

MÉLUSINE N°3

JOSEPH CORNELL

Opere
in collaborazione con il
Museum of Modern Art di New York
Palazzo Vecchio
6 luglio 13 settembre
a cura di Giuliano Briganti



GÉOGRAPHIES DU SURRÉALISME L'INTERNATIONALISATION DU MOUVEMENT : ÉTATS-UNIS ET ITALIE

Articles réunis par
Alessandro Nigro et Ilaria Schiaffini

ÉDITIONS MÉLUSINE 2022

GÉOGRAPHIES DU SURREALISME
L'INTERNALISATION DU MOUVEMENT :
ÉTATS-UNIS ET ITALIE

Articles réunis par
Alessandro Nigro et Ilaria Schiaffini

Traduction française par
Elza Adamowicz et Peter Dunwoodie

Coordination rédactionnelle par
Camilla Froio et Giulia Tulino

MÉLUSINE NUMÉRIQUE

REVUE DE L'APRÈS

ASSOCIATION POUR LA RECHERCHE ET L'ÉTUDE DU SURREALISME

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/>

DIRECTION : HENRI BÉHAR

MISE EN FORME : COLOPHON

© Éditions Mélusine, 2022, France

Illustration de couverture : Détail de la brochure de l'exposition
Joseph Cornell à Florence (Palazzo Vecchio, 1981).

PREMIÈRE PARTIE

**Aspects de la réception surréaliste aux
États-Unis dans l'entre-deux-guerres**

Géographies du Surréalisme : Introduction

ALESSANDRO NIGRO ET ILARIA SCHIAFFINI

En évoquant dans le titre de ce numéro de *Mélusine* le thème des « géographies » du Surréalisme, donc de l'internationalisation du mouvement, nous répondons à une ligne d'investigation – souvent abordée récemment par la critique – qui, dans un sens, fait partie intégrante de l'histoire de cette avant-garde, dès avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale et la dispersion à travers le monde des nombreux intellectuels qui en ont assuré la diffusion. Cette tendance critique se concrétise au moment où nous rédigeons cette introduction dans l'ouverture au Metropolitan Museum de New York d'une importante exposition internationale qui doit ouvrir par la suite au Tate Modern de Londres, sous le titre programmatique de *Surrealism Beyond Borders*.

Choisir comme étude de cas l'Italie et les États-Unis pourrait néanmoins paraître étrange, voire contradictoire, dans la mesure où l'impact du mouvement surréaliste dans ces deux pays semblerait à première vue diamétralement opposé, tant par son importance que par ses conséquences. Dans le cas des États-Unis, il est vrai, la recherche s'est longtemps penchée sur la question de la dissémination du Surréalisme dans un pays où on le traite depuis longtemps, avec l'art abstrait, comme l'un des deux stimuli artistiques qui ont joué un rôle essentiel dans le développement d'un art authentiquement américain. Il s'agit ici d'un champ d'investigation qui s'est développé progressivement et qui reste

toujours d'actualité – en témoigne l'exposition récente à Marseille, *Le Surréalisme dans l'art américain*.

L'Italie constitue un cas tout à fait différent. Le Surréalisme y est apparu comme un corps étranger, difficile à cerner et, dans tous les cas, devant être rejeté ; non seulement pendant la dictature fasciste (ce qui pourrait sembler normal), donc pendant les années où la culture officielle voyait d'un mauvais œil les courants avant-gardistes, mais même pendant la période d'après-guerre où le mouvement fondé par Breton était la cible de polémiques et de rejet de la part de nombreux intellectuels, parfois même antithétiques (du Catholicisme au Marxisme). Ces groupes étaient néanmoins d'accord pour rejeter une avant-garde en fait encore mal connue (voir à cet égard les deux moments clés de cette controverse, les *Biennales* de 1948 et 1954). Ainsi la réception du Surréalisme en Italie, à la fois controversée et problématique, est-elle depuis peu l'objet de débats passionnés.

La multiplication des recherches dans ces deux domaines pourrait à première vue décourager tout chercheur, mais en réalité le champ d'investigation est vaste et reste ouvert à des recherches plus approfondies. C'est ainsi que, pour ce numéro de *Mélusine*, nous avons sélectionné des travaux innovants présentant de nouveaux documents et éléments d'analyse inédits. Par ailleurs, dans le cas de l'Italie, il nous a semblé utile d'étendre le champ d'investigation pour y inclure des artistes qui répondent à une définition élargie de l'art fantastique en tenant compte de la spécificité de la réception du Surréalisme dans la péninsule. Nous avons cherché, enfin, à jeter un pont entre les deux parties du numéro qui, tout en traitant de deux périodes distinctes (la partie américaine des années de l'entre-deux-guerres ; la partie italienne de la période de l'après-guerre), sont néanmoins reliées (dans presque la moitié des articles) par un voyage idéal entrepris par plusieurs artistes des États-Unis. Pour marquer ce lien nous terminons la première partie par un article sur Milton Gendel, qui quitte New York pour Rome ; alors que la partie

italienne examine le cas d'artistes qui ont travaillé dans les deux pays, que ce soit le surréaliste italo-américain Enrico Donati ou les artistes Pavel Tchelitchew, Eugène Berman, et Carlyle Brown. Un dernier article, enfin, traite de la réception italienne de Joseph Cornell.

Dans la première partie, Carlotta Castellani, fondant son analyse des films de Hans Richter sur des documents d'archives, montre comment, dans les années 1920-1940, il s'exprime soit par la structure paratactique du collage dadaïste, soit dans l'esprit libérateur et subversif du cinéma surréaliste. L'objectif initial d'explorer librement le mouvement et le rythme du médium cinématographique s'éclipse pendant la période américaine devant l'intérêt porté à sa capacité à explorer l'inconscient d'un point de vue psychanalytique.

Alice Ensabella étudie la circulation des œuvres de la première période du Surréalisme entre l'Europe et les États-Unis explorant en particulier les collections des membres du groupe qui attiraient les commissaires, collectionneurs et galeristes américains. Elle analyse notamment les acquisitions de Pierre Matisse et d'Alfred Barr pendant l'été 1935 (pour l'exposition Giorgio de Chirico à la Pierre Matisse Gallery à l'automne de la même année, et pour l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* de Barr en 1936). Elle souligne ainsi la conscience qu'avaient les protagonistes du mouvement surréaliste de la valeur culturelle autant que financière de leurs collections, ainsi que l'évolution de la cote de l'art surréaliste sur le marché américain dès le milieu des années 1930.

L'étude de Serena Trincherro retrace la réception critique du Surréalisme dans les revues modernistes américaines publiées en Europe par des artistes et écrivains américains à partir de 1921 sur une dizaine d'années. L'analyse démontre comment de nombreux aspects du Surréalisme ont été réinterprétés et modifiés pour le public américain. L'auteur souligne les pratiques commerciales des

surréalistes qui considéraient ces revues comme un moyen idéal de soutenir leurs stratégies et de se faire connaître auprès des collectionneurs américains. Les revues révélaient aussi les goûts artistiques des expatriés américains, notamment pour Giorgio de Chirico et avant tout André Masson, qui représentait à leurs yeux la figure emblématique de l'héritage culturel du Surréalisme.

L'article de Valeria Romano enquête sur l'exposition *20th Century Portraits* au Museum of Modern Art de New York en 1942-1943, et sur son commissaire, Monroe Wheeler. Elle analyse l'organisation de l'exposition, compliquée par les événements de l'époque, sa place dans la programmation des expositions du MoMA et les choix du commissaire qui accorde une place importante aux artistes surréalistes, parmi lesquels Salvador Dalí (cinq tableaux), Leonora Carrington, Paul Delvaux, Marcel Duchamp, Max Ernst, Frida Kahlo, Man Ray, André Masson, Joan Miró et Kurt Seligmann. Romano souligne le fait que l'exposition raffinée et élégante de Wheeler, qui venait après la leçon d'Alfred Barr, s'est ouverte quelques semaines à peine après une exposition subversive bien plus célèbre, *First Papers of Surrealism*. On pourrait s'étonner que Breton, sortant à peine de celle-ci, ait pu participer à l'exposition de Wheeler, si étrangère à ses propres principes esthétiques. Romano tente de répondre à cette question en mettant en lumière la situation difficile dans laquelle se trouvait Breton pendant ses années d'exil et de perte d'influence.

Camilla Froio examine les relations complexes entre le critique Clement Greenberg et le mouvement surréaliste, à partir de documents d'archives sur le voyage du jeune homme au printemps 1939 en Europe et notamment à Paris. Quelques mois plus tard Greenberg publie l'essai 'Avant-Garde and Kitsch', qui comprend une critique de la conception surréaliste de la peinture, reprenant sa critique dans 'Towards a Newer Laocoon'. Quelques années plus tard, pourtant, dans un article sur le même thème, Greenberg dépasse aussi bien sa propre perspective esthétique que la lecture

superficielle du mouvement qui dominait la critique américaine de l'époque. Il fait preuve ici d'un regard critique nouveau dans un essai sur la peinture surréaliste qui abandonne l'approche polémique d'autrefois et reconnaît désormais l'importance historique du mouvement qu'il avait longtemps niée.

Dans le dernier article de la section américaine Barbara Drudi entreprend une étude détaillée du photographe, critique et écrivain Milton Gendel, né à New York en 1918 mais Romain d'adoption depuis 1949. L'analyse de ses écrits sur ses années de formation à New York et de ses photographies nous permet de comprendre comment ses liens étroits avec le 'Surréalisme en exil' ont impacté sa propre production artistique et littéraire – même s'il hésitait à l'admettre.

Dans la seconde partie, des études de cas traitent de l'histoire des expositions et des collections liées à la pénétration de l'art surréaliste et fantastique dans l'Italie de l'après-guerre. La plupart des artistes concernés venaient des États-Unis : d'anciens exilés qui avaient fui l'Europe pendant le Nazisme ; des artistes américains surréalistes ou néo-romantiques de la deuxième génération qui faisaient partie du mouvement plus large de l'art fantastique. Les articles révèlent le rôle-clé de plusieurs galeries – parmi les premières dans l'Italie de l'après-guerre à prêter une attention soutenue au Surréalisme international et à l'art fantastique : la Cavallino à Venise (à partir de 1942) et la Naviglio à Milan (à partir de 1946), toutes deux sous la direction de Carlo Cardazzo ; la Galleria dell'Obelisco à Rome (à partir de 1946), sous la direction de Gaspero del Corso et Irene Brin.

L'article de Caterina Caputo nous apprend que Cardazzo, le premier à publier en italien le *premier Manifeste* de Breton en 1945, organise plusieurs expositions d'artistes surréalistes dans ses galeries de Milan et Venise dans les années 1950 (Enrico Donati,

Roberto Matta et Victor Brauner). Comme l'écrit Caputo, « Cardazzo a cherché à se positionner comme l'unique représentant en Italie des artistes surréalistes qui acceptaient de se plier à la tendance qui constituait le signe distinctif de ses galeries, c'est-à-dire les recherches de l'art spatial et de l'art informel ».

Avant de s'associer avec la galerie Il Cavallino, Donati avait exposé en Italie pour la première fois en 1950 grâce à trois expositions en très peu de temps (examinées ici en détail par Claudio Zambianchi) : à la Galleria del Milione de Milan, à la Biennale de Venise, et à la galerie L'Obelisco à Rome (un texte de Breton, réutilisé à plusieurs reprises, accompagnait cette dernière). Donati, peintre italien naturalisé américain depuis 1940 grâce à l'intervention de Lionello Venturi, avait attiré l'attention de Breton qui l'avait présenté dans la grande exposition *Le Surréalisme en 1947* à la Galerie Maeght. C'est grâce au soutien de Daria Guarnati, amie de Rodolfo Palluchini et Giò Ponti, qu'il a réussi à exposer en Italie des œuvres, aujourd'hui largement oubliées, influencées par Matta et Gottlieb.

Tout comme Donati, Eugene Berman, Pavel Tchelitchev et son élève Carlyle Brown ont eux aussi quitté les États-Unis pour l'Italie. Les deux premiers avaient en commun leurs origines russes, leurs débuts à Paris en 1926 parmi les « néo-humanistes » de Waldemar George, et leur réussite aux États-Unis comme néo-Romantiques à partir du milieu des années 1930, grâce au soutien de Chick Austin Jr., Julien Levy et James Thrall Soby. Ajoutons qu'ils ont tous deux choisi de s'installer définitivement à Rome, et qu'ils ont tous deux exposé à la galerie L'Obelisco.

L'article de Giulia Tulino retrace l'arrivée en Italie en 1952 de Tchelitchev et son compagnon Charles Henry Ford, éditeur à New York de la revue d'inspiration surréaliste *View*. Elle met en lumière le rôle de Fabrizio Clerici, qui présente l'artiste russe à Gaspero del Corso (comme il l'avait fait pour Berman); elle souligne par

ailleurs le rôle fondamental de Cardazzo, souvent partenaire de la galerie L'Obelisco pour des expositions surréalistes. À Rome, sous l'influence de l'art du Quattrocento et des traités de la Renaissance sur la perspective, Tchelitchev explore pour la première fois de nouveaux mannequins géométriques construits à partir d'un processus de tissage linéaire. De même, son élève Carlyle Brown, qui arrive à Rome en 1948, donne une impulsion néo-métaphysique aux tendances surréalistes déjà articulées sous l'influence de son maître, surtout dans ses natures mortes. Peter Benson Miller nous propose une lecture circulaire des œuvres des années 1950 autour de *Plates of Eggs*, qui contiennent de nombreuses références aux œuvres d'artistes et de photographes du milieu artistique romain d'après-guerre : que ce soit les natures mortes de Cagli de cette période, les « phosphorescences » de Matta, les photos de Herbert List (qui a peint, entre autres, un beau portrait de Brown « aux œufs »), ou l'expérimentation abstraite du photographe Pasquale De Antonis.

Eugene Berman, connu surtout comme scénographe d'opéra et de ballet aux USA puis en Europe, a perçu son « voyage en Italie » comme le retour dans une patrie idéale, forgée depuis ses années à Paris sur le modèle métaphysique de Chirico. En mettant en lumière la place qu'il croyait occuper dans le monde d'un art fantastique qui dialoguait librement avec la tradition, Ilaria Schiaffini reconstruit aussi bien le voyage réel qui mène Berman jusqu'à Rome, que son voyage imaginaire, la fantaisie onirique et mélancolique sur les ruines du passé interprétée par Raffaele Carrieri, son premier mentor italien, dans le portfolio de lithographies de Berman, *Viaggio in Italia*, publié par Piero Fornasetti en 1951.

S'appuyant sur des documents inédits, Alessandro Nigro examine les collectionneurs de Leonor Fini en Italie pendant les années 1950 et 1960. Il analyse en particulier la collection de Renato Wild qui, dans sa magnifique villa du Lac de Côme, avait réuni une vingtaine des tableaux majeurs de l'artiste. Wild était un

personnage excentrique qui s'intéressait aussi au design, et Nigro en propose pour la première fois une appréciation critico-historique, complétée dans la dernière partie de l'article par une comparaison avec un autre grand collectionneur d'œuvres surréalistes que Wild avait rencontré, Edward James.

Eva Francioli revient sur le thème de la réception du Surréalisme en Italie en étudiant le cas de Joseph Cornell, artiste excentrique qui n'appartient qu'en partie à cette mouvance artistique. La reconstruction faite par Francioli permet de conclure que sa première grande exposition anthologique à Florence en 1981 – exposition qui avait débuté à New York et qui était venue en Italie grâce à la médiation de Giuliano Briganti – fut un succès critique mais peu plébiscitée par le public. Néanmoins, présenté à cette occasion comme un des maîtres de l'avant-garde et le « père du Pop Art », Cornell pénètre alors dans le circuit des grandes expositions qui devait le rendre célèbre, en Italie également.

En tant que responsables du n° 3 de *Mélusine numérique*, nous tenons à exprimer ici toute notre gratitude à l'association APRES et à son président Henri Béhar pour leur soutien dans ce projet ; à Elza Adamowicz et Peter Dunwoodie qui en ont assuré la traduction française ; à Camilla Froio et Giulia Tulino, pour la coordination éditoriale du numéro. Nos sincères remerciements, enfin, à tous les auteurs pour leur participation et la qualité de leurs recherches.

Aller-retour dadaïsme-surréalisme : le cinéma expérimental de Hans Richter entre Berlin (1926) et New York (1947)

CARLOTTA CASTELLANI

Le rôle du film dans la poétique de Hans Richter

Dans ses écrits sur l'histoire du Dadaïsme, l'artiste, cinéaste et militant allemand Hans Richter concentre son attention sur la force constructive dadaïste, dont la fluidité et l'influence intrinsèques ont su transcender les frontières nationales et historiques.¹ Après la Seconde Guerre mondiale, le projet de Richter de ressusciter Dada – qu'il croyait n'avoir jamais disparu – était nourri par la conviction que le Surréalisme faisait partie intégrante du Dadaïsme et qu'il y avait un échange continu d'idées et de pratiques entre les deux mouvements : « ni Dada ni le Surréalisme n'est un phénomène isolé. Ils ne peuvent pas être séparés [...]. Ils constituent fondamentalement une seule et même expérience cohérente [...] ».

1. Les documents de Hans Richter, conservés au Museum of Modern Art Archives, New York et au Getty Research Institute Archive, Los Angeles, ont été consultés grâce à une bourse de recherche post-doctorale, CIMA Fellowship (Center of Italian Modern Art), en 2019. Ces documents personnels, en allemand et en anglais, peuvent parfois être très mal écrits.

Richter a publié plusieurs ouvrages sur l'histoire de Dada : *Dada Profile. Mit Zeichnungen, Photos, Dokumenten*, Zürich : Verlag Die Arche, 1961 ; *Dada Kunst and Anti-Kunst*, Cologne : DuMont Schauberg, 1964 ; *Begegnungen von Dada bis heute*, Cologne : DuMont Schauberg, 1973 ; *Der Kampf Um den Film Für Einen Gesellschaftlich Verantwortlichen Film*, Munich : Hanser 1976.

Dans son article de 1926, «L'Histoire est ce qui se passe aujourd'hui», Richter considère le domaine particulier de l'histoire de l'art comme un 'ensemble de rapports' entre les 'forces motrices d'une époque': l'histoire de l'art pourrait représenter un 'Manifeste' pour l'art d'aujourd'hui 'en indiquant non pas ce qui a été fait, mais ce qui devrait être fait'. Grâce à cette conception de l'histoire les échanges entre le Dadaïsme et le Surréalisme dans la théorie et les œuvres de Richter peuvent être envisagés comme un processus dynamique sous forme de réseau de connexions horizontales. Cet ensemble de rapports est actualisé dans la réalisation cinématographique, domaine où Richter a été le plus productif en tant qu'artiste. À la suite des recherches de Malte Hagener sur l'importance des réseaux de l'avant-garde cinématographique européen, cet article a pour objectif d'interroger le cinéma expérimental de Hans Richter dans les années 1920-1940, afin de mettre en évidence comment, dans un échange fluide de pratiques, l'artiste s'inspire à la fois des idées du Dadaïsme et du Surréalisme. Les deux mouvements, en effet, considèrent le cinéma à la fois comme un modèle de subversion de la réalité et comme un outil qui met l'inconscient au service d'une nouvelle conception de l'art.

Le film artistique : la saison de l'avant-garde

Le cinéma, qu'Apollinaire considérait en 1917 une des réalisations fondamentales de la modernité, est entré en contact direct avec l'avant-garde artistique au début des années 1920, lorsque la catégorie 'film artistique' permet de le distinguer du reste de la production cinématographique. Les artistes d'avant-garde considéraient le cinéma comme l'outil idéal non seulement pour évaluer les découvertes scientifiques et les progrès technologiques, mais aussi pour stimuler un art socialement engagé. De nombreux chercheurs soutiennent que l'image mécanique et temporelle du nouveau médium exprimait en effet le dynamisme de la modernité,

tout en reflétant la relativité (et les limites) de la perception humaine en tant que processus temporel, comme l'avaient révélé des découvertes récentes dans le domaine de la physique. Par ailleurs, les premiers films d'avant-garde avaient contraint les spectateurs à dépasser une vision de type passif en les exposant à des points de vue inconnus et inattendus sur la réalité. Il n'est donc pas surprenant que dans différents domaines de l'avant-garde les artistes se soient tournés vers l'expérimentation cinématographique pour explorer de nouveaux horizons créatifs.

Hans Richter, figure importante du mouvement Dada et adepte de l'idéal utopique de fraternité universelle de Ludwig Rubiner, a tenté dans les années 1920 de concentrer son idéal éthique et politique sur la pratique cinématographique : il voyait dans ces expériences les fondements d'un nouveau langage international (une « universelle Sprache ») – qui relierait entre eux les artistes, voire les nations. Se rendant compte du potentiel du médium, Hans Richter a travaillé sur un langage cinématographique abstrait en collaboration avec Viking Eggeling, focalisé sur le principe du « rythme » en tant qu'expression du vitalisme cinématographique. Pour ce faire, ils ont adopté une approche « non limitée à l'« enregistrement » et la « révélation » du monde visible », mais qui tenait compte de l'échange vital entre le spectateur incarné et le corps filmique. Les deux artistes ont intitulé ce type d'expérimentation « film absolu » (1920-1925). Richter était convaincu que le cinéma ouvrirait de nouveaux horizons à la connaissance du monde et permettrait ainsi de transcender les limites de la conscience humaine. Il affirmait que ses films abstraits pouvaient révéler de nouvelles perspectives : « Le cinéma a ajouté une nouvelle dimension à la conscience optique des humains aujourd'hui [...]. Le cinéma est une nouvelle vérité. [...] les batailles qui se livrent depuis plus de deux générations dans tous les arts, à commencer par la peinture, en faveur d'une nouvelle

perspective optique, une nouvelle science optique, ont en fait conduit au cinéma ».

Une note qui date du début des années 1950, conservée dans les archives de Hans Richter, confirme ce point de vue en affirmant que le cinéma du début des années 1920 faisait partie de l'art moderne, car il était le développement spontané et la solution unique aux problèmes artistiques posés par le Futurisme, le Dadaïsme, le Surréalisme et l'art abstrait. Selon Richter, les promesses artistiques de tous ces mouvements ne pouvaient être réalisées que « kinématiquement ». Il s'agit de la caractéristique principale de la phase expérimentale du cinéma abstrait des années 1920, comme l'explique Richter à un étudiant américain Jonas Mekas, dans une interview de 1957 :

Nous avons découvert le cinéma en tant qu'art visuel et nous avons voulu utiliser le film non pas pour présenter un drame ou une histoire, mais pour explorer les possibilités de ce nouveau médium visuel. Nous nous sommes embarqués à l'époque, comme Sinbad le Marin, dans des découvertes du cinéma abstrait, fantastique et documentaire. Ils étaient tous d'« avant-garde » à cette époque. Le film expérimental n'était pas encore divisé en catégories et défini comme il l'est aujourd'hui.

L'idée utopique du pouvoir fédérateur du cinéma est confirmée par le fait que c'est sous sa bannière qu'après l'isolement allemand à la fin de la Première Guerre mondiale, d'importantes relations internationales se sont reconstituées, notamment avec la France et la Russie. Comme l'a souligné Malte Hagener : 'En novembre 1921, Louis Delluc a projeté *Le Cabinet du Dr. Caligari* au cinéma Colisée à Paris [...] cet événement a brisé le boycott français car, grâce à la réception positive du *Cabinet du Dr. Caligari*, d'autres films allemands ont été projetés dans les cinémas français'. D'importants contacts internationaux se sont tissés au milieu des

années 1920, grâce auxquels l'avant-garde cinématographique a pu traverser les frontières nationales. En mai 1925, la *Filmmatinee* 'Der Absolute Film' (3-10 mai 1925) ouvre à Berlin avec la projection de films 'abstrait' de Hans Richter, Viking Eggeling et Walter Ruttmann ainsi que le film *Images mobiles* [*Ballet mécanique* 1924] de Fernand Léger et Dudley Murphy, et *Entracte* de René Clair et Francis Picabia. Richter comprenait que les cinéastes français avaient réussi à réaliser des films qui, bien que non abstraits, s'appuyaient essentiellement sur le rythme. Par ailleurs, les absurdités sous-jacentes aux séquences cinématographiques reflétaient un goût dadaïste à la limite du Surréalisme. Richter ne voyait pas d'opposition entre ces films et ses propres œuvres abstraites ; au contraire, la production française avec sa tendance marquée pour les 'rêves surréalistes' était pour lui une véritable révélation. Elle démontrait qu'il était possible d'exploiter le médium cinématographique afin de transformer les esprits, voire 'le processus même de la pensée'.

Le numéro spécial sur le cinéma de la revue G : *Zeitschrift für elementare Gestaltung*

Dans le célèbre texte théorique de Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film* (1926), les films abstraits allemands (par des réalisateurs tels que Ruttmann, Eggeling et Richter) sont mis en parallèle avec certaines expérimentations cinématographiques françaises (Léger, Picabia) sous l'étiquette 'film abstrait'. Une critique parue dans le dernier numéro double de la revue *G : Zeitschrift für elementare Gestaltung*, fondée par Hans Richter, a attiré l'attention du public sur le texte de Kurtz. Paru en avril 1926, ce numéro représente non seulement un véritable manifeste du film dit *absolu*, mais offre également une vue d'ensemble des diverses expérimentations en la matière par les avant-gardes allemande,

française et russe, comparées et présentées comme différents exemples d'une production globale cohérente.

Les images animées abstraites visant à modifier la conscience optique de la réalité chez 'l'homme nouveau' étaient interprétées par Richter, selon *G.*, comme un entraînement de l'œil. De nombreux articles du numéro double explorent le potentiel de telles recherches, notamment en analysant les travaux de Richter, Ruttmann et Eggeling. Également illustrée dans *G.*, la *Demisphère rotative* de Marcel Duchamp (1925), que Richter associe à ses propres recherches en ce qu'elle représenterait une tentative de déstabiliser les habitudes optiques en construisant une image tournante qui perturbe la logique de la vision rationnelle.

Sur la même page que la photo de la *Demisphère rotative* l'annonce du futur tournage de ce 'disque mobile à centres concentriques qui engendre des spirales grâce au mouvement', anticipe *Anémic Cinéma* (1926) de Duchamp et Man Ray. Pour reprendre la formule de Jean-Louis Baudry, dans ces expériences – celles de Richter comme de Duchamp – perception et représentation ne peuvent être distinguées l'une de l'autre car elles se produisent simultanément : 'le système Conscience/Perception ne s'était pas différencié'. Comme chez Richter, dans l'expérimentation optique de Duchamp la vision est induite intérieurement, dans l'œil du spectateur, comme un effet d'optique soutenu par le rythme du mouvement des disques, de manière à faire ressortir le manque de correspondance entre réalité et visibilité. Comme le souligne Cheryn Turim, 'comme l'image n'est plus soi-disant naturelle, le spectateur passe d'une absence illusoire à l'interaction avec l'image'.

Cette focalisation sur les expériences optiques est accompagnée dans la revue par d'autres articles qui traitent de la capacité du film à associer entre elles 'des images trouvées, c'est-à-dire des images préexistantes dans le monde, de manière inédite et pleine

d'imagination, qui renversent et déstabilisent poétiquement la réalité'. En appliquant les principes esthétiques du collage dadaïste, Richter a recours au collage pour décrire le *Ballet mécanique* de Léger. Il l'interprète comme une collection 'd'objets, de points de vue, de figures les plus quotidiennes, de fragments de forme, de fragments mécaniques et métalliques [...] Pas de scénario, mais des réactions, des images rythmées, rien de plus'. La lecture que fait Richter de ces films en tant que collection d'images rythmiques ressemble à l'analyse de René Clair du film *Entr'acte*, cité dans l'article comme un autre exemple de film collage. Clair fait remarquer que les qualités rythmiques du film sont obtenues lorsque 'les pensées tentent de dépasser les images ; impossibles, elles reculent, capitulent – l'écran, comme un nouvel œil, prend la place de nos regards passifs'. Clair explique par ailleurs comment le rythme cinématographique provient directement des opérations de montage, c'est-à-dire de la durée, de la variation et du mouvement des images – aspects qui ne sont soumis ni aux lois métriques ni à d'autres règles, car les images peuvent exprimer le rythme sans s'encombrer de logique. Finalement, l'article de Clair met en évidence l'importance d'une séquence irrationnelle d'images pour l'éveil d'une vision basée exclusivement sur le sens du rythme.

Les dadaïstes, tout comme les surréalistes, considéraient la technique du 'collage' comme un principe de composition dans la réalisation de leurs films : le collage, comme l'a noté Elder, 'était capable de saisir les sauts intuitifs de l'esprit en sautant par-dessus la raison pour aider à forcer les portes du mystère'. La structure paratactique de la technique du collage était l'expression la plus proche de la qualité onirique que les surréalistes recherchaient dans et avec le cinéma, parce que 'l'état d'esprit poétique appréhende la réalité par l'imagination, c'est-à-dire d'une manière qui s'apparente au rêve. [...] et c'est ce qui fait que le film a tendance à avoir la même syntaxe formelle que le collage et le rêve, car film, collage et

rêve opèrent tous selon le principe poétique fondamental, celui de la parataxe’.

Philippe Soupault, Antonin Artaud et Robert Desnos ont été les premiers du futur groupe surréaliste à prendre conscience de ce potentiel et à développer des ‘scénarios’ ou *poèmes cinématographiques* basés sur ces principes afin de souligner la capacité du film à rendre le quotidien merveilleux et à transformer la perception visuelle. Partageant ces idées, Richter publie dans la revue *G.* le *Je m’en fiche* de Philippe Soupault, un scénario constitué d’un collage paratactique et rythmique de séquences que l’on peut rattacher à sa future collaboration de 1922 avec Walter Ruttmann dans la réalisation de trois films (perdus). ‘J’ai eu des contacts fréquents avec Philippe Soupault [...], écrit Richter. Nous correspondions dès la période dada. Il m’envoyait ses poèmes [...].J’en ai publié un dans ma revue *G.* en 1924, dans une traduction de Walter Benjamin. L’élégance et la légèreté du style de Soupault, ainsi que ses grands dons de poète, m’ont tant séduit que j’ai voulu faire un film à partir d’un de ses poèmes’. La présence dans la revue de Richter de ce grand nombre d’articles sur le cinéma expérimental français récent confirme le rôle joué par les films d’avant-garde dans la communication entre nations. Elle nous aide aussi à comprendre la trajectoire artistique que Richter a empruntée depuis ses premiers films abstraits jusqu’aux films figuratifs, ainsi que ses rapports controversés avec le mouvement surréaliste naissant.

Richter a souvent décrit le film *Filmstudie* (1926), issu de sa connaissance des films de Duchamp, Léger, Clair et Man Ray, comme un film surréaliste. Il débute par une image floue, difficile à percevoir, suivie d’un collage composé d’yeux multiples : des globes oculaires inquiétants superposés à une séquence de visages. La focalisation sur l’image de l’œil constitue non seulement un hommage au film français (*Ballet mécanique* de Léger et *Emak-Bakia* de Man Ray), mais aussi une allusion au phénomène de la vision, comprise comme une activité à la fois organique (chez

l'observateur) et mécanique (grâce à des instruments techniques), évoquant le 'réveil' espéré chez le spectateur. Vient ensuite une séquence construite autour de formes circulaires, tournantes, en spirales et en rotation qui rappelle *Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp dans la mesure où elles induisent une déformation optique similaire. La séquence suivante se concentre sur des détails méconnaissables d'objets familiers, entrecoupés de l'insertion de figures abstraites circulaires en rotation qui se transforment en éléments orthogonaux, extraits d'un film antérieur de Richter, *Rhythmus 25*. Un cône de lumière se dilate et tourne sur un fond noir, soudain interrompu par des images négatives d'ouvriers et de groupes de pingouins. En utilisant ainsi des matériaux hétérogènes, Richter crée un collage où il intègre des images figuratives et abstraites en utilisant des procédés qui attirent l'attention sur les techniques photographiques telles que l'exposition multiple et l'image négative. Comme le souligne Pollmann, 'les objets photographiques sont étudiés en tant que symboles et en tant que formes, et le montage – la juxtaposition, la comparaison et l'évolution des images à partir du montage – devient un nouveau mode d'expression'. Le film *Emak-Bakia* (1926) de Man Ray, annoncé dans les pages de la revue *G*, exploite une technique similaire.

Finalement, *Filmstudie* de Richter met en valeur les homologies structurelles entre le fonctionnement de l'imagination, la technique du collage et le montage cinématographique, soulignant ainsi l'intérêt de l'artiste allemand pour deux domaines de recherche particuliers : la perception visuelle et les images fantastiques. Richter s'explique en 1957 : 'J'ai toujours été fasciné par les possibilités du film à rendre visible l'invisible. Cela se rapporte à l'abstrait comme à la "fantaisie" ainsi qu'au « moi intérieur » – le fonctionnement de « l'inconscient » invisible, qu'aucun autre art ne peut exprimer d'une façon aussi complète et dramatique que le film'.

Le deuxième film de Richter, réalisé en 1928, *Vormittagsspuk* (*Ghosts before Breakfast*), est lié à son intérêt pour le fantastique, évoqué en l'occurrence par une atmosphère surréaliste onirique matérialisée dans les quatre chapeaux volants, renvoyant au *topos* de la vie mystérieuse des objets et de la 'révolte' contre leur fonction. L'intrigue rappelle les scénarios de Philippe Soupault, mais Richter utilise diverses 'dénaturalisations poétiques', en expérimentant avec le potentiel et les limites de la caméra pour mettre davantage l'accent sur les scènes fantastiques. Il utilise ainsi des techniques telles que les images tournées en accéléré, au ralenti, le montage inversé, ainsi que l'alternance fréquente entre images positives et négatives. Ces dispositifs soulignent la dichotomie entre le 'monde réel' et le 'monde fantastique' et, dans ce sens, Richter s'éloigne des théories surréalistes sur le cinéma. Celles-ci, cherchant à faire ressortir l'aspect onirique de la réalité, n'ont pas exploité les techniques du langage cinématographique telles que les séquences de montage complexes, l'utilisation excessive de superpositions d'images ou d'angles de caméra particuliers, etc.

Après cette période 'proto-surréaliste', Richter utilise ces mêmes techniques à la fin des années 1920 dans une pratique cinématographique plus formaliste et socialement engagée, attentive aux besoins de la collectivité et au progrès moderne. Il ne suit plus l'école française mais opte pour l'exemple des cinéastes russes. Cette possibilité avait été prévue dans le numéro spécial de 1926 de *G.*, où un article de Ludwig Hilberseimer explique les devoirs sociaux de la nouvelle cinématographie :

Aujourd'hui la seule 'nouveau' qui concerne tout le monde, la tâche la plus authentique de notre temps ne devrait-elle pas être la création d'une nouvelle forme de société et la diffusion des idées sur lesquelles elle se fonde ? Avec la presse et la radio, le cinéma est le plus grand moyen de propagande. [...] Nous exigeons donc un

cinéma politique. Cependant, nous entendons par politique non pas le point de vue d'un parti quelconque mais les moyens de réalisation d'intentions éthiques.

L'article était illustré par des images du *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein, décrit comme 'le meilleur film, les masses, pas de protagoniste, une histoire vraie! Aucun film (depuis que le cinéma existe) n'a eu un effet aussi spontané'. Comme on l'a déjà indiqué, la première présentation du film en Europe de l'Ouest a lieu en avril 1926 à Berlin. En quelques années, grâce à ses contacts directs avec Eisenstein, Richter transforme sa pratique cinématographique, remplaçant le collage de séquences d'images par une technique de montage plus complexe. Dans un esprit marxiste, l'artiste ne limite plus ses préoccupations aux problèmes de perception visuelle et d'inconscient, mais considère désormais les possibilités offertes par le cinéma comme un nouveau et puissant moyen d'analyse critique de la réalité.

Conscient du potentiel politique de la technique du collage grâce à ses relations avec les dadaïstes berlinois, Richter abandonne progressivement l'esprit 'dada-surréaliste' pour se concentrer sur un usage plus politique du montage dans des films de dénonciation qui prônent le changement social. Richter travaille dans un contexte qu'il désire transformer, et il découvre dans le montage un nouveau moyen de susciter le changement. Comme l'a souligné Inga Pollmann, les théories avancées d'Eisenstein se sont développées comme un prolongement des travaux de Richter sur le langage universel, si l'on garde à l'esprit le rôle central que joue le 'rythme' dans la pratique formaliste du montage.

Les films d'Eisenstein ont convaincu Richter du potentiel collectif du médium cinématographique, car lorsque 'les désirs et les idées de l'individu deviendront pratiquement identiques à ceux de la société, toutes les énergies créatrices libres convergeront avec

les objectifs du collectif'. En 1929, poursuivant cette utopie, Richter organise la section cinéma de la plus grande exposition de Stuttgart intitulée 'Film und Foto'. Dans sa sélection de quinze films, Richter n'a inclus aucune œuvre du groupe surréaliste, pas même le film récemment paru, *Chien andalou* de Buñuel et Dalí en raison de son absence de 'langage cinématographique'.² Cette absence, selon Horak, marque la distance théorique de Richter vis-à-vis le film expérimental surréaliste qui préoccupait à ce stade le groupe de Breton.

Vendre le rêve à New York

Au cours des années 1930, Richter travaille surtout sur des films documentaires ; il opte pour un style de montage réaliste, évitant l'irrationnel. Ce n'est que lorsqu'il émigre à New York en 1941 que l'artiste se tourne à nouveau vers le Surréalisme et son intérêt pour la psychanalyse, non seulement pour faire une présentation mélancolique de l'héritage du modernisme dans une société américaine consumériste, mais aussi pour exprimer son difficile statut d'artiste immigré. Celui-ci, comme le souligne Alter, était 'plus qu'une condition d'exil extérieur [...] il se caractérisait aussi par un exil intérieur profond engendré par la confrontation avec un système de production audiovisuelle et de conception de l'art en rupture radicale avec tout ce que Richter s'était efforcé d'atteindre jusqu'ici'.³

2. Horak, Jan-Christopher. 'Entwicklung einer visuellen Sprache im Stummfilm', in *Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung 'Film und Foto'1929*, (eds.) Ute Eskildsen et Jan-Christopher Horak, Stuttgart : Gerd Hatje, 1979, p. 49.

3. Alter, Nora M. 'Hans Richter in Exile : Translating the Avant-Garde', in *Caught by Politics : Hitler Exiles and American Visual Culture*, (eds.) Sabine Eckmann et Lutz Koepnick, New York : Palgrave Macmillan, 2007, p. 225.

Après quelques scénarios de documentaires jamais réalisés, reflétant son engagement socio-politique antérieur (*Le Rôle des femmes en Amérique*, 1941-1942 ; *L'Accident*, 1945-46), Richter passe quatre ans à travailler sur un film surréaliste, *Dreams That Money Can Buy* (*Rêves à vendre*), décrit par Jacobs Lewis dans le *Hollywood Quarterly* comme un 'document sur ce que ressent l'artiste moderne'.⁴ Financé par Peggy Guggenheim et Kenneth McPherson, le film a remporté le Prix spécial à la Biennale de Venise de 1947 en tant que meilleure contribution au progrès de la cinématographie. Rappelons aussi qu'à partir du début des années 1940, dans le sillage de l'idée surréaliste qui soutenait que le caractère libérateur et subversif du cinéma serait analogue à celui du rêve, le cinéma offrait une expérience comparable à celle du rêve.⁵ Grâce à la popularité de la psychanalyse aux États-Unis, la représentation des 'rêves' était devenue un thème récurrent des films grand public de l'industrie cinématographique hollywoodienne qui a souvent adopté un style 'surréaliste'.

Comme en témoigne la scénographie de Dalí pour *Spellbound* d'Alfred Hitchcock (1945), 'le cinéma populaire américain s'est approprié la psychanalyse dans les années 1940 [...] à peu près en même temps qu'il s'est approprié le Surréalisme'.⁶

4. Lewis, Jacobs. 'Experimental Cinema in America (Part Two : The Postwar Revival)', *Hollywood Quarterly* 3 (Spring 1948) : p. 290.

5. Pour les surréalistes, l'expérience du cinéma correspondait à l'évocation directe du merveilleux et du rêve, comme l'indique Robert Desnos dans un texte de 1927 (parmi de nombreux exemples) : 'Pour nous et nous seul, les frères Lumière inventèrent le cinéma. Nous y étions chez nous. Son obscurité ressemblait à celle de notre chambre avant de s'endormir. L'écran serait peut-être à la hauteur de nos rêves'. Desnos Robert, Desnos. 'Les Rayons et les ombres', *Le Soir* (février 1927), cité par Haim, *The Screen in Surrealist Art and Thought*, p. 20.

6. Sharot, Stephan. 'Dreams in Film and Films as Dreams : Surrealism and Popular American Cinema', *Revue canadienne d'Études cinématographiques*, 24 (printemps 2015), p. 80. Sur les films américains qui ont pu influencer Richter, voir von Hoff, *Träume zu verkaufen. Hans Richters filmische Reflexion der*

Cependant, comme Richter lui-même l'avait noté, les rêves proposés par le cinéma hollywoodien différaient radicalement de l'idée surréaliste du rêve. À Hollywood, les rêves ont été introduits pour surmonter la névrose et ramener les protagonistes à la normalité et à des rôles de genre appropriés car, dans leurs récits, comme l'a souligné Alter :

On valorise le rationnel, la logique et la chronologie, nullement l'irrationnel. Dans les films 'psychologiques' de l'industrie, l'irrationnel est traité, au moins implicitement, comme une sorte de rougeole mentale dont les individus en bonne santé, contrairement aux ivrognes et aux fous, ne souffrent pas. Les qualités imprévisibles et irrationnelles des films surréalistes, et du film expérimental dans son ensemble, étaient inadaptables et inadaptées à l'industrie cinématographique. Du point de vue de l'industrie, le film expérimental est un échec.⁷

Il fait explicitement allusion au rêve dans le titre, afin de déclarer que 'dans le Nouveau Monde de l'après-guerre de New York City même l'inconscient se négocie'.⁸ Cette marchandisation de l'art est soulignée avec une ironie dramatique dans une des premières publicités pour le film dans *Life* (2 décembre 1946) : 'Film surréaliste. Dreams That Money Can Buy est un film surréaliste dont les producteurs s'attendent à faire un bénéfice'.⁹ L'ensemble de l'article est ironique, car Richter est convaincu que 'la production de films expérimentaux et industriels ne constitue pas des étapes différentes vers le même objectif. Ce sont des processus

historischen Avantgarde, pp. 139-140. Sur la période américaine de Dalí, voir Schieder, Martin. 'Surrealistic Socialite: Dalí's Portrait Exhibition at the Knoedler Galleries in 1943', in *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, (eds.) Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich et al., Paris : German Center for Art History in Paris, 2019, pp. 194-219.

7. Alter, Nora M. *The Essay Film After Fact and Fiction*, New York : Columbia University Press, 2017, p. 96.

8. Alter, Nora M. *The Essay Film After Fact and Fiction*, New York : Columbia University Press, 2017, p. 96.

9. 'Surrealist Movie', *Life* 21 (2 déc. 1946) : pp. 86-88.

différents pour atteindre des objectifs différents'.¹⁰ La première question qui se pose alors concerne le sens donné au terme 'film surréaliste' dans les États-Unis des années 1940. Dans un article publié en 1949, Richter définit le film surréaliste comme suit :

Le surréalisme, descendant du dadaïsme plus révolutionnaire, plein d'un attrait qui atteint même les esprits pratiques : le sexe, vu par Freud, et l'inconscient. Son intention n'est pas d' 'expliquer' les phénomènes inconscients mais de les projeter à l'état vierge du rêve originel. Il cherche à recréer l'inconscient, en utilisant le matériau originel et les méthodes propres à l'inconscient.¹¹

Le film débute par une déclaration : 'Il s'agit d'une histoire de rêves et de réalité mêlés'.¹² Le personnage principal, Jack Bittner, est un poète revenu de la guerre qui joue le rôle d'un 'lecteur de rêves': dans le Nouveau Monde, l'artiste/poète vend non seulement ses œuvres, mais aussi ses rêves et sa propre personne pour de l'argent. En se moquant des séances de psychanalyse, Joe reçoit plusieurs patients dans son élégant studio et, en pénétrant leur regard, parvient à lire leurs désirs inconscients. Mettant ainsi l'accent sur l'appropriation de la psychanalyse et du surréalisme par l'industrie cinématographique américaine, Richter développe le thème du rêve dans une série de sept séquences oniriques qui reprennent plus ou moins explicitement des œuvres modernistes européennes (dont certaines surréalistes) : ainsi *Le Désir* de Max Ernst est basé sur son roman-collage de 1934 *Une Semaine de bonté* ;¹³ *La Fille au cœur préfabriqué* s'inspire de l'idée de Léger

10. Richter, 'The Avant-Garde Film Seen from Within', p. 40.

11. *Ibid.*

12. Hans Richter, Titres d'ouverture (transcription), *Dreams That Money Can Buy* (1947), DVD, British Institute, 2006.

13. Bruce Elder évoque ainsi l'estime de Richter pour le travail et l'idée du film d'Ernst : 'Hans Richter et Max Ernst ont reconnu que le film leur permettrait de développer le projet représenté par *Une semaine de bonté* : les scènes du cahier 'Lundi', notamment celle de la femme endormie sur un magnifique lit tandis

sur le folklore américain et fait référence à son *Ballet mécanique* (1924) et à des tableaux comme *La Grande Julie* (1945);¹⁴ *Ruth, Roses and Revolvers* de Man Ray fait allusion à sa courte fiction fantastique publiée dans *View* (1944);¹⁵ les *Disques* de Duchamp cite son célèbre *Nu descendant un escalier* (1913) et des images tirées du film *Rotoreliefs* (1926);¹⁶ *Ballet* est un récit cinématique des mobiles d'Alexander Calder,¹⁷ qui sont 'présentés comme une sorte de système solaire, un ballet de l'univers',¹⁸ tandis que *Circus* reprend le cirque de figures en fil de fer de Calder créé à Paris en 1927.¹⁹ Richter adopte la méthode dadaïste du collage pour raccorder les différentes séquences, comme il le rappellera plus tard : 'Réaliser *Dreams* était comme si on sautait dans une piscine sans eau : je l'ai fait avec peu de moyens, dans l'esprit dada'.²⁰ Il présente ainsi au public américain une série d'œuvres européennes revisitées comme 'divertissement', chacune des séquences pouvant

qu'une inondation tourbillonne autour, ont poussé Richter à proposer à Ernst de préparer un scénario. En 1946, il a réalisé *Desire* (Ernst y figure); en 1947, il l'a sorti comme première partie du film-anthologie *Dreams That Money Can Buy*, dont la direction musicale était assurée (sans attribution) par le compositeur canadien et administrateur artistique Louis Applebaum'. Elder, *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, p. 555.

14. Paroles de John Latouche, Libby Holman et Josh White, accompagnés de Norma Cazanjan et Doris Okerson.

15. 'Ruth Roses and Revolvers. A Surrealist Fantasy', *View: the Modern Magazine* 4 (déc. 1944). La séquence de Richter a été mise en musique par Darius Milhaud.

16. La séquence de Richter a été réalisée sur une musique de John Cage. Pour une analyse détaillée de la participation de Duchamp au projet, voir Kauffman, Alexander, 'The Anemic Cinemas of Marcel Duchamp', *The Art Bulletin* 99 (April 2017) : pp. 128-159. Voir aussi Marcel Duchamp, conférence sur *Dreams That Money Can Buy* de Hans Richter, Philadelphia Museum of Art Archives, Alexina and Marcel Duchamp papers : II. Lectures, Box 2, Folder 26, n.d.

17. La séquence de Richter a été réalisée sur une musique de Paul Bowles.

18. *Dreams That Money Can Buy*, catalogue, 1947, unpag..

19. La séquence de Richter a été réalisée sur une musique de David Diamond.

20. Hans Richter in Abbott, Berenice (ed.), *Peggy Guggenheim and Her Friends*, Milan : Berenice Art Book, 1994, p. 89.

ainsi correspondre aux fantasmes secrets des consommateurs potentiels de psychanalyse. Les choix opérés pour le film étaient parfaitement accordés aux idées de Richter des années 1920 : nombre de ces artistes, comme on l'a dit, étaient déjà présents dans le double numéro de la revue *G*. On pourrait aussi s'interroger sur les modalités d'une opération visant à reprendre des pratiques modernistes dans un contexte différent, où les œuvres d'art sont réduites à des biens de consommation.

Cinéma et psychanalyse

En même temps, à un autre niveau, Richter avait également recherché une rencontre plus fructueuse entre 'Film' et 'Psychanalyse', comme le montre clairement la dernière séquence de la série *Narcisse*, la seule qu'il ait tournée lui-même en entier :²¹

C'est le rêve de Joe lui-même, qui interprète son expérience par le biais de symboles dramatiques, Son visage devient bleu lorsqu'il découvre son identité ; et tandis qu'il gravit une échelle, déterminé à suivre sa destinée, les barreaux s'évanouissent l'un après l'autre sous ses pieds. Ainsi, dans des images remarquables par leur ferveur, la genèse de tout créateur est rendue manifeste – son insistance sur la réalisation de soi, son combat contre l'indifférence et son inexorable solitude. À la fin, un buste de Zeus, qui évoque les souvenirs les plus chers de Joe, se brise en morceaux et Joe en tant qu'individu se dissout. Il ne reste de lui que ses œuvres, des compositions aux couleurs vives qui traversent l'espace.²²

Le tournage de *Narcisse* est une expérience cathartique pour Richter.²³ Pour les dialogues de cette séquence, Richter demande la

21. La séquence de Richter a été réalisée sur une musique de Louis Applebaum.

22. *Dreams That Money Can Buy*, catalogue, 1947, n.p...

23. Voir Heyd, Milly. 'Hans Richter : Universalism vis-à-vis Particularism', *Ars Judaica* 7 (2011) : p. 107. L'étude se concentre sur les origines juives cachées de Richter. Voir aussi von Hoff, *Träume zu verkaufen. Hans Richters filmische*

participation de Richard Huelsenbeck, ancien dadaïste devenu un psychiatre célèbre aux États-Unis.²⁴ Richter insiste pour que ces dialogues soient rédigés sous forme de ‘poésie’:

L’essentiel est que cela devienne une ‘poésie’, qu’elle ait du style, qu’elle sonne + vive.’ L’histoire n’est qu’une condition sine qua non [...] Le texte n’a pas vocation à illustrer les processus, mais à les approfondir à son propre niveau. A partir du numéro 12 (après la scène avec la fille) j’ai pensé introduire une sorte de ‘dialogue avec Echo’ (avec modération). Comme s’il demandait + un espace (intérieur)_ l’écho répond’.²⁵

Dreams a été une étape importante dans le monde du cinéma expérimental américain. En tant que premier directeur du nouveau programme de cinéma du City College of New York de 1942 à 1957, Richter est devenu le prophète du ‘film artistique’ et de la ‘poésie cinématographique’ auprès de la jeune génération de cinéastes américains.²⁶ L’un des fondateurs du New American Cinema Movement. Jonas Mekas, a interviewé Richter en 1957 pour sa revue *Film Culture*. Retraçant ses 35 ans dans le cinéma expérimental, Mekas l’a interrogé sur le ‘mouvement intérieur’ et le ‘domaine intérieur’ présents dans ses films. Dans sa réponse, Richter a souligné les racines dadaïstes et surréalistes de ses idées ainsi que l’intérêt des surréalistes pour la psychanalyse dès le début du mouvement. Il voyait dans *Dreams* un film ‘surréaliste’ :

Reflexion der historischen Avantgarde, p. 145.

24. Huelsenbeck figure dans le film sous son nouveau nom américain Charles R. Hulbeck.

25. ‘Die Hauptsache ist dass es eine ‘Dichtung’ wird, dass es Stil hat, dass es klingt + lebt. Die ‘story’ ist nur eine conditio sine qua non. [...] Der Text soll nicht die Vorgänge illustrieren, sondern auf einer eignen Eben vertiefen. Von nr. 12 an (nach der scene mit dem mädchen) dachte ich vie eine Art ‘Zwiegerspräch mit dem ‘Echo’ einzuführen (sehr sparsam). Als wenn er fragt + ein ‘hebt-Raum (innere) _ Echo antwortet’. Hans Richter, Lettre à Richard Huelsenbeck, 10 mars 1947, Getty Institute, Huelsenbeck Collection, XVII, Correspondence de Hans Richter, 910082.

26. Beau-père, Hans Richter Standish D. Lawder.

Le surréalisme devait tellement au dadaïsme qu'au début il ne s'en distinguait pas, et les mêmes artistes étaient impliqués dans les deux moments. Ce n'est que plus tard, avec l'accent mis sur la psychologie moderne, en particulier Freud, et le désir moral de révolutionner la société grâce à la compréhension de l'âme moderne, de l'inconscient – ce n'est qu'alors que le surréalisme est devenu quelque chose de très précis. Les films surréalistes caractéristiques sont, historiquement parlant, les films de Buñuel et Dali [sic]. *Un chien andalou* et *L'âge d'or* [sic], mais cela ne veut pas dire qu'un certain nombre d'autres films n'aient pas contribué au même esprit, bien qu'avec un accent général et personnel différent. À cet égard, *Le Sang d'un poète* de Cocteau et mes *Rêves* [sic] en sont des exemples : ils ne sont pourtant pas, au sens académique du terme, surréalistes. Bref : un mot est un mot est un mot, mais rien qu'un mot. Mais il ne fait aucun doute que la découverte de l'âme ait captivé l'imagination de toute une génération d'artistes, dont moi-même, bien que je sois bien plus fasciné par Jung que par Freud.²⁷

Dreams de Richter devrait donc être interprété à la lumière de son intérêt pour les théories jungiennes.²⁸ La correspondance entre Richter et Jung, conservée dans les archives du MoMA et à la ETH-Bibliothek de Zürich,²⁹ nous informe qu'en août 1949 Richter avait envoyé une première lettre au célèbre psychanalyste : il voulait un

27. Richter, 'Hans Richter on the Nature of Film Poem'.

28. Dans son étude célèbre sur Dada, *Art and Anti-Art*, quand Richter évoque le rôle fondamental du hasard, il associe le hasard dada aux théories de Carl Gustav Jung et l'inclut dans sa conception de 'synchronicité'. Voir Richter, *Art and Anti-Art*, p. 57.

29. Carl G. Jung, Lettre à Hans Richter, 17 octobre 1949, Museum of Modern Art Archives, New York, Hans Richter Archives, Series Folder B. VII, 7. Hans Richter a envoyé deux lettres à C. G. Jung, le 4 août 1949 and le 28 octobre 1949. Voir ETH-Bibliothek, Zürich, Fonds Jung CG, Series Folder Hs 1056:16035 Hs 1056:16034

avis de sa part afin de développer son prochain projet de film intitulé *Minotaure, histoire du labyrinthe*. Jung a répondu à l'artiste mais il n'a pas aidé Richter dans son projet. Néanmoins, en 1961, Richter a fait quatre conférences à l'Institut Jung en Suisse sur les relations entre la psychologie et l'art moderne, où il décrit l'inconscient comme un concept fondamental dans la relation entre Dada et psychanalyse : 'Bien sûr, nous avons déjà entendu parler à l'époque, vers 1916, des idées de Freud et certains d'entre nous également de Jung et Adler, mais ce que nous comprenions de l'inconscient, loin d'être de nature clinique, constituait une nouvelle découverte personnelle de possibilités inouïes d'expression créatrice'.³⁰

Comme l'a souligné Veronika Fuechtner : 'Ce n'est pas le regard analytique mais les mécanismes de l'inconscient, du refoulement et du déplacement, ainsi que la simultanéité temporelle et sensorielle et l'anarchie du ça, qui ont inspiré l'esthétique dada'.³¹ En effet, Richard Huelsenbeck lui-même avait souligné à plusieurs reprises 'la façon dont l'avant-garde dada et la psychanalyse (ou la psychiatrie) se chevauchent – par exemple, dans sa description de Dada comme précurseur de la psychanalyse'.³² Si les racines de l'intérêt que porte Richter à la psychanalyse remontent au début de sa période dadaïste, dans les années 1950, cet intérêt s'est développé plus consciemment, donnant naissance à sa 'poésie cinématographique' où la référence à la poésie renvoie aux dialogues de Richter de sa période *Narcisse*. Il écrit dans ses notes personnelles :

30. Hans Richter, cité in Fuechtner, Veronika. *Berlin Psychoanalytic, Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond*, Berkeley : University of California Press, 2011, p. 151. Le titre de la série de conférences était : 'Das Verhältnis zwischen moderner Kunst und moderner Psychologie' (Les Rapports entre l'art moderne et la psychologie moderne).

31. Fuechtner, *Berlin Psychoanalytic*, p. 151.

32. *Ibid.*, p. 162.

Le style du poème cinématographique dans cette nouvelle veine est d'extérioriser les événements intérieurs et de poursuivre le développement et l'évolution des événements intérieurs comme s'ils étaient extérieurs. [...] Il faut compter sur votre inspiration spontanée, vos pulsions, sorties du plus profond de votre âme, de votre inconscient. En gardant l'oreille ouverte, les plans conscients faits avant et à l'avance pourraient soudainement et souvent entraver la réalisation du travail que vous avez vraiment en tête. L'inefficacité de ce processus de production est donc plus ou moins une conditio sine qua non [sic] d'une forme d'art qui doit s'appuyer avant tout sur la fraîcheur de l'imagerie inconsciente.³³

Si l'on considère l'utilisation par Philippe Soupault du mot 'poème' pour décrire le 'film', on comprend la signification ouverte que Richter attribue à ce terme, qui lui sert à décrire à la fois ses premières expériences d'avant-garde des années 1920 et leurs développements américains. La relation renouvelée de Richter avec le Surréalisme pendant sa période américaine signifiait un changement de direction du *Kollektivmensch* à *l'Individuum* :³⁴ il était tout à fait conscient de l'opposition entre ces deux concepts,

33. Hans Richter, Notes de conférence, sans titre [pp. 11-14 de l'article daté le 13 février 1957], Hans Richter Archives, Museum of Modern Art Archives, Articles/Écrits de Richter (inédits), C. XIV.8.

34. *Dreams That Money Can Buy* démontre comment Richter se réfère librement à l'héritage dada et surréaliste. André Breton reconnaîtra le sens du film. Dans ses notes sur l'histoire du Surréalisme, Breton mentionne plusieurs films dada associés au Surréalisme, dont, par ordre chronologique, *Anémic cinéma* de Duchamp (1926), *Emak-Bakia* de Man Ray (1926), *L'Étoile de mer* (1928) de Robert Desnos et Man Ray. Même si Breton ne mentionne ni *Filmstudie* (1926) ni *Vormittagsspuk* (1928) de Richter, il fait allusion à *Dreams That Money Can Buy* : 'film (thèmes de Max Ernst, Calder, Duchamp, Man Ray)'. Pour l'exposition *Le Surréalisme en 1947* à la Galerie Maeght, Breton demande qu'on expose un découpage du film, selon la correspondance de Duchamp : Marcel Duchamp, Lettre à André Breton, février 1947,

exacerbée à son avis dans la société américaine contemporaine.³⁵ La pensée de Richter a évolué ainsi sans qu'il renonce à son engagement moral, comme il l'a souligné dans un de ses derniers essais inédits écrits dans les années 1960, intitulé *30 ans de poésie cinématographique*. Dans ce texte, Richter se concentre sur le 'cinéma pur' traité comme synonyme de poésie cinématographique. Selon lui, le cinéma pur doit toujours exprimer la liberté de l'artiste et contenir un enjeu moral. Selon Richter, la façon la plus simple d'aborder la question morale au cinéma est de l'exprimer à travers le prisme du réalisme car c'est un langage clair qui peut être compris par tout le monde. Néanmoins, écrit-il :

La mission de parler à tous, d'être les prêtres éclairés du message social ne remplace pas la nécessité de parler à SOI-MÊME et NON [sic] à un auditoire, qu'il soit imaginaire ou réel. Le réalisme n'ouvre pas toutes les voies... et pour plusieurs raisons. Le fait est qu'il y a deux 'réalités' à découvrir et à traiter, deux approches aussi différentes que le sont les besoins et le désir [sic] du collectif avec ses aspects sociaux, moraux et ses problèmes économiques d'une part, et de l'individu avec ses problèmes psychologiques, esthétiques et éthiques d'autre part.³⁶

35. 'Es könnte die Geschichte des modernen Menschen sein, wie durch den Einfluss und die Beherrschung (die heute das Kollektiv und der Kollektivmensch über das Individuum ausübt), das Individuum schmerzhafter Weise und übertrieben in die Individualreaktion gedrängt wird. Unser Thema wäre dem Kollektiv zu zeigen wie dem Individuum auf diese schmerzhaft Weise doch neue Schönheit und Leben offenbart wird, wie es Erleuchtung findet. (wieso ist heute ein so rasender Gegensatz zwischen Individuum und Kollektiv?)'; Hans Richter, 'Minotaurus', projet de texte dactylographié [1947], Getty Institute, Huelsenbeck Collection, XVII Correspondance de Hans Richter, 910082.

36. Richter, Hans, *Thirty Years of Film Poetry*, Hans Richter Archives, Museum of Modern Art Archives, Articles/Écrits (inédits) de Richter, C. XIV.8.

Pour Richter, la poésie cinématographique peut remplir son devoir moral envers le collectif en se concentrant également sur les aspects les plus irrationnels, obscurs et individuels de l'expérience qu'il appelle 'le royaume de l'obscur'.³⁷ C'est la référence à l'inconscient collectif de Jung qui permet à Richter de développer ces idées. Dans ses notes, Richter révèle son évolution personnelle en tant qu'artiste exilé. L'expérience de la guerre avait mené à une désillusion traumatisante vis-à-vis son propre projet moderniste utopique, suscitant le besoin de se réfugier dans une dimension personnelle grâce à un nouveau langage cinématographique qui s'inspirait directement à la fois de la psychanalyse et des exemples surréalistes. Richter considérait que sa nouvelle orientation n'était pas en contradiction avec son précédent programme artistique 'collectiviste', car tous deux développaient une forme de 'langage universel' par le médium du film. Il ajoute dans le même texte : 'L'artiste s'efforce d'obtenir un langage universel dans son travail aussi près que possible de l'universel dans ce petit miroir de son individualité. Il ne cherche certainement pas l'obscurité mais la clarté en suivant sa voix intérieure, mais la seule façon de voir clairement l'universel est d'interroger son propre miroir intérieur'.³⁸

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

**‘M. Barr est passé : il m’a acheté 2 000 frs de tableaux. C’est prodigieux’*
L’affaire Breton/Éluard/Barr/Matisse de l’été
1935**

ALICE ENSABELLA

Si l’internationalisation du surréalisme à partir du début des années 1930 peut être considérée comme le résultat des efforts mis en place par André Breton et ses camarades dans la promotion du mouvement à travers plusieurs initiatives et le cycle des grandes expositions internationales du surréalisme, la circulation des œuvres dans le cadre des institutions du marché artistique a également joué un rôle de premier plan dans l’engouement international pour l’art surréaliste.

En particulier en ce qui concerne les rapports entre France et États-Unis, et le succès que le Surréalisme gagne aux US déjà avant le déplacement physique des membres du groupe à New York en 1940, le réseau qui se crée entre artistes, marchands et collectionneurs favorise la diffusion de l’esthétique surréaliste de l’autre côté de l’océan.

La communauté scientifique a récemment montré un intérêt croissant pour ces questions liées au marché et à la circulation des œuvres comme un facteur déterminant dans la diffusion du surréalisme aux États-Unis¹. Toutefois, certaines dynamiques mises en place par les acteurs de ce système demeurent encore inexplorées

*. Lettre de Paul Éluard à Gala, fin juillet-début août 1935. Éluard, Paul. *Lettres à Gala, 1924-1948*, Paris : Gallimard, 1984, p. 256.

1. Cf. Drost, Julia, Flahutez, Fabrice, Helmreich, Anne, *et alii* (eds.), *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists and the Market*, Paris : German Center for Art History in Paris, 2019 (Passages online, III), <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.485>.

et méritent d'être approfondies ; en particulier, les phénomènes qui concernent la circulation d'œuvres qui a eu lieu non pas grâce aux artistes eux-mêmes, mais à travers le réseau de collectionneurs, marchands et directeurs de musées qui se font promoteurs du mouvement. Même si encore limité à un cercle restreint, ce réseau qui se forme autour du mouvement surréaliste entre la fin des années 1920 et le début des années 1930, se montre en effet déterminant. Souvent caché, ce marché, basé sur des connaissances et des transactions entre privés, a contribué de façon incisive au succès esthétique, certes, mais aussi – et surtout – commercial que le surréalisme connaît aux États-Unis vers la moitié des années 1930.

Les collections Breton et Éluard comme source pour le marché de l'art surréaliste

Si les contacts qui s'instaurent entre marchands américains et artistes basés en Europe sont pour la plupart directs – célèbres à ce sujet sont les rapports entre Salvador Dalí et Julien Levy², ou entre Pierre Matisse et Joan Miró³ – une place centrale doit être accordée aux transactions qui ont lieu entre marchands et/ou entre marchands et collectionneurs. Ce phénomène, qui voit les artistes dans une position plus passive, est non seulement largement diffusé, mais ne doit pas étonner si on considère quel est l'objet de l'intérêt de ce marché américain naissant. Les acteurs de la scène américaine, qu'ils soient des conservateurs (Alfred Barr), des marchands (Julien Levy, Pierre Matisse) ou des collectionneurs (James T. Soby), sont en effet principalement intéressés aux œuvres de la première saison surréaliste, ce qu'ils appellent le '*Early Surrealism*'. Ces œuvres au début des années 1930 ne se trouvaient plus en possession des artistes (ou rarement), mais chez leurs marchands parisiens ou chez les premiers collectionneurs du mouvement. Parmi ce dernier les

2. Cf. *Matisse and his Artists* [exhibition catalogue], New York : Pierpont Morgan Library, 2001, ou Schneider, Pierre (ed.), *Pierre Matisse, passeur passionné : un marchand d'art et ses artistes*, Paris : Hazan, 2005.

3. Cf. Schaffner, Ingrid and Jacobs, Lisa (eds.), *Julien Levy : Portrait of an Art Gallery*, Cambridge : MIT Press, 1998, ou Helmreich, Anne. 'Julien Levy : Progressive Dealer or Dealer of Progressives?', in *Networking Surrealism in the USA*, pp. 323-343.

collections particulières d'André Breton et Paul Éluard émergent comme les deux collections d'art surréaliste les plus remarquables de l'époque⁴.

Ce marché américain représente également un facteur d'attraction du côté français. Si le succès du surréalisme est incontestable sur un plan artistique et idéologique, on ne peut pas dire de même d'un point de vue économique. Au début des années 1930 le succès commercial du surréalisme en France est en effet encore assez faible. D'une part, la commercialisation de l'art surréaliste n'avait pas été organisée de façon capillaire sur le marché parisien. Les deux tentatives de lancement du mouvement par des galeries surréalistes dans la seconde moitié des années 1920, la Galerie Surréaliste et la Galerie Goemans, s'étaient révélées un vrai échec sur le plan commercial⁵. De plus, la crise de 1929 frappe de façon importante le marché artistique parisien, en particulier le marché lié à la promotion d'artistes émergents soutenus par les galeristes de la rive gauche, parmi lesquels se trouvaient les principaux marchands qui s'étaient engagés dans la promotion d'artistes surréalistes (Pierre Loeb, Jeanne Bucher, Van Leer, etc.)⁶.

4. Au début des années 1930, plusieurs artistes et écrivains se rendent à Paris pour rencontrer les membres du groupe surréaliste et découvrir leurs célèbres collections. En 1936, par exemple, le poète tchèque Vitezslav Nezval raconte son séjour à Paris en juin 1935 avec ces mots : 'Paul Éluard a une collection de tableaux. On y trouve des Chirico parmi les plus beaux de la période d'avant-guerre, que ce soient ses places rêveuses ou bien ses admirables natures mortes qui, jusqu'à aujourd'hui n'ont pas trouvé de rivales. Éluard a beaucoup de toiles de Max Ernst et quelques très belles peintures de Salvador Dalí. Il a bien entendu des Picasso'. Kroupa, Adolf. 'Éluard et la Tchécoslovaquie', *EUROPE revue littéraire mensuelle* (November-December 1962) : pp. 318-335. Sur les collections Breton et Éluard, cf. *André Breton, la beauté convulsive* [exhibition catalogue], Paris : Musée national d'art moderne, 1991, et *Paul Éluard, poésie, amour et liberté* [exhibition catalogue], Evian : Palais Lumière-Cinisello Balsamo : Silvana Editoriale, 2013.

5. Cf. Ensabella, Alice. *L'arte dei frères voyants. Caratteristiche e dinamiche del mercato artistico attorno al movimento surrealista (1919-1930)*, Université Grenoble Alpes – Università di Roma 1 – La Sapienza, 2017.

6. *Ibid.*

Loin d'avoir touché seulement les professionnels du marché, la crise est particulièrement ressentie par plusieurs membres du groupe surréaliste, en particulier par André Breton et Paul Éluard qui, à partir de ce début des années 1930 – tout en étant parmi les plus fervents promoteurs du surréalisme à l'international – vivent un moment financièrement fort compliqué. Suite aux divorces respectivement de Simone Kahn et de Gala, ils se trouvent contraints de partager avec leurs ex-femmes leurs collections d'art et faire face à d'importantes dépenses. Dans ce cadre si particulier, le restant de leurs collections devient donc une potentielle source de revenus. A partir de ce moment et jusqu'à la fin de la décennie, Breton et Éluard vendront de façon récurrente d'importantes pièces de leurs collections pour pouvoir faire face aux problèmes financiers qu'ils rencontrent, arrivant à la fin de la décennie à la dispersion presque totale de ces incroyables ensembles regroupant des chefs-d'œuvre de la première saison surréaliste⁷.

Même si justifiée par un changement de goût et par une prise de position à la fois politique et esthétique, la grande vente d'objets d'arts africains organisée par les deux à l'Hôtel Drouot le 2 et le 3 juillet 1931⁸ peut être aussi considérée comme une ouverture symbolique de cette campagne de ventes qui caractérise toute la décennie⁹.

À ce propos, deux lettres envoyées par Éluard pendant l'automne 1934 à son ami galeriste E.L.T. Mesens de Bruxelles éclaircissent

7. Ces ventes se déroulent de façon plus ou moins constante tout au long de la décennie. En 1938, Éluard vendra le restant de sa collection à Roland Penrose et Breton mettra en vente plusieurs pièces de la sienne à la Galerie Gradiva qu'il ouvre la même année et qu'il dirige. Cf. Mabin, Renée. 'La Galerie Gradiva', *Mélusine* (Décembre 2012), et Caputo, Caterina. *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista (1938-1950)*, Florence : Angelo Pontecorboli Editore, 2018.

8. *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie. Collection André Breton et Paul Éluard*, cat. vente aux enchères, 2-3 juillet 1931, Paris, Hôtel Drouot.

9. Éluard et Breton n'arrêtent pas pour autant les achats. En particulier Breton, qui se lance dans le soutien des nouveaux artistes qui intègrent le groupe, continue à acquérir des nouvelles œuvres pour sa collection privée. La vente de pièces appartenant à la première phase du mouvement leur permet de faire face aux problèmes financiers, mais aussi de continuer à soutenir les artistes surréalistes à travers de nouveaux achats.

encore mieux la situation des deux amis et les raisons sous-jacentes cette démarche, souvent dictée par le besoin. Dans la première lettre on lit :

(...) Crois-tu pas que tu pourrais vendre à Spaak par exemple le Chirico (photo ci-jointe) qui appartient à Breton, en ce moment plus pauvre que jamais.
Il en voudrait 1500 francs français net pour lui. Je crois que serait très vendable dans ces prix. C'est d'un bon marché !!!!
Réponds lui vite.
Je t'écris demain
Ton ami affectueux Paul Éluard¹⁰

On lit encore dans une deuxième lettre, envoyée en octobre 1934 :

(...) Ce soir Crevel m'a prêté quelque argent. Il était temps. Je n'aime pas les régimes sévères.
Voici, révisée, la liste des prix :
Max Ernst : Eve, la seule qui nous reste..... 800 frs français
« : Oiseaux..... 500
« : « 500
Paul Klee : Scene aus Kairouan..... 600
G. de Chirico : titre ?..... 1.500
H. Rousseau : Aquarelle (palette et fleurs)... 3.800
Pour le dernier, j'attends Gala afin de savoir si elle consentirait une réduction plus forte, mais je ne le crois pas.
Breton compte beaucoup sur le prix particulièrement bas qu'il demande de « J'irai... le chien de verre », pour payer sa tenue.
C'est son seul espoir. Lui non plus ne mange pas tous les jours en ce moment et il est fatigué et triste.¹¹

Dans sa deuxième lettre Éluard insiste sur l'offre du Chirico, propriété d'André Breton, et il propose aussi la vente d'une œuvre métaphysique de sa collection. Nous ne connaissons pas la

10. Lettre d'Éluard à Mesens, octobre 1934. E. L. T. Mesens-Papers, 1917-1976, Correspondance 1930-1935, Box 3, Folder 8, Getty Research Institut, Los Angeles.

11. Lettre d'Éluard à Mesens, octobre 1934. E. L. T. Mesens-Papers, 1917-1976, Correspondance 1930-1935, Box 3, Folder 8, Getty Research Institut, Los Angeles.

conclusion de cette transaction. En revanche, en ce qui concerne l'affaire tentée par Breton, on peut affirmer avec certitude qu'elle ne s'est pas conclue, car on retrouve *J'irai... le chien de verre* exposé dans l'exposition de Tenerife de l'année suivante¹².

La combinaison de ces trois éléments – la volonté de promouvoir le mouvement à l'international, le fait d'avoir à disposition des si importantes œuvres dans leurs collections particulières et les problèmes financiers de l'époque – représente une sorte de mélange parfait qui encourage Breton et Éluard à créer de plus en plus de connexions internationales et ceci dans le but de promouvoir et à la fois de vendre les artistes du mouvement. Évidemment, la promotion du surréalisme chez Breton et Éluard demeure intimement liée à leurs convictions idéologiques et on n'est pas en train d'affirmer qu'elle été pilotée et justifiée par des possibles spéculations. Cependant, comme nous le montreront par la suite, la prise de conscience de la valeur historique et vénale des œuvres et de documents qu'ils possédaient, unie à l'intérêt croissant pour ceux-ci dans d'autres pays où le surréalisme connaîtra un important succès, eut un impact remarquable sur la circulation et la migration d'importantes chefs-d'œuvre de leurs collections hors France, en particulier aux États-Unis.

Alfred Barr et Pierre Matisse, deux agents de l'art surréaliste à New York

Plusieurs exemples de ventes et de transactions peuvent être cités tout au long des années 1930 autour des collections Breton et Éluard. Cependant, dans le cadre des relations avec les États-Unis, un cas particulièrement intéressant qui montre la centralité de ces collections dans la circulation des œuvres surréalistes entre les deux continents, est représenté par le voyage à Paris fait lors de l'été 1935 par Alfred Barr et Pierre Matisse. Barr était à la recherche d'œuvres pour la célèbre exposition qu'il aurait organisé en 1936 au MoMA, 'Fantastic Art, Dada, Surrealism'¹³. Pierre Matisse se rendait à Paris principalement en quête d'œuvres métaphysiques de l'artiste italien

12. Le tableau sera enfin acheté par le galeriste Julien Levy de New York en 1937 pour 8000 francs.

Giorgio de Chirico pour l'exposition personnelle qu'il lui aurait consacrée à l'automne dans sa galerie new-yorkaise¹⁴.

Alfred Barr n'était pas nouveau dans le milieu parisien. Ses voyages conduits à la fin des années 1920 à la recherche des premières acquisitions pour les collections du Museum of Modern Art qui s'apprêtait à ouvrir montrent comment le jeune directeur cherche à créer ce corpus non seulement à travers des rapports et des achats directs avec les artistes, mais aussi auprès d'autres collectionneurs et surtout de marchands. En ce qui concerne les artistes surréalistes, on a pu retracer quelques rapports par exemples avec la Galerie Jeanne Bucher, dont les registres témoignent de l'achat de la part de Alfred Barr de *La Bataille des poissons* d'André Masson en 1927¹⁵. La check-list des œuvres exposées lors de 'Fantastic Art, Dada, Surrealism' démontre clairement le riche réseau de Barr dans le milieu parisien via le nombre de prêts remarquables obtenus auprès de galeries et/ou de collectionneurs privés¹⁶.

Quant à Pierre Matisse, il est certainement le personnage qui joue le rôle le plus important dans cette histoire, mais qui doit également être vu de façon plus générale comme une figure clé dans la diffusion du goût pour le surréalisme à New York.

Le fils du peintre de Cateau-Cambresis commence sa carrière dans le monde de l'art à Paris en travaillant en tant qu'assistant et courtier auprès de prestigieuses galeries de la rive droite, comme la

13. *Fantastic Art, Dada, Surrealism* [exhibition catalogue], New York : Museum of Modern Art Editions, 1936.

14. *Giorgio de Chirico, 1908 – 1918* [exhibition catalogue], New York : Pierre Matisse Gallery, 1935. Au sujet de l'organisation de l'exposition chez Pierre Matisse, cf. aussi Robinson, Katherine. 'Giorgio de Chirico – Julien Levy. Artista e gallerista. Esperienza condivisa', *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* 7-8 (2008) : pp. 293-325. https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/06/293-325-Metafisica-78-K_Robinson-Giorgio-de-Chirico-Julien-Levy-Artista-e-Gallerista-Esperienza-Condivisa-.pdf

15. Je remercie Emmanuel Jaeger (Galerie Jeanne Bucher Jaeger) pour l'information.

16. Cf. *Master Checklist* : https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_325071.pdf.

Galerie Barbazanges. C'est en 1924 qu'il déménage à New York, où il passera le restant de sa vie, anticipant de plus d'une décennie la migration de ses collègues parisiens et trouvant/créant un terrain fertile pour le commerce d'art moderne français. Ses débuts dans le milieu newyorkais sont marqués par sa collaboration avec la Valentine Gallery, dirigée par Francis Dudensing Valentine¹⁷. Ce dernier s'était formé dans la galerie de son père, Richard Dudensing & Son, où il fait la rencontre de Pierre Matisse lors de l'organisation d'une exposition consacrée à Henry Matisse en 1927.

À partir de ces premiers rapports avec le peintre français, Francis Dudensing décida d'ouvrir cette même année sa propre galerie en collaboration avec Pierre Matisse, qui lui servait d'agent à Paris. Pendant ces premières années new-yorkaises, Matisse garde donc des liens étroits avec le milieu parisien, notamment avec certains marchands, comme Pierre Loeb, et organisera grâce à ces connexions une série remarquable d'expositions à la Valentine Gallery. Parmi les plus marquantes pour le mouvement surréaliste, nous pouvons citer la première exposition américaine de Joan Miró en 1927 et la première exposition américaine de Giorgio de Chirico en 1928.

En ce qui concerne principalement l'œuvre de Joan Miró, les registres de la Galerie Pierre confirment ces collaborations gérées par Pierre Matisse à partir de mai 1929, date à laquelle sont en effet documentées les premières transactions avec la Valentine Gallery¹⁸.

C'est en 1931 que Matisse décide d'ouvrir sa propre galerie, se liant maintenant avec des contrats à certains artistes, notamment à Joan Miró¹⁹. Ses rapports avec les collègues parisiens demeurent pour autant stables et il continuera à acheter auprès d'autres marchands ou collectionneurs. Pierre Loeb reste un interlocuteur

17. Cf. May Boddewyn, Julia. 'Valentine Dudensing and the Valentine Gallery : Selling the US on the School of Paris', in *Pioneers of the Global Art Market, Paris-Based Dealer Networks, 1850-1950*, (ed.) Christel Force, London : Bloomsbury Visual Arts, 2020, pp. 245-258.

18. *Grand livre*, Archives Galerie Pierre, Archives 140, Carton 02, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

19. *Joan Miró, 1917-1934. La naissance du monde* [exhibition catalogue], Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2004, p. 353.

important²⁰, non seulement pour Miró, mais aussi pour d'autres artistes qui rejoignent le groupe surréaliste à partir du début des années 1930, notamment Alberto Giacometti, qui sera, lui aussi, représenté à Paris par Loeb et à New York par Matisse²¹.

Été 1935. Alfred Barr et les achats pour l'exposition Fantastic Art, Dada and Surrealism

Revenons donc à l'été 1935. C'est en effet exactement en 1935 que les deux Américains arrivent à Paris avec l'intention d'emprunter, ou même d'acheter, des œuvres surréalistes et métaphysiques pour les respectives expositions qu'ils étaient en train d'organiser. En raison de ses relations établies avec le milieu parisien, c'est Pierre Matisse qui semble gérer les rapports avec les potentiels acheteurs. Il décide donc de prendre contact avec Paul Éluard qui, comme on le verra, sera le médiateur principal de cette affaire, proposant et négociant aussi pour André Breton, moins enclin que son ami à ce genre de tractations. Les lettres qu'Éluard adresse à Gala pendant cette période²² et la correspondance entre Éluard et Matisse conservée aux Archives Pierre Matisse de New York²³ représentent les sources principales pour la reconstruction de cette histoire. Éluard informait en effet presque quotidiennement son ex-femme de la suite de ces négociations, car elle était encore la propriétaire de certaines pièces faisant l'objet des demandes de Barr et Matisse.

