

Daniel Cordier, un acheteur de surréalistes. Hans Bellmer, Roberto Matta, et quelques autres

Julie Verlaine

Daniel Cordier est un acteur de premier plan pour le commerce de l'art surréaliste dans les années 1950 et 1960, à Paris mais aussi en Allemagne et aux États-Unis. Le personnage est bien connu : il a écrit des milliers de pages de mémoires et d'histoire¹, qui portent surtout sur ses activités dans la résistance, lorsqu'il était le secrétaire de Jean Moulin, qui lui ont valu notoriété et distinctions nationales. Cordier s'est moins livré sur son métier de marchand d'art, qui constitue un moment assez bref de son existence, mais très important à la fois pour lui et pour l'histoire de l'art en France. Après avoir découvert l'art pendant la guerre, en compagnie de Moulin dont la couverture était d'être marchand de tableaux, Cordier a voulu devenir artiste, et s'est également mis à collectionner des œuvres d'artistes qu'il admirait. Sa galerie ouverte à Paris en 1956 fait événement avec des expositions de Jean Dubuffet, Henri Michaux, Horst Egon Kalinowski, Dado... Pendant huit années, Cordier est un marchand dynamique, ce dont témoignent les deux succursales ouvertes à Francfort et à New York². Tout aussi scandaleuse et fulgurante est la fermeture de sa galerie parisienne, en pleine crise, en 1964. Cordier continue à collectionner des œuvres d'art, dont certaines font l'objet d'une donation à l'État français en 1989³.

-
- 1 Voir en particulier : Daniel Cordier, *Jean Moulin. La République des catacombes*, Paris 1999; id., *Alias Caracalla*, Paris 2009; id., *Les feux de Saint-Elme*, Paris 2014.
 - 2 La galerie de Francfort, établie à la Taunusanlage 21, est inaugurée le 10 décembre 1958. Elle reste en activité jusqu'au printemps 1962 (voir Martin Schieder, *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959*, Berlin 2005 [Passagen/Passages, 12], p. 227–231). La galerie de New York quant à elle, établie au 970 Madison Avenue, est inaugurée le 9 décembre 1960. Elle devient la galerie Cordier-Ekström en 1962 et reste en activité plus de quinze années.
 - 3 *Donations Daniel Cordier. Le regard d'un amateur*, cat. coll. Paris, Musée national d'art moderne (MNAM), Paris 1989.

Ses archives, récemment versées, restent encore largement inexploitées⁴. Aussi la présente étude entend-elle poser quelques jalons, en questionnant le rôle joué par Cordier, marchand des surréalistes. Cette qualification est loin d’aller de soi – elle serait probablement contestée par l’intéressé –, car la galerie Cordier n’est en rien « spécialisée » dans l’exposition et le commerce des surréalistes. Au départ, elle défend même plutôt une peinture abstraite et informelle qui, dans les années 1950, n’est pas liée au surréalisme. Ce n’est que dans un second temps que la programmation de la galerie colle davantage aux goûts de Cordier collectionneur : « Insensiblement, j’ai dérivé au gré de mon caractère et de ma curiosité vers une peinture d’agression, dont le ressort apparent ou caché est l’érotisme, qui reste le ferment le plus énergétique de la conscience⁵. » En outre, Cordier a clairement exprimé le refus que sa galerie ait une ligne définie. Cordier, surréaliste malgré lui ? Peut-être est-ce ainsi qu’il convient de le penser, tant il y a, dans la nébuleuse des artistes proches de sa galerie, des surréalistes, anciens ou récents, exclus ou dissidents, parfois réadmis. Nous faisons ici le choix de ne pas traiter des médiatiques expositions comme « EROS » (Exposition internationale du Surréalisme, en décembre 1959–mars 1960) et « Huit ans d’agitation » (exposition de clôture de la galerie, en juillet 1964) : le lien avec les surréalistes, placé sous le signe du scandale, de l’agitation et du spectacle, est évident, mais l’activité de Cordier lui-même y est marginale. Il « fait l’hôtel », dit-on dans le jargon de l’époque, lors de ces expositions de célébration qui n’ont pas (ou plus) valeur de manifeste esthétique – ce qui n’est pas le cas d’autres expositions organisées par Daniel Cordier, à l’instar de la présentation pionnière, à Paris, des *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg (avril–mai 1961). La méthodologie choisie est celle d’une étude minutieuse et comparée de la collaboration engagée entre 1956 et 1964 par Cordier avec des artistes fort différents, surréalistes comme Hans Bellmer et Roberto Matta, ou présentés par le galeriste comme surréalistes, à l’instar d’Henri Michaux⁶. À partir des archives (en particulier la correspondance et la comptabilité), il s’agit

4 Les archives personnelles et professionnelles de Daniel Cordier n’étaient pas disponibles quand l’auteur de ces lignes a rédigé sa thèse de doctorat sur les galeries (Julie Verlain, *Les galeries d’art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l’art, 1944–1970*, Paris 2012, rééd. en 2019). Elles sont maintenant déposées à la bibliothèque Kandinsky et aux Archives nationales, et librement communicables.

5 Daniel Cordier, « Huit ans d’agitation », préface au catalogue, dans *Daniel Cordier présente 8 ans d’agitation, 8 rue de Duras, 8 rue de Miromesnil, Paris 8*, cat. exp. Paris, galerie Daniel Cordier, Paris 1964.

6 Bien qu’Henri Michaux n’ait jamais été surréaliste au sens strict, Daniel Cordier le présente comme tel dans plusieurs lettres figurant dans les archives, et dans les documents de communication de sa galerie (archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62). Ce décalage entre la position esthétique réelle et celle mise en avant par le marchand d’art est la raison pour laquelle il nous a semblé pertinent d’inclure Michaux dans la présente réflexion.

de caractériser la nature de leurs échanges bilatéraux et de qualifier le travail de promotion effectué par le galeriste au regard de l'œuvre et de la carrière de chaque artiste.

