

Patrick Waldberg, créateur d'un
«surréalisme de salon»?
L'exposition «Surréalisme. Sources, histoire,
affinités» en 1964 à la galerie Charpentier

Anne Foucault

Il est peu probable qu'en 1964 le groupe surréaliste réuni à Paris autour d'André Breton ait songé à célébrer le quarantième anniversaire de sa naissance. D'autres que lui se chargeront pourtant de commémorer sa désormais longue histoire. L'exposition «Surréalisme. Sources, histoire, affinités», qui se déroule du 15 avril au 15 septembre 1964 à la galerie Charpentier, à Paris, est caractéristique de ce à quoi le groupe surréaliste parisien sera confronté de l'après-guerre à la fin des années 1960 : son propre reflet déformé, reflet produit par des personnalités ou des instances auxquelles il ne reconnaît aucune légitimité.

Dès 1945, un processus d'historisation et de reconnaissance institutionnelle s'enclenche à ses dépens, aussi bien avec la publication de la première *Histoire du surréalisme* par Maurice Nadeau qu'avec la Biennale de Venise en 1954, qui consacre par ses grands prix aussi bien Max Ernst que Hans Arp et Joan Miró¹. Dix ans plus tard exactement, cette mécanique conduisant à une «respectabilisation²» du surréalisme auprès d'un public plus large que précédemment connaît une nouvelle étape avec la vaste exposition organisée par Patrick Waldberg, ancien membre du groupe, et Raymond Nacenta, directeur de la galerie Charpentier.

Cette exposition peut être considérée comme une manifestation exemplaire d'un moment contradictoire, qui voit la représentation

¹ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris 1945. Le livre connaîtra des rééditions régulières, ce qui lui assurera une large diffusion. En 1954, la Biennale de Venise consacre Max Ernst (grand prix de peinture, ce qui entraîne son exclusion du groupe surréaliste), Hans Arp (grand prix de sculpture) et Joan Miró (grand prix de gravure). Par ailleurs, l'art surréaliste, très représenté pendant cette Biennale, s'y voit historiquement associé à l'art fantastique, en particulier dans le pavillon belge. Voir *La Biennale di Venezia. XXVII Esposizione biennale internazionale d'arte*, cat. exp. Venise, Palazzo centrale, Venise 1954 et *Le fantastique dans l'art belge, de Bosch à Magritte, à la XXVIIe Biennale de Venise*, numéro spécial pour le pavillon belge, *Les Arts plastiques*, juin 1954.

² Pour la notion de «respectabilisation», voir Pascal Ory, «Le temps où les surréalistes eurent raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes», dans *Mélines XI : Histoire-Historiographie*, 1990, p. 17-29, ici p. 17.

marchande et muséale du surréalisme s'accroître, les publications monographiques, rétrospectives et théoriques se multiplier à son sujet, tandis que le groupe surréaliste continue ses activités en étant la plupart du temps exclu de ces mêmes manifestations. Ce travail se propose d'envisager cette manifestation en associant l'étude de cette perspective historiographique à une approche de sa dimension marchande. Le croisement des informations données par le catalogue d'exposition et de celles qui sont conservées dans les archives de la galerie Charpentier à la bibliothèque Kandinsky permettra tout d'abord de délimiter un échantillon de collectionneurs d'œuvres surréalistes, et de voir de quoi leurs collections sont constituées³. On pourra ensuite étudier le type d'œuvres choisies par les organisateurs de l'exposition afin de donner du surréalisme une image susceptible de séduire les acheteurs et analyser la stratégie commerciale déployée par la galerie pour encourager ses clients à acquérir des œuvres d'art surréalistes. Ayant ainsi établi l'image du surréalisme donnée par cette exposition, nous pourrons la mettre en regard de l'activité du groupe surréaliste à cette époque, et constater le fossé se creusant entre la promotion d'un surréalisme dans des buts commerciaux et le surréalisme en tant que mouvement intellectuel et artistique toujours vivant.

Un ancien surréaliste au faubourg Saint-Honoré : Patrick Waldberg et la galerie Charpentier

Patrick Waldberg (1913–1985), qui, même s'il n'est pas mentionné comme tel dans le catalogue, peut être considéré comme le commissaire de l'exposition, n'est pas un novice en matière de surréalisme. Américain de culture française, il se rapproche des cercles surréalistes dès le début des années 1930, en particulier dans l'entourage de Georges Bataille. C'est à New York, durant l'exil d'une partie du groupe surréaliste sur le sol américain, qu'il se lie avec André Breton. Il participe aux activités surréalistes entre 1941 et 1951, date à laquelle, ayant pris parti pour Henri Pastoureau dans le cadre de l'affaire Carrouges⁴, il est exclu du groupe. Par la suite, il multiplie les initiatives – publication d'articles et

3 *Surréalisme. Sources, histoire, affinités*, éd. par Raymond Nacenta, cat. exp. Paris, galerie Charpentier, Paris 1964. Les archives de l'exposition sont conservées dans le fonds galerie Charpentier, bibliothèque Kandinsky, Paris.

4 L'affaire Carrouges, l'une des crises internes les plus importantes qu'ait connue le surréalisme parisien de l'après-guerre, a opposé plusieurs de ses membres, dont Henri Pastoureau, Marcel Jean et Patrick Waldberg, à André Breton et Benjamin Péret au sujet des relations que le groupe surréaliste entretenait avec l'intellectuel catholique Michel Carrouges. L'affaire se conclut par l'exclusion des contestataires. Voir le tract «Haute Fréquence», Paris, 24 mai 1951, repris dans José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922–1969*, 2 vol., t. 2 : 1940–1969, Paris 1982, p. 107.

d'ouvrages, organisation d'expositions –, qui participent à la fois d'une historisation et d'une valorisation du surréalisme, quasi exclusivement sur le plan plastique cependant. On peut citer par exemple, depuis le milieu des années 1950, la publication en 1958 de la première importante monographie de Max Ernst, qui arrive à point nommé un an avant l'exposition rétrospective du Musée national d'art moderne, celle d'un essai sur le surréalisme en 1962, ou l'organisation ou la collaboration à des expositions de Max Ernst, Félix Labisse, Hans Bellmer et d'autres artistes surréalistes à Paris, en Europe et aux États-Unis⁵. Ces activités s'amplifieront par la suite, jusque dans les années 1980.

Patrick Waldberg est à l'évidence un très bon connaisseur du surréalisme, dont il maîtrise les tenants théoriques et leur application dans le champ plastique. Il est proche de plusieurs artistes surréalistes, et en particulier de Max Ernst. À la lecture de ses différents ouvrages sur le surréalisme, il apparaît cependant que pour lui, la réussite du surréalisme se situe uniquement sur le plan de ses productions concrètes, et surtout celle des images : « C'est par les images, c'est-à-dire par toutes les expressions plastiques du surréalisme, que s'est produite l'expansion de ce mouvement à travers le monde et que s'est établie son influence⁶. » Il n'a semble-t-il pas une très haute opinion de l'activité du groupe de Breton depuis qu'il l'a lui-même quitté, en 1951. Il oppose ainsi, pour la période qui nous intéresse, le surréalisme « orthodoxe » maintenu par Breton et son groupe au surréalisme « au sens large », c'est-à-dire tout ce qui ressortit à une sensibilité surréaliste ou surréalisante :

« Dans le premier cas, c'est-à-dire limité au groupe et à ses activités, le surréalisme vit encore, certes, mais d'une manière quasi souterraine, et les rares échappées par quoi il se manifeste donnent lieu de craindre pour sa santé. Dans le second cas, pris dans un sens plus large, le surréalisme a gardé une portée universelle que le seul Groupe n'aurait su lui maintenir⁷. »

Une large part de l'exposition sur laquelle nous allons nous pencher est construite selon ce postulat.

