

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE ÉTUDE ETHNOGRAPHIQUE SUR L'ÉCOSYSTÈME DES ARTS ET DES MUSÉES :
LE CAS D'ANDRÉ MASSON AU MUSEUM OF MODERN ART DE NEW YORK

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

JEAN-SÉBASTIEN DESHAIES-MASSARELLI

MAI 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENT

Je tiens à souligner l'apport et le soutien de mon directeur Yves Bergeron dans l'approfondissement de mes réflexions et le développement de mes aptitudes de recherche tout au long de ce mémoire. Au cours de nos nombreuses rencontres, j'ai toujours eu le sentiment de discuter entre collègues. Ton enthousiasme pour mon projet de recherche, ainsi que ta rigueur intellectuelle m'ont encouragé à continuer, et même à me dépasser.

De plus, je souhaite témoigner toute ma gratitude envers William Jeffett d'avoir pris le temps nécessaire de répondre à mes nombreux courriels sur André Masson, et d'avoir publié en 2021, mon premier article scientifique dans les *Avant-garde Studies* du Salvador Dalí Museum. À mon égard, tu as été extrêmement bienveillant et généreux dans tes conseils.

Je veux remercier également Françoise Levaillant, car sans ses précieux livres sur les écrits et la correspondance de Masson, je n'aurais pu mener aussi loin mes recherches.

Un immense merci à ma mère pour son soutien infailible et la motivation qu'elle a su me donner à chaque moment de fragilité au courant de cette rédaction.

Merci à ma famille et mes amis pour leur soutien constant et leur foi en moi.

Enfin, j'aimerais remercier Laure Verbaere et Donato Longo qui m'ont beaucoup aidé lors de la première ébauche du mémoire en 2021-2022.

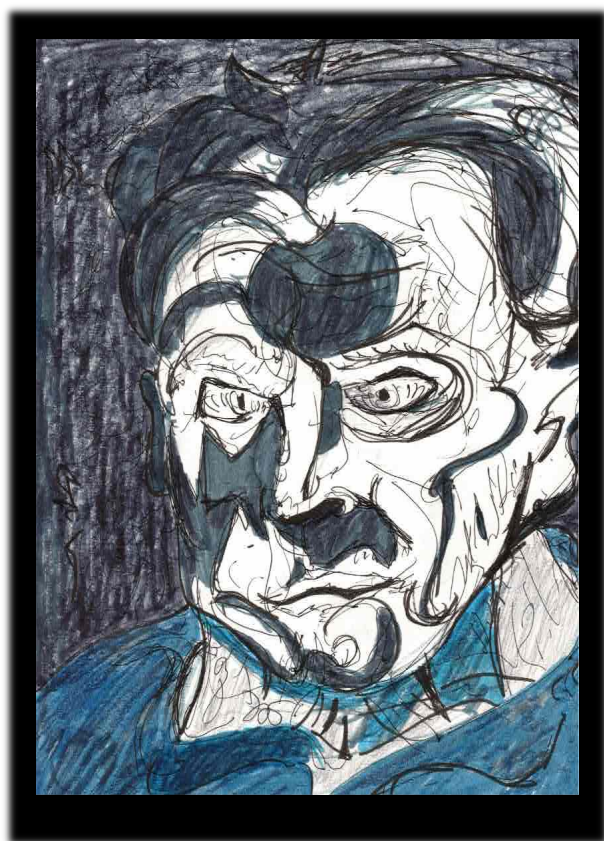
Don est décédé le 6 octobre 2022. Quand on s'est écrit pour la première fois, il m'a tout de suite paru comme une personne sympathique, curieuse, inspirante et très intelligente. J'aurais sincèrement aimé le connaître davantage. Il m'a appris cette jolie phrase de Nietzsche :

« Créer – voilà la grande délivrance de la souffrance, voilà ce qui rend la vie légère. »

DÉDICACE

...Au grand rebelle

André Masson



Jean-Sébastien Deshaies-Massarelli

Portrait d'André Masson

2024

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENT	ii
DÉDICACE.....	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	vii
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT	9
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE 1 L'ENTRÉE SURREALISTE SUR LA SCÈNE ARTISTIQUE PARISIENNE : UN TREMPLIN POUR ANDRÉ MASSON?	17
1.1 Reprise de la scène parisienne : difficile renouvellement : 1920-1923	18
1.1.1 Les galeries plus individualistes.....	19
1.1.2 La presse de l'art moderne et de l'avant-garde	19
1.1.3 La croissance des galeries parisiennes	21
1.2 André Masson et Daniel-Henry Kahnweiler	22
1.2.1 Nouveaux enjeux et nouvelles relations.....	23
1.2.2 L'atelier de Masson : un lieu de rencontre.....	25
1.2.3 Les premiers clients.....	27
1.3 Le surréalisme : positionnement politique et artistique.....	30
1.4 La référence aux peintres.....	31
1.4.1 Le marché favorable aux surréalistes?	32
1.4.2 Masson, Kahnweiler et le surréalisme.....	33
1.4.3 Un surréalisme en crise ? 1927-1929	Erreur! Signet non défini.
CHAPITRE 2 HISTOIRE DE LA COLLECTION DU MOMA ET MUSÉALISATION DES ŒUVRES D'ART	39
2.1 Les musées américains au début du XX ^e siècle.....	40
2.1.1 Un rôle plus actif de l'État.....	40
2.1.2 Vers une nouvelle muséologie	42
2.2 Le MoMA : une nouvelle étape pour l'art moderne aux États-Unis	43
2.2.1 L'histoire officielle du Museum of Modern Art.....	44
2.2.2 Barr et le MoMA.....	46
2.2.3 L'évolution progressive du MoMA	48
2.2.3.1 La collection comme une « torpille »	50
2.2.3.2 Un « musée-temple » d'un genre nouveau	51

2.2.3.3 Défendre sa vision jusqu'au bout.....	53
2.3 La muséalisation	56
2.3.1 Choix et contraintes de la muséalisation.....	57
2.3.2 Comment Alfred Barr envisageait la collection du MoMA?.....	59
2.3.3 Muséalisation et collection privée	63
CHAPITRE 3 LA CONQUÊTE DU SURREALISME SUR LE MARCHÉ AMÉRICAIN	67
3.1 Le marché international de l'avant-garde.....	68
3.1.1 Une conjoncture en baisse	68
3.1.2 Des solutions ?	69
3.1.3 Le soutien des « beaux milieux ».....	70
3.1.3.1 Une ouverture internationale : le Cercle du Zodiaque	71
3.1.3.2 Une ouverture internationale : les Ballets russes de Monte-Carlo.....	72
3.2 La reprise de New York : l'impact du MoMA	74
3.2.1 Une élite intellectuelle au service des avant-gardes européennes	75
3.2.2 Une légitimation historique géopolitiquement neutre?.....	78
3.2.3 Le dynamisme nord-américain sur le marché européen de l'avant-garde	80
3.3 L'expansion du surréalisme.....	82
3.3.1 L'impact du surréalisme sur la presse américaine	83
3.3.2 Internationalisation du surréalisme	85
3.4 La reconnaissance par des institutions internationales	88
3.4.1 La parenthèse Paul Rosenberg : 1931-1933.....	90
3.4.2 Le retour chez Kahnweiler.....	91
3.4.3 André Masson entre dans la collection du MoMA	95
CHAPITRE 4 LE SÉJOUR AMÉRICAIN D'ANDRÉ MASSON	100
4.1 Le surréalisme et les Américains	101
4.1.1 Le problème Dali, encore.....	102
4.1.2 Les conséquences du succès de Dali sur la réception du surréalisme.....	103
4.1.3 Il faut transcender la géographie.....	105
4.2 Au MoMA, on doit sauver les artistes.....	108
4.2.1 La mission d'Alfred et Margaret.....	109
4.2.2 Avoir des alliés	110
4.3 André Masson en exil, 1941-1945.....	113
4.3.1 Un long séjour aux États-Unis	114
4.3.2 L'opinion de la presse	115
4.4 Une exposition importante à Baltimore.....	118
4.5 Curt Valentin	120
4.5.1 Barr et Valentin : une amitié bénéfique	121
4.5.2 Le nouveau marchand d'André Masson	123

CHAPITRE 5 LA CONSÉCRATION D'ANDRÉ MASSON ET DU SURREALISME	126
5.1 La prise de distance avec l'Europe	127
5.2 Est-ce que New York s'est isolé de Paris?	128
5.3 Surréalisme et formalisme	132
5.4 La « canonisation » du surréalisme aux États-Unis.....	135
5.5 Le prestige d'André Masson : retour en Europe.....	138
5.6 La consécration d'André Masson : la rétrospective du MoMA	141
5.6.1 De Greenberg à Rubin	142
5.6.2 Rubin en 1959 : « Notes on Masson and Pollock »	144
5.6.3 On critique la rétrospective de Masson.....	146
CONCLUSION	151
ANNEXE Chronologie des expositions aux États-Unis de 1930 à 1976.....	160
LISTES DE RÉFÉRENCES	167

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

BMA : Baltimore Museum of Art

CA : Conseil d'administration

ERC : Emergency Rescue Committee

MET : Metropolitan Museum of Art

MoMA : Museum of Modern Art

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise explore la façon dont l'œuvre d'André Masson et le surréalisme ont acquis une reconnaissance culturelle aux États-Unis, en se concentrant particulièrement sur le rôle du Museum of Modern Art (MoMA) à New York – le tout premier musée à acquérir des œuvres de l'artiste français. Ce travail de recherche examine l'évolution des musées américains au début du 20^e siècle, la création et l'influence du MoMA en tant que promoteur de l'art moderne européen, et les défis du marché de l'art durant la crise économique des années 1930 et la Seconde Guerre mondiale. Il détaille comment les réseaux d'artistes, de marchands et d'institutions ont contribué à la reconnaissance de Masson et du surréalisme durant les années 1920, jusqu'à leur consécration dans l'après-guerre mondiale, avec des expositions comme *Fantastic Art, Dada, Surrealism* en 1936-1937, et une exposition monographique au MoMA en 1976. De plus, ce mémoire passe en revue l'exil de Masson aux États-Unis, le rôle de ses marchands d'art et celui d'Alfred H. Barr Jr., le premier directeur du MoMA, dans l'acquisition, la muséalisation d'œuvres surréalistes et le sauvetage des artistes persécutés. Pour résumer, ce mémoire raconte comment un artiste français relativement méconnu en Amérique a construit petit à petit une renommée internationale, grâce à un écosystème comprenant des collectionneurs, des marchands d'art (tels que Daniel-Henry Kahnweiler et Curt Valentin), des critiques d'art, des revues artistiques, et bien sûr, des institutions muséales comme le MoMA.

Mots clés : écosystème, muséalisation, rôle de gestion du musée, marché de l'art, surréalisme, avant-garde, XX^e siècle, États-Unis, France, Museum of Modern Art (MoMA), Alfred Barr, William Rubin, Daniel-Henry Kahnweiler, Curt Valentin, André Masson

ABSTRACT

This master's thesis explores how the work of André Masson and Surrealism gained cultural recognition in the United States, focusing particularly on the role of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York - the very first museum to acquire works by the French artist. This research work examines the evolution of American museums in the early 20th century, the creation and influence of MoMA as a promoter of European modern art, and the challenges of the art market during the economic crisis of the 1930s and the Second World War. It details how networks of artists, dealers and institutions contributed to the recognition of Masson and Surrealism in the 1920s, through to their consecration in the post-World War II period, with exhibitions such as *Fantastic Art, Dada, Surrealism* in 1936-1937, and a monographic exhibition at MoMA in 1976. In addition, this memoir reviews Masson's exile in the United States, the role of his art dealers and that of Alfred H. Barr Jr., the first director of MoMA, in the acquisition and museumization of surrealist works and the rescue of persecuted artists. To sum up, this memoir recounts how a French artist relatively unknown in America gradually built up an international reputation, thanks to an ecosystem comprising of collectors, art dealers (such as Daniel-Henry Kahnweiler and Curt Valentin), art critics, art magazines, and of course, museum institutions like MoMA.

Keywords: ecosystem, museumization, museum management role, art market, surrealism, avant-garde, 20th century, United States, France, Museum of Modern Art (MoMA), Alfred Barr, William Rubin, Daniel-Henry Kahnweiler, Curt Valentin, André Masson

INTRODUCTION

André Masson et le MoMA

En 1924, André Masson (1896-1987) rencontre le poète André Breton (1896-1966) et devient l'un des premiers membres du mouvement surréaliste. De 1924 à 1929, l'artiste a été impliqué dans plusieurs des activités surréalistes et a contribué régulièrement aux revues et expositions. Durant cette période, son art reflétait parfaitement le principe de base surréaliste de l'automatisme qui rejetait toute raison et conseillait le désintérêt du jeu de la pensée comme seule méthode viable de la création. Quand Masson se sépara du groupe surréaliste en 1929, il demeura un membre réputé du monde de l'art français, exposant régulièrement, illustrant des livres, créant des décors pour le théâtre, et contribuant aux périodiques de l'avant-garde¹. Dans les années 1930, les dessins automatiques et les tableaux de sables du dissident surréaliste commencèrent à trouver preneur en la personne d'Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), le premier directeur du Museum of Modern Art de New York. Ce n'est que beaucoup plus tard que ses premières œuvres surréalistes, et aussi ses expositions annuelles pendant les quatre années d'exil aux États-Unis — de 1941 à 1945 — vont vraiment influencer les artistes qui allaient représenter le mouvement de l'expressionnisme abstrait. Puis, au moment où l'on commence à historiciser le surréalisme, des chercheurs et des critiques d'art vont s'intéresser à l'influence de Masson sur certains peintres états-uniens. D'ailleurs, le futur directeur du Département de peinture et sculpture du MoMA, William S. Rubin (1927-2006) a été l'un des premiers théoriciens à étudier l'influence de Masson sur le développement du peintre américain Jackson Pollock, donnant une reconnaissance culturelle à un artiste européen encore peu connu aux États-Unis. Ce regain d'intérêt pour les œuvres de Masson dans les années 1950 démontre que ce qui a été négligé par le passé peut trouver une notoriété par la suite, tandis que des œuvres qui ont eu raison trop tôt ont parfois perdu cette qualité.

En 1976, William Rubin organisa une grande exposition monographique pour célébrer André Masson et l'impact qu'il a laissé sur la peinture du XX^e siècle. Cette rétrospective est considérée comme la consécration de sa carrière d'artiste, car ses œuvres tenaient la vedette dans le musée

¹ Doris Ann Miller Birmingham, *André Masson in America: The artist's Achievement in exile 1941-1945*, thèse de doctorat, Ann Arbor, The University of Michigan, 1978, p. 2-3.

d'art moderne le plus ancien et le plus célèbre au monde. Une institution qui conserve l'héritage de la civilisation humaine pour l'art moderne et incarne cette idéologie du changement et de l'évolution. En fait, le MoMA est un musée paradoxal, car il présente non seulement à l'histoire du modernisme, mais aussi l'héritage qu'il laisse pour le XXI^e siècle.

De plus, le MoMA est également lié à la vie artistique de Masson : lors de la montée du nazisme en Allemagne dans les années 1930 et la dénonciation d'Hitler sur le soi-disant « art dégénéré », le MoMA fut l'un des seuls endroits dans le monde à montrer une sélection d'art d'avant-garde européenne, cimentant sa réputation en tant que lieu culturel indispensable².