Notre perspective, centrée sur Cordier et sur les années 1956–1964, entend garder une optique large et embrasser ses différentes activités : celle de marchand, mais aussi celles de collectionneur, de mécène et de donateur, qui prennent place avant, pendant et après la période de la galerie. Toutes sont à interroger au prisme de la construction de la « valeur », au sens économique et symbolique, entendue comme une accumulation d'argent, de réputation et de notoriété, pour des artistes dont l'un des points communs, au-delà de l'étiquette – parfois arbitrairement donnée – de « surréalistes », est le non-conformisme, la marginalité et la solitude. « Je me dirigeais vers les derniers de la classe, les insoumis, les solitaires⁷ », revendique Cordier : que cela signifie-t-il pour le marché de l'art ? Discours autovalorisant, posture contradictoire, mais aussi position singulière dans le champ de l'art, cette défense par Cordier du travail d'artistes surréalistes présente-t-elle des singularités ? Nous caractériserons ainsi la stratégie de promotion menée à leur endroit : plus centrée sur les œuvres que sur les artistes, elle privilégie la circulation des œuvres et vise à produire des effets de notoriété.

Acheter d'abord, exposer ensuite

La constitution d'un stock d'œuvres est un préalable, pour Cordier, à toute opération promotionnelle d'envergure. Mais cela n'est pas sans poser problème, car les artistes surréalistes, surtout les plus âgés, ont déjà, au moment où Cordier s'intéresse à eux, des liens plus ou moins forts, plus ou moins contractuels, avec d'autres marchands, en France ou à l'étranger. Contrairement à ce qu'il se passe dans nombre d'autres galeries, il n'y a pas dans la constitution de l'« écurie » Cordier d'effet de « clique », par lequel des artistes s'associeraient à un même marchand parce que leurs proches le sont aussi⁸. Au contraire, Cordier a souligné, à juste titre, que ce qui lie entre eux les créateurs qu'il a collectionnés et exposés n'était pas une sociabilité ni un esprit collectif : « Peut-être est-ce la solitude qui est leur commun dénominateur, parce qu'elle est aussi une marque de mon caractère. Je dois rappeler que presque tous les artistes de la galerie ne se connaissaient pas les uns les autres, et que la plupart poursuivaient leurs recherches hors des groupes⁹. »

7 Propos de Daniel Cordier reproduits dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3) p. 17.

8 Verlaine, 2012 (note 4), p. 303–306.

9 Propos de Daniel Cordier reproduits dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3) p. 18.

La situation la plus délicate est celle d'Henri Michaux, qui depuis quelques années travaille avec Paul Facchetti, un photographe et marchand d'art ayant ouvert sa galerie appelée Studio en 1951¹⁰. Lorsque Cordier ouvre la sienne, il s'entend dans un premier temps avec Facchetti pour établir et partager l'exclusivité mondiale des œuvres de Michaux. L'artiste prévient alors plusieurs galeries, françaises (galerie Rive gauche) et américaines (galerie Ruth Moskin), que ce nouvel arrangement lui interdit de leur laisser ses œuvres en dépôt : « Je suis obligé de faire revenir *toutes* mes aquarelles invendues, dont je suis à présent débiteur envers eux [Facchetti et Cordier]¹¹. » Cette situation instaure une forte concurrence entre les deux marchands (qui, à la même époque, se battent aussi pour représenter Dubuffet), mais ne dure que quelques mois. En décembre 1957, Facchetti s'efface et Cordier devient le marchand exclusif de l'œuvre plastique de Michaux¹². Ce dernier est alors au faîte de sa créativité, dans les deux langages qu'il utilise, l'écriture et la peinture. Il produit notamment de très nombreux dessins après son veuvage en 1948 : des monstres, puis des taches, puis des signes, à côté de dessins réalisés sous l'emprise de la mescaline et d'« Encres » de Chine sur papier ou sur toile.

Le contrat entre Michaux et Cordier repose sur un dépôt de toutes les œuvres (peintures, encres de Chine, gouaches, aquarelles, dessins) de l'artiste à la galerie, laquelle se charge de la promotion et s'engage « à ne négliger aucun effort pour assurer la connaissance et la diffusion de [l'] œuvre¹³ ». Sur le prix de vente des œuvres, fixé d'un commun accord et révisé chaque année, un quart ou un tiers (cette part oscille selon les périodes) revient à Michaux, le reste à la galerie.

Un accord similaire lie Cordier à Roberto Matta, même si sa relation avec les deux artistes est absolument différente. Cordier est très admiratif des œuvres de Michaux et ses lettres traduisent le grand respect éprouvé pour l'homme, qu'il vouvoie, pas seulement pour des raisons d'âge (vingt et un ans les séparent). Avec Roberto Matta, les liens sont beaucoup plus informels, intimes et chaleureux : les deux hommes, qui ont neuf ans d'écart, sont amis, se tutoient (« Mon cher vieux » écrit Cordier, « Caro Dan » lui répond Matta), passent une partie de leurs vacances ensemble en Italie, s'écrivent des cartes postales (notamment lorsque Matta

10 Voir Frédérique Villemur et Brigitte Pietrzak, *Paul Facchetti. Le Studio. Art informel et abstraction lyrique*, Arles 2004.

11 Lettre d'Henri Michaux à Ruth Moskin, 5 décembre 1957, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62. C'est Michaux qui souligne.