La manifestation prend place à la galerie Charpentier, située au 76, rue du Faubourg-Saint-Honoré, dans un hôtel particulier du début du XIX^e siècle où siège aujourd'hui Sotheby's France⁸. La galerie fut

5 Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris 1958 et, id., *Le surréalisme*, Genève 1962, ainsi que parmi ses nombreuses préfaces, celles pour les catalogues d'exposition *Hans Bellmer ou l'écorcheur écorché*, cat. exp. Paris, galerie Daniel Cordier, Paris 1963, *Max Ernst : sculptures et masques*, cat. exp. Antibes, musée Grimaldi, Antibes 1964 et *Félix Labisse*, cat. exp. New York, Gallery 63, New York 1964.

6 Patrick Waldberg, *Les initiateurs du surréalisme*, Paris 1969, p. 6.

7 Patrick Waldberg, *Chemins du surréalisme*, Bruxelles 1965, p. 45.

8 Sotheby's France a ouvert ses bureaux parisiens en 1968 et s'est installé en 1988 dans les anciens

fondée en 1941 par Raymond Nacenta, et bien qu'elle n'ait pas fermé ses portes pendant l'Occupation, ses activités ne furent pas mises en cause au moment de la Libération. Peut-être en partie pour faire oublier cet aspect quelque peu obscur de son activité, la galerie promeut du milieu des années 1940 au milieu des années 1960 l'«école de Paris», avec des expositions annuelles consacrées à ce groupement aux contours très flous⁹. Le label permet en effet d'associer à un art d'avant-garde (donc nécessairement opposé au nazisme) une dimension patriotique, en tentant de redonner à Paris sa place de «capitale des arts»¹⁰.

Dans ce cadre, la galerie a majoritairement encouragé la peinture figurative, que ce soit celle de l'école de Paris de l'entre-deux-guerres (Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine), ou celle de la nouvelle génération, par exemple en organisant la première rétrospective Bernard Buffet en 1958¹¹. Cependant, à partir de 1962, le label «école de Paris» semble perdre de son attrait auprès du public, et la consécration de New York lors de la Biennale de Venise en 1964 (durant laquelle le grand prix de peinture est décerné à Robert Rauschenberg) porte un coup fatal aux expositions annuelles de Raymond Nacenta, qui ne parvient pas à organiser l'édition prévue pour cette même année. La galerie semble alors vouloir renouveler son image en proposant des expositions à caractère historique et rétrospectif. Elle associe en ce sens, autant dans le catalogue d'exposition que dans la correspondance adressée aux prêteurs, la nouvelle exposition consacrée au surréalisme à celle qui, deux ans plus tôt, avait présenté sur les mêmes murs la peinture fauve¹².

La galerie Charpentier, à l'inverse d'une galerie pionnière comme celle de Denise René, qui soutient les jeunes artistes de l'abstraction géométrique puis de l'art cinétique, ne défend pas d'artistes en particulier. Elle dépend étroitement d'un réseau de galeries qui, lors des grandes expositions – en particulier celles de l'école de Paris – pour lesquelles elle prête ses cimaises, y déposent leurs œuvres. Elle constitue donc un lieu sur lequel un certain nombre de marchands parisiens misent pour offrir une visibilité aux œuvres qu'ils souhaitent vendre¹³.

locaux de la galerie Charpentier, face au palais de l'Élysée. Voir le site internet de Sotheby's Paris : <https://www.sothebys.com/fr/a-propos/adresses/paris> [dernier accès : 04.11.2020].

9 Voir par exemple l'exposition «Cent chefs-d'œuvre des peintres de l'École de Paris» en 1946. Les expositions annuelles de l'école de Paris sont organisées entre 1954 et 1962.

10 La galerie organise dès l'automne 1944 une exposition dédiée à Paris dans laquelle la peinture contemporaine occupe une place importante. Voir Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*, Paris 2012, p. 66.

11 *Cent tableaux de 1944 à 1958 par Bernard Buffet*, cat. exp. Paris, galerie Charpentier, Paris 1958.

12 Comme le précise Raymond Nacenta dans sa préface au catalogue, «[v]ingt ans après le fameux Salon d'Automne de 1904 où naquit le fulgurant Fauvisme, célébré il y a peu, sur nos murs, le premier Manifeste du surréalisme était publié» (dans cat. exp. Paris, 1964 [note 3], s. p.). La galerie Charpentier organise l'exposition «Les Fauves» en 1962.

13 Voir à ce sujet Verlaine, 2012 (note 10), p. 395–396.

Cette galerie aux allures mondaines participe au lien qui, dans le faubourg Saint-Honoré, unit les galeries d'art aux maisons de luxe, en prêtant par exemple ses murs à des défilés de mode. La scénographie des expositions y demeure très traditionnelle, avec des murs qui accueillent de « larges tentures de velours sombre et des lustres d'apparat » qui créent une atmosphère feutrée et confortable convenant « à des présentations qui rassemblent des œuvres datant d'époque aussi différentes que les xv^e, xvii^e et xx^e siècles¹⁴ ».

À l'origine de l'exposition « Surréalisme. Sources, histoire, affinités », il y a donc la collaboration étonnante entre un surréaliste en rupture de ban et une galerie plus habituée à rechercher l'assentiment de sa clientèle bourgeoise que la subversion artistique. C'est par le biais du galeriste Daniel Cordier, pour qui il a préfacé le catalogue de l'exposition de Hans Bellmer en 1963, que Patrick Waldberg est présenté en tant que spécialiste du surréalisme à Raymond Nacenta, directeur de la galerie Charpentier¹⁵. Comme cela est ouvertement mentionné dans le catalogue, Patrick Waldberg a sollicité le concours de Breton pour cette exposition – tout en sachant visiblement très bien, à en juger par le ton de la lettre qu'il lui a envoyée, qu'il essuierait un refus¹⁶.

Le terrain d'entente entre les deux principaux organisateurs de l'événement va se faire autour de la dimension « officielle » qu'ils souhaitent lui donner. Patrick Waldberg peut ainsi affirmer dans son introduction au catalogue qu'il s'agit là de « l'ensemble le plus complet et le plus riche d'art surréaliste qu'on ait montré jusqu'à ce jour », après avoir insisté sur le caractère « non doctrinaire » de l'exposition¹⁷.

Structure de l'exposition : les « sources », l'« histoire » et les « affinités » du surréalisme

Comme son titre l'annonce, l'exposition est divisée en trois sections : sources, histoire et affinités. La première section concerne les « sources » du surréalisme, c'est-à-dire les artistes avec lesquels les surréalistes ont pu se trouver des correspondances. On y retrouve Arcimboldo, Bosch, Brueghel de Velours, Rodolphe Bresdin, Füssli, Grandville, Victor

¹⁴ Ibid., p. 443.

