

« Trop dangereux, trop inquiétant, trop incertain ».  
Le surréalisme à la XXVII<sup>e</sup> Biennale  
de Venise en 1954

Julia Drost

Lors de la XXVII<sup>e</sup> Biennale de Venise, qui se déroula du 19 juin au 17 octobre 1954 sous le signe du surréalisme, trois artistes furent particulièrement mis à l'honneur : Max Ernst se vit décerner le grand prix de peinture, Jean Arp le prix de sculpture et Joan Miró celui de la gravure. Pour chacun des trois, il s'agissait de leur première distinction individuelle prestigieuse. Après une longue période d'isolement en raison de la guerre, le prix leur apportait une visibilité internationale, une place au premier rang de la scène artistique mondiale, et leur offrait enfin également un certain soulagement matériel. Au début des années 1920, Arp, Ernst et Miró avaient entamé leur carrière dans l'orbite du groupe surréaliste constitué autour d'André Breton. Pour quelles raisons les organisateurs de la Biennale de Venise de 1954 décidèrent-ils de consacrer l'événement au surréalisme et de mettre ces trois artistes tout particulièrement en avant ? Comme nous le verrons, ce choix a soulevé de nombreuses questions, dont une interrogation sur l'actualité et l'existence du mouvement. Après tout, la dernière exposition intitulée « Le Surréalisme en 1947 » organisée par Breton et Marcel Duchamp à Paris remontait à seulement sept ans. Quels ont été alors l'enjeu et l'importance de la Biennale pour l'historiographie et l'institutionnalisation du surréalisme ? Quelles ont été les réactions des critiques et du groupe surréaliste parisien ? Quelles ont été enfin les conséquences de la manifestation pour la réussite ultérieure des lauréats et le marché de l'art du surréalisme ? Pour mieux comprendre la signification de cette Biennale pour le surréalisme, il est nécessaire de regarder de plus près l'histoire de la manifestation depuis la fin de la guerre.

## La Biennale au lendemain de la seconde guerre mondiale

Créée en 1893 sous le titre «Exposition internationale d'art de la Cité de Venise», dans le sillage des expositions d'art international majeures des grandes capitales de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, elle fut rebaptisée à la veille de la seconde guerre mondiale pour s'appeler désormais simplement Biennale di Venezia, sans autre précision<sup>1</sup>. Elle s'était tenue en 1940 en pleine guerre et avait honoré pour sa XXIII<sup>e</sup> ouverture en 1942 les vingt ans du fascisme italien, avant de fermer en raison des hostilités internationales. Au moment de sa réouverture en 1948, de nombreux Italiens et d'autres visiteurs se souvenaient encore probablement de l'instrument de propagande que Mussolini en avait fait en 1942, en consacrant une grande exposition à l'art militaire.

Quand l'institution reprit le rythme de ses expositions, elle fonctionna comme avant, conservant son nom et les statuts de 1938<sup>2</sup>. Toutefois, la Biennale de 1948 se présenta comme une manifestation de la réconciliation et du renouveau. C'est à l'historien d'art spécialiste de la Renaissance Rodolfo Pallucchini (1908–1989) que fut confiée la mission de relance de la prestigieuse manifestation, et celui-ci mit tout en œuvre pour lui imprimer une dynamique inédite, avec l'ambition d'en faire un événement artistique international. Il avait par ailleurs «conscience des lacunes culturelles» qui s'étaient accumulées en Italie pendant les années fascistes et souhaitait accomplir un travail d'ouverture qui serait remarqué au-delà des frontières de l'Italie<sup>3</sup>. Dans la lettre d'invitation adressée aux responsables culturels des pays étrangers susceptibles de participer, il écrit : «Nous souhaitons vivement que la première exposition artistique dans le climat de la nouvelle Italie démocratique acquière un caractère tout à fait exceptionnel, surtout à travers la valeur et la qualité des œuvres<sup>4</sup>.»

Tout en gardant le principe des pavillons nationaux, la Biennale de 1948 présenta un nouveau concept proposant des expositions monographiques d'artistes ou des grands courants de l'art moderne. On y vit ainsi des rétrospectives de Pablo Picasso, Marc Chagall et Oskar Kokoschka. Les Biennales des années 1950 et 1952 organisèrent dans le même esprit des rétrospectives de l'impressionnisme, de l'expressionnisme, du cubisme,

1 Jan Andreas May, «La Biennale di Venezia. Eine Ausstellungsinstitution im Wandel der Zeit», dans Ursula Zeller (éd.), *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895–2007*, Cologne 2007, p. 17–30.

2 Marylène Malbert, *Les relations internationales à la Biennale de Venise de 1948 à 1956*, thèse inédite, université de Paris-I – Panthéon-Sorbonne, 2006, p. 25.

3 Ibid., p. 30.

4 Extrait de la lettre type du Commissaire extraordinaire de la Biennale adressée aux responsables culturels des pays étrangers susceptibles de participer à la manifestation de 1948, datée du mois d'octobre 1947, document conservé à l'Archivio storico delle arti contemporanee (ASAC), Porto Marghera, cité dans Malbert, 2006 (note 2), p. 27.

toujours dans l'idée de montrer les grandes étapes de la création artistique du xx<sup>e</sup> siècle. Pallucchini ambitionnait de faire de la Biennale un rendez-vous de grand prestige, aussi bien par les rétrospectives que par les expositions d'art contemporain. La presse internationale accueillit favorablement cette ouverture. André Chastel écrit :

« La Biennale a ainsi tenté non pas sans doute de dessiner une carte complète de l'art du siècle, mais d'en relever certains replis profonds et de dégager quelques-unes des évidences historiques qui le dominent. L'Italie en avait besoin, mais c'est aussi l'occasion de changements de perspective qui seront utiles à tous<sup>5</sup>. »

En effet, à l'instar de l'Italie, dans d'autres pays européens et notamment dans la toute jeune République fédérale d'Allemagne, on revendiquait de nouvelles orientations en matière de politique culturelle et artistique. Dans une volonté de réconciliation et de reconstruction, l'idée était notamment d'organiser des expositions permettant de réhabiliter des artistes que le nazisme avait qualifiés de « dégénérés » comme Otto Dix, les membres du mouvement Die Brücke ou du Blaue Reiter, ainsi que de montrer des représentants de la jeune génération<sup>6</sup>. À peu près dans ces mêmes années, on réfléchissait à l'organisation d'une grande exposition internationale d'art moderne et contemporain qui devait devenir la première documenta de Cassel en 1955<sup>7</sup>. Celle-ci fut précédée par la « Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung » à Dresde en 1946, une présentation de la création artistique allemande du xx<sup>e</sup> siècle, sous la direction de Will Grohmann<sup>8</sup>. Dans une vision plus universaliste, le commissaire Werner Haftmann affirmait dans le catalogue de la documenta de 1955 qu'il n'y avait rien de plus évident que d'organiser « une exposition internationale de l'art du xx<sup>e</sup> siècle en Allemagne », renouant ainsi avec la tradition des expositions internationales du début du siècle<sup>9</sup>. Notons que le surréalisme était quasiment absent de la première documenta, à l'exception de quelques œuvres de Paul Klee, André Masson, Joan Miró ou de Max Ernst<sup>10</sup>.

5 André Chastel, « La XXIV<sup>e</sup> Biennale de Venise. Portée des rétrospectives », dans *Une semaine dans le monde*, 7 août 1948.

6 Peter Joch, « Die Ära der Retrospektiven, 1948–1962 », dans Zeller, 2007 (note 1), p. 89–106.

7 Simon Großpietsch et Kai-Uwe Hemken (éd.), *Documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch*, Cassel 2018.

8 Anke Dietrich, « “Your Exhibition is a new light coming from Germany [...]” – Will Grohmann und die „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ 1946 in Dresden », dans *Dresdener Kunstblätter* 56/4, 2012, p. 267–278.

9 Werner Haftmann, « Documenta. Kunst des 20. Jahrhunderts. Einleitung », dans Großpietsch/Hemken, 2018 (note 7), p. 26–32, ici p. 26.

10 Harald Kimpel et Karin Stengel (éd.), *Documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Brême 1995 (Schriften Reihe des Documenta-Archivs, 3).

## La collection Guggenheim

La Biennale de Venise s'inscrit également dans cette tradition. Si le surréalisme ne devait véritablement y être mis en avant qu'en 1954 en tant que mouvement majeur du xx<sup>e</sup> siècle, la Biennale de 1948 avait déjà présenté un grand nombre d'artistes issus de ce mouvement<sup>11</sup>. Peggy Guggenheim avait alors été invitée à présenter ses œuvres dans le cadre d'une exposition temporaire dans le pavillon grec resté inoccupé en raison de la guerre civile dans la république hellénique<sup>12</sup>. La collectionneuse avait d'ailleurs commencé les travaux dans le palazzo Venier dei Leoni la même année, en 1948, utilisant d'abord l'endroit comme appartement et pour des expositions temporaires avant de l'ouvrir au public en 1951<sup>13</sup>. L'exposition temporaire de sa collection en 1948 permit au public italien et international de découvrir des artistes peu connus ou peu exposés jusqu'alors en Italie, notamment les surréalistes si l'on en croit la collectionneuse, qui explique dans son autobiographie (fig. 98) : « Avant 1948, seul Picasso et Klee étaient connus en Italie, si ce n'est des futuristes italiens [...]. En Italie, on n'avait jamais entendu parler des surréalistes [...] »<sup>14</sup>. La première exposition d'ensemble en Italie sous le titre « Mostra surrealista internazionale » n'eut lieu qu'en 1959 à Milan, organisée par Jean-Jacques Lebel et Arturo Schwarz à la Galleria Schwarz. Elle fut suivie huit ans plus tard par la première exposition dans un musée italien : « Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo »<sup>15</sup>, organisée par la Galerie d'art moderne de Turin en 1967.

