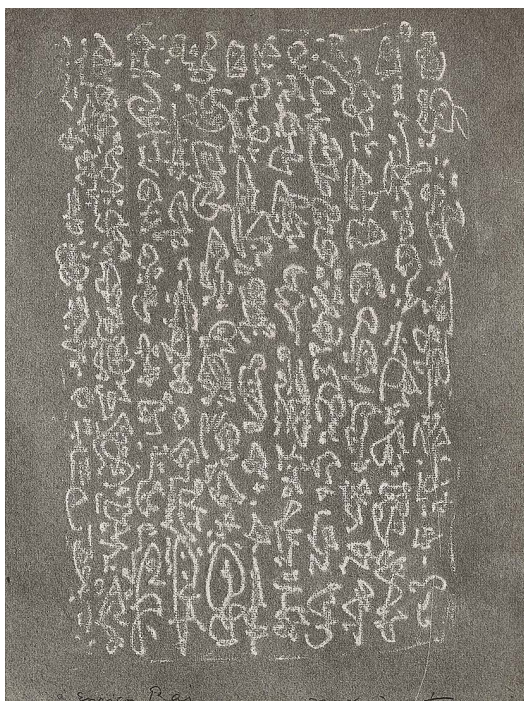
Ernst, Sonnenstern, Klapheck

Il est un autre maître du surréalisme de l'entourage de Duchamp que ce dernier met en contact avec Baj : Max Ernst. Si la rencontre effective entre les deux hommes n'a lieu qu'en 1962, ils évoluent depuis les années 1950 dans des cercles proches. Dès les premières lettres de sa correspondance avec Baj, le critique Édouard Jaguer exprime son intérêt pour Ernst. Il publie les œuvres de ce dernier dans les pages de sa revue *Phases*, de même que celles de beaucoup d'autres artistes du monde entier parmi lesquels Baj et Dangelo. Ce sera notamment dans la manifestation « Phases de l'art contemporain » que Baj et Max Ernst exposeront ensemble, et c'est encore dans le cadre de sa collaboration avec *Phases* que l'Italien introduira Ernst dans la manifestation milanaise « Il Gesto rassegna internazionale delle forme libere ». La couverture de la revue faisant office de catalogue sera d'ailleurs illustrée par une sculpture de l'Allemand, ce qui fait écho à la couverture du second numéro de *Phases* présentant une œuvre du même artiste³⁸. Du côté surréaliste, l'exposition « EROS », en 1959, réunit une nouvelle fois Baj et Ernst sans qu'ils se rencontrent de visu. Il faut attendre encore quelques années, quand Marcel Duchamp cède à Baj le studio parisien d'Ernst dont il est le locataire, pour un rapprochement plus concret entre les deux artistes³⁹. Celui-ci, même s'il n'a pas débouché sur une réelle coopération entre Baj et Ernst, se poursuivra dans la fréquentation commune de la Pataphysique. Ernst sera par ailleurs inclus dans la « Patamostra », qui comme nous l'avons vu se déroulera chez Schwarz en 1964, et, une vingtaine d'années plus tard, dans la grande exposition sur la Pataphysique organisée par Baj à Milan. Quant à la collection de Baj, elle ne présente qu'une œuvre témoignant de cette relation, à savoir un pastel de Max Ernst, *Composizione*, daté de 1965, spécialement dédié à l'artiste italien (fig. 90).

Si l'exposition « EROS » – ainsi que la Pataphysique – offrit à Baj un apport décisif pour sa collection du « merveilleux », cette manifestation lui a sans doute aussi permis de découvrir et de se procurer des œuvres d'autres artistes proches de la poétique surréaliste. C'est le cas, par

38 *Phases* 2, 1955 et *Il Gesto* 1, 1955. L'œuvre de Max Ernst illustrant la revue italienne est la sculpture en bronze *Oiseau-tête*, 1934–1935.

39 Voir les détails de cet échange dans Baj, 1980 (note 28), p. 109.



90 Max Ernst, *Composizione*, 1965, pastel, 36 × 27 cm, dédié à Enrico Baj en bas à gauche, Vergiate, collection Baj

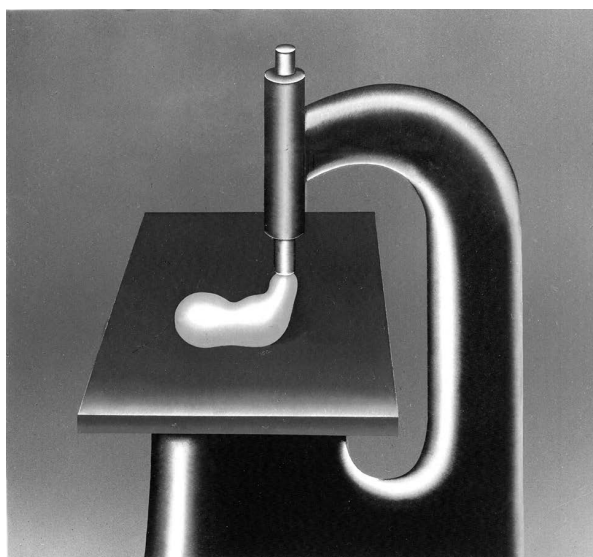
exemple, du peintre russo-allemand Friedrich Schröder-Sonnenstern. L'Italien put en remarquer les travaux grâce aux surréalistes, qui en auraient fait la découverte par le biais d'Hans Bellmer. Aussi Sonnenstern sera-t-il sélectionné, ainsi que l'Italien, pour les expositions internationales du surréalisme «EROS», «The Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain», et «L'Écart absolu»⁴⁰. Fasciné par cette personnalité si singulière, dont l'inspiration relevait de sujets à la fois «monstrueux» et raffinés, Baj achète un certain nombre de ses œuvres, encore aujourd'hui présentes dans sa collection. Dans ses archives, cependant, aucune information n'est donnée sur ces acquisitions. Malgré ces lacunes, elles peuvent être rapprochées de travaux, fort semblables sur le plan iconographique, comme *Zauberfrosch*, *Schwanenpuppentanz*, *Poomuchel*, *Der Lebensdauerläufer*, *Des Teufels Himmelfahrt*⁴¹ – autant d'œuvres dont les sujets ont été repris à plusieurs reprises par Sonnenstern et, semble-t-il, par ses suiveurs ou imitateurs. Bien que peu connu du grand public, Sonnenstern suscitera l'admiration de marchands italiens à Rome, Venise et Milan. En ce qui concerne l'entourage de Baj, on le verra notamment chez Schwarz, en 1961, dans la «Mostra internazionale del surrealismo», et, en 1964, dans

40 Dans le catalogue de l'exposition «EROS» les œuvres de Sonnenstern auront droit à une ample section.

41 *Friedrich Schröder-Sonnenstern*, cat. exp. Hanovre, Kestner-Gesellschaft Hannover, 8 juin–1^{er} juillet 1973, Hanovre 1973.

une exposition personnelle organisée à la Galleria del Naviglio⁴². En 1974, la galerie de Giorgio Marconi – à laquelle l'artiste italien, déjà à l'époque, était très attaché – lui dédiera à son tour une exposition. Baj lui-même, l'année d'avant, se tournera vers l'œuvre de Sonnenstern en lui consacrant un texte, bref et allusif, axé sur ses lithographies⁴³. L'auteur y évoque les thèmes qui lui sont le plus proches, en particulier le côté visionnaire ainsi que la tension érotisante, irrationnelle et fantastique. Encouragé par cette affinité, Baj décèlera dans le travail de Sonnenstern une veine pataphysique qu'il ne manquera pas de célébrer en 1983 lorsqu'il le présentera dans la manifestation milanaise déjà citée, « La Patafisica ».

C'est encore dans le cadre du surréalisme, mais à présent dans la perspective de son alliance avec Phases, que Baj tourne son attention vers un autre artiste contemporain, tout comme lui recruté par les surréalistes entre la fin des années 1950 et le début de la décennie suivante : le peintre allemand Konrad Klapheck. Il est fort probable que Baj ait connu l'artiste grâce à Jaguer. Dans ses lettres à Baj, celui-ci parle en effet du peintre allemand depuis janvier 1959⁴⁴. Les deux hommes participeront d'ailleurs aux initiatives de Phases à partir de cette période, c'est-à-dire lorsque le mouvement formera une alliance, un front commun avec le surréalisme. Dans cette conjoncture, Baj et Klapheck seront invités à participer à des expositions à la fois « phasiques » et « surréalistes », telles



91 Konrad Klapheck, *Zeugung* (Procréation), 1960, huile sur toile, 70 × 75 cm, Vergiate, collection Baj

42 *Schröder-Sonnenstern*, cat. exp. Milan, Galleria del Naviglio, 29 février–13 mars 1964, Milan 1964.

43 Le texte de Baj, édité par *Multiplicata Internazionale* en 1973, a été repris dans Baj, 1980 (note 28), p. 93.

44 Lettre de Édouard Jaguer à Baj, 30 janvier 1959, Mart, Archivio del '900, fondo Baj, Baj.4.2.5.

que «Gruppo Phases» chez Schwarz⁴⁵ et «L'Écart absolu». Klapheck aura en outre l'occasion de collaborer avec Schwarz en exposant chez le galeriste à trois reprises, en 1960, 1963 et 1968⁴⁶. Certaines sources nous informent, à ce sujet, que Baj fut l'un des premiers acheteurs de Klapheck lors de l'exposition de 1960⁴⁷. Sa collection présente d'ailleurs trois tableaux de l'Allemand, à savoir *La Soif du crépuscule*, 1960, *La Triste Vie de mes sens*, 1957, et *Procréation*, 1960 (fig. 91). Autrefois la collection comptait aussi *Les Grands Messieurs*, œuvre de 1960 qui fut détruite dans un incendie. Il est intéressant de remarquer que ces travaux figurent dans les catalogues des expositions à la galerie Schwarz de 1960 et 1963, ce qui laisse supposer que Baj les a probablement acquis à ces occasions⁴⁸.

Ces événements auront une suite très prometteuse pour les deux artistes, notamment en ce qui concerne l'appréciation et l'estime que Breton leur vouera. Comme nous l'avons vu, en effet, ils seront invités à «l'Écart absolu», tandis que dans un document daté du 4 juin 1965, Breton lui-même les mentionne parmi les dix artistes «qu[']il tien[t] pour les plus authentiques créateurs de ces vingt dernières années⁴⁹». Cet intérêt de la part du poète sera confirmé par les articles respectifs qu'il consacra à Baj et à Klapheck dans son célèbre recueil, *Le surréalisme et la peinture*⁵⁰.

À la lumière de cette étude, qui prend en compte, pour la première fois, l'activité de Baj collectionneur, il paraît évident que la partie du «merveilleux» de cette collection est le reflet des relations entre l'artiste et la sphère phasique et surréaliste. Si cette collection n'a pas été rassemblée dans un but purement économique, elle n'en a pas moins une valeur non négligeable sous cet angle. Mais d'autres caractéristiques lui confèrent aussi une valeur supplémentaire. Il s'agit, pour ainsi dire, d'une «topographie» d'objets d'affection, qui compte plusieurs pièces d'importance choisies par Baj lui-même, alors que d'autres ont été sélectionnées ou réalisées spécialement pour lui par leurs auteurs. Cette particularité en fait, en somme, un recueil unique, où se dessine la voie du «merveilleux» que les surréalistes ouvrirent à l'artiste.

45 *Gruppo Phases*, cat. exp. Milan, Galleria Schwarz, 2–14 mai 1961, Milan 1961.

46 Les trois expositions de Klapheck chez Schwarz se tinrent du 1^{er} au 14 décembre 1960; du 2 au 22 mars 1963; du 2 février au 2 mars 1968.

47 *Konrad Klapheck, Retrospektive 1955–1985*, cat. exp. Hambourg/Tübingen/Münich, Hamburger Kunsthalle/Kunsthalle Tübingen/Staatsgalerie moderner Kunst, München 1985, p. 203.

48 *La Soif du crépuscule* et *Les Grands Messieurs* sont présents dans le catalogue de l'exposition de 1960, tandis que nous retrouvons *La Triste Vie de mes sens* et *Procréation* dans le catalogue de l'exposition de 1963.

49 André Breton, «Réponse à une enquête», 4 juin 1965, association Atelier André Breton, URL : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100250980> [dernier accès : 04.11.2020].

50 Les deux textes datent respectivement de juillet 1963 et du 7 février 1965.

Patrick Waldberg, créateur d'un
«surréalisme de salon»?
L'exposition «Surréalisme. Sources, histoire,
affinités» en 1964 à la galerie Charpentier

Anne Foucault

Il est peu probable qu'en 1964 le groupe surréaliste réuni à Paris autour d'André Breton ait songé à célébrer le quarantième anniversaire de sa naissance. D'autres que lui se chargeront pourtant de commémorer sa désormais longue histoire. L'exposition «Surréalisme. Sources, histoire, affinités», qui se déroule du 15 avril au 15 septembre 1964 à la galerie Charpentier, à Paris, est caractéristique de ce à quoi le groupe surréaliste parisien sera confronté de l'après-guerre à la fin des années 1960 : son propre reflet déformé, reflet produit par des personnalités ou des instances auxquelles il ne reconnaît aucune légitimité.

Dès 1945, un processus d'historisation et de reconnaissance institutionnelle s'enclenche à ses dépens, aussi bien avec la publication de la première *Histoire du surréalisme* par Maurice Nadeau qu'avec la Biennale de Venise en 1954, qui consacre par ses grands prix aussi bien Max Ernst que Hans Arp et Joan Miró¹. Dix ans plus tard exactement, cette mécanique conduisant à une «respectabilisation²» du surréalisme auprès d'un public plus large que précédemment connaît une nouvelle étape avec la vaste exposition organisée par Patrick Waldberg, ancien membre du groupe, et Raymond Nacenta, directeur de la galerie Charpentier.

Cette exposition peut être considérée comme une manifestation exemplaire d'un moment contradictoire, qui voit la représentation

¹ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris 1945. Le livre connaîtra des rééditions régulières, ce qui lui assurera une large diffusion. En 1954, la Biennale de Venise consacre Max Ernst (grand prix de peinture, ce qui entraîne son exclusion du groupe surréaliste), Hans Arp (grand prix de sculpture) et Joan Miró (grand prix de gravure). Par ailleurs, l'art surréaliste, très représenté pendant cette Biennale, s'y voit historiquement associé à l'art fantastique, en particulier dans le pavillon belge. Voir *La Biennale di Venezia. XXVII Esposizione biennale internazionale d'arte*, cat. exp. Venise, Palazzo centrale, Venise 1954 et *Le fantastique dans l'art belge, de Bosch à Magritte, à la XXVIIe Biennale de Venise*, numéro spécial pour le pavillon belge, *Les Arts plastiques*, juin 1954.

² Pour la notion de «respectabilisation», voir Pascal Ory, «Le temps où les surréalistes eurent raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes», dans *Mélines XI : Histoire-Historiographie*, 1990, p. 17-29, ici p. 17.

marchande et muséale du surréalisme s'accroître, les publications monographiques, rétrospectives et théoriques se multiplier à son sujet, tandis que le groupe surréaliste continue ses activités en étant la plupart du temps exclu de ces mêmes manifestations. Ce travail se propose d'envisager cette manifestation en associant l'étude de cette perspective historiographique à une approche de sa dimension marchande. Le croisement des informations données par le catalogue d'exposition et de celles qui sont conservées dans les archives de la galerie Charpentier à la bibliothèque Kandinsky permettra tout d'abord de délimiter un échantillon de collectionneurs d'œuvres surréalistes, et de voir de quoi leurs collections sont constituées³. On pourra ensuite étudier le type d'œuvres choisies par les organisateurs de l'exposition afin de donner du surréalisme une image susceptible de séduire les acheteurs et analyser la stratégie commerciale déployée par la galerie pour encourager ses clients à acquérir des œuvres d'art surréalistes. Ayant ainsi établi l'image du surréalisme donnée par cette exposition, nous pourrons la mettre en regard de l'activité du groupe surréaliste à cette époque, et constater le fossé se creusant entre la promotion d'un surréalisme dans des buts commerciaux et le surréalisme en tant que mouvement intellectuel et artistique toujours vivant.

Un ancien surréaliste au faubourg Saint-Honoré : Patrick Waldberg et la galerie Charpentier

Patrick Waldberg (1913–1985), qui, même s'il n'est pas mentionné comme tel dans le catalogue, peut être considéré comme le commissaire de l'exposition, n'est pas un novice en matière de surréalisme. Américain de culture française, il se rapproche des cercles surréalistes dès le début des années 1930, en particulier dans l'entourage de Georges Bataille. C'est à New York, durant l'exil d'une partie du groupe surréaliste sur le sol américain, qu'il se lie avec André Breton. Il participe aux activités surréalistes entre 1941 et 1951, date à laquelle, ayant pris parti pour Henri Pastoureau dans le cadre de l'affaire Carrouges⁴, il est exclu du groupe. Par la suite, il multiplie les initiatives – publication d'articles et

3 *Surréalisme. Sources, histoire, affinités*, éd. par Raymond Nacenta, cat. exp. Paris, galerie Charpentier, Paris 1964. Les archives de l'exposition sont conservées dans le fonds galerie Charpentier, bibliothèque Kandinsky, Paris.

4 L'affaire Carrouges, l'une des crises internes les plus importantes qu'ait connue le surréalisme parisien de l'après-guerre, a opposé plusieurs de ses membres, dont Henri Pastoureau, Marcel Jean et Patrick Waldberg, à André Breton et Benjamin Péret au sujet des relations que le groupe surréaliste entretenait avec l'intellectuel catholique Michel Carrouges. L'affaire se conclut par l'exclusion des contestataires. Voir le tract «Haute Fréquence», Paris, 24 mai 1951, repris dans José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922–1969*, 2 vol., t. 2 : 1940–1969, Paris 1982, p. 107.

d'ouvrages, organisation d'expositions –, qui participent à la fois d'une historisation et d'une valorisation du surréalisme, quasi exclusivement sur le plan plastique cependant. On peut citer par exemple, depuis le milieu des années 1950, la publication en 1958 de la première importante monographie de Max Ernst, qui arrive à point nommé un an avant l'exposition rétrospective du Musée national d'art moderne, celle d'un essai sur le surréalisme en 1962, ou l'organisation ou la collaboration à des expositions de Max Ernst, Félix Labisse, Hans Bellmer et d'autres artistes surréalistes à Paris, en Europe et aux États-Unis⁵. Ces activités s'amplifieront par la suite, jusque dans les années 1980.

Patrick Waldberg est à l'évidence un très bon connaisseur du surréalisme, dont il maîtrise les tenants théoriques et leur application dans le champ plastique. Il est proche de plusieurs artistes surréalistes, et en particulier de Max Ernst. À la lecture de ses différents ouvrages sur le surréalisme, il apparaît cependant que pour lui, la réussite du surréalisme se situe uniquement sur le plan de ses productions concrètes, et surtout celle des images : « C'est par les images, c'est-à-dire par toutes les expressions plastiques du surréalisme, que s'est produite l'expansion de ce mouvement à travers le monde et que s'est établie son influence⁶. » Il n'a semble-t-il pas une très haute opinion de l'activité du groupe de Breton depuis qu'il l'a lui-même quitté, en 1951. Il oppose ainsi, pour la période qui nous intéresse, le surréalisme « orthodoxe » maintenu par Breton et son groupe au surréalisme « au sens large », c'est-à-dire tout ce qui ressortit à une sensibilité surréaliste ou surréalisante :

« Dans le premier cas, c'est-à-dire limité au groupe et à ses activités, le surréalisme vit encore, certes, mais d'une manière quasi souterraine, et les rares échappées par quoi il se manifeste donnent lieu de craindre pour sa santé. Dans le second cas, pris dans un sens plus large, le surréalisme a gardé une portée universelle que le seul Groupe n'aurait su lui maintenir⁷. »

Une large part de l'exposition sur laquelle nous allons nous pencher est construite selon ce postulat.

La manifestation prend place à la galerie Charpentier, située au 76, rue du Faubourg-Saint-Honoré, dans un hôtel particulier du début du XIX^e siècle où siège aujourd'hui Sotheby's France⁸. La galerie fut

5 Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris 1958 et, id., *Le surréalisme*, Genève 1962, ainsi que parmi ses nombreuses préfaces, celles pour les catalogues d'exposition *Hans Bellmer ou l'écorcheur écorché*, cat. exp. Paris, galerie Daniel Cordier, Paris 1963, *Max Ernst : sculptures et masques*, cat. exp. Antibes, musée Grimaldi, Antibes 1964 et *Félix Labisse*, cat. exp. New York, Gallery 63, New York 1964.

6 Patrick Waldberg, *Les initiateurs du surréalisme*, Paris 1969, p. 6.

7 Patrick Waldberg, *Chemins du surréalisme*, Bruxelles 1965, p. 45.

8 Sotheby's France a ouvert ses bureaux parisiens en 1968 et s'est installé en 1988 dans les anciens

fondée en 1941 par Raymond Nacenta, et bien qu'elle n'ait pas fermé ses portes pendant l'Occupation, ses activités ne furent pas mises en cause au moment de la Libération. Peut-être en partie pour faire oublier cet aspect quelque peu obscur de son activité, la galerie promeut du milieu des années 1940 au milieu des années 1960 l'«école de Paris», avec des expositions annuelles consacrées à ce groupement aux contours très flous⁹. Le label permet en effet d'associer à un art d'avant-garde (donc nécessairement opposé au nazisme) une dimension patriotique, en tentant de redonner à Paris sa place de «capitale des arts»¹⁰.

Dans ce cadre, la galerie a majoritairement encouragé la peinture figurative, que ce soit celle de l'école de Paris de l'entre-deux-guerres (Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine), ou celle de la nouvelle génération, par exemple en organisant la première rétrospective Bernard Buffet en 1958¹¹. Cependant, à partir de 1962, le label «école de Paris» semble perdre de son attrait auprès du public, et la consécration de New York lors de la Biennale de Venise en 1964 (durant laquelle le grand prix de peinture est décerné à Robert Rauschenberg) porte un coup fatal aux expositions annuelles de Raymond Nacenta, qui ne parvient pas à organiser l'édition prévue pour cette même année. La galerie semble alors vouloir renouveler son image en proposant des expositions à caractère historique et rétrospectif. Elle associe en ce sens, autant dans le catalogue d'exposition que dans la correspondance adressée aux prêteurs, la nouvelle exposition consacrée au surréalisme à celle qui, deux ans plus tôt, avait présenté sur les mêmes murs la peinture fauve¹².

La galerie Charpentier, à l'inverse d'une galerie pionnière comme celle de Denise René, qui soutient les jeunes artistes de l'abstraction géométrique puis de l'art cinétique, ne défend pas d'artistes en particulier. Elle dépend étroitement d'un réseau de galeries qui, lors des grandes expositions – en particulier celles de l'école de Paris – pour lesquelles elle prête ses cimaises, y déposent leurs œuvres. Elle constitue donc un lieu sur lequel un certain nombre de marchands parisiens misent pour offrir une visibilité aux œuvres qu'ils souhaitent vendre¹³.

locaux de la galerie Charpentier, face au palais de l'Élysée. Voir le site internet de Sotheby's Paris : <https://www.sothebys.com/fr/a-propos/adresses/paris> [dernier accès : 04.11.2020].

9 Voir par exemple l'exposition «Cent chefs-d'œuvre des peintres de l'École de Paris» en 1946. Les expositions annuelles de l'école de Paris sont organisées entre 1954 et 1962.

10 La galerie organise dès l'automne 1944 une exposition dédiée à Paris dans laquelle la peinture contemporaine occupe une place importante. Voir Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*, Paris 2012, p. 66.

11 *Cent tableaux de 1944 à 1958 par Bernard Buffet*, cat. exp. Paris, galerie Charpentier, Paris 1958.

12 Comme le précise Raymond Nacenta dans sa préface au catalogue, «[v]ingt ans après le fameux Salon d'Automne de 1904 où naquit le fulgurant Fauvisme, célébré il y a peu, sur nos murs, le premier Manifeste du surréalisme était publié» (dans cat. exp. Paris, 1964 [note 3], s. p.). La galerie Charpentier organise l'exposition «Les Fauves» en 1962.

13 Voir à ce sujet Verlaine, 2012 (note 10), p. 395–396.

Cette galerie aux allures mondaines participe au lien qui, dans le faubourg Saint-Honoré, unit les galeries d'art aux maisons de luxe, en prêtant par exemple ses murs à des défilés de mode. La scénographie des expositions y demeure très traditionnelle, avec des murs qui accueillent de « larges tentures de velours sombre et des lustres d'apparat » qui créent une atmosphère feutrée et confortable convenant « à des présentations qui rassemblent des œuvres datant d'époque aussi différentes que les xv^e, xvii^e et xx^e siècles¹⁴ ».

À l'origine de l'exposition « Surréalisme. Sources, histoire, affinités », il y a donc la collaboration étonnante entre un surréaliste en rupture de ban et une galerie plus habituée à rechercher l'assentiment de sa clientèle bourgeoise que la subversion artistique. C'est par le biais du galeriste Daniel Cordier, pour qui il a préfacé le catalogue de l'exposition de Hans Bellmer en 1963, que Patrick Waldberg est présenté en tant que spécialiste du surréalisme à Raymond Nacenta, directeur de la galerie Charpentier¹⁵. Comme cela est ouvertement mentionné dans le catalogue, Patrick Waldberg a sollicité le concours de Breton pour cette exposition – tout en sachant visiblement très bien, à en juger par le ton de la lettre qu'il lui a envoyée, qu'il essuierait un refus¹⁶.

Le terrain d'entente entre les deux principaux organisateurs de l'événement va se faire autour de la dimension « officielle » qu'ils souhaitent lui donner. Patrick Waldberg peut ainsi affirmer dans son introduction au catalogue qu'il s'agit là de « l'ensemble le plus complet et le plus riche d'art surréaliste qu'on ait montré jusqu'à ce jour », après avoir insisté sur le caractère « non doctrinaire » de l'exposition¹⁷.

Structure de l'exposition : les « sources », l'« histoire » et les « affinités » du surréalisme

Comme son titre l'annonce, l'exposition est divisée en trois sections : sources, histoire et affinités. La première section concerne les « sources » du surréalisme, c'est-à-dire les artistes avec lesquels les surréalistes ont pu se trouver des correspondances. On y retrouve Arcimboldo, Bosch, Brueghel de Velours, Rodolphe Bresdin, Füssli, Grandville, Victor

14 Ibid., p. 443.

15 Raymond Nacenta, « Préface », dans cat. exp. Paris, 1964 (note 3), s. p.

16 « La courtoisie exigeait que je t'informe de ce projet et de la part que je dois y prendre. Je n'aurai pas la naïveté de penser que tu y apporteras ton accord – voire ton aide –, mais je persiste à croire que cela serait souhaitable » (extrait de la lettre de Patrick Waldberg à André Breton, datée du 21 décembre 1963 et reprise dans la publication du groupe surréaliste *Le Petit Écrasons 2* : « Cramponnez-vous à la table. Suite surréaliste à l'affaire du Bazar Charpentier », 1964, p. 1).

17 Patrick Waldberg, dans cat. exp. Paris, 1964 (note 3), s. p.

Hugo, Gustave Moreau. Si la mise en relation de la plupart de ces œuvres avec le surréalisme n'est pas inappropriée (dans leur majorité ces artistes se retrouvent dans *L'Art magique* de Breton), la place dévolue dans cette sélection à Odilon Redon, peu apprécié par André Breton et les surréalistes de l'après-guerre, est plus polémique¹⁸.

Les surréalistes sont d'ailleurs eux-mêmes assez peu enclins à introduire dans leurs expositions collectives des artistes assimilés ici à des précurseurs. Il est intéressant à cet égard de constater que la première exposition associant des œuvres surréalistes à celles de « grands prédécesseurs » des siècles précédents n'est pas due aux surréalistes eux-mêmes : il s'agit de l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism », organisée en 1936 au Museum of Modern Art (MOMA) de New York par Alfred H. Barr¹⁹. Première exposition institutionnelle de grande ampleur sur le surréalisme, elle associait pour la première fois celui-ci à la notion d'« art fantastique » – ce à quoi Breton s'était d'ailleurs opposé²⁰ – et initiait une approche historiographique du surréalisme, fort différente de celle que les artistes et poètes eux-mêmes proposèrent par exemple deux ans plus tard à la galerie des Beaux-Arts, lors de l'« Exposition internationale du surréalisme »²¹. Par ailleurs, l'intégration du surréalisme dans une filiation « fantastique » historique se confirmera après la seconde guerre mondiale. Patrick Waldberg y participera notamment en organisant une exposition « L'Art fantastique et le surréalisme » en 1969²².

D'autres sources d'inspiration du surréalisme sont également proposées dans les différents « objets sauvages » et « naturels » exposés à la galerie Charpentier. Dans cette section, les organisateurs se sont probablement inspirés de l'« Exposition surréaliste d'objets » organisée à la galerie Charles Ratton en 1936. À des objets précolombiens, du Sepik et de Nouvelle-Irlande, Batak ou Hopi, sont associés des animaux empaillés (on retrouve même un tamanoir, animal cher à Breton et rappelant celui exposé chez Ratton en 1936) ainsi que des minéraux et du bois silicifié.

18 Si le travail de Redon était apprécié d'André Masson, André Breton, et à sa suite José Pierre et Jean-Louis Bédouin, faisaient peu de cas de l'artiste symboliste, à qui ils opposaient l'importance dans la formation de la sensibilité surréaliste de l'œuvre de Gustave Moreau. Voir Marlen Schneider, « “Disciples ingrats ?” Odilon Redon, un précurseur surréaliste controversé », dans Julia Drost et Scarlett Reliquet (éd.), *Le splendide dix-neuvième siècle des surréalistes*, Dijon 2014, p. 265–285.

19 « Fantastic Art, Dada, Surrealism », exposition du 7 décembre 1936 au 17 janvier 1937, Museum of Modern Art, New York.

20 Sandra Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*, Farnham 2015, p. 13.

21 Fabienne Chaullet, *L'Exposition internationale du surréalisme de 1938*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2014, p. 355 et Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibitions Installations*, Cambridge 2001, p. 17.

22 « L'Art fantastique et le surréalisme », exposition au château de Culan, 1969.

Dans la section « Histoire » évoquée par le titre, on peut aussi bien intégrer les nombreuses œuvres surréalistes exposées que l'important corpus de documents qui fut également présenté. Une grande partie de ce dernier a été prêtée par Maurice Henry, exclu du groupe en même temps que Patrick Waldberg. Ce sont à la fois les livres majeurs publiés par les surréalistes, quelques catalogues d'exposition, des tracts, et des revues. On ne s'étonnera pas que le surréalisme d'après guerre y soit défavorisé : aucune revue de cette époque n'est présentée, et le dernier tract exposé date de 1952... et de l'affaire Carrouges marquant l'exclusion de Maurice Henry et Waldberg.

Quant aux œuvres surréalistes exposées, et qui constituent donc le corps central de cette exposition, leur grand nombre (quelque 260 œuvres de plus de 60 artistes) ne permet pas de les présenter de façon exhaustive, mais on peut cependant déterminer les principales caractéristiques de la sélection effectuée par les commissaires d'exposition.

Les artistes les plus représentés sont sans conteste Max Ernst (avec 27 œuvres) et, quoique dans une moindre mesure, Arp, Brauner, Dalí, Magritte, Masson et Man Ray. L'accrochage présente plusieurs œuvres majeures (dont certaines iront par la suite rejoindre les collections de grandes institutions) : ainsi de *La Danseuse* de Arp, du *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire* de Giorgio de Chirico ou des *Chevaux morts* d'André Masson²³. Le « clou » de l'exposition, à en croire la critique, reste la grande fresque encore jamais exposée de Max Ernst, *Pétales et Jardins de la nymphe Ancolie*, réalisée en 1934 pour un bar de Zurich²⁴. En dépôt à la Kunsthaus de Zurich, elle fut prêtée par Bruno Sequin, propriétaire du bar, et sa valeur estimée à 60 000 dollars fit beaucoup gloser.

Cependant, la grande diversité des artistes et des médiums présentés (peinture, dessin, assemblage, sculpture, objets, cadavres exquis) ne fait pas oublier que le titre de cette section est « Histoire ». L'écrasante majorité des artistes représentés a rejoint le groupe surréaliste durant l'entre-deux-guerres, et peu d'entre eux sont encore en contact avec le groupe réuni en 1964 autour d'André Breton. Sont néanmoins présentés le fameux *Loup-Table* de Victor Brauner, spécialement réalisé pour l'exposition surréaliste de 1947, des sculptures en métal de Jean-Pierre Duprey, la sculpture *Le Grand Transparent* de Hérold (il s'agit très certainement de la version originale en plâtre exposée à la galerie

23 Hans Arp, *Tänzerin (Danseuse)*, 1925–1926, huile sur bois découpé et collé, 149 × 112,5 cm, alors dans une collection particulière (certainement en possession de François Arp), acquise par le MNAM en 1976. Giorgio de Chirico, *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire*, 1914, huile et fusain sur toile, 81,5 × 65 cm, alors dans la collection de Mme Guillaume Apollinaire, acquise par le MNAM en 1972. André Masson, *Les Chevaux morts*, 1927, huile et sable sur toile, 46 × 55 cm, alors dans la collection de Mme Maurice-Bokanowski, entrée par don au MNAM en 1983.

24 Max Ernst, *Pétales et Jardins de la nymphe Ancolie*, 1934, huile sur crépi, transféré sur des panneaux de bois contreplaqué, 415 × 531 cm, aujourd'hui dans les collections de la Kunsthaus Zurich.

Maeght en 1947), ou *Au château Lacoste* de Toyen²⁵. Le surréalisme, en tant qu'activité collective digne d'intérêt, ne se pense plus, selon cet accrochage, qu'au passé.

Le présent du surréalisme, pour Patrick Waldberg, est plutôt dans les «affinités» qu'il lui trouve avec la trentaine d'artistes «de tendance surréaliste²⁶» qu'il intègre à l'accrochage. C'est ici que sont rassemblés la majeure partie des jeunes artistes présents dans l'exposition. Une nette prédominance est donnée à une peinture pensée comme une représentation fidèle de l'image onirique ou imaginaire, comme celle de Lucien Coutaud ou de Pierre Roy. Si l'on y croise également des artistes dans lesquels le groupe surréaliste a reconnu des recherches apparentées aux siennes, comme Balthus, Friedrich Schröder-Sonnenstern ou Clovis Trouille, on peut s'interroger sur la légitimité de la présence d'œuvres de Leonor Fini ou de Stanislas Lepri.

Ainsi, autant par l'ampleur de l'accrochage, l'accumulation de noms auxquels le public commence à s'habituer, que par le «cadre» donné aux œuvres surréalistes exposées – contexte historique avec les documents, univers visuel et symbolique avec les pièces d'art extra-européen et les objets naturels –, l'exposition désire prendre une dimension quasi scientifique et se présenter comme la première exposition surréaliste parisienne dénuée de polémique et d'aspect partisan. Le surréalisme est ici compris comme un mouvement plastique dont les meilleurs feux font partie du passé, et qui peut à présent s'offrir à la délectation visuelle, ou à une éventuelle spéculation commerciale élargie.

L'aspect véritablement historiographique de l'exposition est néanmoins à nuancer. Hormis en convoquant un passé visuel du surréalisme assimilable à une veine fantastique, l'accrochage ne permet pas de comprendre les évolutions du surréalisme en fonction des périodes de son activité, que ce soit à l'échelle d'un artiste ou du mouvement tout entier. Les œuvres les plus anciennes peuvent ainsi être présentées à côté d'œuvres récentes, selon des rapprochements dont la logique semble quelque peu absente : des toiles anciennes de Miró côtoient par exemple sur une même cimaise des œuvres de Labisse et un collage de Marie-Laure de Noailles. Les murs sont surchargés d'œuvres qu'aucun cartel ne vient documenter : le visiteur est donc contraint d'acheter

25 Victor Brauner, *Loup-Table*, 1947, bois et éléments de renard naturalisé, 54 × 57 × 28,5 cm, alors dans la collection de l'artiste, donné par Jacqueline Brauner au MNAM en 1974. Jacques Hérold, *Le Grand Transparent*, 1947, alors dans la collection de l'artiste. On suppose que l'œuvre exposée en 1964 est celle qui est entrée en 2015 dans les collections du MNAM, à la suite de la succession Hérold. Toyen, *Au château Lacoste*, 1946, huile sur toile, 100 × 160 cm, alors dans la collection de Manou Poudroux, une proche des surréalistes parisiens. L'œuvre est aujourd'hui dans une collection particulière.

26 Ainsi qu'ils sont classifiés dans le catalogue de l'exposition, cat. exp. Paris, 1964 (note 3).

le catalogue après s'être acquitté d'un droit d'entrée²⁷. Le catalogue, plutôt mince, ne vient cependant pas vraiment compléter ce manque d'informations²⁸.

Un grand nombre de collectionneurs privés au service d'une valorisation de l'art surréaliste

L'examen des différents prêteurs sollicités pour l'exposition permet de déterminer une petite partie du réseau de collectionneurs, de galeristes et de marchands possédant ou mettant en vente des œuvres surréalistes au milieu des années 1960. Cela donne également un aperçu – et certainement pas une vue complète – des artistes surréalistes ayant pleinement intégré ces réseaux – et de ceux qui en sont encore relativement à l'écart.

Pour l'exposition de la galerie Charpentier, on peut déterminer trois types de prêteurs : les institutions (musées, galeries), les prêteurs particuliers (collectionneurs), et les artistes mettant en dépôt leurs propres œuvres à la galerie dans l'espoir qu'elles trouvent un acheteur. L'examen des différents tableaux reproduits en annexe permet de saisir l'ampleur du réseau de prêteurs mobilisé.

Si certaines grandes institutions, comme le MOMA de New York, furent sollicitées par la galerie pour des prêts concernant des œuvres surréalistes, la plupart de ces requêtes n'aboutirent pas, à l'exception notable du Musée national d'art moderne, alors dirigé par Jean Cassou, qui prêta le plâtre de *La Table* de Giacometti, ainsi que du Moderna Museet de Stockholm, qui prêta une copie du *Grand Verre* de Duchamp. Les quelques musées ayant collaboré à l'exposition ont donc surtout contribué à l'élaboration de l'accrochage des « sources historiques » du surréalisme. Quelques galeristes parisiens ont également mis en dépôt des œuvres pour cette exposition : la galerie Iolas, la galerie Louise Leiris, la galerie Henriette Le Gendre²⁹.

La très grande majorité de l'accrochage est constituée par des prêts de particuliers. Dans le tableau qui leur est dédié, sont listés les plus

27 S'il l'on en croit le témoignage de Jean-François Revel publié dans *L'Express* et repris dans *Le Petit Écrasons*, 1964 (note 16), p. 13 : « Le prix d'entrée est [...] fort élevé, et, contrairement à l'usage des musées, l'achat d'un catalogue (toujours sans intérêt scientifique) est imposé par l'absence voulue de toute étiquette indicative sur les tableaux. » (Jean-François Revel, « Le surréalisme de salon », *L'Express* 672, 29 avril 1964, p. 33).

28 Si l'on excepte la préface de Raymond Nacenta et un texte de Patrick Waldberg (« Le surréalisme. Sources – Histoire – Affinités ») dans lequel sont tracées à grands traits l'histoire du surréalisme de l'entre-deux-guerres et ses principales caractéristiques éthiques et politiques, le catalogue de l'exposition se compose principalement de la liste des œuvres et d'une cinquantaine de reproductions.

29 Voir annexe, tableau I : « Prêteurs institutionnels ».

importants d'entre eux (ils sont au total environ 80)³⁰. C'est ainsi que l'on remarque que plusieurs de ces principaux prêteurs – Simone Collinet, qui a effectué le prêt le plus important de l'exposition (25 œuvres, dont *Sourire de ma blonde* de Miró), Jean Hugues avec des sculptures récentes de Max Ernst (comme *L'Imbécile*), Charles Ratton (notamment l'objet de Magritte, *Les Menottes de cuivre*) et Henriette Gomès (dont *Circuit* de Giacometti) –, s'ils sont mentionnés sous leur identité propre, sont en réalité des galeristes³¹. À l'exception de Charles Ratton – dont on connaît néanmoins les liens forts qu'il put entretenir avec les surréalistes – tous ces galeristes fondent une part de leur activité sur le commerce d'œuvres surréalistes. Les archives de la galerie ne permettent pas de déterminer si les œuvres prêtées pour l'exposition de 1964 appartenaient aux collections personnelles de ces galeristes ou si elles provenaient du fonds de leur galerie – exception donc faite de Charles Ratton, dont la galerie est consacrée à l'art extra-occidental. Quelques informations concernant les œuvres mises en vente nous permettront cependant d'apporter des précisions et hypothèses à ce sujet.

Apparaissent ensuite, dans le même tableau, des collectionneurs, qui ne sont liés à aucune institution ni commerce. Le prêt le plus important est celui du couple John et Dominique de Menil, futurs fondateurs de la Menil Collection. Ils prêtent pas moins de treize œuvres de Max Ernst, dont sept frottages d'*Histoire naturelle*, ainsi que des toiles de Magritte dont *L'Abandon*, auparavant dans la collection d'André Breton³². Mme René Laporte, veuve de l'écrivain René Laporte qui fut proche des surréalistes entre les deux guerres, prête quelques dessins de Dalí ainsi que la toile *L'Heure triangulaire*, et *Parmi les ombres longues* de Toyen³³. Maurice Lefebvre-Foinet, qui reprend dans les années 1950 les rênes de l'entreprise familiale de fournitures artistiques établie à Paris et hérite de la riche collection rassemblée par sa famille, prête notamment une *Boîte-en-valise* et une *Boîte verte* de Duchamp, ainsi que deux œuvres de Paalen. Enfin, certains compagnons de route du surréalisme ayant des collections conséquentes prêtent quelques pièces : ainsi du prêt assez important de Robert Lebel, et de ceux de Roland Penrose, de Patrick Waldberg lui-même, et de Félix Labisse.

30 Voir annexe, tableau 2 : « Prêteurs particuliers ».

31 Joan Miró, *Sourire de ma blonde*, 1924, tempera sur toile, 88 × 115 cm, aujourd'hui dans une collection particulière. Max Ernst, *L'Imbécile*, 1961, bronze, 70 × 31 × 25 cm, dont un autre exemplaire en bronze acquis en 1962 est aujourd'hui conservé au MNAM. René Magritte, *Les Menottes de cuivre*, 1936, huile sur plâtre, 37 × 11,5 × 11 cm, aujourd'hui dans une collection particulière. Alberto Giacometti, *Circuit*, 1930, hêtre et bois fruitier, 4,5 × 48,5 × 47 cm, acheté en 1987 par le MNAM à Henriette Gomès.

32 René Magritte, *L'Abandon*, 1929, huile sur toile, 54 × 72,7 cm, Menil Collection, Houston.

33 Salvador Dalí, *L'Heure triangulaire*, 1933, huile sur toile, 62,3 × 47,9 cm, aujourd'hui au Kagoshima City Museum of Art, Kagoshima, Japon. Toyen, *Parmi les ombres longues*, 1943, huile sur toile, aujourd'hui dans une collection particulière.

Par ailleurs, plusieurs artistes déposent leurs œuvres dans la galerie lors de l'exposition dans l'espoir qu'elles attirent l'œil d'éventuels collectionneurs³⁴. Le prêt le plus important de cette catégorie vient de Maurice Henry, artiste plus connu du public de l'époque pour ses dessins satiriques paraissant dans *Combat* ou *Le Nouvel Observateur*, qui dépose une dizaine d'objets à la galerie. Victor Brauner dépose lui aussi une dizaine d'œuvres, dont plusieurs objets-assemblages réalisés pendant l'Occupation qui sont aujourd'hui entrés dans les collections du MNAM (*Objet de contre-empoisonnement*, *Les Amoureux*, *Portrait de Novalis*) ou le *Loup-Table*³⁵. Man Ray propose notamment des répliques de ses objets dada, dont *Cadeau*. Hérold prête deux sculptures dont *Le Grand Transparent*, tandis qu'André Masson prête plusieurs dessins et deux assemblages (*Torse aux étoiles* et *Mélusine*)³⁶. Meret Oppenheim dépose également quelques-uns de ses objets les plus récents, dont *Miss Gardénia*³⁷. Il n'est pas facile d'identifier exactement les œuvres déposées par Giacometti, mais l'une d'entre elles est potentiellement *L'Objet désagréable* en bronze aujourd'hui conservé à la Fondation Giacometti³⁸.

Si un tel catalogue ne peut à l'évidence pas permettre de tirer des conclusions générales quant à la représentation des artistes surréalistes dans les galeries et les collections privées à cette époque précise, quelques évidences s'imposent. Plusieurs artistes de la première génération surréaliste semblent déjà être bien représentés dans ces réseaux, en particulier Max Ernst, René Magritte, André Masson et Salvador Dalí, ainsi qu'Alberto Giacometti dont une œuvre fait déjà partie des collections du Musée national d'art moderne. La collection personnelle du couple de Menil est par ailleurs appelée à un avenir institutionnel prestigieux avec l'ouverture de la Menil Collection en 1987³⁹.

À l'inverse, des artistes comme Jacques Hérold, Victor Brauner ou Hans Bellmer, s'ils sont défendus par des galeries, semblent être assez peu présents dans les collections privées, et ils ne figurent dans cette exposition, nous l'avons dit, que grâce à leurs propres prêteurs. Pour Max Ernst, dont Patrick Waldberg est proche, il faut au contraire solliciter

34 Voir annexe, tableau 3 : « Œuvres mises en dépôt à la galerie Charpentier par les artistes ».

35 Victor Brauner, *Objet de contre-empoisonnement*, 1943, assemblage, 25 × 13,8 × 5,2 cm, *Les Amoureux*, 1943, assemblage, 25,8 × 23,7 × 4,3 cm et *Portrait de Novalis*, 1943, assemblage, 21,9 × 15,8 × 7,2 cm, œuvres toutes entrées au MNAM en 1982 grâce à un don de Jacqueline Brauner.