¹⁵ Raymond Nacenta, « Préface », dans cat. exp. Paris, 1964 (note 3), s. p.

¹⁶ « La courtoisie exigeait que je t'informe de ce projet et de la part que je dois y prendre. Je n'aurai pas la naïveté de penser que tu y apporteras ton accord – voire ton aide –, mais je persiste à croire que cela serait souhaitable » (extrait de la lettre de Patrick Waldberg à André Breton, datée du 21 décembre 1963 et reprise dans la publication du groupe surréaliste *Le Petit Écrasons 2* : « Cramponnez-vous à la table. Suite surréaliste à l'affaire du Bazar Charpentier », 1964, p. 1).

¹⁷ Patrick Waldberg, dans cat. exp. Paris, 1964 (note 3), s. p.

Hugo, Gustave Moreau. Si la mise en relation de la plupart de ces œuvres avec le surréalisme n'est pas inappropriée (dans leur majorité ces artistes se retrouvent dans *L'Art magique* de Breton), la place dévolue dans cette sélection à Odilon Redon, peu apprécié par André Breton et les surréalistes de l'après-guerre, est plus polémique¹⁸.

Les surréalistes sont d'ailleurs eux-mêmes assez peu enclins à introduire dans leurs expositions collectives des artistes assimilés ici à des précurseurs. Il est intéressant à cet égard de constater que la première exposition associant des œuvres surréalistes à celles de « grands prédécesseurs » des siècles précédents n'est pas due aux surréalistes eux-mêmes : il s'agit de l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism », organisée en 1936 au Museum of Modern Art (MOMA) de New York par Alfred H. Barr¹⁹. Première exposition institutionnelle de grande ampleur sur le surréalisme, elle associait pour la première fois celui-ci à la notion d'« art fantastique » – ce à quoi Breton s'était d'ailleurs opposé²⁰ – et initiait une approche historiographique du surréalisme, fort différente de celle que les artistes et poètes eux-mêmes proposèrent par exemple deux ans plus tard à la galerie des Beaux-Arts, lors de l'« Exposition internationale du surréalisme »²¹. Par ailleurs, l'intégration du surréalisme dans une filiation « fantastique » historique se confirmera après la seconde guerre mondiale. Patrick Waldberg y participera notamment en organisant une exposition « L'Art fantastique et le surréalisme » en 1969²².

D'autres sources d'inspiration du surréalisme sont également proposées dans les différents « objets sauvages » et « naturels » exposés à la galerie Charpentier. Dans cette section, les organisateurs se sont probablement inspirés de l'« Exposition surréaliste d'objets » organisée à la galerie Charles Ratton en 1936. À des objets précolombiens, du Sepik et de Nouvelle-Irlande, Batak ou Hopi, sont associés des animaux empaillés (on retrouve même un tamanoir, animal cher à Breton et rappelant celui exposé chez Ratton en 1936) ainsi que des minéraux et du bois silicifié.

18 Si le travail de Redon était apprécié d'André Masson, André Breton, et à sa suite José Pierre et Jean-Louis Bédouin, faisaient peu de cas de l'artiste symboliste, à qui ils opposaient l'importance dans la formation de la sensibilité surréaliste de l'œuvre de Gustave Moreau. Voir Marlen Schneider, « “Disciples ingrats ?” Odilon Redon, un précurseur surréaliste controversé », dans Julia Drost et Scarlett Reliquet (éd.), *Le splendide dix-neuvième siècle des surréalistes*, Dijon 2014, p. 265–285.

19 « Fantastic Art, Dada, Surrealism », exposition du 7 décembre 1936 au 17 janvier 1937, Museum of Modern Art, New York.

20 Sandra Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*, Farnham 2015, p. 13.

21 Fabienne Chaullet, *L'Exposition internationale du surréalisme de 1938*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2014, p. 355 et Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibitions Installations*, Cambridge 2001, p. 17.

22 « L'Art fantastique et le surréalisme », exposition au château de Culan, 1969.

Dans la section « Histoire » évoquée par le titre, on peut aussi bien intégrer les nombreuses œuvres surréalistes exposées que l'important corpus de documents qui fut également présenté. Une grande partie de ce dernier a été prêtée par Maurice Henry, exclu du groupe en même temps que Patrick Waldberg. Ce sont à la fois les livres majeurs publiés par les surréalistes, quelques catalogues d'exposition, des tracts, et des revues. On ne s'étonnera pas que le surréalisme d'après guerre y soit défavorisé : aucune revue de cette époque n'est présentée, et le dernier tract exposé date de 1952... et de l'affaire Carrouges marquant l'exclusion de Maurice Henry et Waldberg.

Quant aux œuvres surréalistes exposées, et qui constituent donc le corps central de cette exposition, leur grand nombre (quelque 260 œuvres de plus de 60 artistes) ne permet pas de les présenter de façon exhaustive, mais on peut cependant déterminer les principales caractéristiques de la sélection effectuée par les commissaires d'exposition.

Les artistes les plus représentés sont sans conteste Max Ernst (avec 27 œuvres) et, quoique dans une moindre mesure, Arp, Brauner, Dalí, Magritte, Masson et Man Ray. L'accrochage présente plusieurs œuvres majeures (dont certaines iront par la suite rejoindre les collections de grandes institutions) : ainsi de *La Danseuse* de Arp, du *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire* de Giorgio de Chirico ou des *Chevaux morts* d'André Masson²³. Le « clou » de l'exposition, à en croire la critique, reste la grande fresque encore jamais exposée de Max Ernst, *Pétales et Jardins de la nymphe Ancolie*, réalisée en 1934 pour un bar de Zurich²⁴. En dépôt à la Kunsthaus de Zurich, elle fut prêtée par Bruno Sequin, propriétaire du bar, et sa valeur estimée à 60 000 dollars fit beaucoup gloser.

Cependant, la grande diversité des artistes et des médiums présentés (peinture, dessin, assemblage, sculpture, objets, cadavres exquis) ne fait pas oublier que le titre de cette section est « Histoire ». L'écrasante majorité des artistes représentés a rejoint le groupe surréaliste durant l'entre-deux-guerres, et peu d'entre eux sont encore en contact avec le groupe réuni en 1964 autour d'André Breton. Sont néanmoins présentés le fameux *Loup-Table* de Victor Brauner, spécialement réalisé pour l'exposition surréaliste de 1947, des sculptures en métal de Jean-Pierre Duprey, la sculpture *Le Grand Transparent* de Hérold (il s'agit très certainement de la version originale en plâtre exposée à la galerie

23 Hans Arp, *Tänzerin (Danseuse)*, 1925–1926, huile sur bois découpé et collé, 149 × 112,5 cm, alors dans une collection particulière (certainement en possession de François Arp), acquise par le MNAM en 1976. Giorgio de Chirico, *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire*, 1914, huile et fusain sur toile, 81,5 × 65 cm, alors dans la collection de Mme Guillaume Apollinaire, acquise par le MNAM en 1972. André Masson, *Les Chevaux morts*, 1927, huile et sable sur toile, 46 × 55 cm, alors dans la collection de Mme Maurice-Bokanowski, entrée par don au MNAM en 1983.