Si cette dernière marque, comme le constate Alessandro Nigro dans ce volume, « le moment de légitimation définitive du surréalisme en Italie », il convient de souligner ici le contexte difficile des premières Biennales, qui, malgré une volonté d'ouverture internationale affichée, restaient fortement marquées par un esprit de concurrence nationale voire nationaliste<sup>16</sup>. Lors de celle de 1948, la critique française cherchait ainsi à mettre en valeur l'importante contribution de l'école de Paris

11 Voir Maria Cristina Bandera Viani, « Per una cronistoria dell'esposizione della collezione Peggy Guggenheim alla Biennale del 1948 », dans *Paragone. Arte* 37–38, série 3, mai–juillet 2001, p. 65–119.

12 Peggy Guggenheim, *Von Kunst besessen*, Munich 1960, p. 151. Il s'agit pour une large partie des œuvres abstraites et surréalistes que la fondation Guggenheim présente aujourd'hui dans le Palazzo Venier dei Leoni, situé sur le Canale Grande. Récemment, la fondation Guggenheim a consacré une exposition à cette manifestation : « 1948: The Biennale of Peggy Guggenheim », 25 mai–25 novembre 2018, voir URL : [http://www.guggenheim-venice.it/img/pdf\\_press/355pdf2\\_Press\\_release\\_Peggy\\_Biennale\\_48.pdf](http://www.guggenheim-venice.it/img/pdf_press/355pdf2_Press_release_Peggy_Biennale_48.pdf) [dernier accès : 04.11.2020].

13 Voir aussi Philip Rylands, « Histoire d'une collection-musée », dans *Collection Peggy Guggenheim*, New York 2003, p. 9–19, ici p. 16.

14 Guggenheim, 1960 (note 12), p. 138.

15 Voir *Le Muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, éd. par Luigi Carluccio, cat. exp. Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin 1967. Voir aussi la contribution d'Alessandro Nigro dans ce volume, p. 377–395.

16 Malbert, 2006 (note 2), p. 29–30.



98 Peggy Guggenheim au Pavillon grec, lors de la 24<sup>e</sup> Biennale de Venise où elle exposa sa collection, en train d'installer *Arc of Petals* (1941, PGC) avec Alexander Calder, 1948

au succès de la collection Guggenheim : « Et c'est une joie pour un Français de voir, quels que soient le génie d'un Klee, l'intelligence d'un Kandinsky, l'éphémère grandeur d'un Chirico et l'invention d'un Calder, que ce sont encore les artistes français et ceux de l'École de Paris qui décrochent la timbale : ainsi Braque, Picasso, Léger, Villon, Delaunay, Miró, Laurens, Arp, Brancusi<sup>17</sup>. » Un autre critique français insistait sur le « tout premier rang » que l'école de Paris occupait au sein de cette collection américaine, mais aussi sur la manière dont « le surréalisme de Max Ernst, de Chirico ou de Salvador Dalí témoigne de l'influence profonde exercée par ceux qui ont trouvé à Paris – ne serait-ce que passagèrement – le climat qui convenait à leur désir d'indépendance et à leur volonté de recherche créatrice<sup>18</sup> ».

Les réactions furent particulièrement véhémentes en Italie, où les œuvres de la collection Guggenheim suscitaient l'incompréhension.

17 Bernard Dorival, « La peinture française triomphe à Venise », dans *Les Nouvelles littéraires*, 17 juin 1948, cité dans Malbert (note 2), p. 55.

18 Bernard Champigneulle, « La peinture française à la Biennale de Venise », dans *Pagine nuove*, novembre 1948, p. 457, cité dans Malbert (note 2), p. 55.

La critique italienne fustigeait le surréalisme, qualifiant la collection de « perverse<sup>19</sup> », de « folle », d'« aberration mentale [...] [pour] les amateurs de psychiatrie et de pathologie mentale<sup>20</sup> ». Un jugement sévère, voire cassant, qui devait se renforcer encore lorsque, en 1954, le surréalisme fut retenu comme grand thème de la Biennale.

### Genèse d'une Biennale très controversée

Ce choix du surréalisme comme thème majeur pour la Biennale de 1954 fut défini au cours de la Biennale précédente, en 1952. Une réunion préparatoire eut lieu le 15 juin 1953 à Venise, qui devait être la première et unique assemblée du comité d'organisation pour cet événement. Lors de cette réunion, le comité décida d'organiser, outre une rétrospective sur Gustave Courbet et sur l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle italien, « une exposition sur le surréalisme, dans 4 à 5 salles, allant de Füssli, Blake, Moreau, Redon et Félicien Rops aux œuvres de Dalí, Ernst, Tanguy, Masson, Picabia, Magritte, Delvaux, Arp, Moore et Marcel Duchamp, en passant par une documentation sur le mouvement dada<sup>21</sup> ». Le projet initial était donc de préparer une ambitieuse exposition dans le pavillon central, laquelle devait situer le surréalisme dans le contexte de l'histoire de l'art, depuis la période romantique et le symbolisme. Ce projet n'est pas sans rappeler la célèbre exposition « Fantastic Art, Dada and Surrealism » qu'avait organisée Alfred Barr pour le Museum of Modern Art (MOMA) à New York en 1936–1937. Remontant jusqu'à la Renaissance dans le choix des œuvres, Barr s'était efforcé de donner à voir l'évolution de l'art à travers les siècles dans une approche diachronique. De manière similaire, Pallucchini opta en 1954 pour un projet remplaçant le surréalisme dans l'histoire de l'art. Pour élaborer ces approches historiques du surréalisme, aucun des deux historiens de l'art – ni Barr, ni Pallucchini – ne firent appel à André Breton. En 1936, tentant de faire valoir ce que Scolari Barr appelait des « dictatorial powers », Breton avait tenté d'imposer à Alfred Barr une exposition centrée uniquement sur Dada et le surréalisme, mais Barr la lui avait refusée<sup>22</sup>. Il allait en être de même en 1954. Breton s'indigna de

19 Giovanni Riva, « Quello che hanno fatto gli stranieri alla XXIV Biennale », dans *Il Sentiero dell'Arte*, 11 novembre 1948, cité dans Malbert (note 2), p. 55.

20 Ibid.

21 Giuliana Tomasella, « La mostra del surrealismo alla Biennale del 1954 attraverso la stampa periodica », dans Nadia Barrella et Rosanna Cioffi (éd.), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Naples 2013, p. 383–400, ici p. 385.

22 Margaret Scolari Barr parlant de l'exposition des années plus tard, citée dans « "Our Campaigns" », dans *New Criterion*, août 1987, p. 44, citée par Anne Umland et Talia Kwartler, « Fantastic Art, Dada, Surrealism: "A Serious Affair" », dans Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich et Martin Schieder (éd.), *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, Paris/Heidelberg 2019 (Passages Online, 3), p. 40–76, ici p. 43.

ne pas être sollicité pour l'organisation de l'exposition, considérant que « cela [l]e concern[ait] quelque peu<sup>23</sup> ». Seulement sept ans après la grande exposition « Le surréalisme en 1947 », organisée par Breton et Duchamp, Pallucchini et son comité firent donc le choix d'organiser l'exposition de Venise sans faire appel aux surréalistes eux-mêmes.

À la différence de New York où *Object* (1936, MOMA), la célèbre tasse de thé en fourrure de Meret Oppenheim, fit sensation dans la presse, une restriction fut formulée à Venise dès le début : de l'art surréaliste, on ne montrerait que la peinture, les objets étant considérés, dans une perspective formaliste, comme dangereux et destructeurs pour la morale collective et individuelle<sup>24</sup>. Cette réserve reflète un conservatisme esthétique excluant l'objet surréaliste du corpus des beaux-arts. Mais au-delà d'une fermeture esthétique et idéologique, elle exprime aussi une sorte de défiance plus générale vis-à-vis du surréalisme et des orientations impulsées par Pallucchini pour la Biennale. En effet, les professionnels de l'art en Italie étaient depuis le début plutôt hostiles au choix du thème du surréalisme : au bout de trois Biennales mises en place par Pallucchini, la critique italienne commença à décrier les choix de thèmes et de rétrospectives privilégiant l'art international et excluant toujours tel ou tel artiste ou mouvement italien<sup>25</sup>. Marylène Malbert a analysé les querelles internes au sein des organisateurs et de la ville de Venise pour empêcher la rétrospective du surréalisme, courant que l'on considérerait comme parfaitement étranger au « tempérament italien<sup>26</sup> ». Ces querelles politiques rendirent la mise en place de la Biennale très difficile pour le secrétaire général, qui se retrouvait de plus en plus isolé<sup>27</sup>.

Sous le prétexte d'un manque de place dans le pavillon central italien, on décida finalement de renoncer à l'exposition sur le surréalisme et de consacrer d'abord deux petites expositions à deux artistes sélectionnés par le comité : Max Ernst et Joan Miró. Lorsqu'une troisième salle se révéla disponible au cours des préparatifs, la commission proposa une exposition sur Dada ou Alberto Giacometti, mais Pallucchini imposa Jean Arp comme troisième artiste surréaliste<sup>28</sup>. Au final, les salles 44 à 47 du pavillon central furent réservées aux trois artistes (fig. 99). Le comité décida par ailleurs d'appeler tous les pays participants à contribuer au

23 Brouillon de lettre d'André Breton à Félix Labisse, Paris, 10 juillet 1954, archives de l'association Atelier André Breton, URL : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100516430> [dernier accès : 04.11.2020].

