



92 Wolfgang Paalen, *Orages magnétiques*, 1938, huile sur toile, 73 × 100 cm,
San Francisco, Weinstein Gallery

À la conquête de la Sarre. L'exposition *Peinture surréaliste en Europe* à Sarrebruck en 1952

Martin Schieder

Orages magnétiques

Il y a tout juste quatre ans, le 3 février 2016, de nombreuses œuvres surréalistes étaient vendues aux enchères lors d'un *Surrealist Art Evening Sale* chez Sotheby's à Londres pour un montant total de £ 14 860 500. Outre *Le Miroir* de Paul Delvaux, et le collage dada de Francis Picabia intitulé *Ventilateur*, figurait parmi les œuvres majeures de la vente un tableau à l'huile de Wolfgang Paalen, *Orages magnétiques* (fig. 92) qui fut adjugé pour £ 269 000¹. Cette peinture semi-abstraite fait partie de ce qu'on appelle les *fumages*, des œuvres réalisées par Paalen au milieu des années 1930 avec une technique particulière : l'artiste déplaçait la toile, du côté fraîchement peint, au-dessus d'une bougie allumée de sorte que la fumée et la suie y dessinaient des traces et des structures amorphes. Ce procédé lui permit de trouver des solutions picturales suggestives – *Orages magnétiques*, par exemple, peut évoquer un front orageux cosmique ou une danse macabre dans un paysage apocalyptique. Dans son essai « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » publié en 1939 dans la revue *Minotaure*, André Breton déclinait les différents procédés automatiques des surréalistes, depuis les *frottages* de Max Ernst en passant par les *décalcomanies* d'Oscar Domínguez jusqu'aux *lithochromies* de Kurt Seligmann, en présentant l'automatisme comme la forme artistique véritablement surréaliste ; dans ce texte, il évoquait aussi les *fumages* de Paalen². Or, ce n'était pas par hasard que Breton parlait des

¹ La recherche des archives de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* aurait été impossible sans l'aide de Roland Augustin et Eva Wolf (Saarlandmuseum Saarbrücken), d'Antje Kraus (Stadtarchiv Saarbrücken) ainsi que de Marlen Schneider (Université Grenoble Alpes) – qu'ils en soient ici remerciés. Voir URL : <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/surrealist-art-evening-sale-116003/lot.53.html> [dernier accès : 15.11.2020].

² André Breton, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, dans *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 16-17, p. 16 : « [Paalen], en laissant couler des encres de couleur sur une feuille blanche

fumages car, peu de temps avant, l'artiste lui avait offert *Orages magnétiques* qui portait au dos la dédicace «à André Breton avec toute mon amitié»; le tableau avait auparavant été présenté lors de l'exposition personnelle de Paalen à la galerie Renou et Colle et c'est Breton qui avait rédigé l'avant-propos du catalogue. La toile resta dans la collection de Breton jusqu'à sa mort en 1966, et pendant cette période, elle ne fut exposée que deux fois – en 1952, lors de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* au Saarländmuseum de Sarrebruck, et dix ans plus tard dans une galerie parisienne.

Trait d'union

Même les connaisseurs les plus aguerris du surréalisme ne connaissent pas l'exposition consacrée à la *Peinture surréaliste en Europe* à Sarrebruck bien qu'un an seulement plus tard, Breton l'ait fait figurer dans sa *Chronologie du surréalisme 1916-1953*. Peu après, elle avait déjà disparu du canon des expositions surréalistes et par là-même, jusqu'à aujourd'hui, de l'horizon de la recherche scientifique. Cela tient peut-être au fait que, sur le plan de son *display* et de son écho auprès du public, elle ait été beaucoup moins spectaculaire que les expositions des surréalistes de 1936 à Londres, et de 1938 et 1947 à Paris par exemple. Par ailleurs, la Sarre représentant une sorte de périphérie, l'attention dont l'exposition put bénéficier de la part du public et des médias resta marginale. Nous nous proposons ci-après de reconstituer à travers les archives existantes, disparates et lacunaires, la genèse ainsi que l'ambition politique de cette exposition *Peinture surréaliste en Europe* qui eut lieu pendant l'été 1952 près de la frontière franco-allemande. Il s'agira dans un premier temps d'analyser son organisation, ses intentions et sa réception et ce faisant, nous rencontrerons la figure d'Edgar Jené, artiste de Sarrebruck vivant à Paris qui fut un agent passionné du surréalisme. Son réseau et ses contacts avec les collectionneurs, les galeries et les artistes français jouèrent un rôle crucial dans la réalisation de la manifestation. L'exposition sur la *Peinture surréaliste en Europe* ayant lieu en Sarre, une région qui, placée depuis la fin de la guerre sous protectorat français, représentait au début des années 1950 un enjeu politique des relations franco-allemandes, elle doit ensuite être mise en regard de son contexte historique, ce qu'on appelait alors la question sarroise. Enfin, nous nous demanderons dans

et en soumettant cette feuille à de très rapides mouvements de rotation et autres alternés avec d'autres moyens mécaniques de dispersion de la couleur comme celui qui consiste à souffler sur elle de divers points, a libéré des êtres brillant de tous les feux des oiseaux-mouches et dont la texture est aussi savante que leurs nids.»

quelle mesure l'exposition peut s'inscrire dans l'histoire malheureuse du surréalisme en Allemagne après 1945.