24 Max Ernst, *Pétales et Jardins de la nymphe Ancolie*, 1934, huile sur crépi, transféré sur des panneaux de bois contreplaqué, 415 × 531 cm, aujourd'hui dans les collections de la Kunsthaus Zurich.

Maeght en 1947), ou *Au château Lacoste* de Toyen²⁵. Le surréalisme, en tant qu'activité collective digne d'intérêt, ne se pense plus, selon cet accrochage, qu'au passé.

Le présent du surréalisme, pour Patrick Waldberg, est plutôt dans les «affinités» qu'il lui trouve avec la trentaine d'artistes «de tendance surréaliste²⁶» qu'il intègre à l'accrochage. C'est ici que sont rassemblés la majeure partie des jeunes artistes présents dans l'exposition. Une nette prédominance est donnée à une peinture pensée comme une représentation fidèle de l'image onirique ou imaginaire, comme celle de Lucien Coutaud ou de Pierre Roy. Si l'on y croise également des artistes dans lesquels le groupe surréaliste a reconnu des recherches apparentées aux siennes, comme Balthus, Friedrich Schröder-Sonnenstern ou Clovis Trouille, on peut s'interroger sur la légitimité de la présence d'œuvres de Leonor Fini ou de Stanislas Lepri.

Ainsi, autant par l'ampleur de l'accrochage, l'accumulation de noms auxquels le public commence à s'habituer, que par le «cadre» donné aux œuvres surréalistes exposées – contexte historique avec les documents, univers visuel et symbolique avec les pièces d'art extra-européen et les objets naturels –, l'exposition désire prendre une dimension quasi scientifique et se présenter comme la première exposition surréaliste parisienne dénuée de polémique et d'aspect partisan. Le surréalisme est ici compris comme un mouvement plastique dont les meilleurs feux font partie du passé, et qui peut à présent s'offrir à la délectation visuelle, ou à une éventuelle spéculation commerciale élargie.

L'aspect véritablement historiographique de l'exposition est néanmoins à nuancer. Hormis en convoquant un passé visuel du surréalisme assimilable à une veine fantastique, l'accrochage ne permet pas de comprendre les évolutions du surréalisme en fonction des périodes de son activité, que ce soit à l'échelle d'un artiste ou du mouvement tout entier. Les œuvres les plus anciennes peuvent ainsi être présentées à côté d'œuvres récentes, selon des rapprochements dont la logique semble quelque peu absente : des toiles anciennes de Miró côtoient par exemple sur une même cimaise des œuvres de Labisse et un collage de Marie-Laure de Noailles. Les murs sont surchargés d'œuvres qu'aucun cartel ne vient documenter : le visiteur est donc contraint d'acheter

25 Victor Brauner, *Loup-Table*, 1947, bois et éléments de renard naturalisé, 54 × 57 × 28,5 cm, alors dans la collection de l'artiste, donné par Jacqueline Brauner au MNAM en 1974. Jacques Hérold, *Le Grand Transparent*, 1947, alors dans la collection de l'artiste. On suppose que l'œuvre exposée en 1964 est celle qui est entrée en 2015 dans les collections du MNAM, à la suite de la succession Hérold. Toyen, *Au château Lacoste*, 1946, huile sur toile, 100 × 160 cm, alors dans la collection de Manou Poudroux, une proche des surréalistes parisiens. L'œuvre est aujourd'hui dans une collection particulière.

26 Ainsi qu'ils sont classifiés dans le catalogue de l'exposition, cat. exp. Paris, 1964 (note 3).

le catalogue après s'être acquitté d'un droit d'entrée²⁷. Le catalogue, plutôt mince, ne vient cependant pas vraiment compléter ce manque d'informations²⁸.

Un grand nombre de collectionneurs privés au service d'une valorisation de l'art surréaliste

L'examen des différents prêteurs sollicités pour l'exposition permet de déterminer une petite partie du réseau de collectionneurs, de galeristes et de marchands possédant ou mettant en vente des œuvres surréalistes au milieu des années 1960. Cela donne également un aperçu – et certainement pas une vue complète – des artistes surréalistes ayant pleinement intégré ces réseaux – et de ceux qui en sont encore relativement à l'écart.

Pour l'exposition de la galerie Charpentier, on peut déterminer trois types de prêteurs : les institutions (musées, galeries), les prêteurs particuliers (collectionneurs), et les artistes mettant en dépôt leurs propres œuvres à la galerie dans l'espoir qu'elles trouvent un acheteur. L'examen des différents tableaux reproduits en annexe permet de saisir l'ampleur du réseau de prêteurs mobilisé.

Si certaines grandes institutions, comme le MOMA de New York, furent sollicitées par la galerie pour des prêts concernant des œuvres surréalistes, la plupart de ces requêtes n'aboutirent pas, à l'exception notable du Musée national d'art moderne, alors dirigé par Jean Cassou, qui prêta le plâtre de *La Table* de Giacometti, ainsi que du Moderna Museet de Stockholm, qui prêta une copie du *Grand Verre* de Duchamp. Les quelques musées ayant collaboré à l'exposition ont donc surtout contribué à l'élaboration de l'accrochage des « sources historiques » du surréalisme. Quelques galeristes parisiens ont également mis en dépôt des œuvres pour cette exposition : la galerie Iolas, la galerie Louise Leiris, la galerie Henriette Le Gendre²⁹.

La très grande majorité de l'accrochage est constituée par des prêts de particuliers. Dans le tableau qui leur est dédié, sont listés les plus

27 S'il l'on en croit le témoignage de Jean-François Revel publié dans *L'Express* et repris dans *Le Petit Écrasons*, 1964 (note 16), p. 13 : « Le prix d'entrée est [...] fort élevé, et, contrairement à l'usage des musées, l'achat d'un catalogue (toujours sans intérêt scientifique) est imposé par l'absence voulue de toute étiquette indicative sur les tableaux. » (Jean-François Revel, « Le surréalisme de salon », *L'Express* 672, 29 avril 1964, p. 33).

28 Si l'on excepte la préface de Raymond Nacenta et un texte de Patrick Waldberg (« Le surréalisme. Sources – Histoire – Affinités ») dans lequel sont tracées à grands traits l'histoire du surréalisme de l'entre-deux-guerres et ses principales caractéristiques éthiques et politiques, le catalogue de l'exposition se compose principalement de la liste des œuvres et d'une cinquantaine de reproductions.

29 Voir annexe, tableau I : « Prêteurs institutionnels ».

importants d'entre eux (ils sont au total environ 80)³⁰. C'est ainsi que l'on remarque que plusieurs de ces principaux prêteurs – Simone Collinet, qui a effectué le prêt le plus important de l'exposition (25 œuvres, dont *Sourire de ma blonde* de Miró), Jean Hugues avec des sculptures récentes de Max Ernst (comme *L'Imbécile*), Charles Ratton (notamment l'objet de Magritte, *Les Menottes de cuivre*) et Henriette Gomès (dont *Circuit* de Giacometti) –, s'ils sont mentionnés sous leur identité propre, sont en réalité des galeristes³¹. À l'exception de Charles Ratton – dont on connaît néanmoins les liens forts qu'il put entretenir avec les surréalistes – tous ces galeristes fondent une part de leur activité sur le commerce d'œuvres surréalistes. Les archives de la galerie ne permettent pas de déterminer si les œuvres prêtées pour l'exposition de 1964 appartenaient aux collections personnelles de ces galeristes ou si elles provenaient du fonds de leur galerie – exception donc faite de Charles Ratton, dont la galerie est consacrée à l'art extra-occidental. Quelques informations concernant les œuvres mises en vente nous permettront cependant d'apporter des précisions et hypothèses à ce sujet.