Au début du mois d'août, Paul Éluard écrit à Gala sans cacher son enthousiasme suite à son premier rendez-vous avec Alfred Barr :

20. Son nom apparaît en effet dans les archives de la Galerie Pierre à partir de 1932. *Grand livre*, Archives Galerie Pierre, Archives 140, Carton 02, Institut National d'Histoire de l'art, Paris.

21. Cf. Jakobi, Marianne. 'The Commercial Strategy of the Pierre Matisse Gallery After 1945 : Promoting Individual Artists' Careers at the Expense of the Careers of Surrealists', in *Networking Surrealism in the USA*, pp. 345-361.

22. Éluard, *Lettres à Gala*.

23. Pierre Matisse Gallery Archives, Clients – Paul Éluard, 1935-1936, Pierpont Morgan Library, New York.

M. Barr est passé : il m'a acheté 2 000 frs de tableaux, sur lesquels il te revient 700 frs. (...). J'ai vendu 1 400 frs *La forêt* et *Les chapeaux* (collage) de Max Ernst qui étaient chez toi. Et M. Pierre Matisse va venir voir les Chirico anciens. Et ça va marcher pour les documents surréalistes (350 dollars), etc. C'est prodigieux.

J'ai redonné, en cachette de sa grand-mère, 100 frs à Cécile pour son voyage. (...).

Breton a vendu 4 000 frs de choses (2 Tanguy et des petits documents) à Barr.²⁴

Les deux œuvres de Max Ernst mentionnées sont le célèbre collage de 1920, *C'est le chapeau qui fait l'homme*²⁵ et *La forêt* de 1926. Les deux paraissent dans la liste des œuvres exposées lors de l'exposition 'Fantastic Art, Dada, Surrealism' comme appartenant aux collections du Museum of Modern Art²⁶. La même chose vaut pour les deux Tanguy que Barr achète à Breton et qui sont très probablement *Maman, papa est blessé !*²⁷ et *Extinction des lumières inutiles*²⁸, les deux de 1927 et les seuls deux tableaux de l'artiste mentionnés dans la liste des œuvres comme appartenant aux collections du musée²⁹.

Même s'il peut paraître hors contexte de parler de marché artistique dans le cadre d'acquisitions réalisées par un musée, le cas de l'exposition 'Fantastic Art, Dada, Surrealism' fait exception car une partie des œuvres exposées était en vente. C'est peut-être le cas de *La forêt* de Ernst provenant de la collection Éluard, qui paraît

24. Lettre d'Éluard à Gala, août 1935. Éluard, *Lettres à Gala*, pp. 256-257.

25. M. Ernst, *C'est le chapeau qui fait l'homme*, 1920, gouache, crayon, huile et encre sur papier coupé-collé sur bois, 35,2 x 45,1 cm, Museum of Modern Art, New York. https://www.moma.org/collection/works/35478?artist_id=1752&page=1&sov_referrer=artist.

26. Cf. *Master Checklist* : https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_325071.pdf.

27. Y. Tanguy, *Maman, papa est blessé !*, 1927, huile sur toile, 92,1 x 73 cm, Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/78701>.

28. Y. Tanguy, *Extinction des lumières inutiles*, 1927, huile sur toile, 92,1 x 65,4 cm, Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/79178>.

29. *Ibid.*

comme propriété du musée au moment de l'exposition, mais qui ne se trouve plus aujourd'hui dans les collections du MoMA³⁰. On peut donc affirmer que ces acquisitions réalisées par le MoMA dans le cadre de l'exposition et premièrement pour ses collections permanentes, se révèlent essentielles dans la circulation et dans l'établissement du goût pour l'art surréaliste aux États-Unis. Pour ces raisons, tout comme Pierre Matisse, Alfred Barr rentre à plein titre parmi les acteurs les plus actifs de la promotion du surréalisme sur le sol américain et il est en partie responsable de son succès économique et de la croissance de la demande autour d'art surréaliste.

Un autre aspect remarquable de cette affaire conclue entre Breton, Éluard et Barr est représenté par l'achat de ce dernier d'un ensemble de documents originaux liés à l'histoire du surréalisme. Ce geste montre d'une part la volonté philologique à la base du projet d'exposition de Barr, qui souhaitait reconstituer de façon la plus précise possible la naissance et l'évolution idéologique du mouvement surréaliste, même à travers la récolte de documents qui en témoignent l'histoire. De l'autre, le fait d'attribuer à un prix à cette documentation montre également une prise de conscience de la part de Breton et Éluard de la reconnaissance historique dont ces documents commençaient à bénéficier et donc de leur légitimité en tant qu'auteur de ces derniers. Cette attitude sera confirmée par l'attribution et la justification des prix des œuvres proposées à Pierre Matisse dans les semaines suivantes.

Été 1935. Pierre Matisse et les achats pour l'exposition Giorgio de Chirico, 1908-1918

L'intérêt de Pierre Matisse vis-à-vis des collections Breton et Éluard se focalise à ce moment précis sur l'œuvre de Giorgio de Chirico. Le galeriste était en effet en train d'organiser une importante exposition consacrée à cette première période d'activité de l'artiste italien, la plus appréciée et la plus collectionnée par les

30. *Ibid.*

surréalistes³¹. Breton, le premier à découvrir le *pictor optimus*, possédait un groupe remarquable de chefs-d'œuvre de sa période métaphysique, mais c'était principalement l'impressionnante collection de Paul Éluard, encore plus riche de celle du chef de file du mouvement, qui se présentait particulièrement alléchante aux yeux du marchand³².

Une fois arrivé à Paris, début juillet 1935, Matisse prend contact avec Breton, Éluard, Gala et Salvador Dalí, en leur demandant de pouvoir lui montrer les œuvres de Chirico de leurs collections. Deux lettres datées du 2 juillet en réponse au galeriste, une de Breton et une d'Éluard, confirment leur disponibilité et Breton suggère qu'Éluard fasse l'intermédiaire³³.

C'est donc encore à Éluard que Matisse s'adresse le 15 août 1935 afin de lui demander les prix des œuvres qu'il avait vues chez lui, Breton et chez Gala et Dalí lors de la visite organisée le mois précédent. Par la même occasion, Matisse demande au poète des renseignements sur les prix fixés par Breton pour ses tableaux :

Je n'ai encore reçu aucune réponse de Gala Dalí au sujet de l'exposition des tableaux de Chirico en Amérique. Pour gagner du temps et me permettre d'établir quelques données d'ordre pratique pourriez-vous m'indiquer ce que vous avez (peut-être) envisagé comme prix de vente pour vos tableaux. Par exemple pour citer quelques-unes des toiles que j'ai vues chez vous et chez Dalí :

« Les deux sœurs »

« Le portrait de l'artiste »

« Le départ du Poète ».

31. Sur l'histoire entre de Chirico et les surréalistes, cf. Roos, Gerd and Weidlich, Martin. 'Giorgio de Chirico et la 'Bande Breton'', *Ligeia* 177-180 (2020/2021) : pp. 83-144.

32. Sur la collection des œuvres de Chirico de la collection Éluard, cf. Ensabella, Alice and Roos, Gerd. *Les œuvres de Giorgio de Chirico dans la collection de Paul et Gala Éluard. Une documentation*, Milan : Allemandi, en cours de publication.

33. Lettre d'Éluard à Matisse, 2 juillet 1935. Lettre de Breton à Matisse, 2 juillet 1935 : 'Pour ne pas vous obliger à me répondre, j'ai pensé que peut-être vous voudrez bien me fixer un rendez-vous par l'intermédiaire de Paul Éluard (*sic* !)'. Pierre Matisse Gallery Archives, Clients – Paul Éluard, 1935-1936, Pierpont Morgan Library, New York.

(...). Puisque vous voyez Mr. Breton auriez-vous l'obligeance de lui demander le prix de son très grand Chirico ainsi que celui de la toile « La Poésie du Rêve » – Je cite ce tableau à tout hasard ne sachant s'il est à vendre. (...).³⁴

Éluard, évidemment ravi de l'intérêt montré par Matisse, écrit immédiatement à Gala pour lui communiquer les prix donnés au galeriste new-yorkais :

En hâte, ma Gala chérie, un mot pour te dire les prix que j'ai indiqués à Pierre Matisse, pour qu'il n'y ait pas de malentendu.

Le duo 25 000

Portrait de l'artiste (chez toi) 6000

Le départ du poète 10 000

*Le torse aux Bananes*³⁵ 9000

Le grand intérieur métaphysique (chez toi) 10 000

Petit intérieur métaphysique avec les objets de pêche 4000

Breton demande 15 000 de son très grand tableau et 12 000 du *Cerveau de l'enfant*. Tous ces prix absolument nets pour nous. (...).

Il faudrait que tu me dises, pour M. Barr, les prix les plus justes de ton dessin de Chirico (le *Napoléon 3* au crayon dans la chambre) et de ton tableau *Intérieur métaphysique* (très vert) – qui est très beau, tu sais.³⁶

Le 23 août, Éluard, en vacances à Montfort-en-Chalosse, envoie à Matisse des précisions concernant les prix :

Voici les prix des Chirico, nets pour Breton et moi :

Les deux sœurs (ou le Duo) reproduit dans le Surréalisme et la peinture et dans Minotaure (en couleurs)..... 25.000 frs

Portrait de l'artiste..... 6.000 frs

34. Lettre de Matisse à Éluard, 15 août 1935. Pierre Matisse Gallery Archives, Clients – Paul Éluard, 1935-1936, Pierpont Morgan Library, New York.

35. G. de Chirico, *L'Incertitude du poète*, 1913, huile sur toile, 106 x 94 cm, Tate Modern, Londres. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-uncertainty-of-the-poet-t04109>.

36. Lettre d'Éluard à Gala, août 1935. Éluard, *Lettres à Gala*, pp. 257-258.

Le départ du poète (reproduit dans le Surr. et la peinture)..... 10.000 frs

L'énigme d'une journée (le très grand tableau de Breton reproduit dans le Surr. et la peinture).. 19.000 frs

La petite toile d'objets métaphysiques, qui est chez moi, non près de la fenêtre mais dans le fond de la bibliothèque pièce, sur le côté de la bibliothèque..... 4.000 frs

Le tableau que vous appelez « La poésie du rêve » doit être le grand tableau carré qui est chez Dalí. Il représente un torse de statue sans tête avec des bananes sur une place (reproduit dans le Surr. et la peinture)... 9.000 frs

Si c'est le grand intérieur métaphysique avec un paysage (maisons) au centre (sur un chevalet) qui est également chez Dalí (reproduit dans Valori Plastici)... 10.000 frs

Le tableau de Breton : « Le cerveau de l'enfant » (reproduit dans le Surréalisme et la peinture)... 12.000 frs.³⁷

Au-delà de représenter une précieuse source d'informations concernant l'impressionnant corpus d'œuvres (en termes de quantité et de qualité) de Chirico encore présentes dans les collections Breton et Éluard, cette liste nous permet de mener plusieurs considérations. D'abord, comme on peut le remarquer en comparant cette lettre à celle envoyée à peine quelques mois plus tôt à Mesens, les prix qu'Éluard, Gala et Breton soumettent à Matisse sont bien plus élevés que ceux proposés à leur ami belge. De plus, l'attitude d'Éluard a complètement changée : les tons presque désespérés de sa lettre à Mesens laissent ici la place à une démarche bien plus ferme, témoignant de cette prise de conscience mentionnée dessus qui permet à Éluard de se positionner dans ces négociations avec une assurance qu'il n'avait pas auparavant. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans cette liste soient mentionnées les reproductions des œuvres – parfois en couleur – dans les revues officielles du mouvement. Ce qui peut paraître un détail secondaire, montre au contraire la conscience de la part d'Éluard que cet élément

37. Lettre d'Éluard à Matisse, 23 août 1935. Pierre Matisse Gallery Archives, Clients – Paul Éluard, 1935-1936, Pierpont Morgan Library, New York.

constituait une valeur ajoutée dans la détermination de la cote des œuvres et justifiait les prix plus élevés proposés pour celles-ci.

Encore une fois, cette conduite révèle de la part des surréalistes une profonde compréhension de l'importance que la phase historique du mouvement commençait à gagner et repose sur une série de pratiques qui visent à une légitimation de leur position de collectionneurs et de promoteur de l'art surréaliste à la fois.

Une dernière mention mérite la proposition de Breton de vendre à Matisse *Le Cerveau de l'enfant*³⁸, œuvre qui selon lui n'aurait jamais été en vente jusqu'en 1964 car faisant partie des pièces les plus importantes de sa collection et dont il ne voulait pas se séparer. Eh bien, il paraît que le tableau qui fut découvert par Chirico au chef du surréalisme fut proposée à la vente en 1935 à Pierre Matisse pour 12.000 francs et, pour le moment, il a été impossible d'établir si ce fut Pierre Matisse à refuser l'offre ou si Breton changea finalement d'avis.

Conséquences commerciales et conclusions

Finalement, Breton, Éluard, Gala et Matisse trouvent un accord³⁹ et l'exposition 'Giorgio de Chirico, 1908-1918', ouvre ses portes le 19 novembre 1935 à la Pierre Matisse Gallery de New York.

L'exposition représente un succès, à la fois critique et commercial. Matisse arrive à conclure un important nombre de ventes et ceci en mettant en place une stratégie bien précise. Grace aux archives on s'aperçoit en effet que le galeriste n'avait pas acheté immédiatement les œuvres des collectionneurs, mais qu'il leur verse la somme convenue seulement au moment de l'achat de la part d'un de ses clients. Plusieurs tableaux provenant des collections Breton et Éluard sont donc achetés par Matisse et immédiatement revendus

38. G. de Chirico, *Le Cerveau de l'enfant*, 1914, huile sur toile, 80 x 65 cm, Moderna Museet, Stockholm. <https://sis.modernamuseet.se/en/objects/3697/le-cerveau-de-lenfant?ctx=a4c4350e6668e1e5689fc4daaf80bcf8e54a4f44&idx=6>.

39. Deux reçus de dépôt, respectivement de cinq œuvres de la collection Éluard (*Le Départ du poète*, *Intérieur métaphysique*, *Le Duo*, *L'Ange juif*, *Paysage de rue*) et de deux de la collection Breton (*L'Enigme d'une journée*, *J'irai... le chien de verre*), conservées dans les archives Matisse et datées 23 septembre 1935 le confirment.

par ce dernier à ses acheteurs pour des prix bien plus importants. Le tableau suivant résume et montre bien cette stratégie⁴⁰. Les prix de départ en franc sont proposés en dollars pour mieux montrer la hausse des prix pratiquée par le marchand.

Œuvre	Prix pour Matisse	Acheteur	Prix pour l'acheteur	Valeur ajoutée (\$)	Valeur ajoutée (%)
Le départ du poète	396 \$ (6 000 FF)	Mrs. Leslie M. Maitland	1 050 \$	654 \$	165 %
Portrait de l'artiste	264.20 \$ (4 000 FF)	Carl van Vechten	1 200 \$	936 \$	355 %
L'énigme d'une journée	660 \$ (10 000 FF)	J. Thrall Soby	2 500 \$	1 840 \$	279 %
Le grand intérieur métaphysique	527.20 \$ (8 000 FF)	J. Thrall Soby	1 200 \$	673 \$	128 %
Le Duo	1 322 \$ (20 000 FF)	J. Thrall Soby	2 500 \$	1 178 \$	89 %

Or, si on considère que Breton et Éluard avaient déjà augmenté les prix proposés à Matisse et que celui-ci les a presque doublés au moment de la vente à sa clientèle locale, on se rend compte que ces

40. Ce tableau de prix a été établi grâce au croisement d'informations repérées dans les registres de la Pierre Matisse Gallery, conservés dans les Pierre Matisse Gallery Archives, Business records, Pierpont Morgan Library, New York.

tableaux métaphysiques ont gagné, en seulement quelques mois, jusqu'au 350 % de leur valeur. Ce phénomène montre sans doute une certaine naïveté de la part de Breton et Éluard, convaincus d'avoir vendu leurs œuvres à Matisse et à Barr pour des prix très élevés, ainsi qu'une méconnaissance du marché de l'art américain, certainement moins frappé par la crise que le Parisien⁴¹. Cependant, un ensemble de télégrammes conservés dans la correspondance Matisse-Éluard montre qu'il y aurait eu plusieurs négociations autour de certains tableaux, notamment pour *Le Duo*⁴², pour lesquels Matisse suggère une baisse des prix, alors qu'Éluard s'y oppose fermement⁴³.

En tout cas, il est certain que ces transactions eurent comme effet une hausse sensible des prix pour les artistes surréalistes, ce qui explique mieux cet intérêt presque soudain porté aux États-Unis et de la part des marchands, des collectionneurs, mais aussi des artistes.

L'affaire entre Barr, Matisse, Breton et Éluard conclue pendant l'été 1935 représente seulement un exemple des multiples transactions qui ont lieu au cours des années 1930 entre les collectionneurs du groupe surréaliste et des conservateurs, marchands, collectionneurs américains. Il s'agit toutefois d'un exemple qui montre bien comment ces collections particulières représentaient une source d'attraction pour ce marché naissant, qui entame la circulation des œuvres de la première période surréaliste aux États-Unis et donc la diffusion du goût pour son esthétique.

Ces nouvelles connexions avec le marché américain permettent à la peinture surréaliste d'obtenir une renommée croissante, qui anticipe l'arrivée physique des surréalistes à New York pendant la

41. L'ouverture de plusieurs galeries d'art moderne dans les années successives à la crise (Pierre Matisse et Julien Levy ouvrent leurs galeries en 1931) montre comment le marché de l'art moderne et contemporain était non seulement répandu dans le milieu newyorkais, mais très demandé. Cf. Helmreich, 'Julien Levy : Progressive Dealer or Dealer of Progressives?', pp. 332-334.

42. G. de Chirico, *Le Duo*, hiver 1914-1915, huile sur toile, 81,9 x 59 cm, Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/80588>.

43. Télégramme d'Éluard à Matisse, 13 décembre 1935 : 'IMPOSSIBLE BAISSER PRIX DUO STOP'. Pierre Matisse Gallery Archives, Clients – Paul Éluard, 1935-1936, Pierpont Morgan Library, New York.

guerre et qui leur prépare en quelque sorte le terrain. Ce succès, certainement d'abord idéologique et esthétique, devient, suite à ces ventes, aussi économique, pour les artistes, mais aussi pour leurs collectionneurs et atteint des résultats sans précédents.

La réception critique du surréalisme dans les petites revues américaines en Europe : entre affinités, malentendus culturel et enjeux du marché de l'art

SERENA TRINCHERO

Les revues anglo-américaines et l'Europe¹

Au cours des années 1920, les petites revues américaines basées en Europe ont constitué une plate-forme importante pour le débat avec la culture européenne sur l'identité américaine. Elles ont collaboré à la diffusion des divers mouvements et avant-gardes, tout en établissant un important pont culturel entre les deux continents.² Sur la scène littéraire et artistique l'expérience des expatriés a constitué un échange fructueux et une manière toute particulière d'adopter le Surréalisme. Elle a influencé le développement historique de celui-ci auprès des écrivains et artistes américains pendant les années de guerre.

De nombreuses petites revues d'expatriés ont participé au débat sur le Surréalisme, signe de leur capacité à répondre à certaines

1. Voir Reynes-Delobel, Anne et Mansanti, Céline. 'Americanizing Surrealism : Cultural Challenges in the Magnetic Fields', *Miranda* 14 (2017) : p. 9.

2. Parmi les diverses revues qui ont contribué à la diffusion du Surréalisme aux États-Unis, citons *The Dial* et *Pagany*. Voir Pawlik, Joanna. 'United States', in *The International Encyclopedia of Surrealism*, (eds.) Dawn Ades, Krzysztof Fijalkowski, Steven Harris *et ai*, London-New York : Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 139.

influences culturelles. *The Transatlantic Review*³, *transition*⁴, *Tambour*⁵, *This Quarter*⁶, de même que *The Little Review*⁷, ont toutes contribué à préparer la réception américaine du mouvement avant-gardiste français avant même l'arrivée de celui-ci aux États-Unis, la première exposition consacrée uniquement aux Surréalistes ayant lieu au Wadsworth Atheneum de Hartford en 1931, puis l'exposition

3. Publiée en 1924, la revue mensuelle *The Transatlantic Review* constitue la tentative de la part de l'écrivain Ford Madox Ford de créer un lien culturel entre Londres, Paris et New York. Voir Gasiorek, Andrzej. 'Exiles : *The Transatlantic Review* (1924) and *The Exile* (1927-8)', in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, (eds.) Peter Brooker and Andrew Thacker, Oxford : Oxford University Press, 2012, II, pp. 687-708.

4. *transition*, lancée en 1927 par les écrivains Eugène Jolas et Elliot Paul, est devenue une plateforme internationale pour les beaux-arts. Il y a eu 27 numéros, en deux séries : 1927-1930 ; 1932-1938. Voir Mansanti, Céline. *La Revue transition (1927-1938) : Le modernisme historique en devenir*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009.

5. *Tambour*, trimestriel bilingue français-anglais, était édité par l'écrivain et critique littéraire Howard Salemsen à Paris de novembre 1928 à juin 1930. Voir Morrisson, Mark et Selzer, Jack. 'Documenting Cultures of Modernism : Selections from *Tambour*', *PMLA* 115 (oct. 2000) : pp. 1006-1031 ; Salemsen, Harold James (ed.), *Tambour, Volumes 1-8, a Facsimile Edition*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2002.

6. La revue, lancée par le poète américain Ernest Walsh en 1925, fut reprise après sa mort par l'éditeur Edward Titus. Voir Baptista, Gregory. 'Between Worlds : *Gargoyle* (1921-2) ; *This Quarter* (1925-32) ; et *Tambour* (1929-1930)', in *The Oxford Critical and Cultural History*, pp. 282-292.

7. Même si seul le dernier numéro de 1929 de *The Little Review* a été publié en Europe, elle constitue une des revues les plus représentatives de l'internationalisation moderniste de la culture américaine. Voir Aijmer Rydsjö, Celia et Jonsson, Annkatrin. *Exiles in Print. Little Magazine in Europe, 1921-1938*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2016, pp. 11-12. Sur la durée de cette revue, fondée à Chicago en 1914 par Margaret Anderson, voir Noyes Platt, Susan. 'Mysticism in the Machine Age : Jane Heap and *The Little Review*', *Twenty /One, Art and Culture* 1 (automne 1990) : pp. 18-44 ; Golding, Alan. '*The Little Review* (1914-1929)', in *The Oxford*

‘Surréalisme’ à la galerie Julien Levy de New York l’année suivante.⁸

En septembre 1932 la publication d’un numéro de *This Quarter*, dirigé par André Breton et consacré exclusivement au Surréalisme, a été pour le fondateur du mouvement la première occasion depuis 1924 de présenter l’histoire et l’évolution du groupe – toutes deux racontées jusqu’ici par des écrivains et artistes américains ayant rencontré l’avant-garde pendant un séjour en Europe. Ce numéro donnait à Breton l’occasion de rassembler des textes expérimentaux (traduits en anglais) et, au chapitre des arts visuels, de présenter sous une toute autre lumière Salvador Dalí, qui avait participé à l’exposition de la galerie Julien Levy.

Cette suite d’événements a constitué une nouvelle étape dans la dissémination de l’avant-garde surréaliste aux États-Unis, qui devait se poursuivre avec l’exposition ‘Fantastic Art, Dada, Surrealism’ (1936) au MoMA.⁹ (qui avait déçu à Breton), et s’est renforcée grâce à l’arrivée de plusieurs membres du groupe qui fuyaient la guerre en Europe.¹⁰

De nombreux travaux critiques ont montré qu’au plan aussi bien littéraire¹¹ que culturel au sens large¹² la publication de textes d’écrivains français dans les petites revues d’expatriés, en français

Critical and Cultural History, pp. 61-84.

8. ‘Newer Super-realism’, nov. 1931, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford (CT, USA) : œuvres de Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson, Joan Miro, et Pablo Picasso. L’exposition ‘Surréalisme’, à la Julien Levy Gallery, entre 29 janvier et mi-février 1932.

9. ‘Fantastic Art, Dada, Surrealism’, 7 déc. 1936–17 jan. 1937, sous la direction du fondateur Alfred H. Barr, Jr., MoMA, New York.

10. Sur l’arrivée des surréalistes aux États-Unis et les caractéristiques de l’avant-garde dans le pays, voir Sawin, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge : MIT Press, 1995 ; Loyer, Emmanuelle. *Paris à New York : Intellectuels et artistes français en exil (1940-1947)*, Paris : Hachette-Littératures, 2007 ; Flahutez, Fabrice. *Nouveau monde et nouveau mythe : Mutations du surréalisme, de l’exil américain à l’‘Écart absolu’ (1941-1965)*, Paris : Les Presses du réel, 2007 ; Drost, Julia, Flahutez, Fabrice, Helmreich, Anne *et alii* (eds.), *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, Paris : German Center for Art History, Paris, 2019.

ou en traduction anglaise, était accompagnée de nombreux commentaires qui réinterprétaient le Surréalisme pour le public américain. Ceci ne pouvait qu'encourager les échanges transatlantiques et stimuler une nouvelle génération d'écrivains et d'artistes. Quant aux arts visuels, les petites revues expatriées focalisaient sur un petit nombre d'artistes : Giorgio de Chirico en tant que précurseur, Yves Tanguy, Max Ernst, Juan Miró, et surtout André Masson.¹³ Ils étaient tous représentatifs de la créativité surréaliste et tous à même de capter l'attention d'un public américain toujours attentif aux nouveautés qui arrivaient de Paris – comme en témoigne le fait que de nombreuses œuvres reproduites dans ces revues ont été acquises par la suite pour des collections américaines publiques ou privées. Cette perspective permet de nouvelles considérations sur la présence des surréalistes dans les pages de ces magazines, qui peuvent être liées non seulement aux cercles de la scène parisienne, qui était caractérisée par des rivalités constantes, mais aussi à des questions liées au marché de l'art et à la manière particulière dont le surréalisme s'est propagé à l'échelle internationale.

Pour les jeunes écrivains et artistes américains le séjour en Europe représentait aussi bien un 'exil' qu'une occasion de refaçonner la culture américaine grâce aux rencontres, surtout à Paris, qui agissaient comme un catalyseur pour la communauté expatriée.¹⁴ Ce choix de séjour sur le vieux continent était dicté non seulement par le désir d'être inspiré par la littérature européenne mais surtout par celui de créer une nouvelle écriture et un nouveau langage artistique capables de renouveler la littérature et l'art américains.¹⁵ Ce programme de transformation radicale coïncide

11. Voir Tashjian, Dickran. *A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-Garde, 1920-1950*, New York : Thames and Hudson, 1995.

12. Voir Reynes-Delobel et Mansanti, 'Americanizing Surrealisms'.

13. La position de Man Ray était bien plus complexe et exigerait une autre étude.

14. Sur le concept d' 'exil', voir Trincherro, Serena. *Alla ricerca di una nuova identità americana : modernismo e primitivismo nelle riviste statunitensi in Europa (1921-1932)*, Florence : Angelo Pontecorboli Editore, 2020, p. 44.

15. Voir Reynes-Delobel et Mansanti, 'Americanizing Surrealisms', p. 2.

historiquement avec l'arrivée du Surréalisme sur la scène culturelle en 1924.

Les petites revues ont raconté la lente désintégration du groupe Dada à Paris et la naissance du Surréalisme, conscientes du fait que les deux avant-gardes avaient un rôle clé dans la remise en question d'une culture américaine figée. On reconnaissait dans le Surréalisme le pouvoir de surmonter certaines limites de Dada et, en particulier, un nihilisme mal perçu dans une culture toujours en quête de sa propre identité.¹⁶ Même l'écrivain Josephson, par exemple (qui avait rejoint Dada dès son arrivée à Paris en 1921, puis le Surréalisme),¹⁷ a repris cette critique dans son premier article paru dans une revue expatriée, 'David and Goliath'.¹⁸ Position renforcée dans 'After and Beyond Dada'¹⁹ où il étudie les innovations stylistiques introduites par Philippe Soupault, Louis Aragon et Paul Éluard, précurseurs d'une nouvelle phase post-Dada. Il n'est guère étonnant de découvrir que cet article ressemble aux textes d'André Breton ('Après Dada', 1922) et de René Crevel, déjà parus dans les petites revues *The Little Review* et *The Transatlantic Review* dans le contexte de l'internationalisation du modernisme.²⁰

16. Voir Munson, Gorham. 'Vienna Letter', *Gargoyle* 5 (mai 1922) : s.p.; Sanders, Emmy Veronica. 'America Invades Europe', *Broom* 1 (nov. 1921) : pp. 89-93; Loeb, Harold. *The Way It Was*, New York : Criterion Books, 1959, p. 77. Comme l'a souligné Peter Nicholls, Dada a encouragé une appréciation nationaliste de l'image technologique des États-Unis, mais les petites revues d'expatriés rejetaient les extrêmes anti-bourgeois et le nihilisme. Voir Nicholls, Peter. 'Life Among the Surrealists : *Broom* and *Secession* Revisited', in *Revue modernistes, revues engagées*, (eds.) Hélène Aji, Cécile Mansanti et Benoît Tadié, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 247-267.

17. L'écrivain Matthew Josephson a collaboré avec de nombreuses revues expatriées comme *Gargoyle*, *Secession*, *Broom*, *transition*. Sur l'homme et son œuvre, voir Shi, David Emory. *Matthew Josephson, Bourgeois Bohemian*, New Haven : Yale University Press, 1981.

18. Josephson, Matthew. 'David and Goliath', *Gargoyle* 6 (déc. 1921) : p. 14.

19. *Id.* 'After and Beyond Dada', *Broom* 4 (juill. 1922) : pp. 346-350.

20. Crevel, René. 'Which Way', *The Little Review* 4 (automne-hiver 1923/1924) : pp. 29-34; *Id.* 'Coups d'œil', *The Transatlantic Review* 4 (avr. 1924) : pp. 239-243; *Id.* 'Coups d'œil', *The Transatlantic Review* 1

Les petites revues et la mise à jour de la scène américaine

Le numéro d'automne-hiver 1923-1924 de *The Little Review*, où l'article de Crevel 'Which Way' a paru, était le fruit d'un long séjour à Paris de la rédactrice en chef Jane Heap. Tout en apportant son soutien à Dada la revue lançait un appel à la transformation de l'avant-garde. Sous l'influence possible de la soirée du *Cœur à barbe* organisée par Tzara au Théâtre Michel le 6 juillet 1923, le numéro publiait des textes de Soupault, Aragon, Éluard, Tzara et Ribemont-Dessaignes (ainsi que des reproductions d'œuvres d'Ernst, Arp, Man Ray et Masson). Il offrait ainsi une image de la scène culturelle à Paris, mais ne fournissait guère d'explications quant aux suites prévisibles après la scission au cœur de Dada à Paris et la naissance du groupe surréaliste qui s'en est suivie. Selon le commentaire de Heap il s'agissait

[d']une revue détaillée de l'œuvre elle-même, du groupe de jeunes artistes le plus dynamique et libéré à Paris actuellement. Ils n'appartiennent à aucun groupe constitué... mais ils s'amuse tous en produisant des œuvres de valeur. [...] On nous accusera de faire de la réclame pour les Dadaïstes... et pourquoi pas (sauf que ces jeunes ne sont pas Dada).²¹

En Europe Heap a rencontré l'écrivain René Crevel, le surréaliste le plus en vue dans sa revue. À cette époque il commençait à fréquenter quelques cercles culturels parisiens, acquérant ainsi une certaine renommée dans le milieu anglo-américain et de nouveaux débouchés pour ses textes.²² Son amour des mondanités et sa

(juill. 1924) : pp. 123-127. Voir Tashjian, *A Boatload of Madmen*, pp. 16-17 ; Witkovsky, Matthew S. 'Dada Breton', *October* 105 (été 2003) : pp. 135-136.

21. Heap, Jane. 'Comments', *The Little Review* 4 (automne-hiver 1923/1924) : p. 35.

22. Voir Devésa, Jean-Michel. 'René Crevel et le monde anglo-saxon', in *René Crevel, ou L'esprit contre la raison*, (ed.) Jean-Michel Devésa, Lausanne : L'Age d'homme, 2002, p. 235 ; Nigro, Alessandro. 'Au carrefour de la poésie et de la révolution': la critica militante di René Crevel nella Parigi degli anni Venti', *Ricerche di storia dell'arte* 1 (2017) : p. 21.

fréquentation des cercles homo-érotiques renforcent son amitié avec Heap, mais en même temps rendent ses relations avec Breton tendues et compliquées.²³

Parmi les articles de Crevel dans *The Little Review* figurent deux textes critiques sur l'art : le premier sur Giorgio de Chirico (no. 1.1924), le second sur Eugene MacCown (no. 1.1925), jeune peintre américain amant de Crevel à l'époque.²⁴ 'Acknowledgment to Georgio [*sic*] de Chirico', paru d'abord en français dans *Le Disque vert*,²⁵ présentait pour la première fois dans une publication américaine l'œuvre du peintre italien (à part un article de Henry McBride dans *The Dial*).²⁶ Son texte reprenait quelques-unes des idées déjà connues de Breton sur le pouvoir d'initiation de l'œuvre de Chirico²⁷ qui, selon Crevel, articulait une nouvelle proposition culturelle fondée sur une longue tradition, par opposition à la négation du passé que proposait Dada. Chirico est apprécié aussi pour sa vision innovatrice de l'espace urbain et pour ses juxtapositions incongrues – vision reproduite dans quatre de ses œuvres, appartenant au galeriste Paul Guillaume, qui illustraient

23. *Ibid.*, p. 15 ; Trincherò, *Alla ricerca di una nuova identità americana*, p. 107.

24. Crevel, René. 'Acknowledgement to Georgio [*sic*] de Chirico', *The Little Review* 1 (printemps 1924) : pp. 7-8 ; *Id.* 'Eugene Mac Cown, Peintre Ingénu', *The Little Review* 1 (printemps 1925) : pp. 16-17.

25. Crevel, René. 'Merci Georgio [*sic*] de Chirico', *Le Disque vert* 3 (1923) : pp. 1-2. En 1924 Crevel publie un deuxième article sur Chirico : *Id.* 'La minute qui s'arrête ou le bienfait de Giorgio de Chirico', *Sélection* 7 (1924) : pp. 161-165.

26. Voir Landes, Jennifer. 'Giorgio de Chirico and the American Critics, 1920-1940', in *Giorgio De Chirico and America* [catalogue d'exposition], (ed.) Emily Braun, New York : Hunter College of the City of New York, Rome : Fondazione Giorgio et Isa de Chirico, Turin : Umberto Allemandi & C., 1996, p. 34.

27. Voir Roos, Gerd et Weidlich, Martin. 'Giorgio de Chirico et la 'Bande Breton'', *Ligeia* 177-180 (2020/1) : pp. 93-94.

l'article:²⁸ *Mistero e malinconia di una strada* (1914)²⁹ (par la suite dans la collection Breton); *La coppia* (1914-15)³⁰, acquis plus tard par Paul Éluard; *Il vaticinatore* (1914-15)³¹ et *L'Enigme de la fatalité* (1914).³²

Les liens entre l'intérêt culturel et les intérêts du marché de l'art représentaient un aspect novateur et particulier de *The Little Review* dirigée par Jane Heap qui, en 1924, lançait à New York un débouché commercial appelé The Little Review Gallery. L'objectif était de vendre des œuvres d'art américaines et européennes grâce aux relations d'affaires établies avec des galeristes parisiens, tels Henri Kahnweiler, contacté par l'intermédiaire de Gertrude Stein pour l'achat de quelques tableaux de Juan Gris, reproduits eux aussi dans le numéro qui a suivi celui qui reproduisait les œuvres de Chirico.

Comme pour le texte de Crevel sur Eugene MacCown, lié à une exposition solo à la galerie de Léonce Rosenberg, la Galerie de l'Effort Moderne,³³ le texte sur Chirico – qui revenait sur des

28. La provenance des tableaux est signalée dans Heap, Jane. 'Comments', *The Little Review* 1 (printemps 1924) : p. 58. Au lieu d'un titre, les reproductions de la revue ne comportaient qu'une ligne : 'by Georgio [*sic*] de Chirico'.

29. Giorgio de Chirico, *Mistero e malinconia di una strada*, huile sur toile, 1914 ; collection particulière.

30. Giorgio de Chirico, *La coppia*, huile sur toile, 1914-1915, MoMA, New York. <https://www.moma.org/collection/works/80588>.

31. Giorgio de Chirico, *Il vaticinatore*, huile sur toile, 1914-1915, MoMA, New York. <https://www.moma.org/collection/works/80589>.

32. Giorgio de Chirico, *L'énigme de la fatalité*, huile sur toiles, avril-mai 1914, Kunstmuseum Basel – Foundation Hoffmann. Les reproductions ont sans doute été fournies par les rédacteurs de la revue *Sélection* qui avait publié l'article de Crevel en mai 1924, puisque E.L.T. Mesens et André de Ridder ont tous deux demandé à Heap de renvoyer les photos des tableaux de Chirico. Voir la lettre de Mesens à Jane Heap, 8 déc. 1924, Little Review Records, 1914-1964, UWM Manuscript Collection 1, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries, Archives Department, box 8, folder 28 ; lettre de A. de Ridder à Heap, 6 juill. 1924 ; 22 oct. 1924, *Ibid.*, box 9, folder 2.

33. Voir Nigro, 'Au carrefour de la poésie et de la révolution', pp. 20-24 ; Trincherò, *Alla ricerca di una nuova identità americana*, pp. 101-105.

thèmes-clé de la poétique surréaliste – a paru à un moment très propice pour l'artiste italien puisque les collectionneurs américains commençaient à s'intéresser à lui. Citons comme exemple Albert C. Barnes qui, sur les conseils de Guillaume, a acheté vingt de ses tableaux en 1923.³⁴ Mais là où Barnes préférait pour sa collection les œuvres des années 1920, les reproductions qui illustraient le texte de Crevel dataient toutes du milieu des années 1910. Les Surréalistes, devenus de grands collectionneurs des œuvres de Chirico, convoitaient les tableaux de cette époque acquis par Guillaume.³⁵

Le célèbre numéro printemps-été 1926 de *The Little Review* présentait de nouvelles perspectives sur l'art et la littérature surréalistes, grâce à la collaboration de Matthew Josephson et Malcolm Cowley qui, à leur retour aux États-Unis en 1924, ont cherché à rassembler un groupe de jeunes écrivains inspirés par les auteurs qu'ils avaient fréquentés à Paris.³⁶

La lecture du numéro à la lumière de la longue histoire de la revue révèle que l'objectif de Heap était d'apporter des renseignements sur le Surréalisme (même si elle ne l'appréciait pas elle-même) et d'encourager une meilleure appréciation des artistes

34. Voir Boddwyn, Julia M. 'The First American Collector of de Chirico', in *Giorgio De Chirico and America*, p. 46.

35. De nombreuses études se sont penchées sur les liens humains, artistiques et commerciaux entre Chirico et les Surréalistes. Voir par exemple : Fagiolo dell'Arco, Maurizio et Baldacci, Paolo. *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Milan : Edizioni Philippe Daverio, 1982 ; Fagiolo dell'Arco, Maurizio. *Giorgio de Chirico all'epoca del Surrealismo*, Milan : Electa, 1991 ; De Sanna, Joel. 'Giorgio de Chirico – André Breton : Duel à mort', *Metafisica* 1-2 (2002) : pp. 17-61 ; Roos et Weidlich, 'Giorgio de Chirico et la 'Bande Breton'', pp. 83-144. Notons en passant que la parution de l'article de Crevel a coïncidé avec la vente d'une partie de la collection d'Éluard à l'Hotel Drouot (Paris, 3 juill. 1924) y compris des œuvres de Picasso, Braque et huit tableaux par Chirico. Sur la vente Éluard, voir Ensabella, Alice. 'Apparition à la cote du peintre italien Giorgio de Chirico'. La vendita della collezione Paul Éluard del luglio 1924', *Studi online* 4 (2015) : pp. 39-45.

36. Voir Shi, *Matthew Josephson*, pp. 77-108.

dans le contexte social américain.³⁷ Son éditorial nous apprend que, voulant comparer les milieux culturels de Paris et New York, la direction du numéro avait été confiée en partie à Georges Ribemont-Dessaignes, qui avait sollicité René Crevel, Michel Leiris et Georges Limbour entre autres ; et en partie à Josephson, à qui on devait la participation de Hart Crane, Gorham Munson, Edward Nagle et Malcolm Cowley.

La section américaine de la revue est consacrée à la littérature et en particulier, aux textes de Matthew Josephson qui, comme Tashjian l'a déjà démontré, avait projeté d'attaquer Breton et son *Manifeste du Surréalisme* (1924), sans doute à partir d'une interprétation erronée.³⁸ La section européenne rassemble poèmes, extraits de romans, critique d'art et reproduction de tableaux, présentant une vue d'ensemble du mouvement. Alors que Heap laisse entendre que la 'section Paris' avait été sélectionnée par Ribemont-Dessaignes, une lettre de Tristan Tzara à la rédactrice, datée 28 mai 1925, suggère au contraire que ce n'est qu'à la suite de cet échange que Heap a décidé de consacrer un numéro au Surréalisme, répondant ainsi à la demande de Josephson de rassembler un dossier consacré au groupe qu'il tentait de créer à New York.³⁹

Tzara était un collaborateur de premier plan à la revue à partir de 1923.⁴⁰ Il a facilité l'accès de Heap au milieu artistique parisien, et envoyé régulièrement d'Europe textes et reproductions. Il reprenait ainsi en quelque sorte le rôle qu'avait eu Ezra Pound dans la revue

37. Voir Heap, Jean. 'Contributors', *The Little Review* 1 (printemps-été 1926) : p. 1.

38. Josephson, Matthew. 'A Letter to my Friends', *Ibid.*: pp. 17-19. Voir Tashjian, *A Boatload of Madmen*, pp. 20-22.

39. Voir la lettre de Josephson à Jane Heap, 11 nov. 1925, in *Little Review Records, 1914-1964*, UWM Manuscript Collection 1, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries, Archives Department, box 7, folder 31 ; la lettre de Heap à Josephson, 8 avr. 1926, in *Matthew Josephson Papers*. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, box 7, folder 169.

40. Voir Noyes Platt, 'Mysticism in the Machine Age', p. 29 ; Trincherro, *Alla ricerca di una nuova identità americana*, pp. 117-179.

entre 1917 et 1923. Avec sa lettre Tzara a fourni la riche documentation iconographique du numéro, qui comprenait des tableaux de Pierre Roy, Louis Marcoussis, Miró et Masson (ces deux derniers présentés par un commentaire de Michel Leiris).⁴¹ Tzara situe minutieusement chaque individu dans le contexte du milieu parisien, et termine par une demande, annonçant à Heap que Masson, Miró, Leiris, Viot, Baron, Limbour, Salacrou et lui-même préféreraient être publiés ensemble.⁴²

Par conséquent, l'image du Surréalisme véhiculée par ce numéro n'était pas liée à Breton qui, à ce moment-là, cherchait à cimenter un groupe et qui s'est permis de critiquer Leiris parce qu'il figurait dans *The Little Review*.⁴³ Par ailleurs, une étude de la sélection montre que Masson, comme nous le verrons plus loin, avait des liens étroits avec le milieu anglo-américain. Il en était de même avec Miró qui, lors de la publication du numéro, avait une exposition solo à la Galerie Pierre (12-27 juin 1926) qui exposait deux tableaux reproduits dans *The Little Review : La terre labourée*⁴⁴ et *Paysage catalan (Le chasseur)*,⁴⁵ tous deux datés de 1923-24. Notons qu'à cette époque Miró était sous contrat avec Pierre Loeb qui a contribué à son renom international, aux États-Unis tout particulièrement. Pour preuve, signalons non seulement les deux reproductions dans *The Little Review* mais sa participation en 1926 à l' 'International Exhibition of Modern Art' de la Société Anonyme, au Brooklyn

41. Leiris, Michel. 'Joan Miró', *The Little Review* 1 (printemps-été 1926) : pp. 8-9 ; *Id.* 'André Masson', *Ibid.* : pp. 16-17.

42. Lettre de Tzara à Jane Heap, 28 mai 1925, in *The Little Review* Records, 1914-1964, UWM Manuscript Collection 1, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries, Archives Department, box 9, folder 38. La contribution d'Armand Salacrou ne figure pas dans l'édition publiée.

43. Voir Mansanti, *La Revue Transition (1927-1938)*, p. 156.

44. Joan Miró, *La terre labourée*, 1923-4, huile sur toile, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. <https://www.guggenheim.org/artwork/2934>. Tableau reproduit dans *The Little Review* sous le titre *Terre la sourée*.

45. Joan Miró, *Paysage catalan (Le chasseur)*, 1923-1924, huile sur toile, The Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/78756>. Acheté par André Breton en 1925, et reproduit dans *The Little Review* sous le titre *Le chasseur*.

Museum of Art, sous la direction de Katherine Dreier et Marcel Duchamp.⁴⁶ Par ailleurs, l'article de Jacques Viot sur Marcoussis peut lui aussi ajouter à nos connaissances quant aux questions financières liées aux œuvres en question : Viot, présenté par Tzara comme un poète de la génération post-Dada mais sans lien avec le groupe surréaliste,⁴⁷ était alors à la fois secrétaire de la Galerie Pierre et marchand d'artistes tels qu'Ernst et Miró.⁴⁸

La présence surréaliste dans transition

Alors que le Surréalisme n'avait qu'une présence mineure dans *The Little Review*, il en est tout autrement dans une autre revue à l'histoire prestigieuse, *transition* (1927-1930 ; 1932-1938), fondée par Eugene Jolas, journaliste américain d'origine alsacienne, qui a séjourné à Paris de 1924 à 1925. Dans le *Chicago Tribune* Jolas a raconté la naissance du mouvement d'avant-garde français,⁴⁹ en se référant aussi bien aux idées de Breton (sur l'écriture automatique en particulier) qu'à celles de l'Alsacien Ivan Goll qui voyait dans le Surréalisme un mouvement essentiellement international.⁵⁰

C'est dans le numéro 9 (1927) de *transition* que les rédacteurs ont annoncé le soutien qu'ils comptaient apporter au mouvement : dans

46. Voir Drost, Julia, Flahutez, Fabrice, Helmreich, Anne *et al.* 'Avida Dollars ! Surrealism and the Art Market in the United States, 1930–1960', in *Networking Surrealism*, pp. 14-15. International Exhibition of Modern Art, 19 nov. 1926, – 10 jan. 1927, Brooklyn Museum of Art, New York.

47. Voir la lettre de Tzara à Heap, 28 mai 1925, in *Little Review Records, 1914-1964*, UWM Manuscript Collection 1, University of Wisconsin-Milwaukee Libraries, Archives Department, box 9, folder 38.

48. Voir Drost, Julia. 'Il sogno della ricchezza : Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre', *Ricerche di storia dell'arte* 121 (2017) : p. 11.

49. Tashjian, *A Boatload of Madmen*, pp. 12-13.

50. Mansanti, Céline. 'Présence du Surréalisme dans la revue *Transition* (Paris, 1927-1938) : Eugene Jolas entre André Breton et Ivan Goll', *Mélusine* 26 (fév. 2006) : pp. 278-279 ; *Ead.*, *La revue Transition (1927-1938)*, p. 159. Breton était considéré, au contraire, comme une force qui gênait le mouvement, voir Jolas, Eugene. *Man From Babel*, New Haven–London : Yale University Press, 1998, pp. 80-81.

‘First Aid to the Enemy’⁵¹ ils décrivent le Surréalisme comme une force dynamique capable de faire revivre la scène littéraire, et comme un exemple intéressant de la réalité culturelle américaine. Il faut noter toutefois que la ligne éditoriale de la revue s’éloignait de celle du mouvement français par son évaluation du rôle de l’imagination de l’artiste, ainsi que par son penchant pour les néologismes et une littérature libérée des contraintes grammaticales, comme le montre le manifeste ‘Revolution of the Word’ (1929).⁵²

Malgré la distance, voire l’indifférence de Breton,⁵³ *transition* a constitué une plateforme importante pour la dissémination du Surréalisme, comme le montrent les nombreuses illustrations provenant de la Galerie Surréaliste, disponibles sans doute grâce aux liens entre Jolas et Paul Éluard, apprécié comme poète, et le dadaïste et anarchiste Marcel Noll, futur directeur de la galerie.⁵⁴ *transition* a reproduit des œuvres de Tanguy, Miró et Man Ray, trois artistes qui figuraient aussi dans les projets d’exposition de la galerie. Il s’agissait peut-être d’une rencontre culturelle qui cachait un accord commercial, comme le suggèrent aussi les publicités publiées dans la revue.⁵⁵ Il s’agit ici d’une hypothèse basée, d’une part, sur une lettre de Jolas à Josephson pour le prévenir de la fermeture de la galerie et de l’impact sur les illustrations dans la revue.⁵⁶ À ceci nous ajouterions, d’autre part, le voyage fait aux USA par l’épouse de

51. Jolas, Eugene, Éluard, Paul et Sage, Robert. ‘First Aid to the Enemy’, *transition* 9 (déc. 1927) : pp. 161-176.

52. S.n. ‘The Revolution of the Word’, *transition* 16-17 (printemps-été 1929) : p. 13. Voir aussi Mansanti, *La Revue Transition (1927-1938)*, pp. 163-192.

53. *Ead.*, ‘Présence du Surréalisme dans la revue *Transition*’, pp. 275-285.

54. Jolas, *Man From Babel*, p. 90.

55. Sur cette publicité, voir aussi Cushing, C. Douglas. ‘A Version of Surrealism : *Transition* and its Romantic Legacy’, *The Space Between : Literature and Culture 1914-1945* 14 (2018) : p. 6.

http://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol14_2018_cushing.

56. Voir la lettre de Jolas à Josephson, 20 juill. 1928, in Eugene and Maria Jolas Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, box 6, folder 136.

Jolas, Maria MacDonald qui n'a pas réussi à publier à l'étranger une anthologie d'art et de littérature surréaliste.⁵⁷

Ces liens étroits peuvent peut-être s'expliquer par la reproduction dans la revue d'œuvres de Tanguy et de Chirico.⁵⁸ Les tableaux du premier paraissent pour la première fois dans le numéro 2 (mai 1927), en même temps que l'ouverture dans la galerie de Paris de l'exposition 'Yves Tanguy et objets d'Amérique' (27 mai – 15 juin 1927), suivi dans le numéro de septembre de la reproduction d'*Un grand tableau qui représente un paysage*,⁵⁹ tableau de 1927 exposé lui aussi à Paris, mais sans trouver d'acquéreur.⁶⁰ Plus révélateur encore, le fait que dans le deuxième numéro la toile de Tanguy figure aux côtés du *Grand automate* (1925),⁶¹ tableau de Chirico, artiste qui avait joué le rôle de prophète et initiateur pour les Surréalistes et tout particulièrement pour Tanguy. La présence de ce tableau, présenté ici sous le titre *Au bord de la mer*, s'expliquerait par le fait qu'il figure aussi dans un ouvrage de Roger Vitrac, *Georges de Chirico : vingt-neuf reproductions de peintures précédées d'une étude critique*, paru la même année.⁶²

57. Jolas, *Man From Babel*, p. 90.

58. Ce soutien concernait non seulement les activités de la galerie mais, plus généralement, tous les artistes surréalistes, comme le montre par exemple la reproduction d'œuvres de Max Ernst dans *transition* (2 mai 1927) lors de son exposition solo à la Galerie Van Leer (14 mars – 5 avril 1927), mentionnée aussi dans l'introduction des éditeurs.

59. Yves Tanguy, *Un grand tableau qui représente un paysage*, 1927, huile sur toile. Pour la reproduction dans *transition*, sous le titre *Landscape*, voir : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6458020_s/f123.item.

60. Voir *Yves Tanguy et objets d'Amérique* [catalogue d'exposition], Paris : Éditions Surréalistes, 1927, p. 7.

61. Giorgio de Chirico, *Le Grand Automate*, 1925, huile sur toile. Pour la reproduction dans *transition* : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64362061/f110.item>.

62. Vitrac, Roger. *Georges de Chirico : vingt-neuf reproductions de peintures précédées d'une étude critique*, Paris : Gallimard, 1927. Fagiolo dell'Arco remarque qu'il s'agit d'un des rares tableaux des années 1920 reproduits dans le Catalogue de Chirico du MoMA de 1966, sous la direction de James Thrall Soby. Voir Fagiolo dell'Arco, Maurizio. 'Vita e opere di G. de Chirico, 1924-1929', in *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*, p. 486.

La sélection de reproductions pour les numéros de janvier et mars 1928, *La révélation du solitaire*⁶³ (1916), puis *L'arc des échelles noires*⁶⁴ (1œ914) (toutes deux fournies par la Galerie Surréaliste) semble avoir été motivée aussi bien par l'intérêt porté à la lecture surréaliste des œuvres du Chirico de la première époque que par une stratégie de commercialisation. 1928 fut une année importante, marquée par plusieurs expositions des œuvres du peintre, dont sa première exposition solo à New York, ainsi que les célèbres expositions rivales de Paris : à la Galerie de Léonce Rosenberg, l'Effort Moderne ; et la Galerie Surréaliste.⁶⁵ Celle de New York, organisée conjointement par la galeriste américaine Valentine Dudensing, Paul Guillaume et Pierre Matisse, rassemblait des tableaux récents et anciens. Celle de la rue Caillot, au contraire, a exposé uniquement les toiles des années 1910, dont plusieurs venaient des collections surréalistes (dont les deux reproduites dans la revue).

Il serait néanmoins réducteur, voire trompeur, de décrire les rapports complexes entre la revue et l'avant-garde uniquement en termes d'intérêt pour l'art contemporain ou d'intérêts commerciaux.

63. Giorgio de Chirico, *La révélation du solitaire*, 1916, huile sur toile. Pour la reproduction dans *transition*, sous le titre 'Painting', voir : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64480490/f94.item>.

64. Giorgio de Chirico, *L'arc des échelles noires*, 1914, huile sur toile. La reproduction dans *transition* conserve le même titre : voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64480512/f112.item>. Breton acheta le tableau en 1924 à la vente de la collection Éluard à L'Hotel Drouot. Voir Ensabella, 'Apparition à la cote du peintre italien Giorgio de Chirico', p. 43.

65. 'Paintings by Giorgio de Chirico', exposition du 23 janv. au 11 fév. 1928 à la Valentine Gallery, New York ; 'Œuvres anciennes de Georges [sic] de Chirico', Galerie Surréaliste, du 15 fév. au 1 mars, en même temps qu'une exposition solo de l'artiste à la Galerie de l'Effort Moderne. En 1928 Chirico figure dans de nombreuses expositions, solo et rétrospectives. Voir Fagiolo dell'Arco and Baldacci, *Giorgio de Chirico all'epoca del Surrealismo*, pp. 7, 10-13 ; De Sanna, 'Giorgio de Chirico – André Breton : Duel à mort', pp. 44-53 ; Chierici, Giorgia. 'Giorgio de Chirico e l'America. La prima personale alla Valentine Gallery di New York', *Metafisica* 19 (2019) : pp. 294-339 ; Roos et Weidlich, 'Giorgio de Chirico et la 'Bande Breton'', pp. 136-142.

Il est clair, en effet, que les rédacteurs en chef de *transition* ont réussi à traduire pour le public américain les nombreuses influences qui touchaient la scène artistique de Paris, formulant ainsi une nouvelle proposition culturelle. Celle-ci comprend d'une part l'intérêt que les Surréalistes portaient aux arts non-européens, les objets précolombiens en particulier ; d'autre part, le thème de l'identité américaine. En agissant ainsi ils reprenaient un récit déjà engagé aux États-Unis,⁶⁶ revisité en Europe non seulement à travers les expositions de la Galerie Surréaliste ('Man Ray et les objets des îles', 1926 ; 'Yves Tanguy et objets d'Amérique', 1927),⁶⁷ mais aussi celle de Georges-Henri Rivière, 'Les Arts anciens de l'Amérique' au Musée des Arts Décoratifs de Paris (1928), la première exposition sur ce sujet à visée proprement scientifique, reprise dans celle du Musée d'Art de Tolède.⁶⁸ Sur le plan culturel et politique ces expositions faisaient partie d'un système complexe de relations internationales entre la France, les États-Unis et le Mexique suite à la redécouverte et l'étude des cultures autochtones.⁶⁹

Dès le numéro 5 (août 1927) *transition* a publié des articles sur le Mexique et les cultures précolombiennes,⁷⁰ qui mettaient souvent

66. Braun, Barbara. *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World, Ancient American Sources of Modern Art*, New York : Harry N. Abrams, 1993, pp. 38-46.

67. Gilbert, Courtney. *The (New) World in the Time of the Surrealists : European Surrealists and their Mexican Contemporaries*, Thèse de Doctorat, The University of Chicago, 2001, p. 37 ; 76.

68. Voir s.n. 'Glossary', *transition* 14 (fall 1928) : p. 278. Sur les deux expositions et les aspects culturels et scientifiques de celles-ci, voir Fee, Sarah. 'Not for Art's Sake : An Early Exhibition of Pre-Columbian Objects at the Toledo Museum of Art, 1928-1929', *Museum Anthropology* 1 (2011) : pp. 13-28 ; Faucourt, Camille. 'L'annonce d'une renaissance : l'exposition 'Les Art anciens de l'Amérique'', in *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37* [catalogue d'exposition], (eds.) André Delpuech, Christine Laurière et Carine Peltrier-Caroff, Paris : Muséum national d'Histoire naturelle 2017, pp. 51-77.

69. Vaudry, Élodie. *Les arts précolombiens : transferts et métamorphoses de l'Amérique latine à la France, 1875-1945*, Presses universitaires de Rennes : Rennes, 2019, pp. 85 ; 140-141.

70. Voir Jolas, Eugene. 'Almanach', *transition* 13 (été 1928) : p. 75 ; et les légendes des reproductions 'Statue de la Mort Violente, Aztèque,

l'accent sur leurs liens avec la violence, le sang, la vie et la mort, approche non sans rapport avec les modèles surréalistes, à commencer par Breton lui-même dans son 'Introduction au discours sur le peu de réalité', reprise en anglais dans la revue.⁷¹

Comme elle l'avait fait pour les artistes contemporains, la revue *transition* a beaucoup contribué à faire connaître ces objets, tout en restant très consciente de leur valeur mercantile : ils étaient souvent exposés à la Galerie Surréaliste,⁷² et se retrouvaient dans les collections de Charles Ratton ou Paul Éluard, comme ce fut le cas pour les statues et bols reproduits dans le numéro 14 à l'automne 1928. Plusieurs études montrent en effet que le marché des arts non-européens nourrissait les comptes en banque des Surréalistes et tout particulièrement de Paul Éluard – dont Jolas connaissait la collection⁷³ – qui recherchaient toujours de tels objets pour les revendre à des marchands d'art de Paris comme Charles Ratton.⁷⁴

Jolas utilise l'aspect mythologique de ces objets dans sa refonte du langage artistique en faveur d'un langage humaniste et universaliste ; il se tourne notamment vers l'Amérique latine, perçue comme réservoir d'expressions ayant un lien très fort avec l'Amérique du Nord. Même lorsque l'influence du Surréalisme bretonien a commencé à céder le terrain en faveur d'un dialogue avec Carl Einstein et la revue *Documents*, *transition* a maintenu ce cap. Ainsi, le numéro 20 (1930), qui termine la première série, présente des reproductions d'objets précolombiens qui, par plusieurs

Zapothèque', *transition* 5 (août 1927) : pp. 96-97.

71. Breton, André. 'Introduction to the Discourse on the Dearth of Reality', *Ibid.* : pp. 129-145. Sur cet essai voir aussi Tythacott, Louise. *Surrealism and the Exotic*, London : Routledge, 2003, pp. 39-45 ; Conley, Katharine. 'Surrealism and Outsider Art : From the 'Automatic Message' to André Breton's Collection', *Yale French Studies* 109 (2006) : pp. 138-140.

72. La 'Statue de la Mort Violente, Aztèque', reproduite dans le numéro 5 en 1927 figure aussi dans le catalogue *Yves Tanguy et objets d'Amérique*.

73. Voir Jolas, Eugene. 'Surrealism : Ave atque Vale', *Fantasy. A Literary Quarterly with an Emphasis on Poetry* 1 (1941) : p. 24.

74. Voir Drost, 'Il sogno della ricchezza', p. 8 ; Saint-Raymond, Léa et Vaudry, Élodie. 'The Vanishing Paths of African Artefacts : Mapping the Parisian Auction Market for 'Primitive' Objects in the Interwar Period', *Journal for Art Market Studies* 1 (2020) : pp. 3-4.

côtés, ont des liens aussi bien avec les pièces de l'exposition 'Les Arts anciens de l'Amérique' qu'avec les objets reproduits dans *Documents*. Alors qu'ils servent dans la revue de Bataille à miner les bases de la supposée supériorité occidentale, grâce à leur pouvoir perturbateur, dans *transition* ils sont perçus comme un puissant élément-clé dans la construction d'une nouvelle société née de l'union des cultures des Amériques du Nord et du Sud.⁷⁵

Le cas André Masson

Pour mieux comprendre comment l'art d'avant-garde est présenté dans les revues d'expatriés il est intéressant d'étudier le cas d'André Masson. Celui-ci représente un lien important entre le langage post-cubiste véhiculé par ces publications avant 1924 et l'introduction de l'art surréaliste, qui est intimement liée à une série de textes.

Depuis son retour à Paris en 1922, Masson s'était consacré exclusivement à la peinture. Il fréquentait les ateliers de Juan Gris et André Derain et rencontrait Artaud, Leiris, Miró et Louis Aragon dans son atelier de la rue Blomet. C'est sa refonte du langage cubiste au cours de ces années qu'appréciait Gertrude Stein, qui lui a acheté trois tableaux,⁷⁶ exposés plus tard lors d'une importante exposition solo à la Galerie Simon en 1924 ; exposition qu'évoque Ernest Hemingway dans les pages de la *Transatlantic Review*.⁷⁷ Alors que pour Hemingway (qui partageait avec Masson l'expérience de la guerre et la recherche de nouveaux types d'expression), son art constituait un nouveau langage qui marquait la fin de Dada et les

75. Rumold, Rainer. *Archaeologies of Modernity. Avant-Garde Bildung*, Evanston : Northwestern University Press, 2015, pp. 120-131 ; Trincherò, *Alla ricerca di una nuova identità americana*, pp. 289-291.

76. Gertrude Stein, parmi les premiers à s'intéresser à ses tableaux, achète trois toiles à la Galerie Simon en 1923. Voir Mendillo, Kate. 'Chronology', in *The Steins Collect : Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde* [exhibition catalogue], (eds.) Janet Bishop, Cécile Debray and Rebecca Rabinow, New Haven : Yale University Press, 2011.

77. Hemingway, Ernest. 'And to the United States', *The Transatlantic Review* 5 (mai 1924) : p. 356.

débuts du Surréalisme,⁷⁸ pour Stein c'est sa lecture de la leçon de Gris qui ouvrait un champ d'étude commun.⁷⁹

Étant donné de tels liens, il n'est guère étonnant que plusieurs œuvres de Masson aient été reproduites dans *The Little Review*, d'abord dans le numéro automne-hiver 1923-1924, où elles dialoguent avec les œuvres de Gris et un texte de René Crevel. En 1926 (déjà mentionné), *Nu dans un intérieur* (1924),⁸⁰ qui faisait partie de la collection d'Éluard, est reproduit avec un article où Leiris retrace les liens étroits entre l'écriture automatique et le style de Masson, ratifiant ainsi le rôle central que celui-ci occupait dans l'avant-garde surréaliste.

Par ailleurs, les collaborateurs de *transition* se sont intéressés à l'œuvre de Masson non seulement pour ses liens avec le marché de l'art, comme ce fut le cas en 1927 (no.3) pour *Le combat des poissons* (1926),⁸¹ lors de son exposition à la Galerie Simon,⁸² mais aussi comme exemple de l'écriture automatique révolutionnaire que

78. Sur Hemingway et le séjour parisien, voir Reynolds, Michael. *Hemingway : the Paris Years*, New York : W. W. Norton & Company, 1999, pp. 172-174.

79. L'amitié entre Hemingway et Masson ou Miró a bénéficié de son acquisition de quelques-uns de leurs tableaux, tels que *La Ferme* (1921-1922) de Miró. Voir O'Rourke, Sean Evan. 'Shipman and Hemingway's Farm', *Journal of Modern Literature* 1 (1997) : pp. 155-159. Le tableau figure dans *The Little Review* du printemps 1923, de même que *Les Corbeaux* (1922) de Masson.

80. André Masson, *Nu dans un intérieur*, huile sur toile, 1924, Musée d'Art Moderne de Paris. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/œuvres/nu-dans-un-interieur#infos-principales>.

La reproduction de *The Little Review* porte le titre : 'Figure by André Masson (Property of Paul Eluard)'.

81. André Masson, *Le combat des poissons* (sable, plâtre, huile, crayon et fusain sur toile), 1926, The Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/79309>. Pour la reproduction dans *transition*, voir : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6436207f/f112.item>.

82. Un des éditeurs de *transition*, Elliot Paul, était un grand ami de Gertrude Stein, dont il partageait la position sur l'art. Voir Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York : The Literary Guild, 1933, p. 293.

défendait la revue. Les liens entre l'écriture et ses tableaux, sur lesquels Breton avait déjà attiré l'attention, étaient soulignés par une série de poèmes comme ceux d'Evan Shipman, Américain vivant à Paris. Le poème 'To a Second Picture by André Masson' est inspiré par les œuvres de Masson du milieu des années 1920 sur le motif de la forêt ; alors que 'Premonition (to André Masson)', publié avec une reproduction de *Le Couteau* (1926),⁸³ retrace les liens entre l'écriture et la peinture dans une suite d'images qui évoquent la désintégration de la forme par la mise en scène de pulsions et d'émotions.⁸⁴ On reconnaît une approche semblable chez Masson lors de son 'excommunication' par Breton : voir à titre d'exemple les numéros 15 et 19-20 (1929-1930), où *transition* rapproche peu à peu sa ligne éditoriale de la poétique de Carl Einstein et la revue *Documents* quant à la déconstruction, la transformation, et la recréation de la forme.

La relation entre le mot et l'image était, à yeux de Jolas, la valeur essentielle de l'œuvre du peintre français, comme il le souligne dans un petit poème publié sous le pseudonyme de Theo Rutra:⁸⁵ ses vers, sous l'impact du tableau *Le combat des poissons* et d'un automatisme inconscient,⁸⁶ renforcent l'idée d'un nouveau langage sans règles formelles, tel que le réclamait le manifeste 'Revolution of the Word', qui devait paraître peu après. Rainer Rumold montre que Jolas communiquait avec Einstein, comme le suggère la reproduction des tableaux *Le chiffre cinq* (1928)⁸⁷ et *Le piège et*

83. André Masson, *Le couteau*, huile sur toile, 1926. Pour la reproduction dans *transition*, où il porte le titre *The Knife*, voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64480512/f111.item>.

84. Shipman, Evan. 'To a Second Picture by André Masson', *transition* 9 (déc. 1927) : p. 123 ; *Id.* 'Premonition (to André Masson)', *transition* 12 (mars 1928) : p. 135. Sur Shipman, voir O'Rourke, 'Evan Shipman and Hemingway's Farm', p. 156.

85. Rutra, Theo (Eugene Jolas). 'André Masson', *transition* 15 (automne 1929) : p. 101.

86. Voir Rumold, Rainer. 'Archeo-logies of Modernity in *transition* and *Documents* 1929/30', *Comparative Literature Studies* 1 (2000) : pp. 58-60.

87. André Masson, *Le chiffre cinq*, huile sur toile, 1928. Pour la reproduction dans *transition*, voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62414897/f273.item>.

l'oiseau (1928)⁸⁸ dans le numéro 15 de *transition*, où figure aussi le texte d'Einstein publié dans *Documents*, 'André Masson, étude ethnologique'...⁸⁹ L'écrivain américain et le critique allemand étaient ainsi unis dans leur lecture de Masson enracinée dans la pensée jungienne,⁹⁰ mais suivant deux approches différentes : chez Einstein, une approche anthropologique ; chez Jolas, l'approche humaniste d'une nouvelle renaissance.⁹¹

Les œuvres de Masson figuraient aussi dans le dernier numéro de la première série de la revue (19-20, 1930). Il s'agit d'un numéro d'une grande densité et complexité dans lequel les illustrations font paraître de nombreux liens avec la vision d'Einstein. Prenons à titre d'exemple *La rencontre*⁹² qui suit le texte de Jolas réclamant l'abandon du naturalisme dans l'écriture et son remplacement par l'exploration de 'sa propre vie intérieure, ainsi que des mystères des individus auxquels il [l'écrivain] s'intéresse'.⁹³

Jolas ne fut pas le seul expatrié à louer Masson, comme le révèlent les textes de Harold Salemsen, écrivain américain et fondateur de la revue expatriée le *Tambour*, qui dans *transition* (15, 1929) traite l'artiste français de sincère parce qu'il n'avait jamais abandonné les idées fondatrices du Surréalisme et qu'il avait ainsi contribué à la formulation de nouvelles formes d'expression

88. André Masson, *Le Piège et l'oiseau*, huile sur toile, 1928. Pour la reproduction dans *transition*, voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62414897/f275.item>.

89. Einstein, Carl. 'André Masson, étude ethnologique', *Documents* 2 (1929) : pp. 93-105. Voir aussi Rumold, 'Archeo-logies of Modernity', p. 58.

90. Sur Einstein et sa lecture de Jung, voir Didi-Huberman, Georges. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Turin : Bollati Boringhieri, 2007, pp. 180 ; 213-214.

91. Voir Cushing, 'A Version of Surrealism', pp. 10-12 ; Camilla Froio, 'Clement Greenberg et la question surréaliste : Politique, eccentricité et malentendus', dans le présent numéro de *Mélusine*.

92. André Masson, *La rencontre*, pastel, [n.d.]. Pour la reproduction dans *transition*, voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6436280k/f113.item>.

93. Jolas, Eugene. 'Towards New Forms?', *transition* 19-20 (June 1930) : p. 104.

visuelle.⁹⁴ Aux yeux de Salemsen, Masson était un ‘pur artiste’⁹⁵ qui avait réalisé une figuration à la limite de l’abstraction, sans jamais tomber dans le décoratif, grâce à une recherche indépendante ininterrompue sur l’emploi de l’automatisme. A ses yeux, l’art de Masson constituait un flux qui passait directement de l’esprit au tableau, tout comme l’écriture, le rendant ainsi capable de représenter l’intériorité.

L’hommage à Masson s’est poursuivi dans la revue *Tambour*, où figurent uniquement des œuvres graphiques, aussi bien en raison du coût des reproductions que pour souligner les liens entre l’écriture et les arts visuels. Salemsen, pour qui l’image avait la priorité,⁹⁶ considérait Masson comme le plus à même de représenter ses propres recherches, ainsi que l’artiste qui avait ouvert une voie nouvelle. Il le comparait à un dieu humain capable de penser en images, au maître qui incarnait le mieux la période de l’après-guerre et la voie à suivre, comme l’avaient fait dans le passé Michelange, Raphaël et Léonard.⁹⁷ Il le considérait comme un peintre ‘spirituel’ qui cherchait à scruter l’humanité et la condition humaine, incarnant le seul aspect du Surréalisme encore valable.⁹⁸

94. Salemsen, Harold James. ‘Paris Letter’, *transition* 15 (automne 1929) : pp. 103-112.

95. *Ibid.*, p. 104.

96. *Id.* ‘Essential : 1930’, *Tambour* 7 (1930) : pp. 1-4.

97. *Id.* ‘Artistes II. André Masson’, *Tambour* 8 (1930) : pp. 64-65.

98. *Id.* ‘Littérature et esprit’, *Tambour* 2 (1930) : pp. 80-82.

Les artistes surréalistes de l'exposition de Monroe Wheeler au MoMA : 'Portraits du 20^e siècle' (1942-1943)

VALERIA ROMANO

'Portraits du XX^e siècle': une exposition en temps de guerre. Questions d'organisation et de conservation

Le 9 décembre 1942 s'ouvrait au Museum of Modern Art de New York l'exposition '20th Century Portraits' sous la direction de Monroe Wheeler. Après la clôture le 24 janvier 1943 elle a été présentée dans plusieurs villes américaines.¹ L'objectif du commissaire était de proposer une vue d'ensemble de l'évolution de la portraiture au cours des quatre premières décennies du 20^e siècle à travers un grand choix international d'artistes, de mouvements et de média. Il faut souligner dès l'introduction que cette exposition avait comme toile de fond la Seconde Guerre Mondiale, et que le fait de se focaliser sur la portraiture dans un tel contexte peut être interprété comme l'expression de la volonté de reconstituer un sentiment partagé de confiance dans l'individu. En fait, à peu près la moitié des œuvres exposées venaient d'artistes américains, et l'on peut donc en déduire qu'à un niveau plus général, il s'agissait d'une sorte

1. Le Department of Circulating Exhibitions du MoMA donnait déjà quatre dates à venir : Baltimore Museum of Art, Worcester Art Museum, Chicago Arts Club of Chicago et San Francisco California Palace of the Legion of Honor. Les archives révèlent que l'exposition a circulé jusqu'à 1944 : Utica Munson-Williams-Proctor Institute ; Norton Gallery and School of Art, West Palm Beach ; Rollins College, Winter Park. D'autres villes ont aussi accueilli l'exposition : Denver, St. Louis, Toronto, et Providence ; mais nous n'avons pas plus de détails sur les lieux d'exposition. Voir : Department of Circulating Exhibitions Records, II.1.114.1-4, The Museum of Modern Art Archives, New York. Les MoMA Archives ont autorisé la citation des documents.

de portfolio de l'identité américaine de l'époque ; les autres œuvres exprimant alors l'identité européenne et latino-américaine.

Dans un article écrit pour le catalogue Monroe Wheeler propose sa lecture de ce genre pictural contemporain.² Il déclare que la valeur collective ou sociale du portrait, autrefois si importante, a été remplacée par un penchant qui privilégie le privé, le non-officiel et le sentiment : les artistes contemporains semblent souligner leur lien avec le sujet du tableau plutôt que le rôle social de celui-ci. Par ailleurs, l'artiste se voit maintenant contraint de faire apparaître dans un portrait sa propre personnalité, même si pour ce faire il doit déformer l'apparence du sujet.³

La vision du commissaire, aussi bien que les contraintes imposées par la guerre, ont influencé la conception de l'exposition. Il est facile d'identifier l'impact de quelques-unes des idées de Wheeler sur la conception et la présentation. Il est évident qu'il affectionnait avant tout les contrastes et les comparaisons, ce qui donnait par exemple des portraits regroupés du même artiste ou bien des portraits de la même personne réalisés par plusieurs artistes.

D'un autre côté, il est clair que les idées de Wheeler devaient confronter des circonstances sur lesquelles il n'avait nullement prise : les contraintes logistiques et financières de la guerre, évidemment, mais aussi les expositions passées du MoMA lui-même, archive dont on ne pouvait nullement ignorer ou contourner l'autorité. Pour les premières, il est évident que la guerre rendait difficile non seulement le prêt ou l'achat d'œuvres européennes mais même la communication transatlantique.⁴ Ajoutons, en outre, que le Gouvernement voyait dans l'achat d'œuvres américaines un geste patriotique.⁵

2. Voir Wheeler, Monroe (ed.), *20th Century Portraits* [Catalogue], New York : The Museum of Modern Art, 1942, p. 9. Catalogue disponible à <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1732>.

3. Voir *Ibid.*, pp. 9-10, 31-32.

4. Voir 'The Minutes of the Sixteenth Annual Meeting of the Board of Trustees and Members of the Corporation of the Museum of Modern Art Held on Thursday, November 15, 1945 at 5 o'clock in the Trustees' Room', *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 13 (1946) : pp. 5-18.

Ceci explique pourquoi seul un petit nombre des 153 prêts pour l'exposition (de musées, galeries, collectionneurs privés, artistes, etc.) venait de l'étranger. Le catalogue de l'exposition lui-même le reconnaît puisque Wheeler note combien, face aux problèmes logistiques liés à la guerre, il regrette de n'avoir pu donner à la portraiture sud-américaine la place qui lui revenait.⁶

Sur le plan financier, nous savons que les fonds dont disposait le MoMA pour l'achat d'œuvres avaient baissé d'à peu près 5 %, baisse due en partie aux restrictions en temps de guerre, mais aussi aux frais d'entretien des nouveaux bâtiments du musée sur 53rd Street.⁷ Dans une telle situation, il n'est guère étonnant que la plus grande partie des œuvres exposées provenaient d'institutions et collections nationales, voire de New York.

Le commissaire Monroe Wheeler

Monroe Wheeler naît en 1899 à Evanston, Illinois, dans une famille aisée, bourgeoise, amatrice d'art mais conservatrice et croyante. Son père Fred Monroe était bibliophile et collectionneur, passionné de peinture et de reliure, fondateur du Businessman's Art Club d'Evanston. Pendant son enfance Wheeler participe à toutes sortes de rencontres culturelles, et il quitte l'école encore adolescent, malgré l'opposition de ses parents. Pour ses dix-huit ans son père lui fait cadeau d'une petite presse typographique.⁸ L'expérience lui ouvre des emplois dans la publicité mais, surtout, pose les bases d'une solide connaissance des techniques de l'imprimerie et des

5. Voir Paquette, Catha. 'Critical Consequences : Mexican Art at New York's Museum of Modern Art During World War II', in *El Proceso Creativo*, (ed.) Alberto Dallal, Mexico City : Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 555.

6. Voir *20th Century Portraits*, p. 28.

7. Voir Barr, Alfred H. *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, New York : The Museum of Modern Art, 1977, p. 634.

8. Voir Platt Lynes, George, Pohorilenko, Anatole, Wheeler, Monroe, *et alii. When We Were Three : The Travel Albums of George Platt Lynes, Monroe Wheeler, and Glenway Wescott 1925-1935*, Santa Fe : Arena Editions, 1998, p. 20.

beaux-arts, de mise en page, de typographie. Ces connaissances feront la fortune du département des publications du MoMA.⁹

Wheeler et son ami Glenway Wescott ont voyagé en Europe deux fois pendant les années 1920¹⁰, et ont séjourné à Paris en 1929. En 1926 le photographe George Platt Lynes rejoint le couple et leur triangle amoureux harmonieux a duré de nombreuses années. C'est pendant le séjour en France que Wheeler a forgé des amitiés durables avec les artistes et intellectuels comme Gertrude Stein, Cocteau, Hemingway et Somerset Maugham. C'est aussi à Paris pendant les années 1930 qu'il a cofondé avec Barbara Harrison la maison d'édition Harrison of Paris, produisant des tirages limités luxueux et raffinés.¹¹ Elle a fonctionné jusqu'en 1934 quand l'instabilité politique en a provoqué la fermeture.

En 1935 Wheeler trouve un emploi au MoMA et devient membre du Library Committee. Il monte alors l'exposition¹² 'Ignatz Wiemeler, Modern Bookbinder'.¹³ En 1939 il est nommé directeur des publications puis, en 1940, le premier directeur des expositions.¹⁴ En fait Wheeler est membre de nombreux comités internes, Administrateur, et directeur de tous les programmes et activités externes du MoMA (enseignement, expositions itinérantes,

9. Pour l'éditeur de la Mannequin Press, Wheeler a publié de petits livres de poésie écrits par certains de ses amis, parmi lesquels figure Glenway Wescott, dont il allait ensuite partager la vie. Voir: 'Profile : Monroe Wheeler', *Apollo. The Magazine of the Arts* 79, 28 (1964) : p. 503.

10. Voir Benfey, Christopher. 'Bright Young Things', *The New York Times* (21 mars 1999) : p. 9.

11. Parmi les meilleures productions de la maison : *Venus and Adonis* de William Shakespeare, reliure de velours ; une traduction de *A Sketch of My Life (Lebensabriss)* de Thomas Mann ; *A Calendar of Saints for Unbelievers* illustré par Pavel Tchelitchev, de Glenway Wescott ; et les *Fables d'Aesop*, avec illustrations par Alexander Calder.