Depuis sa fondation en 1929, le Museum of Modern Art a continuellement redéfini l'idée d'un musée dans la culture occidentale contemporaine. Originellement conçu par ses fondateurs comme un musée avec une collection constamment changeante, le MoMA a non seulement établi une collection permanente en 1952, mais est devenu le lieu d'accueil de certaines des plus grandes œuvres de l'avant-garde dans le monde. En entrant dans les collections du MoMA, en tant que peintre associé au surréalisme, André Masson va contribuer à la compréhension de l'avant-garde historique dans les années 1930. Permettant à un public américain naïf d'accepter le surréalisme comme la prochaine avant-garde européenne. Puis, après avoir été la cible des critiques formalistes dans les années 1940 et 1950, Masson et le surréalisme retrouveront une certaine pertinence auprès d'une nouvelle génération d'artistes qui s'intéresseront à la vision fantastique et quotidienne de la vie moderne du surréalisme³. Cette nouvelle reconnaissance autorisera Rubin à produire les expositions « Dada, Surrealism and Their Heritage » en 1968 et « André Masson » en 1976 ; donnant à l'artiste et le surréalisme une emprise dans le canon de la tradition moderniste aux États-Unis.

² The Art Story, « Museum of Modern Art ». En ligne. < <https://www.theartstory.org/venue/museum-of-modern-art/> >. Consulté le 4 février 2024.

³ Sandra Zalman, « Canonisation of Surrealism in the United States part (1 of 2) », dans *New Art examiner*, 2020. En ligne. < <https://newartexaminer.net/the-canonisation-of-surrealism-in-the-united-states-part-1-of-2/> >. Consulté le 4 février 2024.

Étude de cas : objectifs et questions

Ce mémoire a pour objectif de saisir la construction de la valeur muséale des œuvres d'André Masson au sein du MoMA. C'est pourquoi ce mémoire convoque les concepts de muséalisation et d'écosystème du milieu des arts et des musées, afin de saisir les mécanismes qui contribuent à la construction de la valeur culturelle de ses œuvres ainsi qu'à la renommée d'André Masson en Europe et aux États-Unis des années 1920 jusqu'aux années 1970. Toutefois, pour démontrer cette construction de la valeur culturelle de l'artiste, il faut préciser certains concepts clés dans notre étude. Tout d'abord, ce mémoire concerne l'histoire de l'art et la muséologie. Ensuite, la méthode privilégiée s'inspire de la démarche ethnographique dans la mesure où nous tentons de décrire le plus précisément possible les activités d'un groupe humain déterminé, « la relation entre les musées et les communautés artistiques, soulignant ainsi la responsabilité de l'institution à l'égard de ces objets, le lien particulier qui unit les communautés d'origine avec ces derniers et les connaissances qu'elles en ont.⁴ » L'ethnographie privilégie une description la plus fidèle et objective possible d'une communauté d'appartenance au milieu des arts et des musées. Ici, la communauté est formée des divers acteurs qui interviennent dans le processus de reconnaissance de la valeur artistique et muséologique de l'œuvre de Masson⁵.

Pour notre étude, nous avons entrepris de suivre le travail de Masson, son influence au sein du mouvement surréaliste, les liens qu'il a créé durant cette période et cette organisation sociale qui a bâti sa valeur culturelle. Or nous travaillons dans une perspective nord-américaine, donc autour de l'activité d'un groupe humain basé aux États-Unis et ayant comme siège principal, le Museum of Modern Art. Ce musée et les collectionneurs new-yorkais seront parmi les premiers à valoriser le travail de l'artiste dans le Nouveau Monde. Grâce à leur contact avec la France et d'autres pays européens, ils vont pouvoir organiser des expositions et des activités culturelles autour des travaux de Masson et du surréalisme. C'est au sein de cette institution muséale phare que le concept

⁴ François Mairesse (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, ICOM, 2022, s.p. [127]. En ligne. < <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/dictionnaire-de-museologie--9782200633974.htm> >. Consulté le 23 octobre 2024.

⁵ Voir Daryll Forde et Patrick Menget, *Ethnologie – Vue d'ensemble* [en ligne]. In *Encyclopædia Universalis*. En ligne. < <https://www-universalis-edu-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/ethnologie-vue-d-ensemble> >. Consulté le 8 novembre 2024.

d'écosystème prend tout son sens, car il contribue à la construction de la valeur, au cheminement et aux réseaux qui ont participé à la reconnaissance de l'œuvre de Masson.

D'après un article de Bergeron, Baillargeon et Bosset, l'écosystème fait référence à « un monde muséal identifié par les principaux acteurs qui influencent le fonctionnement et le développement des musées.⁶ » Nous rassemblons dans cette étude les principaux acteurs qui influencent directement le MoMA et la carrière de Masson. Il s'agit essentiellement de collectionneurs, mécènes et donateurs, en collaboration avec les membres du conseil d'administration (CA) et certains de leurs amis, qui, à leur manière, ont influencés le développement des collections ainsi que la programmation d'expositions et d'activités culturelles. Il y a aussi les acteurs qui sont plus loin en périphérie du musée, exerçant une certaine influence sur le musée. Par exemple, quand l'organisme humanitaire Emergency Rescue Committee (ERC) sera créé en 1940, le journaliste Varian Fry (1907-1967) collaborera avec Alfred Barr et son épouse pour sauver la vie d'artistes réfugiés, contribuant ainsi à inscrire le musée dans la sphère de l'action sociale et politique.

Il ne faut pas oublier que parmi les acteurs qui influencent le MoMA, une grande partie est intéressée par les œuvres de Masson, parce qu'elles sont liées à la culture du MoMA et « les valeurs communes partagées par l'équipe qui y œuvre.⁷ » Cela dit, notre mémoire ne porte pas uniquement sur le réseau muséal et artistique, mais d'abord et avant tout, sur le réseau personnel de l'artiste : ses amis, son premier marchand, le cercle surréaliste...

D'ailleurs, le premier chapitre se penche sur le réseau de contacts de Masson avec le groupe surréaliste durant les années 1920. Ce chapitre inclut une présentation du milieu de l'art parisien, la relation de Masson avec son marchand d'art Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) et sa participation aux premières activités surréalistes. Dans chacun des chapitres de ce mémoire, le récit historiographique accompagne l'étude d'un écosystème organisé autour de Masson et le MoMA. Il s'agit d'un ensemble d'êtres vivants au sein d'un réseau qui forme un écosystème de relation

⁶ Yves Bergeron, Lisa Baillargeon et Pierre Bosset, « Gouvernance des musées et droit de la culture : état des lieux », dans *Muséologies*, volume 10, numéro 1, 2021, p. 54. En ligne. < <https://id.erudit.org/iderudit/1093109ar> >. Consulté le 23 octobre 2024.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

interdépendantes et d'échanges des arts et des musées : des collectionneurs, des galeries, des marchands d'art, des critiques, des expositions, des mécènes, ainsi que des musées américains.

Le deuxième chapitre questionne les origines du Museum of Modern Art, un « musée-temple » d'un genre nouveau dirigé par le jeune Alfred Barr de 1929 à 1943. Cette partie est importante pour notre étude, car elle décrit le concept de muséalisation comme un processus qui confère un caractère muséal à un objet en passant à travers différentes étapes d'intégration. Nous nous appuyons sur les définitions du muséologue belge André Gob et des concepts précisés dans le *Dictionnaire de muséologie* (ICOM, 2022). Ces sources permettent de mieux saisir le processus de muséalisation au MoMA et de cerner le rôle du premier directeur dans la gestion du Musée. Ces définitions sont appuyées par des essais pertinents sur Alfred Barr et le MoMA, tels que « Alfred H. Barr Jr. est-il le fondateur du MoMA? » (ICOFOM, 2020) par Jérôme Glicenstein et l'ouvrage *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (MIT Press, 2010) par Sybil G. Kantor. Ces références expliquent la vision de Barr pour la collection du musée, introduisant les choix et les contraintes dans la sélection des œuvres. En distinguant la valeur muséale de la valeur patrimoniale, la muséalisation constitue la clé pour donner un nouveau statut aux œuvres de Masson, une fois qu'ils sont accrochés dans l'espace du MoMA ou d'un autre musée.

Le troisième chapitre présente les réseaux de contacts entre Paris et New York au sein du nouveau marché international de l'avant-garde ayant débuté à l'aube de la répression économique. Alors que Masson et d'autres surréalistes ont des difficultés financières, le « beau monde » — cette élite intellectuelle et richissime — va devenir la porte d'entrée aux artistes pour le marché de l'art international dans les années 1930. Dans ce chapitre, le MoMA entre en scène et devient un réseau majeur au service des avant-gardes européennes. Cette ouverture internationale permet à Masson d'exposer ailleurs qu'à Paris et d'être présenté par d'autres collectionneurs, galeristes et directeurs de musées. Aux États-Unis, tous les surréalistes réussissent à avoir au moins une exposition personnelle dans une galerie de New York. Ils intègrent la culture de masse américaine et deviennent un mouvement aux politiques étrangères et aux manifestations commerciales — en partie grâce à la personnalité délirante de Salvador Dalí et l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » (1936-1937) organisée par Barr qui incluait des dessins animés et des publicités. Dans le chapitre suivant, nous saurons comment le « succès » du surréalisme aura des conséquences sur

la légitimation du mouvement artistique et sa réception aux États-Unis dans les années 1940 et au-delà.

Le quatrième chapitre se concentre sur le surréalisme aux États-Unis en abordant, entre autres, le cas de Salvador Dalí et l'image erronée qu'il a donné au groupe surréaliste européen. Il est question ici d'expliquer l'écosystème des musées et galeries new-yorkaises qui accueillent les surréalistes en exil pendant la Seconde Guerre mondiale. Ensuite, nous présentons le sauvetage historique organisé par le MoMA, montrant un musée allant au-delà de sa mission culturelle pour protéger des artistes européens en danger, dont André Masson et sa famille. Cette partie regroupe des informations sur l'Emergency Rescue Committee et les nombreux acteurs clés qui ont aidés les Masson à s'enfuir de la France occupée en 1941. Le reste de ce chapitre se consacre à l'exil de Masson, sa réception par la presse américaine, les expositions, dont sa première exposition rétrospective au Baltimore Museum of Art (BAM) - organisée par Saidie Adler May (1879-1951) - et sa relation professionnelle avec le marchand d'art Curt Valentin (1902-1954) — figure méconnue de l'histoire de l'art, qui a collaboré avec Alfred Barr pour acheter de l'« art dégénéré » à Lucerne en Suisse.

Le cinquième et dernier chapitre présente la perte d'influence du surréalisme à Paris et New York après la Seconde Guerre mondiale, et qui perdure jusqu'aux années 1960. Ce chapitre révèle les trente années qui précèdent la consécration d'André Masson au MoMA, contextualisant la distance prise par les milieux de l'art américain envers le surréalisme. Cet isolement ou ce désintérêt des artistes new-yorkais pour le surréalisme est étudié par les célèbres critiques formalistes Clement Greenberg (1909-1994) et Harold Rosenberg (1906-1978) qui ont longuement écrit sur le mouvement d'avant-garde européen dans les années 1940. Toutefois, à partir des années 1950, l'art d'André Masson et du surréalisme en général, sera réévalué aux États-Unis grâce à l'influence de leur travail sur les avant-gardes américaines. Ce qui ouvrira la voie à l'historien de l'art William Rubin qui étudiera les courants dadaïstes et surréalistes dans les années 1950 et 1960 pour présenter une exposition monographique au MoMA en 1968. Cette exposition faisait le lien entre les deux avant-gardes européennes, le surréalisme historique, celui de l'entre-deux-guerres, le surréalisme aux États-Unis et ainsi de suite, pour terminer avec l'influence du surréalisme et dada sur les nouvelles générations d'artistes des années 1940 aux années 1960.

La fin de ce chapitre abordera la reconnaissance de Masson durant la période d'après-guerre, et une mise en contexte de sa consécration au MoMA en 1976 avec des textes de Doris Ann Miller Birmingham, William Rubin et quelques critiques de l'époque qui résument assez bien l'image que le monde de l'art américain donne encore aujourd'hui à ce grand peintre du XX^e siècle.

Ce mémoire repose fondamentalement sur les informations disponibles. D'un côté, on utilise le travail de Béatrice Joyeux-Prunel en prenant de nombreuses références de ces ouvrages *Les avant-gardes artistiques 1918-1945* (Gallimard, 2017) et *Naissance de l'art contemporain 1945-1970* (CNRS Éditions, 2021) pour écrire une histoire transnationale entre Paris et New York, et les nombreux liens entre le monde des arts et des musées. Tout en utilisant les ouvrages incontournables de Françoise Levailant sur les écrits (1976) et la correspondance (1990) d'André Masson pour restituer les préoccupations de l'artiste, son travail, ses amitiés, ses inimitiés, mais aussi sur la vie culturelle de l'entre-deux-guerres. Ces nombreuses références structurent notre récit. À travers celui-ci, on découvre une histoire qui peut paraître anecdotique par moment, mais qui révèle en fait le rôle de toutes ces personnes qui interviennent chacune à leur manière dans le processus complexe de muséalisation de l'œuvre (artistes, marchands d'art, collectionneurs, conservateurs, critiques d'art, historiens, journalistes et gestionnaires de musées).

CHAPITRE 1

L'ENTRÉE SURREALISTE SUR LA SCÈNE ARTISTIQUE PARISIENNE : UN TREMPIN POUR ANDRÉ MASSON?

Le premier chapitre est divisé en trois parties : la première partie est consacrée au difficile renouvellement des avant-gardes parisiennes au sortir de la Grande Guerre. À Paris, le milieu de l'art était désorganisé : les Salons parisiens perdaient de l'influence, l'avant-garde parisienne était fermée aux dialogues extérieurs et misait seulement sur l'art d'avant 1914. Devant ces problèmes, un nouveau système dominé par les marchands fut mis en place. Nous présenterons trois aspects importants de ce système : l'individualisme des galeries, leur développement et celui du milieu de la presse pour les avant-gardes artistiques. Après avoir dévoilé le système et la croissance des galeries, il sera question dans la deuxième partie des nouvelles relations et des nouveaux enjeux du jeune André Masson, arrivé à Paris en 1920. Nous introduirons le premier réseau de contacts de l'artiste : le marchand Daniel-Henry Kahnweiler, les clients de la galerie Simon, ainsi que ces amis qui lui rendaient visite à son atelier. Parmi ses amis se trouvent de futurs surréalistes qui inviteront André Breton à rencontrer Masson. La troisième partie présentera l'entrée surréaliste sur la scène artistique, étudiant les enjeux politiques du positionnement artistique du groupe, la référence aux peintres, leur rapport avec le marché et la crise interne du surréalisme entre 1927 et 1929.

1.1 Reprise de la scène parisienne, un difficile renouvellement : 1920-1923

Au sortir de la Grande Guerre, les artistes qui voulaient faire carrière à Paris ne trouvaient plus dans l'avant-garde, le dynamisme et l'émulation des années passées. Les artistes fauves et cubistes avaient réussi à gagner la mainmise des galeristes sur la scène avant-gardiste parisienne. Plus personne ne considérait comme anormal leur travail, car ils faisaient maintenant intégralement partie du prestige de la nation française. Bientôt, le prix de leurs œuvres monta et ils purent profiter d'une fortune critique. L'art moderne commercialisé à Paris était devenu un investissement depuis la guerre. On misait sur le prolongement d'une tendance commencée avant 1914 et l'on exportait les œuvres sur le marché international. La notoriété des fauves et des cubistes faisait d'eux les nouveaux « maîtres » qui appartenaient maintenant à l'histoire de l'art canonique. Devant cette notoriété, les jeunes artistes étaient confrontés à beaucoup d'obstacles à Paris. Ils ne réussirent pas à se faire accepter chez les marchands d'art d'avant-gardes (fauvisme et cubisme pour l'essentiel) qui, dix ans auparavant, avaient pourtant favorisé les nouvelles propositions esthétiques et novatrices. En plus, il devait faire face à la popularité croissante des artistes commercialisés de « l'École de Paris » qui regroupait majoritairement des artistes originaires d'Europe centrale et de Russie, mais aussi de Scandinavie ou des États-Unis. Les artistes associés à cette école, ne faisaient pas un style particulier, usant plutôt des tendances cubistes, parfois abstraites ; ainsi que les tendances fauves, souvent expressionnistes et colorées. Avec Picasso, Derain, Braque et Matisse, ils étaient les artistes ayant le plus de succès sur le marché international.