Apparaissent ensuite, dans le même tableau, des collectionneurs, qui ne sont liés à aucune institution ni commerce. Le prêt le plus important est celui du couple John et Dominique de Menil, futurs fondateurs de la Menil Collection. Ils prêtent pas moins de treize œuvres de Max Ernst, dont sept frottages d'*Histoire naturelle*, ainsi que des toiles de Magritte dont *L'Abandon*, auparavant dans la collection d'André Breton³². Mme René Laporte, veuve de l'écrivain René Laporte qui fut proche des surréalistes entre les deux guerres, prête quelques dessins de Dalí ainsi que la toile *L'Heure triangulaire*, et *Parmi les ombres longues* de Toyen³³. Maurice Lefebvre-Foinet, qui reprend dans les années 1950 les rênes de l'entreprise familiale de fournitures artistiques établie à Paris et hérite de la riche collection rassemblée par sa famille, prête notamment une *Boîte-en-valise* et une *Boîte verte* de Duchamp, ainsi que deux œuvres de Paalen. Enfin, certains compagnons de route du surréalisme ayant des collections conséquentes prêtent quelques pièces : ainsi du prêt assez important de Robert Lebel, et de ceux de Roland Penrose, de Patrick Waldberg lui-même, et de Félix Labisse.

30 Voir annexe, tableau 2 : « Prêteurs particuliers ».

31 Joan Miró, *Sourire de ma blonde*, 1924, tempera sur toile, 88 × 115 cm, aujourd'hui dans une collection particulière. Max Ernst, *L'Imbécile*, 1961, bronze, 70 × 31 × 25 cm, dont un autre exemplaire en bronze acquis en 1962 est aujourd'hui conservé au MNAM. René Magritte, *Les Menottes de cuivre*, 1936, huile sur plâtre, 37 × 11,5 × 11 cm, aujourd'hui dans une collection particulière. Alberto Giacometti, *Circuit*, 1930, hêtre et bois fruitier, 4,5 × 48,5 × 47 cm, acheté en 1987 par le MNAM à Henriette Gomès.

32 René Magritte, *L'Abandon*, 1929, huile sur toile, 54 × 72,7 cm, Menil Collection, Houston.

33 Salvador Dalí, *L'Heure triangulaire*, 1933, huile sur toile, 62,3 × 47,9 cm, aujourd'hui au Kagoshima City Museum of Art, Kagoshima, Japon. Toyen, *Parmi les ombres longues*, 1943, huile sur toile, aujourd'hui dans une collection particulière.

Par ailleurs, plusieurs artistes déposent leurs œuvres dans la galerie lors de l'exposition dans l'espoir qu'elles attirent l'œil d'éventuels collectionneurs³⁴. Le prêt le plus important de cette catégorie vient de Maurice Henry, artiste plus connu du public de l'époque pour ses dessins satiriques paraissant dans *Combat* ou *Le Nouvel Observateur*, qui dépose une dizaine d'objets à la galerie. Victor Brauner dépose lui aussi une dizaine d'œuvres, dont plusieurs objets-assemblages réalisés pendant l'Occupation qui sont aujourd'hui entrés dans les collections du MNAM (*Objet de contre-empoûtement*, *Les Amoureux*, *Portrait de Novalis*) ou le *Loup-Table*³⁵. Man Ray propose notamment des répliques de ses objets dada, dont *Cadeau*. Hérold prête deux sculptures dont *Le Grand Transparent*, tandis qu'André Masson prête plusieurs dessins et deux assemblages (*Torse aux étoiles* et *Mélusine*)³⁶. Meret Oppenheim dépose également quelques-uns de ses objets les plus récents, dont *Miss Gardénia*³⁷. Il n'est pas facile d'identifier exactement les œuvres déposées par Giacometti, mais l'une d'entre elles est potentiellement *L'Objet désagréable* en bronze aujourd'hui conservé à la Fondation Giacometti³⁸.

Si un tel catalogue ne peut à l'évidence pas permettre de tirer des conclusions générales quant à la représentation des artistes surréalistes dans les galeries et les collections privées à cette époque précise, quelques évidences s'imposent. Plusieurs artistes de la première génération surréaliste semblent déjà être bien représentés dans ces réseaux, en particulier Max Ernst, René Magritte, André Masson et Salvador Dalí, ainsi qu'Alberto Giacometti dont une œuvre fait déjà partie des collections du Musée national d'art moderne. La collection personnelle du couple de Menil est par ailleurs appelée à un avenir institutionnel prestigieux avec l'ouverture de la Menil Collection en 1987³⁹.

À l'inverse, des artistes comme Jacques Hérold, Victor Brauner ou Hans Bellmer, s'ils sont défendus par des galeries, semblent être assez peu présents dans les collections privées, et ils ne figurent dans cette exposition, nous l'avons dit, que grâce à leurs propres prêteurs. Pour Max Ernst, dont Patrick Waldberg est proche, il faut au contraire solliciter

34 Voir annexe, tableau 3 : « Œuvres mises en dépôt à la galerie Charpentier par les artistes ».

35 Victor Brauner, *Objet de contre-empoûtement*, 1943, assemblage, 25 × 13,8 × 5,2 cm, *Les Amoureux*, 1943, assemblage, 25,8 × 23,7 × 4,3 cm et *Portrait de Novalis*, 1943, assemblage, 21,9 × 15,8 × 7,2 cm, œuvres toutes entrées au MNAM en 1982 grâce à un don de Jacqueline Brauner.

36 André Masson, *Torse aux étoiles*, 1942, assemblage, 30,5 × 12 cm, et *Mélusine*, 1942, assemblage, 28 × 20 cm, aujourd'hui galerie Nathalie Seroussi, Paris.

37 Meret Oppenheim, *Miss Gardénia*, 1962, plâtre dans un cadre en métal avec peinture métallique, 26,99 × 16,51 × 10,8 cm, aujourd'hui au MOMA de San Francisco.

38 Le catalogue de la galerie Charpentier mentionne deux *Objets désagréables* en bois, datés de 1931. La Fondation Giacometti indique que l'exemplaire qu'elle conserve a été exposé à la galerie Charpentier, bien que l'objet ait été fondu en bronze en 1961.

39 Voir la monographie récemment publiée sur le couple de collectionneurs : William Middleton, *Double Vision. The Unerring Eye of Art World Avatars Dominique and John de Menil: Paris, New York, Houston*, New York 2018.

des galeristes et des collectionneurs pour obtenir aussi bien des œuvres historiques que des réalisations plus récentes.