12. Voir *Ibid.*

13. Voir *Profile : Monroe Wheeler* : p. 504.

14. Voir Monroe Wheeler Papers, Biographical Note, The Museum of Modern Art Archives, 2008, <http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/wheelerf> [visité : 10.03.2021].

bibliothèque).¹⁵ C'est en grande partie grâce à Wheeler que la qualité des publications du musée a actuellement une renommée internationale.¹⁶

On a pu dire que Wheeler avait une attitude obséquieuse envers la famille Rockefeller ; on a même pointé du doigt son rôle dans la décision du MoMA de se séparer d'Alfred Barr, motivé par un sentiment de rivalité avec Barr, alors conseiller de Nelson A. Rockefeller.¹⁷ Toujours est-il que les deux hommes ont toujours collaboré dans tout ce qui touche à l'institution, et Wheeler a continué à y apporter son expertise après avoir pris sa retraite en 1967.¹⁸

On ne peut pas prétendre que Wheeler était fan de la peinture de la New York School, alors que la collection du MoMA compte de très nombreuses œuvres. A vrai dire, sa propre collection révèle un goût conventionnel, poétique et raffiné : Courbet, Marsden Hartley, Matisse, Klee, Morris Graves, Morandi, Tchelitchew et Loren McIver, ainsi que des sculptures japonaises et grecques ou une édition Vollard de l'œuvre de Paul Verlaine *Parallèlement*, illustrée par Pierre Bonnard.¹⁹ Mondain, Wheeler savait exploiter au mieux son grand réseau de connaissances. Natif de New York il se montrait capable aussi de surmonter aisément les barrières géographiques ou les différences culturelles. C'était un grand diplomate, un raconteur-

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. Voir Wynhausen, Elisabeth. 'The Persuader : a Great Museum's Hidden Asset is Monroe Wheeler's Prodigious Charm', *The Connoisseur* 213 (1983) : p. 113.

18. Parmi les expositions les plus importantes figurent : 'Chaim Soutine' (1950), 'Georges Rouault' (1953), 'Pierre Bonnard' (1948 et 1964), 'Cézanne to Mirò' (1965) et 'Turner : Imagination and Reality' (1966). Voir Monroe Wheeler Papers, Biographical Note, The Museum of Modern Art Archives, 2008, <http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/wheelerf> [visité : 10.03.2021].

19. Wheeler lui-même appelle Vollard un de ses 'principaux amis et collaborateurs'. Il lui dédie sa première publication au MoMA. Voir : 'Oral History Program', Monroe Wheeler, 1987, pp. 38-39, The Museum of Modern Art Archives, New York.

né, et un homme d'une culture raffinée. Il fréquentait de façon régulière, au nom du MoMA, les artistes, collectionneurs, institutions, fondations ou membres des Conseils d'Administration. Persuasif et rationnel, il réussissait malgré toutes les difficultés dans l'art d'encourager le mécénat, au point de s'attirer même le sobriquet 'Money'.

Monroe Wheeler est mort à New York en 1988, un an après Glenway Wescott, qui a été son fidèle compagnon pendant soixante-huit ans.

Lire entre les lignes : La provenance

L'étude détaillée de la provenance des œuvres retenues pour l'exposition peut nous aider à mieux comprendre non seulement certains aspects pratiques mais le projet d'ensemble du commissaire.

Soixante-huit œuvres appartenaient à des collections particulières, dont 66 aux États-Unis, une en France et une au Mexique. Quarante-trois furent des prêts venant des artistes eux-mêmes, dont 17 Américains et 6 Mexicains. Les musées (13) et galeries (21) étaient tous établis aux États-Unis. Enfin, 30 œuvres venaient directement ou indirectement des collections du MoMA.

Quant à la provenance des artistes eux-mêmes, on comptait 84 d'Amérique du Nord, 61 Européens et 14 d'Amérique du Sud. Les principaux pays représentés étaient les suivants (le nombre d'artistes figure entre parenthèses) : France (25), Mexique (12) Allemagne (8), UK (6), Italie (4), Espagne (3), Suisse (3).

On comptait 34 artistes du XX^e siècle et 124 du XIX^e. Quant au genre : il y avait 19 femmes sur 159 participants. Les artistes dont au moins deux œuvres figuraient dans l'exposition étaient : Picasso (9) ; Matisse (8) ; Dalí, Lachaise et Renoir (5 chacun) ; John, Lipchitz, Rouault, et Sargent (4 chacun) ; Abbot, Balthus, Canadé, Chagall, Despiou, Epstein, Kokoschka, Kollwitz, Modigliani, Noguchi, Orozco, Pascin, Rivera, Soyer, Stieglitz, Tchelitchew, Young (3 chacun). La liste d'artistes dont on n'avait qu'une seule œuvre est, évidemment, bien plus longue. Ces chiffres sont significatifs puisqu'ils révèlent que les États-Unis étaient les mieux représentés

en termes de nombre d'artistes, mais certains artistes européens se distinguent par le nombre d'œuvres exposées, ce qui les situait comme références au niveau international.

'20th Century Portraits' : questions de présentation

L'exposition '20th Century Portraits' est un exemple révélateur des méthodes de présentation du MoMA à l'époque ; méthodes introduites par Alfred H. Barr et mondialement reconnues. Le projet de Wheeler s'insérait dans ce contexte de clarté formelle tout en laissant percer quelques éléments inhabituels dans la distribution et l'accrochage des œuvres dans les salles du musée. Son activité de commissaire peut être reconstituée grâce à la documentation photographique de l'exposition,²⁰ ainsi qu'à une série de notes sur les documents conservés dans les Archives du Museum of Modern Art.²¹

La première nouveauté, lorsqu'on regarde cette documentation photographique, est l'accrochage des œuvres à un niveau peu élevé, méthode devenue populaire au cours des années 1930 pour encourager un contact plus direct avec le spectateur.²² Il s'agissait dans ce cas d'une méthode apprise par Barr lors des cours sur les professions muséales enseignés par son mentor à Harvard, Paul J. Sachs. Il faut noter toutefois que cette règle n'a pas été appliquée de manière stricte dans l'exposition de Wheeler : les œuvres ne sont pas toutes alignées au même niveau mais sont parfois regroupées de façon asymétrique à des hauteurs variables. C'est d'ailleurs Barr lui-même qui a abandonné cette méthode plus tard et, raconte-t-il, cherché à privilégier la méthode asymétrique pour les accrochages.²³

20. Voir <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1732> [visité : 20.12.2020].

21. Voir Department of Public Information Records, II.A.17, The Museum of Modern Art Archives, New York.

22. Voir Kantor, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.)-London : MIT Press, 2002, p. 358.

23. *Ibid.*

Bien qu'elles soient en noir et blanc les photos donnent une vision précise des choix chromatiques pour l'ensemble de l'exposition, que ce soit les rideaux, cadres ou cartels. Tout contribuait à construire l'espace d'exposition de sorte que le visiteur soit orienté vers un chemin de lecture idéal des œuvres exposées. Wheeler était tout aussi attentif en ce qui concerne les tons des œuvres : des sculptures en bronze ou en matériaux sombres alternaient avec des œuvres plus claires ; il en fut de même pour les tableaux, dessins et gravures. Les photos de l'exposition font ressortir l'harmonie raffinée de cette présentation qui éveillait l'œil et l'esprit du visiteur, pris dans le jeu entre les assonances formelles et chromatiques ou entre les affinités thématiques qu'elles découvraient.

Grâce à la sélection soignée de groupes d'œuvres sur le même thème ou d'œuvres créées par les mêmes artistes, ainsi que du choix de peinture murale qui, comme complément ou contraste, était liée aux cadres ou à quelque détail des tableaux exposés, les œuvres étaient en dialogue continu entre elles sans aucun risque d'intervention d'éléments perturbateurs. Étant donné l'expertise de Wheeler dans l'édition, on peut imaginer qu'en accrochant les œuvres de l'exposition, il l'ait conçue comme autant de 'pages' d'un de ses beaux livres : les murs devenaient alors des feuilles de papier, les œuvres exposées des illustrations, le mobilier et les ajouts décoratifs des 'frises typographiques'. Dans les salles d'exposition, tout comme dans les parties illustrées du catalogue, Wheeler a regroupé des portraits du même sujet, ou des portraits du même artiste, ou un mélange des deux. Voyez à cet effet les comparaisons proposées pour Einstein, Dalí, Joella Lloyd ou Otto Dix, dans l'exposition comme dans le catalogue.

Le commissaire avait aussi à l'esprit un critère chronologique,²⁴ soit par école soit par tendance, lorsqu'il réunissait des œuvres dans une même salle. Wheeler recourait donc à de multiples critères pour présenter les œuvres, créant parfois à l'intérieur d'un groupe dans une salle ordonnée par période ou école, des sous-groupes conçus suivant les principes énoncés plus haut. Il est clair que Wheeler

24. See Department of Public Information Records, II.A.17, The Museum of Modern Art Archives, New York.

suivait la tradition lancée par Barr qui avait, lui aussi, employé ces deux critères pour l'organisation des salles ou le regroupement d'œuvres, mais peut-être pas dans la même exposition. Deux exemples suffiront pour illustrer ces deux tendances : 'Vincent Van Gogh', en 1935, et 'Cubism and Abstract Art' en 1936.

Pour l'exposition Van Gogh les œuvres étaient accrochées suivant un ordre strictement chronologique, et les paysages étaient souvent accompagnés d'une photo des endroits représentés et de leur description dans les lettres de Van Gogh à son frère Théo.²⁵ La même approche comparatiste se retrouve dans l'exposition Van Gogh que dans '20th Century Portraits'. Dans 'Cubism and Abstract Art' Barr avait opté pour une exposition formelle dont l'objectif était d'éclairer le visiteur quant aux développements artistiques en question.²⁶ Ici aussi, donc, on perçoit un parallèle avec l'accrochage de Wheeler ; il est donc tout à fait plausible de conclure qu'il avait fait sien la leçon de Barr.

La présence du surréalisme dans l'exposition

Salvador Dalí arrive en troisième position lorsqu'on compte le nombre de toiles exposées (5). Mais il était loin d'être le seul artiste surréaliste ou proche du Surréalisme dans l'exposition, puisque les artistes suivants (dont certains étaient alors exilés à New York) y figuraient aussi – soit par leurs œuvres, soit dans des portraits d'autres artistes : Leonora Carrington, Delvaux, Duchamp, Ernst, Kahlo, Man Ray, Masson, Miró ou Kurt Seligmann.

Il s'agit ici encore de prêts provenant de musées, galeries et collectionneurs américains.²⁷ Le MoMA, où quelques années auparavant avait eu lieu la célèbre exposition d'Alfred H. Barr

25. Voir Forti, Micol. 'Le forme dell'astrattismo : Meyer Schapiro, Alfred H. Barr Jr., e il dibattito negli USA alla fine degli anni Trenta', in *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, (eds.) Luca Bortolotti, Claudia Ceri Via, Maria Giuseppina di Monte *et alii*, Milan-Udine : Mimesis, 2010, p. 155.

26. *Ibid.*

27. Voir *20th Century Portraits*.

‘Fantastic Art, Dada, Surrealism’(1936-1937)²⁸, a prêté trois œuvres de sa collection (Dalí, *Portrait of Gala, Mme. Dalí*, 1935 ; deux photos de Man Ray, *Salvador Dalí* et *André Derain*, toutes deux de 1932). New York y figurait aussi par le biais de la Buchholz Gallery (Masson, *Auto-Portrait*, 1940, et *André Breton*, 1941).

D’autres prêts provenaient de collectionneurs ou de galeries qui ont eu un rôle central dans la promotion du Surréalisme – et, plus généralement, des mouvements d’avant-garde – à l’étranger : Pierre Matisse, en premier lieu, mais aussi Gordon Onslow-Ford, sans parler du fait que les deux œuvres de Duchamp (*The Artist's Father and The Sonata. The Artist's Mother and Three Sisters*, datées 1910 et 1911) faisaient partie de la célèbre collection de Louise et Walter Arensberg, à Hollywood à l’époque.²⁹ Cette mention de Duchamp nous permet de rappeler que ‘20th Century Portraits’ comprenait aussi une œuvre du surréaliste américain Joseph Cornell, fortement influencé par l’artiste français à l’époque de l’exposition de New York, ‘First Papers of Surrealism’ (1942).³⁰ Cornell a également collaboré à la revue *View* pour le numéro intitulé ‘Americana Fantastica’, son photomontage *Greta Garbo in ‘The Crystal Mask’* (1940-1942) rappelant sa fascination pour les divas du film muet.

Les artistes eux-mêmes figurent sur la liste des prêteurs, soit mentionnés explicitement (tels Dalí, Kahlo ou Seligmann), soit indirectement à travers leurs collections, comme par exemple les œuvres de Carrington dans la collection d’Ernst à New York et les œuvres de celui-ci dans la collection de Carrington : la présence

28. Sur cette exposition majeure, voir parmi les travaux récents : Umland, Anne and Kwartler, Talia. ‘Fantastic Art, Dada, Surrealism : ‘A Serious Affair’’, in *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, (eds.) Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich et alii, Paris-Heidelberg : Deutsches Forum für Kunstgeschichte, 2019, p. 350.

29. Les Arensberg ont prêté deux autres œuvres : *Mlle. Yvonne Landsberg* (1914) de Henri Matisse et *D. H. Lawrence* (s.d.) du peintre danois Knud Merrild.

30. Voir Hopkins, David. ‘Duchamp, Childhood, Work and Play : The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942’, *Tate Papers* 22 (Autumn 2014) : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> [visité : 18.11.2020].

dans l'exposition des portraits et auto-portraits de Max et Leonora, qui tous portent la date 1940, témoignait aussi de la séparation récente du couple. Ajoutons enfin qu'un certain nombre de prêts d'œuvres de Dalí nous éclairent quant à la présence de ses tableaux dans les collections privées ou publiques américaines, comme celle de Joella Lloyd (New York),³¹ celle du Lieutenant Henry P. McIlhenny de l'US Naval Reserve (Philadelphie), ou d'Edward James (South Laguna, Californie).

Regardons de plus près la liste des prêts d'œuvres surréalistes parce qu'elle laisse entrevoir les principales institutions et les individus qui s'intéressaient au Surréalisme à l'époque. Les deux galeries-phares du mouvement et, plus généralement de l'avant-garde, ont toutes deux participé à l'exposition, soit les galeries de Julien Levy et Pierre Matisse.³²

Pierre Matisse, qui a prêté à Wheeler un de ses Miró, avait lui-même organisé une exposition peu de temps auparavant (mars 1942), où les artistes européens exilés étaient invités à contribuer une œuvre à la seule condition qu'elle ait été terminée après leur arrivée aux États-Unis.³³ L'intérêt que portait Matisse à l'œuvre de Miró remontait à 1932, l'année où il a commencé à organiser des expositions quasiment annuelles de l'artiste catalan.³⁴

31. Joella Lloyd était l'épouse du galériste Julien Levy, don't nous parlerons plus loin.

32. Sur la Pierre Matisse Gallery, voir Jakobi, Marianne. 'The Commercial Strategy of the Pierre Matisse Gallery After 1945 : Promoting Individual Artists' Careers at the Expense of the Careers of Surrealists', in *Networking Surrealism in the USA*. Sur la Julien Levy Gallery, voir Helmreich, Anne. 'Julien Levy : Progressive Dealer or Dealer of Progressives?', *Ibid*.

33. 'Artists in Exile', Exposition à la Matisse Gallery, 3-28 mars 1942. Voir Pawlik, Joanna. 'Exile', in *International Encyclopedia of Surrealism*, I, (eds.) Michael Richardson, Dawn Ades, Krzysztof Fijalkowski *et alii*, London-New York : Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 141.

34. Voir Jakobi. 'The Commercial Strategy of the Pierre Matisse Gallery After 1945 : Promoting Individual Artists' Careers at the Expense of the Careers of Surrealists', p. 350. Sa contribution à l'exposition comprenait aussi d'autres prêts, dont deux tableaux de son père Henri (*Pierre Matisse*, 1905 ; *The Artist's Son, Pierre Matisse*, 1906), de même que *Auto-Portrait*

Notons aussi que l'exposition comportait des portraits d'artistes surréalistes, dont deux photos d'Hermann Landshoff de 1942 (*Max Ernst et Leonora Carrington*), un tableau de Balthus (*Joan Miró and his Daughter Dolores*, 1937-1938) et Florine Stettheimer, *Marcel Duchamp and Rose Selavy* (1923).

La place prédominante de Salvador Dalí dans l'exposition

L'intérêt porté à la figure de Dalí ne devrait pas nous étonner : l'artiste était loin d'être un inconnu, ni pour le MoMA ni pour le public américain, qu'il fascinait. Comme le remarque Schieder : 'alors qu'en Europe l'art de Dalí n'était soutenu que par les intellectuels, aux États-Unis tout le monde pouvait le comprendre : [Dans] ce pays il connaît un grand succès auprès du public, les gens l'aiment bien, et même s'ils ne comprennent pas ses œuvres ils sont attirés par leur poésie et leur émotion'. En réalité, l'œuvre de Dalí aux États-Unis, de par son style conventionnel à la manière des grands maîtres, facilitait l'approche d'un public qui ne connaissait pas les idéologies esthétique et intellectuelle des avant-gardes parisiennes. Et même si le symbolisme de ses tableaux était complexe, bizarre et parfois 'scandaleux', le monde onirique de Dalí se prêtait facilement à une explication dite 'freudienne' et à un décodage en termes de 'symbologie personnelle'.³⁵

Dalí s'était exilé à New York dès le mois d'août 1940, mais il était connu des amateurs américains depuis une décennie. Il avait souvent exposé à la Julien Levy Gallery ; par ailleurs, en janvier 1935 Alfred H. Barr l'avait invité à faire une conférence au MoMA ('Surrealist Paintings and Paranoic Images'), où Barr lui-même

(1939) de David Alfaro Siqueiros et *Double Portrait (The Artist and his Wife*, 1917) de Marc Chagall.

35. Voir Schieder, Martin. 'Surrealistic Socialite : Dalí's Portrait Exhibition at the Knoedler Galleries in 1943', in *Networking Surrealism in the USA*, pp. 201-202. Sur la citation : Keyes, Emilie. 'Artist Salvador Dali Would Rather Paint His Wife Than Any Of Hollywood's Fairest', *Palm Beach Post* (April 21, 1942) : p. 5.

assurait la traduction du français vers l'anglais.³⁶ La popularité de Dalí aux États-Unis a progressé tout au long de cette période. En 1939 il a conçu le pavillon *Dream of Venus* à la New York World Fair, et dessiné une vitrine pour le grand magasin de luxe de la 5th Avenue, Bonwit Teller.³⁷ En avril 1941 *Life* a publié un article sur Dalí, illustré par plusieurs reproductions de ses œuvres,³⁸ et en 1945 il lui a consacré un deuxième article.³⁹ Fin 1941 le MoMA organisait une rétrospective Dalí, associée à une deuxième sur Miró. Elles étaient présentées ensuite dans d'autres villes américaines, soit séparément soit conjointement.⁴⁰ En octobre 1942 son autobiographie *The Secret Life of Salvador Dalí* paraissait simultanément à Londres et à New York, et fut un grand succès de librairie.⁴¹

On peut dire que, de façon indirecte, Dalí fournit une réponse à la remarque de Wheeler citée plus haut sur l'absence de portraits des grandes personnalités du moment puisque, pendant les années 1940, il avait fait le portrait de nombreux membres de la haute société américaine, de femmes en particulier. Comme Schieder l'a démontré, il s'agit ici d'une des conséquences de sa décision lucrative de se lier par contrat à la Knoedler Gallery, source d'un réseau de nombreuses commissions de collectionneurs ou riches philanthropes.⁴²

36. Voir Verhaar, Marijke. *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, Thèse de doctorat, Université d'Utrecht, 2008, p. 107. Alfred H. Barr et sa femme rencontraient l'artiste Catalan pour la première fois en juin 1930 à Paris, lors d'un dîner chez le vicomte Charles de Noailles, et ils furent immédiatement attirés par sa personnalité (voir *Ibid.*, p. 211).

37. Voir Schieder. 'Surrealistic Socialite : Dalí's Portrait Exhibition at the Knoedler Galleries in 1943', p. 195.

38. Voir Verhaar. *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, p. 219.

39. Voir Schieder. 'Surrealistic Socialite : Dalí's Portrait Exhibition at the Knoedler Galleries in 1943', pp. 200-201.

40. Voir *Museum of Modern Art Opens Dalí Exhibition*, Exhibition press release, The Museum of Modern Art Archives, New York, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325277.pdf [visité : 12.09. 2020].

41. Voir Verhaar. *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, p. 220.

Sur les traces d'André Breton dans l'exposition au MoMA.

Retrouver les traces de Breton dans l'exposition du MoMA peut laisser perplexe ou étonné pour plusieurs raisons : participer à un événement aussi raffiné et élégant sur la portraiture ne figurait guère parmi les priorités du chef du Surréalisme. Partager la scène avec Dalí encore moins, puisqu'il le détestait et considérait qu'il avait déjà trop occupé le devant de la scène, comme nous venons de le voir. De plus, on ne peut ignorer le fait que l'exposition de Wheeler, '20th Century Portraits', a ouvert juste un mois après une exposition maintenant bien plus célèbre, 'First Papers of Surrealism', du 14 octobre au 7 novembre 1942 à la Whitelaw Reid Mansion à Manhattan.⁴³

Comment expliquer alors qu'ayant créé avec Duchamp une exposition aussi provocatrice, qui créait un lien idéal avec l'Exposition Surréaliste Internationale de Paris en 1938, Breton ait accepté de participer à l'exposition de Wheeler, dont le contenu et la

42. Voir Schieder. 'Surrealistic Socialite : Dalí's Portrait Exhibition at the Knoedler Galleries in 1943', p. 200.

43. La critique a souvent relevé le lien entre l'exposition de Paris et 'First Papers of Surrealism'. Celle-ci, pour sa part, a fait l'objet d'interprétations multiples et souvent opposées.: Voir Kachur, Lewis. *Displaying the Marvelous : Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge : MIT Press, 2001 ; Mahon, Alyce. *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-1968*, London : Thames and Hudson, 2005 ; Flahutez, Fabrice. *Nouveau monde et nouveau mythe : Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*, Dijon : Les presses du réel, 2007, pp. 70-84 ; Vick, John. 'A New Look : Marcel Duchamp, His Twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition', *Toutfait Marcel Duchamp Online Journal* (2008), <https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/> [visité : 11.03.2021] ; Tsai, Jaime. 'Deranging the Senses : Surrealist Exhibition and Display', Lecture given at the Art Gallery of New South Wales (2014), pp. 4-13, https://www.academia.edu/13041112/Deranging_the_Senses_surrealist_exhibition_and_display [visité : 04.09.2020] ; Floyd, Kathryn M. 'Writing the Histories of Dada and Surrealist Exhibitions : Problems and Possibilities', *Dada/Surrealism*, 21 (2017) : pp. 1-19.

présentation étaient si différents ? Si nous regardons de plus près le détail de cette collaboration nous obtiendrons quelques éléments de réponse (1) Breton est nommé dans les remerciements du catalogue où Wheeler cite ceux dont les conseils ou la collaboration l'ont aidé : Breton figure en tête de liste, après Walter C. Arensberg et Alfred H. Barr Jr., mais avant des noms aussi connus que Lincoln Kirstein et James Thrall Soby.⁴⁴ (2) Il remercie Breton aussi pour le prêt du tableau *Woman before a Mirror* (1936) de Paul Delvaux, dans la collection Gordon Onslow-Ford.⁴⁵ (3) Breton était aussi présent indirectement, par le biais de son portrait de 1941 par Masson.⁴⁶ (4) Le catalogue reproduit plusieurs œuvres non exposées utilisées par Wheeler pour des comparaisons avec certaines œuvres exposées, y compris le célèbre tableau de Giorgio de Chirico, *Le Cerveau de l'enfant*, une des pièces maîtresses de la collection de Breton

Revenons maintenant à la question de sa participation. Il faut se rappeler que le Breton de l'exil n'était plus l'intellectuel sûr de lui de l'époque de Paris. À New York, au contraire, il vivait une période difficile d'isolement, et l'exposition 'First Papers of Surrealism' elle-même avait été interprétée sous cet angle. Un critique a ainsi pu écrire :

Breton [...] n'était pas vraiment à l'aise dans la société américaine, contrairement à Duchamp qui vivait à New York depuis les années 1920. Breton a travaillé comme speaker à l'United States Office of War Information mais, contrairement à Paris, il n'a pas réussi à former autour de lui une petite bande d'intellectuels surréalistes. Les efforts déployés pour assurer la cohésion du mouvement pendant l'exil sont évidents dans le lancement de la revue *VVV*, dont il fut co-directeur avec David Hare de 1942 à 1944, ainsi que dans sa collaboration avec Charles Henri Ford à plusieurs numéros de la revue d'avant-garde américaine *View*. Les spécialistes ont tendance à interpréter l'exposition 'First Papers of Surrealism' dans ce contexte.⁴⁷

44. Voir *20th Century Portraits*, p. 6.

45. Voir *Ibid.*, p. 135.

46. Voir *Ibid.*, p. 140.

47. Drost, Julia, Flahutez, Fabrice, Helmreich Anne *et alii*. 'Introduction. Avida Dollars ! Surrealism and the Art Market in the United States, 1930–1960', in *Networking Surrealism in the USA*, pp. 20-21. Parmi les publications récentes qui traitent des surréalistes en exil aux USA, voir

Bien que le côté luxueux et raffiné de l'exposition de Wheeler (qui rappelait plutôt les tendances formelles de l'exposition de Barr) fût très loin des idées surréalistes, elle a pu compter sur le soutien de Breton. Ceci peut s'expliquer soit par la renommée du musée, soit par son désir de ne pas laisser le champ libre à Dalí. Une telle contradiction peut aussi s'expliquer par le fait que depuis la célèbre exposition de Barr en 1936-1937, la présentation du Surréalisme aux États-Unis avait été la prérogative de musées et de propriétaires de galeries bien plus que des artistes eux-mêmes : une telle institutionnalisation du mouvement ayant sans aucun doute contribué à affaiblir l'autorité de Breton pendant son exil.⁴⁸

Sawin, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge (Mass.)-London : MIT Press, 1995 ; Loyer, Emmanuelle. *Paris à New York : Intellectuels et artistes français en exil (1940-1947)*, Paris : Hachette Littératures, 2007 ; Flahutez. *Nouveau monde et nouveau mythe*.

48. Voir Drost, Flahutez, Helmreich *et alii*. 'Introduction. Avida Dollars ! Surrealism and the Art Market in the United States, 1930–1960', pp. 33-35.

Clément Greenberg et la question surréaliste : politique, excentricité et malentendus

CAMILLA FROIO

La démythologisation de Clément Greenberg

En 1984 Mark Tansey peint un de ses tableaux les plus célèbres, une peinture sur toile intitulée *The Triumph of the New York School* (*Le Triomphe de l'École de New York*).¹ Sur fond d'une bataille quelconque, deux corps militaires signent un traité de paix. Le groupe de droite représente visiblement les vainqueurs, et le groupe de gauche les vaincus. Dans un ouvrage de 1992 dédié aux œuvres de Tansey, Arthur Danto loue la 'franchise photographique toute simple' et le style didactique, plat et descriptif, qui convient à la communication de l'information visuelle, style qui caractérisait la production artistique du peintre, et notamment de ce chef-d'œuvre.² En même temps, selon Danto, Tansey aurait donné forme à une sorte d'énigme historique : le style mimétique ainsi que le métier du peintre poussent le spectateur à se demander où et quand aurait eu lieu cette bataille et, avant tout, qui était l'ennemi.

Pourtant, comme le souligne le titre, le véritable sujet du tableau n'est pas ce qu'il semble être à première vue, c'est-à-dire le

1. Voir Mark Tansey, *Triumph of the New York School*, huile sur toile, 1984, Whitney Museum of American Art. Donation de Robert M. Kaye. Pour la reproduction, voir <https://bombmagazine.org/articles/two-paintings-39/>.

2. Danto, Arthur (ed.) et Tansey, Mark. *Mark Tansey : Visions and Revisions*, New York : Harry N. Abrams Publishers, 1992, pp. 12-14. Le tableau est cité et reproduit dans Jones, Caroline A., *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago-Londres : University of Chicago Press, 2005, pp. 354-355.

reportage visuel d'un traité de paix historique. Il s'agit au contraire de la représentation de la victoire d'un mouvement artistique contre un autre, de la victoire d'une position critique et, en premier lieu, du triomphe 'd'un langage'. Menée par un Clement Greenberg tout sourires, l'École de New York a vaincu l'ennemi en face, commandé par le signataire de la reddition, André Breton. Aux côtés des deux leaders, Tansey représente distinctement les membres de chaque contingent : sur la droite, près de Greenberg, se trouve Harold Rosenberg, satisfait lui aussi de l'issue de la bataille ; ensuite, un peu en retrait du groupe, Jackson Pollock, cigarette au bec, qui observe la scène. En face, près de Breton, on reconnaît Pablo Picasso en pilote de chasse, vêtu d'un manteau de fourrure, ainsi qu'un Henri Matisse très sérieux ; tout à fait à gauche, Salvador Dalí, vêtu d'un uniforme tape-à-l'œil, discute avec les autres commandants.³

On peut lire dans *The Triumph of the New York School* le triomphe de l'art américain sur la tradition picturale européenne, du 'nouveau' sur l' 'ancien' : les New Yorkais sont équipés d'un char d'assaut moderne tandis que le contingent surréaliste dépend toujours de troupes à cheval. La supériorité de Clement Greenberg, à la tête du contingent vainqueur, est incontestable, il ne partage pas la scène avec André Breton. En fait, le leader surréaliste, le visage caché, paraît presque anonyme : le spectateur aurait du mal à l'identifier sans l'aide d'une légende ou d'autre forme d'indice.

Et pourtant, loin de célébrer la position éminente de Greenberg, le tableau représente 'un geste de désobéissance' et le rejet visuel des consignes esthétiques du critique. Toujours selon Danto, le tableau de Tansey serait en fait 'une sorte de réfutation des propositions greenbergiennes'⁴ dans la mesure où le peintre remet en question les principales hypothèses de Greenberg sur la nécessaire planéité du médium, en créant l'illusion d'un espace à trois dimensions occupé par le critique lui-même et ses alliés. Tansey réussit dans une certaine mesure à créer une sorte de paradoxe visuel : il choisit de représenter le triomphe du style moderniste tout en le contredisant grâce à l'utilisation de procédés picturaux (c'est-à-dire l'illusion

3. Chacun des artistes représentés dans le tableau est nommé dans Danto, *Mark Tansey*, p. 136.

4. *Ibid.*, p. 20.

d'optique de profondeur picturale et la représentation mimétique) étrangers au vocabulaire esthétique de Greenberg.

Le tableau de Tansey réussit parfaitement à aborder une question précise, à savoir l'antagonisme notoire, voire légendaire, entre Greenberg et le mouvement artistique surréaliste, ses anciens représentants et son héritage. En fait, c'est l'identification littérale d'un des 'sites du conflit' qui constitue un des aspects les plus fascinants du *The Triumph of the New York School*, et qui finira dans l'isolement définitif (ou la défaite?) de la voix autoritaire de Greenberg pendant les années 1970 et 1980.⁵

En fait, le tableau de Tansey représente de façon exemplaire la rhétorique et le ton des textes écrits au cours de ces années au sujet de Greenberg. Le paragraphe suivant, par exemple, tiré de l'article bien connu de Barbara Cavaliere et Robert C. Hobbs, 'Against a Newer Laocoon' ('Contre un Laocoon plus neuf', 1977), pourrait servir de légende tout à fait pertinente au tableau :

[I]a critique de Greenberg est majoritairement prescriptive. Il assume le rôle d'entraîneur. Il se met sur la touche pour encourager ses favoris à réaliser de nouveaux exploits. Plutôt que de s'occuper de chacun des peintres individuellement et d'évaluer leurs tableaux à la lumière de leurs intentions, il les évalue programmatiquement selon ses propres valeurs en cherchant à les persuader de suivre ses propres théories.⁶

À la même époque, l'ouvrage d'Annette Cox, *Art-As-Politics : The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society* (L'Art-comme-politique : L'Avant-Garde expressionniste abstraite et la société, 1982), apporte un nouveau souffle au débat critique sur le rôle supposé prescriptif de Greenberg. L'ouvrage aborde un sujet qui allait être repris au cours de ces décennies par les critiques d'art, à

5. Sur la dernière phase de la vie de Greenberg, voir Rubenfeld, Florence. *Clement Greenberg : A Life*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997, pp. 299-306 ; Jones, *Eyesight Alone*, pp. 347-386 ; Goldfarb Marquis, Alice. *Art Czar. The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Boston : MFA Publications, 2006, pp. 205-233, 234-259.

6. Cavaliere, Barbara et Hobbs, Robert C. 'Against a Newer Laocoon', *Arts Magazine* 51 (April 1977) : p. 115.

savoir le poids de l'engagement de Greenberg et 'la promotion stratégique' de l'École de New York pendant la guerre froide. À la suite de la Seconde Guerre mondiale, se faisant le défenseur de l'abstraction expressionniste vue comme symbole d'une nation démocratique et nouveau drapeau culturel américain, Greenberg participe à la création d'une image internationale des États-Unis en différenciant implicitement ce pays de la Russie soviétique, son antithèse politique et culturelle.⁷

Pendant ces années cruciales le processus de réévaluation historique de l'esthétique greenbergienne connaît en effet son apogée. Influencée par le climat politique instable des années 1970 et 1980, la critique avait tendance à interpréter les positions esthétiques de Greenberg surtout par le biais de la politique et de la propagande. La reconnaissance des ramifications idéologiques et politiques des derniers essais de Greenberg a fini par revêtir une importance capitale pour cette nouvelle ère culturelle.⁸ À la suite de l'ouvrage important de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1983), la critique a eu tendance à voir dans les articles de Greenberg les manifestations d'un projet plus large dont le but était de soutenir et de célébrer la nouvelle supériorité culturelle de New York sur Paris, l'ancienne capitale de l'avant-garde. Dans ce contexte, 'American Type Painting' ('Peinture à l'américaine', 1955) est devenu tout naturellement un texte clé à cause de la rhétorique habile qui y est déployée.

Dans ce débat sur l'évolution de la pensée de Greenberg, sa position bien connue vis-à-vis le Surréalisme a joué un rôle essentiel. L'article cité de Cavaliere-Hobbs souligne tout particulièrement la réticence de Greenberg à reconnaître l'influence

7. Voir Genter, Robert. *Late Modernism. Art, Culture, and Politics in Cold War America*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2010 ; Fox, Claire F. *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2013 ; Barnishel, Greg. *Cold War Modernists. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*, New York : Columbia University Press, 2015.

8. Sur les liens entre l'art, la critique et la politique dans les années 1970 et 1980, voir Frascina, Francis. 'Looking Forward, Looking Back : 1985-1999', in *Pollock and After : The Critical Debate*, (ed.) Francis Frascina, London-New York : Routledge, 2000, pp. 5-9.

(in)directe des émigrés surréalistes sur la naissance de l'École de New York. Cette attitude bien ancrée s'explique par les objectifs et les intérêts personnels de Greenberg dont le but principal, selon Cavaliere-Hobbs, était bien d'explorer et de définir les caractéristiques propres à un art 'purement' américain. C'est dans cette perspective que Rosalind Krauss et Michael Leja soulignent la réticence de Greenberg à reconnaître les résidus du primitivisme, de la subjectivité et de l'automatisme, caractéristiques précisément des principaux représentants de l'avant-garde de l'abstraction expressionniste.⁹ Krauss et Leja montrent comment des peintres comme Adolph Gottlieb, Mark Rothko et Jackson Pollock sont progressivement devenus les héritiers légitimes de l'école surréaliste à l'étranger, tout en jetant les bases du premier mouvement d'avant-garde américain.¹⁰ Reconnaître et esquisser le *fil rouge* d'un héritage surréaliste était loin des préoccupations de Greenberg. Comme l'a noté Krauss à plusieurs reprises, l'œil du critique s'était entraîné à se focaliser sur d'autres qualités, sans rapport avec l'héritage surréaliste, telles que la planéité optique et la littéralité du tableau.¹¹

Au cours des décennies un véritable esprit de débat 'belliqueux' prend forme au cœur de l'esthétique de Greenberg et en domine aussi bien la naissance que l'évolution. Toutefois, si nous voulons pousser au-delà des interprétations partiales et d'une rhétorique trop

9. Sur l'analyse du Surréalisme, voir Krauss, Rosalind. « Photographic Conditions of Surrealism », in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985, pp. 87-118. Voir aussi Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940 s*, New Haven-London : Yale University Press, 1993 ; Sawin, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995 ; Javault, Patrick et Parsy, Paul Hervé (eds.), *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York* [catalogue], Strasbourg : Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2000.

10. Il est difficile de rendre compte des nombreuses études sur cet aspect particulier de l'École de New York. Les études suivantes en présentent un aperçu cohérent : Gibson, Ann. 'The Rhetoric of Abstract Expressionism', in *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, (ed.) Ellen G. Landau, New Haven-London : Yale University Press, 2005, pp. 442-486 ; Kuspit, Donald B. 'Symbolic Pregnancy in Mark Rothko and Clyfford Still', *Ibid.*, pp. 361-380 ; Wolfe, Judith. 'Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery', *Ibid.*, pp. 293-312.

11. A ce propos voir Krauss, Rosalind. 'Greenberg on Pollock', in *Pollock and After*, pp. 361-366.

connue afin d'entamer une réflexion plus approfondie, il faudra démythologiser la critique greenbergienne du Surréalisme. Puisque nous avons désormais acquis une certaine distance vis-à-vis le discours critique des années 1970-1980, notre objectif ici sera de contribuer aux études publiées sur ce sujet par le biais d'une interprétation contextuelle. Nous commencerons donc par deux des essais les plus connus de Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch' ('Avant-garde et kitsch', automne 1939) et 'Towards a Newer Laocoon' ('Vers un Laocoon plus actuel', été 1940).¹²

De nombreuses hypothèses et réflexions de Greenberg sont profondément enracinées dans le contexte de la réception américaine du Surréalisme entre la fin des années 1930 et le début des années 1940. Les deux essais sont généralement liés aux circonstances politiques autour du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale et il est, en effet, impossible de sous-évaluer l'impact de ces événements (bien qu'indirect) sur la pensée et la position globale de Greenberg. Cependant, un résumé du rapport de celui-ci avec les peintres et les poètes surréalistes exige que nous abordions la question sous un angle différent, personnel et biographique. Entre avril et mai 1939, un Clement Greenberg jeune et naïf se trouve aux prises avec sa première expérience européenne. Sa nouvelle vie à l'étranger, et notamment son séjour à Paris, retracé ici grâce aux archives, pourraient bien apporter un nouvel éclairage sur le regard qu'il porte sur le milieu culturel français, ce terroir qui avait donné naissance des années auparavant au mouvement surréaliste.

12. Greenberg, Clement. 'Avant-Garde and Kitsch', *Partisan Review* 6 (automne 1939) : pp. 34-49 ; *Id.* 'Towards a Newer Laocoon', *Partisan Review* 7 (juillet-août 1940) : pp. 296-310. Édition de référence : *Id.* 'Avant-Garde and Kitsch', in *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, (ed.) John O'Brian, Chicago : University of Chicago Press, 1988, I, pp. 5-22 ; *Id.* 'Towards a Newer Laocoon', *Ibid.*, pp. 23-38. Pour la traduction française voir : *Id.* 'Avant-garde et kitsch', in *Clement Greenberg. Écrits choisis des années 1940. Art et Culture*, (ed.) Katia Schneller, Paris : Éditions Macula, 2017, pp. 211-229 ; *Id.* 'Pour un Laocoon plus actuel', *Ibid.*, pp. 64-80.

Le voyage en Europe de Greenberg (avril – mai 1939) : le séjour à Paris

Comme de très nombreux jeunes intellectuels américains, Greenberg rêve de se rendre en Europe. Pendant plusieurs années le futur critique d'art s'est formé en lisant régulièrement les essais et les romans d'écrivains européens célèbres. C'est le comité éditorial de *Partisan Review* qui lui offrira l'occasion de partir : dès l'hiver 1939, en effet, avec la publication de son premier article sur Bertolt Brecht, Greenberg est reconnu comme l'un des intellectuels les plus prometteurs de sa génération.¹³ Quelques mois plus tard le comité éditorial lui demande d'interviewer en personne l'écrivain italien Ignazio Silone, alors exilé en Suisse.

Le 20 avril, Greenberg embarque à bord d'un navire à destination de Plymouth en Angleterre. Ainsi débute son voyage officiel. On retrouve peu de détails dans sa correspondance avec son cher ami Harold Lazarus, à qui Greenberg envoie une lettre manuscrite et cinq cartes postales des divers endroits qu'il visitera au cours de son voyage – l'abbaye de Tintern, Paris, Avignon, puis Gênes et finalement Rome.¹⁴ Malgré sa concision, la carte postale qui est envoyée de Paris est assez révélatrice. 'Paris est oui – mais il y a aussi un non. J'ai rencontré Arp, Éluard, Hugnet, Man Ray, Virgil Thomson, etc.'¹⁵ On peut supposer en effet qu'une fois arrivé à Paris Greenberg a eu l'occasion de fréquenter le cercle d'artistes et d'écrivains franco-américains qui habitaient la capitale. Il est possible aussi que Greenberg ait fait leur connaissance par l'intermédiaire de Sherry Mangan : selon une de ses lettres à Lazarus, le jeune intellectuel se serait lié d'amitié avec le célèbre journaliste trotskiste pendant la longue traversée de l'Atlantique.¹⁶

Fait assez surprenant, la correspondance privée de Greenberg avec sa famille est assez riche : les longues lettres manuscrites

13. Greenberg, Clement. 'The Beggar's Opera : After Marx', *Partisan Review* 6 (hiver 1939) : pp. 120-122.

14. Les cartes postales sont reproduites dans Van Horne, Janice (ed.), *Clement Greenberg. The Harold Letters : 1928-1943. The Making of An American Intellectual*, New York : Counterpoint, 2003, p. 202.

15. Carte postale de Greenberg à Harold Lazarus, 11 mai 1939, *Ibid.*, p. 202.

16. Lettre de Greenberg à Lazarus, 26 avril 1939, *Ibid.*, p. 201.

décrivent par le détail son premier séjour à l'étranger, ses nombreuses escales et ses impressions générales.¹⁷ Une fois arrivé en France, Greenberg décrit avec force détails sa toute première rencontre avec une tante qu'il ne connaissait pas, chez qui il loge à Paris. Malheureusement il consacre très peu de temps à décrire ses rencontres avec les intellectuels franco-américains, sans doute parce que son père n'aurait guère apprécié quelqu'un du nom de 'Hans Arp' ou 'Man Ray'. Une autre source d'informations révèle davantage de détails sur le séjour de Greenberg : tout au long de son voyage à travers l'Europe, notre jeune intellectuel tient un journal de voyage, où il note des adresses, et de temps en temps des numéros de téléphone et les horaires de son voyage.¹⁸ Malgré sa concision, le journal est une source précieuse car, il nous renseigne sur un épisode de la vie de Greenberg, quelques mois seulement avant de terminer et de publier 'Avant-Garde and Kitsch'.

Greenberg note ses rencontres dans son journal de voyage. À part quelques excursions purement touristiques (Versailles, la Tour Eiffel, etc.), il semble avoir passé du temps surtout dans le milieu intellectuel franco-américain. Lundi il déjeune avec Hugnet ; le lendemain il a un rendez-vous informel avec Jean-Paul Sartre et Man Ray, en partie dédié à l'achat de livres. Puis, toujours selon son journal, il dîne une deuxième fois chez Mangan avec d'autres invités, y compris Virgil Thomson. Vendredi il quitte Paris pour la campagne : invité chez Paul Éluard, il passe toute la journée avec Mangan, Georges Hugnet, Hans Bellmer, Arp et sa femme, Sophie Taeuber Arp. Au bout de quelques jours il quitte Paris pour poursuivre son tour de l'Europe et, avant de rencontrer Silone en Suisse, il se rend en Avignon puis en Italie (Gênes, Florence, Rome

17. Les lettres envoyées d'Europe sont conservées au Getty Research Institute, Los Angeles, dans l'archive personnel du critique. Le dossier comprend cinq lettres et neuf cartes postales adressées à la famille de Greenberg (Brooklyn, New York City). Voir Clément Greenberg, *Letters from Europe*, Series I, box 4, folder 2, in *Clément Greenberg Papers (1928-1995)*, GRI. L'aide financière est disponible en ligne : <http://archives2.getty.edu:8082/xtf/view?docId=ead/950085/950085.xml> ; chunk.id=headerlink ; brand=default.

18. Le journal est un agenda de 1935, conservé dans *Clément Greenberg Papers* : Series II, box 14, folder 7.

et Milan). Selon son journal, ayant interviewé Silone, il retourne à Paris où il déjeune avec Mangan et Hugnet.

Malgré les nombreux dîners et rencontres, ses premières impressions des intellectuels parisiens sont plutôt négatives. Sur une carte postale envoyée à sa famille, il les traite dédaigneusement de ‘cinglés’ et décrit le groupe comme ‘un tas d’excentriques’. Cette appréciation venimeuse souligne le sentiment d’étrangeté et l’incompatibilité qui sépare le jeune Américain de la communauté intellectuelle française. Greenberg se trouve tout de suite mal à l’aise devant le comportement étrange et excentrique de ces écrivains, poètes et artistes rassemblés dans la capitale française. Même le cadeau que lui fait Éluard du volume *Donner à voir* et sa dédicace affectueuse, ‘fraternellement’, ne pouvait modifier son attitude. ‘C’est un livre ennuyeux, plein de l’habituelle effervescence surréaliste’.¹⁹

Étant donné cet avis sur le groupe français, l’absence de nostalgie chez Greenberg quant à son séjour à Paris n’est guère surprenant. En fait, une fois rentré à New York, ses pensées se tournent non pas vers la France mais vers l’Angleterre, pays où il s’était tout de suite senti à l’aise. Il note dans une lettre : ‘Mon cœur est attiré par l’Angleterre plus que la France. C’est curieux, en France les choses étaient trop résistantes, trop inexplicables, la nourriture, la logique, la lumière, contrairement à l’Angleterre. Par conséquent, bien que l’Angleterre soit bien plus lugubre et vide, son ambiance me convient davantage et j’y suis plus à l’aise’.²⁰ Ainsi se clôt un chapitre bref mais essentiel de sa vie, qui le laisse d’une manière inattendue mécontent et profondément désabusé.

Recadrer le point de vue de Greenberg sur le Surréalisme : naissance d’un récit orthodoxe

Comme en témoigne une lettre à sa famille, Greenberg emportait avec lui en Europe le premier jet de son article ‘Avant-Garde and

19. Lettre de Greenberg à Lazarus, 27 juin 1939, in *Clement Greenberg. The Harold Letters*, p. 203.

20. *Ibid.*, p. 204.

Kitsch', et il trouve le temps d'y travailler pendant son long séjour à l'étranger. En fait, il y est poussé par son éditeur Macdonald qui, après avoir lu le texte quelques jours avant le départ de Greenberg, le trouve assez prometteur mais encore incomplet.²¹

Cet article célèbre peut être lu comme le produit exemplaire d'un moment historique particulier : la Seconde Guerre mondiale est sur le point d'éclater et, dans ce contexte, le caractère idéologique de l'art est continuellement revigoré par la critique américaine et européenne. C'est la rencontre de ces deux conditions, en effet, qui soutend l'accent 'militant' de l'article. 'Avant-Garde and Kitsch' est également nourri par la précieuse expérience de Greenberg à Paris puisqu'il y travaillait lorsqu'il traversait une frontière à la fois géographique et culturelle. Il est donc raisonnable de conclure que, suite à cette parenthèse européenne, certains préjugés et convictions du jeune critique aient été renforcés, d'autres écartés. Quoi qu'il en soit, Greenberg se trouve alors au cœur d'un processus de création, puis de formalisation, d'un remarquable paradigme esthétique qui se cristallisera bientôt dans le style moderniste.

Selon le journal de voyage que nous avons cité ci-dessus, Greenberg concentre ses efforts sur la définition exacte de *kitsch* : il réfléchit au rapport précis entre les commodités *kitsch* et le système marchand international, notamment à la façon dont ils s'influencent réciproquement, donnant forme à une contre-culture omniprésente. L'efficacité rhétorique de 'Avant-Garde and Kitsch' repose sur la capacité de Greenberg d'entrecroiser deux approches fondamentales : l'enquête politique et sociologique d'une part ; l'analyse des représentations culturelles modernes de l'autre. L'article interroge les nouvelles conditions dans lesquelles s'exercent les pratiques artistiques, et évalue l'impact du système capitaliste sur le développement de la culture occidentale. Il offre une explication historique qui va de la naissance et du développement de l'avant-garde au dix-neuvième siècle jusqu'à l'époque actuelle. Selon Greenberg, l'évolution du capitalisme a permis le développement d'une expression culturelle antagoniste qui remet en question le rôle socio-politique de l'avant-garde. Greenberg choisit de la nommer *kitsch*, terme allemand qui décrit une nouvelle

21. Lettre de Greenberg à Lazarus, 18 avril 1939, *Ibid.*, p. 200.

contre-culture qui aurait son origine dans la convergence des représentations du capitalisme et des toutes premières manifestations du populisme.²² Dès ses débuts, le *kitsch* a réussi à survivre aux changements intervenus dans les conditions de vie de la classe ouvrière moderne : les premiers mouvements de population vers les centres urbains et le progrès de l'alphabétisation qu'ils entraînent maintiennent les masses dans l'illusion d'une nouvelle ère de prospérité et de progrès. Sous le charme de cette illusion, les anciens paysans devenus citoyens urbains cherchent à imiter les coutumes et traditions bourgeoises : ils se mettent à aspirer aux divertissements et au bonheur qui conviennent à leurs conditions de vie et à leurs moyens économiques, d'où la prolifération de commodités *kitsch*, la seule forme de culture qui puisse satisfaire leurs besoins.²³

Dans le même article Greenberg établit une distinction précise entre le phénomène de l'abstraction dans la tour d'ivoire du formalisme et tout autre modèle de représentation visuelle. Selon lui, l'art abstrait est défini par son adhésion à une règle esthétique, celle de la bi-dimensionnalité du médium. L'art abstrait s'est toujours détourné de tout ce qui n'est pas engagé dans le rapport entre les divers éléments plastiques (c'est-à-dire l'espace, la couleur, le trait). Quant aux autres qualités non-formelles, telles la mimésis et la narration, elles ne concernent pas l'artiste abstrait.

Dès cette première phase de développement de ses idées Greenberg élabore un cadre systémique : si l'art abstrait représente le seul moyen d'expression que l'on puisse considérer comme moderne et novateur, sa contrepartie, la figuration, devient automatiquement synonyme de conservatisme culturel. Par conséquent, le Surréalisme, vu comme un des épigones du Romantisme, est privé de toute capacité d'innovation formelle et d'auto-réflexivité. Greenberg a du mal à classer le mouvement non seulement à cause de sa prédilection pour la figuration, mais aussi à cause de son indifférence à l'égard de la spécificité du médium – deux éléments qui, à strictement parler, relie le mouvement au

22. Jones compare l'idée de *kitsch* chez Greenberg au concept de la reproduction de Walter Benjamin. Jones, *Eyesight Alone*, pp. 364-374.

23. Voir la définition du *kitsch* de T.J. Clark : Clark, T.J., 'Clement Greenberg's Theory of Art', in *Pollock and After*, p. 77.

monde de la peinture du 19^e siècle. Pour Greenberg, l'intérêt que le surréalisme portait au sujet du tableau devait être interprété comme le symptôme visible d'une tendance réactionnaire dangereuse qui ouvre la voie à une nouvelle forme d'académisme.²⁴ Un des objectifs principaux du Surréalisme était de contrer les productions esthétiques de l'art abstrait:²⁵ au lieu de s'inspirer de la structure organique du médium, un peintre comme Salvador Dalí était tout à fait hostile à toute idée de planéité et de littéralité. S'étant libéré de la bi-dimensionnalité de la toile, le peintre était entraîné uniquement par les multiples ramifications de l'inconscient.

Dès son premier article, Greenberg présente les grandes lignes des polarités fondamentales qui continueront à influencer sa pensée : la juxtaposition de l'art abstrait et du Surréalisme d'une part ; la polarité entre avant-garde et *kitsch*, d'autre part.²⁶ Greenberg souligne la similarité entre la tendance figurative du mouvement surréaliste, représentée par la technique picturale de Dalí, et le kitsch lui-même. Comme l'a bien montré Katia Schneller, l'interprétation que fait Greenberg de l'art du peintre espagnol était visiblement influencée par une tendance répandue dans la critique américaine de la seconde moitié des années 1930. En fait, il est impossible de sous-évaluer l'écho retentissant du majestueux pavillon de Dalí créé en 1939 pour l'Exposition universelle de New York ; la presse américaine présente le *Rêve de Vénus* comme un extravagant divertissement populaire plutôt qu'une authentique œuvre d'avant-garde...²⁷ Cette description, qui soulignait l'excentricité des œuvres

24. « [A] reactionary tendency ». Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', in *Clement Greenberg. The Collected Essays*, I, p. 9, note 2.

25. *ibid.*

26. Quelques années plus tard, Greenberg condamnera, dans un autre article publié en 1944, la tendance surréaliste à la popularisation puis la commercialisation de ses représentations et images, destinées à devenir emblématiques. Greenberg, Clement. 'Surrealist Painting', in *Clement Greenberg. The Collected Essays*, vol. I, pp. 225-231. Nous citons plus loin cet article.

27. Scellerez, Katia. 'Notice à *La peinture surréaliste*', in *Clement Greenberg. Écrits choisis*, p. 122. Sur le pavillon de Dalí en 1939, voir Kachur, Lewis. *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001, pp. 104-163 ; Schaffner, Ingrid. *Salvador Dalí's Dream of Venus. The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair*, New York : Princeton Architectural Press, 2002. Sur

de Dalí, était un prolongement naturel du personnage lui-même ; en effet, celui-ci était devenu une célébrité dès son arrivée aux États-Unis, comme en témoigne la fameuse couverture de la revue *Time* en 1936. L'association entre l'art, le mode de vie de Dalí et l'extravagance, l'ostentation et la renommée, est rapidement devenue non seulement immédiate mais pratiquement mécanique.

L'association entre une attraction de type fête foraine et la nouvelle vie du peintre espagnol a inévitablement influencé la perception collective du mouvement français. Dans un ouvrage récent Sandra Zalman (2015) étudie la disposition naturelle ou prédéterminée qui a poussé les Américains à associer l'art surréaliste à la culture populaire moderne.²⁸ L'exposition historique d'Alfred H. Barr, 'Fantastic Art, Dada, Surrealism' (9 décembre 1936 – 17 janvier 1937), avait déjà renforcé une association simpliste en établissant des confrontations entre les œuvres exposées et divers objets comparables 'de type surréaliste', par exemple les dessins humoristiques de Walt Disney.²⁹ Ces diverses représentations s'adressaient à l'imagination collective dans la mesure où elles matérialisaient des formes de divertissement populaire et des symboles visuels courants.³⁰

l'expérience de Dalí aux États-Unis, notamment sur le débat au sujet de l'auto-promotion controversée de l'artiste à l'étranger, voir Lubar, Robert. 'Salvador Dalí in America : The Rise and Fall of an Arch-Surrealist', in *Surrealism USA* [catalogue d'exposition], New York : National Academy Museum, 2004, pp. 20-29 ; Schieder, Martin. 'Surrealist Socialite : Dalí's Portrait Exhibition at the Knoedler Galleries in 1943', in *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, (eds.) Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich *et al.*, Paris : German Center for Art History in Paris, 2019, pp. 195-219.

28. Voir Zalman, Sandra. *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*, Farnham-Burlington : Ashgate Publishing, 2015, pp. 11-46.

29. Barr, Alfred H. 'Preface to the Catalogue of the Exhibition', in *Fantastic Art, Dada, Surrealism* [catalogue d'exposition], (ed.) Alfred H. Barr, New York : Museum of Modern Art, 1937, p. 7.

30. De même, la catégorie plus large choisie par Barr, le 'fantastique', souligne le faux rapport entre art surréaliste et culture populaire, vu comme péjoratif (étrangeté et ridicule), qui a conduit à une interprétation erronée du mouvement aux États-Unis. En 1939, par exemple, dans son essai pour le catalogue d'exposition *American Art Today*, Holger Cahill souligne la 'chaleur de la fantaisie' qui caractérise l'art surréaliste. Cahill, Holger. 'American Art Today', in *American Art Today. New York's World Fair 1939* [catalogue], New York :

Miró et Dalí, ou la polarité surréaliste

Un an après la publication du texte ‘Avant-Garde and Kitsch’, un nouvel article, ‘Towards a Newer Laocoon’ (‘Vers un Laocoon plus actuel’), paraît dans *Partisan Review* (été 1940).³¹ Greenberg reprend ici ses réflexions sur le développement de l’avant-garde au cours des siècles ; il en retrace la trajectoire historique de ses débuts, en passant par la révolution romantique, jusqu’à la naissance de l’art abstrait. Il laisse entendre que le progrès de l’avant-garde a toujours été entravé par une menace culturelle, plus ancienne que le *kitsch* lui-même, la tendance à hybridiser les arts visuels et leurs contreparties verbales, c’est-à-dire la poésie et la littérature. Cette pratique traditionnelle connaît un nouvel essor avec le Romantisme : alors que le peintre se plaît à donner une forme visuelle à son imagination et ses rêves, la bi-dimensionalité de la toile devient bientôt un obstacle lorsque l’artiste perçoit la planéité de la toile comme une limite à l’expression libre de son moi intérieur. Afin de communiquer au spectateur ses véritables sentiments, le peintre romantique dissimule le medium, prétendant créer un succédané de la réalité rempli d’illusions et de visions. Il imite ainsi le poète et le romancier, qui ont toujours cherché à dépasser les limites dictées par la page écrite, guidant le lecteur au-delà de la dimension physique et prétendant que le medium n’existait pas. ‘Towards a Newer Laocoon’ défend déjà ce qui allait devenir la préoccupation principale du critique, à savoir la stricte séparation entre les arts selon le medium employé. La peinture, quant à elle, se définit donc par la planéité de la toile, l’objectif de l’artiste étant d’en souligner la bi-dimensionalité en évitant l’illusion de profondeur picturale.

National Art Society, 1939, p. 27. Sur l’assimilation de l’esthétique visuelle surréaliste par la culture commerciale américaine, qui en accentue les aspects populaires, rapidement absorbés par le système des médias, voir Zalman, *Consuming Surrealism*. Pour une description détaillée de l’exposition de 1936, son organisation et son installation, ainsi qu’une analyse des raisons qui ont poussé à y voir ‘une affaire sérieuse’, voir Umland, Anne and Kwartler, Talia. ‘Fantastic Art, Dada and Surrealism : ‘A Serious Affair’’, in *Networking Surrealism in the USA*, pp. 40-76.

31. Sur les principales sources de l’article, sa genèse et sa rédaction, voir Froio, Camilla. *Verso un Laocoonte modernista : temi, immagini e contesti del Laocoonte di Clement Greenberg*, Florence : Angelo Pontecorboli Editore, 2020, pp. 205-300, 301-391.

Dès ses premiers articles Greenberg se met à soutenir l'abstraction aux dépens de l'art figuratif : la pratique du réalisme et la présence d'un sujet reconnaissable seraient interprétées comme les symptômes manifestes de la décadence culturelle. Greenberg affirme que depuis l'époque du *Laokoon* de Gotthold Ephraim Lessing (1766), l'hybridité des arts représente une tendance tenace qui remonte à l'expression ancienne d'Horace, *ut pictura poësis* (comme la peinture, la poésie).³² À l'époque moderne, un nouveau mouvement artistique suit cette même voie, confondant littérature et peinture tout aussi radicalement que par le passé. Vers la fin de son 'Laocoon', Greenberg manifeste son mépris pour ces pratiques artistiques chez les jeunes surréalistes orthodoxes anonymes :

En 1939, le centre de la peinture abstraite s'était déplacé à Londres, tandis qu'à Paris la jeune génération de peintres français et espagnols, réagissant contre la pureté abstraite, était revenue à une confusion entre la littérature et la peinture tout aussi extrême que par le passé. Ces jeunes surréalistes orthodoxes ne doivent cependant pas être confondus avec les pseudo – ou para-surréalistes de la génération antérieure, Miró, Klee, Arp, dont l'œuvre, malgré son intention apparente, n'a fait que contribuer au déploiement ultérieur de la peinture abstraite pure et simple.³³

Quelques mois après la publication du nouveau 'Laocoon' américain, un lecteur attentif, le poète grec Nicolas Calas, conteste publiquement la définition greenbergienne du Surréalisme.³⁴ Dans une nouvelle revue américaine inspirée par le *Manifeste* de Breton, *View : Through the Eyes of Poets* (connu alors sous le titre de *View*),³⁵ Calas fait une critique cinglante du 'Laocoon' de Greenberg. Il cite une réunion où l'artiste Kurt Seligmann cherche à instruire un

32. Sur la réception critique du *Laokoon* de Lessing en Amérique, voir Froio, Camilla. 'La cultura nord-americana e il *Laokoon* di G.E. Lessing : premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874)', *Studi di Memofonte* 24 (2020) : pp. 23-44.

33. Greenberg, Clement. 'Towards a Newer Laocoon', in *Clement Greenberg. The Collected Essays*, I, pp. 36-37.

34. Sur la vie et l'œuvre de Nicolas Calas (né Nikos Kalamaris), voir Hoff, Lena. *Nicolas Calas and the Challenge of Surrealism*, Copenhagen : Museum Tusulanum Press, 2014, part. pp. 169-223.

jeune Greenberg ignorant au sujet des diverses ramifications hétérogènes du mouvement surréaliste.

Nous lisons dans l'article de M Greenberg que Arp, Klee et Miró seraient des pseudo-surréalistes. Je voudrais vous faire savoir, chers lecteurs, qu'avant d'apprendre de mon ami le peintre surréaliste Kurt Seligmann que ces trois artistes avaient participé à des expositions surréalistes, M Greenberg n'avait pas l'air d'être au courant du fait que les surréalistes aient pu admirer ces peintres. En les appelant des pseudo-surréalistes, M Greenberg laisse paraître sa faiblesse comme critique d'art moderne et sa totale ignorance des diverses tendances du Surréalisme.³⁶

En réalité, Greenberg semble au contraire avoir suivi les conseils de Seligmann. Dans la conclusion de son 'Laocoon' il distingue implicitement deux voies principales : la première représentée par Arp, Klee et Miró, la seconde par la soi-disant 'jeune génération de peintres français et espagnols'.³⁷ Il ne fait aucun doute que dans l'esprit de Greenberg l'artiste principal de ce dernier group est bien

35. Voir Latimer, Tirza True. *Eccentric Modernisms. Making Differences in the History of American Art*, Oakland : University of California Press, 2017, pp. 78-110. Pour une introduction à l'historique de *View* ainsi qu'une sélection de ses articles les plus notoires, voir Ford, Charles Henri (ed.), *View. Parade of the Avant-Garde, 1940-1947*, New York : Thunder's Mouth Press, 1992 ; Dimakopoulou, Stamatina. 'Europe in America. Remapping Broken Cultural Lines : *View* (1940-7) and *VVV* (1942-4)', in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, (eds.) Peter Brooker et Andrew Thacker, Oxford : Oxford University Press, 2012, II, pp. 737-758. Sur les revues américaines qui, dans les années 1920 et 1930, ouvrent la voie à la création de *View*, voir Trincherio, Serena. *Alla ricerca di una nuova identità americana : modernismo e primitivismo nelle riviste statunitensi in Europa (1921-1932)*, Florence : Angelo Pontecorboli Editore, 2020.

36. Calas, Nicolas. 'View Listens', *View : Through the Eyes of Poets* 1 (octobre 1940) : p. 1. Sur la critique par Calas de l'article de Greenberg, qui comprend un compte-rendu plus complet des rapports difficiles entre le comité de rédaction de *View* et les éditeurs de *Partisan Review*, voir Froio, *Verso un Laocoonte modernista*, pp. 291-300.

37. Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', p. 36. Dans son ouvrage dédié à Miró (1948), Greenberg reconnaît enfin l'importance de l'influence du Surréalisme sur l'évolution du peintre vers l'abstraction. Voir Greenberg, Clement. *Joan Miró*, New York : The Quadrangle Press, 1948, pp. 23-28.

Dalí. Comme Martica Sawin le souligne dans son article ‘Surrealism without Surrealists’ (‘Le Surréalisme sans les surréalistes’, 1999), à cette époque «[p]our la plupart des Américains, Salvador Dalí personnifie le Surréalisme grâce à ses séjours aux États-Unis en 1936 et 1939 [...] Il importait peu au public américain qu’en 1939 Dalí ait été excommunié par Breton».³⁸ Un certain nombre de critiques américains finissent par reconnaître les tendances hétérogènes de l’univers surréaliste. Autrement dit, l’idée de l’impossibilité de réduire le mouvement à une simple formule fait petit à petit son chemin. D’une part, cette familiarité renouvelée avec l’esthétique surréaliste donne lieu à une perspective moins partielle ; mais d’autre part, elle suscite un nouveau récit, même si celui-ci reste encore conventionnel. Il repose sur l’idée simpliste de l’existence d’une polarité, qui réduit les ramifications des pratiques artistiques surréalistes à deux voies principales : la première généralement représentée par Dalí, et la seconde par Miró.³⁹ Les deux artistes sont choisis comme chefs de file de deux écoles de peinture opposées : la première figurative ou ‘illustrationnelle’, la seconde abstraite ; la première se préoccupant des fondements submergés de l’inconscient humain, la seconde des qualités formelles du pigment, du trait et de la toile.

La position de Greenberg semble donc refléter un état d’esprit courant chez la majorité des critiques d’art de l’époque. Comme le suggère le ‘Laocoon’, en 1940 cette idée, basée sur une juxtaposition simpliste, a non seulement pénétré le vocabulaire critique américain, mais s’est finalement généralisée.⁴⁰ Par exemple, dans le numéro d’octobre 1939 de *Parnassus*, John G. Frey fait une distinction entre deux voies esthétiques, toutes deux également présentes dans le discours surréaliste sur l’art. Il distingue un premier type de

38. Voir Sawin, Martica. ‘Surrealism without Surrealists’, in *Surrealism in America During the 1930 s and 1940 s : Selections from the Penny and Elton Yasuna Collection*, (ed.) William Jeffet, St. Petersburg : Salvador Dalí Museum, 1999, p. 12.

39. Sur la réception par la critique de Miró en Amérique, voir Rose, Barbara (ed.), *Miró in America* [catalogue d’exposition], Houston : Museum of Fine Arts, 1982.

40. Sur cet aspect de la réception critique du Surréalisme en Amérique, voir Froio, *Verso un Laocoonte modernista*, pp. 283-290, notamment à propos du ‘Laocoon’ de Greenberg.

Surréalisme, dont l'orientation esthétique est définie par 'le style littéraire' de Dalí, autrement dit une technique 'purement littérale, de transcription exacte de l'hallucination personnelle'.⁴¹ Son antithèse serait représentée par une deuxième école, élaborant un style pictural différent sous l'étiquette de 'lyrisme plastique'.⁴² Cette tendance picturale est représentée par des artistes comme Arp et Miró : en se distinguant du premier groupe de surréalistes, qui eux seraient indifférents à la spécificité de la toile, ces artistes avaient comme objectif de mettre l'accent sur la matérialité et la dimension physique du tableau.

Ce type de discrimination esthétique est profondément enraciné dans la fameuse introduction du catalogue d'exposition de 'Fantastic Art, Dada, Surrealism' par Alfred H. Barr. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'exposition de 1936 a servi de base pour l'interprétation du Surréalisme à l'étranger, fournissant le modèle suivi en partie par les critiques Frey et Greenberg. L'introduction de Barr affirme la nécessité de distinguer entre deux principales expressions picturales dans l'art surréaliste : la première – caractérisée par la tendance à créer des 'photographies de rêves peints à la main' d'une précision extrême – est exploitée par des peintres comme Dalí, Tanguy et Magritte.⁴³ La seconde, par contre, s'apparente à 'la tradition du dessin et de la peinture automatiques', dont la source remonterait au style pictural de Kandinsky, Klee et Arp. Tandis que l'art de Dalí se distingue par un réalisme rigoureux et soutenu, Miró et Masson s'expriment par une 'totale spontanéité de technique', reflétant le naturel et l'immédiateté.⁴⁴ Barr semble impliquer que ce second groupe est engagé dans un processus de création plus 'cru' et authentique que le premier qui, lui, tend à voiler la surface picturale avec de fines couches d'artifices illusoires.

Même si l'idée de la fluidité innée des pratiques de l'art surréaliste a gagné du terrain, certains critiques américains ont continué à voir dans le Surréalisme et l'art abstrait deux catégories

41. Frey, John G. 'Miró and the Surrealists', *Parnassus* 8 (October 1936) : p. 13.

42. *Ibid.*

43. Barr, Alfred H. 'Introduction to the Catalogue of the Exhibition', in *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, p. 11.

44. *Ibid.*, p. 12.

opposées. Parmi eux, Holger Cahill, directeur national du Federal Art Project, dans son essai d'introduction à l'exposition 'American Art Today' (30 avril 1939 – 31 octobre 1940). Il s'appuie ouvertement sur un paradigme simplifié à l'extrême qui prend progressivement forme et signification. Selon ce critique, si le peintre surréaliste s'adonne à la représentation littérale de 'l'actualité quotidienne, le rêve, l'hallucination et l'inconscient', utilisant 'la technique académique la plus aride et la plus délibérée';⁴⁵ l'artiste abstrait quant à lui suit une tout autre voie, étant préoccupé par 'le matériau immédiat et physique de l'art, la surface peinte, la pierre sculptée', donnant ainsi forme et substance à l'idée même d'une 'expression artistique concrète'.⁴⁶

Vers un nouveau modèle de l'avant-garde

Avant 1944 Greenberg n'avait rien écrit sur le Surréalisme en tant que tel ; nous n'avons que des notes en bas de page et de brèves réflexions – en quelque sorte, uniquement des fragments, marqués par le scepticisme et contenant plusieurs interprétations erronées. Ils font écho à l'attitude généralisée qui a accompagné la réception américaine du mouvement français dans les années 1930 et au début des années 1940. Cependant, entre 1939 et 1940, grâce à une connaissance plus approfondie du Surréalisme, Greenberg développe une position plus ouverte et sophistiquée sur les principes et idées du mouvement. Dans son nouvel article 'Surrealist Painting', publié dans le numéro d'août 1944 de la revue *The Nation*,⁴⁷ il abandonne les généralisations faciles et les opinions stéréotypées qui caractérisaient les positions que nous venons d'analyser.⁴⁸

45. Cahill, 'American Art Today', p. 27.

46. *Ibid.*

47. Pour une analyse critique détaillée de l'article, voir les commentaires et les notes de Schneller, 'Notice à *La peinture surréaliste*', pp. 122-126.

48. Cette nouvelle perspective s'explique en partie par le nouveau climat politique et culturel qui suit l'arrivée de Breton et d'autres surréalistes vers 1941. Sur l'exil aux USA des artistes surréalistes et des intellectuels, voir Tashjian, Dickran. *A Boatload of Madmen : Surrealism and the American Avant-Garde, 1920-1950*, New York : Thames and Hudson, 1995 ; Sawin, *Surrealism in Exile* ; Loyer, Emmanuelle. *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil*, Paris : Hachette-Littératures, 2007 ; Flahutez, Fabrice. *Nouveau Monde et nouveau*

Cependant, entre 1939 et 1940, la critique de Greenberg est toujours en cours d'élaboration, mais en mars 1942 il est nommé critique d'art permanent à la revue *The Nation*, ce qui lui garantit une position d'influence dans le milieu artistique de New York. Autrement dit, ce n'est plus le jeune intellectuel naïf qui se rendait à Paris pour la première fois de sa vie, et qui est rentré désillusionné et plein de ressentiment.

Dans son nouvel essai de 1944, Greenberg distingue deux groupes de surréalistes selon leur interprétation respective de l'automatisme. Si le second groupe, qui comprend Ernst, Tanguy, Pierre Roy, René Magritte, Richard Oelze, Leonor Fini et Dalí, considère l'automatisme comme 'un facteur secondaire' parce qu'il a comme objectif principal la représentation illusionniste de figures et de scènes identifiables,⁴⁹ le premier groupe, représenté par Arp, Miró, Klee, Masson et Picasso, voit dans l'automatisme une règle formelle et non pas un but en soi. Il prend appui sur les effets de l'automatisme avec l'intention avant-gardiste d'abandonner ses limites formelles et physiques 'qui empêchent l'artiste de s'abandonner [...] à son medium'.⁵⁰ On perçoit ici les signes évidents d'une négociation sans précédent : Greenberg a non seulement abandonné ses clichés passés, mais il a également tenté de réconcilier l'idée de l'avant-garde – vu comme un phénomène qui conduit le peintre à souligner le medium de son métier – et un des éléments le plus représentatif de l'horizon esthétique surréaliste, celui qui permet à l'artiste de se libérer des restrictions de la pensée consciente. À la base de cette contre-révision partielle se trouve une nouvelle interprétation de l'automatisme. Au lieu de voir dans celui-ci un procédé psychique, Greenberg y voit une technique plastique capable d'engendrer de nouvelles possibilités pour la création plastique elle-même.⁵¹

mythe. Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'Écart Absolu, 1941-1964, Paris : Les Presses du réel, 2007.

49. Voir Greenberg, 'Surrealist Painting', p. 228.

50. *Ibid.*

51. La réflexion ultérieure de Greenberg à propos de l'automatisme de Miró et de son 'exploitation des accidents' fait partie de l'évolution de la pensée du critique à propos de l'effet du Surréalisme sur le développement de l'art abstrait. À ce propos, voir Greenberg, *Joan Miró*, p. 26. Ces observations sur Miró, qu'on

Peu à peu, la position de Greenberg vis-à-vis le Surréalisme dépassera la polarité manichéenne art abstrait / art figuratif, éclipsant ainsi les interprétations simplistes de ses débuts. En fin de compte, il reconnaît qu'il était impossible de voir dans le Surréalisme un mouvement compact et homogène, et il construit de nouveaux paramètres pour définir l'avant-garde, basés maintenant non pas sur le conflit mais sur le progrès.

retrouve dans la monographie de 1948 de Greenberg, étaient en partie inspirées par l'exposition d'une des dernières œuvres du peintre, la peinture murale pour le Terrace Plaza Hotel à Cincinnati, une huile sur toile exposée la même année au MoMA, New York. Plus tard, Robert Motherwell parmi d'autres artistes américains devaient promouvoir une interprétation formelle de l'automatisme inspirée surtout par les derniers écrits de Greenberg. Voir Sawin, 'Surrealism without Surrealists', p. 12.

New York dans les années quarante : Milton Gendel parmi les surréalistes en exil

BARBARA DRUDI

Entre 1990 et 2005 le photographe et critique d'art Milton Gendel (1918-2018)¹ a publié plusieurs textes racontant ses expériences personnelles auprès des surréalistes à New York dans les années 1940:² 'Imagine indelebile', texte sur Stanley William Hayter et Atelier 17 transféré à l'étranger (1990); *The Margin Moves to the Middle*, un petit texte sur la vie d'André Breton et son cercle à New York, publié par 2RC à Rome (1993); 'Kiesler Helped Me Go To War', hommage à l'architecte d'origine austro-hongroise, publié dans le catalogue de l'exposition *Friedrich Kiesler : Art of this Century* (2002); 'David Hare Surrealist', ami de la même génération que Gendel dès le début des années 1940, publié dans le catalogue de l'exposition de David Hare à La Scaletta de Matera (2005).³

-
1. Drudi, Barbara. *Uno scatto lungo un secolo*, Macerata : Quodlibet, 2017.
 2. Le journal de Gendel, des années 1960 jusqu'à sa mort, contient des renseignements sur ces textes, ainsi que des remarques sur la journée qu'il venait de passer, les réunions, ou ses pensées. Nous avons pu ainsi retrouver les contacts avec David Hare en 1990 et 2005, de même que quelques références au texte de 2002 sur Kiesler 2002. Le journal appartient à sa fille, Anna Gendel Mathias, et c'est grâce à celle-ci que j'ai pu le consulter à sa résidence en Angleterre.
 3. Gendel, Milton. 'Imagine indelebile', in *Hayter e l'Atelier 17*, (ed.) Carla Esposito, Rome : Istituto Nazionale per la Grafica, 1990 ; *Id. Da margine a centro*, (eds.) Gabriella Drudi et Simona Rossi, Rome : Galleria 2RC, 1993 ; *Id. 'Kiesler Helped Me Go to War'*, in *Friedrich Kiesler : Art of This Century* [Catalogue], (eds.) Dieter Bogner, Udo Kittelman et Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2003 ; *Id. (ed.), Born Again Surrealist* [Catalogue], Matera : La Cometa, 2005.

Dans ces quatre textes courts Gendel, Américain de naissance et Romain d'adoption depuis 1949, a pu retracer sa jeunesse d'artiste. Dans ces 'mémoires' – aussi bien collectifs qu'individuels – il revit ses années de formation et brosse d'une manière unique le portrait des surréalistes européens rencontrés à New York peu avant ou pendant la Deuxième Guerre. Bien que le ton de ses témoignages soit quelque peu irrespectueux – peu de louanges et parfois un peu de légèreté – ils révèlent toutefois la dette culturelle indubitable de Gendel envers le Surréalisme et ses différentes ramifications, même s'il était conscient de la nature paradoxale de cette dette et se montrait réticent à l'avouer. Le style de ces textes fait écho aussi bien à la prose surréaliste qu'au climat peu conventionnel de New York à l'époque.⁴ La lecture de ces textes aujourd'hui nous aide à comprendre le rôle central qu'occupe dans son œuvre l'idée de l' 'artiste en exil'. Celle-ci hante une grande partie de son œuvre photographique dès sa période new-yorkaise, bien que resituée dans un contexte plus personnel.⁵ Cette idée, malgré lui peut-être, ne s'est pas dissipée avec le temps. Au contraire, elle a évolué en accumulant des caractéristiques tout à fait spéciales ; elle paraît encore mieux assumée dans des clichés romains à partir des années 1950 et a continué à se développer. Par exemple, dans les clichés *Panza di Biuno, Varese* 1978 (fig. 1) ou *Madama Lucrezia, Rome* 1983 (fig. 2), certains éléments rappelant la poétique surréaliste nous interpellent. Dans la première photo, le personnage principal à droite semblerait être l'œuvre de l'artiste américain George Segal, *Man in the Armchair* de 1969 (l'un de ses plâtres célèbres). En disant 'semblerait' je reconnais précisément l'ambiguïté qui habite l'image gendelienne. Côté gauche, dans le cadre d'une porte et à contrejour,

4. Motherwell disait : 'L'artiste est un précieux vaisseau [precious vessel] qui a le devoir de rester en vie'. Est-ce un vrai mâle qui parlait ainsi ? C'était quoi, un vrai mâle. Motherwell n'était-il pas vrai ? Mon ami blond de Californie, qui donnait l'impression qu'il venait tout juste de quitter un court de tennis, aurait pu être le mâle américain idéal à l'époque : maître de soi, ferme et pratique, homme d'affaires ou, au moins, cadre'. *Id. Da margine a centro.*

5. Benson Miller, Peter. 'A Surrealist in Camouflage', in *Milton Gendel : una vita surreale*, (eds.) Peter Benson Miller et Barbara Drudi, Ostfildern : Hatje Cantz, 2011.

se dresse une forme indistincte, aussi immobile que le plâtre de Segal. La silhouette est celle du célèbre collectionneur de Varèse Giuseppe Panza di Biumo, propriétaire de la sculpture. Ce cliché énigmatique de Gendel (pris lors d'un reportage pour *ARTnews* sur le collectionneur américain des années 1960 et 1970),⁶ incite le spectateur curieux à se poser quelques questions : quel est le sujet réel de la photo ? laquelle des deux figures immobiles est une sculpture ? Comme un casse-tête ironique, voire comme un rébus de Duchamp, elle laisse le spectateur en suspens, amusé, quand il confronte une représentation de la réalité qui n'est peut-être pas telle qu'elle nous apparaît.



*Figure 1. Milton Gendel, Panza di Biumo, Varese 1978,
© Fondazione Primoli*

Quant à la deuxième photo, le souvenir de la Rome antique, représentée par la statue monumentale de Lucrèce quasi abandonnée, est assez bizarrement comparé au monde moderne symbolisé par la Fiat 500, icône de l'Italie de consommation. Cette amusante

6. Gendel, Milton. 'The Panza Collection of Contemporary American Art at Biumo', *ARTnews* 78 (Dec. 1979) : pp. 44-49.

coïncidence aléatoire de la grande statue à côté de la petite voiture souligne la coexistence dans la même ville de deux mondes tout à fait différents. L'incongruité d'une juxtaposition aussi inhabituelle rend toute l'absurdité de la réalité qui nous entoure, tandis que l'existence pacifique d'opposés aussi arbitraires mine le bon sens.



Figure 2. Milton Gendel, *Madama Lucrezia*, Rome 1983,
© Fondazione Primoli

Au-delà de la photographie, d'autres aspects de la pratique artistique de Gendel – même les lieux où il a choisi de vivre au cours de sa vie – semblent être en résonance avec le climat de la France des années 1920. Après avoir occupé un certain nombre de résidences historiques comme le Palazzo Costaguti, Piazza Mattei et le Palazzo Doria Pamphili, la dernière adresse de Gendel était le Palazzo Primoli⁷ (siège du Musée Mario Praz). On y trouvait son atelier et une collection bizarre, tout à fait hétérogène, de tableaux, sculptures et objets de diverses périodes historiques que Gendel avait acquis – 'accumulé', disait-il avec une pointe d'humour – tout au long de sa vie.