Mais durant les années 1920-1923, l'art perd de l'intérêt auprès du public. Dans un article paru en 2012, Christian Theodosiou écrivait que la société française portait surtout attention sur le règlement du conflit, le châtimement de l'Allemagne, la reconstruction et la mémoire des soldats disparus⁸. L'avant-garde à Paris était un peu fermée aux dialogues avec l'extérieur, se préoccupant davantage des problèmes d'ordres sociaux, économiques et même humains. Les Salons parisiens, quant à eux, perdaient de l'influence depuis des années à cause de leur manque de marginalité. Il ne restait que les galeries d'art et la presse en pleine expansion pour pouvoir percer à Paris.

⁸ Voir Christian Theodosiou, « La mobilisation des morts : culte du souvenir et culture de guerre en France pendant la Grande Guerre », *Revue LISA e-journal*, 2012, vol. X, n°1, pp. 51-68. En ligne. < <https://doi.org/10.4000/lisa.4844> >. Consulté le 22 mars 2023.

1.1.1 Les galeries plus individualistes

Pour la nouvelle génération d'artistes, il s'agissait surtout de dépendre des galeries s'ils voulaient gagner une reconnaissance culturelle. L'après-guerre fut une période de changement pour les galeries qui, peu à peu, ont adapté leur stratégie d'exposition. Au lieu de montrer majoritairement des groupes d'artistes, ils ont choisi de soutenir les carrières d'artistes et de faire davantage d'expositions individuelles. Afin de mieux soutenir plus individuellement leurs artistes, les marchands ont utilisé le système des contrats. Un contrat implique des versements réguliers du marchand à l'artiste. D'un côté, le marchand s'attache à l'artiste et sa production. De l'autre, il assure à ce dernier une stabilité financière qui lui permet de se consacrer à son travail⁹. En 1920, les artistes ayant une cote plus élevée pouvaient profiter des contrats plus longs, s'assurant l'accès aux meilleures galeries de Paris. Les galeristes aux assises financières solides, se permettaient quant à eux d'investir dans l'achat d'œuvres pour les revendre à des prix plus élevés, tandis que les jeunes artistes ayant une cote plus modeste, se contentaient de contrats plus courts et des achats plus rapides. Mais ces artistes n'intéressaient pas les marchands influents qui préféraient les peintres modernes plus célèbres. Ce sont les galeries moins prisées qui se sont occupées des jeunes artistes, mais sans être en mesure de les faire vivre. N'étant pas capable d'acheter leur production, les galeristes se tournaient plutôt vers l'édition de livres illustrés.

1.1.2 La presse de l'art moderne et de l'avant-garde

Durant l'après-guerre, les hebdomadaires culturels qui rendaient le monde de l'art et la scène culturelle locale étaient nombreux à Paris, mais ce sont les revues d'art qui s'intéressaient à l'art moderne et d'avant-garde. Dans un livre consacré à ce sujet, Yves Chevrefils Desbiolles relevait que les revues d'art furent de plus en plus nombreuses après 1920 avec « la fin de la pénurie de main-d'œuvre, les difficultés du transport et la reprise des usines de papier et des imprimeries¹⁰. » Pour rentabiliser leurs commerces, les galeristes plus prisés publiaient leurs propres revues d'art. Celles-ci mettaient ses lecteurs aux courants de l'actualité artistique, affichant des préférences de valeur esthétique, ainsi que des prises de position affichées. Parmi les plus illustres, il avait le

⁹ Voir Fabien Accominotti, « Marché et hiérarchie. La structure sociale des décisions de production dans un marché culturel », *Histoire & mesure*, vol. XXIII, n°2, 2008, pp. 177-218. En ligne. < <https://www.cairn.info/revue-histoire-et-mesure-2008-2-page-177.htm> >. Consulté le 2 avril 2023.

¹⁰ Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 105.

marchand Léonce Rosenberg qui publia de 1921 à 1927, le *Bulletin de l'Effort moderne*, Bernheim-Jeune, le *Bulletin de la Vie artistique* en 1920, Paul Guillaume publiait *Les Arts à Paris* depuis 1918, la galerie Vavin-Raspail, *Les Arts plastiques* en 1925, et bien d'autres encore. Affichant une indépendance affirmée, ces revues ne dissimulaient pas l'existence d'une rivalité entre les galeries et le rôle publicitaire.

Dans l'ouvrage *Histoire générale de la presse française*, on explique que la revue d'art bénéficiait à l'époque d'une popularité croissante, car le public appréciait mieux les reproductions dans les revues, encore rares à l'époque dans les quotidiens ou hebdomadaires¹¹. Il a eu trois revues pour l'actualité artistique parisienne durant l'entre-deux-guerres : *L'Amour de l'art* (fondé en 1920), *L'Art vivant* (1925) et *Cahiers d'Art* (1926). Un artiste plus marginal était porté à aller vers *Les Cahiers d'art* dirigés par Christian Zervos et Tériade, de son vrai nom Stratis Eleftheriadis. Cette revue, au contraire des deux autres, était tournée vers l'innovation.

Aussi, il avait de petites revues artistiques beaucoup plus engagées. Ces revues soutenaient les nouveaux groupes dont le purisme (*L'Esprit nouveau*), le dadaïsme (*Littérature, Aventure, 391, L'œuf dur...*) et le surréalisme (*La Révolution surréaliste*). Ces revues étaient en lien avec les nouvelles avant-gardes littéraires et parfois proches des mouvances politiques. Ainsi *La Révolution surréaliste* se rapprocha du communisme et devint le *Surréalisme au service de la révolution* en 1929.

Enfin, le critique d'art était associé à des revues hebdomadaires ou la presse quotidienne. Durant les années 1920, le « système marchand-critique » était encore en vigueur. En 1929, le critique Georges Turpin publie *La Stratégie artistique*, un curieux livre qui expliquait aux artistes comment intéresser quelques critiques influents et suggérait même de rétribuer leur intervention :

À un critique qui écrit une préface de catalogue, lorsque cette préface n'est pas rétribuée par le marchand de tableaux, la coutume est d'offrir l'une des toiles exposées.
À un critique qui défend votre œuvre de façon constante, par ses articles et dans ses comptes rendus de salons et d'expositions, il n'est pas déplacé d'offrir un souvenir...

¹¹ Claude Bellanger et al. (dir.), *Histoire générale de la presse française*, 3. De 1871 à 1940, Paris, PUF, 1972, p. 461.

Pour le reste, c'est une affaire d'appréciation toute personnelle qui ne regarde que l'artiste et pour laquelle il n'existe pas de tradition¹².

Pour Turpin, le critique jouait également un rôle clé dans la reconnaissance de l'artiste, parce qu'il pouvait écrire sur lui dans la presse. Ces écrits permettaient ensuite de se faire connaître autour de soi et étaient indispensables pour faire connaître l'artiste à l'étranger. En fait, les règles de Turpin s'adressaient peut-être mieux à des artistes qui n'avaient pas de galeries pour les soutenir. Bien entendu, chacun faisait son métier, il n'y avait aucune règle.

1.1.3 La croissance des galeries parisiennes

Après 1918, le commerce d'art ancien ou consacré se situait sur la rive droite de la Seine dans les quartiers de la rue Boétie et du Faubourg Saint-Honoré, tandis que sur la rive gauche, autour du quartier de Montparnasse, était le nouveau lieu de rassemblement de l'avant-garde parisienne. Sa popularité allait de pair avec sa localisation : plusieurs ateliers d'artistes, cafés, salles de danse, restaurants et des académies. Les environs de la rue de Seine et du boulevard Montparnasse remplissaient le rôle des petites galeries. Après l'explosion du marché de l'art en 1924, il aura une multiplication de galeries autour de la rue de Seine, la rue Jacob, ainsi que les boulevards Raspail et Montparnasse : la galerie Vavin-Raspail (1925), la galerie Jeanne Bucher (1925), la galerie Zborowski (1926), la galerie Pierre (1927), celle de Katia Granoff (1928), la galerie Goemans (1929), ou la galerie de Sèvres d'Adolphe Basler (1930)¹³. Les artistes pouvaient également poursuivre leurs activités dans les cafés de Montparnasse : le Café des Amis de Montparnasse, le Petit Napolitain, la Rotonde... Bien que non obligatoire, les artistes pouvaient débiter dans le quartier de leur choix, mais Montmartre restait le quartier plus riche, tandis que Montparnasse devint le nouveau centre de l'art contemporain.

Les premières galeries qui se sont établies au début des années 1920 ont dû faire face à la crise du marché de l'art. Durant les premières années de l'après-guerre, le marché a été délaissé au profit de la reconstruction du pays et on s'intéressait peu au commerce avec les étrangers. Le

¹² Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes historiques - 1914-1945*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2017, p. 91.

¹³ *Ibid.*, p. 97.

remaniement géographique des galeries d'art sur les deux rives de la Seine, constituait un moyen de rapprocher le commerce de l'art avec celui du livre à l'époque de cette crise. D'ailleurs, le milieu des lettres est devenu indispensable pour aider la prospérité du commerce de l'art. Il inspira la création de nouveaux espaces marchands (éditeurs-galeries). Pour les galeries ouvertes à de nouveaux styles, donc financièrement plus modeste, le milieu littéraire était nécessaire à leur survie.

1.2 André Masson et Daniel-Henry Kahnweiler

À part avoir été son marchand quasi exclusif pendant plus de cinquante ans. Daniel-Henry Kahnweiler eut une relation d'affaire avec Masson d'une rare longévité et d'une grande complicité intellectuelle. De même, Kahnweiler lui a permis, au courant des années, d'exposer dans plusieurs galeries d'avant-garde en Europe et aux États-Unis : celle de Jeanne-Bucher¹⁴, d'Alfred Flechtheim, d'Albert Eugène Gallatin, la Valentine Gallery, la galerie Bernheim-Jeune, la Pierre Matisse Gallery, la Mayor Gallery et la Buchholz Gallery. « À partir des années 1910, écrit Camille Morando, Kahnweiler s'associa avec ses homologues en Europe et outre-Atlantique qui acceptaient la politique de dépôts (Kahnweiler restant propriétaire des œuvres) pour assurer les ventes à l'étranger¹⁵. » Le marchand présenta également Masson à des collectionneurs prestigieux comme Gertrude Stein et Saidie Adler May¹⁶. Pour Morando, la correspondance entre Masson et Kahnweiler, en partie publiée et établie par Françoise Levailant, et qui dura jusqu'aux années 1960, « témoigne de leurs relations professionnelles, de leur amitié, du soutien de Kahnweiler et de leurs échanges intellectuels, la vie privée des deux hommes affleurants parfois parmi des listes d'œuvres et des négociations financière ¹⁷. » Morando remarque également que dans les fonds complémentaires des archives Masson et des archives de la galerie Leiris, la correspondance entre Kahnweiler et Masson « est enrichie d'informations sur la place du surréalisme et d'André Breton, cette attraction et/ou répulsion qui donnera au peintre une place à part au regard des autres

¹⁴ Jeanne Bucher vend en 1937 à Alfred H. Barr Jr. pour le MoMA, *Combat de poissons* (1926-1927), première peinture de Masson à entrer dans la collection d'un musée américain.

¹⁵ Camille Morando, « André Masson et Daniel-Henry Kahnweiler. Enjeux et relations de 1922 aux années 1940 », dans Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder (éd.), *Le surréalisme et l'argent*, Heidelberg, arthistoricum.net-Art-Books, 2021, p. 163. En ligne.< <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.612.c10910>>. Consulté le 20 mars 2023.

¹⁶ Originaire de Baltimore, Saidie May rencontra en 1933 Kahnweiler, à qui elle acheta à partir de 1937 des œuvres de Masson dont *Dans la tour du sommeil* (1938), qu'elle légua au Baltimore Museum of Art.

¹⁷ Camille Morando, *op. cit.*, p. 163.

surréalistes et leur marchand.¹⁸ » L’auteure laisse une ouverture intéressante pour une future étude sur le sujet.

1.2.1 Nouveaux enjeux et nouvelles relations

Lorsque Masson quitte très tôt la scolarité traditionnelle pour entrer à l’Académie royale des beaux-arts et l’École des arts décoratifs de Bruxelles à l’âge de onze ans. Il arrive en 1912 à Paris où il est admis à l’École nationale supérieure des beaux-arts¹⁹. Dix ans plus tard, il conclut un contrat verbal avec le marchand Daniel-Henry Kahnweiler. Il avait découvert ce dernier dans la revue mensuelle parisienne *Je sais tout*²⁰ (n° 87, avril 1912) dans laquelle il découvrit pour la première fois les reproductions des œuvres de Pablo Picasso et Georges Braque ; son premier contact avec le cubisme.

Dans sa première galerie (28, rue Vignon, Paris), Kahnweiler exposait les pionniers du cubisme Picasso, Braque, Derain, puis Juan Gris et Fernand Léger. À l’annonce choquante de la guerre en 1914, il se précipita en Suisse, puis à Rome. Le sort de Kahnweiler pendant la Grande Guerre est bien connu : contraint à l’exil en Suisse entre 1914 et 1920, l’État français séquestre sa collection personnelle en tant que biens appartenant à l’ennemi. Les œuvres sont dispersées ou plutôt liquidées, lors de quatre ventes publiques à l’Hôtel Drouot entre 1921 et 1923²¹, où Léonce Rosenberg, directeur de la galerie L’Effort moderne, officiait en tant qu’expert. Kahnweiler réussit à racheter quelques œuvres de sa propre collection par l’intermédiaire d’un petit syndicat regroupant son frère Gustav, le collectionneur suisse Hermann Rupf, le marchand allemand Flechtheim et de lui-même²². En 1920, il ouvrit un nouvel espace, la galerie Simon (du nom de son associé et ami André Simon), au 29 bis, rue d’Astorg, Paris. Son ami, le poète Max Jacob contribuera à la « réinsertion » de Kahnweiler dans le milieu littéraire et artistique de l’après-guerre,

¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁹ Nathalie Gallissot et Jean-Michel Bouhours (dir.), *André Masson, une mythologie de l’être et de la nature* (catalogue d’exposition), Céret, Musée d’art moderne/ Milan, SilvanaEditoriale, 2019, p. 220.

²⁰ Seul entretien avant la guerre de 1914-1918 où le marchand fustige les « suiveurs » du cubisme, dans Isabelle Monod Fontaine, « Kahnweiler Daniel-Henry », dans *Dictionnaire du cubisme*, édition établie par Brigitte Leal, Paris, Bouquins/ Centre Pompidou/ Robert Laffont, 2018, p. 377.

²¹ Les 13-14 juin 1921, 17-18 novembre 1921, 4 juillet 1922 et 7-8 mai 1923.

²² Pierre Assouline, *L’homme de l’art. D.H. Kahnweiler*, Paris, coll. « Folio », 1993, pp. 312-313.

lui présentant de nombreux protégés, poètes ou peintres, qui deviendront les familiers de la galerie et de sa nouvelle maison de Boulogne. Jacob était le lien entre la génération d'avant 1914 et la suivante. Ainsi Kahnweiler rencontra un jeune peintre ami de Jacob, Élie Lascaux, chez qui, pour la première fois, il découvrit deux toiles d'André Masson²³.

Les fameux « dimanches » à Boulogne chez les Kahnweiler étaient des événements qui réunissaient chaque semaine tous les amis, dont les habitués : André Simon, Germaine et Maurice Raynal, Odette et André Masson, Suzanne Roger et André Beaudin, Charles-Albert Cingria, Elie Lascaux, Antonin Artaud, Georges Limbour, Michel Leiris, Roland Tual, Lucienne et Armand Salacrou. Il avait parfois le compositeur Erik Satie, les poètes Max Jacob, Robert Desnos, Tristan Tzara, et bien d'autres encore. Juan Gris était de toutes les réunions. Grâce à Kahnweiler, André Masson accueillit dans son atelier plusieurs amis qui deviendront des collaborateurs dans les années suivantes. Durant les années 1923 et 1924, Kahnweiler devra compenser la perte de sa première collection et le départ de ses artistes : Braque et Léger quittèrent la galerie Simon pour Paul Rosenberg ; Derain pour Paul Guillaume ; Vlaminck pour Bernheim-Jeune.