12 Lettre de Daniel Cordier à Henri Michaux, 16 décembre 1957, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

13 Lettre-contrat d'Henri Michaux à Daniel Cordier, 13 septembre 1961, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

séjourne à Cuba, en 1963). Dans ces années 1950 et 1960, Matta poursuit les explorations commencées avec les *Morphologies psychologiques* (1938), et travaille de plus en plus la perspective avec la matière picturale, qu'il porte sur la toile au couteau, puis étale au chiffon. Sa reconnaissance va croissant, comme en témoigne la rétrospective présentée à Bologne, Düsseldorf puis Vienne en 1963¹⁴.

Si la nature des relations entretenues par Cordier avec Michaux et Matta est différente, tout comme le ton de leurs échanges, la position du marchand à l'égard de l'œuvre est identique. Au moment où, ouvrant sa galerie rue de Duras, il propose à Matta de l'exposer, les liens amicaux forts que l'artiste entretient avec Max Clarac-Sérou, le directeur de la galerie du Dragon, qui l'expose depuis près de dix ans, posent problème. Cordier emprunte des œuvres à Clarac-Sérou pour monter la première exposition des œuvres de Matta dans sa galerie, le 18 décembre 1956, à côté de celles de Jean Dewasne et de Jean Dubuffet. Quelques mois plus tard, il obtient du peintre une première vue et une exclusivité de la vente de ses œuvres, limitées à la France et à l'Allemagne, car Matta tient à s'occuper lui-même des États-Unis et de l'Italie. Cordier trouve un accord avec Clarac-Sérou (Paris) et Allan Frumkin (Chicago) : ces deux marchands, amis de Matta, peuvent venir chercher des toiles de l'artiste dans sa galerie, et les acheter avec la même remise que s'ils les achetaient à l'artiste dans son atelier. Cordier fait valoir à Matta deux arguments cruciaux pour expliquer cet arrangement : d'une part, ces marchands auront de facto accès à un meilleur choix à la galerie qu'à l'atelier, le droit de première vue de Cordier lui donnant la possibilité de choisir les œuvres les plus intéressantes ; d'autre part, lui saura parfaitement où se trouvent les toiles – un atout pour assurer un meilleur contrôle du marché de l'artiste, condition indispensable de la stratégie commerciale offensive mise en place par Cordier¹⁵. Comme pour Michaux, le contrat signé avec Matta prévoit que Cordier prenne en dépôt un nombre important d'œuvres pour les vendre à un tarif fixé en accord avec l'artiste, à qui revient entre 25 % et 33 % du prix de vente. En réalité, des mensualités sont versées à Matta à partir de novembre 1958, d'un montant de 250 000 francs¹⁶ : elles sont autant d'avances sur les comptes dressés en fin d'année.

14 *Roberto Matta*, cat. exp. Bologne/Düsseldorf, Museo Civico/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Bologne/Düsseldorf 1963, respectivement en italien et en allemand.

15 Lettre de Daniel Cordier à Roberto Matta, 10 février 1962, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 61.

16 Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 250 000 anciens francs en 1958 est le même que celui de 4 600 euros en 2020.

La stratégie de Cordier tend donc à s'assurer peu à peu le contrôle de l'œuvre, récente mais aussi ancienne, des artistes qu'il défend. Sans pour autant être en mesure de leur proposer un contrat classique des grandes galeries (par lequel les mensualités versées aux artistes seraient non des avances sur ventes mais des fractions d'un acte d'achat ferme de leurs œuvres), il cherche à obtenir tout de même une forme d'« exclusivité », en faisant le vide commercial autour des artistes. On retrouve cette même logique avec Hans Bellmer, à qui Cordier rend visite durant l'été 1959 et propose de lui acheter ferme une série de vingt dessins au prix de 800 000 francs¹⁷. L'artiste n'est sous contrat avec aucune galerie, mais il se sent tout de même « une légère obligation¹⁸ » envers le marchand américain Richard L. Feigen, qui a ouvert une galerie à Chicago en 1957 où il vend des dessins de *La Poupée* de Bellmer. Obligation dont l'artiste se dégage pour laisser le champ libre à Cordier, dont l'achat le met, ainsi que sa compagne Unica Zürn, à l'abri du besoin pendant quelque temps. C'est le début d'une collaboration qui prend d'abord la forme d'une participation de Bellmer à une exposition collective des peintres de la galerie Cordier, organisée durant l'été 1960¹⁹.

À cette occasion apparaît déjà une caractéristique récurrente de leurs relations : la difficulté pour Bellmer de se plier rapidement aux demandes pressantes de Cordier, qui veut des œuvres plus nombreuses, plus grandes, jamais vues et à vendre. Enthousiasmé par les deux tableaux présentés dans cette première exposition collective, Cordier écrit en juillet 1960 à l'artiste : « J'aimerais bien que vous me disiez comment marche votre travail et combien de temps vous estimez qu'il vous faudra pour faire, sans bousculade, les quarante tableaux nécessaires à une exposition de vous, qui sera complétée par une quarantaine de dessins et gouaches²⁰. » Bellmer répond en manifestant de l'intérêt et de la prudence : jamais il ne sera capable de produire quarante tableaux, tout au plus vingt, mais le reste de l'exposition pourra être composé de dessins car, explique-t-il, « j'ai doublé le format de mes dessins et, en plus, j'essaye de m'habituer à la craie noire qui "tient davantage le mur"²¹ ». Bellmer poursuit alors ses explorations graphiques du désir dans des dessins et des gravures où le

17 Lettre de Hans Bellmer à Daniel Cordier, 4 septembre 1959, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49. Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 800 000 anciens francs en 1958 est le même que celui de 14 600 euros en 2020.

18 Ibid.

19 Bellmer, Bissier, Caillaud, Dado, Dubuffet, Fahlström, Matta, Michaux, Millares, Nevelson, d'Orgeix, Réquichot, Schultze, Ursula, Viseux, cat. exp. Paris, galerie Daniel Cordier, Paris 1960. Le catalogue comprend un court texte pour chaque artiste. Celui consacré à Bellmer est signé par Alain Jouffroy.