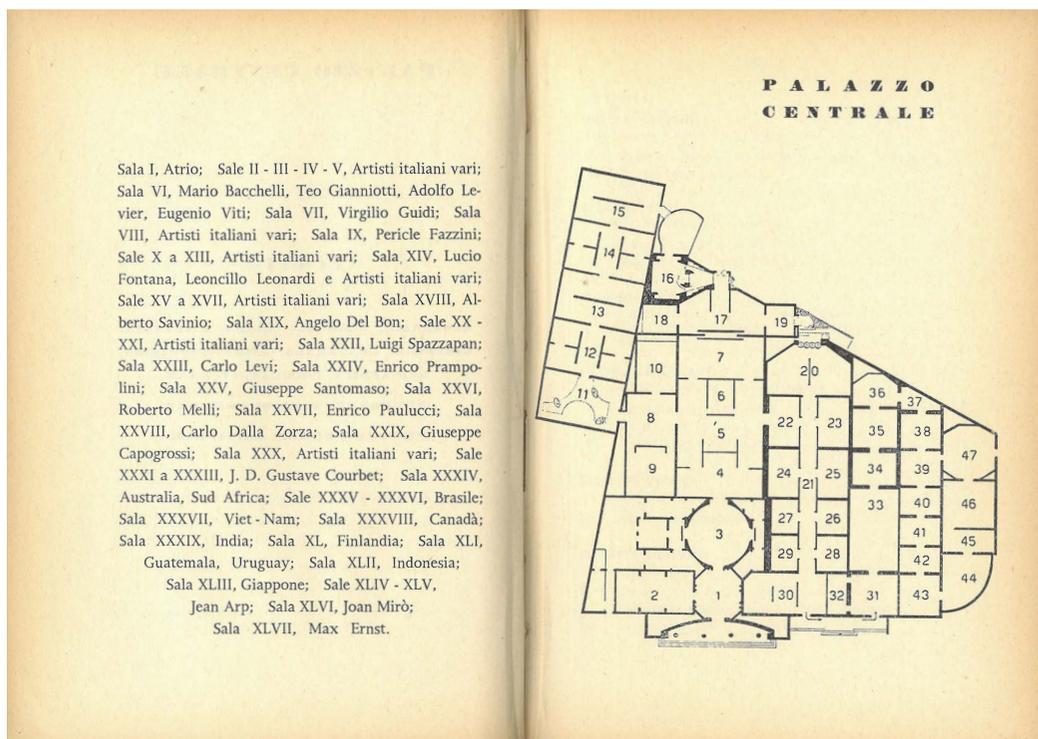
24 Voir Tomasella, 2013 (note 21), p. 385.

25 Le répertoire de la Biennale 1954 compte 219 artistes italiens, voir ASAC, Porto Marghera, Box 27 1954.

26 Expression de Rodolfo Pallucchini, utilisée dans son « Introduzione alla Biennale 1954 », dans *La Biennale de Venezia. XXVII Esposizione biennale internazionale d'arte*, cat. exp. Venise, Palazzo centrale, Venise 1954, p. 22–23.

27 Voir Malbert, 2006 (note 2), p. 164 et suiv.

28 Ibid., p. 168.



99 Plan du pavillon central repr. dans le catalogue de la Biennale de 1954

«leitmotiv» du surréalisme<sup>29</sup>. Les trente et un pays participants furent donc invités, sans pour autant y être obligés, à exposer dans leurs pavillons respectifs les artistes les plus remarquables du «goût surréaliste<sup>30</sup>».

Cependant, l'Italie ne contribua pas au grand thème, considérant que le surréalisme était trop loin du tempérament italien. Dans le volumineux catalogue de la Biennale, Pallucchini insiste sur l'importance de la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico dont l'œuvre avait marqué un grand nombre d'artistes surréalistes, mais il concède : «Il n'y a pas de doute que le tempérament italien soit très éloigné de l'aventure surréaliste, même si de Chirico a le mérite ou la charge d'avoir développé la dynamite de la peinture métaphysique dont nous connaissons les conséquences pour l'évolution de la peinture européenne<sup>31</sup>.» Il poursuit en soulignant qu'il serait plutôt intéressant de

29 Rodolfo Pallucchini interrogé par Elio Zorzi, «La Biennale veneziana gode il credito di tutto il mondo», dans *Il Gazzettino*, Venise, 13 juin 1954.

30 Lettre de Pallucchini à Roberto Longhi, 9 janvier 1954, citée par Malbert, 2006 (note 2), p. 167.

31 «Che il temperamento italiano sia alieno da ogni avventura surrealista è fuori di dubbio, anche se spetta ad un de Chirico il merito o la colpa di aver scoperta quella polvere da sparo che è la pittura metafisica, le cui conseguenze sul divenire della pittura europea sono a tutti note.» (Pallucchini, 1954 [note 26], p. 22-23).

tirer un premier bilan de l'expérience surréaliste, comme il l'avait fait lors des Biennales précédentes pour l'expressionnisme et le cubisme.

### Fortune critique

Pourtant, si l'on compare avec les Biennales des années 1950 et 1952, celle de 1954 fut beaucoup moins bien accueillie par la critique en Italie. Selon Giuliana Tomasella, il convient même d'affirmer qu'aucun mouvement en Italie n'aurait jamais été aussi mal reçu que le surréalisme<sup>32</sup>. Les raisons de ce rejet catégorique sont multiples. L'Église catholique condamnait un manque de moralité dans les images surréalistes, y voyant une décadence des mœurs. Le cardinal de Venise, Angelo Giuseppe Roncalli, quoique réputé pour une certaine ouverture d'esprit et pour sa proximité avec le peuple, plaidait pour que la visite de l'exposition soit interdite aux membres du clergé et aux croyants en général :

«[...] pour le clergé, donc, et pour les personnes religieuses reste confirmée une interdiction générale d'y accéder; par tout argument valable dans le sens d'un appel renouvelé à respecter la grande loi de pureté, qui est l'ornement de nos bonnes familles, un élément de force spirituelle, et la garantie de la grâce et des bénédictions spéciales du ciel<sup>33</sup>».

Tout en se défendant de toute censure, le cardinal déplorait plus généralement le déclin de la création artistique en Italie : «Avec cette communication, je n'ai pas l'intention d'entrer dans un jugement de nature artistique sur l'ensemble de l'Exposition, bien que je ne me considère pas exempté de me joindre à la plainte générale, déjà formulée dès les premières vues, sur l'inconfort que l'on éprouve à voir l'art moderne pratiquement incapable d'absorber la reprise des hautes traditions, qui ont caractérisé les siècles les plus beaux et les plus féconds de notre histoire<sup>34</sup>.» Concrètement, la critique était particulièrement heurtée

32 Tomasella, 2013 (note 21), p. 397

33 «[...] per il Clero, poi, e per le perone religiose resta confermata una generale proibizione di accedervi; per tutti argomento valido ad un rinnovato invito al rispetto della grande legge della purezza, che è ornamento delle nostre buone famiglie, elemento di robustezza spirituale, e garanzia di grazia e di speciali benedizioni celesti» (Cardinale Roncalli, Patriarca di Venezia, cité dans «A proposito della XXVII Biennale», dans *L'Osservatore Romano*, 10 juillet 1954; le même article était publié dans la revue *Fede e Arte* en août 1954, citée dans Tomasella, 2013 [note 21], p. 390).

34 «Con questa comunicazione non intendo di entrare in un giudizio di carattere artistico sopra l'insieme della Mostra, pur non ritenendomi dispensato dall'unirmi al generale lamento, già formulato dalle prime viste, circa il disagio che si prova nel vedere l'arte moderna praticamente incapace di assorgere alla ripresa delle alte tradizioni, che hanno caratterizzato i secoli più belli e più fecondi del nostro passato.» (Ibid., p. 390).

par les œuvres d’Ernst, Delvaux et Dalí, dans lesquelles elle décelait « [u]n potentiel négatif et déstabilisant » susceptible de « corrompre moralement le public<sup>35</sup> ».

La critique communiste et socialiste, se distanciant quant à elle du surréalisme comme d’une « insipide étiquette<sup>36</sup> » et d’une « forme d’art pleine d’équivoques de contenu et de complications psychologiques et sexuelles<sup>37</sup> », se moqua de l’excès de pudeur de l’Église catholique, notamment avec un article intitulé « La foglia di fico<sup>38</sup> ». Pourtant, le critique et historien d’art Giulio Carlo Argan, ancien fasciste et futur maire communiste de Rome, était lui-même heurté par la dimension provocatrice des œuvres de Dalí. Dans une lettre à Pallucchini, il s’indignait : « Déjà il y aura, dans le pavillon espagnol, une grande exposition de l’exhibitionniste Dalí<sup>39</sup>. » Le pavillon espagnol exposait une sélection d’aquarelles de la série « La Divina Commedia » (1950–1952)<sup>40</sup> : « Quoi qu’il en soit [...] les Italiens sont des gens en bonne santé et pour cette raison, ils apprécient et continueront à apprécier Silvana Pampanini et Lollobrigida. Mais ils ne sont pas prêts à apprécier les seins pourris ou les têtes brisées des “madones atomiques” de Salvador Dalí<sup>41</sup>. » Argan faisait là allusion à une exposition de peintures, dessins et bijoux au Palazzo Pallavicini à Rome, qui venait la même année compléter celle, plus petite, de la Biennale<sup>42</sup>. Enfin, Paul Delvaux, exposé dans le pavillon belge où il était rapproché du grand Jérôme Bosch, devint la cible des critiques acerbes de tous les camps, aux yeux desquelles il n’était qu’un « vulgaire pornographe<sup>43</sup> ».