L'exposition permet de dessiner un réseau de galeristes parisiens défendant des artistes surréalistes pendant cette période : la galerie Iolas (qui représente Max Ernst, Magritte, Brauner, Matta), la galerie Louise Leiris (Masson), la galerie du Point cardinal (Max Ernst, Dorothea Tanning, Brauner), la galerie Maeght (Miró, Calder) et la galerie Furstenberg, dirigée par Simone Collinet, qui est la seule à exposer des artistes représentatifs du surréalisme d'après guerre (Toyen, Duprey, Edgar Jené). Il faut leur ajouter les galeristes Raymond Cordier et Daniel Cordier, qui effectuèrent en 1964 des prêts moins significatifs. Il s'agit bien sûr, dans la majeure partie des cas, bien plus de représentation individuelle d'artistes que de la représentation collective du mouvement.

Le rassemblement de collectionneurs et de galeristes sollicités à l'occasion de cette exposition semble mêler les réseaux de Patrick Waldberg, qui connaît les artistes et les proches du mouvement surréaliste (Robert Lebel, Roland Penrose, etc.), ainsi que certains collectionneurs privés sans doute rencontrés durant son expérience surréaliste puis pendant l'élaboration de ses travaux historiographiques et monographiques sur le mouvement.

Comme on l'a vu, la galerie Charpentier ne s'est quant à elle jamais illustrée dans l'art surréaliste. Cependant, en intégrant quelques « grands noms » surréalistes à certaines de ses expositions annuelles de l'école de Paris, elle a pu établir des liens avec la galerie Louise Leiris ou la galerie Édouard Loeb, qui prêtent en 1964 des œuvres de Arp, de Ernst et de Lam. Julie Verlaine a souligné dans ses travaux l'importance de ce réseau de galeristes dans l'organisation de ce type d'événements, le galeriste-organisateur sollicitant ses confrères pour des œuvres sur lesquelles il retiendra une commission (assez élevée dans le cas de la galerie Charpentier) lors de leur potentielle vente⁴⁰. La correspondance échangée entre la galerie Charpentier et les galeristes Simone Collinet et Jean Hugues prouve qu'un tel accord avait bien été passé entre eux préalablement à la tenue de l'exposition et que les œuvres prêtées sous leur nom étaient pour partie à vendre⁴¹.

En effet, « Surréalisme. Sources, histoire, affinités » est une exposition mixte : si la majorité des œuvres exposées ne furent pas mise en vente, environ une centaine d'entre elles, qu'elles viennent directement de

⁴⁰ Verlaine, 2012 (note 10), p. 396.

⁴¹ Lettres de Simone Collinet à la galerie Charpentier (Paris, 21 mai 1964) et d'Hélène Drude, directrice de la galerie Le Point cardinal, à mademoiselle Rolando, assistante à la galerie Charpentier (Paris, 17 juin 1964), fonds Galerie Charpentier, bibliothèque Kandinsky, Paris, GAL-CHARP 52.

l'atelier de l'artiste ou du fonds d'un galeriste, furent néanmoins mises à la disposition des acheteurs.

Aucun document, tant dans les archives propres à l'exposition que dans celles concernant l'activité générale de la galerie, ne donne de renseignements sur les ventes effectuées lors de cette exposition. Plusieurs reçus conservés par la galerie attestent même que bon nombre des œuvres déposées par les artistes leur ont été rendues une fois l'événement terminé. Les archives de l'exposition apportent par conséquent très peu d'informations sur la valeur des œuvres mises en vente. La plupart du temps, seule la valeur d'assurance « clou à clou » de l'œuvre est stipulée, ce qui reste une donnée relativement floue quant à la valeur réelle de l'œuvre dans le réseau marchand des galeries.

Le réseau de prêteurs mobilisé permet cependant d'entrapercevoir la logique mise en place pour attirer les acheteurs potentiels. Comme on l'a vu, cette exposition repose principalement sur des prêts de particuliers, dont les noms, à quelques exceptions près, sont toujours clairement mentionnés dans le catalogue en dessous des œuvres leur appartenant.

Comme l'a montré Julie Verlaine, la galerie Charpentier semble appliquer ici un mécanisme, déjà mis en place pour d'autres expositions collectives et « mixtes », selon lequel les noms des collectionneurs sont cités comme des gages de valeur pour les autres œuvres à vendre :

« L'association entre l'origine des collections et les œuvres présentées est recherchée par les marchands lorsqu'ils organisent des expositions mixtes, composées d'œuvres déjà acquises et d'œuvres à vendre. La caution que représentent les collectionneurs devient alors plus manifeste : que leur nom soit inscrit en regard des œuvres [...] montre combien les choix effectués par ces collectionneurs sont utilisés comme une incitation pour tous les acheteurs potentiels. Les prêts de ces œuvres, ainsi que l'exception à la tradition de l'anonymat, sont d'ailleurs salués par les marchands comme une contribution personnelle de ces mécènes à l'effort de valorisation de la production des artistes concernés⁴². »

Il s'agit ici de légitimer l'achat d'une œuvre surréaliste auprès d'un public certainement encore peu habitué à cet art en déroulant une longue liste de collections privées prestigieuses, françaises ou étrangères. On peut y voir un mécanisme de plus de la stratégie générale de « respectabilisation » du surréalisme mise en place par la galerie.

42 Verlaine, 2012 (note 10), p. 333.

Réception dans la presse et contre-attaque des surréalistes

C'est ce que vient confirmer la lecture de quelques articles de presse chroniquant l'exposition. Ainsi, dans *Connaissance des arts*, l'exposition est perçue comme « la première exposition historique de cette école. Pas de manifeste, pas de bataille. Ni farces ni attrapes », réalisée par « le meilleur historiographe du mouvement », et on assure que « le grand public sera ravi et comblé⁴³ ». Dans *L'Express*, Jean-François Chabrun, ancien membre de La Main à Plume, assure qu'il s'agit là « d'un vaste examen de conscience portant sur l'ensemble des œuvres plastiques conçues dans l'aura du surréalisme depuis près d'un demi-siècle bientôt » et conclut : « si le surréalisme n'était pas, aujourd'hui, désamorcé, l'exposition de la galerie Charpentier n'eût pas été pensable. Elle vient à son heure⁴⁴ ». L'article s'ouvre sur une étonnante photographie, légendée « Les surréalistes aujourd'hui. Les exclus que l'histoire a inclus », et sur laquelle on reconnaît, entre autres, Stanislas Lepri, Félix Labisse, Patrick Waldberg, Raymond Nacenta et Man Ray. Cependant, encore habité par le souvenir de l'exposition surréaliste de 1938, Georges Charensol pointe en comparaison dans la *Revue des Deux Mondes* la dimension « funèbre » de l'accrochage de la galerie du faubourg Saint-Honoré, aspect que souligneront d'autant plus les surréalistes eux-mêmes⁴⁵.

Leur réaction ne se fait en effet pas attendre. Dès le 13 avril, un tract dénonçant les « liquidateurs » du surréalisme est publié dans *Combat-Art*. Rappelant que le surréalisme est une entreprise collective dans laquelle les prétentions de l'artiste à une reconnaissance individuelle ne peuvent avoir cours, le texte place l'exposition de Patrick Waldberg dans la lignée de l'acceptation par Max Ernst du grand prix de la Biennale de Venise dix ans auparavant, non sans faire au passage de ce dernier, « l'un des pires ennemis du Surréalisme vivant⁴⁶ », avec Aragon. Le lendemain, André Breton prend la parole à la RTF pour donner la mesure de la riposte surréaliste qui se prépare : une exposition qui « s'inscrira contre la routine en insistant a priori davantage sur les apports d'artistes nouveaux que sur la contribution de ceux qui sont dès aujourd'hui consacrés⁴⁷ ». En réponse au « Bazar Charpentier⁴⁸ » ouvre donc en décembre 1965

43 Francis Spar, « Récapitulation surréaliste », dans *Connaissance des arts* 145, mars 1964 p. 45.

44 Jean-François Chabrun, *L'Express*, 12-13 avril 1964, p. 5.

45 Georges Charensol, « Le surréalisme à la galerie Charpentier », dans *Revue des Deux Mondes*, mai 1964, p. 127-132, ici p. 128.