20 Lettre de Daniel Cordier à Hans Bellmer, 9 juillet 1960, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

21 Lettre de Hans Bellmer à Daniel Cordier, 28 juillet 1960, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

corps est toujours plus désarticulé. L'exposition envisagée avec Cordier n'aura lieu qu'en décembre 1963.

Conséquence de cette philosophie commerciale, un ensemble important et régulièrement renouvelé d'œuvres est acheté ou mis en dépôt à la galerie, au point qu'en quelques années de collaboration, Cordier constitue un stock massif d'œuvres qu'il qualifie dans ses inventaires de «surréalistes» – alors même que certaines ne le sont pas, notamment les créations de Michaux. En janvier 1958, soixante œuvres de Michaux se trouvent déjà chez Cordier ; trois dépôts supplémentaires interviennent en mai (vingt-quatre aquarelles, sept encres et une huile), en novembre (trente-six dessins mescaliniens) et en décembre (sept aquarelles) de cette même année²² ; la présentation des dessins mescaliniens, à Francfort en février 1959, est placée sous le signe d'une «rencontre avec le surréaliste Michaux» – «Begegnung mit dem surrealisten Henri Michaux» – et ainsi relayée dans la presse allemande²³. Les dépôts de Michaux se poursuivent les deux années suivantes, s'accroissent encore en 1962, pour atteindre, dix-huit mois plus tard, au moment où Pierre de Montbas dresse l'inventaire du stock, trois cent cinquante-trois œuvres. Dans le cas de Matta, les volumes sont également considérables. Les archives indiquent qu'en un an, entre juillet 1959 et juin 1960, cinquante-neuf toiles et douze dessins de Matta arrivent à la galerie²⁴. Nous disposons de moins de sources pour Bellmer : le «stock» de la galerie est probablement moindre. Outre les vingt dessins achetés à l'artiste en 1959, et les œuvres rachetées à d'autres collectionneurs et marchands comme Georges Fall, soixante-neuf œuvres de Bellmer sont en dépôt en 1963, avant que ne s'ouvre l'exposition personnelle de l'artiste. Il faut noter que parmi ces œuvres figurent beaucoup de dessins, que Cordier apprécie beaucoup et qu'il juge également plus «vendables». L'ambition du marchand en constituant ce stock, en effet, n'est pas d'«encaver» les œuvres, mais de les montrer à un plus grand nombre possible de personnes.

On le voit par ces quelques exemples, la démarche de Cordier ne diffère pas fondamentalement de celle qu'il adopte avec d'autres artistes de sa galerie, et notamment Jean Dubuffet. Les achats fermes et réguliers sont le premier volet d'une stratégie commerciale volontariste et offensive ; le second est l'organisation d'expositions monographiques en France et à l'étranger et la mise en circulation des œuvres afin de les vendre.

22 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

23 Coupures de presse diverses, Pressbook des expositions à l'étranger, Francfort 1959, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky.

24 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 61.

Donner à voir, ici et ailleurs

Les expositions parisiennes sont plus importantes pour les artistes que pour leur marchand, qui n’y accorde pas une importance cruciale. Bellmer, par exemple, prépare pendant de longs mois son exposition personnelle chez Cordier, finalement inaugurée le 5 décembre 1963 sous le titre « L’Écorcheur écorché ». Il prévoit d’exposer une *Poupée* dans un « nouveau dispositif » qu’il imagine, et qui nécessite de récupérer « un lit divan, des sacs de charbon, du velours noir non côtelé, deux très forts projecteurs²⁵ ». L’artiste prend à cœur l’installation de son exposition dans la galerie, émettant des souhaits précis pour la vitrine, pour l’accrochage (« lunaire »), pour l’encadrement des dessins. Il a conscience qu’il s’agit d’une opportunité pour faire comprendre son œuvre dans sa complexité, aussi est-il attaché à exposer un ensemble construit et divers. Il écrit à Cordier : « Nous n’avons pas reparlé de la nécessité d’exposer des choses qui n’intéressent guère la vente mais qui seront indispensables pour donner au public une image de l’ensemble de mes activités : gravures et lithos et trois ou quatre tableaux empruntés à des collectionneurs – cela sera aussi important que la présentation *Poupée*²⁶. »

Les expositions sont l’aboutissement d’une collaboration entre le marchand et l’artiste dont elles ne sont que la partie émergée et visible. Leur nombre est fonction, premièrement, de la production de l’artiste (y a-t-il de nouvelles choses à montrer ?), deuxièmement, des opportunités qui se présentent à l’étranger et que le marchand privilégie, quitte à retarder l’événement parisien. Cela explique que Matta ne fasse que trois expositions à Paris (novembre 1956, mai–juin 1959, mai 1961), Michaux deux (octobre–novembre 1959, puis octobre 1962), et Bellmer une seule (décembre 1963).

Le critère de réussite qui fait consensus est que l’exposition soit vue par un maximum de monde. Grâce à l’habitude prise par le personnel de la galerie de tenir le compte, jour après jour, du nombre de visiteurs venus à la galerie, nous savons qu’en vingt-cinq jours d’ouverture pour l’exposition Matta de juin–juillet 1961 (vernissage non compris), 1 719 visiteurs sont venus, soit une moyenne de 70 visiteurs par jour ; en trente et un jours pour Michaux en 1962, 1 600 visiteurs sont venus soit une cinquantaine de visiteurs chaque jour²⁷. Ces chiffres sont très positifs et supérieurs à la fréquentation moyenne des galeries de l’époque, signe

25 Lettre de Hans Bellmer à Daniel Cordier, 25 mai 1963, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

26 Ibid.

27 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 61 et 62.

qu'il y a un vrai public pour cet art, que les galeries ne sont pas vides²⁸. Pris dans l'absolu néanmoins, ce public peut sembler très limité, surtout à un jeune marchand qui aspire à la consécration internationale de ses artistes.