Pour pallier à ces départs, le marchand allemand va développer une activité éditoriale qui rassemblera une nouvelle génération d'artistes et d'écrivains : Antonin Artaud, André Beaudin, Marcel Jouhandeau, Eugène de Kermadec, Élie Lascaux, Michel Leiris, André Masson, Gaston-Louis Roux et Tristan Tzara. Face à l'éclosion du surréalisme et de l'abstraction, Kahnweiler occupe « une position intermédiaire, plus ambivalente que ses propos laisseraient présager²⁴ ». De fait, Kahnweiler confiait à Tériade en 1927 : « Je n'ai pas de ligne unitaire. Je prends partout, parmi les jeunes, ceux qui me semblent les véritables représentants de la peinture d'aujourd'hui ou de

²³ En 1921, Masson est figurant dans la pièce *Forum*, mise en scène par Léo Poldès. Il rencontre le galeriste et cinéaste Roland Tual, qui lui présente Max Jacob au salon de Madame Aurel. Par l'entremise de Jacob, Masson fait la connaissance du peintre Élie Lascaux. Les choses se sont faites ainsi : par des rencontres.

²⁴ Jeanne-Bathilde Lacourt, « Galerie Simon, 28 bis rue d'Astorg. La patience », dans Jeanne-Bathilde Lacourt (éd.) *Picasso, Léger, Masson. Daniel-Henry Kahnweiler et ses peintres* (catalogue d'exposition), Ville-Neuve d'Ascq, Lille Métropole – Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LAM), 2013, p. 45.

demain²⁵ ». Ce sont des jeunes repoussés aux marges, « embrassant un art plus poétique, parlant de souffrance, d’avenirs et de présents bien sombre²⁶. »

Après la mort de Gris en 1927, l’activité de la Galerie Simon va diminuer alors que Kahnweiler est bouleversé par le décès de son ami. En 1928, la crise économique qui se profile, va peser très lourdement sur la Galerie Simon, et ce, jusqu’en 1936. Pour payer ses peintres, Kahnweiler dut créer une nouvelle stratégie d’entraide aux peintres :

« Voilà ce que nous avons inventé à ce moment-là : une sorte de petit syndicat d’entraide artistique et qui groupait quelques amis. Chacun donnait tant par mois. La galerie distribuait cet argent aux peintres et à la fin de l’année chacun de ceux qui avait contribué avait droit, selon ce qu’il avait versé à tant de numéros de tel peintre ou tel autre peintre. La galerie prélevait là-dessus un faible pourcentage pour pouvoir subsister, mais versait également une certaine somme pour obtenir, elle aussi, des tableaux. C’est comme ça que nous avons fait vivre les peintres jusqu’en 1936 environ²⁷. »

1.2.2 L’atelier de Masson : un lieu de rencontre

Pendant l’hiver 1921-1922, Masson s’installa dans un petit atelier voisin de Joan Miró, situé près de Montparnasse, au 45, rue Blomet. Il peignait sans vivre de sa production, vivant entre plusieurs petits métiers, dont correcteur au *Journal Officiel*²⁸. Il vivait dans son atelier avec son épouse Odette et leur petite fille Gladys, dite Lily. Dès 1923, l’atelier de Masson commença à devenir un lieu de rencontre, un laboratoire d’idées et de lectures qui deviendrait bientôt la chapelle du surréalisme naissant, largement plus espiègle et dissipé que celle du groupe de la rue Fontaine où habitait André Breton. On pouvait voir chez lui, Max Jacob, Élie Lascaux, Roland Tual, puis Jean Dubuffet, Armand Salacrou, Georges Limbour, Michel Leiris et bien d’autres encore... Les artistes

²⁵ Daniel-Henry Kahnweiler dans Tériade, « Nos enquêtes : entretien avec Henry Kahnweiler », *Feuille volantes*, supplément à *Cahiers d’art* vol. 2, n°2, février 1927, cité par Jeanne-Bathilde Lacourt, *op. cit.*, p. 45, note 8.

²⁶ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries, mes peintres, Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1982, p. 163.

²⁸ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 69.

surréalistes fréquentaient l'atelier de Masson seulement sur une base individuelle. Et pour acheter une toile, mieux valait passer par la galerie Simon. Leur présence presque quotidienne était marquée par une volonté d'indépendance, de liberté et de transgression. Quand ses amis venaient faire une visite, Masson pouvait peindre pendant que les autres jouaient à des jeux, discutaient entre eux, lisaient des livres, etc. Par ailleurs, Masson transpose ses amis dans plusieurs de ses tableaux comme *Les joueurs de cartes* (1923) avec son arrière-plan cubiste et qui se trouve au Museum of Modern de New York. De ses amitiés naîtront une collaboration amicale et professionnelle où Masson réalisera des portraits et des illustrations pour ses amis écrivains. La fréquentation de Tual, Artaud, Desnos, Aragon, Leiris et Limbour dans son atelier convaincra Masson de renouveler son art en faisant usage des « profondeurs » pour sortir de l'ornière cubiste. Créant une approche plus spontanée de la peinture et du dessin, il deviendra une figure clé du mouvement surréaliste. Dès 1925, son talent lui vaudra des éloges sous la forme d'articles, poèmes ou textes poétiques publiés dans différentes revues : *La Révolution surréaliste*, *La Nouvelle Revue française*, *Transition*, *Le Grand Jeu*, *Cahiers d'art*, puis *Documents*, *Cahiers du sud* et ainsi de suite. Ce réseau amical et professionnel entre amis chez Masson perdurera jusqu'à la fin de sa vie.

Du reste, la rencontre de Masson et Kahnweiler reste assurément la plus importante du point de vue professionnel. Durant l'été 1922, Max Jacob et Élie Lascaux ont convaincu le marchand de rendre visite à Masson pour observer notamment ses paysages influencés par des compositions de Derain, dont *La Clairière* (1922), achetée par le marchand lors de ses premières visites dans son atelier. Le galeriste remarqua également le *Portrait de Roland Tual* (1921-1922), premier portrait connu de l'artiste, qui témoignait alors de l'influence cubiste et de la figuration symboliste. Le marchand gardera ses deux tableaux dans sa collection jusqu'à la fin de sa vie. C'est le début d'une première collaboration entre Masson et Kahnweiler. À la fin d'octobre 1922, Masson décida de passer un contrat verbal avec Kahnweiler et sa galerie, au titre duquel il toucherait une somme mensuelle de 2000 francs qui lui permettrait d'arrêter son travail de correcteur au *Journal Officiel* pour se consacrer pleinement à la peinture²⁹. Ainsi, Kahnweiler devint le soutien et le gestionnaire de la carrière de Masson. Le marchand pouvait demander à ce dernier de remercier tel ou tel journaliste ayant dit du bien de lui à l'occasion d'une exposition.

²⁹ Camille Morando, *op. cit.*, p. 166.

Lors de nos recherches, nous avons eu la chance d'écrire à Françoise Levailant et lui demander plus de détail sur la relation professionnelle entre Masson et Kahnweiler :

Ayant connu Kahnweiler et Masson, je puis affirmer à nouveau ce que j'ai souvent écrit. Il y avait « un contrat de confiance » qui permettait à Masson d'apporter ses œuvres à la galerie Simon, chaque mois, et l'argent que lui devait Kahnweiler lui était remis chaque trimestre. Le prix des œuvres était calculé en fonction de leurs dimensions, ou, selon la règle moderne, en « points ». J'ai vu les registres d'entrée : la liste commençait par les plus grands, on continuait jusqu'au plus petits – avec leur titre et leurs dimensions en centimètre. Si Masson n'avait pas atteint le nombre prévu de points par mois, il se rattrapait le mois suivant. Le cas des dessins était un peu plus complexe. Masson eut le droit d'en conserver certains³⁰.

1.2.3 Les premiers clients

Au début de l'année 1923, Kahnweiler invite l'écrivaine Gertrude Stein à visiter l'atelier du peintre, dont elle deviendra rapidement l'amie et l'une de ses premières collectionneuses. En 1923, elle achète à la galerie Simon *Le Repas* (1922) en février, *Les Joueurs de cartes* (hiver 1922-1923) en mars et *Le Casse-Croûte* (1922-1923) en juin³¹. Selon les recherches de Françoise Levailant, madame Stein « n'était pas une collectionneuse qui thésaurisait passivement. Il fallait que tout lui plaise : le tableau, le prix, l'artiste, le marchand. Elle n'hésita pas à modifier sa collection au fil des années en pratiquant des échanges³². » En juin 1925, elle échange *Le Casse-Croûte* pour un tableau de Juan Gris, sans doute à cause de l'engagement de Masson auprès des surréalistes qu'elle détestait³³. Cet échange créa un froid entre eux qui durera jusqu'en 1928-1929 ; époque où Masson commence à se distancier du groupe surréaliste.

³⁰ Réponse de Françoise Levailant. Courriel du 26 juillet 2024.

³¹ D'après Françoise Levailant, dans André Masson, *Les années surréalistes. Correspondance : 1916-1942*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levailant, Paris, La manufacture, 1990, p. 519.

³² *Ibid.*, p. 520.

³³ *Ibid.*, p. 522.

Il est impossible de mentionner Gertrude Stein sans Ernest Hemingway. Celui-ci est devenu un habitué de l'atelier de Masson après avoir vu par l'intermédiaire de Stein, l'exposition collective de mai 1923 à la galerie Simon. L'espace regroupait des œuvres de Masson aux côtés des Braque, Derain, Gris, Laurens, Lascaux, Manolo, Picasso, Togores et Vlaminck. Après avoir vu cette exposition, Hemingway acheta à la galerie Simon, *Le Coup de dés* (1922). Puis, du 25 février au 8 mars 1924, Kahnweiler organisa la première exposition personnelle de Masson avec cinquante-trois tableaux et plusieurs dessins³⁴. Selon le catalogue, Gertrude Stein a prêté ses trois tableaux, Hemingway, *Le Coup de dés* (un des trois qu'il possédait), et le poète américain David O'Neill, *Les Fumeurs* (1923), *La Cuisine* (1923) et *Hommes autour d'une table* (1923)³⁵. Sur les conseils de Robert Desnos, André Breton se rendit à l'exposition et acheta le tableau *Les Quatre Éléments* (1923-1924). Il emmena à son tour, le célèbre couturier Jacques Doucet (1853-1929) qui fit l'acquisition de trois toiles de Masson : *Les Masques* (1923), *Valet de trèfle* (1923) et *Verre et Grenade* (1923). Par la suite, Kahnweiler réussira à lui vendre *Nus et architectures* (1924) et un autre tableau non-identifié³⁶.

Jacques Doucet était un grand collectionneur d'art du dix-huitième siècle avant de devenir un soutien pour les artistes et écrivains contemporains. Au début des années 1920, les derniers conseillers artistiques et littéraires de Doucet étaient Robert Desnos, Michel Leiris, Francis Picabia, Marcel Duchamp et la relieuse Rose Adler. Travaillant pour lui comme bibliothécaire, André Breton devint rapidement un proche conseiller de Doucet et a encouragé ce dernier à acheter les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso en 1924. Rapidement, les toiles de Picasso côtoyaient des œuvres de Matisse, De Chirico, le Douanier Rousseau ou encore Joan Miró. Breton sera celui qui l'introduira à l'art surréaliste.

³⁴ Camille Morando, *op. cit.*, p. 166.

³⁵ *Ibid.*, pp. 166-167.

³⁶ Il s'agit possiblement de l'œuvre *Carte postale d'Italie* (1925), mais rien ne prouve qu'il possédait ce tableau. D'après Françoise Levailant, le collectionneur américain Albert E. Gallatin avait acquis par coïncidence un tableau de Masson encadré par le décorateur Pierre Legrain, au moment de la mort de Doucet. Le couturier connaissait très bien le célèbre décorateur, car il lui avait demandé à plusieurs reprises d'encadrer les œuvres de sa collection dans des cadres de style « art déco ». Gallatin rencontra Doucet pour la première fois, le 2 octobre 1928, et il admirait la collection du couturier. Malgré ces informations, nous ne pouvons pas affirmer que l'œuvre ait appartenu à Jacques Doucet. L'œuvre fut légué au Philadelphia Museum of Art à la mort de Gallatin en 1952. Voir Françoise Levailant, *op. cit.*, pp. 514-517.

Malheureusement, Doucet ne soutiendra pas longtemps les surréalistes, car ils publieront le virulent texte *Un cadavre* attaquant l'écrivain et prix nobel de littérature, Anatole France après sa mort en 1924. Cette publication controversée poussera Doucet à se distancer de ce groupe littéraire un peu trop révolutionnaire à son goût³⁷. Le couturier arrêta d'écrire à Masson en 1926. À ce sujet, Masson conclura en 1980 que Doucet « avait peur (‘‘ ou jouait-il à avoir peur? ’’) de l'activité politique des surréalistes³⁸. » À sa mort en 1929, les cinq œuvres de Masson ont été vendus à différentes personnes, dont deux sont particulièrement repérables parce qu'ils sont passés ensuite à la collection de Walter P. Chrysler Jr³⁹.

Outre le cercle de Stein ou des surréalistes, Masson était également apprécié par des collectionneurs étrangers tels que le marchand allemand Alfred Flechtheim ou encore l'écrivain américain Archibald MacLeish. Il y avait également le peintre américain Albert Eugene Gallatin (1881-1952). Au départ un collectionneur de l'art moderne qui visita les studios de Picasso, Braque, Léger et Matisse, il fut le premier – sinon l'un des premiers – à exposer les œuvres de Miró, Masson, Hélion et Domela aux États-Unis. Il donna également à Mondrian sa première exposition personnelle à New York⁴⁰. Le 12 décembre 1927, on parlait beaucoup de lui dans la presse newyorkaise, car il avait décidé de mettre en dépôt sa collection personnelle à l'Université de New York, et de l'installer dans la salle de lecture des étudiants, sur Washington Square, « où elle pouvait être visitée gratuitement tous les jours de neuf heures du matin à dix heures du soir (cinq heures le samedi)⁴¹. » L'exposition s'appelait « Gallery of Living Art ». En 1929, on retrouvait la toile *Carte postale d'Italie* (1924-1925) de Masson dans la collection de Gallatin. Elle provenait de la galerie de Beaune à Paris où les œuvres de Doucet avaient été vendues après sa mort. Il n'existe qu'une seule lettre adressée à Masson sur le tableau *Carte postale d'Italie*. Dans la correspondance de Masson, Françoise Levailant nous indique qu'en 1930, Gallatin avait l'habitude de demander

³⁷ *Ibid.*, pp. 508-509.

³⁸ *Ibid.*, p. 511. Entretien avec Masson, mai 1980.

³⁹ L'industriel américain Walter P. Chrysler Jr. (1909-1988) acheta *Les Masques* (1923) et *Nus et architectures* (1924). Sa collection personnelle fut exposée pour la première fois au Virginia Museum of Art, puis au Philadelphia Museum of Art en 1941. Voir Françoise Levailant, *op. cit.*, p. 515.

⁴⁰ Charles G. Shaw, « Albert Eugene Gallatin : A Reminiscence », *The Princeton University Library Chronicles*, Vol. 14, n° 3, printemps 1953, p.135-136.

⁴¹ Françoise Levailant, *op. cit.*, p. 517.

« aux artistes représentés dans sa collection, une “explication” de leur(s) œuvre(s) : datation, sujet, situation dans leur évolution⁴². » Il accompagnait toujours sa lettre d’une photographie de l’œuvre. Cette initiative du collectionneur américain anticipait les questionnaires du MoMA, qui reprendront le principe. Le 12 novembre 1931, Gallatin annonçait parmi ses nouvelles acquisitions, la toile *Coqs au combat* (1930)- provenant cette fois-ci de la galerie Simon. Les deux tableaux de Masson seront exposées dans la Gallery of Living Art – renommée « Museum of Living Art » en 1936 - jusqu’aux années 1940. Par la suite, la collection de Gallatin ira au Philadelphia Museum of Art. Après 1931, Gallatin n’achètera plus d’œuvre de Masson, car il commencera une lucrative carrière de peintre-théoricien de l’abstraction.