Comme pour son œuvre photographique, Gendel cherchait l'élément grotesque de la réalité dans son mobilier, prônant le goût surréaliste pour le 'hasard', vu comme élément essentiel de la vie. Gendel aimait en effet juxtaposer œuvres d'art et objets divers, de l'Étrusque au contemporain, parfois de façon ironique et toujours à la lumière d'une échelle de valeurs toute personnelle qui faisait fi de toute notion d'hierarchie entre 'sacré' et 'profane', entre supérieur et inférieur. Ses acquisitions venaient essentiellement de ses promenades au marché de Porta Portese ou chez les antiquaires romains, tout comme Breton ou Giacometti au marché aux puces.⁸

7. L'immeuble est le siège et la propriété de la Fondation Primoli (1927), commanditée par le Comte Giuseppe Primoli, qui était lui-même photographe à Rome et Paris dès les dernières années du 19^e siècle. Gendel y occupait un appartement de 2011 à 2018, contrepartie du don de ses archives photographiques à la Fondation. Voir Druidi, Barbara et Rosazza-Ferraris, Patrizia, (eds.), *Visitors Book : Ospiti a casa Praz. Ritratti fotografici di Milton Gendel, lettere, dediche e recensioni*, Rome : Peliti, 2012 ; Lavezzari, Paolo. 'All the Best', *AD* 463 (June 2020) : pp. 162-168.

8. Sawin, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, pp. 183-185 : 'Quant à l'appartement de Breton rue Fontaine, on y trouvait des objets du marché aux puces, soigneusement sélectionnés et réunis de façon provocatrice sur toutes les surfaces de tous les coins. Quant aux murs, ils étaient couverts de masques d'Afrique et du Pacifique, ainsi que de tableaux de Picabia,

Il utilisait même dans ses échanges avec autrui des paradoxes et excentricités à la manière surréaliste : il aimait les jeux de mots, les formules ironiques, les plaisanteries et déplacements de sens. J'ai pu rencontrer Gendel pendant mon enfance puisqu'il était un grand ami de ma tante Gabriella Drudi (écrivaine et critique d'art) et de son époux Toti Scialoja (célèbre peintre et poète italien du 20^e siècle).⁹ Je l'ai beaucoup fréquenté, mais après la mort de Scialoja en 1998 nous nous sommes moins vus. Je lui ai rendu visite de nouveau plusieurs années plus tard, en 2010, avec mon collègue et ami Peter Benson Miller, historien d'art. Il pleuvait ce jour-là, et en entrant dans son atelier au Palazzo Doria Pamphili j'ai donc demandé où poser mon parapluie. Milton a hésité un instant, avant d'indiquer un coin de la pièce et de répondre d'un ton malin : 'J'ai cru que c'était une poupée !' Il faisait référence ainsi aussi bien aux méprises qui nous frappent en regardant la réalité autour de nous – idée chère aux surréalistes – qu'au fait qu'il m'avait connue enfant. Par la suite, d'autres souvenirs lui sont revenus, comme si j'étais encore une petite fille, une poupée dans les bras. D'un air amusé, Gendel avait ainsi donné à la méprise une interprétation quasi magique, par le biais d'une petite phrase riche en références et suggestions.

L'ironie et la souplesse, inspirées par un état d'esprit surréaliste, étaient au cœur de la création artistique et de la vie quotidienne de Milton Gendel. Cependant, la question se pose : dans quelle mesure avait-il choisi de s'inspirer du Surréalisme ; dans quelle mesure cette influence était-elle consciente ? En fait, le Surréalisme était au cœur de son être, même s'il avait lui-même tendance à en réduire l'importance. En effet, le Surréalisme imprégnait toute son existence, faisant de Gendel l'incarnation même d'une interprétation singulière et captivante du mouvement artistique créé par Breton. Pour mieux comprendre ce cas, rappelons d'abord sa formation artistique dans le New York des années 1940.

Mirò et autres collègues'.

9. D'Amico, Fabrizio (ed.), *Toti Scialoja : opere 1955-1963*, Milan-Verona : Skira-Galleria dello Scudo, 1999 ; Lauter, Rolf et Vallora, Marco (eds.), *Toti Scialoja : opere 1983-1997*, Milan-Verona : Skira-Galleria dello Scudo, 2006.

Après une licence de chimie Gendel – captivé par tout ce qu’offrait Columbia University – commence à suivre, presque par hasard, les cours de l’éminent historien d’art Meyer Schapiro. Enthousiasmé, il décide alors de s’inscrire en licence d’histoire de l’art et d’archéologie avec celui-ci. Ses études terminées, et désormais muni d’une combinaison pour le moins inhabituelle de diplômes, Gendel est resté à l’université Columbia en tant qu’assistant de Schapiro.¹⁰

Le lien entre les deux hommes a duré jusqu’à la mort du professeur Schapiro, se transformant en une véritable amitié, encouragée par le peu de différence d’âge. D’après Gendel, Schapiro était ‘très impliqué dans l’art contemporain’, bien qu’il n’ait rien publié sur le Surréalisme en dehors d’une introduction pour un catalogue d’exposition de son ami Kurt Seligman en 1964.¹¹ Pourtant cette nouvelle poétique française l’amusait et l’intéressait. Dès avant l’arrivée à New York de Breton et ses amis, Schapiro et Kurt Seligman (arrivé en 1939) étaient de grands amis et il avait fourni un texte pour accompagner six estampes de Seligman sur le mythe d’Oedipe (1944). Ajoutons aussi que Schapiro habitait

10. ‘À cette époque, alors que j’étais étudiant à Columbia sous la direction de l’éminent Meyer Schapiro, je me suis lié d’amitié avec Robert Motherwell, doctorant lui aussi, qui avait passé un an à Paris pensant devenir peintre, avant de passer à la philosophie et l’histoire de l’art. Schapiro, qui était non seulement un médiéviste de grand talent mais aussi très impliqué dans l’art contemporain, lui a conseillé de reprendre la peinture et l’a envoyé chez Kurt Seligmann, le peintre surréaliste et une autorité sur la magie et son histoire. Un autre disciple fréquentait son atelier pas loin de Bryant Square, la séduisante Barbara Reis, fille des mécènes Bernard et Becky Reis. La fabrique sociale du monde de l’art à l’époque était faite de sessions soit chez Breton, les Reis ou Peggy Gugenheim, soit dans l’atelier de Hayter. C’est ainsi que, grâce à Seligmann ou d’autres connaissances, Motherwell, Barbara et moi-même y étions invités en tant que jeunes recrues (nous avons un peu plus de vingt ans) dans l’orbite des surréalistes’. Gendel, Milton. *Born Again Surrealist*.

11. https://issuu.com/weinstein_gallery/docs/kurt-seligmann-first-message-from-t/66 visited 09/25/2020. En fait, Schapiro a aussi publié en 1940 une introduction pour le peintre français Jean Hélion, proche lui aussi par certains côtés des surréalistes.

Greenwich Village, donc proche de plusieurs surréalistes, et qu'il a souvent participé à des rencontres chez Breton¹² pour discuter du Surréalisme. Il semblerait que ce soient les doctrines hétérodoxes de Wolfgang Paalen qui l'aient le plus attiré, et qu'il ait même organisé une soirée chez Breton avec l'artiste autrichien autour de l'article 'Farewell to Surrealism', publié en 1942 dans la revue *Dyn* dont Paalen était le directeur.¹³

Comme chacun sait, New York était alors sur le point d'arracher à Paris le rôle de centre du monde artistique¹⁴ et de nombreux courants et tendances y circulaient. Des thèmes et des œuvres du Surréalisme français y étaient déjà parvenus, bien sûr, au cours des années précédentes, et l'exposition 'Dada, Surrealism and Fantastic Art' au MoMa en 1936 en est un exemple marquant. Ceci explique peut-être pourquoi, en 1942, alors que la plupart du groupe d'artistes exilés avait rejoint les États-Unis, l'impact du Surréalisme sur le monde culturel new-yorkais s'est renforcé et diversifié. La presse de l'époque montre bien qu'au cours des années 1940 le Surréalisme a provoqué des réactions très diverses dans le monde de l'art new-yorkais. De nombreux artistes américains se sont inspirés des modèles et techniques picturaux des surréalistes,¹⁵ tandis que d'autres au contraire y ont vu un mouvement déjà dépassé, « une menace artistique subversive »,¹⁶ voire un groupe d'individus aimables qui, grâce aux jeux, évitait les horreurs de la guerre actuelle, et qui ne saurait en aucun cas être traité comme constituant un mouvement artistique.¹⁷

12. Sawin, *Surrealism in Exile*, p. 185.

13. Lionel Abel. *The Intellectual Follies : A Memoir of the Literary Venture in New York and Paris*, New York : Norton, 1984, p. 89 ; Leddy, Annette et Conwell, Donna. *Farewell to Surrealism : The Dyn Circle in Mexico*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2012.

14. Guibault, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago : University of Chicago Press, 1984.

15. Sawin, *Surrealism in Exile*.

16.

<https://web.archive.org/web/20070328155357/http://www.heyotwell.com/work/arthistory/view.html> visited 09/25/2020.

17. Boswell, Peyton. 'Sometimes We Wonder', *Art Digest* 15 (March 1941) : p. 3. 'En 1941 déjà l'éditeur de *Art Digest* voyait le Surréalisme comme appartenant au

En 1939 Gendel et Evelyn Wechsler (qu'il épousera peu après) ont loué un appartement dans un immeuble historique au 61 Washington Square, au cœur de Greenwich Village. Milton et Evelyn, jeunes, plein de vitalité et mondains, y créent un espace à l'ambiance détendue, ouvert avant tout aux artistes et intellectuels. Leur salon devient vite un lieu de rencontre pour le monde artistique new-yorkais, un monde encore restreint, Il n'est donc guère étonnant qu'à leur arrivée, entre 1939 et 1942, les surréalistes soient eux aussi de fréquents visiteurs chez Milton et Evelyn : 'Lors des différentes rencontres c'était Breton qui parlait le plus, bien sûr, suivi de l'irrépressible Matta puis des plus réfléchis, Lionel Abel et Nicolas Calas. Max Ernst, Marcel Duchamp et Hare restaient plus en retrait, sans doute parce qu'ils étaient arrivés les derniers'.¹⁸

L'écrivaine Anaïs Nin note elle aussi dans son journal¹⁹ la vitalité du monde intellectuel new-yorkais dans les années 1940, évoquant une atmosphère de bohème qui poussait certains à se dire artistes. Il s'agissait d'un environnement où tous se sentaient à égalité, où l'idée de hiérarchie entre célèbre et inconnu n'existait pas encore. Le groupe très éclectique des surréalistes, dont Breton était le chef, attirait néanmoins les jeunes (et les moins jeunes) artistes américains, et les impressionnait beaucoup, malgré un égalitarisme apparent affiché.

Il ne s'agissait évidemment pas de la première transmigration d'Européens vers le monde artistique américain, puisqu'il y avait déjà une communauté – pure et dure – très influente venue du Bauhaus. Celle-ci avait tendance à fréquenter les couloirs universitaires bien plus que les salons et était en outre plus dispersée (surtout à Chicago). Le courant Bauhaus semble avoir eu peu d'influence sur le jeune Gendel, bien que la *Gestaltpsychologie* qu'il

passé : un peu fou, sans aucun doute... mais offrant un répit vis-à-vis un art ennuyeux et lourd... [Il] à enfin donné libre cours à l'imagination et... offert une forme d'évasion à un monde si rationnel qu'il avait presque fini par se suicider. Ils furent peut-être la voix d'une époque'; [visite : 09/10/2020]. Cité dans <https://web.archive.org/web/20070328155357/http://www.heyotwell.com/work/arthistory/view.html>.

18. Gendel, *The Margin Moves to the Middle*.

19. Nin, Anaïs. *The Diary of Anaïs Nin*, New York : Harcourt, Brace and World, 1969.

avait introduite aux États-Unis faisait partie de tous les cursus d'histoire de l'art. La sophistication des intellectuels du monde surréaliste, si exceptionnels et cherchant toujours à transgresser les conventions, fascinait bien plus Gendel. Malgré l'atmosphère quelque peu bohème, c'étaient eux les vrais maîtres. De plus, le travail aussi bien que le mode de vie de Gendel l'ouvraient à cette influence, et le fait d'accueillir le groupe chez lui donnait au jeune couple un énorme prestige, malgré la modestie affichée.²⁰

Dans *The Margin Moves to the Middle* il décrit les surréalistes avec une nuance d'indifférence ironique digne du meilleur d'entre eux :

Bon nombre d'heureux élus [elective vessels] avait su s'échapper de l'Europe pour débarquer à New York et André Breton, leur porte-parole, prêchait à qui voulait bien l'entendre que même si l'on devait traiter l'art comme un exercice purement égoïste, il restait néanmoins une activité spirituelle plutôt qu'un métier. Rhétorique et prosélytisme fusionnaient chez Breton qui ne doutait guère que l'art exigeât de la part des théoriciens et critiques comme lui un véritable apostolat. En jeu, l'esprit et le cœur, plutôt que les yeux et les mains. Escorté par leur étonnant ange gardien Peggy Guggenheim, un chargement d'artistes et d'écrivains s'était envolé pour échapper à la nuit qui enveloppait l'ancien monde. Ainsi New York, autrefois un pont vers la culture européenne, devint l'avant-poste de celle-ci. [...] L'âge moyen de la patrouille d'émigrants européens, en revanche, était la quarantaine, sinon plus. André Breton en était la figure dominante, un personnage rondelet à l'abondante chevelure ondulée, aux manières ouvertement dramatiques. Debout, la pose théâtrale, il se mettait à déclamer – poèmes et déclarations poétiques – le tout accompagné des grands gestes de l'orateur. J'ai pensé qu'un tel style devait remonter à l'époque des États-Généraux de la Révolution française.

20. 'Entrer ainsi dans l'histoire du surréalisme ne nous déplaisait pas du tout, même en tant qu'individus insignifiants mais utiles. Pour fêter cela nous avons créé des estampes surréalistes à l'Atelier 17 pendant l'hiver 1941, imprimées ensuite comme cartes de vœux pour Noël. Nous les avons apportées chez Breton un soir, mais au lieu de nous féliciter il est devenu tout rouge et, les yeux exorbités, il a vociféré qu'il avait combattu la bourgeoisie toute sa vie et que maintenant, comme des serpents lovés dans son sein, nous lui avons apporté des cartes de vœux ! Il n'y avait rien de plus bourgeois qu'une carte de Noël, s'exclamait-il, en jetant nos œuvres par terre. Une telle tirade dépassait de loin le français de Motherwell qui répétait sans cesse, « Qu'est-ce qu'il dit ? ». Tout est devenu très clair quand Breton nous a mis à la porte'. Gendel, *Born Again Surrealist*.

Le Café Lafayette semblait donc convenir tout à fait, ou peut-être le Brevoort, ce qui nous ramenait encore plus en arrière, aux origines hollandaises de la ville...

Grâce aux surréalistes l'idée que l'art naît en priorité d'un répertoire inconscient et onirique s'est peu à peu imposée à New York : la réalité ne pouvait avoir de valeur objective en elle-même. Cette approche était très loin de l'approche scientifique diffusée par les courants proches du Bauhaus. La tâche essentielle de l'artiste, par conséquent, était de faire transparaître les aspects extravagants et incongrus de la réalité, les qualités les plus importantes de celle-ci, à leur avis.

C'est donc dans ce climat d'ouverture créatrice que de nombreux jeunes se sont lancés sur le chemin de l'art, ardu mais attrayant, en expérimentant les nombreuses possibilités techniques et moyens d'expression à la manière des surréalistes. Gendel et Motherwell, par exemple, ont créé un dessin à deux mains, *Turkish Fantasy*, une sorte de cadavre exquis, inspiré par les formes ambiguës et vaguement érotiques de Max Ernst. Mais, pour la recherche artistique contemporaine, c'était la nouvelle créativité inattendue de la photographie qui représentait le défi le plus fascinant.

Il faut reconnaître que les surréalistes s'étaient toujours intéressés aux nouvelles formes d'expression dont disposait le grand public. Les photographies d'Eugène Atget sont reproduites dans *La Révolution surréaliste* en 1926, et une de ses photos figure même sur la couverture du numéro de juin, constituant un hommage au photographe parisien (alors largement oublié), même si Atget (mort en 1927) n'avait jamais voulu être lié au groupe surréaliste. Une telle réinterprétation a sans doute joué un grand rôle dans le lancement des nouvelles tendances artistiques américaines. La nouvelle estime dont a bénéficié en Amérique l'œuvre d'Atget, perçue dans une perspective surréaliste, peut être imputée à l'intervention de Man Ray (son atelier à Paris était à côté de celui d'Atget) et de son élève Berenice Abbott. La majeure partie des archives d'Atget a été achetée par le MoMA de New York, où elles sont toujours exposées. De même, Henri Cartier-Bresson a bénéficié du soutien d'André Breton, qui a laissé son empreinte sur l'œuvre du photographe, même lorsque celui-ci s'était tourné vers le photojournalisme – genre ouvertement plus professionnel – suite à

sa rencontre avec Robert Capa (ils figurent tous deux parmi les fondateurs du célèbre Magnum Photos).

Bien que Gendel ait cherché au départ à se faire connaître comme artiste ou historien d'art, il s'est mis lui aussi à la photographie pendant cette période. Quelques-unes des premières photos de Gendel sont fascinantes, telle l'autoportrait *Triple Public Exposure* de 1942, marquée ouvertement par une atmosphère surréaliste.(fig. 3).



Figure 3. Milton Gendel, *Triple Public Exposure*, New York 1942,
© Fondazione Primoli

Dans cette triple exposition un Gendel mélancolique paraît devant sa machine à écrire, éclairé par une lumière horizontale, la ville en arrière-fonds, la sculpture de son amie Helen Phillips (épouse de

Stanley William Hayter) superposée au premier plan. Au troisième plan le garde-fou d'un balcon crée l'illusion de couper le champ de la sculpture. Dans cet autoportrait la technique de l'exposition multiple permet à Gendel de suggérer une perspective aliénante faite d'espaces superposés construits *ad hoc*. Le jeu de démultiplication de l'espace permet donc de troubler la perception logique, créant une image ambiguë qui rappelle dans une certaine mesure Man Ray.

On constate aussi comment, bien des années plus tard, des échos surréalistes transparaissent parfois dans sa production visuelle. Dans *Triple Mug Shot* (fig. 4), par exemple – un *self-timer* qui date de 2006 – nous retrouvons la même recherche : il ne s'agit plus ici d'une triple exposition mais du triple portrait de Gendel. Son visage se reflète sur le verre qui protège une œuvre d'Alexander Calder : deux chaussures où le visage de Gendel semble être dessiné de face et de profil.²¹ Il s'agit bien d'un triple portrait, mais aucune image directe du photographe n'y figure : Gendel se présente comme reflet ou dessin (rappelant d'autres maîtres de la photographie tels Atget ou Cartier Bresson). Cette capacité à déranger le réel, à le démultiplier dans un jeu de multiples vérités, conserve quelque chose de magique, au point où, soixante ans plus tard, l'imagination de Gendel semble toujours explorer ce concept surréaliste.

21. Drudi, Barbara. 'L'occhio e la fortuna', in *Milton Gendel : una vita surreale*.



Figure 4. Milton Gendel, *Triple Mug Shot*, Rome 2006, © Fondazione Primoli

Revenons maintenant au New York des années 1940. David Hare, jeune Américain plein d'avenir, employé par Breton pour la revue *VVV*²², débutait sa carrière de photographe puis de sculpteur. En 1949 Gendel avait publié un compte-rendu flatteur de la deuxième exposition de Hare dans *ArtNews*²³ – revue prestigieuse avec laquelle Gendel a commencé à collaborer en juillet de la même année. Mais quand il y revient en 2005 dans le catalogue d'une exposition à Matera, c'est sur un ton ironique qu'il évoque les débuts de son jeune ami Hare comme photographe.²⁴

22. 'David Hare avait une écriture phonétique qui se préoccupait peu des règles de la grammaire ; c'était un citoyen, un membre sympathique du groupe, et ses œuvres photographiques étaient on ne peut plus surréalistes [...] C'est donc son nom qui figure dans *VVV* en tant qu'éditeur ; en dessous : André Breton et Max Ernst qui, bien qu'en fait seuls responsables, figuraient comme éditeurs à titre consultatif'. Gendel, *Born Again Surrealist*.

23. Gendel décrit son jeune ami comme 'un des jeunes sculpteurs les plus créatifs et habiles des États-Unis aujourd'hui'. *Id.*, *ARTnews* 48 (8 December 1949)

Les derniers écrits de Gendel sur le Surréalisme comprennent des descriptions ouvertement sarcastiques, voire caustiques. Il souligne les aspects les plus grotesques des surréalistes, sans hypocrisie ni trop grand respect, mais marqués par la façon dont l'histoire de l'art a fait des surréalistes des acteurs intouchables de l'avant-garde du 20^e siècle. Bien qu'il décrive ces mêmes personnages hors normes sur un ton fort ironique, ses propres œuvres témoignent de leur influence positive et durable.

Ajoutons à la liste d'individus que Gendel a connus à New York Frederick John Kiesler, architecte viennois, ami et compagnon des surréalistes à Paris, qui se fixe à New York dès 1926. S'il est surtout connu en Italie pour son installation 'biomorphique' à la galerie de Peggy Guggenheim en 1942, Kiesler était déjà connu à New York quand Gendel l'a rencontré. En effet, Kiesler était l'architecte du célèbre Film Guild Cinema (1929) de la 52 West 8th Street. L'écran avant-gardiste de ce cinéma avait la forme d'un énorme œil fermé (une référence surréaliste manifeste) dont la paupière s'ouvrait au moment de la projection. Cette salle de cinéma n'existe plus, mais Gendel l'évoquait souvent comme un endroit bizarre, exceptionnel dans le New York de l'époque. Gendel avait de l'amitié, voire de l'estime pour Kiesler, peut-être parce que, comme Gendel lui-même, il avait choisi de s'engager dans l'armée.²⁵ C'est aussi par

24. 'À l'époque il était mieux connu comme photographe que sculpteur, mais même en ce qui concerne la photographie il ne s'arrêtait jamais à ce que l'objectif captait. Il recourait aux flammes pour modifier les clichés de sorte que les formes captées devenaient mystérieuses et floues quand les noirs et les blancs se dissolvaient et fondaient l'un dans l'autre. Il ne savait sans doute pas à l'époque que cette technique aléatoire, appelée fumage par les surréalistes, faisait partie sous une forme différente de leur arsenal d'effets automatiques, tels que le *dripping*, le *frottage* et le jeu du cadavre exquis'. Id., *Born Again Surrealist*.

25. 'J'appréciais de plus en plus chez Kiesler un rationalisme terre à terre accompagné de sursauts fantaisistes. Comme dans la magnifique galerie Art of this Century conçue pour Peggy Guggenheim, ses étonnants projets architecturaux, ignorant les formules habituelles d'espace-cube, faisaient de l'espace une création organique. [...] Mais Kiesler et Jean Hélion m'apportaient un soutien sans faille. Kiesler comprit que la seule façon de résoudre le dilemme moral où je me trouvais était de m'engager, et il m'a

l'entremise d'un autre contact de Schapiro, l'architecte Percival Goodman, que Gendel a rencontré et s'est lié d'amitié avec Stanley William Hayter. Gendel a été un fidèle du célèbre Atelier 17 de celui-ci (relocalisé de Paris à New York), lieu de rencontre d'artistes européens et américains. Gendel a collaboré avec Hayter sur deux projets de camouflage pour la Camouflage Engineering Company qui transposait les inventions esthétiques du surréalisme dans le domaine industriel pendant la guerre.²⁶

C'est en 1942, choqué par les événements en Europe, que Gendel a décidé de s'engager. Sa décision a déçu Breton qui, en apprenant la nouvelle, lui aurait dit d'un air ironique : 'Ah oui ? Je trouve ça vraiment con !'.²⁷ Gendel a été envoyé en Chine en 1945, d'abord à Shanghai puis à Formose (Taiwan) pour suivre le retrait des troupes japonaises. C'est ici que le travail photographique de Gendel a évolué en faveur du photojournalisme ou, plus précisément, de la photographie de rue. Il allait peu à peu parfaire une pratique photographique qui laisse pénétrer dans le réel des éléments surréalistes.

soutenu activement. Héliou, bien sûr, ayant fait la guerre et publié *They Shall Not Have Me*, récit de sa capture par les Allemands, son emprisonnement et évasion, soutenait sans réserve cette décision. Les lettres qu'ils m'ont écrites pendant mon service militaire m'ont toujours apporté la confirmation que j'étais bien à ma place'. Lettre de Gendel du 28 mars 2002. Les archives de Gendel, propriété de sa fille Anna, contiennent aussi la correspondance Gendel-Kiesler des années 1950 et 1960, comme le rappelle Gendel lui-même dans une note de son journal du 28 mars 2002.

26. Benson Miller, Peter. 'A Surrealist in Camouflage', in *Milton Gendel : una vita surreale*. 'Dans une image inoubliable de Bill Hayter, qui date de 1942, je le vois assis sur le toit en pente d'une grange de Staten Island, pinceau de peintre à la main, mettant les dernières touches au camouflage tout en blaguant avec un assistant : 'Auriez-vous l'amabilité de garder votre langue à sa place ? Dans ma bouche ? Dans l'œil ? Où est-elle?'. Les rires parcouraient lentement les verts et les marrons du dessin abstrait conçu pour que bâtiment et paysage se confondent et le protègent d'une attaque aérienne'. Gendel, 'Imagine indelebile'.

27. 'La déclaration de Breton quand je lui ai enfin dit que je m'engageais fut 'Ah oui ? Je trouve ça vraiment con''. Gendel, *Da margine a centro*.

Fasciné par l'Orient et sous l'impact des stimuli qui l'interpellaient, Gendel commence à faire des photos en Chine avec son légendaire Leica. Il abandonne alors ses premiers essais d'une photographie surréaliste 'de studio' et se lance dans la quête d'un style plus personnel qui matérialiserait le mélange de ce qui est inhabituel et absurde avec la représentation plus directe du réel. Pour Gendel, le monde réel peut parfois être plus extravagant que toute construction *a priori*.

Pour lui, la tâche du photographe est donc de révéler la fantaisie qui nous entoure, de saisir les moments décisifs qui rendent un instant vivant et éternel.

Tout en faisant partie du monde peu conventionnel des intellectuels européens de Greenwich Village, Gendel avait toujours gardé à l'esprit la possibilité d'une autre approche, plus simple et plus directe : observer le réel. Il avait toujours gardé à l'esprit et dans son œuvre l'idée que l'artiste est d'abord un homme de son temps et doit donc vivre au centre de sa propre réalité. L'artiste ne devrait, voire ne pourrait jamais, ignorer le réel. Gendel lui-même raconte et témoigne dans son œuvre comment la préoccupation visuelle et intellectuelle de son époque était attirée avant tout par l'image photographique, qu'il voyait lui-même comme la représentation du réel la plus fiable et poignante. Les images photographiques les plus célèbres sont celles qui figuraient dans la revue *Life*. Ces photos, à la fois fidèles et parlantes, produits du progrès technique, peuvent constituer des documents extraits du réel lui-même. Elles offraient au lecteur une vision claire, bien que le fruit du point de vue subjectif du photographe, d'un lieu géographique et d'un moment historique précis. W. Eugène Smith, Alfred Eisenstaedt, Lewis Hine, Dorothea Lange, Walker Evans et Robert Capra sont les plus célèbres auteurs des histoires photographiques de *Life*.

Quand *Life* a été lancée en 1936 l'objectif était précisément de généraliser le photojournalisme ; et au fil des ans la revue est devenue un des véhicules photographiques les plus intéressants et efficaces du siècle. Elle a permis à de nombreux photographes de s'exprimer à travers un genre qui était non seulement populaire mais

qui véhiculait aussi une capacité réelle d'analyse sociale et historique. Gendel m'a raconté qu'en plus de *Life*, il s'intéressait aussi à la célèbre revue *Harper's Bazaar*, revue où les photos d'Henri Cartier-Bresson et Brassai étaient reproduites.

Dans les années 1940 l'intérêt pour la photographie augmentait à New York bien plus qu'en Europe. Malgré la réticence de Gendel à parler de ses maîtres et origines on peut dire que c'est l'environnement new-yorkais, avant comme après son séjour en Chine, qui a déterminé sa formation dans le domaine photographique. On peut ajouter aux noms déjà cités ceux de Paul Strand et Walker Evans (lié à la Farm Security Administration), tous interprètes du même courant artistique appelé *straight photography*. Il est possible, en outre, que les clichés new-yorkais de Berenice Abbott ou Margaret Bourke-White aient eu un impact sur l'imaginaire gendelien et sa façon d'envisager l'image. Ce qui est certain, comme nous l'avons démontré, c'est que les surréalistes ont joué un rôle dans sa pratique pendant leurs rencontres du 61 Washington Square ou chez Breton sur 11th Street. Gendel a certainement participé aux discussions sur la recherche et l'expérimentation photographique du jour. Ajoutons, toutefois, que la capacité à saisir un instant du réel porteur de sens afin de l'éterniser le fascinait tout autant.

Pour conclure, notons que le mouvement de tant d'acteurs du Surréalisme vers New York au début des années 1940 a influencé l'action artistique et existentielle de Gendel pendant de longues années, jusqu'à une période plus récente. Pourtant une analyse plus poussée ne saurait faire abstraction de sa dette envers le photojournalisme, mouvement incontournable pendant ses années de formation artistique et intellectuelle. Le fil conducteur qui parcourt, relie et guide les intérêts de Gendel a toujours été ses connaissances et sa passion pour l'histoire de l'art. Son désir de donner un sens aussi bien personnel que non-conventionnel à sa photographie en était sans aucun doute le fondement et l'inspiration.

DEUXIÈME PARTIE

**Aspects de la réception surréaliste dans
l'Italie de l'après-guerre**

Le surréalisme à Venise et Milan, les galeries Cavallino et Naviglio dans les années 1940 et 1950 : expositions et publications.¹

CATERINA CAPUTO

Les Années 1940 : les précurseurs

Relire le Premier manifeste du surréalisme après vingt-cinq ans implique moins une évaluation posthume, qui reste sans doute aussi difficile que de retracer les origines du mouvement, que la compréhension des idées et arguments de celui-ci qui ont porté des fruits, en dépassant même ses points de blocage programmatiques. [...] Et même si le Surréalisme a trouvé une place dans l'immense archive idéale du siècle, les concepts les plus beaux et les plus vrais, ceux qui tiennent de la substance même de l'art, restent pertinents et dignes d'intérêt et d'étude alors même que les temps et l'esthétique changent.²

C'est avec cette mise en garde que le traducteur Beniamino Dal Fabbro présentait le *Primo Manifesto del Surrealismo* (*Le premier Manifeste du Surréalisme*) (fig. 1), publié en 1945 par les Edizioni del Cavallino – fondées à Venise en 1935 par Carlo Cardazzo

1. Je remercie le personnel des archives qui ont facilité mes travaux et, en particulier, à la Giorgio Cini Fondation à Venise. Je remercie également Fariba Bogzaran, Fabrice Flahutez, Anne Foucault, Alisée Matta, Federica Matta, Luca Pietro Nicoletti, et Claudio Zambianchi.

2. Breton, André. *Il Primo Manifesto del Surrealismo*, Venice : Edizioni Il Cavallino, 1945, s.p. Sur les textes de Breton traduits en italien voir Collani, Tania. 'André Breton en italien : le surréalisme au service de l'art et de la politique', *Synergies Pologne* 10 (2013) : pp. 27-39.

(Venise 1908 – Pavie 1963)³ – dans la collection *Letteratura straniera* (Littérature étrangère).

Cette première publication du *Manifeste* en Italie fut une anomalie dans un contexte culturel qui avait toujours manifesté son hostilité envers ce mouvement d'avant-garde. Contrairement à d'autres pays davantage liés à la France par proximité ou tradition culturelle, le Surréalisme ne s'était jamais implanté en Italie.⁴ Cet ostracisme avait plusieurs causes : l'idéologie politique dominante ; la critique du modèle crocéen formaliste qui ne s'intéressait aucunement à une poétique de l'irrationnel et de l'inconscient ; les préventions de la gauche envers un mouvement perçu comme

3. Carlo Cardazzo était éditeur, collectionneur et galériste. Il est devenu une figure centrale du monde de l'art italien et international du XX^e siècle. Voir : Fantoni, Antonella. *Il gioco del paradiso : la collezione Cardazzo e gli inizi della Galleria del Cavallino*, Venice : Edizioni del Cavallino, 1996 ; Bianchi, Giovanni. 'Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista', in *Donazione Eugenio Da Venezia*, (eds.) Giuseppina Dal Canton and Babet Trevisan, Venice : La Biennale, 2006, pp. 67-79 ; Cardazzo, Angelica (ed.), *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*, Venice : Edizioni del Cavallino, 2008 ; Barbero, Luca Massimo (ed.), *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell'arte* [catalogue d'exposition], Milan : Electa, 2008. Sur la maison d'édition Cavallino voir : Bianchi, Giovanni. *Un cavallino come logo*, Venice : Edizioni del Cavallino, 2006.

4. Pour de plus amples renseignements sur le Surréalisme et l'Italie d'après-guerre, voir : Casamassima, Mirella. *Il surrealismo e l'arte italiana*, Bari : Edizioni dal Sud, 1984 ; Sanna, Angela. 'Enrico Baj et le surréalisme : de l'exposition Éros à la querelle de l'anti-procès', *Studiolo 3* (2005) : pp. 247-268 ; Décina Lombardi, Paola. *Surrealismo, 1919-1969 : ribellione e immaginazione*, Milan : Mondadori, 2007, pp. IX-XV, 299-305 ; Tomasella, Giuliana. 'La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 attraverso la stampa periodica', in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, (eds.) Nadia Barella and Rosanna Cioffi, Naples : Luciano Editore, 2013, pp. 383-400 ; *Ead.*, 'La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 : problemi organizzativi e riflessioni critiche' in *Crocevia Biennale*, (eds.) Francesca Castellani and Eleonora Charans, Milan : Scalpendi, 2017, pp. 1710 ; Tulino, Giulia. *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica (1943-1954)*, Rome : De Luca Editori D'Arte, 2020 ; Drost, Julia. « 'Trop dangereux, trop inquiétant, trop incertain'. Le surréalisme à la XXVII^e Biennale de Venise en 1954', in *Le Surréalisme et l'argent*, (eds.) Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder, Paris-Heidelberg : DFK Paris-Universität de Heidelberg 2021, pp. 357-381 ; Nigro, Alessandro. « 'Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo' à Turin en 1967. Histoire d'une exposition surréaliste mémorable', *Ibid.*, pp. 382-401.

essentiellement bourgeois ;⁵ enfin et surtout, l'enracinement du pays dans la culture catholique.⁶

La décision de publier une traduction italienne du premier texte programmatique du Surréalisme fut prise dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais son origine remonte en réalité à un caprice personnel de Cardazzo dès les années 1930. Il faisait venir directement de France, parfois même au défi de la censure fasciste, de nombreux ouvrages pour une bibliothèque éclectique qui allait des premiers chrétiens aux surréalistes les plus récents.⁷ Ses propres goûts littéraires ont manifestement influencé la sélection des ouvrages publiés par la maison d'édition dont il était éditeur. La série *Letteratura straniera* en fournit un exemple probant, puisque y figurent presque exclusivement des textes français formant une sorte de chemin 'initiatique' qui partait de la *Lettre à Verlaine* de Mallarmé pour arriver au *Manifeste du Surréalisme* en passant par *Le Cors de Chasse* et *Le Poète assassiné* d'Apollinaire, *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Monsieur Teste* et *Propos sur la poésie* de Valéry, ou le *Plain-Chant* de Cocteau.⁸

5. Voir Tomasella, 'La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 attraverso la stampa periodica', pp. 383-400 ; *Ead.* 'La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 : problemi organizzativi e riflessioni critiche', pp. 171-180.

6. Alberto Savinio écrivait en 1940 : 'On ne peut pas dire 'Italien' sans penser 'Catholique'. Pour comprendre le Surréalisme il faut s'éloigner de l'enseignement catholique, tout comme, pour naviguer, il faut quitter la berge'. Savinio, Alberto. 'Della pittura surrealista', *Prospettive* 13 (January 1940) : p. 24.

7. Cantatore, Dino. 'Pittura d'oggi : un suo collezionista', *Domus* 121 (1938) : p. 30. Parmi les livres achetés par Cardazzo en France pendant les années trente figurent la poésie de Cocteau, Mallarmé et Verlaine. Voir la letter de Cardazzo à Giuseppe Santomaso, 26 avril 1939, citée dans Bianchi, *Un cavallino come logo*, p. 5.

8. L'Edizioni del Cavallino commence à publier la série *Letteratura straniera* en 1943. La publication est suspendue en 1945, peut-être pour des raisons financières. Un certain nombre de titres retenus resta donc non-traduit, y compris Réverdy, *I fantini mascherati* ; Aragon, *Aniceto o il panorama* ; Mallarmé, *Le tre ariette* ; Cendrars, *L'Eubage*. La série redémarre dix ans plus tard, en 1956, avec Peggy Guggenheim, *Una collezionista ricorda*, (Venice : Edizioni del Cavallino, 1956). La liste complète des Edizioni del Cavallino figure dans Bianchi, *Un cavallino come logo*, pp. 135-178.

Cardazzo écrit lui-même : ‘Je suis tout aussi fier d’avoir été le premier en Italie à publier les œuvres d’Apollinaire, Proust, Gide, Éluard et de tant d’autres que de mes meilleures expositions’.⁹ La passion pour la littérature du jeune éditeur était en effet aussi forte que l’intérêt qu’il portait à l’art depuis les années 1920 en tant qu’amateur et collectionneur. Cette vocation s’est renforcée en 1942 quand il a pris la décision de lancer un nouveau projet ambitieux, l’ouverture de la Galleria del Cavallino sur la Riva Degli Schiavoni à Venise, suivie bientôt de deux autres galeries, la Galleria Il Naviglio à Milan (1946) et la Galleria Selecta à Rome (1955).¹⁰ Cette nouvelle aventure entrepreneuriale comme galeriste marque en effet son entrée sur le marché de l’art. Peu après, la maison d’édition commence à intégrer les activités d’exposition de Cardazzo qui, dès le début, ciblaient non seulement les noms connus du monde de l’art italien – tels Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis ou Giorgio Morandi – mais aussi des peintres et sculpteurs peu connus.¹¹

Citons comme exemple emblématique de cette fusion entre art et édition la couverture du livre des *Canti di Maldoror*, où Cardazzo reproduit une lithographie de Mario Deluigi (fig. 2), peintre exposé à la Galleria del Cavallino en 1944 peu avant la publication de l’ouvrage.¹² Le galeriste avait clairement jugé que le tableau

9. Le Noci. ‘I mercanti d’arte’, *Domus* 395 (oct. 1962) : p. 29.

10. Pour de plus amples renseignements sur la Galleria del Cavallino, voir : Bianchi, Giovanni. *Galleria d’arte a Venezia 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venice : Cicero, 2010, pp. 45-51 ; Fantoni, *Il gioco del paradiso* ; Bianchi. ‘Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista’, pp. 67-79 ; *Id.*, *Galleria d’arte a Venezia 1938-1948*, pp. 45-78 ; *Id.*, ‘Il Cavallino, ‘vibrante centro veneziano di arte moderna’ in *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell’arte*, pp. 119-164. Sur la Galleria del Naviglio, voir Barbero, Luca Massimo et Pola, Francesca. ‘Una ‘centrale creativa’ a Milano. La Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo 1946-1963’, *Ibid.*, pp. 165-185.

11. Cardazzo écrit : ‘En plus des artistes connus, la galerie Cavallino exposait des artistes jeunes voire inconnus, dont certains étaient promis à un bel avenir. Des conférences, rencontres culturelles, soirées poétiques et présentation d’artistes et d’écrivains y avaient lieu aussi’. ‘I mercanti d’arte’, *Le Noci*, p. 29.

12. Voir *Opere di Mario Deluigi* [Catalogue], Venise : Edizioni del Cavallino, 1944. L’exposition de la Galleria del Cavallino fut la première exposition solo de Deluigi en Italie. L’artiste est resté fidèle à Cardazzo tout au long de sa carrière. Dans les années 1950 il rejoint le mouvement spatialiste fondé par Lucio Fontana

‘organique’ biomorphique de Deluigi convenait parfaitement au texte qui avait ‘guidé’ et ‘inspiré’¹³ le mouvement surréaliste de Breton. Reste que cette ‘promotion’ entrerait en collision avec l’interprétation que fait Carlo Betocchi dans le catalogue de l’exposition du tableau vitaliste de Deluigi, perçu comme étant très éloigné de la mouvance surréaliste et, en particulier, de l’automatisme.¹⁴

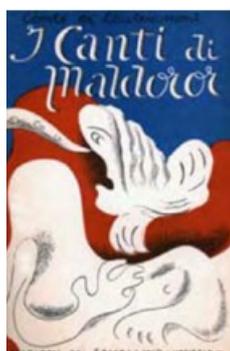


Fig. 2 - Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *I Canti di Maldoror*, (Venice: Edizioni del Cavallino, 1944). Couverture.

Dans la modulation plastique des volumes et des formes de Deluigi (fig. 3-4) Betocchi discernait une ‘identité de l’espace et du non-temps’,¹⁵ un modèle venu du 16^e siècle. Il passait ainsi sous silence la dette formelle que le peintre vénitien et son corpus vitaliste devaient à l’expérimentation abstraite-concrète internationale et, en particulier, à Jean Arp et Kurt Seligmann,¹⁶ dont les œuvres étaient fréquemment exposées dans les années 1930 à la

et promu par Cardazzo.

13. Comte de Lautréamont, Isidore Ducasse. *I Canti di Maldoror*, Venice : Edizioni del Cavallino, 1944. Couverture.

14. Betocchi, Carlo. ‘Dell’uomo e dell’arte. A proposito della mostra del pittore Mario Deluigi’, in *Opere di Mario Deluigi*, s.p. Carlo Betocchi, poète et écrivain italien avait un penchant pour l’hermétisme littéraire. Voir Macri, Oreste. *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, Rome : Bulzoni, 2002.

15. Betocchi. ‘Dell’uomo e dell’arte’, s.p.

16. A Paris Jean Arp et Kurt Seligmann fréquentaient le groupe Abstraction-Création et, plus tard, vers la deuxième moitié des années 1930, devenaient membres du groupe surréaliste.

galerie Il Milione¹⁷ (fig. 5) – où Deluigi avait lui aussi exposé en 1933.¹⁸



Fig. 3 – Mario Deluigi, *Donna Innamorata*, monotype, 1943-44
© Deluigi Estate.



Fig. 4 – Mario Deluigi, *Uomo sdraiato*, monotype, 1943-44
© Deluigi Estate.

17. Voir : ‘Seligmann, Furigà’, Milan, Galleria Il Milione, avril 1934 ; ‘Seligmann’, Milan, Galleria Il Milione, January-February 1935 ; ‘Arp, Domela, Kandinsky, Magnelli, Seligmann, Taeuber-Arp, Vézelay’, Milan, Galleria Il Milione, mars 1938. L’introduction de Seligmann à la Galleria Il Milione était due à Gualtieri di San Lazzaro qui avait publié les estampes et gravures de l’artiste dans *Les Chroniques du Jour* (Paris 1934) : voir la *Bollettino della Galleria del Milione* 24 (1934). Sur Gualtieri di San Lazzaro, voir Nicoletti, Pietro Luca. *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d’arte a Parigi*, Macerata : Quodlibet, 2014. Cardazzo fréquentait aussi la Galleria Il Milione dans les années 30 ; voir la lettre de Peppino Ghiringhelli (galériste propriétaire d’Il Milione) à Carlo Cardazzo, 6 mars 1935 (Archivio Cardazzo, Fondazione Giorgio Cini, Venise).

18. Voir ‘Pinto, Chyurlia, Mario De Luigi [sic], Bruno Ferrario’, Milan, Galleria Il Milione, janvier 1933.



Fig. 5 Bolletino della Galleria del Milione, n° 36 (1935). Couverture

L'antinomie ouverte entre l'œuvre plastique de Deluigi et le texte critique de Betocchi révèle comment, dans le contexte aporétique d'après-guerre en Italie, l'art était divisé entre la recherche plastique des artistes d'avant-garde d'une part, et la position adoptée par la critique idéaliste et apologétique toujours fermement ancrée dans la tradition nationale, de l'autre.

L'exposition Deluigi était toutefois un moment marquant pour la Galleria del Cavallino dans la mesure où elle inaugurerait un programme conçu pour lancer de jeunes artistes italiens engagés dans la recherche d'une nouvelle figuration¹⁹ qui, peu de temps après, a vu naître le groupe spatialiste aussi bien que l'art informel italien.²⁰ C'est dans cette perspective programmatique de renouveau

19. Carlo Cardazzo cherchait dès 1943 à présenter de nouveaux artistes sur le marché de l'art. Voir la lettre de Vittorio Emanuele Barbaroux, propriétaire de la galerie éponyme à Milan : 'Je serai content de vous voir [...] d'autant plus que nous aurions l'occasion de voir le programme qui doit lancer notre nouvelle recrue [Cesare Zavattini]. Il faut commencer par un volume plutôt mince [...] puis on pourrait y intéresser la presse. Mais nous verrons ensemble ce qui sera le plus utile'. Lettre de Vittorio Emanuele Barbaroux à Carlo Cardazzo, 29 juin 1943 (Archivio Cardazzo, Fondazione Giorgio Cini, Venise).

20. Sur Cardazzo et les Spatialistes, voir : Barbero, Luca Massimo (ed.), *Lucio Fontana e gli Spaziali. Fonti e documenti per le gallerie Cardazzo*, Venise :

de l'art italien, d'une part, et de création d'un nouveau marché pour le soutenir, de l'autre,²¹ que le Surréalisme – qui jouissait déjà d'un solide réseau international fait de marchands d'art et de galeries – est apparu dans les galeries de Cardazzo dans les années 1950, de sorte que les galeries Cavallino et Naviglio sont devenues d'importants centres en Italie pour le rayonnement d'artistes associés au mouvement surréaliste.

Les années 1950 : surréalisme et spatialisme

Dans les années 1950 les galeries Cardazzo ouvrent avec un programme d'expositions ambitieux qui fait d'une part la promotion du mouvement spatialiste, et de l'autre les nouvelles formes abstraites (gestuelle et textures) de l'art informel italien et international. Dans l'espace entre ces deux grandes tendances, Cardazzo rassemble une série d'expositions qui proposent au public italien plusieurs artistes des marges du Surréalisme : Victor Brauner, Enrico Donati, Leonor Fini, Wifredo Lam, Roberto Matta Echaurren, et Yves Tanguy, tous membres actifs du mouvement bretonien au moins jusqu'à la fin des années 1940.²²

L'arrivée des artistes surréalistes en Italie coïncide avec la fin de la guerre et le retour en Europe de plusieurs membres du groupe après leur exil aux États-Unis, y compris André Breton, bien sûr, qui confirme les nouvelles lignes programmatiques²³ du groupe ainsi que les affiliations les plus récentes en organisant une grande exposition

Marsilio, 2020. Sur Cardazzo et l'art informel, voir Bertolino, Giorgina. 'Il territorio indefinito dell'Informale : le mostre e le edizioni di Carlo Cardazzo negli anni Cinquanta', in *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell'arte*, pp. 299-310.

21. Sur le monde artistique des années 1950 voir : Messina, Maria Grazia. 'Venezia anni Cinquanta : il turbamento della pittura', in *Venezia 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia* [catalogue d'exposition], (ed.) Maria Grazia Messina, Ferrara : Ferrara Arte, 1999, pp. 17-32. Pour le contexte milanais voir Pola, Francesca. 'Gli anni Cinquanta a Milano', in *Pittura degli anni Cinquanta in Italia* [catalogue d'exposition], (ed.) Pier Giovanni Castagnoli, Turin : GAM, 2003, pp. 51-64.

22. Matta et Brauner furent exclus du groupe surréaliste en 1948, le premier pour 'disqualification intellectuelle et ignominie morale', le second pour 'travail fractionnel'. Voir la communication des membres du groupe surréaliste, novembre 1948 (Donati Papers, Getty Research Institute, Los Angeles ; dorénavant (GRI).

à la Galerie Maeght à Paris : ‘Le Surréalisme en 1947’.²⁴ De nouvelles tendances naissent la même année à Milan à la Galleria Il Naviglio, où un groupe d’artistes – Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian et Milena Milani – signent le premier *Manifesto dello Spazialismo* et font de la galerie de Cardazzo le quartier-général du groupe.²⁵ La recherche artistique des spatialistes vise une forme artistique qui dépasserait la forme plastique statique en faveur d’un concept spatial actif qui coïncide avec l’espace compositionnel lui-même et où la lumière et le mouvement auraient un rôle spécial : ‘Nous concevons l’art comme un ensemble d’éléments physiques, de couleur, sons, mouvement, temps et espace ; nous concevons une unité psychophysique, la couleur l’élément spatial, le son l’élément temporel, et le mouvement se développant dans le temps et l’espace. Voilà les formes fondamentales de l’art spatial’.²⁶ Les idées de Fontana sur la possibilité d’une nouvelle dimension spatiale au nom de la simultanéité du processus artistique (lors de la production aussi bien que de la réception) le rapprochaient de l’art d’Enrico Donati et Roberto Matta, et c’est pourquoi il a inclus leurs œuvres dans les expositions collectives du mouvement spatialiste. C’est ainsi que Donati pouvait déclarer : ‘Un autre bonhomme qui m’est cher est Lucio Fontana, un artiste qui a beaucoup d’imagination. J’étais très proche de lui aux débuts du *spatzarismo* [sic]. Et il m’a inclus sur la liste de ses amis au moment où il commençait à lancer l’idée du *spatzarismo* [sic] en Italie’.²⁷

Né à Milan, mais vivant à New York, Donati est invité en 1950 à contribuer à la section italienne de la XXV^e Biennale de Venise. Il y

23. Voir Breton, André. ‘Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non’, *VVV* 1 (June 1942) : pp. 18-26.

24. Brauner, Donati, Matta Echaurren et Tanguy participèrent tous à l’exposition ‘Le Surréalisme en 1947’ à Paris. Voir Breton, André (ed.), *Le Surréalisme en 1947* [catalogue d’exposition], Paris : Pierre à feu-Maeght, 1947.

25. Voir ‘Primo Manifesto Spaziale (1947)’, réédité dans *Lucio Fontana e gli Spaziali*, p. 34.

26. Conférence de Lucio Fontana au colloque de la Triennale de Milan en 1951. Milan Triennale, dans Sanna, Angela (ed.), *Lucio Fontana, Manifesti Scritti, Interviste*, Milan : Abscondita, 2015, p. 47.

27. Interview d’histoire orale avec Enrico Donati, 9 septembre 1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

expose ses tableaux récents : *Sangue di Lucrezia* (1948), *Lambicco Ermetico* (1948), et *Le Vene del ragno* (1949).²⁸ Juste avant cet important événement artistique, ouvert en juin, l'artiste figure dans au moins deux expositions personnelles en Italie, à Milan et à Rome, à la Galleria Il Milione²⁹ et la Galleria L'Obelisco.³⁰ À cette époque déjà d'importantes galeries le représentaient à l'étranger telles que la Galerie Maeght (Paris)³¹ et la Durand-Ruel Gallery (New York).³² En Italie, après la participation de Donati à la Biennale de Venise et son exposition personnelle en 1951 à la Galleria Amici della Francia au Corso Vittorio Emanuele de Milan,³³ Cardazzo participe à sa promotion sur les circuits des collectionneurs et des expositions. Ainsi, dès 1952, le peintre est souvent exposé à la Galleria del Cavallino où il a deux expositions personnelles – en 1952 et 1954 (fig. 6) – et ses œuvres sont exposées dans plusieurs expositions collectives d'art spatialiste.³⁴ Les formes primordiales et les

28. Voir *XXV Esposizione Biennale Internazionale d'arte di Venezia* [catalogue d'exposition], Venise : Alfieri, 1950, p. 199. Voir aussi Zambianchi, Claudio. 'Enrico Donati in 1950 : Three Italian Expositions', dans le présent numero de *Mélusine*.

29. M.N. 'Enrico Donati al Milione', *Domus* 246 (May 1950) : p. 34. Exposition organisée par l'éditeur italien Daria Guarnieri.

30. Exposition à la Galleria L'Obelisco à Rome, 1-10 novembre 1950. Pour la liste complète des œuvres exposées voir Caratozzolo, Vittoria Caterina, Schiaffini, Ilaria et Zambianchi, Claudio (eds.), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Rome : Drago, 2018, p. 275 ; et Zambianchi, 'Enrico Donati in 1950 : Three Italian Expositions.'

31. 'Je vous précise encore mon désir de défendre votre œuvre en France avec tout le sérieux qu'elle mérite.' Lettre de la Galerie Maeght à Donati, 3 fév. 1947 (Donati Papers, GRI).

32. Donati eut plusieurs expositions solo à la Durand-Ruel Gallery de New York entre 1947 et 1950.

33. Reste de l'événement une photographie de Donati, Matta, Fontana, Roberto Crippa et Cesare Peverelli à la galerie du Corso Vittorio Emanuele. Voir F. Wolff, Theodore. *Enrico Donati. Surrealism and Beyond*, New York : Hudson Hills Press, 1996, p. 145. Je tiens à remercier Claudio Zambianchi d'avoir mis à ma disposition le catalogue de l'exposition.

34. Voir 'Enrico Donati' (Venise, Galleria del Cavallino, octobre 1952) ; 'Pitture di Donati' (Venice, Galleria del Cavallino, 19-28 septembre 1954) ; 'Arte Spaziale : Guidi, Bacci, Morandi, Crippa, Dova, Donati, Deluigi, Capogrossi, Tancredi, Vinicio' (Venice, Galleria del Cavallino, mars 1953) ; 'Artisti Spaziali' (Vicenza, Galleria del Calibano, juin 1953). Il faut noter qu'en 1952 Donati signa le *Manifesto del movimento spaziale per la television* de Fontana. Voir *Lucio*

références ‘organiques’ qui figuraient dans les tableaux de Donati vers la fin des années 1940, exposés à Milan en 1950, ont été plutôt mal accueillies par la critique, la presse l’accusant même d’esthétisme et de ‘décoratisme’.³⁵ En revanche ses œuvres sont bien accueillies par le public lors de l’exposition à la galerie Cavallino en 1954. Dans un télégramme Cardazzo rapporte à Donati : ‘Foule d’artistes et de personnalités culturelles présents. Exposition lancée. Beau succès.’³⁶ L’introduction du catalogue de l’exposition est rédigée par l’éditeur et critique d’art Giampiero Giani qui donne à son texte le titre emblématique *Spazio-Materia-Luce* (Espace-Matière-Lumière). La lecture faite par Giani de l’œuvre de Donati minimise l’automatisme surréaliste³⁷ pour mieux mettre en lumière la gestuelle et les matériaux : l’union de la ‘vibration chromatique de la peinture’ d’une part, ‘l’action moins douce du modelage’ de l’autre.³⁸

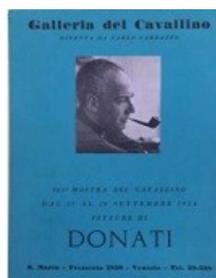


Fig. 6 – *Pitture di Donati, exhibition catalogue (Venice, Galleria del Cavallino, 19-28 September 1954), Venice: Edizioni del Cavallino, 1954. Coverture*

Fontana, *Manifesti Scritti*, pp. 33-34.

35. Voir L.B. ‘Mostre d’arte’, *Corriere della Sera* (9 mai 1950) : p. 3.

36. Télégramme de Cardazzo à Donati, 21 sept. 1954 (Donati Papers, GRI). Le succès de Donati dans l’entourage artistique des galeries de Cardazzo se confirme la même année quand Fontana décide d’inviter l’artiste à participer à la Triennale de Milan qu’il organisait.

37. Dans les années 1950 Donati est resté en contact avec Breton, le tenant souvent au courant de ses recherches picturales. Voir la transcription de lettres Breton-Donati, dans Breton, André. ‘Lettres à Enrico Donati’, *Pleine Marge* 7 (1988) : pp. 9-26.

38. Giani, Giampiero. ‘Spazio-Materia-Luce’, dans *Pitture di Donati* [catalogue d’exposition], Venise : Galleria del Cavallino, 1954, s.p.

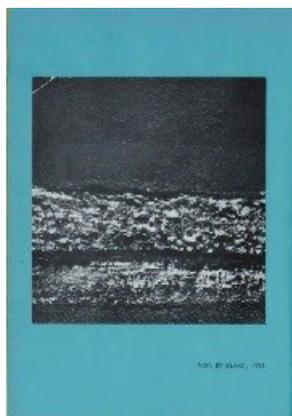


Fig. 7 – *Pitture di Donati, exhibition catalogue (Venice, Galleria del Cavallino, 19-28 September 1954), Venice: Edizioni del Cavallino, 1954, s.p.*

Le catalogue de l'exposition souligne que le corpus exposé à la galerie Cardazzo était axé sur ses recherches les plus récentes, la série *Moonscape* et des tableaux comme *Noir et blanc* (1953) (fig. 7), basé sur les possibilités tactiles de la matière et de la lumière dans la peinture.³⁹ Alors que Giani ne fait aucune allusion aux aspects surréalistes des 'déserts lunaires' de Donati, Nicolas Calas au contraire écrit de façon significative : « [Les déserts lunaires de Donati] sont la tentation qui attend l'abstraction, une compensation pour des fragments sévères, bitumineux, molybdeneux, glacials ou volcaniques. [...] Ces tableaux sont des poèmes, car ils créent l'illusion qui apaise notre soif de ce qui n'est pas. Jamais la peinture abstraite n'a été jusqu'ici aussi surréaliste.⁴⁰ Tout comme l'expérimentation du groupe spatialiste de Fontana – auquel Donati participe dès 1952⁴¹ – l'exposition solo de 1954 à la galerie Cavallino met l'accent sur la matérialité des œuvres de Donati, ainsi que sur l'usage plastique de la lumière et de la couleur. A travers sa propre méthode 'spatialiste', écrit Giani, Donati évoque 'l'ordre spirituel'.⁴²

39. Voir *Donati*, Venice : Ed. del Cavallino, 1954, s.p. Le tableau *Noir et blanc* figure sur le prospectus de l'exposition publié par Cardazzo.

40. Nicolas Calas' texte du 25 sept. 1953 (Donati Papers, GRI).

41. Voir note 34.

42. Giani, *Spazio-Materia-Luce*, s.p.

Cette trajectoire dans les galeries Cardazzo est analogue à celle de Roberto Matta qui, en 1949, après son exil à New York et son exclusion du groupe surréaliste, décide de se fixer en Italie, où il restera jusqu'en 1954. Le contact est établi dès son arrivée avec le milieu artistique local de Rome, où il habitait, et quelques mois après son arrivée il inaugure sa première exposition, à la galerie L'Obelisco.⁴³ Il fait alors ses premiers voyages à Milan et Venise.⁴⁴ Une fois en Italie il a cherché un réseau de galeries qui pourraient le représenter⁴⁵ et, comme ce fut le cas pour Donati, ce sont Cardazzo et les spatialistes qui l'ont accueilli. Ceux-ci présentent ses œuvres dans les nombreuses expositions collectives spatialistes pendant cette période, y compris 'Sei Artisti Spaziali' à la Galleria del Cavallino (septembre 1952),⁴⁶ ainsi que la grande exposition collective des spatialistes à la Sala degli Specchi du Palazzo Giustiniani de Venise en 1953.⁴⁷

Matta expose régulièrement dans les galeries Cavallino et Il Naviglio, sous contrat avec Cardazzo dès fin 1952.⁴⁸ Peu de temps

43. La première exposition solo de Matta en Italie date de janvier 1950 à la galerie L'Obelisco, suivie en mars par une exposition à la Galleria del Secolo à Rome. Sur celle de la Galleria L'Obelisco, voir Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, pp. 85-89. Sur Matta et Cardazzo, voir De Sabbata, Massimo. 'Carlo Cardazzo e Sebastian Matta', dans *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell'arte*, pp. 325-332. Sur Matta et l'Italie, voir Salaris, Claudia (ed.), *Matta : un surrealista a Roma* [catalogue d'exposition], Florence : Giunti, 2012, pp. 9-33.

44. Voir *Ibid.*, p. 16. La date de la première rencontre de Matta et Fontana reste incertaine. Nous savons néanmoins que les deux artistes se fréquentaient avant 1950 (voir note 33).

45. A New York, la Pierre Matisse Gallery soutenait Matta dans les années 1940, et les galeries d'Alexander Iolas pendant la décennie suivante : dans une lettre non datée de Matta à Angela Faranda il écrit : 'Iolas me donne 150 par mois pour 19 tableaux qu'il veut exposer'; voir *Matta : un surrealista a Roma*, p. 33.

46. Voir *Sei artisti spaziali : Capogrossi, Crippa, Dova, Joppolo, Matta, Peverelli* [catalogue d'exposition], Venise : Galleria del Cavallino, 1952.

47. Cette grande exposition réunit Edmondo Bacci, Giuseppe Capogrossi, Roberto Crippa, Mario Deluigi, Bruno De Toffoli, Enrico Donati, Gianni Dova, Lucio Fontana, Virgilio Guidi, Roberto Matta, Gino Morandi, Tancredi Parmeggiani, Cesare Peverelli, Iaroslav Serpan, et Vinicio Vianello.

48. 'Je suis sous contrat avec Cardazzo. Il s'occupe de mes tableaux. Je suis assez content', écrit Matta dans une lettre à Alain Jouffroy (15 décembre 1952); voir Demare, Christian (ed.), *Roberto Matta, Alain Jouffroy : correspondance 1952-1960*, Paris : Arteos-Galerie Diane de Polignac, 2018, pp. 109-110. Jusqu'à

après le galeriste monte une rétrospective dans la *Sala Napoleonica* du Museo Correr de Venise,⁴⁹ où il présente plus de quarante œuvres de Matta au public italien, dont le tableau *Le De-Nommeur Re-Nomme*, acheté par Peggy Guggenheim.⁵⁰ Ce premier succès est suivi d'un deuxième lors d'une exposition à la Galleria del Cavallino en 1954, qui est peut-être la plus importante dans la mesure où elle expose les fruits d'une expérimentation lancée par l'artiste bien des années auparavant. À la galerie Cardazzo de Venise Matta – auteur aussi de l'introduction du catalogue – cherchant à mettre en valeur la nature arbitraire du langage artistique et les modifications introduites suivant la position du spectateur,⁵¹ y expose une installation, la radicalisation *de facto* des recherches publiées en 1938 dans la revue française *Minotaure* (fig. 8). Il s'agit d'un espace architectural visionnaire dans lequel les murs étaient conçus comme 'des draps mouillés qui se déforment et épousent nos peurs psychologiques'.⁵² À Venise l'espace, au stade de projet dans les années 1930, devient enfin construction réelle : quatre panneaux dressés dans la salle créent 'une coupe pratiquée dans le réel. Ils montrent qu'il suffit d'un instant de grande émotion pour nous changer et bouleverser la vision de l'espace où nous vivons.'⁵³ Contrairement à la réaction lors de l'exposition Donati, la presse a saisi, dès la première exposition

present l'auteur n'a pu retrouver des documents qui font état de la durée du contrat.

49. Voir *Matta* [catalogue d'exposition], Venise : Edizioni del Cavallino, 1953, s.p. Ont collaboré à l'exposition : Allan Frumkin (Chicago), Sydney Janis (New York), et les galeries Hugo-Iolas (New York). La Ville de Venise prêtait à Cardazzo l'Aile Napoléon du Museo Correr pour de grands événements, le plus souvent dans les 'années de repos' entre les Biennales. Parmi les artistes exposés avant l'exposition des œuvres de Matta en 1953 figurent Eugène Berman (septembre 1950) ; la peintre surréaliste Leonor Fini (septembre 1951) ; et Picasso (céramiques).

50. Voir De Sabbata, Massimo. 'Carlo Cardazzo e Sebastian Matta', dans *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell'arte*, pp. 327-328.

51. Matta, Roberto. 'Presentazione', in *Pitture di Matta* [catalogue d'exposition], Venise : Galleria del Cavallino, 1954, s.p.

52. *Id.* 'Mathématique sensible – Architecture du temps', *Minotaure* 11 (printemps 1938) : p. 43. Une deuxième version du même projet existe en pastel et crayon sur papier, datée 1937 ; voir Ferrari, Germana (ed.), *Matta : Entretien Morphologique. Notebook n. 1, 1936-1944*, London : Sistan, 1987, p. 28.

53. *Pitture di Matta*, s.p.

de Matta en 1953,⁵⁴ ‘la dimension physique de l’homme et de la nature’, synthétisée dans ‘l’architecture des volumes’.⁵⁵ La critique a également compris que les explorations spatiales de Matta reflétaient en fait les ‘relations entre l’homme et l’homme, entre l’homme et la nature, entre aujourd’hui et demain’.⁵⁶ C’est sans aucun doute précisément cette ‘spatialité’, comprise comme la ‘simultanéité du processus d’articulation de l’homme dans la nature, et l’inverse’,⁵⁷ qui explique pourquoi l’artiste s’était rapproché du groupe spatialiste – bien que ses œuvres aient toujours préservé une certaine autonomie.

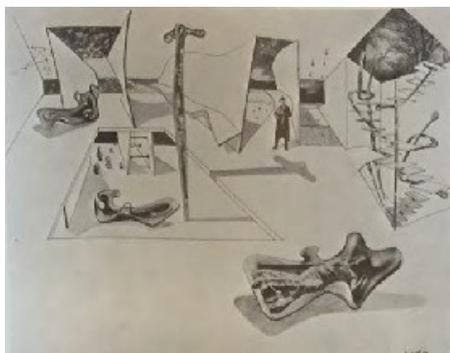


Fig. 8 – Roberto Matta Echaurren, Mathématique sensible – Architecture du temps, 1937, pencil and pen on paper © Roberto Sebastian Matta-Echaurren, by Siae 2021.

L’Italie s’est avérée un terrain fertile pour les recherches de Matta. ‘Mes nouveaux tableaux synthétise [sic] le tout premier’, écrit-il à son ami Gordon Onslow Ford en 1950.⁵⁸ De même, dans une missive enthousiaste à Victor Brauner, alors à Paris : ‘1950 l’année qui nous unira par la fluorescence de l’ordre émotionnel original. L’attention créative, mon cher Victor, j’ai vécu à Rome

54. G.S. ‘La mostra di Matta in Sala Napoleonica’, *Minosse* 5 (1953) : s.p.

55. *Ibid.*

56. Cast. [Castellani], F. ‘Il pomo di Adamo ritorna nelle tele di R.E. Matta’, *Il Gazzettino* (27 août 1953) : s.p.

57. Lettre de Matta à Gordon Onslow Ford, 19 septembre 1942 (Inverness, Lucid Art Foundation).

58. Lettre de Matta à Gordon Onslow Ford, 4 sept. 1950 (Inverness, Lucid Art Foundation).

comme une terre qui se selvage [*sic*], tout pourrit en moi, comme à l'origine. [...] L'âge arrive en pulvérisant l'Arc de Triomphe [*sic*].'⁵⁹

En septembre 1953, très peu après l'exposition de Matta, Cardazzo montait à la Galleria del Cavallino⁶⁰ une exposition solo de Brauner, en association avec l'Alexander Iolas Gallery de New York (fig. 9). L'artiste y était sous contrat à l'époque,⁶¹ et parmi les œuvres exposées figuraient *Acqua fuoco dell'amore* ; *Il grande ritratto* ; *Quadro pessimista* ; *Il poeta assassino*.⁶² 'La technique du graffito' qu'exploitait alors Brauner 'géométrisée, tout en arabesques, [...] la synthèse de toutes les civilisations anciennes',⁶³ porteuse d'une 'agitation poussée au paroxysme',⁶⁴ a été attribuée au milieu existentialiste par une presse locale inconsciente de toutes les références à la matrice surréaliste exploitée par l'artiste.⁶⁵ Cette première exposition a été suivie en 1958 par une deuxième exposition solo,⁶⁶ proposée à Brauner par Cardazzo puisque, à cette date, l'artiste n'était plus sous contrat avec la galerie Iolas de New York.⁶⁷ L'accord alors conclu entre Brauner et Cardazzo stipulait que

59. Lettre de Matta à Brauner, s.d. mais probablement 1950 (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Victor Brauner).

60. 'Victor Brauner', Venise, Galleria del Cavallino, 29 sept. – 8 oct. 1953.

61. Le contrat entre Brauner et la Hugo Gallery fut renouvelé plusieurs fois entre 1952 et 1955, année de la fermeture de la galerie. Entretemps, en novembre 1951, Iolas avait ouvert une deuxième galerie à New York (46 East Fifty-Seventh Street). A partir de 1963 il ouvre d'autres espaces d'exposition à Paris, Genève et Milan et collabore avec des galeries à Rome (Iolas-Galatea), Athènes (Iolas-Zoumboulakis) et Madrid (Iolas-Velasco). Sur Alexander Iolas, voir Fotiadi, Eva. 'Alexander Iolas, the Collectors John and Dominique de Menil, and the Promotion of Surrealism in the United States', dans *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, (eds.) Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich *et al.*, Paris-Heidelberg : DFK-Universität Heidelberg, 2019, pp. 119-134.

62. Cast [Castellani], F. 'Il rumeno Victor Brauner pittore dell'esistenzialismo', *Il Gazzettino* (2 oct. 1953) : p. 3.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*

65. Sur les activités artistiques de Brauner voir le catalogue *Victor Brauner : Je suis le rêve – Je suis l'inspiration*, Paris : Musées Éditions, 2020.

66. Voir *Victor Brauner* [catalogue d'exposition], Venise : Edizioni del Cavallino, 1958.

67. Lettre de Cardazzo à Brauner, 9 janvier 1957 (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Victor Brauner).

celui-ci achèterait un ensemble de toiles et qu'un second ensemble serait envoyé et stocké par la Galleria Il Naviglio.⁶⁸ L'exposition devait ouvrir au mois d'août à la Galleria del Cavallino – et donc coïncider avec la Biennale – mais à la suite de problèmes logistiques, elle a été reprogrammée à Milan.⁶⁹ La réussite auprès du public et de la critique a été telle que Cardazzo a immédiatement pris la décision de refaire l'exposition à la Galleria Selecta à Rome,⁷⁰ et même de prévoir une date pour la Galleria Galatea de Turin.



Fig. 9 – *Victor Brauner*, exhibition catalogue (Venice, Galleria del Cavallino, 4-20 October 1958), Venice: Edizioni del Cavallino, 1958. Carte d'invitation

Conclusion

Le surréalisme avait donc tissé dès 1958 un réseau de lieux d'exposition en Italie et à l'étranger. Le mouvement surréaliste avait atteint Milan et Venise dès les premières années de la décennie, grâce à Cardazzo et, au départ, grâce aux contacts qu'il avait noués avec plusieurs galeries internationales qui, à l'époque, soutenaient le groupe dans d'autres pays : parmi celles-ci, la galerie Maeght (Paris),⁷¹ les galeries Durand-Ruel et Alexander Iolas (New York).

68. L'ensemble d'œuvres acquis par Cardazzo pour un montant de 1.999F : *Bruit de la Mer* (1956) ; *Labyrinthe* (1956) ; *Les Hommes* (1950) ; *Le Monde* (1950) ; *Transmutation* (1950) ; *Perdu dans les hautes herbes* (1956).

69. L'exposition de Brauner à la galerie Naviglio fut suivie d'une exposition consacrée à Matta ; voir *Matta* [catalogue d'exposition], Venise : Edizioni del Cavallino, 1958.

70. Voir *Brauner* [catalogue d'exposition], Rome : s.n., 1958.

71. En 1951, à la Galleria del Cavallino, Cardazzo organise une exposition des œuvres graphiques de Miró, en collaboration avec la galerie Maeght. Dans une

Ajoutons que ces deux dernières avaient des contacts non seulement avec le milieu milanais⁷² mais aussi, et surtout, avec Rome et en particulier, avec la galerie L'Obelisco.⁷³

Dans sa quête de notoriété internationale (et nationale⁷⁴), et suivant le *modus operandi* des galeries les plus modernes qui exposaient les artistes d'avant-garde à Paris ou New York, Cardazzo a cherché à se positionner comme l'unique représentant des artistes surréalistes qui acceptaient de se plier à la tendance qui constituait le signe distinctif de ses galeries,⁷⁵ c'est-à-dire les recherches de l'art spatial et de l'art informel sur les concepts du temps, de la matière et de la gestuelle. Quant aux surréalistes, à un moment où l'Italie faisait preuve d'une activité culturelle exceptionnelle ('La péninsule glisse peu à peu au centre des préoccupations artistiques', écrit Iaroslav Serpan à Donati en 1954⁷⁶) ils s'efforçaient d'établir un réseau de contacts qui amplifierait le circuit des expositions dans la péninsule. Ils cherchaient à identifier, comme ils l'avaient déjà fait à Paris et New York, un marchand d'art galeriste qui servirait de point de contact en Italie au moment où les galeries non seulement créaient le marché et le monde des collectionneurs, mais contribuaient activement à définir les chemins qu'empruntait l'art expérimental du moment.

lettre de mars 1953 Matta écrit à Alain Jouffroy : 'Il [Cardazzo] pense être en rapports d'affaires avec Maeght, etc.'; dans *Roberto Matta, Alain Jouffroy*, p. 120.

72. Brauner écrit qu'il avait rencontré brièvement Iolas à Milan à l'occasion de son exposition à la Galleria Il Naviglio. Voir la lettre (s.d.) de Brauner à Patrick O'Higgins (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Victor Brauner).

73. Voir Schiaffini, Ilaria. 'La Galleria L'Obelisco e il mercato americano dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta', dans *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, pp. 125-144.

74. Dès ses débuts comme galériste Cardazzo a collaboré avec de nombreuses galeries italiennes, parmi lesquelles : le Barbaroux, Il Milione, L'Obelisco, et Selecta ; peu après avec La Galatea et La Tartaruga. C'est avec cette dernière qu'il organisa en 1958 une exposition Cy Twombly, à Milan et à Venise.

75. Matta écrit à Jouffroy en mars 1953, « [Cardazzo] m'a fait voir ce que [sic] doit être lui-même qui doit s'occuper de me trouver une galerie à Paris'; dans *Roberto Matta, Alain Jouffroy*, p. 120.

76. Lettre de Iaroslav Serpan à Donati, 7 janvier 1954 (Donati Papers, GRI).

Enrico Donati en 1950 : Trois expositions italiennes¹

CLAUDIO ZAMBIANCHI

En septembre 1949, Daria Guarnati (1891-1965), née Lapauze, éditrice et directrice d'arts graphiques, est à New York, invitée par Fleur Fenton pour l'aider à concevoir le premier numéro de *Flair*, l'éphémère magazine de luxe inspiré par *Aria d'Italia* de Guarnati (1939-1941).² Dans une lettre à ses amis, les Pallucchini (Rudolfo était à l'époque secrétaire-général de la Biennale de Venise), elle déclare qu'elle aimerait faire quelque chose pour remercier le peintre Enrico Donati (1909-2008)³ de l'aide qu'il lui avait apportée lors de son séjour à New York. Donati aurait aidé Guarnati qui cherchait à

1. De nombreuses personnes m'ont généreusement aidé dans la recherche de cet article : je tiens à remercier Mme Aube Breton Elléouët qui m'a donné l'autorisation de citer un passage d'une lettre écrite par son père André Breton à Donati ; Caterina Caputo, pour avoir partagé avec moi des documents inédits sur l'amitié Breton-Donati ; Cecilia Rostagni pour m'avoir parlé de l'amitié de Daria Guarnati avec Donati et suggéré de lire ses lettres de 1949-1950 à Rodolfo Pallucchini ; Silvia Bignami, Linda Borean, Maria Caterina Caratozzolo, Giulia Tulino ; Gabriella Della Bianca, de la Biblioteca umanistica e della formazione, Università degli Studi di Udine, Claudia Palma, des Archives de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome ; l'Archivio Storico della Biennale – ASAC, en particulier Alice Scanduzzi ; Le Getty Research Institute, en particulier Virginia Mokslaveskas.

2. Sur Guarnati et *Aria d'Italia* voir Silvia Bignami, (ed.) '*Aria d'Italia*' di Daria Guarnati. *L'arte della rivista intorno al 1940*, Ginevra-Milano, Skira, 2008. Cecilia Rostagni a parlé de Guarnati et *Flair* dans une communication, 'Daria Guarnati : una professionista del libro', faite le 26 novembre 2020 au colloque 'L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura', Milan, Università degli studi di Milano, Fondazione Apice, voir : <https://www.apice.unimi.it/news-ed-eventi/video-4-disegnare-il-libro-quarta-sessione-del-convegno-laltra-meta-delleditoria/> [visité : 05.02.2021].

être mieux rémunérée pour son travail à *Flair*,⁴ et elle voulait notamment l'aider à faire connaître ses œuvres en Italie. Il s'agit de la première de nombreuses lettres où Daria évoque son ami Enrico:⁵ nous apprenons que Donati est un peintre italien de quarante ans, plein d'entrain, charmant, voire charmeur, qui vit à New York depuis 1940, après avoir passé quelques années à Paris. Fils d'un riche avocat à Milan, il peint depuis peu.⁶ L'historien de l'art et émigré antifasciste Lionello Venturi encourage ses premiers pas et le présente à André Breton, qui le soutient durant son séjour à New

3. Daria Guarnati à Rodolfo Pallucchini, 15 septembre 1949. Università degli studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, Archives de Rodolfo Pallucchini (ARP) – 1. Carteggio – 1.1 Corrispondenza con enti e persone – 4. Corrispondenza degli anni 1949-1950 e relativa alla collezione Restelli di Como – Corrispondenza del 1949 – Guarnati Daria, busta 4, fascicolo 1 (les lettres entre Guarnati et Pallucchini sont en ligne à l'adresse suivante : http://teche.uniud.it/list/list_ad?p=1&s=5SFJPT7ok2sFNIWK%2bdakIhqL0XVrRtk6gUHRfwUFpra38OnAGRjILVfcvisaeL3xONZyqz%2b4kiOiOIFHIZWiga%2fEnFb03Rkc7CnOD0f9gwo%3d [visité : 05.02.2021].

Sur la vie et l'œuvre de Donati voir Peter Selz, *Enrico Donati*, Paris, Editions Georges Fall, 1965 ; Theodore F. Wolff, *Enrico Donati. Surrealism and Beyond*, New York, Hudson Hills Press, 1996 ; Timothy Anglin Burgard, (ed.), *The Surreal World of Enrico Donati*, [catalogue d'exposition], Fine Arts Museum of San Francisco, de Young Museum, (en association avec la Weinstein Gallery), 2007 ; Dawn Ades (ed.), Ann Temkin, Marie Mauzé, and Cynthia Albertson, *Enrico Donati*, Skira Rizzoli, 2015 ; Transcription de l'entretien de Donati par Forrest Selvig : *Oral history interview with Enrico Donati*, September 9th, 1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution (<https://sirismm.si.edu/EADpdfs/AAA.donati68.pdf>).

4. Guarnati à Pallucchini ; 8 octobre 1949 ; ARP (voir la note 3 pour la série et sous-série), busta 4, fascicolo 2.

Les choses ne se sont probablement pas déroulées comme elle le souhaitait, car Guarnati a quitté les États-Unis après quelques mois, bien qu'elle ait conservé son poste honorifique de 'représentante de *Flair* pour l'Italie'. Voir Amy Ann Collins, 'A *Flair* for Living', *Vanity Fair*, October 1996 ; en ligne : <https://www.vanityfair.com/magazine/1996/10/fleur-cowles199610> [visité : 05.02.2021].

5. Guarnati à Pallucchini, 8 octobre 1949 ; ARP voir la note 3 pour la série et sous-série) busta 4, fascicolo 2 ; Guarnati à Pallucchini, s.d.(1950) ; ARP voir la note 3 pour la série et sous-série) busta 4, fascicolo 2.

6. Selon Guarnati il aurait commencé à peindre en 1942, à New York, mais nous savons par Wolff (*Surrealism and Beyond*, p.16) que Donati a commencé à étudier la peinture à Paris, dans la seconde moitié des années 1930.

York. Il a déjà eu des expositions personnelles à New York (galerie Durand-Ruel) et à Paris (galeries André Weil et Drouant-David) et en 1947 il participe à l'exposition *Le Surréalisme en 1947* à la Galerie Maeght à Paris (la première grande exposition surréaliste après la fin de la Seconde Guerre mondiale, organisée par Breton et Duchamp, sur laquelle nous reviendrons). Nous apprenons également que Daria prévoyait des expositions individuelles de Donati pour l'année suivante dans deux des plus grandes galeries italiennes, la Galleria del Milione à Milan et la Galleria L'Obelisco à Rome et qu'elle avait demandé à Pallucchini d'inviter Donati à la Biennale de 1950.

