

# LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

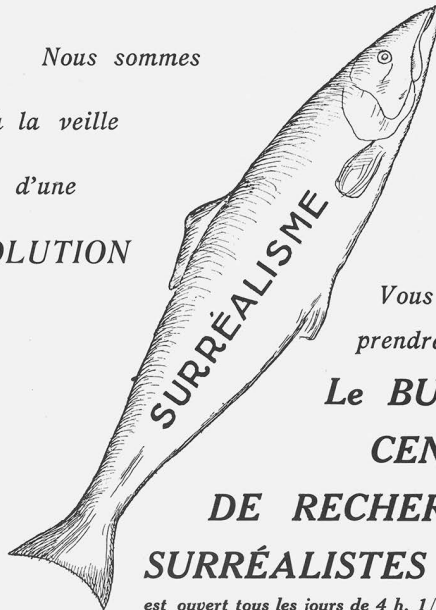
Directeurs :  
Pierre NAVILLE et Benjamin PÉRET  
15, Rue de Grenelle  
PARIS (7<sup>e</sup>)

---

*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<sup>e</sup>

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 monde<sup>1</sup>. 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<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, 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'insulter<sup>3</sup>». Aux yeux du poète de l'art pour l'art, art et économie étaient, au sens de Pierre

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

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

<sup>3</sup> 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 politique<sup>4</sup>. »

Ce sont des positions semblables que Karl Marx et les économistes du début du XIX<sup>e</sup> 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 première<sup>5</sup> ». 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 terre<sup>6</sup> ! » 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”<sup>7</sup>. »

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’élancer 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"<sup>8</sup>. »

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 vanité<sup>9</sup>. » 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 pissotières<sup>10</sup>. »

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 œuvre<sup>11</sup>. 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 terminée<sup>12</sup>. 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'avenir<sup>13</sup>. » 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 satisfaction<sup>14</sup> ». 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 central<sup>15</sup>. 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'art<sup>16</sup>. Ce dernier correspondait en principe toujours au modèle qu'avaient introduit au XIX<sup>e</sup> 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 mouvement<sup>17</sup>. 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 »<sup>18</sup>. 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 Pascin<sup>19</sup>. 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 Povołoszky 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 peinture<sup>20</sup>. 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 Aragon<sup>21</sup>. 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

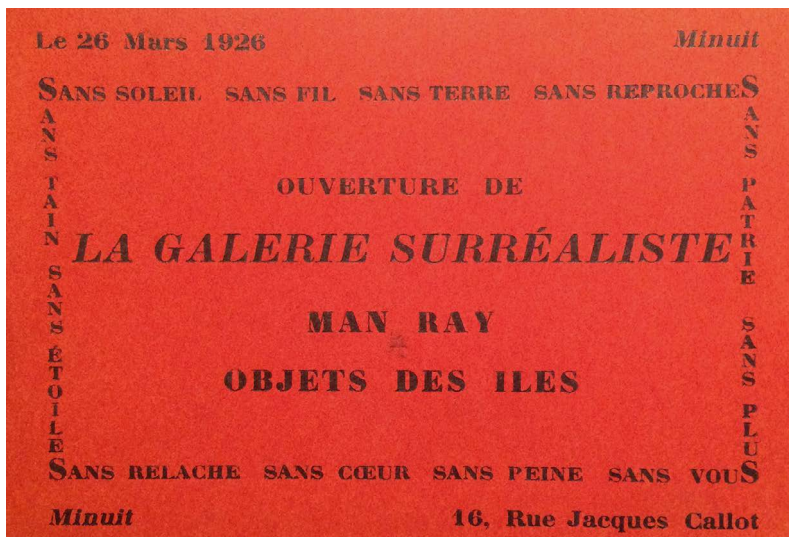
20 Patrice Allain, « Jacques Viot. Du rêve surréaliste aux rives du Pacifique : l'art des découvertes », dans *Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, cat. exp., Musée des beaux-arts de Nantes/Bibliothèque municipale de Nantes, Paris, RMN, 1994, p. 297–323, ici p. 303. Sur Jacques Viot voir aussi 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 them<sup>22</sup>.» 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 bien<sup>23</sup>. 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)<sup>24</sup>. 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 Nord<sup>25</sup>. On y présenta enfin également des toiles d'Arp et de Giorgio de Chirico<sup>26</sup>. 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 personne<sup>27</sup>. » 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<sup>er</sup> 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<sup>e</sup>**  
Téléphone: Fleurus 44-96

**ÉDITIONS SURREALISTES**

**Livres et Manuscrits.**

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

*Objets sauvages: Nouveau-Mecklémbourg, 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<sup>e</sup> 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 TEL : 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-gardes<sup>28</sup>. 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 vendables<sup>29</sup>.