L'organisateur officiel de l'exposition était le ministère de la culture et de l'Éducation populaire de l'État de la Sarre, et conjointement la Mission diplomatique française en Sarre, la Direction des relations culturelles à Paris étant elle aussi impliquée. Mais c'est à un artiste que revenait l'initiative de cette exposition – le peintre et graphiste Edgar Jené (1904-1984) qui réalisa cet ambitieux projet en coopération avec le directeur par intérim du Saarländmuseum, Rudolf Bornschein, et en accord avec André Breton. Disciple convaincu de l'idéologue en chef des surréalistes, Jené était depuis la fin de la Deuxième guerre mondiale un important ambassadeur du surréalisme parisien en Autriche et en Allemagne. Né à Sarrebruck, il avait commencé ses études à Paris au milieu des années 1920, à l'École nationale des beaux-arts d'abord, puis à l'Académie Julian et à l'Académie de la Grande Chaumière; ne regagnant sa ville natale qu'en 1928, il avait vécu jusque là dans la capitale et connu le succès notamment au Salon des Surindépendants. Après avoir vendu plus de trente œuvres lors de sa première exposition personnelle au Heimatmuseum de Sarrebruck en 1929, exposé au Deutscher Künstlerbund à Essen en 1931, chez Alfred Flechtheim en 1932 et avec le Novembergruppe [Groupe de Novembre] la même année, il émigra en 1935, à la suite de la prise de pouvoir par les national-socialistes, d'abord à Vienne, puis en Suisse, en Italie et en Yougoslavie avant de revenir à Vienne en 1940; là, il fut enrôlé dans la Wehrmacht, mais passa le reste de la guerre comme interprète dans un camp de prisonniers près de Krems.

À la fin de la guerre, Jené encouragea durablement à Vienne la constitution d'une scène surréaliste qui se retrouvait alors dans son atelier, au Art Club et à la galerie Agathon; avec Albert Paris Gütersloh, il compte parmi les fondateurs de l'école viennoise du *Phantastischer Realismus* [Réalisme fantastique]. Jené était un grand ami de Paul Celan – dans une lettre, ce dernier l'appelle un jour ironiquement le «pape du surréalisme» tandis qu'il se qualifie lui-même de «son plus influent (mais unique) cardinal» avec, cependant, au-dessus d'eux, le «supérieur» de Jené, «saint Pierre donc, André Breton»³. Cette collaboration intermédiaire est documentée par un texte de Celan «Edgar Jené und der Traum vom Traume» [Edgar Jené et le rêve du rêve], de 1948 et par un dessin de Jené d'après le poème *Todesfuge* [Fugue de mort] de Celan, de 1947. En mars 1948, après plusieurs lectures de littérature surréaliste, les deux amis organisèrent ensemble, avec Arnulf Neuwirth, à la galerie Agathon la «1^{ère} exposition surréaliste à Vienne» où Celan présentait un collage

3 Paul Celan, «Briefe an Alfred Margul-Sperber», dans *Neue Literatur* (Bucarest), 26-7, 1975, p. 50-63, p. 50.

surréaliste⁴. Jené travaillait également comme iconographe à la revue *Plan* éditée par Otto Basil; de 1950 à 1954, à Klagenfurt, il édita avec Max Hölzer les *Surrealistische Publikationen* où parurent pour la première fois des textes surréalistes en langue allemande⁵. Jené revint en 1948 à Paris où il fréquenta le cercle des surréalistes, fit la connaissance de Breton et exposa à la galerie La Dragonne de Nina Dausset et à la galerie Furstenberg de Simone Collinet.

C'est dans ce réseau que germa l'idée de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* qui fut inaugurée le 14 juin 1952 au Saarlandmuseum où elle fut présentée jusqu'au 6 juillet. Au total, 29 artistes de douze nations étaient invités, avec environ 150 œuvres qui étaient présentées par Jené en deux sections. Au centre, il avait placé les « Artistes appartenant ou ayant appartenu au mouvement surréaliste » – de Hans Arp à Yves Tanguy, de Salvador Dalí à Joan Miró, de Matta à André Masson. Seul Marcel Duchamp manquait à l'appel. Parmi les pièces les plus cotées, il y avait notamment *La femme à la rose* de Paul Delvaux (1936), de Miró *Escargot femme fleur étoile* (1934), de René Magritte *Perspective* (1949) et *Les bons jours de Monsieur Ingres* (1943), de Tanguy *Envol des ducs* (1929) ainsi que de Max Ernst *Malédiction à vous les mamans* (1928). La deuxième section réunissait les « Artistes de tendance surréaliste en dehors du mouvement »; il s'agissait surtout d'Allemands et de Suisses, parmi lesquels notamment Lucien Coutaud, Edgar Ende, Walter Grab ainsi que Rudolf Schlichter; Jené lui-même, représenté par cinq pièces, s'était rangé avec assurance dans le groupe surréaliste proprement dit. Des vitrines proposaient une sélection d'écrits surréalistes choisis par la galerie La Hune, dont le catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, de la galerie Maeght. Dans le catalogue illustré bilingue qui accompagnait l'exposition figurait un essai de Breton, « Trait d'union », et la couverture reproduisait une lithographie de Jené, *Mondvogel* [oiseau de lune, fig. 93]. En amont de son exposition personnelle au Saarlandmuseum en 1951, Jené avait prononcé au théâtre de la ville une conférence sur le surréalisme où il réfutait l'idée que le mouvement était l'un des ismes du moment : « Le surréalisme n'est donc pas un courant artistique, mais bien plus une vision du monde, ou mieux encore, la tentative d'en trouver une. » Pour lui, les

4 « Celan a fabriqué une image, une très petite image avec un très beau cadre. Sur la surface derrière, il y avait un morceau de papier blanc sur lequel il avait collé un œillet rouge », cité d'après Oliver Wieters, *Der Traum vom Schweigen. Paul Celans frühe Arbeit (1948) über den surrealistischen Maler Edgar Jené*, 16 mars 2010, URL : <http://www.oliverwieters.de/der-traum-vom-schweigen-edgar-jene-paul-celan-von-oliver-wieters.html> [dernier accès : 05.11.2020]. Voir également les contributions de Christine Ivanović et Monika Bugs dans le cat. exp. « *Displaced* ». *Paul Celan in Wien 1947-1948*, éd. par Peter Goßens et Marcus G. Patka pour le Jüdisches Museum Wien, Francfort-sur-le-Main, 2001.

5 Voir URL : https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Surrealistische_Publikationen.htm [dernier accès : 15.11.2020].