36 André Masson, *Torse aux étoiles*, 1942, assemblage, 30,5 × 12 cm, et *Mélusine*, 1942, assemblage, 28 × 20 cm, aujourd'hui galerie Nathalie Seroussi, Paris.

37 Meret Oppenheim, *Miss Gardénia*, 1962, plâtre dans un cadre en métal avec peinture métallique, 26,99 × 16,51 × 10,8 cm, aujourd'hui au MOMA de San Francisco.

38 Le catalogue de la galerie Charpentier mentionne deux *Objets désagréables* en bois, datés de 1931. La Fondation Giacometti indique que l'exemplaire qu'elle conserve a été exposé à la galerie Charpentier, bien que l'objet ait été fondu en bronze en 1961.

39 Voir la monographie récemment publiée sur le couple de collectionneurs : William Middleton, *Double Vision. The Unerring Eye of Art World Avatars Dominique and John de Menil: Paris, New York, Houston*, New York 2018.

des galeristes et des collectionneurs pour obtenir aussi bien des œuvres historiques que des réalisations plus récentes.

L'exposition permet de dessiner un réseau de galeristes parisiens défendant des artistes surréalistes pendant cette période : la galerie Iolas (qui représente Max Ernst, Magritte, Brauner, Matta), la galerie Louise Leiris (Masson), la galerie du Point cardinal (Max Ernst, Dorothea Tanning, Brauner), la galerie Maeght (Miró, Calder) et la galerie Furstenberg, dirigée par Simone Collinet, qui est la seule à exposer des artistes représentatifs du surréalisme d'après guerre (Toyen, Duprey, Edgar Jené). Il faut leur ajouter les galeristes Raymond Cordier et Daniel Cordier, qui effectuèrent en 1964 des prêts moins significatifs. Il s'agit bien sûr, dans la majeure partie des cas, bien plus de représentation individuelle d'artistes que de la représentation collective du mouvement.

Le rassemblement de collectionneurs et de galeristes sollicités à l'occasion de cette exposition semble mêler les réseaux de Patrick Waldberg, qui connaît les artistes et les proches du mouvement surréaliste (Robert Lebel, Roland Penrose, etc.), ainsi que certains collectionneurs privés sans doute rencontrés durant son expérience surréaliste puis pendant l'élaboration de ses travaux historiographiques et monographiques sur le mouvement.

Comme on l'a vu, la galerie Charpentier ne s'est quant à elle jamais illustrée dans l'art surréaliste. Cependant, en intégrant quelques « grands noms » surréalistes à certaines de ses expositions annuelles de l'école de Paris, elle a pu établir des liens avec la galerie Louise Leiris ou la galerie Édouard Loeb, qui prêtent en 1964 des œuvres de Arp, de Ernst et de Lam. Julie Verlaine a souligné dans ses travaux l'importance de ce réseau de galeristes dans l'organisation de ce type d'événements, le galeriste-organisateur sollicitant ses confrères pour des œuvres sur lesquelles il retiendra une commission (assez élevée dans le cas de la galerie Charpentier) lors de leur potentielle vente⁴⁰. La correspondance échangée entre la galerie Charpentier et les galeristes Simone Collinet et Jean Hugues prouve qu'un tel accord avait bien été passé entre eux préalablement à la tenue de l'exposition et que les œuvres prêtées sous leur nom étaient pour partie à vendre⁴¹.

En effet, « Surréalisme. Sources, histoire, affinités » est une exposition mixte : si la majorité des œuvres exposées ne furent pas mise en vente, environ une centaine d'entre elles, qu'elles viennent directement de

⁴⁰ Verlaine, 2012 (note 10), p. 396.

⁴¹ Lettres de Simone Collinet à la galerie Charpentier (Paris, 21 mai 1964) et d'Hélène Drude, directrice de la galerie Le Point cardinal, à mademoiselle Rolando, assistante à la galerie Charpentier (Paris, 17 juin 1964), fonds Galerie Charpentier, bibliothèque Kandinsky, Paris, GAL-CHARP 52.

l'atelier de l'artiste ou du fonds d'un galeriste, furent néanmoins mises à la disposition des acheteurs.

Aucun document, tant dans les archives propres à l'exposition que dans celles concernant l'activité générale de la galerie, ne donne de renseignements sur les ventes effectuées lors de cette exposition. Plusieurs reçus conservés par la galerie attestent même que bon nombre des œuvres déposées par les artistes leur ont été rendues une fois l'événement terminé. Les archives de l'exposition apportent par conséquent très peu d'informations sur la valeur des œuvres mises en vente. La plupart du temps, seule la valeur d'assurance « clou à clou » de l'œuvre est stipulée, ce qui reste une donnée relativement floue quant à la valeur réelle de l'œuvre dans le réseau marchand des galeries.

Le réseau de prêteurs mobilisé permet cependant d'entrapercevoir la logique mise en place pour attirer les acheteurs potentiels. Comme on l'a vu, cette exposition repose principalement sur des prêts de particuliers, dont les noms, à quelques exceptions près, sont toujours clairement mentionnés dans le catalogue en dessous des œuvres leur appartenant.

Comme l'a montré Julie Verlaine, la galerie Charpentier semble appliquer ici un mécanisme, déjà mis en place pour d'autres expositions collectives et « mixtes », selon lequel les noms des collectionneurs sont cités comme des gages de valeur pour les autres œuvres à vendre :

« L'association entre l'origine des collections et les œuvres présentées est recherchée par les marchands lorsqu'ils organisent des expositions mixtes, composées d'œuvres déjà acquises et d'œuvres à vendre. La caution que représentent les collectionneurs devient alors plus manifeste : que leur nom soit inscrit en regard des œuvres [...] montre combien les choix effectués par ces collectionneurs sont utilisés comme une incitation pour tous les acheteurs potentiels. Les prêts de ces œuvres, ainsi que l'exception à la tradition de l'anonymat, sont d'ailleurs salués par les marchands comme une contribution personnelle de ces mécènes à l'effort de valorisation de la production des artistes concernés⁴². »

Il s'agit ici de légitimer l'achat d'une œuvre surréaliste auprès d'un public certainement encore peu habitué à cet art en déroulant une longue liste de collections privées prestigieuses, françaises ou étrangères. On peut y voir un mécanisme de plus de la stratégie générale de « respectabilisation » du surréalisme mise en place par la galerie.

42 Verlaine, 2012 (note 10), p. 333.

Réception dans la presse et contre-attaque des surréalistes

C'est ce que vient confirmer la lecture de quelques articles de presse chroniquant l'exposition. Ainsi, dans *Connaissance des arts*, l'exposition est perçue comme « la première exposition historique de cette école. Pas de manifeste, pas de bataille. Ni farces ni attrapes », réalisée par « le meilleur historiographe du mouvement », et on assure que « le grand public sera ravi et comblé⁴³ ». Dans *L'Express*, Jean-François Chabrun, ancien membre de La Main à Plume, assure qu'il s'agit là « d'un vaste examen de conscience portant sur l'ensemble des œuvres plastiques conçues dans l'aura du surréalisme depuis près d'un demi-siècle bientôt » et conclut : « si le surréalisme n'était pas, aujourd'hui, désamorcé, l'exposition de la galerie Charpentier n'eût pas été pensable. Elle vient à son heure⁴⁴ ». L'article s'ouvre sur une étonnante photographie, légendée « Les surréalistes aujourd'hui. Les exclus que l'histoire a inclus », et sur laquelle on reconnaît, entre autres, Stanislas Lepri, Félix Labisse, Patrick Waldberg, Raymond Nacenta et Man Ray. Cependant, encore habité par le souvenir de l'exposition surréaliste de 1938, Georges Charensol pointe en comparaison dans la *Revue des Deux Mondes* la dimension « funèbre » de l'accrochage de la galerie du faubourg Saint-Honoré, aspect que souligneront d'autant plus les surréalistes eux-mêmes⁴⁵.

Leur réaction ne se fait en effet pas attendre. Dès le 13 avril, un tract dénonçant les « liquidateurs » du surréalisme est publié dans *Combat-Art*. Rappelant que le surréalisme est une entreprise collective dans laquelle les prétentions de l'artiste à une reconnaissance individuelle ne peuvent avoir cours, le texte place l'exposition de Patrick Waldberg dans la lignée de l'acceptation par Max Ernst du grand prix de la Biennale de Venise dix ans auparavant, non sans faire au passage de ce dernier, « l'un des pires ennemis du Surréalisme vivant⁴⁶ », avec Aragon. Le lendemain, André Breton prend la parole à la RTF pour donner la mesure de la riposte surréaliste qui se prépare : une exposition qui « s'inscrira contre la routine en insistant a priori davantage sur les apports d'artistes nouveaux que sur la contribution de ceux qui sont dès aujourd'hui consacrés⁴⁷ ». En réponse au « Bazar Charpentier⁴⁸ » ouvre donc en décembre 1965

43 Francis Spar, « Récapitulation surréaliste », dans *Connaissance des arts* 145, mars 1964 p. 45.

44 Jean-François Chabrun, *L'Express*, 12-13 avril 1964, p. 5.

45 Georges Charensol, « Le surréalisme à la galerie Charpentier », dans *Revue des Deux Mondes*, mai 1964, p. 127-132, ici p. 128.

46 « Face aux liquidateurs », tract, Paris, 1964, repris dans Pierre, 1982 (note 4), p. 228.

47 André Breton, « [Le surréalisme continue] », dans id., *Alentours*, dans id., *Œuvres complètes*. IV, Paris 2008 (Bibliothèque de la Pléiade, 544), p. 1121-1124, ici p. 1123. Après sa diffusion radiophonique, le texte sera publié dans *Arts* le 22 avril 1964.

48 Selon l'expression employée par les surréalistes dans une publication spéciale entièrement consacrée à la critique de l'exposition de la galerie Charpentier. Ce petit fascicule est principalement composé d'une revue de presse, reprenant des articles de Gérard Legrand, José Pierre, Radovan

à la galerie L'Œil « L'Écart absolu », onzième et dernière exposition internationale du surréalisme, dont une courte présentation permet justement de percevoir cet « écart » si particulier créé par la cohabitation temporelle entre une exposition *sur* le surréalisme et une exposition *du* surréalisme⁴⁹. Contrairement à « EROS », la précédente exposition internationale du mouvement, « L'Écart absolu » n'a pas de thématique particulière. Elle se penche sur son époque – que l'on commence tout juste à qualifier de société de consommation – en proposant une méthode alliant critique et force de proposition : celle de l'écart absolu, héritée de Charles Fourier, que l'on peut définir comme l'invention d'une nouvelle voie, encore jamais empruntée⁵⁰.

Le catalogue des œuvres réunies est évidemment beaucoup plus mince que celui de la galerie Charpentier, puisqu'il ne compte que quarante-trois pièces. Cependant, à la différence là encore de « EROS », dont le catalogue organisé en trois sections, « Hier », « Aujourd'hui », et « Nos invités », pourrait avoir inspiré Patrick Waldberg, celui de « L'Écart absolu » semble beaucoup plus tourné vers la prospection que vers la rétrospective⁵¹. Les grands noms du surréalisme sont bien là, comme Duchamp, Ernst ou Miró⁵². Ils sont cependant présentés aux côtés d'œuvres collectives (*Le Désordinateur*, œuvre interactive qui accueillait le spectateur, et *Le Consommateur*), et de nombreuses œuvres de jeunes artistes participant directement à l'activité du groupe (Mimi Parent, Jean Terrossian, Konrad Klapheck, Hervé Télémaque, Jorge Camacho, Jean-Claude Silbermann), ainsi que de quelques « compagnons de route » dont les surréalistes apprécient la production : Baj, Reinhold

Ivšić, Jean-François Revel, mais aussi de Philippe Soupault. Voir *Le Petit Écrasons*, 1964 (note 16).

49 Les surréalistes avaient par ailleurs prévu la réalisation d'un film qui aurait opposé à des commentaires sur l'exposition de Waldberg des images du groupe surréaliste en pleine activité (réunion au café, séance de jeux, collecte d'agates dans le Lot, etc.) Le scénario fut écrit par Robert Benayoun, et les images réalisées pendant l'été 1964 sous la codirection de Benayoun et de J.-B. Brunius. Breton fut cependant très déçu lors du visionnage des rushes et le projet resta lettre morte. Conservé dans les archives de Breton, le scénario a fait l'objet d'une publication : voir Robert Benayoun, *Petites Pièces pouvant servir à approcher (même à comprendre) sinon à expliquer dans son ensemble le surréalisme*, Tusson 2001.

50 « Colomb, pour arriver à un nouveau monde continental, adopta la règle d'écart absolu ; il s'isola de toutes les routes connues, il s'engagea dans un Océan Vierge, sans tenir compte des frayeurs de son siècle ; faisons de même, procédons par écart absolu : rien n'est plus aisé, il suffit d'essayer un mécanisme en contraste du nôtre. » (Charles Fourier, *La fausse industrie*, Paris 1835, p. 52, repris par André Breton dans *L'Écart absolu*, cat. exp. Paris, galerie L'Œil, Paris 1965, s. p.)

51 Notons cependant qu'une petite salle de cette exposition fut consacrée à quelques « précurseurs » du surréalisme : Füssli, Filiger, Moreau, Munch. Faut-il y voir une réaction à l'exposition de Waldberg ou une illustration des théories développées par Breton dans *L'Art magique* en 1957, ouvrage dans lequel ces artistes figuraient en bonne place ?

52 Parmi les œuvres exposées, on trouve de Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (1921/1964, métal peint, marbre, thermomètre, os de seiche, 11,5 × 22,2 × 16 cm), de Max Ernst, *La Chanson de la chair* (1920, gouache, mine graphite et illustrations de magazine découpées et collées sur papier, 15 × 20,8 cm) et de Joan Miró, *Portrait d'une danseuse* (1928, bouchon de liège, plume et épingle à chapeau sur carton peint, 100 × 80 cm). Ayant toutes appartenu à André Breton, ces trois œuvres sont à présent conservées au MNAM.

ou Alechinsky. L'«écart» de ces œuvres avec les «affinités» définies par Patrick Waldberg est manifeste⁵³.

Cette exposition est donc un «événement» surréaliste à part entière : le spectateur est convoqué à une véritable expérience déstabilisante dont le but est de perturber son entendement habituel. Pour ce faire, la scénographie de Pierre Faucheux plonge le visiteur dans un espace sombre, violemment éclairé par les flashes lumineux du *Désordinateur* et par plusieurs néons, tout en le soumettant aux appels de la radio-taxi insérée dans *Le Consommateur*.

Pour réunir ces œuvres, les surréalistes ont, comme pour les autres expositions internationales du mouvement, principalement fait appel à leurs collections personnelles, en particulier celles d'André Breton, de Robert Benayoun et de Vincent Bounoure, quand ce ne sont pas les artistes eux-mêmes qui proposent leurs œuvres les plus récentes.

Si, quelques années plus tard, les effets conjugués de la mort d'André Breton et des dissensions internes autour de la question politique eurent raison de l'activité commune du groupe surréaliste parisien, rien ne laisse présager, en 1965, à la lumière d'une telle exposition, cette disparition prochaine. Bien plus qu'un démenti aux conclusions de l'exposition de Waldberg, «L'Écart absolu» annonce de nouvelles voies d'explorations pour le surréalisme, qui, s'insérant dans une dénonciation radicale de la société contemporaine, s'imprègnent aussi bien des thèses de Charles Fourier que de celles d'Herbert Marcuse. Cependant, le passé du surréalisme, devenu l'objet d'expositions, d'ouvrages rétrospectifs, de spéculation commerciale et bientôt d'études universitaires, semble déjà ne plus lui appartenir.

Par le vaste réseau mobilisé pour son organisation, l'exposition de la galerie Charpentier donne un aperçu, incomplet mais significatif, du réseau commercial qui, au milieu des années 1960, s'est mis en place autour du surréalisme, tout particulièrement à Paris. La décision d'une galerie telle que la galerie Charpentier de consacrer l'une de ses entreprises rétrospectives au surréalisme démontre qu'une certaine image de celui-ci est à présent acceptable auprès d'un public beaucoup plus large que pendant l'entre-deux-guerres ou l'immédiat après-guerre.

53 Le *Désordinateur*, composé d'un vaste écran organisé en différentes cases et d'un clavier, appelait la participation du spectateur qu'il déroutait par les «réponses» suscitées par l'appui sur telle ou telle touche du clavier. *Le Consommateur* était un grand matelas en forme de croix dressé verticalement au milieu de l'espace d'exposition, dont le ventre était constitué d'une machine à laver remplie de journaux et dont la tête, garnie d'une télévision et de haut-parleurs, émettait des appels de radio-taxi. Parmi les œuvres exposées, on peut citer de Hervé Télémaque, *Confidence* (1965, huile et bois collé sur toile, escabeau de bois, barre métallique et marteau floqué, 195 × 130 × 86 cm, Genève, Fondation Gandur pour l'art), de Jorge Camacho, *Souveraine* (1965, huile sur objet en bois, coll. part.) ou, de Pierre Alechinsky, *Central Park* (1965, acrylique sur papier marouflé sur toile, 162 × 193 cm, coll. part.).

Le but de cette exposition était certainement d'élargir un premier cercle bien établi de collectionneurs du surréalisme à de nouveaux acheteurs potentiels. La caution historiographique utilisée permettait de faire entrer le surréalisme dans l'histoire, et de lui donner ainsi une forme de légitimité et une respectabilité qui menaient directement à son assimilation par un public élargi, au-delà des premiers « happy few » l'ayant jusque-là soutenu financièrement.

À l'inverse d'une exposition véritablement surréaliste, le potentiel subversif des œuvres exposées est ici désamorcé par un accrochage très éloigné de ceux des expositions organisées par le groupe lui-même : au lieu des espaces déstabilisants des scénographies surréalistes, on trouve l'aspect rassurant d'une accumulation d'œuvres disséminées dans un cadre luxueux. L'exposition, malgré son vernis historiographique, s'éloigne pourtant d'une approche muséale par son point de vue purement formel, l'absence d'informations conséquentes sur les œuvres et les artistes, et une contextualisation qui tient plus du décorum que du réel discours critique ou historique.

Ni exposition surréaliste donc, ni exposition abordant le surréalisme de l'extérieur et selon un point de vue documenté et étayé, cet accrochage a pour principale qualité d'avoir rassemblé un très grand nombre d'œuvres, dont plusieurs déjà célèbres ou appelées à l'être en entrant par la suite dans de grandes collections institutionnelles. Nous aurions donc bien affaire, avec cette manifestation, à la mise en place, pour reprendre les mots de Jean-François Revel dans *L'Express*, d'un « surréalisme de salon », dépolitisé, décontextualisé et vulgarisé pour devenir une marchandise artistique à part entière :

« Il existe un surréalisme de salon – dans les deux sens de ce mot – selon lequel il suffirait de pratiquer une imagerie abracadabrante ou un érotisme de conte de fées et de fantômes à vendre pour parler tout pur le langage de l'inconscient⁵⁴. »

L'événement à la galerie Charpentier fait prendre conscience de l'enjeu que constitue une exposition et du discours qu'elle établit : la réponse du groupe surréaliste ne pouvait être, en miroir, qu'une autre exposition absolument contraire à celle qui venait d'être faite.

54 Revel, 1964 (note 27).

Annexes

Prêteurs institutionnels

Prêteur	Artistes concernés
Bibliothèque nationale – Paris	Gravures de Rodolphe Bresdin, Grandville, Charles Meryon
Kunsthaus – Zurich	Œuvres de Füssli, dont <i>Le Cauchemar</i> (aquarelle)
Moderna Museet – Stockholm	Marcel Duchamp, <i>Le Grand Verre</i> (copie de 1961 certifiée par l'artiste)
Muséum d'histoire naturelle – Paris	Minéraux, plantes, animaux naturalisés
Musée national d'art moderne – Paris	Alberto Giacometti, <i>Table</i> , 1933 (plâtre)
Galerie Iolas – Paris	2 toiles de René Magritte, 1 dessin d'André Masson
Galerie Louise Leiris – Paris	1 dessin et 1 toile d'André Masson
Galerie H. Le Gendre – Paris	1 objet de Félix Labisse, 1 boîte de Joseph Cornell, 1 boîte de Meret Oppenheim

Prêts de particuliers

Prêteur	Artistes concernés
Simone Collinet (Paris, dir. galerie Furstenberg)	25 œuvres : Miró, Tanguy, Masson, Desnos, Morise, Duprey, Jené
Charles Ratton (Paris, dir. galerie Ratton)	14 œuvres : Dalí, Magritte, Calder, Domínguez, Mesens, Man Ray, Penrose ; objets de Nouvelle-Irlande
Jean Hugues (Paris, dir. galerie Le Point cardinal)	6 œuvres : Max Ernst, dont 4 sculptures acquises lors de l'exposition « L'œuvre sculpté » à la galerie du Point cardinal en 1961
Henriette Gomès (Paris, dir. galerie Henriette Gomès)	6 œuvres : Domínguez, Giacometti, Miró
Dominique et John de Menil (Houston)	15 œuvres : Ernst (13 œuvres dont 7 frottages d' <i>Histoire naturelle</i>), Magritte
Mme René Laporte (Paris)	6 œuvres : 5 Dalí, 1 Toyen
Maurice Lefebvre-Foinet (Paris)	6 œuvres : Duchamp, Paalen, Domínguez, Man Ray
Robert Lebel (Paris)	11 œuvres : Picabia, Gustave Moreau, Arcimboldo, Claude Domec ; masques esquimaux et hopis
Roland Penrose (Londres)	5 œuvres : Éluard (collages), Picasso, Magritte
Patrick Waldberg (Paris)	5 œuvres : Hérold, Matta, Toyen, Zürn, Copley et plusieurs livres
Félix Labisse	5 œuvres : Breton (objet), Dalí, Desnos ; objets rituels brésiliens

Œuvres mises en dépôt à la galerie Charpentier par les artistes

Maurice Henry	11 œuvres réalisées entre 1929 et 1962
Victor Brauner	9 œuvres réalisées entre 1939 et 1947
Jacques Hérold	6 œuvres réalisées entre 1939 et 1962, dont la sculpture <i>Le Grand Transparent</i> (1947)
Man Ray	6 œuvres réalisées entre 1939 et 1960
André Masson	5 dessins à l'encre de Chine (entre 1925 et 1941), 2 (1942)
Meret Oppenheim	3 œuvres récentes
Alberto Giacometti	2 œuvres de 1931
Hans Bellmer	2 œuvres réalisées entre 1933 et 1955 dont <i>La Poupée</i> (1933–1937)
Roland Penrose	2 œuvres (1937–1938)
Dorothea Tanning	3 œuvres réalisées entre 1942 et 1961 dont 2 à vendre
Leonor Fini	2 œuvres (1963–1964)

IV. Institutionnalisation



92 Wolfgang Paalen, *Orages magnétiques*, 1938, huile sur toile, 73 × 100 cm,
San Francisco, Weinstein Gallery

À la conquête de la Sarre. L'exposition *Peinture surréaliste en Europe* à Sarrebruck en 1952

Martin Schieder

Orages magnétiques

Il y a tout juste quatre ans, le 3 février 2016, de nombreuses œuvres surréalistes étaient vendues aux enchères lors d'un *Surrealist Art Evening Sale* chez Sotheby's à Londres pour un montant total de £ 14 860 500. Outre *Le Miroir* de Paul Delvaux, et le collage dada de Francis Picabia intitulé *Ventilateur*, figurait parmi les œuvres majeures de la vente un tableau à l'huile de Wolfgang Paalen, *Orages magnétiques* (fig. 92) qui fut adjugé pour £ 269 000¹. Cette peinture semi-abstraite fait partie de ce qu'on appelle les *fumages*, des œuvres réalisées par Paalen au milieu des années 1930 avec une technique particulière : l'artiste déplaçait la toile, du côté fraîchement peint, au-dessus d'une bougie allumée de sorte que la fumée et la suie y dessinaient des traces et des structures amorphes. Ce procédé lui permit de trouver des solutions picturales suggestives – *Orages magnétiques*, par exemple, peut évoquer un front orageux cosmique ou une danse macabre dans un paysage apocalyptique. Dans son essai « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » publié en 1939 dans la revue *Minotaure*, André Breton déclinait les différents procédés automatiques des surréalistes, depuis les *frottages* de Max Ernst en passant par les *décalcomanies* d'Óscar Domínguez jusqu'aux *lithochromies* de Kurt Seligmann, en présentant l'automatisme comme la forme artistique véritablement surréaliste ; dans ce texte, il évoquait aussi les *fumages* de Paalen². Or, ce n'était pas par hasard que Breton parlait des

¹ La recherche des archives de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* aurait été impossible sans l'aide de Roland Augustin et Eva Wolf (Saarlandmuseum Saarbrücken), d'Antje Kraus (Stadtarchiv Saarbrücken) ainsi que de Marlen Schneider (Université Grenoble Alpes) – qu'ils en soient ici remerciés. Voir URL : <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/surrealist-art-evening-sale-116003/lot.53.html> [dernier accès : 15.11.2020].

² André Breton, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, dans *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 16-17, p. 16 : « [Paalen], en laissant couler des encres de couleur sur une feuille blanche

fumages car, peu de temps avant, l'artiste lui avait offert *Orages magnétiques* qui portait au dos la dédicace «à André Breton avec toute mon amitié»; le tableau avait auparavant été présenté lors de l'exposition personnelle de Paalen à la galerie Renou et Colle et c'est Breton qui avait rédigé l'avant-propos du catalogue. La toile resta dans la collection de Breton jusqu'à sa mort en 1966, et pendant cette période, elle ne fut exposée que deux fois – en 1952, lors de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* au Saarländmuseum de Sarrebruck, et dix ans plus tard dans une galerie parisienne.

Trait d'union

Même les connaisseurs les plus aguerris du surréalisme ne connaissent pas l'exposition consacrée à la *Peinture surréaliste en Europe* à Sarrebruck bien qu'un an seulement plus tard, Breton l'ait fait figurer dans sa *Chronologie du surréalisme 1916-1953*. Peu après, elle avait déjà disparu du canon des expositions surréalistes et par là-même, jusqu'à aujourd'hui, de l'horizon de la recherche scientifique. Cela tient peut-être au fait que, sur le plan de son *display* et de son écho auprès du public, elle ait été beaucoup moins spectaculaire que les expositions des surréalistes de 1936 à Londres, et de 1938 et 1947 à Paris par exemple. Par ailleurs, la Sarre représentant une sorte de périphérie, l'attention dont l'exposition put bénéficier de la part du public et des médias resta marginale. Nous nous proposons ci-après de reconstituer à travers les archives existantes, disparates et lacunaires, la genèse ainsi que l'ambition politique de cette exposition *Peinture surréaliste en Europe* qui eut lieu pendant l'été 1952 près de la frontière franco-allemande. Il s'agira dans un premier temps d'analyser son organisation, ses intentions et sa réception et ce faisant, nous rencontrerons la figure d'Edgar Jené, artiste de Sarrebruck vivant à Paris qui fut un agent passionné du surréalisme. Son réseau et ses contacts avec les collectionneurs, les galeries et les artistes français jouèrent un rôle crucial dans la réalisation de la manifestation. L'exposition sur la *Peinture surréaliste en Europe* ayant lieu en Sarre, une région qui, placée depuis la fin de la guerre sous protectorat français, représentait au début des années 1950 un enjeu politique des relations franco-allemandes, elle doit ensuite être mise en regard de son contexte historique, ce qu'on appelait alors la question sarroise. Enfin, nous nous demanderons dans

et en soumettant cette feuille à de très rapides mouvements de rotation et autres alternés avec d'autres moyens mécaniques de dispersion de la couleur comme celui qui consiste à souffler sur elle de divers points, a libéré des êtres brillant de tous les feux des oiseaux-mouches et dont la texture est aussi savante que leurs nids.»

quelle mesure l'exposition peut s'inscrire dans l'histoire malheureuse du surréalisme en Allemagne après 1945.

L'organisateur officiel de l'exposition était le ministère de la culture et de l'Éducation populaire de l'État de la Sarre, et conjointement la Mission diplomatique française en Sarre, la Direction des relations culturelles à Paris étant elle aussi impliquée. Mais c'est à un artiste que revenait l'initiative de cette exposition – le peintre et graphiste Edgar Jené (1904-1984) qui réalisa cet ambitieux projet en coopération avec le directeur par intérim du Saarländmuseum, Rudolf Bornschein, et en accord avec André Breton. Disciple convaincu de l'idéologue en chef des surréalistes, Jené était depuis la fin de la Deuxième guerre mondiale un important ambassadeur du surréalisme parisien en Autriche et en Allemagne. Né à Sarrebruck, il avait commencé ses études à Paris au milieu des années 1920, à l'École nationale des beaux-arts d'abord, puis à l'Académie Julian et à l'Académie de la Grande Chaumière; ne regagnant sa ville natale qu'en 1928, il avait vécu jusque là dans la capitale et connu le succès notamment au Salon des Surindépendants. Après avoir vendu plus de trente œuvres lors de sa première exposition personnelle au Heimatmuseum de Sarrebruck en 1929, exposé au Deutscher Künstlerbund à Essen en 1931, chez Alfred Flechtheim en 1932 et avec le Novembergruppe [Groupe de Novembre] la même année, il émigra en 1935, à la suite de la prise de pouvoir par les national-socialistes, d'abord à Vienne, puis en Suisse, en Italie et en Yougoslavie avant de revenir à Vienne en 1940; là, il fut enrôlé dans la Wehrmacht, mais passa le reste de la guerre comme interprète dans un camp de prisonniers près de Krems.

À la fin de la guerre, Jené encouragea durablement à Vienne la constitution d'une scène surréaliste qui se retrouvait alors dans son atelier, au Art Club et à la galerie Agathon; avec Albert Paris Gütersloh, il compte parmi les fondateurs de l'école viennoise du *Phantastischer Realismus* [Réalisme fantastique]. Jené était un grand ami de Paul Celan – dans une lettre, ce dernier l'appelle un jour ironiquement le «pape du surréalisme» tandis qu'il se qualifie lui-même de «son plus influent (mais unique) cardinal» avec, cependant, au-dessus d'eux, le «supérieur» de Jené, «saint Pierre donc, André Breton»³. Cette collaboration intermédiaire est documentée par un texte de Celan «Edgar Jené und der Traum vom Traume» [Edgar Jené et le rêve du rêve], de 1948 et par un dessin de Jené d'après le poème *Todesfuge* [Fugue de mort] de Celan, de 1947. En mars 1948, après plusieurs lectures de littérature surréaliste, les deux amis organisèrent ensemble, avec Arnulf Neuwirth, à la galerie Agathon la «1^{ère} exposition surréaliste à Vienne» où Celan présentait un collage

3 Paul Celan, «Briefe an Alfred Margul-Sperber», dans *Neue Literatur* (Bucarest), 26-7, 1975, p. 50-63, p. 50.

surréaliste⁴. Jené travaillait également comme iconographe à la revue *Plan* éditée par Otto Basil; de 1950 à 1954, à Klagenfurt, il édita avec Max Hölzer les *Surrealistische Publikationen* où parurent pour la première fois des textes surréalistes en langue allemande⁵. Jené revint en 1948 à Paris où il fréquenta le cercle des surréalistes, fit la connaissance de Breton et exposa à la galerie La Dragonne de Nina Dausset et à la galerie Furstenberg de Simone Collinet.

C'est dans ce réseau que germa l'idée de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* qui fut inaugurée le 14 juin 1952 au Saarländmuseum où elle fut présentée jusqu'au 6 juillet. Au total, 29 artistes de douze nations étaient invités, avec environ 150 œuvres qui étaient présentées par Jené en deux sections. Au centre, il avait placé les « Artistes appartenant ou ayant appartenu au mouvement surréaliste » – de Hans Arp à Yves Tanguy, de Salvador Dalí à Joan Miró, de Matta à André Masson. Seul Marcel Duchamp manquait à l'appel. Parmi les pièces les plus cotées, il y avait notamment *La femme à la rose* de Paul Delvaux (1936), de Miró *Escargot femme fleur étoile* (1934), de René Magritte *Perspective* (1949) et *Les bons jours de Monsieur Ingres* (1943), de Tanguy *Envol des ducs* (1929) ainsi que de Max Ernst *Malédiction à vous les mamans* (1928). La deuxième section réunissait les « Artistes de tendance surréaliste en dehors du mouvement »; il s'agissait surtout d'Allemands et de Suisses, parmi lesquels notamment Lucien Coutaud, Edgar Ende, Walter Grab ainsi que Rudolf Schlichter; Jené lui-même, représenté par cinq pièces, s'était rangé avec assurance dans le groupe surréaliste proprement dit. Des vitrines proposaient une sélection d'écrits surréalistes choisis par la galerie La Hune, dont le catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, de la galerie Maeght. Dans le catalogue illustré bilingue qui accompagnait l'exposition figurait un essai de Breton, « Trait d'union », et la couverture reproduisait une lithographie de Jené, *Mondvogel* [oiseau de lune, fig. 93]. En amont de son exposition personnelle au Saarländmuseum en 1951, Jené avait prononcé au théâtre de la ville une conférence sur le surréalisme où il réfutait l'idée que le mouvement était l'un des ismes du moment : « Le surréalisme n'est donc pas un courant artistique, mais bien plus une vision du monde, ou mieux encore, la tentative d'en trouver une. » Pour lui, les

4 « Celan a fabriqué une image, une très petite image avec un très beau cadre. Sur la surface derrière, il y avait un morceau de papier blanc sur lequel il avait collé un œillet rouge », cité d'après Oliver Wieters, *Der Traum vom Schweigen. Paul Celans frühe Arbeit (1948) über den surrealistischen Maler Edgar Jené*, 16 mars 2010, URL : <http://www.oliverwieters.de/der-traum-vom-schweigen-edgar-jene-paul-celan-von-oliver-wieters.html> [dernier accès : 05.11.2020]. Voir également les contributions de Christine Ivanović et Monika Bugs dans le cat. exp. « *Displaced* ». *Paul Celan in Wien 1947-1948*, éd. par Peter Goßens et Marcus G. Patka pour le Jüdisches Museum Wien, Francfort-sur-le-Main, 2001.

5 Voir URL : https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Surrealistische_Publikationen.htm [dernier accès : 15.11.2020].



93 *Peinture surréaliste en Europe / Surrealistische Malerei in Europa*, cat. exp. Saarländmuseum, Saarbrück, 14 juin – 6 juillet 1952

surréalistes n'étaient « ni des hommes politiques, ni des propagandistes, ni des démagogues. Quoi donc alors ? Des artistes ! Ils agissent par nature au service d'une passion⁶. »

Mais cette exposition fut au contraire éminemment politique, comme nous l'évoquerons plus loin.

Dans le réseau du surréalisme

Comment Jené réussit-il à réunir autant de prêts d'une telle qualité pour une exposition organisée loin de tout, dans la province sarroise ? Il faut d'une part nommer la Mission diplomatique française à Saarbrück ainsi que le ministère des affaires étrangères à Paris dont le rôle fut déterminant dans l'organisation, le financement de l'exposition et surtout dans les prises de décision politiques. À ce niveau de l'administration, les partenaires de Jené étaient Jacques Chazelle, chef de la Mission diplomatique française à Saarbrück, ainsi que Francis Gobin, de la Direction

⁶ Edgar Jené, « Über Surrealismus » (1951), cit. d'après *Edgar Jené. Ein Surrealist aus dem Saarland*, cat. exp. Museum Saint-Ingbert, éd. par Monika Bugs, Saint-Ingbert, 1994, p. 9-18, p. 17.

des relations culturelles au ministère des affaires étrangères à Paris, qui coordonnait la politique culturelle dans la Zone d'occupation française en Allemagne et en Sarre. La correspondance échangée entre le directeur par intérim du Saarländisches Museum Borna et les autorités françaises montre la manière dont fut négociée la répartition des frais de transport et d'assurance. Le 22 avril 1952, Chazelle évoque dans une lettre à Gobin le projet d'exposition «auquel le Gouvernement Sarrois et nous-mêmes portons le plus grand intérêt»; il recommande à la Direction des relations culturelles à Paris de soutenir Jené et préconise de lui fournir une aide financière dans la mesure où il a pu réunir «un ensemble impressionnant de participants»⁷. Le 9 mai 1952, Jené se présente lui-même à la Direction des relations culturelles. Les frais d'assurance sur place devaient être pris en charge par le gouvernement sarrois, les frais d'expédition par la Mission diplomatique, la Direction des relations culturelles prenant quant à elle en charge les frais d'assurance pendant le transport – ce que Gobin refuse dans un premier temps⁸. Mais il semble qu'une deuxième rencontre entre lui et Jené leur ait permis de se mettre d'accord. Le 9 juin, les œuvres à exposer étaient rassemblées à la représentation diplomatique de la Sarre à Paris avant d'être transférées à Sarrebruck.

D'autre part, en coopération avec le surréaliste suisse Walter Grab, Jené parvint à reprendre pour l'exposition de Sarrebruck des pièces que Grab avait sélectionnées en tant que commissaire de la *Internationale Surrealisten-Ausstellung* présentée en mars 1952 au Kunstverein Wessenberghaus à Constance (2–31 mars 1952), puis au Badischer Kunstverein de Karlsruhe (27 avril–18 mai 1952)⁹. Il s'agissait d'œuvres de six artistes qui, à l'exception de Seligmann et Jené, furent présentées dans la section consacrée à la «tendance surréaliste en dehors du mouvement». Jené était en contact avec Grab depuis que ce dernier avait fondé au printemps 1951 la *Internationale Vereinigung der Surrealisten* [Union internationale des surréalistes] que rejoignirent notamment Seligmann, Ende et surtout Breton lui-même.

7 Jacques Chazelle à Francis Gobin, 22 avril 1952; La Courneuve, Centre des Archives diplomatiques, 554 INVA 1349.

8 Dans une note du 13 mai 1952 à Philippe Erlanger (Association française d'Action Artistique), Francis Gobin indique que tous les moyens de la Direction des relations culturelles sont «ventilés en totalité» pour l'année 1952; La Courneuve, Centre des Archives diplomatiques, 554 INVA 1349.

9 Walter Grab à Edgar Ende, 5 avril 1952 : «J'ai maintenant obtenu que les peintres surréalistes autour de Breton se libèrent pour monter avec nous une grande exposition qui devrait proposer un choix sensationnel. L'exposition va avoir lieu en juin-juillet, pendant les Semaines culturelles sarroises au Saarländisches Museum de Sarrebruck»; cit. d'après Axel Hinrich Murken, *Edgar Ende. Sein Leben und sein Werk (1901-1965). Seine kunsthistorische Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Murken-Altrogge, 2001, p. 196. Voir la correspondance entre Jené et Grab, Archiv der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Sarrebruck.

Ce qui, en dépit de conditions financières, organisationnelles et surtout politiques difficiles, contribua de manière décisive à la réussite de l'exposition, ce furent les excellents contacts personnels de Jené au sein de la scène des surréalistes parisiens. La liste des pièces présentées dans le catalogue de l'exposition, celle des œuvres expédiées ainsi que les différentes correspondances des personnes concernées révèlent comment et où Jené réussit grâce à son réseau, à convaincre les collectionneurs, artistes et galeristes à prêter des œuvres de très grande valeur exécutées par pratiquement tous les protagonistes du mouvement surréaliste. Il est toutefois frappant de constater le nombre restreint de galeries impliquées dans le projet d'exposition ; la galerie de France représentait Domínguez tandis que Louise Leiris mit à disposition des prêts de Masson. Cette observation vient confirmer l'hypothèse selon laquelle les marchands et les galeries ne jouèrent qu'un rôle secondaire dans la commercialisation du surréalisme. Dans le cadre de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe*, ce furent encore une fois des collectionneurs privés et les artistes eux-mêmes qui furent à l'origine de la diffusion de l'art surréaliste. Le plus grand nombre des prêts provenait des collections privées de Breton, ou de sa première femme Simone Collinet. Ce sont eux qui fournirent environ un tiers des œuvres de Arp, Enrico Donati, Max Ernst, Masson, Miró et Tanguy, ce qui prouve bien l'intérêt personnel que portait Breton à ce projet. C'est ainsi que Breton ne prêta manifestement *Orages magnétiques* de Paalen qu'après l'échec de Jené dans ses tentatives d'obtenir des prêts directement de l'artiste¹⁰. Parmi les autres prêteurs, on compte le dramaturge belge Claude Spaak, un mécène de Magritte et Delvaux, Marie Cuttoli (pour Miró), une femme à la tête d'une entreprise de tapis et une collectionneuse ainsi que Muradian-Valloton (pour Max Ernst), et l'éditeur Dimitri Snégaroff dont l'imprimerie UNION avait imprimé un très grand nombre de revues d'art, de catalogues d'exposition et d'affiches des avant-gardes. Snegaroff était en relation étroite avec les surréalistes ; entre 1940 et 1936, Breton et Éluard imprimèrent chez lui la revue *Surréalisme au service de la révolution* et entre 1935 et 1939, il fit partie du Comité directeur de la revue *Minotaure*. L'exposition de Sarrebruck montrait notamment *Les nœuds roses* de Delvaux ainsi que *L'an 55, un tremblement de terre fort doux* de Max Ernst, de 1922. En dehors des collectionneurs, ce furent les artistes eux-mêmes qui prêtèrent leurs œuvres – par exemple Hans Bellmer, Victor Brauner, Jacques Hérold, Miró, Man Ray et Toyen. Mais il n'y avait guère d'espoir qu'une œuvre puisse être acquise par le Saarlandmuseum, d'autant plus que sa marge

10 Le 21 avril 1952, Jené avait écrit à Paalen : « Je vous demande donc à nouveau si vous ne voyez pas un moyen de nous confier au moins une toile importante ou à défaut quelques gouaches » ; Sarrebruck, Archiv Saarlandmuseum.



94 Max Ernst, *Ils sont restés trop longtemps dans la forêt*, 1927, huile sur toile, 55 × 46 cm, Sarrebruck, Saarländmuseum

de manœuvre était durablement restreinte par les contraintes douanières françaises et le manque de devises. Pour chaque acquisition, Bornschein devait faire une demande d'autorisation de devises auprès de l'administration parisienne, ce qui rendait en particulier les acquisitions dans les ventes aux enchères pratiquement impossibles. Cependant, en 1952, le musée se vit allouer un budget supplémentaire d'un million de francs destiné aux acquisitions. À l'occasion de l'exposition, le Saarländmuseum fit retenir pour un éventuel achat deux lithographies et une gravure de Bellmer ainsi qu'une gravure sur bois en couleurs de Arp qui y étaient présentées; et finalement, après quelques difficultés, cette acquisition put avoir lieu¹¹.

11 Sarrebruck, Archiv Saarländmuseum, DEP SM 75. Voir Eva Wolf, *Aufbaujahre. Das Saarländmuseum 1952-1965*, cat. exp. Moderne Galerie des Saarländmuseums, éd. par Roland Mönig, Sarrebruck, 2014, p. 28-29.

L'exceptionnelle présence de Max Ernst – dont l'exposition montrait au total onze œuvres, parmi lesquelles *Malédiction à vous les mamans* (1928) ainsi qu'un exemplaire de son *Histoire Naturelle* (1926) – explique peut-être pourquoi quelques semaines plus tard Bornschein, en compagnie du conseiller supérieur du gouvernement Hans Groh, acheta à l'occasion de l'exposition *Phantastische Malerei des XX. Jahrhunderts* à la Kunsthalle de Bâle, deux tableaux des surréalistes suisses Otto Tschumi et Walter Moeschlin, mais surtout la peinture *Ils sont restés trop longtemps dans la forêt* (1927, fig. 94), de Max Ernst. Curieusement, donc, aucune œuvre française ne fit l'objet d'une acquisition.

Dans l'escalier du surréalisme

Même si le *Saarbrücker Zeitung* annonçait à l'époque en pleine euphorie et fort justement, en parlant de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe*, qu'il s'agissait de « la plus grande et la plus importante exposition » qu'on ait pu voir en Sarre depuis la fin de la guerre, le bilan des organisateurs fut, semble-t-il, plutôt décevant¹². Car en dépit de l'engagement



95 Revue de presse franco-allemande de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe / Surrealistische Malerei in Europa*, Sarrebruck, 1952

12 Bilanz der Ausstellung europäischer Surrealisten, dans *Saarbrücker Zeitung*, Sarrebruck, 11 juillet 1952, n° 152.



96 Edith Buch-Duttlinger, *Man Ray im Saarlandmuseum*, 1952, Sarrebruck, Saarlandmuseum

de Jené, de la coopération avec la Mission diplomatique et du soutien de Breton et du milieu surréaliste parisien, le succès ne fut pas à la hauteur des espérances des participants. Dans une ville marquée par la guerre, au cœur du bassin houiller et métallurgique qui devait fournir des réparations à la France, l'exposition n'attira que peu de visiteurs. Après les 250 invités de l'inauguration le 14 juin, les trois semaines qui suivirent jusqu'au 6 juillet ne virent que 3 500 visiteurs, dont plus de 400 enfants des écoles. Ces chiffres reflètent l'intérêt limité que suscita l'exposition dans la région – la Sarre comptait alors tout juste un million d'habitants – mais surtout au-delà, en dépit de la qualité internationale qu'elle était en droit de revendiquer. Quant au catalogue, on avait manifestement sur ce point aussi mal évalué le succès : il se vendit tout juste 215 exemplaires sur les 2000 imprimés. Et de plus, comme nous le verrons, seule la presse locale rendit compte de l'exposition ; la presse française y prêta peu d'attention et la presse allemande l'ignora totalement (fig. 95).