En résumé, le dénominateur commun à toutes ces réactions – aussi diverses fussent-elles – était de fustiger l’aspect immoral du surréalisme, lequel aurait représenté un danger pour la santé psychique du pays. Même

35 « [...] un potenziale negativo e destabilizzante »; « corrompere moralmente il pubblico » (Tomasella, 2013 [note 21], p. 385).

36 Paolo Ricci, « Una insulsa etichetta sui quadri di paesi diversi », dans *L’Unità*, 29 juin 1954, cité dans Pascale Budillon Puma, « Les quatre éditions de *L’Unità* et la Biennale de Venise (1949–1956) », dans *Mélanges de l’école française de Rome* 90/1, 1978, p. 503–534, ici p. 516, URL : [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/mefr\\_0223-5110\\_1978\\_num\\_90\\_1\\_2455](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/mefr_0223-5110_1978_num_90_1_2455) [dernier accès : 04.11.2020].

37 Ibid.

38 Pa., « La foglia di fico », dans *L’Avanti*, 16 juillet 1954, cité dans Tomasella, 2013 (note 21), p. 392.

39 « Già ci sarà, nel padiglione spagnolo, una larga esibizione dell’esibizionista Dalí. » (Lettre de Argan à Pallucchini, Rome, 28 octobre 1954, citée dans Tomasella, 2013 [note 21], p. 385–386).

40 Voir la liste des œuvres exposées dans le catalogue de la Biennale, cat exp. Venise, 1954 (note 26), p. 380.

41 « Checché se ne dica [...] gli italiani sono gente sana e proprio per questo apprezzano e continueranno ad apprezzare Silvana Pampanini e la Lollobrigida. Ma non sono disposti ad apprezzare i seni marci o lo frantumate teste di “madonne atomiche” di Salvador Dalí. » (Giulio Carlo Argan cité par C. Maltese, « Italia surrealista », dans *L’Unità*, 4 mars 1954, cité dans Tomasella, 2013 [note 21], p. 389).

42 *Mostra di quadri, disegni ed oreficerie, Dalí*, cat. exp. Rome, Sale dell’Aurora Pallavicini, Rome 1954.

43 Paolo Ricci, « Una insulsa etichetta sui quadri di paesi diversi », dans *L’Unità*, 29 juin 1954, cité dans Tomasella, 2013 (note 21), p. 389.

si la condamnation concernait principalement les œuvres de Delvaux, considérées comme particulièrement offensantes parce qu'elles traitaient de manière blasphématoire de thèmes religieux tels que la crucifixion, il était interdit au clergé et aux croyants en général d'aller visiter l'exposition. À cela s'ajoutait un reproche formaliste et l'objection selon laquelle l'art surréaliste aurait été trop éloigné de la population, trop bourgeois et ludique, trop individualiste. Enfin, l'une des raisons principales de l'aversion italienne se trouvait dans la nature même du surréalisme. La critique se moquait de l'automatisme psychique, qu'elle caractérisait comme un jeu artificiel et faux, «gioco artificioso e in definitiva fasullo<sup>44</sup>»; une vision du monde sous l'influence de Sigmund Freud, que l'on considérait comme complètement étrangère à l'âme italienne : «[...] en Italie, l'inconscient n'existe tout simplement pas<sup>45</sup>». Les critiques catholiques, laïques, de gauche et de droite s'accordaient sur ces points.

### Le surréalisme dans les pavillons nationaux aux yeux de la critique internationale

Pour des raisons variables, la critique d'art internationale paraît assez sceptique quant à la réussite de la Biennale de 1954. Douglas Cooper, du *Burlington Magazine*, s'exprima de façon dévastatrice sur la manifestation. Le critique reprochait au secrétaire général de ne pas être suffisamment qualifié pour l'art moderne et d'avoir manqué de s'entourer de personnes comme «Alfred Barr, Ludwig Grote, Robert Giron, Georg Schmidt, Jean Leymarie, ou Franco Russoli», qui avaient une «vraie connaissance et compréhension des tendances de l'art moderne<sup>46</sup>». Il s'agit là d'ailleurs d'un constat que Peggy Guggenheim avait déjà formulé en 1948<sup>47</sup>. De plus, Cooper regrettait que les salles consacrées aux lauréats Ernst, Miró et Arp ne soient pas suffisamment axées sur le surréalisme de l'entre-deux-guerres et qu'elles ne présentent pas suffisamment d'œuvres importantes de cette période. Il déplorait en outre que les commissaires des pavillons aient manqué l'occasion d'orchestrer une présentation cohérente dans le sens du grand thème donné :

44 Ibid., p. 397.

45 «[...] in Italia l'inconscio, semplicemente, non esisteva» (ibid., p. 398).

46 «[...] real knowledge and understanding of the tendencies of modern art» (Douglas Cooper, «Reflections on the Venice Biennale», dans *The Burlington Magazine* 96/619, 1954, p. 316–322, ici p. 317).

47 «Pallucchini, the secretary-general, was not at all conversant with modern art. He was a great student of the Italian Renaissance, and it must have been very difficult for him, as well as very brave, to do this task. When he gave a lecture in my pavilion he asked me to help him distinguish the various schools; he was even unfamiliar with the painters.» (Peggy Guggenheim, *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, Londres 1979, p. 327).

« [...] there was neither a possibility of studying the role of the fantastic element in European pictorial art during the last 100 years, nor of assessing Surrealism's contribution as a whole, nor even arriving at a balanced estimate of the stature of three of its chief exponents<sup>48</sup>. »

Cooper, comme beaucoup d'autres, portait un regard eurocentrique et exclusivement occidental sur la manifestation. Rares étaient les critiques dont le champ de vision dépassait la perspective des pays de l'Europe du nord-ouest et des États-Unis. La critique allemande Juliane Roh alla même jusqu'à affirmer que « année après année, on constat[ait] à la Biennale que seuls les vieux pays de cultures de l'Europe et des États-Unis » laissaient une impression forte, alors que l'Europe de l'Est et l'Asie peinaient à s'imposer en dépit de leur présence. Elle se félicitait par ailleurs d'identifier « une mince couche de culture » au Brésil et à Cuba<sup>49</sup>. Dora Vallier constituait une exception : ses commentaires sur les choix du Japon, du Brésil, du Guatemala, des Indes, du Canada, de l'Égypte, de la Suisse, de l'Europe orientale, du Danemark, de la Finlande et de l'Italie nous permettent d'ailleurs de comprendre que le thème a été peu retenu dans ces pavillons. La situation était différente dans le pavillon belge. On y montrait une importante exposition consacrée à l'art fantastique, allant de Brueghel à Paul Delvaux et René Magritte. L'Allemagne saisit l'occasion pour organiser une rétrospective de Paul Klee tout en présentant en parallèle Oskar Schlemmer. L'Angleterre fit le choix de Francis Bacon et les États-Unis optèrent pour Willem De Kooning dont Vallier loua « l'Expressionisme surréalisant<sup>50</sup> ».

Dans son long compte rendu, la critique française s'étonnait par ailleurs des « positions prises par la critique italienne vis-à-vis des recherches nouvelles ». Elle s'en prit notamment aux jugements de Roberto Longhi, spécialiste de Caravage et membre de la commission : « Comment a-t-il pu écrire, dans un hebdomadaire à grand tirage, que "Miró est un Disney espagnol" [...] et qu'à la Biennale le public, plus averti que les personnes qui décernent les prix, déserte les salles de Max Ernst et d'Arp<sup>51</sup> ? » Elle estimait pour sa part que « le jury, en donnant le Grand Prix de Peinture à Max Ernst », avait fait un « choix [qui] ne pouvait pas être meilleur »<sup>52</sup>.

48 Cooper, 1954 (note 46), p. 318.

49 Juliane Roh, « Die Biennale 1954 in Venedig », dans *Die Kunst und das schöne Heim* 53, 1954, p. 2–5.

50 Dora Vallier, « La XXVIIe Biennale de Venise », dans *Cahiers d'art* 29, 1954, p. 109–115, ici p. 115.

51 Ibid., p. 114.

52 Ibid. p. 111.

## Choix et critiques du pavillon français

Pour des raisons certes très différentes de celles de la critique italienne, le choix du thème du surréalisme suscitait également des inquiétudes en France. Le commissaire français, Raymond Cogniat, responsable du pavillon français depuis 1948 et qui avait été directeur de la galerie Beaux-Arts à Paris au moment de l'exposition internationale sur le surréalisme en 1938, expliquait ainsi sa réserve dans le catalogue : « Il est impossible de présenter ce qu'on peut imaginer de la peinture surréaliste en France parce que plusieurs des peintres qui ont participé à ce mouvement sont dans d'autres pavillons<sup>53</sup>. » L'auteur précise par ailleurs que le surréalisme est davantage une poétique qu'une tendance picturale, un mouvement esthétique à part entière, et que même s'il est né en France en 1920, il est impossible d'en circonscrire précisément les dates<sup>54</sup>. Par conséquent, Cogniat choisit de respecter le grand thème tout en montrant dans le pavillon français la variété et le pluralisme des courants artistiques en France au début du xx<sup>e</sup> siècle. Il divisa la section française en quatre parties, consacrant la première salle aux « Fauves » (André Derain, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Kees Van Dongen et Georges Rouault)<sup>55</sup>. La seconde répondait au thème de la Biennale mais fut baptisée « L'Art fantastique ». Cogniat y montrait des œuvres de Victor Brauner, Jean Carzou, Lucien Coutaud, Edouard Goerg, Félix Labisse et André Masson. Il s'agissait donc presque exclusivement d'artistes jeunes, postérieurs au surréalisme de l'entre-deux-guerres : « Pour ne pas limiter la démonstration à ce seul mouvement et aux artistes qui, officiellement, en font partie, le choix des œuvres a été étendu jusqu'à celles d'autres peintres cherchant dans le fantastique le moyen de libérer leur imagination de ses angoisses<sup>56</sup>. » La troisième salle montrait des œuvres abstraites et informelles (Roger Bissière, Maurice Estève, Hans Hartung, Gérard Schneider, Nicolas de Staël et Vieira da Silva) et la quatrième, enfin, des artistes de la tradition cubiste (André Lhote, André Marchand, Gustave Singier et Léopold Survage).