93 *Peinture surréaliste en Europe / Surrealistische Malerei in Europa*, cat. exp. Saarländmuseum, Sarrebruck, 14 juin – 6 juillet 1952

surréalistes n'étaient « ni des hommes politiques, ni des propagandistes, ni des démagogues. Quoi donc alors ? Des artistes ! Ils agissent par nature au service d'une passion⁶. »

Mais cette exposition fut au contraire éminemment politique, comme nous l'évoquerons plus loin.

Dans le réseau du surréalisme

Comment Jené réussit-il à réunir autant de prêts d'une telle qualité pour une exposition organisée loin de tout, dans la province sarroise ? Il faut d'une part nommer la Mission diplomatique française à Sarrebruck ainsi que le ministère des affaires étrangères à Paris dont le rôle fut déterminant dans l'organisation, le financement de l'exposition et surtout dans les prises de décision politiques. À ce niveau de l'administration, les partenaires de Jené étaient Jacques Chazelle, chef de la Mission diplomatique française à Sarrebruck, ainsi que Francis Gobin, de la Direction

⁶ Edgar Jené, « Über Surrealismus » (1951), cit. d'après *Edgar Jené. Ein Surrealist aus dem Saarland*, cat. exp. Museum Saint-Ingbert, éd. par Monika Bugs, Saint-Ingbert, 1994, p. 9-18, p. 17.

des relations culturelles au ministère des affaires étrangères à Paris, qui coordonnait la politique culturelle dans la Zone d'occupation française en Allemagne et en Sarre. La correspondance échangée entre le directeur par intérim du Saarländisches Museum Borna et les autorités françaises montre la manière dont fut négociée la répartition des frais de transport et d'assurance. Le 22 avril 1952, Chazelle évoque dans une lettre à Gobin le projet d'exposition «auquel le Gouvernement Sarrois et nous-mêmes portons le plus grand intérêt»; il recommande à la Direction des relations culturelles à Paris de soutenir Jené et préconise de lui fournir une aide financière dans la mesure où il a pu réunir «un ensemble impressionnant de participants»⁷. Le 9 mai 1952, Jené se présente lui-même à la Direction des relations culturelles. Les frais d'assurance sur place devaient être pris en charge par le gouvernement sarrois, les frais d'expédition par la Mission diplomatique, la Direction des relations culturelles prenant quant à elle en charge les frais d'assurance pendant le transport – ce que Gobin refuse dans un premier temps⁸. Mais il semble qu'une deuxième rencontre entre lui et Jené leur ait permis de se mettre d'accord. Le 9 juin, les œuvres à exposer étaient rassemblées à la représentation diplomatique de la Sarre à Paris avant d'être transférées à Sarrebruck.

D'autre part, en coopération avec le surréaliste suisse Walter Grab, Jené parvint à reprendre pour l'exposition de Sarrebruck des pièces que Grab avait sélectionnées en tant que commissaire de la *Internationale Surrealisten-Ausstellung* présentée en mars 1952 au Kunstverein Wessenberghaus à Constance (2–31 mars 1952), puis au Badischer Kunstverein de Karlsruhe (27 avril–18 mai 1952)⁹. Il s'agissait d'œuvres de six artistes qui, à l'exception de Seligmann et Jené, furent présentées dans la section consacrée à la «tendance surréaliste en dehors du mouvement». Jené était en contact avec Grab depuis que ce dernier avait fondé au printemps 1951 la *Internationale Vereinigung der Surrealisten* [Union internationale des surréalistes] que rejoignirent notamment Seligmann, Ende et surtout Breton lui-même.

7 Jacques Chazelle à Francis Gobin, 22 avril 1952; La Courneuve, Centre des Archives diplomatiques, 554 INVA 1349.

8 Dans une note du 13 mai 1952 à Philippe Erlanger (Association française d'Action Artistique), Francis Gobin indique que tous les moyens de la Direction des relations culturelles sont «ventilés en totalité» pour l'année 1952; La Courneuve, Centre des Archives diplomatiques, 554 INVA 1349.

9 Walter Grab à Edgar Ende, 5 avril 1952 : «J'ai maintenant obtenu que les peintres surréalistes autour de Breton se libèrent pour monter avec nous une grande exposition qui devrait proposer un choix sensationnel. L'exposition va avoir lieu en juin-juillet, pendant les Semaines culturelles sarroises au Saarländisches Museum de Sarrebruck»; cit. d'après Axel Hinrich Murken, *Edgar Ende. Sein Leben und sein Werk (1901-1965). Seine kunsthistorische Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Murken-Altrogge, 2001, p. 196. Voir la correspondance entre Jené et Grab, Archiv der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Sarrebruck.

Ce qui, en dépit de conditions financières, organisationnelles et surtout politiques difficiles, contribua de manière décisive à la réussite de l'exposition, ce furent les excellents contacts personnels de Jené au sein de la scène des surréalistes parisiens. La liste des pièces présentées dans le catalogue de l'exposition, celle des œuvres expédiées ainsi que les différentes correspondances des personnes concernées révèlent comment et où Jené réussit grâce à son réseau, à convaincre les collectionneurs, artistes et galeristes à prêter des œuvres de très grande valeur exécutées par pratiquement tous les protagonistes du mouvement surréaliste. Il est toutefois frappant de constater le nombre restreint de galeries impliquées dans le projet d'exposition ; la galerie de France représentait Domínguez tandis que Louise Leiris mit à disposition des prêts de Masson. Cette observation vient confirmer l'hypothèse selon laquelle les marchands et les galeries ne jouèrent qu'un rôle secondaire dans la commercialisation du surréalisme. Dans le cadre de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe*, ce furent encore une fois des collectionneurs privés et les artistes eux-mêmes qui furent à l'origine de la diffusion de l'art surréaliste. Le plus grand nombre des prêts provenait des collections privées de Breton, ou de sa première femme Simone Collinet. Ce sont eux qui fournirent environ un tiers des œuvres de Arp, Enrico Donati, Max Ernst, Masson, Miró et Tanguy, ce qui prouve bien l'intérêt personnel que portait Breton à ce projet. C'est ainsi que Breton ne prêta manifestement *Orages magnétiques* de Paalen qu'après l'échec de Jené dans ses tentatives d'obtenir des prêts directement de l'artiste¹⁰. Parmi les autres prêteurs, on compte le dramaturge belge Claude Spaak, un mécène de Magritte et Delvaux, Marie Cuttoli (pour Miró), une femme à la tête d'une entreprise de tapis et une collectionneuse ainsi que Muradian-Valloton (pour Max Ernst), et l'éditeur Dimitri Snégaroff dont l'imprimerie UNION avait imprimé un très grand nombre de revues d'art, de catalogues d'exposition et d'affiches des avant-gardes. Snegaroff était en relation étroite avec les surréalistes ; entre 1940 et 1936, Breton et Éluard imprimèrent chez lui la revue *Surréalisme au service de la révolution* et entre 1935 et 1939, il fit partie du Comité directeur de la revue *Minotaure*. L'exposition de Sarrebruck montrait notamment *Les nœuds roses* de Delvaux ainsi que *L'an 55, un tremblement de terre fort doux* de Max Ernst, de 1922. En dehors des collectionneurs, ce furent les artistes eux-mêmes qui prêtèrent leurs œuvres – par exemple Hans Bellmer, Victor Brauner, Jacques Hérold, Miró, Man Ray et Toyen. Mais il n'y avait guère d'espoir qu'une œuvre puisse être acquise par le Saarlandmuseum, d'autant plus que sa marge