97 Man Ray, *Mannequin – Adieu foulard*, 1938, Saarlandmuseum, Sarrebruck

Même la visite d'une délégation d'éminents surréalistes parisiens, commentée dans le *Saarbrücker Zeitung* du 26 juin, ne put rien changer à ce désintérêt. Isabelle Waldberg, Hans Bellmer, Benjamin Peret et Man Ray avaient fait spécialement le déplacement depuis Paris pour visiter l'exposition guidés par l'attaché de presse de la Mission diplomatique et par Otto Steinert, directeur de la *Schule für Kunst und Handwerk* [École des beaux-arts et des arts appliqués]. Steinert était en contact avec Man Ray depuis qu'il avait exposé plusieurs travaux de ce dernier l'année précédente lors de la légendaire exposition de Sarrebruck sur la *subjektive fotografie*¹³. Quelques photos témoignent de la visite de Man Ray dans l'exposition *Peinture surréaliste en Europe*, ces clichés pris à l'époque par l'assistante de Steinert Edith Buch constituant les seuls documents photographiques de l'exposition. Ils montrent Man Ray dans l'escalier du musée, devant son œuvre *L'orateur* (fig. 96) et avec le catalogue de l'exposition sous le bras; dans l'*Exposition Internationale du surréalisme*, en 1938 à la galerie Beaux-Arts, l'œuvre était présentée dans la salle du

¹³ Voir Roland Augustin, « 'subjektive fotografie' und die Klasse von Otto Steinert an der Schule für Kunst und Handwerk », dans Jo Enzweiler (éd.), *sichtbar machen. Staatliche Kunstschulen im Saarland 1924-2004*, Sarrebruck, 2006, p. 114-123.

milieu, surmontant l'un des quatre *Lits d'amour*, ce qui souligne l'ambition de l'exposition de Sarrebruck en matière de programme. En remerciement, Man Ray envoya à Buch une carte postale représentant le mannequin *Adieu foulard* qu'il avait également mis en scène en 1938 dans les *Plus belles rues de Paris*¹⁴ (fig. 97).

Entre les frontières de l'Europe

À première vue l'exposition se lit donc comme le projet d'un médiateur de l'art engagé, né à Sarrebruck, qui réussit grâce à son réseau à faire venir dans la province profonde, en Sarre, des pièces spectaculaires. Mais quand on y regarde de plus près, il apparaît qu'il s'agit de bien davantage que d'une simple initiative personnelle, ou locale. En réalité, la véritable intention de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* ne se révèle que si on la replace dans son contexte historique et dans le choix du lieu d'exposition. Si, dans les premières années qui suivirent la fin de la guerre, la politique du Gouvernement militaire de la Sarre en matière d'expositions – qui poursuivait avant tout des objectifs pédagogiques de « rééducation » et de dénazification¹⁵ – s'était délibérément concentrée sur l'art français (*Moderne französische Keramik; Dekoration und Kunstgewerbe; Französische Volkskunst*; toutes ces manifestations en 1947), l'exposition consacrée à la *Peinture surréaliste en Europe* se présentait comme la première exposition internationale en Sarre. Elle ouvrait ses portes précisément au moment où le statut encore non résolu de la Sarre – ce qu'on appelait « la question sarroise » – était au centre d'un débat entre la France et l'Allemagne, et par là-même d'un débat européen. Les conventions signées le 3 mars 1950 entre la Sarre et la France avaient certes accordé l'autonomie à la Sarre en matière de lois, d'administration et de justice et aussi une certaine forme d'indépendance juridique, mais le pays restait sous protectorat français et demeurait lié à la France par son économie, sa monnaie et les règlements douaniers. La non-résolution du statut de la Sarre en droit international pesait de plus en plus sur le processus de rapprochement à l'œuvre entre la France et l'Allemagne, et ainsi, à l'approche des élections au Landtag de novembre

14 Voir Roland Augustin, *Der Surrealist und die subjektive Fotografie – Man Ray in Saarbrücken*, dans *Saar-Geschichten. Magazin zur regionalen Kultur und Geschichte*, 46-1, 2017, p. 8-14; voir *Man Ray – Zurück in Europa/back in Europe*, cat. exp. Moderne Galerie des Saarlandmuseums, éd. par Roland Mönning, Merzig et Dilligen 2019.

15 Johannes Jansen, « 'aus seiner provinziellen Enge heraus...'. Das Saarlandmuseum 1945–2003 », dans *Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums*, éd. par Ralph Melcher, Christof Trebesch et Eva Wolf, p. 219–225. Pour la politique française d'expositions dans la Zone d'Occupation française, voir Martin Schieder, *Expansion / Integration. Die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland*, Munich et Berlin, 2004.

1952, les voix qui réclamaient une solution européenne de la question sarroise dans la coexistence avec la France et la République fédérale se faisaient de plus en plus insistantes¹⁶.

Et ce débat de l'heure se retrouve dans la manière dont les Français rendirent compte de l'exposition. Ainsi Christian Megret écrivait pour *Carrefour* sous le titre évocateur «Les Surréalistes à la conquête de la Sarre» une critique dans laquelle il soulignait à quel point la population sarroise était tournée vers la France : «À cinq heures de train de Paris, il y a un pays peuplé d'Allemands, où les autos sont toutes de marques françaises, où les prix, affichés dans les vitrines, sont en francs, où les articles de mode sont importés de Paris. C'est la Sarre. [...] Ça se sent dans l'air que ce pays est tourné vers la France.» C'est dans ce contexte d'une prétendue francisation sociale et économique de la Sarre qu'il situe l'exposition : «Comme il se doit entre gens civilisés, le mariage de commerce de la Sarre et de la France s'agrémentent d'un certain commerce spirituel, dont la plus récente manifestation est une exposition de la peinture surréaliste qui se tient en ce moment au musée de Sarrebruck¹⁷.» De fait, l'exposition s'inscrivait dans la ligne de l'accord culturel signé le 15 décembre 1948 entre la République française et le gouvernement de Sarre qui entendait «contribuer, conformément à l'article 30 de la Constitution de la Sarre, à la réconciliation entre les peuples et en particulier au développement des relations culturelles entre la France et la Sarre¹⁸». C'était surtout Gilbert Grandval qui misait sur le rayonnement de la culture française en Sarre ; en août 1945, il avait été nommé par de Gaulle Gouverneur des Forces françaises d'occupation en Sarre, puis, à partir de janvier 1952, ambassadeur de France en Sarre où, en tant que tel, il était à la tête de la Mission diplomatique du gouvernement français. En 1948, il soulignait dans une lettre au ministre des affaires étrangères Robert Schuman «qu'il n'est pas possible que nous renoncions à exercer, dans des conditions nécessairement discrètes, mais dès le plus jeune âge, notre influence culturelle. Agir autrement serait laisser le champ libre au nationalisme et au pangermanisme¹⁹».

16 Voir Armin Heinen, *Saarjahre. Politik und Wirtschaft im Saarland 1945-1955*, Stuttgart, 1996 ; Rainer Hudemann, Burkhard Jellonnek et Bernd Rauls (éd.), *Grenz-Fall. Das Saarland zwischen Frankreich und Deutschland 1945-1960*, Saint-Ingbert, 1997.

17 Christian Megret, «Les surréalistes à la conquête de la Sarre», dans *Carrefour*, 1952.

18 Archiv des Landtages des Saarlandes 1-WP Nr.101-180 ; cit. d'après *Bericht an die Regierung des Saarlandes 2017. Schwerpunktthema Kultur und Kulturpolitik im Saarland – Bestandsaufnahme, Herausforderungen und Empfehlungen*, éd. par Arbeitskammer des Saarlandes ; URL : https://www.arbeitskammer.de/fileadmin/user_upload/-----AK_Download_Datenbank-----/Publikationen/Jahresberichte_und_Datenbaende/Jahresbericht_2017/AK-Bericht_2017.pdf [dernier accès : 15.11.2020].

19 Gilbert Grandval à Robert Schuman, 6 décembre 1948, cit. d'après Dieter Marc Schneider, «Gilbert Grandval. Frankreichs Prokonsul an der Saar 1945-1955», dans *Beihefte der Francia*, 27, 1993, p. 201-243, p. 216.

La revue d'art parisienne *Arts* qui intitulait quant à elle son commentaire de l'exposition « À Saarebruck [sic] s'est réunie l'Internationale surréaliste des peintres », pariait quant à elle sur l'entente franco-allemande plutôt que sur des positions nationales :

« Le plus heureux de cette exposition est sans doute la confrontation qu'elle permet entre artistes de formations très diverses et le premier contact qu'elle établit entre les cultures allemande et française. Il faut souhaiter que ce rapprochement sur le plan de la culture soit suivi de nombreuses manifestations de cet ordre, car, faute de rapports culturels sans réticences, on ne peut pas envisager un instant que renaisse une véritable fraternité et une compréhension profonde entre les deux peuples²⁰. »

Cette attitude correspondait tout à fait à l'idée que se faisaient d'eux-mêmes les surréalistes, ce à quoi renvoyait d'ailleurs le titre *Peinture surréaliste en Europe*. Dans ce contexte, il faut rappeler que Breton plaçait l'exposition et avec elle l'ensemble du mouvement surréaliste au service de l'entente franco-allemande, soulignant dans le catalogue de l'exposition : « Les surréalistes n'ont cessé de déplorer que, dans la première moitié de ce siècle, les rapports culturels entre l'Allemagne et la France, seuls susceptibles d'améliorer la compréhension et de créer la sympathie entre les deux peuples, aient été à ce point réticents, jusqu'au jour où ils sont apparus comme définitivement compromis²¹. » Et la préface du catalogue, de la plume de Jené ou/et de Bornschein souligne elle aussi : « C'est la première fois qu'à lieu en Sarre une exposition de cet ordre et de cette importance. Dans un pays qui, par son passé aussi bien que par ses aspirations présentes, veut préfigurer une future communauté des nations et la disparition des antagonismes anciens, il a semblé significatif de rassembler les œuvres d'un mouvement comme le surréalisme, au premier chef international²². »

Pour la Mission diplomatique française en Sarre et la Direction des relations culturelles à Paris, réunir dans l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* des surréalistes allemands et français pouvait être interprété comme une manifestation d'intégration de la Sarre à la France. En revanche, du point de vue des organisateurs surréalistes, la manifestation était une contribution à l'entente franco-allemande et à l'europanisation de la Sarre telle qu'elle avait été entamée en mars 1952 par le ministre français des affaires étrangères Robert Schuman et par Konrad

20 Anonyme, « À Sarrebruck s'est réunie l'Internationale surréaliste des peintres », dans *Arts*, n° 366, 3-9 juillet 1952, p. 10.

21 André Breton, « Trait d'union », dans *Peinture surréaliste en Europe. Surrealistische Malerei in Europa*, cat. exp. Sarrebruck, p. 4-6, p. 4.

22 Anonyme, Préface, dans *Peinture surréaliste en Europe. Surrealistische Malerei in Europa*, cat. exp. Sarrebruck, p. 3.

Adenauer. Si l'exposition elle-même ne rencontra qu'un écho tout relatif et tomba rapidement dans l'oubli, rien ne pouvait plus freiner la réconciliation franco-allemande. Lors du référendum d'octobre 1955, les Sarrois se prononcèrent en grande majorité pour que la Sarre rejoigne la République fédérale allemande et le 1^{er} janvier 1957, la Sarre devint un nouveau Land de la RFA.

Glose sur le surréalisme

Dans la presse locale de Sarrebruck, l'exposition recueillit un vif écho. Mais les aspects politiques qui étaient sous-jacents dans les médias français, n'occupaient curieusement que bien peu de place dans ses articles qui restaient modérés et le plus souvent objectifs, dominés par des considérations esthétiques ou par un point de vue relevant de l'histoire de l'art. Certes, le *Saarbrücker Zeitung* trouvait que les œuvres présentées interdisaient « tout plaisir artistique bourgeois, toute jouissance esthétique », mais il soulignait, dans un compte rendu argumenté qu'il s'agissait d'une exposition « d'importance internationale » puisque les surréalistes « avaient accompli une œuvre immense [...] dans la défense de la liberté artistique²³ ». Il est intéressant de noter aussi que l'organe du Parti communiste de Sarre, *Neue Zeit. Zeitung des schaffenden Volkes an der Saar*, dénonçait dans l'exposition l'« expression de la décadence d'un ordre social pourrissant », ignorant « l'art véritablement attaché au peuple »²⁴.

En dehors de la Sarre, on ne prêta pas du tout attention à l'exposition qui fut systématiquement ignorée par les rubriques culturelles des journaux et par les revues artistiques allemandes tels que *Kunstchronik* et *Kunstwerk*. Pour finir, il faut se demander dans quelle mesure un tel silence est en rapport avec la position de fond de la jeune République fédérale vis-à-vis du surréalisme. Étant donné la qualité des œuvres exposées, il est étonnant que l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* n'ait été prise en considération ni par les contemporains ni par les historiens. Mais ce désintérêt particulier est bien le reflet du désintérêt général pour le surréalisme de l'Allemagne de l'après-guerre, dont les causes étaient historiques²⁵. Avant 1933 déjà, le surréalisme n'avait fait l'objet en Allemagne que d'une attention et d'une diffusion limitées. Contrairement à Paris, mais aussi à la Belgique ou à Prague, aucun réseau surréaliste ne

23 W. Weber, « Surrealistische Malerei in Europa. Eröffnung der hervorragenden Ausstellung im Saarland-Museum », dans *Saarbrücker Zeitung*, 18 juin 1952.

24 Anonyme, « Irrsinn und Dekadenz. Surrealistische Malerei im Saarländmuseum », 24 juin 1952.

25 Le volume dirigé par Karina Schuller et Isabel Fischer, *Der Surrealismus in Deutschland. Interdisziplinäre Studien*, Münster, 2017, représente une première approche interdisciplinaire.

se constitua en Allemagne. Max Ernst, le «surréaliste modèle» allemand, travaillait déjà depuis 1922 à Paris. Entre les deux guerres, la scène artistique allemande avait été dominée par l'expressionnisme, le Bauhaus et la Nouvelle Objectivité. Personne ne voulait lire les manifestes surréalistes. Ainsi, Walter Benjamin qualifiait le surréalisme de «kitsch» dans un essai de 1927, *Glosse zum Surrealismus* [Glose sur le surréalisme]²⁶. Puis, quand l'art moderne fut condamné par le régime national-socialiste au prétexte d'être un «art dégénéré», les artistes surréalistes et, dans cette logique «bolchéviques», furent interdits d'exposition et/ou durent s'exiler. Même en exil, Klaus Mann clouait le surréalisme au pilori en l'accusant d'être un mouvement nihiliste et le rapprochant ainsi du national-socialisme²⁷. C'est la raison pour laquelle il n'est pas surprenant qu'au moment dit de l'«heure zéro» de l'Allemagne, le surréalisme n'ait pratiquement pas été toléré, ce refus étant encore forcément plus marqué dans l'ouest de la République du fait qu'à l'origine, le mouvement avait défendu des idées communistes. Certes, à Berlin, un petit cercle surréaliste se forma autour de la galerie Gerd Rosen, mais pour la plupart des artistes allemands, le surréalisme représentait après 1945 une position devenue entretemps historique à laquelle, certes, on s'essayait un temps, comme on s'essayait à l'expressionnisme et au cubisme, mais la plupart du temps seulement pour l'abandonner afin de trouver une position artistique propre, laquelle en général aboutissait à l'abstraction²⁸. On peut citer les exemples éminents de K. O. Götz et Bernard Schultze qui accédèrent à l'informel en passant par des expériences surréalistes²⁹. La tentative la plus soutenue de rassembler dans une exposition le milieu artistique allemand surréaliste divergent et d'instaurer le surréalisme comme deuxième position contemporaine en Allemagne à côté de l'abstraction fut celle de *Vision und Magie*. Cette exposition, singulier bilan du surréalisme, eut lieu de juin à août 1948 à la galerie Egon Günther et passa largement inaperçue du grand public³⁰.

La thèse selon laquelle le surréalisme ne représentait plus une position importante dans l'Allemagne d'après 1945 avait déjà été avancée par les contemporains. En 1947, dans la revue *Prisma*, Franz Roth dressait le

26 Walter Benjamin, «Glosse zum Surrealismus», dans *Neue Rundschau*, 38-1, 1927, p. 100-111, p. 111 ; pour l'édition française, voir *id.*, *Le surréalisme et autres textes*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, 2018.

27 Klaus Mann, «Surrealistischer Zirkus (1943)», dans *Auf verlorenem Posten - Aufsätze, Reden, Kritiken, 1942-1949*, éd. par Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg, 1994, p. 26-35.

28 Voir Markus Krause, *Die Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945-1950*, Berlin, 1995.

29 Voir Martin Schieder, *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, avec une préface de Werner Spies et un poème de K. O. Götz, Berlin, 2005, p. 252 sq.

30 Voir Martin Schieder, «Vision et Magie? L'art surréaliste à Mannheim dans la galerie d'Egon Günther à Mannheim en 1948», dans *Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin. 1900-1950*, Mont-Saint-Aignan 2020, p. 300-317, éd. par Hélène Ivanoff et Denise Vernerey-Laplace, II : Berlin.

constat lucide de la quasi inexistence du surréalisme en Allemagne et de l'«érosion du mouvement depuis les dernières années³¹». Lors d'un débat public opposant en 1953 Max Ernst et Eduard Trier sur l'actualité du surréalisme, l'historien de l'art déclara que le surréalisme était au bout de son évolution³². Quant à Adorno, portant trois ans plus tard sur le surréalisme un regard rétrospectif, il constatait que le mouvement «avait perdu toute sa force après la catastrophe européenne³³». Ce jugement trouve un écho dans le peu d'épaisseur de la recherche consacrée au surréalisme entre 1945 et 1960 : certes les documents les plus importants du surréalisme furent publiés en traduction allemande en 1950³⁴ et la même année *Das Kunstwerk* publiait un numéro spécial consacré au mouvement avec des contributions de Kurt Leonhard, Alfred Hentzen et John Anthony Thwaites³⁵ notamment, tandis que sortait en 1949 l'ouvrage de Hugo Dyserinck *Das ideologische und ästhetische Gedankengut des Surrealismus* [La pensée idéologique et esthétique du surréalisme]. Mais ces publications n'eurent aucune influence durable sur le discours contemporain en Allemagne. Les exemples suivants montrent bien qu'il n'y avait guère de lobby pour soutenir le surréalisme en Allemagne : en 1948 paraissait l'influent ouvrage de Hans Sedlmayr *Verlust der Mitte* [Perte du centre] où l'auteur, historien de l'art conservateur, décrivait le surréalisme comme «un monde de décomposition, de liquidation de toute forme d'ordre, de hasard, un monde de contradictions, de ce qui est contre la raison et contre nature». Après les horreurs de la guerre, évoquant les «créations traîtresses d'un Max Ernst ou d'un Dalí», il tenait cet art pour obsolète. Nul besoin à ses yeux de position «métaphysique» «pour saisir ce monde de chaos, car il est devenu complètement visible dans la réalité de ce qui nous entoure. Les chefs-d'œuvre de la guerre totale le montrent dans sa nudité et sa totalité³⁶». C'est une argumentation semblable que poursuit Dieter Wyss deux ans plus tard dans son livre *Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei* [Le surréalisme. Une introduction et une interprétation de la littérature et de la peinture surréaliste] qui caractérisait le surréalisme

31 Franz Roh, «Surrealismus in der Bildenden Kunst», dans *Prisma*, III-4, février 1947, p. 15-16, p. 16.

32 Voir *Max Ernst und die Galerie der Spiegel*, éd. par Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, sediment, cahier 5, Nuremberg, 2005, p. 11.

33 Theodor W. Adorno, «Rückblickend auf den Surrealismus (24. September 1956)», dans id., *Gesammelte Schriften*, éd. par Rolf Tiedemann, Francfort-sur-le-Main, 1990, vol. 11, p. 101-105, p. 102.

34 *Surrealismus 1924-1949. Texte und Kritik*, éd. par Alain Bosquet, Berlin, 1950.

35 *Reich der Dämonen. Eine Einführung in die surrealistische Kunst*, numéro spécial de la revue *Das Kunstwerk*, cahier 16, Baden-Baden, 1950.

36 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzbourg, 1948, p. 164 sq.

comme une position devenue entretemps historique. À propos de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, présentée à la galerie Maeght, il écrivait : « Le surréalisme est, au moins dans son pays natal, pratiquement mort », donnant de cette disparition une explication intéressante : « Ce n'est pas surprenant puisque le surréalisme était aussi une anticipation de ce qui se réalisa de la manière la plus abjecte entre 1939 et 1945³⁷. » Et en 1951, Anna Klapheck déclarait à l'occasion d'une rétrospective Max Ernst à Düsseldorf : « Parmi les nombreux ismes qui agitent notre siècle en matière d'art, le surréalisme est celui dont la mort est la plus annoncée. » C'est la raison pour laquelle, poursuivait-elle, on ne le « trouve plus que rarement » dans les expositions allemandes³⁸.

Ce constat lucide qu'établissent les critiques d'art importants de l'après-guerre explique également pourquoi, un an plus tard, l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* n'eut aucune répercussion en dehors de la zone frontalière entre la France et l'Allemagne et ne fut perçue ni par les pages culturelles de la presse, ni par les artistes et les collectionneurs allemands. Quand Jené et Breton crurent encore pouvoir, comme avant la guerre, faire la promotion du surréalisme dans son acception internationale, ils ne réalisaient pas comment, dans le contexte de la non résolution de la question sarroise, ils étaient politiquement pris en otage. C'est ainsi qu'à l'époque déjà, le correspondant du journal *Combat* constatait que le mouvement surréaliste avait connu sa « consécration officielle » par l'État [français] dans le cadre de l'« étude rétrospective » de Sarrebruck. En revanche, il ne comptait plus parmi les tendances les plus récentes³⁹.

37 Dieter Wyss, *Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei*, Heidelberg, 1950, p. 85sq.

38 Anna Klapheck, « Zu Bildern von Max Ernst. Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein », dans *Rheinische Post*, 27 septembre 1951.

39 Eugène Mannoui, « Les Surréalistes ont fait dans Sarrebruck une entrée officielle et inattendue », dans *Combat* n°2485, 30 juin 1952, p. 3.

« Trop dangereux, trop inquiétant, trop incertain ».
Le surréalisme à la XXVII^e Biennale
de Venise en 1954

Julia Drost

Lors de la XXVII^e Biennale de Venise, qui se déroula du 19 juin au 17 octobre 1954 sous le signe du surréalisme, trois artistes furent particulièrement mis à l'honneur : Max Ernst se vit décerner le grand prix de peinture, Jean Arp le prix de sculpture et Joan Miró celui de la gravure. Pour chacun des trois, il s'agissait de leur première distinction individuelle prestigieuse. Après une longue période d'isolement en raison de la guerre, le prix leur apportait une visibilité internationale, une place au premier rang de la scène artistique mondiale, et leur offrait enfin également un certain soulagement matériel. Au début des années 1920, Arp, Ernst et Miró avaient entamé leur carrière dans l'orbite du groupe surréaliste constitué autour d'André Breton. Pour quelles raisons les organisateurs de la Biennale de Venise de 1954 décidèrent-ils de consacrer l'événement au surréalisme et de mettre ces trois artistes tout particulièrement en avant ? Comme nous le verrons, ce choix a soulevé de nombreuses questions, dont une interrogation sur l'actualité et l'existence du mouvement. Après tout, la dernière exposition intitulée « Le Surréalisme en 1947 » organisée par Breton et Marcel Duchamp à Paris remontait à seulement sept ans. Quels ont été alors l'enjeu et l'importance de la Biennale pour l'historiographie et l'institutionnalisation du surréalisme ? Quelles ont été les réactions des critiques et du groupe surréaliste parisien ? Quelles ont été enfin les conséquences de la manifestation pour la réussite ultérieure des lauréats et le marché de l'art du surréalisme ? Pour mieux comprendre la signification de cette Biennale pour le surréalisme, il est nécessaire de regarder de plus près l'histoire de la manifestation depuis la fin de la guerre.

La Biennale au lendemain de la seconde guerre mondiale

Créée en 1893 sous le titre «Exposition internationale d'art de la Cité de Venise», dans le sillage des expositions d'art international majeures des grandes capitales de la deuxième moitié du XIX^e siècle, elle fut rebaptisée à la veille de la seconde guerre mondiale pour s'appeler désormais simplement Biennale di Venezia, sans autre précision¹. Elle s'était tenue en 1940 en pleine guerre et avait honoré pour sa XXIII^e ouverture en 1942 les vingt ans du fascisme italien, avant de fermer en raison des hostilités internationales. Au moment de sa réouverture en 1948, de nombreux Italiens et d'autres visiteurs se souvenaient encore probablement de l'instrument de propagande que Mussolini en avait fait en 1942, en consacrant une grande exposition à l'art militaire.

Quand l'institution reprit le rythme de ses expositions, elle fonctionna comme avant, conservant son nom et les statuts de 1938². Toutefois, la Biennale de 1948 se présenta comme une manifestation de la réconciliation et du renouveau. C'est à l'historien d'art spécialiste de la Renaissance Rodolfo Pallucchini (1908–1989) que fut confiée la mission de relance de la prestigieuse manifestation, et celui-ci mit tout en œuvre pour lui imprimer une dynamique inédite, avec l'ambition d'en faire un événement artistique international. Il avait par ailleurs «conscience des lacunes culturelles» qui s'étaient accumulées en Italie pendant les années fascistes et souhaitait accomplir un travail d'ouverture qui serait remarqué au-delà des frontières de l'Italie³. Dans la lettre d'invitation adressée aux responsables culturels des pays étrangers susceptibles de participer, il écrit : «Nous souhaitons vivement que la première exposition artistique dans le climat de la nouvelle Italie démocratique acquière un caractère tout à fait exceptionnel, surtout à travers la valeur et la qualité des œuvres⁴.»

Tout en gardant le principe des pavillons nationaux, la Biennale de 1948 présenta un nouveau concept proposant des expositions monographiques d'artistes ou des grands courants de l'art moderne. On y vit ainsi des rétrospectives de Pablo Picasso, Marc Chagall et Oskar Kokoschka. Les Biennales des années 1950 et 1952 organisèrent dans le même esprit des rétrospectives de l'impressionnisme, de l'expressionnisme, du cubisme,

1 Jan Andreas May, «La Biennale di Venezia. Eine Ausstellungsinstitution im Wandel der Zeit», dans Ursula Zeller (éd.), *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895–2007*, Cologne 2007, p. 17–30.

2 Marylène Malbert, *Les relations internationales à la Biennale de Venise de 1948 à 1956*, thèse inédite, université de Paris-I – Panthéon-Sorbonne, 2006, p. 25.

3 Ibid., p. 30.

4 Extrait de la lettre type du Commissaire extraordinaire de la Biennale adressée aux responsables culturels des pays étrangers susceptibles de participer à la manifestation de 1948, datée du mois d'octobre 1947, document conservé à l'Archivio storico delle arti contemporanee (ASAC), Porto Marghera, cité dans Malbert, 2006 (note 2), p. 27.

toujours dans l'idée de montrer les grandes étapes de la création artistique du xx^e siècle. Pallucchini ambitionnait de faire de la Biennale un rendez-vous de grand prestige, aussi bien par les rétrospectives que par les expositions d'art contemporain. La presse internationale accueillit favorablement cette ouverture. André Chastel écrit :

« La Biennale a ainsi tenté non pas sans doute de dessiner une carte complète de l'art du siècle, mais d'en relever certains replis profonds et de dégager quelques-unes des évidences historiques qui le dominent. L'Italie en avait besoin, mais c'est aussi l'occasion de changements de perspective qui seront utiles à tous⁵. »

En effet, à l'instar de l'Italie, dans d'autres pays européens et notamment dans la toute jeune République fédérale d'Allemagne, on revendiquait de nouvelles orientations en matière de politique culturelle et artistique. Dans une volonté de réconciliation et de reconstruction, l'idée était notamment d'organiser des expositions permettant de réhabiliter des artistes que le nazisme avait qualifiés de « dégénérés » comme Otto Dix, les membres du mouvement Die Brücke ou du Blaue Reiter, ainsi que de montrer des représentants de la jeune génération⁶. À peu près dans ces mêmes années, on réfléchissait à l'organisation d'une grande exposition internationale d'art moderne et contemporain qui devait devenir la première documenta de Cassel en 1955⁷. Celle-ci fut précédée par la « Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung » à Dresde en 1946, une présentation de la création artistique allemande du xx^e siècle, sous la direction de Will Grohmann⁸. Dans une vision plus universaliste, le commissaire Werner Haftmann affirmait dans le catalogue de la documenta de 1955 qu'il n'y avait rien de plus évident que d'organiser « une exposition internationale de l'art du xx^e siècle en Allemagne », renouant ainsi avec la tradition des expositions internationales du début du siècle⁹. Notons que le surréalisme était quasiment absent de la première documenta, à l'exception de quelques œuvres de Paul Klee, André Masson, Joan Miró ou de Max Ernst¹⁰.

5 André Chastel, « La XXIV^e Biennale de Venise. Portée des rétrospectives », dans *Une semaine dans le monde*, 7 août 1948.

6 Peter Joch, « Die Ära der Retrospektiven, 1948–1962 », dans Zeller, 2007 (note 1), p. 89–106.

7 Simon Großpietsch et Kai-Uwe Hemken (éd.), *Documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch*, Cassel 2018.

8 Anke Dietrich, « “Your Exhibition is a new light coming from Germany [...]” – Will Grohmann und die „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ 1946 in Dresden », dans *Dresdener Kunstblätter* 56/4, 2012, p. 267–278.

9 Werner Haftmann, « Documenta. Kunst des 20. Jahrhunderts. Einleitung », dans Großpietsch/Hemken, 2018 (note 7), p. 26–32, ici p. 26.

10 Harald Kimpel et Karin Stengel (éd.), *Documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Brême 1995 (Schriften Reihe des Documenta-Archivs, 3).

La collection Guggenheim

La Biennale de Venise s'inscrit également dans cette tradition. Si le surréalisme ne devait véritablement y être mis en avant qu'en 1954 en tant que mouvement majeur du xx^e siècle, la Biennale de 1948 avait déjà présenté un grand nombre d'artistes issus de ce mouvement¹¹. Peggy Guggenheim avait alors été invitée à présenter ses œuvres dans le cadre d'une exposition temporaire dans le pavillon grec resté inoccupé en raison de la guerre civile dans la république hellénique¹². La collectionneuse avait d'ailleurs commencé les travaux dans le palazzo Venier dei Leoni la même année, en 1948, utilisant d'abord l'endroit comme appartement et pour des expositions temporaires avant de l'ouvrir au public en 1951¹³. L'exposition temporaire de sa collection en 1948 permit au public italien et international de découvrir des artistes peu connus ou peu exposés jusqu'alors en Italie, notamment les surréalistes si l'on en croit la collectionneuse, qui explique dans son autobiographie (fig. 98) : « Avant 1948, seul Picasso et Klee étaient connus en Italie, si ce n'est des futuristes italiens [...]. En Italie, on n'avait jamais entendu parler des surréalistes [...] »¹⁴. La première exposition d'ensemble en Italie sous le titre « Mostra surrealista internazionale » n'eut lieu qu'en 1959 à Milan, organisée par Jean-Jacques Lebel et Arturo Schwarz à la Galleria Schwarz. Elle fut suivie huit ans plus tard par la première exposition dans un musée italien : « Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo »¹⁵, organisée par la Galerie d'art moderne de Turin en 1967.

Si cette dernière marque, comme le constate Alessandro Nigro dans ce volume, « le moment de légitimation définitive du surréalisme en Italie », il convient de souligner ici le contexte difficile des premières Biennales, qui, malgré une volonté d'ouverture internationale affichée, restaient fortement marquées par un esprit de concurrence nationale voire nationaliste¹⁶. Lors de celle de 1948, la critique française cherchait ainsi à mettre en valeur l'importante contribution de l'école de Paris

11 Voir Maria Cristina Bandera Viani, « Per una cronistoria dell'esposizione della collezione Peggy Guggenheim alla Biennale del 1948 », dans *Paragone. Arte* 37–38, série 3, mai–juillet 2001, p. 65–119.

12 Peggy Guggenheim, *Von Kunst besessen*, Munich 1960, p. 151. Il s'agit pour une large partie des œuvres abstraites et surréalistes que la fondation Guggenheim présente aujourd'hui dans le Palazzo Venier dei Leoni, situé sur le Canale Grande. Récemment, la fondation Guggenheim a consacré une exposition à cette manifestation : « 1948: The Biennale of Peggy Guggenheim », 25 mai–25 novembre 2018, voir URL : http://www.guggenheim-venice.it/img/pdf_press/355pdf2_Press_release_Peggy_Biennale_48.pdf [dernier accès : 04.11.2020].

13 Voir aussi Philip Rylands, « Histoire d'une collection-musée », dans *Collection Peggy Guggenheim*, New York 2003, p. 9–19, ici p. 16.

14 Guggenheim, 1960 (note 12), p. 138.

15 Voir *Le Muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, éd. par Luigi Carluccio, cat. exp. Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1967. Voir aussi la contribution d'Alessandro Nigro dans ce volume, p. 377–395.

16 Malbert, 2006 (note 2), p. 29–30.



98 Peggy Guggenheim au Pavillon grec, lors de la 24^e Biennale de Venise où elle exposa sa collection, en train d'installer *Arc of Petals* (1941, PGC) avec Alexander Calder, 1948

au succès de la collection Guggenheim : « Et c'est une joie pour un Français de voir, quels que soient le génie d'un Klee, l'intelligence d'un Kandinsky, l'éphémère grandeur d'un Chirico et l'invention d'un Calder, que ce sont encore les artistes français et ceux de l'École de Paris qui décrochent la timbale : ainsi Braque, Picasso, Léger, Villon, Delaunay, Miró, Laurens, Arp, Brancusi¹⁷. » Un autre critique français insistait sur le « tout premier rang » que l'école de Paris occupait au sein de cette collection américaine, mais aussi sur la manière dont « le surréalisme de Max Ernst, de Chirico ou de Salvador Dalí témoigne de l'influence profonde exercée par ceux qui ont trouvé à Paris – ne serait-ce que passagèrement – le climat qui convenait à leur désir d'indépendance et à leur volonté de recherche créatrice¹⁸ ».

Les réactions furent particulièrement véhémentes en Italie, où les œuvres de la collection Guggenheim suscitaient l'incompréhension.

17 Bernard Dorival, « La peinture française triomphe à Venise », dans *Les Nouvelles littéraires*, 17 juin 1948, cité dans Malbert (note 2), p. 55.

18 Bernard Champigneulle, « La peinture française à la Biennale de Venise », dans *Pagine nuove*, novembre 1948, p. 457, cité dans Malbert (note 2), p. 55.

La critique italienne fustigeait le surréalisme, qualifiant la collection de « perverse¹⁹ », de « folle », d'« aberration mentale [...] [pour] les amateurs de psychiatrie et de pathologie mentale²⁰ ». Un jugement sévère, voire cassant, qui devait se renforcer encore lorsque, en 1954, le surréalisme fut retenu comme grand thème de la Biennale.

Genèse d'une Biennale très controversée

Ce choix du surréalisme comme thème majeur pour la Biennale de 1954 fut défini au cours de la Biennale précédente, en 1952. Une réunion préparatoire eut lieu le 15 juin 1953 à Venise, qui devait être la première et unique assemblée du comité d'organisation pour cet événement. Lors de cette réunion, le comité décida d'organiser, outre une rétrospective sur Gustave Courbet et sur l'art du XVIII^e siècle italien, « une exposition sur le surréalisme, dans 4 à 5 salles, allant de Füssli, Blake, Moreau, Redon et Félicien Rops aux œuvres de Dalí, Ernst, Tanguy, Masson, Picabia, Magritte, Delvaux, Arp, Moore et Marcel Duchamp, en passant par une documentation sur le mouvement dada²¹ ». Le projet initial était donc de préparer une ambitieuse exposition dans le pavillon central, laquelle devait situer le surréalisme dans le contexte de l'histoire de l'art, depuis la période romantique et le symbolisme. Ce projet n'est pas sans rappeler la célèbre exposition « Fantastic Art, Dada and Surrealism » qu'avait organisée Alfred Barr pour le Museum of Modern Art (MOMA) à New York en 1936–1937. Remontant jusqu'à la Renaissance dans le choix des œuvres, Barr s'était efforcé de donner à voir l'évolution de l'art à travers les siècles dans une approche diachronique. De manière similaire, Pallucchini opta en 1954 pour un projet remplaçant le surréalisme dans l'histoire de l'art. Pour élaborer ces approches historiques du surréalisme, aucun des deux historiens de l'art – ni Barr, ni Pallucchini – ne firent appel à André Breton. En 1936, tentant de faire valoir ce que Scolari Barr appelait des « dictatorial powers », Breton avait tenté d'imposer à Alfred Barr une exposition centrée uniquement sur Dada et le surréalisme, mais Barr la lui avait refusée²². Il allait en être de même en 1954. Breton s'indigna de

19 Giovanni Riva, « Quello che hanno fatto gli stranieri alla XXIV Biennale », dans *Il Sentiero dell'Arte*, 11 novembre 1948, cité dans Malbert (note 2), p. 55.

20 Ibid.

21 Giuliana Tomasella, « La mostra del surrealismo alla Biennale del 1954 attraverso la stampa periodica », dans Nadia Barrella et Rosanna Cioffi (éd.), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Naples 2013, p. 383–400, ici p. 385.

22 Margaret Scolari Barr parlant de l'exposition des années plus tard, citée dans « "Our Campaigns" », dans *New Criterion*, août 1987, p. 44, citée par Anne Umland et Talia Kwartler, « Fantastic Art, Dada, Surrealism: "A Serious Affair" », dans Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich et Martin Schieder (éd.), *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, Paris/Heidelberg 2019 (Passages Online, 3), p. 40–76, ici p. 43.

ne pas être sollicité pour l'organisation de l'exposition, considérant que « cela [l]e concern[ait] quelque peu²³ ». Seulement sept ans après la grande exposition « Le surréalisme en 1947 », organisée par Breton et Duchamp, Pallucchini et son comité firent donc le choix d'organiser l'exposition de Venise sans faire appel aux surréalistes eux-mêmes.

À la différence de New York où *Object* (1936, MOMA), la célèbre tasse de thé en fourrure de Meret Oppenheim, fit sensation dans la presse, une restriction fut formulée à Venise dès le début : de l'art surréaliste, on ne montrerait que la peinture, les objets étant considérés, dans une perspective formaliste, comme dangereux et destructeurs pour la morale collective et individuelle²⁴. Cette réserve reflète un conservatisme esthétique excluant l'objet surréaliste du corpus des beaux-arts. Mais au-delà d'une fermeture esthétique et idéologique, elle exprime aussi une sorte de défiance plus générale vis-à-vis du surréalisme et des orientations impulsées par Pallucchini pour la Biennale. En effet, les professionnels de l'art en Italie étaient depuis le début plutôt hostiles au choix du thème du surréalisme : au bout de trois Biennales mises en place par Pallucchini, la critique italienne commença à décrier les choix de thèmes et de rétrospectives privilégiant l'art international et excluant toujours tel ou tel artiste ou mouvement italien²⁵. Marylène Malbert a analysé les querelles internes au sein des organisateurs et de la ville de Venise pour empêcher la rétrospective du surréalisme, courant que l'on considérerait comme parfaitement étranger au « tempérament italien²⁶ ». Ces querelles politiques rendirent la mise en place de la Biennale très difficile pour le secrétaire général, qui se retrouvait de plus en plus isolé²⁷.

Sous le prétexte d'un manque de place dans le pavillon central italien, on décida finalement de renoncer à l'exposition sur le surréalisme et de consacrer d'abord deux petites expositions à deux artistes sélectionnés par le comité : Max Ernst et Joan Miró. Lorsqu'une troisième salle se révéla disponible au cours des préparatifs, la commission proposa une exposition sur Dada ou Alberto Giacometti, mais Pallucchini imposa Jean Arp comme troisième artiste surréaliste²⁸. Au final, les salles 44 à 47 du pavillon central furent réservées aux trois artistes (fig. 99). Le comité décida par ailleurs d'appeler tous les pays participants à contribuer au

23 Brouillon de lettre d'André Breton à Félix Labisse, Paris, 10 juillet 1954, archives de l'association Atelier André Breton, URL : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100516430> [dernier accès : 04.11.2020].

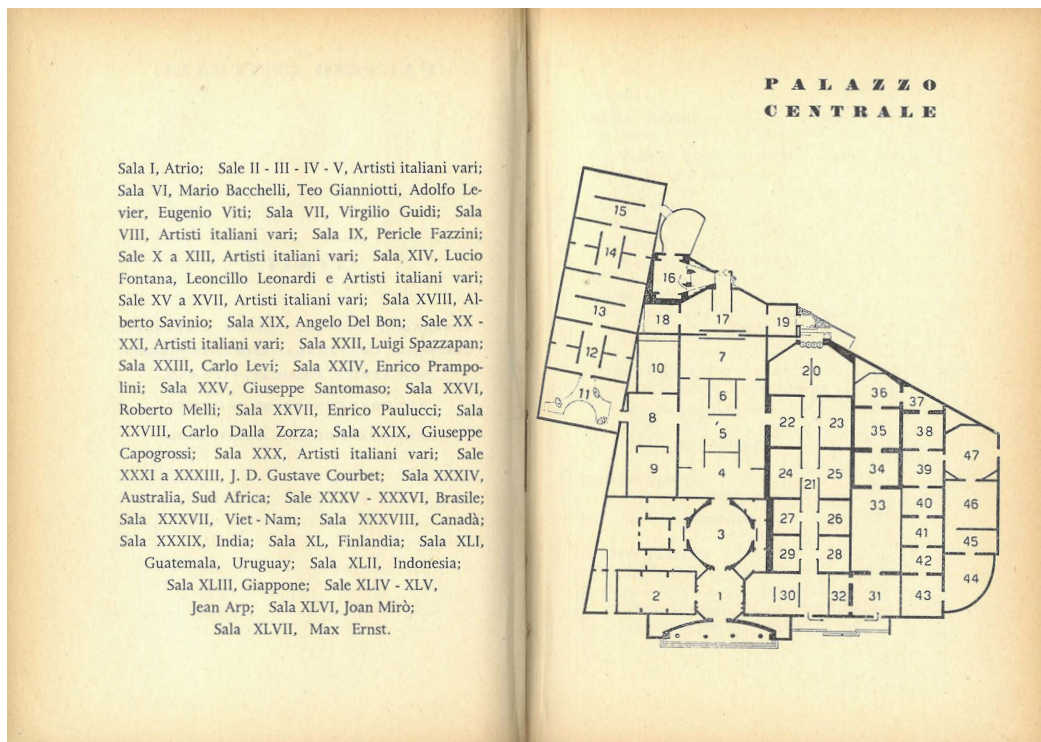
24 Voir Tomasella, 2013 (note 21), p. 385.

25 Le répertoire de la Biennale 1954 compte 219 artistes italiens, voir ASAC, Porto Marghera, Box 27 1954.

26 Expression de Rodolfo Pallucchini, utilisée dans son « Introduzione alla Biennale 1954 », dans *La Biennale de Venezia. XXVII Esposizione biennale internazionale d'arte*, cat. exp. Venise, Palazzo centrale, Venise 1954, p. 22–23.

27 Voir Malbert, 2006 (note 2), p. 164 et suiv.

28 Ibid., p. 168.



99 Plan du pavillon central repr. dans le catalogue de la Biennale de 1954

«leitmotiv» du surréalisme²⁹. Les trente et un pays participants furent donc invités, sans pour autant y être obligés, à exposer dans leurs pavillons respectifs les artistes les plus remarquables du «goût surréaliste³⁰».

Cependant, l'Italie ne contribua pas au grand thème, considérant que le surréalisme était trop loin du tempérament italien. Dans le volumineux catalogue de la Biennale, Pallucchini insiste sur l'importance de la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico dont l'œuvre avait marqué un grand nombre d'artistes surréalistes, mais il concède : «Il n'y a pas de doute que le tempérament italien soit très éloigné de l'aventure surréaliste, même si de Chirico a le mérite ou la charge d'avoir développé la dynamite de la peinture métaphysique dont nous connaissons les conséquences pour l'évolution de la peinture européenne³¹.» Il poursuit en soulignant qu'il serait plutôt intéressant de

29 Rodolfo Pallucchini interrogé par Elio Zorzi, «La Biennale veneziana gode il credito di tutto il mondo», dans *Il Gazzettino*, Venise, 13 juin 1954.

30 Lettre de Pallucchini à Roberto Longhi, 9 janvier 1954, citée par Malbert, 2006 (note 2), p. 167.

31 «Che il temperamento italiano sia alieno da ogni avventura surrealista è fuori di dubbio, anche se spetta ad un de Chirico il merito o la colpa di aver scoperta quella polvere da sparo che è la pittura metafisica, le cui conseguenze sul divenire della pittura europea sono a tutti note.» (Pallucchini, 1954 [note 26], p. 22-23).

tirer un premier bilan de l'expérience surréaliste, comme il l'avait fait lors des Biennales précédentes pour l'expressionnisme et le cubisme.

Fortune critique

Pourtant, si l'on compare avec les Biennales des années 1950 et 1952, celle de 1954 fut beaucoup moins bien accueillie par la critique en Italie. Selon Giuliana Tomasella, il convient même d'affirmer qu'aucun mouvement en Italie n'aurait jamais été aussi mal reçu que le surréalisme³². Les raisons de ce rejet catégorique sont multiples. L'Église catholique condamnait un manque de moralité dans les images surréalistes, y voyant une décadence des mœurs. Le cardinal de Venise, Angelo Giuseppe Roncalli, quoique réputé pour une certaine ouverture d'esprit et pour sa proximité avec le peuple, plaidait pour que la visite de l'exposition soit interdite aux membres du clergé et aux croyants en général :

«[...] pour le clergé, donc, et pour les personnes religieuses reste confirmée une interdiction générale d'y accéder; par tout argument valable dans le sens d'un appel renouvelé à respecter la grande loi de pureté, qui est l'ornement de nos bonnes familles, un élément de force spirituelle, et la garantie de la grâce et des bénédictions spéciales du ciel³³».

Tout en se défendant de toute censure, le cardinal déplorait plus généralement le déclin de la création artistique en Italie : «Avec cette communication, je n'ai pas l'intention d'entrer dans un jugement de nature artistique sur l'ensemble de l'Exposition, bien que je ne me considère pas exempté de me joindre à la plainte générale, déjà formulée dès les premières vues, sur l'inconfort que l'on éprouve à voir l'art moderne pratiquement incapable d'absorber la reprise des hautes traditions, qui ont caractérisé les siècles les plus beaux et les plus féconds de notre histoire³⁴.» Concrètement, la critique était particulièrement heurtée

32 Tomasella, 2013 (note 21), p. 397

33 «[...] per il Clero, poi, e per le perone religiose resta confermata una generale proibizione di accedervi; per tutti argomento valido ad un rinnovato invito al rispetto della grande legge della purezza, che è ornamento delle nostre buone famiglie, elemento di robustezza spirituale, e garanzia di grazia e di speciali benedizioni celesti» (Cardinale Roncalli, Patriarca di Venezia, cité dans «A proposito della XXVII Biennale», dans *L'Osservatore Romano*, 10 juillet 1954; le même article était publié dans la revue *Fede e Arte* en août 1954, citée dans Tomasella, 2013 [note 21], p. 390).