Il devient ainsi évident que l'enjeu était multiple pour la France : non seulement on ne considérait pas le surréalisme comme représentatif de la création contemporaine dans l'hexagone, mais le choix de cette tendance posait aussi la question de son historicité. S'agissait-il d'un mouvement

53 Raymond Cogniat « L'Arte fantastica », dans cat. exp. Venise, 1954 (note 26), p. 287

54 Ibid.

55 Raymond Cogniat espérait faire prévaloir la candidature de Georges Rouault pour le grand prix de la peinture, voir *La France à Venise : le pavillon français de 1948 à 1988*, éd. par Didier Schulmann, cat. exp. Venise, Fondazione Peggy Guggenheim, Paris 1990, p. 38-40.

56 Raymond Cogniat, « Ce que fut la participation française à la Biennale de Venise », dans *Le Monde des intérêts matériels*, 16 septembre 1954, cité dans cat. exp. Venise, 1990 (note 55), p. 38.

historique ou contemporain? comment fallait-il l'aborder? Un critique, Josef P. Hodin, pose la question ouvertement, faisant allusion à « [l]a grande exposition du Surréalisme de 1947 à Paris [qui] laissait au visiteur l'impression d'être confronté uniquement avec la décadence d'un mouvement remarquable qui donna à son époque un choc sensationnel. Cependant, les idées dont est sorti le Surréalisme, ces courants latents de conscience qui lui donnèrent naissance, ne sont pas encore éteints aujourd'hui<sup>57</sup> ». Le surréalisme apparaît – à juste titre d'ailleurs – comme un mouvement international, impossible à circonscrire spécifiquement pour le pavillon français et de surcroît encore trop d'actualité pour qu'il soit possible d'en tirer un bilan. Le critique Charles Estienne, proche de Breton et du mouvement surréaliste d'après-guerre, se fit l'écho de ces réticences dans son compte rendu publié en juillet 1954 dans *Combat* : « Le thème "surréalisme", bien qu'annoncé officiellement, est apparu finalement trop dangereux, trop inquiétant, trop incertain pour une définition et surtout pour une organisation officielle de l'art moderne<sup>58</sup>. »

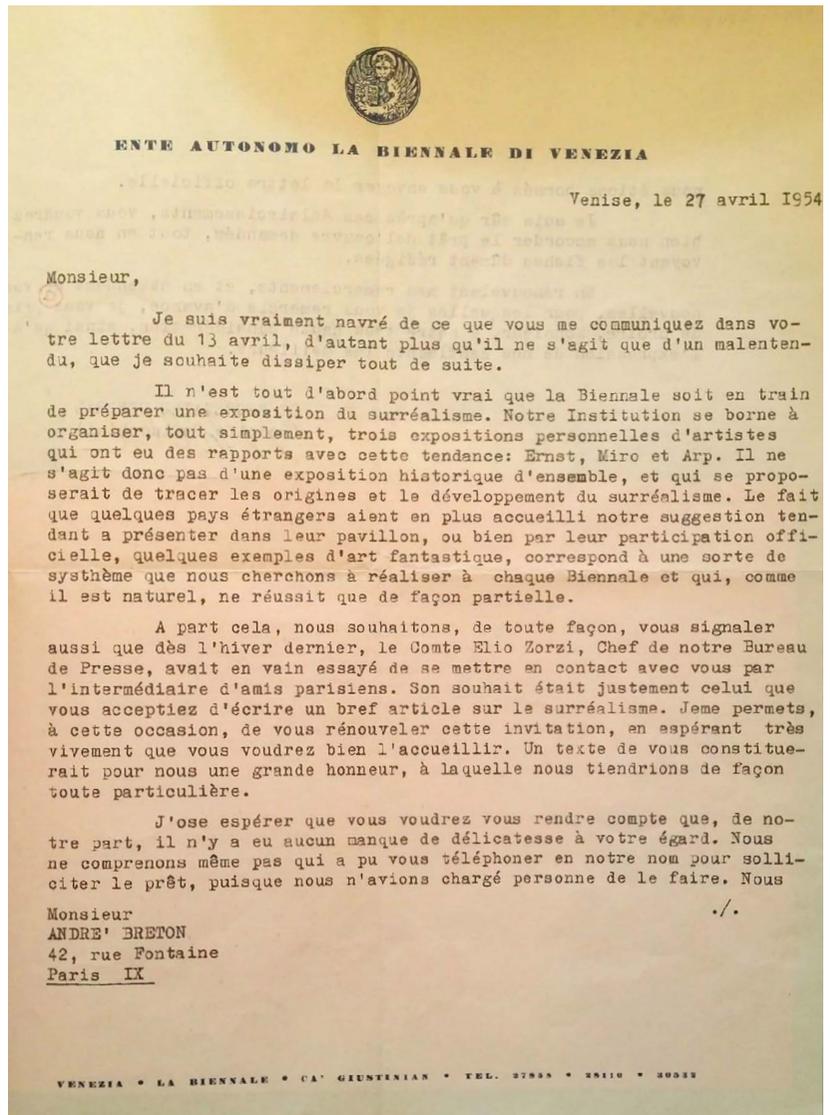
### André Breton et la Biennale de 1954

Enfin, comment le groupe surréaliste a-t-il lui-même réagi à la Biennale? Au cours du printemps 1954, lorsque le chef de file des surréalistes apprit le projet d'une rétrospective de son mouvement, il signala son mécontentement à Pallucchini dans un courrier en date du 13 avril. Cette lettre est perdue, mais la réponse du secrétaire général datée du 27 avril n'en est que plus éloquente (fig. 100). Pallucchini se défend de la critique de Breton, expliquant les derniers choix des organisateurs :

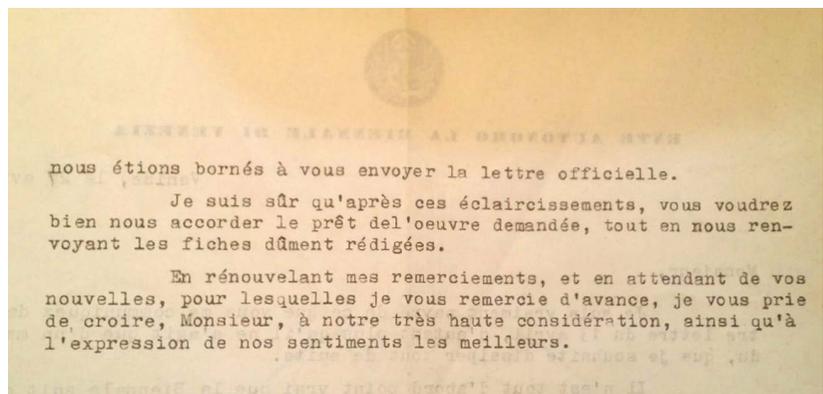
« Il n'est tout d'abord point vrai que la Biennale soit en train de préparer une exposition sur le surréalisme. Notre institution se borne à organiser, tout simplement, trois expositions personnelles d'artistes qui ont eu des rapports avec cette tendance : Ernst, Miró et Arp. [...] il ne s'agit donc pas d'une exposition historique d'ensemble, qui se proposerait de tracer les origines et le développement du surréalisme. Le fait que quelques pays étrangers aient accueilli en plus notre suggestion tendant à présenter dans leur pavillon, ou bien par leur participation officielle, quelques exemples d'art fantastique, correspond à une sorte de système

57 Josef P. Hodin, « La Biennale et l'avenir du surréalisme », dans *Les Arts plastiques. Les carnets du séminaire des arts 2* : La XXVIIe Biennale de Venise, octobre 1954, p. 5–21, ici p. 6.

58 Charles Estienne, « Le surréalisme et la peinture à la Biennale de Venise », dans *Combat-Art*, n°8, 5 juillet 1954, p. 4.



100 Lettre de  
Rodolfo Pallucchini  
à André Breton,  
27 avril 1954,  
Paris, Bibliothèque  
littéraire Jacques Doucet



que nous cherchons à réaliser à chaque Biennale et qui, comme il est naturel, ne réussit que de façon partielle<sup>59</sup>. »

Dans ce courrier, Pallucchini exprime par ailleurs son souhait qu'André Breton contribue à l'événement par « un bref article sur le surréalisme », lui assurant que le comité tiendrait tout particulièrement à cet honneur. Mais Breton ne répondit pas à cette demande et se fit même prier pour prêter une œuvre de Miró de sa collection.

Il paraît évident que Pallucchini se réservait le droit d'organiser une Biennale sur le surréalisme de façon indépendante, sans la participation curatoriale de Breton, ce qui devait apparaître au chef de file du surréalisme comme un tournant historique, sonnait le glas de sa capacité à diriger le destin du mouvement. Son insatisfaction ressort clairement d'une lettre qu'il adresse en juillet 1954 à Félix Labisse, représenté dans la section « art fantastique » organisée par Cogniat. Breton se plaint de ne pas avoir été sollicité par les organisateurs de la manifestation alors que, souligne-t-il, « Charles Estienne est en droit de penser que ceci me concerne quelque peu<sup>60</sup> ». Il reproche par ailleurs à Labisse de participer à l'exposition alors que ses homologues Toyen et Hantaï n'y ont pas été invités. L'exposition de Venise ne fut donc pas accueillie d'un œil bienveillant dans le réseau des surréalistes, qui auraient préféré façonner l'événement à leur guise, comme ils l'avaient fait pour les expositions internationales sur le surréalisme à Paris en 1938 et en 1947.