1.3 Le surréalisme : positionnement politique et artistique

La visite des jeunes écrivains dans l’atelier de Masson influença son style pictural qui s’éloigna petit à petit de Derain et du cubisme analytique pour devenir plus métaphysique. Ce changement lui inspira ses premiers dessins automatiques qu’il présenta lors de sa première exposition personnelle à la galerie Simon, le 25 février au 8 mars 1924. Ses nouvelles œuvres retinrent l’attention des surréalistes. Pour l’occasion, l’écrivain Georges Limbour⁴³ invita André Breton à l’exposition et l’introduit par la suite dans l’atelier de la rue Blomet. Breton et Masson s’entendirent sur plusieurs sujets, dont Lautréamont, Raymond Roussel, Pierre Reverdy. « Mais, confie le peintre, quand j’ajoutais à ces noms prestigieux ceux de Nietzsche et de Dostoïevski, sa réaction fut très rapide : “Ce que je déteste le plus”⁴⁴ ». Ce ne sera pas le premier conflit d’opinion entre les deux hommes. Cela dit, André Breton aimait beaucoup ce que faisait Masson et l’invita à intégrer son cercle intime. Après la parution du *Manifeste du surréalisme* en octobre 1924, le poète Antonin Artaud ouvrit le « Bureau de recherches surréalistes » (15, rue de Grenelle, Paris) afin de collecter et d’analyser les trouvailles du groupe, que publiait *La Révolution Surréaliste* lancée à cet effet. La revue surréaliste fut créée sous la direction de Pierre Naville et Benjamin Péret, pour les quatre premiers numéros, puis par Breton. Le but de cette revue était de montrer des textes contenant des

⁴² *Ibid.*, p. 516.

⁴³ Ami de Masson, Georges Limbour réalisera les préfaces des deux premières expositions de l’artiste à la galerie Simon, en 1924 et en 1929.

⁴⁴ André Masson, « 45, rue Blomet », dans André Masson, *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, édition établie par Françoise Levailant, Paris, Hermann, Collection Savoir, 1976, p. 77.

images susceptibles de dérouter, voire « démoraliser » les habitudes de la vision et tout ce qui en était associé. Dès 1925, la « Centrale surréaliste⁴⁵ » explora de nouvelles pistes pour « attaquer » la civilisation occidentale en optant pour une prise de parole politique et systématique de la presse. Avec leur volonté de démoraliser, les surréalistes voulaient rompre avec le conformisme — attachant à la politique, le mot « révolution » — pour progressivement créer un mouvement d'avant-garde révolutionnaire porté par le politique et l'urgence sociale. À la fois un mouvement qui adoptait des principes à l'action révolutionnaire, les surréalistes voulaient aussi théoriser « un lien entre le mouvement et les peintures, ou du moins, certaines peintures⁴⁶. » En revanche, l'alliance des écrivains avec les artistes était d'abord une alliance pour la liberté, une garantie d'indépendance. Grâce aux artistes, les écrivains surréalistes s'engagèrent artistiquement avec le marché de l'art qui se rapprocha de l'activité littéraire.

1.4 La référence aux peintres

Le vendredi 15 novembre 1925, la galerie Pierre (13, rue Bonaparte) présenta à Paris, la première exposition des surréalistes. On y voyait des œuvres de Hans Arp, Giorgio De Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Georges Malkine, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso, Man Ray, Pierre Roy, Dédé Sunbeam et Kristians Tonny. Le catalogue était préfacé par André Breton et Robert Desnos. L'exposition fut un succès scandaleux. Dans *La Révolution surréaliste* on publiait surtout des reproductions de Picasso, Masson, Ernst, De Chirico et Man Ray. Peu d'écrivains parlaient des autres artistes⁴⁷. Lorsque Breton publia *Le Surréalisme et la peinture* en 1928, il mentionna seulement les artistes dont les œuvres avaient été reproduites dans *La Révolution surréaliste* et qui atteignaient enfin le marché de l'art. D'ailleurs, Breton revendiquait également des artistes en cours de consécration internationale pour donner une certaine prestance aux surréalistes. Dans les rangs du surréalisme, le groupe « adopta » Picasso et De Chirico, mais aussi Hans Arp, Paul Klee, Marcel Duchamp et Francis Picabia. Cependant, le surréalisme attirait essentiellement des artistes

⁴⁵ La « Centrale surréaliste », aussi appelée « Bureau de recherche surréaliste ».

⁴⁶ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 425.

⁴⁷ Michel Leiris publia en 1926 deux articles sur Miró et Masson : « Joan Miró », traduit par M. Cowley, *The Little Review*, New York, vol. 12, n°1, 1926, p. 8-9, et « André Masson », traduit par M. Cowley, *The Little Review*, New York, vol. 12, n°1, 1926, p. 16-17. Desnos, dès le début des *Cahiers d'Art*, proposa un texte intitulé « Surréalisme » [*Cahiers d'Art*, n°8, Paris, 1926, p.210]. Il y commentait Picabia, Picasso, Duchamp, De Chirico, Masson, Miró, Ernst, Klee et Arp. Voir Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 1058, note 12.

marginiaux. À ce sujet, Béatrice Joyeux-Prunel relevait que « ces artistes avaient besoin de cautions littéraires; de soutiens critiques; de réseaux pour les orienter vers des marchands⁴⁸. » Selon Joyeux-Prunel, aucun artiste surréaliste ne s'interdisait « d'exposer avec d'autres groupes, chez d'autres marchands, ou même de pratiquer des activités a priori réprouvées par l'idéologie autonomiste de Breton⁴⁹ », et cela jusqu'à la fin des années 1920. Pour gagner le marché de l'art, Masson et les autres surréalistes devaient être accompagnés professionnellement pour réussir.

1.4.1 Le marché favorable aux surréalistes?

La mise en place d'un système théorique autour d'une peinture surréaliste est accompagné d'un investissement efficace sur le marché de l'art. Dès la première exposition surréaliste tenue à la galerie Pierre en 1925, le surréalisme commence à intéresser le public attiré par le succès et le côté scandaleux des œuvres. En montrant une peinture « surréaliste », le groupe se créa une labellisation stratégique de promotion vers un public à la recherche d'une distinction. Les écrivains surréalistes savaient que l'art d'avant-garde avait une valeur marchande. Ils avaient appris le marché de l'art et les salles de ventes à l'époque des temps Dada. Ainsi, Breton, Éluard, mais aussi Crevel, Desnos et bien d'autres achetaient régulièrement auprès des artistes. Ils devinrent des conseillers et des vendeurs auprès des amateurs fortunés tels que Jacques Doucet et plus tard, les Noailles.

Les écrivains surréalistes vont acheter des œuvres pour monter les ventes de leurs collections d'art moderne, mais aussi d'art précolombien, africain et océanien⁵⁰. Oubliant régulièrement les exigences surréalistes, ils critiquaient le contrôle de la raison pour la lutte contre les valeurs reçues. Les surréalistes travaillaient en tant que spéculateurs du marché de l'art, car la littérature ne les nourrissait pas et ne leur apportait pas assez de revenus. Outre les écrivains surréalistes, les artistes bénéficiaient eux aussi du marché de l'art. Les membres du groupe s'alertaient mutuellement lorsqu'ils découvraient un artiste, une œuvre, et s'impliquaient pour les soutenir⁵¹. Ils participaient tous à l'activité collective d'univers picturaux susceptibles de dialoguer avec le mouvement. Ainsi,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 436.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 436.

⁵⁰ En investissant dans les arts précolombiens, africains et océaniens, Breton et Éluard attiraient l'intérêt des amateurs à l'affût des nouvelles découvertes. La vogue du marché des objets d'arts exotiques fut une manière pour les surréalistes de s'assurer des meilleurs revenus.

⁵¹ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 442.

Masson côtoyait régulièrement Joan Miró, son voisin du 45 rue Blomet, où il avait un atelier contigu. Installé à cette adresse depuis l'hiver 1921-1922, Masson fréquentait un groupe de jeunes écrivains et d'artistes, plus ou moins proche de la nébuleuse surréaliste : Michel Leiris, Roland Tual, Paul Éluard, Tristan Tzara, Robert Desnos, Jean Dubuffet, Marcel Jouhandeau, Armand Salacrou, Georges Limbour, et bientôt Antonin Artaud et Raymond Queneau. Lorsque Breton publia le *Manifeste du surréalisme* en octobre 1924, les amis de Masson commencèrent à faire un va-et-vient régulier entre son atelier et l'appartement du poète surréaliste. Les amis de Masson devinrent des amis de Breton et de son cercle intime (Soupault, Éluard, Aragon, Desnos, Crevel, Péret, Artaud, Queneau, Prévert...). Bien sûr, ils avaient des amis communs. Le groupe surréaliste formait un milieu organisé en divers réseaux, écrivant des préfaces de catalogues, organisant des visites, conseillant un homme à un autre ; ils avaient des expositions qui s'organisaient ; on signait des contrats avec des marchands. Pour certains des artistes tels que Joan Miró ou Max Ernst, le marché de l'art sera un tremplin pour leur carrière artistique. Pour des artistes comme André Masson, le surréalisme ne sera pas aussi profitable.

1.4.2 Masson, Kahnweiler et le surréalisme

Dès la première exposition des surréalistes à la galerie Pierre, Daniel-Henry Kahnweiler acheta les premiers dessins automatiques de Masson. Il n'appréciait pas les surréalistes, mais il estimait Breton sur le plan littéraire. De fait, comme le releva Jeanne-Bathilde Lacourt, il existait une coopération entre l'écurie de Kahnweiler et le groupe de Breton⁵². Grâce à la maison d'édition de la galerie Simon, le marchand allemand publia différents livres illustrés par son écurie de peintres. Mais à part les affinités littéraires, Kahnweiler s'opposait farouchement à la peinture surréaliste – Masson était l'exception à cause de son style jugé « inclassable ». À plusieurs reprises, Kahnweiler exhortera Masson de prendre ses distances avec le groupe surréaliste. De son côté, Breton misait sur un artiste en train de percer. En découvrant Masson à la galerie Simon, le poète était au fait de la célèbre réputation du marchand connu pour ne jamais se tromper en matière de nouveaux talents. Après l'exposition à la galerie Pierre, Masson participa activement aux réunions surréalistes, à leurs expositions, signant des textes et s'engageant même dans des projets plus politiques. Dans *La Révolution surréaliste*, on lui rendait hommage en publiant des reproductions de ses toiles et

⁵² Camille Morando, *op. cit.*, p. 169.

dessins, ainsi que des poèmes ou des articles. Ailleurs, on publiait des articles sur Masson et son œuvre dans des hebdomadaires variés tels la *Nouvelle Revue Française* (1926), *Transition* (1929), *Les Cahiers du sud* (1929), *La Presse* (1929), *Documents* (1929) et *Le Grand Jeu* (1929). En 1930, l'écrivain Pascal Pia rédigea la première monographie sur l'artiste, *André Masson* (Gallimard, collection « Peintres nouveaux »)⁵³.

Parallèlement, Masson se voit contraint de réaliser de nouveaux tableaux exclusivement pour la galerie Simon afin que son marchand puisse les exposer et les vendre. En janvier-février 1926, le peintre participa à l'exposition « Braque, Gris et Masson » à la galerie Jeanne Bucher où, grâce à un arrangement entre Bucher et Kahnweiler, son œuvre (essentiellement des dessins et des gravures) était exposé de manière périodique. Dès 1926, les relations d'André Masson avec le groupe surréaliste vont devenir houleuse, car Masson désapprouvait les exclusions d'Antonin Artaud et de Philippe Soupault. En 1928, le peintre va demander à la presse de ne plus associer son nom avec celui du surréalisme. Cela dit, il se peut que l'influence de son marchand ou les désaccords internes du groupe, ou les deux, ont amenés Masson à prendre ses distances avec Breton et le surréalisme. Le 12 février 1929, Masson fut convoqué par Aragon chez André Breton pour clarifier « le degré de qualification morale de chacun » et se prononcer sur le choix d'une activité individuelle ou bien d'une activité politique collective⁵⁴. Masson refusa le projet collectif. La rupture avec Breton paraissait être consommée. Ce dernier excommunia Masson dans son *Second Manifeste surréaliste*, publié dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* en décembre 1929.

Après la rupture avec Breton, Masson aspirait désormais à plus de liberté vis-à-vis de son marchand. Dans une lettre écrite le 13 juin 1930, l'artiste souhaitait pouvoir garder ses tableaux quelques mois dans son atelier en vue d'une « plus grande continuité » dans son travail, déplorant qu'ils soient emportés à la galerie à peine achevés⁵⁵. Malgré une souplesse de son marchand pour tenter de chercher un terrain d'entente, leur relation va se dégrader et Masson ne donnera plus de toile à Kahnweiler avant leur réconciliation en 1933. Le 9 décembre 1931, il lui écrit qu'il « compte

⁵³ On peut trouver ses références dans la chronologie du catalogue d'exposition *André Masson* (dirigée par William Rubin et Carolyn Lanchner au MoMA en 1976) établie par Frances Beatty.

⁵⁴ Agnès Angliviel de La Beaumelle et Isabelle Monod-Fontaine (dir.), *André Breton, La beauté convulsive*, Paris, Musée national d'art moderne (MNAM) - Centre Pompidou, 1991, p. 189.

⁵⁵ Lettre de Masson à Kahnweiler, Paris, 13 juin 1930, dans Françoise Levailant, *op. cit.*, p. 177.

désormais vendre [ses] tableaux [lui]-même⁵⁶ ». Le lendemain, Kahnweiler très triste d'apprendre que Masson vendait ses tableaux chez Paul Rosenberg lui réponds : « J'avais [...] pour vous plus que pour quiconque, essayé d'être plus que le marchand. [...] *personne* n'a agi comme ça avec moi⁵⁷. » Au contraire de Max Ernst ou de Joan Miró, le surréalisme n'avait pas lancé la carrière de Masson. En tournant la page aux années 1920, Masson venait de rompre avec Breton et son marchand, et concluait son divorce avec sa première épouse Odette. Malgré son vœu pour une plus grande liberté, il aura de la misère à terminer ses projets. Entre 1929 et 1932, il changera au moins huit fois d'adresse⁵⁸. Au début des années 1930, Gertrude Stein qui lui reprochait d'avoir fréquenté les surréalistes, lui aurait demandé après leur réconciliation : « Mais qu'est-ce qui vous avait pris, vous qui êtes si peu grégaire, d'entrer dans un groupe? » Réponse de Masson : « On m'avait flatté. [...] Comment résister aux compliments de Breton⁵⁹? »

1.4.3 Le surréalisme en crise? 1927-1929

L'excommunication de Masson faisait partie d'une succession de défections et d'exclusions dans le groupe surréaliste⁶⁰. Autrement dit, il s'agit surtout d'une crise interne au sein du groupe parisien. Au départ, il existait un creuset entre les écrivains et les artistes. Ces derniers étaient majoritairement issus de la classe populaire, tandis que les écrivains étaient issus d'un milieu bourgeois. Si les artistes ont vécu longtemps dans la misère, les écrivains, eux, se construisaient, à coup de manifestes, un certain prestige. En revanche, du côté politique, il y avait des divergences d'opinions sur l'adhérence du groupe au Parti communiste français (PCF). Lorsqu'ils furent questionnés pour prendre part à l'adhésion collective du PCF, Desnos, Leiris, Masson et d'autres

⁵⁶ Lettre de Masson à Kahnweiler, Paris, 9 décembre 1931, dans Françoise Levallant, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁷ Lettre de Kahnweiler à Masson, Paris, 10 décembre 1931, dans Françoise Levallant, *op. cit.*, p. 191, note 1. C'est Kahnweiler qui souligne dans la lettre.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 529.

