



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

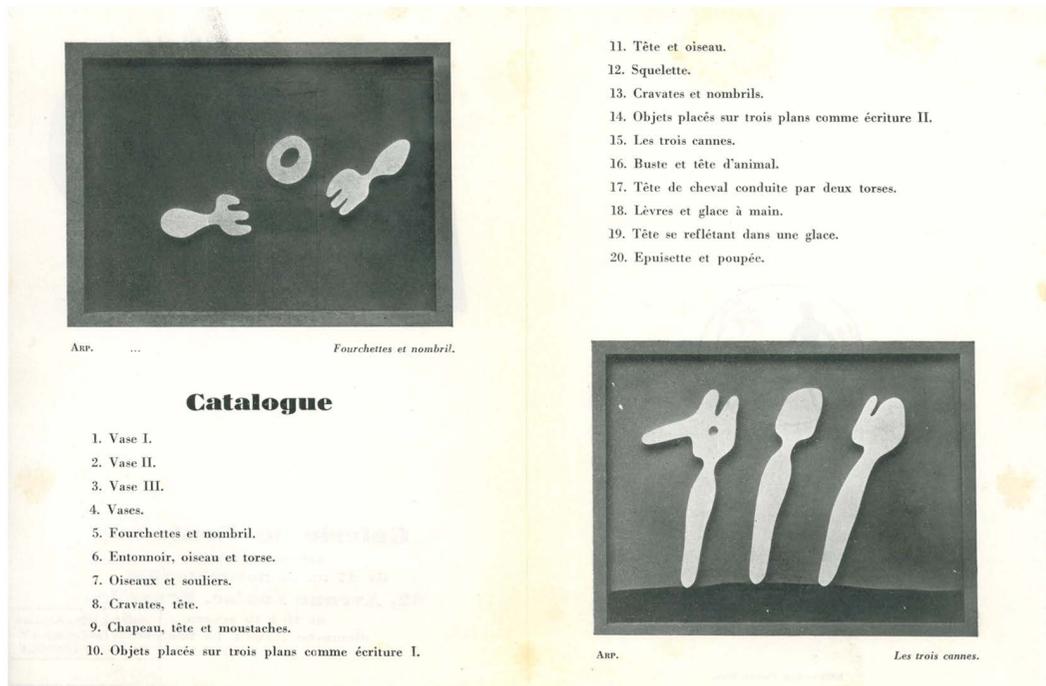
15 Ces œuvres, désormais dans des collections particulières belges, sont les reliefs *Tête. Lèvres écosaisées* (*Kopf. Schottenlippen*, 1927) et *Les Deux Sœurs* (*Die zwei Schwestern*, 1927), ainsi que l'œuvre *Plastron et Fourchette* (*Gabel und Vorhemd*, 1922), appartenant à la collection du Liégeois 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.

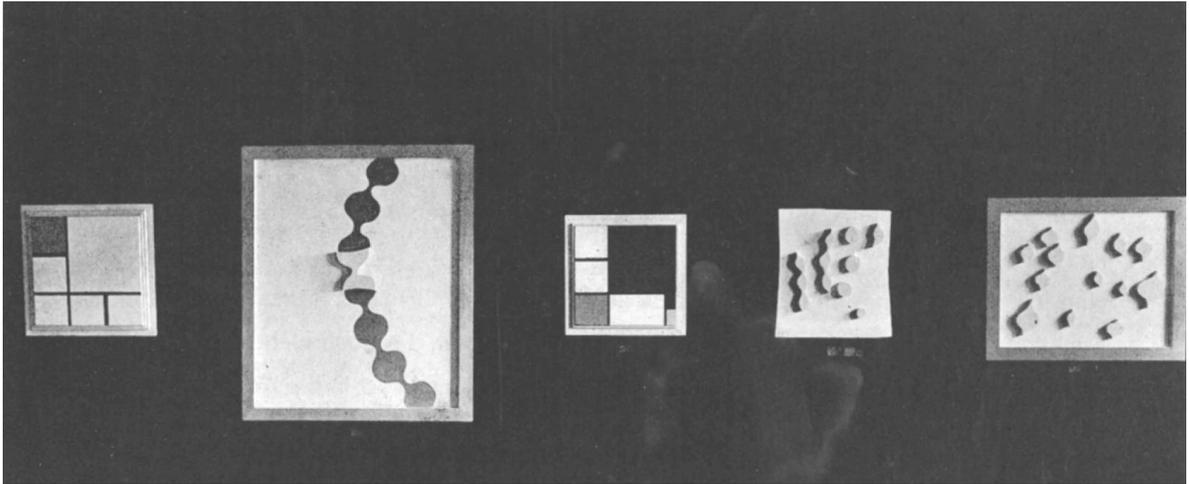
Mais Arp n'est pas seulement remarqué dans le contexte des surréalistes. Outre ses expositions dans ce cadre, à partir de la fin des années 1920 il côtoie de plus en plus les artistes de l'abstraction géométrique, réunis en 1929 à Paris dans le groupe Cercle et Carré, puis en 1931 dans le collectif qui 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.