### Les lauréats : Ernst, Arp, Miró

À la différence de ces expositions collectives qui représentaient une sorte de manifeste dans la mesure où elles exprimaient des convictions artistiques et se voulaient une démonstration de la cohésion du groupe surréaliste, les expositions des trois lauréats mettaient l'accent sur le travail individuel spécifique de chaque artiste. Comment furent-elles présentées et quels ont été leur succès commercial? Les œuvres des trois lauréats furent exposées dans le pavillon central, dans les salles 44 à 47. Notons un fait assez curieux : Miró, qui avait reçu un prix pour son travail d'estampe, n'y montrait que des peintures. C'est dans le pavillon espagnol que l'on pouvait voir une exposition de ses lithographies. Malheureusement, très peu de photographies ont immortalisé cet événement. Un reportage télévisé tourné au moment de l'inauguration montre des personnalités

59 Lettre de Rodolfo Pallucchini à André Breton, 27 avril 1954, bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, fonds André Breton, BRT C Sup 945.

60 Brouillon de lettre d'André Breton à Félix Labisse, Paris, 10 juillet 1954, voir note 23.



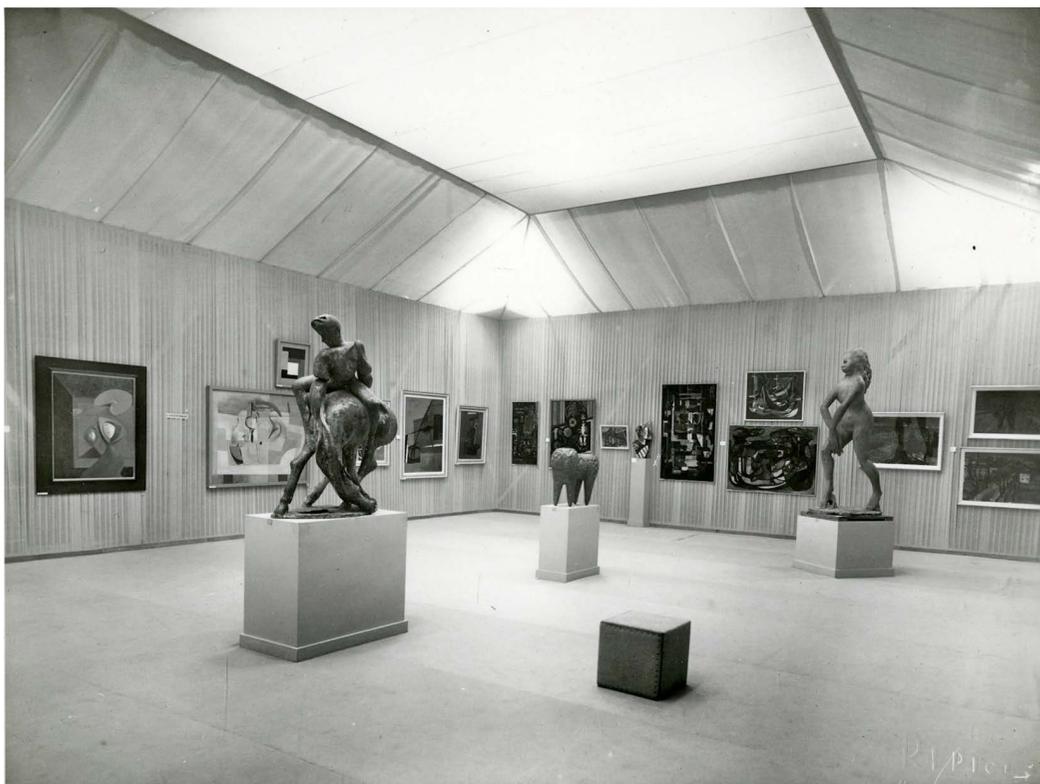
101 Biennale de 1954, salle Jean Arp

diplomatiques telles que les ambassadeurs du Brésil, de la France, de la Russie et du Japon arrivant en gondole dans la lagune pour la cérémonie d'ouverture, ce qui nous amène à mesurer l'importance de la politique internationale de la manifestation. Le film donne par ailleurs très rapidement à voir les salles de Max Ernst et de Jean Arp<sup>61</sup>. Dans les archives de la Biennale, seules les salles 44 et 45, occupées par Jean Arp, sont bien documentées par des photographies (fig. 101)<sup>62</sup>. Les salles de Miró et de Max Ernst n'ont pas donné lieu à des photos d'ensemble, ni à des clichés dans la presse<sup>63</sup>. Selon le catalogue, Max Ernst occupe la salle octogonale 47. Sur l'une des photos du pavillon central, documentant la participation de deux cent dix-neuf artistes italiens, on peut cependant identifier son tableau *Printemps à Paris* dans une grande salle regroupant différents artistes italiens (fig. 102). La séparation des salles semble donc dans la pratique moins nette que ne laissent penser les plans.

61 «Inaugurata la XXVII Biennale di Venezia», dans *La settimana Incom* [01111] du 23 juin 1954, film noir et blanc, 51 secondes, Istituto Luce-Cinecittà, Archivio storico luce, Rome, URL : <https://youtu.be/2oogeMyCf3o> [dernier accès : 04.11.2020].

62 Jürgen Pech, «Biennale 1954, Werke von Hans Arp», dans *Der Arp ist da, der Max ist da. 100 Jahre Freundschaft Hans Arp und Max Ernst*, cat. exp. Brühl, Max Ernst Museum, Brühl 2014, p. 229–260.

63 Ces sont les œuvres de Jean Arp qui sont le plus souvent reproduites. De Max Ernst, titulaire du premier prix, les coupures de presse reprennent toujours la même photo qui le montre avec le comte Zorzi, le chef du bureau de presse.



102 Biennale de 1954, salle dans le pavillon centrale avec à gauche le tableau *Printemps à Paris* (1953) de Max Ernst

Joan Miró exposait vingt-six peintures dans le pavillon central, tandis que ses estampes étaient montrées sous les numéros 67 à 92 dans le pavillon espagnol. Ses marchands, Aimé Maeght à Paris et la galerie Pierre Matisse à New York, prêtaient respectivement quatre et trois œuvres. James Johnson Sweeney et Duchamp figuraient également parmi les prêteurs, aux côtés d'un assez grand nombre de collectionneurs suisses, français, belges et américains. Pilar Miró envoya des œuvres, ainsi que le Museum of Modern Art de New York et la Albright Gallery de Buffalo. Breton prêta finalement *Femme encerclée par le vol d'un oiseau*, une des vingt-deux gouaches de la série « Constellations » – sa femme Elisa se chargeant de la transaction<sup>64</sup>.

Le ministère de l'Éducation nationale italien acheta un tableau de Miró pour 1 498 500 lire (environ 2 300 euros d'aujourd'hui). Selon les listes de ventes, Miró vendit par ailleurs surtout des lithographies

<sup>64</sup> Elisa Breton figure d'ailleurs comme propriétaire de l'œuvre en cette année 1954. Voir association Atelier André Breton, URL : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100453760> [dernier accès : 04.11.2020].

exposées dans le pavillon espagnol. Les factures archivées permettent d'en recenser dix-sept vendues au prix de 35 000 liras (53 euros d'aujourd'hui) chacune. À ces revenus de ventes s'ajoutaient les 500 000 liras (environ 760 euros d'aujourd'hui) qui revenaient au lauréat pour le grand prix de l'estampe.

Jean Arp, qui toucha 1 500 000 liras (2 300 euros d'aujourd'hui) pour le prix de sculpture, exposait vingt-quatre œuvres, dont la majeure partie provenait de son atelier. Une pièce importante, *Montagne, nombril, ancres, table* (1925), qui avait été reproduite dans *La Révolution surréaliste* en 1926 ainsi que dans la première édition de l'ouvrage de Breton *Le surréalisme et la peinture* (1928), venait du Museum of Modern Art de New York. De nombreuses autres œuvres provenaient de collections particulières en Suisse et à Caracas. Parmi les prêteurs figuraient par ailleurs la galerie Denise René ainsi que les galeries new-yorkaises de Sidney Janis et Curt Valentin, cette dernière ayant consacré une rétrospective à l'artiste en 1952. Il est intéressant que Michel Seuphor souligne dans son introduction au catalogue la singularité de l'art de Jean Arp qu'il n'assimile pas explicitement au surréalisme. Selon Seuphor, Arp « n'a pas fait école : il n'a que des disciples qui sont plus ou moins adroits suiveurs ». Seuphor précise : « Entre divers pôles – dada, surréalisme, art abstrait – Arp a créé un carrefour qui lui appartient et qu'il est impossible de définir autrement que par le mot même Arp<sup>65</sup>. » La distinction accordée à Jean Arp fut l'occasion pour le dadaïste Richard Huelsenbeck, ami de longue date, de se remémorer ses débuts artistiques à l'époque du mouvement dada à Cologne. Le dadaïste souligne surtout la renommée internationale de l'artiste, ainsi que le fait que l'anti-art du lendemain de la première guerre mondiale soit entretemps devenu un art de salon recherché :

« Lorsque j'ai lu, il y a quelques semaines, que Jean Arp avait reçu le grand prix de sculpture de la Biennale de Venise, j'ai repensé à l'année 1916 à Zurich, [...]. Il semble aujourd'hui à peine croyable que le désormais classique Jean Arp ait jamais été un dadaïste, [...]. Il y a quelque temps, Jean Arp a connu sa deuxième exposition américaine d'envergure [...] à la Valentin Gallery de New York [...] dans une galerie de la métropole mondiale, dans les petites salles, entourées de connaisseurs et d'amateurs d'art, de marchands, et des masses inévitables de ceux que seule la curiosité attire<sup>66</sup>. »

65 Michel Seuphor, notice sur Jean Arp dans cat. exp. Venise, 1954 (note 26), original en français ASAC, Porto Marghera, Box Jean Arp, A1, inv. 1606.