⁵⁹ Gilbert Brownstone, *André Masson : Vagabond du surréalisme*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1975, p. 32.

⁶⁰ Parmi les plus notables, on peut nommer Philippe Soupault, l'un des fondateurs du mouvement, ainsi qu'Antonin Artaud, Robert Desnos, Pierre Naville, Michel Leiris, Raymond Queneau, Jacques Prévert, Georges Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac, Georges Limbour, Jacques Baron, Jacques-André Boiffard, Max Morise et Alejo Carpentier. Ce ne sera pas la dernière fois que des surréalistes seront exclus ou s'éloigneront du groupe dirigé par Breton, souvent en raison de divergences idéologiques, esthétiques ou politiques.

décidèrent de couper les ponts avec le surréalisme pour collaborer avec des revues concurrentes, notamment *Documents*, créée par Georges Bataille, Georges Henri Rivière et Carl Einstein.

En dépit des relations houleuses au sein du groupe parisien, l'idéologie surréaliste commença à se répandre à l'échelle internationale dès 1925. À l'étranger comme en France, on découvrait la multiplication d'un « style » littéraire influencé par l'inconscient et le rêve. Une mode attestée en Europe dès le début des années 1920, par la traduction des textes de Freud, notamment *L'interprétation des rêves*. La première expansion du surréalisme à l'étranger se fit d'abord par la diffusion des écrits surréalistes, en particulier les manifestes de Breton⁶¹. La diffusion commença par une internationalisation plus locale à Paris avant de se rapprocher des autres pays européens. Évidemment, la portée littéraire et interpersonnelle du mouvement avait une diffusion limitée. Cela n'empêchera pas à l'idéologie surréaliste de trouver des adhérents dans plusieurs pays sans pour autant établir un lien particulier avec le groupe parisien.

En 1929, la conquête du monde se fait par les arts visuels plus que par la littérature et les idées. Afin d'importer et de réadapter le surréalisme, le mouvement devait exporter stratégiquement ses idées à l'étranger pour qu'une partie des idées, images et des recettes plastiques rejoignent l'inconscient collectif. Grâce aux débats sur l'interprétation des rêves, le concept de l'inconscient avait gagné la scène publique. En revenant à la figure et des préoccupations contemporaines, la peinture surréaliste écarta les œuvres abstraites de l'époque, dont Miró, Masson, Tanguy et même Fernand Léger colonisaient la peinture du début des années 1930⁶². De jeunes artistes, tels que Salvador Dalí, commencèrent à se prononcer sur le surréalisme — du moins, ils choisirent de prendre l'étiquette, d'abord de manière minoritaire, puis à une échelle beaucoup plus étendue. En se basant sur les idées du surréalisme parisien, les artistes étrangers inventèrent une nouvelle peinture qu'ils importèrent à Paris — donnant au surréalisme en crise son salut. D'ailleurs, au tournant de 1929-1930, le surréalisme va remporter une victoire symbolique. Dalí le résuma méchamment dans sa *Vie secrète*, en attribuant à son film *Un Chien andalou* (1929) la gloire d'un processus dont il était un acteur parmi d'autres :

⁶¹ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 480.

⁶² *Ibid.*, p. 486.

[...] en une seule soirée, dix années d'après-guerre et d'avant-gardisme faussement intellectuel [furent détruites]. Cette chose immonde que l'on appelait l'art abstrait ou non figuratif, tombait à nos pieds, blessé à mort, et pour ne plus s'en relever, après avoir vu un œil de jeune fille coupé en deux par un rasoir, au début de notre film. Il n'y avait plus de place en Europe pour les petits losanges maniaques de M. Mondrian⁶³.

Bien que l'opposition systématique entre l'abstraction et le surréalisme ne préoccupait pas les artistes en 1928 et 1929, dans la décennie suivante, elle fera couler beaucoup d'encre. La victoire symbolique vantée par Dalí permit d'identifier le surréalisme comme une école picturale, à la tête de l'avant-garde et à la pointe du progrès, tandis que l'abstraction sera reléguée aux mouvements dépassés, d'une autre époque. Au début des années 1930, l'ascension du surréalisme s'imposera comme l'avant-garde à l'échelle nationale et internationale, et ce, malgré la crise économique et sociale. Il faut dire qu'ils auront de l'aide d'une clientèle prestigieuse et de précieux mécènes.

D'ailleurs, malgré les divergences idéologiques, esthétiques ou politiques au sein du groupe, le surréalisme attirait de plus en plus une clientèle internationale. Dès 1924, ils commençaient à fasciner l'aristocratie cosmopolite parisienne. Celles-ci s'intéressaient déjà depuis longtemps à l'avant-garde artistique, au théâtre et la musique moderne (Jean Cocteau, Diaghilev, Massine, Darius Milhaud, Jeanne Lanvin, Hermès, Perugia...). Dans les boutiques de tapis, de tapisseries et de tentures, on s'inspirait volontiers des travaux de Picasso, Rouault, Matisse, Lurçat, et bientôt Léger, Le Corbusier, Miró. Les surréalistes crachaient volontiers sur ce milieu supérieur, mais ils avaient quand même besoins de ces mécènes. René Crevel sera un important médiateur entre les surréalistes et le beau monde parisien. Grâce à lui, ils fréquenteront, entre autres, les Noailles, le marchand Jacques Viot, le comte Étienne de Beaumont, l'impresario Serge de Diaghilev, le danseur Serge Lifar, mais aussi la maison de couture Norine, les revues *Vogue* ou *Femina* qui utilisèrent les œuvres des surréalistes pour faire de la publicité sur les tendances modernes⁶⁴.

⁶³ Salvador Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002, p. 171.

⁶⁴ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, pp. 504-508.

Nous aborderons dans le prochain chapitre, l'histoire biographique du Museum of Modern Art de New York afin de relever ses enjeux et responsabilités durant les années 1930 et 1940. Le MoMA deviendra un « personnage » clé tout le long de ce mémoire. Il sera une nouvelle étape pour l'art surréaliste aux États-Unis. Son réseau élitiste s'occupera de légitimer le surréalisme tout en restant géopolitiquement neutre avec l'Europe, travaillant beaucoup avec le marché européen des avant-gardes et achetant beaucoup d'œuvres — relançant la carrière de plusieurs artistes à l'étranger. Enfin, le MoMA fera partie du réseau international d'André Masson qui avait relativement un cercle très fermé dans les années 1920.

CHAPITRE 2

HISTOIRE DE LA COLLECTION DU MOMA ET MUSÉALISATION DES ŒUVRES D'ART

Le deuxième chapitre est divisé en trois parties : la première partie est consacrée à l'évolution des musées américains au début du XX^e siècle. Elle définit le rôle et le système des musées, ainsi que l'apparition d'une nouvelle muséologie. Dans la deuxième partie, nous nous pencherons sur quelques-uns des précurseurs du MoMA qui initièrent le public à l'art d'avant-garde européenne durant les années 1920. Ensuite, nous allons passer à l'histoire « officielle » du Museum of Modern Art, la présentation des fondateurs et l'explication des différences entre le MoMA et les autres musées d'art moderne aux États-Unis. Les différences que nous allons mentionner seront importantes pour mieux comprendre le rôle d'Alfred H. Barr Jr. En tant que premier directeur, il a organisé des expositions innovatrices et des catalogues de référence, en cherchant à valoriser la collection et changer les conceptions du musée traditionnel. Il va créer un musée multi départemental consacré à plusieurs disciplines artistiques, afin d'institutionnaliser, voire historiciser l'art moderne. Il développe une collection idéalisée qu'il devra défendre durant plusieurs années auprès des membres du conseil d'administration, au point d'en perdre son poste en 1943. Dans la dernière partie, nous présenterons le concept de « muséalisation » qui décrit les choix et les contraintes liées à ce concept. Pour mieux appuyer nos idées, nous appliquerons le concept de muséalisation à la vision d'Alfred Barr pour la collection du MoMA, en abordant essentiellement des questionnements sur le rôle d'une collection, la politique d'acquisition et les donations. Enfin, nous expliquerons les principaux liens et différences entre le musée et la collection privée, le marché de l'art contemporain et d'antiquité.

2.1 Les musées américains au début du XX^e siècle

À partir de la fin du XIX^e siècle, le rythme des constructions et des ouvertures de musées ne ralentit pas. Les expositions universelles ont joué aussi un rôle certain en sensibilisant le public à l'art et en favorisant l'habitude de visiter les musées. Entre 1910 et 1940, le nombre de musées est passé de six-cents à deux-mille-cinq-cents aux États-Unis⁶⁵. Ces nouvelles institutions ressemblaient sur plusieurs points aux musées américains tels que nous les connaissons aujourd'hui. Dans un article consacré à l'histoire des musées américains, Gérard Selbach définit les musées après 1870 comme une administration muséale avec son propre statut juridique : « les musées devinrent des sociétés à but non lucratif (*nonprofit corporations*), gérées par des conseils d'administration (*boards of trustees*). Les fonds devaient provenir de donateurs, de particuliers qui allaient aussi être des bénévoles participant à toutes les activités de ces institutions⁶⁶. » De plus, le système muséal américain au début du vingtième siècle a été mis en place sans grandes interventions de l'administration fédérale du Congrès. Grâce aux circonstances économiques favorables créées par la révolution industrielle, les nouveaux riches développèrent le phénomène de la philanthropie. Le financement assuré par de riches philanthropes industriels ou financiers a permis l'épanouissement des musées. Les musées étaient un symbole de la réussite personnelle des philanthropes, mais aussi la réussite collective de la cité. La ville avait un certain prestige grâce à la présence d'un musée. La responsabilité des philanthropes était de diriger les collections vers une fonction éducative qui est toujours présente aujourd'hui : le musée doit être un lieu d'étude et d'enseignement, avec l'ajout d'une bibliothèque. Les premiers fondateurs des musées d'art aux États-Unis voulaient que ces institutions encouragent et développent l'étude des beaux-arts et son application dans la vie pratique. Sur le long terme, ils désiraient faire progresser la connaissance de sujets connexes et fournir une instruction générale.

2.1.1 Un rôle plus actif de l'État

Durant la première moitié du XX^e siècle, les institutions gouvernementales s'impliquent également dans la réalisation des expositions dans l'établissement de plusieurs musées historiques. Elles

⁶⁵ Gérard Selbach, « Esquisse d'une histoire des musées américains : naissance, croissance, missions et politique fédérale et locale », *LISA e-journal*, vol. 5, n°1, 2007, p. 38. En ligne. < <https://doi.org/10.4000/lisa.1593> >. Consulté le 4 mai 2023.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 36.

participèrent à la création des premiers *children's museum* et des *school museums* qui ont pris une place importante dans l'éducation des jeunes. Selon Philip D. Spiess II, les musées vont devenir un milieu important d'apprentissage pour le public. C'était aussi l'avis de théoriciens et de praticiens de l'art : John Cotton Dana, fondateur du *Newark Museum Association* dans le New Jersey, croyait que les musées devaient être des valeurs sûres que les communautés devaient maintenir ; Henry Watson Kent, assistant-secrétaire du Metropolitan Museum of Art, lança, dès 1905, des discussions dans des galeries, des visites pour les écoles et des prêts d'objets dans les écoles ; Benjamin Ives Gilman, secrétaire du Boston Museum of Fine Arts, proposa, en 1906, des conférences et des publications, et appliqua pour la première fois le terme « *docent* » à la fonction éducative des musées⁶⁷. Le terme « docent » est utilisé aux États-Unis pour décrire les éducateurs formés pour aider le public à comprendre les collections culturelles et historiques des institutions muséales américaines. Le Congrès américain va instaurer trois nouvelles lois fiscales qui vont avoir des implications considérables sur l'avenir des musées : une loi sur l'uniformisation des impôts sur le revenu, *The Federal Income Tax Law* (1916), la loi sur les legs, *The Federal Inheritance Tax* (1918) et la mise en place du principe de déductibilité fiscale des dons et contributions aux hôpitaux et aux établissements éducatifs⁶⁸.

Une autre intervention majeure du gouvernement fédéral a eu lieu lors de la Grande Dépression qui suivit le krach boursier du 24 octobre 1929. Dans un vaste programme de reconstruction et de relance de l'économie, le *New Deal*, le Président Franklin D. Roosevelt et le gouvernement fédéral créèrent le *Work Progress Administration* (WPA) pour aider et encourager les artistes en difficulté. Grâce au *Civil Work Administration* (CWA), ils allouèrent des fonds aux musées entre 1933 et 1934, afin de créer des expositions, cataloguer et préserver les collections et construire des musées et monuments dans les parcs nationaux. Par la suite, le *Federal Arts Program* (FAP), entre 1935 et 1938, a permis d'engager des artistes qui vont être rémunérés par le gouvernement dans tous les domaines artistiques : théâtre, musique, danse, photographie, peinture, etc.⁶⁹ Les peintres furent engagés notamment pour réaliser des fresques murales dans les bâtiments des administrations et

⁶⁷ Philip D. Spiess II, « Toward a New Professionalism: American Museums in the 1920s and 1930s », *Museum News*, 75 Years, mars/avril, 1996, p. 39.

⁶⁸ Gérard Selbach, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

les bureaux de poste. Dans son article « Un art de la crise », Marie-Claire Ades, explique que les artistes étaient encouragés à favoriser des sujets à caractère social comme l'homme et la ville, l'homme au travail, les relations de l'homme et la machine, etc.⁷⁰ Parmi les artistes engagés dans les années 1930, Willem de Kooning, Jackson Pollock et Edward Hopper ont tous travaillé pour la WPA. Malheureusement, le programme n'a pas donné les retombées espérées, entraînant le retrait du soutien de la majorité des membres du Congrès en 1938. L'année suivante, les crédits furent réduits, puis les États-Unis entrèrent en guerre en décembre 1941. En janvier 1943, les programmes fédéraux en faveur des arts prirent fin. « Jamais depuis lors, l'interventionnisme de l'administration fédérale ne sera aussi important, expliquait Gérard Selbach, mais il aura marqué les musées en les orientant définitivement vers une mission éducative et culturelle à destination de la collectivité⁷¹. »

2.1.2 Vers une nouvelle muséologie

Au début du XX^e siècle, il s'engage une réflexion sérieuse sur la muséologie et l'organisation des expositions. On tente d'expliquer, d'interpréter l'art et de retrouver le contexte de la création de l'art. Auparavant, les activités muséales étaient menées de façon aléatoire. En 1906, l'*American Association of Museums* (AAM) est fondé afin de regrouper les efforts quelque peu dispersés et isolés des musées américains. On mise sur le professionnalisme pour donner une formation technique à un personnel permanent rémunéré et en croissance. Une aide sera apportée à l'AAM grâce à une revue, *The Museum News* en 1917. D'après Gérard Selbach, elle « offrait un forum de discussions aux conservateurs, présentait des réflexions sur la muséologie, exposait les difficultés et les points faibles des institutions, et décrivait des expériences réussies.⁷² » L'AAM créa également le premier code éthique pour les travailleurs en 1925 et un comité pour l'entraînement en 1926, qui établirent les normes en matière de formation et de pratiques muséales. Le théoricien de l'art George Brown Goode jeta également les bases d'une réorganisation des musées selon des critères chronologiques et par salle⁷³. Dans un essai sur l'histoire des musées, Jane R. Glaser écrit : « Goode désirait voir les musées se transformer en des lieux de pensées vivantes capables de retenir

⁷⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

⁷² *Ibid.*, p. 44.

⁷³ *Ibid.*, p. 44.

leur vitalité dans un processus continu et évolutif⁷⁴. » Aucune politique précise n'était établie pour les acquisitions qui étaient en majorité le résultat de legs et de dons. Dans les collections, la quantité était favorisée au détriment de la qualité, car elle démontrait la capacité d'un grand musée à attirer plus de visiteurs.