34 «Con questa comunicazione non intendo di entrare in un giudizio di carattere artistico sopra l'insieme della Mostra, pur non ritenendomi dispensato dall'unirmi al generale lamento, già formulato dalle prime viste, circa il disagio che si prova nel vedere l'arte moderna praticamente incapace di assorgere alla ripresa delle alte tradizioni, che hanno caratterizzato i secoli più belli e più fecondi del nostro passato.» (Ibid., p. 390).

par les œuvres d’Ernst, Delvaux et Dalí, dans lesquelles elle décelait « [u]n potentiel négatif et déstabilisant » susceptible de « corrompre moralement le public³⁵ ».

La critique communiste et socialiste, se distanciant quant à elle du surréalisme comme d’une « insipide étiquette³⁶ » et d’une « forme d’art pleine d’équivoques de contenu et de complications psychologiques et sexuelles³⁷ », se moqua de l’excès de pudeur de l’Église catholique, notamment avec un article intitulé « La foglia di fico³⁸ ». Pourtant, le critique et historien d’art Giulio Carlo Argan, ancien fasciste et futur maire communiste de Rome, était lui-même heurté par la dimension provocatrice des œuvres de Dalí. Dans une lettre à Pallucchini, il s’indignait : « Déjà il y aura, dans le pavillon espagnol, une grande exposition de l’exhibitionniste Dalí³⁹. » Le pavillon espagnol exposait une sélection d’aquarelles de la série « La Divina Commedia » (1950–1952)⁴⁰ : « Quoi qu’il en soit [...] les Italiens sont des gens en bonne santé et pour cette raison, ils apprécient et continueront à apprécier Silvana Pampanini et Lollobrigida. Mais ils ne sont pas prêts à apprécier les seins pourris ou les têtes brisées des “madones atomiques” de Salvador Dalí⁴¹. » Argan faisait là allusion à une exposition de peintures, dessins et bijoux au Palazzo Pallavicini à Rome, qui venait la même année compléter celle, plus petite, de la Biennale⁴². Enfin, Paul Delvaux, exposé dans le pavillon belge où il était rapproché du grand Jérôme Bosch, devint la cible des critiques acerbes de tous les camps, aux yeux desquelles il n’était qu’un « vulgaire pornographe⁴³ ».

En résumé, le dénominateur commun à toutes ces réactions – aussi diverses fussent-elles – était de fustiger l’aspect immoral du surréalisme, lequel aurait représenté un danger pour la santé psychique du pays. Même

35 « [...] un potenziale negativo e destabilizzante »; « corrompere moralmente il pubblico » (Tomasella, 2013 [note 21], p. 385).

36 Paolo Ricci, « Una insulsa etichetta sui quadri di paesi diversi », dans *L’Unità*, 29 juin 1954, cité dans Pascale Budillon Puma, « Les quatre éditions de *L’Unità* et la Biennale de Venise (1949–1956) », dans *Mélanges de l’école française de Rome* 90/1, 1978, p. 503–534, ici p. 516, URL : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/mefr_0223-5110_1978_num_90_1_2455 [dernier accès : 04.11.2020].

37 Ibid.

38 Pa., « La foglia di fico », dans *L’Avanti*, 16 juillet 1954, cité dans Tomasella, 2013 (note 21), p. 392.

39 « Già ci sarà, nel padiglione spagnolo, una larga esibizione dell’esibizionista Dalí. » (Lettre de Argan à Pallucchini, Rome, 28 octobre 1954, citée dans Tomasella, 2013 [note 21], p. 385–386).

40 Voir la liste des œuvres exposées dans le catalogue de la Biennale, cat exp. Venise, 1954 (note 26), p. 380.

41 « Checché se ne dica [...] gli italiani sono gente sana e proprio per questo apprezzano e continueranno ad apprezzare Silvana Pampanini e la Lollobrigida. Ma non sono disposti ad apprezzare i seni marci o lo frantumate teste di “madonne atomiche” di Salvador Dalí. » (Giulio Carlo Argan cité par C. Maltese, « Italia surrealista », dans *L’Unità*, 4 mars 1954, cité dans Tomasella, 2013 [note 21], p. 389).

42 *Mostra di quadri, disegni ed orficerie, Dalí*, cat. exp. Rome, Sale dell’Aurora Pallavicini, Rome 1954.

43 Paolo Ricci, « Una insulsa etichetta sui quadri di paesi diversi », dans *L’Unità*, 29 juin 1954, cité dans Tomasella, 2013 (note 21), p. 389.

si la condamnation concernait principalement les œuvres de Delvaux, considérées comme particulièrement offensantes parce qu'elles traitaient de manière blasphématoire de thèmes religieux tels que la crucifixion, il était interdit au clergé et aux croyants en général d'aller visiter l'exposition. À cela s'ajoutait un reproche formaliste et l'objection selon laquelle l'art surréaliste aurait été trop éloigné de la population, trop bourgeois et ludique, trop individualiste. Enfin, l'une des raisons principales de l'aversion italienne se trouvait dans la nature même du surréalisme. La critique se moquait de l'automatisme psychique, qu'elle caractérisait comme un jeu artificiel et faux, «gioco artificioso e in definitiva fasullo⁴⁴»; une vision du monde sous l'influence de Sigmund Freud, que l'on considérait comme complètement étrangère à l'âme italienne : «[...] en Italie, l'inconscient n'existe tout simplement pas⁴⁵». Les critiques catholiques, laïques, de gauche et de droite s'accordaient sur ces points.

Le surréalisme dans les pavillons nationaux aux yeux de la critique internationale

Pour des raisons variables, la critique d'art internationale paraît assez sceptique quant à la réussite de la Biennale de 1954. Douglas Cooper, du *Burlington Magazine*, s'exprima de façon dévastatrice sur la manifestation. Le critique reprochait au secrétaire général de ne pas être suffisamment qualifié pour l'art moderne et d'avoir manqué de s'entourer de personnes comme «Alfred Barr, Ludwig Grote, Robert Giron, Georg Schmidt, Jean Leymarie, ou Franco Russoli», qui avaient une «vraie connaissance et compréhension des tendances de l'art moderne⁴⁶». Il s'agit là d'ailleurs d'un constat que Peggy Guggenheim avait déjà formulé en 1948⁴⁷. De plus, Cooper regrettait que les salles consacrées aux lauréats Ernst, Miró et Arp ne soient pas suffisamment axées sur le surréalisme de l'entre-deux-guerres et qu'elles ne présentent pas suffisamment d'œuvres importantes de cette période. Il déplorait en outre que les commissaires des pavillons aient manqué l'occasion d'orchestrer une présentation cohérente dans le sens du grand thème donné :

44 Ibid., p. 397.

45 «[...] in Italia l'inconscio, semplicemente, non esisteva» (ibid., p. 398).

46 «[...] real knowledge and understanding of the tendencies of modern art» (Douglas Cooper, «Reflections on the Venice Biennale», dans *The Burlington Magazine* 96/619, 1954, p. 316–322, ici p. 317).

47 «Pallucchini, the secretary-general, was not at all conversant with modern art. He was a great student of the Italian Renaissance, and it must have been very difficult for him, as well as very brave, to do this task. When he gave a lecture in my pavilion he asked me to help him distinguish the various schools; he was even unfamiliar with the painters.» (Peggy Guggenheim, *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, Londres 1979, p. 327).

« [...] there was neither a possibility of studying the role of the fantastic element in European pictorial art during the last 100 years, nor of assessing Surrealism's contribution as a whole, nor even arriving at a balanced estimate of the stature of three of its chief exponents⁴⁸. »

Cooper, comme beaucoup d'autres, portait un regard eurocentrique et exclusivement occidental sur la manifestation. Rares étaient les critiques dont le champ de vision dépassait la perspective des pays de l'Europe du nord-ouest et des États-Unis. La critique allemande Juliane Roh alla même jusqu'à affirmer que « année après année, on constat[ait] à la Biennale que seuls les vieux pays de cultures de l'Europe et des États-Unis » laissaient une impression forte, alors que l'Europe de l'Est et l'Asie peinaient à s'imposer en dépit de leur présence. Elle se félicitait par ailleurs d'identifier « une mince couche de culture » au Brésil et à Cuba⁴⁹. Dora Vallier constituait une exception : ses commentaires sur les choix du Japon, du Brésil, du Guatemala, des Indes, du Canada, de l'Égypte, de la Suisse, de l'Europe orientale, du Danemark, de la Finlande et de l'Italie nous permettent d'ailleurs de comprendre que le thème a été peu retenu dans ces pavillons. La situation était différente dans le pavillon belge. On y montrait une importante exposition consacrée à l'art fantastique, allant de Brueghel à Paul Delvaux et René Magritte. L'Allemagne saisit l'occasion pour organiser une rétrospective de Paul Klee tout en présentant en parallèle Oskar Schlemmer. L'Angleterre fit le choix de Francis Bacon et les États-Unis optèrent pour Willem De Kooning dont Vallier loua « l'Expressionisme surréalisant⁵⁰ ».

Dans son long compte rendu, la critique française s'étonnait par ailleurs des « positions prises par la critique italienne vis-à-vis des recherches nouvelles ». Elle s'en prit notamment aux jugements de Roberto Longhi, spécialiste de Caravage et membre de la commission : « Comment a-t-il pu écrire, dans un hebdomadaire à grand tirage, que "Miró est un Disney espagnol" [...] et qu'à la Biennale le public, plus averti que les personnes qui décernent les prix, déserte les salles de Max Ernst et d'Arp⁵¹ ? » Elle estimait pour sa part que « le jury, en donnant le Grand Prix de Peinture à Max Ernst », avait fait un « choix [qui] ne pouvait pas être meilleur »⁵².

48 Cooper, 1954 (note 46), p. 318.

49 Juliane Roh, « Die Biennale 1954 in Venedig », dans *Die Kunst und das schöne Heim* 53, 1954, p. 2–5.

50 Dora Vallier, « La XXVIIe Biennale de Venise », dans *Cahiers d'art* 29, 1954, p. 109–115, ici p. 115.

51 Ibid., p. 114.

52 Ibid. p. 111.

Choix et critiques du pavillon français

Pour des raisons certes très différentes de celles de la critique italienne, le choix du thème du surréalisme suscitait également des inquiétudes en France. Le commissaire français, Raymond Cogniat, responsable du pavillon français depuis 1948 et qui avait été directeur de la galerie Beaux-Arts à Paris au moment de l'exposition internationale sur le surréalisme en 1938, expliquait ainsi sa réserve dans le catalogue : « Il est impossible de présenter ce qu'on peut imaginer de la peinture surréaliste en France parce que plusieurs des peintres qui ont participé à ce mouvement sont dans d'autres pavillons⁵³. » L'auteur précise par ailleurs que le surréalisme est davantage une poétique qu'une tendance picturale, un mouvement esthétique à part entière, et que même s'il est né en France en 1920, il est impossible d'en circonscrire précisément les dates⁵⁴. Par conséquent, Cogniat choisit de respecter le grand thème tout en montrant dans le pavillon français la variété et le pluralisme des courants artistiques en France au début du xx^e siècle. Il divisa la section française en quatre parties, consacrant la première salle aux « Fauves » (André Derain, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Kees Van Dongen et Georges Rouault)⁵⁵. La seconde répondait au thème de la Biennale mais fut baptisée « L'Art fantastique ». Cogniat y montrait des œuvres de Victor Brauner, Jean Carzou, Lucien Coutaud, Edouard Goerg, Félix Labisse et André Masson. Il s'agissait donc presque exclusivement d'artistes jeunes, postérieurs au surréalisme de l'entre-deux-guerres : « Pour ne pas limiter la démonstration à ce seul mouvement et aux artistes qui, officiellement, en font partie, le choix des œuvres a été étendu jusqu'à celles d'autres peintres cherchant dans le fantastique le moyen de libérer leur imagination de ses angoisses⁵⁶. » La troisième salle montrait des œuvres abstraites et informelles (Roger Bissière, Maurice Estève, Hans Hartung, Gérard Schneider, Nicolas de Staël et Vieira da Silva) et la quatrième, enfin, des artistes de la tradition cubiste (André Lhote, André Marchand, Gustave Singier et Léopold Survage).

Il devient ainsi évident que l'enjeu était multiple pour la France : non seulement on ne considérait pas le surréalisme comme représentatif de la création contemporaine dans l'hexagone, mais le choix de cette tendance posait aussi la question de son historicité. S'agissait-il d'un mouvement

53 Raymond Cogniat « L'Arte fantastica », dans cat. exp. Venise, 1954 (note 26), p. 287

54 Ibid.

55 Raymond Cogniat espérait faire prévaloir la candidature de Georges Rouault pour le grand prix de la peinture, voir *La France à Venise : le pavillon français de 1948 à 1988*, éd. par Didier Schulmann, cat. exp. Venise, Fondazione Peggy Guggenheim, Paris 1990, p. 38-40.

56 Raymond Cogniat, « Ce que fut la participation française à la Biennale de Venise », dans *Le Monde des intérêts matériels*, 16 septembre 1954, cité dans cat. exp. Venise, 1990 (note 55), p. 38.

historique ou contemporain? comment fallait-il l'aborder? Un critique, Josef P. Hodin, posa la question ouvertement, faisant allusion à « [l]a grande exposition du Surréalisme de 1947 à Paris [qui] laissait au visiteur l'impression d'être confronté uniquement avec la décadence d'un mouvement remarquable qui donna à son époque un choc sensationnel. Cependant, les idées dont est sorti le Surréalisme, ces courants latents de conscience qui lui donnèrent naissance, ne sont pas encore éteints aujourd'hui⁵⁷ ». Le surréalisme apparaît – à juste titre d'ailleurs – comme un mouvement international, impossible à circonscrire spécifiquement pour le pavillon français et de surcroît encore trop d'actualité pour qu'il soit possible d'en tirer un bilan. Le critique Charles Estienne, proche de Breton et du mouvement surréaliste d'après-guerre, se fit l'écho de ces réticences dans son compte rendu publié en juillet 1954 dans *Combat* : « Le thème "surréalisme", bien qu'annoncé officiellement, est apparu finalement trop dangereux, trop inquiétant, trop incertain pour une définition et surtout pour une organisation officielle de l'art moderne⁵⁸. »

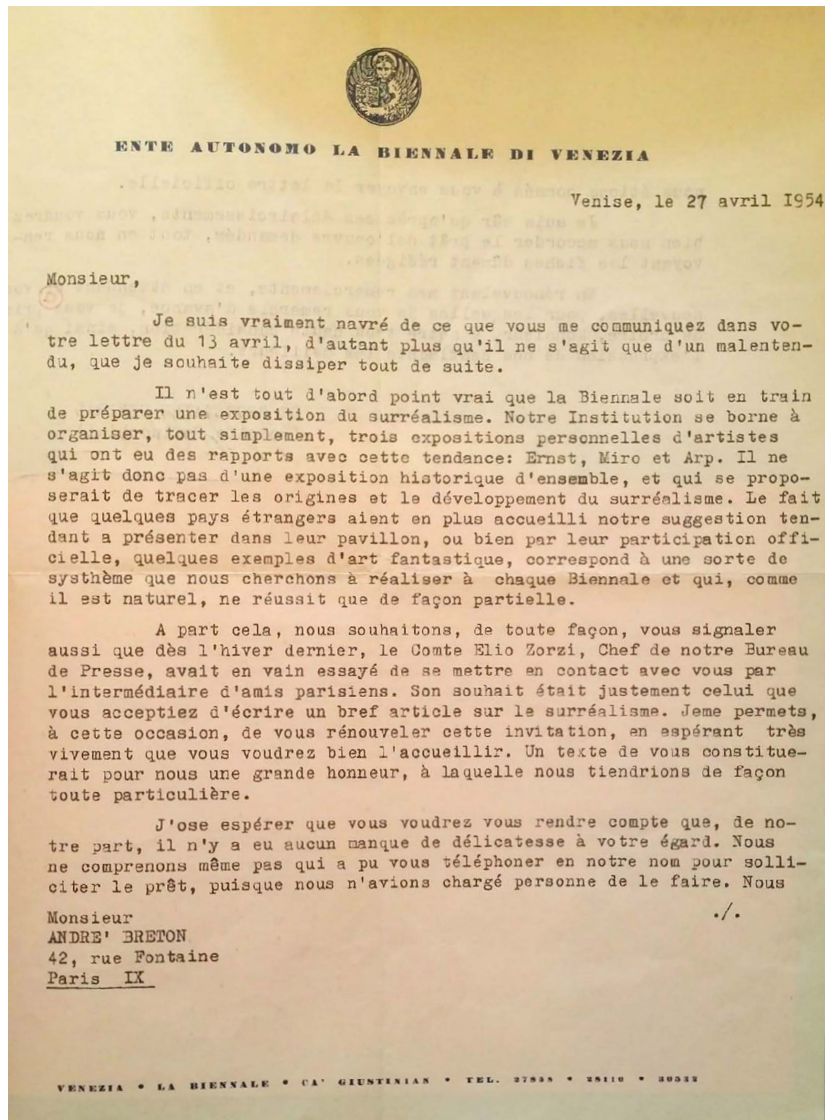
André Breton et la Biennale de 1954

Enfin, comment le groupe surréaliste a-t-il lui-même réagi à la Biennale? Au cours du printemps 1954, lorsque le chef de file des surréalistes apprit le projet d'une rétrospective de son mouvement, il signala son mécontentement à Pallucchini dans un courrier en date du 13 avril. Cette lettre est perdue, mais la réponse du secrétaire général datée du 27 avril n'en est que plus éloquente (fig. 100). Pallucchini se défend de la critique de Breton, expliquant les derniers choix des organisateurs :

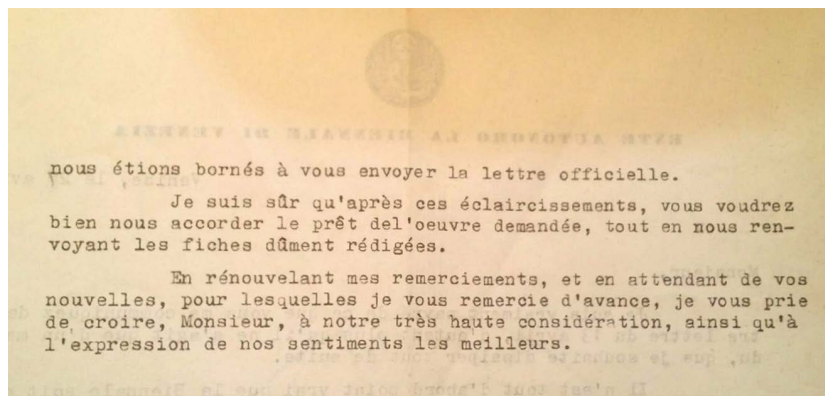
« Il n'est tout d'abord point vrai que la Biennale soit en train de préparer une exposition sur le surréalisme. Notre institution se borne à organiser, tout simplement, trois expositions personnelles d'artistes qui ont eu des rapports avec cette tendance : Ernst, Miró et Arp. [...] il ne s'agit donc pas d'une exposition historique d'ensemble, qui se proposerait de tracer les origines et le développement du surréalisme. Le fait que quelques pays étrangers aient accueilli en plus notre suggestion tendant à présenter dans leur pavillon, ou bien par leur participation officielle, quelques exemples d'art fantastique, correspond à une sorte de système

57 Josef P. Hodin, « La Biennale et l'avenir du surréalisme », dans *Les Arts plastiques. Les carnets du séminaire des arts 2* : La XXVIIe Biennale de Venise, octobre 1954, p. 5–21, ici p. 6.

58 Charles Estienne, « Le surréalisme et la peinture à la Biennale de Venise », dans *Combat-Art*, n°8, 5 juillet 1954, p. 4.



100 Lettre de
Rodolfo Pallucchini
à André Breton,
27 avril 1954,
Paris, Bibliothèque
littéraire Jacques Doucet



que nous cherchons à réaliser à chaque Biennale et qui, comme il est naturel, ne réussit que de façon partielle⁵⁹. »

Dans ce courrier, Pallucchini exprime par ailleurs son souhait qu'André Breton contribue à l'événement par « un bref article sur le surréalisme », lui assurant que le comité tiendrait tout particulièrement à cet honneur. Mais Breton ne répondit pas à cette demande et se fit même prier pour prêter une œuvre de Miró de sa collection.

Il paraît évident que Pallucchini se réservait le droit d'organiser une Biennale sur le surréalisme de façon indépendante, sans la participation curatoriale de Breton, ce qui devait apparaître au chef de file du surréalisme comme un tournant historique, sonnait le glas de sa capacité à diriger le destin du mouvement. Son insatisfaction ressort clairement d'une lettre qu'il adresse en juillet 1954 à Félix Labisse, représenté dans la section « art fantastique » organisée par Cogniat. Breton se plaint de ne pas avoir été sollicité par les organisateurs de la manifestation alors que, souligne-t-il, « Charles Estienne est en droit de penser que ceci me concerne quelque peu⁶⁰ ». Il reproche par ailleurs à Labisse de participer à l'exposition alors que ses homologues Toyen et Hantaï n'y ont pas été invités. L'exposition de Venise ne fut donc pas accueillie d'un œil bienveillant dans le réseau des surréalistes, qui auraient préféré façonner l'événement à leur guise, comme ils l'avaient fait pour les expositions internationales sur le surréalisme à Paris en 1938 et en 1947.

Les lauréats : Ernst, Arp, Miró

À la différence de ces expositions collectives qui représentaient une sorte de manifeste dans la mesure où elles exprimaient des convictions artistiques et se voulaient une démonstration de la cohésion du groupe surréaliste, les expositions des trois lauréats mettaient l'accent sur le travail individuel spécifique de chaque artiste. Comment furent-elles présentées et quels ont été leur succès commercial? Les œuvres des trois lauréats furent exposées dans le pavillon central, dans les salles 44 à 47. Notons un fait assez curieux : Miró, qui avait reçu un prix pour son travail d'estampe, n'y montrait que des peintures. C'est dans le pavillon espagnol que l'on pouvait voir une exposition de ses lithographies. Malheureusement, très peu de photographies ont immortalisé cet événement. Un reportage télévisé tourné au moment de l'inauguration montre des personnalités

59 Lettre de Rodolfo Pallucchini à André Breton, 27 avril 1954, bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, fonds André Breton, BRT C Sup 945.

60 Brouillon de lettre d'André Breton à Félix Labisse, Paris, 10 juillet 1954, voir note 23.



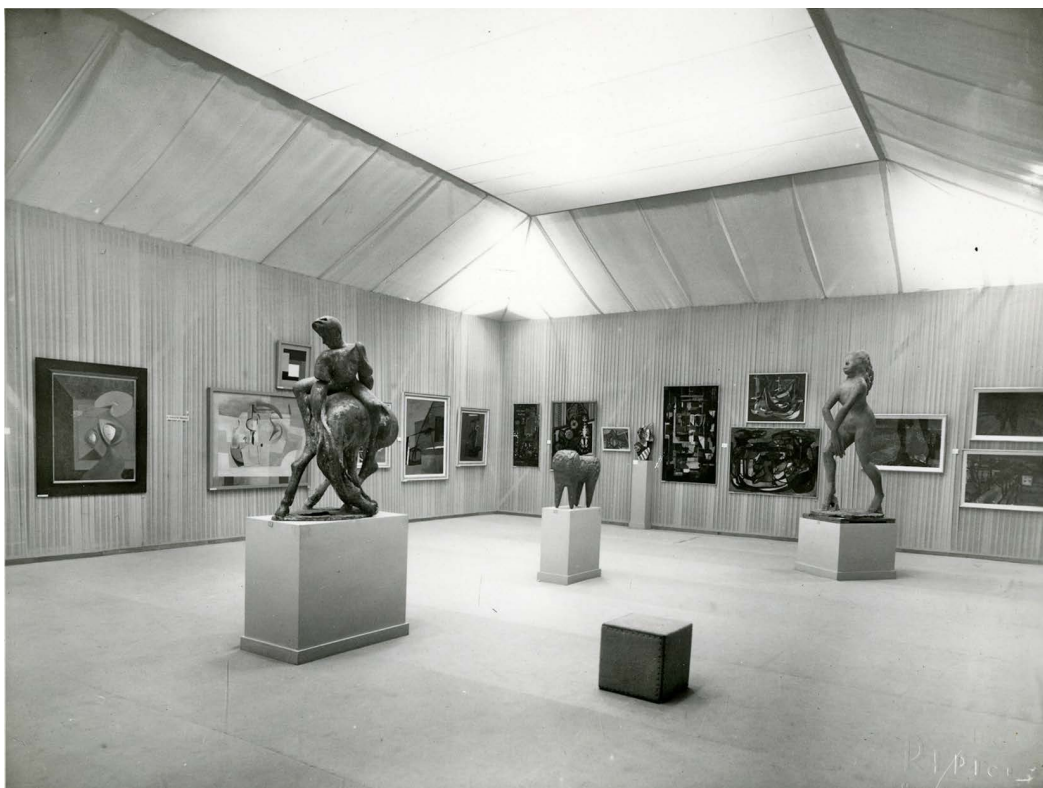
101 Biennale de 1954, salle Jean Arp

diplomatiques telles que les ambassadeurs du Brésil, de la France, de la Russie et du Japon arrivant en gondole dans la lagune pour la cérémonie d'ouverture, ce qui nous amène à mesurer l'importance de la politique internationale de la manifestation. Le film donne par ailleurs très rapidement à voir les salles de Max Ernst et de Jean Arp⁶¹. Dans les archives de la Biennale, seules les salles 44 et 45, occupées par Jean Arp, sont bien documentées par des photographies (fig. 101)⁶². Les salles de Miró et de Max Ernst n'ont pas donné lieu à des photos d'ensemble, ni à des clichés dans la presse⁶³. Selon le catalogue, Max Ernst occupe la salle octogonale 47. Sur l'une des photos du pavillon central, documentant la participation de deux cent dix-neuf artistes italiens, on peut cependant identifier son tableau *Printemps à Paris* dans une grande salle regroupant différents artistes italiens (fig. 102). La séparation des salles semble donc dans la pratique moins nette que ne laissent penser les plans.

61 «Inaugurata la XXVII Biennale di Venezia», dans *La settimana Incom* [01111] du 23 juin 1954, film noir et blanc, 51 secondes, Istituto Luce-Cinecittà, Archivio storico luce, Rome, URL : <https://youtu.be/2oogeMyCf3o> [dernier accès : 04.11.2020].

62 Jürgen Pech, «Biennale 1954, Werke von Hans Arp», dans *Der Arp ist da, der Max ist da. 100 Jahre Freundschaft Hans Arp und Max Ernst*, cat. exp. Brühl, Max Ernst Museum, Brühl 2014, p. 229–260.

63 Ces sont les œuvres de Jean Arp qui sont le plus souvent reproduites. De Max Ernst, titulaire du premier prix, les coupures de presse reprennent toujours la même photo qui le montre avec le comte Zorzi, le chef du bureau de presse.



102 Biennale de 1954, salle dans le pavillon centrale avec à gauche le tableau *Printemps à Paris* (1953) de Max Ernst

Joan Miró exposait vingt-six peintures dans le pavillon central, tandis que ses estampes étaient montrées sous les numéros 67 à 92 dans le pavillon espagnol. Ses marchands, Aimé Maeght à Paris et la galerie Pierre Matisse à New York, prêtaient respectivement quatre et trois œuvres. James Johnson Sweeney et Duchamp figuraient également parmi les prêteurs, aux côtés d'un assez grand nombre de collectionneurs suisses, français, belges et américains. Pilar Miró envoya des œuvres, ainsi que le Museum of Modern Art de New York et la Albright Gallery de Buffalo. Breton prêta finalement *Femme encerclée par le vol d'un oiseau*, une des vingt-deux gouaches de la série « Constellations » – sa femme Elisa se chargeant de la transaction⁶⁴.

Le ministère de l'Éducation nationale italien acheta un tableau de Miró pour 1 498 500 lire (environ 2 300 euros d'aujourd'hui). Selon les listes de ventes, Miró vendit par ailleurs surtout des lithographies

⁶⁴ Elisa Breton figure d'ailleurs comme propriétaire de l'œuvre en cette année 1954. Voir association Atelier André Breton, URL : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100453760> [dernier accès : 04.11.2020].

exposées dans le pavillon espagnol. Les factures archivées permettent d'en recenser dix-sept vendues au prix de 35 000 liras (53 euros d'aujourd'hui) chacune. À ces revenus de ventes s'ajoutaient les 500 000 liras (environ 760 euros d'aujourd'hui) qui revenaient au lauréat pour le grand prix de l'estampe.

Jean Arp, qui toucha 1 500 000 liras (2 300 euros d'aujourd'hui) pour le prix de sculpture, exposait vingt-quatre œuvres, dont la majeure partie provenait de son atelier. Une pièce importante, *Montagne, nombril, ancres, table* (1925), qui avait été reproduite dans *La Révolution surréaliste* en 1926 ainsi que dans la première édition de l'ouvrage de Breton *Le surréalisme et la peinture* (1928), venait du Museum of Modern Art de New York. De nombreuses autres œuvres provenaient de collections particulières en Suisse et à Caracas. Parmi les prêteurs figuraient par ailleurs la galerie Denise René ainsi que les galeries new-yorkaises de Sidney Janis et Curt Valentin, cette dernière ayant consacré une rétrospective à l'artiste en 1952. Il est intéressant que Michel Seuphor souligne dans son introduction au catalogue la singularité de l'art de Jean Arp qu'il n'assimile pas explicitement au surréalisme. Selon Seuphor, Arp « n'a pas fait école : il n'a que des disciples qui sont plus ou moins adroits suiveurs ». Seuphor précise : « Entre divers pôles – dada, surréalisme, art abstrait – Arp a créé un carrefour qui lui appartient et qu'il est impossible de définir autrement que par le mot même Arp⁶⁵. » La distinction accordée à Jean Arp fut l'occasion pour le dadaïste Richard Huelsenbeck, ami de longue date, de se remémorer ses débuts artistiques à l'époque du mouvement dada à Cologne. Le dadaïste souligne surtout la renommée internationale de l'artiste, ainsi que le fait que l'anti-art du lendemain de la première guerre mondiale soit entretemps devenu un art de salon recherché :

« Lorsque j'ai lu, il y a quelques semaines, que Jean Arp avait reçu le grand prix de sculpture de la Biennale de Venise, j'ai repensé à l'année 1916 à Zurich, [...]. Il semble aujourd'hui à peine croyable que le désormais classique Jean Arp ait jamais été un dadaïste, [...]. Il y a quelque temps, Jean Arp a connu sa deuxième exposition américaine d'envergure [...] à la Valentin Gallery de New York [...] dans une galerie de la métropole mondiale, dans les petites salles, entourées de connaisseurs et d'amateurs d'art, de marchands, et des masses inévitables de ceux que seule la curiosité attire⁶⁶. »

65 Michel Seuphor, notice sur Jean Arp dans cat. exp. Venise, 1954 (note 26), original en français ASAC, Porto Marghera, Box Jean Arp, A1, inv. 1606.

66 « Als ich vor einigen Wochen las, dass Hans Arp den Großen Skulpturenpreis der Biennale von Venedig erhalten hatte, dachte ich an die Zeit in Zürich 1916, [...]. Es scheint heute kaum noch möglich zu sein, dass der Klassiker Hans Arp je ein Dadaist war, [...]. Hans Arp hatte in

Selon les dossiers de vente déposés aux archives de la Biennale, Peggy Guggenheim acheta une œuvre à Jean Arp, *Fruits Amphore*, pour 1 058 590 livres (1 600 euros d'aujourd'hui environ)⁶⁷. Le musée de Turin acquit également la sculpture *Sculptura di silenzio Corneille* directement auprès l'artiste pour la somme de 1 400 dollars (environ 1 300 euros d'aujourd'hui). La sculpture *Ptolémée* fut proposée à la vente par le marchand new-yorkais Curt Valentin⁶⁸. On ignore aujourd'hui si l'œuvre a été vendue, mais on sait qu'elle a suscité les railleries de la critique italienne. Une caricature publiée dans *Corriere d'Informazione* le 30 juillet 1954 à Milan se moque de l'acquisition d'une sculpture d'Arp par le gouvernement italien (fig. 103). Elle surprend un visiteur qui exprime son désaccord avec cette dépense publique : « Tu vois pourquoi cela ne me plaît pas de payer des impôts ? Parce qu'on fait partie de ceux qui contribuent à récompenser de telles choses ! » Ce commentaire rappelle combien l'œuvre d'Arp était perçue comme un art étrange(r), foncièrement non italien. La critique et l'opinion publique italiennes étaient encore fortement imprégnées par une vision fasciste et nationaliste, mettant d'ailleurs art abstrait et surréalisme dans le même sac.

L'exposition de Max Ernst comportait quant à elle vingt tableaux, trois sculptures en pierre et quatre en bronze. Si toutes les périodes de sa création étaient représentées, l'accent était mis sur les œuvres récentes. Parmi les prêteurs figurent les galeries new-yorkaises Alexander Iolas Gallery et la galerie Pierre Matisse, la galerie Springer de Berlin, mais aussi les marchands William N. Copley et Julien Levy. Les amis de l'artiste et collectionneurs Simone Collinet, James Ducellier, le couple Jean et Dominique de Menil, Roland Penrose et son beau-frère Lothar Pretzell étaient également sur la liste. Un musée américain, le Wadsworth Atheneum à Hartford, Connecticut, envoya une œuvre majeure – *Europe après la pluie II* – que le musée avait achetée en 1942 à la Pierre Matisse Gallery lors de la légendaire exposition « Artists in Exile »⁶⁹. Les autres prêteurs étaient l'artiste lui-même ainsi que des collectionneurs en Suisse, France, Belgique, Angleterre et aux États-Unis.

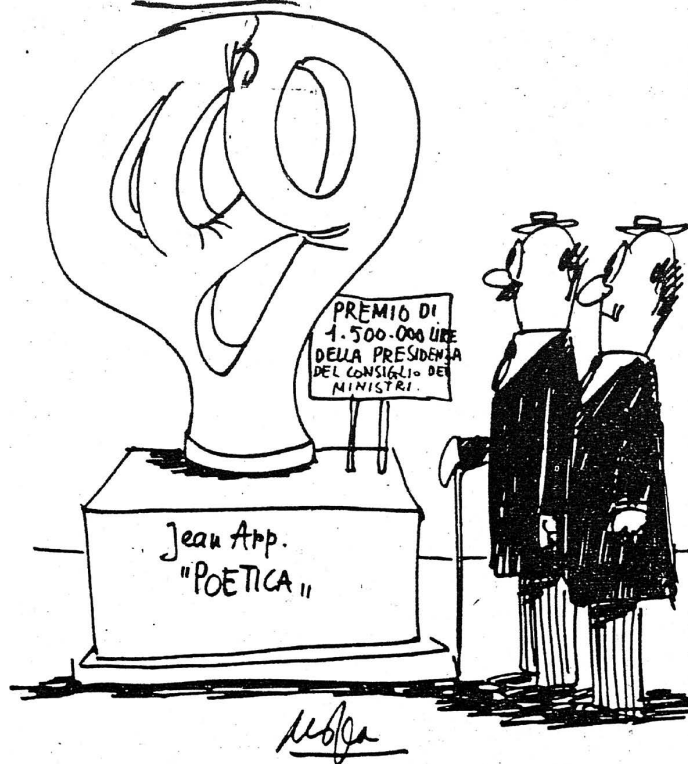
New York vor einiger Zeit in der Valentin Gallery [...] seine zweite umfassende Amerikanische Ausstellung [...] in einer Galerie in der Weltstadt, umgeben von engen Wänden, Kunst Kennern, Amateuren, Händlern und der unvermeidlichen Menge derjenigen, die von nichts als der Neuigkeit angezogen werden.» (Richard Huelsenbeck, « Der Plastiker Hans Arp », dans *Die Neue Zeitung*, Berlin, 12 septembre 1954, consulté à l'ASAC, Porto Marghera, Box Jean Arp, A1, inv. 1606).

67 ASAC, Porto Marghera, Box 23 « Ventes », 2 décembre 1954 ; les archives conservent par ailleurs une lettre signée par Hagenbach où elle demande de retirer de la vente la sculpture concrète *Mirr*, car Valentin aimerait l'acquérir. On lui explique que cela n'est guère possible mais il semble qu'au final, l'œuvre n'ait pas été vendue.

68 Voir ASAC, Porto Marghera, Box Jean Arp, A1, inv. 1606.

69 Voir les fiches de prêts, ASAC, Porto Marghera, Box Max Ernst.

Alla Biennale di Venezia



— Vedi, anche, perchè non mi piace pagare le tasse? Perchè si fa la figura di essere fra quelli che contribuiscono a premiare cose simili.

103 Caricature se moquant du lauréat Jean Arp, 1954

À l'instar de Jean Arp, Max Ernst reçut 1 500 000 lire (2 300 euros d'aujourd'hui) pour le grand prix. Selon les dossiers de vente conservés aux archives de la Biennale à Venise, une seule œuvre de Max Ernst, *Compendio della storia universale*, fut vendue⁷⁰. Le ministère de l'Éducation nationale italien acquit le tableau pour la Galleria Nazionale d'Arte Moderna au prix de 517 500 lire (environ 800 euros d'aujourd'hui). Aucun musée d'Allemagne ni de France n'acquit en 1954 une œuvre du lauréat du premier prix de peinture. La Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe acheta un dessin d'un artiste de la sélection allemande : Heinz Battke, de Francfort⁷¹. Il est à ce titre intéressant de noter que, selon

⁷⁰ On ne trouve par ailleurs qu'un document écrit à la main, mentionnant quatre œuvres et une remise de 15 %. Ces œuvres ont-elles été vendues? Les archives ne permettent pas de répondre à la question.

⁷¹ Ibid., Box 26.

les souvenirs de Dorothea Tanning, les discours officiels célébraient Max Ernst comme « le premier Américain à gagner le grand prix⁷² ». Si l'Allemagne manquait de reconnaître l'événement et de récupérer Max Ernst pour l'histoire de son art national, la France, elle, se félicitait de voir dans la sélection de 1954 la réussite de la création française. Le consul de France à Venise rapporta ainsi au ministère des Affaires étrangères à Paris : « Le sculpteur français Jean Arp remporte le Grand Prix de sculpture et [...] les deux autres grands prix de peinture et de gravure vont à deux représentants de l'École de Paris : Max Ernst et Miró dont la carrière artistique s'est déroulée principalement dans notre capitale⁷³. » Pour remercier la ville de Venise, les artistes se montrèrent reconnaissants : Max Ernst offrit la peinture *The Weatherman* (1951), appartenant à la série « Dancers under the starry sky », et Jean Arp le bronze *Alou avec les artistes* (1942), tous deux aujourd'hui conservés au sein de la collection Galleria Internazionale d'Arte Moderna⁷⁴.

Au lendemain de la Biennale

Le trio d'artistes avait beau figurer dans l'exposition de la collection de Peggy Guggenheim en 1948, aucun des trois ne fut vraiment connu en Italie avant 1954⁷⁵. Des trois, c'est Arp qui put se féliciter du plus grand succès commercial. Or, c'est Ernst qui devint la cible d'attaques acerbes et qui fut officiellement exclu du mouvement surréaliste⁷⁶. Il lui était reproché d'avoir renié « de manière flagrante le non-conformisme et l'esprit révolutionnaire » du surréalisme et d'avoir « sacrifié allègrement à ses intérêts matériels ce que nous nous accordions à tenir pour les intérêts supérieurs de l'esprit⁷⁷ ». Ce document était notamment signé par André Breton, Benjamin Péret et l'artiste tchèque Toyen. Les autres signataires

72 « [...] the first American to win the big prize » (Dorothea Tanning, *Birthday*, San Francisco 1986, p. 108).

73 Lettre de Gérard Gaussen, consul de France à Venise au ministre des Affaires étrangères, direction des relations culturelles, Paris, 22 juin 1954, ASAC, Porto Marghera.

74 Voir Guido Perocco, « Opere di artisti stranieri », dans *Il Museo d'arte moderna di Venezia. Ca'Pesaro*, Venise 1980, p. 43 et 46.

75 Arp avait certes déjà participé à la Biennale de 1950, en exposant cinq sculptures dans la section des sculptures contemporaines, Malbert, 2006 (note 2), p. 168–169. Max Ernst avait exposé en 1952 chez les Amici della Francia à Milan (19 janvier 1952–5 février 1952), une petite exposition organisée en coopération avec la Alexander Iolas Gallery, et Miró avait eu une petite exposition en 1951 à la Galleria d'arte del Naviglio à Milan.

76 Déclaration collective publiée sous le titre « À son gré », signée par Jean-Louis Bédouin, Robert Benayoun, André Breton, Adrien Dax, Charles Flamand, Georges Goldfayn, E. F. Granell, Simon Hantaï, Gérard Legrand, Benjamin Péret, Jean Schuster, Toyen, dans la revue *Médium. Communication surréaliste* 4, janvier 1955 ; reprise dans José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922–1969*, 2 vol., t. 2 : 1940–1969, Paris 1982, p. 135–136, ici p. 136.

77 Ibid.

étaient des surréalistes plus jeunes, appartenant à la génération d'après guerre : Adrien Dax, Jean-Louis Bédouin, José Pierre, Jean Schuster, Simon Hantaï, etc.

Patrick Waldberg fut l'un des rares à prendre la défense de Max Ernst, soulignant qu'après son retour difficile en Europe, « grâce au prix de la Biennale, et aux efforts conjoints de quelques amitiés actives, la situation de Max Ernst se trouvait enfin rétablie⁷⁸ ». L'exclusion fut amère pour l'artiste⁷⁹. Quelques années plus tard, il affirmait non sans sarcasme dans son texte *La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe* : « [...] ma rupture d'avec le groupe d'alors fut consacrée par l'excommunication majeure, prononcée par le groupe d'aujourd'hui, y compris le chef, ayant vendu mon âme au Vatican, mon intégrité aux marchands de Venise⁸⁰ ». Face à Robert Lebel, il s'exprimait plus explicitement encore :

« André Breton, qui faisait tout pour aider un artiste en détresse, n'a jamais pu se retenir d'un mouvement d'humeur dès que l'un de nous parvenait à une relative aisance [financière] grâce à sa peinture. C'est une inconséquence qu'on pouvait pardonner à Breton, car il avait tant d'autres mérites ; mais chez les jeunes surréalistes justiciers de troisième zone, cela devenait odieux. [...] Pour satisfaire les ultras du groupe, il aurait fallu mourir de faim⁸¹. »

Ses amis Miró et Arp furent moins la cible des critiques des surréalistes. Comme ils n'avaient pas été autant impliqués dans le groupe surréaliste fondateur, on ne leur reprochait pas d'avoir trahi l'élan révolutionnaire du mouvement. En revanche, un autre artiste entraînait dans la ligne de tir : René Magritte. Bien plus populaire que Max Ernst, il était considéré comme un autre représentant d'un surréalisme figuratif tenu pour désormais dépassé par la plus jeune génération. À la Biennale de 1954, Peggy Guggenheim acquit *Il dominio della luce* de Magritte au prix de

78 Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958, p. 404-406.

79 Max Ernst revint quelques années plus tard, en 1968, dans un autoportrait filmique, sur son exclusion et le contexte de la Biennale de 1954. Il raconte avoir été très démuni à son retour des États-Unis en 1953 et avoir pu se relever grâce à cette distinction. Toutefois ajoute-t-il, faisant allusion à son exclusion du groupe surréaliste, ce prix lui a apporté beaucoup d'honneur mais aussi beaucoup d'ennuis (« viel Ehre, aber auch viel Ärger »). *Max Ernst—Ein Selbstportrait*, conseiller scientifique Werner Spies, NDR, 1967, film couleur, 49 minutes, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3OBvQcGOixU> [dernier accès : 04.11.2020]. Je remercie vivement Patricia Allmer d'avoir attiré mon attention sur ce film.

80 Max Ernst, *La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement des philosophes*, Cologne 1959, s. p. ; selon Jean Schuster la critique la plus violente venait du côté de Simon Hantaï. Dans un entretien avec Robert Lebel en 1967 Max Ernst revient sur cette exclusion. Voir Pierre, 1982 (note 76), p. 365-367.

81 Entretien de Max Ernst avec Robert Lebel (1969), dans Max Ernst, *Écritures*, Paris 1970, p. 419-436.

1 000 000 livres (environ 1 500 euros d'aujourd'hui) pour sa collection, ce qui devait contribuer au mécontentement des plus jeunes artistes⁸². Les œuvres de Magritte se vendaient bien à la Biennale. Or, les critiques français furent sévères à son égard, déplorant un style désuet. Dora Vallier écrit ainsi dans *Cahiers d'art* : « [...] un vaste ensemble de Magritte nous confirme une fois de plus dans l'idée que l'insolite, cher aux surréalistes [...], ne parvient pas, à cause de la banalité du pinceau et de la monotonie de la palette, à provoquer en nous l'émerveillement auquel il vise⁸³ ». Magritte, qui était censé préparer une exposition individuelle à la galerie Cahiers d'art, fut mis en garde par son ami E.L.T. Mesens qui craignait un boycott⁸⁴. La jeune génération de surréalistes parisiens rejetait massivement le surréalisme figuratif et étendait à Magritte ce qu'elle reprochait à Max Ernst. Ainsi, David Sylvester écrit : « Magritte seems to have been damned by association⁸⁵ ». La Biennale fut même le théâtre d'une série de rumeurs et de malentendus aussi étranges qu'anecdotiques concernant Magritte et son statut auprès des surréalistes. Ces bruits atteignirent leur apogée lorsque Meret Oppenheim répandit la rumeur selon laquelle la polémique sur son travail aurait amené l'artiste au bord du suicide⁸⁶.