Aussi l'essentiel pour Cordier est-il de montrer les œuvres de ses artistes en les faisant circuler hors des murs de la galerie : sous la forme de reproductions, grâce aux catalogues, et en vrai, par des expositions à l'étranger. L'imprimé prime, pour Cordier, sur l'éphémère accrochage. C'est ce qui ressort des échanges avec l'éditeur Georges Fall, fondateur en 1955 du « Musée de poche », une collection de monographies consacrées aux peintres et sculpteurs du second xx^e siècle, en particulier parisiens. Le succès grand public de cette collection exceptionnelle tient à la fois au format poche, au prix abordable et à l'excellente distribution, mais aussi à l'exigence intellectuelle remarquable portée à la conception éditoriale, aux textes et aux graphiques. L'engouement est à son maximum en octobre 1959 (plus d'une vingtaine de monographies sont parues). Cordier, comme d'autres marchands parisiens, éprouve un vif intérêt pour cette collection. Aussi se met-il d'accord avec Fall pour publier plusieurs ouvrages du « Musée de poche », dont l'un consacré à Michaux et l'autre à Matta : dans les deux cas, la galerie souscrit pour un montant de 300 000 francs²⁹, et offre à Fall, pour Matta, une toile de 40 points (100 × 73 cm), et pour Michaux, six œuvres sur papier dont deux seront reproduites dans le corps de l'ouvrage – manière, pour Georges Fall, de financer son entreprise et de se constituer, à moindres frais, une collection d'art personnelle, qui se trouvera de facto valorisée par la présence de reproductions dans la monographie... À parution, la galerie Cordier recevra 250 exemplaires du livre, ainsi que 50 cartes postales de chacune des six ou huit reproductions. Le texte sur Michaux est commandé à Alain Jouffroy et l'ouvrage paraît en 1961. Le livre consacré à Matta, en revanche, ne voit jamais le jour³⁰.

Une plus grande importance encore est accordée par Cordier à ses catalogues, dont le fort tirage (1 000 à 3 000 exemplaires selon les cas) permet de faire des envois dans le monde entier. Issus d'une collaboration longue entre marchand, artiste et imprimeur, bien documentée dans les archives mais aussi visible dans l'objet final, les catalogues Cordier sont à plusieurs titres une vitrine de son activité de promotion. Leur format de 30 centimètres de hauteur pour 12,5 centimètres de largeur est très

28 Pour des éléments de comparaison, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage, Verlainne, 2012 (note 4), p. 240 et suiv. (« Fréquentation et composition »).

29 Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 300 000 anciens francs en 1959 est le même que celui de 5 150 euros en 2020.

30 Les archives sont lacunaires à ce sujet : impossible de savoir si le contrat a été annulé, dénoncé ou non rempli par l'une ou l'autre des parties.

singulier, donc très reconnaissable, et produit un effet «signature». Par ailleurs, la mise en page est très travaillée, avec des pliages et dépliages en codex, en accordéon ou en volets sur papier cartonné, qui certes ne facilitent pas toujours la lecture mais font de chaque catalogue un objet délicat. Le graphisme et la composition sont adaptés à chaque artiste et changent fortement à chaque exposition. Le catalogue peut être le résultat d'une minutieuse préparation de la part de l'artiste et du marchand : en 1963, Bellmer accorde plus de soin encore au catalogue de son exposition qu'à l'accrochage évoqué plus haut. Six mois avant l'inauguration, le 2 juin, le critique et ami Patrick Waldberg est sollicité pour écrire une introduction, qu'il remet le 23 octobre après, dit-il, y avoir très longuement travaillé. Bellmer éprouve également de l'inquiétude pour les reproductions de ses œuvres dans le catalogue : échaudé par de mauvaises expériences passées, il a très peur que le catalogue soit raté et ne veut surtout pas «faire de [s]es dessins une affreuse grisaille empâtée sans profondeur et sans brillant³¹».

Les catalogues apportent une valeur ajoutée à l'exposition. Certains, parce qu'ils présentent des textes majeurs : c'est le cas du catalogue de l'exposition Michaux en octobre 1959, qui comporte une préface écrite par l'artiste-écrivain «donnant l'explication définitive, la plus brève mais la plus intense jamais écrite sur son expérience de peintre, parce que vue de l'intérieur³²». L'énonciation y est spécifique, car Michaux semble répondre à Cordier qui lui aurait demandé une déclaration sur sa peinture. Après un premier moment tout en négativité («Faut-il vraiment une déclaration? Ne voit-on pas que je peins pour laisser là les mots, pour arrêter la démangeaison du comment et du pourquoi³³?»), il réfléchit à ce que l'acte de peindre signifie, physiquement et mentalement, pour lui qui lutte avec des monstres et des démons. Sa conclusion regarde vers l'avenir : «Beaucoup me reste à faire. Il me faudra d'autres moyens et une autre technique (pour les couleurs surtout). Le rythme c'était ce qu'il fallait d'abord rendre fidèlement et l'infinisation par l'infime... je commence seulement³⁴.»

Dans d'autres cas, la valeur du catalogue tient à ce qu'elle fournit des «indices d'accréditation» (Nathalie Heinich) pour les artistes qui commencent à envisager le succès. Le catalogue réalisé par et pour Matta à Francfort s'ouvre sur une reproduction en couleurs collée et une double page de reproductions noir et blanc, se poursuit avec une

31 Lettre de Hans Bellmer à Daniel Cordier, 25 mai 1963, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

32 Viviane Tarenne, «Histoire de la galerie», dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3), p. 497.

33 Henri Michaux, «Préface», dans *Henri Michaux : encres, gouaches, dessins*, cat. exp. Paris, galerie Daniel Cordier, Paris 1959.