46 « Face aux liquidateurs », tract, Paris, 1964, repris dans Pierre, 1982 (note 4), p. 228.

47 André Breton, « [Le surréalisme continue] », dans id., *Alentours*, dans id., *Œuvres complètes*. IV, Paris 2008 (Bibliothèque de la Pléiade, 544), p. 1121-1124, ici p. 1123. Après sa diffusion radiophonique, le texte sera publié dans *Arts* le 22 avril 1964.

48 Selon l'expression employée par les surréalistes dans une publication spéciale entièrement consacrée à la critique de l'exposition de la galerie Charpentier. Ce petit fascicule est principalement composé d'une revue de presse, reprenant des articles de Gérard Legrand, José Pierre, Radovan

à la galerie L'Œil « L'Écart absolu », onzième et dernière exposition internationale du surréalisme, dont une courte présentation permet justement de percevoir cet « écart » si particulier créé par la cohabitation temporelle entre une exposition *sur* le surréalisme et une exposition *du* surréalisme⁴⁹. Contrairement à « EROS », la précédente exposition internationale du mouvement, « L'Écart absolu » n'a pas de thématique particulière. Elle se penche sur son époque – que l'on commence tout juste à qualifier de société de consommation – en proposant une méthode alliant critique et force de proposition : celle de l'écart absolu, héritée de Charles Fourier, que l'on peut définir comme l'invention d'une nouvelle voie, encore jamais empruntée⁵⁰.

Le catalogue des œuvres réunies est évidemment beaucoup plus mince que celui de la galerie Charpentier, puisqu'il ne compte que quarante-trois pièces. Cependant, à la différence là encore de « EROS », dont le catalogue organisé en trois sections, « Hier », « Aujourd'hui », et « Nos invités », pourrait avoir inspiré Patrick Waldberg, celui de « L'Écart absolu » semble beaucoup plus tourné vers la prospection que vers la rétrospective⁵¹. Les grands noms du surréalisme sont bien là, comme Duchamp, Ernst ou Miró⁵². Ils sont cependant présentés aux côtés d'œuvres collectives (*Le Désordinateur*, œuvre interactive qui accueillait le spectateur, et *Le Consommateur*), et de nombreuses œuvres de jeunes artistes participant directement à l'activité du groupe (Mimi Parent, Jean Terrossian, Konrad Klapheck, Hervé Télémaque, Jorge Camacho, Jean-Claude Silbermann), ainsi que de quelques « compagnons de route » dont les surréalistes apprécient la production : Baj, Reinhold

Ivšić, Jean-François Revel, mais aussi de Philippe Soupault. Voir *Le Petit Écrasons*, 1964 (note 16).

49 Les surréalistes avaient par ailleurs prévu la réalisation d'un film qui aurait opposé à des commentateurs sur l'exposition de Waldberg des images du groupe surréaliste en pleine activité (réunion au café, séance de jeux, collecte d'agates dans le Lot, etc.) Le scénario fut écrit par Robert Benayoun, et les images réalisées pendant l'été 1964 sous la codirection de Benayoun et de J.-B. Brunius. Breton fut cependant très déçu lors du visionnage des rushes et le projet resta lettre morte. Conservé dans les archives de Breton, le scénario a fait l'objet d'une publication : voir Robert Benayoun, *Petites Pièces pouvant servir à approcher (même à comprendre) sinon à expliquer dans son ensemble le surréalisme*, Tusson 2001.

50 « Colomb, pour arriver à un nouveau monde continental, adopta la règle d'écart absolu ; il s'isola de toutes les routes connues, il s'engagea dans un Océan Vierge, sans tenir compte des frayeurs de son siècle ; faisons de même, procédons par écart absolu : rien n'est plus aisé, il suffit d'essayer un mécanisme en contraste du nôtre. » (Charles Fourier, *La fausse industrie*, Paris 1835, p. 52, repris par André Breton dans *L'Écart absolu*, cat. exp. Paris, galerie L'Œil, Paris 1965, s. p.)

51 Notons cependant qu'une petite salle de cette exposition fut consacrée à quelques « précurseurs » du surréalisme : Füssli, Filiger, Moreau, Munch. Faut-il y voir une réaction à l'exposition de Waldberg ou une illustration des théories développées par Breton dans *L'Art magique* en 1957, ouvrage dans lequel ces artistes figuraient en bonne place ?

52 Parmi les œuvres exposées, on trouve de Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (1921/1964, métal peint, marbre, thermomètre, os de seiche, 11,5 × 22,2 × 16 cm), de Max Ernst, *La Chanson de la chair* (1920, gouache, mine graphite et illustrations de magazine découpées et collées sur papier, 15 × 20,8 cm) et de Joan Miró, *Portrait d'une danseuse* (1928, bouchon de liège, plume et épingle à chapeau sur carton peint, 100 × 80 cm). Ayant toutes appartenu à André Breton, ces trois œuvres sont à présent conservées au MNAM.

ou Alechinsky. L'«écart» de ces œuvres avec les «affinités» définies par Patrick Waldberg est manifeste⁵³.

Cette exposition est donc un «événement» surréaliste à part entière : le spectateur est convoqué à une véritable expérience déstabilisante dont le but est de perturber son entendement habituel. Pour ce faire, la scénographie de Pierre Faucheux plonge le visiteur dans un espace sombre, violemment éclairé par les flashes lumineux du *Désordinateur* et par plusieurs néons, tout en le soumettant aux appels de la radio-taxi insérée dans *Le Consommateur*.

Pour réunir ces œuvres, les surréalistes ont, comme pour les autres expositions internationales du mouvement, principalement fait appel à leurs collections personnelles, en particulier celles d'André Breton, de Robert Benayoun et de Vincent Bounoure, quand ce ne sont pas les artistes eux-mêmes qui proposent leurs œuvres les plus récentes.

Si, quelques années plus tard, les effets conjugués de la mort d'André Breton et des dissensions internes autour de la question politique eurent raison de l'activité commune du groupe surréaliste parisien, rien ne laisse présager, en 1965, à la lumière d'une telle exposition, cette disparition prochaine. Bien plus qu'un démenti aux conclusions de l'exposition de Waldberg, «L'Écart absolu» annonce de nouvelles voies d'explorations pour le surréalisme, qui, s'insérant dans une dénonciation radicale de la société contemporaine, s'imprègnent aussi bien des thèses de Charles Fourier que de celles d'Herbert Marcuse. Cependant, le passé du surréalisme, devenu l'objet d'expositions, d'ouvrages rétrospectifs, de spéculation commerciale et bientôt d'études universitaires, semble déjà ne plus lui appartenir.