10 Le 21 avril 1952, Jené avait écrit à Paalen : « Je vous demande donc à nouveau si vous ne voyez pas un moyen de nous confier au moins une toile importante ou à défaut quelques gouaches » ; Sarrebruck, Archiv Saarlandmuseum.



94 Max Ernst, *Ils sont restés trop longtemps dans la forêt*, 1927, huile sur toile, 55 × 46 cm, Sarrebruck, Saarländmuseum

de manœuvre était durablement restreinte par les contraintes douanières françaises et le manque de devises. Pour chaque acquisition, Bornschein devait faire une demande d'autorisation de devises auprès de l'administration parisienne, ce qui rendait en particulier les acquisitions dans les ventes aux enchères pratiquement impossibles. Cependant, en 1952, le musée se vit allouer un budget supplémentaire d'un million de francs destiné aux acquisitions. À l'occasion de l'exposition, le Saarländmuseum fit retenir pour un éventuel achat deux lithographies et une gravure de Bellmer ainsi qu'une gravure sur bois en couleurs de Arp qui y étaient présentées; et finalement, après quelques difficultés, cette acquisition put avoir lieu¹¹.

11 Sarrebruck, Archiv Saarländmuseum, DEP SM 75. Voir Eva Wolf, *Aufbaujahre. Das Saarländmuseum 1952-1965*, cat. exp. Moderne Galerie des Saarländmuseums, éd. par Roland Mönig, Sarrebruck, 2014, p. 28-29.

L'exceptionnelle présence de Max Ernst – dont l'exposition montrait au total onze œuvres, parmi lesquelles *Malédiction à vous les mamans* (1928) ainsi qu'un exemplaire de son *Histoire Naturelle* (1926) – explique peut-être pourquoi quelques semaines plus tard Bornschein, en compagnie du conseiller supérieur du gouvernement Hans Groh, acheta à l'occasion de l'exposition *Phantastische Malerei des XX. Jahrhunderts* à la Kunsthalle de Bâle, deux tableaux des surréalistes suisses Otto Tschumi et Walter Moeschlin, mais surtout la peinture *Ils sont restés trop longtemps dans la forêt* (1927, fig. 94), de Max Ernst. Curieusement, donc, aucune œuvre française ne fit l'objet d'une acquisition.

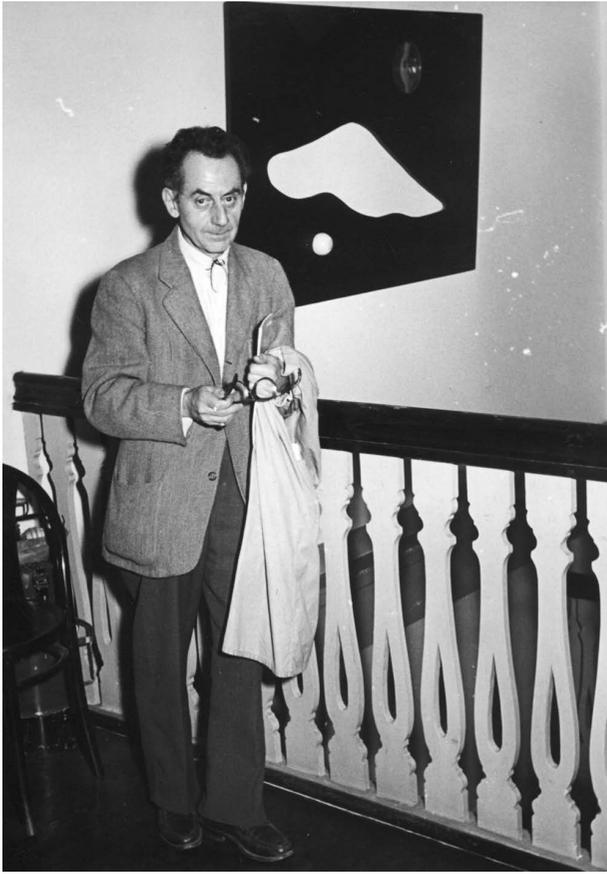
Dans l'escalier du surréalisme

Même si le *Saarbrücker Zeitung* annonçait à l'époque en pleine euphorie et fort justement, en parlant de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe*, qu'il s'agissait de « la plus grande et la plus importante exposition » qu'on ait pu voir en Sarre depuis la fin de la guerre, le bilan des organisateurs fut, semble-t-il, plutôt décevant¹². Car en dépit de l'engagement



95 Revue de presse franco-allemande de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe / Surrealistische Malerei in Europa*, Sarrebruck, 1952