34 Ibid.

préface en allemand signée par le célèbre Will Grohmann, à laquelle s'ajoutent une liste des peintures et une liste des collections (musées, galeries et particuliers) où se trouvent les œuvres de Matta. Cette dernière liste notamment permet de mesurer combien la construction de valeur économique et symbolique autour de ces œuvres surréalistes est, comme pour les autres, circulaire et cumulative, et combien la diffusion des informations est cruciale.

La circulation des œuvres elles-mêmes est un pan important de la stratégie de Cordier, qui s'occupe avec vigueur de l'internationalisation de la carrière de Bellmer, Matta et Michaux, à l'instar de celle d'autres créateurs non surréalistes qu'il défend également, comme Dubuffet. Le premier moyen employé pour faire circuler les œuvres est d'organiser l'itinérance des expositions montrées à Paris, dans l'une des deux galeries succursales de Cordier, à Francfort (avec Pierre de Montbas puis Rodolphe Stadler) et à New York (avec Michel Warren puis Ekström). Mais la galerie s'entend également avec d'autres galeries, notamment à Londres, à Milan et en Suisse. René Gimpel et Robert Fraser à Londres, la Galleria blu à Milan sont des partenaires commerciaux réguliers et qui accueillent en consignation des lots importants d'œuvres de Matta, Michaux et, dans une moindre mesure, Bellmer. Ces œuvres sont soit montrées lors d'expositions individuelles, soit intégrées dans une présentation de l'art surréaliste.

Des centres d'art et des musées sont également concernés. Un projet d'exposition Michaux à l'Institute of Contemporary Arts de Londres manque cependant d'aboutir en 1958, car Cordier n'accepte pas les conditions voulues par Lawrence Alloway, alors responsable de la programmation. Ce dernier souhaite en effet prendre à sa charge l'accrochage, l'éclairage, les invitations et les affiches, et faire payer à la galerie française les frais de transport et ceux d'édition du catalogue³⁵. Avec le Stedelijk Museum d'Amsterdam, autre institution absolument incontournable de l'art contemporain à l'époque, les choses se passent beaucoup mieux³⁶. Cordier, s'il n'est pas à l'origine du projet d'une rétrospective Michaux à Amsterdam, a néanmoins rendu celle-ci possible, en organisant les nombreuses visites à Paris d'Edy De Wilde, conservateur et directeur du Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven, et en l'aidant à faire son choix d'œuvres dans l'atelier de l'artiste, à la galerie, et au domicile de seize collectionneurs privés. À ces derniers, Cordier écrit pour solliciter officiellement le prêt d'œuvres de Michaux,

35 Lettre de Lawrence Alloway à Daniel Cordier, 4 décembre 1958, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

36 Correspondance entre Edy De Wilde et Daniel Cordier, 1962–1964, dossier «Rétrospective Michaux Amsterdam», archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

et il commence sa missive par ces mots : «Je prépare une rétrospective pour Amsterdam [...]». La correspondance entre Cordier et De Wilde montre comment les deux hommes se sont réparti les tâches : au marchand, il revient de contacter Geneviève Bonnefoi et de la convaincre d'écrire la préface du catalogue ; de choisir des textes de Michaux pour ce même catalogue, dont il prend en charge les frais de tirage en couleurs, l'impression de 1 000 exemplaires et la traduction en anglais. De Wilde, de son côté, obtient du musée la prise en charge des frais de transport des œuvres depuis Paris, de l'assurance, du catalogue et de l'affiche³⁷. Cordier aide également De Wilde à trouver d'autres musées désireux d'accueillir la rétrospective, si possible allemands ou suisses : c'est finalement le Kunstmuseum de Baden-Baden qui reprend l'ensemble de l'exposition. Le 9 février 1964, le vernissage à Amsterdam est un grand succès. Cordier s'en réjouit et remercie De Wilde de leur collaboration si fructueuse, tout en le félicitant pour son audace d'avoir été le premier conservateur de musée à organiser une telle rétrospective³⁸. À travers cet exemple on voit combien la frontière est poreuse entre promotion commerciale et légitimation culturelle.

Vendre, prêter ou donner : dilemmes du marchand-collectionneur

Qu'est-ce qu'une «bonne vente»? Des cessions sans aliénation, répond Cordier qui a plusieurs fois fait part de ses difficultés à accepter de vendre des œuvres importantes : «Je n'ai réuni dans ma galerie que les œuvres que j'aimais. Mais comme d'autre part je voulais offrir aux collectionneurs le meilleur échantillon d'un artiste, c'était toujours un déchirement de vendre ce que je souhaitais évidemment conserver³⁹.» Cette posture de «marchand-collectionneur» est courante à l'époque, et sans nul doute avérée dans le cas de Cordier, qui avant, pendant et après la direction de sa galerie, a constitué une remarquable collection personnelle.

Il ne faut pas en inférer, néanmoins, que la galerie Cordier n'est pas une galerie commerciale. Au contraire, les œuvres achetées doivent être vendues et les transactions économiques, du moins pour la période 1956–1962, sont nombreuses. La cote des trois artistes monte, dans un mouvement qui dans l'ensemble est représentatif de la croissance exponentielle des prix et des volumes de ventes qui se produit à Paris durant cette période. De même, l'effondrement quasi total de l'activité

37 Ibid.

38 Lettre de Daniel Cordier à Edy De Wilde, 10 février 1964, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

39 Propos de Daniel Cordier reproduits dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3), p. 13.

après 1962 est une réalité partagée par Cordier et par l'ensemble de ses collègues parisiens. La fin de l'année 1962 a été catastrophique et, en janvier 1963, Cordier écrit aux artistes pour leur proposer d'étaler les paiements sur plusieurs mois ; Michaux accepte, au nom de leur amitié et des efforts faits durant les cinq années précédentes⁴⁰. Si la plupart des galeries renouent avec les ventes courant 1965, Cordier, lui, a jeté l'éponge l'année précédente.