Réception et marché de l'art

En résumé, la Biennale de Venise de 1954 a été une manifestation particulièrement controversée. De nombreux acteurs la critiquent avec véhémence, à commencer par les professionnels de l'art italiens qui craignent pour leurs intérêts face à une sélection qui, à leurs yeux, ne laisse pas suffisamment de place aux artistes italiens.

De plus, le choix du surréalisme et a fortiori des lauréats ne paraît pas représentatif de la création contemporaine en France. La décision de Raymond Cogniat de transformer la contribution française en « Art fantastique », ainsi que d'ouvrir sa sélection vers l'art abstrait et post-cubiste, déclenche des protestations au sein du groupe surréaliste. Les surréalistes d'après guerre, alors regroupés autour de la revue *Médium*, reprochent ainsi à la Biennale d'avoir réduit « la peinture surréaliste à sa plus petite mesure, le réalisme insolite, le trompe-l'œil et son attirail

82 ASAC, Porto Marghera, Box 24 « Ventes ».

83 Vallier, 1954 (note 50), p. 113.

84 Michael Raeburn, David Sylvester et Sarah Whitfield (éd.), *René Magritte. Catalogue raisonné*, 5 vol., t. 3 : Oil Paintings, Objects and Bronzes 1949–1967, Londres 1993, p. 59–60.

85 Ibid., p. 60.

86 Je remercie vivement Patricia Allmer de m'avoir fait connaître ces éléments.

hétéroclite⁸⁷». Jugeant que l'on aurait enfermé le surréalisme dans des limites historiques en montrant des œuvres de Klee et de Miró et que l'on aurait porté par ailleurs un coup sérieux à la «justification révolutionnaire» du surréalisme en décernant des prix à trois artistes, Charles Estienne et José Pierre se mettent «en quête de nouvelles orientations». Afin de déterminer la situation présente du surréalisme et «de la peinture aux confins de l'abstraction», ils lancent une enquête intitulée «Situation de la peinture en 1954», publiée dans *Médium*. De nombreux peintres contemporains participent à cette initiative qui témoigne de l'envergure des questions posées et du problème que soulève l'historicisation du surréalisme.

En abandonnant son projet initial d'une exposition globale sur le surréalisme au profit de trois expositions individuelles, la Biennale de 1954 procède, volontairement ou involontairement, à une singularisation des artistes surréalistes. La visibilité et la renommée de la Biennale a-t-elle permis à ces trois artistes qui avaient en commun non seulement le choix de Paris comme patrie électorale, mais également leur exil américain, de s'imposer plus facilement sur la scène artistique européenne?

Il est intéressant de voir que dans le cas de Max Ernst, l'Allemagne semble avoir manqué le rendez-vous. Un an plus tard, la première documenta de Cassel présente de nouveau Max Ernst comme un artiste américain. Il paraît également significatif que le mouvement surréaliste ait été écarté du concept de la documenta de 1955, le commissaire Werner Haftmann le jugeant trop idéologique. La tendance à une individualisation de plus en plus forte des artistes surréalistes, aux yeux du grand public comme à l'échelle internationale, semble ainsi se confirmer, entretenue par les expositions qui ont eu lieu depuis 1954. La Biennale a sans aucun doute représenté un jalon important dans la carrière et la reconnaissance internationale des artistes primés. À la suite de leur succès à Venise, tous trois ont d'ailleurs été invités à exposer en France, au Musée national d'art moderne : Ernst en 1959, Arp en 1961, Miró en 1962.

87 «Situation de la peinture en 1954. Enquête dirigée par Charles Estienne et José Pierre», dans *Médium. Communication surréaliste* 4, 1955, p. 43-54, ici p. 54.



le muse inquietanti · maestri del surrealismo
Torino Galleria Civica d'Arte Moderna 8 novembre 1967 - 7 gennaio 1968

104 Affiche de l'exposition
Le muse inquietanti.
Maestri del surrealismo,
Turin, Galleria Civica d'Arte
Moderna, 1967-1968

«Le Muse inquietanti.
Maestri del surrealismo» à Turin en 1967.
Histoire d'une exposition surréaliste mémorable
Alessandro Nigro

L'exposition «Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo», qui eut lieu à la Galerie d'art moderne de la ville de Turin (Galleria Civica d'Arte Moderna) entre 1967 et 1968 (fig. 104), marque le moment de légitimation définitive du surréalisme en Italie après une longue période d'indifférence, incompréhension ou même hostilité, alors même que le mouvement se dirigeait vers sa dissolution officielle en 1969¹. En effet, le surréalisme avait toujours été considéré avec méfiance en Italie : pendant la dictature fasciste, ce mouvement était mal connu ; dans l'après-guerre, les principaux critiques d'art s'en étaient tenus à distance, comme on le verra mieux ensuite. L'événement turinois constitue donc non seulement un sujet digne d'intérêt dans le cadre de l'histoire des expositions du xx^e siècle, mais son étude permet également de mieux cerner le contexte de la réception du surréalisme dans l'Italie des années 1960, ainsi que le rôle majeur joué par la ville de Turin à l'égard de ce mouvement.

Le commissaire de l'exposition

Luigi Carluccio se distingue dans le Turin des années 1950 et 1960 par sa collaboration avec deux galeries importantes, la Galleria La Bussola et la Galleria Galatea, mais aussi par son activité de commissaire d'expositions internationales (fig. 105). Cette expérience, entamée avec les sept éditions du cycle «France-Italie peintres d'aujourd'hui» (1951–1961, en collaboration avec Vittorio Viale et Mario Becchis), qui avaient

¹ Pour la consultation de l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, tous mes remerciements vont à l'endroit de M. Franco Stella (Biblioteca d'arte, Fondazione Torino Musei).



105 Luigi Carluccio (à droite) avec le collectionneur Marcello Levi, Turin, 1966

surtout présenté la saison informelle dans les deux pays², s'épanouit pleinement à l'occasion de trois grandes expositions à la Galleria Civica d'Arte Moderna entre 1967 et 1971 («Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo», 1967; «Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti», 1969; «Il Cavaliere Azzurro», 1971), qui inaugurent une collaboration entre l'institution muséale turinoise et l'association Amici torinesi dell'arte contemporanea, présidée par Marella Caracciolo Agnelli et dont Carluccio est le critique de référence.

La figure de Luigi Carluccio, qui mourra peu de temps après avoir été nommé directeur de la Biennale de Venise en 1979 (sans avoir pu achever son mandat), demeure controversée. D'un côté, on lui a reconnu une importante fonction de catalyseur pour la mise à jour d'une culture muséale italienne qui n'avait pas encore comblé ses lacunes en matière d'art moderne : les expositions de Carluccio, que l'on pourrait qualifier d'événements de haute vulgarisation, sont à rapprocher, de ce point de vue, des initiatives éditoriales populaires de la même période telle la collection «I maestri del colore» de Fabbri, qui avaient permis de démocratiser l'histoire de l'art dans l'Italie du miracle économique en diffusant à bas prix dans les kiosques des publications richement illustrées; de l'autre, on lui a souvent reproché des préjugés de nature idéologique qui auraient miné la crédibilité de ses reconstructions historiques.

² La présence du surréalisme dans ce cycle d'expositions se réduit en effet à quelques œuvres de Miró et Masson.

Un éclaircissement concernant le profil critique de Carluccio est donc nécessaire pour mieux évaluer les résultats d'une exposition telle que « Le Muse inquietanti ». De formation catholique, interné dans plusieurs camps de concentration allemands entre 1943 et 1945, sa critique d'art ne s'appuie ni sur la philologie, ni sur la théorie : il s'agit d'une critique humaniste qui s'attache davantage à comprendre le témoignage psychologique et existentiel véhiculé par une œuvre d'art qu'à la contextualiser d'un point de vue historique ou esthétique. En général, il semble préférer les réflexions brèves d'une introduction aux textes de longue haleine.

Cela n'empêche que dans la Turin des années 1960, Carluccio évolue avec l'assurance d'un homme de pouvoir, à l'aise non seulement avec l'aristocratie intellectuelle, mais aussi avec le monde des galeries d'art, pourtant en profonde mutation comme en témoigne par exemple l'ouverture en 1964 (trois ans avant l'exposition commentée dans cet article) par Gian Enzo Sperone de sa galerie présentant des mouvements tels que l'Arte povera ou le Pop Art, qui bouleverse la scène artistique de la ville. C'est son lien avec l'association Amici torinesi dell'arte contemporanea qui permet à Carluccio d'entamer la collaboration avec la Galleria Civica d'Arte moderna, une institution jeune et active dirigée depuis 1965 par le dynamique Luigi Mallè, élève d'Anna Maria Brizio et de Lionello Venturi, et hébergée depuis 1959 dans un nouveau bâtiment expressément conçu pour elle par les architectes Carlo Bassi et Goffredo Boschetti, doté de salles d'exposition modernes à parois mobiles (fig. 106)³.

3 Sur le rôle joué par l'association, voir les jugements opposés de Paolo Fossati, « La Civica Galleria d'arte Moderna della Città di Torino », dans *L'uomo e l'arte* 5-6, 1971, p. 22, et de Maria Teresa Roberto, « In una mostra d'arte, parole sono opere », dans *Amici torinesi dell'arte contemporanea. Quarant'anni*, ed. par Gregorio Mazzonis et Mario Verdun di Cantogno, Turin 2008, p. 33-71, ici p. 34. Fossati écrit peu de temps après l'exposition en question pour dénoncer la perte d'autonomie de l'institution municipale : « [...] l'autonomia del museo riposa sulla struttura comunale. Se non che si assiste a un fatto sconcertante: una privata associazione di industriali e loro consorti entra nel museo, con alto strepito di clarine, trombe e pubblicità vi organizza mostre, le firma e fa suo il luogo, la struttura, il nome e l'autorità del museo. In base a che cosa? Dell'associazione Amici dell'arte contemporanea, o meglio del comitato promotore delle mostre da questa promosse, appunto, fa parte Mallè come Direttore del Museo Civico: ma in che veste? » Roberto, au contraire, reconsidère la question de manière plus positive : « Senza configurarsi come un *board of trustees* con responsabilità amministrative dirette come nei modelli americani, l'intervento degli Amici introdusse elementi nuovi nei meccanismi di finanziamento e conduzione della Galleria d'Arte Moderna di Torino, determinando il coinvolgimento nella sua gestione di attori diversi e rendendo più stretto il rapporto con il contesto sociale in trasformazione. » On ne peut ne pas souligner toutefois qu'il y avait aussi une autre âme beaucoup plus progressiste à l'intérieur de la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turin, qui déjà en 1967 avait ouvert ses portes à la collection d'art contemporain d'Eugenio Battisti, exposée avec le titre de *Museo sperimentale d'arte contemporanea* et puis englobée dans les collections permanentes du musée, et qui dans l'été 1970 hébergea, par exemple, une importante exposition dirigée par Germano Celant, *Conceptual Art Arte Povera Land Art*. Voir à ce propos Francesco Guzzetti, « Between Museum and anti-Museum : The Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea in Turin from 1967 to 1970 », dans *Journal de l'université d'été de la bibliothèque Kandinsky*, 4, 2017.



106 Vue de l'exposition «Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo»

On doit enfin signaler que Carluccio a déjà organisé une autre exposition que l'on peut considérer comme une espèce de répétition générale de «Le Muse inquietanti», ce qui augmente son autorité dans le domaine du surréalisme aux yeux de ses interlocuteurs : en 1965, il est commissaire de «Mitologie del nostro tempo», à la Galleria Comunale d'Arte Contemporanea d'Arezzo, une exposition qui présente des œuvres de Max Ernst, René Magritte et Roberto Matta (ainsi que de Giorgio de Chirico et Alberto Savinio) aux côtés de l'expressionnisme visionnaire d'un Scipione ou de toute une série d'artistes qui se placent entre surréalisme, informel et abstraction lyrique (Alberto Giacometti, Graham Sutherland, Francis Bacon, Osvaldo Licini)⁴.

L'organisation de l'exposition

Un examen des riches archives de l'exposition permet de préciser les stratégies qui en sous-tendent l'organisation⁵. Sont recherchés en premier lieu la collaboration et le soutien de deux figures d'envergure

4 Voir *Mitologie del nostro tempo*, éd. par Luigi Carluccio, cat. exp. Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Turin 1965. On reviendra dans la conclusion sur la présence de nombreux artistes contemporains dans cette exposition.

5 Les documents de l'exposition sont conservés à l'Archivio dei Musei Civici di Torino (abrégé amct dans la suite).

internationale qui puissent non seulement donner du relief à l'initiative, mais aussi fournir une aide au niveau des procédures de prêt des œuvres. C'est ainsi que début 1967 (donc quelques mois à peine avant l'inauguration), Luigi Mallè invite Roland Penrose et Robert Lebel à faire partie du comité exécutif de l'exposition. Dans sa lettre, après avoir expliqué le rôle de soutien de l'association présidée par Marella Caracciolo di Castagneto (collectionneuse d'art et épouse de Gianni Agnelli, le tout-puissant PDG de FIAT, la principale industrie automobile italienne), il indique que le commissaire de l'exposition sera Luigi Carluccio, mais demande en même temps de l'aide pour ce qui concerne « l'approche de l'exposition et le choix des œuvres⁶ ».

Ce rôle a peut-être paru trop limité à Penrose, qui répond quelques jours après plutôt froidement : « Hélas, je ne peux pas accepter votre aimable invitation à me joindre à votre Comité, car en ce moment mes obligations professionnelles m'empêchent de prendre de nouvelles responsabilités. En vous souhaitant beaucoup de succès pour votre exposition⁷. » Mais plus tard Penrose acceptera de prêter un nombre considérable d'œuvres de sa collection : le 29 juin, après avoir remarqué qu'« en ce moment [il] ne pourra accorder des prêts qu'à titre tout à fait exceptionnel », il précise qu'il mettra à disposition, entre autres, *L'Inquiétude du poète et Mélancolie du départ* de Giorgio de Chirico, *Tête de paysan catalan* de Miró et *Le Temps menaçant* de Magritte (« si vraiment souhaité »)⁸. Un accord définitif, qui exclura une œuvre d'Ernst initialement prévue, est passé le 9 août⁹. Malgré le refus de Penrose de faire partie du comité scientifique de l'exposition, son nom (avec ceux de Lebel et de William Copley) sera utilisé par les organisateurs dans leurs lettres de demande de prêt d'œuvres pour l'exposition – qu'il ne visitera d'ailleurs pas¹⁰.

6 « [...] the orientation of the exhibition and the selection of the works. » Voir amct, SMO 1967, lettre du 3 janvier 1967. On ne répétera plus cette cote, qui est commune à toute la correspondance de l'exposition ; dans le cas de plusieurs lettres citées consécutivement, on ne répétera pas l'expéditeur ni le destinataire.

7 « Unfortunately I am unable to accept your kind invitation to join your Committee as at the present time my commitments make it quite impossible for me to take any further responsibilities. With all good wishes for a successful exhibition. » (Lettre de Roland Penrose à Luigi Mallè du 12 janvier 1967).

8 « [...] it is only very exceptionally that I can consent to lend paintings at the present time » ; « [...] if it is really wanted » (lettre du 29 juin 1967).

9 « I shall be glad to lend all you have asked for except the Max Ernst painting *Le Déjeuner sur l'herbe*. [...] Would you please explain to Mr. Carluccio that I am sorry not to be able to lend the Max Ernst painting he was anxious to have? » (Lettre du 9 août 1967).

10 Lettre du 5 janvier 1968. William Copley, artiste, collectionneur et promoteur du surréalisme aux États-Unis, se lança en 1947 dans le projet éphémère des Copley Galleries à Beverly Hills. Les archives turinoises ne conservent toutefois aucun document concernant une participation de Copley à l'exposition.

Robert Lebel, en revanche, accepte non seulement de faire partie du comité exécutif de l'exposition¹¹, mais fournit aussi une aide fondamentale pour ce qui concerne les prêts français : lui-même prêteur, il se fera médiateur, entre autres, auprès de Bernard Dorival, conservateur en chef du Musée national d'art moderne (MNAM) à Paris, ou encore auprès de collectionneurs comme Simone Collinet, ancienne femme d'André Breton, qui prêtera onze œuvres importantes, et Maurice Rheims, qui enverra depuis Paris trois aquarelles de Gustave Moreau¹². La présence de ce dernier artiste dans l'exposition fut préconisée par la présidente de l'association *Amici torinesi dell'arte contemporanea*, Marella Agnelli, qui eut un rôle actif dans le choix des œuvres, comme en témoigne une lettre de Lebel au directeur du musée turinois : « Madame Agnelli m'ayant téléphoné pour me demander de trouver encore des Gustave Moreau pour votre exposition, je vous adresse ci-joint la photographie d'un tableau de ce maître que prêterait un collectionneur de mes amis¹³. » Il s'agissait de l'esquisse à l'huile *Hercule et l'Hydre*, qui figurait déjà dans l'exposition du surréalisme à la galerie Charpentier en 1964 et qui, par erreur, sera indiquée dans le catalogue comme faisant partie des collections du musée Gustave Moreau¹⁴.

C'est toujours à Lebel d'assurer la présence d'un chef-d'œuvre incontournable de Dalí pour l'exposition : « Je vous signale – écrit-il à Luigi Mallè le 22 septembre – que j'ai indiqué à Monsieur Carluccio qu'un de mes amis, M. Hersaint, 79, Avenue Henri Martin à Paris XVIème, avait accepté de prêter une peinture de Dalí : "Jeu Lugubre" [...]. Il s'agit d'une œuvre très importante et très connue de l'artiste¹⁵. »

11 Voir la lettre de Robert Lebel à Luigi Mallè datée du 17 janvier 1967, où le critique remarque : « J'écris précisément en ce moment une étude sur la peinture surréaliste qui doit paraître dans l'Encyclopédie de l'art moderne des Éditions Fratelli Fabbri et le premier chapitre de mon étude André Breton et la peinture a paru dans la revue "L'Œil" de novembre dernier. Il y a donc des possibilités de relier ce travail avec le vôtre, notamment en utilisant pour votre catalogue certaines des reproductions en couleurs ou en noir de Fabbri, si cela vous convient et si vous vous mettez d'accord avec eux. En tous cas, je serais très heureux de collaborer avec vous. » Sur ce point, voir aussi Roberto, 2008 (note 3), p. 69, note 24.

12 Simone Collinet, se sentant négligée, enverra une lettre scandalisée à Luigi Mallè le 21 novembre 1967 : « J'ai bien reçu, comme quelques milliers de personnes, votre carte d'invitation à l'exposition "Le Muse inquietanti", trop tard d'ailleurs pour pouvoir me rendre à l'inauguration, ainsi que je l'avais envisagé bien que vous ne m'en ayez pas expressément priée. Mais, 13 jours après, je n'ai pas encore reçu le moindre catalogue. Je n'ai pas été avisée, selon l'usage, de l'arrivée normale de mes tableaux à Turin. J'ai tenté de me renseigner auprès de M. Lebel, qui n'a pas été plus favorisé que moi. Étant donné que sur la demande de mon ami M. Robert Lebel, et sur l'insistance de votre délégué, j'ai consenti à vous prêter onze des œuvres les plus importantes de ma collection, je pensais avoir droit à plus d'égards. »

13 Lettre de Robert Lebel à Luigi Mallè du 6 octobre 1967; voir aussi la lettre du 22 septembre 1967.

14 Voir la lettre de protestation du conservateur du musée Moreau à Luigi Mallè datant du 26 mars 1968. Le peu de temps à disposition commençait à créer des problèmes au niveau organisationnel : dans une lettre du 13 octobre 1967, par exemple, Mallè refuse l'œuvre de Moreau en question, qui était en fait déjà en cours de déplacement.

15 Lettre de Robert Lebel à Luigi Mallè du 22 septembre 1967.

Le tableau, présenté lors de la première exposition parisienne de l'artiste chez Camille Goemans en novembre 1929 et que son acheteur, le vicomte de Noailles, avait « accroché à la cimaise entre un Cranach et un Watteau », faisait partie à l'époque de l'exposition turinoise de l'importante collection d'œuvres surréalistes du banquier Claude Hersaint¹⁶. Mais l'exposition peut aussi bénéficier d'autres prêteurs généreux, parmi lesquels figure en première ligne Peggy Guggenheim, qui met à disposition vingt-quatre œuvres de sa collection. L'accord ne sera finalisé qu'à la mi-septembre :

« Je viens de recevoir – écrit Peggy – vos deux lettres et je serai heureuse de vous accorder le prêt de toutes les peintures et sculptures surréalistes dont vous avez besoin pour votre exposition, à condition de recevoir la garantie qu'elles seront assurées de manière appropriée. Je suis désolée de ne pas pouvoir vous prêter le Cornell, qui est cassé, ni la sculpture en bois de Giacometti : elle est tellement petite qu'on pourrait la perdre¹⁷. »

Toutefois les refus ne manquent pas non plus. Dorothy Miller, senior curator du Museum of Modern Art (MOMA) de New York, consent à prêter trois œuvres importantes de Dalí, Miró et de Chirico, mais elle refuse catégoriquement d'ajouter *La Nostalgie de l'infini* de ce dernier, un tableau qui était très significatif pour les organisateurs en raison de son lien avec la ville de l'exposition¹⁸. De même pour *Torino printanière*, que la vicomtesse de Noailles ne veut pas faire sortir de sa collection (« Puis-je vous prier d'en exprimer à Donna Marella Agnelli mes très sincères regrets. Le tableau de Giorgio de Chirico dont vous me parlez est malheureusement à Hyères où je pense passer l'automne prochain, il est accroché dans une pièce où je suis beaucoup et il me serait impossible de

16 Pour le souvenir de Dalí sur l'accrochage de son œuvre, voir Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, *Un gentilhomme cosmopolite. Mémoires*, Paris 1990, p. 78. Sur la collection surréaliste de Claude Hersaint et de sa première femme Hélène Anavi, voir Michel Strauss, *Pictures, Passions and Eye. A Life at Sotheby's*, Londres 2011, p. 146-148.

17 « I have now received your two letters and will be glad to lend you any Surrealist pictures and sculptures that you require for your show provided you give me the proper guarantees about the insurance coverage. I am sorry that I cannot lend you the Cornell as it is broken and the Giacometti wooden sculpture. It is so small it might get lost. » (Lettre de Peggy Guggenheim à Luigi Mallè datée du 15 septembre 1967). Le prêt aura une petite suite polémique à propos d'une intervention de conservation de la Galerie d'art moderne de Turin à l'égard de *La Toilette de la mariée* de Max Ernst (voir lettre de Peggy Guggenheim à Carluccio du 26 mars 1968, où elle proteste vigoureusement parce que le tableau a été verni, et la réponse du Musée à Carluccio du 10 avril 1968, où l'on explique qu'on a simplement nettoyé la surface picturale de l'œuvre pour enlever les traces de pollution).

18 « [...] Mr. Lebel, Donna Marella Agnelli e il dr. Carluccio mi pregano di rivolgere ancora a Lei viva istanza per sentire se il Museum of Modern Art non potrebbe farci ancora il grosso favore di concedere anche Nostalgia dell'infinito di de Chirico. [...] Quel dipinto di de Chirico ha per noi un'importanza particolare, perché il suo soggetto riguarda proprio Torino. » (Lettre de Luigi Mallè à Dorothy C. Miller du 14 juin 1967).

m'en séparer¹⁹. »). La Tate Gallery refuse de se séparer de la *Métamorphose de Narcisse* de Dalí et il en va de même pour une autre référence absolue de la poésie surréaliste, *Le Cerveau de l'enfant* (de Chirico), que Pontus Hultén, à l'époque directeur du Nationalmuseum de Stockholm, ne consent pas à prêter en raison de son état de conservation²⁰.

Les archives de l'exposition «Le Muse inquietanti» permettent ainsi de reconstruire le réseau national et international des institutions, galeries et collectionneurs de référence pour l'art surréaliste dans les années 1960. Au niveau international, en plus de ceux cités précédemment, on peut rappeler les noms suivants : Fernand Graindorge, à Liège, Pierre Janlet, à Bruxelles (œuvres de Miró, Magritte et Ernst), la collection André-François Petit de Paris (avec sept œuvres de Hans Bellmer), et le marchand Alexandre Iolas, dont l'activité était alors basée à New York, Genève, Milan et Paris, qui prête une dizaine d'œuvres de Brauner, Chirico, Ernst et Magritte. De ce dernier, dont Iolas avait aspiré, dès les années 1950, à devenir le représentant exclusif, sans toutefois y parvenir totalement, il met à disposition en tout cinq tableaux²¹. Et encore, la galerie Louise Leiris de Paris, qui fait parvenir *Gradiva* d'André Masson, tandis que Michel Leiris envoie un Miró ; quant à Hélène Drude, de la galerie Le Point cardinal (Paris), elle servira d'intermédiaire pour le prêt du célèbre *Birthday* (1942) de Dorothea Tanning (le tableau, qui est aujourd'hui au Philadelphia Museum of Art, se trouvait à l'époque encore en possession de l'artiste).

En ce qui concerne l'Italie, on trouve parmi les prêteurs des galeries milanaises telles que Toninelli, Galleria blu, Galleria Milano et, last but not least, la Galleria Arturo Schwarz. Cette dernière, le point de repère de l'art surréaliste à Milan et dans tout le pays, est représentée par huit gravures, un collage et une petite réplique du *Grand Verre* de Marcel Duchamp, ainsi que par deux tableaux polymatériques de Francis Picabia. Au contraire, l'autre galerie qui avait joué un rôle important pour la connaissance du surréalisme en Italie, la Galleria del Naviglio à Milan, n'est présente qu'indirectement avec une seule œuvre d'Alberto Savinio (*I genitori*, 1931) appartenant à la collection personnelle de Renato Cardazzo, qui gère désormais la galerie depuis la mort de son frère Carlo en 1963. Le monde des galeries turinoises, enfin, ne peut pas manquer : Ippolito Simonis et Luciano Pistoï paraissent dans la liste des prêteurs en tant que collectionneurs privés ; la Galleria Narciso participe à «Le Muse inquietanti» avec deux œuvres, respectivement d'Alberto

19 Lettre de la vicomtesse de Noailles à Luigi Mallè du 17 juillet 1967.

20 Voir, respectivement, la lettre de la Tate du 7 juillet 1967 et les deux lettres du musée suédois des 21 et 27 juillet 1967.

21 Lettre d'Alexandre Iolas à Luigi Mallè du 30 septembre 1967. Sur les relations tendues entre Iolas et l'artiste belge, voir Michel Draguet, *Magritte*, Paris 2014 (Folio. Biographies, 107), passim.

Savinio et d'Arshile Gorky, mais elle s'engage aussi à réaliser, du 26 novembre 1967 au 5 janvier 1968, donc en parallèle avec l'événement de Carluccio, l'exposition «Da Dada al Surrealismo»; quant à la présence minimale de Mario Tazzoli et de sa célèbre Galleria Galatea, on reviendra sur ce sujet plus avant dans le texte.

En ce qui concerne les collectionneurs, à côté de personnalités bien connues dans le monde de l'art telles que Lamberto Vitali, Emilio Jesi et Riccardo Jucker, ou de grands noms de l'industrie du temps, comme Aldo Zegna, Paolo Marzotto et Guido Rossi, il faut souligner le rôle important joué en général par les particuliers. Il s'agit, dans la plupart des cas, de professionnels qui appartiennent à l'élite de Turin ou Milan, comme Paolo Bono (Turin), qui prête *L'Ange du foyer* (1935) de Max Ernst tout en gardant l'anonymat (un choix partagé aussi par l'architecte Corrado Levi de Milan); l'avocat Paride Accetti, un socialiste qui était en train de former une des plus importantes collections d'art contemporain de Milan dans sa maison-musée de via Fratelli Gabba, qui met à disposition ses tableaux de Roberto Matta et de Wifredo Lam; le notaire turinois Remo Morone, qui prête deux tableaux respectivement d'Alberto Savinio et d'Yves Tanguy, se présentant ainsi comme un des rares collectionneurs italiens de ce dernier artiste avec le Turinois Marcel Hutter, qui participe aussi aux prêts, et le médecin génois Lionello De Lisi, qui léguera son œuvre de Tanguy à la Galerie d'art moderne de Venise. Le baron Giorgio Franchetti, une des rares présences romaines dans un collectionnisme plutôt enraciné dans la réalité industrielle et entrepreneuriale de l'Italie du Nord, met à disposition *Mobili nella valle* (1926) de Giorgio de Chirico, grâce à l'intervention de Marella Agnelli²². Il ne faut pas oublier, enfin, la présence des artistes-collectionneurs : Ezio Gribaudo, artiste turinois, éditeur d'art et promoteur culturel, avec une œuvre de Savinio; Enrico Baj et Sergio Dangelo, cofondateurs du mouvement de la Pittura nucleare, qui prêtent respectivement un tableau de Francis Picabia et un collage d'E.L.T. Mesens.

Les aspects financiers

Fruit d'un grand effort organisationnel déjà souligné, l'exposition «Le Muse inquietanti» a rencontré un énorme succès public et a obtenu des résultats remarquables du point de vue financier. Avec 46 089 billets vendus et 6 000 billets gratuits, ce sont quelque 52 000 visiteurs qui

²² Lettre de Giorgio Franchetti à Marella Agnelli du 18 septembre 1967. Afin de trouver d'autres œuvres surréalistes, il conseille de contacter, outre Tazzoli et Schwarz, la Galleria L'Attico à Rome, qui se trouvait alors encore à Piazza di Spagna, ainsi que la marchande en chambre milanaise Giuliana Romani Adami.

sont venus, une fréquentation considérable par rapport aux standards de l'époque. Même les 24 et 26 décembre, on compta respectivement 796 et 667 visiteurs. Quant aux œuvres exposées, elles étaient environ trois cents. On imprima 7 500 catalogues, dont 5 000 exemplaires furent vendus pendant la période d'ouverture au prix de 3 000 liras (1,55 euro²³).

Grâce au coût encore raisonnable dans les années 1960 des frais de transport et d'assurance des œuvres d'art, le bilan budgétaire de l'exposition ne présente qu'un léger déficit de 759 000 liras (392,00 euros), ce qui semble tout à fait négligeable pour une pareille entreprise. Pour 39 667 888 liras (20 486,77 euros) de frais totaux, l'exposition dégagea 38 908 417 liras (20 094,54 euros) de recettes brutes, dont 24 088 400 liras (12 440,63 euros) résultant de la vente de catalogues et d'affiches et 14 300 000 liras (7 385,34 euros) de contributions volontaires²⁴. Bien que les archives ne conservent aucune pièce justificative à cet égard, les généreuses contributions de donateurs dont l'exposition bénéficia, qui représentent environ 36 % du budget, peuvent être attribuées sans doute à l'activité de mécénat de l'association *Amici torinesi dell'arte contemporanea*, et donc finalement à l'entourage de l'industrie automobile FIAT, en plein essor à l'époque.

La réception

Le succès public de l'exposition est confirmé par le vaste écho rencontré dans la presse populaire : les principaux quotidiens et hebdomadaires prêtèrent une grande attention à l'événement, qui fut richement documenté, non seulement photographiquement mais aussi par un court-métrage²⁵. On voit défiler de nombreuses célébrités, parmi lesquelles se distinguent un Giorgio de Chirico à l'air satisfait, qui semble avoir oublié sa haine envers les surréalistes (fig. 107), et Renato Guttuso, le porte-parole du réalisme engagé dans l'Italie du temps, une présence remarquable si l'on pense à la réception particulière du

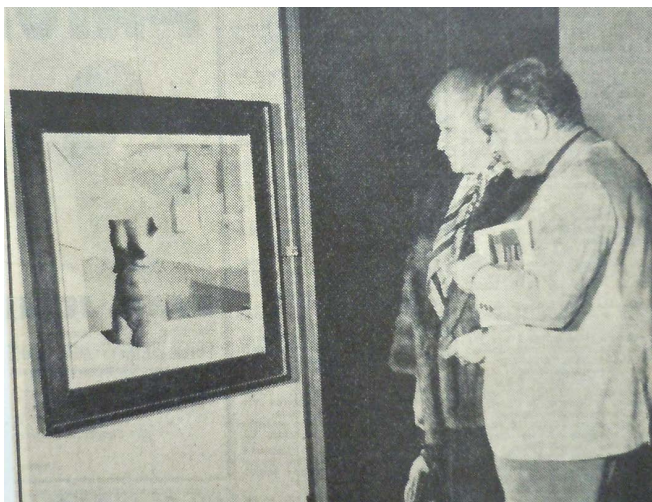
23 On donnera toujours après la somme en liras italiennes, le montant correspondant en euros entre parenthèses, mais il faudra tenir compte de ce que le coût de la vie dans l'Italie de la fin des années 1960 n'est pas du tout comparable à celui d'aujourd'hui. À titre d'exemple, voici quelques points de repère pour l'année 1965 : le salaire mensuel moyen était de 86 000 liras (44,42 euros) ; un quotidien coûtait 50 liras (0,03 euro) ; un livre à succès, 1 800 liras (0,93 euro) ; une petite voiture fiat, 640 000 liras (330,53 euros). On remarquera par ailleurs le prix plutôt élevé des livres, ce qui aide à contextualiser le prix de 3 000 liras pour un catalogue de l'exposition turinoise.

24 Voir la feuille de contrôle des entrées et sorties de l'exposition (amct, 4757 SMO 670).

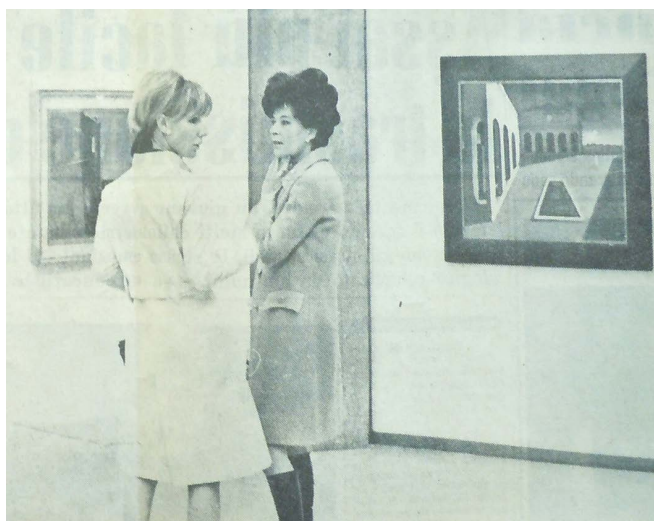
25 À l'initiative de Fiat, le cinéaste Guido Guerrasio tourna un film sur l'exposition, produit par la société nationale de télévision Rai. Malheureusement les archives de la Rai ne conservent aucune copie de ce court-métrage.



107 Giorgio de Chirico visite l'exposition « Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo » avec le directeur de la Galleria Luigi Mallè et l'artiste turinois Ezio Gribaudo, *Stampa sera*, 25-26 novembre 1967



108 Renato Guttuso visite l'exposition « Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo », *Stampa sera*, 30 novembre-1 décembre 1967



109 Vue de l'exposition « Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo », *Stampa Sera*, 19 décembre 1967

surréalisme dans la péninsule sous le signe de la bizarrerie et de l'évasion (fig. 108)²⁶; d'autres photographies à la mise en scène plus élaborée témoignent de l'intention des organisateurs de présenter l'exposition comme un événement à la mode visité par le beau monde (fig. 109). Les articles soulignent tantôt le succès public («Finalement, une exposition bondée comme une salle de cinéma²⁷»), tantôt le décalage social entre les artistes et les visiteurs («Les œuvres des surréalistes charment aussi les bourgeois²⁸»), ou encore le lien du mouvement avec la psychanalyse («on peut parler d'une peinture névrotique²⁹»).

Peu d'articles abordent toutefois l'exposition d'un point de vue rigoureusement critique. Giuseppe Marchiori et Angelo Dragone tentent de préciser le cadre historique et philologique du surréalisme, ce qui semble d'autant plus nécessaire que l'approche de Carluccio est, on l'a vu, universalisante et ne s'intéresse pas à une lecture documentaire du mouvement³⁰. Mais c'est surtout à Paolo Fossati de fournir un compte rendu critique exhaustif de l'exposition, bien que sur une note tout à fait négative³¹. Fossati est un jeune critique d'art engagé, qui écrit depuis 1965 pour le quotidien du Parti communiste italien L'Unità et

26 Sur la réception du surréalisme en Italie, voir Maria Emanuela Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana, 1925-1950*, Padoue 1986.

27 «Finalmente, un'esposizione affollata come un cinema», dans *Gazzetta del Popolo*, 12 novembre 1967.

28 Marcello Venturoli, «Le opere dei surrealisti affascinano anche i borghesi», article du 9-10 novembre 1967 ; la coupure de presse ne permet pas d'identifier le quotidien.

29 «[...] si può parlare di pittura nevrotica [...]» (Massimo Guidi, «Il gruppo surrealista si è disperso ma restano le idee che lo animarono», dans *Il Messaggero Veneto*, 18 novembre 1967).

30 «Sarebbe stato certo preferibile che la mostra di Torino avesse sottolineato con maggior chiarezza gli aspetti peculiari e anche contraddittori che vanno sotto la nozione necessariamente polivalente di surrealismo. Quadri come le “piazze” di de Chirico (esempi tra i più alti della pittura di questo secolo) rischiano di essere dispersi in una generica nozione d'inconscio dove tutti i gatti diventano bigi» (G.M. [Giuseppe Marchiori], «Il surrealismo tra inconscio e storia», dans *Arte Oggi*, décembre 1967); Angelo Dragone, «Inquieti sogni surrealisti in una esposizione a Torino», *Stampa Sera*, [novembre 1967]; puis, rétrospectivement : «Ci si poté attendere, quindi, di fronte ai “Maestri del Surrealismo” e alle loro “Muse inquietanti” [...] ma il corso della storia, che li aveva già scontati per strada, non avrebbe potuto mutare» (id., «Le arti visive», dans *Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980. Cento anni di vita cittadina. Politica, economia, società, cultura*, 2 vol., t. 2, Turin 1980, p. 541-733, ici p. 696). Voir aussi Maurizio Fagiolo dell'Arco : «[...] accanto a capolavori indimenticabili (qualche quadro nel frattempo sembra perso per sempre) possiamo individuare un imbarazzante uso del termine “surrealista” adattato ai pittori delle correnti più diverse» (Maurizio Fagiolo dell'Arco, «Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica», dans *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, éd. par Germano Celant et al., Milan 1993, p. 128-147, ici p. 138-140); et Francesco Poli : «Le principali mostre curate da Carluccio, con l'appoggio dell'associazione, [...] presentano opere di prim'ordine, ma con cataloghi spesso superficiali» (Francesco Poli, «Le arti figurative», dans *Storia di Torino*, IX : Gli anni della Repubblica, éd. par Nicola Tranfaglia, Turin 1999, p. 481-520, ici p. 501).

31 Paolo Fossati, «I “maestri del surrealismo” alla Galleria d'arte moderna» [10 novembre 1967], dans id., *Officina torinese. Gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de «l'Unità», 1965-1970*, éd. par Gianni Contessi et Miriam Panzeri, Turin 2010, p. 351-354. Sur Fossati, voir Miriam Panzeri (éd.), *L'intellettuale mal temperato. Scritti in onore di Paolo Fossati*, Turin 2015, passim.

collaborera ensuite avec la maison d'édition Einaudi, pour laquelle il dirigera à partir de 1969, avec Giulio Bollati, la collection « Letteratura » (dont le nom est inspiré par la revue *Littérature* fondée par André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault, et dans laquelle sera publiée la première édition italienne de *Nadja* de Breton)³². Ses opinions étaient radicalement opposées à celles de Luigi Carluccio : Fossati a peut-être été le seul, notamment, à souligner l'ambiguïté du rôle de l'association Amici torinesi dell'arte contemporanea et à défendre vigoureusement l'autonomie de la Galerie d'art moderne, qui lui semblait mise en danger par l'activité d'une association privée externe dont la directrice, Marella Caracciolo Agnelli, jouissait d'une telle autorité au niveau national et international, qu'elle pouvait très facilement orienter la programmation de l'institution³³.

En ce qui concerne l'exposition « Le Muse inquietanti », Fossati critique sévèrement l'élargissement indéfini du concept de surréalisme proposé par Carluccio : selon lui, il ne faut pas envisager le surréalisme selon les catégories de l'éternité et de la spiritualité, mais plutôt d'un point de vue historique et philologique qui prenne en compte l'engagement politique et les rapports avec l'art du présent³⁴. En ce sens, l'exposition turinoise ne lui paraît être qu'un produit de la société de consommation et l'occasion donnée au système industriel de la ville de faire montre de son pouvoir. Il s'ensuit une vision très sarcastique de « Le Muse inquietanti », caractérisée par ceux qui lui paraissent les deux « symboles » de Turin, le chocolat et l'industrie automobile FIAT : « On sait qu'au temps du surréalisme, présenter Ernst dans une exposition aurait été équivalent à le supprimer, à le marginaliser dans la camelote dont Baj aurait ensuite tiré tout le bric-à-brac de sa “commedia dell'arte”. [...] Si vous voulez venir à Turin, n'oubliez pas d'apporter avec vous l'“orbace” [allusion à l'uniforme fasciste et donc au caractère désengagé de l'exposition (N.D.A.)] et oubliez au contraire Breton, Tzara, Duchamp et Schwitters : ces derniers n'ont rien à faire avec le surréalisme. Le surréalisme, tout comme les fondants au chocolat et les voitures, n'est produit qu'à Turin : la marque, c'est

32 Sur cet aspect, voir Valentina Russo, « Einaudi Letteratura di Paolo Fossati », dans *Studi di Memofonte* 13, 2014, p. 262–284. C'était encore Einaudi qui avait publié les manifestes du surréalisme en 1966 après l'édition artistique à tirage limité de la Galleria del Cavallino de Carlo Cardazzo (Venise, 1945).

33 Voir Fossati, 1971 (note 3).

34 « Fossati punta su competenza e modernità metodologica. L'atteggiamento è flessibile e ricognitivo, da “cartografo” interessato a “verificare” la stretta attualità in rapporto alla storia delle avanguardie quale va componendosi proprio negli stessi anni con strumenti filologici adeguati. Rivendica i tempi lunghi dell'arte e riconosce decisive eredità “simultaneiste” o surrealiste nella sperimentazione contemporanea. Proprio il compito storiografico lo attrae in misura crescente [...] » (Michele Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Milan 2012, p. 167–168).

FIAT³⁵. » L'indignation de Fossati peut mieux se comprendre si l'on pense qu'il voulait idéalement renouer avec la tradition culturelle et artistique engagée qui, dans la période de l'entre-deux-guerres, avait fait de Turin la ville «la plus franchement européenne³⁶» et l'avait transformée en un creuset d'idéaux libertaires et progressistes.

«Le Muse inquietanti» dans le cadre des grandes expositions surréalistes des années 1960

Reconsidérer l'exposition «Le Muse inquietanti» à près d'un demi-siècle de distance permet d'avancer un jugement plus détaché et de la comparer avec d'autres initiatives semblables de cette période. Au niveau international, le projet de Carluccio avait été précédé par une série d'expositions importantes, telles que «Surrealismo e Arte Fantástico» (Biennale de São Paulo au Brésil en 1965), «Phantastische Kunst-Surrealismus» (Kunsthalle, Berne, 1966); et encore, quelques mois seulement après la clôture de l'exposition turinoise, «Dada, Surrealism, and their Heritage» (MOMA, New York, 1968) avait ouvert ses portes³⁷.

La double tendance à considérer le surréalisme soit comme une espèce de catégorie de l'esprit au-delà de l'histoire, soit comme une théorie d'action sociale spécifiquement enracinée dans la réalité d'un moment historique bien précis, pouvait trouver un premier point de repère même dans les écrits d'André Breton³⁸. Un signe fort de cette

35 « Si sa che ai tempi del Surrealismo mandare Ernst in una mostra ad un museo significava cancellarlo dalla circolazione, gettarlo in quei robivecchi da cui Baj avrebbe più tardi tratto tutto il trovarobato della sua commedia dell'arte. [...] Se volete scendere a Torino non scordatevi dell'orbace e dimenticate Breton e Tzara, Duchamp e Schwitters: loro col surrealismo non c'entrano. Il surrealismo, con i fondants e le auto viene prodotto solo a Torino: marca Fiat. » (Paolo Fossati, «Le Muse inquietanti», dans *BIT*, décembre 1967).

36 « [La città] più francamente europea ». Pour la définition, qui est d'Edoardo Persico, voir Angelo Dragone, «Le arti figurative», dans *Torino tra le due guerre*, cat. exp. Turin, Musei Civici, Turin 1978, p. 188-227, ici p. 204.

37 L'exposition new-yorkaise fut montrée ensuite au Los Angeles County Museum of Art et à l'Art Institute de Chicago. Je ne suis malheureusement pas arrivé à repérer un exemplaire du catalogue de l'exposition brésilienne en temps utile. En ce qui concerne la première partie du titre choisi par Carluccio («Le Muse inquietanti»), Roberto a émis l'hypothèse qu'il l'aurait empruntée à l'exposition «The Disquieting Muse: Surrealism», qui avait eu lieu au Contemporary Arts Museum de Houston en 1958 (Roberto, 2008 [note 3], p. 52); en même temps, il ne faut pas oublier que le chef-d'œuvre homonyme de Giorgio de Chirico avait été exposé à Turin quelques années auparavant, à l'occasion de l'exposition inaugurale de la Galerie d'art moderne, «Capolavori di arte moderna nelle raccolte private» (1959), qui avait été consacrée aux collectionneurs italiens d'art contemporain.