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*<sup>30</sup>. 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 temps<sup>31</sup>. En 1928, la galerie Georges Bernheim consacra une autre rétrospective à Max Ernst<sup>32</sup>. 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 belges<sup>33</sup>. 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 complaisent<sup>34</sup> ». 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 galeries<sup>35</sup>. 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 physique<sup>36</sup>. »

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 tolérer<sup>37</sup>. 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 Suède<sup>38</sup>. »

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)<sup>39</sup>. »

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.

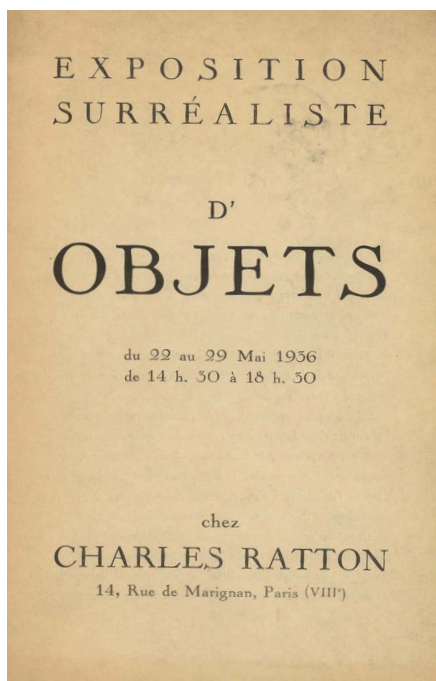




6 Man Ray, L'Exposition surréaliste à la galerie Pierre Colle, 1933, Paris, MNAM/Centre Georges Pompidou, Fonds Man Ray

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 : Gradiva<sup>40</sup>». 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 financiers<sup>41</sup>. 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)<sup>42</sup>.

## 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 marchands<sup>43</sup>. » 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 réguliers<sup>44</sup>. 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](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 Dalí<sup>45</sup>. 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 Colle<sup>46</sup>. 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 Magritte<sup>47</sup>. 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 collectionneurs<sup>48</sup>. Ainsi, on connaît son activité de consultant auprès du couturier parisien Jacques Doucet, qui était aussi mécène, collectionneur d'art et bibliophile<sup>49</sup>. Avec Éluard enfin, il conseilla aussi le collectionneur belge René Gaffé<sup>50</sup>.

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, hein<sup>51</sup>?» 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* belle<sup>52</sup>.» 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. Sûrement<sup>53</sup>». 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 Ernst<sup>54</sup>.

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.

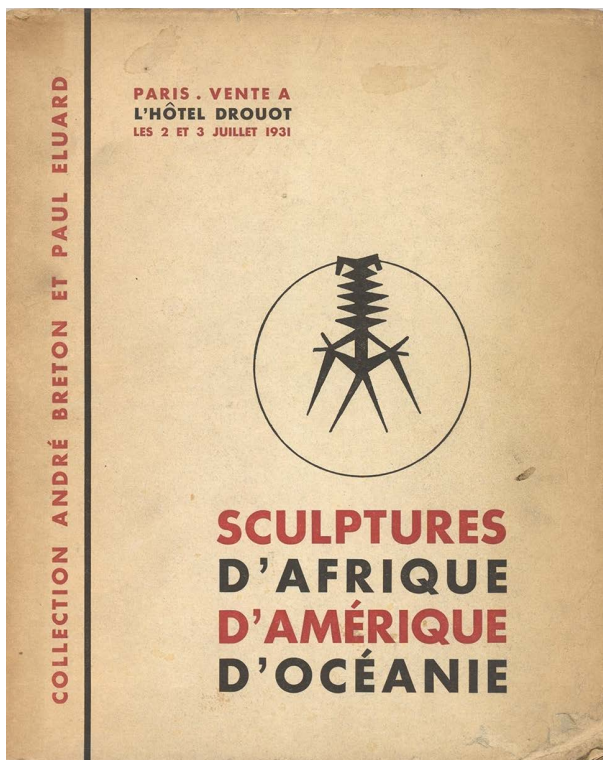
51 Éluard, 1984 (note 27), p. 31.