Une enquête minutieuse dans les archives permet d'établir l'évolution des prix de référence, sur lesquels reposent les estimations contractuelles entre Cordier et ses artistes, qui correspondent aux prix de vente aux particuliers, sauf circonstances extraordinaires.

Type d'œuvres	Prix de référence		
	en 1958 (en anciens francs)	en 1960 (en anciens francs)	en 1962 (en nouveaux francs)
Henri Michaux, grande encre format grand aigle	60 000 (= 1 100 € 2020)	250 000 (= 4 200 € 2020)	6 000 (= 9 200 € 2020)
Henri Michaux, grande aquarelle format raisin	60 000 (= 1 100 € 2020)	350 000 (= 5 800 € 2020)	4 000 (= 6 150 € 2020)
Roberto Matta, toile de 80	240 000 (= 4 400 € 2020)	300 000 (= 5 000 € 2020)	7 000 (= 11 000 € 2020)
Hans Bellmer, toile de 65 × 65		400 000 (= 6 660 € 2020)	
Hans Bellmer, dessin	40 000 (= 750 € 2020)	100 000 (= 1 765 € 2020)	1 500 à 3 000 (= 2 300 € à 4 600 € 2020)

Évolution du prix de référence des œuvres d'Henri Michaux entre 1958 et 1962.

Sources : Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49, 61 et 62

Ce tableau montre combien la cote de Michaux a fortement crû entre les premiers temps du contrat partagé entre Facchetti et Cordier, en 1957, et l'apogée de 1962. Cette très forte hausse est sans doute exacerbée par l'absence de réévaluation des prix en 1959. À l'inverse, pour Matta,

⁴⁰ Lettre d'Henri Michaux à Daniel Cordier, 19 janvier 1963, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

cette hausse brutale ne se produit pas, car les prix étaient (trop) hauts au moment où il entre dans la galerie. Il s'agissait des prix fixés par Clarac-Sérou et Matta, selon un tarif sur lequel Cordier ne revient pas tout de suite. Néanmoins cette surévaluation pose problème dès 1959, car les versements mensuels de la galerie, qui sont des provisions sur les ventes, ont été supérieurs à la part qui revient contractuellement à Matta, à savoir un quart des prix des ventes réalisées par Cordier. Matta a perçu 4,75 millions de francs de la galerie, qui a acheté ferme et vendu à des collectionneurs pour un montant de 16 millions ; Matta doit donc 750 000 francs à Cordier⁴¹. La situation se normalise ensuite, car la cote de Matta monte et arrive très haut en 1962.

Outre la hausse de la cote, les archives montrent la hausse générale des volumes de ventes, même si ceux-ci sont plus importants pour Michaux (une vingtaine de ventes en moyenne par an) et Matta (une quinzaine), que pour Bellmer (entre cinq et dix).

Qui sont les collectionneurs qui acquièrent des œuvres de ces trois artistes ? Parmi les clients directs de la galerie figurent peu de Français, à l'exception notable de la collectionneuse Marie Cuttoli, qui achète deux toiles de Matta en juin 1961, et de l'écrivain Georges Rotvand, qui achète un Matta. Comme pour la plupart des autres artistes à l'époque, les acheteurs sont principalement des Suisses, comme le couple Chauvet de Genève, qui achète des œuvres de Michaux et trois dessins de Bellmer, ainsi que des Américains, venant de New York comme le couple Chambers, Stephen Hahn et Ann Winter, ou du Maine, comme Samuel Fradkin. La galerie Cordier réalise également de nombreuses ventes indirectes, notamment auprès de collectionneurs américains, grâce à l'intermédiaire de Michel Warren, et allemands, via Pierre de Montbas et Rodolphe Stadler⁴².

Les achats réalisés par de grandes collections, privées mais aussi muséales, sont mis en valeur par le marchand, qui entretient délibérément une confusion entre prêts et ventes aux musées. Celle-ci s'intensifie d'ailleurs après la fermeture de la galerie. Le principal but de l'entreprise de promotion menée par Cordier pour Michaux, Matta et Bellmer est de faire entrer leurs œuvres au musée. Ce but est atteint très tôt pour Michaux, non sans concessions. Début 1958, deux institutions culturelles en pointe sur la création contemporaine, le Palais des beaux-

41 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 61. Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 4 750 000 anciens francs en 1959 est le même que celui de 81 500 euros en 2020 ; celui de 16 000 000 d'anciens francs en 1959 équivaut à celui de 274 000 euros en 2020 ; celui de 750 000 anciens francs en 1959 à celui de 13 000 euros en 2020.

42 Nous ne sommes pas en mesure, en l'état actuel de nos recherches, de chiffrer précisément ces ventes. Certains dossiers d'archives déposés à la bibliothèque Kandinsky devraient fournir des informations précieuses à ce sujet.

arts de Bruxelles et le musée d'Art de Saint-Étienne, achètent des œuvres de Michaux à Cordier. À chaque fois, l'acquisition est faite par l'intermédiaire d'une structure philanthropique : d'une part l'Association pour la diffusion artistique et culturelle, société auxiliaire du Palais des beaux-arts, qui achète pour l'État belge deux gouaches de Michaux et obtient une réduction de 25 % sur le prix de la seconde; et d'autre part la Société des Amis du musée de Saint-Étienne, dont le trésorier Henri Fraisse verse 50 000 francs pour une gouache *Sans titre* de 1958⁴³. Plus importante encore est la réduction consentie à Raymond Cogniat, chef du bureau des Travaux d'art (service des acquisitions et des commandes d'œuvres d'art de l'État français), qui fait entrer dans les collections nationales une encre de Michaux, le 4 mars 1963, pour 4 000 nouveaux francs soit les deux tiers du prix de vente en galerie⁴⁴.