2.2 Le MoMA : une nouvelle étape pour l'art moderne aux États-Unis

Les musées américains dans les années 1920 étaient tournés généralement vers le nationalisme et peu d'institutions s'intéressaient à la modernité idéalisée par les milieux parisiens et l'art européen. Outre la Société Anonyme — fondée en 1920 — de Katherine Dreier ou encore le Museum of Living Art d'Albert E. Gallatin, il y avait peu d'institutions vouées à l'art moderne aux États-Unis. Au contraire du MoMA, Dreier n'avait pas un grand soutien financier, exposant dans de petites salles louées où elle opérait souvent seule sa société. Toutefois, elle fut reconnue pour avoir créé le premier musée de l'histoire dévoué exclusivement à l'art moderne. De son côté, Gallatin créa sa Gallery of Living Art dans les locaux du New York University (NYU) en 1927. La collection, renommée « Museum of Living Art » en 1936, resta dans l'université jusque dans les années 1940. À la même époque, il y avait aussi le Wadsworth Atheneum à Hartford dirigé à partir de 1927 par le jeune directeur Arthur Everett « Chick » Austin Jr. Ce dernier a fait des études à Harvard avant de partir en Égypte pour une expédition d'archéologie organisée par son université et le Boston Museum of Fine Arts⁷⁵. À son retour, il travailla quelque temps au Fogg Art Museum avant d'être appelé à devenir le nouveau directeur du Wadsworth Atheneum. Parmi les nombreux projets qu'il organisa pour le musée, Austin est souvent reconnu pour avoir précédé le MoMA en montrant des films (étrangers, expérimentaux et hollywoodiens) dans le musée et pour avoir organisé la première exposition importante de Picasso en 1934, mais aussi celle du surréalisme, trois ans plus tôt. Enfin, il y avait les expositions organisées par la Harvard Society for Contemporary Art, un groupe d'étudiants voués à l'art moderne : Lincoln Kirstein, Edward M. M. Warburg et John Walker III. Grâce à l'impressionnant réseau académique de la société harvardienne, les trois étudiants purent

⁷⁴ Jane R. Glaser, « USA Museum in Context », dans Graem Farnell (dir.), *The American Museum Experience, in Search of Excellence*, Edinburgh, The Scottish Museums Council, 1986, p. 8.

⁷⁵ Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 2010, p. 225.

exposer des œuvres de 1880 jusqu'au présent⁷⁶. En 1932, la « Harvard Society » prit fin lorsque Kirstein gradua et déménagea à New York pour travailler au MoMA.

Malgré tous ces musées, il existait peu d'endroits où l'art moderne était montré en dehors des cercles new-yorkais, mais lorsque le MoMA ouvrit ses portes en 1929, il bénéficia d'un soutien financier d'une ampleur totalement inédite. Il était dirigé par de vrais spécialistes de l'histoire de l'art et protégés par la haute bourgeoisie financière et industrielle. Son origine commença d'ailleurs par l'amitié et l'émulation d'un projet mené par trois riches progressistes-mécènes.

2.2.1 L'histoire officielle du Museum of Modern Art

La véritable genèse du musée commença à l'exposition internationale *The Armory Show* en 1913 lorsque la pianiste Lilie P. Bliss (1864-1931) rencontra le peintre américain Arthur B. Davies qui exposait quelques-unes de ses œuvres. Bliss était une grande admiratrice de son travail et collectionnait ses tableaux depuis plusieurs années. En retour, Davies accepta de devenir son conseiller en art et l'invita à son atelier pour rencontrer son cercle intime. Lors de ces rencontres, le sujet qui intéressait le plus Davies était la création d'un musée d'art moderne ; un sujet qui préoccupait beaucoup le milieu de l'art new-yorkais à cette époque. Parmi le cercle de Davies, il y avait Mary Quinn Sullivan (1877-1939) et Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948), deux proches amies qui bénéficiaient également de ses conseils sur l'art. Rockefeller était l'épouse de John D. Rockefeller, l'héritier de la plus somptueuse fortune en Amérique, et une importante collectionneuse d'art moderne depuis 1925. De son côté, Sullivan était un peintre amateur, qui avait enseigné l'art et ouvert une galerie avec sa propre collection en 1931. Après la mort de Davies en 1928, Madame Rockefeller écrivit au fils du défunt : « Je pense que je dois beaucoup à [votre père], car il m'a inspiré et encouragé à acquérir des peintures modernes, et sans la confiance que son approbation m'a donnée, je n'aurais jamais osé m'aventurer dans le domaine de l'art moderne⁷⁷. » Selon la légende, les trois dames auraient voulu poursuivre la vision du peintre après

⁷⁶ Leur réseau incluait les anciens Paul Sachs, Edward Forbes, puis les jeunes diplômés « Chick » Austin, Kirk Askew, Jere Abbott, Alfred H. Barr, Henry-Russell Hitchcock, ainsi que les sous-diplômés Philip Johnson et Julien Levy. Le comité administratif comprenait Edward Forbes (le directeur du Fogg Museum), Paul Sachs (directeur associé du Fogg Museum, professeur d'histoire de l'art), John Nicolas Brown (collectionneur), Philip Hofer (collectionneur), Arthur Pope (professeur d'histoire de l'art) et le banquier Felix M. Warburg (le père d'Edward). Voir Sybil Gordon Kantor, *op. cit.*, pp. 190-241.

⁷⁷ Lettre d'Abby Rockefeller à Arthur David Davies, 18 décembre 1928, dans Sybil Gordon Kantor, *op. cit.*, p. 191.

sa mort en créant le Museum of Modern Art. Cette vision de Davies était alimentée par un « vide » dans le domaine de la muséologie américaine, surtout concernant l'absence de l'art moderne européen dans les musées.

Durant l'hiver 1928-1929, le couple Rockefeller rencontra Miss Bliss lors d'un voyage en Égypte et les deux dames partagèrent leur désarroi face à l'absence de musées d'art moderne aux États-Unis⁷⁸. Une idée qui sera renforcée lorsque Abby Rockefeller fera la rencontre de Mary Sullivan sur le même bateau du retour. Ces événements permettront aux trois dames de se réunir à New York pour créer un véritable musée dédié à l'art moderne. En revanche, au début, il ne s'agissait pas de faire un lieu de conservation, mais plutôt un lieu d'éducation. Lorsque les statuts du MoMA furent déposés au Département de l'Éducation de l'État de New York. Aucune collection ne fut mentionnée, puisque le MoMA était d'abord et avant tout pensé comme une institution éducative.

Les trois dames étaient ambitieuses et désireuses de voir de l'art moderne européen dans les musées aux États-Unis. Elles répondaient à l'appel du milieu artistique new-yorkais qui depuis des années, faisait la promotion du modernisme. Mais ne sachant pas trop comment s'y prendre, les trois dames engagèrent le collectionneur Anson Conger Goodyear (1877-1964) qui avait été exclu du conseil d'administration de l'Albright Gallery de Buffalo après avoir acheté sans autorisation une œuvre de Picasso⁷⁹. Goodyear suggéra de mettre en place un conseil d'administration (CA), réunissant des personnalités connues pour leurs ressources financières et leur intérêt pour l'art moderne. Parmi les personnes proposées, Paul J. Sachs était le seul spécialiste étant un professeur d'art et de muséologie à Harvard. Sachs proposa de recruter l'un de ces anciens élèves pour diriger le nouveau musée : Alfred H. Barr Jr⁸⁰.

Dans un essai consacré à Barr, le muséologue Jérôme Glicenstein présente trois différences entre la fondation du MoMA et les autres musées d'art moderne aux États-Unis à la même époque. D'abord, il y a toutes les initiatives de « musées » d'art moderne qui ont été créées par des

⁷⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 191-192.

⁸⁰ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945, une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Histoire », 2017, p. 586.

collectionneurs qui souhaitent montrer au public leur collection et un certain point de vue sur l'art : c'est le cas des collections d'Albert Eugene Gallatin, Duncan Philips, Albert Barnes, Gertrude Vanderbilt Whitney, Salomon Guggenheim, Katherine Dreier... Ce lien très fort entre la personnalité d'un collectionneur-mécène et le musée qu'il a fondé n'existait pas au MoMA⁸¹.

Une autre différence avait trait aux objectifs ciblés : quasiment tous les musées d'art moderne avaient comme but de constituer et présenter une collection d'œuvres d'art moderne, alors que pendant les trente premières années de son existence, le MoMA avait une position ambiguë à ce sujet, avec un parti pris contre le développement d'une collection permanente ; concentrant ses efforts sur des actions éducatives et les expositions temporaires — dont une grande partie ne concernait pas l'art moderne (photographie, design, architecture, art africain ou précolombien, peintures préhistoriques ou de la Renaissance...) ⁸².

La troisième différence se situe au niveau du rôle joué par le CA. La plupart des musées d'art moderne de cette époque étaient souvent des initiatives individuelles assez informelles. Selon Jérôme Glicenstein, le MoMA a commencé quant à lui avec une structure de gouvernance bien définie : « Cette structure, le *Board of Trustees*, a joué un rôle considérable dans les orientations du musée tout au long de son histoire, même si en principe son rôle était surtout de lever des fonds ou d'acquérir des œuvres. ⁸³ » Ces trois différences entre la fondation du MoMA et celles des autres musées d'art moderne sont la clé pour mieux comprendre le rôle joué par Alfred Barr et les représentations auxquelles il a donné.

2.2.2 Barr et le MoMA

Le *topo* populaire que l'on donne souvent à Barr est celui d'un jeune intellectuel brillant, relativement modeste (petit-fils et fils de pasteur), boursier à Princeton et Harvard, et qui a commencé sa carrière comme enseignant en histoire de l'art moderne au Wellesley College — une

⁸¹ Jérôme Glicenstein, « Alfred H. Barr Jr. est-il le fondateur du MoMA? » dans Yves Bergeron, Octave Debary, François Mairesse (dir.), *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs. Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*, Paris, ICOFOM, 2020, p. 45. En ligne. < <https://hal.science/hal-03944926/document> >. Consulté le 25 mars 2023.

⁸² *Ibid.*, 45.

⁸³ *Ibid.*, 45.

université privée féminine. Barr aurait obtenu le poste de professeur pour deux raisons importantes : il avait été la première personne à proposer un cours sur l'histoire de l'art moderne dans une université américaine ; et il avait organisé des expositions pour son tuteur, Paul Sachs, qui dirigeait le Fogg Art Museum de Harvard. À propos de la relation entre Sachs et Barr, Russel Lynes écrivait en 1973 : « Sachs put soutenir financièrement Barr à plusieurs reprises, lui permettant de voyager en Europe [...] et en Russie, afin de rencontrer les artistes et les directeurs de musées les plus importants de l'époque⁸⁴. » On peut imaginer que son jeune âge fit également d'Alfred Barr un candidat idéal lorsqu'il fallait mettre au défi sa capacité de travail et son obéissance.

Lorsque Barr fut présenté au groupe de personnes extrêmement riches et influentes qui allaient financer le futur musée d'art moderne. Barr savait que ces gens n'avaient pas le même bagage universitaire et une vision limitée sur la création d'un musée. Malgré cela, les deux parties vont bien se compléter : Barr recevrait un salaire important [l'équivalent de 218 000 \$ annuels aujourd'hui] et une position très enviable pour un jeune homme de 27 ans ; de leur côté, les *trustees*, trouvèrent en lui, un homme talentueux, éduqué, tempérant et qui avait une présence idéale. D'après Sybil Gordon Kantor, Barr était aussi « passionnément dévoué à mettre de l'ordre et de l'érudition dans une situation certes complexe engendrée par la nature même de l'art moderne⁸⁵ ». De ce point de vue, les premières années du MoMA sont intéressantes à observer. Comme les *trustees* n'avaient pas de plan bien établi, ils lui donnèrent carte blanche. Cela dit, les premières expositions qu'il organisa — notamment l'exposition inaugurale consacrée à Cézanne, Seurat, Van Gogh et Gauguin — correspondaient davantage aux choix des *trustees* qu'à ses propres choix. Toutefois, après quelque temps, Alfred Barr commencera à donner des idées plus personnelles sur l'histoire de l'art moderne ; en particulier lors d'expositions telles que « Cubism and Abstract Art » en 1936, « Fantastic Art, Dada and Surrealism » en 1936-1937 et « Art in our Time » en 1939.

Pour le premier catalogue du musée en 1929, Barr utilise une écriture qui va devenir un standard dans le milieu : une prose claire, une étude précise et des sources de références, publiées dans une présentation élégante. À chacun de ces premiers catalogues, il utilise un langage descriptif,

⁸⁴ Russell Lynes, *Good Old Modern: An intimate portrait of the Museum of Modern Art*, New York, Atheneum, 1973, p. 17.

⁸⁵ Sybil G. Kantor, *op. cit.*, p. 211.

émotionnel et poétique. De plus, il sort le modernisme du chaos inhérent — une étiquette qui désigne mieux la description d’une période que le « contemporain » — avec lequel il crée la narration d’un mouvement « synchronique » dans un effort d’imposer l’ordre dans les récents développements artistiques⁸⁶. Pour certains, les désignations de Barr sont limitées ou arbitraires. Pour lui, elles reflétaient une urgence de classer et placer la période moderne dans un continuum historique.

Certaines des expositions sont devenues de véritables « *blockbusters* » avant l’heure, notamment « American Painting and Sculpture » en 1932 qui attira dans son premier mois, plus 100 000 visiteurs et l’exposition « Van Gogh » en 1935 avec plus de 123 000 visiteurs⁸⁷. Avant le Museum of Modern Art, aucun musée au monde n’avait réussi avec une telle envergure de créer des présentations historiques et scientifiques de l’art moderne européen : Barr entreprenait de nombreuses recherches, organisait des expositions ; rédigeait des catalogues ambitieux et entrait en relation avec des artistes, des marchands et des directeurs de musées importants, en Europe et aux États-Unis. On pourrait dire qu’il était un « activiste » de l’art moderne ; conférant une crédibilité historique et institutionnalisée aux artistes modernistes. Pourtant, il semble que ce soit plus compliqué que ça, car l’action de Barr a principalement eu pour conséquence de transformer le MoMA, en musée au sens le plus classique du terme. Nous y reviendrons.

2.2.3 L’évolution progressive du MoMA

Lorsque Barr est recruté durant l’été 1929, les statuts sont en train d’être déposés à New York et un appel est lancé afin de financer les premières activités du musée. Les *trustees* demandèrent à Barr de rédiger un programme d’activités⁸⁸ pour les années à venir ; reprenant le descriptif de ses cours au Wellesley College — une université privée féminine. Au-delà de la peinture et de la sculpture, le directeur voulait étendre les activités du musée pour inclure des départements dévoués aux dessins, l’impression, la photographie, la typographie, le design industriel, l’architecture, le

⁸⁶ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁷ Jérôme Glichenstein, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁸ Le dépliant est reproduit dans Harriet Schoenholz Bee et Michelle Elligot, *Art In Our Time : A Chronicle of the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 2004, pp. 28-29.

théâtre, la musique, la décoration intérieure, les meubles, et les films. En bref, son projet pour le MoMA se voulait multidisciplinaire⁸⁹.

Afin d'institutionnaliser le modernisme, le plan de 1929 était de créer plusieurs expositions contemporaines au cours des deux premières années « expérimentales⁹⁰ ». De 1929 à 1931, l'activité du MoMA consistait principalement à organiser des expositions temporaires, tout en construisant un « réseau d'amis », par le biais de différents appels à contributions financières. À la suite de ça, le musée pourra accroître sa collection avec de nouveaux départements. Ces derniers serviront la vision de Barr pour un musée de nature multidisciplinaire qui encouragera et développera l'étude des arts modernes, et l'application de ces arts à la fabrication et à la vie pratique.