12 Bilanz der Ausstellung europäischer Surrealisten, dans *Saarbrücker Zeitung*, Sarrebruck, 11 juillet 1952, n° 152.



96 Edith Buch-Duttlinger, *Man Ray im Saarlandmuseum*, 1952, Sarrebruck, Saarlandmuseum

de Jené, de la coopération avec la Mission diplomatique et du soutien de Breton et du milieu surréaliste parisien, le succès ne fut pas à la hauteur des espérances des participants. Dans une ville marquée par la guerre, au cœur du bassin houiller et métallurgique qui devait fournir des réparations à la France, l'exposition n'attira que peu de visiteurs. Après les 250 invités de l'inauguration le 14 juin, les trois semaines qui suivirent jusqu'au 6 juillet ne virent que 3 500 visiteurs, dont plus de 400 enfants des écoles. Ces chiffres reflètent l'intérêt limité que suscita l'exposition dans la région – la Sarre comptait alors tout juste un million d'habitants – mais surtout au-delà, en dépit de la qualité internationale qu'elle était en droit de revendiquer. Quant au catalogue, on avait manifestement sur ce point aussi mal évalué le succès : il se vendit tout juste 215 exemplaires sur les 2000 imprimés. Et de plus, comme nous le verrons, seule la presse locale rendit compte de l'exposition ; la presse française y prêta peu d'attention et la presse allemande l'ignora totalement (fig. 95).



97 Man Ray, *Mannequin – Adieu foulard*, 1938, Saarlandmuseum, Sarrebruck

Même la visite d'une délégation d'éminents surréalistes parisiens, commentée dans le *Saarbrücker Zeitung* du 26 juin, ne put rien changer à ce désintérêt. Isabelle Waldberg, Hans Bellmer, Benjamin Peret et Man Ray avaient fait spécialement le déplacement depuis Paris pour visiter l'exposition guidés par l'attaché de presse de la Mission diplomatique et par Otto Steinert, directeur de la *Schule für Kunst und Handwerk* [École des beaux-arts et des arts appliqués]. Steinert était en contact avec Man Ray depuis qu'il avait exposé plusieurs travaux de ce dernier l'année précédente lors de la légendaire exposition de Sarrebruck sur la *subjektive fotografie*¹³. Quelques photos témoignent de la visite de Man Ray dans l'exposition *Peinture surréaliste en Europe*, ces clichés pris à l'époque par l'assistante de Steinert Edith Buch constituant les seuls documents photographiques de l'exposition. Ils montrent Man Ray dans l'escalier du musée, devant son œuvre *L'orateur* (fig. 96) et avec le catalogue de l'exposition sous le bras; dans l'*Exposition Internationale du surréalisme*, en 1938 à la galerie Beaux-Arts, l'œuvre était présentée dans la salle du

¹³ Voir Roland Augustin, « 'subjektive fotografie' und die Klasse von Otto Steinert an der Schule für Kunst und Handwerk », dans Jo Enzweiler (éd.), *sichtbar machen. Staatliche Kunstschulen im Saarland 1924-2004*, Sarrebruck, 2006, p. 114-123.

milieu, surmontant l'un des quatre *Lits d'amour*, ce qui souligne l'ambition de l'exposition de Sarrebruck en matière de programme. En remerciement, Man Ray envoya à Buch une carte postale représentant le mannequin *Adieu foulard* qu'il avait également mis en scène en 1938 dans les *Plus belles rues de Paris*¹⁴ (fig. 97).

Entre les frontières de l'Europe

À première vue l'exposition se lit donc comme le projet d'un médiateur de l'art engagé, né à Sarrebruck, qui réussit grâce à son réseau à faire venir dans la province profonde, en Sarre, des pièces spectaculaires. Mais quand on y regarde de plus près, il apparaît qu'il s'agit de bien davantage que d'une simple initiative personnelle, ou locale. En réalité, la véritable intention de l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* ne se révèle que si on la replace dans son contexte historique et dans le choix du lieu d'exposition. Si, dans les premières années qui suivirent la fin de la guerre, la politique du Gouvernement militaire de la Sarre en matière d'expositions – qui poursuivait avant tout des objectifs pédagogiques de « rééducation » et de dénazification¹⁵ – s'était délibérément concentrée sur l'art français (*Moderne französische Keramik; Dekoration und Kunstgewerbe; Französische Volkskunst*; toutes ces manifestations en 1947), l'exposition consacrée à la *Peinture surréaliste en Europe* se présentait comme la première exposition internationale en Sarre. Elle ouvrait ses portes précisément au moment où le statut encore non résolu de la Sarre – ce qu'on appelait « la question sarroise » – était au centre d'un débat entre la France et l'Allemagne, et par là-même d'un débat européen. Les conventions signées le 3 mars 1950 entre la Sarre et la France avaient certes accordé l'autonomie à la Sarre en matière de lois, d'administration et de justice et aussi une certaine forme d'indépendance juridique, mais le pays restait sous protectorat français et demeurait lié à la France par son économie, sa monnaie et les règlements douaniers. La non-résolution du statut de la Sarre en droit international pesait de plus en plus sur le processus de rapprochement à l'œuvre entre la France et l'Allemagne, et ainsi, à l'approche des élections au Landtag de novembre

14 Voir Roland Augustin, *Der Surrealist und die subjektive Fotografie – Man Ray in Saarbrücken*, dans *Saar-Geschichten. Magazin zur regionalen Kultur und Geschichte*, 46-1, 2017, p. 8-14; voir *Man Ray – Zurück in Europa/back in Europe*, cat. exp. Moderne Galerie des Saarlandmuseums, éd. par Roland Mönning, Merzig et Dilligen 2019.

15 Johannes Jansen, « 'aus seiner provinziellen Enge heraus...'. Das Saarlandmuseum 1945–2003 », dans *Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums*, éd. par Ralph Melcher, Christof Trebesch et Eva Wolf, p. 219–225. Pour la politique française d'expositions dans la Zone d'Occupation française, voir Martin Schieder, *Expansion / Integration. Die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland*, Munich et Berlin, 2004.

1952, les voix qui réclamaient une solution européenne de la question sarroise dans la coexistence avec la France et la République fédérale se faisaient de plus en plus insistantes¹⁶.