Cordier va même beaucoup plus loin avec le Solomon R. Guggenheim Museum de New York, auquel il fait don, en 1964, d'une encre de Michaux; acceptée par un vote unanime du Museum Committee, celle-ci entre dans les collections du prestigieux musée new-yorkais en octobre 1964⁴⁵. Quelques semaines plus tard, Bellmer le presse d'accéder à la demande de Bernard Anthonioz, adjoint de Malraux au ministère français des Affaires culturelles, que soit cédé gracieusement à l'État un dessin qui appartient à la galerie et figurait à son exposition⁴⁶. Le manque de sources empêche de savoir si Cordier a accepté de faire ce don ou pas. L'autre grande réussite concerne Matta, dont l'œuvre « hors format » (elle mesure en effet 2,18 × 3,65 m et donc n'entre pas dans la grille des « tarifs » ordinaires) *How-Ever*, de 1947, est acquise par le Stedelijk Museum d'Amsterdam pour 25 000 nouveaux francs en 1961 et figure à ce titre parmi les fleurons de l'exposition de 1964, puis parmi les chefs-d'œuvre de la collection contemporaine du musée⁴⁷.

La fermeture retentissante de sa galerie parisienne, en juillet 1964, suivie quelques mois plus tard de son retrait du marché de l'art, ne sonne pour autant pas la fin de cette activité de promotion de Cordier, qui poursuit dans la veine du mécénat en réfléchissant aux donations qu'il pourrait faire à l'État français. Le sens qu'il leur donne les place dans le droit fil de ses activités marchandes : il s'agit, comme le formule Alfred Pacquement, de « tenter une sorte de “coup de force” vis-à-vis de l'histoire de l'art moderne qui a tendance à toujours omettre les

43 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62. Le pouvoir d'achat de 50 000 anciens francs en 1958 est le même que celui de 920 euros en 2020.

44 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 102. Le pouvoir d'achat de 4 000 francs en 1963 est le même que celui de 5 850 euros en 2020.

45 Lettre de Thomas Messer à Daniel Cordier, 19 octobre 1964, archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 62.

46 Archives de la galerie Cordier, bibliothèque Kandinsky, GALCOR 49.

47 Le pouvoir d'achat de 25 000 francs en 1961 est le même que celui de 40 000 euros en 2020.

marginiaux⁴⁸». Le collectionneur fait ainsi entrer dans les collections publiques françaises des photographies de Bellmer de la série «Les Jeux de la Poupée», une vingtaine de dessins (dont *Buste de femme*, 1960; *Les Crimes de l'amour*, 1961); des toiles de Matta (dont *Matta-Matière*, 1961) ainsi qu'une dizaine de dessins; des peintures à l'encre de Chine sur papier et sur toile de Michaux (dont *Peinture à l'encre de Chine 2*, 1959).

Conclusion

Bien plus qu'un marchand des surréalistes, Daniel Cordier est un acheteur de surréalistes : d'abord parce qu'il achète à la fois pour lui et pour d'autres, et ensuite parce que son goût pour le travail de certains artistes surréalistes n'est pas, loin s'en faut, lié à une adhésion personnelle aux idées et à l'univers surréaliste. Dans cette perspective, il faut souligner que le milieu des années 1950, marqué par la fermeture de la galerie À l'Étoile scellée et la dispersion accrue des individus dans différentes galeries, constitue un tournant pour l'insertion des surréalistes sur le marché de l'art. On entre dans un moment d'intégration atomisée, où l'œuvre des aînés, déjà reconnue et en passe d'être patrimonialisée, est représentée par de grandes galeries nationales et internationales, de Pierre Matisse à New York à Aimé Maeght à Paris et René Gimpel à Londres, en passant, de manière plus éphémère, par Max Clarac-Sérou, Paul Facchetti, Daniel Cordier. Pour les plus jeunes, la carrière ressemble de plus en plus à celle des autres artistes : l'«effet surréaliste» joue de moins en moins et se réduit à un effet de groupe comme les autres. La période durant laquelle Cordier s'occupe de certains de ces artistes marquerait donc la fin de toute singularité des surréalistes sur le marché de l'art.

Seules trois figures ont été étudiées ici : il faudrait bien évidemment aller plus loin et analyser les liens, bilatéraux presque à chaque fois, entre Cordier et des artistes surréalistes ou surréalisants exposés dans sa galerie, comme Enrico Baj, Fred Deux, Yolande Fièvre, Bernard Réquichot, Wols; ou avec ceux qu'il collectionne sans pouvoir les exposer, comme Simon Hantaï et Friedrich Schröder-Sonnenstern. Néanmoins il semble déjà possible d'affirmer que les surréalistes, très individualisés dans leur rapport au marchand, sont choisis, achetés et promus selon une esthétique personnelle débordant très largement les catégories héritées de l'avant-guerre, qui ne tiennent pas face aux expérimentations nouvelles d'un Dubuffet, d'un Dado, ou encore d'un Réquichot. Les exemples traités ici permettent de voir combien les

48 Propos d'Alfred Pacquement reproduits dans cat. coll. Paris, 1989 (note 3), p. 12.

relations entre un directeur ou une directrice de galerie et un artiste ou un groupe d'artistes dépassent largement la dimension de la transaction économique pour toucher à d'autres aspects, la présentation des œuvres (verbale et visuelle), leur circulation, leur nom, leur réalisation, leur qualification. Et combien le marchand est intégré dans une chaîne d'acteurs culturels : artistes, critiques, marchands, collectionneurs et conservateurs. La construction de la valeur des œuvres, qu'il l'admette ou pas, est éminemment collective.