Par le vaste réseau mobilisé pour son organisation, l'exposition de la galerie Charpentier donne un aperçu, incomplet mais significatif, du réseau commercial qui, au milieu des années 1960, s'est mis en place autour du surréalisme, tout particulièrement à Paris. La décision d'une galerie telle que la galerie Charpentier de consacrer l'une de ses entreprises rétrospectives au surréalisme démontre qu'une certaine image de celui-ci est à présent acceptable auprès d'un public beaucoup plus large que pendant l'entre-deux-guerres ou l'immédiat après-guerre.

53 Le *Désordinateur*, composé d'un vaste écran organisé en différentes cases et d'un clavier, appelait la participation du spectateur qu'il déroutait par les «réponses» suscitées par l'appui sur telle ou telle touche du clavier. *Le Consommateur* était un grand matelas en forme de croix dressé verticalement au milieu de l'espace d'exposition, dont le ventre était constitué d'une machine à laver remplie de journaux et dont la tête, garnie d'une télévision et de haut-parleurs, émettait des appels de radio-taxi. Parmi les œuvres exposées, on peut citer de Hervé Télémaque, *Confidence* (1965, huile et bois collé sur toile, escabeau de bois, barre métallique et marteau floqué, 195 × 130 × 86 cm, Genève, Fondation Gandur pour l'art), de Jorge Camacho, *Souveraine* (1965, huile sur objet en bois, coll. part.) ou, de Pierre Alechinsky, *Central Park* (1965, acrylique sur papier marouflé sur toile, 162 × 193 cm, coll. part.).

Le but de cette exposition était certainement d'élargir un premier cercle bien établi de collectionneurs du surréalisme à de nouveaux acheteurs potentiels. La caution historiographique utilisée permettait de faire entrer le surréalisme dans l'histoire, et de lui donner ainsi une forme de légitimité et une respectabilité qui menaient directement à son assimilation par un public élargi, au-delà des premiers « happy few » l'ayant jusque-là soutenu financièrement.

À l'inverse d'une exposition véritablement surréaliste, le potentiel subversif des œuvres exposées est ici désamorcé par un accrochage très éloigné de ceux des expositions organisées par le groupe lui-même : au lieu des espaces déstabilisants des scénographies surréalistes, on trouve l'aspect rassurant d'une accumulation d'œuvres disséminées dans un cadre luxueux. L'exposition, malgré son vernis historiographique, s'éloigne pourtant d'une approche muséale par son point de vue purement formel, l'absence d'informations conséquentes sur les œuvres et les artistes, et une contextualisation qui tient plus du décorum que du réel discours critique ou historique.

Ni exposition surréaliste donc, ni exposition abordant le surréalisme de l'extérieur et selon un point de vue documenté et étayé, cet accrochage a pour principale qualité d'avoir rassemblé un très grand nombre d'œuvres, dont plusieurs déjà célèbres ou appelées à l'être en entrant par la suite dans de grandes collections institutionnelles. Nous aurions donc bien affaire, avec cette manifestation, à la mise en place, pour reprendre les mots de Jean-François Revel dans *L'Express*, d'un « surréalisme de salon », dépolitisé, décontextualisé et vulgarisé pour devenir une marchandise artistique à part entière :

« Il existe un surréalisme de salon – dans les deux sens de ce mot – selon lequel il suffirait de pratiquer une imagerie abracadabrante ou un érotisme de conte de fées et de fantômes à vendre pour parler tout pur le langage de l'inconscient⁵⁴. »

L'événement à la galerie Charpentier fait prendre conscience de l'enjeu que constitue une exposition et du discours qu'elle établit : la réponse du groupe surréaliste ne pouvait être, en miroir, qu'une autre exposition absolument contraire à celle qui venait d'être faite.

54 Revel, 1964 (note 27).

Annexes

Prêteurs institutionnels

Prêteur	Artistes concernés
Bibliothèque nationale – Paris	Gravures de Rodolphe Bresdin, Grandville, Charles Meryon
Kunsthaus – Zurich	Œuvres de Füssli, dont <i>Le Cauchemar</i> (aquarelle)
Moderna Museet – Stockholm	Marcel Duchamp, <i>Le Grand Verre</i> (copie de 1961 certifiée par l'artiste)
Muséum d'histoire naturelle – Paris	Minéraux, plantes, animaux naturalisés
Musée national d'art moderne – Paris	Alberto Giacometti, <i>Table</i> , 1933 (plâtre)
Galerie Iolas – Paris	2 toiles de René Magritte, 1 dessin d'André Masson
Galerie Louise Leiris – Paris	1 dessin et 1 toile d'André Masson
Galerie H. Le Gendre – Paris	1 objet de Félix Labisse, 1 boîte de Joseph Cornell, 1 boîte de Meret Oppenheim

Prêts de particuliers

Prêteur	Artistes concernés
Simone Collinet (Paris, dir. galerie Furstenberg)	25 œuvres : Miró, Tanguy, Masson, Desnos, Morise, Duprey, Jené
Charles Ratton (Paris, dir. galerie Ratton)	14 œuvres : Dalí, Magritte, Calder, Domínguez, Mesens, Man Ray, Penrose ; objets de Nouvelle-Irlande
Jean Hugues (Paris, dir. galerie Le Point cardinal)	6 œuvres : Max Ernst, dont 4 sculptures acquises lors de l'exposition « L'œuvre sculpté » à la galerie du Point cardinal en 1961
Henriette Gomès (Paris, dir. galerie Henriette Gomès)	6 œuvres : Domínguez, Giacometti, Miró
Dominique et John de Menil (Houston)	15 œuvres : Ernst (13 œuvres dont 7 frottages d' <i>Histoire naturelle</i>), Magritte
Mme René Laporte (Paris)	6 œuvres : 5 Dalí, 1 Toyen
Maurice Lefebvre-Foinet (Paris)	6 œuvres : Duchamp, Paalen, Domínguez, Man Ray
Robert Lebel (Paris)	11 œuvres : Picabia, Gustave Moreau, Arcimboldo, Claude Domec ; masques esquimaux et hopis
Roland Penrose (Londres)	5 œuvres : Éluard (collages), Picasso, Magritte
Patrick Waldberg (Paris)	5 œuvres : Hérold, Matta, Toyen, Zürn, Copley et plusieurs livres
Félix Labisse	5 œuvres : Breton (objet), Dalí, Desnos ; objets rituels brésiliens

Œuvres mises en dépôt à la galerie Charpentier par les artistes

Maurice Henry	11 œuvres réalisées entre 1929 et 1962
Victor Brauner	9 œuvres réalisées entre 1939 et 1947
Jacques Hérold	6 œuvres réalisées entre 1939 et 1962, dont la sculpture <i>Le Grand Transparent</i> (1947)
Man Ray	6 œuvres réalisées entre 1939 et 1960
André Masson	5 dessins à l'encre de Chine (entre 1925 et 1941), 2 (1942)
Meret Oppenheim	3 œuvres récentes
Alberto Giacometti	2 œuvres de 1931
Hans Bellmer	2 œuvres réalisées entre 1933 et 1955 dont <i>La Poupée</i> (1933–1937)
Roland Penrose	2 œuvres (1937–1938)
Dorothea Tanning	3 œuvres réalisées entre 1942 et 1961 dont 2 à vendre
Leonor Fini	2 œuvres (1963–1964)