Guarnati décrit Donati comme un homme mondain et bien élevé qui fréquente les cercles artistiques et la haute société de New York. Ses informations sont fiables dans l'ensemble, mais on pourrait y ajouter quelques détails supplémentaires. Né en 1909, après avoir obtenu son diplôme de l'Université de Pavie, Donati s'installe à Paris en 1934, où il se consacre principalement à la musique. Après un séjour au Canada et dans le Sud-Ouest à la recherche d'art amérindien (1934), il s'installe à New York, et en 1936 il retourne à Paris, où il commence à étudier la peinture. Il s'installe à nouveau à New York en 1940 et suit des cours de peinture avec l'artiste équatorien Camilo Egas à la New York School of Social Research, une 'plaque tournante pour les émigrés européens'.⁷

En mai 1943, Donati organise sa première exposition personnelle à la même école, où sont exposées seize tableaux à l'huile et à l'aquarelle, dont plusieurs portent des titres liés à la musique (par exemple *Chromatic Symphony ; Emotion 7 con moto, Nocturne*). Ses tableaux attirent l'attention de Venturi qui y perçoit une qualité

7. Romy Golan, 'The Critical Moment : Lionello Venturi in America' in Karen Remmler and Christopher E. G. Benfey, *Artists, Intellectuals and, World War II : the Pontigny Encounters at Mount Holyoke College, 1942-1944*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2006, p. 123. Voir aussi Caterina Caputo, 'Toward a New "Human Consciousness": The Exhibition "Adventures in Surrealist Painting During the Last Four Years" at the New School for Social Research in New York, March 1941', in *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, Actes du colloque, (ed.) J. Drost, F. Flahutez *et al.*, Paris, Heidelberg 2019, pp. 151-170.

surréaliste et le présente donc à André Breton.⁸ Quoiqu'il soit difficile d'imaginer des personnalités aussi éloignées que celles de Venturi et de Breton, ils se connaissaient et partageaient la condition d'intellectuels européens exilés à New York. Les tableaux de Donati plaisent à Breton et, pour son exposition personnelle, à la Galerie Passedoit en février 1944, Donati bénéficie d'un merveilleux texte d'introduction de Breton,⁹ daté du 15 janvier 1944, un texte de si grande inspiration qu'il aurait été considéré 'trop beau pour l'occasion'.¹⁰ L'auteur l'aurait peut-être écrit sous le charme de son nouvel amour pour Elisa Claro ?¹¹

Breton décrit l'artiste comme une sorte de médiateur entre deux tendances de l'art surréaliste qui s'entrechoquent : l'une abstraite et l'autre qui dépend des apparences du réel.¹² La peinture de Donati est placée sous l'égide de l' 'harmonie' car,

même lorsqu'elle se déprend tout à fait de la silhouette des choses qui nous entourent, elle se maintient à l'antipode de l'abstrait par la fidélité qu'elle

8. Parmi les traces de l'intérêt continu de Venturi pour le travail de Donati figurent les catalogues des expositions tenues à la New School of Social Research (1943), Passedoit (1944) et Obelisco (1950) qui sont conservés dans les archives de Lionello Venturi à l'Université Sapienza de Rome. Sur une carte postale dans les documents de Donati au Getty Research Institute, datée de décembre 1950, Venturi félicite l'artiste pour son succès (The Getty Research Institute. Special Collections. Enrico Donati lettres reçues et manuscrits, 1943-1963. Series I. Letters received, 1943-1963, Box 1, Folder 5. Venturi, 1950). Dans une lettre à Guarnati en 1949 Pallucchini affirme que Venturi (alors membre de la 'Commissione per l'Arte Figurativa' (Commission pour l'art figuratif) l'avait aidé à surmonter les difficultés concernant la participation de Donati (voir ci-dessous la note 46). Donati figure dans le livre de Venturi *Pittura contemporanea*, Milan, Hoepli, 1948, p. 57.

9. Breton a aussi proposé des titres pour les œuvres exposées : voir André Breton, 'Lettres à Enrico Donati', *Pleine marge. Cahiers de Littérature, d'arts plastiques & de critique*, 7 juin 1988, p. 11, et Dominique Bozo, (ed.), *André Breton, La Beauté convulsive* [catalogue d'exposition], Paris, Centre Pompidou, 1991, photo p. 356.

10. Isabelle Waldberg ; voir André Breton, *Œuvres complètes, IV, Écrits sur l'art et autres textes*, Étienne-Alain Hubert (ed.), Paris, Gallimard, 2008, p. 1320.

11. *Ibid.*

12. André Breton, 'Enrico Donati', *Le Surréalisme et la peinture, Œuvres complètes IV*, p. 586.

marque à la texture de ces choses amoureusement caressées, pressées de livrer le secret de leurs charmes.¹³

Il n'est pas surprenant que Donati ait utilisé le magnifique texte de Breton chaque fois qu'il en avait l'occasion, y compris plusieurs années plus tard, lorsque son style avait tellement changé que Breton avait des doutes sur les tableaux de la fin des années 1940. Par exemple, l'introduction de Breton a été réutilisée, aux côtés du texte 'Enrico Donati' de Maurice Nadeau (publié à l'origine dans le légendaire numéro de rentrée 1945-1946 des *Cahiers d'art* après la fin de la guerre),¹⁴ dans le catalogue de l'exposition *Peintures de Donati* à la Galerie Drouant-David à Paris (novembre 1946). Les deux textes, ainsi qu'un troisième de Nicolas Calas, ont servi d'introduction au catalogue de l'exposition personnelle *Donati*, tenue à la Galerie André Weil à Paris en 1949. Le texte de Breton a été réimprimé (en français) dans le catalogue de l'exposition de la Galleria L'Obelisco à Rome en novembre 1950. Breton, de son côté, republie son texte dans la *Revue d'Alger*, 3 (1944). L'année suivante, 'Enrico Donati' de Breton est réimprimé dans l'édition Brentano du *Surréalisme et la peinture*, où il précède immédiatement le texte écrit pour l'exposition d'Arshile Gorky à la galerie Julien Levy (1945).¹⁵

Le milieu artistique autour duquel gravitait Donati à New York au début et au milieu des années 1940 était principalement constitué d'émigrés surréalistes, qui ont beaucoup influencé les jeunes expressionnistes abstraits. Dans un numéro de 1943 de la revue *View* (III, n. 3) le *Narcisse* de Donati (1942) a été reproduit sur la même page que *Male and Female* de Jackson Pollock (1943). Donati et Pollock étaient alors de jeunes artistes, tous deux cherchant à se faire un nom.

13. *Ibid.*, p. 587.

14. Maurice Nadeau, 'Enrico Donati', *Cahiers d'Art* (1945-1946), pp. 418-420.

15. Pour l'histoire éditoriale du texte de Breton, voir Breton, *Œuvres complètes* IV, note 1, p. 1320 (les catalogues Obelisco et Amici della Francia (voir ci-dessous) ne sont pas mentionnés).

En 1943-1944, Donati devient un habitué des déjeuners de Breton au restaurant Larré.¹⁶ C'est ici que Donati est présenté à Marcel Duchamp, l'une des rares personnes envers qui Breton montrait un certain 'respect'.¹⁷ Donati et Duchamp deviennent amis. Donati aide Duchamp à préparer la vitrine de la librairie Brentano pour l'édition 1945 du *Surréalisme et la peinture*,¹⁸ et lui fournit une paire de bottes aux doigts de pied visibles (*Shoes*, 1945), la transposition en 3D du *Modèle* de René Magritte, reproduite sur la couverture du livre.¹⁹

Les motifs de l'amitié Donati-Duchamp sont moins l'art qu'un don partagé de savoir vivre et d'ironie, comme nous le verrons dans un instant.²⁰ Les dons particuliers de Donati pour les relations humaines transparaissent également dans une lettre que lui écrit Breton le 5 décembre 1949 de Paris : 'Vous faites partie des amis trop rares que l'on éprouve le besoin de voir régulièrement : c'est bien la chaleur humaine qui est en jeu ici'.²¹

Duchamp et Donati sont à l'origine de la célèbre couverture du catalogue *Prière de toucher* de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, à la Galerie Maeght à Paris, exposition grâce à laquelle Breton voulait rétablir son rôle de leader du surréalisme en Europe après son exil. aux États-Unis. Breton travaille sur le projet à Paris tandis

16. Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, New York, Henry Holt and Company, 1996, p. 340.

17. *Ibid.*

18. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano, 1945. Une photo de la vitrine de Brentano's est reproduite dans le catalogue d'exposition *Le Surréalisme en 1947*, Galerie Maeght, Paris, 1947, fig. XLI.

19. Sur la vitrine de Duchamp pour *Le Surréalisme et la peinture*, voir Thomas Girst, 'Duchamp's Window Display for André Breton's *Le Surréalisme et la Peinture* (1945)', in *Toutfait.com. The Marcel Duchamp Studies Online Journal* (publié 01.01. 2002, mis à jour 03.06.2019 : <https://www.toutfait.com/duchamps-window-display-for-andra-bretons-le-surraalisme-et-la-peinture-1945/> [visité le 05.02.2021].

20. Voir par exemple Kim Whinna, 'A Friend Fondly Remembered – Enrico Donati on Marcel Duchamp', *Toutfait.com. The Marcel Duchamp Studies Online Journal* (publié 01.12.2000, mis à jour 17.05.2019) : <https://www.toutfait.com/a-friend-fondly-remembered-enrico-donati-on-marcel-duchamp/> [visité : 05.02.2021].

21. Lettre de Breton à Donati, Paris, 5 décembre 1949 Breton, 'Lettres à Enrico Donati', p. 25.

que Duchamp s'occupe de la partie new-yorkaise du spectacle. Pour l'édition de luxe du catalogue (tiré à 999 exemplaires), Duchamp conçoit une couverture avec, au recto, un sein féminin en relief (un 'faux' en caoutchouc mousse) et, au verso, la notice *Prière de toucher*. Donati aide Duchamp à trouver et à acheter les faux en mousse ; c'est lui qui a l'idée de les poser sur une base en velours noir avant de les coller sur la couverture (opération qui a dû être réalisée à Paris). Interviewé par Calvin Tomkins pour sa biographie de Duchamp, Donati raconte :

Nous avons peint chaque mamelon nous-mêmes. Nous les avons tous déposés sur le sol de mon atelier, avant de les emballer dans des boîtes à carton ondulés pour les envoyer à Paris. Alors que je fermais l'une des boîtes, j'ai remarqué que lorsque le couvercle était soulevé, les seins en ont surgi – oooh ! Je l'ai montré à Marcel, qui a écrit à Breton, lui demandant d'amener un photographe pour lui faire prendre en photo l'inspecteur des douanes ouvrant une boîte.²²

Dans une lettre envoyée de New York, datée du 28 avril 1947, concernant l'organisation du salon Maeght, Duchamp demande à Breton de mentionner Donati pour le travail accompli, non seulement pour lui faire plaisir mais aussi pour lui donner une juste reconnaissance.²³

Donati a non seulement pris en charge la couverture du catalogue, il a également envoyé des œuvres à l'exposition (deux sculptures, dont le *Mauvais Œil* (1946, Philadelphia Museum of Art),²⁴ dans la 'Salle des Superstitions', conçue par Frederick Kiesler, *Pour un autel* (1947),²⁵ et deux tableaux, *Les Hauts de Hurle-Vents* (1946)²⁶

22. Tomkins, *Duchamp*, p. 361.

23. Duchamp à Breton, 28 avril 1947 ; Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris : BRET 1.8 : <https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100999952> (visité : 05.02.2021). Donati est crédité pour la couverture dans le colophon du catalogue.

24. <https://philamuseum.org/collections/permanent/308359.html?mulR=1849534356|2#> [visité : 05.02.2021].

25. No. 112, fig. XXVIII.

26. Probablement *Composition*, no. 114, fig. XXV.

et *Carnaval de Venise* (1946, no. 48, Philadelphia Museum of Art)²⁷). Donati a également réalisé une lithographie pour l'édition de luxe du catalogue, *Nid de mandragore* (1947),²⁸ basée sur un dessin de 1946,²⁹ inspiré par le motif métamorphique de la racine de mandragore comme métaphore de la mort et de la régénération, sujet de prédilection de Donati vers le milieu des années 1940.

Dans les nombreuses lettres que Breton a adressées à Donati après son retour en France, non seulement il lui a demandé presque invariablement des services mais il lui a proposé de l'aider à exposer ses œuvres à Paris. En novembre 1947, Breton s'est adressé à René Drouin, propriétaire d'une importante galerie parisienne, qui avait alors Léo Castelli pour correspondant en Amérique. Castelli aussi, qui connaissait Donati et ses œuvres, soutenait (selon Breton) le projet d'une exposition chez Drouin ; le projet n'a cependant pas abouti.³⁰ Breton s'est également adressé à la Galerie Maeght,³¹ avant l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, mais il a échoué de nouveau parce que le galeriste (et Breton lui-même) reprochait à Donati de faire des affaires avec la Galerie Drouant-David, où il avait eu une exposition personnelle l'année précédente.³²

Les tentatives de Breton semblent cependant timides et apathiques dans l'ensemble, probablement parce que les tableaux de Donati entre 1947 et 1948 étaient en pleine mutation, passant du monde liquide,³³ qui évoquait des racines de mandragore, au royaume plus rigide et pétrifié des fossiles. Breton, qui demandait périodiquement à Donati de lui envoyer des photos de ses œuvres,

27. Voir <https://philamuseum.org/collections/permanent/197329.html?mulR=25601585|1> [visité : 05.02.2021].

28. Voir https://www.moma.org/collection/works/16029?artist_id=1585&page=1&sov_referrer=artist [visité : 05.02.2021].

29. Collection particulière, reproduite in Ades, *Enrico Donati*, p. 149.

30. Breton à Donati, Paris, 19 novembre 1947, 'Lettres à Enrico Donati', pp. 23-25.

31. *Ibid.*

32. Breton à Donati, Paris, 4 février 1947 : The Getty Research Institute (voir note 8). Box 1, Folder 2, André Breton et Elisa Breton, 1943-1953.

33. Selon Nadeau, dans les œuvres de Donati, 'les humeurs et la partie humide des choses décomposent leurs éléments primitifs pour former de nouvelles créations miraculeuses'. Nadeau, *Enrico Donati*, p. 420.

avait des réserves au sujet de ses tableaux de 1948-1949, notamment parce qu'il y percevait une qualité abstraite qui semblait contredire le caractère ouvert et harmonieux de la phase précédente, en équilibre parfait entre figuration et abstraction. C'est en effet ce qu'on peut déduire de certaines lettres de Breton, aimables dans le ton, moins dans le fond. Par exemple, dans une lettre à Donati du 9 mai 1948, Breton regrette de ne pouvoir voir les couleurs des œuvres ; cependant, les photos en n&b suggèrent un 'saut vers la rigueur'. Il aurait donc eu besoin de se familiariser avec les œuvres, ce qui ne pouvait se faire qu'en présence des tableaux eux-mêmes. Il déclare alors sa 'petite résistance' à l'évolution de Donati qui consiste en 'de grandes avancées vers l'abstraction'.³⁴ Sa résistance serait 'petite' uniquement par politesse.

Les Breton étaient probablement absents de Paris lors de l'inauguration de l'exposition parisienne de Donati à la galerie André Weil le 29 mai 1949:³⁵ le catalogue minuscule mais élégant comprend des textes de Breton (1944) et de Nadeau (1946), qui soutiennent tous deux la première phase, plus fluide, de l'œuvre de Donati, et un texte plus récent de Nicolas Calas, rédigé à New York en février 1949. Calas, qui semble conscient des réserves de Breton, défend les œuvres récentes de l'artiste : 'Tant que l'abstraction ne devient pas une fin en soi, elle reste le moyen essentiel pour transmettre une expression plus subtile du sujet'.³⁶ Il souligne ensuite la qualité alchimique des tableaux de Donati.³⁷ La comparaison entre les titres des œuvres présentées et un ensemble de photographies des tableaux de Donati conservées dans les archives de Breton³⁸ permet de se faire une idée fiable des expositions de Weil ainsi que celles de Milione, Biennale et Obelisco. Les photos

34. Voir Breton à Donati, Paris, 9 mai 1948 ; The Getty Research Institute (voir note 8). Box 1, Folder 2, André Breton et Elisa Breton, 1943-1953.

35. Breton à Donati, Paris, 7 février 1949, et Breton à Donati, Paris, 11 juillet 1949 : The Getty Research Institute (voir note 8). Box 1, Folder 2, André Breton et Elisa Breton, 1943-1953.

36. Nicolas Calas, introduction, *Donati* [catalogue d'exposition], Paris, Galerie André Weil, 1949, p. 59.

37. *Ibid.*, pp. 72-73.

38. Ensemble de photographies d'œuvres de Donati et de Jean Guerin ; publié en ligne (*recto-verso*) : <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100031410> [visité : 05.02.2021].

portent au verso le cachet d'un studio photographique new-yorkais, Peter A. Juley & Sons, spécialisé dans la photographie d'art, et, au crayon, le titre, la date et la dimension (en pouces) des œuvres. Nous avons des reproductions de l'ensemble des quinze peintures de l'exposition Weil,³⁹ de deux des trois tableaux envoyés à la Biennale de Venise, et de onze des quatorze tableaux de l'exposition Obelisco.⁴⁰

L'iconographie des expositions françaises et italiennes de Donati de 1949-1950 semble assez proche dans son ensemble de la peinture surréaliste et des débuts de l'expressionnisme abstrait : créatures élémentaires, spirales, formes symboliques, références à l'alchimie, et peut-être à l'art amérindien. L'intérêt de Donati pour l'art amérindien date des années 1930, longtemps avant qu'il ne décide d'être peintre, un intérêt mûri d'abord par des visites au Muséum d'histoire naturelle de Milan, puis par les collections ethnographiques de Paris, et par un voyage au Nouveau-Mexique et au Canada en 1934, au cours duquel il entre en contact avec les autochtones, troquant des objets apportés de France contre des poupées kachina et autres objets, inaugurant ainsi une collection riche et intéressante qui s'est agrandie au fil des années.⁴¹ Donati devient expert et, à la fin des années 1940, Breton lui-même lui écrit de Paris pour demander son aide dans la recherche d'œuvres d'art amérindiennes à New York.⁴²

39. *Flammes de bengale** (1949), 2 *Valet de pique* (1947); 3 *Le Nombri de la mer** (1948); 4 *L'œil de Pythagore** (1947); 5 *Le bateau ivre** (1948), 6 *Prière de toucher (pour Marcel Duchamp)** (1948), 7 *Chez l'alchimiste : 'fragment'* (1947), 8 *L'écusson de Paracelse* (1948), 9 *Le messager du Sphinx* (1948), 10 *L'Opale** (1948), 11 *Le Coq** (1948), 12 *Le Grand Métronome** (1948), 13... *ainsi disait Tiepolo* (1948), 14 *Les vaisseaux de l'araignée* (1948), 15 *Le saphir merveilleux* (1949). (Les œuvres exposées aussi à l'Obelisco sont marquées par un astérisque.)
40. Voir ci-dessous.

41. Voir la transcription de l'entretien par Forrest Selvig avec Enrico Donati (1968); et Marie Mauzé, 'Under the Spell and the Seal. Enrico Donati and Native North American Art', in Ades, *Enrico Donati*, pp. 75-93.

42. Dans une lettre à Donati du 28 avril 1947, Breton demande au peintre de lui acheter et de livrer une ancienne poupée kachina à la Carlebach Gallery de New York; The Getty Research Institute (voir la note 8). Box 1, Folder 2, André Breton et Elisa Breton, 1943-1953.

À la fin des années 1940, les tableaux grâce auxquels Donati voulait se faire connaître en France et en Italie sont proches des œuvres d'André Masson, le surréaliste qui s'est installé aux États-Unis en 1941 pour échapper à l'occupation nazie et dont les tableaux ont influencé Jackson Pollock, ainsi que des œuvres de Pollock lui-même. Avant tout, cependant, les tableaux de Donati de 1948 et 1949 sont proches des pétroglyphes d'Adolph Gottlieb et des œuvres de Mark Rothko du début et du milieu des années 1940. Alors que les expressionnistes abstraits, au fur et à mesure que la décennie avançait, évoluaient vers la fluidité spatiale et la technique 'all over', les tableaux de Donati, qui au milieu des années 1940 étaient liquides et métamorphiques, probablement influencés par le travail de Roberto Sebastian Matta et Arshile Gorky, semblent maintenant quelque peu pétrifiés, leurs motifs linéaires sous forme de toile d'araignée souvent disposés en spirales et en rythmes cochléaires. Les fossiles sont désormais le nouveau référent imaginaire des tableaux de Donati, remplaçant la racine de mandragore. Selon Carter Ratcliff :

Lorsque Donati a abandonné la mandragore, son art est devenu tout à fait personnel, comme s'il concevait son identité comme un fossile, une empreinte bio-géologique, enfouie par l'histoire et attendant la découverte – ou, selon les termes du mythe personnel de l'artiste, attendant de renaître.⁴³

Les tableaux du groupe Weil-Milione-Biennale-Obelisco, désormais pratiquement oubliés par la critique, témoignent pour la première fois de l'intérêt pour les fossiles que Donati devait développer au début des années 1960.⁴⁴

43. Carter Ratcliff, 'Enrico Donati, Manhattan Transfer' *Art in America*, 77/5 (May 1989), p. 176.

44. Voir la déclaration de Donati sur ses fossiles in Selz, *Enrico Donati*, pp. 22-24. En 1961 Duchamp crée un jeu de mots sur les fossiles de Donati comme introduction à l'exposition Donati au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ; voir Duchamp à Donati, Cadaquès, les 29 juin 1961, *Pleine marge*, 7, juin 1988, p. 33. Voir reproduction : <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/livres-et-manuscrits-pf1813/lot.81.html> [visité : 05.02.2021].

Au cours des années qui ont suivi l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, Donati a donc décidé de proposer son travail en Europe avec un nouvel ensemble de tableaux. Après l'exposition chez Weil en 1949, Daria Guarnati, grâce à ses relations, joue un rôle d'une importance cruciale dans le choix des lieux d'exposition italiens pour les œuvres de Donati, non seulement par gratitude mais aussi parce qu'elle est convaincue de l'importance de la peinture de Donati au point qu'elle a même pensé écrire elle-même une monographie sur l'artiste.⁴⁵

Guarnati, qui souhaitait promouvoir l'art de Donati en Italie, s'active sur deux tableaux : le système institutionnel de l'art, réussissant grâce à son amitié avec Pallucchini à obtenir une invitation pour Donati à la 25^e Biennale de Venise ; et le marché de l'art, organisant des expositions à la Galleria del Milione et à la Galleria L'Obelisco, tenues respectivement au printemps et en novembre 1950, l'une avant, l'autre après la Biennale.

À la Biennale, Donati expose trois œuvres, dont deux sont connues grâce aux archives photographiques de Breton, *Le Sang de Lucrece* (1948) et *Les Vaisseaux de l'araignée* (1949), cette dernière exposée également à la Galerie André Weil. Jusqu'à présent, je n'ai pas pu retracer le troisième tableau, *Lambicco ermetico (Alembique hermétique, 1948)* (*Nature morte de l'alchimiste* (1948), reproduite sur une des photographies de Breton, serait un bon candidat). Guarnati, par l'intermédiaire de Pallucchini, réussit également à résoudre le problème de la citoyenneté de Donati. Né en Italie, Donati avait été naturalisé américain à partir de 1948, et ne pouvait donc exposer ses œuvres à la Biennale que s'il était sélectionné par le conservateur du pavillon national américain. Pallucchini a finalement décidé d'ignorer le problème,⁴⁶ et les trois œuvres de

45. Elle pensait aussi laisser la tâche 'au jeune [Bruno] Alfieri'; Guarnati à Pallucchini, s.d.[1950] ; ARP (voir la note 3 pour la série et sous-série), busta 4, fascicolo 2.

46. Voir Pallucchini à Guarnati, 4 novembre 1949 ; ARP (voir la note 3 pour la série et sous-série), busta 4, fascicolo 2 ; Pallucchini avait l'aide de Venturi. La lettre d'invitation officielle à la 'section italienne' de la Biennale (12 décembre 1949) de Pallucchini à Donati se trouve dans les documents Donati au Getty Research Institute (voir la note 8). Box 1, Folder 5. Venice Biennial, 1949-1950.

Donati sont exposées dans la salle 46,⁴⁷ avec les tableaux d'Alberto Savinio et Osvaldo Licini, parmi d'autres, tous deux influencés à différentes étapes de leur carrière par le Surréalisme.

Guarnati s'occupe non seulement de la livraison des œuvres mais aussi des contacts étroits avec le responsable du bureau de ventes de la Biennale, Ettore Gian Ferrari. Ce dernier informe Guarnati qu'un important collectionneur d'art américain, Robert B. Eichholz, haut fonctionnaire de l'ambassade américaine à Rome, souhaitait acheter un des tableaux, *Les Vaisseaux de l'araignée* (1948). Finalement la vente ne s'est pas concrétisée, à la grande déception de Gian Ferrari. Il propose à Guarnati de s'adresser à Gaspero del Corso, le marchand d'art de la Galleria L'Obelisco, qui lui aussi connaissait bien Eichholz, pour lui demander son aide pour tenter de convaincre le collectionneur d'acheter le tableau.⁴⁸

L'exposition de Donati à la Galleria del Milione ouvre au printemps 1950, deux mois avant l'inauguration de la Biennale. Aucun catalogue n'a été publié,⁴⁹ mais quelques indices permettent de reconstituer au moins une partie de l'exposition. Dans son compte rendu de l'exposition dans le *Corriere della sera* du 9 mai 1950, Leonardo Borgese mentionne trois tableaux,⁵⁰ également exposés à la Galerie Weil et qui feraient partie de l'exposition Obelisco ; un quatrième tableau, *Le Bateau ivre*, est reproduit dans le numéro d'avril 1950 du magazine *Domus*, comme publicité pour l'exposition de Milione. Puisqu'elles provenaient de la Galleria del Milione, on

47. Voir 25. *Biennale di Venezia*, [catalogue d'exposition], Venezia, Alfieri, pp. 193-194.

48. Deux lettres de Gian Ferrari du 21 et 22 septembre 1950 informent Guarnati de la vente à Eichholz du tableau *Le vene del ragno* (*Les Vaisseaux de l'araignée*). The Getty Research Institute (voir note 8). Box 1, Folder 5. Venice Biennial, 1949-1950 ; pour une autre copie de la lettre du 21 septembre, voir Archivio Storico della Biennale – ASAC, serie Ufficio vendite, b. 08]. Dans une lettre datée du 17 octobre Gian Ferrari informe Guarnati que la vente n'a pas été conclue, et lui suggère de s'adresser à del Corso [*ibid.*].

49. La Galleria del Milione ne détient pas d'archives pour cette période.

50. L[eonardo] B[orgese], 'Mostre d'arte', *Corriere della sera*, 9 mai 1950 ; coupure de journal, Archivio bio-iconografico ; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome. Les œuvres mentionnées sont : *L'Ombelico del mare* (*Le Nombri de la mer*), *L'Occhio di Pitagora* (*L'Œil de Pythagore*) et *Il Grande Metronomo* (*Le Grand Métronome*).

peut supposer que les trois œuvres exposées à la Biennale en juin – *Le Sang de Lucrèce* (1948), *Les Vaisseaux de l'araignée* (1949), et *Lambicco ermetico* (1948) – faisaient également partie de l'exposition.⁵¹ En revanche, on peut supposer que le tableau *Le Carnaval de Venise*, dont la charmante reproduction en couleurs en grand format illustre la critique de l'exposition par le sculpteur Mario Negri dans le numéro de mai 1950 de *Domus*⁵², ne faisait pas partie de l'exposition, parce qu'il était trop différent des tableaux récents que Donati voulait exposer en Italie cette année-là. Negri, qui ne mentionne aucune œuvre particulière, parle longuement du succès mitigé du Surréalisme en Italie et attribue à Daria Guarnati le mérite d'avoir organisé l'exposition Milione de Donati en tant que 'généreuse mécène' de l'artiste.

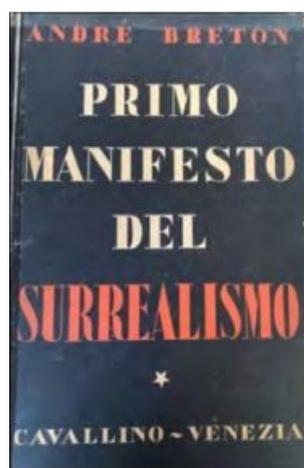


Fig. 1. André Breton, *Primo Manifesto del Surrealismo*, (Venice : Edizioni del Cavallino, 1945). Couverture

51. Les trois toiles ont été livrées à la Biennale par la Galleria del Milione, par l'intermédiaire de Daria Guarnati ; voir 'Scheda di notificazione delle opere degli artisti invitati', 15 avril 1950 ; Archivio Storico della Biennale – ASAC, série Ufficio vendite, b. 08.

52. M[ario] N[egri], 'Mostre d'arte. Enrico Donati al Milione', *Domus*, 246, May 1950, p. 34. *Domus* était sous la direction de Gio Ponti à l'époque. La mention [*Domus*, 246, avril 1950, p. 44] et la critique de l'exposition devaient probablement rendre service à Daria Guarnati.

La Galleria del Milione et la Galleria L'Obelisco, où une exposition Donati a ouvert le 1^{er} novembre 1950 (**fig. 1**), étaient des espaces d'exposition très différents. Depuis 1930, Il Milione était l'une des plus importantes galeries italiennes d'art moderne et abstrait ; Guarnati était en contact avec elle depuis les années 1930 par l'intermédiaire de sa maison d'édition.⁵³ La Galleria L'Obelisco, en revanche, ouverte en 1946, était assez récente ; elle était dirigée par un couple intéressant, mari et femme, Gaspero del Corso, en charge de l'espace ; et Irene Brin, brillante écrivaine et journaliste de mode qui deviendrait en 1952 rédactrice en chef à Rome de *Harper's Bazaar*. Maria Vittoria Caratozzolo m'a informé que l'architecte moderniste Gio Ponti, avec qui Guarnati a étroitement collaboré dans les années 1940 et 1950, pourrait l'avoir mise en contact avec Irene Brin, qui avait écrit pour les magazines de Ponti des années 1940, *Bellezza* et *Stile* (Guarnati a travaillé pour les deux).⁵⁴ Ponti a organisé une exposition à la Galleria L'Obelisco en 1949. Quelle que soit la raison du choix de la galerie, une exposition des œuvres de Donati à cette époque s'inscrivait bien dans ce que l'historien d'art Carlo Bertelli a appelé une 'explosion de surréalisme' tardive à Rome, soutenue par l'Obelisco par le biais d'expositions personnelles de Giorgio de Chirico (1947, 1949, 1950) ; Salvador Dalí (1948, sa première exposition italienne) ; Fabrizio Clerici (1949) ; Alberto Savinio (1949) ; Eugène Berman (1949) ; Roberto

53. Voir Bignami, 'Aria d'Italia', p. 32, p.35, note 16, and p.37, note 66.

54. Cecilia Rostagni, 'Bellezza' della vita italiana. Moda e costume secondo Gio Ponti', *Engramma*, no. 175, September 2020 : http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4017#_ftnref1 [visité : 05.02.2021] ; Cecilia Rostagni, 'Gio Ponti's *Stile*', in Michela Rosso (ed.), *Investigating and Writing Architectural History : Subjects, Methodologies and Frontiers. Papers from the third EAHN International Meeting*, Torino, Politecnico di Torino, 2014, pp. 316-325, voir en particulier pp. 317 and 321 ; Guarnati se rend à la Galleria L'Obelisco avec Ponti le 31 mars 1953, selon le journal de Gaspero del Corso ; voir Iliana Schiaffini, 'Between Fashion, Art and Photography : Irene Brin and the Early Activities of the galleria L'Obelisco', in Giovanna Motta and Antonello Biagini (eds), *Fashion Through History*, Vol. 2, *Costumes, Symbols, Communication*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, note 4, p. 595 ; sur Brin et Ponti voir *ibid.*, p. 594. Cecilia Rostagni m'a gentiment informé qu'Irene Brin a écrit un portrait vivant de 'mon amie' Daria Guarnati in 'I libri che ho letto', *Almanacco della donna italiana*, 23 (1943), p. 173, et qu'ils étaient en contact depuis 1941.

Sebastian Matta (1950) ; Pavel Tchelichew (1950) ; Yves Tanguy, un ami proche de Donati aux États-Unis (1953) ; Kay Sage (1953).⁵⁵

L'exposition à l'Obelisco comprenait quatorze tableaux dont onze avaient fait partie de l'exposition à la Galerie Weil : *Flammes de bengale** (1949), *Le Nombriil et la mer* (sic)* (1948), *Le Bateau ivre** (1948), *Prière de toucher (pour Marcel Duchamp)** (1948), *L'Opale** (1948), *Le Coq** (1948), *Le Grand Métronome** (1948), *The Star Dial** (1948), *Inquiet Still Life, Plumed Butterfly* (choisie pour la couverture du catalogue)* (1948, *fig. 1*), *The Moss Agate**, *Still Life, L'occhio di Pitagora** (1948), *La Torre dell'alchimista*.⁵⁶ Nous n'avons pas d'information au sujet des deux natures mortes exposées (*Still Life* et *Inquiet Still Life*). L'exposition aurait dû inclure les trois tableaux de la Biennale, mais ils sont arrivés trop tard.⁵⁷ Nous pouvons nous faire une idée de la gamme sombre des couleurs utilisées par Donati dans ces tableaux d'après les reproductions rassemblées dans un portfolio publié par la Galleria del Milione en 1954,⁵⁸ où *The Moss Agate*⁵⁹, *The Cock*, et *The Plumed Butterfly* étaient inclus. A deux exceptions près, les œuvres

55. Rita Camerlingo et Maria Dalesio (ed.), 'Regesto delle mostre de L'Obelisco', in Maria Vittora Caratozzolo, Ilaria Schiaffini, and Claudio Zambianchi (eds), *Irene Brin, Gaspero Del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Roma, Drago Editore, 2018, pp. 266-303. Sur la Galleria L'Obelisco et le Surréalisme voir Giulia Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica (1943-1954)*, Roma, De Luca, 2020.

56. Les titres sont donnés en anglais, français et italien, comme ils paraissent dans le catalogue. Les œuvres reproduites dans les photos de Breton sont marquées par un astérisque.

57. Guarnati à Pallucchini, 29 novembre 1950 ; ARP (voir la note 3 pour la série et sous-série), box 4, folder 2.

58. Le portfolio *Donati. Sei tavole a colori*, publié en 1954 par la Galleria del Milione, est un résultat tardif (et mis à jour) des expositions Milione et Obelisco : les six reproductions en couleurs sont présentées par un texte d'Umbro Apollonio (un critique d'art proche de l'Obelisco) qui, à en juger par la date de la publication originale (décembre 1950) devait être une critique de l'exposition Obelisco. Le portfolio comprend également des extraits des textes de Breton, Nadeau et Calas des années 1940, quelques lignes de Clement Greenberg, datées de 1953 et écrites expressément (semble-t-il) pour l'occasion, et une citation d'un nouveau texte de Calas, écrit en janvier 1954, qui traite des dernières œuvres du peintre.

59. Donati partage avec Breton une passion pour l'agate ; Breton à Donati, *Percé*, le 1^{er} septembre 1944 ; The Getty Research Institute (voir note 8). Box 1, Folder 2, André Breton et Elisa Breton, 1943-1953.

exposées à l'Obélisque (ainsi qu'à la galerie Milione et la Biennale de Venise), forment un ensemble assez cohérent, les exceptions étant *Le Bateau ivre* (qui semble plus proche de Tanguy) et *La Tour de l'alchimiste*, non reproduit dans les archives photographiques de Breton, mais faisant très probablement partie d'un groupe de tableaux consacrés à ce sujet, où des architectures fantastiques sont combinées avec des images biomorphiques, dont certaines sont reproduites dans les monographies sur l'artiste de Wolff et Ades.⁶⁰ À cette époque Donati expérimentait dans différentes directions : par exemple, un groupe de peintures géométriques existe également, qu'il a gardées pour lui-même et qu'il n'a exposées que plusieurs décennies plus tard. Il utilise ici un style résolument abstrait et géométrique, décrit par Martica Sawin comme 'linéaire, aux contours précis et résistant à l'interprétation'.⁶¹

Selon Guarnati, l'exposition de Rome a été un succès et deux, peut-être trois tableaux ont été vendus.⁶² On ne sait pas grand-chose de l'exposition personnelle qu'en 1951 Donati tient à la galerie Amici della Francia à Milan. Elle a été introduite par les textes de Breton et de Nadeau et trois des quinze tableaux présentés appartiennent au groupe de tableaux exposés l'année précédente en Italie, *La Torre dell'alchimista vista dall'alto* (*La Tour de l'alchimiste vue d'en haut*), *L'Occhio di Pitagora* (*L'Œil de Pythagore*), et *Alambiccio ermetico* (*Alambic hermétique*). Un autre, *The Moss Agate*, est reproduit en couleurs dans le catalogue mais ne figure pas parmi les œuvres exposées.

Dans un des gestes spontanés caractéristiques de sa vie artistique en 1952, l'année qui suit l'exposition *Amici della Francia*, Donati signe le 'Manifeste Spazialista per la televisione' (Manifeste Spatialiste pour la télévision), et pendant un certain temps il fait partie du mouvement spatialiste. Ses toiles, qu'il a eu la chance d'exposer plusieurs fois en Italie dans des expositions personnelles

60. Wolff, *Surrealism and Beyond*, pp. 56-57, et Ades, *Enrico Donati*, pp. 40-41.

61. Martica Sawin, 'Spiritual and Electric Surrealism : The Art of Enrico Donati', *Arts* 61/8, May 1987, p 27.

62. Guarnati à Pallucchini ; 29 novembre 1950 ; ARP) voir la note 3 pour la série et sous-série, busta 4, fascicolo 2.

et collectives au cours des années 1950, se rapprochent désormais de celles d'Alberto Burri et de Lucio Fontana.⁶³ Après avoir été un surréaliste italo-américain isolé, Donati était pendant un certain temps à la pointe de l'art moderne, exposant en Italie et à New York à la Betty Parsons Gallery. Dans les décennies suivantes, il continue comme peintre, entrepreneur,⁶⁴ et témoin de l'extraordinaire saison du 'Surréalisme en exil'⁶⁵ jusqu'à sa mort en 2008 à l'âge de 99 ans.

63. Transcription de l'entretien de Forrest Selvig avec Enrico Donati (1968) ['Eury' est bien entendu Alberto Burri, que Donati appelle 'son ami le plus proche' parmi les artistes italiens].

64. Frank J. Prial, 'Enrico Donati, Surrealist Artist, Dies at 99', *The New York Times*, April 26th, 2008 : <https://www.nytimes.com/2008/04/26/arts/26donati.html?ex=1366948800&en=086840e5ddb90d41&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss> [visité : 05.02.2021].

65. Le titre est emprunté à l'ouvrage de Martica Sawin (*Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* (Cambridge, Mass, and London, The MIT Press, 1995), qui mentionne plusieurs fois Donati.

Le néo-romantisme , l'art fantastique et le surréalisme entre les États-Unis et l'Italie : Pavel Tchelitchew à Rome

GIULIA TULINO

Pavel Tchelitchew a été l'un des protagonistes du monde artistique européen et américain de la première moitié du XX^e siècle. Il est également connu pour sa relation de longue date (d'une vingtaine d'années) avec le poète surréaliste américain Charles Henri Ford. Tous deux ont décidé de quitter les États-Unis en 1952 pour s'installer en Italie, choisissant de vivre à Frascati puis à Grottaferrata, près de Rome. Cette période de la vie de l'artiste est sans doute la moins documentée, mais grâce à de nouveaux documents d'archives¹ il est désormais possible d'approfondir nos connaissances de la dernière période de son activité artistique et d'enquêter sur ses contacts (artistes, critiques, mécènes, galeristes) jusqu'en 1957, année de sa mort.

Tchelitchew et le néo-Romantisme : de Paris à New York

Né en Russie dans une famille aristocratique, Pavel Tchelitchew montre dès son plus jeune âge un penchant pour l'art figuratif, le théâtre et la danse. En 1918, suite à la Révolution russe, Tchelitchew s'enfuit à Kiev avec sa famille où il rencontre l'artiste Alexandra

1. Fondo Irene Brin, Gaspero del Corso et La Galleria L'Obelisco, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea à Rome et Archives Fabrizio Clerici à Rome. Je voudrais remercier Eros Renzetti (Archives Fabrizio Clerici) pour sa collaboration et pour les informations fournies au cours de mes recherches.

Exter:² il étudie avec elle pendant une courte période et elle l'initie au Constructivisme.

Pavel décide de continuer son périple seul : il arrive à Odessa, et de là se rend à Istanbul et Sofia, pour finalement s'installer en 1921 à Berlin, où il se consacre entièrement au théâtre. En 1923, il quitte Berlin pour Paris où, grâce à son amitié avec Gertrude Stein, il commence à fréquenter l'élite artistique et culturelle de la capitale française et exerce sa profession de scénographe et costumier, collaborant avec des personnalités comme Sergei Diaghilev, Leonide Massine et George Balanchine. Dans le domaine de la peinture, il devient membre du groupe de peintres appelés 'néo-Humanistes' par le critique Waldemar George et classés par la suite comme 'néo-Romantiques' par J.T. Soby.³ Le soutien de Waldemar George est confirmé pendant l'hiver 1926 lors de la première exposition du groupe à la Galerie Druet, qui lui donne visibilité et reconnaissance.⁴ Aussi disparates que soient leurs talents et leurs ambitions, ils sont unis par la conviction que l'art doit exprimer de nouveau les émotions et les sentiments. Dans un texte sur l'exposition, Waldemar George les félicite pour leur traitement des figures et pour leur

2. Alexandra Exter (1882-1949) était peintre et scénographe russe. Pendant son apprentissage à Paris, elle est l'élève de Fernand Léger. De retour en Russie, elle est nommée directrice de l'école de peinture de Kiev, où Tchelitchev a également étudié. J.T. Soby écrit dans le catalogue de l'exposition solo de Tchelitchev au MoMA en 1942 : 'c'est grâce à Exter qu'il a été parmi les quelques grands scénographes de son époque'. Soby ; James Thrall, (ed.), *Tchelitchev : Paintings and Drawings*, [catalogue d'exposition], New York : Museum of Modern Art, 1942, p. 10.

3. Pour Soby le groupe 'représentait le côté naturaliste d'un renouveau romantique auquel les surréalistes fournissaient un complément somnambule'; in Soby, James Thrall, (ed.), *Tchelitchev : Paintings and Drawings*, [catalogue d'exposition], New York : Museum of Modern Art, 1942, p.14.

4. Le groupe était composé des frères Berman, Leonid et Eugène, Christian Bérard, Kristians Tonny, J.F. Laglenne, Pierre Charbonnier, Luigi De Angelis, Therese Debains et Tchelitchev lui-même.

capacité à évoquer des atmosphères nostalgiques et à ‘italianiser’⁵ leurs thèmes.

Pendant un certain temps, Tchelitchew, étant le plus expérimenté d’entre eux, est considéré comme leur chef d’école,⁶ mais la cohésion du groupe est de courte durée, l’individualisme prenant rapidement le dessus. Quant à Tchelitchew, il se démarque des autres membres par son intelligence vive et pénétrante.

Les néo-Romantiques sont également proches des positions du groupe des Italiens de Paris qui compte dans ses rangs Alberto Savinio, Massimo Campigli, Filippo De Pisis, Mario Tozzi, Renato Paresce et Gino Severini. Bien que différents les uns des autres, ces artistes partagent une identité commune basée sur la culture classique et la même conception picturale métaphysique, qui puise dans leurs racines méditerranéennes. Il est donc évident que les néo-Romantiques partagent de nombreux aspects de leur poétique avec leurs compatriotes italiens, mais différentes tendances émergent au sein du groupe.

Certains d’entre eux, comme Berman et Bérard, se rendent en Italie à partir de 1926, forgeant leur style sur l’exemple des grands artistes de la Renaissance tels que Piero della Francesca et Raphael. Tchelitchew, pour sa part, se rend en Italie pour la première fois en 1935, ayant développé un néo-Romantisme ‘nordique’ avec une dimension métaphysique provenant des maîtres flamands et allemands tels que Grünewald, Altdorfer et Brueghel. Soby précise :

Bien qu’il ait une affinité évidente avec certains artistes italiens – notamment Le Tintoret et surtout Paolo Uccello dont l’influence sur les déformations arbitraires de la perspective de Tchelitchew ne doit pas être minimisée – son rapport avec les premiers maîtres

5. Waldemar George souligne leur référence à la tradition italienne de la perspective et au sens des proportions, ainsi que leur intérêt pour les thèmes classiques. Les idées de George se sont développées au contact de Chirico, avec qui il partage une position conservatrice dont le but est de réintroduire les thèmes classiques comme ‘antidote’ à la décadence de l’art contemporain.

6. Soby, James Thrall, (ed.), *Tchelitchew : paintings and drawings*, [catalogue d’exposition], New York : Museum of Modern Art, p. 42.

germaniques et flamands, même avec un fantaisiste anglais comme Richard Dadd, apparaît souvent plus intime. En pensant à l'art de Tchelitchew en termes d'analogie directe, le nom de Grünewald vient à l'esprit plutôt que celui de Raphael ; celui d'Altdorfer ou de Brueghel plutôt que celui de Piero della Francesca ou du Titien. Tiepolo, profondément admiré par Bérard et Berman, n'a jamais été l'un des artistes préférés de Tchelitchew. Au contraire, l'inspiration de Tchelitchew porte de fortes traces du diabolisme qui a surgi en Angleterre et en Allemagne à l'époque de Tiepolo.⁷

À partir de ce moment, Tchelitchew et Ford vont multiplier leurs séjours en Italie, entrecoupés toutefois de fréquents retours à New York, où Ford inaugure en 1940, avec Parker Tyler à la rédaction, la revue *View*,⁸ qui jouera un rôle important dans l'art et les échanges culturels entre l'Italie et les États-Unis.⁹

Bien que le principal lieu de rencontre entre les artistes néo-romantiques et italiens tels que Corrado Cagli, Leonor Fini et Fabrizio Clerici ait été la galerie Julien Levy à New York, leurs rencontres ont également eu lieu à la galerie Hugo dirigée par Alexander Iolas,¹⁰ et au Wadsworth Athenaeum Museum of Art (Hartford, Connecticut) dirigé entre 1927 et 1944 par Everett 'Chick' Austin.¹¹ Le directeur du musée collabore avec des membres de la Harvard Society for Contemporary Art tels qu'Alfred Barr, Julien Levy et Lincoln Kirstein, contribuant ainsi de manière significative à la promotion de l'art contemporain, de la danse et des arts du

7. Soby, *Tchelitchew*, p. 27.

8. Voir Ford, Charles Henri, *View : Parade of the Avant Garde 1940-1947*, New York : Basic Books, 1993.

9. *View*, connu avant tout pour avoir fait connaître le Surréalisme au public américain, couvre l'avant-garde contemporaine et la scène surréaliste jusqu'en 1947. Dans les années 1940, *View Editions*, la maison d'édition associée, publie la première monographie de Marcel Duchamp et les premiers ouvrages des poèmes d'André Breton en traduction.

10. La Hugo Gallery, dirigée par Iolas jusqu'en 1955, a été créée en 1944-1945 par Robert Rothschild, Elizabeth Arden et Maria Ruspoli Hugo et inaugurée en 1945.

11. Bedarida, Raffaele, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Roma : Donzelli Editore, 2018, pp. 191,192.

spectacle aux USA.¹² Everett ‘Chick’ Austin organise en 1931 à Hartford la première exposition du mouvement surréaliste aux États-Unis : ses activités, tout comme celles de Julien Levy, contribuent à la promotion du Surréalisme et du néo-Romantisme. La participation de Tchelitchew et Ford dans les activités du Wadsworth à Hartford en 1936 comprend la décoration de l’ensemble de la cour du musée et la réalisation de costumes pour le bal annuel *Paper Ball*.¹³ Alexander Calder participe également au projet.¹⁴ Une autre figure importante gravitant autour de Tchelitchew est Carlyle Brown, artiste de Los Angeles, qui admire son travail et peut être considéré comme son élève. Le critique et conservateur Alan Rosenberg, qui collectionne les œuvres de Brown, note :

De 1942 à 1945, Brown a servi dans la marine américaine. Au cours de son service dans la Marine, Brown a écrit une lettre de fan au peintre russe Pavel Tchelitchew, qui avait immigré à New York juste avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. La lettre de Brown a déclenché une relation très intense, avec de nombreuses lettres échangées au cours des quatre années de service. Tchelitchew a poussé Brown à dessiner autant que possible et à expérimenter différentes méthodes de création artistique. [...] Début 1946, encouragé par Tchelitchew, Brown s’est installé à New York. [...] Plongé tout de suite dans le monde new-yorkais, il rencontre de nombreux artistes et personnalités du cercle de Tchelitchew : les poètes Charles Henri Ford et W.H. Auden ; les peintres Berman, Cagli et Morris Graves ; et dans le milieu musical et de la danse : Leonard Bernstein, Lincoln Kirstein et Gian Carlo Menotti. Kirk Askew, directeur de la Durlacher Brothers Gallery (représentant de Tchelitchew) a organisé la première exposition solo de Brown en octobre 1947.¹⁵

12. *Ibid.*, p. 223.

13. Voir http://www.sleepinaneastofflames.com/The_Paper_Ball.htm. [visité : 08.02.2021].

14. Alexander Calder, tout comme Tchelitchew, a sa première exposition à l’Obelisco à Rome en 1956.

15. Rosenberg, Alan, ‘Carlyle Brown. ‘Under the Influence of the Fantastic’, *The Journal of Cornwall Contemporary Arts*, I, Spring 2021, pp. 6-8.

Leur correspondance confirme l'influence de Tchelitchev sur son art en tant que mentor. Carlyle Brown, encouragé par le célèbre collectionneur Edward James, décide aussi de s'installer en Italie ;¹⁶ au cours des années 1950, il continue de participer à de nombreuses expositions aux États-Unis, notamment à la galerie de Catherine Viviano à New York, tandis que sa première exposition solo en Italie a lieu en 1954 à Rome, à la galerie L'Obelisco.¹⁷

Le rôle des galeries La Margherita et L'Obelisco à Rome

Depuis 1944, les propriétaires de L'Obelisco, Irene Brin et Gaspero del Corso, étaient parmi les premiers galeristes italiens à avoir des échanges culturels et commerciaux avec les États-Unis.¹⁸ Par ailleurs, des études récentes ont révélé qu'ils connaissaient des membres de la Psychological Warfare Branch, une section de l'armée américaine, y compris des journalistes, des photographes et des écrivains, qui avait été envoyés en Italie pour documenter la 'libération culturelle' qui avait lieu en Italie à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Entre 1944 et 1945, Brin et del Corso gèrent à Rome une librairie-galerie d'antiquités, La Margherita, juste en face du siège des Nations Unies : le lieu est donc fréquenté par de nombreux diplomates et militaires américains.¹⁹ La Margherita devient un point de rencontre pour le milieu artistique et culturel de la capitale et la présence d'artistes tels que Giorgio de Chirico, Alberto Savinio,

16. Rosenberg, *Carlyle Brown*, s.p.

17. Dans son journal de 1954, Gaspero del Corso rapporte une visite de Catherine Viviano et Carlyle Brown à sa galerie. Leur rencontre ayant eu lieu avant l'exposition de Brown, on peut supposer que Viviano y était pour présenter formellement Brown. In Fondo Irene Brin, Gaspero del Corso e la galleria L'Obelisco, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Rome.

18. Schiaffini, Ilaria, 'La galleria L'Obelisco e il mercato americano dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta' in Maria Vittoria Caratozzolo, Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi (eds.), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Drago, Roma, 2018, pp. 125-141.

19. Tulino, Giulia, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e Arte Fantastica. 1943-1954*, De Luca Editore, Roma, 2020, p. 35

Leonor Fini, Filippo De Pisis, Toti Scialoja, Fabrizio Clerici, Tono Zancanaro et Renzo Vespignani, témoigne de la prédilection de la galerie pour l'art figuratif à tendance métaphysique et surréaliste. C'est ici qu'en janvier 1945 Mario Praz organise ce qui peut être considéré comme la première exposition surréaliste d'après-guerre en Italie : *Leonor Fini, A. Beloborodoff, F. Clerici, S. Lepri, A. Savinio, T. Zancanaro e antiche fantasie della collezione Fiorini*.²⁰

Tchelitchew et Ford sont en contact avec ce milieu grâce à deux personnages : Leonor Fini, qui les avait rencontrés pour la première fois à New York en 1936, lors de son premier voyage aux États-Unis ;²¹ et Peter Lindamood, membre de la Psychological Warfare Branch mais également collectionneur et marchand,²² qui fréquente La Margherita et qui s'occupe de la promotion des artistes 'surréalistes' italiens aux États-Unis.²³ Ayant consolidé ses relations à New York avec les milieux surréalistes, Lindamood organise la première exposition américaine de Clerici et Giuseppe Viviani chez Julien Levy à son retour d'Italie en 1945.²⁴ Il collabore aussi à *View*. Le numéro de février 1946 de la revue, intitulé *Italian Surrealists*, est particulièrement intéressant dans ce contexte car Ford avait décidé de le confier entièrement à Lindamood, qui a écrit sur les artistes participant à l'exposition 'surréaliste' de La Margherita.²⁵

Comme nous l'avons noté plus haut, outre la galerie Julien Levy, la galerie Hugo d'Alexander Iolas joue un rôle important dans la

20. Praz, Mario (ed.), *Leonor Fini, A. Beloborodoff, F. Clerici, S. Lepri, A. Savinio, T. Zancanaro e antiche fantasie della collezione Fiorini*, [catalogue d'exposition], sans ed. Aimable autorisation Archives Fabrizio Clerici, Rome.

21. Leonor Fini est arrivée à New York en 1936 pour participer à deux expositions, la première à la galerie Levy, avec Ernst, où Chirico rédige la préface ; la seconde était une des expositions célèbres du MoMA, *Fantastic Art : Dada, Surrealism*, organisée par Alfred Barr.

22. Sur la carte de visite professionnelle de Peter Lindamood était inscrit : *Antiques, interiors, with accent on fantasy – Period and Contemporary Paintings – Primitives Antique Flowered Carpets and a unique stock of ornamental iron, tin and woodwork from the Grand Union Hotel, Saratoga – shutters all sizes*. Aimable autorisation Archives Fabrizio Clerici, Rome.

23. Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e Arte Fantastica*, pp. 40-50.

24. Riley, Maude, 'Italian Surrealists', *Art Digest*, New York (mars 1945), non pag.

25. Lindamood, Peter, 'The Italian surrealists', *View*, New York (fév. 1946).

diffusion de l'art surréaliste et fantastique : depuis 1945 Iolas a des contacts avec Gaspero del Corso, Tchelitchew et Ford. L'exposition inaugurale de la galerie, *Fantasy*, est organisée en 1945 par Charles Henri Ford et Parker Tyler, tandis que l'exposition de Noël de la même année présente des œuvres de Tchelitchew, Dalí et Cornell. Un télégramme de 1945 adressé par Alexander Iolas à Gaspero del Corso et Irene Brin,²⁶ demande le nom d'artistes que sa galerie pourrait exposer, de 'surréalistes italiens' en particulier. La liste d'Iolas comprend les noms de Fini, De Pisis, et Clerici, et la demande elle-même confirme que leur galerie est devenu un point de repère pour l'art surréaliste et fantastique. Il en va de même pour les dix premières années d'activité de L'Obelisco.²⁷ Par ailleurs, Brin et del Corso collaborent avec l'American Federation of Arts (AFA) et entretiennent des relations professionnelles et amicales avec Laurance P. Roberts, directeur de l'Académie Américaine de Rome, et son épouse Isabel : entre 1946 et 1959, le couple américain apporte leur touche de vitalité et d'ouverture internationale à la programmation culturelle de l'Académie Américaine, privilégiant notamment les jeunes artistes italiens.²⁸

La première exposition de Pavel Tchelitchew à L'Obelisco a lieu le 15 avril 1950. L'introduction est de Clerici, et leur correspondance met en lumière de nombreux détails de cette exposition ainsi que de la suivante en mars 1955 dans les mêmes lieux.²⁹ En juin 1950, Tchelitchew écrit à son ami :

Il est vraiment dommage que nous, les seuls représentants de cette coquille appelée éternité, soyons obligés de la reproduire à travers une toile. [...] Cher Fabrizio, tu as [saisi] le sens de mes dessins et de ma gouache, j'espère pouvoir te remercier un jour.³⁰

26. Irene Brin et Gaspero del Corso étaient responsables de la programmation de 1946, Fondo Irene Brin, Gaspero del Corso et la Galleria L'Obelisco, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Rome.

27. Claudia Palma et Simona Pandolfi (eds.), 'Fondo Irene Brin, Gaspero del Corso e L'Obelisco', inventario I e II in *Belle Arti 131*, 1 (2012), p. 12.

28. Schiaffini, *La Galleria dell'Obelisco e il mercato americano*, p. 141.

29. Correspondance entre Pavel Tchelitchew et Fabrizio Clerici (de 1950 à 1955). Aimable autorisation Archives Fabrizio Clerici, Rome.

Notons qu'à l'époque où Clerici écrit son texte pour Tchelitchev, l'artiste est au sommet d'une carrière importante caractérisée par le besoin de modifier progressivement les méthodes picturales, une recherche théorique incessante et une recherche intellectuelle dynamique. Tchelitchev, qui estimait que la représentation simultanée était le problème essentiel de la génération précédente de peintres (notamment Picasso), souhaite avancer plus loin encore dans ses recherches picturales : comme Waldemar George, il reconnaît que la solution se trouve dans l'exemple des peintres et théoriciens de la perspective du début de la Renaissance. Guidé par l'idée néo-romantique que l'artiste est un 'inventeur', Tchelitchev croit à la recherche philologique et à l'exploration de thèmes qu'une longue tradition artistique a léguée à la postérité. Voici ce qu'écrit Clerici dans le catalogue de l'exposition de 1950 :

On aura déjà compris que la Renaissance à laquelle je fais allusion se trouve davantage dans les traités que dans les galeries d'art, là où le savant et l'artiste, en tant qu'entité unique, partagent leurs recherches entre géométrie et utopie dans un climat d'or. C'est la renaissance cristalline de Fra Luca di Borgo, [...] c'est la renaissance spatiale de Piero della Francesca [...]. Et encore, c'est la renaissance raréfiée des dessins de Paolo Uccello, des pages de Marsilio Ficino [...] et de la lumière, cette force à laquelle Savonarole fait référence dans ses 'sermons italiens' [...]. Partant de tels intérêts et non du jeu trop souvent tenté aujourd'hui arbitrairement par d'autres, Tchelitchev arrive au sommet de la recherche avec une série de dessins dans lesquels ligne, couleur et forme s'identifient à l'espace [...]. Il explore le labyrinthe des voies veineuses et artérielles sous la peau [...].³¹

30. Correspondance entre Pavel Tchelitchev et Fabrizio Clerici, 18 juin 1950. Aimable autorisation, Archives Fabrizio Clerici, Rome. Tchelitchev écrivait en français, anglais et parfois italien, et son écriture pose parfois des problèmes de déchiffrement. 'Centered', dans le texte original en anglais, veut peut-être dire 'sensed' [saisir/comprendre].

31. Clerici, Fabrizio, *Pavel Tchelitchev* [catalogue d'exposition], 15 avril 1950. Aimable autorisation Archives Fabrizio Clerici, Rome.

Mutations des doubles images de Tchelitchew à Rome : de Picasso à la Renaissance.



Fig. 1, Pavel Tchelitchew, *Green Venus*, oil on canvas, 1928

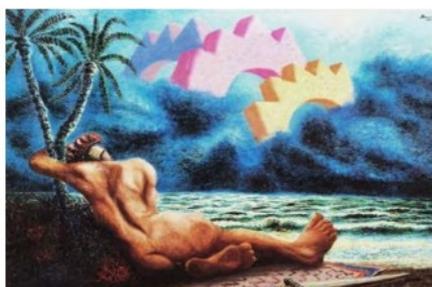


Fig. 2 Alberto Savinio, *Il sogno di Achille*, oil on canvas, 1929

Alors que Tchelitchew choisit souvent comme sujet de ses tableaux le portrait et la nature morte, manifestant ainsi un grand intérêt pour la représentation de la réalité, dans les années 1920 et 1930 il commence à explorer un nouveau type de ‘vision simultanée’ des objets et du corps humain, le résultat de deux points de vue différents intégrés dans une même image : ces œuvres, stylistiquement proches des mannequins métaphysiques de Chirico et dépourvues de connotations physiologiques, semblent appartenir à un temps suspendu et à une ‘atmosphère romantique’. De ces visions simultanées, l’artiste passe ensuite à un système de ‘compositions laconiques’ ayant pour but de représenter les aspects simultanés d’un seul pan de la réalité : les résultats n’en sont que plus surprenants, grâce à sa capacité picturale magistrale. Commentant les expériences de Tchelitchew, Soby parle d’une originalité artistique sans précédent qui n’a été préfigurée que par les études de Dürer sur les proportions humaines et les recherches de Paolo Uccello sur la perspective.³² A la fin des années 1920 l’artiste théorise deux méthodes figuratives : l’une s’appuie sur les distorsions de la perspective du corps, et l’autre sur la métamorphose des compositions. Les théories surréalistes sur l’ambiguïté des

32. Soby, *Tchelitchew*, pp. 16,17.

images ainsi que l'approche métaphysique des frères Chirico ont certainement contribué au travail théorique de Tchelitchew. Enfin, sa recherche complexe sur la couleur est un autre aspect de son développement artistique. (fig. 1,2,3,4).



Fig. 3 Pavel Tchelitchew, The Harvester, oil on canvas, 1928



Fig. 4 Alberto Savinio, Oreste e Pilade, oil on canvas, 1930

Au début de sa carrière l'artiste prend Rouault comme modèle. Il se tourne ensuite vers Toulouse-Lautrec pour sa capacité à synthétiser les traits du visage et l'utilisation de couleurs à la fois luminescentes et évanescentes. L'objectif de Tchelitchew est alors de faire ressortir la phosphorescence interne des pigments pour faire apparaître les images illuminées sous la surface. À cet égard, il est important de rappeler l'arrivée à New York en 1939 de Roberto Sebastian Matta Echaurren : comme beaucoup d'autres artistes importants de l'époque, Tchelitchew reconnaît, malgré sa jeunesse, son originalité, notamment dans l'utilisation de la couleur. Sous l'influence des tableaux de Matta, l'artiste décide alors de renouveler sa technique picturale. En 1942 Soby observe :

Dans une certaine mesure, l'influence de Matta sur Tchelitchew est indéniable. Elle se manifeste dans la fluidité de la couleur, dans la manipulation amorphe du pigment, dans l'éclat des tons tropicaux et en particulier des jaunes, rouges et verts.³³

Cette influence est matérialisée dans un tableau emblématique intitulé *Phénomena* (1938) : l'utilisation de la couleur, irréaliste et choquante, est associée par l'artiste à l'art italien pré-Renaissance. Tout en faisant preuve d'une véritable originalité, elle se retrouve dans certaines œuvres des Italiens de Paris comme Tozzi et Savinio, ainsi que chez des artistes de style expressionniste comme Rouault et Soutine. Quant à l'aspect formel de l'œuvre, Tchelitchew déclare que l'idée en est née après avoir vu la porte de l'église de San Zeno à Vérone.³⁴ *Phenomena*, commencé en 1935, est achevé en 1938 mais donne naissance à une série de travaux préparatoires qui annoncent un ensemble d'œuvres complètement différent de la production précédente de l'artiste.³⁵ Exposé pour la première fois en Angleterre, *Phenomena* suscite de nombreuses réactions, la plupart négatives, alors qu'il a été défendu et soutenu aux États-Unis où J.T. Soby organise en 1942 l'exposition de l'artiste au MoMA. Soby édite les textes du catalogue qui, à ce jour, reste l'appareil critique le plus complet pour l'étude des œuvres de l'artiste dès ses débuts.

Tchelitchew et le marché de l'art italien

Environ douze ans plus tard, dans une lettre à Clerici datée du 29 avril 1951, l'artiste note que le Ringling Museum de Sarasota en Floride lui avait demandé une des versions de *Phenomena* (fig. 5). Le directeur de Ringling est Everett 'Chick' Austin, dont le poste à Wadsworth a pris fin en 1944. Bien que Tchelitchew connaisse Austin, il écrit à Clerici : 'Le directeur du Ringling Museum de Sarasota est Everett Austin et je pense que c'est grâce à Gaspero del

33. Soby, *Tchelitchew*, p. 31

34. Soby, *Tchelitchew*, p. 28.

35. Kirstein, Lincoln, 'The Position of Pavel Tchelitchew', *View* (May 1942), non pag.

Corso, qui le connaît très bien, qu'il m'a demandé le tableau.³⁶ Bien qu'il ne soit pas possible de déterminer l'implication réelle de del Corso, il est probable qu'Austin, connaissant le travail de l'artiste et passionné de peinture néo-romantique, ait décidé d'acquérir une de ses œuvres pour le musée.

À mesure qu'on avance dans la correspondance entre Clerici et Tchelitchev, on constate qu'un dialogue émerge entre les deux artistes concernant non seulement des problèmes formels mais aussi des questions de marché de l'art. En fait, Tchelitchev explique que lui et Ford ne peuvent pas évaluer ses œuvres et qu'il souhaiterait rencontrer Gaspero del Corso pour en parler et lui montrer ainsi qu'à Clerici ses nouveaux tableaux.³⁷ Del Corso écrit :

Je vais avec Estorick à Grottaferrata pour voir Tchelitchev : ses nouveautés développent celles qu'il a présentées à L'Obelisco il y a deux ans. Tchelitchev parle pendant trois heures des mystères de son art. Il exige d'Estorick des prix irréels : sept cent mille lires pour un dessin en couleurs. Je crains qu'il ne se passe rien.³⁸

36. Correspondance entre Pavel Tchelitchev et Fabrizio Clerici, 29 avril 1951. Aimable autorisation Archives Fabrizio Clerici, Rome.

37. Correspondance entre Pavel Tchelitchev et Fabrizio Clerici, 19 octobre 1952. Aimable autorisation Archives Fabrizio Clerici, Rome.

38. Agenda de Del Corso, année 1953. Fondo Irene Brin, Gaspero del Corso e La Galleria L'Obelisco, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Rome.



*Fig. 5, Pavel Tchelitchev, Heads, 1950, ink on paper, 1950.
The artist gave the sketch to Fabrizio Clerici.
Courtesy Archivio Fabrizio Clerici of Rome.*

Le galeriste confirme que le prix des œuvres est irréaliste et regrette la non-vente à un collectionneur du calibre d'Eric Estorick. Toutefois, malgré ces problèmes, del Corso fait la promotion de l'artiste russe. En décembre 1952, il présente Tchelitchev au galeriste Carlo Cardazzo, qui gère deux galeries : Il Cavallino à Venise et Il Naviglio à Milan. Del Corso représente à Rome depuis 1953 les surréalistes les mieux connus au niveau international et, en accord avec Cardazzo, ils sont exposés d'abord à L'Obelisco, ensuite au Naviglio de Milan.³⁹ Tchelitchev exprime d'abord des réserves au sujet de Cardazzo car, à son avis, c'est un galeriste moins connu à l'étranger.⁴⁰

Mais en 1955, suivant un modèle bien rodé à L'Obelisco, il transfère l'exposition à Milan. Entre les deux expositions à

39. En 1953, par exemple, L'Obelisco accueille la première exposition italienne de Magritte et Tanguy.

40. Correspondance entre Pavel Tchelitchev et Fabrizio Clerici, 8 décembre 1952. Aimable autorisation Archives Fabrizio Clerici, Rome.

L'Obelisco Tchelitchev participe à deux autres expositions à la Galerie Schneider de Rome.⁴¹ La première, en 1953, intitulée *Trois Américains à Rome*, est l'exposition inaugurale de la galerie ;⁴² elle est suivie en 1954 de l'exposition *Matta et Tchelitchev*.⁴³ En 1953, Tchelitchev expose deux dessins et une gouache de sa nouvelle production, mais nous n'avons pas de renseignements sur l'exposition avec Matta. En mars 1955, L'Obelisco organise une importante exposition de l'artiste avec une présentation du catalogue rédigée par le philosophe français Gaston Bachelard.⁴⁴ Fasciné par la géométrie des formes, l'entrelacs des lignes, et les recherches sur la couleur, il écrit :

Chez Tchelitchev, c'est la couleur qui anime le monde, c'est elle qui renferme le secret des intérêts dynamiques. [...] Pour un artiste authentique, la couleur n'est pas un phénomène de surface. Elle est présente dans toutes les profondeurs. Les couleurs rivalisent pour figurer, pour sortir des ténèbres et ainsi témoigner de l'être secret des choses [...] Les toiles de Tchelitchev sont en quelque sorte des objets cosmologiques, germes de mondes individualisés. Il y a une sorte de résonance qui part de l'objet dynamisé jusqu'à l'évocation d'un monde. [...] Il semble que Tchelitchev ait trouvé le secret d'une subtile harmonie de formes, de couleurs et de mouvement.⁴⁵

Comme nous l'avons déjà mentionné, la même exposition est présentée par Carlo Cardazzo en avril 1955, à la Galleria del Naviglio de Milan. L'essai de Bachelard pour L'Obelisco est publié dans le catalogue. Ayant perdu tout contour figuratif, les toiles de Tchelitchev des dernières années présentent un pur entrelacs de lignes, des abstractions géométriques complexes, des toiles en

41. Robert Schneider était le propriétaire de la galerie, ouverte en 1953.

42. Correspondance entre Pavel Tchelitchev et Fabrizio Clerici, 16 novembre 1953. Aimable autorisation Archives Fabrizio Clerici, Rome.

43. Salari, Claudia (ed.), 'Tutte le strade portano a Roma' in *Matta. Un surrealista a Roma*, [catalogue d'exposition], Giunti Editore, Firenze, p. 28.

44. Bachelard, Gaston, *Pavel Tchelitchev* [catalogue d'exposition], L'Obelisco, Roma : s.ed., 15 avril 1955.

45. Bachelard, *Pavel Tchelitchev*, pp. 5-6.

spirale lumineuses. En 1954, dans une lettre à Olga Signorelli, l'artiste écrit :

Quand vous verrez mes peintures et mes dessins, vous comprendrez pourquoi je vis comme un trappiste dans son monastère, sans voir personne. Ces œuvres occupent toute ma vie, mais elles sont complexes, compliquées – pour une plus grande simplicité. Si vous les regardez sereinement, en silence, tout d'un coup elles vont 's'animer' et commencer à bouger rythmiquement.⁴⁶

Tchelitchew explique à Gaston Bachelard (qui avait rédigé le texte du catalogue de L'Obelisco en 1955) comment il a conçu sa méthode picturale. L'artiste expose quelques dessins de têtes anatomiques, qui pourraient être considérés comme la suite des œuvres réalisées en 1950 pour l'exposition précédente à la même galerie.⁴⁷ Tchelitchew décide de représenter les objets comme s'ils étaient transparents, dans le but de mettre en valeur les géométries internes qui les composent. Chez lui la recherche d'une forme essentielle et totalisante, à la différence des autres artistes néo-romantiques, réside dans la tentative de purifier la forme, de se détacher du passé et de créer une peinture figurative au présent.⁴⁸ Il se concentre sur les structures internes des figures humaines et des objets, pour arriver à l'abstraction des formes. La figure humaine est présentée comme 'la nouvelle figure perspective', une figure idéale dépourvue de sentiment. Bien qu'il soit considéré comme un peintre néo-romantique, Pavel Tchelitchew est aussi l'un des artistes les plus originaux du groupe : un artiste qui a tenté de créer une nouvelle esthétique basée sur l'étude des théories artistiques du passé. (fig. 6,7,8,9).

46. Archives italo-russes, Archive IX : *Olga Resnevič Signorelli e l'emigrazione russa : Corrispondenze*, E. Garetto,

A. D'Amelia, K. Kumpan and D. Rizzi (eds.), Salerno : Collana di Europa Orientalis, 2012, vol. II, p. 32.

47. Bachelard, *Pavel Tchelitchew*, p. 6.

48. Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e Arte Fantastica*, p. 98.

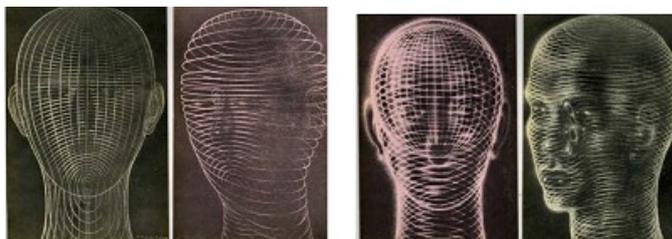


Fig. 6, 7, Pavel Tchelitchev, Heads, 1950, single sheets in the exhibition catalogue with reproductions of the exhibited works, Galleria L'Obelisco, April 15, 1950. Courtesy Archivio Fabrizio Clerici of Rome.

Malgré l'isolement de son logement, choisi en banlieue pour pouvoir travailler sans être dérangé, les années de Pavel Tchelitchev à Rome sont riches en événements et ont élargi son réseau de collectionneurs et de mécènes. L'artiste est bien suivi en Europe et son principal collectionneur est Edward James, qui exerce un impact considérable sur sa vie : il achète régulièrement ses œuvres, directement auprès du peintre et auprès de ses galeristes, et il est le principal prêteur pour l'exposition personnelle de Tchelitchev au MoMA en 1942. Le nom de James est associé à d'autres collectionneurs et mécènes de l'artiste tels que Gertrude Stein, Cecil Beaton, Edith Sitwell et Peter Watson. Le fait que les œuvres de Tchelitchev figurent dans les principales collections européennes est manifestement un signe de prestige qui a facilité sa réussite dans le monde artistique italien. À Rome, il retrouve son ami parisien Eugène Berman, installé dans la capitale italienne depuis le début des années 50. Grâce à Clerici, il rencontre également Olga Resnevič Signorelli qui le présente à ses amis et reste proche de lui dans la dernière période de sa vie.



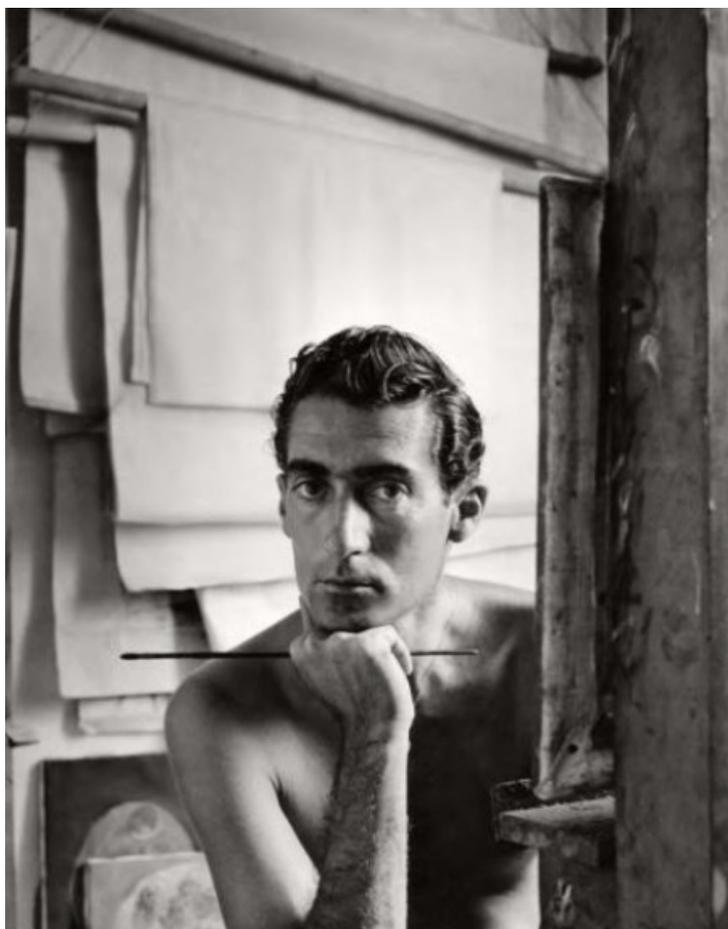
Fig. 8, Pavel Tchelitchew, Heads, 1955, reproduction of the exhibited works published in the exhibition catalogue, Galleria L'Obelisco, March 1, 1955. Courtesy Archivio Fabrizio Clerici, Rome.

« Eggheads » : Carlyle Brown, Pavel Tchelitchev et les mutations du Surréalisme dans la Rome d'après-guerre

PETER BENSON MILLER

En 1948, l'artiste américain autodidacte Carlyle Brown (1919 – 1963), un protégé de Pavel Tchelitchev, s'installe en Italie, où son œuvre connaît une profonde mutation. Délaissant les allégories surréalistes, il développe une technique méticuleuse pour dépeindre les objets – œufs, bouteilles, verres, gobelets, citrons – rassemblés sur une table ou dans une vitrine et baignés d'une lumière surnaturelle. Les œufs y occupent une place privilégiée ; dans le portrait photographique de Brown par Herbert List dans son atelier de la Via Margutta à Rome, pris en 1950, deux natures mortes d'œufs sont appuyées contre le mur derrière lui. Au moins huit des quinze toiles qui seraient exposées à la galerie de New York de Catherine Viviano la même année présentent des œufs, notamment *Plate of Eggs #1 (Assiette d'œufs #1)* et *Plate of Eggs #4 (Assiette d'œufs #4)*.¹

1. Je remercie Joseph Cardas de m'avoir donné l'autorisation de reproduire des extraits des journaux intimes et des lettres de Brown, ainsi que des images des archives Carlyle Brown. Peer-Olaf Richter m'a fourni des informations précieuses sur List en Italie dans les années 1950. Hugh Morrison, directeur des collections, et Simon Coleman, archiviste, m'ont aimablement donné accès à la correspondance entre Brown et Edward James conservée à West Dean College. Merci à Peter Barberie, Raffaele Bedarida, Davide Colombo, Barbara Drudi, Lindsay Harris, Sebastian Hierl, Alessandro Nigro, Alan Rosenberg, Ilaria Schiaffini et Giulia Tulino. Cet article est extrait d'un chapitre de mon prochain livre sur les échanges entre artistes américains et italiens dans la Rome d'après-guerre



*Fig. 1. Herbert List, Carlyle Brown at his Studio
in Via Margutta, Rome, 1950.*

Pour le spectateur contemporain, ces œuvres dégageaient une inquiétude sous-jacente. Ancrées dans le monde réel, elles synthétisaient un mélange éclectique de fantaisie, d'énigme métaphysique et d'abstraction. Une nécrologie du *New York Times*

Voir *Carlyle Brown*, Catherine Viviano Gallery [Catalogue], New York, Nov. 14 – Dec. 2, 1950 : *Bowl of Eggs* (cat. 5); *Fish and Black Egg* (cat. 6); *Fish with Eleven Eggs* (cat. 7); *Plate of Eggs # 1* (cat. 9); *Plate of Eggs # 4* (cat. 10); *Plate with Gold Fish* (cat. 11); *Eggshells* (cat. 14); *Glasses and Bottles* (cat. 15; repr. en couverture).

décrit le travail de Brown comme ‘une tentative de combiner des détails réalistes avec des effets magiques, ce qui le rapproche du Surréalisme’.² Les critiques y ont discerné l’influence de Tchelitchev et du peintre américain visionnaire Morris Graves, situant Brown à l’intersection d’une itération romantique du modernisme européen et du transcendantalisme mystique américain. Cependant, la représentation par Brown de motifs lumineux et iconographiques tirés d’une tradition de la nature morte actualisée, reflétait également des courants contemporains en Italie. Retracer le parcours de la carrière de Brown de New York à Rome, alors qu’il transposait les pulsions surréalistes en natures mortes, fournit un baromètre de la réception des variantes du Surréalisme et de leurs mutations dans l’après-guerre.



Fig. 2. Carlyle Brown, *Plate of Eggs #1*, 1950, oil on canvas.
Location unknown.

« Formes indéfinies »³

Pendant la guerre, Brown écrit une lettre à Tchelitchev, inaugurant une intense amitié qui durera jusqu’à la mort de ce dernier en 1957.⁴ Dans ses premières toiles, Brown avait adhéré à la

2. ‘Carlyle Brown, 44, U.S. Artist in Rome’, *New York Times*, (5 janv. 1964), p. 92.

