

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

Thierry Dufrière

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

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

Jacques ROUBAUD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Ibid.

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

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

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

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

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

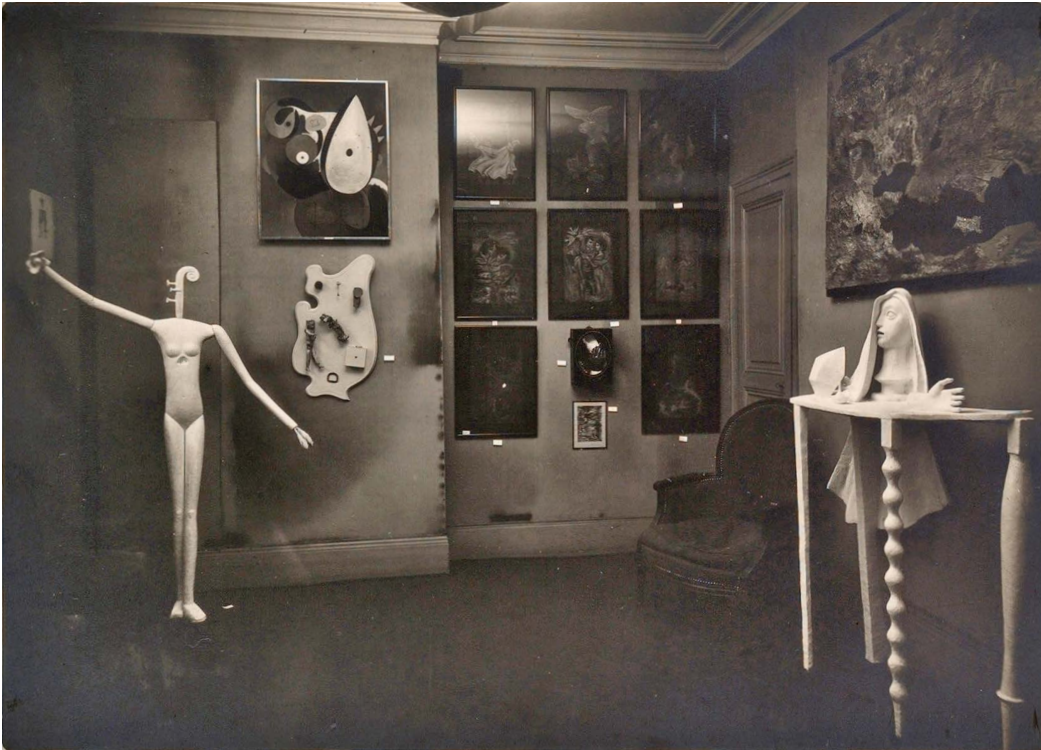
22 Voir les numéros 328 à 379 de l'hebdomadaire *La Semaine à Paris* (septembre 1928–septembre 1929), et André Fage, *Le collectionneur de peintures modernes. Comment acheter, comment vendre*, Paris 1930, p. 132–151. Sur la question du marché de l'art, voir aussi Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism.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

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

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

25 Ibid.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

48 Ibid., p. 72, nous soulignons.

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

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

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

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

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

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

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

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

53 Ibid.