38 Breton, dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), avait écrit : «Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient.» Il avait aussi listé une série d'artistes et écrivains, depuis Paolo Uccello jusqu'à Arthur Rimbaud, qui n'avaient pas pu «orchestrer la merveilleuse partition» surréaliste parce qu'ils avaient été «des instruments trop fiers». André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans id. *Œuvres complètes*. I (Bibliothèque de la Pléiade, 346), p. 321 et 329-330.

vision universaliste du mouvement avait été offert par Alfred Barr dans sa célèbre exposition « *Fantastic Art, Dada, and Surrealism* » (MOMA, 1936–1937) : se fondant sur une idée intemporelle et métahistorique de l’art fantastique, Barr en avait élargi le spectre et avait permis de rassembler les artistes les plus disparates sous le signe d’un art visionnaire³⁹. On pourrait justement considérer l’exposition new-yorkaise de 1968 mentionnée précédemment comme une réponse, un demi-siècle après, à cette vision globalisante de Barr. Bien que le commissaire William Rubin, qui venait de commencer son parcours de transformation du MOMA en citadelle du modernisme formaliste, ne fût pas un admirateur du surréalisme, il avait opté dans son catalogue pour une exégèse documentaire et historique du mouvement, dont il retrouvait les racines dans le dadaïsme ; quant à l’héritage du mouvement, il insistait surtout sur son rôle dans la formation d’un art pleinement américain⁴⁰.

La perplexité exprimée par Fossati à l’égard du projet de Carluccio semble aujourd’hui tout à fait probante et justifiée. De toute façon l’exposition turinoise n’était pas un cas isolé : « *Phantastische Kunst–Surrealismus* » organisée à la Kunsthalle de Berne, dont le commissaire Harald Szeemann était sur le point de devenir une célébrité internationale de la curatorship, présente en effet plus d’une affinité avec l’approche de « *Le Muse inquietanti* ». Comme il l’explique dès le début de son texte introductif, Szeemann ne considère pas le surréalisme comme une question de style, mais plutôt comme un « état d’esprit à partir duquel les artistes contemporains de cette exposition créent leur œuvre et que seulement le constat du phénomène de l’art fantastique a rendu possible ». D’un point de vue programmatique, donc, l’exposition suisse n’a pas l’intention « de retracer l’histoire du surréalisme, mais de montrer cette réalité fantastique devenue image qui constitue le trait d’union “sémantique” parmi les œuvres exposées⁴¹ ».

39 La réédition du catalogue de Barr dans le second après-guerre (*Fantastic Art, Dada and Surrealism*, éd. par Alfred Barr, cat. exp. New York, MOMA, rééd. New York 1947) témoigne de la popularité et de l’influence de cet ouvrage dans la culture américaine.

40 Voir Roberto, 2008 (note 3), p. 55.

41 « [Mit Surrealismus bezeichnen wir nicht einen Stilbegriff, sondern die] Geisteshaltung, aus der heraus die in dieser Ausstellung vertretenen Künstler der Gegenwart ihr Œuvre schaffen, und die die Erkenntnis des Phänomens der phantastischen Kunst erst ermöglichte » ; « [Es war nicht unsere Absicht, mit dieser Ausstellung] die Geschichte des Surrealismus nachzuzeichnen, sondern diese bildgewordene Realität des Phantastischen, die das einende “inhaltliche” Band zwischen den einzelnen ausgestellten Werken bildet, aufzuzeigen » (Harald Seemann, « *Phantastische Kunst–Surrealismus* », dans *Phantastische Kunst–Surrealismus*, cat. exp. Berne, Kunsthalle, Berne 1966, p. 1). Le catalogue a l’aspect d’une gazette. Fait plutôt surprenant, Szeemann souligne dans son texte introductif que la dernière exposition suisse sur le surréalisme avait eu lieu à Bâle en 1952 et que, par rapport à elle, le choix des artistes surréalistes à Berne avait été beaucoup plus rigoureux.

Luigi Carluccio et le surréalisme

En 1965, dans le catalogue de l'exposition «Mitologie del nostro tempo» à Arezzo, Carluccio souligne que le surréalisme est bien le dénominateur commun des artistes sélectionnés, mais il explique aussi qu'il n'a pas voulu réaliser une exposition historique ou philologique sur ce mouvement, qui paraîtrait comme «une minutieuse analyse documentaire», mais plutôt indiquer une direction de goût⁴². Son texte est polémique à l'égard des néo avant-gardes : les artistes qu'il a choisis se caractérisent par un refus du retour de l'objet dans l'art, ou d'une attitude scientifique dans la créativité, et par leur choix, non pas de la voie de la psychologie de la forme, mais de celle des formes de la psychologie⁴³.

Trois ans avant l'événement d'Arezzo, à l'occasion d'une exposition consacrée à Magritte à la galerie Galatea (Turin, 1962), Carluccio avait brièvement retracé une histoire de la réception du surréalisme en Italie dans le catalogue. Il y évoquait l'étroitesse de la culture italienne à l'égard du surréalisme à l'occasion de la Biennale de Venise de 1954⁴⁴, mais virait ensuite vers une interprétation de type sur-historique (le surréalisme appartient à «un courant éminemment nord-oriental») qu'il trouvait parfaitement représentée dans le pavillon belge, où le commissaire Emile Langui lui semblait avoir réalisé «une véritable histoire du surréalisme» et où des artistes tels que Bosch, David Teniers et Brueghel l'Ancien partageaient l'espace d'exposition avec les symbolistes Ensor et Rops et les surréalistes Magritte, Mesens et Delvaux⁴⁵.

Curieusement, à l'occasion de l'exposition turinoise de 1967, Carluccio ne défend plus, du moins du point de vue programmatique, cette idée universalisante d'un surréalisme comme *Geisteshaltung* que Szemann avait soutenue un an avant à Berne. Son texte pour le catalogue de «Le Muse inquietanti» reparcourt les grands thèmes du surréalisme des manifestes bretoniens, du songe au merveilleux jusqu'à l'automatisme, pour terminer sur le malentendu des expositions qui mélangent surréalisme et art fantastique, un malentendu qui, selon le commissaire, avait été alimenté par les surréalistes mêmes. À Turin, les œuvres exposées – comme il le remarque orgueilleusement – appartiennent, sauf quelques exceptions,

42 «[...] una pedante operazione d'archivio» (Luigi Carluccio, «Appunti per una mostra», dans cat. exp. Arezzo, 1965 [note 4], p. 15).

43 Ibid., p. 16.

44 Sur cet aspect, voir Giuliana Tomasella, «La mostra del surrealismo alla Biennale del 1954 attraverso la stampa periodica», dans Nadia Barella, Rosanna Cioffi (éd.), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Naples 2013, p. 383–400.

45 «[...] un filone prevalentemente nordico orientale [...]»; «[...] una vera e propria storia del Surrealismo [...]» (Luigi Carluccio, «René Magritte», dans id., *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti*, éd. par Roberto Tassi, Turin 1983, p. 179–182).

aux temps héroïques du surréalisme : Carluccio y inclura aussi Füssli et les symbolistes Moreau, Redon et Böcklin, mais – à la différence de ce qui s’était passé à Berne en 1966 – des artistes tels que Bosch, Arcimboldo et Monsù Desiderio demeurent absents. Leur présentation dans l’exposition – écrit-il, et il semble presque faire référence au choix précédent de Szeemann – représenterait « un malentendu [...] qui peut naître de l’identification du surréalisme avec le soi-disant art fantastique⁴⁶ ».

Conclusions

En conclusion, une évaluation de l’exposition turinoise doit tenir compte de plusieurs facteurs et, surtout, de la réception tout à fait particulière du surréalisme en Italie. Sous la dictature fasciste, ce mouvement avait été essentiellement refusé et méprisé, mais aussi, en même temps, mal compris : les intellectuels y avaient vu une espèce de divertissement décadent ou l’avaient lu en termes de diableries et d’hallucinations ; de façon plus générale, le surréalisme paraissait souvent à la culture italienne du temps comme une dérivation tardive et de médiocre qualité du futurisme⁴⁷. En 1940, dans un numéro de la revue *Prospettive* que Curzio Malaparte avait consacré aux rapports entre le surréalisme et la culture italienne, Alberto Savinio soulignait que l’ancrage du catholicisme en Italie constituait le premier obstacle à la connaissance du surréalisme dans la péninsule : en effet, il ne faut pas oublier que le plus grand effort d’approche du surréalisme en Italie avant 1945, c’est-à-dire la collection de poésie surréaliste dirigée par Carlo Bo⁴⁸, avait été placé sous le signe de ce qui a été appelé, avec une espèce de contradiction dans les termes, un « surréalisme chrétien » ou un « surréalisme catholique » (en d’autres termes, Bo avait réussi à reconnaître l’engagement moral et social des surréalistes au-delà de leur anticléricalisme programmatique⁴⁹).

46 « [...] un equivoco [...] che può nascere dall’identificazione del Surrealismo con la cosiddetta arte fantastica » (Luigi Carluccio, « Una immagine della libertà dell’uomo », dans *Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo*, éd. par Luigi Carluccio, cat. exp. Turin, Galleria Civica d’Arte Moderna, Turin 1967, p. xviii). En ce qui concerne l’aspect organisationnel enfin, Berne ne pouvait rivaliser avec le nombre incroyable des chefs-d’œuvre exposés à Turin, car les prêts provenant de musées publics étaient exceptionnels et ceux de collectionneurs ou de galeries bien moins nombreux que pour « Le Muse inquietanti », même s’ils émanaient des mêmes réseaux et circuits du marché : Simone Collinet, Fernand Graindorge, Alexandre Iolas, Mme Jean Krebs, Robert Lebel, galerie André-François Petit, galerie Le Point cardinal, E.L.T. Mesens, Arturo Schwarz, Patrick Waldberg, etc.

47 Voir Raffi, 1986 (note 26), p. 19–51.

48 Carlo Bo (éd.), *Antologia del surrealismo*, Milan 1944.

49 Voir Tania Collani, « Carlo Bo lettore dei surrealisti francesi: la poesia, la vita e la verità », dans Riccardo Bernedettini et Felice Gambin (éd.), *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*, Alexandrie 2015, p. 29–46.

Après la guerre, la culture italienne ne fut pas à même de combler ses lacunes à l'égard du surréalisme non plus. La présentation fortement contestée de la collection Peggy Guggenheim à la Biennale de Venise de 1948, par exemple, avait suscité un débat parlementaire sur la défense de l'art italien et des valeurs de la civilisation européenne-chrétienne-latine ; quant à l'hommage au surréalisme de la Biennale de 1954, il fut l'objet d'un refus généralisé qui mit d'accord des critiques d'art aussi éloignés les uns des autres que Roberto Longhi, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi et l'envoyé de l'Osservatore Romano, le quotidien du Vatican⁵⁰ : en général, on reprochait au surréalisme un côté littéraire qui le rendait artistiquement hybride aux yeux des critiques plus traditionnels, tandis que les critiques plus progressistes avaient du mal à reconnaître le côté engagé du groupe à cause des composantes oniriques et fantastiques qui sous-tendaient leurs œuvres.

Même si Carluccio avait pris ses distances, dès son texte de 1962 déjà évoqué, par rapport à ce climat d'hostilité et d'incompréhension de la critique italienne envers le mouvement français, il renonce – on l'a vu –, dans son introduction au catalogue de «Le Muse inquietanti» significativement intitulée «Une image de la liberté de l'homme⁵¹», à historiciser sa lecture du surréalisme : la liberté dont il parle est un concept aussi universel qu'abstrait. L'exposition de Carluccio a sans doute permis aux Italiens d'améliorer leur connaissance du mouvement français, mais elle a raté l'occasion de pouvoir le contextualiser de manière correcte et précise.

Un autre aspect à évaluer est l'impact de «Le Muse inquietanti» sur la vie culturelle et, en particulier, sur le monde de l'art de la ville de Turin, un monde que Carluccio fait montre de bien connaître et maîtriser, comme semble confirmer la présence de nombreuses galeries turinoises parmi les prêteurs. Il faut quand même remarquer la presque absence d'une galerie très importante qui, bien que de manière plutôt éclectique, avait choisi de soutenir les courants plus ou moins voisins du surréalisme : la Galleria Galatea de Mario Tazzoli, qui en cette occasion se limite à prêter un pastel d'Odilon Redon, un dessin de Paul Delvaux et un tableau d'Alberto Savinio. Tazzoli, au contraire, avait été très présent dans l'exposition d'Arezzo de 1965, en prêtant le nombre faramineux de trente œuvres (certaines provenaient de la galerie, tandis que d'autres appartenaient à sa collection privée) sur un nombre global d'environ cent huit œuvres exposées. La disparité entre les prêts pour Arezzo et ceux pour Turin est tellement éclatante qu'elle donne à penser qu'il pourrait y avoir eu des frictions entre Carluccio et le directeur de

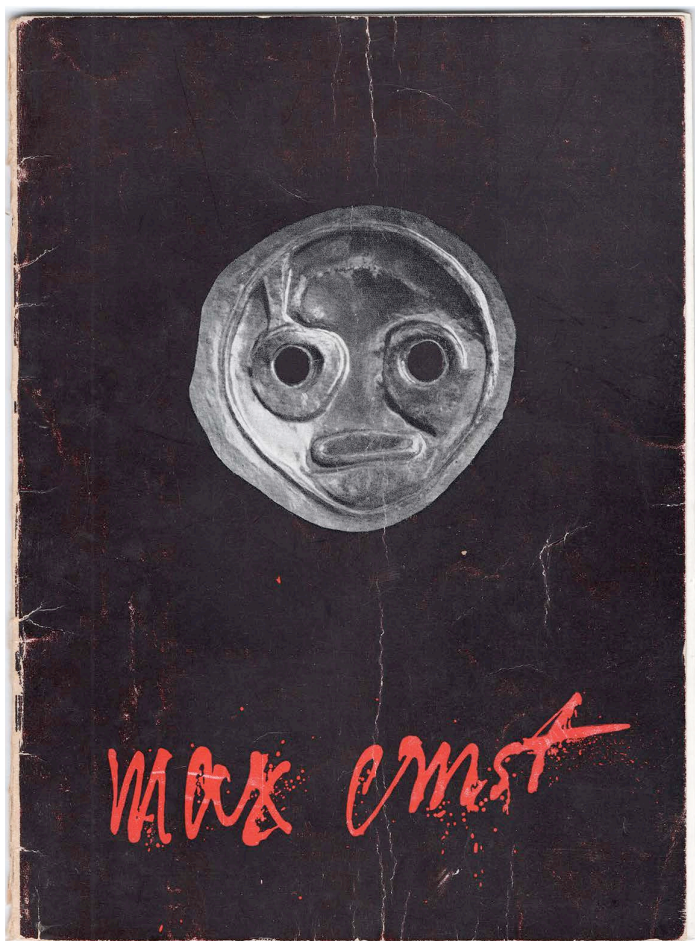
50 Pour la reconstitution de ce débat, voir Tomasella, 2013 (note 44), p. 388–394.

51 Carluccio, 1967 (note 46), p. xiii.

la Galleria Galatea. En effet, il y avait une différence essentielle dans la vision de l'héritage de l'art surréaliste proposée par les deux événements réalisés par Carluccio : à Turin, de façon orthodoxe, l'exposition se concluait sur les œuvres d'Arshile Gorky, Francis Bacon, Graham Sutherland et de l'Italien Osvaldo Licini, tandis qu'à Arezzo, au-delà de ces derniers qui étaient également présents, on était allé jusqu'à inclure plusieurs artistes contemporains qui étaient clairement liés à la Galleria Galatea et que l'on pourrait classer comme appartenant à un figurativisme lyrique souvent teinté de nuances magiques et surréelles. Or, on ne retrouve aucune trace de ce genre d'artistes à Turin, signe qu'en 1965 l'entente entre Carluccio et Tazzoli avait été beaucoup plus profonde qu'en 1967 et que la visibilité mineure de l'exposition d'Arezzo avait rendu possible une opération si étroitement liée au marché de l'art⁵². Quoi qu'il en soit, on peut bien imaginer que l'inauguration de la première d'une série de grandes expositions populaires, ainsi que la nouvelle collaboration entre la Galleria Civica d'Arte Moderna et les Amici torinesi dell'arte contemporanea, n'a pas manqué de bouleverser non seulement les fragiles équilibres du monde de l'art turinois, mais aussi ceux des galeristes italiens qui s'étaient intéressés au surréalisme depuis plus ou moins longtemps.

Enfin, si d'un côté l'exposition de Carluccio a codifié et largement diffusé toute une série de malentendus sur le surréalisme (l'assimilation de l'art surréaliste à l'art fantastique et visionnaire, bien qu'ici le choix de ce dernier se limite aux XVIII^e et XIX^e siècles, la confusion entre Dada et surréalisme, la simplification d'un Giorgio de Chirico «surréaliste», la désidéologisation du mouvement, etc.), de l'autre, cet événement peut se signaler pour des aspects positifs, car pour la première fois il rendit le mouvement français très populaire en Italie. Ce succès public fut aussi dû à une conception moderne et innovante de l'organisation de l'exposition, qui bénéficia sans aucun doute de l'envergure internationale que Marella Agnelli, à travers l'association Amici torinesi dell'arte contemporanea, put assurer à la Galleria Civica d'Arte Moderna, une institution municipale qui gagna énormément, en termes d'image et de visibilité, grâce à «Le Muse inquietanti» et aux autres expositions réalisées par Carluccio dans les années suivantes.

52 Les artistes contemporains présentés à Arezzo que Carluccio et Tazzoli avaient cherché à placer dans le sillage du surréalisme étaient les suivants : René Bertholo, Leonardo Cremonini, Gianfranco Ferroni, Giannetto Fieschi, James Mc Garrell, Irving Petlin, Seymour Rosofsky, Sergio Saroni, Antonio Segui.



112 Couverture du catalogue de la rétrospective Max Ernst au Musée national d'art moderne, Paris 1959

La rétrospective Max Ernst au Musée national d'art moderne en 1959. Une volonté d'institutionnalisation du surréalisme ?

Marie Gispert

«J'apprends à l'instant – par *Elle*, hebdomadaire précieux! – l'exposition Max Ernst, en Novembre, au Musée d'Art Moderne (rétrospective, semble-t-il). Encore une épine dont il faudra nous garer!¹» Ce simple post-scriptum d'une lettre de José Pierre à André Breton, écrite alors qu'ils commencent à aider à l'organisation de l'«Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme» (EROS) de décembre 1959 à la galerie Daniel Cordier, tient déjà une partie des problématiques liées à l'exposition Max Ernst au MNAM en 1959. La source de l'information, étonnante à première vue – le magazine féminin *Elle* –, est tout d'abord un signe de l'écho médiatique important de cette exposition. Elle pose donc la question du succès de la rétrospective Ernst et de son rôle dans la reconnaissance et l'institutionnalisation du surréalisme. Mais l'inquiétude d'autres surréalistes, alors que Max Ernst a été exclu du groupe après qu'il a accepté le grand prix de la Biennale de Venise en 1954, interroge également la nature du surréalisme ainsi reconnu : s'agit-il d'une institutionnalisation du seul Max Ernst, que conservateurs et critiques tentent alors de présenter comme le peintre surréaliste par excellence? Dans quelle mesure, institutionnalisé et en quelque sorte historicisé par une rétrospective au Musée national d'art moderne, le surréalisme est-il alors considéré comme un moment historique révolu, alors même que son actualité affirme le contraire ?

¹ Lettre de José Pierre à André Breton à en-tête de l'exposition «EROS», datée de Biarritz le 28 août 1959, Archives André Breton, association Atelier André Breton, <http://www.andrebreton.fr/work/56600100854820> [dernier accès : 04.11.2020].

Cassou, Ernst, et le surréalisme : au rendez-vous (manqué) des amis ?

L'exposition au Musée national d'art moderne est d'abord le fait d'un homme, Jean Cassou, nommé conservateur en chef en octobre 1945 après avoir été conservateur adjoint du musée du Luxembourg de 1938 à 1940, puis, très brièvement puisque relevé de ses fonctions par Vichy dès le 27 septembre 1940, conservateur en chef du même musée. Analyser les liens de Cassou avec le surréalisme en général et avec Ernst en particulier semble donc nécessaire pour comprendre dans quelle mesure cette exposition a été organisée du fait de liens interpersonnels ou d'un intérêt pour le surréalisme en général. Cassou affirme dans son autobiographie de 1981 :

« Cela fut Dada, puis le Surréalisme. Toute cette sociable époque en a été farcie et, du fond du cœur, je me suis toujours senti surréaliste. Certes je n'ai jamais ni adhéré aux doctrines ni participé aux rites des surréalistes, mais j'ai toujours sympathisé avec eux et je n'ai jamais reçu d'eux une de ces missives où, sur papier portant une tache de sang en exergue, ils vous couvraient d'anathèmes et d'obscènes injures². »

Pourtant, si l'on se penche sur ses textes, il est vrai que dans les années 1920 et 1930, qui sont ses années les plus prolifiques en tant que critique d'art, Cassou témoigne peu d'intérêt pour la peinture des surréalistes. C'est à lui, néanmoins, qu'est confiée en 1934 la synthèse sur Dada et le surréalisme dans l'histoire générale de l'art éditée par *L'Amour de l'art*³, contribution illustrée d'œuvres de Hans Arp, Joan Miró, André Masson, Yves Tanguy, Francis Picabia et de *Forêt et Soleil* de Max Ernst de 1926. On sait par ailleurs que Cassou a insisté pour qu'Ernst soit présenté lors de l'exposition « Les Maîtres de l'art indépendant » au Petit Palais en 1937, ce qui montre tout de même un intérêt relativement précoce pour son œuvre. Il écrit en effet à Raymond Escholier : « Est-ce que Max Ernst est prévu parmi les artistes étrangers ayant pris part à la vie artistique parisienne qui doivent figurer à votre Exposition ? Pour ma part, j'en serais heureux⁴. » Nommé conservateur en chef du MNAM, Cassou n'a pas pour priorité de faire entrer des œuvres surréalistes dans les collections patrimoniales. Lorsque l'exposition a lieu en 1959,

2 Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, Paris 1981, p. 72.

3 Jean Cassou, « Le dadaïsme et le surréalisme », dans *L'Amour de l'art* 15/3, mars 1934, p. 336-342.

4 Lettre de Jean Cassou à Raymond Escholier, 14 mai 1937, Archives du Petit Palais, exposition « Les maîtres de l'art indépendant », citée dans Sandra Persuy, *Jean Cassou critique d'art dans l'entre-deux-guerres*, mémoire de IIIe cycle inédit, École du Louvre, Paris 1998, p. 23.

seules deux œuvres d'Ernst sont présentes dans les collections : le frottage *La Forêt pétrifiée* de 1929 et l'huile sur toile *Fleurs de coquillage* de 1929. Encore ces deux œuvres ont-elles été attribuées au MNAM au titre de la récupération artistique en 1950 et 1951⁵. L'huile sur toile est présentée dans le catalogue guide des collections en 1954 sous le titre « Composition », tandis que le frottage n'est même pas mentionné⁶. Le plan des collections proposé dans ce même catalogue montre par ailleurs que le surréalisme est alors exposé dans une toute petite salle en longueur (salle 24bis).

Il ne semble pas, par ailleurs, que Cassou et Ernst aient entretenu de liens d'amitié antérieurs à l'exposition. C'est d'abord par Édouard Loeb, alors l'un des marchands d'Ernst, que passe l'organisation de la rétrospective, plutôt que par Ernst lui-même. La consultation des agendas de Cassou pour les années 1958 et 1959 semble confirmer l'hypothèse d'une amitié née de cette manifestation plutôt qu'elle ne la précède⁷ : en 1958, Cassou voit deux fois Loeb mais le nom d'Ernst n'apparaît pas dans son agenda ; en 1959 c'est Dorothea Tanning qu'il rencontre en mai, et le numéro de téléphone d'Ernst est noté à la date du 28. En revanche les deux hommes se voient régulièrement en 1960 et leur correspondance témoigne du plaisir qu'ils ont à se retrouver (fig. 110).

Si la rétrospective n'est liée ni à un engagement particulier de Cassou pour le surréalisme, ni à une amitié avec Ernst, il faut examiner le contexte artistique de 1959 pour comprendre les raisons de sa tenue. L'exposition apparaît en effet dans une large mesure comme la prise en compte d'une reconnaissance de l'artiste et non comme une anticipation de celle-ci. Certes, Ernst peine au début des années 1950 à rencontrer le succès. Dans la notice biographique rédigée par l'artiste pour le catalogue, il insiste ainsi sur la succession d'échecs que constituent alors ses expositions : « 1949 Exposition rétrospective aux Copley Galleries à Beverly Hills. (Four complet.) [...] 1950 Grande exposition à la galerie René Drouin. (Four.) [...] 1952 Mme Dominique de Ménénil organise une rétrospective au Contemporary Art Institute de Houston, Texas. (Four.)⁸ ». La deuxième moitié des années 1950 est en revanche marquée

5 *La Forêt pétrifiée* faisait partie du fonds de la galerie Jeanne Bucher. Voir le site Rose-Valland, Musées nationaux. *Fleurs de coquillage* a d'abord été acquis par Léonce Rosenberg avant d'être vendu par la galerie Bucher à Kurt Herberts. Voir le site Rose-Valland, Musées nationaux.

6 Jean Cassou, Bernard Dorival, Geneviève Homolle, *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris 1954.

7 Les agendas de Jean Cassou sont conservés à la Bibliothèque nationale de France (BnF), département des manuscrits, fonds Jean Cassou, NAF 28240.


8 Max Ernst, « Notice biographique rédigée par l'artiste », dans *Max Ernst*, cat. exp. Paris, MNAM, 13 novembre–31 décembre 1959, Paris 1959, s. p. Reprenant cette notice, la *Tribune de Lausanne* titre son article consacré à l'exposition du 15 novembre 1959 : « Max Ernst raconte comment de “four” en “four”, il est arrivé au Musée d'Art Moderne ».

À la famille Cassou je me permets d'ajouter mes vives salutations et de leur
 dire que j'ai écrit vos lettres - D'ailleurs (famine) sur

Montana, le 7 Mars 1960.

Bien cher Jean Cassou,

veuillez attribuer cette réponse tardive à votre chaleureuse lettre (du 9 Février) à une fièvre de cheval "asiatique" qui nous a terrassés l'un après l'autre, quelques jours après la mémorable soirée passée chez vous et Madame Cassou. Nous en parlons souvent, de cette enchantante soirée, et nous nourissons l'espoir d'y ajouter d'autres.

Un séjour de trois semaines dans la montagne (la neige! le soleil!), dont deux passées au lit, hélas, nous a remis sur pied. Nous marchons, comme avant. Nous serons à Paris après-demain; je vous fais une petite visite au Musée .

Ci-joint, une lettre d'un ton plus "officielle", concernant le "don".

Veuillez présenter mes hommages à Madame Cassou, et croire, cher Jean Cassou, à mes sentiments d'union et affectueux,

Max Ernst
(Max ERNST)

110 Lettre de Max Ernst à Jean Cassou, 7 mars 1960, Paris, Bibliothèque nationale de France

par la reconnaissance : de retour définitif à Paris en 1953, Ernst reçoit l'année suivante le grand prix de la Biennale de Venise et s'installe à Huismes en Touraine. En 1958, année où il est naturalisé français, Ernst expose à la galerie Creuzevault et Patrick Waldberg lui consacre une monographie parue chez Jean-Jacques Pauvert. Il a donc déjà acquis une visibilité certaine lorsque Loeb et Cassou commencent à parler

d'une exposition en 1957. Cette visibilité se renforce encore les années suivantes. En 1959, Ernst reçoit le grand prix des arts et des lettres. Il expose à la documenta II à Cassel entre le 11 juillet et le 11 octobre, ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes logistiques pour des toiles devant rejoindre le Musée national d'art moderne⁹. Du 2 au 25 octobre, l'artiste participe également à la Biennale de Paris qui se tient au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Censée être réservée aux artistes de moins de trente-cinq ans, la Biennale avait, pour sa première édition, inclus une section «jeunesse des maîtres», permettant de montrer des artistes ayant eu trente-cinq ans entre 1915 et 1930.

Le catalogue de l'exposition de 1959¹⁰, complété par les dossiers de prêt conservés aux Archives nationales, permet également de dresser un panorama de la présence de Max Ernst dans les collections privées en 1959. Un certain nombre d'œuvres, et particulièrement des sculptures, se trouvent encore dans la collection de l'artiste, notamment les bronzes *Gai* (1935, cat. 162) et *Êtes-vous Niniche?* (1956, cat. 170), tous deux reproduits dans le catalogue. Il est d'ailleurs significatif de noter que toutes ne sont pas présentées comme telles au catalogue, sans doute pour ne pas donner l'impression d'un artiste n'ayant pas encore beaucoup vendu. Certaines œuvres de la collection Ernst portent ainsi la mention «appartient à l'artiste» quand d'autres sont présentées sous les termes plus généraux de «collection particulière»¹¹. Plusieurs collectionneurs se distinguent néanmoins dès ce moment parmi les prêteurs : Roland Penrose, bien sûr, avec des œuvres achetées à Paul Éluard en 1938, le banquier Claude Hersaint, mari d'Hélène Anavi, qui refuse cependant que son nom apparaisse dans le catalogue, Aram D. Mouradian, codirecteur de la galerie Van Leer où Max Ernst avait eu des expositions particulières en 1926 et 1927. Parmi les collectionneurs historiques, on trouve également Simone Collinet-Breton et Tristan Tzara, essentiellement pour des collages, Man Ray, Hans Arp ou la vicomtesse de Noailles, qui accepte de se défaire du *Monument aux oiseaux* et de *La Femme 100 têtes*. Il faut noter enfin l'importance de collectionneurs plus récents, et parmi eux des collectionneurs belges. Cassou note d'ailleurs cet intérêt particulier de la Belgique pour le surréalisme et pour l'œuvre d'Ernst en particulier :

9 Une lettre de Rudolf Zwirner à Bernard Dorival du 16 octobre 1959 fait ainsi la liste des œuvres issues de collections publiques ou privées devant aller directement de Cassel à Paris (Archives nationales, 20144707/203).

10 Cat. exp. Paris, 1959 (note 8).

11 C'est par exemple le cas des deux huiles sur carton *Peintures* de 1909 (cat. 1 et 2), qui sont indiquées dans le catalogue «collection particulière» et qui appartiennent en réalité à l'artiste. Voir le dossier de l'exposition aux Archives nationales, 20144707/205, expositions organisées par le Musée d'art moderne en France et à l'étranger, 1959–1960, Max Ernst [Paris] 1959.

«Durant l'été qui précédera cette exposition, nous aurons une exposition de l'École de Paris dans les collections belges¹². Or celles-ci comportent beaucoup de toiles de Max Ernst. Quand on fait le tour des grandes collections belges, on y discerne une tendance et un goût particuliers qui les rendent très différentes, par exemple des collections suisses. Ce goût, cette tendance, sont marqués par une prédominance d'œuvres de caractère germanique, expressionniste, poétique, surréaliste, etc... C'est ainsi qu'on trouve dans ces collections une prédilection nette en faveur de Schwitters, Chagall, Klee, Miró, etc... – et Max Ernst¹³. »

Outre Max Janlet, ce sont surtout Bertie et Gigi Urvater qui contribuent à l'exposition par le plus grand nombre de toiles. Le couple rencontre l'artiste en 1953 et ils deviennent alors amis, les Urvater accompagnant par exemple Ernst et Tanning à la Biennale de Venise de 1954. À cette date, ils ont déjà acquis des dizaines de toiles, accrochées dans leur maison construite par André Jacmain à Rhode-Sainte-Genèse près de Bruxelles aux côtés d'œuvres d'autres surréalistes (Arp, de Chirico, Dalí, Delvaux, etc.), mais aussi d'œuvres abstraites de Tàpies ou Vieira da Silva. Alors même qu'un long reportage leur est consacré en décembre 1959 dans la revue *Terre d'Europe*¹⁴, illustré de très nombreux Ernst, ils ne prêtent pas moins de huit œuvres pour l'exposition parisienne. Outre la *Figure anthropomorphe* de 1931 déjà exposée durant l'été et reproduite au catalogue (pl. V), ils mettent à disposition du musée des œuvres réalisées entre 1925 (l'huile sur toile *À 7h07 justice sera faite*, cat. 19) et 1935 (l'huile sur papier *Jardin gobe-avions*, cat. 53).

Il faut enfin noter le peu d'œuvres issues de collections publiques. Les *Sauterelles à la lune* de 1953 (cat. 75), prêtées par le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, sont la seule contribution de musées européens puisque les *Fleurs de coquillages*, pourtant conservées au MNAM, ne sont pas exposées. Les États-Unis semblent en revanche à cette date un peu plus riches en œuvres de Max Ernst : le Wadsworth Atheneum de Hartford prête *L'Europe après la pluie* de 1940–1941 (cat. 63), tandis que le MOMA de New York envoie cinq œuvres dont *Deux enfants sont menacés par un rossignol* de 1924 (cat. 7).

Si le MNAM est bien l'un des premiers musées à oser organiser une exposition de Max Ernst, et ce dès avant la rétrospective du MOMA

12 *L'École de Paris dans les collections belges*, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, juillet 1959, Paris 1959.

13 Lettre de Jean Cassou à Édouard Loeb, 17 février 1959, Archives nationales, 20144707/205.

14 Jean-Robert Delahaut, «Un couple de collectionneurs : Bertie et Gigi Urvater», dans *Terre d'Europe*, décembre 1959. Sur les Urvater voir <https://www.collection-urvater.com> [dernier accès : 13.03.2018].

de 1961, ce n'en est donc pas moins dans un contexte favorable, à un moment où l'œuvre de l'artiste accède à une vraie reconnaissance.

Une exposition rétrospective ?

D'après la correspondance conservée entre Édouard Loeb et Jean Cassou, c'est Loeb qui le premier formule début 1957 l'idée d'une exposition. Frère de Pierre Loeb, directeur de la galerie Pierre qui avait hébergé des expositions surréalistes dans l'entre-deux-guerres, Édouard ouvre également une galerie dans les années 1950 et devient l'un des marchands d'Ernst¹⁵ (fig. III). Il organise notamment avec Mouradian et Vallotton l'exposition « Max Ernst. Œuvres 1925–1955 », qui se tient rue de Seine à l'été 1956, avec un catalogue préfacé par Patrick Waldberg. Cassou connaît bien les deux frères Loeb – il prononcera l'oraison funèbre de Pierre en 1964 – et c'est donc assez naturellement qu'Édouard lui adresse une carte en janvier 1957, dans laquelle il suggère « une exposition Max Ernst dans l'esprit de celle de la Kunsthalle de Berne,



III Édouard Loeb et Max Ernst vers 1955

¹⁵ À propos d'Édouard Loeb, voir *Il y a cent ans... Pierre et Édouard Loeb*, cat. exp. Paris, galerie Albert Loeb, Paris 1997, ainsi que son autobiographie *Mon siècle sur un fil. Souvenirs*, Paris 1982.

à laquelle [il] [a] contribué et qui fut un grand succès¹⁶». La réponse de Cassou est immédiate et positive, même s'il ne s'engage pas sur le calendrier : «Nous avons en effet souvent pensé ici à une Exposition Max Ernst. C'est en effet le type même de la chose à faire et dont nous parlerons le moment venu. Seulement je ne peux encore trop vous fixer ce moment, car nous avons à écouler beaucoup d'engagements, dont certains ont été pris il y a très longtemps¹⁷.» Loeb relance ensuite Cassou de nombreuses fois. En septembre 1957, il insiste sur le fait qu'«une exposition importante à Paris viendrait à son heure et serait, en même temps qu'une importante manifestation, un hommage mérité pour ce grand artiste¹⁸». Cassou répond immédiatement en réaffirmant son intérêt pour ce projet «qui ne pourra être réalisé avant la deuxième moitié de l'année 59¹⁹». Après un nouvel échange en juillet 1958, Loeb se fait plus pressant en février 1959, informant Cassou des projets du MOMA d'organiser une grande rétrospective en 1960 et abattant la carte nationale : «[...] notre grand ami étant, comme vous le savez, devenu français, il serait logique que notre pays présente en priorité cette très grande œuvre au public²⁰». Cassou, qui se tient et à son intention de faire l'exposition et au calendrier annoncé dès fin 1957, clôt l'échange : «Je vous confirme et vous reconfirme que l'exposition Max Ernst est inscrite dans notre calendrier pour la période novembre–décembre de la présente année 59²¹.» Comme le laisse supposer cette correspondance, Loeb cherche à jouer un rôle actif dans l'organisation pratique de l'exposition : il contacte directement certains prêteurs, propose même des œuvres et tente de garder une visibilité sur sa préparation, écrivant ainsi à l'assistante de Cassou Gabrielle Vienne, en septembre 1959 : «À votre retour vous pourrez me dire si vous avez besoin de moi. J'aimerais savoir où en sont les réponses des prêteurs sollicités²².»

Max Ernst lui-même a également dû avoir un rôle central dans l'organisation. C'est lui par exemple, qui dresse une première liste de collectionneurs afin de lancer les demandes de prêt. Si cette liste n'a pas été conservée, la lettre qui l'accompagne, adressée à Gabrielle Vienne, ne laisse aucun doute : «Voici une liste de collectionneurs. Elle est incomplète, mais ceux qui n'y figurent pas sont des prêteurs dont la coopération est absolument sûre²³.» La réponse de Vienne laisse supposer un travail conséquent de l'artiste : «Le cahier sur lequel vous

16 Carte d'Édouard Loeb à Jean Cassou [janvier 1957], Archives nationales, 20144707/205.

17 Copie d'une lettre de Jean Cassou à Édouard Loeb, 18 janvier 1957, *ibid.*

18 Lettre d'Édouard Loeb à Jean Cassou, 12 septembre 1957, *ibid.*

19 Copie d'une lettre de Jean Cassou à Édouard Loeb, 15 septembre 1957, *ibid.*

20 Lettre manuscrite d'Édouard Loeb à Jean Cassou, 13 février 1959, *ibid.*

21 Copie d'une lettre de Jean Cassou à Édouard Loeb, 17 février 1959, *ibid.*

22 Lettre d'Édouard Loeb à Gabrielle Vienne, 4 septembre 1959, *ibid.*

23 Lettre manuscrite de Max Ernst à Gabrielle Vienne, [juillet 1959], *ibid.*

avez tant peiné, me dites-vous, est un modèle du genre et sera des plus utiles pour la bonne organisation de votre exposition à laquelle je veux apporter le plus dévoué des zèles et je vous remercie de m'avoir ainsi facilité la tâche²⁴. » Ernst intervient par ailleurs à plusieurs reprises auprès des collectionneurs : il choisit les œuvres qu'il souhaite voir figurer à l'exposition²⁵, mais insiste également auprès de collectionneurs plus réticents. Il écrit ainsi à Mme Sacher-Stehlin, qui avait dans un premier temps refusé de prêter *La Mariée du vent* et *Vision provoquée par les mots : le père immobile*, arguant du fait que « ces tableaux ont été beaucoup en voyage, et pas une seule fois il n'y avait pas au moins un petit degas [sic] au [sic] cadres²⁶ ». Le 28 octobre elle écrit finalement à Bernard Dorival : « Vous savez déjà par Max Ernst que j'ai cédée [sic] à son insistance et que je suis prête à vous prêter pour votre exposition les deux tableaux demandés²⁷. »

On ne sait pas exactement comment s'est fait le choix des œuvres exposées, sinon que Max Ernst l'a supervisé et que le principe retenu a été celui d'une rétrospective et non d'une présentation des œuvres récentes comme chez Creuzevault en janvier-février 1958. Il repose néanmoins aussi sur un principe de réalité, qui est celui de la capacité financière du musée à faire venir des œuvres de l'étranger, et notamment des États-Unis. Ce sont finalement quatre-vingt-quatorze peintures de 1909 à 1959, soixante « aquarelles-gouaches-dessins-collages-frottages-empreintes-photomontages » et dix-sept sculptures qui sont exposés du 13 novembre au 31 décembre 1959. Si les travaux des années 1920 sont un peu mieux représentés (40 œuvres sur les 94), les œuvres récentes ont tout de même une place non négligeable, avec une vingtaine de toiles des années 1950. Les illustrations choisies pour les catalogues montrent également une certaine diversité²⁸. Les deux reproductions en couleur datent respectivement de 1926 pour les *Colombes bleues et roses* de la collection Urvater et de 1945 pour la *Nuit rhénane*. Les images en noir et blanc montrent quant à elles à la fois une volonté de couvrir l'œuvre de l'artiste jusqu'à la période la plus récente avec *Les Dieux obscurs* de 1957, et l'attention portée à la diversité des médiums utilisés avec les reproductions des sculptures *Gai* et *Êtes-vous Niniche ?* déjà mentionnées.

24 Lettre de Gabrielle Vienne à Max Ernst, 22 juillet 1959, *ibid.*

25 Voir par exemple la lettre de Simone Collinet à Gabrielle Vienne, 8 octobre 1959, *ibid.* : « D'accord avec Max Ernst et sur sa demande, je vous adresse ci-joint la description de 3 œuvres de lui qu'il désire voir figurer à son exposition. »

26 Lettre manuscrite de Mme Sacher-Stehlin à Bernard Dorival, 9 août 1959, *ibid.*

27 Lettre de Mme Sacher-Stehlin à Bernard Dorival, 28 octobre 1959, *ibid.*

28 Ce choix ne doit cependant pas être surinterprété, dans la mesure où il est aussi guidé par des considérations pratiques. La dernière page du catalogue précise en effet que les clichés ont été « obligeamment prêtés » par l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, qui avait fait paraître l'année précédente la monographie de Patrick Waldberg.

Pour la couverture, c'est un masque de 1959 repoussé à l'or fin, né de la collaboration entre Ernst et l'orfèvre François Hugo, qui est choisi (fig. 112).

Malgré l'ambition rétrospective, certains critiques jugent pourtant cette exposition « assez incomplète²⁹ ». De manière plus précise, André Chastel souligne « des lacunes dues à l'absence de la plupart des œuvres d'Amérique³⁰ » et la revue *Aujourd'hui. Art et architecture* estime que « l'exil américain de l'artiste (1941–1953) est très incomplètement représenté³¹ ». Si l'on compare les œuvres exposées avec celles de la rétrospective au MOMA de 1961³², on peut effectivement noter un certain nombre de différences. L'exposition américaine est quantitativement plus importante puisqu'elle réunit par exemple cent quarante-cinq peintures contre quatre-vingt-quatorze pour Paris. Pour les années 1920–1930 et pour les années 1950, le nombre d'œuvres exposées n'est pas sensiblement différent, même si ce ne sont pas les mêmes qui sont présentées, les collections américaines étant naturellement préférées aux européennes. Pour les années 1940 en revanche, l'accrochage new-yorkais est beaucoup plus fourni, non seulement pour les œuvres américaines mais aussi pour celles qu'Ernst avait réalisées au Camp des Milles ou à Saint-Martin d'Ardèche et qu'il avait probablement emportées avec lui en exil. Il ne faut pas conclure néanmoins à un moindre intérêt des Français pour cette période, mais bien plutôt à des limites budgétaires ne permettant pas de faire venir à Paris des œuvres essentiellement conservées aux États-Unis. À ce titre, les toiles de la collection de Menil constituent une exception : *À l'intérieur de la vue (l'œuf)* (cat. 41) se trouve dans la propriété française de Senlis des collectionneurs et le transport ne pose donc pas de problème ; *Le Grand Albert* (cat. 84) est quant à lui à New York et peut donc partir avec les œuvres prêtées par le MOMA. *Euclide* (cat. 67) et *Le Cri de la mouette* (cat. 78), en revanche, sont à Houston, et Dorival doit informer Jean de Menil début octobre que les « très lourds frais de transport qu'entraînerait l'expédition de deux œuvres de Max Ernst du Texas à Paris³³ » rendent leur venue impossible. Jean de Menil

29 Françoise Choay, « Surréalisme et tradition germanique : Max Ernst », dans *France-Observateur*, 26 novembre 1959. Cet article et les suivants sont cités d'après la revue de presse, le plus souvent sans pagination, conservée dans le fonds Max Ernst, bibliothèque Kandinsky, BVAP ERNST 1.

30 André Chastel, « Au musée d'art moderne. Ernst », [périodique non renseigné, date non renseignée, 1959], consulté dans le fonds Max Ernst, bibliothèque Kandinsky, BVAP ERNST 1.

31 D. C., « Les expositions à Paris. Max Ernst », dans *Aujourd'hui. Art et architecture*, décembre 1959.

32 « Max Ernst », Museum of Modern Art, New York, 1^{er} mars–8 mai 1961. La liste des œuvres exposées et des vues de l'exposition sont disponibles en ligne sur le site du MOMA, URL : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1883> [dernier accès : 04.11.2020].

33 Lettre de Bernard Dorival à Jean de Menil, 5 octobre 1959, Archives nationales, 20144707/205.

propose alors de prendre lui-même en charge le transport de ces œuvres depuis Houston jusqu'à New York, d'où les œuvres seront expédiées³⁴.

Outre ces questions budgétaires, la critique suppose également le refus de certains collectionneurs. Jean-François Revel, dans un compte rendu pour le *New York Times*, déplore ainsi l'absence d'œuvres appartenant à certaines collections suisses et américaines, notamment *La Grande Forêt* de 1926, conservée dans une collection genevoise, dont le prêt aurait été refusé à l'artiste par le propriétaire³⁵. On ne trouve cependant pas trace de tels refus dans les listes dressées par Gabrielle Vienne ou Bernard Dorival à partir des indications de Max Ernst. La seule dont on peut affirmer avec certitude qu'elle n'a pas voulu envoyer d'œuvres à Paris, sans doute en raison de ses relations complexes avec Ernst, est Peggy Guggenheim. Elle affirme ainsi : «[...] je ne prête jamais mes tableaux à personne pour la raison que ma maison est ouverte au public trois fois par semaine³⁶».

Nous n'avons pu retrouver de photographies de l'accrochage, mais la lecture de la revue de presse donne néanmoins quelques indications. L'exposition occupait la grande salle du rez-de-chaussée réservée aux expositions temporaires et le visiteur était accueilli par *Ubu Imperator*³⁷. Surtout, le choix avait été fait de ne pas privilégier un espace *white cube* mais de proposer au contraire un accrochage sur plusieurs niveaux, une sorte de « bric-à-brac », de « disposition de bazar³⁸ » rappelant l'exposition surréaliste de Londres de 1936 aux Burlington Galleries, accrochage qui enthousiasme par exemple Georges Limbour :

« Il faut louer d'abord l'accrochage tout exceptionnel, car au lieu d'espacer ses tableaux bien alignés sur les murailles, selon les principes hygiéniques de la nouvelle muséographie, Max Ernst n'a pas redouté, dans une salle tout au moins, de combler toute la surface des murs en serrant des vingtaines de tableaux à côté et par-dessus les uns les autres, comme cela se faisait dans les vieux musées et anciennes collections. Cette proximité ne nuit nullement à la contemplation d'un seul tableau, tandis que cette abondance, où voisinent les oiseaux et les fleurs, les forêts et les villes, des sujets blasphématoires comme

34 « I hate the idea of seeing "Euclide" and "Le cris[sic] de la mouette" left out of the exhibition because of the extra transportation expense from Houston to New York. Since we know that both paintings are important in the eye of Max Ernst, we are willing to take care of the transportation expense. » (Lettre de Jean de Menil à Bernard Dorival, 23 octobre 1959, *ibid.*)

35 Jean-François Revel, « Max Ernst: Surrealism Revived in His Retrospective », dans *The New York Times*, 13 décembre 1959, p. 15.