66 « Als ich vor einigen Wochen las, dass Hans Arp den Großen Skulpturenpreis der Biennale von Venedig erhalten hatte, dachte ich an die Zeit in Zürich 1916, [...]. Es scheint heute kaum noch möglich zu sein, dass der Klassiker Hans Arp je ein Dadaist war, [...]. Hans Arp hatte in

Selon les dossiers de vente déposés aux archives de la Biennale, Peggy Guggenheim acheta une œuvre à Jean Arp, *Fruits Amphore*, pour 1 058 590 livres (1 600 euros d'aujourd'hui environ)<sup>67</sup>. Le musée de Turin acquit également la sculpture *Sculptura di silenzio Corneille* directement auprès l'artiste pour la somme de 1 400 dollars (environ 1 300 euros d'aujourd'hui). La sculpture *Ptolémée* fut proposée à la vente par le marchand new-yorkais Curt Valentin<sup>68</sup>. On ignore aujourd'hui si l'œuvre a été vendue, mais on sait qu'elle a suscité les railleries de la critique italienne. Une caricature publiée dans *Corriere d'Informazione* le 30 juillet 1954 à Milan se moque de l'acquisition d'une sculpture d'Arp par le gouvernement italien (fig. 103). Elle surprend un visiteur qui exprime son désaccord avec cette dépense publique : « Tu vois pourquoi cela ne me plaît pas de payer des impôts ? Parce qu'on fait partie de ceux qui contribuent à récompenser de telles choses ! » Ce commentaire rappelle combien l'œuvre d'Arp était perçue comme un art étrange(r), foncièrement non italien. La critique et l'opinion publique italiennes étaient encore fortement imprégnées par une vision fasciste et nationaliste, mettant d'ailleurs art abstrait et surréalisme dans le même sac.

L'exposition de Max Ernst comportait quant à elle vingt tableaux, trois sculptures en pierre et quatre en bronze. Si toutes les périodes de sa création étaient représentées, l'accent était mis sur les œuvres récentes. Parmi les prêteurs figurent les galeries new-yorkaises Alexander Iolas Gallery et la galerie Pierre Matisse, la galerie Springer de Berlin, mais aussi les marchands William N. Copley et Julien Levy. Les amis de l'artiste et collectionneurs Simone Collinet, James Ducellier, le couple Jean et Dominique de Menil, Roland Penrose et son beau-frère Lothar Pretzell étaient également sur la liste. Un musée américain, le Wadsworth Atheneum à Hartford, Connecticut, envoya une œuvre majeure – *Europe après la pluie II* – que le musée avait achetée en 1942 à la Pierre Matisse Gallery lors de la légendaire exposition « Artists in Exile »<sup>69</sup>. Les autres prêteurs étaient l'artiste lui-même ainsi que des collectionneurs en Suisse, France, Belgique, Angleterre et aux États-Unis.

---

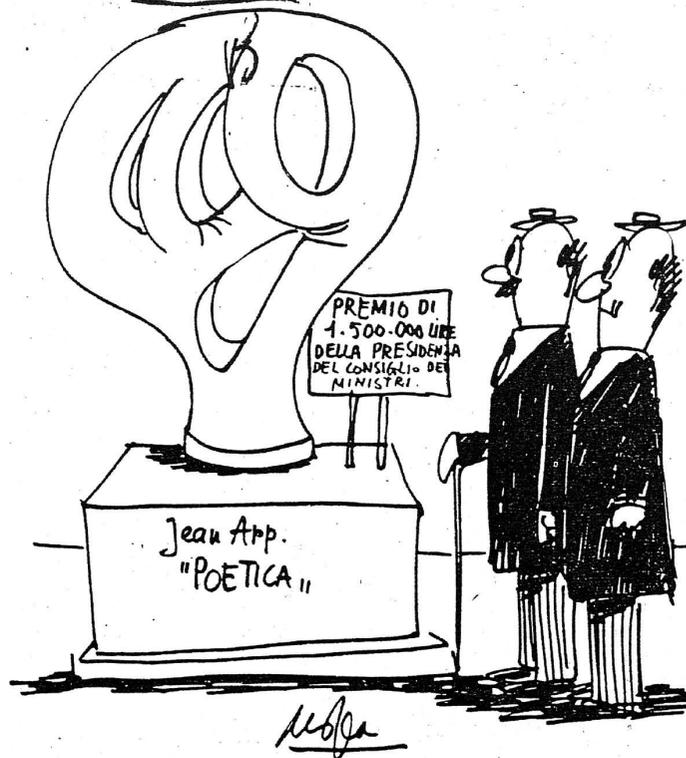
New York vor einiger Zeit in der Valentin Gallery [...] seine zweite umfassende Amerikanische Ausstellung [...] in einer Galerie in der Weltstadt, umgeben von engen Wänden, Kunst Kennern, Amateuren, Händlern und der unvermeidlichen Menge derjenigen, die von nichts als der Neuigkeit angezogen werden.» (Richard Huelsenbeck, « Der Plastiker Hans Arp », dans *Die Neue Zeitung*, Berlin, 12 septembre 1954, consulté à l'ASAC, Porto Marghera, Box Jean Arp, A1, inv. 1606).

67 ASAC, Porto Marghera, Box 23 « Ventes », 2 décembre 1954 ; les archives conservent par ailleurs une lettre signée par Hagenbach où elle demande de retirer de la vente la sculpture concrète *Mirr*, car Valentin aimerait l'acquérir. On lui explique que cela n'est guère possible mais il semble qu'au final, l'œuvre n'ait pas été vendue.

68 Voir ASAC, Porto Marghera, Box Jean Arp, A1, inv. 1606.

69 Voir les fiches de prêts, ASAC, Porto Marghera, Box Max Ernst.

## Alla Biennale di Venezia



— Vedi, anche, perchè non mi piace pagare le tasse? Perchè si fa la figura di essere fra quelli che contribuiscono a premiare cose simili.

103 Caricature se moquant du lauréat Jean Arp, 1954

À l'instar de Jean Arp, Max Ernst reçut 1 500 000 lire (2 300 euros d'aujourd'hui) pour le grand prix. Selon les dossiers de vente conservés aux archives de la Biennale à Venise, une seule œuvre de Max Ernst, *Compendio della storia universale*, fut vendue<sup>70</sup>. Le ministère de l'Éducation nationale italien acquit le tableau pour la Galleria Nazionale d'Arte Moderna au prix de 517 500 lire (environ 800 euros d'aujourd'hui). Aucun musée d'Allemagne ni de France n'acquit en 1954 une œuvre du lauréat du premier prix de peinture. La Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe acheta un dessin d'un artiste de la sélection allemande : Heinz Battke, de Francfort<sup>71</sup>. Il est à ce titre intéressant de noter que, selon

<sup>70</sup> On ne trouve par ailleurs qu'un document écrit à la main, mentionnant quatre œuvres et une remise de 15 %. Ces œuvres ont-elles été vendues? Les archives ne permettent pas de répondre à la question.

<sup>71</sup> Ibid., Box 26.

les souvenirs de Dorothea Tanning, les discours officiels célébraient Max Ernst comme «le premier Américain à gagner le grand prix<sup>72</sup>». Si l'Allemagne manquait de reconnaître l'événement et de récupérer Max Ernst pour l'histoire de son art national, la France, elle, se félicitait de voir dans la sélection de 1954 la réussite de la création française. Le consul de France à Venise rapporta ainsi au ministère des Affaires étrangères à Paris : «Le sculpteur français Jean Arp remporte le Grand Prix de sculpture et [...] les deux autres grands prix de peinture et de gravure vont à deux représentants de l'École de Paris : Max Ernst et Miró dont la carrière artistique s'est déroulée principalement dans notre capitale<sup>73</sup>.» Pour remercier la ville de Venise, les artistes se montrèrent reconnaissants : Max Ernst offrit la peinture *The Weatherman* (1951), appartenant à la série «Dancers under the starry sky», et Jean Arp le bronze *Alou avec les artistes* (1942), tous deux aujourd'hui conservés au sein de la collection Galleria Internazionale d'Arte Moderna<sup>74</sup>.

### Au lendemain de la Biennale

Le trio d'artistes avait beau figurer dans l'exposition de la collection de Peggy Guggenheim en 1948, aucun des trois ne fut vraiment connu en Italie avant 1954<sup>75</sup>. Des trois, c'est Arp qui put se féliciter du plus grand succès commercial. Or, c'est Ernst qui devint la cible d'attaques acerbes et qui fut officiellement exclu du mouvement surréaliste<sup>76</sup>. Il lui était reproché d'avoir renié «de manière flagrante le non-conformisme et l'esprit révolutionnaire» du surréalisme et d'avoir «sacrifié allègrement à ses intérêts matériels ce que nous nous accordions à tenir pour les intérêts supérieurs de l'esprit<sup>77</sup>». Ce document était notamment signé par André Breton, Benjamin Péret et l'artiste tchèque Toyen. Les autres signataires

72 «[...] the first American to win the big prize» (Dorothea Tanning, *Birthday*, San Francisco 1986, p. 108).

73 Lettre de Gérard Gaussen, consul de France à Venise au ministre des Affaires étrangères, direction des relations culturelles, Paris, 22 juin 1954, ASAC, Porto Marghera.