Et ce débat de l'heure se retrouve dans la manière dont les Français rendirent compte de l'exposition. Ainsi Christian Megret écrivait pour *Carrefour* sous le titre évocateur «Les Surréalistes à la conquête de la Sarre» une critique dans laquelle il soulignait à quel point la population sarroise était tournée vers la France : «À cinq heures de train de Paris, il y a un pays peuplé d'Allemands, où les autos sont toutes de marques françaises, où les prix, affichés dans les vitrines, sont en francs, où les articles de mode sont importés de Paris. C'est la Sarre. [...] Ça se sent dans l'air que ce pays est tourné vers la France.» C'est dans ce contexte d'une prétendue francisation sociale et économique de la Sarre qu'il situe l'exposition : «Comme il se doit entre gens civilisés, le mariage de commerce de la Sarre et de la France s'agrémentent d'un certain commerce spirituel, dont la plus récente manifestation est une exposition de la peinture surréaliste qui se tient en ce moment au musée de Sarrebruck¹⁷.» De fait, l'exposition s'inscrivait dans la ligne de l'accord culturel signé le 15 décembre 1948 entre la République française et le gouvernement de Sarre qui entendait «contribuer, conformément à l'article 30 de la Constitution de la Sarre, à la réconciliation entre les peuples et en particulier au développement des relations culturelles entre la France et la Sarre¹⁸». C'était surtout Gilbert Grandval qui misait sur le rayonnement de la culture française en Sarre ; en août 1945, il avait été nommé par de Gaulle Gouverneur des Forces françaises d'occupation en Sarre, puis, à partir de janvier 1952, ambassadeur de France en Sarre où, en tant que tel, il était à la tête de la Mission diplomatique du gouvernement français. En 1948, il soulignait dans une lettre au ministre des affaires étrangères Robert Schuman «qu'il n'est pas possible que nous renoncions à exercer, dans des conditions nécessairement discrètes, mais dès le plus jeune âge, notre influence culturelle. Agir autrement serait laisser le champ libre au nationalisme et au pangermanisme¹⁹».

16 Voir Armin Heinen, *Saarjahre. Politik und Wirtschaft im Saarland 1945-1955*, Stuttgart, 1996 ; Rainer Hudemann, Burkhard Jellonnek et Bernd Rauls (éd.), *Grenz-Fall. Das Saarland zwischen Frankreich und Deutschland 1945-1960*, Saint-Ingbert, 1997.

17 Christian Megret, «Les surréalistes à la conquête de la Sarre», dans *Carrefour*, 1952.

18 Archiv des Landtages des Saarlandes 1-WP Nr.101-180 ; cit. d'après *Bericht an die Regierung des Saarlandes 2017. Schwerpunktthema Kultur und Kulturpolitik im Saarland – Bestandsaufnahme, Herausforderungen und Empfehlungen*, éd. par Arbeitskammer des Saarlandes ; URL : https://www.arbeitskammer.de/fileadmin/user_upload/-----AK_Download_Datenbank-----/Publikationen/Jahresberichte_und_Datenbaende/Jahresbericht_2017/AK-Bericht_2017.pdf [dernier accès : 15.11.2020].

19 Gilbert Grandval à Robert Schuman, 6 décembre 1948, cit. d'après Dieter Marc Schneider, «Gilbert Grandval. Frankreichs Prokonsul an der Saar 1945-1955», dans *Beihefte der Francia*, 27, 1993, p. 201-243, p. 216.

La revue d'art parisienne *Arts* qui intitulait quant à elle son commentaire de l'exposition « À Saarebruck [sic] s'est réunie l'Internationale surréaliste des peintres », pariait quant à elle sur l'entente franco-allemande plutôt que sur des positions nationales :

« Le plus heureux de cette exposition est sans doute la confrontation qu'elle permet entre artistes de formations très diverses et le premier contact qu'elle établit entre les cultures allemande et française. Il faut souhaiter que ce rapprochement sur le plan de la culture soit suivi de nombreuses manifestations de cet ordre, car, faute de rapports culturels sans réticences, on ne peut pas envisager un instant que renaisse une véritable fraternité et une compréhension profonde entre les deux peuples²⁰. »

Cette attitude correspondait tout à fait à l'idée que se faisaient d'eux-mêmes les surréalistes, ce à quoi renvoyait d'ailleurs le titre *Peinture surréaliste en Europe*. Dans ce contexte, il faut rappeler que Breton plaçait l'exposition et avec elle l'ensemble du mouvement surréaliste au service de l'entente franco-allemande, soulignant dans le catalogue de l'exposition : « Les surréalistes n'ont cessé de déplorer que, dans la première moitié de ce siècle, les rapports culturels entre l'Allemagne et la France, seuls susceptibles d'améliorer la compréhension et de créer la sympathie entre les deux peuples, aient été à ce point réticents, jusqu'au jour où ils sont apparus comme définitivement compromis²¹. » Et la préface du catalogue, de la plume de Jené ou/et de Bornschein souligne elle aussi : « C'est la première fois qu'à lieu en Sarre une exposition de cet ordre et de cette importance. Dans un pays qui, par son passé aussi bien que par ses aspirations présentes, veut préfigurer une future communauté des nations et la disparition des antagonismes anciens, il a semblé significatif de rassembler les œuvres d'un mouvement comme le surréalisme, au premier chef international²². »

Pour la Mission diplomatique française en Sarre et la Direction des relations culturelles à Paris, réunir dans l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* des surréalistes allemands et français pouvait être interprété comme une manifestation d'intégration de la Sarre à la France. En revanche, du point de vue des organisateurs surréalistes, la manifestation était une contribution à l'entente franco-allemande et à l'europanisation de la Sarre telle qu'elle avait été entamée en mars 1952 par le ministre français des affaires étrangères Robert Schuman et par Konrad

20 Anonyme, « À Sarrebruck s'est réunie l'Internationale surréaliste des peintres », dans *Arts*, n° 366, 3-9 juillet 1952, p. 10.