36 Lettre de Peggy Guggenheim à Bernard Dorival, [s. d., 1959], Archives nationales, 20144707/205.

37 R. Willy, « Ubu Imperator accueille les visiteurs de l'Exposition Max Ernst, qui vient de s'ouvrir au Musée d'Art Moderne », dans *Maroc Demain (Casablanca)*, 28 novembre 1959.

38 M. R. [Michel Ragon], « Max Ernst », dans *Cimaise* 47, janvier-mars 1960.

des jeunes gens piétinant leur mère, des dieux et des jeunes filles nues, des idoles, des soleils et des océans, donne en un seul moment au visiteur figé d'étonnement, sans qu'il ait besoin de faire un pas, une vue générale (mais qui peut être détaillée) assez vertigineuse de l'univers de Max Ernst³⁹. »

Développements de l'exposition

Quel qu'en ait été l'accrochage, cette exposition apparaît donc comme une manifestation importante, et une seconde étape belge est un temps envisagée. La correspondance suivie entre Dorival, Ernst et le directeur du Palais des beaux-arts de Charleroi Robert Rousseau en témoigne. Mais la maladresse de Rousseau et Dorival, qui ne consultent pas assez Ernst, et surtout la perspective de l'exposition du MOMA à venir font échouer le projet. Après plusieurs tentatives des conservateurs de convaincre l'artiste durant le mois de novembre, c'est finalement Loeb qui s'adresse à Dorival pour lui demander d'annuler les acceptations de prêts des collectionneurs déjà reçues pour l'exposition belge⁴⁰. Ernst lui-même écrit finalement à Cassou début décembre pour lui demander son soutien, lui expliquant qu'il avait « donné un assentiment conditionnel », « sous réserve de connaître par avance la réaction des collectionneurs », mais que Rousseau a jugé l'accord de quelques-uns suffisant pour fixer définitivement la tenue de l'exposition. Il se trouve alors en porte-à-faux avec certains collectionneurs et « plusieurs d'entre eux ont précisé qu'ils ne prêteraient plus leurs trésors du fait de cette cachotterie, même pour une exposition aussi importante que celle qui est prévue au Museum of Modern Art de New York en février 1961⁴¹ ». L'exposition au MOMA passe évidemment avant celle de Charleroi et les conservateurs, comme les collectionneurs qui avaient déjà donné leur accord, doivent s'incliner. La vicomtesse de Noailles écrit ainsi à Dorival mi-décembre pour lui expliquer que Max Ernst la « pri[e] de ne pas autoriser l'envoi, au Musée de Charleroi, des tableaux prêtés par moi à votre Exposition » et qu'elle « ne p[eut] naturellement que [s]'incliner devant cette demande du peintre⁴² ».

Si la volonté de faire tourner l'exposition est un échec, la manifestation parisienne trouve en revanche d'autres prolongements dans les acquisitions d'œuvres. Déjà durant l'exposition, Cassou

39 Georges Limbour, « Mundus est fabula », dans *Lettres nouvelles* 31, 25 novembre 1959, p. 27–30, ici p. 27.

40 Lettre d'Édouard Loeb à Bernard Dorival, 4 décembre 1959, Archives nationales, 20144707/205.

41 Lettre de Max Ernst à Jean Cassou, 9 décembre 1959, *ibid.*

42 Lettre de la vicomtesse de Noailles à Bernard Dorival, 15 décembre 1959, *ibid.*



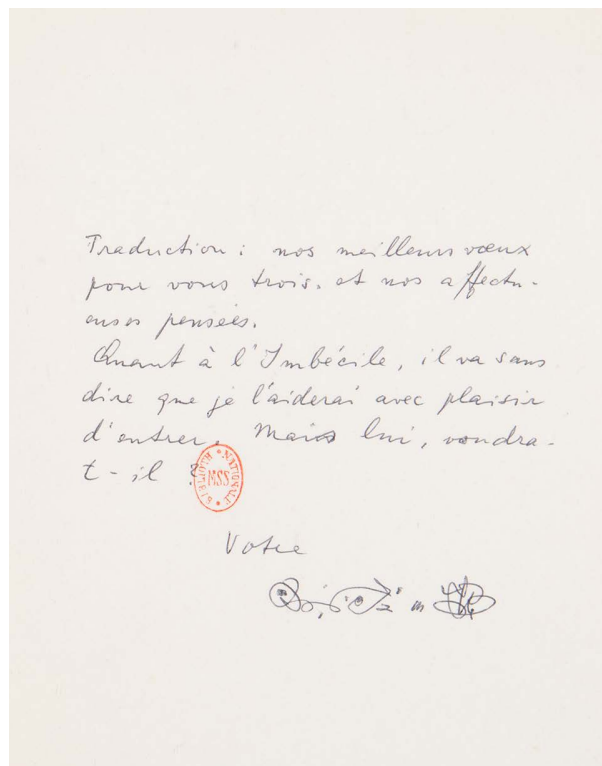
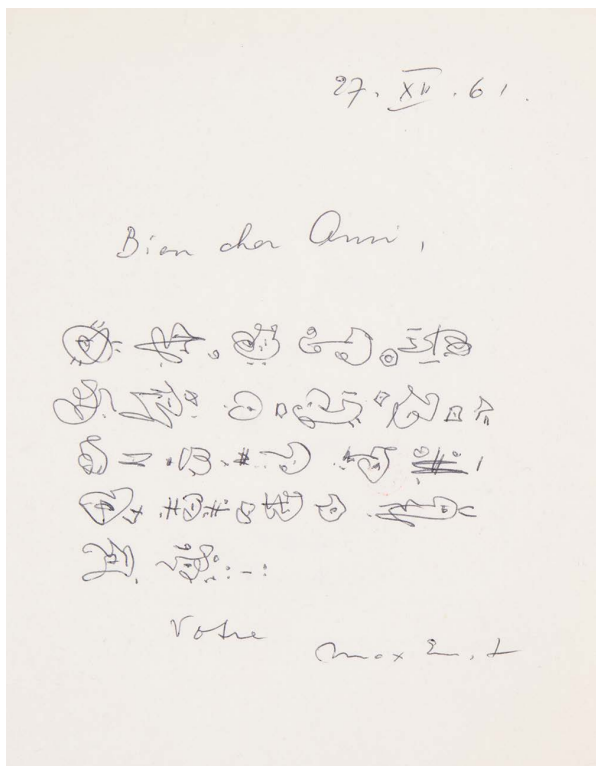
113 Max Ernst, *L'Imbécile*,
1961, bronze, 70 × 31 ×
25 cm (Susse Fondateur),
Paris, MNAM/Centre
Georges Pompidou

s'adresse à Ernst pour lui faire part de « [leur] désir d'acquérir quelque chose de [lui] et d'enrichir un peu [sa] représentation au Musée, laquelle est déplorablement maigre⁴³ ». Cette volonté est réaffirmée en décembre 1959 auprès de Michael Hertz, qui proposait à Cassou de vendre au musée pour 65 000 deutschemarks les *Dieux obscurs*⁴⁴ (cat. 83), œuvre exposée à Paris et qui l'avait été à la documenta II durant l'été. Le conservateur en chef lui répond : « Vous ne vous trompez point sur les sentiments d'admiration que nous éprouvons pour le tableau de Max Ernst vous appartenant », et ajoute : « Néanmoins, nous ne donnerons pas suite à la proposition d'acquisition que vous nous faites, car nous sommes en négociation en ce moment avec max Ernst lui-même pour l'achat de quelques-unes de ses œuvres⁴⁵. » L'huile sera finalement acquise en 1960 par le Museum Folkwang.

43 Lettre de Jean Cassou à Max Ernst, 10 décembre 1959, *ibid.*

44 Max Ernst, *Les Dieux obscurs*, 1957, huile sur toile, 116 × 89 cm, Museum Folkwang, Essen.

45 Lettre de Jean Cassou à Michael Hertz, 21 décembre 1959, Archives nationales, 20144707/205.



114 Carte de Max Ernst à Jean Cassou, 27 décembre 1961, Paris, Bibliothèque nationale de France

C'est en réalité par l'intermédiaire d'un don de l'artiste que commence l'enrichissement des collections patrimoniales françaises. Suite au dîner de février 1959 déjà évoqué, Cassou écrit à Pierre Goutal, chef du bureau des Travaux d'art :

« Pour le moment [Ernst] envisage de faire don d'une œuvre particulièrement belle et significative qui avait figuré à son exposition. [...] Présentement Max Ernst ne dispose d'aucune œuvre susceptible d'être vendue pour le Musée. Mais dès qu'il en aura une qu'il estimera digne de cette destination, il s'empressera de me le signaler et de m'indiquer le prix qu'il souhaite⁴⁶. »

En mai 1960 entre ainsi dans les collections l'huile sur toile *Après moi le sommeil (hommage à Paul Éluard)*⁴⁷, œuvre de 1958 qui était exposée

46 Lettre de Jean Cassou à Pierre Goutal, 9 février 1960, Archives nationales, 20144707/134, Musée national d'art moderne, dons et acquisitions, acquisitions 1959-1962.

47 Max Ernst, *Après moi le sommeil (hommage à Paul Éluard)*, 1958, huile sur toile, 130 × 89 cm, Paris, MNAM.

lors de la rétrospective de 1959 (cat. 90). L'achat n'intervient finalement qu'à la toute fin 1961, après l'exposition de sculptures à la galerie Le Point cardinal⁴⁸. Le 21 décembre, Cassou écrit à Ernst pour lui dire le plaisir qu'il a eu à la visiter et qu'il a été « particulièrement séduit » par *L'Imbécile*⁴⁹ (fig. 113). Il lui indique que Marguerite Lamy et Gaëtan Picon sont en train d'en négocier l'achat pour le Musée et prie Ernst de « consentir un léger, si léger qu'il soit, sacrifice » avant de conclure : « Pour ce qui est de moi j'adore cet Imbécile et je serai fou de joie de l'avoir dans mon Musée⁵⁰. » La réponse d'Ernst vient avec une carte de vœux adressée pour l'année 1962 : « Quant à l'Imbécile, il va sans dire que je l'aiderai avec plaisir d'entrer, mais lui, voudra-t-il⁵¹ ? » (fig. 114). L'œuvre entre dans les collections en 1962.

Institutionnalisation et historicisation du surréalisme ou reconnaissance individuelle ?

La rétrospective Ernst de 1959, par sa tenue comme par son succès, ouvre un certain nombre de pistes concernant l'institutionnalisation du surréalisme. L'exposition constitue-t-elle une reconnaissance de Max Ernst en particulier ou du surréalisme en général ? Par ailleurs, proposer une rétrospective, et donc inscrire l'un des peintres du surréalisme dans une histoire, sinon dans l'Histoire, revient-il à considérer que le mouvement est terminé, ce que voudrait précisément contredire l'exposition « EROS » qui se tient au même moment galerie Cordier et qui fut très fréquentée⁵² ?

C'est un fait, « l'exposition de notre ami Max a remporté le plus vif des succès⁵³ », comme l'écrit Gabrielle Vienne à Roland Penrose en janvier 1959. Elle est d'abord un succès en termes de fréquentation. Une note non datée conservée aux Archives nationales fait état de 6 806 entrées à 300 francs et 5 051 entrées à 150 francs, soit un total de 11 857 visiteurs, chiffre qui ne prend cependant pas en compte les visiteurs du dimanche, jour de gratuité. À ce propos, Dorival écrit à

48 *Max Ernst. Œuvre sculpté 1913–1961*, cat. exp. Paris, galerie Le Point cardinal, 15 novembre–fin décembre 1961, Paris 1961.

49 Max Ernst, *L'Imbécile*, 1961, bronze, 70 × 31 × 25 cm (Susse Fondeur), Paris, MNAM.

50 Lettre de Jean Cassou à Max Ernst, 21 décembre 1961, Archives nationales, 20144707/134, Musée national d'art moderne, dons et acquisitions, acquisitions 1959–1962.

51 Carte de Max Ernst à Jean Cassou, 27 décembre 1961, BnF, département des manuscrits occidentaux, fonds Jean Cassou, NAF 28240, F°312.

52 Fabrice Flahutez propose le chiffre de 40 000 visiteurs et l'on sait que l'exposition fut prolongée de quinze jours en raison de l'affluence. Voir Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris 1997, p. 591.

53 Lettre de Gabrielle Vienne à Roland Penrose, 18 janvier 1959, Archives nationales, 20144707/205.

Ernst le 23 novembre 1959 que la veille, qui était un dimanche, près de 700 visiteurs s'y sont pressés⁵⁴. Jean-François Revel quant à lui, dans son article déjà cité du *New York Times*, avance les chiffres de 400 entrées par jour, 900 les dimanches. On peut donc supposer qu'environ 15 000 à 16 000 visiteurs ont dû fréquenter l'exposition. À titre de comparaison, l'exposition Suzanne Valadon de 1967, qui s'est tenue sur une durée similaire, a réuni 17 000 visiteurs, mais l'exposition des frères Duchamp la même année seulement 3 665. Quelque 2 934 catalogues ont été vendus, ce qui constitue un nombre important. Le vernissage semble par ailleurs avoir été très mondain et très couru⁵⁵.

La réception de l'exposition par la critique est également très positive. La liste élargée des exemplaires de presse des catalogues montre que nombre de critiques d'art sont venus voir l'exposition et ont consulté le catalogue⁵⁶. Toutes les générations sont représentées, des anciens, Waldemar-George ou Claude Roger-Marx, aux plus jeunes, Géraud Gassiot-Talabot, Pierre Restany ou Michel Ragon. L'audience est importante aussi bien dans la presse spécialisée que généraliste, aussi bien pour les quotidiens nationaux que régionaux – tout particulièrement pour l'Ouest de la France où Ernst s'est installé – ou internationaux. Même un périodique comme *Fiction*, revue de science-fiction fondée en 1953, consacre un article à Max Ernst : « C'est une exposition que tout amateur de science-fiction, qu'il soit rebelle à la peinture, tenant de la figuration ou partisan de l'abstraction, se doit de voir⁵⁷. » Dans cette quantité et cette diversité de supports de publication, seule une poignée d'articles est véritablement négative, affirmant que le surréalisme est davantage une école littéraire que picturale⁵⁸. Le ton est par ailleurs quasi unanimement positif et l'intérêt, général. Les critiques insistent sur le fait qu'une telle exposition, du vivant de l'artiste, n'est pas prématurée, et pour certains, qu'elle aurait même dû venir plus tôt⁵⁹. Si l'œuvre

54 Lettre de Bernard Dorival à Max Ernst, 23 novembre 1959, *ibid.*

55 La *Tribune de Lausanne* parle de « vernissage en grande tenue » (P. D. « Max Ernst raconte comment de "four" en "four", il est arrivé au Musée d'Art Moderne », dans *Tribune de Lausanne*, 15 novembre 1959) tandis que le *Courrier de l'Ouest* note la présence de Malraux à 15 heures alors qu'à 21 heures « le tout Paris se pressait dans le cadre du Musée d'Art Moderne » (Anne-Marie Marteau, « Deux importantes expositions : Max Ernst, le Chinonais au Musée d'art moderne », dans *Courrier de l'Ouest, Angers*, 18 novembre 1959).

56 « Personnalités de la presse ayant droit à un catalogue gratuit durant toute la durée de l'exposition », Archives nationales, 20144707/205.

57 Philippe Curval, « La rétrospective Max Ernst », dans *Fiction*, janvier 1960, p. 134–135.

58 Voir par exemple René Massat, « Les formes. Le surréalisme de Max Ernst », dans *La Nation française*, [décembre 1959], ou le critique d'*Aujourd'hui. Art et architecture* qui conclut : « De tout cela on peut conclure que le surréalisme, dans le domaine de la peinture, ne favorisera pas particulièrement les artistes qui l'adoptèrent. » (D. C., 1959 [note 31]). Quant à Denis Périer, il affirme dans son article « Max Ernst (au Musée d'Art Moderne) » paru dans *La Nouvelle Revue française* en février 1960 : « Aucun peintre plus que lui n'aura été victime de la littérature. »

59 Même le vieux Waldemar-George écrit : « L'hommage que le Musée National d'Art Moderne vient de rendre à Max Ernst n'est pas prématuré. Max Ernst a derrière lui une œuvre d'une vaste

a du succès, le charme du peintre n'y est pas étranger et la critique s'enthousiasme aussi pour le personnage qu'est Max Ernst, inspirant par exemple à Gilles Valdone un titre aussi inspiré que : «Max Ernst "le merveilleux aventurier". Le don Juan de la peinture est aussi l'un des deux grands seigneurs du surréalisme⁶⁰»! Ernst lui-même s'étonne de cet engouement dans une interview menée par Alain Jouffroy en janvier 1960 :

«Je ne me l'explique pas du tout. Mon œuvre s'est-elle dégagée de son opacité? Le public s'est-il dégagé de sa cécité? Je n'en sais rien et je ne peux pas répondre. C'est un phénomène mystérieux et incompréhensible. La peinture est un langage qui a un contenu, compréhensible comme les mathématiques, mais comme elles impossible à traduire "en français". Cette question de succès et de non-succès a toujours été hors de mes préoccupations. Je ne suis pas tellement satisfait par mon succès : je me défends comme je peux contre tout ce à quoi il m'invite⁶¹.»

Au-delà du succès indiscutable de l'exposition, la question se pose alors de savoir quel Max Ernst est ainsi adoubé par la critique, et si cette reconnaissance est le signe d'une institutionnalisation d'un surréalisme entré au musée. L'artiste est présenté le plus souvent comme «un des peintres les plus importants du surréalisme, un de ceux qui ont su le mieux créer un monde fantastique, inexplicable et troublant⁶²». «Meilleur» et «plus peintre» des artistes surréalistes, il est même parfois présenté comme «le seul peintre surréaliste qui ait su donner une dimension *plastique* à ses rêves⁶³». En ce sens les rapports au surréalisme apparaissent finalement assez problématiques dans la critique. D'une part, on insiste sur le fait que Max Ernst n'est plus seulement un peintre

portée.» (Waldemar-George, «Les Arts à Paris», dans *Bien-vivre. Gastronomie, tourisme, beaux-arts*, décembre 1959).

60 Gilles Valdone, «Max Ernst "le merveilleux aventurier". Le don Juan de la peinture est aussi l'un des deux grands seigneurs du surréalisme», dans *Nice matin*, 22 novembre 1958.

61 Alain Jouffroy, «Max Ernst : ma peinture et mes procédés sont des jeux d'enfant», entretien, dans [*Le Journal des arts*], n° 765, 6-12 janvier 1960, p. 8.

62 Raymond Cogniat, «Les arts. Max Ernst», dans *Le Figaro*, 19 novembre 1959. Il serait sans doute très intéressant de faire une analyse lexicographique des articles écrits sur Ernst – analyse qui excède largement le propos de cette contribution –, afin de comprendre l'emploi des termes «surréaliste», «surréalisme», «surréel», «fantastique», qu'on trouve par exemple aussi chez Jean-Jacques Levêque qui évoque la «peinture fantastique» et «la peinture surréaliste (qui est une peinture fantastique)» (Jean-Jacques Levêque, «Rétrospective Max Ernst», dans *L'Information*, 20 novembre 1959).

63 Jean Rousselot, «Sous l'œil des spoutniks», dans *Le Temps de hommes*, janvier 1960. Il précise ensuite : «Échappant à la facilité d'une imagerie de style académique qui entache aussi bien l'œuvre d'un Tanguy que celle d'un Chirico ou d'un Dali, quelque authentique magie habite leur œuvre, Max Ernst a donné à sa peinture une anatomie et une vie organique qui sont celles de l'imaginaire non rationalisé.»

surréaliste mais «qu'il est tout simplement un peintre⁶⁴» (fig. 115). D'autre part, les critiques considèrent en général qu'Ernst ne s'est vraiment affirmé comme artiste qu'à partir de la fin des années 1930. Ils insistent davantage sur les tableaux des années 1950, ceux qui, d'après eux, accordent plus de place à la matière picturale. André Chastel évoque ainsi «les dernières salles» qui «donnent l'idée d'un maître qui a conquis la substance originale de son art, non seulement par l'étrangeté de l'image [...], mais aussi par la qualité de la matière et la suggestion des accords⁶⁵». En ce sens *Le Cri de la mouette* de 1953 (cat. 78) et *Enseigne pour une école de mouettes* de 1957 (cat. 89) sont les œuvres les plus souvent citées. Or cette période apparaît précisément, pour plusieurs critiques, comme la plus éloignée des considérations surréalistes. Ainsi de Franck Elgar, qui dans *Carrefour* considère les œuvres récentes d'Ernst comme une «réconfortante surprise», «une peinture raffinée où le surréalisme

MAX ERNST RACONTE COMMENT DE «FOUR» EN «FOUR», IL EST ARRIVÉ AU MUSÉE D'ART MODERNE



tant apporté à l'art contemporain : ce sont plus simplement les officiels qui ont changé. Et il est vrai aussi que de tous les peintres surréalistes Ernst est, avec Miro, le meilleur.

A la veille du vernissage, il regardait la centaine de tableaux, de frottages, de gouaches, de sculptures qui content 50 ans de travail et il disait : *C'est une impression étrange de revoir tout cela. C'est comme si on retrouvait des enfants. Et, jeudi soir, les visiteurs se sont inclinés. On connaissait Max Ernst de réputation. On connaissait mal son œuvre : sa constance, sa rigueur, son audace témoignent qu'Ernst n'est pas seulement un surréaliste, mais un maître d'aujourd'hui.*

Max Ernst a rédigé lui-même sa biographie et la publie en tête du catalogue. Mieux que ne l'aurait fait un ami car, lui, il a osé dire : ici à mes débuts une influence de van Gogh. Là, en 1919, une influence de Chirico. Et, plus loin, on trouve des notes amusantes : comme on riait en vacances dans le Tyrol avec Arp et Tzara ! *L'arrivée d'André Breton nous a rappelés au sérieux. Et encore la raison de son départ du mouvement surréaliste : C'était en 1938 : on voulait que je m'engage à saboter la poésie d'Eluard par tous les moyens possibles. Il y a aussi le récit de la façon dont il amorça la naissance de cet «action painting», dont les peintres américains sont si fiers : enfin une peinture nationale. En 1942, il expliquait sa technique à New York : On attache une boîte de conserve vide au bout d'un fil d'un mètre ou deux de long, on perce un petit trou au fond de la boîte, on la remplit d'une couleur assez liquide pour qu'elle s'écoule librement, on fait balancer la boîte au bout du fil au-dessus d'une toile couchée à plat, on lui impose des changements de direction par des mouvements de la main, du bras, de l'épaule, du corps entier. Des lignes surprenantes*

(Suite en page 6.)



On ne dit plus de Max Ernst qu'il est un peintre surréaliste, on dit qu'il est tout simplement un peintre.

Une grande exposition rétrospective de l'œuvre de Max Ernst s'est ouverte jeudi soir au Musée National d'Art moderne. On a remarqué, à l'occasion, que Max Ernst est le premier peintre surréaliste à recevoir cet honneur officiel et chacun philosopha sur le fait que toute révolution est tôt ou tard officialisée. Mais ce vernissage en grande tenue ne veut pas dire que Max Ernst, citoyen français, n'est plus le même personnage, mi-diable, mi-Don Juan, dont le sourire tout à tour inquiète ou témoigne d'une franche cordialité, ni le même peintre qui a

Une de ses toiles les plus célèbres : Célèbes (1921).

115 P. D., «Max Ernst raconte comment de “four” en “four”, il est arrivé au Musée d'Art Moderne», *Tribune de Lausanne*, 15 novembre 1959

64 P. D., 1959 (note 55).

65 Chastel, [1959] (note 30).

n'est plus rappelé que par une imprégnation littéraire⁶⁶». Finalement, l'artiste ne deviendrait vraiment peintre qu'à partir du moment où il passe à autre chose que le surréalisme, comme le suggère Françoise Choay avec un brin d'ironie dans *France-Observateur* : « Mais le cas Ernst se complique du fait qu'à un moment déterminé, il se met à faire de la peinture⁶⁷. » Tout se passe comme si le succès de Max Ernst avait pu être si unanime parce que les habitués contempteurs du surréalisme ont pu trouver dans les œuvres plus récentes matière à les contenter.

L'accent mis sur les dernières œuvres d'Ernst pose également la question de son inscription dans l'actualité artistique, marquée notamment par l'abstraction et l'expressionnisme abstrait. L'artiste lui-même choisit de s'arrêter longuement dans le catalogue sur sa technique consistant à attacher à un fil une boîte de conserve percée d'un petit trou et emplie de peinture liquide et à la balancer en lui imprimant des mouvements différents afin de faire apparaître des lignes surprenantes sur la toile. Il poursuit : « Certains des peintres new-yorkais ont adopté cette technique, baptisée par eux "*dripping*". Ils en ont fait ample usage. On sait que les plus fervents d'entre eux se sont contentés des résultats purement optiques de l'aventure, et que leur exemple a fait "boule de neige"⁶⁸. » Ernst évoque alors sa toile *Abstract art, concret art*, exposée à la Betty Parsons Gallery en 1942 et présentée, légèrement retravaillée et sous le titre *Jeune Homme intrigué par le vol d'une mouche non euclidienne* (cat. 70) (fig. 116), lors de la rétrospective parisienne. Nombreux sont les critiques – et parmi eux aussi bien Georges Boudaille que Jean-Jacques Levêque ou Alain Jouffroy – qui reprennent cette idée qu'Ernst serait à l'origine du *dripping*, et donc de l'expressionnisme abstrait américain. Ils y sont d'autant plus sensibles que vient de se dérouler, dans le même Musée national d'art moderne, une exposition sur Jackson Pollock et la peinture américaine⁶⁹. Seule Choay garde une certaine prudence :

« Il convient de dissiper le contre-sens, entretenu par l'artiste lui-même, lorsqu'il prétend avoir inspiré notamment les jeunes peintres de l'École de New York. Tel procédé (le *dripping*) qui n'était pour Ernst qu'un jeu cathartisant, devient pour un Pollock, par une rencontre occasionnelle, le moyen contrôlé de significations qui n'ont jamais eu place dans l'univers de Ernst⁷⁰. »

66 Franck Elgar, « Hommage au peintre surréaliste Max Ernst. De la révolution à la tradition », dans *Carrefour* 792, 18 novembre 1959.

67 Choay, 1959 (note 29).

68 Ernst, 1959 (note 8).

69 *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, 17 janvier–15 février 1959, Paris 1959.

70 Choay, 1959 (note 29).



116 Max Ernst, *Jeune homme intrigué par le vol d'une mouche non-euclidienne*, 1942-47, huile sur toile et laque, 82 × 66 cm, Berlin, collection Ulla et Heiner Pietzsch

Pour certains, il apparaît d'ailleurs plutôt comme une alternative aux abstraits, comme le suggèrent par exemple les remarques de Revel sur la richesse des titres de l'artiste :

« He astounds as a poet with the admirable titles that mark the progress of his inspiration, exuberant, comic and imaginative or visionary titles, which delight us after the wearying platitude of “Still lifes”, “Compositions”, “Painting N° 1, 2 or 3” of the so called “pure” painters⁷¹. »

71 Revel, 1959 (note 35).

Alors qu'Ernst est reconnu comme peintre et que se pose la question de son inscription dans l'actualité artistique, qu'en est-il dès lors du surréalisme lui-même? Revel pose la question de manière très claire pour son lectorat américain : «La peinture surréaliste est-elle une vraie peinture ou une illustration très simplifiée du fantastique? Le surréalisme est-il encore à la mode en France⁷²?» Plus encore : y a-t-il une contradiction à être peintre surréaliste et à avoir une rétrospective au Musée national d'art moderne, à être « honoré à l'égal d'un artiste lui aussi de valeurs établies⁷³ », comme le suggèrent plusieurs critiques? La *Tribune de Lausanne* rapporte ainsi que « chacun philosofa sur le fait que toute révolution est tôt ou tard officialisée », mais affirme que l'artiste lui-même reste le même personnage et que « ce sont plus simplement les officiels qui ont changé⁷⁴ ». Jouffroy, dans son entretien avec Ernst, résume cette position singulière :

« Votre situation, malgré votre succès, reste paradoxale et ambiguë. Vous êtes un poète, anarchiste de tempérament, et vous consentez cependant aux prix que l'on vous attribue, si tardivement. Vous êtes, au fond, resté le jeune homme révolté du dadaïsme mais vous vous enchantez aujourd'hui de faire de la "vraie" peinture, avec un plaisir manifeste à peindre. Certains pourraient y voir de l'inconséquence. Et pourtant, cela a la logique implacable du caprice, cette forme supérieure de l'indépendance poétique. Mais croyez-vous à la nécessité de la pureté, dans le comportement de l'artiste comme dans son œuvre? »

« Pureté! lui répond Ernst, pas de mot plus sale que le mot pureté prononcé par un puritain! Au nom de la pureté, que de crasse morale et intellectuelle accumulée sur notre jolie planète⁷⁵. »

Outre le cas personnel de Max Ernst, cette rétrospective pose aussi la question de ce que certains critiques considèrent comme la fin du surréalisme. Dès lors qu'un peintre surréaliste est exposé au MNAM dans une rétrospective, conservateurs et critiques envisagent-ils, au-delà du simple exemple de Ernst, le surréalisme comme un mouvement appartenant à l'histoire, et donc terminé? Faut-il distinguer entre un surréalisme « historique », celui de l'entre-deux-guerres, et un surréalisme contemporain? La manifestation peut en effet inciter à « faire un bilan du surréalisme en peinture », comme l'écrit Boudaille. Le

72 « Is surrealist painting real painting or an oversimplified illustration of the fantastic? Is surrealism still in fashion in France? » (Ibid.).

73 Elgar, 1959 (note 66).

74 P. D., 1959 (note 55).

75 Jouffroy, 1960 (note 61).

critique des *Lettres françaises* est pourtant l'un de seuls à penser que « cette rétrospective vient trop tôt », dans la mesure où « toutes les passions soulevées par le surréalisme, – et elles sont nombreuses et diverses, – ne sont pas encore éteintes⁷⁶ ». Pour les autres, le surréalisme est bien quelque chose de révolu, et dont on peut donc faire l'histoire au musée : il « relève davantage, désormais, de l'histoire de l'art que de l'actualité artistique⁷⁷ ». L'analyse est la même pour les critiques allemands : « Tout cela n'est évidemment plus nouveau et appartient à l'histoire de l'art et des idées de la première moitié de notre siècle⁷⁸. » Peu d'articles font le rapprochement avec l'actualité du surréalisme à la fin des années 1950, et notamment avec l'exposition « EROS » – qui commence il est vrai à la galerie Daniel Cordier en décembre alors que la plupart des articles sur Ernst sont écrits en novembre. C'est de manière très violente que Jean Bardiot y fait référence, pour l'opposer avec Ernst :

« J'ai tenu, la semaine dernière, à vitupérer un certain surréalisme de maison close avant de vous parler de l'exposition Max Ernst. Il me paraissait, en effet, désirable de nettoyer les ordures de la porte avant de vous inviter à pénétrer dans le palais féérique bâti par Ernst à la gloire du surréalisme⁷⁹. »

De manière étonnante, et comme une réponse à José Pierre et André Breton, *Elle* est le seul magazine à rapprocher les deux événements dans l'article intitulé « À l'honneur pendant les Fêtes : le Surréalisme » qui renvoie dos à dos « ces peintres et poètes [qui] sont presque classiques aujourd'hui⁸⁰ ».

76 Georges Boudaille, « Max Ernst et le surréalisme », dans *Les Lettres françaises*, 26 novembre 1959.

77 D. C., 1959 (note 31).

78 « Alles das ist selbstverständlich nicht mehr neu und gehört bereits der Kunst- und Geistesgeschichte der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts an. » (Siegfried Broesecke, « Ein rastloser Sucher und Experimentierender. Eine umfangreiche Ausstellung mit Werken von Max Ernst in Pariser Musée d'Art Moderne », dans *Mannheimer Morgen*, 8 décembre 1959).

79 Jean Bardiot, « La cote des peintres. Au Musée National d'Art Moderne : Max Ernst-le-grand », dans *Finance*, 7 janvier 1960.

80 René Barotte, « Arts. À l'honneur pendant les Fêtes : Le Surréalisme », dans *Elle*, 11 décembre 1959.

Index

*Noms**A*

Accetti, Paride : 308, 310, 391
 Adenauer, Konrad : 353
 Adorno, Theodor W. : 355
 Agar, Eileen : 136, 214, 215, 217, 218, 224 - 226
 Agnelli, Gianni : 387
 Alechinsky, Pierre : 332
 Alleau, René : 286
 Allendy, Colette (voir Galerie Colette Allendy, Paris) : 291
 Alloway, Lawrence : 275
 Alvear, Mme de : 304
 Anavi, Hélène : 389, 407
 Andralis, Juan : 289, 293
 Andrieu, Pierre : 258
 Anthonioz, Bernard : 279
 Apollinaire, Guillaume : 182, 323
 Aragon, Louis : 16, 18-19, 21, 22, 25, 30, 59, 73, 81, 161, 167, 170, 183-184, 203, 330, 395
 Arcimboldo, Giuseppe : 321, 335, 399
 Arensberg, Louise : 25, 97, 119, 122, 130, 133, 140
 Arensberg, Walter Conrad : 25, 88, 97, 119, 122, 130, 133, 140
 Argan, Giulio Carlo : 366, 400
 Arman (Armand Fernandez) : 192, 311
 Arp, Hans : 12-13, 17-20, 30-31, 35, 39, 47-49, 50-56, 58-60, 63, 69, 91, 115, 193, 195, 198, 220, 223-224, 264, 288, 317, 323, 328, 342, 345-346, 357, 361-364, 367-368, 370, 372-373, 375-379, 381, 404, 407-408
 Artaud, Antonin : 16, 169
 Aurenche, Marie-Berthe : 72
 Audoin, Philippe : 293
 Austin, Chick : 157

B

Babet, Sophie : 285-286, 292-295, 298-299
 Bacon, Francis : 368, 386, 401
 Baes, Rachel : 287, 293, 295
 Baj, Enrico : 281, 300-316, 391, 395, 396
 Baj, Lucilla : 308
 Baj, Roberta : 302, 310-311
 Balfour, Patrick : 228
 Balthus : 288, 324
 Bard, Joseph : 216
 Bardiot, Jean : 424
 Barnes, Djuna : 242
 Baron, Jacques : 16, 198
 Barr, Alfred H. : 132-133, 306, 362, 367, 397
 Barr Jr., Albert J. : 36, 58, 140, 157, 163
 Basler, Adolphe : 166
 Basil, Otto : 342
 Bassi, Carlo : 385
 Bataille, Georges : 169-170, 257-258, 318
 Battisti, Eugenio : 385
 Bauchant, André : 63
 Baudoin, Henri : 101
 Bayer, Herbert : 232
 Baxter, Robert : 226
 Bazaine, Jean : 291
 Beaton, Cecil : 153
 Beaudin, André : 165
 Becchis, Mario : 383
 Bédouin, Jean-Louis : 288, 290, 292, 293, 322, 378, 379
 Bellier, Alphonse : 102, 105-106, 126, 183-184
 Bellmer, Hans : 248-249, 250, 252-272, 274-275, 277-280, 308, 314, 319, 320, 327, 336, 345-346, 349, 390
 Benayoun, Robert : 72, 288, 294, 331-332, 378
 Benjamin, Walter : 14, 354
 Bergmann, Max : 129
 Bernard, Yvonne : 93
 Berners, Lord (Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson) : 138, 153
 Bernstein, Robert : 151-152
 Bertholo, René : 401
 Betjeman, John : 146
 Biebl, Konstantin : 208
 Bissière, Roger : 369
 Blake, William : 362
 Blumenthal, Cecil (dit Blunt) : 143
 Blunt, Anthony : 154
 Bo, Carlo : 399
 Böcklin, Arnold : 399
 Bokanovsky, Maurice : 323
 Bollati, Giulio : 395
 Bomsel, Edmond : 395
 Bondy, Walter : 28, 185-186, 188, 191
 Bonheur, Gaston : 257
 Bonnard, Pierre : 172, 195
 Bono, Paolo : 391
 Bonnefoi, Geneviève : 276
 Bonnel, René : 170
 Borelly, René : 172
 Bornschein, Rudolf : 341, 344, 346-347, 352
 Bosch, Jérôme : 317, 321, 366, 398-399
 Boschetti, Goffredo : 385
 Bostik, Vaclav : 293
 Bouchet, André Du : 293
 Boudaille, Georges : 421, 423
 Bounoure, Vincent : 299, 332
 Bourdelle, Antoine : 61
 Bourdieu, Pierre : 12
 Bousquet, Joë : 16, 260
 Bouvier, Monseigneur : 263-264

- Braillard, Etienne : 263
 Brancusi, Constantin : 25, 97, 117,
 121-134, 198, 361
 Brandi, Cesare : 400
 Braque, Georges : 18, 28, 59, 64,
 103, 116, 164, 166, 169, 171-172,
 195, 254, 292, 361
 Brauner, Jacqueline : 324, 327-328
 Brauner, Victor : 17, 36, 253, 256,
 288, 289, 323-324, 327, 336, 345,
 369, 390
 Bresdin, Rodolphe : 321, 334
 Breton, André (voir Galerie surréa-
 liste, Paris) : 11-12, 14, 16, 17-18,
 21-29, 32-36, 38, 39, 42, 48-49,
 58, 61, 65, 69, 72-73, 79, 80-81,
 87-88, 92-94, 102, 104, 110-111,
 112-115, 141, 145, 148, 154, 162,
 164-171, 176-177, 182-184, 186-
 188, 190-192, 194, 198-199, 204,
 207, 209, 215, 220, 221-223, 227,
 236, 258, 264, 283-286, 288-299,
 303-304, 308-309, 312, 316-319,
 321-323, 330-332, 335, 339-342,
 344-345, 348, 352, 356-357, 362-
 363, 370-372, 374, 378-379, 388,
 394-396, 403, 424
 Breton, Germaine : 168
 Breton-Lamba, Jacqueline : 209, 220,
 222
 Brignoni, Sergio : 61
 Brinton, Diana : 136
 Brizio, Anna Maria : 365
 Brouk, Bohuslav : 206, 208
 Brueghel, Pieter : 321, 368, 398
 Brummer, Joseph (voir The
 Brummer Gallery, New York) :
 125-127
 Brunius, J-B. : 331
 Buch-Duttlinger, Edith : 348
 Bucher, Jeanne (voir Galerie Jeanne
 Bucher, Paris) : 20, 32, 64, 65, 66,
 71, 75, 163, 169, 195, 257, 291
 Buchheister, Carl : 300, 302, 304,
 305
 Buffet, Bernard : 37, 320
 Bunuel, Luis : 31
 Burney, Sydney : 223
 Burra, Edward : 214
 Burt, Steinert Edith : 349
- C**
 Cabanne Pierre : 118, 119, 121, 128
 Cage, John : 117
 Cahun, Claude : 149
 Calder, Alexander : 361
 Camacho, Jorge : 331, 332
 Campigli, Massimo : 61, 62, 63
 Camu, Olivier : 39
- Cant, James : 214, 217, 225, 227
 Carluccio, Luigi : 383, 384, 387, 395,
 398, 399
 Caracciolo Agnelli, Marella : 384,
 397, 395
 Cardazzo, Carlo (voir Galleria del
 Naviglio, Milano et Galleria del
 Cavallino, Venezia) : 303, 307,
 308, 390, 395
 Cardazzo, Renato : 390
 Cardenas, Agustín : 294
 Carluccio, Luigi : 383-388, 391,
 394-401
 Carrington, Leonora : 40, 228
 Carrouges, Michel : 318
 Carzou, Jean : 369
 Casson, Hugh : 160
 Cassou, Jean : 134, 306, 325, 404-406,
 408, 409, 410, 414-417
 Causey, Andrew : 215
 Cavaliere, Alik : 311
 Celan, Paul : 341
 Celant, Germano : 385
 Cézanne, Paul : 126, 195
 Chadourne, Marc : 187
 Chagall, Marc : 116, 358, 408
 Chambers, Emma : 215, 378
 Charensol, Georges : 330
 Chirico, Giorgio de : 17, 18, 19, 28,
 31, 48, 70, 107, 195, 198, 201, 235,
 240, 302, 323, 361, 364, 386, 387,
 389, 391, 392, 393, 394, 396, 401,
 408
 Chabrun, Jean-François : 330
 Chadourne, Paul : 203
 Charlet, Blanche (voir galerie Le
 Centaure, Bruxelles) : 77, 78, 90
 Chastel, André : 359, 420
 Chateaubriand, François-René : 207
 Chauvet, Stephen : 203, 278
 Chazelle, Jacques : 343, 344
 Choay, Françoise : 421
 Clarac-Sérou, Max (voir Galerie du
 Dragon, Paris) : 269, 278, 280
 Clert, Iris (voir Galerie Iris Clert,
 Paris) : 37
 Clouzot, Henri : 182, 191
 Coat, Tal : 293, 295
 Cocteau, Jean : 64, 126
 Cogniat, Raymond : 279, 369, 372,
 380, 419
 Cooper, Douglas : 229, 367, 368
 Copley, Bill : 302, 307, 335
 Copley, William N. : 376, 387
 Colle, Pierre (voir Galerie Pierre
 Colle, Paris) : 23, 26, 61, 70-72,
 75, 148, 150
 Collinet (-Breton), Simone (voir
 Galerie Furstenberg, Paris) : 326,
 328, 335, 342, 345, 377, 388, 399,
 407, 411
- Cordier, Daniel (voir Galerie Daniel
 Cordier, Paris et Francfort) : 265-
 270, 272, 274-277, 279, 280, 281,
 304, 305, 321, 328
 Cordier, Raymond : 328
 Corot, Camille : 171
 Coutaud, Lucien : 324, 342, 369
 Courthion, Pierre : 21
 Cremonini, Leonardo : 401
 Crépin, Fleury Joseph : 293, 295
 Crevel, René : 16, 20, 71
 Crippa, Roberto : 308
 Crommelync, Aldo : 254
 Crosby, Cresse : 140, 143
 Croxley, Hubert : 49, 50
 Courbet, Gustave : 362
 Cunningham, Merce : 117
 Cuttoli, Marie : 278, 345
- D**
 D'Haese, Reinhoud : 331
 Dado (Miodrag Đurić) : 265, 280
 Dalí, Gala : 18, 25-27, 29, 116, 137,
 142, 144, 146, 148-151, 153, 155-
 157, 159, 160
 Dalí, Salvador : 11, 93, 135, 136, 137,
 145, 149-151, 153, 155, 157, 158,
 198, 215, 221, 248, 249, 250, 256,
 327, 342, 361, 366
 Dangelo, Carla : 308
 Dangelo, Sergio : 301, 308, 313, 391
 Dausset, Nina (voir Galerie Nina
 Dausset, Paris et galerie La
 Dragonne, Paris) : 286, 298, 342
 David, Jacques : 255, 261
 Dax, Adrien : 378, 379
 Dawson, Peter Norman : 217, 218,
 220
 Degand, Léon : 284
 Degottex, Jean : 290, 293, 295, 296
 Delacroix, Eugène : 171
 Delcour : 184
 Delvaux, Paul : 50, 219, 231, 232-234,
 236, 241-245, 293, 339, 342, 366,
 368, 400
 Denis, Maurice : 198
 Derain, André : 18, 26, 126, 164-166,
 168, 172, 195, 369
 Descaves : 102
 Deschryver, Honorine : 79
 Desiderio, Monsù : 399
 Desjobert, Edmond : 258
 Desjobert, Jacques : 258
 Desnos, Robert : 16-18, 48, 49, 50,
 166, 198
 Deux, Fred : 280, 289, 293, 295, 298
 Dewasne, Jean : 269, 291
 Deyrolle, Jean : 291
 Diaghilev, Serge : 21

Dix, Otto : 359
 Domínguez, Óscar : 221, 222, 293, 295, 298, 339
 Donati, Enrico : 298, 345
 Dorival, Bernard : 70, 388, 407, 411-413, 417
 Doucet, Jacques : 27, 104, 115, 167
 Doumayrou, Guy-René : 288
 Dors, Mirabelle : 289, 291, 295
 Dostoievsky, Fiodor : 168
 Dragone, Angelo : 394, 386
 Dreier, Katherine S. : 120-122
 Drude, Hélène (voir galerie Le Point Cardinal, Paris) : 328, 390
 Dubuffet, Jean : 265, 269, 271
 Ducasse, Isidore : 61
 Ducellier, James : 371
 Duchamp, Eugène : 118, 120, 418
 Duchamp, Lucie : 120
 Duchamp, Marcel (voir Rrose Sélavy) : 24-26, 29, 33-35, 42, 59, 69, 97-99, 120-123, 125-134, 141, 253, 302, 303, 310-313, 325, 326, 331, 334, 335, 342, 357, 362, 363, 374, 390, 395-397, 418
 Dufresne, Maurice : 166
 Dufy, Raoul : 126, 193, 197, 198
 Dunoyer, de Segonzac, André : 126
 Dupin, Geo (Jo) (voir galerie La Triskèle, Paris et galerie Le Cours d'Ingres, Paris) : 285, 297, 299
 Duprey, Jean-Pierre : 288, 293, 323, 328, 335
 Durand-Ruel, Paul (voir Galerie Durand-Ruel, Paris) : 14, 66
 Durst, André : 143
 Duvillier, René : 283, 285, 290, 293-297
 Dyserinck, Hugo : 355