3. Abréviations : CB : Carlyle Brown, MB : Margery Brown, PT : Pavel Tchelitchev, KA : R. Kirk Askew, EJ : Edward James, AAA : Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

4. PT à CB, 12 décembre 1942. Toutes les citations des journaux intimes de Brown et des lettres de Margery Brown à Tchelitchev sont sous copyright Carlyle Brown Archive, avec l’aimable autorisation de Joseph Cardas.

marque hétérogène du Surréalisme adoptée par la revue d'avant-garde *View*, éditée par le compagnon de Tchelitchew, Charles Henri Ford, et son biographe Parker Tyler.⁵ Leurs idées avaient fusionné dans l'entre-deux-guerres à Paris où Tchelitchew s'était fait connaître au sein du groupe néo-romantique composé de Christian Bérard, Eugène Berman et son frère Leonid. Les personnages et les paysages mélancoliques de ces artistes offraient une alternative à l'expérimentation formelle cubiste. Moins dogmatiques que le Surréalisme bretonien, *View* et ses éditeurs ont fourni un cadre libéral à la formation artistique de Brown. En 1942, quand Brown lui a envoyé sa lettre, Tchelitchew était à son apogée, grâce à une rétrospective organisée par James Thrall Soby au Museum of Modern Art. Dans son journal, Brown note mot pour mot les commentaires de 'Pavlik' sur la technique, y compris l'exhortation 'à peindre à partir de [sa] voix intérieure, de [son] inconscient' sans préméditation.⁶ Kirk Askew, le marchand de Tchelitchew, organise la première exposition de Brown en 1947. Dans leurs réactions aux œuvres figuratives exposées, les critiques se sont accordés pour dire que Brown était 'affilié aux procédés du surréalisme'. L'un d'eux explique : 'Les idées picturales de Brown dérivent d'une zone de rêve, qu'elle soit associée au sommeil ou à une psyché toujours en éveil'.⁷ Malgré un début prometteur, les critiques ont senti que les premières toiles de Brown étaient 'un peu trop travaillées'.⁸

Corrado Cagli, lié au cercle néo-romantique, était lui aussi un conseiller en qui Brown avait confiance. En exil suite aux lois raciales promulguées en Italie en 1938, Cagli retourne à New York en novembre 1945 après son service militaire pendant la guerre dans l'armée américaine. Les deux artistes ont des discussions intenses dans le studio de Brown tard dans la nuit. 'Je savais que nous allions avoir une session très longue', écrit Brown dans son journal, à propos de l'une de ces rencontres, 'et bien que fatigué, j'avais besoin

5. Sur *View*, publié de septembre 1940 à la mi-1947, voir Reynolds, Ann, 'No Strangers', in Earnest, Jarrett, [ed.] *The Young and Evil: Queer Modernism in New York, 1930 – 1955*, New York : David Zwirner Books, 2019, pp. 24 – 35.

6. Journal CB, 5 déc. 1947.

7. E. A. J., 'Shahn, Pippin, Laurens and Others', *New York Times*, 5 oct. 1947, p. 19.

8. 'In the Art Galleries', *New York Herald Tribune*, 5 oct. 1947, p. 4

de l'animation de sa conversation'.⁹ À cette occasion, Brown montre à Cagli deux portraits et un tableau commencé la veille de sa visite. Ce contact étroit reprend quand Brown arrive en Italie, et c'est très probablement grâce à l'intervention de Cagli que Brown a pu exposer ses natures mortes chez Viviano en 1950.¹⁰

En mars 1948, le collectionneur anglais excentrique Edward James invite Brown et sa femme Margery à West Dean, où Brown travaille dans un studio qui avait été occupé par Tchelitchev et Salvador Dalí. Avant de quitter New York, Brown peint une gouache de Margery 'avec un nid d'œufs dans les cheveux'.¹¹

Un autre tableau commencé avant leur départ, le portrait de James, a suscité beaucoup d'angoisse – notamment dans le traitement du visage et de la tête. Brown avoue à Tchelitchev 'à quel point je me sentais malheureux à propos du portrait d'Edward James dans son état actuel', et Tchelitchev lui conseille de 'recouvrir le visage d'un « lavis laiteux », de travailler la toile en mettant des "taches" d'ombre, des "taches" de lumière, le faisant émerger d'une forme indéfinie'.¹²

Quelques jours plus tard, Brown dit avoir 'à peine touché le visage, évitant ainsi la frustration du moment – ma peur de créer une ressemblance'.¹³ Cette lutte avec la tête et le visage de James s'intensifie à West Dean.¹⁴ À défaut de trouver une solution satisfaisante, tout en laissant une trace permanente de sa frustration, Brown recouvre d'un masque le bas du visage de James. Cette

9. *Ibid.*

10. CB à KA, 21 mars 1949. Askew, R. Kirk papers, Box 1, folder 6. AAA : 'Également à Rome et à notre hôtel, j'ai vu Corrado, qui semble impliqué dans plusieurs 'expositions' simultanées dans toute l'Italie!'; MB à PT, 5 décembre 1949, rapporte que Cagli a emmené les Brown à un cocktail à Rome où ils ont rencontré Carlo Levi, Renzo Vespignani, Mirko Basaldella et Gaspero Del Corso.

11. Journal CB, 21 janv. 1948.

12. *Ibid.*, 3 déc. 1947.

13. *Ibid.*, 7 déc. 1947.

14. MB à PT, 15 avril 1948 : 'Il fait le plus grand progrès sur le portrait d'Edward, car Edward a posé pour lui cet après-midi et il a beaucoup travaillé le visage, qui était resté flou'.

tension entre ressemblance et ‘forme indéfinie’, entre le particulier et le général, comme nous le montrerons plus loin, pousse Brown vers la nature morte.



Fig. 3. Carlyle Brown, Portrait of Edward James, 1946-1948. Oil on canvas, 116 x 100 cm. West Dean College of Art and Conservation.

Natures mortes turbulentes

En Italie, les changements qui s’annoncent dans l’œuvre de Brown deviennent plus visibles. En janvier 1949, il écrit à Askew qu’il ‘travaillai[t] plus vite qu’avant et à une échelle beaucoup plus petite’. Il explique qu’il a changé aussi bien de technique que de sujet : ‘il n’y a plus de sujets littéraires compliqués dans mes tableaux. Je peins beaucoup d’après nature et les formes, les sujets, se tiennent sans l’aide d’idées’.¹⁵ Parmi les dix gouaches qu’il a envoyées à Askew début février 1949, six étaient des natures mortes.¹⁶ Askew fait d’abord l’éloge des gouaches, les qualifiant de

15. CB à KA, 4 janv. 1949. Askew papers, AAA.

16. CB, ‘Tableaux envoyés à R. Kirk Askew par l’intermédiaire de Morris Graves, envoyés le 9 février 1949 de la Villa Volpaia, Sienne, Italie’, in Askew papers, AAA. La liste comprend : 4. *Cauliflower* ; 5. *The Cold Bouquet* ; 6. *Rose* ; 7.

‘tendres, subtiles et évanescentes’.¹⁷ Après les avoir vues, Tchelitchev écrit à Brown pour le féliciter de cette nouvelle direction : ‘Enfin votre revanche sur les idées et les apparences artificielles comme dans les toiles de N.Y.’¹⁸ Lorsque Brown envoie fin mai un deuxième lot de ses nouvelles huiles et gouaches, il inclut le portrait terminé de James comme référence pour souligner à quel point son travail a changé.¹⁹ Les nouvelles œuvres provoquent une rupture avec Askew, qui avoue qu’elles l’avaient laissé ‘froid’. Brown est perplexe.²⁰ Dans une lettre qui explique la rupture à Tchelitchev, Margery annonce le ‘merveilleux nouveau départ dans la peinture de [Brown], il balaie tous les obstacles du récit et des “intrigues” pour faire place au développement de la peinture même, avec une liberté et une clarté qui ne peuvent venir que de l’intérieur’.²¹ Les critiques remarquent immédiatement l’évolution : les ‘sous-entendus’ de son exposition chez Askew ont été remplacés par des compositions ‘lumineuses’, ‘libres de tout désir de surprendre ou de choquer’.²² Selon un autre critique, la poésie imprégnant les objets dans les natures mortes de Brown provient ‘non pas d’un sujet ou d’une allusion littéraire, mais de la peinture elle-même et de son application aussi délicate que des toiles d’araignée, mais avec une profondeur spatiale et une solidité structurelle bien définies’.²³ Cependant les natures mortes de Brown retiennent une forte charge émotionnelle et un lien évident avec le Surréalisme.²⁴ ‘La préoccupation de Brown avec le sujet s’étend bien

White Carnations ; 9. The Wild Bouquet.

17. KA à CB, 5 mars 1949. Askew Papers, AAA.

18. CB à KA, 21 mars 1949. Askew Papers, AAA.

19. CB à KA, 29 mai 1949. Askew papers, AAA : ‘Je voudrais que vous le voyiez car cela vous montrera à quel point j’ai changé d’attitude envers mes œuvres’.

20. KA à CB, 7 juillet 1949. Askew papers, AAA : ‘Les tableaux actuels me laissent complètement froid [...] Étant donné ces circonstances, je crains qu’il me soit impossible de continuer à vendre vos œuvres avec intégrité’. Pour la réaction de l’artiste voir CB à KA, 18 juillet 1949.

21. MG à PT, 10 août 1949.

22. Preston, Stuart, ‘Artists of Today’, *New York Times*, 19 nov. 1950, p. 10.

23. E. G., ‘Art Notes’, *New York Herald Tribune*, 19 nov. 1950, p. 5.

24. Coates, Robert M., ‘The Art Galleries’, *The New Yorker*, 17 nov. 1951, p. 99.

au-delà de la représentation de son apparence',²⁵ conférant à ses objets 'une personnalité distincte et souvent dérangement', dira un des critiques. Entre autres qualités, le traitement de la lumière par Brown contribue à cette impression : 'La nature morte de Carlyle Brown brille sombrement'.²⁶



Fig. 4. Margery and Carlyle Brown standing in front of The Red Cabinet, at the opening of Brown's exhibition at Galleria L'Obelisco, November 16, 1954.

Les critiques italiens étaient du même avis : lorsque les natures mortes de Brown, dont *The Red Cabinet*, sont exposées à L'Obelisco à Rome en 1954, un critique a noté comment l'artiste a tenté de concilier différents registres dans des compositions claustrophobes, passant d'une 'foule sombre d'objets mélangés à bout de souffle' à 'une atmosphère lumineuse et transparente'.²⁷

25. Preston, Stuart, 'First Moves on the 1962 Exhibition Front', *New York Times*, 7 janv. 1962.

26. 'New Art Displays Open for the Holidays', *New York Times*, 16 déc. 1950, unpag.

27. P. S. 'Mostre d'Arte : Carlyle Brown', *Il Messaggero*, 20 nov. 1954 : 'La prima impressione che il visitatore prova osservando le opera di questo pittore nato a Los Angeles nel 1919 è sconcertante perché dall'affollamento tenebroso di numerosi elementi figurativi che compongono il quadro (collegati tra loro senza pause se senza respiro), l'artista, più cerebrale che sensitivo, passa

Un article paru dans *Harper's Bazaar* résume bien la transition : 'La première exposition de Brown avait, selon un critique peu hostile, une qualité vive et repoussante, mais une énorme vitalité. Pour sa deuxième exposition il était passé aux natures mortes plus calmes mais néanmoins turbulentes qui sont désormais sa spécialité'.²⁸

L'expérience de West Dean a joué un rôle fondamental : pendant son séjour il a étudié des œuvres de la collection de James, y compris des natures mortes hollandaises et des toiles de Tchelitchev.²⁹ Les œufs sont le motif central de la *Métamorphose de Narcisse* de Dalí, où ils représentent à la fois la tête de Narcisse et son reflet.³⁰ Ensemble, ils résument l'un des épisodes déterminants de l'histoire du Surréalisme : après avoir lu *L'Interprétation des rêves* de Sigmund Freud, Dalí est arrivé muni de son tableau à une séance avec Freud à Londres en 1938, organisée par Stefan Zweig, en présence de James. Dalí a interrogé Freud sur la théorie psychanalytique du narcissisme et a présenté son propre concept de la 'paranoïa critique'.³¹ Le tableau de Dalí a dû toucher une corde sensible chez Brown, puisque l'enseignement de Tchelitchev mettait l'accent sur une intense observation de soi, l'incitant à dessiner son propre corps dans un miroir. Ce processus avait influencé son *Adam et Eve*, la toile achetée par James (ouvrant la voie à l'invitation des Brown à West Dean) où Brown et sa femme sont représentés comme le couple biblique.³²

Pourtant, dans la transition à la nature morte, Brown avait déjà touché au but avec les natures mortes faites par Tchelitchev dans les

indifferentemente a creare pittoricamente con qualche variazione sul tema 'Natura morta' da lui preferito, un'atmosfera trasparente e luminosa'.

28. 'Carlyle Brown of Ischia', *Harper's Bazaar* (mars 1953), p. 148.

29. MB à PT, 20 juin 1948.

30. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343>

31. Ades, Dawn, *Freud, Dali & the Metamorphosis of Narcissus* [Catalogue], London, 2019.

32. Journal de CB, 21 février 1947 : 'Acheté un canevas horizontal aujourd'hui [...], afin de commencer un 'Adam et Eve'. J'espère que Margery posera demain. Je pourrais procéder directement sur la toile à partir du nu'.

années 1920.³³ Dans une lettre envoyée d'Italie après son séjour à West Dean, Brown déclare à James que 'le seul moment où mes tableaux ont ressemblé aux tableaux antérieurs de [Tchelitchew], c'est le moment présent'.³⁴ Les œufs apparaissent dans de nombreuses œuvres, dont une où Tchelitchew dépeint les formes rimées de trois œufs avec la tête d'un jeune garçon reposant sur une table.³⁵ Tchelitchew reprendra ces formes conjointes à la fin des années 1940 et dans les années 1950 ; en Italie, une série de têtes commencée à New York sont métamorphosées en œufs parmi d'autres objets. En 1955 Tchelitchew raconte à Dore Ashton lors d'une visite dans son atelier à Frascati : 'Nous devons essayer de trouver des essences, mais de NATURE. En expérimentant j'ai trouvé l'œuf. Un cube en rotation'.³⁶ Tchelitchew raconte un épisode de 1925, l'année où Stein l'a découvert : « 'Pussy', dit-elle en voyant mon travail (Pussy était Alice B. [Toklas]), 'Pussy, il fait des œufs ! N'est-ce pas merveilleux' ». ³⁷ 'C'est [Stein], explique [Tchelitchew], qui savait que l'œuf était en effet une forme parfaitement simple de trois points de vue'.³⁸ Parallèlement, Tchelitchew expérimente divers formes et points de vue dans un portrait du critique d'art René Crevel, œuvre entrée elle aussi dans la collection de Stein.³⁹ Les natures mortes aux œufs de Brown adoptent ainsi l'emblème personnel au cœur des investigations

33. Selon une lettre de CB à KA du 8 mars 1948, Askew Papers, AAA, James avait accroché des œuvres de Tchelitchew de sa période parisienne dans la suite de Brown à West Dean, avec 'd'autres à s'approprier très bientôt de Monkton'. Avant son départ de New York, Brown a visité l'exposition d'œuvres de la période parisienne de Tchelitchew (1923-1933) chez Durlacher. Voir le journal de CB, 9 janvier 1948.

34. CB à EJ, 23 novembre 1948. West Dean College of Art and Conservation Archive, EJA-1-15-27.

35. Le tableau *Head of a Young Boy with Floating Eggs* (1926) est reproduit in Kuznetsov, Alexander, *Pavel Tchelitchew : Metamorphosis*, Arnoldsche, Stuttgart, 2012, p. 71.

36. Ashton, Dore, 'Report from Rome : Tchelitchew', 2 fév. 1955. Dore Ashton Papers, box 5, folder 39., AAA.

37. *Ibid.*

38. *Ivi*, p. 3.

39. Nigro, Alessandro, « 'Au Carrefour de la poésie et de la révolution': la critica militante di René Crevel nella PArigi degli anni Venti', *Ricerche di storia dell'arte*, 121, 2017, p. 18.

formelles et métaphysiques entreprises par Tchelitchew. Alors qu'il se débat avec le portrait de James à West Dean, Brown se serait souvenu des conseils de Tchelitchew, consignés mot à mot dans son journal. En encourageant Brown à laisser le visage 'se dégager d'une forme indéfinie', Tchelitchew établissait une distinction entre sa propre 'recherche d'images poétiques, intégrées, poétiques latentes' [sic] et l'interprétation que fait Dalí de la 'double image':

L'image véritablement 'double' est incorrectement utilisée en ce qui concerne Tchelitchew. Ses deuxième, troisième etc images surgissent comme des découvertes à partir de la forme perçue à l'origine. Dalí a utilisé la double image par ruse comme un 'choc'. Tchelitchew les laisse surgir là où elles se présentent en dehors de son imagination, [...]. De cette façon, le monde de Tchelitchew est en constante évolution, interchangeable. Cela rend risible le manifeste superficiel de Dalí pour sa nouvelle exposition à [la galerie] Bignou (une salle d'horreur d'images dures, lisses, comme des images de film). Tout reposait sur une idée stupide au sujet d'un thème 'ultra-atomique'.⁴⁰

Brown voyait dans *Métamorphose de Narcisse* un échec, preuve du rejet par Tchelitchew de la tentative de Dalí de représenter la multiplicité. Nous devrions comprendre les œufs de Brown à la lumière de ce que Tchelitchew devait dire ensuite dans les conseils impromptus déclenchés par le visage de James. Tchelitchew est arrivé à son motif récurrent par le biais d' 'accidents' à mesure qu'ils se matérialisaient sous des formes évocatrices :

Il y a longtemps que Tchelitchew a présagé la préoccupation atomique d'une manière sournoise, 'inconsciemment consciente'. Son jouet (l'œuf) à la chinoise qui s'emboîte, s'ouvrant toujours, se prolongeant, pénétrant, s'accrochant et se décrochant, montre la conscience qu'aurait un peintre des relations entre molécules, protons, électrons, atomes.⁴¹

L'intérêt suscité par les phénomènes cosmologiques, l'espace illimité, et la continuité temporelle se cristallisent autour de l'œuf. Brown, renonçant à l'allégorie ésotérique, se concentre alors sur ces

40. Journal de CB, 3 déc. 1947.

41. *Ibid.*

objets spécifiques. Il cherche à marier richesse narrative, complexité formelle, mouvement et perspectives multiples dans ces formes élémentaires.

C'est en suivant une trajectoire similaire que Cagli est passé de la peinture figurative dans les années 1930 aux 'astrazioni surrealisteeggianti' qu'il a exposées en 1947 à son retour à Rome.⁴² Ces œuvres partagent avec Tchelitchew le souci de la métamorphose, de la simultanéité et de la fluidité. En 1950, lors d'un compte-rendu de l'exposition de ce dernier à L'Obelisco, un critique insiste sur les affinités entre les deux artistes : 'Cagli revient d'Amérique convaincu que la peinture doit s'aligner sur les problèmes posés par le monde moderne : les théories d'Einstein, la bombe atomique et la psychologie expérimentale'.⁴³ Comme de nombreux artistes des deux côtés de l'Atlantique, Cagli s'intéresse à la psychanalyse jungienne, qu'il explore parallèlement à la géométrie non euclidienne, afin de percer les mystères des royaumes inexplorés de l'esprit humain comme seuils vers d'autres dimensions spatiales.⁴⁴ Pour Jung, les signes archaïques proviennent d'un inconscient universel. Au cours de son exil américain, en collaboration avec le poète Charles Olson, Cagli a étudié les possibilités offertes par les archétypes jungiens comme véhicules pour la transmission de ses idées.⁴⁵

42. Perilli, Achille, 'Lettera al direttore' in *La Fiera Letteraria*, 13 nov. 1947 ; voir Bedarida, Raffaele, *Corrado Cagli : La pittura, l'esilio, l'America (1938 – 1947)*, Donzelli editore, Roma, 2018, pp. 3-28.

43. Mezio, Alfredo, 'Gallerie : La Pittura e i Teologi', *Il Mondo*, May 15, 1950 : 'Dall'America Cagli è tornato con la idea che la pittura deve mettersi in linea con i problemi posti nel modo modern dalle proposizioni di Einstein, dalla bomba atomica, e dalle ricerche della psicologia sperimentale'.

44. Bedarida, *Corrado Cagli*, pp. 212-213.

45. *Ibid.*, p. 237 ; voir Colombo, Davide, 'Geometria non-euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli' in *L'Uomo Nero* anno X, n°.10, déc. 2013, pp. 167-197 ; et Castellani, Carlotta, 'Corrado Cagli e Charles Olson : la ricerca di nuovi linguaggi tra esoterismo e geometria non-euclidea', *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* LVI, 2, 2014, pp. 215-235.

‘L’École métaphysique’

Brown s’est tourné vers la nature morte pour des raisons similaires : ‘J’aime la discipline et la retenue imposées par les quelques formes que je me permets d’utiliser’, a-t-il déclaré. ‘Une forte objectivité se développe lorsque le peintre utilise des objets si souvent qu’ils deviennent quasiment abstraits’.⁴⁶ Dans l’Italie d’après-guerre, de nombreux artistes ont eu recours à la nature morte pour leurs recherches dans l’abstraction, au moment même où les historiens de l’art réévaluaient rétrospectivement le genre et ses ramifications modernes. Roberto Longhi, par exemple, présente Le Caravage à Paragone en 1950 comme l’ancêtre du réalisme moderne et le précurseur de la nature morte d’artistes comme Édouard Manet.⁴⁷ Certains critiques citent Le Caravage en effet lorsqu’ils font référence à la juxtaposition ‘de taches de lumière rayonnante et de mystérieuses ombres profondes’ dans les tableaux de Brown.⁴⁸ Quant aux critiques de l’exposition de Brown à L’Obelisco en 1954, ils notent des références claires à la nature morte flamande du 17^e siècle, filtrée ici à travers une forme superficielle de cubisme.⁴⁹ À Rome, le cubisme à la Picasso règne pendant un certain temps, et les artistes italiens peignent des tableaux abstraits à partir de motifs conventionnels. Même ceux qui prennent du recul par rapport à l’exemple de Picasso, comme Forma I, élaborent une forme d’abstraction ancrée dans des faits observables. La nature morte joue un rôle important dans leur Manifeste : ‘Dans nos œuvres, nous utilisons les formes de la réalité objective comme moyen d’atteindre

46. Carlyle Brown, Carlyle, ‘Déclaration d’artiste’ in Baur, John I. H. (ed.), *The New Decade : 35 American Painters and Sculptors*, [catalogue d’exposition], Whitney Museum of American Art, New York, 1955, p. 17.

47. Longhi, Roberto, ‘Un momento importante nella storia della natura morta’, *Paragone*, 1 janv.1950.

48. Genauer, Emily, ‘Art Week’s Varied Fare : Stage Sets, Poetic Abstracts, Americans in Italy’, *New York Herald Tribune*, (6 mars 1955).

49. P.S., ‘Mostre d’Arte : Carlyle Brown’, *Messaggero*, (20 nov. 1954) : ‘I suoi olii hanno evidenti riferimenti all’arte fiamminga del ‘Seicento’ interpretata da un artista che ha anche studiato, ed ammirato, il cubismo senza però impegnarsi a seguire scrupolosamente le postulate di tale maniera’

des formes abstraites objectives ; nous nous intéressons à la forme du citron, et non au citron'.⁵⁰

Les critiques perçoivent des éléments abstraits dans les natures mortes de Brown, et ils soulignent qu'en Italie « [Brown] semble être tombé sous le charme de l'école métaphysique », une 'prédilection [qui] l'a conduit à représenter des œufs, des poissons et de la vaisselle cassée dans des contextes inhabituels'.⁵¹ En 1947, Brown cite Chirico dans son journal : 'Afin de devenir vraiment immortelle une œuvre d'art doit échapper aux limites humaines'.⁵² Des figures métaphysiques, comme celles du *Vaticinateur* et du *Grand Métaphysicien* de Chirico, présentent des têtes en forme d'œuf sur le corps d'un mannequin de couturier. Le motif ambigu de l'œuf a été repris dans les natures mortes, dont *Nature morte avec triangle* (1917) de Carlo Carrà, offrant ainsi à Brown une autre piste au moment où ses récits figuratifs se transformaient lentement en objets concrets. Par la suite la focalisation obsessionnelle de Brown sur les motifs de natures mortes, sans cesse remaniés dans diverses configurations, fait appel à une stratégie indissociable des peintres métaphysiques italiens.



Fig. 5 Carlyle Brown, *The Red Cabinet*, 1954, oil on linen,

50. Ingrams, Catherine, 'A Kind of Fissure : Forma (1947 – 1949)', *Object*, 20, 2018, p. 61, Ingrams cite Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato, *Forma I*, Roma, 1947.

51. Preston, *Artists of Today*, sp.

52. Journal de CB, 5 décembre 1947.

50 15/16 × 36 11/16 in. (129.4 × 93.2 cm).

Whitney Museum of American Art, New York ; purchase inv. 55.21.

La connaissance qu'avait Brown des *metafisici* est filtrée à travers les tentatives au milieu du siècle de distinguer les artistes 'fantastiques' italiens du surréalisme bretonien, qui avait ses origines en France. Irène Brin et Gaspero del Corso, qui ont exposé les œuvres de Brown à L'Obelisco en 1954, ont joué un rôle déterminant dans la renaissance de certains aspects de la *scuola metafisica* parmi 'Les Fantasts', menés par l'artiste d'origine argentine Leonor Fini.⁵³

Grâce à Peter Lindamood, collaborateur de *View*, Fini et son entourage sont bien connus aux États-Unis. En 1948, les Brown sont invités à visiter 'l'appartement victorien encombré' de Lindamood à New York, où Brown étudie des œuvres de Fini, Fabrizio Clerici et Stanislao Lepri. Devant une œuvre de Fini, *Little Girl of the Island*, qu'il avait beaucoup aimée 'en reproduction', il admire 'le visage et l'artifice des coquilles d'œufs'.⁵⁴ En avril 1948 les Brown rendent visite à Fini dans son atelier parisien, 'où [ils] ont eu la chance de le voir ainsi que les tableaux qu'elle était en train de peindre'.⁵⁵ Lindamood écrit dans *Harper's Bazaar* : 'Les œuvres de [Fini et de son entourage] nous rappellent que le fantastique, l'élégant, le techniquement raffiné et le progressivement traditionnel dans la peinture n'ont pas disparu'.⁵⁶ Ce sont des traits que les critiques soulignent précisément dans les natures mortes italiennes de Brown : c'est 'un fin technicien', ses tableaux et ses dessins sont

53. Schiaffini, Ilaria, 'L'arte sullo sfondo de L'Italia esplode', Claudia Palma (ed.) *Irene Brin, L'Italia esplode : Diario dell'anno 1952*, Roma : Viella, 2014, pp. 183-189 ; Tulino, Giulia, *La Galleria L'Obelisco : Surrealismo e Arte Fantastica 1943-1954*, Roma : De Luca, 2020, pp. 40-49 ; et Rosenberg, Alan, 'Carlyle Brown, Under the Influence of the Fantastic', *The Journal of Cornwall Contemporary Arts*, printemps 2021, p. 1.

54. Journal de CB, 8 février 1948 ; dans une note précédente, datée du 21 janvier, Brown écrit que la veille au soir il avait assisté au vernissage des œuvres de Lepri à la Galerie Hugo : 'quelle imagination amusante. Très beaux dessins d'une grande sensibilité'.

55. MB à PT, avril 1948.

56. Lindamood, Peter, 'Italian Painting Today', *Harper's Bazaar*, April 1946, p. 131 in Tulino, *La Galleria L'Obelisco : Surrealismo e Arte Fantastica*, p. 44.

‘soigneusement exécutés’, et son style ‘précis et réaliste’.⁵⁷ Les qualités stylistiques caractéristiques des ‘Fantastes’ sont également associées aux œuvres néo-métaphysiques de 1947 de Cagli, inspirées de Carrà et Morandi. Cagli y explore ses énigmes spatiales en utilisant une exécution raffinée et une grande précision picturale. Comme le précise Raffaele Bedarida, en Italie, où toutes les composantes de la transition de Brown sont réunies, la représentation fluide et métamorphique de l’espace et de la continuité temporelle, unissant les formes concaves et convexes, offrait une alternative à la discontinuité et la fragmentation post-cubistes.⁵⁸

Les motifs de la nature morte de Giuseppe Viviani, autre artiste lié à Fini, réinterprètent ceux de ses ancêtres métaphysiques ; un critique dit reconnaître ‘la nostalgie de Chirico dans ses natures mortes’.⁵⁹ L’œuvre graphique de Clerici et Viviani est présentée au Musée d’art moderne en 1949 comme ‘un prolongement de l’école “métaphysique” autochtone’.⁶⁰ Brown reprend certains éléments des compositions de Viviani reproduites en 1947 dans plusieurs ouvrages par Libero de Libero.⁶¹ *The Red Cabinet* incorpore des objets de *Pastèque et couteau* de Viviani dans un garde-manger encombré, peint dans des tons rouge et ambre incandescents. Un grand couteau tranchant y apparaît planté dans la chair rose d’une pastèque à moitié entamée.

57. Burrows, Carlyle, ‘The Gallery Goer : Flavor of Marsh’, *Herald Tribune*, (1962).

58. Bedarida, *Corrado Cagli*, pp. 251 – 252.

59. Riley, Maude, ‘Italian Surrealists’, *Arts Digest*, March 1945 in Tulino, *La Galleria L’Obelisco : Surrealismo e Arte Fantastica*, p. 46.

60. James Thrall Soby and Alfred H. Barr, Jr. *Twentieth-Century Italian Art*, [catalogue d’exposition], Museum of Modern Art, New York, 1949, p. 31.

61. Libero de Libero, *Sei incisioni di Giuseppe Viviani*, Milano : All’Insegna del Pesce d’Oro, 1947, Voir par exemple, Brown, *Table with Figs and Lemons* (1952) : www.metmuseum.org/art/collection/search/488685



Fig. 6. Giuseppe Viviani, *Watermelon and Knife*, engraving, from *Liberò de Liberò, Sei incisioni di Giuseppe Viviani*, 1947.

'Pouvoirs du dessin lumineux'

Dans une synthèse de ses origines surréalistes et de ses aspirations métaphysiques, Brown a imprégné ses compositions d'une lumière chatoyante d'un autre monde. Rayonnant de l'intérieur de ses objets, la lumière provient, en partie, de l'influence de Tchelitchev et de Graves. Ces deux artistes ont exercé une grande influence, parfois contradictoire, sur Brown alors qu'il passait de la figuration à la nature morte, mais ils ont poussé Brown à se fier à son 'œil intérieur'. Un clair de lune radieux illumine les visions mystiques de Graves exposées au MoMA en 1942. Dans une série de gouaches, il cherche à dépasser 'les phénomènes du monde extérieur', à peindre 'les notations de ses essences'.⁶² Lorsque ces œuvres ont été exposées à nouveau en 1944, Clement Greenberg, passant en revue l'exposition de Soby, *Romantic Painting in America*, qualifie Graves de 'fantaisiste'.⁶³ Voulant reconnaître publiquement sa dette envers Graves, Brown présente le portrait de l'artiste en 1950, dans l'exposition où il expose ses natures mortes pour la première fois.⁶⁴ Lors d'une visite à Brown dans son atelier

62. Voir Morris Graves, déclaration de l'artiste in Miller, Dorothy (ed.), *Americans, 1942 : 18 Artists from 9 States*, [catalogue d'exposition], Museum of Modern Art, New York, 1942, p. 51.

63. Greenberg, Clement, 'Review of the Whitney Annual and the Exhibition Romantic Painting in America', *The Nation*, January 1, 1944, réimpression in Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. I, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 174.

64. *Carlyle Brown*, Catherine Viviano Gallery, [Catalogue], New York, 14 nov. – 2 déc. 1950. Fig. 22. *Portrait of Morris Graves*, gouache, prêt de Morris Graves.

près de Sienne en 1949, où le portrait a été peint, Graves avait noté un ‘changement et un développement stupéfiants par rapport aux tableaux de West Dean’. Selon Brown, Graves aurait remarqué : ‘Au lieu de m’intéresser à la lueur des bijoux ou à une lumière, je m’intéresse maintenant à la “lueur”, le cadre abstrait qui se cache derrière toutes les expériences de surface’.⁶⁵ Les ‘bijoux’ font allusion à la grotte de cristaux entourant la tête de James dans le portrait, que Tchelitchew avait conseillé à Brown de rendre plus flou. Autrement dit, la lumière intérieure, la ‘lueur’, est apparue comme un moyen de pousser au-delà des apparences vers la quatrième dimension.



Fig. 7 Herbert List, Moving Eggs (Bewegliche Eier), Unknown Location, 1952. Carlyle Brown Archive, courtesy Joseph Cardas.

En 1950, Brown était loin d’être le seul artiste associé aux surréalistes à utiliser la lumière pour transmettre cette quatrième dimension. Roberto Sebastián Matta, installé à Rome en 1949 après son excommunication par Breton, expose une série de toiles lumineuses à L’Obelisco dans une exposition intitulée *Fosforesciamo*.⁶⁶ En nous appuyant sur le constat d’un critique pour

65. Journal de CB, 20 décembre 1949.

66. *Matta : Fosforesciamo, Erosamente, Castinando, Besuriamente, Veltrando*, Galleria dell’Obelisco, Roma, 12 janv. 1950. Sur Matta à Rome, voir Salaris,

qui ‘l’amalgame de Brown est libre de tout attachement exclusif’, nous pouvons également regarder au-delà de la peinture pour saisir le rôle de la lumière dans les natures mortes.⁶⁷ Entre autres sources, la photographie de nature morte surréaliste constitue un modèle quand il s’agit de dépeindre les objets principalement en fonction de leur présence insolite et lumineuse. Dans ses Rayographes, Man Ray place des objets sur ou au-dessus d’un papier photosensible de sorte que les images soient créées directement et uniquement par la lumière. En 1952, lors d’une visite à Ischia, le photographe allemand Herbert List offre à Brown une photo d’ ‘œufs en mouvement’ sur une assiette, souvenir de leurs conversations à partir de 1950 lorsque List a photographié Brown dans son studio à Rome. Tout comme les œufs de *Plate of Eggs #1* de Brown, les ellipses rayonnantes et palpitantes de List – produit d’une double exposition délibérée – font écho aux Rayographes, aux premières natures mortes de Tchelitchev et à la photographie métaphysique de List lui-même.

Elles font également écho à une exposition de photographies abstraites de Pasquale de Antonis à L’Obelisco en 1951, présentée par l’ami de Brown, Cagli.⁶⁸ Conscient du dialogue étroit entre la peinture abstraite et la photographie à Rome à la fin des années 1940, Cagli souligne l’étude de la quatrième dimension par De Antonis. Après son retour des États-Unis, Cagli synthétise certains aspects de l’abstraction post-surréaliste en exploitant des procédés indiciels semblables à ceux de Man Ray pour représenter une conscience spatiale qui transcende la réalité observable. Il est probable que, pour Brown, la dernière étape dans le passage de l’allégorie surréaliste à la nature morte métaphysique rayonnante

Claudia, ed. *Matta. Un Surrealista a Roma* [Catalogue], Rome, 2012. En 1954, Parker Tyler, le biographe de Tchelitchev, compare la représentation du ‘vortex’ chez Tchelitchev et Matta. Voir Tyler, Parker, “Two Americans in Rome,” *Arts Digest* 28 (juillet 1954), p. 12.

67. Preston, *Artists of Today*, sp. Sur l’éclectisme de Cagli et la coexistence de diverses stratégies dans son œuvre, voir Bedarida, *Corrado Cagli*, 58-59.

68. Schiaffini, Ilaria, ‘La Fotografia alla Galleria L’Obelisco : Documentazione, Comunicazione, Esposizione’, (ed.) *Archivi Fotografici e Arte Contemporanea in Italia : Indagare, Interpretare, Inventare*, Scalpendi, Milano, 2019, pp. 90-91. Voir aussi Schiaffini, Ilaria, ‘La mostra Fotografie astratte alla galleria L’Obelisco nel 1951 : il sodalizio fra Pasquale de Antonis e Corrado Cagli’, *Rivista di Studi di Fotografia*, 6, 2017, pp. 28-49.

soit associée à ses conversations avec Cagli et List en 1950. Ses natures mortes sont le résultat de deux développements parallèles qui ont convergé à Rome : la distillation progressive du récit en archétypes jungiens, et la représentation de ce que Brown appelle la ‘lueur’ : le ‘cadre abstrait derrière toutes les apparences’.

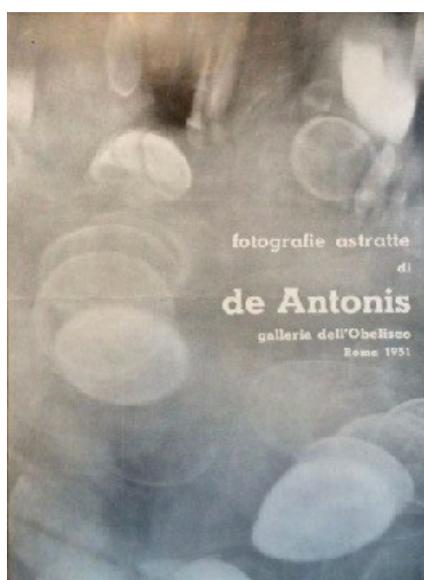


Fig. 8. Pasquale de Antonis, Fotografie astratte, catalogue cover, Galleria dell'Obelisco, 1951.

La couverture du catalogue de l'exposition de De Antonis présente une photographie en noir et blanc de formes ovoïdes superposées, fantomatiques. Faisant partie d'une série illustrant 'la lumière en mouvement [luci in movimento]', les formes elliptiques en écho, à divers degrés de mise au point et de luminosité, rappellent les œufs transparents et leurs ombres étranges dans *Plate of Eggs #1*. Les formes abstraites de De Antonis évoquent à la fois l'étendue cosmique et des organismes micro-cellulaires.⁶⁹ Dès 1946, Brown s'était intéressé à la 'construction moléculaire de l'univers'.⁷⁰ Cagli a

69. Schiaffini, *La mostra Fotografie astratte*, p. 31.

70. Journal de CB, 10 février 1946.

sans aucun doute en tête les natures mortes de Brown lorsqu'il écrit sa présentation de l'œuvre de De Antonis. Comme un hommage aux œufs de Brown en tant que manifestation de cette théorie, la photographie de List, prise avec un simple appareil photo, a ramené sur terre les abstractions lumineuses de De Antonis, les reconnectant à des objets physiques. List trouve chez Brown une âme sœur qui cherche à transmettre sur la toile ce à quoi List aspire en photographie, un mélange hybride entre fait objectif et fantasme, ce que List appelle ses 'mariages secrets' entre photographies et tableaux des surréalistes et la *scuola metafisica*.⁷¹ Ils sont unis dans l'effort de représentation des objets 'avec leur présence réelle et leur charge mystique'.⁷² Alors que Brown réduit le récit à la nature morte, les photographies de List – et les propriétés indicielles inhérentes à la photographie – lui montrent comment transmettre les essences de Tchelitchev 'dans la nature'.

L'élargissement des horizons visuels de Brown nous aide à mieux comprendre Rome en tant que laboratoire d'idées surréalistes et néo-romantiques alors qu'elles se croisaient avec d'autres formes, techniques et genres dans la période d'après-guerre. Brown a sûrement compris à quel point la lumière renforce le mystère dans les œuvres des peintres métaphysiques. Dans le catalogue de *Twentieth Century Italian Art*, Soby maintient : 'L'un des points cardinaux sur lesquels l'accent était mis dans *pittura metafisica* est l'atmosphère, c'est-à-dire la manipulation de la texture, de la lumière et de la forme pour créer une ambiance mystérieuse autour d'objets énigmatiques'. En différenciant Chirico et Carrà, Soby déclare que 'la lumière de Carrà est souvent une incandescence, un doux rayonnement intérieur, complété par des reflets brillants à la surface'. Les objets de Chirico, au contraire, 'n'évoquent pas la translucidité, comme chez Carrà, mais sont peints de manière assez opaque et mis en relief par un puissant éclairage croisé'.⁷³ Autrement dit, Brown adopte un procédé d'éclairage de ses objets de l'intérieur,

71. Sur les aspects surréalistes et métaphysiques de l'œuvre de List, voir Gunter Metken, 'Fotografia Metafisica : Pictures, Symbols, Correlations', in Max Scheler and Matthias Harding (eds), *Herbert List : The Monograph*, Munich, Schirmer-Mosel, 2000, pp. 31-40.

72. *Ibid.*

73. Soby, *Twentieth Century*, p. 22.

procédé apparenté à la technique de Carrà. Un critique fait l'éloge des 'présences étranges de Brown, des emblèmes privés mystiques pris dans un filet de lumière sous-marine soigneusement focalisée'.⁷⁴

II Professore

De son perchoir à Grottaferrata, puis à Frascati, surplombant Rome, Tchelitchev prodiguait généreusement des conseils, même lorsque Brown n'en demandait pas.⁷⁵ Les amis et les rivaux ont parlé de l'ambition de Tchelitchev 'd'être salué comme un grand penseur métaphysique de tous les âges'.⁷⁶ Malgré des conflits passagers Tchelitchev et Brown poursuivaient des objectifs similaires, exploitant la lumière comme un médium non médiatisé, une trace indicielle de la méta-réalité. Les tableaux de Tchelitchev à Rome suppriment les détails descriptifs, réduisant ses compositions à des formes ovoïdes isolées constituées entièrement de réseaux imbriqués de lignes lumineuses. En décrivant ces œuvres, Tchelitchev parle de 'tricoter des fils de lumière'.⁷⁷

Les convergences entre Brown et Tchelitchev à Rome sont donc l'aboutissement logique de leurs discussions sur l'œuf à New York en 1946. Dans son passage décisif à la nature morte, Brown réduit des compositions figuratives complexes en formes élémentaires constituées d'une lumière intérieure incandescente. Il tient compte du conseil de Tchelitchev de rendre la tête de James plus floue et abandonne complètement la ressemblance pour découvrir les qualités abstraites de l'œuf. Dans ses 'Physionomies célestes', Tchelitchev – revenant à la relation tête-œuf pour explorer la simultanéité et la réversibilité – peint les mêmes objets que Brown :

74. reston, *Artists of Today*, unpag.

75. Tyler, Parker, *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchev*, London : Weidenfeld and Nicolson, 1967, p. 484. 'Lorsqu'il est mécontent de Brown, [Tchelitchev] n'hésite pas à lui faire une violente réprimande et, bien que plus jeune, il ne se laisse pas toujours faire'.

76. Janet Flanner à Natalia Danesi Murray, 8 juillet 1950, in Murray, Natalia Danesi, (ed.) *Darlinghissima : Letters to a Friend*, New York : Random House, 1985, p. 129. Flanner reprend une remarque d'Eugene Berne.

77. Ford, Charles Henri, *Water from a Bucket : A Diary 1948 – 1957*, New York : Turtle Point Press, 2001, p. 165.

châtaignes, oranges, œufs et vases. Tchelitchew exprime leur instabilité sous forme de constructions spatio-temporelles faites uniquement de lumière. En guise de témoignage des liens entre eux, Tchelitchew offre à Brown une gouache représentant un entrelacs ovoïde de lignes blanches et jaunes sur fond bleu, étroitement liée aux œuvres, dont *Apoteosi*, *Castagna* et *Il vaso d'oro*, de l'exposition de Tchelitchew à L'Obelisco en 1955. List fait clairement partie du jeu ; sa photo d'œufs en mouvement sur une assiette souligne la manière dont les trois artistes utilisent la lumière pour explorer des domaines métaphysiques abstraits. Les œufs de List démontrent en outre comment les trois artistes conçoivent l'œuf comme le fruit d'un processus formel de distillation, un archétype unique capable de transmettre de multiples points de vue, comme une passerelle vers l'infini.

Photographies de Herbert List ©Herbert List Estate / Magnum Photos / Paris.

Œuvres de Carlyle Brown et photographie de Margery et Carlyle Brown à L'Obelisco en 1954 © Carlyle Brown Archive, courtesy Joseph Cardas.

The Red Cabinet © 2021. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala.

De New York à Rome : « Le voyage en Italie » d'Eugene Berman entre réalité et imagination

ILARIA SCHIAFFINI

D'après les archives de l'état civil Eugene Berman est né en Russie en 1899 mais je crois personnellement qu'il est né en Italie lors de ses premiers voyages à Vicenza ou Venise. C'est là qu'il a rencontré Bérard et Leonid, Palladio et Serlio, et c'est cette rencontre qui lui a permis de commencer à se découvrir. Il s'est mis à forger le style italien qui l'a isolé de ses contemporains mais nous a laissé des tableaux inoubliables et de magnifiques dessins, de 1928 jusqu'à nos jours.¹

Ce texte de Corrado Cagli écrit en 1949 à l'occasion de la première exposition personnelle italienne de Berman (St Pétersbourg, 1899 – Rome, 1972) confirme son profond intérêt pour la culture artistique italienne, un intérêt qui remonte aux premières années de sa formation à St. Pétersbourg où l'esprit italien est perceptible dans son architecture néo-palladienne. Il s'est développé ensuite à Paris dans les années 1920 sous l'influence de Giorgio de

1. Cagli, Corrado, préface à *Prima mostra in Italia di Eugene Berman*, Galleria L'Obelisco, 1949. Je tiens à remercier Giulia Tulino de ses conseils et son soutien pendant mes recherches. Mes remerciements aussi à : Eros Renzetti des Archives Fabrizio Clerici à Rome ; Jaja Indrimi de La Centrale dell'Arte de Rome, détenteur d'une partie de la collection de L'Obelisco ; et Giuseppe Briguglio du Corrado Cagli Archive in Rome ; Sebastian Hierl, Drue Heinz Bibliothécaire et Lavinia Ciuffa, conservateur interim aux Photographic Archive of the American Academy à Rome, pour l'accès autorisé à une partie de la collection Eugene Berman ; Claudia Palma, responsable des Archives de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, qui conserve l'autre partie de la collection de L'Obelisco ; Oral History Program – Smithsonian Archives of American Art pour l'interview avec Berman ; Irene Caravita pour son aide à retrouver *Journey to Italy* de Berman.

Chirico. C'est là que Cagli débute en 1926, avec Christian Bérard et Pavel Tchelitchev parmi d'autres, qui constituent le groupe 'néo-romantique' ou 'néo-humaniste', comme l'a baptisé Waldemar George. Au cours de sa période américaine, à partir de 1935, l'élément fantastique qui caractérisait la résurgence de la tradition picturale est souligné grâce à l'apport critique de James Thrall Soby. Celui-ci voyait dans le 'néo-Romantisme' une tendance semblable au Surréalisme, qui avait lui aussi ses racines dans la métaphysique (*After Picasso*, 1935). C'est le lien avec John Everett Austin et Julien Levy qui est à l'origine de la première réussite publique et, surtout, commerciale de Berman. Sa réputation actuelle est basée sur la carrière de scénographe et costumier qu'il a menée aux États-Unis.

Berman voulait consolider sa carrière d'artiste et, pour ce faire, renouer avec ses premières sources d'inspiration, les grandes civilisations du passé, de l'antiquité à la Renaissance et au Baroque, Il a donc intensifié sa collaboration avec l'Italie où s'est tenue sa première exposition en 1949 à la galerie L'Obelisco de Rome. C'est aussi à Rome qu'il a choisi de vivre après le suicide de sa femme Oma Munson en 1955.

L'objectif de cette étude est d'abord de retracer les débuts de sa période italienne, encore peu étudiée, et ensuite d'explorer le sens symbolique de son 'voyage en Italie' en explorant ses lithographies, publiées dans le livre au titre homonyme (*Viaggio in Italia*) paru en 1951, avec un texte de Raffaele Carrieri. L'examen des expositions et des principales références de Berman pendant sa première période italienne nous permettra de l'inclure dans la vague surréaliste et néo-romantique qui déferle sur Rome après la Seconde Guerre mondiale et dont la galerie L'Obelisco est un des principaux catalyseurs.

De New York à Rome : première exposition personnelle à la galerie L'Obelisco (1949)

Une lettre à Fabrizio Clerici de février 1949 montre que les débuts de Berman en Italie avaient été préparés avec soin : 'Cela peut paraître ridicule à mon âge – mais pour dire la vérité, bien que

je me sente Italien d'esprit, je n'ai jamais exposé en Italie (mis à part deux ou trois tableaux exposés à la Biennale de Venise vers 1930, dans une section française présentée par Waldemar George). Je me sens un peu comme une chanteuse déjà mûre qui, vers la cinquantaine, fait enfin son début sur une scène plus importante'.²

Berman parle ici de sa participation à la salle *Appels d'Italie* de l'exposition de Venise, où Waldemar George avait inclus le groupe de peintres néo-humanistes parmi les *Italiens de Paris* dans un projet culturel et politique de soutien au Fascisme. Berman était d'avis que sa participation n'avait aucune importance, en partie parce qu'elle avait été instrumentalisée par un projet critique qui lui était étranger, et en partie à cause de la nature hétérogène du groupe d'artistes qui avait débuté chez Druet en 1926. Le 'voyage en Italie' de Berman a coïncidé avec son besoin de reconnaissance en tant qu'artiste. Sa rétrospective à Boston en 1941, la seule de son vivant, avait eu lieu trop tôt et l'avait laissé insatisfait. La réunion tant désirée avec sa patrie idéale ressemblait donc à un choix de vie : vivre dans les endroits dont s'inspirait son travail ; évoquer des lieux et personnages lointains à travers les vestiges du passé. Tout cela devait lui permettre de projeter sa propre vie quotidienne vers une dimension suspendue entre réalité et imagination. Dans le palais Doria Pamphili où il a emménagé en 1958, il a organisé sa célèbre collection de sculptures grecques, égyptiennes, étrusques et précolombiennes en une sorte de *Wunderkammer*.³ Son exposition solo, ouverte à la galerie L'Obelisco en mai 1949 [Fig. 1], a bénéficié d'une introduction de Cagli. Rentré en Italie un an auparavant, après un long séjour aux États-Unis, Cagli avait exposé ses œuvres dans l'exposition *Disegni e monotipi* (dessins et monotypes) à la Galleria del Corso en octobre 1948. Les points de contact entre Berman et Cagli étaient nombreux : en plus de leur collaboration à des ballets (avec le chorégraphe Balanchine et l'impresario Lincoln Kirkstein), ils avaient tous deux des liens avec

2. Eugene Berman à Fabrizio Clerici, 2 mai 1949 (Fabrizio Clerici Archive, Roma ; dorénavant FCA).

3. Voir Rosamond Bernier, "L'appartement d'Eugène Berman et ses objets", *L'Œil*, 1965, 124, pp.49-55 ; *Egizi Etruschi : da Eugene Berman allo scarabeo dorato*, Simona Carosi, Massimiliana Pozzi Battaglia, Alfonsina Russo (eds.) [catalogue d'exposition], Rome, Gangemi 2017.

la galerie Julien Levy où Cagli avait lui aussi eu une exposition solo en 1940. Le Wadsworth Atheneum à Hartford, sous la direction de John Everett Austin, a exposé Berman en 1931, suivie d'une exposition solo des dessins de Cagli dix ans plus tard.⁴ L'admiration de Cagli pour le peintre russe est manifeste dans son introduction qui prend des allures d'éloge sincère pour 'un peintre dont la vie est un perpétuel hommage aux plus grandes sources de la peinture italienne'.⁵

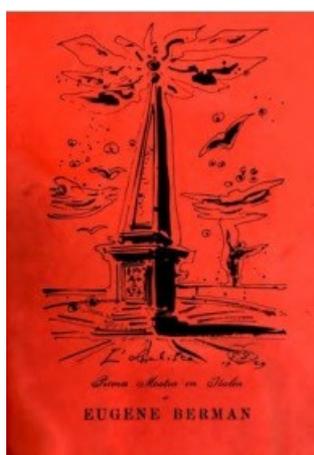


Fig.1 – Catalogue de *Eugene Berman's first Italian Exhibition*, L'Obelisco Gallery, May-June 1949.

À Rome Berman a exposé plusieurs œuvres récentes inspirées de thèmes mexicains, créées après deux longs séjours dans le pays, financées par un Guggenheim Fellowship (en 1946 et 1948). Les titres d'autres œuvres comportent des références au passé italien, à travers l'art, l'architecture, l'histoire et la littérature : *Scena per un*

4. Fabio Benzi souligne l'influence du cercle néo-romantique sur Cagli, encouragé par l'ambiance homosexuelle dans le groupe, et il conclut que Berman était une sorte de protecteur et de 'maieute' de Cagli aux États-Unis. Voir Fabio Benzi (ed.), *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo* [catalogue], Pordenone, Milan : Skirà 2010, pp. 37-38. Bedarida décerne une sorte de fraternité élective avec Berman dans certaines études de Cagli en 1947 pour les décors de la *Suite française* de Darius Milhaud : Raffaele Bedarida, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Rome : Donzelli 2018, p. 282.

5. Cagli, préface, *Prima mostra in Italia di Eugene Berman*, cit.

balletto immaginario (Rinaldo e Armida) ; *Spring music for Isabella d'Este, Ariadne* ; ainsi que des souvenirs de voyage : *Monumento equestre (ricordo di Venezia)*, *Paysage napolitain*, *Souvenir de Vicenza*). Le retour vers un passé mythique, perçu à travers un regard amoureux et mélancolique, est souligné par les cadres du 15^e au 19^e siècles, choisis pour l'exposition par les galeristes. L'exposition a été une réussite, à en juger par le nombre de visiteurs du monde de l'art et la vente de quinze tableaux.⁶

La Galleria del Corso était pour Berman un lieu privilégié au moins jusqu'à la fin des années 1950 : non seulement en tant que centre névralgique de la promotion d'artistes surréalistes et néo-romantiques en Italie, mais aussi à cause de ses multiples échanges commerciaux avec les États-Unis.⁷ En décembre 1955 Berman a de nouveau demandé à Gaspero del Corso d'exposer les costumes et décors qu'il avait conçus pour le *Così fan tutte* de Mozart⁸ qui allait être mis en scène à partir du 27 janvier 1956 au Piccolo Teatro della Scala de Milan sous la direction de Guido Cantelli. Del Corso l'a mis en contact avec Sagittarius, une sorte de galerie satellite de L'Obelisco, sous la direction de la Princesse Stefanella Sciarra à Rome et du Comte Lanfranco Rasponi à New York. Rassuré par le fait que son ami Clerici exposait avec succès à la galerie américaine depuis un mois, Berman a inauguré sa propre exposition dans la galerie romaine le 5 décembre. Malgré le succès commercial, après l'exposition Berman devait avouer à Gaspero sa déception quant aux choix faits par Sagittarius, qu'il accusait de n'être qu'une gentille boutique qui manquait de professionnalisme. La plupart des ventes,

6. Berman à Gaspero del Corso (s.d., déc. 1955 ou janv. 1956), La Centrale dell'Arte Archive, Rome (dorénavant CAA).

7. I. Schiaffini, "La Galleria L'Obelisco e il mercato americano dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta", in *Irene Brin, Gaspero del Corso e la galleria L'Obelisco*, (eds) V. C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi, Rome, 2018, pp.125-144 et "It's A Roman Holiday For Artists : The American Artists Of L'Obelisco After World War II", *Methodologies of Exchange : MoMA's "Twentieth-Century Italian Art"* (1949), "Italian Modern Art", 3, janv. 2020 (<https://www.italianmodernart.org/journal/issues/methodologies-of-exchange-momas-twentieth-century-italian-art-1949/>)

8. Berman à del Corso, 11 nov. 1955 (CAA).

en effet, avaient eu lieu avant l'ouverture grâce à ses propres contacts. En rien comparable à sa première exposition à L'Obelisco.⁹

Berman a eu deux autres expositions solo à L'Obelisco en 1959 : *Disegni, guazzi, tempere e inchiostri*, alors que la galerie Galleria San Marco exposait ses tableaux de grandes dimensions ; puis en 1961 *Acquarelli, caseine, disegni, guazzi, inchiostri, pastelli, tecniche miste*. Par ailleurs il a présenté d'autres artistes à la Galerie del Corso, dont son frère Leonid (qui y expose en avril 1954) et le jeune Leonardo Cremonini (décembre 1954), dont il venait d'exposer les œuvres à la Pearls Gallery de Beverly Hills.¹⁰ Il a écrit le texte qui accompagnait l'exposition solo de Vera Stravinsky en novembre 1958. Berman était un grand ami de Vera et Igor Stravinsky dont il partageait les racines russes, et il a collaboré avec le grand compositeur en 1949. Le couple offrirait leur villa de Beverly Hills pour la cérémonie de mariage de Berman et Oma Munson. Berman avait aussi d'étroites relations avec la communauté américaine de Rome qui lui a apporté son soutien lorsqu'il a décidé de s'y fixer. Parmi eux, Lawrence Roberts, ami de del Corso et directeur de l'American Academy, a décerné à Berman une bourse d'artiste en résidence.

Berman et Clerici entre New York et Rome

Dans un tel contexte la décision de Cagli d'organiser la première exposition solo de Berman semble on ne peut plus normal. Nous aurions même pu imaginer que Cagli lui-même avait présenté Berman à del Corso. En fait, il s'agissait d'un étudiant de Savinio d'à peine trente ans, Fabrizio Clerici, lui aussi scénographe et de plus en plus en vue sur le marché américain.

9. Berman à del Corso (s.d. mais déc.1955 ou janv. 1956) ; CAA). Parmi les collectionneurs il cite Hugh Chisholm, Piero Mele et L. P. Roberts. Au contraire, 'à L'Obelisk à peu près quinze dessins ont été vendus à plusieurs personnes, et je sais que beaucoup de monde a vu l'exposition, comme c'était le cas à Venise'.

10. C'est Berman qui propose à Gaspero d'organiser une exposition de Cremonini. Berman voyait dans Cremonini 'le meilleur des jeunes Italiens' (Berman à del Corso, 25 juill. 1954, CAA). L'exposition de Rome ouvre le 2 décembre 1954.

Dans une lettre du 9 mai 1949 Berman félicite Clerici pour le texte d'introduction à sa première exposition en Italie : "Et comme c'est vous qui avez eu l'idée (de faire cette exposition à la galerie L'Obelisco), je suis ravi que ce soit aussi vous qui me présentez au public romain et qui êtes mon galeriste en Italie!"¹¹ Leur premier contact avait eu lieu quelques mois auparavant par l'entremise de Ramy Alexander, qui deviendrait un des contacts privilégiés de Berman avec l'Italie et avec Clerici.¹²

Ramy Alexander était l'assistant de Max Ascoli, spécialiste de philosophie et de droit, un antifasciste juif qui avait dû s'exiler aux États-Unis. Ascoli et Carlo Ludovico Ragghianti travaillaient ensemble à la promotion de l'artisanat italien aux États-Unis. En 1945 Ragghianti a lancé à Florence la Commission for the Distribution of Crafts Materials (Cadm), en partenariat avec Handicraft Development Inc., dirigé à New York par Ascoli. En 1948 la Cadma est reprise par la National Craftsman Association, basée à Rome, et Ramy Alexander est alors nommé directeur adjoint. Parmi les événements les plus célèbres figurent les expositions *Handicrafts as a Fine Art in Italy* (New York, 1947) et *Italy at work. Her Renaissance in Design Today*, une grande exposition qui a ouvert le 29 novembre au Brooklyn Museum de New York, et qui est partie ensuite en tournée pendant trois ans.¹³

Si nous revenons maintenant aux contacts entre Berman et Clerici, nous découvrons que le 1^{er} mars 1949 Ramy Alexander a envoyé à Clerici une carte postale depuis Hollywood dans laquelle il

11. Berman à Clerici, May 9th, 1949 (FCA).

12. La correspondance entre Berman et Clerici fait souvent allusion à Ramy au fil des ans, tout comme à Iolanda, appelée 'la mère de tous'. Son identité est encore inconnue. Parmi les autres connaissances mentionnées figurent Raffaele Carrieri et Federico Veneziani, ancien mari de Leonor Fini. Berman a dédié à celui-ci son *Voyage en Italie*.

13. Claudia Marfella, "Italy at Work : Her Renaissance in Design Today, New York 1950", *Annali delle Arti e degli Archivi, Pittura, Scultura, Architettura, Accademia di San Luca*, 1, 2015 pp.41-48. Charles Nagel, Meyric R. Rogers, Walter Dorwin Teague et Ramy Alexander en furent les commissaires. Au cours des trois mois précédant l'exposition celui-ci avait effectué une visite détaillée du pays. (ivi, p.44). Voir aussi : Elena, Dellapiana, "Italy Creates. Gio Ponti, America And The Shaping Of The Italian Design Image", *Res Mobilis*, 7, no.8, 2018, pp. 20-48.

le félicite pour sa réussite. L'estime manifesté ici se confirmera un an plus tard lorsque Clerici sera chargé de concevoir une des cinq productions environnementales associées à l'exposition *Italy at work* dont nous venons de parler. En plus de Clerici et du trentenaire Roberto Menghi, des architectes bien plus établis ont été sélectionnés, tels Giò Ponti, Luigi Cosenza ou Carlo Mollino. La carte postale comprend aussi cette petite remarque de Berman : 'Mon cher Clerici, je parle souvent avec Ramy de vous, de vos productions scénographiques. J'espère vous rencontrer un jour et voir votre travail, et je veux rentrer en Italie... Tous mes vœux pour votre réussite ; cordialement'.¹⁴

L'année qui venait de s'écouler avait été témoin de la grande réussite de Clerici en tant que scénographe : à l'automne 1948 il avait signé sa première collaboration avec le chorégraphe hongrois Aurel Milloss à la première européenne de l'*Orphée* de Stravinsky, mis en scène au Teatro La Fenice de Venise. Deux commissions ont suivi pour le Teatro di Roma au début de l'année suivante : *Dido and Aeneas* de Purcell, et *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten. Sa réussite en tant qu'artiste est encore plus exceptionnelle aux États-Unis : une exposition à la galerie Julien Levy en mars 1945 a préparé le terrain pour sa participation en 1948 à l'exposition *XXth Century Italian Art* au MoMA en tant qu'un des quatre artistes 'fantasts'.¹⁵ L'art de Clerici révèle à ses débuts une approche visionnaire inspirée par Alberto Savinio, son mentor à Milan avant la guerre ; approche qui s'était enrichie ensuite grâce à ses contacts avec Chirico, Leonor Fini et Salvador Dalí (qu'il avait rencontré en personne lors de la Biennale de 1948). Ces tendances rentraient facilement dans le cadre surréaliste et néo-romantique entretenu par

14. Alexander et Berman à Clerici, 1^{er} mars 1949 (FCA).

15. G. Tulino, "Alberto Savinio, Critic and Artist : A New Reading Of Fantastic And Post-Metaphysic Art In Relation To Surrealism Between Rome And New York (1943-46)", *Italian Modern Art*, 2, July 2019 (<https://www.italianmodernart.org/journal/articles/alberto-savinio-critic-and-artist-a-new-reading-of-fantastic-and-post-metafisica-art-in-relation-to-surrealism-between-rome-and-new-york-1943-46/>); Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica, 1943-1954*, Roma : De Luca 2020, pp. 41-47 ; Schiaffini, "La Galleria L'Obelisco e il mercato americano", in *Irene Brin, Gaspero del Corso e la galleria L'Obelisco*, eds. Caratozzolo, Schiaffini, Zambianchi, pp. 127-128.

Julien Levy d'une part, et James Thrall Soby de l'autre – les deux hommes à qui Clerici et Berman devaient leur réussite aux États-Unis.

Au cours de leur carrière Berman et Clerici ont partagé un certain nombre de passions, notamment pour l'architecture et la décoration, qui ont influencé leurs travaux de scénographes et costumiers ; une vision métaphysique du passé ; une fascination pour les ruines ; et l'amour du voyage.¹⁶

Berman et Clerici connaissaient bien Leonor Fini,¹⁷ qui a été l'associée de Clerici pendant un bref séjour à Rome en 1945. Quatre ans plus tard Soby affirmait qu'elle était responsable de la promotion de l'école romaine des 'Fantasts'. A l'automne 1936 Fini et Chirico occupaient tous deux par hasard le bâtiment que Berman avait loué à Alexander Iolas non loin de la galerie Julien Levy à New York.¹⁸ C'est ici que Chirico a exposé pour la première fois en octobre,¹⁹ et Leonor Fini en novembre. Peu après ils ont tous deux participé à la grande rétrospective historique d'Alfred Barr au MoMA, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (décembre 1936).

Les relations personnelles qui entouraient les expositions et les activités commerciales confirment la présence d'une généalogie néoromantique internationale cohérente des deux côtés de l'Atlantique, un courant qui est né aux États-Unis dans l'héritage de Chirico. Cette approche critique, conceptualisée pendant les années 1930 au contact des 'Harvard modernists' (Austin, Levy et Soby) trouve un

16. *Fabrizio Clerici nel centenario della nascita 1913-1993*, Fabrizio Clerici Archive (ed.), Milano, Skirà, pp. 311-318.

17. La correspondance entre Fini et Pieyre de Mandiargues fait souvent allusion à Berman entre 1935 et 1944 (Leonor Fini, André Pieyre de Mandiargues, *L'ombre portée. Correspondance 1932-1945*, Paris, Gallimard, Éditions Le promeneur, 2010). Je remercie Alessandro Nigro de cette information.

18. Voir "Oral history interview with Brooks Jackson by Paul Cummings", 22 Match 1976, Smithsonian Archives of American Art (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-brooks-jackson-12916>) ; "De Chirico and Soby", in *De Chirico and America*, ed. Emily Braun, [catalogue d'exposition], Torino : Allemandi 1996, p.116-117. Karen Kundig remet en question la fiabilité de ces souvenirs : 'Giorgio de Chirico, Surrealism and Neoromanticism'. in *De Chirico and America*, p. 109

19. K. Robinson, pp. 313-314.

écho chez les ‘Fantasts’, nom attribué par Soby et Barr lors de l’exposition *XXth Century Italian Art* au MoMA en 1949. À cette date, l’Italie jouait déjà un rôle important à travers la Galleria La Margherita et surtout L’Obelisco. Celle-ci a été, jusqu’au milieu de la décennie suivante, le lieu privilégié des peintres néo-romantiques et surréalistes venus des États-Unis.

Contre le Modernisme

Le 26 mai 1949, Berman écrivait à Clerici pour lui dire qu’il comprenait les diverses considérations qui ‘les’ (les galeristes, en accord avec Clerici, vraisemblablement) avaient conduits à confier à Cagli, plutôt qu’à Clerici, le texte d’introduction à son exposition, comme il avait été prévu au départ : ‘Corrado a toujours été un très bon ami. Je l’aime bien et je l’admire beaucoup, et ils ont décidé que c’était mieux comme ça – je suis sûr qu’ils ont fait ce qu’il fallait !’²⁰ Il soulevait néanmoins une objection, qu’il qualifiait lui-même d’idéologique : ‘Corrado s’est éloigné de notre monde pour se tourner vers une esthétique moderniste formelle, dépassée depuis bien longtemps.’ Il notait aussi la ‘différence entre Corrado et moi quant aux idées et aux sentiments’.²¹

On imagine facilement les facteurs en faveur de Cagli : ayant déjà été une figure dominante de la culture artistique italienne dans les années 1930, à son retour d’exil il était devenu une référence à Rome dans la recherche d’une nouvelle esthétique non-figurative. Alors que sa propre recherche artistique le portait vers l’abstraction, avec ses motifs cellulaires créés en 1949 et les estampes automatiques d’inspiration surréaliste, il se présentait également comme un interprète à l’écoute des nouvelles pistes informelles à Rome. C’est Cagli qui a présenté les premières chaînes abstraites de signes de Capogrossi, qui avait été son compagnon dès la phase du primordialisme plastique à la Galleria del Secolo de Rome en janvier 1950. C’est précisément le tournant moderniste de Cagli, d’ailleurs discontinu et jamais définitif, qui n’a pas convaincu Berman qui, lui,

20. Berman à Clerici, 26 mai 1949 (FCA).

21. *Ibid.*

est resté toute sa vie fidèle à un vocabulaire figuratif et métaphysique.

En prétendant qu'il était 'déphasé' et inclassable, mais immergé dans son propre monde de rêve sur les ruines d'un classicisme disparu, Berman confirmait sa distance par rapport à la recherche moderniste. En novembre 1955, il s'est dit solidaire de Clerici – qui se plaignait d'un succès personnel insatisfaisant – et s'est prononcé contre la tendance de la part de nombreux musées, collectionneurs et soi-disant intellectuels 'à tout étiqueter comme avant-gardiste, à utiliser des formules abstraites, etc., etc.' Pour soutenir cet argument il cite un exemple personnel, à savoir le critique américain qui l'avait soutenu et qui était son 'cher ami fidèle', James Thrall Soby. Rencontré par l'intermédiaire de Levy, Soby avait été son premier client important, lui ayant acheté entre 20 et 30 tableaux ;²² et il était en effet un ami fidèle, au moins jusqu'au début des années 1940. En fait, Soby et Levy avaient un partenariat commercial pour soutenir le peintre néo-romantique Berman de 1932 à 1943.²³

Désormais les choses avaient changé, raconte Berman en 1955 : 'Il ne m'invite plus chez lui, il ne répond pas aux lettres ou aux questions techniques et professionnelles et il garde mes tableaux, sauf un ou deux peut-être, à la cave ! Le Musée d'art moderne, qui possède cinq ou six de mes tableaux (tous offerts au Musée en don – aucun n'a été acheté !) n'en expose qu'un seul. Il ne voulait même pas accepter le dernier, offert lui aussi par Soby il y a plusieurs années, et une grosse dispute a failli éclater !'²⁴ En 1972 Berman

22. Berman à Clerici, 11 novembre 1955 (FCA). Voir aussi : "Oral history interview with Eugene Berman by Paul Cummings", 3 juin – 23 oct. 1972, American Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC (désormais : OHI).

23. Oliver Tostmann, "Collecting Modern Art in Hartford : James Thrall Soby, the Wadsworth

Atheneum, and Surrealism", in *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich, Martin Schieder (eds.), Paris-Heidelberg : DFK-Universität Heidelberg, 2019, pp. 87-87. Tostmann affirme que, selon Lynes, Soby détenait 49 % des actions de la Levy Gallery, 'mais restait en retrait'. Quand Soby est devenu membre du Advisory Committee du MoMA en 1940, il a revendu sa part à Levy (ivi, note 24, p. 84).

24. Berman à Fabrizio Clerici, 26 nov. 1955

attribuait cette trahison à l'influence d'Alfred Barr.²⁵ Les néo-romantiques avaient moins de succès aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale, reflétant la domination de l'expressionnisme abstrait. Le critique moderniste de référence, Clement Greenberg, par exemple, n'appréciait guère un art aussi 'impur', pour des raisons stylistiques puisqu'il s'ancrait dans la figuration et, de plus, avait un caractère 'citationniste'. Par ailleurs il s'insurgeait aussi bien contre les liens des néo-Romantiques avec la mode et la haute société, que contre la non-dénonciation de l'homosexualité affichée de certains d'entre eux (Bérard et Tchelitchev).²⁶

La situation en Italie était quelque peu différente, puisque les débats entre réalistes et abstractionnistes étaient étroitement liés aux différentes voies de recherche informelle dans les divers centres italiens. En raison de son caractère éclectique, L'Obelisco a été la première galerie en Italie à capter cette vague et ce renouveau néo-romantique et surréaliste, et à soutenir, jusqu'à la fin des années 1950, une série de recherches sur l'art fantastique italien qui, pour diverses raisons, à la fois culturelles et politiques, n'avaient pas réussi à s'établir en Italie avant la guerre.²⁷

La participation de Berman était donc tout à fait compréhensible. Dans l'autoportrait dressé pour son exposition personnelle à L'Obelisco en 1959,²⁸ l'artiste russe a néanmoins cherché à clarifier sa position personnelle, rejetant ainsi toutes les étiquettes qui lui avaient été attribuées à différentes époques : néo-humaniste, néo-romantique, surréaliste. En se définissant comme un Stendhal italien, ou plutôt romain, vénitien, vicentin ou napolitain, Berman défendait également à la fois le grand art du passé et sa 'destruction poétique', dans le but de réaliser une nouvelle création. Comme les grands architectes du passé, Berman se définissait comme un 'inventeur'. Cependant, il soulignait également le fait qu'il était bien un artiste

25. OHI, 20 oct. et 23 oct.1972.

26. Michael Duncan (ed.), *High Drama. Eugene Berman and the Legacy Of The Melancholic Sublime* [catalogue d'exposition], San Antonio, Texas, The McNay Art Museum, New York and Manchester : Hudson Hill Press, p.10.

27. Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica*.

28. Berman, "Appunti per un autoritratto", in *Berman. Disegni guazzi tempere inchiostri 1954-1959* [catalogue d'exposition], Rome, Galleria L'Obelisco, 1959.

du XX^e siècle : à titre d'exemple, quand il fait allusion à ses tableaux des ruines de Paestum, il prétend que sa 'composition linéaire n'était pas moins précise, calculée et contrôlée qu'une peinture abstraite de Mondrian'. En outre, son 'attention à la matière, à la texture, au modelage organique et argileux, ressemble à la recherche de la matière et de la texture des jeunes peintres français et italiens, visible dans les colisées, amphithéâtres et autres tableaux plus récents'.²⁹ Raffaele Carrieri, l'un des critiques les plus sensibles à cette tendance fantastique et visionnaire en Italie, et le premier soutien de Berman dans le pays, avait effectivement compris cet élément.

Du réel à l'imaginaire : les illustrations pour Raffaele Carrieri, *Viaggio in Italia*

Alors que ses expositions en Italie étaient peu nombreuses à la suite de difficultés logistiques jusqu'au moment où il s'est établi à Rome en 1958,³⁰ Berman a travaillé sur plusieurs projets d'édition. L'interlocuteur privilégié dans ce domaine était Raffaele Carrieri, poète, critique et journaliste des Pouilles qui s'est établi plus tard à Milan. Dans *Arte Fantastica* en 1939 il devient le premier à tenter de définir une tradition fantastique italienne qui serait le précurseur et une alternative du Surréalisme.³¹ En remontant aux primitifs italiens du 15^e siècle, puis à Tiépolo, Arcimboldo, l'art populaire, jusqu'au Futurisme et aux Métaphysiciens, Carrieri reconstruit 'l'imagination plastique des Italiens', c'est-à-dire la capacité de matérialiser l'imaginaire à travers les formes et les couleurs. En retraçant cette histoire Carrieri faisait preuve d'une conception exceptionnelle de la fantaisie plastique qui, tout en englobant les grandes avant-gardes italiennes, la situait au-delà de l'idée d'une alternative entre

29. Berman, "Appunti per un autoritratto".

30. Berman, "Appunti per un autoritratto". En plus des expositions mentionnées dans le texte, on note une exposition des œuvres de Berman en 1950 à l'Ala Napoleonica de Venise.

31. Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica*, pp.19-22.

modernisme et tradition conçue comme opposition schématique entre abstraction et figuration.³²

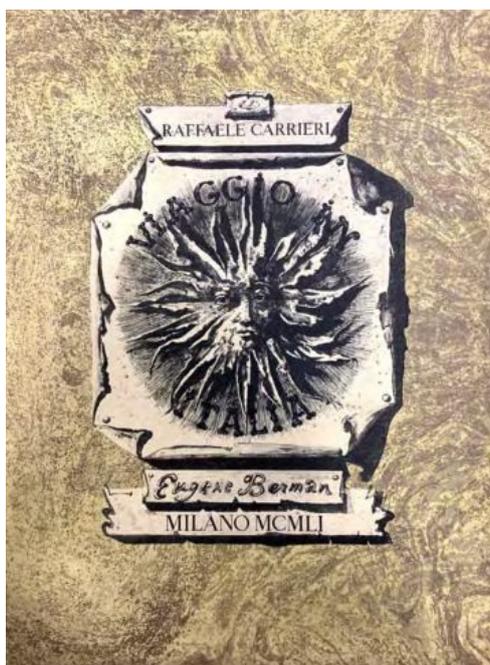


Fig. 2. *Viaggio in Italia*, texte de Raffaele Carrieri, illustrations de Eugene Berman, Milan, Fornasetti 1951 (frontispice).

Carrieri rédige le texte de la première édition italienne de Berman, un tirage limité de 1951 de lithographies intitulé *Viaggio in Italia*, publié par Fornasetti [Fig. 2]. En 1956, le même critique publie la deuxième édition bibliophile, *Mozartiana*,³³ ainsi que l'introduction de l'exposition *Omaggio a Mozart* à la Galleria L'Ariete de Milan entre janvier et février. À l'occasion de la publication de ces deux dernières œuvres, Carrieri avait passé six mois dans le 'merveilleux atelier' de Berman, où il pouvait observer comment, derrière chaque image, se trouvait 'toute une encyclopédie

32. Voir Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1950)*, Milano : Edizioni della Conchiglia, 1950. Il publie une monographie sur le Futurisme en 1961, date relativement précoce pour la redécouverte du mouvement.

33. *Mozartiana*, lithographies originales d'Eugène Berman ; texte de Raffaele Carrieri : Milan : Beatrice d'Este, 1956.

d'images, de fragments et de détails qui s'accumulent sur les tables et dans les salles où Berman travaille frénétiquement : frénétiquement jusqu'à ce qu'il atteigne la perfection'.³⁴ Carrieri note que 'Berman s'approprie les époques, les styles, les lieux, les semblants, les apparences. A travers les créations scéniques de Berman, la musique devient image et espace visible ; elle devient couleur et forme. Chaque dessin, unique, devient variation sur un thème musical, l'étape d'un voyage intérieur à travers des époques réelles ou imaginaires'.

Cependant, c'est le thème du 'voyage en Italie' qui s'est avéré être une source d'inspiration artistique durable pour Berman. Ses recherches ont culminé dans le volume de 1956 *Promenades imaginaires en Italie* pour Pantheon Books, qui fait figure de témoignage artistique de sa relation créative avec le pays. Le 27 mars 1951, Berman a écrit à Cagli que le livre sur lequel il travaillait avec Carrieri et Fornasetti ne serait pas prêt pour le mois d'avril, mais qu'il ne connaissait pas les raisons d'un tel retard, car la communication avec eux avait été 'très irrégulière et peu satisfaisante'.³⁵ La lettre révèle qu'une exposition de ses illustrations à la galerie Milione était également prévue. On ne sait pas comment Berman est entré en contact avec les autres partenaires de cette entreprise, mais il s'agissait encore sans doute de Clerici. Carrieri, Fornasetti et Clerici partageaient une sensibilité visionnaire et presque surréaliste, érudite et raffinée, mûrie à Milan dans les années 1930 et 1940 sous l'influence de Savinio. Carrieri, qui a organisé la première exposition personnelle de Clerici en 1943 ainsi que sa première monographie en 1955, avait également exercé une influence importante sur Fornasetti, artiste excentrique au talent protéiforme très admiré par Giò Ponti.³⁶ Ajoutons que Carrieri, Clerici et Fornasetti avaient déjà collaboré à plusieurs ouvrages.³⁷

34. *Omaggio a Mozart* [catalogue d'exposition], Milan, Galleria L'Ariete 1956.

35. Berman à Cagli, 27 mars 1951, publié dans *Corrado Cagli e il suo magistero*, p. 275.

36. Patrick Mauriès, *Fornasetti. La follia pratica*, Turin : Allemandi 1992, p. 89.

37. Pour les éditions Fornasetti Raffaele Carrieri avait introduit *Bestiario* de Fabrizio Clerici et Leoncillo Leonardi (1941), ainsi que le portfolio *Dieci litografie di Fabrizio Clerici e uno scritto di Alberto Savinio* (1942). En 1951 Fornasetti publie *Lunario dell'anno 1951* de Fabrizio Clerici.



Fig. 3. *Viaggio in Italia*, texte de Raffaele Carrieri, illustrations de Eugene Berman, Milan, Fornasetti 1951, pp. 12-13.