21 André Breton, « Trait d'union », dans *Peinture surréaliste en Europe. Surrealistische Malerei in Europa*, cat. exp. Sarrebruck, p. 4-6, p. 4.

22 Anonyme, Préface, dans *Peinture surréaliste en Europe. Surrealistische Malerei in Europa*, cat. exp. Sarrebruck, p. 3.

Adenauer. Si l'exposition elle-même ne rencontra qu'un écho tout relatif et tomba rapidement dans l'oubli, rien ne pouvait plus freiner la réconciliation franco-allemande. Lors du référendum d'octobre 1955, les Sarrois se prononcèrent en grande majorité pour que la Sarre rejoigne la République fédérale allemande et le 1^{er} janvier 1957, la Sarre devint un nouveau Land de la RFA.

Glose sur le surréalisme

Dans la presse locale de Sarrebruck, l'exposition recueillit un vif écho. Mais les aspects politiques qui étaient sous-jacents dans les médias français, n'occupaient curieusement que bien peu de place dans ses articles qui restaient modérés et le plus souvent objectifs, dominés par des considérations esthétiques ou par un point de vue relevant de l'histoire de l'art. Certes, le *Saarbrücker Zeitung* trouvait que les œuvres présentées interdisaient « tout plaisir artistique bourgeois, toute jouissance esthétique », mais il soulignait, dans un compte rendu argumenté qu'il s'agissait d'une exposition « d'importance internationale » puisque les surréalistes « avaient accompli une œuvre immense [...] dans la défense de la liberté artistique²³ ». Il est intéressant de noter aussi que l'organe du Parti communiste de Sarre, *Neue Zeit. Zeitung des schaffenden Volkes an der Saar*, dénonçait dans l'exposition l'« expression de la décadence d'un ordre social pourrissant », ignorant « l'art véritablement attaché au peuple »²⁴.

En dehors de la Sarre, on ne prêta pas du tout attention à l'exposition qui fut systématiquement ignorée par les rubriques culturelles des journaux et par les revues artistiques allemandes tels que *Kunstchronik* et *Kunstwerk*. Pour finir, il faut se demander dans quelle mesure un tel silence est en rapport avec la position de fond de la jeune République fédérale vis-à-vis du surréalisme. Étant donné la qualité des œuvres exposées, il est étonnant que l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* n'ait été prise en considération ni par les contemporains ni par les historiens. Mais ce désintérêt particulier est bien le reflet du désintérêt général pour le surréalisme de l'Allemagne de l'après-guerre, dont les causes étaient historiques²⁵. Avant 1933 déjà, le surréalisme n'avait fait l'objet en Allemagne que d'une attention et d'une diffusion limitées. Contrairement à Paris, mais aussi à la Belgique ou à Prague, aucun réseau surréaliste ne

23 W. Weber, « Surrealistische Malerei in Europa. Eröffnung der hervorragenden Ausstellung im Saarland-Museum », dans *Saarbrücker Zeitung*, 18 juin 1952.

24 Anonyme, « Irrsinn und Dekadenz. Surrealistische Malerei im Saarländmuseum », 24 juin 1952.

25 Le volume dirigé par Karina Schuller et Isabel Fischer, *Der Surrealismus in Deutschland. Interdisziplinäre Studien*, Münster, 2017, représente une première approche interdisciplinaire.

se constitua en Allemagne. Max Ernst, le «surréaliste modèle» allemand, travaillait déjà depuis 1922 à Paris. Entre les deux guerres, la scène artistique allemande avait été dominée par l'expressionnisme, le Bauhaus et la Nouvelle Objectivité. Personne ne voulait lire les manifestes surréalistes. Ainsi, Walter Benjamin qualifiait le surréalisme de «kitsch» dans un essai de 1927, *Glosse zum Surrealismus* [Glose sur le surréalisme]²⁶. Puis, quand l'art moderne fut condamné par le régime national-socialiste au prétexte d'être un «art dégénéré», les artistes surréalistes et, dans cette logique «bolchéviques», furent interdits d'exposition et/ou durent s'exiler. Même en exil, Klaus Mann clouait le surréalisme au pilori en l'accusant d'être un mouvement nihiliste et le rapprochant ainsi du national-socialisme²⁷. C'est la raison pour laquelle il n'est pas surprenant qu'au moment dit de l'«heure zéro» de l'Allemagne, le surréalisme n'ait pratiquement pas été toléré, ce refus étant encore forcément plus marqué dans l'ouest de la République du fait qu'à l'origine, le mouvement avait défendu des idées communistes. Certes, à Berlin, un petit cercle surréaliste se forma autour de la galerie Gerd Rosen, mais pour la plupart des artistes allemands, le surréalisme représentait après 1945 une position devenue entretemps historique à laquelle, certes, on s'essayait un temps, comme on s'essayait à l'expressionnisme et au cubisme, mais la plupart du temps seulement pour l'abandonner afin de trouver une position artistique propre, laquelle en général aboutissait à l'abstraction²⁸. On peut citer les exemples éminents de K. O. Götz et Bernard Schultze qui accédèrent à l'informel en passant par des expériences surréalistes²⁹. La tentative la plus soutenue de rassembler dans une exposition le milieu artistique allemand surréaliste divergent et d'instaurer le surréalisme comme deuxième position contemporaine en Allemagne à côté de l'abstraction fut celle de *Vision und Magie*. Cette exposition, singulier bilan du surréalisme, eut lieu de juin à août 1948 à la galerie Egon Günther et passa largement inaperçue du grand public³⁰.

La thèse selon laquelle le surréalisme ne représentait plus une position importante dans l'Allemagne d'après 1945 avait déjà été avancée par les contemporains. En 1947, dans la revue *Prisma*, Franz Roth dressait le

26 Walter Benjamin, «Glosse zum Surrealismus», dans *Neue Rundschau*, 38-1, 1927, p. 100-111, p. 111 ; pour l'édition française, voir *id.*, *Le surréalisme et autres textes*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, 2018.