E

Eichmann, Ingeborg : 229
 Einstein, Carl : 47, 60, 188, 189
 Ekström, Arne : 265, 275
 Eliot, T.S. : 242
 Éluard, Nusch : 136, 218
 Éluard, Paul : 16, 18, 22, 25, 27, 29, 34, 39, 81, 102, 109, 113, 116, 136-137, 141, 144, 147, 148, 153, 168, 181, 183-184, 186-187, 191, 198, 206, 209, 218, 224, 258, 333, 345, 407, 416

Ende, Edgar : 342, 344
 Ensor, James : 398
 Erlanger, Philippe : 344
 Ernst, Max : 11, 16-18, 20-22, 25-26, 30-31, 35-36, 39-40, 48, 57, 61, 63-64, 69, 72-73, 80-81, 83, 115-116, 177, 188-189, 226-227, 249, 250, 252, 264, 288, 293, 302, 303, 313-314, 317, 319, 323, 326-328, 330-331, 335, 339, 342, 345-347, 354-357, 361, 363, 368, 373-374, 376-378, 380-381, 386-387, 389, 391, 402-424
 Escholier, Raymond : 404
 Estève, Maurice : 369
 Estienne, Charles : 285, 289, 290-291, 293-294, 296, 298, 370, 372, 390, 391
 Ey, Johanna : 30

F

Fabbri (éditeurs : Giovanni et Dino) : 384
 Fabius, André : 102, 110-112, 115
 Fabius, Laurent : 115
 Facchetti, Paul : 268, 277, 280
 Faillet, Félicien : 172
 Fall, Georges : 271, 273
 Falzoni, Giordano : 293, 294-295
 Faucheux, Pierre : 332
 Faucigny-Lucinge, Jean-Louis de : 26, 143, 389
 Fénéon, Félix : 62-63
 Fernandez Granell, Eugenio : 284, 292-293
 Ferroni, Gianfranco : 401
 Feuerstein, Bedřich : 197
 Fieschi, Giannetto : 401
 Fièvre, Yolande : 280
 Filiger, Charles : 321
 Filipacchi, Daniel : 260
 Filla, Emil : 188, 206-207
 Fini, Leonor : 149-151, 324, 336
 Flagel, Léon : 182
 Flamand, Charles : 378
 Flechtheim, Alfred (voir Galerie Flechtheim, Berlin) : 14, 163, 165, 180, 201, 341
 Flouquet, Pierre-Louis : 233
 Foix i Mas, Josep Vicenç (J.V. Foix) : 153
 Fontana, Lucio : 302, 307, 308, 311
 Fougeron, André : 289
 Fourier, Charles : 331-332

Fournier, Jean (voir Galerie-librairie Kléber, Paris) : 294
 Forbath, Imre : 208
 Fossati, Paolo : 385, 394-397
 Foster, Jane : 124
 Fradkin, Samuel : 278
 Fraenkel, Théodore : 16, 61
 Fraisse, Henri : 278
 Franchetti, Giorgio : 391
 Frank, Jean-Michel : 65, 73-74
 Fraser, Robert : 275
 Freud, Sigmund : 260, 367
 Friederich, Clara : 56
 Frumkin, Alan (voir Alan Frumkin Gallery, New York) : 269
 Fumière, Camille : 91
 Fumière, Germaine : 91
 Füssli, Johann Heinrich : 321, 331, 334, 364, 399

G

Gabo, Naum : 232
 Gaffé, René : 27, 29-30, 80, 235, 237, 239
 Gagnaire, Aline : 298
 Gainsborough, Thomas : 216
 Gallatin, Albert Eugène (voir Galerie Albert Eugène Gallatin, Paris) : 163
 Gascoyne, David (voir Esq. London) : 149, 154, 214-216, 218, 223
 Gassiot-Talabot, Gérard : 418
 Gauguin, Paul : 280
 Gaille, Charles de : 351
 Gausson, Gérard : 378
 Gheerbrant, Alain : 258
 Giacometti, Alberto : 17, 31, 42, 61-76, 181, 199, 286, 288-289, 325-327, 334-336, 363, 386, 389
 Giacometti, Annette : 71, 76
 Giacometti, Giovanni : 63
 Giedion, Sigfried : 30-31, 56
 Giedion-Welcker, Carola : 30, 49, 56
 Gimpel, René : 275, 280
 Giron, Robert : 234, 240, 243-245, 367
 Gleizes, Albert : 119
 Gobin, Francis : 343-344
 Gočár, Josef : 198, 203
 Godon, Louise : 169
 Goemans, Camille (voir Galerie Goemans, Paris et galerie La Vierge poupine, Bruxelles) : 19, 22, 32, 50-51, 53-55, 59,

80-82, 85, 90-94, 154, 231-232, 389
 Goerg, Edouard : 369
 Goldfayn, Georges : 285, 287, 288, 294-297, 378
 Goldschmidt, Benedict : 240
 Gomès, Henriette : 65, 326, 335
 Gorky, Arshile : 390, 401
 Gosset, Camille : 240
 Goutal, Pierre : 416
 Götz, K.O. : 354
 Grab, Walter : 342-344
 Graham, Anthony Maxton : 244
 Graham, Geoffrey : 214, 226
 Graindorge, Fernand : 52, 390, 399
 Grandval, Gilbert : 351
 Grandville, Jean-Jacques : 321, 335
 Grassat -collection : 165
 Green, Anne : 142
 Green, Julien : 142, 160
 Gribaudo, Ezio : 390-391, 393
 Gris, Juan : 26, 59, 116, 164, 166, 168-169, 240
 Groh, Hans : 347
 Grohmann, Will : 274, 359
 Gromaire, Marcel : 17
 Grosz, Eva : 159
 Grosz, George : 159
 Grote, Ludwig : 367
 Grubert, Francis : 292
 Gütersloh, Albert Paris : 340
 Guerrasio, Guido : 392
 Guggenheim, Peggy (voir Art of This Century, New York et Guggenheim-Jeune, London) : 30, 34, 97, 240, 360, 361, 367, 369, 376, 378-379, 389, 400, 413
 Guiette, René : 233
 Guillaume, Paul (voir Galerie Devambez, Paris) : 182, 203
 Gülther, Egon (voir Galerie Egon Gülther, Mannheim) : 43, 354
 Gutfreund, Otto : 193
 Guttuso, Renato : 392-393

H

Haftmann, Werner : 359, 391
 Hagenbach, Marguerite : 56, 376
 Hahn, Otto : 117
 Hahn, Stephen : 278
 Haile, Sam : 214
 Hamoir, Irène : 91
 Hantaï, Simon : 35, 280, 286, 290, 294-296, 372, 379
 Harfaux, Arthur : 68
 Harriman Rumsey, Mary : 125
 Hartung, Hans : 291, 369
 Heisler, Jindrich : 287

Helft, Jacques (voir Rosenberg and Helft Gallery, London) : 172
 Helion, Jean : 17
 Hemingway, Ernest : 166
 Henisz, Alexandre : 309
 Henry, Maurice : 68, 323, 327, 336
 Hentzen, Alfred : 68, 323, 326, 336
 Hérold, Jacques : 323-324, 327, 335, 336, 345
 Hersaint, Claude : 388-389, 407
 Hertz, Michael : 415
 Hilsun, René : 101
 Hodin, Josef P. : 370
 Hoffmann, Emanuel : 30, 152
 Hoffmann-Stehlin, Maja : 52, 56
 Hoffmeister, Adolf : 196-197, 202, 206, 208
 Holan, Karel : 193
 Holy, Miloslav : 193
 Hölzer, Max : 342
 Honzl, Jindrich : 208
 Hooreman, Paul : 50-51
 Housez, Judith : 25
 Huelsenbeck, Richard : 175-176
 Hughes, Noel Evelyn (Peter) : 232
 Hugnet, Georges : 34-35, 222, 257
 Hugo, Francois : 412
 Hugo, Valentine : 69
 Hugo, Victor : 321
 Hultén, Pontus : 390
 Hutter, Marcel : 390

I

Iolas, Alexander (voir Alexander Iolas Gallery, New York) : 77, 376, 390, 399
 Ivsic, Radovan : 330, 331

J

Jacmain, André : 408
 Jaguer, Edouard : 20, 284, 285, 301-306, 313, 315
 James, Edward : 7, 26, 30, 77, 135-138, 140-148, 151, 152, 155, 157-161, 229, 236, 433,
 Jamis, Fayad : 294
 Janis, Sidney (voir Sydney Janis Gallery, New York) : 306, 365
 Janlet, Max : 340, 408
 Janlet, Pierre : 30, 51, 52, 80, 390
 Janoušek, František : 202
 Jarry, Alfred : 311
 Jean, Marcel : 212, 221, 222, 318
 Jené, Edgar : 328, 341, 344
 Jesi, Emilio : 391
 Ježek, Jaroslav : 195, 204, 208
 Johns, Jasper : 38, 117

Johnson Sweeney, James : 117, 118, 132-134, 306, 374
 Jorn, Asger : 311
 Josephson, Matthew : 22
 Jouffroy, Alain : 270, 273, 419, 421, 423
 Jucker, Riccardo : 391

K

Kahn, Simone : 25, 26
 Kahnweiler, Daniel-Henry : 42, 109, 163, 165, 174, 195
 Kahnweiler, Gustav : 165
 Kalinowski, Horst Egon : 265
 Kandinsky, Vassily : 26, 291, 361
 Kaplický, Josef : 197
 Kermadec, Eugène de : 165
 Kersaint, Henri-George (voir Daniel Kahnweiler, Paris) : 176
 Kiesler, Frederick : 34, 35,
 King, Katy : 208
 Klapheck, Anna : 356
 Klapheck, Konrad : 302, 303, 313, 315, 331
 Klee, Paul : 48, 57, 71, 198, 359, 368
 Klein, Yves : 37
 Knyvett-Lee, Arthur (voir Redfern Gallery, London) : 244
 Kokoschka, Oscar : 358
 Kolle, Helmut : 17
 Kooning, Willem de : 368
 Kopac, Slavko : 294, 295
 Kotik, Pravoslav : 193
 Kotrba, Karel : 193
 Krebs, Jean : 399
 Krizek, Jan : 288, 293
 Kunstadt, Josef : 208
 Kyrou, Ado : 288

L

Labisse, Félix : 285, 293, 295, 319, 326, 330, 334, 335, 363, 369, 372
 Lacourière-Frélaut : 254
 La Hire, Marie de : 100
 Lair-Dubreuil, Fernand : 185
 Laloy, Yves : 37, 297
 Lam, Wifredo : 27, 42, 286, 295, 298, 302, 328, 391
 Lambert, Jean-Clarence : 303, 309
 Lamy, Marguerite : 417
 Langui, Emile : 306, 398
 Laporte, René : 326, 335
 Lascaux, Élie : 165, 166, 169
 Lassaigne, Jacques : 293
 Laurencin, Marie : 126
 Laurens, Henri : 71, 166
 Laurin, René : 285

Lautréamont, Comte de (Isidore Lucien Ducasse) : 168, 191, 263
 Le Moal, Jean : 291
 Lebel, Jean-Jacques : 360
 Lebel, Robert : 36, 126, 326, 328, 335, 379, 387, 388, 399
 Lecomte, Marcel : 85, 86
 Lee, Ruper : 136
 Lefebvre-Foinet, Maurice : 326, 335
 Léger, Fernand : 18, 114, 164, 232
 Legrand, Gérard : 288, 330, 378
 Leiris, Louise (voir Galerie Louise Leiris, Paris) : 172, 176, 325, 328, 345, 390
 Leiris, Michel : 16, 55, 64, 164-169, 176, 198, 390
 Leiris, Zette : 176
 Legge, Sheila : 228
 Leonhard, Kurt : 355
 Lepri, Stanislas : 324, 330
 Levallet : 102
 Level, André : 70, 182, 191
 Levêque, Jean-Jacques : 419, 421
 Levi, Corrado : 391
 Levi, Marcello : 384
 Levy, Julien (voir Julien Levy Gallery, New York) : 72, 75, 141, 143, 149, 150, 152, 157, 158, 160, 161, 376
 Leymarie, Jean : 70, 71, 367
 Lhote, André : 166, 369
 Licini, Osvaldo : 386, 401
 Limbour, Georges : 16, 167, 413, 414
 Lipchitz, Jacques : 63, 149
 Lisi, Lionello de : 391
 Loeb, Albert : 41
 Loeb, Edouard (voir Galerie Edouard Loeb, Paris) : 15, 405, 408-410
 Loeb, Pierre (voir Galerie Pierre, Paris) : 15-18, 20, 28, 41, 48, 64, 65, 66, 68, 114, 409
 Longhi, Roberto : 364, 368, 400
 Loubchansky, Marcelle : 290, 295
 Losch, Tilly : 137
 Lurçat, Jean : 17

M

Maar, Dora : 218
 MacDonald, Duncan : 140, 147, 229
 Maeght, Aimé (voir Galerie Maeght, Paris) : 280, 374
 Magritte – Berger, Georgette : 81, 91, 94
 Magritte, René : 26, 50, 77-96, 142, 143, 219, 220, 224-226, 231, 233-236, 239, 240, 253, 289 293-295, 298, 302, 308, 309, 323, 326-328, 334, 335, 342, 345, 362, 368, 379, 380, 386, 387, 390, 398

Makovský, Vincenc : 33, 198, 202, 203, 208, 211
 Malaparte, Curzio : 399
 Malkine, Georges : 16, 18, 113
 Mallarmé, Stéphane : 5, 11
 Mallè, Luigi : 385, 387-390, 393
 Malraux, André : 166, 279, 418
 Mambour, Auguste : 89
 Mandiargues, Bona de : 302
 Mandiargues, André Pieyre de : 303
 Manet, Édouard : 92
 Mann, Klaus : 354
 Mansour, Joyce : 303
 Marchand, André : 293, 369
 Marchiori, Giuseppe : 394
 Marconi, Giorgio : 303, 310, 315
 Marcoussis, Louis : 30
 Mariën, Marcel : 50, 80, 220, 227
 Marion, Denis : 79
 Marx, Karl : 12
 Marzotto, Paolo : 391
 Masson, André : 13, 16, 17, 20, 64, 163, 170-176, 198, 253, 323, 327, 336, 342, 359, 369, 404
 Martins, Maria : 134
 Mathieu, Georges : 284
 Matisse, Pierre (voir Pierre Matisse Gallery, New York) : 42, 61, 75, 174, 280, 369, 374, 376
 Matisse, Henri : 63, 64, 126, 172, 193, 195, 292, 374
 Matta, Roberto : 38, 253, 265, 266, 268, 269, 253, 265, 266, 268, 277, 386, 391
 May, Saidie : 163, 175
 Mayor, Fred : 240
 Mc Garrell, James : 401
 McNeill, Alexander James : 229
 McWilliam, Frederick Edward : 214, 224-225
 Mednikoff, Reuben : 223
 Megret, Christian : 351
 Menil, Dominique de : 326-327, 335, 376, 405, 412
 Menil, Jean de : 326-327, 335, 376, 412
 Mesens, E.L.T. (voir London Gallery, London) : 30, 32-33, 50, 52, 78-79, 85, 87-89, 93, 136, 213-216, 219-224, 227, 230-246, 293, 302-303, 305-309, 335, 380, 391, 398-399.
 Messagier, Jean : 290-291
 Messer, Thomas : 279
 Meyer, Elizabeth : 126
 Meyer, Eugène : 126
 Michaux, Henri : 265-266, 268-280
 Michelet, Jules : 257-258
 Millarès, Manolo : 270
 Miller, Dorothy : 389
 Miller, Lee : 218, 221-222, 224, 227-229, 233

Mills, Laurence : 110-113
 Milo, Jean (voir galerie Le Centaure, Bruxelles) : 77, 80, 89-90
 Mirò, Joan : 16-18, 20-22, 27, 30-31, 35, 38, 40, 42, 48, 57, 59, 61, 64-65, 68, 81, 89, 93, 115, 130, 165, 195, 198-199, 206, 212, 222, 229, 230, 240, 248, 250-254, 256, 264, 288-289, 294, 309, 311, 317, 324, 326, 328, 331, 335, 342, 344, 357, 359, 361, 363, 367-368, 370, 372-374, 378-380, 384, 387, 389-390, 404, 408
 Mirò, Pilar : 374
 Mitrinovic, Dimitrije : 240
 Modigliani, Amedeo : 18, 116, 320
 Moeschlin, Walter : 347
 Moholy-Nagy, László : 232
 Molinier, Pierre : 37, 289, 293-296
 Morand, Paul : 125, 127
 Moreau, Gustave : 322, 331, 335, 362, 388-389
 Moret, Daniel : 263-264
 Morone, Remo : 391
 Mörner, Stellan : 136
 Mondrian, Piet : 56, 130
 Montbas, Pierre de : 271, 275, 278
 Montparnasse, Kiki de : 189
 Moore, Henry : 216, 223-224, 229, 362
 Moore, Irina : 216
 Mouloudji, Marcel : 285
 Mouradian, Aram D. : 20, 32, 407, 409
 Mourlot, frères : 254
 Mueller, Josef : 62-63
 Munch, Edvard : 196, 231-232
 Mundy, Jennifer : 39
 Murat, Madeleine : 189-190
 Muzika, František : 197-198, 201

N

Nacenta, Raymond : 320-321, 325, 330
 Nadasky, Comtesse de (Élisabeth Bathory) : 75
 Nadeau, Maurice : 290, 317
 Nash, Paul : 148-149, 154, 212, 214-217, 225-226, 228
 Nash, Margareth : 212
 Naville, Pierre : 15-16
 Nelli, Léon : 184
 Neuwirth, Arnulf : 341
 Nezval, Vítězslav : 203, 206-208
 Nietzsche, Friedrich : 168, 170
 Noailles, Charles de (Vicomte) : 26, 64-65, 68, 70-71, 73, 75, 143, 147, 389

- Noailles, Marie-Laure de (Vicomesse) : 64-65, 68, 70-71, 73, 75, 137, 147-150, 324, 389-390, 407, 414
- Noel Norton, Lady Evelyn : 219, 235
- Noll, Marcel : 16, 93, 169
- Norton, Clifford : 232
- Nougé, Paul : 80-81, 83, 85, 87, 91, 93
- Novotný, Kamil : 197, 205
- O**
- O'Connor, Philip : 223
- O'Neill, David : 166
- Onslow Ford, Gordon : 245
- Oppenheim, Meret : 35-36, 228, 286-287, 289, 293, 327, 334, 336, 363, 380
- Osuský, Štefan : 195
- Osvaldo Tommasini, Vittorio (dit Farfa) : 311
- P**
- Paalen, Wolfgang : 33, 198, 201, 221-222, 286, 288-289, 295, 326, 335, 338-340, 345
- Pach, Walter : 119
- Pacquement, Alfred : 279-280
- Pailthorpe, Grace : 223
- Pallucchini, Rodolfo : 358-359, 362-364, 366-367, 370-372
- Pampanini, Silvana : 366
- Parent, Mimi : 331
- Parinaud, André : 70, 73, 284
- Parisot, Henri : 257-258
- Pascin, Jules : 15
- Pastoureau, Henri : 318
- Pauvert, Jean-Jacques : 379, 406, 411
- Paz, Octavio : 303
- Pecci, Anna-Laetitia : 143
- Pečírka, Jaromír : 197
- Pellequer, Raoul : 102
- Penrose, Roland (voir London Gallery, London) : 17, 30, 32-34, 42, 135-137, 140, 148, 154, 206, 213-216, 218-225, 227-234, 237-240, 243, 245, 326, 328, 335-336, 367, 387, 407, 417
- Péret, Benjamin : 16, 81, 161, 288-289, 294, 312, 318, 349, 378
- Peters, Ruth Meredith : 89
- Petit, André-François (voir Galerie André François Petit, Paris) : 390, 399
- Petlin, Irving : 401
- Pia, Pascal : 169-170
- Piano, Renzo : 133
- Picard, Olivier : 110, 233
- Picabia, Francis : 25-26, 59, 97-109, 114-116, 120-121, 197, 288, 298, 302-303, 308, 311, 335, 339, 362, 390, 391, 404
- Picasso, Pablo : 17, 26, 30-31, 59, 64, 66-68, 87, 116, 124, 136, 149, 164-168, 171-172, 177, 192, 195, 202, 207, 218, 221, 223, 254, 298, 302, 335, 358, 360-361
- Picon, Gaëtan : 417
- Pierre, José : 36, 288, 294-295, 303, 309, 318, 322, 330, 378-379, 381, 403, 424
- Pietzsch Ulla et Heiner : 147, 422
- Pissarro, Camille : 126
- Pistoi, Luciano : 390
- Pollock, Jackson : 421
- Pomodoro, Giò : 308
- Poncetton, François : 183, 188-189
- Portier, André : 182-183, 185, 188-189
- Pouderoux, Manou : 324
- Poujet, André : 293, 295
- Poulenc, Francis : 144
- Pretzell, Lothar : 376
- Prévert, Jacques : 64, 198
- Purnal, Suzanne : 89
- Q**
- Queneau, Raymond : 198, 303
- Quinn, John : 97, 107, 119, 121, 123-127
- R**
- Rabas, Václav : 193
- Rabourdin, Dominique : 285, 293-294
- Rada, Vlastimil : 193
- Ragon, Michel : 284, 413, 418
- Rahon, Alice : 285, 297
- Rapin, Maurice : 289, 291-294, 298
- Rasamatt : 102
- Ratton, Charles : 27, 326, 334, 57, 184, 213-214, 322, 320, 334, 420
- Rauschenberg, Robert : 38, 117, 266, 320
- Ray, Man : 17, 18, 23, 30, 57, 59, 68, 69, 92, 103, 116, 120, 141, 181, 183, 187, 189, 190, 191, 198, 203, 212, 217, 221, 222, 266, 268, 269, 293, 302, 303, 310, 311, 223, 327, 330, 335, 345, 348-350, 407
- Raynal, Henri : 166
- Read, Herbert : 136, 154, 214, 216, 223, 228,
- Reavey, George : 240
- Réchiquot, Bernard : 280
- Redon, Odilon : 99, 126, 322, 362, 400
- Reigl, Judith : 283, 293-296
- Reims, Cécile : 250, 251, 253, 255-257, 260-264,
- René, Denise (voir galerie Denise René, Paris) : 291, 320
- Restany, Pierre : 418
- Revel, Jean-François : 325, 331, 333, 413, 418, 422, 423
- Reverdy, Pierre : 168
- Reynolds, Mary : 131
- Rheims, Maurice : 285, 388
- Richard, Claude : 258
- Ridder, André de : 81, 246
- Rimington, Edith : 214
- Rivière, Georges Henri : 64
- Rousseau, Robert : 414
- Roussy de Sales de, Raoul : 102, 111-112, 115
- Roché, Henri-Pierre : 97, 103, 111, 114, 120, 121, 123-126, 129-134
- Rodin, Auguste : 126, 196
- Roger, Bernard : 288
- Roger-Marx, Claude : 418
- Roh, Juliane : 368
- Romain, Jules : 193
- Romani Adami, Giuliana : 391
- Roncalli, Angelo Giuseppe : 365
- Rops, Félicien : 362
- Rosenberg, Alexandre : 172
- Rosenberg, Elaine : 172
- Rosenberg, Léonce (voir L'Effort moderne, Paris) : 15, 20, 114, 164, 165, 195, 405
- Rosenberg, Paul (voir Galerie Paul Rosenberg, Paris, Paul Rosenberg & Company Gallery, New York, et Rosenberg and Helft Gallery, London) : 163, 165, 170, 171, 172, 173, 174
- Rosofsky, Seymour : 401
- Ross, Wilbur : 82
- Rossetti, Dante Gabriel : 215
- Rossi, Guido : 391
- Rotvand, Georges : 278
- Rouault, Georges : 292, 369
- Roubaud, Jacques : 61
- Rousseau, Henri : 73, 126
- Roussel, Raymond : 168
- Roussy de Sales, Raoul de : 102, 115
- Roth, Franz : 354
- Roux, Gaston-Louis : 198, 199
- Roy, Pierre : 17, 31, 324
- Rubin, William : 242
- Rupalley, Paul : 184
- Rupf, Hermann : 165
- Russolli, Franco : 367

- S
- Sacher-Masoch, Léopold Ritter von :
75
- Sacher-Stehlin, Maja : 52, 56
- Sade, Donatien Alphonse François
de : 169, 170, 207, 260
- Sadoul, Georges : 184, 187
- Saint-Jean, Robert : 183
- Sage, Kay : 175
- Salacrou, Armand : 169
- Sale, Arthur : 223
- Salmon, André : 195
- San Faustino, Madame : 175
- Saroni, Sergio : 401
- Saura, Antonio : 289
- Savinio, Alberto : 198, 386, 399
- Satie, Erik : 204
- Schlegel, Erika : 53, 54, 56, 59
- Schlemmer, Oskar : 368
- Schlichter, Rudolf : 342
- Schlöffel, Alain : 187
- Schmidt, Georg : 367
- Schneider, Gérard : 369
- Schröder-Sonnenstern, Friedrich :
280, 302, 314, 324
- Schuman, Robert : 351, 352
- Schultze, Bernard : 354
- Schuster, Jean : 117, 278, 279, 288,
289, 290, 378, 379
- Shūzō, Takiguchi : 34
- Schwarz, Arturo (voir Galleria
Arturo Schwarz, Milano) : 303,
360, 399
- Schwarzenberg, Walter (voir galerie
Le Centaure, Bruxelles) : 52, 77,
78, 80, 90
- Schwitters, Kurt : 395, 396, 408
- Scutenaire, Jean : 243
- Scutenaire, Louis : 78, 83, 91
- Sedlmayr, Hans : 355
- Seigle : 298
- Seguì, Antonio : 401
- Sejbalová, Jirina : 204
- Sequin, Bruno : 323
- Sélavy, Rose (voir Marcel
Duchamp) : 107, 108, 120, 130,
131, 266, 286
- Seligmann, Kurt : 339
- Sert, Josep Maria : 145, 159
- Servais, Max : 233
- Sérusier, Paul : 198
- Seuphor, Michel : 284, 375
- Seurat, Georges : 124
- Severini, Gino : 61
- Silbermann, Jean-Claude : 331
- Silva, Viera da : 369, 408
- Sima, Josef : 195, 197, 198, 199, 202,
203, 209
- Simon, André (voir Galerie Simon,
Paris) : 165
- Simonis, Ippolito : 390
- Sinclair, Micheline : 172
- Singier, Gustave : 369
- Škeřík, Rudolf : 206
- Skira, Albert : 144-146
- Snégaroff, Dimitri : 345
- Soletti, Luciano : 310
- Soupault, Philippe : 16, 113, 331, 395
- Soutine, Chaïm : 18, 70, 320
- Spaak, Claude : 89, 240, 293, 345
- Sperone, Gian Enzo : 385
- Springer, Ferdinand : 298
- Stadler, Rodolphe : 275, 278
- Staël, Nicolas de : 369
- Stefan, Bedrich : 197, 198, 203
- Stein, Gertrude : 163, 166
- Stephenson, Sybil : 224
- Stettheimer (soeurs : Carrie, Ettie,
Florine) : 119
- Stravinski, Igor : 204
- Strettell, Marguerita (voir London
Gallery, London) : 219, 232
- Strohlan, Bocian Bohumir (dit
Bocian) : 293, 295
- Štýrský, Jindřich : 33, 194, 200, 201,
203, 208, 209, 211
- Sudek, Josef : 200, 202
- Survage, Léopold : 369
- Sutherland, Graham : 386, 401
- Sutherland, Helen : 240
- Svanberg, Max Walter : 27, 293, 295,
296
- Swift, Jonathan : 207
- Sylvester, David : 77, 78, 82, 84, 85,
87, 308, 380
- Szeemann, Harald : 397, 399
- T
- Taeuber-Arp, Sophie : 53, 54, 56, 59,
223, 224
- Takigushi, Shuzo : 34
- Tal Coat, Pierre : 293, 295
- Taneur, Jean-Jacques : 257
- Tanguy, Yves : 18, 40, 59, 69, 89, 93,
169, 175, 198, 240, 253, 266, 309,
335, 342, 345, 362, 391, 404, 419
- Tanning, Dorothea : 298, 328, 336,
378, 390, 405, 408
- Tapié, Michel : 284, 289
- Tapiès, Antoni : 408
- Taslitzky, Boris : 289
- Tazzoli, Mario : 391, 400, 401
- Teige, Karel : 194, 197, 204, 208,
210, 211
- Télémaque, Hervé : 331, 332
- Teniers, David : 398
- Tériade (Stratis Eleftheriadis) : 165,
171
- Terrossian, Jean : 331
- Terry, Emilio : 143
- Thirion, André : 13
- Thomas, Dylan : 228
- Thwaites, John Anthony : 355
- Togores, Josep de : 166
- Tomkins, Calvin : 118
- Torczyner, Harry : 77
- Toyen (Marie Čermínová) : 33 194,
198, 200-203, 208, 209, 211, 282,
284, 266, 287-289, 293, 295, 296,
298, 324, 326, 328, 335, 345, 372,
378
- Trevelyan, Julian : 218, 220, 225, 226,
- Trevelyan, Ursula : 218, 225
- Trier, Eduard : 355
- Trost, Dolfi : 288
- Trouille, Clovis : 288, 324
- Tschumi, Otto : 347
- Tual, Roland (voir Galerie surréa-
liste, Paris) : 16, 18, 48, 112, 114,
165, 169
- Tzara, Tristan : 18, 23, 28, 43, 110,
113, 183, 184, 203, 283, 395, 396,
407
- U
- Uccello, Paolo : 396
- Urvater, Joseph-Berthold : 408, 411
- Utrillo, Maurice : 18, 195
- Uhde, Wilhelm : 103
- Unik, Pierre : 81
- Urvater, Bertie : 408, 411
- Urvater, Gigi : 408, 411
- Utrillo, Maurice : 18
- V
- Vaillant, Roger : 283
- Valadon, Suzanne : 418
- Valdone, Gilles : 419
- Valentin, Albert : 50, 79
- Valentin, Curt (voir Curt Valentin
Gallery, New York)
- Vallier, Dora : 368, 380
- Valloton, Félix (voir Muradian-
Valloton 345) : 409
- Van Bruaene, Geert (voir Cabinet
Maldoror, Bruxelles et galerie La
Vierge poupine, Bruxelles) : 77, 81
- Van Dongen, Kees : 369
- Van Geluwe, Gustave : 88
- Van Hecke, Paul-Gustave (voir
Galerie Sélection, Bruxelles et
galerie L'Époque, Bruxelles) :
21, 50, 52, 77, 78, 79, 80, 88, 90,
245, 246
- Van Hecke, Roger : 38
- Van Leer, Léonard Emmanuel (voir
Galerie Van Leer, Paris) : 17

Van Ostaijen, Paul (voir galerie La Vierge poupline, Bruxelles): 81
 Varèse, Edgard : 119
 Varo, Remedios : 40, 222
 Vayson de Pradenne, André : 184
 Velours, Brueghel de : 321
 Venturi, Lionello : 385, 400
 Viale, Vittorio : 383
 Vienne, Gabrielle : 410, 411, 413, 417
 Viglino, Dominique : 264
 Viot, Jacques : 16, 17, 20, 58, 59, 115,
 Visat, Georges (Atelier, Paris) : 259,
 260
 Vitali, Lamberto : 391
 Vitrac, Roger : 16, 198
 Vlaminck, Maurice de : 166, 369
 Vogelweith, Adolphe : 166
 Vollard, Ambroise : 14

Galleries

A

Albright Gallery, Buffalo : 314
 Alexander Iolas Gallery, New York :
 77, 376, 378
 Allan Frumkin Gallery, New York
 (voir Allan Frumkin) : 269
 American Art Association, New
 York : 127
 Art of This Century, New York (voir
 Peggy Guggenheim) : 30, 34
 Aventinská mansarda, Prague : 197

B

The Brummer Gallery, New York
 (voir Joseph Brummer) : 125-127
 Buchholz Gallery, New York : 163,
 172, 176
 Betty Parsons Gallery : 421

C

Cabinet Maldoror, Bruxelles (voir
 Geert Van Bruaene) : 77
 Copley Galleries, Beverly Hills :
 387, 405
 Curt Valentin Gallery, New York
 (voir Curt Valentin) : 374, 176

D

Drouot, Paris : 28, 29, 97-98, 101-
 103, 105-106, 108-109, 114, 116,
 120-121, 125-126, 164, 181-186

W

Wachsman Alois : 197-199, 201, 205,
 206
 Waldberg, Isabelle : 349
 Waldberg, Patrick : 39, 78, 274,
 298, 317, 318, 319, 321-328, 330,
 331, 332, 335, 349, 379, 406, 409,
 411
 Waldemar Jarocinski, Jerzy (dit
 Waldemar-George): 63, 418
 Warren, Michel : 275, 278
 Watson, Peter : 140, 145
 Wichterlová, Hana : 203
 Wilde, Edy De : 275, 276
 Whitman, Walt : 193
 Wildenstein, Georges : 57, 174-175
 Winter, Ann : 278
 Wols : 280

Wordsworth, William : 215

Wright, Basil : 234

Wyss, Dieter : 355

Z

Zegna, Aldo : 391

Zervos, Christian : 55, 68, 171, 183,
 189

Zola, Émile : 92

Zorzi, Comte : 373

Zürn, Unica : 260, 270, 335

Zwirner, Rudolf : 407

E

L'Effort moderne, Paris (voir Léonce
 Rosenberg) : 15, 64 oui
 L'Etoile scellée, Paris : 35, 280, 282,
 283, 285-299
 Esher Surry Gallery, La Haye : 234
 Esq. London : 148

G

Galerie Albert Eugène Gallatin, Paris
 (voir Albert Eugène Gallatin) : 163
 Galerie Agathon, Wien : 341
 Galerie André François Petit, Paris :
 390, 399
 Galerie d'art ancien et art contem-
 porain, Paris : 98
 Galleria Arturo Schwarz, Milano
 (voir Arturo Schwarz) : 390
 Galerie Beaux-Arts Georges
 Wildenstein, Paris (voir Georges
 Wildenstein): 75, 174.
 Galerie Bernheim-Jeune, Paris : 30,
 163, 260, 360
 Galerie Bernheim-Jeune, Lausanne :
 62-63
 Galleria blu, Milano : 274, 390
 Galerie Charles Ratton, Paris (voir
 Charles Ratton) : 334, 420
 Galerie Charlet, Bruxelles : 80
 Galerie Charpentier, Paris : 39, 317-
 20, 322, 324, 327-33, 336, 383.
 Galerie Clausen, Paris : 102
 Galerie Colette Allendy, Paris : 291
 Galerie Cordier, New York : 265, 275
 Galerie Creuze, Paris : 304-305

Galerie Creuzevault, Paris : 406, 411

Galerie Dalmau, Barcelona : 30

Galerie Daniel Cordier Francfort
 (voir Daniel Cordier) : 265, 271,
 274-275, 304-305

Galerie Daniel Cordier Paris : 36-38,
 88, 266, 270, 276, 278, 309, 319,
 321, 328, 403, 417, 424

Galerie Danthon, Paris : 101, 102

Galerie Denise René, Paris : 320,

374, 391

Galleria Del Cavallino, Venezia :
 307-308, 349

Galerie Devambez, Paris : 182

Galerie Durand-Ruel, Paris : 14, 66
 (voir Paul Durand-Ruel : 14)

Galerie du Dragon, Paris : 269

Galerie Edouard Loeb, Paris : 328

Galerie Egon Günther, Mannheim
 (voir Egon Günther): 354

Galerie Flechtheim, Berlin : 201 351,

Galerie Furstenberg, Paris (voir
 Simone Collinet): 263, 328, 334,
 342

Galleria Galatea, Torino : 383, 391,
 400-401

Galerie Georges Petit, Paris : 66

Galleria Giorgio Marconi : 303, 310,
 315

Galerie Goemans, Paris (voir Camille
 Goemans) : 19, 32, 51, 53-55, 59,
 93-94, 150, 231, 252, 389, 389

Galerie Gradiva, Paris : 23-25, 221-
 223, 227, 230, 236, 286, 288, 295,
 390

- Galerie Henriette le Gendre, Paris : 325
 Galerie H. Le Gendre : 334
 Galerie Iolas, Paris : 77, 325, 328, 334, 376, 378, 390, 399,
 Galerie Iris Clert, Paris (voir Iris Clert) : 37
 Galerie Jeanne Bucher, Paris (voir Jeanne Bucher) : 20, 32, 59, 62-66, 68, 71, 75, 163, 169, 195, 199, 257, 291, 405
 Galerie Kahnweiler, Paris (voir Galerie Simon, Paris) : p. 164
 Galerie-librairie Kléber, Paris : 294
 Galleria L'Attico, Roma : 391
 Galleria La Bussola, Torino : 363
 Galerie la Hune, Paris : 342
 Galerie Louise Leiris, Paris (voir Louise Leiris) : 164, 166, 175, 176, 325, 328, 334, 390
 Galerie Maeght, Paris (voir Aimé Maeght) : 34, 67, 258, 280, 283, 290, 294, 324, 328, 342, 356, 374
 Galleria Narciso : 390
 Galerie Nina Dausset, Paris : 286, 298, 342
 Galerie Odermatt-Cazeau : 166
 Galerie Paul Rosenberg, Paris (voir Paul Rosenberg) : 163, 170-173) : 170-172, 195
 Galerie Pierre, Paris (voir Pierre Loeb) : 15-17, 23, 32, 41, 46, 48, 57, 65, 66, 113, 114, 168, 195, 294, 409
 Galerie Pierre Colle, Paris (voir Pierre Colle) : 23, 57, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 148, 190, 199, 340
 Galerie Pigalle, Paris : 183
 Galerie le Point cardinal, Paris : 328, 335, 417
 Galerie Renaissance, Paris : 183
 Galerie René Drouin, Paris : 405
 Galerie Renou & Colle, Paris : 340
 Galerie Rive gauche, Paris : 268
 Galleria Schwarz, Milano (voir Arturo Schwarz) : 39, 305, 310, 311, 316, 360
 Galerie Sélection, Bruxelles (voir Paul-Gustave Van Hecke) : 79
 Galerie Simon, Paris (voir André Simon) : 20, 165, 166, 169, 175, 176, 195, 199
 Galerie Simon, Paris (voir Galerie Kahnweiler, Paris) : 20, 199
 Galerie Springer, Berlin : 376
 Galerie surréaliste (voir André Breton et Rolland Tual) : 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 48, 49, 50, 81, 93, 113, 169, 183, 187, 189, 191, 237, 246, 286, 288
 Galerie Théophile Briant, Paris : 102
 Galerie Van Leer, Paris (Voir Léonard Emmanuel Van Leer) : 20, 77, 407
 Galerie Vignon : 195
 Galerie Wolfsberg, Zurich : 56
 Galeria de Lima, Lima : 298, 299
 Galleria del Naviglio, Milano (voir Carlo Cardazzo) : 306, 307, 308, 315, 378, 390
 Galleria Milano, Milano : 390
 Gallery One, London : 306
 Gerd Rosen, Berlin : 354
 Gordon Fraser Gallery, London : 214
 Grosvenor Galleries, London : 33, 214, 235
 Guggenheim-Jeune, London (voir Peggy Guggenheim) : 30
- J**
 Julien Levy Gallery, New York (voir Julien Levy) : 31, 62, 141, 157, 244,
- K**
 Knoedler Galleries, New York : 119
- L**
 La Cible, Paris : 100, 101
 L'Époque, Bruxelles : 50-51, 77-79, 88, 90
 La Dragonne, Paris : 286, 342
 La Triskèle, Paris (voir Géo Dupin) : 295, 299
 La Vierge poupline, Bruxelles (voir Camille Goemans, Geert Van Bruaene, Paul van Ostajen) : 81
 Le Centaure, Bruxelles (voir Blanche Charlet, Walter Schwarzenberg, Jean Milo) : 30, 47, 52, 77, 78, 80, 88-90, 93, 94
 Le Cours d'Ingres, Paris (voir Géo Dupin) : 297
 L'Époque, Bruxelles (voir Paul-Gustave Van Hecke) : 50, 51, 77-79, 87, 88, 90
 Lefevre Gallery, London (Alex, Reid & Lefevre, Ltd) : 140, 145, 147, 149, 152-157, 229
 London Gallery, London (voir E.L.T. Mesens et Roland Penrose) : 30, 31, 40, 213, 214, 216, 217, 219, 220-241, 243, 245
 Lou Cosyn Galerie, Bruxelles : 232
 Le Point Cardinal, Paris (voir Hélène Drude) : 416, 326, 335, 390, 399
- M**
 MacDonald Gallery, London : 140, 147, 229
 Mayor Gallery, London : 163, 175, 240
- N**
 New Burlington Galleries, London : 33, 57, 136, 148, 213, 215, 230
- P**
 Paul Rosenberg & Company Gallery, New York (voir Paul Rosenberg) : 171, 172
 Pierre Matisse Gallery, New York (voir Pierre Matisse) : 75, 174, 280, 374, 376
- R**
 Redfern Gallery, London : 244-245
 Reid & Lefevre Gallery, London : 147, 153, 156, 229
 René Gimpel Gallery, London : 275, 280
 Robert Fraser Gallery, London : 275
 Rosenberg and Helft Gallery, London (voir Jacques Helft et Paul Rosenberg) : 172
 Ruth Moskin Gallery, New York : 268
- S**
 Salle Giso, Bruxelles : 88
 Sydney Janis Gallery, New York (voir Sydney Janis) : 121, 375
- T**
 Toninelli, Milano : 390
- V**
 The Valentine Gallery, New York : 163
- W**
 Wildenstein Gallery, London : 175
- Z**
 Zwemmer Gallery, London : 147, 148

Crédits photographiques

- Couverture 13 © Adagp, Paris 2020
- 1, 3-5, 10, 13, 33, 48, 57, 58, 73, 74, 82-85, 87, 93, 104-105, 106, 111, 115 © Tous droits réservés
- 2, 6, 21, 22, 51, 88, 96, 97 © Man Ray 2015 Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2020. Adagp, Paris 2020.
Localisation : Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI.
- 7-9, 11, 14, 15 © Association Atelier André Breton, <http://www.andrebretton.fr> © Adagp, Paris 2020
- 16-20, 24, 25, 27-29, 31, 34, 79, 80, 86, 90, 91, 93, 107-109, 101, 112, 116 © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
- 23 © Photothèque R. Magritte / Adagp, Paris 2020 © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI, Distr. RMN-Grand Palais
- 26 © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo : J. Geleyns – Art Photography
- 30 © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2020. 2020 © Adagp, Paris 2020. Localisation : Etats-Unis, Philadelphie (Pa.), Philadelphia Museum of Art. Photo © The Philadelphia Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image Philadelphia Museum of Art
- 32 © Archives de Paris, 8 mars 1926, D149E3 4 – Fonds Alphonse Bellier
- 35 © Association Marcel Duchamp/Adagp, Paris 2020 © Succession Brancusi – All rights reserved Adagp. Localisation : Paris, Centre Pompidou – MNAM-CCI – Bibliothèque Kandinsky
- 36 © Association Marcel Duchamp/Adagp, Paris 2020. Localisation : Paris, Centre Pompidou – MNAM-CCI – Bibliothèque Kandinsky
- 37 © Succession Brancusi – All rights reserved / © VG Bild-Kunst, Bonn 2020 © Adagp, Paris 2020. Localisation : Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian
- 38 © Succession Brancusi – All rights reserved / © VG Bild-Kunst, Bonn 2020 © Adagp, Paris 2020. Localisation : Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat
- 39 © Chancery
- 40 © Graphic Photo Union
- 41 © West Dean College, part of The Edward James Foundation
- 42, 43 © scan du collectionneur
- 44 © ACME, Newspictures, Paris
- 45 © West Dean College, part of The Edward James Foundation © André Caillet, Paris IX
- 46 © Adagp, Paris 2020. Localisation : Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat
- 47 © Adagp, Paris 2020. Localisation : Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI
- 49, 50, 110, 114 © BNF

- 52, 55 © National Gallery in Prague 2019
- 53, 54, 56 © Josef Sudek, heirs – Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech, v. v. i.
- 59-69 © Lee Miller Archives, England 2019. All rights reserved. www.leemiller.co.uk / Roland Penrose Estate, England 2019. All rights reserved. www.rolandpenrose.co.uk
- 70, 71 © Getty Research Institute, Los Angeles (920094)
- 75-78 © Fabrice Flahutez
- 89 © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2020
- 92 © Succession Wolfgang Paalen et Eva Sulzer
- 98 © Solomon R. Guggenheim Foundation. Photo Archivio Cameraphoto Epoche. Gift, Cassa di Risparmio di Venezia, 2005.
- 99, 102 © Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC
- 100 © Aube Breton Elléouët © Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC © Bibliothèque littéraire Jacques Doucet
- 103 Repr. dans Malbert, 2007
- 113 © Adapp, Paris 2020. Localisation : Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand Prévost

Impression et reliure
Books on Demand GmbH, Norderstedt, Allemagne

« Vouloir assigner son prix réel, en argent, à une œuvre d'art, fût-ce un demi-million, c'est l'insulter. »

Stéphane Mallarmé, 1889

Le surréalisme et l'argent est le fruit de recherches consacrées à l'étude des réseaux économiques du surréalisme, de ses marchands, ses galeries et ses intermédiaires entre 1920 et 1969. Il fait suite aux perspectives ouvertes par *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists and the Market*, paru en 2019 dans la même collection. Quel est le rôle joué par le marché de l'art dans le processus d'internationalisation du surréalisme? Quels étaient les acteurs, les lieux et les modalités de sa diffusion et de son autopromotion? De quelle manière les œuvres de ces artistes devinrent-elles des pièces convoitées par les musées, les galeries et les collectionneurs? Et comment enfin, les surréalistes se positionnèrent-ils eux-mêmes par rapport au marché de l'art, qui n'était à leurs yeux qu'un système capitaliste à combattre? Une vingtaine d'études de cas réunies dans ce livre apportent une contribution sur le mouvement surréaliste sous un angle inédit, éclairant le rôle de cette avant-garde dans l'histoire de l'art et les institutions ainsi que dans la transformation du marché de l'art au XX^e siècle.