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* 25.000<sup>55</sup>. »

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 particulier<sup>56</sup>. 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 courir<sup>57</sup>. » 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 experts<sup>58</sup>. » 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 aiderait<sup>59</sup>. » 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 commerciales<sup>60</sup>. 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»<sup>61</sup>.

## 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 surréaliste<sup>62</sup>. 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 Century<sup>63</sup>. 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 Ernst<sup>64</sup>. 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'Arp<sup>65</sup>. 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-propos<sup>66</sup>. 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*<sup>67</sup>».

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 muséisation 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/arthistoricum/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 surréalistes<sup>69</sup> » ; 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-mêmes<sup>70</sup>. La manifestation, pour laquelle il fallait être muni d'un billet d'entrée comme dans un musée, connut un énorme retentissement dans les médias<sup>71</sup>. 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 symbolique<sup>72</sup>.

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](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 toujours<sup>73</sup> ? »

Oui, un « world surrealism » était en préparation<sup>74</sup>, 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 York<sup>75</sup> ; 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 art<sup>76</sup>.»

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 cm<sup>3</sup> 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*<sup>77</sup>. 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 faim<sup>78</sup>. »

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 sien<sup>79</sup>. » 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 [...]<sup>80</sup>. » 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

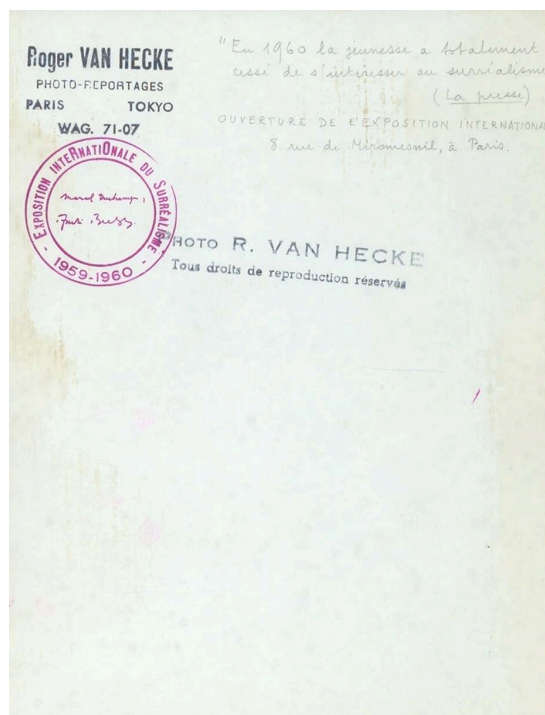
Magritte, tandis que les nouveaux noms – Max Walter Svanberg, Pierre Molinier, Yves Laloy – n'étaient en fait connus que des spécialistes, comme c'est encore le cas aujourd'hui. Quinze ans après la fin de la guerre, le surréalisme avait perdu, semble-t-il, son statut d'avant-garde internationale, beaucoup 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 1920<sup>81</sup>. » Ou bien : « Une exposition internationale qui met 1925 au goût du jour<sup>82</sup>. » 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 vivant<sup>83</sup>.

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 surréaliste<sup>84</sup>. Depuis, d'autres artistes surréalistes virent

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

<sup>84</sup> 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 confidentielles<sup>85</sup> ». 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'art<sup>86</sup>. 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<sup>e</sup> 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](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 réalisation<sup>87</sup>. 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.

<sup>87</sup> 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*<sup>88</sup>. 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<sup>e</sup> 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 accélèrent 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 Allemagne<sup>89</sup>, 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 occidentale<sup>90</sup>.

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 Vernerey-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.