Dans *Viaggio in Italia* Carrieri commence par comparer Berman à Poussin, Callot et Claude Gelée, qui étaient venus à Rome munis de connaissances tirées de livres ou de traités, mais qui, en arrivant, ont éprouvé une sensation de scission, le sentiment qu'ils se trouvaient 'à l'envers des lieux, des gens et des choses'.³⁸ 'Les lieux avaient consommé le Temps au cours des millénaires, et tout nouveau venu choisissait une époque plutôt qu'une saison. La nature favorisait toutes sortes d'illusionnisme'.³⁹ Un double scénario s'ouvre alors, où le réel et la fantaisie se reflètent inextricablement et tracent les frontières d'une scène où Berman, 'précédé par les Muses et poursuivi par des vers à bois, se rend dans les Provinces du Silence et de l'Agitation'.⁴⁰ Dans la prose poétique de Carrieri, les figures de Berman, avant d'être les personnages d'une tragédie imaginaire, sont des statues qui, une fois chassées des lieux pour lesquels elles avaient été conçues, pleurent leur divinité perdue en se couvrant le visage de leurs cheveux pour ne pas être reconnues. L'auteur interprète ainsi les personnages qui, le dos tourné ou le visage couvert, réapparaissent dans le travail de Berman comme les échos émotionnels du sentiment de la mélancolie qui domine son travail.⁴¹

38. Carrieri, *Viaggio in Italia*, Milano, Piero Fornasetti, 1951, p.8.

39. Carrieri, *Viaggio in Italia*, pp. 8-9.

40. Carrieri, *Viaggio in Italia*, p. 12.

41. Duncan, *High Drama*.

Le voyageur, l'homme endormi ou le personnage qui se protège contre l'adversité, constituent des variations de cette sorte de *pathos formeln* à la Warburg matérialisé dans *Viaggio in Italia* dans les reflets des fleuves de la fontaine de Bernini de la Piazza Navona [Fig. 3].⁴²

Carrieri voit dans l'œuvre de Berman une ressemblance sans équivoque avec la solitude des signes de Chirico, et avec l'idée de la peinture comme révélation. 'Dans les soirs italiens d'Eugenio Berman, comme dans les soirs métaphysiques de Chirico, tout peut arriver... Les images d'Eugenio Berman, comme celles de Chirico, n'ont pas de suite logique. Elles ne se suivent pas : elles viennent de l'intérieur. Ce sont des révélations'.⁴³ Diverses stratifications temporelles et spatiales sont présentes dans les scènes reconstruites par Berman, comme Irene Brin l'a également noté à la suite de Julien Levy.⁴⁴ Cagli, admiratif, a également souligné la temporalité particulière de l'œuvre de Berman, ce qui résonne en quelque sorte avec les réflexions de Cagli lui-même sur la quatrième dimension : 'Ce à quoi je veux rendre hommage ici, plus qu'à ses inventions et sa maîtrise, plus qu'à sa vaste mythologie des êtres mélancoliques et désespérés, c'est cet aspect, unique à Berman, qui se révèle dans l'évitement du temps ou en faisant du temps et des temporalités différentes un support qui manifeste l'esprit d'un tableau mental, héroïque et amoureux'.⁴⁵

Au cours de cette promenade érudite de Carrieri à travers les sources d'inspiration de Berman, contrepoids utile aux pérégrin-

42. Carrieri, *Viaggio in Italia*, pp. 12 and 14.

43. Carrieri, *Viaggio in Italia*, pp.15-16.

44. Irene Brin note que lors de ses premiers voyages en Italie Berman restait découragé, parce que chaque toile était censé rassembler bien plus qu'il ne pouvait voir lui-même à travers la vitre, de son seul point de vue. Il a recours alors à une stratégie différente : il isole pendant l'observation ce qui l'intéresse, puis reprend les différents éléments dans des tableaux exécutés de mémoire. D'après Julien Levy, c'est Chirico qui lui a suggéré cette méthode : 'Chirico, de la manière innocente et somnambuliste qui lui était propre, avait réussi à ordonner dans un seul tableau les éléments temporels et spatiaux apparemment incompatibles'. Irene Brin, "Eugène Berman e l'Italia", *Domus*, VII, 1949, p.33. Voir aussi Julien Levy, *Eugene Berman*, New York and London : American Studio Books, 1946, p. VII.

45. Cagli, préface à *Prima mostra in Italia di Eugene Berman*.

nations réelles et imaginaires de l'artiste,⁴⁶ le critique fait remonter la spatialité cursive du signe à une série de prédécesseurs, de Guardi à Matisse, en passant par les Impressionnistes. Carrieri propose une comparaison musicale où, dit-il, 'Berman dialogue avec Guardi dans le registre du "pizzicato"; ici de nouveau, Guardi est harpe et épinette, et Berman contrebasse dans une clé métaphysique'.⁴⁷ La nature raréfiée du signe est particulièrement évidente dans les *Capricci* de Berman, genre qui, en peinture comme en musique, indique une composition imaginative originale. Les deux illustrations de *Capricci* dans le *Viaggio in Italia* transposent son architecture préférée en courts traits dynamiques, presque en pointillés, qui semblent se composer au fil du temps, un point après l'autre, pour se dissoudre en une vision aérée et impalpable [Fig. 4].⁴⁸



Fig. 4. Eugene Berman, *Capriccio*, in *Viaggio in Italia*, Milan, Fornasetti 1951, p. 48.

46. Berman, *Imaginary Promenades in Italy*, New York, Pantheon Books 1956.

47. Carrieri, *Viaggio in Italia*, p.19.

48. Carrieri, *Viaggio in Italia*, fig. pp. 48, 51.

Le retour au réel

C'est en combinant les différentes typologies architecturales de son répertoire, inspirées par des traités anciens (Vitruve, Serlio, Pacioli, Alberti, Palladio *et al.*), avec des séjours fréquents dans les villes italiennes, que Berman crée des visions fantastiques à partir de la mémoire des lieux qu'il a visités. En déployant une sorte d'*ars combinatoria* qui comprend clochers, palais, fontaines et statues, il esquisse des visions à la fois réelles et imaginaires, plausibles dans leurs détails et irréelles dans l'ensemble. Il provoque ainsi ce sentiment de familiarité que l'on a en regardant des places, des palais ou des statues, mais qui reste incomplet. En d'autres termes, l'effet perturbateur rend impossible la pleine reconnaissance des expériences. Berman en est bien conscient lorsqu'il écrit en 1956 : 'Pour paraphraser une expression souvent utilisée dans la présentation des films : toute ressemblance entre ces dessins et des lieux, sites et monuments spécifiques que le spectateur pourrait être tenté de reconnaître est purement fortuite'.⁴⁹ Le voyage représente néanmoins la meilleure façon d'activer l'imagination créatrice de Berman, là où le fait de voir revivre sur place les vestiges d'un passé grandiose sert de point de départ d'un voyage dans le temps. Il s'agit ici en effet de la motivation profonde de son 'voyage en Italie', devenu séjour permanent quand il s'établit à Rome. Le processus créatif de Berman révèle toute l'importance de se rendre sur les lieux, pratique qu'il avait développé dès son premier séjour au Mexique, où il prenait des photos des lieux qui l'intéressaient, puis rassemblait celles-ci dans des albums grâce à un système de collecte et de classification déjà utilisé dans son travail de scénographe.⁵⁰ Berman faisait remarquer, toutefois, qu'au théâtre l'inspiration ne venait pas nécessairement de la vie réelle ; il suffisait de voyager à travers les livres et les musées.⁵¹ La création artistique, au contraire, exigeait le réveil d'une *Sehnsucht* romantique née des ruines, de ce qui en reste aujourd'hui. Il fallait s'imprégner de l' 'aura' du passé afin de faire ressurgir ces moments perdus. Le Romantisme,

49. Berman, *Imaginary Promenades in Italy*.

50. Lindsay Harris, "The Photographic Archive As Self-Portrait : The Eugene Berman Collection", in Barbara Cinelli et Antonello Frongia (ed.), *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia*, Milano : Scalpendi 2019, 167-183.

51. OHI 19 oct. 1972.

toutefois, connaît des résurgences qui dépendent des circonstances historiques. Le voyage en Italie était revenu à la mode pendant la Seconde Guerre mondiale, surtout pour les visiteurs venus de l'étranger. Les Américains concevaient l'Italie comme la grande exposition à ciel ouvert d'une civilisation magnifique maintenant détruite, tout comme le monde lui-même avait été dévasté par cette guerre. Dès 1940 Soby disait de Berman : 'Face à la terrible réalité de cette guerre la force et la pertinence du renouveau romantique s'accroît. Les paysages dévastés de Berman, qui autrefois semblaient appartenir à un autre monde, sont devenus le thème amer des actualités au cinéma'.⁵²

L'idée de reconstruction, voire de Renaissance italienne, se retrouve également à la base des diverses politiques de soutien culturel américain qui ont abouti au Plan Marshall, l'Italie se retrouvant de nouveau au centre des Grands Tours internationaux. *Rome and a Villa*, écrit en 1952 par l'Américaine Eleanor Clarke lors de son séjour à Rome et illustré par Berman, servira ici d'exemple.⁵³ Les images, toutes personnelles, véhiculent son 'long voyage dans la ville éternelle à travers le temps, l'espace et les événements'. À travers ses strates monumentales la ville évoque des figures historiques de diverses époques, ainsi que des voyageurs du passé et du présent, qui côtoient les habitants folkloriques d'aujourd'hui dans une foule chaotique et étonnamment vitale. Gaspero del Corso et Irene Brin ont été parmi les premiers à remarquer cet intérêt de la part des Américains au moment de la publication de l'ouvrage de Berman. En janvier 1952, l'exposition *Viaggio in Italia* est inaugurée à L'Obelisco : parmi les vingt auteurs sélectionnés, tous Italiens (à l'exception du compositeur de musique, qui était slovène), le nom de Berman se distingue. C'est aussi à lui que revient l'honneur d'illustrer la couverture avec *Souvenir d'Italie* [Fig. 5]. La Tour de Pise vue d'en haut, animée, placée à côté de la cathédrale et d'autres fragments de places et de palais italiens, ressemblait à une invitation faite au touriste de participer au Grand Tour du pays et de sa ville capitale. C'est ici que la galerie attend ses

52. James Thrall Soby, *Introduction*, Farmington, Conn., oct.1940 (découpé et collé dans cahier), *Eugene Berman. Imaginary Rome II* (AAR Photographic Archive).

53. Schiaffini, "It's A Roman Holiday For Artists".

clients, et que Berman a choisi de vivre, faisant ainsi de l'Italie le centre de sa vie et de son œuvre.



Fig. 5. Eugene Berman, Souvenir d'Italie, couverture de la brochure de l'exposition Viaggio in Italia, L'Obelisco Gallery, January 1952.

Collectionner Leonor Fini en Italie dans les années 1950 et 1960 : Notes pour un portrait de Renato Wild¹

ALESSANDRO NIGRO

1. REMERCIEMENTS. Cet article, le premier sur la figure de Renato Wild, a été rendu possible grâce à l'extraordinaire générosité de Valentina Assandria, une descendante du collectionneur italo-suisse, qui m'a permis d'avoir accès aux archives et aux documents de l'Archivio Renato Wild, actuellement en cours de réorganisation : Je lui en suis donc extrêmement reconnaissant. Malheureusement, il ne m'a pas encore été possible de consulter les archives concernant Renato Wild qui se trouvent dans les Archives Leonor Fini en raison de leur déménagement à Yale (Leonor Fini Papers, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library). Ces documents feront donc l'objet d'un de mes futurs essais. Ma plus profonde gratitude va également à Gaetano Giacomelli, président de la Fondazione Enrico Colombotto Rosso, et à la conservatrice de la Fondation, Giorgia Cassini, qui m'ont personnellement aidé à m'orienter dans les archives et la photothèque de Camino Piemonte (Alessandria) et m'ont aimablement autorisé à publier des photographies et des documents inédits. Je suis également très reconnaissant à Paola Toso pour ses souvenirs de la collection de son père Ugo. Je remercie également Clementina Conte et Giulia Talamo (G.N.A.M., Rome), Stefania Vasetti (Biblioteca Umanistica, Université de Florence), Alessandro Gallicchio et Giulia Tulino pour leur aide précieuse dans la recherche de documents d'archives et de matériel bibliographique. Enfin, je tiens à remercier la Fondation Maison des sciences de l'homme à Paris pour une bourse qui m'a permis d'étudier en profondeur les archives de la Galerie Pierre. Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur.

CREDITS : Pour toutes les œuvres de Leonor Fini reproduites dans l'article : © LEONOR FINI, par SIAE 2021. Crédits photos : pour les œuvres de G. Ulrich, Luca Scacchetti, *Guglielmo Ulrich 1904-1977*, Milan, 24 ORE Motta Cultura, 2009 ; pour la photographie de D. Colomb : *Il mondo*, IV, 33, 1952.

ABBREVIATIONS : AP : Archives de la galerie Pierre, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, Paris, Archives 140 ; ARW : Archivio Renato Wild (collection privée) ; CR : *Leonor Fini. Catalogue raisonné des peintures à l'huile*, 2 volumes, sous la direction de Richard Overstreet et Neil Zuckerman, Zürich, Weinsten/Scheidegger & Spiess, 2021. Dans les notes, lorsqu'il est fait référence à leur correspondance : LF (Leonor Fini) ; RW (Renato Wild).

Leonor Fini, une artiste excentrique

On sait que Leonor Fini, une artiste farouchement indépendante de tendance fantastique et visionnaire, n'a jamais adhéré au Surréalisme, bien qu'elle ait participé à quelques-unes des expositions importantes organisées par et sur le mouvement, en commençant par l'*International Surrealist Exhibition* de Londres (1936) jusqu'aux nombreuses rétrospectives d'après-guerre ; sans compter aussi qu'en 1957 Arturo Schwarz l'avait désignée, avec quelques mises en garde qui s'imposaient sur des points de détail, comme l'une des cinq surréalistes italiennes.² Il peut donc paraître étrange que la récente *International Encyclopedia of Surrealism* n'ait consacré que quelques lignes à Fini.³ Ceci reflète peut-être sa position particulière par rapport non seulement au mouvement français mais, plus généralement, au monde de l'art et de la critique, auquel elle s'est souvent heurtée, pour des raisons de caractère mais aussi pour ses choix personnels de vie et de profession qui ne coïncidaient pas toujours avec ceux de la plupart de ses confrères. Comme le note Richard Overstreet dans son introduction au récent *Catalogue raisonné* des tableaux de l'artiste : « Leonor is a committed artist and at the same time a budding celebrity and performance artist [...] This does not always play in her favor with the art establishment, which largely fails to take her seriously ».⁴

Comme on le constatera ici, c'est le monde de la littérature et des arts du spectacle, plutôt que les cercles artistiques, qui fut en fait le point de référence permanent d'une artiste qui, dans les années

2. Voir Vanya Strukelj, « Leonor Fini vue de l'Italie. Ricostruzione di un dibattito », in *Leonor Fini. L'Italienne de Paris*, catalogue de l'exposition, Trieste, Museo Revoltella, 2009, p. 37. L'œuvre à laquelle il est fait référence est : Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milan, Schwarz Editore, 1957, p. 167-175.

3. « A painter, novelist and costume designer on the margins of surrealism during the 1930 s, Leonor Fini's early work has an attractive dreamlike atmosphere but her later theatrical and rather narcissistic paintings seem to have little in common with a surrealistic thematic [...] ». *International Encyclopedia of Surrealism*, Michael Richardson *et al.* (dir.), vol. 2, London, Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 300.

4. Richard Overstreet, « Drawn from the Past », in CR, vol. 2, p. 63-133, citation à la p. 79. En 1998, Richard Overstreet fonda les Archives Leonor Fini à Paris.

d'après-guerre, a aussi travaillé comme décoratrice et costumière pour le théâtre. Histrionique et narcissique, irascible et fière, Fini a été la protagoniste des chroniques mondaines des années 1950 en Italie, pays qu'elle avait pourtant quitté pour la France en 1946, à une époque où elle ne supportait plus les nombreuses critiques qu'elle avait essuyées, des critiques qui n'étaient qu'en partie dues aux difficultés concernant la réception du Surréalisme en Italie (mouvement qui s'est heurté à une opposition non seulement pendant la dictature fasciste mais aussi dans la période d'après-guerre en raison de l'esprit fermé des critiques catholiques et marxistes). Dans le cas de Fini, au contraire, les critiques étaient plutôt liés à son comportement non-conformiste, perçu comme étranger au monde culturel italien de ces années-là.⁵

Collectionner Leonor Fini en Italie dans les années 1950 et 1960

Leonor Fini était une artiste indépendante et courageuse, dotée d'une capacité hors du commun à contrôler le marché de ses tableaux dès ses débuts, alors qu'elle faisait déjà preuve d'une grande confiance dans l'évaluation financière de ses œuvres.⁶ Son caractère difficile avait également des répercussions sur ses relations avec les galeristes d'art, qui n'étaient pas toujours harmonieuses. Cependant, l'artiste avait pu maintenir un contact direct avec ses collectionneurs, qui appartenaient principalement au monde de l'aristocratie et de la finance, ainsi qu'au monde du spectacle italien et international (Anna Magnani, Alida Valli, Luchino Visconti,

5. Sur ce point, voir Fabrizio Natalini, « Leonor Fini e la torre del surreale », *Sinestesiaonline*, vol. 4, n° 12, 2015, p. 1-22.

6. Voir, par exemple, la stratégie avec laquelle l'artiste avait fixé les prix de ses tableaux à l'occasion de l'exposition collective à la librairie-galerie La Margherita de Rome en 1945, afin de garder pour elle certaines des toiles qu'elle voulait emporter à Paris. Voir Leonor Fini et André Pieyre de Mandiargues, *L'ombre portée. Correspondance 1932-1945*, Paris, Gallimard, 2010, p. 414-415. Du point de vue des ventes, cependant, l'exposition citée fut un échec (voir Giulia Tulino, « Dalla Margherita a L'Obelisco : arte fantastica italiana tra Roma e New York negli anni '40 », in Irene Brin, *Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, V.C. Caratuzzolo et al. (dir.), Rome, Drago, 2018, p. 121).

Valentina Cortese, Maria Félix, etc.). L'existence d'un circuit de vente autonome et indépendant est également attestée par le vaste stock de tableaux que l'artiste gardait en sa possession : par exemple, à l'occasion de sa grande exposition rétrospective en 1965 à Knokke-le-Zoute (Belgique), 44 des 97 œuvres exposées provenaient de son atelier parisien.⁷



*Fig. 1. Mario Tazzoli à la galerie Galatea, Turin, années 1960
(Courtesy Fondazione Colombotto Rosso).*

Au cours des années 1950 et 1960, outre sa participation à des événements mondains, Fini maintient sa visibilité en Italie grâce à une série d'expositions dans des institutions publiques (y compris son exposition personnelle à Venise dans l'aile napoléonienne du Museo Correr en 1951, et sa participation à l'exposition de 1955-56 à la *Quadriennale* de Rome) et dans des galeries d'art. À l'exception de contacts sporadiques avec des galeries à Trieste (Casanuova et Torbandena), Rome (Chiurazzi) et Milan (Montenapoleone), c'est principalement à Turin que l'artiste noue des relations plus soutenues non seulement avec La Bussola (sans doute à l'époque la galerie la plus importante de la ville, où elle avait exposé ses œuvres graphiques en 1960),⁸ mais surtout avec la Galerie Galatea de Mario Tazzoli (**fig. 1**). Cette dernière galerie s'était spécialisée dans un éventail chronologiquement large d'artistes visionnaires et

7. Pour la liste des œuvres exposées, voir *Leonor Fini*, Catalogue d'exposition (Knokke-le-Zoute, Casino Communal, 1965), Bruxelles, André de Rache, 1965.

8. Mais la correspondance de Fini avec Renato Wild révèle également un contact en 1955, lorsque l'artiste se rendit à La Bussola pour récupérer « certains dessins ». Voir lettre de LF à RW, 30/09/1955 (ARW).

fantastiques, avec lesquels les œuvres de Fini pouvaient parfaitement s'harmoniser. Tazzoli organise deux expositions de ses œuvres, en 1957 et 1966 (il s'agit en fait des seules expositions personnelles majeures de Fini de cette période en Italie). En ce qui concerne l'étranger, l'artiste avait été représentée par le marchand d'art Alexandre Iolas, grec de naissance et actif à l'échelle internationale.⁹ Elle expose avec lui dans le monde entier de 1963 à 1972 (New York, Paris, Genève, Madrid, mais aussi Milan en 1967-68).¹⁰ En revanche, Fini sera rarement présente sur le nouveau marché des enchères d'art contemporain de Milan (Galleria Brera et Finarte), où elle n'apparaît que sporadiquement.¹¹

Le fait que Mario Tazzoli ait commencé ses activités de galeriste dès 1956, en collaboration avec son compagnon, l'artiste Enrico Colombotto Rosso (**fig. 2-3**), qui à l'époque était déjà un grand ami de Fini, a certainement contribué à l'établissement de ses liens avec la Galerie Galatea.¹² Cependant, ses relations avec le galeriste, qui était également l'un de ses principaux collectionneurs, devinrent tendues, comme le confirme le fait que de 1969 à 1973 elle fut représentée par une autre galerie turinoise, Il Fauno. Les lettres de

9. Iolas avait été danseur, avant de devenir marchand d'art. Il apparaît, en collants, dans le tableau de Fini de 1938, *Figures sur une terrasse* (CR 171).

10. Iolas avait également dirigé la galerie Iolas-Galatea à Rome, en collaboration avec Mario Tazzoli, de 1969 à 1971.

11. Au cours des années 1960, Fini est presque absent de ces ventes, à l'exception d'un dessin dans la vente Finarte d'avril 1967. Un résultat isolé, mais important, fut obtenu au cours de la vente Finarte d'avril 1970, dans laquelle une toile de Fini provenant de la Galerie Galatea atteignit le chiffre de Lit. 5 200 000 (à la même occasion, un Magritte fut vendu pour Lit. 9 500 000). À partir de cette année-là, les prix des œuvres surréalistes dans les ventes aux enchères des deux maisons milanaïses commencèrent à augmenter de façon exponentielle. Les chiffres ci-dessus proviennent d'une recherche que j'ai effectuée sur les catalogues de ventes aux enchères de Brera et Finarte conservés à la bibliothèque du Kunsthistorisches Institut de Florence. Sur la naissance des ventes aux enchères d'art contemporain en Italie au début des années 1960, voir Mariella Milan, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 170-189 et 215-233.

12. Les tableaux suivants figuraient de manière plus ou moins permanente dans la collection personnelle de Tazzoli : *L'Opération II*, 1941 (CR 241) ; *La Pensierosa*, 1954 (CR 498) ; *L'amour sans conditions*, 1958 (CR 576) ; *La gardienne des fleurs*, 1960 (CR 610) ; *Les étrangères*, 1968 (CR 737).

Fini confirment que ses rapports avec Tazzoli s'étaient détériorés au cours de ces années et que la cause en était la crise des relations entre le marchand d'art et Colombotto Rosso : si, en 1955, elle s'exprimait sur un ton mielleux à Mario Praz à propos de Tazzoli, dans une lettre à Felicità Frai écrite bien plus tard (en 1983), elle l'évoque par des épithètes peu respectueuses, l'accusant d'être un pseudo-intellectuel et de profiter de son ami sans défense, Colombotto Rosso.¹³



Fig. 2. Enrico Colombotto Rosso à la galerie La Bussola, Turin ; à l'arrière-plan, Nu d'une fille par Felice Casorati, 1913 (Courtesy Fondazione Colombotto Rosso).



Fig. 3. Mario Tazzoli et Enrico Colombotto Rosso (Courtesy Fondazione Colombotto Rosso).

¹³Les deux lettres susmentionnées sont citées dans : Valentina Vacca, *L'arte del tra(s)vestire in Leonor Fini. Un percorso nella costumistica scenica tra Roma e Parigi*, Thèse de doctorat, Università della Tuscia, Viterbo, 2015, p. 336, 342.

Quant aux collectionneurs privés,¹⁴ sans prendre en considération les personnes proches de l'artiste, comme Federico Veneziani, et sans tenir compte pour le moment du cas particulier de Renato Wild, on constate que plusieurs d'entre eux étaient des célébrités du show business. Dans le contexte italien, citons l'exemple d'Anna Magnani, qui était aussi la voisine de Fini à Rome pendant la guerre, à l'époque où elles habitaient toutes les deux le Palazzo Altieri ; l'actrice demanda à Fini de peindre son portrait (1950, CR 416) et acheta deux toiles importantes : *Elles aiment se déguiser* (1948, CR 395) et *Les Fileuses* (1954, CR 501). Valentina Cortese collectionnait également les œuvres de l'artiste dans les années 1950 et 1960 : son portrait avec son fils Jacki (1957, CR 566), ainsi que les toiles *L'Amitié* (1958, CR 573) et *Le Retour des absents* (1965, CR 694), étaient accrochées dans son appartement de Milan. Enfin, le réalisateur Luchino Visconti avait rassemblé dans sa villa romaine dans la Via Salaria non seulement son propre portrait (1955 environ, CR 547), mais aussi trois portraits du jeune Cesare Pavani datant de 1948 environ (CR 403, 404 et 405).

En ce qui concerne le monde de l'industrie et de la finance, en dehors de certaines œuvres de Fini qui étaient dans les collections de Gianni et Marella Agnelli et Umberto Agnelli, il convient de mentionner la collection de l'entrepreneur Ugo Toso, qui avait réuni dans sa maison de Turin non seulement trois œuvres importantes de l'artiste (*La Pensierosa*, 1954 ; *L'Amour sans conditions*, 1958 ; *Les Étrangères*, 1968), mais aussi une série de cinq tableaux de Stanislao Lepri. Ce qui semble indiquer qu'il était peut-être le plus grand collectionneur de Fini en Italie après Wild.¹⁵ La collection Toso, malgré le nombre limité de toiles qu'elle comprenait, reflétait bien

14. Il faut rappeler que deux œuvres importantes des années 1930 se trouvaient, selon le CR, dans la collection de la marquise Spinola de Viareggio, à savoir les toiles jumelles *D'un jour à l'autre I* (1938, CR 169) et *D'un jour à l'autre II* (1938, CR 170), qui furent probablement achetées très tôt, vu qu' en 1941 le marchese Sergio Spinola avait déjà été portraituré par l'artiste (CR 249). Jusqu'à présent, je n'ai pas pu trouver d'autres informations sur les marquises Spinola à Viareggio (il s'agit d'ailleurs d'un patronyme de Gênes) et leur collection, à part une mention dans une lettre de LF datée du 16 février 1944 et écrite de Rome, dans laquelle elle informe Pieyre de Mandiargues qu'elle avait reçu sa lettre du 29 décembre 1943 « par l'intermédiaire de Spinola », qui devait donc être une personne capable de lui assurer une protection (*L'ombre portée, op. cit.*, p. 373).

l'évolution de la peinture de Fini dans les années 1950 et 1960. La figure mystérieuse de *La Pensierosa*, où le personnage fantastique conçu par l'artiste se détache sur un fond noir sombre, fait place aux nouveaux matériaux et au style presque informel de *L'Amour sans conditions* que l'artiste adopta dès le milieu des années 1950 et jusqu'au début de la décennie suivante ; la toile *Les Étrangères*, enfin, est représentative du nouveau style sophistiqué et élégamment illustratif inauguré au milieu des années 1960, peuplé de femmes aux larges chapeaux à plumes, élégantes, parfois nues, hautaines et mystérieuses, qui figurent aussi dans des scènes de train énigmatiques. Il n'est donc pas surprenant que l'écrivain et artiste Dino Buzzati ait acheté un tableau de cette phase de création de l'artiste, *La Nuit vaincue* (1966, CR 713).¹⁶

15. Les archives du collectionneur Toso ont malheureusement été perdues, mais j'ai néanmoins pu reconstituer la provenance suivante pour les trois toiles en question. 1. *La Pensierosa* (1954, CR 498) : la toile appartenait encore à Mario Tazzoli en 1965 ; c'est à ce dernier qu'Ugo Toso l'a probablement achetée pour la prêter en 1983, à l'occasion de l'exposition personnelle de Fini à la Galleria Comunale di Arte Moderna de Ferrare, et la revendre ensuite, au plus tard en 1984, année où le tableau figurait dans la vente aux enchères Champin, Lombrail & Gautier à Enghien-les-Bains. 2. *L'amour sans conditions* (1958, CR 576) : l'œuvre appartenait déjà à Mario Tazzoli en 1965 ; de la Galerie Galatea, qui l'avait exposée en 1966, le tableau finit par arriver à la Galerie Il Fauno, où il fut exposé en 1970. C'est là probablement que Toso l'acheta pour le revendre en 1983, lorsque le tableau fut exposé à Ferrare et ensuite vendu lors d'une vente aux enchères Finarte à Milan. 3. *Les étrangères* (1968, CR 737) : probablement achetée à la Galerie Verrière de Paris en 1971, la toile fut également exposée à Ferrare en 1983 ; elle se trouve aujourd'hui à Turin, avec un groupe de tableaux de Stanislao Lepri, dans la collection de la fille de l'entrepreneur, Paola Toso. Bien que le catalogue de l'exposition de Ferrare ne mentionne « Collezione Toso » que dans un seul cas, il ne fait aucun doute que les trois tableaux faisaient encore partie de sa collection à cette date. Voir *Leonor Fini*, Catalogue d'exposition, Ferrare, Palazzo dei Diamanti, 1983, p. 56-57 (n° 5), 62-63 (n° 8), 76-77, (n° 15).

16. *La nuit vaincue* fut présentée lors de l'exposition personnelle de Fini à la galerie Galatea en 1966. Un autre artiste qui avait apprécié cette phase de la peinture de Leonor Fini, caractérisée par une veine érotique marquée, fut le turinois Giorgio Griffà, qui acheta *Présence sans issue* (1966, CR 712), également exposée par Tazzoli en 1966, et *Il s'agit sans doute d'Azraël* (1967, CR 720). Une autre toile célèbre de cette période, *Vesper Express* (1966, CR 707), faisait partie de la collection de Romilda Bollati di Saint Pierre, veuve Turati, figure de proue de la vie intellectuelle et sociale turinoise de l'époque, qui l'avait achetée lors de l'exposition susmentionnée.

Notes biographiques sur Renato Wild

Renato Wild était issu dans une famille suisse d'industriels du coton. Son père, Emilio Wild, décida de développer l'entreprise en Italie et s'installa à Turin, où Renato (René pour sa famille et ses amis) naquit le 19 décembre 1894. Il fit des études à Berne jusqu'en 1914, puis rejoignit l'armée italienne, acquérant ainsi la nationalité italienne. Pendant la Première Guerre mondiale, alors qu'il était au front comme officier, il déposa auprès du Tribunal fédéral de Lausanne une demande de renonciation de sa nationalité suisse, mais cette demande fut rejetée.¹⁷ Par la suite, de 1938 à 1950 environ, Renato Wild habita Zurich, où il sécurisa sinon toute sa collection d'art du moins les pièces les plus importantes, qu'il ramena en Italie en 1950.¹⁸



*Fig. 4. Renato Wild dans un bateau devant la Villa Roccabruna, 1911
(Courtesy Archivio Renato Wild).*

Il fut bientôt clair que ni les goûts ni les intérêts des deux fils d'Emilio Wild et de sa femme Anna Siber (descendante d'industriels de l'acier zurichois), Enrico et Renato, ne les destinaient à suivre les activités industrielles de leur père, qui furent au contraire reprises par le mari de sa fille Elena, Edilberto Cavallo. L'entreprise Wild, point de référence important dans le monde industriel italien de la

17. Voir le dossier de documents personnels de Renato Wild (ARW).

18. *bid.* La première entrée dans le registre des résidents de Zurich est datée du 5 mai 1938, date à laquelle Wild avait déménagé de Stockerstr. 23 à Tödistr. 9. Pendant les années de guerre, il existe des preuves des dons généreux de Renato Wild à la communauté italienne de Suisse. En 1926, Renato avait épousé Geltrude Rotter, la fille d'un banquier viennois, dont il divorça par la suite.

première moitié du XX^e siècle, poursuit ses activités jusqu'à sa fermeture dans les années 1970.¹⁹

Enrico et Renato Wild manifestent très tôt des intérêts intellectuels et préfèrent un mode de vie non seulement somptueux, ce qui était naturel pour les descendants d'une riche dynastie industrielle, mais aussi plutôt extravagant. Quant à Enrico, après des études d'architecture à l'École Polytechnique de Zurich, il fait preuve d'intérêts culturels éclectiques et variés allant jusqu'à l'Égypte ancienne et le spiritisme. Il mène une vie retirée, enfermée parmi les livres de sa vaste bibliothèque, d'abord à Turin puis à la Villa Roccabruna à Blevio (la résidence familiale au bord du lac de Côme), interrompue uniquement par sa passion des grands voyages.²⁰



Fig. 5. Renato Wild avec deux amies à la Villa Roccabruna, avant 1915
(Courtesy Archivio Renato Wild).

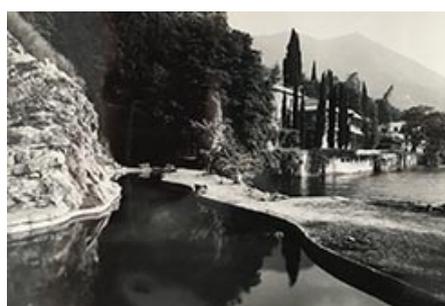


Fig. 6. Travaux sur la piscine de la Villa Rospini, Blevio (c. 1955)
(Courtesy Archivio Renato Wild).

La personnalité de son frère cadet Renato est tout aussi complexe (**fig. 4, 5**) : grand, beau, élégant, il mène une vie raffinée entre Turin, Milan et Blevio, sur le lac de Côme, d'abord dans la villa familiale puis dans la Villa Rospini, qu'il avait héritée de son père en 1941.

19. Voir Carla F. Gütermann, « Industriali svizzeri a Torino », *ArteStoria*, 52, 2011, p. 504-519.

20. Marié trois fois, Enrico s'était ensuite lié avec la pianiste Magda Brard. Voir Roberto Festorazzi, *La pianista del duce. Vita, passioni e misteri di Magda Brard...*, Milan, Simonelli, 2000, p. 63-70. L'auteur, qui consacre quelques pages à Renato Wild, s'appuie principalement sur les souvenirs des descendants d'Enrico Wild.

Ici, au cours des années 1950, il effectue d'importantes rénovations et y installe la partie la plus importante de sa collection d'art, ainsi qu'une piscine scénographique construite en 1957 (**fig. 6**) par le sculpteur Heinz Henghes, dont Wild était devenu mécène vers le milieu des années 1930.²¹



Fig. 7. Guglielmo Ulrich, Tenda Wild, Forte dei Marmi, début des années 1930.

Wild évolue dans des univers exclusifs, son centre d'activités se trouvant non pas dans les affaires familiales mais dans sa passion pour les arts. Mais rappelons aussi que son expérience au front pendant la Première Guerre mondiale avait marqué physiquement et psychologiquement le jeune René. Blessé au pied, il devient vite victime d'une dépendance aux opiacés pour échapper à la douleur physique.²² Plusieurs anecdotes se rapportent à cette époque, comme les étés passés à Forte dei Marmi dans une luxueuse tente en bord de mer (**fig. 7**),²³ afin d'éviter au maximum de porter des chaussures ; ou l'épisode du voyage à Londres de 1948 avec Leonor Fini et le collectionneur britannique Edward James, qui a été raconté par Peter Webb. Wild partageait certains traits et penchants avec James, qui était célèbre pour sa collection d'œuvres surréalistes, et tous deux figuraient parmi les plus importants collectionneurs de Fini à l'époque. En 1948, James avait invité Fini à passer Noël chez lui à

21. Selon Festorazzi (*op. cit.*, p. 94), les sculptures de colombes sur les colonnes de la piscine auraient été conçues par Pablo Picasso.

22. Sa mère Anna Siber et son frère Enrico furent également victimes de la dépendance aux opiacés. Voir *Ibid.*, p. 91.

23. Comme nous le verrons ci-dessous, la tente-maison fut conçue au début des années trente par l'architecte Guglielmo Ulrich, partenaire et ami de Renato Wild.

West Dean, dans le West Sussex, et leur voyage en train jusqu'à Londres s'était déroulé en compagnie de Renato Wild :

He [Renato Wild] was a modern Des Esseintes, an aesthete with a love of collecting who lived in a beautiful house on Lake Como that was looked after by seven servants. Both men were homose-xual, and fond of Leonor. She did not reciprocate their affections but accepted their friendship, as they were significant patrons or her art. They travelled in adjacent compartments of the wagon-lit. Wild had his own beautiful white silk sheets and silk handkerchiefs in a variety of colours so as not to confuse them with the sheets when in bed. When he opened his toiletries case, he was horrified to discover that he had no morphine ; he telephoned his maid from the ferry terminal in Paris to instruct her to take a plane to London so that she would arrive ahead of them with the necessary supplies.²⁴

Renato Wild et le sculpteur Henghes

Wild puisa sa principale raison d'être dans le mécénat et la collection, passions qu'il partageait avec Virginia Bourbon del Monte Agnelli, avec qui il fut en bonne entente à partir des années 1930 : tous deux, par exemple, s'intéressaient à la sculpture de Heinz Henghes (c'est-à-dire Gustav Heinrich Clusmann). Henghes, qui acquit la citoyenneté britannique dans les années 1950, naquit à Hambourg et passa de nombreuses années de sa jeunesse aux États-Unis et en France avant de séjourner pendant quatre ans en Italie. En 1933, il débarque à Rapallo, où Ezra Pound, qui détecte chez lui une affinité avec l'œuvre d'Henri Gaudier-Brzeska, l'aide à aménager son propre atelier. L'année suivante, à Milan, il entre en contact avec Kay Sage (alors princesse K de San Faustino) et Renato Wild, qui devient aussitôt son mécène. Virginia Agnelli le soutiendra aussi par l'intermédiaire de Wild, en collectionnant ses sculptures. Dans le modernisme poli et raffiné de Henghes, on perçoit des références à l'art de Constantin Brâncuși et d'Isamu Noguchi, entre autres.

Henghes présente ses tableaux récents dans une série d'expositions à Gênes, à Turin et à la Galleria del Milione de Milan

24. Peter Webb, *Sphinx : The Life and Art of Leonor Fini*, New York, The Vendome Press, 2009, p. 145.

(en juin 1935 et novembre 1936). Les bulletins de la galerie milanaise répertorient quelques illustrations des œuvres exposées et des textes du sculpteur,²⁵ et recensent les principaux collectionneurs de l'artiste, parmi lesquels figuraient le prince de San Faustino et Ezra Pound (à Rapallo), Virginia Agnelli (à Turin) et Renato Wild, l'architecte Tomaso Buzzi et Carlo Carrà (à Milan). Mais l'exposition de 1936 est d'autant plus intéressante qu'elle se concentre sur un autre aspect du collectionneur Renato Wild, à savoir sa passion pour les arts appliqués et le mobilier. À cette occasion, en plus des œuvres de Henghes, la Galleria del Milione expose six peintures à l'huile de K.S.F. (la future Kay Sage) et quelques meubles conçus par Renato Wild. Dans le texte qui l'accompagne, Henghes, faisant appel à Alfred Barr et Lewis Mumford, plaide la cause de la suppression des barrières entre l'art et la vie, concept qui régirait à son avis le mobilier de Wild, dont la beauté lui semble venir de sa simplicité et sa fonctionnalité.²⁶

Le texte de Henghes, qui avait également consacré quelques lignes à l'abstraction géométrique de K.S.F, représente un témoignage important de l'activité de Renato Wild en tant que designer de meubles et entrepreneur pour sa société Ar. Ça, activité qui avait culminé la même année que l'exposition Milione dans sa participation à la *VI Triennale* de Milan. Bien que le bulletin de la galerie n'ait malheureusement reproduit aucun des meubles conçus par Wild, ni des photos de l'installation, il est possible de s'en faire une idée à partir des propos de Henghes lui-même, qui dans sa recherche d'un langage sculptural essentiel avait accueilli favorablement la juxtaposition de ses œuvres avec le caractère élémentaire du style de Wild.²⁷

25. Le texte, qui fut publié en italien dans le bulletin de 1935, paraîtra également dans la revue anglaise *The Studio* : Henghes, "And now...?", *Il Milione*, 42, 1935, p. 3-4.

26. Voir Henghes, "Texte sans titre", *Il Milione*, 48, 1936, p. 5.

27. *Ibid.*, 5.

La passion de Renato Wild pour le design, la collaboration avec Guglielmo Ulrich et l'expérience de la société Ar. Ça

Les activités de Renato Wild comme créateur et entrepreneur dans le domaine des arts industriels sont à mettre en relation avec la connaissance qu'il fit du jeune architecte Guglielmo Ulrich, avec qui il monta au début des années 1930 un studio de design de meubles, d'objets d'art et d'ameublement appelé Ar. Ça. Le logo de l'entreprise (**fig. 8**) représente une arche de Noé stylisée, dont on peut imaginer qu'elle devait sauver l'humanité du mauvais goût général. Dans un carnet manuscrit, retrouvé dans ses archives, Ulrich décrit Wild, avec qui il avait collaboré étroitement jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, comme un « gentleman qui était alors un ami cher ».²⁸



Fig.8. Logo de la société Ar.Ca., Milan.

À l'heure où triomphait le style monumental du XX^e siècle, Ulrich semblait réconcilier l'irréconciliable, la production de masse et le travail artisanal, grâce à son attention aux matériaux. Son idéal était la maison moderne, luxueuse mais fonctionnelle, où les meubles anciens d'une famille pourraient s'harmoniser avec la nouveauté. Un certain monumentalisme, datant de ses débuts, subsiste parfois dans ses solutions d'ameublement, mais disparaît par la suite dans les années 1950.

Wild a certes joué un rôle essentiel dans la création des contacts indispensables auprès de la clientèle haut de gamme et raffinée de

28. Giancorrado Ulrich, « Words, he liked little... », in Scacchetti, *op. cit.*, p. 492.

Turin et Milan qui s'était intéressée à la production Ar. Ça (Agnelli, Mondadori, Pirelli, Visconti, Gavazzi, Dubini, etc.). Il est toutefois plus difficile de cerner l'apport conceptuel de Wild aux projets de l'entreprise, même s'il est évident que cette nouvelle dimension créatrice répondait concrètement à sa passion pour les arts. Selon De Guttry et Maino, Renato Wild « était doté d'un talent unique dans la recherche de matières inhabituelles pour ses meubles ». ²⁹ À partir de 1931, une vingtaine d'ouvriers d'une usine créée par Wild lui-même fabriquaient des meubles Ar. Ça, commercialisés ensuite dans une boutique de Milan, Via Montenapoleone, dirigée par un associé de Wild et Ulrich, le baron Attilio Scaglia. Leur gamme de meubles se caractérisait par de forts contrastes chromatiques, l'utilisation de bois exotiques et de matières nouvellement créées, l'utilisation du cuir comme élément décoratif, ³⁰ et le goût des contrastes (meubles en bruyère avec poignées en marbre, bureaux en palissandre foncé avec inserts en cuir clair, bureaux en cuir clair avec poignées en ivoire, etc.). C'est précisément cette expérimentation au niveau des matières, notamment du cuir (galuchat, peau de serpent, parchemin), qui a marqué le style d'Ulrich et Wild, et nous savons que ce dernier avait personnellement conçu un certain nombre d'objets. Quelques-uns de leurs choix, comme l'utilisation du parchemin, offraient un modèle qui fut largement repris ensuite par le marché. ³¹

La production Ar. Ça, bien accueillie par les magazines d'architecture de l'époque, à commencer par *Domus*, ³² fut exposée à la *Triennale* de Monza en 1930 et à la *Triennale* de Milan de 1933 et 1936. Cette dernière présentait une chambre de dame avec salon (que Renato Wild n'avait pas hésité à transformer en sa propre chambre personnelle, détail qui nous aide à comprendre une autre facette de sa personnalité complexe), où les caractéristiques du design que nous avons identifiées sont à nouveau mises en évidence. Dans l'espace en question, en effet, des pièces telles que la table à

29. Irene De Guttry, Maria Paola Maino, *Il mobile déco italiano 1920-1940*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 246-276, citation à p. 246.

30. *Ibid.*, 246.

31. *Ibid.*, 276.

32. « In 1932 Ar. Ça became a steady advertiser in *Domus*, and in that year their pieces of furniture were published as many as five times as examples of *luxury and modernity* », Scacchetti, *op. cit.*, p. 41.

trois pieds au dessus de marbre (**fig. 9**) et la grande coiffeuse, qui mêle bois noir brillant, cuir clair et mousseline, contrastaient avec le verticalisme démesuré du monumental lit à baldaquin (**fig. 10**) ; un lustre composé de trois cercles et miroirs métalliques disposés de manière asymétrique complétait ce somptueux ensemble théâtral, qui semblait fusionner de manière éclectique modernisme et goût aristocratique, ce qui nous permet de mieux cerner la clientèle exclusive de la société Ar. Ça. On peut se demander, en effet, combien la présence de Renato Wild, habitué à un style de vie princier, peut avoir influencé la dérive luxueuse d'Ar. Ça.³³



Fig. 9. G. Ulrich et R. Wild, Ar.Ca. Bedroom (petite table), VI Triennale di Milano, 1936.

Fig. 10. G. Ulrich et R. Wild, Ar.Ca. Bedroom (lit à baldaquin), VI Triennale di Milano, 1936.

Quant au choix de matériaux insolites et exotiques, on en avait déjà fait l'essai depuis quelque temps en France : l'ébéniste Adolphe Chanaux utilisait le galuchat depuis 1913 ; au premier rang aussi, Jean-Michel Frank qui, depuis les années 1920, poussait l'aristocratie et la haute société parisienne à adopter une nouvelle conception du design de luxe. En témoigne sa façon de revisiter

33. À cet égard, il peut être utile de rappeler que l'entreprise de Wild et Ulrich fut au centre d'une controverse sur le luxe. Si, jusqu'en 1936, la ligne de production Ar. Ça. reçut le plein soutien de Giò Ponti, dès 1933, on enregistre des signes de rejet pour ce qui semblait être une ostentation excessive du luxe, à la limite du mauvais goût : à la ligne défensive d'Ugo Ojetto, qui parle d'un « luxe nécessaire », répondent les attaques d'Edoardo Persico, qui définit les projets d'Ulrich comme des décors clinquants et exhibitionnistes. *Ibid.*, p. 42.

l'hôtel particulier des vicomtes de Noailles, qui comprenait un salon recouvert d'un simple parchemin, un piano à queue en sycomore, et une terrasse éclairée par dix-huit phares d'automobile.³⁴ Le numéro de novembre 1935 de *Domus* comprenait un hommage à Frank, mais on peut se demander si Renato Wild, à l'aise dans un environnement cosmopolite et international et se rendant fréquemment à Paris, ne pouvait avoir eu connaissance de ces nouveautés avant cette date. Toujours est-il que, même si certains choix de matériaux se retrouvent chez tous les deux, l'approche de la gamme Ar. Ça. – où le luxe est parfois ostentatoire plutôt que discret – n'est guère la même : les meubles de l'entreprise étaient des pièces uniques dont le succès dépendait de la grande maîtrise des menuisiers de l'entreprise. Il est probable que Renato Wild lui-même avait beaucoup contribué à l'organisation et à la gestion de ces aspects entrepreneuriaux.

Bref, la personnalité de Renato Wild en tant que décorateur, du moins à la lumière de nos connaissances actuelles, semble s'articuler, voire se partager, sur deux fronts : le mobilier exposé à la Galleria del Milione en 1936 (d'après l'évaluation critique faite par son ami le sculpteur Henghes) parle un langage de simplicité et d'essentialité, tandis que d'autres objets, conçus en collaboration avec l'architecte Ulrich, semblent orienter ce goût vers le faste et le luxe.

C'est le déclenchement de la guerre qui met fin à cette époque : Renato Wild s'exile en Suisse, la boutique de la Via Montenapoleone est fermée et Guglielmo Ulrich, lors de la reprise de ses activités d'après-guerre, opte pour un style moins voyant, abandonnant ses recherches sur les matières exotiques. À l'époque de la société Ar. Ça, au début des années 1930, Ulrich avait conçu (et dans certains cas réalisé), entre autres, l'ameublement de la résidence d'Enrico Wild à Turin et de l'appartement de son frère Renato à Milan, viale Bianca Maria 24. Ce dernier mobilier peut en quelque sorte fournir un indice supplémentaire pour la reconstitution précise du type d'environnement raffiné dont Wild s'était entouré : voir notamment la coiffeuse en bois (**fig. 11**) et l'armoire en

34. Voir Laurence Benaïm, *Jean-Michel Frank. Le chercheur du silence*, Paris, Grasset, 2017, p. 82-84 et 166-167.

linoléum aux détails en acajou (**fig. 12**) (1931) ; la chaise en bois de palmier et veau marron (1933) (**fig. 13**) ; et enfin, le canapé en soie à pied en noyer (1935) (**fig. 14**).

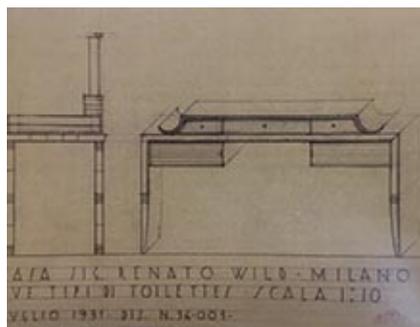


Fig. 11. G. Ulrich, Coiffeuse en bois, Casa Wild, 1931.

Fig. 12. G. Ulrich, Armoire en linoléum blanc avec des détails en acajou, Casa Wild, 1931.



Fig. 13. G. Ulrich, Chaise en bois de palmier et en bois de veau brun, House Wild, 1933.

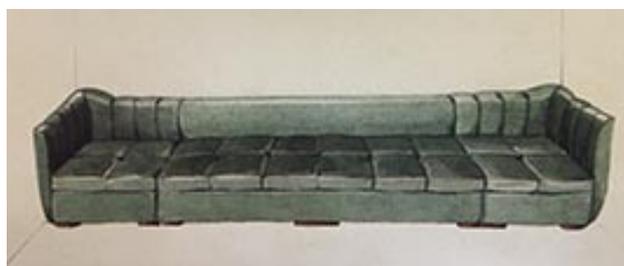


Fig. 14. G. Ulrich, Canapé en soie avec pieds en noyer, Casa Wild, 1935.

Renato Wild collectionneur de Leonor Fini

Il ne fait aucun doute que Renato Wild fut le principal collectionneur de Leonor Fini, non seulement en Italie mais probablement aussi au niveau international. Il commença à s'intéresser à l'artiste à la fin des années 30 et se remit à la fréquenter et à acheter ses tableaux après la guerre. Sur la base du catalogue raisonné des tableaux de l'artiste et de la documentation dont nous disposons, nous pouvons reconstituer le noyau principal de la collection de Wild. Celle-ci comprenait une vingtaine d'œuvres de Fini, des tableaux pour la plupart, mais aussi des dessins, qui se trouvaient principalement dans la Villa Rospini à Blevio mais aussi dans son appartement à Milan et en partie à Zurich pendant les années de guerre. Rappelons que la collection, comme on le verra plus loin, comprenait également des tableaux de Leonora Carrington et de Pavel Tchelitchew. Elle constituait ainsi une référence dans l'Italie des années 1950 et 1960 en ce qui concerne le goût pour un art fantastique et visionnaire

Voici une liste des œuvres de Fini ayant appartenu à Renato Wild (la plupart jusqu'à sa mort en 1965), accompagnées du titre, de la date et du numéro d'identification figurant dans le catalogue raisonné ou, dans le cas des dessins, avec la référence aux publications qui les ont reproduites (liste certainement sujette à des corrections, surtout pour un petit groupe problématique de tableaux, et à des ajouts ultérieurs, notamment en ce qui concerne les œuvres graphiques) : *Portrait d'enfant*, 1935-40 (CR 144) ; *Portrait de Renato Wild I*, 1939 (CR 188) ;³⁵ *Femme assise sur un homme nu*, 1942 (CR 264) ; *Sphinx Regina*, 1943 (CR 292) ;³⁶ *Autoportrait au turban*, 1943-44 (CR 311) ; *La grande racine*, 1943-50 (CR 315) ; *Sphinx Philagria I*, 1945 (CR 330) ;³⁷ *Sphinx Philagria II*, 1945 (CR 332) ; *La cible / The Target / Espagne / Crâne du poisson africain / Bersaglio*, 1945-50 (CR 336) ; *Le Tournoi / Petite divinité chtonienne / Sphinx prisonnier / Torneo / Deux femmes dans un univers végétal*, 1946 (CR 353) ; *Portrait de Renato Wild II*, ça.

35. La date de ce tableau, comme on le verra, doit être avancée.

36. Ce tableau, comme on le verra, ne fut terminé que deux ans plus tard.

37. Toutefois, comme nous le verrons, ce tableau ne resta pas dans la collection Wild.

1946 (CR 369); *Stryges Amaouri*, 1947 (CR 370); *La fille du maçon*, 1950 (CR 415); *Portrait de Jean Genet I*, 1950 (CR 417); *Decorative panel I*, ça. 1950 (CR 439);³⁸ *Decorative panel II*, ça. 1950 (CR 440); *Decorative panel III*, ça. 1950 (CR 441); *L'Escalier dans la tour*, 1952 (CR 470); *Bagnard* (1950; gouache);³⁹ *Bagnard* (1950; gouache).⁴⁰

Beaucoup de ces œuvres furent manifestement achetées par Wild auprès de l'artiste elle-même : par exemple, dans le cas du premier portrait du collectionneur, lors d'un séjour de Fini à Milan ; ou, en ce qui concerne *L'Escalier dans la tour*, dans son atelier parisien. Cependant, la chronologie de l'ensemble des achats reste à préciser, ainsi que la possibilité que certaines ventes aient pu s'effectuer à l'occasion des expositions de l'artiste.⁴¹ En tout cas, les relations de Wild avec Fini commencèrent dans les années 1930, certainement avant 1937, puis reprurent après la guerre, au moins à partir de 1946, pour s'intensifier au cours des années 1950.

À cet égard, l'épisode de l'exposition personnelle de Leonor Fini à Zurich, qui eut lieu en avril 1942 à la Galerie Indermauer, mérite également d'être approfondi.⁴² Wild, qui avait vécu à Zurich de 1938 à 1950, avait-il visité l'exposition ou avait-il participé d'une manière ou d'une autre à son organisation ? Il n'acheta certainement aucune

38. En fait, comme nous le verrons, cette œuvre, ainsi que les deux autres panneaux décoratifs, furent réalisés plus tard.

39. Voir Marcel Brion, *Leonor Fini et son œuvre*, Paris, Pauvert, 1955, non paginé.

40. *Ibid.* Il faut rappeler qu'une autre œuvre graphique représentant un sphinx, appartenant probablement à Renato Wild, se trouve actuellement dans une collection privée, et que d'autres dessins et aquarelles devaient certainement faire partie de sa collection. Parmi ces derniers, il devait y avoir ceux représentant des nus masculins, que Fini, lors du voyage en train de 1948 mentionné ci-dessus, montra à Renato Wild et à Edward James, qui en acheta quelques-uns. Voir Peter Webb, « La vie de Leonor Fini », in CR, p. 547.

41. Sur ce point, les documents des archives Leonor Fini de Yale pourraient ouvrir de nouvelles perspectives.

42. En 1941, Fini participa également à une exposition collective à Zurich, intitulée *Exposition surréaliste*, dans une galerie qui semble en quelque sorte liée à celle de l'année suivante, l'Atelier Boesiger & Indermauer. Je n'ai pas pu consulter le catalogue de cette exposition, à supposer qu'il y en ait un.

des œuvres importantes exposées, bien que certains des thèmes qu'il privilégiera par la suite soient déjà présents dans l'exposition.⁴³

Grâce à l'examen des livres et des catalogues consacrés à Fini dans les années 1950, on peut établir quelques repères pour la constitution de la collection de Renato Wild qui, dès 1951, année de parution de deux petites monographies sur l'artiste,⁴⁴ comprenait certainement les tableaux suivants : *Sphinx Regina* (**fig. 15**), *Sphinx Philagria II* et *Torneo*. Le premier y est indiqué comme appartenant à la 'Renato Wild Collection, Zurich', les deux autres à la 'Renato Wild Collection, Blevio'.⁴⁵ Ce fait est confirmé par le dépliant de l'exposition vénitienne de 1951, où les trois tableaux sont catalogués comme appartenant à la collection Wild et toutes les trois à Blevio.⁴⁶ Entre 1946 et 1951 Wild avait donc acheté les trois tableaux, alors qu'il semble que quatre autres œuvres qui figureront ensuite dans sa collection ne lui appartenaient pas encore : *Stryges Amaouri* ; *La Cible* ; *La Fille du maçon* ; *La Grande Racine*.⁴⁷

Grâce aux légendes de la deuxième monographie sur Fini de 1955,⁴⁸ on peut déduire que dans la période 1952-1955 Wild aurait acheté trois autres tableaux (*La Fille du maçon*, *La Cible* et *La Grande Racine*) et deux gouaches intitulées *Bagnard*. D'ailleurs, grâce à la correspondance de Fini, dont nous reparlerons plus loin,

43. Selon le catalogue de l'exposition, qui consiste en fait en deux simples pages avec une liste des œuvres et un texte d'Edmond Jaloux, vingt œuvres furent exposées à Zurich, dont les deux versions de *D'un jour à l'autre*, *Opération* (c'est-à-dire l'autportrait avec André Pieyre de Mandiargues) et le *Portrait du comte Giorgio Ottone*.

44. Les deux volumes furent publiés simultanément en version italienne et française pour la même série ("Galleria", dirigée par Orio Vergani) et le même éditeur, avec des illustrations identiques (à l'exception des légendes) mais avec des textes différents des auteurs respectifs. Voir Raffaele Carrieri, *Leonor Fini*, Milan, Editoriale Periodici Italiani, 1951 ; Gérald Messadié, *Leonor Fini*, Milan, Editoriale Periodici Italiani, 1951.

45. Comme nous l'avons déjà mentionné, ce fut au début des années 1950 que Wild ramena ses biens en Italie : probablement, sa collection fut partagée entre l'Italie et sa maison de Zurich pendant un certain temps.

46. Voir *Leonor Fini*, catalogue de l'exposition (Venise, Galleria dell'Ala Napoleonica), Venezia, 1951, p. 4.

47. J'ai indiqué 1946 comme terme *a quo* car il me semble très improbable que de tels achats aient pu avoir lieu pendant les années de guerre.

48. Brion, *op. cit.*

on peut ajouter que l'achat de *L'Escalier dans la tour* et des trois panneaux décoratifs avec champignons, papillons et poissons aurait eu lieu vers 1953. Les données de la bibliographie ci-dessus ne sont présentées cependant qu'à titre indicatif, et on ne peut exclure la possibilité que, dans les deux monographies de 1951 et 1955, la localisation des tableaux ne figure pas toujours afin de ne pas donner au lecteur l'impression que la plupart des œuvres de l'artiste appartenaient au même collectionneur, comme en témoigne le fait que, dans le volume de 1955 *Sphinx Regina* et *L'Escalier dans la tour*, certainement dans la collection de Wild à cette date, ont été reproduits sans indiquer son nom. Des preuves documentaires supplémentaires seront donc nécessaires pour sortir du domaine des hypothèses et établir une chronologie plus précise des acquisitions.



Fig. 15. L. Fini, *Sphinx Regina*, 1943, collection privée
(© Leonor Fini, par SIAE 2021).

En ce qui concerne l'agencement définitif de la collection, il convient de mentionner une lettre de 1965, écrite par le gardien de la Villa Rospini après la mort de Renato Wild et adressée à la nièce du collectionneur. Elle répertorie tous les tableaux de Fini à Blevio à ce

moment-là afin d'identifier ceux dont l'artiste avait demandé le prêt pour son exposition solo en Belgique la même année. Il en ressort que parmi les tableaux connus comme faisant partie de la collection, douze étaient à la Villa Rospini à l'exception de deux qui se trouvaient dans l'appartement de Wild à Milan. Le gardien mentionne explicitement neuf tableaux (identifiés comme *Portrait d'enfant*, *Femme assise sur un homme nu*, *Sphinx Regina*, *La Grande Racine*, *La Cible*, *Stryges Amaouri*, *La Fille du maçon*, *Portrait de Jean Genet I* et *L'Escalier dans la tour*), et trois autres dans la salle à manger de la Villa Rospini (vraisemblablement les trois panneaux décoratifs). Pour les tableaux de Milan, il précise : « Je ne me souviens pas exactement de ce qu'ils représentent, et je ne saurais dire non plus s'ils sont restés là pour meubler la chambre du Signore ou s'ils ont été offerts ainsi que beaucoup d'autres objets ». ⁴⁹

La plupart des neuf œuvres indiquées par le gardien, les trois panneaux et deux autres tableaux (*Autoportrait au turban* et *Portrait de Renato Wild II*) sont encore réunis aujourd'hui dans une collection privée. En revanche, quatre œuvres importantes de Fini manquaient déjà, ou avaient en tout cas été séparées de la collection, soit au moment de la mort de Wild soit auparavant (peut-être parce qu'elles avaient été revendues ou offertes par Wild, ou parce qu'elles furent attribuées à d'autres héritiers du collectionneur. Elles présentent donc une série de problèmes encore non résolus en ce qui concerne la reconstitution de leur provenance : il s'agit de *Portrait de Renato Wild I* (localisation actuelle inconnue) ; *Le Tournoi* ; ⁵⁰

49. Lettre de Sabatino Bruni à Bianca Maria Cavallo, 13/02/1965 (ARW).

50. L'œuvre a été vendue aux enchères le 23 octobre 2015 pour 187 500 € (voir Christie's Auction, Paris, Art moderne, Lot 109, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5941195>). Cependant, les deux versions de la provenance du tableau respectivement dans le catalogue de la vente Christie's et dans le CR sont discordantes : selon la première, le tableau serait entré dans la collection Wild en provenance de la collection de Georges Sébastien (autre grand collectionneur de Fini) en Tunisie, puis serait passé dans deux autres collections privées avant la vente de 2015 ; selon le CR (p. 330, n° 353), *Le Tournoi* aurait été à l'origine dans la collection Wild, puis serait passé dans celle de G. Sébastien et serait finalement arrivé dans celle de Karl Harrington (ce dernier fut le dernier compagnon de Renato Wild et avait sa propre chambre dans la Villa Rospini). Il semble toutefois étrange que le tableau soit arrivé dans les mains de Karl non pas

Sphinx Philagria I,⁵¹ *Sphinx Philagria II*⁵² (les trois dernières sont actuellement dans une collection privée non identifiée).

Les portraits du collectionneur Renato Wild

La collection comprenait deux portraits de Renato Wild, peints par Leonor Fini respectivement avant et peu après la Seconde

directement de Wild mais à travers Sébastien. Sur la base des indications des deux monographies de 1951 et de l'ouvrage de A. Schwarz (Sauvage, *op. cit.*, n° 39), l'œuvre aurait dû se trouver à Blevio de 1951 à 1957.

51. Leonor Fini se plaint de ne plus savoir où se trouvait le *Sphinx Philagria I* dans une lettre non datée adressée à Mario Praz (citée dans Strukelj, *op. cit.*, p. 35), écrite alors que l'artiste travaillait déjà à la deuxième version du tableau (c'est-à-dire vers 1945, si l'on tient compte de la référence de Fini à un nouveau *Sphinx Philagria* qui était en cours de réalisation dans une lettre à Pieyre de Mandiargue datée du 10/07/1945, alors que dans une lettre antérieure datée du 12/06/1945, ce dernier commentait la photo qu'il avait reçue de *Sphinx Philagria I*, qui était donc déjà terminé à cette date ; voir *L'ombre portée*, *op. cit.*, p. 447, 457). D'après le CR et plusieurs publications antérieures (Brion, *op. cit.* ; *Leonor Fini*, catalogue de l'exposition (Londres, Kaplan Gallery), London, 1969 ; Constantin Jelenski, *Leonor Fini*, Lausanne, Clairefontaine, 1968, p. 161 ; *Le livre de Leonor Fini*, Lausanne, Mermoud-Clairefontaine, 1975, p. 235), l'œuvre *Sphinx Philagria I*, initialement propriété de Wild, serait entrée dans la collection de la comtesse Solari à Rome avant 1955 et y serait restée au moins jusqu'en 1975 (jusqu'à présent, je n'ai pu trouver aucune trace de ladite comtesse et de sa collection, qui comprenait également le *Sphinx amalburga* de 1941, CR 245) ; le tableau rejoint ensuite la collection parisienne Ertegun & Filippacchi et fit finalement l'objet de deux ventes aux enchères, respectivement à Rome (Finarte, 1987) et à Londres (Sotheby's, 1988).

52. Ce tableau présente également un certain nombre de problèmes non résolus. Sur la base d'une lettre de LF à B.M. Cavallo, la nièce du collectionneur, datée du 23/04/1965 (ARW), on peut supposer que le tableau n'était plus à Blevio à la mort du collectionneur : « Il est dommage que le *Sphinx Philagria* manque [pour l'exposition]. Qui sait qui l'a ? ».

Pourtant, dans une monographie de 1975 (*Le livre de Leonor Fini*, *op. cit.*, p. 234), l'œuvre est mentionnée comme faisant partie de la « Collection Cavalli, Turin », une erreur d'impression évidente pour « Cavallo ». B.M. Cavallo décrit également l'œuvre dans une liste de huit tableaux, probablement établie en février/mars 1965 pour identifier les tableaux à envoyer à l'exposition belge en préparation (ARW) : simple liste destinée à reconnaître les tableaux, dont les titres, comme il ressort de plusieurs documents, étaient trompeurs, ou inventaire des œuvres encore présentes à Blevio ? Les incohérences demeurent même pour l'histoire ultérieure de l'œuvre,

Guerre mondiale. C'est le premier des deux, *Portrait de Renato Wild I* (CR 188) (**fig. 16**), qui permet de dater leur première rencontre, à Milan vers la fin des années 1930, comme l'indique une lettre de l'artiste à André Pieyre de Mandiargues (non datée mais attribuée à fin 1937 ou début 1938). L'artiste se plaint des problèmes rencontrés au moment de donner les derniers coups de pinceau à un tableau et, s'agissant du portrait en question, de l'extrême difficulté à saisir le caractère du modèle qui, dans le cas de Renato Wild, lui paraissait tout à fait insaisissable et changeant :⁵³

Aujourd'hui, j'ai peint. Je déteste travailler des tableaux presque achevés. C'est très énervant. Il y a toujours un petit détail qui se refuse à la perfection. Et puis ce Wild a 100 têtes. C'est affreux. Tantôt il ressemble au kaiser, tantôt à un Mongol, tantôt à un Suisse décadent. Il est très difficile de concentrer tous ces aspects. J'ai peint sa bouche au moins 30 fois. J'en ai assez. Il me tarde de l'avoir terminé.⁵⁴

qui fut vendue dans un lot de tableaux impressionnistes et modernes, Lot 30 (<https://www.sothebys.com/lot/1606/lot-30>) en juin 2016 pour le prix de 255 000 € : voir Sotheby's, *Art Impressionniste et moderne*, Lot 30 (<https://www.sothebys.com/lot/1606/lot-30>). La provenance du tableau, respectivement de la collection Wild et de la collection de Curtis Harrington, sont différentes : selon la provenance du tableau, respectivement de la collection Wild et de la collection de Curtis Harrington, le tableau aurait appartenu à un collectionneur américain de films d'horreur sophistiqués, à la fois avec Leonor Fini et son collectionneur américain, Curtis Harrington, *Nice Guys Don't Work in Hollywood* (1946), *The Movie Business* (1947), *Chicago, Drag City*, 1948, et *Wild à son héritier* (voir CR, p. 325, n° 353). Ce thème classique a été traité par Louis-Michel van Loo en 1788, *Portrait of a Man*, in *Figurationen des Portraits*, Timothy Grey et Martin Roussel (dir.), Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, p. 329-346.



54. *L'ombre portée*, op. cit., p. 223.

juin 2016 pour le prix de 255 000 € : voir Sotheby's, *Art Impressionniste et moderne*, Lot 30 (<https://www.sothebys.com/lot/1606/lot-30>). La provenance du tableau, respectivement de la collection Wild et de la collection de Curtis Harrington, sont différentes : selon la provenance du tableau, respectivement de la collection Wild et de la collection de Curtis Harrington, le tableau aurait appartenu à un collectionneur américain de films d'horreur sophistiqués, à la fois avec Leonor Fini et son collectionneur américain, Curtis Harrington, *Nice Guys Don't Work in Hollywood* (1946), *The Movie Business* (1947), *Chicago, Drag City*, 1948, et *Wild à son héritier* (voir CR, p. 325, n° 353). Ce thème classique a été traité par Louis-Michel van Loo en 1788, *Portrait of a Man*, in *Figurationen des Portraits*, Timothy Grey et Martin Roussel (dir.), Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, p. 329-346.

trouvé son exemple le plus célèbre dans les *Figurationen des Portraits*, Timothy Grey et Martin Roussel (dir.), Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, p. 329-346.

Fig. 16. L. Fini, Portrait de Renato Wild I, 1937-38, emplacement actuel inconnu.

L'artiste s'agace du caractère insaisissable de son modèle, allant jusqu'à évoquer les 100 personnalités du célèbre roman-collage de Max Ernst. En effet, les trois traits évoqués par l'artiste dans sa lettre sont présents dans le portrait, du trait austère et sévère provenant des origines suisses de Wild (rehaussé dans le tableau par le col en fourrure du manteau de général d'armée) aux pommettes hautes qui lui donnent une vague allure orientale ; quant à l'élégance raffinée et décadente, c'était certainement un trait distinctif fondamental de Renato Wild, dont la personnalité mystérieuse est également soulignée, d'abord par une boule de cristal où se reflète une fenêtre que le modèle indique explicitement, ensuite par une série d'objets dispersés sur la table, où se détachent deux coquillages.

À cette époque, Léonore Fini avait déjà à son actif une importante production de portraits, qui avaient certainement été, comme pour beaucoup d'autres artistes, une bonne source de revenus. En même temps, elle avait plus d'une fois exprimé son dédain pour le portrait, reprenant ainsi une vieille tradition qui y voyait en quelque sorte un genre inférieur. Si l'on feuillette par exemple sa longue correspondance avec Pieyre de Mandiargues, on trouve de nombreux

passages où Fini exprime sa déception face aux commandes de portraits, qui l'exposaient en outre aux exigences et au harcèlement des individus représentés. A Milan, fin 1937, au moment donc où elle exécutait le portrait de Wild, elle écrit à son ami qu'elle ne tenait pas à exposer à la Galleria La Cometa de Rome et qu'elle le ferait uniquement pour l'argent, un besoin pourtant réglé pour l'instant puisque, dit-elle, « je peux peindre tous les portraits que je souhaite. (Un tas de nouvelles crétines se sont présentées pour commander le leur) ». ⁵⁵

En 1944, le découragement devant cette activité rémunératrice alterne avec des élans d'enthousiasme pour certains portraits dans lesquels elle sent qu'elle s'exprime pleinement : « Pour le moment, je ne travaille qu'à des portraits et je n'ai pas commencé de nouveaux tableaux. Mais ces portraits sont une source de revenus indispensable. Du reste, certains d'entre eux deviendront de vrais et beaux tableaux ». ⁵⁶ D'ailleurs, quelques portraits plus élaborés artistiquement semblent lui donner plus de satisfaction : « J'ai presque achevé le portrait de Manolo B. (avec les plumes). Il est magnifique, notamment parce que le modèle a un très beau visage. Quand je le regarde (il a un côté magnétique), je suis envahie par une immense tristesse. Jamais la beauté ne m'a causé autant d'angoisse et de mélancolie. [...] j'ai peint un très beau drapé turquoise sur un buste violet (les couleurs des maniéristes !!) ». ⁵⁷

Si l'on feuillette le catalogue raisonné des œuvres de l'artiste, on comprend tout de suite à quel point le travail de portraitiste de Fini a été soutenu, et à quel point les résultats en sont inégaux : en effet, on

55. *Ibid.*, 216. Le fait que l'artiste utilise la forme féminine nous permet de penser que le jugement négatif ne s'appliquait pas à Renato Wild.

56. *Ibid.*, p. 379 (Rome, 16/03/1944). Voir aussi la lettre datée du 25/03/1944 ; *Ibid.*, p. 383.

57. *Ibid.*, p. 384 (Rome, 28/03/1944). Le deuxième portrait auquel il est fait allusion est celui de Lino Invernizzi. Voir CR 318 et 324. Rappelons que Leonor Fini avait l'habitude de peindre ses amis, auxquels elle offrait ensuite le tableau. A cet égard les souvenirs de son ami artiste Enrico Colombotto Rosso (peint par Fini en 1956, voir CR 550) sont bien connus ; voir Webb, « Leonor Fini's Life », *op. cit.*, p. 550. Parmi les expositions consacrées à Fini en tant que portraitiste, on peut citer par exemple l'exposition à la Mid-Twentieth Century Art Gallery à Los Angeles ou l'exposition de 2002 à La Malmaison, Cannes.

passe d'œuvres importantes et significatives à des portraits superficiels, réalisés uniquement pour satisfaire les exigences du modèle. Le portrait de Renato Wild, qui appartient certainement à la première catégorie, fait partie d'un groupe de portraits ambitieux inaugurés vers la fin des années 1930,⁵⁸ dans lesquels elle reprend des solutions techniques du 16^e siècle qui avaient déjà été assimilées dans les années 1920 par les artistes italiens du 'rappel à l'ordre', comme par exemple son maître Achille Funi (notamment dans *Portrait d'Umberto Notari* et *Portrait de Mario Chiattonne*, respectivement de 1921 et 1924). Ce sont des solutions auxquelles Leonor Fini avait déjà eu recours elle-même dans sa jeunesse (*Portrait de Lino Saba* ; *Portrait d'Italo Svevo*).⁵⁹ Dans cette nouvelle phase, en revanche, le fond devient monochrome, les vêtements, choisis avec soin, sont parfois excentriques ou voyants (*Portrait d'André Pieyre de Mandiargues au grand col de léopard*, 1938-1942).⁶⁰ L'attention de Fini se concentre sur l'introspection des modèles, à laquelle répond un ensemble d'objets au premier plan visant à évoquer leur intériorité, selon une pratique qui avait déjà été codifiée à la Renaissance. C'est le cas du portrait de Renato Wild dont nous avons parlé plus haut, ainsi que des portraits de Jean Schlumberger et Roderick Cameron.⁶¹ Parallèlement, l'artiste exécute des portraits de style classique destinés à une clientèle aristocratique aux goûts plus conventionnels, comme nous le voyons par exemple, à la même période, dans le *Portrait du comte Giorgio Ottone*, de 1939.⁶²

Quant au *Portrait de Renato Wild I*, qui jusqu'à présent était daté de 1939, il aurait été réalisé fin 1937 ou début 1938, selon la lettre de Fini. D'autres indices figurent dans un autre document : Virginia Agnelli, l'amie de Renato Wild, lui écrit de Londres en octobre 1937 pour le prévenir qu'elle ne pourrait pas venir à Milan et que le portrait qu'elle envisageait de faire faire par Leonor Fini devrait être reporté à une date ultérieure ; elle lui demande d'en informer

58. Voir Webb, *Sphinx*, *op. cit.*, p. 66-68.

59. Voir CR 10 et 31.

60. CR 185.

61. CR 191.

62. CR 194.

l'artiste.⁶³ On peut donc supposer que ce fut Renato Wild, en contact avec Leonor Fini dès 1937, qui mit l'artiste en rapport avec son amie, qui fit alors peindre son portrait à deux reprises : la première fois en 1939⁶⁴ et la seconde vers 1944.⁶⁵

Le deuxième portrait peint par Leonor Fini peu après la guerre, *Portrait de Renato Wild II* (vers 1946, CR 369) (**fig. 17**), est beaucoup plus petit et plus simple que le premier. La solution compositionnelle adoptée ici, centrée uniquement sur la tête sur fond neutre, devient fréquente dans l'œuvre de l'artiste à partir de cette date.⁶⁶



Fig. 17. L. Fini, Portrait de Renato Wild II, 1946, collection privée (photo de l'auteur)

Rappelons enfin que la collection de Renato Wild comprenait également un troisième portrait important, peint par Alberto Savinio vers 1948, actuellement dans une collection privée, qui témoigne des

63. Lettre de Virginia Agnelli à RW, Londres, octobre 1937 (ARW).

64. Voir CR 216.

65. Voir CR 323. Il faut toutefois noter que dans une lettre à Pieyre de Mandiargues datée de Rome, le 01/05/1945, dans laquelle, comme à l'accoutumée, Fini annonce à son ami qu'elle veut abandonner complètement le genre du portrait, elle précise qu'elle est en train de travailler à un second portrait de Virginia Agnelli avec sa fille. Les portraits en question pourraient donc être trois, ou bien le projet initial d'un double portrait pourrait s'être transformé en un portrait unique à identifier avec le n° 323 du CR, auquel cas la date de ce dernier devrait être légèrement modifiée.

66 Voir CR 403, 410, et 412.

visites estivales du collectionneur chez l'artiste à Poveromo, dans la Versilia.⁶⁷

Les thèmes de la collection Fini de Wild

Renato Wild a collectionné un ensemble très important d'œuvres de Leonor Fini datant surtout des années 1940 mais aussi du tout début des années 1950. Ce n'est pas un hasard si l'artiste avait demandé à plusieurs reprises à son collectionneur et, après la mort de celui-ci, à ses héritiers, d'en autoriser le prêt à des fins d'exposition. Elle les jugeait en effet particulièrement significatives pour une période spécifique de son activité, comme elle l'écrit à l'avocat Ottolenghi en 1965.⁶⁸



Fig. 18. L. Fini, *Femme assise sur un homme nu*, 1942, collection privée (photo de l'auteur).

Les thèmes dominants dans les œuvres réunies à Blevio, outre les portraits et le cas isolé des panneaux décoratifs, sont des variations de la 'belle dame sans merci' (figures de femmes dominatrices ou protectrices qui prennent la forme de sphinges ou de sorcières), ou des études naturalistes-minéralogiques où surgissent parfois des présences inquiétantes.

67. Voir Pia Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Milan, Electa, 1966, p. 192. La connaissance entre Wild et Savinio est confirmée par une brève note de ce dernier, datée du 20/05/1950, concernant l'achat d'une voiture appartenant au collectionneur (ARW).

68. Voir lettre de LF à Avv. Ottolenghi, 14/02/1965 (ARW).

Le premier thème comprend les sorcières de *Stryges Amaouri* (l'une humaine portant un bucrane comme un diadème, l'autre sauvage, présentant un œuf) qui veillent sur un homme nu, endormi et sans défense, emprisonné par le lierre enroulé autour de son corps sculptural. Autre exemple, la *Femme assise sur un homme nu* (**fig. 18**) est vaguement inspiré de *Céphale et Procri* de Piero di Cosimo pour les personnages du premier plan, tandis que l'arrière-plan présente un paysage lacustre bleu. Certes, ces tableaux, qui exaltent la beauté virile dominée ou surveillée par des figures féminines, très fréquentes dans la production picturale de Fini des années 1940, devaient répondre au goût de Renato Wild lui-même. En outre, le collectionneur, qui habitait sur les bords du lac de Côme, avait probablement dû apprécier les références lacustres dans le fond paysager du deuxième tableau.

Quant aux mondes végétal et minéral du second thème, évoquons le *Sphinx Regina*, qui ressemble à l'illustration d'un traité de botanique mais cache un œil inquiétant dans la racine au premier plan ; ou l'étude ostéologique de *La Cible*, ou encore le trompe-l'œil de *La Grande Racine*, qui évoque une tête de dragon.



Fig. 19. L. Fini, *Le Tournoi*, 1946, collection privée.

Il peut arriver que ces deux thèmes fusionnent, comme dans les deux versions du *Sphinx Philagria*, où les sphinx dominent une prairie parsemée de crânes, fossiles, insectes, œufs, et racines, tandis qu'en arrière-plan on aperçoit une ville mystérieuse (qui est en flammes dans le premier des deux tableaux). Il en est de même dans *Le Tournoi* (fig. 19), où les sphinx en symbiose sont enfermées dans des racines de bambou, comme des chrysalides qui se transforment lentement avant de prendre leur envol.

La collection Fini à Blevio constituait donc un ensemble très cohérent d'œuvres de grande qualité, que Renato Wild avait dû choisir en personne lors de ses fréquentes visites dans l'atelier parisien de l'artiste et qui témoignent non seulement de ses préférences artistiques précises mais aussi de son goût pour la collection d'œuvres d'un naturalisme onirique et fantastique. Sur ce point, il avait dû être en plein accord avec Fini, qui s'était plus d'une fois déclarée satisfaite de cette période de sa peinture où elle sentait enfin avoir atteint sa pleine maturité. Voyez comment elle s'exprime, à propos du *Sphinx Regina*, dans une lettre de juin 1945 à Pieyre de Mandiargues, écrite à Rome quelques jours avant le vernissage de son exposition au Studio La Finestra : « J'ai terminé aujourd'hui un tableau qui est, à mon avis, le plus beau que j'aie fait. (Il s'intitule *Sphinx Regina* et représente des racines de formes étranges, des feuilles de choux, un chou à la crème, de nombreuses petites feuilles, des chaumes, des herbes sèches, etc. Tu verras) ». ⁶⁹ La même année, ces œuvres trouveront un magnifique interprète en la personne de Mario Praz, qui en parle dans un essai paru dans un petit volume de 1945 consacré à l'artiste, puis dans une contribution à la revue américaine *View*, illustrée de *Sphinx Regina* et *Sphinx Philagria I*. Dans l'interprétation du célèbre critique littéraire, auquel Leonor Fini se sentait très attachée et à qui elle avait fait don

69. *L'ombre portée*, op. cit., p. 433. La lettre est datée du 1^{er} mai 1945, mais les éditeurs du volume susmentionné pensent qu'elle fut écrite en réalité le 1^{er} juin 1945. Le contenu de la lettre soulève des questions sur la datation de l'œuvre, qui, dans le CR, est datée de 1943, mais semble avoir été achevée deux ans plus tard. La date (1945) indiquée dans le dépliant de l'exposition de Venise de 1951 semble donc correcte : voir *Leonor Fini, op. cit.*, Venezia, 1951, p. 4, n° 22. Sur ce moment créatif particulier, voir aussi la lecture enthousiaste de Pieyre à propos de *Sphinx Philagria I* (12/06/1945) ; *Ibid.*, p. 447.

d'un tableau sur le thème du *Sphinx*,⁷⁰ l'artiste apparaît comme un peintre 'gothique' en raison du style lenticulaire et méticuleux utilisé pour représenter la nature, évoquant la tradition du gothique tardif des cours flamandes.⁷¹

Renato Wild, qui devait être conscient de la grande importance que cette période créatrice avait eue dans le développement de l'artiste, fut sans doute le collectionneur le plus enthousiaste de ces œuvres, qui évoquaient un monde primitif dominé par une société matriarcale et caractérisé par des rapaces, des amours stériles, et des relations morbides et sadiques, qui avaient pour arrière-plan une nature luxuriante mais inquiétante en proie à un processus de métamorphoses incessantes. Ces œuvres de Fini, comme on le verra, s'étaient fondues dans l'espace éclectique de la Villa Rospini, devenant l'un de ses aspects distinctifs et peut-être son principal attrait.