74 Voir Guido Perocco, «Opere di artisti stranieri», dans *Il Museo d'arte moderna di Venezia. Ca'Pesaro*, Venise 1980, p. 43 et 46.

75 Arp avait certes déjà participé à la Biennale de 1950, en exposant cinq sculptures dans la section des sculptures contemporaines, Malbert, 2006 (note 2), p. 168–169. Max Ernst avait exposé en 1952 chez les Amici della Francia à Milan (19 janvier 1952–5 février 1952), une petite exposition organisée en coopération avec la Alexander Iolas Gallery, et Miró avait eu une petite exposition en 1951 à la Galleria d'arte del Naviglio à Milan.

76 Déclaration collective publiée sous le titre «À son gré», signée par Jean-Louis Bédouin, Robert Benayoun, André Breton, Adrien Dax, Charles Flamand, Georges Goldfayn, E. F. Granell, Simon Hantaï, Gérard Legrand, Benjamin Péret, Jean Schuster, Toyen, dans la revue *Médium. Communication surréaliste* 4, janvier 1955 ; reprise dans José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922–1969*, 2 vol., t. 2 : 1940–1969, Paris 1982, p. 135–136, ici p. 136.

77 Ibid.

étaient des surréalistes plus jeunes, appartenant à la génération d'après guerre : Adrien Dax, Jean-Louis Bédouin, José Pierre, Jean Schuster, Simon Hantaï, etc.

Patrick Waldberg fut l'un des rares à prendre la défense de Max Ernst, soulignant qu'après son retour difficile en Europe, « grâce au prix de la Biennale, et aux efforts conjoints de quelques amitiés actives, la situation de Max Ernst se trouvait enfin rétablie<sup>78</sup> ». L'exclusion fut amère pour l'artiste<sup>79</sup>. Quelques années plus tard, il affirmait non sans sarcasme dans son texte *La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe* : « [...] ma rupture d'avec le groupe d'alors fut consacrée par l'excommunication majeure, prononcée par le groupe d'aujourd'hui, y compris le chef, ayant vendu mon âme au Vatican, mon intégrité aux marchands de Venise<sup>80</sup> ». Face à Robert Lebel, il s'exprimait plus explicitement encore :

« André Breton, qui faisait tout pour aider un artiste en détresse, n'a jamais pu se retenir d'un mouvement d'humeur dès que l'un de nous parvenait à une relative aisance [financière] grâce à sa peinture. C'est une inconséquence qu'on pouvait pardonner à Breton, car il avait tant d'autres mérites ; mais chez les jeunes surréalistes justiciers de troisième zone, cela devenait odieux. [...] Pour satisfaire les ultras du groupe, il aurait fallu mourir de faim<sup>81</sup>. »

Ses amis Miró et Arp furent moins la cible des critiques des surréalistes. Comme ils n'avaient pas été autant impliqués dans le groupe surréaliste fondateur, on ne leur reprochait pas d'avoir trahi l'élan révolutionnaire du mouvement. En revanche, un autre artiste entraînait dans la ligne de tir : René Magritte. Bien plus populaire que Max Ernst, il était considéré comme un autre représentant d'un surréalisme figuratif tenu pour désormais dépassé par la plus jeune génération. À la Biennale de 1954, Peggy Guggenheim acquit *Il dominio della luce* de Magritte au prix de

78 Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958, p. 404-406.

79 Max Ernst revint quelques années plus tard, en 1968, dans un autoportrait filmique, sur son exclusion et le contexte de la Biennale de 1954. Il raconte avoir été très démuni à son retour des États-Unis en 1953 et avoir pu se relever grâce à cette distinction. Toutefois ajoute-t-il, faisant allusion à son exclusion du groupe surréaliste, ce prix lui a apporté beaucoup d'honneur mais aussi beaucoup d'ennuis (« viel Ehre, aber auch viel Ärger »). *Max Ernst—Ein Selbstportrait*, conseiller scientifique Werner Spies, NDR, 1967, film couleur, 49 minutes, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3OBvQcGOixU> [dernier accès : 04.11.2020]. Je remercie vivement Patricia Allmer d'avoir attiré mon attention sur ce film.

80 Max Ernst, *La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement des philosophes*, Cologne 1959, s. p. ; selon Jean Schuster la critique la plus violente venait du côté de Simon Hantaï. Dans un entretien avec Robert Lebel en 1967 Max Ernst revient sur cette exclusion. Voir Pierre, 1982 (note 76), p. 365-367.

81 Entretien de Max Ernst avec Robert Lebel (1969), dans Max Ernst, *Écritures*, Paris 1970, p. 419-436.

1 000 000 livres (environ 1 500 euros d'aujourd'hui) pour sa collection, ce qui devait contribuer au mécontentement des plus jeunes artistes<sup>82</sup>. Les œuvres de Magritte se vendaient bien à la Biennale. Or, les critiques français furent sévères à son égard, déplorant un style désuet. Dora Vallier écrit ainsi dans *Cahiers d'art* : « [...] un vaste ensemble de Magritte nous confirme une fois de plus dans l'idée que l'insolite, cher aux surréalistes [...], ne parvient pas, à cause de la banalité du pinceau et de la monotonie de la palette, à provoquer en nous l'émerveillement auquel il vise<sup>83</sup> ». Magritte, qui était censé préparer une exposition individuelle à la galerie Cahiers d'art, fut mis en garde par son ami E.L.T. Mesens qui craignait un boycott<sup>84</sup>. La jeune génération de surréalistes parisiens rejetait massivement le surréalisme figuratif et étendait à Magritte ce qu'elle reprochait à Max Ernst. Ainsi, David Sylvester écrit : « Magritte seems to have been damned by association<sup>85</sup> ». La Biennale fut même le théâtre d'une série de rumeurs et de malentendus aussi étranges qu'anecdotiques concernant Magritte et son statut auprès des surréalistes. Ces bruits atteignirent leur apogée lorsque Meret Oppenheim répandit la rumeur selon laquelle la polémique sur son travail aurait amené l'artiste au bord du suicide<sup>86</sup>.

## Réception et marché de l'art

En résumé, la Biennale de Venise de 1954 a été une manifestation particulièrement controversée. De nombreux acteurs la critiquent avec véhémence, à commencer par les professionnels de l'art italiens qui craignent pour leurs intérêts face à une sélection qui, à leurs yeux, ne laisse pas suffisamment de place aux artistes italiens.

De plus, le choix du surréalisme et a fortiori des lauréats ne paraît pas représentatif de la création contemporaine en France. La décision de Raymond Cogniat de transformer la contribution française en « Art fantastique », ainsi que d'ouvrir sa sélection vers l'art abstrait et post-cubiste, déclenche des protestations au sein du groupe surréaliste. Les surréalistes d'après guerre, alors regroupés autour de la revue *Médium*, reprochent ainsi à la Biennale d'avoir réduit « la peinture surréaliste à sa plus petite mesure, le réalisme insolite, le trompe-l'œil et son attirail

82 ASAC, Porto Marghera, Box 24 « Ventes ».

83 Vallier, 1954 (note 50), p. 113.

84 Michael Raeburn, David Sylvester et Sarah Whitfield (éd.), *René Magritte. Catalogue raisonné*, 5 vol., t. 3 : Oil Paintings, Objects and Bronzes 1949–1967, Londres 1993, p. 59–60.

85 Ibid., p. 60.

86 Je remercie vivement Patricia Allmer de m'avoir fait connaître ces éléments.

hétéroclite<sup>87</sup>». Jugeant que l'on aurait enfermé le surréalisme dans des limites historiques en montrant des œuvres de Klee et de Miró et que l'on aurait porté par ailleurs un coup sérieux à la «justification révolutionnaire» du surréalisme en décernant des prix à trois artistes, Charles Estienne et José Pierre se mettent «en quête de nouvelles orientations». Afin de déterminer la situation présente du surréalisme et «de la peinture aux confins de l'abstraction», ils lancent une enquête intitulée «Situation de la peinture en 1954», publiée dans *Médium*. De nombreux peintres contemporains participent à cette initiative qui témoigne de l'envergure des questions posées et du problème que soulève l'historicisation du surréalisme.

En abandonnant son projet initial d'une exposition globale sur le surréalisme au profit de trois expositions individuelles, la Biennale de 1954 procède, volontairement ou involontairement, à une singularisation des artistes surréalistes. La visibilité et la renommée de la Biennale a-t-elle permis à ces trois artistes qui avaient en commun non seulement le choix de Paris comme patrie électorale, mais également leur exil américain, de s'imposer plus facilement sur la scène artistique européenne?

Il est intéressant de voir que dans le cas de Max Ernst, l'Allemagne semble avoir manqué le rendez-vous. Un an plus tard, la première documenta de Cassel présente de nouveau Max Ernst comme un artiste américain. Il paraît également significatif que le mouvement surréaliste ait été écarté du concept de la documenta de 1955, le commissaire Werner Haftmann le jugeant trop idéologique. La tendance à une individualisation de plus en plus forte des artistes surréalistes, aux yeux du grand public comme à l'échelle internationale, semble ainsi se confirmer, entretenue par les expositions qui ont eu lieu depuis 1954. La Biennale a sans aucun doute représenté un jalon important dans la carrière et la reconnaissance internationale des artistes primés. À la suite de leur succès à Venise, tous trois ont d'ailleurs été invités à exposer en France, au Musée national d'art moderne : Ernst en 1959, Arp en 1961, Miró en 1962.

---

87 «Situation de la peinture en 1954. Enquête dirigée par Charles Estienne et José Pierre», dans *Médium. Communication surréaliste* 4, 1955, p. 43-54, ici p. 54.