27 Klaus Mann, «Surrealistischer Zirkus (1943)», dans *Auf verlorenem Posten - Aufsätze, Reden, Kritiken, 1942-1949*, éd. par Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg, 1994, p. 26-35.

28 Voir Markus Krause, *Die Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945-1950*, Berlin, 1995.

29 Voir Martin Schieder, *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, avec une préface de Werner Spies et un poème de K. O. Götz, Berlin, 2005, p. 252 sq.

30 Voir Martin Schieder, «Vision et Magie? L'art surréaliste à Mannheim dans la galerie d'Egon Günther à Mannheim en 1948», dans *Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin. 1900-1950*, Mont-Saint-Aignan 2020, p. 300-317, éd. par Hélène Ivanoff et Denise Vernerey-Laplace, II : Berlin.

constat lucide de la quasi inexistence du surréalisme en Allemagne et de l'«érosion du mouvement depuis les dernières années³¹». Lors d'un débat public opposant en 1953 Max Ernst et Eduard Trier sur l'actualité du surréalisme, l'historien de l'art déclara que le surréalisme était au bout de son évolution³². Quant à Adorno, portant trois ans plus tard sur le surréalisme un regard rétrospectif, il constatait que le mouvement «avait perdu toute sa force après la catastrophe européenne³³». Ce jugement trouve un écho dans le peu d'épaisseur de la recherche consacrée au surréalisme entre 1945 et 1960 : certes les documents les plus importants du surréalisme furent publiés en traduction allemande en 1950³⁴ et la même année *Das Kunstwerk* publiait un numéro spécial consacré au mouvement avec des contributions de Kurt Leonhard, Alfred Hentzen et John Anthony Thwaites³⁵ notamment, tandis que sortait en 1949 l'ouvrage de Hugo Dyserinck *Das ideologische und ästhetische Gedankengut des Surrealismus* [La pensée idéologique et esthétique du surréalisme]. Mais ces publications n'eurent aucune influence durable sur le discours contemporain en Allemagne. Les exemples suivants montrent bien qu'il n'y avait guère de lobby pour soutenir le surréalisme en Allemagne : en 1948 paraissait l'influent ouvrage de Hans Sedlmayr *Verlust der Mitte* [Perte du centre] où l'auteur, historien de l'art conservateur, décrivait le surréalisme comme «un monde de décomposition, de liquidation de toute forme d'ordre, de hasard, un monde de contradictions, de ce qui est contre la raison et contre nature». Après les horreurs de la guerre, évoquant les «créations traîtresses d'un Max Ernst ou d'un Dalí», il tenait cet art pour obsolète. Nul besoin à ses yeux de position «métaphysique» «pour saisir ce monde de chaos, car il est devenu complètement visible dans la réalité de ce qui nous entoure. Les chefs-d'œuvre de la guerre totale le montrent dans sa nudité et sa totalité³⁶». C'est une argumentation semblable que poursuit Dieter Wyss deux ans plus tard dans son livre *Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei* [Le surréalisme. Une introduction et une interprétation de la littérature et de la peinture surréaliste] qui caractérisait le surréalisme

31 Franz Roh, «Surrealismus in der Bildenden Kunst», dans *Prisma*, III-4, février 1947, p. 15-16, p. 16.

32 Voir *Max Ernst und die Galerie der Spiegel*, éd. par Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, sediment, cahier 5, Nuremberg, 2005, p. 11.

33 Theodor W. Adorno, «Rückblickend auf den Surrealismus (24. September 1956)», dans id., *Gesammelte Schriften*, éd. par Rolf Tiedemann, Francfort-sur-le-Main, 1990, vol. 11, p. 101-105, p. 102.

34 *Surrealismus 1924-1949. Texte und Kritik*, éd. par Alain Bosquet, Berlin, 1950.

35 *Reich der Dämonen. Eine Einführung in die surrealistische Kunst*, numéro spécial de la revue *Das Kunstwerk*, cahier 16, Baden-Baden, 1950.

36 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzbourg, 1948, p. 164 sq.

comme une position devenue entretemps historique. À propos de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, présentée à la galerie Maeght, il écrivait : « Le surréalisme est, au moins dans son pays natal, pratiquement mort », donnant de cette disparition une explication intéressante : « Ce n'est pas surprenant puisque le surréalisme était aussi une anticipation de ce qui se réalisa de la manière la plus abjecte entre 1939 et 1945³⁷. » Et en 1951, Anna Klapheck déclarait à l'occasion d'une rétrospective Max Ernst à Düsseldorf : « Parmi les nombreux ismes qui agitent notre siècle en matière d'art, le surréalisme est celui dont la mort est la plus annoncée. » C'est la raison pour laquelle, poursuivait-elle, on ne le « trouve plus que rarement » dans les expositions allemandes³⁸.

Ce constat lucide qu'établissent les critiques d'art importants de l'après-guerre explique également pourquoi, un an plus tard, l'exposition *Peinture surréaliste en Europe* n'eut aucune répercussion en dehors de la zone frontalière entre la France et l'Allemagne et ne fut perçue ni par les pages culturelles de la presse, ni par les artistes et les collectionneurs allemands. Quand Jené et Breton crurent encore pouvoir, comme avant la guerre, faire la promotion du surréalisme dans son acception internationale, ils ne réalisaient pas comment, dans le contexte de la non résolution de la question sarroise, ils étaient politiquement pris en otage. C'est ainsi qu'à l'époque déjà, le correspondant du journal *Combat* constatait que le mouvement surréaliste avait connu sa « consécration officielle » par l'État [français] dans le cadre de l'« étude rétrospective » de Sarrebruck. En revanche, il ne comptait plus parmi les tendances les plus récentes³⁹.

37 Dieter Wyss, *Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei*, Heidelberg, 1950, p. 85sq.

38 Anna Klapheck, « Zu Bildern von Max Ernst. Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein », dans *Rheinische Post*, 27 septembre 1951.

39 Eugène Mannoui, « Les Surréalistes ont fait dans Sarrebruck une entrée officielle et inattendue », dans *Combat* n°2485, 30 juin 1952, p. 3.