La présentation de la collection Wild

La documentation photographique concernant l'intérieur de la Villa Rospini et l'accrochage des tableaux de la collection Wild est malheureusement peu abondante. Les images actuellement disponibles de l'intérieur révèlent des pièces somptueuses remplies de meubles, où le mobilier et les décorations d'époque se marient parfaitement avec des objets orientaux (vases et paravents) (**fig. 20-21**) et quelques pièces de l'entreprise Ar. Ça qui avaient survécu :

70. CR 446, vers 1950. Sur l'iconographie du sphinx chez Fini, voir Alice Mahon, « La Féminité triomphante : Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx », *Dada/Surréalisme*, 19, 2013, p. 1-20 ; Alessandra Scappini, *Il paesaggio totemico tra reale e immaginario [...]*, Milan, Mimesis, 2017, p. 105-114.

71. Voir Mario Praz, « Leonor Fini : Gothic Painter », *View*, VI, 1, 1946, p. 5, 16. Le texte fut initialement publié en italien dans la revue *Il Mondo* (4 août 1945). Par le même auteur, voir aussi le texte sans titre in Edmond Jaloux *et al.*, *Leonor Fini*, Sansoni, Firenze, 1945, p. 19-22. Sur le numéro de *View* consacré aux « Italian Surrealists », voir Ilaria Schiaffini, « La Galleria L'Obelisco e il mercato americano dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta », in Irene Brin, *Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, V.C. Carattozzolo *et al.* (dir.), Roma, Drago, 2018, p. 128 ; Giulia Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica 1943-1954*, Roma, De Luca, 2020, p. 47-50.

voir par exemple la table recouverte de peau de raie (**fig. 22**) à moitié cachée par le panneau oriental, ou la deuxième table (**fig. 23**) aux lignes encore plus épurées, qui sert de console devant l'escalier principal et qui faisait partie du salon présenté par Ulrich et Wild à la *V Triennale* de Milan en 1933 (**fig. 24**). Dans ce contexte à la décoration opulente devaient s'insérer, probablement sans solution de continuité, à la fois les tableaux de la collection classique et les œuvres de Leonor Fini.⁷²



*Fig. 20. Villa Rospini, Blevio : écran oriental
(Courtesy Archivio Renato Wild).*



*Fig. 21. Villa Rospini, Blevio : écran oriental
(Courtesy Archivio Renato Wild).*

72. Voir le document « Dipinti Villa Rospini », non daté (ARW).

Il n'était pas rare que la décoration de haute époque comprenne à la fois des pièces orientales et des œuvres d'art contemporaines, et on connaît en effet en Europe, plusieurs décennies plus tôt, des exemples importants d'une telle tendance (il suffit de penser aux collections d'Adolphe Stoclet à Bruxelles, Bernard Berenson à Settignano, et Riccardo Gualino à Turin). Toutefois, si une parfaite atmosphère raréfiée régnait dans ces résidences, à la Villa Rospini au contraire, du moins à en juger par les photos qui nous sont parvenues, c'était l'abondance qui prévalait, rappelant la surpopulation décorative caractéristique des intérieurs européens et américains au tournant du siècle.⁷³ On peut se demander ce qu'étaient devenues les recherches de Renato Wild sur le mobilier épuré tant apprécié à la Galleria del Milione en 1936, même si, comme on l'a vu, l'éclectisme et le mélange de l'ancien et du moderne constituaient également des traits distinctifs de sa collaboration avec Ulrich.



Fig. 22. Villa Rospini, Blevio, salon (Courtesy Archivio Renato Wild).

Fig. 23. Villa Rospini, Blevio : l'escalier (Courtesy Archivio Renato Wild).

Dans tous les cas, les œuvres de Leonor Fini s'intégraient facilement dans un contexte aussi varié et éclectique, parce qu'elles étaient essentiellement naturalistes, bien que perturbantes. Grâce à leurs multiples références à l'histoire de la peinture (l'artiste n'avait jamais fait mystère de s'être inspirée des maîtres de la Renaissance

73. Voir Carl Brandon Strehlke, « Bernard Berenson and Asian Art », in *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, J. Connors et L.A. Waldman (dir.), Cambridge (MA), HUP, 2014, p. 222.

italienne, de Piero di Cosimo aux maniéristes toscans, et des peintres nordiques comme les primitifs flamands et Cranach), elles dialoguaient aisément avec les tableaux classiques et le mobilier ancien de la collection Wild.⁷⁴



Fig. 24. Ar.Co., Salon, V Triennale di Milano, 1933.

Malgré l'absence de documentation photographique, certaines références dans les documents d'archives permettent de préciser la localisation de certaines œuvres de Fini à la Villa Rospini : des douze tableaux restés à Blevio après la mort de Wild, *Sphinx Regina* et *Portrait de Jean Genet I* avaient été placés dans la bibliothèque, en raison d'affinités thématiques évidentes dans le cas de ce dernier ; *L'Escalier dans la tour* et *Stryges Amaouri* étaient exposés dans la chambre de Karl Harrington, le compagnon de Renato Wild.⁷⁵ Il est

74. Sur la présence d'œuvres d'art contemporain dans les maisons italiennes, voir Flavio Fergonzi, « I quadri in casa d'altri. Sull'ambientazione delle opere moderne nelle riviste italiane di interni e di moda dagli anni cinquanta ai settanta », in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, B. Cinelli et al. (dir.), Milano, Bruno Mondadori, 2013, p. 301-320. L'auteur traite toutefois d'un contexte différent de celui qui est considéré ici.

75. Cette information est tirée du document (ARW) cité à la note 52.

probable⁷⁶ que la salle à manger a abrité les trois panneaux décoratifs à fond noir qui traitaient de sujets adaptés au décor (champignons, poissons et œufs) ; mais ils auraient pu aussi bien s'intégrer dans d'autres pièces, étant donné la présence de nombreux panneaux orientaux sur fond noir répartis dans toute la villa. Des cinq autres tableaux de Fini, on peut supposer qu'ils étaient répartis entre un des salons, le bureau, et la chambre du collectionneur.

Enfin, en ce qui concerne les cadres, certains tableaux ont certainement été recadrés en des temps récents (c'est le cas de *Stryges Amaouri* et *Sphinx Regina*),⁷⁷ tandis que d'autres, comme *Femme assise sur un homme nu* et le *Portrait de Renato Wild II*, ont des cadres dorés haute époque, choisis peut-être par Renato Wild, et qui auraient pu beaucoup contribuer à la fusion entre les œuvres de Leonor Fini et le décor de la Villa.⁷⁸

Œuvres de Leonora Carrington et Pavel Tchelitchew dans la collection Wild

Il est intéressant de noter que la collection de Renato Wild comprenait également des œuvres de Leonora Carrington et Pavel Tchelitchew. Quant à la première, amie de Fini qui l'avait peinte en 1939,⁷⁹ quelques documents d'archives nous permettent de

76. Voir ci-dessus la discussion de la lettre de Sabatino Bruni à B.M. Cavallo du 13/02/1965.

77. Communication orale de la descendante du collectionneur (15/06/2021).

78. Une marge de doute subsiste toutefois, car une série de photographies (ARW), probablement prises en mars 1965 à Villa Rospini par la nièce du collectionneur dans le but d'identifier les œuvres à envoyer à Knokke-le-Zoute, montre plusieurs tableaux de Leonor Fini non encadrés ; il semble toutefois peu probable que les œuvres aient été exposées à Blevio dans leur "nudité" et on peut imaginer qu'à cette occasion elles furent retirées de leur cadre (et de leur verre protecteur) pour réaliser le reportage photographique.

79. Voir CR 190. Je crois qu'il s'agit du portrait que Pieyre de Mandiargues demanda à Leonor Fini de peindre en 1939 en échange de la vente d'une œuvre de Chirico qu'il possédait au prix de 15.000 francs (somme dont il fit don à l'artiste), et non *La chambre noire* (CR 222), comme suggéré dans *L'ombre portée* (*op. cit.*, p. 248, note 1). Je n'ai pas été en mesure de vérifier si Pieyre le reçut effectivement.

reconstituer la présence à Blevio d'une de ses toiles, qui toutefois n'a malheureusement pu être identifiée.

Le contexte de référence est l'exposition personnelle de Carrington à la Galerie Pierre à Paris en 1952, où furent exposés 28 tableaux qui sont également répertoriés dans un document des archives de la galerie concernant l'importation temporaire de tableaux du Mexique.⁸⁰ Si Pierre Loeb avait souvent eu affaire à des artistes surréalistes (en premier lieu Miró qui était sous contrat, mais aussi Ernst, Brauner, Lam, Paalen) et qu'il avait même accueilli la première exposition du mouvement (*La Peinture surréaliste*) en décembre 1925, lorsque la galerie était encore rue Bonaparte (avant d'être transférée, deux ans plus tard, rue des Beaux-Arts), on ne peut toutefois pas en conclure qu'il était le galeriste de référence des surréalistes, puisqu'il avait de fortes réserves sur les décisions prises par leur chef, André Breton.⁸¹

À en juger par l'examen des documents d'archives, l'exposition Carrington ne fut pas un grand succès commercial : d'après le registre d'importation précité, seuls les n^{os} 8 et 18 furent vendus, le premier à un acquéreur inconnu, le second à Marie Cuttoli, la célèbre collectionneuse et entrepreneuse en tapisserie moderne. Mais un examen du livre de caisse de la galerie montre que deux autres toiles de l'exposition, les n^{os} 14 et 19 (ainsi qu'une troisième, non identifiée), furent vendues par Pierre Loeb à Inès Amor⁸² pour la Galeria de Arte Mexicano à Mexico.⁸³

80. Le titre n'est donné que pour certains d'entre eux : *Orphée*, *La vache rouge*, *Figures*, *Le chien étoilé* et *La poupée*. Voir AP, Carnet noir, Livre d'admissions temporaires 1952 et 1955.

81. Voir Albert Loeb, « L'aventure de Pierre Loeb. La galerie Pierre, 1924-1964 », in *Les artistes et leurs galeries. Paris-Berlin, 1900-1950. I : Paris*, Denise Vernerey-Laplace et Hélène Ivanoff (dir.), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 213-231 (en particulier, p. 218-220) ; Julia Drost, « Il sogno della ricchezza : Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre », *Ricerche di storia dell'arte*, 121, 2017, p. 5-14 (en particulier, p. 8).

82. Amor, qui fonda la Galeria de Arte Mexicano en 1935, organisa l'Exposicion Surrealista Internacional en 1940 avec Wolfgang Paalen.

83. Il s'agissait d'une "affaire en commission" pour laquelle Loeb reçut 10 % du montant total, soit 280 000 francs. Voir AP, respectivement Livre de caisse 1951-1955, Livre de caisse et banque 1951-1955 et Grand Livre 1947-1955. Les chiffres

En ce qui concerne la rétrospective Carrington, un autre document nous ramène à Renato Wild : d'après un bon de retrait de la société de transport "de la Rancherage", daté du 16 juin 1952, trois tableaux, dont un de Carrington et deux de Fini, quittèrent la galerie pour être livrés en Italie à « Monsieur Renato Wild ». ⁸⁴

Jusqu'à présent il n'a été possible d'identifier ni le petit tableau de Carrington ni les deux de Leonor Fini, ⁸⁵ mais il n'en demeure pas moins que Wild était l'un des rares collectionneurs italiens à posséder un tableau de l'artiste anglaise. Les trois tableaux qu'il avait reçus étaient un cadeau qui avait également scellé les retrouvailles de Carrington et Fini à Paris. Les deux artistes avaient eu l'occasion de se rencontrer à plusieurs reprises, même lors des événements dramatiques de la Seconde Guerre mondiale ; elles avaient aimé le même homme, Max Ernst (une brève liaison pour Fini, une relation plus complexe et soutenue pour Carrington) ; mais

sont donnés sous les rubriques "mai 1952" et "juin 1952".

84. Voir AP, 140, 25b, Exportations 1939-1953. A ce bon d'enlèvement répond une série de documents des Archives Wild relatifs au dédouanement des trois œuvres précitées, qui permettent d'apporter quelques précisions, même si parfois contradictoires : on y lit que « questa fornitura fu fatta dalla Galerie Pierre a titolo di compenso per liberalità benefiche che lo scrivente [Renato Wild] ebbe già occasione di fare a Parigi » (24/09/1952) ; que les trois tableaux « gli [à Renato Wild] sono stati spediti dalla Galleria Pierre di Parigi quale omaggio dell'autrice Madame Leonora Carrington, ed anche quale attestazione di riconoscenza per atti di particolare liberalità e beneficenza elargiti dallo scrivente [R.W.] a Enti benefici francesi » (29/09/1952) ; et enfin, que les œuvres en question sont « tre quadretti provenienti dalla Francia ed acquistati presso la Galerie Pierre di Parigi [...] quadri di autore moderno e niente affatto conosciuto come di particolare interesse artistico » (15/12/1952) (ARW). Je pense que le nom de Leonor Fini ne fut pas mentionné dans ces documents afin de ne pas créer de problèmes supplémentaires concernant l'importation des trois tableaux, qui traînaient en douane depuis environ six mois. Fini fait référence à ces œuvres dans sa lettre à RW du 16/01/1953 (ARW).

85. Une hypothèse à vérifier est que les deux œuvres de Fini puissent être identifiées avec les deux *gouaches* intitulées *Bagnard* qui, comme nous l'avons vu, rejoignirent la collection Wild entre 1951 et 1955. Une autre occasion possible pour l'achat des deux *Bagnards* pourrait avoir été l'exposition d'œuvres graphiques de Leonor Fini à la Galleria Montenapoleone de Milan en 1953, sur laquelle l'artiste avait attiré l'attention du collectionneur. Voir les lettres de LF à RW du 18/02/1953 et du 20/02/1953 (ARW).

elles avaient abordé le Surréalisme avec une intensité différente.⁸⁶ En 1952, année de l'exposition en question, une série de photos (fig. 25) de Denise Colomb, la sœur de Pierre Loeb, immortalise leur rencontre à Paris après tant d'années de séparation : des photos qui mettent en scène une Fini théâtrale et masquée aux côtés d'une fragile et évanescente Carrington.⁸⁷



Fig. 25. Denise Colomb, Leonor Fini et Leonora Carrington, Paris 1952.

Quant à Tchelitchew, l'artiste d'origine russe dont la carrière avait débuté dans le cercle des néo-humanistes de Waldemar George, c'est une lettre de 1953 à Renato Wild qui éclaire leurs contacts.⁸⁸ Il se plaint d'abord des difficultés rencontrées en voulant se faire

86. Dans une lettre écrite à Rome en 1945, commentant négativement le numéro de la revue surréaliste américaine *VVV* qu'elle venait de recevoir (et qui, selon elle, trahissait « l'aspect le plus masculin des surréalistes » et dans lequel Max Ernst « n'a rien pu imposer de moi à ce crétin de Breton, qui m'est hostile »), Fini avait pris ses distances avec Carrington : « Leonora y collabore avec des reproductions de tableaux très naïfs (genre Frida Rivera et les miens d'il y a 8 ans) et le récit, très excessif, de son séjour dans un asyle psychiatrique. [...] Leonora me paraît vraiment folle (raison pour laquelle elle enchante Breton) et un peu "bonne élève" surréaliste ». *L'ombre portée*, op. cit., p. 429-430.

87. La photographie reproduite ici fut également publiée dans *Il mondo* (IV, 33, 1952) avec la légende « Parigi minore : le due Leonor ».

88. Voir lettre de Pavel Tchelitchew à RW, 08/07/1953 (ARW).

connaître dans les milieux artistiques français ; puis il demande à Wild, entre autres choses, de régler les achats qu'il avait effectués lors de son séjour à Paris quelque temps auparavant. Il n'a malheureusement pas été possible d'identifier l'œuvre ou les œuvres achetées par Wild, ni le don d'un dessin anatomique mentionné dans la lettre.⁸⁹ Pour finir, l'artiste fait également allusion à son projet de travailler en Italie, où il s'était déjà rendu. Il y retourna en effet à partir de cette année-là, d'abord à Grottaferrata, puis à Frascati.⁹⁰

C'est Leonor Fini qui avait présenté Tchelitchev (une vieille connaissance qui remontait à son séjour à New York en 1936, à l'occasion de son exposition à la galerie Julien Levy) à Wild ; elle lui avait écrit à plusieurs reprises en 1953 au sujet de son confrère, souhaitant qu'ils puissent se rencontrer et apprendre à mieux se connaître.⁹¹

89. Le dessin anatomique était un hommage au partenaire de Wild de l'époque, un docteur en médecine.

90. L'artiste exposa à deux reprises à la Galleria L'Obelisco, en 1950 et 1955 (voir Schiaffini, « La Galleria L'Obelisco », *op. cit.*, p. 130 ; Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, *op. cit.*, p. 98). Les incertitudes et les découragements qui caractérisèrent sa carrière artistique depuis les années 1920 réapparaissent dans deux lettres de l'artiste à Enrico Colombotto Rosso, dans lesquelles il exprime sa crainte que la seconde des deux expositions ne rencontre pas de succès auprès du public et que Mario Tazzoli, directeur de la galerie Galatea de Turin, n'ait pas apprécié sa récente production. Voir les lettres de Pavel Tchelitchev à Enrico Colombotto Rosso du 14/03/1955 et du 23/03/1955, Archivio Enrico Colombotto Rosso, Camino Piemonte (Alessandria). Contrairement à Tchelitchev, les relations de Leonor Fini avec Irene Brin et Gaspero del Corso furent très mauvaises et caractérisées par une antipathie réciproque, à tel point que l'artiste n'exposa qu'une seule fois à l'Obelisco, dans une exposition collective (voir Tulino, « Dalla Margherita a L'Obelisco », *op. cit.*, p. 118-121 ; *Ead.*, *La Galleria L'Obelisco*, *op. cit.*, p. 42). L'idiosyncrasie fut immédiate, comme le montre déjà le souvenir de Fini de leur première rencontre en juillet 1943, dans une Rome bombardée, où Brin lui apparaît « malgré tout, terriblement artificielle et maniérée » (*L'ombre portée*, *op. cit.*, p. 332). Voir aussi la lettre du 17/02/1945 dans laquelle l'artiste commente l'exposition de la librairie-galerie La Margherita, « galerie soi-disant parisienne » et sa relation désormais terminée avec Rome et l'Italie (*Ibid.*, p. 413-416).

91. Voir les lettres de LF à RW datées du 15/01/1953, 18/02/1953 et 25/03/1953 (ARW).

La relation de Leonor Fini avec Renato Wild

Selon Peter Webb, Fini s'était liée d'amitié avec Wild davantage parce qu'il était l'un de ses plus importants collectionneurs que par intérêt réel et au fond, elle ne s'intéressait pas à lui ;⁹² les lettres conservées dans les archives Wild peuvent toutefois apporter un nouvel éclairage sur la relation entre l'artiste et son collectionneur. On y trouve des éléments significatifs du côté de Wild qui soulignent à quel point il avait de l'amitié pour Fini. En septembre 1947, par exemple, il lui écrit en insistant pour payer les frais médicaux pour une opération qu'elle devait subir.⁹³ Ou encore, l'été 1953, il lui fait cadeau de précieuses boucles d'oreilles et d'un magnifique tissu à Venise.⁹⁴ Des gestes grandioses et peut-être un peu excessifs, qui pouvaient être mal compris dans l'entourage de l'artiste, comme ce fut d'ailleurs le cas avec Jean Genet qui tenta d'exploiter la générosité de Wild.

Il ressort de la collection de lettres que Fini était bien une artiste professionnelle qui vivait de son travail et qui devait s'occuper elle-même des aspects financiers de son activité, partageant son temps entre ses engagements théâtraux, qui la fatiguaient aussi bien physiquement qu'à cause de ses relations compliquées avec le monde du spectacle vivant,⁹⁵ et ses engagements dans le domaine de la peinture, à laquelle elle aurait souhaité se consacrer à plein temps. Elle évoque, par exemple, les problèmes auxquels elle était confrontée quand il s'agissait d'obtenir les émoluments convenus, que ce soit pour ses tableaux, pour les droits d'auteur liés à la reproduction de ses œuvres, voire pour son activité théâtrale.⁹⁶ Il est donc significatif qu'elle n'ait pas hésité à demander à Wild le solde d'un acompte pour son tableau *L'Escalier dans la tour* (**fig. 26**), revenant à quatre reprises sur sa demande en l'espace d'un mois.⁹⁷ La correspondance montre que Wild avait en effet vu et réservé le

92. Voir Webb, *Sphinx*, *op. cit.*, p. 145.

93. *Ibid.*, p. 133.

94. Voir lettre de LF à RW, 11/09/1953 (ARW).

95. Voir les lettres de LF à RW datées du 15/01/1953 et du 18/02/1953 (ARW).

96. Voir lettre de LF à RW, 15/01/1953 (ARW).

97. Voir les lettres de LF à RW datées du 20/02/1953, 28/02/1953, 19/03/1953 et 25/03/1953 (ARW). L'avance s'élevait à l'équivalent en francs de 300 000 liras italiennes.

tableau dans l'atelier parisien de Fini, preuve supplémentaire de leurs liens directs.



Fig. 26. L. Fini, *L'Escalier dans la tour*, 1952, collection privée.

Fini devait donc bien savoir que Wild fréquentait le monde du design, puisqu'elle aborde à plusieurs reprises la question des arts décoratifs. Se dégage également de la correspondance la référence à une boutique, probablement à Milan, où travaillait une femme surnommée Jonni (elle vivait à la villa Rosmini, d'après ce que l'on peut déduire des lettres, et était sans doute la compagne de Franco : ils étaient tous deux des amis ou peut-être des employés de Renato Wild). En 1951 Fini accepte, sur la recommandation de Wild, de faire le portrait de Jonni, qu'elle trouve très belle et sympathique.⁹⁸ D'après ses lettres, ce sont Jonni et Franco qui avaient aidé Wild à surmonter sa dépression.⁹⁹ En 1953, Fini conçoit le logotype d'une femme-fleur-étoile pour la boutique en question, peut-être le résultat d'une initiative entrepreneuriale de Renato Wild. Afin de reproduire le logo, elle déconseille à Wild d'utiliser la technique de la gravure suggérant plutôt la technique de reproduction utilisée par Piero Fornasetti, en recommandant qu'il lui rende visite. Le même conseil

98. Voir la lettre de LF à RW, 01/08/1951 (ARW). Dans la correspondance, le nom de Jonni apparaît également sous les orthographes "Jonny", "Gionni" et "Gionny".

99. Voir lettre de LF à RW, 18/02/1953 (ARW).

a été repris quelques mois plus tard, dans une lettre où elle raconte à Wild une journée de shopping à Milan :

Très cher Renato,

[...] Je voulais te dire d'ailleurs que je suis allée chez Fornasetti via Bazetti [en fait : Bazzini] 14 (à Milan), que tu devrais absolument rencontrer – cherche-le – appelle-le et va le voir – il est en quelque sorte un génie des techniques – tout n'est pas beau (je n'aime pas les formes de ses meubles) et certaines choses sont monotones, mais il a de splendides paravents et des choses laquées dans de nouveaux matériaux et de merveilleux faux marbres – de magnifiques porcelaines – et quelques tissus – et aussi des plateaux, etc. Avec toi il pourrait faire des choses que tu lui aurais suggérées – il peut tout faire – il pourrait faire une magnifique penderie pour les vêtements – des choses bizarres pour salles de bain, etc., etc., etc. Va le voir – tu verras que tu t'amuseras beaucoup – je lui ai parlé de toi – (il te connaît de réputation). Je te conseille de faire faire tout un serviced'assiettes en porcelaine – il a de très beaux motifs. Tiens-moi au courant et n'oublie pas ce conseil. J'étais aussi chez Toninelli (via Bagutta) qui fait les plus beaux tissus (pour vêtements) que j'aie jamais vus. [...] Je rentre avec un énorme 'butin' – qui sait, la douane -. [...] Au revoir cher Renato – j'espère te voir à Paris – appelle-moi tout de suite. je t'embrasse affectueusement
Bien à toi Leonor.¹⁰⁰

100. « Carissimo Renato [...] Le volevo dire che tra l'altro fui da *Fornasetti* via Bazetti [*sic*] 14 (a Milano) che Lei *deve* assolutamente conoscere – lo cerchi – telefoni e vada – è in un senso un *genio* delle tecniche – non *tutto* quel che fa è bello (le forme dei mobili non mi piacciono) e *certe cose sono monotone* ma à alcuni paraventi *splendidi* e certe cose laccate in materiale nuovo e meravigliosi *finti marmi* – *magnifiche le porcellane* – e certe stoffe – poi vassoi, etc., etc. Con Lei potrebbe eseguire cose *suggerite da Lei* – può far *tutto* – potrebbe fare un magnifico ambiente penderia [*sic*] per vestiti – cose per bagno strane, etc., etc. Vada – vedrà che si diventerà *molto* – io le ò parlato di lei – (la conosce di nome). Le consiglio farsi fare *tutto* un servizio in porcellana – fa disegni bellissimi. Mi scriva poi e non *dimentichi* questo consiglio. Fui pure da Toninelli (via Bagutta) che fa le più belle stoffe (per vestiti) che ò mai visto. [...] Torno con un "bottino" enorme – chissà la dogana.- [...] La saluto ora caro Renato – spero di vederla a Parigi – mi telefoni subito. La abbraccio affettuosamente Sua Leonor ». Lettre de LF à RW, 11/09/1953 (ARW). Il semble que Fini se soit rendu dans la maison-atelier de Piero Fornasetti, Via Bazzini 14, utilisée comme atelier et imprimerie, où furent créés les célèbres objets décorés qui devinrent la marque de fabrique de l'artiste-designer milanais. Fornasetti ouvrit ensuite une série de boutiques, dont la première, vers la fin des années 1950, se trouvait Via Bigli 24. Voir Patrick

Toujours au sujet des arts décoratifs, Fini mentionne souvent dans sa correspondance la création de trois panneaux décoratifs (CR 439-441) qui, comme on peut le déduire du contexte, ont dû être une commande de Wild qui avait peut-être l'intention de créer un pendant moderne aux nombreux panneaux orientaux sur fond noir qui enrichissaient l'ameublement de la Villa Rospini. Ce n'était pas nouveau dans la production de Fini, qui avait déjà exécuté plusieurs fois au cours des années 1930 des panneaux décoratifs à trois feuilles sur fond noir,¹⁰¹ n'hésitant pas à exploiter ses talents dans le monde des arts appliqués.



Fig. 27. L. Fini, *Panneau décoratif I : Champignons*, vers 1953, collection privée.

À en juger par les références qui ressortent de cette correspondance, l'exécution des trois panneaux, datés en fait d'environ 1950, a dû être prolongée et terminée en 1953, en même temps qu'une autre série de panneaux à effets marbrés qui n'ont pas

Mauriès, *Fornasetti. La follia pratica*, Torino, Allemandi, 1992 ; Maria Paola Maino, *Piero Fornasetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, Roma, I.E.I., 1997, p. 86-88. Pour les contacts de Fornasetti avec Raffaele Carrieri et Fabrizio Clerici, voir l'essai d'Ilaria Schiaffini dans ce numéro de *Mélusine*.

101. Voir *Paravent aux trois panneaux, fond noir, trois personnages, I* (vers 1930, CR 142) ; *Paravent aux trois panneaux, fond noir, trois personnages, II* (vers 1935, CR 143) ; *Paravent à trois panneaux* (1939, CR 197).

encore été identifiés.¹⁰² Début 1953, Fini envoie à Wild une photo d'un panneau déjà terminé pendant l'été 1952 et décrit minutieusement un autre panneau qui vient d'être terminé (peut-être CR 440).¹⁰³ Au mois de mai de la même année, l'artiste annonce que le deuxième panneau aux champignons (CR 439) (**fig. 27**) sera terminé en juin et recommande que le panneau déjà livré soit enduit et verni pour éviter qu'il ne se déchire. Peu de temps après, enfin, en annonçant l'achèvement du deuxième panneau, elle déclare qu'elle en créera deux autres en violet, mais elle n'a probablement exécuté que le troisième panneau (CR 441), avec une faune marine.¹⁰⁴

La correspondance révèle enfin les demandes répétées de Fini pour emprunter certaines de ses œuvres accrochées à la Villa Rospini pour des expositions qu'elle avait organisées dans les années 1950 et 1960. Ces demandes furent toujours bien accueillies par son collectionneur de confiance, ce qu'elle ne pouvait s'empêcher d'apprécier énormément. Parmi ces expositions figurent celle de 1951 à Venise, déjà mentionnée,¹⁰⁵ et la troisième édition de *Peintres d'aujourd'hui France – Italie* au Palazzo delle Belle Arti à Turin (septembre-octobre 1953), pour laquelle elle demanda le prêt de *L'Escalier dans la tour*, que Wild venait d'acheter.¹⁰⁶ Deux ans plus tard, pour la *VII^e Quadriennale* de Rome, Fini demande à emprunter cinq des neuf œuvres exposées. Elle y exposa, en compagnie de Stanislao Lepri et Fabrizio Clerici, dans la salle 38 consacrée à l'art fantastique, où fut hébergée aussi une petite rétrospective d'Alberto Martini, qui était décédé l'année précédente : on peut imaginer la surprise du visiteur qui entrait dans cet espace après avoir vu, dans la salle 37, des œuvres de Lucio Fontana, Emilio Vedova et Alberto Burri.¹⁰⁷ Enfin, en 1955, elle demande à Wild de lui prêter le *Portrait*

102. Les références dans les lettres suivantes de LF à RW (ARW) semblent se rapporter à cette dernière série : 28/01/1953, 18/02/1953 ; 20/02/1953.

103. Voir lettre de LF à RW, 15/01/1953 (ARW). Dans une autre lettre datée du 16/01/1953, l'artiste déclare qu'elle est en train de réfléchir aux panneaux ; le 25/03/1953, elle écrit qu'elle reprendra le travail après Pâques.

104. Voir les lettres de LF à RW datées du 17/05/1953 et du 29/06/1953 (ARW).

105. Voir lettre de LF à RW, 01/08/1951 (ARW), dans laquelle elle le remercie pour le prêt des œuvres.

106. Voir lettre de LF à RW, 29/06/1953 (ARW).

107. Voir les lettres de LF à RW datées du 01/08/1955 et du 08/09/1955 (ARW). Bien que les titres apparaissent légèrement modifiés dans le catalogue, les œuvres

de *Jean Genet I* (fig. 28) pour une exposition qui devait avoir lieu à Paris l'année suivante.¹⁰⁸



Fig. 28. L. Fini, *Portrait de Jean Genet I*, 1950, collection privée.

Renato Wild et Edward James, collectionneurs

Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est par l'intermédiaire de Fini, qu'Edward James et Wild, tous deux grands collectionneurs de l'artiste, se sont rencontrés à plusieurs reprises. L'artiste les a toujours traités avec le plus grand respect, même si sa relation avec James était compliquée.¹⁰⁹ La comparaison de leurs collections, qui présentent des traits d'affinité mais aussi de divergence, peut donc nous aider à mieux cerner la figure de Renato Wild.

exposées étaient *Sphinx Regina*, *La grande racine*, *La cible*, *La fille du maçon* (qui fut échangée pour un enfant) et *L'escalier dans la tour*. Voir *VII Quadriennale Nazionale di Roma*, catalogue de l'exposition, Rome, De Luca, 1955, p. 135.

108. Par manque d'espace, il n'est pas possible ici de s'étendre sur les relations de Renato Wild avec Jean Genet, dont témoigne, entre autres, la présence dans sa collection de l'un des deux portraits que Fini avait peints de l'écrivain parisien et un ensemble de lettres (ARW) documentant le financement généreux que le collectionneur italo-suisse accorda à l'écrivain et qui visa d'abord à soutenir les projets cinématographiques et littéraires de l'auteur de la *Lettre à Leonor Fini* (Paris, Loyau, 1950), puis à le soulager de ses difficultés financières. À ce sujet, voir Webb, *Sphinx*, *op. cit.*, p. 176-177.

109. Selon le récit de Webb, la cohabitation de Leonor Fini avec James in West Dean fut problématique : « She was amused by his surrealist garden [...], but she was horrified to see the displays of trophies shot by his father, and unhappy that he came into her bedroom every morning to shave and tell her long, boring stories of his attempts at sexual conquest ». *Ibid.*, p. 145.

Edward James, né en Angleterre en 1907, avait grandi dans les fastes de l'époque édouardienne, ayant hérité d'une énorme fortune financière (**fig. 29**) ; sa mère qui, disait-on, était la maîtresse ou la fille du roi Edouard VII, était célèbre dans le milieu mondain de l'époque. Il s'est avéré que le caractère problématique d'Edward le rendait incapable d'assumer le rôle social et professionnel auquel sa naissance l'avait prédestiné. Collectionner était donc pour lui, avec la poésie, un moyen de laisser libre cours à son excentricité, de défier les conventions sociales et d'exprimer sa créativité.



Fig. 29. Edward James (fin des années 1920).

Bien que James ne se soit jamais considéré comme un surréaliste, ses liens avec le mouvement sont évidents à partir des années 1930, comme en témoigne sa présence à l'*International Surrealist Exhibition* de Londres en 1936, où il fut immortalisé dans une série de photos célèbres. Outre la bonne entente et la collaboration avec certains artistes du groupe, dont il était l'un des principaux collectionneurs (il possédait plus d'une centaine d'œuvres de Dalí et 20 œuvres de Magritte, dont ses deux célèbres portraits *Le Principe du plaisir* et *La Reproduction interdite*), James montrait également une prédilection pour les artistes femmes fantastiques et

visionnaires : il possédait environ 70 tableaux de Fini, Carrington et Dorothea Tanning.

En ce qui concerne Fini, les œuvres suivantes, dont la plupart présentent une grande affinité thématique avec celles acquises par Wild, firent certainement partie de la collection James : *Figures on a Terrace* (1938, CR 171) ; *Femme en armure I* et *Femme en armure II* (1938, CR 172 et 173), qui reprennent le thème de la femme dominatrice, ici vêtue d'une armure et affichant ses aspects sadiques et morbides ; *L'Alcôve* (1940, CR 222), sur un thème similaire aux deux précédents ; *Portrait de Meret Oppenheim* (1938, CR 177) ; *La Racine aux coquilles d'œufs* (1943, CR 295), qui pourrait être un pendant du *Sphinx Regina* ; *Os ilyaque* (1943-48, CR 314), qui s'apparente à *La Cible* ; *L'Ombrelle* (1947-48, CR 376), qui dépeint un arbre sec auquel sont suspendus des poissons, tandis qu'un œil sort d'un parapluie déchiré.¹¹⁰

James partageait son temps entre sa demeure londonienne de Wimpole Street et Monkton House, un bâtiment annexe du vaste domaine de West Dean (West Sussex), dont il avait hérité en 1912. Dans ces deux résidences, transformées dans les années 1930, on perçoit une orientation vers l'œuvre d'art totale où chaque œuvre s'intègre intimement dans l'architecture et l'ameublement, suivant une vision unitaire et globale caractérisée par un goût fantastique et surréaliste. Ce n'est guère un hasard si James avait collaboré avec Dalí à la création de ces deux espaces.

Dans les résidences de James, les tableaux étaient donc insérés en symbiose dans des contextes qui semblaient être leur prolongement idéal, avec des effets tendant vers l'émerveillement et le dépaysement. À Monkton House, par exemple, *L'Ombrelle* de Fini était attaché à une porte capitonnée de cuir, devenant ainsi mobile (**fig. 30**). Pour *Travelling Incognito* de Carrington, James avait conçu un cadre recouvert de velours noir, avec une bordure effilochée et irrégulière. Dans son appartement de Londres trois œuvres de Magritte étaient placées dans la salle de bal derrière des miroirs surmontés de lunettes peintes à la manière de François

110. Parmi les tableaux ci-dessus, les suivants se trouvent toujours au Edward James Estate, West Dean : CR 177, 222, 295 et 376.

Boucher : grâce à un système d'éclairage interne spécial, les miroirs opaques pouvaient devenir transparents, révélant ainsi les peintures de Magritte.¹¹¹ Plus conforme à la tradition, son atelier londonien, la "Tent Room", « with its heavy, luxuriant drapes suspended from the ceiling above free-standing columns with Ionic and Corinthian capitals, was clearly inspired by the tent rooms that were popular among members of the English aristocracy during the Regency period ». ¹¹² Dans ce cadre plus conforme à la tradition mais toujours excentrique, James avait placé le pastel de Picasso *Femme assise au chapeau* (1923) au-dessus de son bureau.

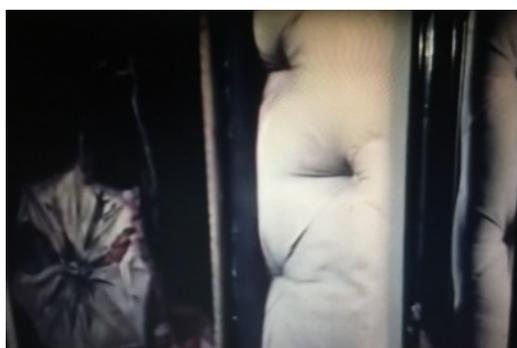


Fig. 30. Intérieur de Monkton House, West Dean (West Sussex). Image tirée du documentaire *The Secret Life of Edward James* de Patrick Boyle (1978).

À première vue, Edward James et Renato Wild semblent être deux personnalités distantes, qui ont vécu différemment leur diversité, le premier l'exhibant comme un signe d'excentricité, et le

111. Sur la collection d'Edward James, voir : Sharon-Michi Kusunoki, « Surrealism and 'The Golden Age': West Dean and the James Legacy », *Apollo*, CXIX, 448, 1999, p. 3-10 ; Hubertus Gassner, « Edward James : the Pleasure Principle », in *Surreal Encounters : Collecting the Marvellous*, A. Görden *et al.* (dir.), catalogue de l'exposition, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2016, p. 200-211 ; Désirée De Chair, « A 'Born' Surrealist. Edward James as Collector, Artists' Friend and Patron of the Arts », *Ibid.*, p. 196-199 ; Annabelle Görden-Lammers, « Un merveilleux été 1936. Salvador Dalí et Edward James, mécène, poète et partenaire », in *Le Surréalisme et l'argent*, Julia Drost *et al.* (dir.), Heidelberg, arthistoricum.net, 2021, p. 135-162 ; Christopher Turner, « Dream Homes : Edward James », *Apollo* CXCI, 696, 2021, p. 44-51.

112. Gassner, « Edward James », *op. cit.*, p. 207.

second, sans la cacher, l'insérant plutôt dans le contexte velouté d'une somptueuse vie raffinée. Cependant, ils se ressemblent aussi : la difficulté à accepter leur rôle dans la famille et la société ; la brève parenthèse, pour tous les deux, d'un mariage (plus dramatique pour James, et la cause d'un long bouleversement intérieur) ; tous deux avaient évité les carrières auxquelles leur naissance les aurait prédestinés ; et pour les deux, enfin, devenir collectionneur leur permit d'exprimer leur monde intérieur idéal. Par ailleurs, même si cela n'a aucun sens de parler d'un intérêt pour le Surréalisme dans le cas de Wild, pour tous deux la passion pour la peinture fantastique et visionnaire était très forte, et leurs collections comprenaient, bien que de façon inégale, des œuvres de Fini, Carrington et Tchelitchev. Tous deux, enfin, furent des mécènes convaincus.

Mais il y a aussi de profondes différences entre eux, notamment dans la manière d'exprimer cette passion de collectionneur : alors que les espaces où vivait James étaient, comme on l'a vu, une parfaite fantaisie où s'exprimait l'idée d'une œuvre d'art totale sous le signe de l'étonnement permanent, la passion de collectionner chez Wild avait donné vie, au contraire, à des contextes somptueusement aristocratiques où l'éclectisme l'emportait sur l'excentricité. Pour ce type d'exposition, une comparaison possible est à chercher, non pas dans la collection James, mais en remontant le temps, dans la grande salle de la résidence parisienne du vicomte de Noailles, où le mobilier aristocratique se mêlait aux grandes réalisations design de Jean-Michel Frank : un tableau comme *La Vieillesse de Guillaume Tell* de Dalí surmontait une cheminée ornée de bronzes de la Renaissance ; *Le Jeu lugubre* du même artiste était « accroché à la cimaise entre un Cranach et un Watteau ». ¹¹³ De manière semblable, à la Villa Rospini, les meubles anciens coexistaient avec les tables design d'Ar. Ça, et les œuvres de Leonor Fini partageaient l'espace avec la collection de tableaux anciens.

On constate, pour finir, une différence significative entre les deux collectionneurs sur le long terme. À partir de 1938, Edward James

113. Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, *Un gentilhomme cosmopolite. Mémoires*, Paris, Perrin, 1990, p. 78. Pour d'autres exemples de ces mélanges, voir Annabelle Gørgen, « Discovering, Collecting, Staging, Selling the Marvellous », in *Surreal Encounters, op. cit.*, p. 26-39, en particulier p. 31.

fait de longs séjours à l'étranger et finit par se consacrer entièrement à un nouveau projet utopique, Las Pozas, un jardin de sculptures surréalistes dans un village mexicain de la forêt subtropicale. Pour le financer, il n'hésite pas à vendre aux enchères en Angleterre une partie de sa collection.¹¹⁴

Renato Wild, en revanche, ne s'est pas lancé dans de telles entreprises pharaoniques : certes, la piscine construite à la Villa Rospini par Henghes était un projet coûteux et exigeant qui combinait art et nature, mais elle faisait largement partie de l'embellissement d'une villa aristocratique sur le lac de Côme. Quant à sa collection d'œuvres d'art, Wild y est resté étroitement attaché jusqu'à la fin de ses jours. Sa manière de s'exprimer et de transgresser les conventions sociales, peut-on dire, s'était concrétisée dans la villa du lac de Côme, qu'il avait lentement transformée en un environnement idéal. De même, les tableaux de Leonor Fini, sélectionnés parmi la vaste production de l'artiste selon les critères d'un goût très personnel, semblaient mettre en scène ses pulsions les plus intimes et irrésolues (tout en les transfigurant à l'intérieur d'un monde mythique et fantastique). Balzac, environ un siècle plus tôt, avait écrit que les collectionneurs sont « les gens les plus passionnés de la terre », ¹¹⁵ description qui convient parfaitement à Renato Wild, malgré son armure glacée d'élégance et de raffinement.

114. West Dean a été transformé en fondation et, au fil du temps, des œuvres de la collection ont été prêtées et vendues. Voir Saskia van Kampen-Prein, « Now or Never. The Edward James Foundation makes Museum Boijmans van Beuningen a Unique Offer », in *Surreal Encounters*, *op. cit.*, p. 212-217.

115. Honoré de Balzac, *Le cousin Pons* [1847], Paris, Gallimard, 1997, p. 162.

L'exposition Joseph Cornell à Florence et sa réception critique en Italie

EVA FRANCIOLI

De New York à Florence

Les boîtes 'magiques' et les étranges collages de Joseph Cornell ont occupé les espaces austères de la Sala d'Arme du Palazzo Vecchio pendant l'été 1981. Cette 'petite' grande exposition des œuvres d'un des maîtres de l'art américain du 20^e siècle, a eu lieu dans la grande salle médiévale du rez-de-chaussée d'un des plus importants monuments historiques de la ville de Florence, qui est encore de nos jours le siège des autorités municipales.

L'exposition a été organisée sous les auspices du Museum of Modern Art de New York, qui avait consacré une grande rétrospective à Cornell moins de dix ans après sa mort en 1972.¹ Le commissaire de l'exposition, Kynaston McShine, Commissaire des départements de peinture et sculpture au MoMA, tenait à programmer cet événement dans le cadre des célébrations du cinquantenaire du Musée. L'exposition avait comme objectif de promouvoir l'originalité de l'œuvre de Cornell aussi bien aux États-Unis qu'à l'étranger.²

Cette première grande exposition, qui a eu lieu dans les salles du 2^e étage du MoMA, entre le 17 novembre 1980 et le 20 janvier 1981,

1. Cf. 'Lettre de McShine à la sœur et au beau-frère de Joseph Cornell, John A. Benton, 8 août, 1980'. Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington, D.C. 20560 / Joseph Cornell papers, 1804-1986, bulk 1939-1972 / Series 10 : Joseph Cornell Estate Papers / Box 21, Folder 2 : Museum of Modern Art, 1973-1974, 1980, s.d. [<https://www.aaa.si.edu/collections/joseph-cornell-papers-5790/subseries-10-1/box-21-folder-2>] [visité : 18.12.2020].

2. *Ibid.*

avait rassemblé quelque 200 boîtes et 75 collages³ prêtés par environ dix-huit institutions et 66 collectionneurs privés.⁴ Il s'agissait de la plus grande rétrospective depuis les grandes expositions du Pasadena Art Museum et du Guggenheim Museum en 1966-1967. Kynaston McShine cherchait à présenter l'imagination polyhédrique de Cornell et à situer l'artiste dans le contexte artistique du 20^e siècle.

Le catalogue d'exposition, aussi imposant qu'érudit, comprend une courte introduction de Kynaston McShine, et des essais de Dawn Ades, Carter Ratcliff, P. Adams Sitney, et Linda Roscoe Hartigan (du Joseph Cornell Study Center). Cette publication épouse le concept curatorial initial : McShine voulait faire émerger de nouvelles perspectives sur la vie de Cornell et de ses méthodes de création. L'exposition et le catalogue se sont donc tous deux concentrés sur le travail de Cornell sur les mécanismes de l'inconscient et le monde onirique et visionnaire. La biographie de Cornell et son intérêt pour le cinéma et la réalisation cinématographique ont, eux aussi, retenu l'attention.⁵

Grâce à ce projet, plusieurs thèmes et zones d'intérêt se sont dégagés (les volières et les oiseaux exotiques, les constellations, et la Renaissance italienne entre autres), de même que ses liens avec un certain nombre d'artistes et de mouvements (tels que le Surréalisme, le Romantisme et l'art américain de la seconde moitié du 20^e siècle). L'article de Dawn Ades, par exemple, explore ce qui, de l'avis de la plupart des spécialistes, constitue l'essentiel de ses liens ambigus avec le Surréalisme et ses représentants aux États-Unis. Selon Ades, Cornell s'intéressait à leurs travaux mais ne partageait pas toutes

3. 'Joseph Cornell Retrospective to Open at the Museum of Modern Art', Communiqué de Presse n. 60", 5 ff. dss. [f.1]. [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1940>] [visité : 18.12. 2020].

4. Cf. 'Lettre de McShine à la sœur et au beau-frère de Joseph Cornell, John A. Benton, 8 août, 1980', [<https://www.aaa.si.edu/collections/joseph-cornell-papers-5790/subseries-10-1/box-21-folder-2>] [visité 18.12.2020].

5. 'Joseph Cornell Retrospective to Open at the Museum of Modern Art', Communiqué de Presse n. 54, 2 ff. dss. [f. 2] [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1940>] [visité : 18.12.2020].

leurs théories sur l'inconscient et le rêve. Aux dires de Cornell lui-même, il n'a jamais été un 'official surrealist'.⁶

Ses 'constructions' – composées à partir de divers matériaux, de vrais objets, des images découpées dans les journaux et les revues – constituaient des fragments de la vie de tous les jours que Cornell ramassait et classait dans l'atelier de sa maison de Utopia Parkway. Il les transformait en moyens d'accès au libre exercice de l'imagination.⁷ Dans ses boîtes et collages l'artiste tissait des partitions merveilleuses qui englobaient les fils inconnus d'une fantaisie aussi féroce que délicate. Chaque composition constituait une sorte d'instrument magique créé à partir de processus impénétrables d'origine mentale autant qu'émotionnelle, qui s'inspiraient d'affinités thématiques ou formelles.

À New York les œuvres étaient exposées dans les salles classiques blanches du Musée. Les boîtes de Cornell étaient exposées dans de petites vitrines murales, ou bien sur des socles blancs recouverts de tissu, souvent surmontés d'un cadre en plexiglass. Quelquefois les objets étaient exposés dans des niches murales, dans une présentation sérielle animée et diversifiée. Parfois ils se présentaient comme des 'extrusions' du mur ; d'autres fois comme pris dans les partitions et piliers, comme autant d'icônes ou de reliquaires modernes sous verre, proposés au visiteur comme des épiphanies potentielles.⁸

Dans une des salles un système unique d'étagères laissait transparaître le lien ambigu entre l'objet unique et l'objet sériel qui caractérise un grand nombre des œuvres de Cornell.⁹

6. Lettre de Joseph Cornell à Alfred Barr, 13 nov. 1936", cité in Dawn Ades, 'The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell', in *Joseph Cornell*, Catalogue, Kynaston McShine (ed.), The Museum of Modern Art, 1980, pp. 15-42 [p. 19].

7. Cf. Dawn Ades, 'The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell', in *Joseph Cornell*, *op.cit.*, pp. 23-24 ; Carter Ratcliff, 'Joseph Cornell : Mechanic of the Ineffable', *Ibid.*, pp. 43-68 [p. 43 ; 49].

8. Pour plus d'information, voir les photos de la présentation de l'exposition : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1940> [visité:19.12.2020].

9. Cette présentation rappelait en partie celle de l'exposition *Aviary* qui présentait 26 constructions sous la direction de Donald Windham à la Egan Gallery en décembre 1949. Cf. Egan Gallery, New York. *Aviary* by Joseph Cornell : décembre 1949, Egan Gallery, N.Y.C., 1949. Joseph Cornell papers, 1804-1986. Archives of

Suite à l'exposition de New York l'International Council of the Museum of Modern Art a organisé une tournée européenne exceptionnelle. Kynaston McShine savait que Cornell était peu connu en Europe, alors que son œuvre laissait percer la forte influence de la culture et de l'histoire de l'art européennes.¹⁰ Par conséquent, peu après l'exposition de New York, une version modifiée de celle-ci partait pour Londres, Düsseldorf, Florence et Paris puis, pour le retour aux États-Unis à la fin d'un programme minuté, à Chicago.

McShine et ses collaborateurs étaient au centre de la coordination du programme international, conçu avec plusieurs institutions et commissaires sur place. L'exposition à Florence, quant à elle, organisée avec la Ville de Florence et Giuliano Briganti, a bénéficié de la médiation de Laetitia Boncompagni Ludovisi, membre de l'International Council of the Museum of Modern Art.¹¹

Coordination et organisation

La communication officielle entre le MoMA et la Ville de Florence commence début 1980. Le 31 mars 1980 le Département de la Culture de la ville communique sa volonté d'accueillir et d'organiser la version itinérante de la rétrospective Cornell ; une confirmation officielle est envoyée fin mai 1980.¹² L'exposition (d'abord programmée du 3 juillet au 24 août), s'est tenue du 6 juillet au 13 septembre 1981.

American Art, Smithsonian Institution. Digital ID : 16984 [https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/aviary-joseph-cornell-december-1949-egan-gallery-nyc-16984] [visité : 19.12.2020]. Une photo de la présentation de cette exposition solo figure aussi dans le catalogue du MoMA : Lynda Roscoe Hartigan, 'Joseph Cornell : A Biography', in *Joseph Cornell, op.cit.*, pp. 91-120 [p. 107].

10. *Ibid.*

11. Cf. Lettre de Paola Pelanti à Waldo Rasmussen, 29 sept. 1980, 1 f. ds. ASCF, AV14/Pratica spazio (Pitti Sala d'Arme); Lettre de Laetitia Boncompagni Ludovisi à Sergio Salvi, 26 oct. [1980] 1 f., ms., *recto-verso*. ASCF, AV14/Fotocopie contratto e condizioni (e corrispondenza relativa).

12. Télégramme de Franco Camarlinghi à Waldo Rasmussen. Archivio Storico del Comune di Firenze (ci-dessous : ASCF), AV14/Pratica spazio (Pitti, Sala d'Arme).

D'après le Conseiller à la Culture présent au début du projet, Franco Camarlinghi, l'exposition Cornell représentait un événement majeur ainsi qu'une occasion de coopérer avec une institution aussi célèbre que le MoMA.¹³

La Ville de Florence avait envisagé au départ d'utiliser la Sala Bianca du Palazzo Pitti¹⁴ puisque, comme le révèle une note dactylographiée du Département de la Culture vers la fin de l'été 1981, cette galerie – avec d'autres salles du Palazzo – représentait le meilleur espace d'exposition de la ville.¹⁵ Par conséquent, lorsqu'au mois de septembre 1980 cet espace a dû être remplacé, parce qu'en fait il n'était pas disponible, la Ville de Florence a proposé de lui substituer un de ses plus prestigieux espaces historiques, la Sala d'Arme du Palazzo Vecchio.¹⁶ Les plans et photos de l'espace ont été envoyés au MoMA et, par la suite, la version modifiée de l'accord de prêt a été signée par Fulvio Abboni, le nouveau Conseiller à la Culture, le 5 janvier 1981.¹⁷

Le projet comprenait quelque 75 boîtes et 50 collages datant des années 1930 au début des années 1970. Ces prêts provenaient des collections du MoMA et d'autres grands musées, du Joseph Cornell Estate (représenté par Leo Castelli, Richard Feigen et James Corcoran), ainsi que d'un petit nombre de collectionneurs (Lindy et Edwin Bergman entre autres).¹⁸ Un programme de films devait accompagner l'exposition, comprenant des films de Cornell ou des documentaires sur son œuvre.

13. Lettre de Franco Camarlinghi à Waldo Rasmussen, 31 mars 1980, 1 f., ds. ASCF, AV14/Pratica spazio (Pitti Sala d'Arme).

14. Lettre de Franco Camarlinghi au Bureau du Patrimoine artistique et historique de Florence, au Bureau du Patrimoine environnemental et architectural des Provinces de Florence et de Pistoia, et à la Direction de la Galleria Palatina, 20 juin 1980, 1 f., ds. ASCF, AV14/Pratica spazio (Pitti Sala d'Arme).

15. Rapport du Département des Arts visuels de la Ville de Florence. ASCF, AV49/Mostre 1981. 12 ff. dss. [f. 8]

16. Cf. Lettre de Paola Pelanti à Waldo Rasmussen, 29 sept. 1980, 1 f., ds. ASCF, AV14/Pratica spazio (Pitti Sala d'Arme).

17. Contrat d'exposition, 1 f. ds. ASCF, AV14/Fotocopia contratto e condizioni (e corrispondenza relativa).

18. Cf. 'Joseph Cornell Checklist' 37 ff. dss., ASCF, AV14/Elenco opere.

L'ensemble des œuvres est arrivé après la clôture de l'exposition allemande de Düsseldorf, soit quelque trois semaines avant la date d'ouverture à Florence. Tous les travaux préparatoires, y compris techniques et architecturaux, devaient être achevés avant l'arrivée des œuvres.

Bien que la Sala d'Arme eût déjà servi de lieu d'exposition, une visite technique et des travaux de rénovation du système de climatisation ont dû être entrepris avant l'ouverture dans ce lieu historique afin de fournir les conditions requises pour les œuvres fragiles de Cornell, d'installer un système de stabilisation de l'humidité et de la température pour la durée de l'exposition. L'équipe du MoMA a communiqué des recommandations techniques précises puisque le Musée tenait à s'assurer que la climatisation et le système de maintenance étaient conformes à ses propres normes.

Devant l'extrême fragilité des œuvres le MoMA a demandé à la Ville de Florence de prendre en charge les frais de voyage de courriers spécialisés. Aux termes de l'accord seule une petite équipe – McShine, son assistant, et la conservatrice du département de la sculpture du Musée, Patricia Houlihan¹⁹ – devait surveiller et gérer toutes les phases aller/retour, depuis l'arrivée des œuvres jusqu'à leur démontage en fin d'exposition. Aucune autre personne ne devait être admise dans les salles pendant l'installation ou le rapport d'inspection à l'ouverture des caisses, parce que plusieurs œuvres étaient faites de tout petits éléments qui devaient être assemblés sur place.²⁰

L'équipe du MoMA souhaitait rencontrer à l'avance Walter Natali, nommé par la Ville de Florence, et Giuliano Briganti, architecte-concepteur de l'exposition. Le grand défi muséographique était de faciliter l'expérience artistique de ces pièces uniques, tout en préservant leur intégrité fragile et leur aura de mystère.²¹ Par conséquent, des photos de l'exposition précédente et des détails de

19. Lettre d'Elizabeth Streibert à Fulvio Abboni, 17 déc., 1980, 3 ff. dss. ASCF, AV14//Fotocopia contratto e condizioni (e corrispondenza relativa).

20. Lettre d'Elizabeth Streibert à Roberto Salvi, 27 fév. 1981, ASCF, AV14/Lettere da N.Y.

21. Cf. Lettre de Fulvio Abboni à Arch. Walter Natali, 21 fév. 1981. ASCF, AV14/Incarico architetto.

tous les éléments de l'accrochage ont été envoyés au MoMA.²² Sur l'agencement de l'ensemble Elisabeth Streibert, chargée de gérer le projet au nom du MoMA, a en outre stipulé quelles œuvres devaient être exposées dans des vitrines ou sur des socles muraux. La checklist comprenait les détails de la façon d'exposer chacune des œuvres, sans exception.²³

Les devis conservés dans les Archives Historiques de la Ville de Florence révèlent qu'ont été fabriqués 15 socles de 100 cm en bois de sapin, recouverts d'une étoffe en coton et munis de parois en Plexiglass. Sur cinq des socles la base était de 80x80 cm.; sur les dix autres, de 200x55 cm. La galerie devait aussi être munie de panneaux d'un mètre de haut sur 90 mètres de long, sans doute prévus pour l'accrochage de certaines œuvres, comme le montre une photo publiée dans *La città* [fig. 1]. Il n'y avait pas de petites salles, mais une grande galerie munie d'une série de panneaux et de piédestaux entre les piliers médiévaux, créant ainsi un parcours simple et efficace.



Fig. 1. "Le mille sorprese di Cornell svelate a Palazzo Vecchio", *La città*, July 7, 1981. Archivio Storico Comune di Firenze.

22. Cf. Lettre d'Elisabeth Streibert à Fulvio Abboni, 23 fév. 1981, ASCF, AV14/Ordini; Lettre d'Elisabeth Streibert à Roberto Salvi, 27 fév. 1981, ASCF, AV14/Lettere da N.Y.

23. Lettre d'Elisabeth Streibert à Fulvio Abboni, 23 fév. 1981, 3 ff. dss. *recto* [f. 3]. ASCF, AV14/Elenco opere.

La salle réaménagée ressemblait à un coffret monumental animé par les compositions fascinantes et intenses de Cornell. Certaines œuvres, aussi bien collages que constructions, rappelaient le passé glorieux de Florence et l'ancienne splendeur des Medici, illustrée par les grands maîtres italiens de la Renaissance. Les constructions *Untitled (Medici Boy)* (1942-52), *Untitled (Medici Princess)* (c. 1948), *Untitled (Medici Prince)* (c. 1952-1954)²⁴ en faisaient partie, exposées avec quelques-unes des œuvres les mieux connues de Cornell dont *Taglioni's Jewel Casket* (1940), *Untitled (Apollinaris)* (c. 1948), *Untitled (Hotel du Cygne)* (c.1952-55), et quelques-uns de ses célèbres 'musées' et 'châteaux'.

Elisabeth Streibert du MoMA avait aussi demandé une salle de projection répondant aux normes techniques de l'accord et proche du lieu d'exposition, pour les films programmés. Le cinéma Alfieri Atelier a été choisi, situé à peu de distance du Palazzo Vecchio, et deux séances spéciales y sont organisées le 3 septembre : la première comprend *Rose Hobart* (c. 1936), *Cornell, 1965* (1965), *Bookstalls* (s.d.), *The Aviary* (1954), *GniR RednoW* (1970), *Angel* (1957) ; et la deuxième *Cotillon*, *The Children's Party*, *The Midnight Part* (c. 1940-68), *New York-Rome-Barcelona-Brussels* (restoré 1979), *By Night with Torch and Spear* (restoré 1979), *A Legend for Fountains* (1957 ou 1959), *Nymphlight* (1957).²⁵

Le catalogue de l'exposition

La maison d'édition italienne Centro Di a sorti une édition spéciale du catalogue de l'exposition dans le format carré qu'elle affectionnait. Sur la couverture figure un détail du *Caliphe de Bagdad* (c. 1954), titre qui rappelle l'opérette du même nom de François-Adrien Boieldieu.²⁶

24. Selon la check-list des œuvres, cette construction provenant d'une collection particulière n'aurait été exposée qu'à Florence.

25. Cf. Lettre de Fulvio Abboni à la Cooperativa L'Atelier, 24 juill. 1981 ; Lettre de Fulvio Abboni au Studio Natali, 25 juill. 1981. ASCF, AV14/Ordini ; 'Joseph Cornell Checklist', 37 ff. dss. [f. 37], ASCF, AV14/Elenco opere.

26. Cf. Joseph Cornell papers, 1804-1986, bulk 1939-1972. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 13, Folder 9 : « The Caliph of Bagdad », 1952-1967, s.d.

Dans son introduction le directeur du programme international, Waldo Rasmussen, a d'abord souligné les liens entre Cornell et l'Europe, ainsi que l'histoire et l'art italiens. Il a également souligné la précieuse médiation de Laetitia Boncompagni et le soutien de Giuliano Briganti. Il a terminé en remerciant l'architecte Walter Natali pour sa collaboration à 'un projet essentiel mais hautement sensible'.

L'essai de Giuliano Briganti met l'accent sur ce qu'il y avait d'unique dans l'expérience artistique de Cornell. Rappelant, semble-il, l'argument de Dawn Ades sur ses liens ambigus avec le Surréalisme, mais aussi sur son rôle-clé d'artiste célèbre parmi une génération d'artistes américains plus jeune, Briganti s'est focalisé sur les recherches hors normes de Cornell, pour conclure que celui-ci n'était ni surréaliste, ni isolé.

Le catalogue italien contient aussi une brève biographie de Cornell, ainsi que la traduction du texte d'introduction de McShine, où le commissaire revient brièvement sur la parabole créative de Cornell et sur ses centres d'intérêt. McShine rend hommage aux 'reliquaires' de Cornell et insiste sur la signification du collage et de l'assemblage en tant que formes poétiques. Aux dires du commissaire de l'exposition, Cornell voyait dans la fragmentation une condition de la vie moderne, comme le faisaient beaucoup d'écrivains, artistes ou musiciens du 20^e siècle.²⁷ McShine attire l'attention sur la complexité des œuvres de Cornell et sa quête de pureté et d'intemporel dans l'ambiance enchantée et magique de ses constructions. Sa façon unique de sélectionner et d'assembler les objets, matériaux et images résultait d'une manière de procéder méthodique qui répondait à des règles énigmatiques et des motivations non-conventionnelles. Les œuvres de Cornell, par conséquent, sont présentées comme une expérience unique dans l'art occidental du 20^e siècle.

[<https://www.aaa.si.edu/collections/joseph-cornell-papers-5790/subseries-4-3/box-13-folder-9>] [visité : 20.12.2020].

27. Kynaston McShine, 'Introducing Mr. Cornell', in *Joseph Cornell*, Kynaston McShine (ed.), Florence, CentroDI, 1981, pp. 13-15.

Réception critique

Côté communication, y compris pour la version italienne du catalogue, tout était réglé par l'accord de prêt. En plus de questions aussi diverses que les assurances à contracter, les conditions de transport ou les droits de reproduction, le MoMA devait aussi proposer pour discussion un communiqué de presse.²⁸ Un communiqué a été rédigé pour l'ouverture [fig. 2], mettant en exergue la collaboration entre le MoMA et la Ville de Florence ainsi que les liens entre Cornell et l'art américain récent et, en particulier, le mouvement du pop art.

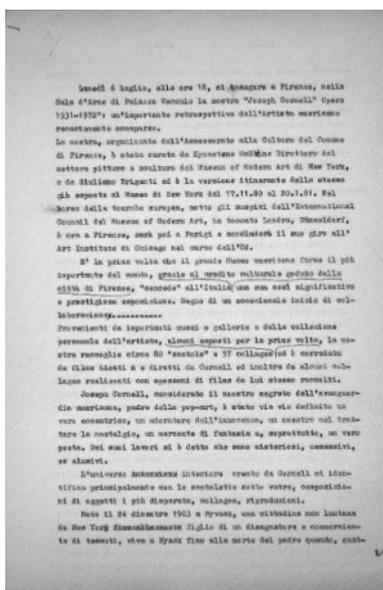


Fig. 2 : Joseph Cornell, *Communiqué de Presse (Version f. 1)*.
Archivio Storico Comune di Firenze.

Le texte déclarait :

C'est la première fois que ce grand musée américain, le plus grand peut-être au niveau mondial, 'offre' à l'Italie une exposition aussi importante et

28. 'Conditions of Exhibition Contract, Section C. Publicity', n. 18, 2 ff. dss. [f.1] *recto-verso*. ASCF, AV14/Fotocopie contratto e condizioni (e corrispondenza relativa).

prestigieuse, grâce au capital culturel de la Ville de Florence [...] En rassemblant des œuvres venues de musées et galeries prestigieuses, ainsi que de la collection personnelle de l'artiste, cette exposition propose au spectateur quelque 80 'boîtes' et 57 collages, dont certains n'ont jusqu'ici jamais été exposés. [...] Joseph Cornell fait figure de maître secret de l'avant-garde américain et de père du pop art.²⁹

Les renseignements fournis par le communiqué de presse ont été repris dans de nombreux journaux et revues italiens. Parmi les compte-rendus publiés peu après l'ouverture de l'exposition, certains faisaient de Cornell le précurseur 'caché' du pop art. Certains titres font même explicitement allusion au pop art, bien que parfois sur un ton ironique ou interrogateur, tels 'È arrivata da New York la mostra della pop-art' (*La Nazione*, 7 juill. 1981), Gianni Pozzi ; 'Eccentricità ed ironia del padre della pop-art' (*Paese Sera*, 7 juill. 1981) ; Tommaso Paloscia, 'Padre, figlio e nipote della pop-art' (*La Nazione*, 11 juill. 1981).

À cet égard mentionnons l'analyse faite par Stefano Ghiberti (nom de plume d'Enzo Fabiani) qui rejetait la représentation de Cornell comme 'le maître du pop art, tendre époux de l'art métaphysique, fils tenace et versatile de l'ironie et de l'enchantement'.³⁰ Ghiberti citait dans son texte la brève description publiée dans le communiqué de presse de *Firenze Artestate '81*, brochure qui faisait la promotion d'expositions et d'événements de l'été 1981 [fig. 3-4].

29. Proposition de Communiqué de presse, s.d., 3 ff. dss. [f. 1]. ASCF, AV14/Comunicato stampa e materiale per catalogo (traduit par l'auteur).

30. Stefano Ghiberti, 'Ottime mostre per tutti', *Gente*, July 10, 1981, a. XXV, n. 28 (traduit par l'auteur).

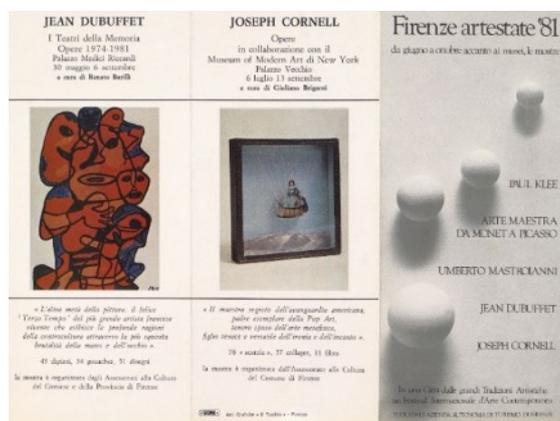


Fig. 3 : Brochure de Firenze Artestate '81.
Archivio Storico Comune di Firenze.



Fig. 4 : Brochure de Firenze Artestate '81.
Archivio Storico Comune di Firenze.

Au cours des semaines suivantes des analyses intéressantes ont été publiées. Citons celle de Roberto Tassi, parue dans *La Repubblica* du 21 juillet 1981. Selon Tassi :

La Ville de Florence [...] a présenté 130 magnifiques 'pièces' au Palazzo Vecchio, version réduite mais essentielle du grand rassemblement d'œuvres qui, tout au long de l'hiver, vient d'attirer les foules au Musée

d'Art Moderne de New York. Nous avons une dette infinie envers la direction du musée qui a permis à ces œuvres de 'rester' à Florence malgré leur extrême fragilité et les dangers du transport, et envers Giuliano Briganti en tant que commissaire et intermédiaire. Il s'agit d'une des plus belles expositions de l'année, avec celle de Lotto – à qui elle est liée, par de longs et légers fils mystérieux.³¹

L'International Daily News du 31 juillet 1981 publie, lui aussi, un article fascinant. Dans celui-ci la rétrospective Cornell est reliée à l'ensemble du programme d'expositions prévues à Florence entre 1980 et 1981. La ville, appelée souvent le berceau de la Renaissance, est présentée comme une ville dynamique qui chercherait à s'ouvrir à l'art moderne et contemporain en se positionnant au cœur de la scène nationale et internationale :

En focalisant sur des artistes et des époques artistiques séparés par des siècles, du temps des Medici et de la Renaissance, cette exposition [...] met Florence sous le feu des projecteurs [...] au-delà de la patine et la renommée de la ville en tant que berceau de la Renaissance. Pour la première fois le prestigieux Museum of Modern Art, autorité dans ce domaine, a concédé à l'Italie, plus précisément à Florence, le privilège de présenter cette magnifique exposition Joseph Cornell, tirée de sa collection personnelle, de boîtes, de collages et de films qu'il a lui-même réalisés. De nombreuses pièces viennent de collections particulières et des impressionnantes archives du Musée lui-même.³²

L'article soulignait aussi l'intérêt de Cornell pour la Renaissance italienne et l'art de la cour des Medici. Cet intérêt, notait l'auteur, expliquait la raison pour laquelle Florence '[avait] été choisi comme l'étape italienne de la grande tournée européenne de l'exposition'.³³

Un compte-rendu très positif de l'exposition figure aussi dans le *Bergamo Oggi* du 19 août 1981, signé Mauro Corradini. Cet article, 'I misteriosi legami degli oggetti inutili', avait un sous-titre

31. Roberto Tassi, 'C'è un Castello in quella scatola', *La Repubblica*, 21 juillet 1981 (traduit par l'auteur).

32. 'Cornell exhibit travels to Florence', *International Daily News*, July 31, 1981.

33. *Ibid.*

révélateur : ‘Joseph Cornell à Florence. Un auteur exceptionnel et inconnu qui, au contact d’un quotidien terne et banal, construit à travers ses ‘boîtes’ d’immenses itinéraires qu’emprunte son imagination infatigable’. Le journaliste note :

Une importante rétrospective Cornell a lieu pour la première fois en Europe [...]. Il convient donc d’exprimer notre gratitude à Florence (Département de la Culture) et à Giuliano Briganti [...] à cette occasion unique. Ses œuvres, pour la plupart des ‘boîtes’ construites à partir de matériaux ‘inutiles’, se prêtent mal au transport [...] : ainsi, le 13 septembre verra la fin de cette opportunité de ‘lire’ cet exceptionnel auteur ‘inconnu’.³⁴

Le 20 août 1981 *La Repubblica-Weekend* publie un article semblable dans un court guide des expositions à Florence. Notons que l’auteur, Valerio Eletti, commence son article, ‘Firenze cinque occasioni d’autore’, par une introduction enthousiaste sur l’exposition Cornell :

Une grande salle d’exposition, la Sala d’Arme du Palazzo Vecchio, et très peu de visiteurs : l’exposition Joseph Cornell est peut-être la perle la plus précieuse que l’on puisse ramener chez soi au retour de Florence. Le fait que le grand public n’afflue pas à cette exposition [...] constitue en réalité un avantage : il est la conséquence du fait que, d’une manière générale, on connaît mal ici cet auteur discret et exceptionnel [...].³⁵

Même si Cornell restait largement inconnu du grand public, des comptes-rendus de l’exposition ont paru dans des quotidiens et hebdomadaires aussi importants que *Il Corriere della Sera* (Sebastiano Grasso, ‘La memoria chiusa in una scatola’, 17 juillet); *Il Giornale* (Lorenza Trucchi, ‘Joseph Cornell. La vita in Scatola’, 17 juillet); *l’Unità* (Dario Micacchi, ‘Benvenuto Mr. Cornell’, 22

34. Mauro Corradini, ‘I misteriosi legami degli oggetti inutili’, *Bergamo Oggi*, 19 août 1981 (traduit par l’auteur).

35. Valerio Eletti, ‘Firenze cinque occasioni d’autore’ *La Repubblica-weekend*, 19 août 1981 (traduit par l’auteur).

juillet); *Il Secolo XIX* (Guido Arato, 'Inscatolava i sogni "rubati" ai rigattieri', 24 juillet); *Il Messaggero* (Vito Apuleo, "Le magiche scatole di Cornell", 13 août); *Libération* (Daniel Soutif, 'Joseph Cornell', 4 août); *L'Espresso* (Renato Barilli, 'Sorpresa : è una scatola', 20 septembre, n. 37).

Peu avant la clôture de l'exposition, le département de la culture a décidé de publier un nouveau communiqué de presse sur l'ensemble des expositions qui figuraient dans *Firenze Artestate '81*. Selon le devis de la Ville l'exposition Cornell avait attiré quelque 20.000 visiteurs et a subi une perte de £ 116.000.000. Quelques critiques, parues dans les journaux locaux, ont mentionné parfois le déficit provoqué par l'événement.

De nombreux comptes-rendus positifs ont paru dans la presse nationale et internationale, et l'exposition a suscité d'importants retours de la part d'experts et de professionnels. Il n'a pas eu d'impact notable sur le grand public ou les grands flux de touristes. Pendant cette période les touristes, tout comme les citoyens, ont préféré l'exposition Paul Klee à Orsanmichele et l'exposition au Palazzo Pitti des chef-d'œuvres de la Galerie Nationale de Prague, de Monet à Picasso.

Vers la fin du mois d'août 1981 un court article de *La città* soulignait déjà la différence entre les visiteurs des expositions, aussi bien en termes d'affluence que de qualité :

Florence [...] a monté [...] cinq expositions tout à fait exceptionnelles. [...] Les plus populaires sont l'exposition Paul Klee et 'De Monet à Picasso' [...]. Il y a pourtant une nette différence entre ces deux expositions et celles de Dubuffet au Palazzo Medici Riccardi, Cornell à la Sala d'Arme du Palazzo Vecchio, et Mastroianni au Forte di Belvedere. Pour ces dernières le nombre de visiteurs est en forte baisse [...]. L'exposition de Cornell, figure importante du pop art, est elle aussi délaissée par le grand public et attire surtout des spécialistes et des connaisseurs.³⁶

36. 'Bene Klee Monet e Picasso. Un po' peggio per Mastroianni', *La città*, 27 août 1981 (traduit par l'auteur).

Malgré cela, la municipalité a salué l'exposition Cornell comme 'une magnifique opération culturelle, une grande réussite, surtout pour les visiteurs du secteur du tourisme culturel, un exemple de gestion publique « aussi concret que rare dans notre pays », et un investissement financier positif'.³⁷

Malgré la réussite aux États-Unis, la Ville de Florence était sans doute consciente du fait que cette exposition, comme celles de Dubuffet et Mastroianni, ne visait pas le grand public italien. Ceci explique pourquoi la Ville a décidé de financer presque simultanément les deux grandes expositions sur Paul Klee et les grands maîtres de Monet à Picasso.³⁸

Joseph Cornell en Italie

L'exposition à la Sala d'Arme n'était pas la première exposition personnelle de l'artiste en Italie. Le célèbre artiste américain avait 'débarqué' dans le pays dès 1971 grâce à une petite exposition de quelque vingt-huit œuvres à la Galleria Galatea de Turin, donnant ainsi l'occasion au public italien de mieux connaître son œuvre.³⁹ En présentant l'exposition, Luigi Carluccio attirait l'attention sur l'heureuse rencontre avec l'œuvre de Cornell en Italie où on la connaissait surtout à travers la collection Peggy Guggenheim. Grâce à cette exposition Carluccio lui-même avait pu enfin voir et étudier un ensemble significatif de boîtes et de collages connus jusqu'alors uniquement par le truchement de reproductions.⁴⁰

Quelques années plus tard la Galleria L'Attico de Rome a organisé du 2 au 21 décembre 1977 une exposition *Joseph Cornell. Boxes & Films*. Pour cette exposition, sous la direction de Fabio

37. Cf. 'Ma queste mostre sono anche ottimi affari', *Paese Sera*, 6 oct. 1981 (traduit en anglais par l'auteur).

38. Rapport du Département des Arts visuels de la Ville de Florence, sd., 12 ff. dss. *recto*, ASCF, AV55/Mostre 1981.

39. Voir le compte-rendu positif sur *Domus*, n. 504, nov. 1971, p. 51.

40. Luigi Carluccio, *Joseph Cornell, Presentazione alla mostra, Galleria Galatea, Torino, 15 ottobre – 13 novembre 1971* [<https://www.luigicarluccio.it/images/carluccio/mostre/pdf/galatea/Joseph%20Cornell.pdf>] [visité : 9.10.2020].

Sargentini et avec la collaboration d'Isabella del Frate et Mitzi Sotis, un catalogue spécial a été publié sous forme de 'leporello'. Il contient des textes de Jonas Mekas et Robert Motherwell entre autres, ainsi que plusieurs reproductions en noir et blanc.

Même si l'exposition de Florence en 1981 ne représente pas la première exposition personnelle de Cornell en Italie, cette version itinérante de l'exposition du MoMA était – est encore – la plus grande rétrospective proposée par une institution publique italienne. Les œuvres de Cornell ont été exposées par la suite dans des galeries privées (la Galleria Seno de Milan, en 1989, par exemple) et ont figuré dans des expositions collectives. De toutes façons, il n'y a pas eu d'autres occasions pour le public italien d'explorer son œuvre et son imagination d'une manière aussi exhaustive.

Malgré cette réussite mitigée, l'exposition a sans doute joué un rôle majeur dans l'histoire de la réception critique de Cornell en Italie. Peut-être n'était-ce pas par hasard que, quelques années plus tard, un petit nombre d'œuvres de Cornell a été exposé à la XLII Biennale de Venise (1986), avec Maurizio Calvesi comme commissaire d'exposition. À cette occasion six boîtes de Cornell, des années 1930-1950 – dont certaines appartenaient à la collection Peggy Guggenheim – ont figuré dans les sections *Wunderkammer* et *Art et Alchimie*, sous la direction d'Adalgisa Lugli pour la première, Arturo Schwarz pour la seconde.

Pour conclure, l'exposition Joseph Cornell de Florence présente non seulement un défi mais une occasion unique, même si elle n'a pas été pleinement exploitée, de mieux comprendre ce bâtisseur énigmatique d'images et de mots.

Table des matières

Première partie.....	5
Aspects de la réception surréaliste aux États-Unis dans l'entre-deux-guerres.....	5
Alessandro NIGRO et Ilaria SCHIAFFINI : géographies du surréalisme : introduction.....	7
Carlotta CASTELLANI : Aller-retour dadaïsme-surréalisme : le cinéma expérimental de Hans Richter entre Berlin (1926) et New York (1947).....	15
Alice ENSABELLA : 'M. Barr est passé : il m'a acheté 2 000 frs de tableaux. C'est prodigieux' L'affaire Breton/Éluard/Barr/Matisse de l'été 1935.....	39
Serena TRINCHERO : La réception critique du surréalisme dans les petites revues américaines en Europe : entre affinités, malentendus culturels et enjeux du marché de l'art.....	57
Valeria ROMANO : Les artistes surréalistes de l'exposition de Monroe Wheeler au MoMA : 'Portraits du 20 ^e siècle' (1942-1943).....	79
Camilla FROIO : Clément Greenberg et la question surréaliste : politique, excentricité et malentendus.....	95
Barbara DRUDI : New York dans les années quarante : Milton Gendel parmi les surréalistes en exil.....	117
Deuxième partie. Aspects de la réception surréaliste dans l'Italie de l'après-guerre.....	136
Caterina CAPUTO : Le surréalisme à Venise et Milan, les galeries Cavallino et Naviglio dans les années 1940 et 1950 : expositions et publications.....	138
Claudio ZAMBIANCHI : Enrico Donati en 1950 : Trois expositions italiennes.....	156
Giulia TULINO : Le néo-romantisme , l'art fantastique et le surréalisme entre les États-Unis et l'Italie : Pavel Tchelitchew à Rome.....	174
Peter Benson MILLER : « Eggheads » : Carlyle Brown, Pavel Tchelitchew et les mutations du Surréalisme dans la Rome d'après-guerre.....	192
Ilaria SCHIAFFINI : De New York à Rome : « Le voyage en Italie » d'Eugene Berman entre réalité et imagination.....	216
Alessandro NIGRO : Collectionner Leonor Fini en Italie dans les années 1950 et 1960 : Notes pour un portrait de Renato Wild.....	238
Eva FRANCIOLI : L'exposition Joseph Cornell à Florence et sa réception critique en Italie.....	290