En 1931, au bout de deux ans d'une intense collecte de fonds, Alfred Barr écrit à la *trustee* Abby Aldrich Rockefeller pour rappeler le projet de collection. La fondatrice était réticente à l'idée d'une collection, car elle considérait le musée encore précaire⁹¹. Dans l'une des premières biographies sur le MoMA, Russell Lynes révélait que Goodyear suggérait au comité d'administration que la collection devrait rester « instable » :

« La collection permanente ne sera pas interchangeable [...] elle aura en quelque sorte la même permanence qu'une rivière. À part quelques exceptions, aucun don ne sera accepté à des conditions qui empêcheraient de s'en séparer par une revente [...]»⁹².

Dans un texte plus tardif, Kirk Varnedoe, l'ancien chef du département de peinture et sculpture au MoMA, renchérisait là-dessus en écrivant que Goodyear voulait reverser après un certain temps les œuvres les plus anciennes au Metropolitan Museum of Art, voire à d'autres musées américains,

⁸⁹ Sam Hunter, *The Museum of Modern Art, New York, The History and the Collection*, New York, Harry N. Abrams/ MoMA, 1984, p. 11.

⁹⁰ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 48.

⁹¹ Russell Lynes, *op. cit.*, pp. 286-287.

⁹² Conger Goodyear, entretien avec le magazine *Creative Art* (décembre 1931), cité dans Russell Lynes, *op. cit.*, p. 83 et 287.

laissant la place à de nouvelles acquisitions⁹³. Cette idée deviendra la position officielle du MoMA et elle sera régulièrement utilisée jusqu'à dans les années 1950.

2.2.3.1 La collection comme une « torpille »

Vis-à-vis de Goodyear, Alfred Barr n'aimait pas tellement cette comparaison d'un musée « comme une rivière », car il ne considérait pas le MoMA comme un « fournisseur » pour les autres musées⁹⁴. Au contraire, il continuait de défendre, avec insistance, le projet d'une collection permanente dont la création permettrait de réaliser les promesses du plan de 1929. Sa position ne correspondait pas entièrement à celle des *trustees* qui restaient attachés au « principe de fluidité » de Goodyear, c'est-à-dire sur un musée « de passage », sans collection fixe. À la fin de 1932, il prépara pour le conseil d'administration une stratégie pédagogique plus nuancée sur les décisions et les achats du musée. Alfred Barr ne voulait pas donner n'importe quelles œuvres aux autres musées.

En 1933, il présenta au CA un long rapport sur la constitution d'une collection permanente pour le MoMA, en l'illustrant de plusieurs diagrammes en forme de « torpilles ». Dans ses mots : « On peut se représenter la collection permanente comme étant une *torpille se déplaçant à travers le temps*, sa tête figurant le présent qui avance constamment et sa queue le passé des cinquante ou cent dernières années qui ne fait que reculer⁹⁵ ». Dans une version de 1941, la queue de la torpille comprenait les pionniers postimpressionnistes, le corps du missile constituait l'École de Paris et le reste de l'Europe, tandis que le nez de l'ogive représentait l'art des États-Unis et le Mexique — influencé par les pays européens⁹⁶. La queue de la torpille représente ceux qui sont devenus des « classiques » et qui sont maintenant acceptés par les musées généraux. En avançant dans le temps, le musée-torpille retient seulement les incontournables et les mouvements de chaque ère pour se constituer une collection permanente forte et bien proportionnée et ainsi donner un contexte à toutes les nouvelles expositions.

⁹³ Kirk Varnedoe, « The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art », dans *The Museum of Modern Art at Mid-Century: Continuity and Change, Studies in Modern Art 5*, New York, Harry N Abrams/ MoMA, 1995, pp. 17-18.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁵ Sybil G. Kantor, *op. cit.*, p. 366. Deux modèles de torpilles sont reproduites dans Harriet Schoenholz Bee et Michelle Elligot, *op. cit.*, p. 39, et trois variantes dans Kirk Varnedoe, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 366.

En bon juge, Barr voulait garder dans la collection des œuvres de références, afin de témoigner des sources de l'art moderne. Les études sur les œuvres permettraient non seulement de découvrir des nouveautés, mais aussi de classer les anciens. Regroupant les ères et les mouvements de l'histoire de l'art en écoles de pensée et technique, ou communément appelée « isme » : expressionnisme, cubisme, etc. Curieusement cette collection de référence ne devait pas seulement se limiter à des œuvres réalisées pendant les cinquante ou cent dernières années, car selon Barr, il fallait aller jusqu'à l'Antiquité et le Moyen Âge, incluant des objets non occidentaux⁹⁷. En fin de compte, le jeune directeur acceptait la « fluidité » de la collection en vendant à d'autres musées — le Met et le Whitney Museum — les œuvres âgées de 50 ans et plus au fur et à mesure que la collection vieillissait, tout en continuant d'acheter des œuvres d'artistes vivants.

2.2.3.2 Un « musée-temple » d'un genre nouveau

Dès l'inauguration du MoMA, Barr est dédié à faire un musée au sens le plus légitime du mot. Il espérait créer une résidence permanente pour les œuvres des plus grands artistes modernes, une idée controversée à l'époque alors que l'art moderne était caractérisé comme une nature constamment changeante. Ce fut dans cette perspective, que pour l'exposition des cinq ans du musée (en 1934-35), il eut l'idée d'y donner à voir une collection « prospective⁹⁸ ». L'exposition se voulait programmatique et ne se limitait pas seulement à la peinture ou la sculpture, mais incluait également de l'architecture et du design industriels, deux domaines qui avaient déjà fait l'objet d'expositions au MoMA depuis 1932. À la suite de cela, un comité de réflexion fut mis en place, afin d'envisager de nouvelles perspectives pour le MoMA. Dans la conclusion de son rapport, Alfred Barr précisa :

« Une future collection permanente devra comprendre en priorité des œuvres d'importance historique majeure qui témoignent du développement du mouvement moderne. Il sera possible de se séparer des œuvres en possession du Musée, en fonction des souhaits du directeur et des *trustees*⁹⁹. »

⁹⁷ Kirk Varnedoe, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁸ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 49.

En d'autres mots, Alfred Barr et les membres du CA devront s'entendre sur le choix des œuvres. Ce qui ne sera pas toujours une chose facile. Heureusement, cela n'empêchera pas le musée d'agrandir sa collection au milieu des années 1930 et d'avoir besoin de plus grands locaux pour entreposer leur stock. Pour l'exposition des dix ans du MoMA, « Art in Our Time », le musée fit construire un nouveau bâtiment suffisamment large pour accueillir à la fois une présentation permanente et des expositions temporaires. Pendant le discours prononcé à l'inauguration, Conger Goodyear réitéra son point de vue sur le musée comme une rivière :

« Nous restons principalement une institution éducative. Nous adhérons à l'idée d'une politique d'expositions temporaires qui illustrent l'art d'aujourd'hui et ses extensions. Nous sommes en train d'acquérir une collection qui sera permanente de la même manière qu'un torrent est permanent — avec un contenu changeant¹⁰⁰. »

Une fois de plus, Barr devra accepter avec réticence cette prise de position. L'année suivante, un rapport de Barr évoquera encore la question d'une collection permanente, tout en s'interrogeant sur les implications du projet :

« Est-ce que la collection permanente doit rester intacte ? [...] Est-ce que des peintures devront être vendues afin de faire de nouvelles acquisitions ? Est-ce que les expositions temporaires devront se limiter en taille afin de permettre à une partie de la collection permanente d'être visible à tout moment¹⁰¹ ? »

Selon Jérôme Glicenstein, Barr changea plusieurs fois d'opinions sur la collection du MoMA. En 1941, il se positionna du côté des *trustees* en se concentrant sur des ajouts graduels de nouvelles œuvres, tout en se séparant des anciennes¹⁰². Là-dessus, il nota plusieurs problèmes lors de ses reventes : les œuvres qui n'intéressaient plus le musée n'intéressaient pas non plus les acheteurs ;

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰¹ Kirk Varnedoe, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰² *Ibid.*, p.25.

des problèmes relationnels s'installaient avec les donateurs qui avaient donné des œuvres ; tout cela donnait une mauvaise image au musée¹⁰³.

2.2.3.3 Défendre sa vision jusqu'au bout

Après 14 ans, le mandat d'Alfred Barr en tant que directeur du Museum of Modern Art prit fin lorsque Stephen C. Clark, le nouveau président du CA, le renvoya précipitamment, le 13 octobre 1943. Depuis six ans, Barr avait de la difficulté sur plusieurs fronts : son goût était en avance sur celui des *trustees*, ses dernières expositions et acquisitions étaient controversées¹⁰⁴, ses écrits étaient souvent en retard, et dans le domaine administratif (lequel il détestait), la forte compétition affaiblissait ses efforts. Malgré tout, Glicenstein nous révèle dans son essai que ce licenciement ne survenait pas par hasard, car il reflétait sans doute un moment de transition dans l'histoire du MoMA vers davantage de « *management* » professionnel¹⁰⁵. Entre le licenciement de Barr et l'arrivée du nouveau directeur en 1949, le conseil d'administration créa un comité consistant des chefs des départements pour prendre contrôle du Museum of Modern Art avec un président à la tête.

Entretiens, Clark dut faire la paix à contrecœur avec Barr, car plusieurs employés étaient loyaux à l'ancien directeur et manifestaient leur mécontentement. Il était vrai que Barr avait accumulé au fil des années un très grand réseau d'amis et de collaborateurs. Dans le CA, le directeur du département de peinture et sculpture, James Thrall Soby, était le seul *trustee* qui reconnaissait l'importance du travail de Barr. Il a même voulu démissionner par solidarité pour Barr, mais on le dissuada. Tandis que la commissaire d'exposition Dorothy Miller était manifestement loyale :

« C'est la franchise et l'honnêteté d'Alfred, ainsi que ses sentiments passionnés, qui ont découragé Stephen Clark et lui ont fait comprendre qu'il ne pouvait pas travailler

¹⁰³ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁴ Voir Sybil G. Kantor, *op. cit.*, pp. 337-341. Notamment le cas de Meret Oppenheimer et *Objet* (1936) - une tasse à thé, soucoupe et cuillère recouvertes de fourrure

¹⁰⁵ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 50.

avec cet homme. Sans le savoir, Alfred donnait à Clark l'impression d'être un imbécile parce qu'Alfred avait toujours raison¹⁰⁶. »

Sachant que Barr était trop populaire et indispensable, Clark capitula en 1947 et nomma son rival, directeur des collections avec Dorothy Miller comme assistante. Un poste qu'il conservera jusqu'à sa retraite en 1968. Toutefois, Barr ne pouvait plus organiser des expositions temporaires, le soulageant des tâches administratives pour qu'il se consacre uniquement à l'écriture des ouvrages scientifiques, des acquisitions et de la future présentation des collections.

Durant la période où il travaillait à la rédaction de sa thèse de doctorat en histoire de l'art, commencée à la fin des années 1920, Barr écrivit un texte — jamais publié — qui expliquait les différences d'appréciation entre un collectionneur et un conservateur de musée. Voici le résumé de Jérôme Glicenstein :

« Le collectionneur n'agit que pour son propre plaisir, en toute liberté, d'autant plus qu'il dépense son propre argent, ce qui lui permet d'acheter et revendre à sa guise sans devoir rendre des comptes. La position du conservateur de musée, telle qu'il l'entend, s'oppose à cela point par point : il lui faut concevoir un programme éducatif, choisir les œuvres en fonction d'objectifs à long terme, le tout en dépensant un argent qui n'est pas le sien et en ayant de ce fait une responsabilité morale vis-à-vis des financeurs, du public et des artistes¹⁰⁷. »

Dans ce texte, Alfred Barr se comparait clairement avec les membres du CA qui n'avaient pas tous des connaissances sur les musées et leur fonctionnement. Pour plusieurs membres et actionnaires, l'art n'était pour eux qu'un investissement, une valeur marchande et financière.

Malgré tout, Alfred Barr décida d'appliquer vers 1945, le projet de Conger Goodyear de 1931 qui consistait en un transfert des œuvres les plus anciennes du MoMA vers le Met, en suivant le modèle du Musée du Luxembourg avec celui du Louvre. Deux ans plus tard, le MoMA réussit enfin à

¹⁰⁶ Dorothy Miller en entretien avec Paul Cummings, 1970, dans Sybil G. Kantor, *op. cit.*, p. 362.

¹⁰⁷ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 50.

signer un contrat avec le Metropolitan Museum of Art et le Whitney Museum of American Art. Le Met devait fournir au MoMA des fonds pour l'achat d'œuvres d'art américain contemporaines qui seraient transférées au Met une fois qu'elles auraient atteint le statut de « classiques »¹⁰⁸. En échange, le MoMA devait donner des chefs-d'œuvre impressionnistes et postimpressionnistes (dont certaines œuvres faisaient partie du legs de Lillie Bliss), tandis que le Whitney recevrait une aile dédiée à l'art américain au Met. Le problème là-dedans était de savoir à quel moment une œuvre passe de « moderne » à « classique » ? D'après Glicenstein, ce transfert allait entraîner encore plus de questions chez Barr :

« Que va-t-il se passer si les œuvres les plus connues du MoMA le quittent ; cela ne produira-t-il pas un désintérêt de la part des habitués ? Cela ne découragera-t-il pas les donateurs de continuer à faire des donations et cela ne les encouragera-t-il pas à les faire directement au Metropolitan¹⁰⁹ ? »

Après 1947, Alfred Barr — qui avait accepté à reculons le projet initial de Goodyear — devint un farouche opposant du projet, arguant les potentielles pertes majeures pour le MoMA. Heureusement pour Barr, les choses finirent par tourner à son avantage, car 20 ans après la fondation du musée, plusieurs anciens membres du CA étant décédés ou parti à la retraite. Ses départs eurent pour conséquence de remettre en cause le contrat avec le Met, dont les anciens étaient partisans, et de l'annuler en 1952. Pour Kirk Varnedoe, les raisons de cette annulation résidaient dans le but du MoMA de « cimenter » sa relation avec les nouveaux donateurs, tout en les convaincant de faire partie de son conseil d'administration. Bien que les nouveaux *trustees* n'adhéraient plus nécessairement aux idéaux fondateurs de 1929, ils désiraient toutefois voir figurer leurs collections dans des présentations permanentes¹¹⁰. Le 2 décembre 1952, le nouveau président du CA, John Hay Whitney, annonça sa décision de garder le « principe de fluidité » pour la plus grande partie de la collection ; envisageant toujours « l'élimination régulière des œuvres

¹⁰⁸ Jason Edward Kaufman, « MoMA hands over four prized drawings to the Met and to the Art Institute of Chicago because they are no longer modern », *The Art Newspaper*, 30 novembre 1998. En ligne. <<https://www.theartnewspaper.com/1998/12/01/moma-hands-over-four-prized-drawings-to-the-met-and-to-the-art-institute-of-chicago-because-they-are-no-longer-modern>>. Consulté le 7 août 2023.

¹⁰⁹ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁰ Kirk Varnedoe, *op. cit.*, pp. 28-29.

d'art anciennes », tout en mettant simultanément en valeur « une collection exceptionnelle de grandes œuvres du mouvement moderne¹¹¹. » Le CA décida de garder les œuvres considérées comme des « chefs-d'œuvre » au sein du musée. Une fois dans la collection permanente, ils ne pourront plus quitter le MoMA. Bien sûr, il ne s'agissait que d'un petit nombre au départ, mais bientôt d'autres œuvres seront élevées au statut de « *masterwork* ». Puis avec le temps, les *trustees* exigeront que toutes les œuvres de la collection permanente bénéficient de ce statut. À la suite de cette réunion, les membres du musée, Alfred Barr en tête, votèrent la création d'une vraie collection permanente et l'annulation définitive de l'entente entre le Met et le MoMA. Finalement, le 8 octobre 1958, presque trente ans après l'ouverture du musée, pour la première fois des galeries de présentations permanentes sont inaugurées au deuxième étage du MoMA¹¹².

2.3 La muséalisation

Après avoir présenté l'histoire du MoMA et le rôle d'Alfred Barr, il faut revenir à sa collection, mais plus précisément à la « muséalisation » des œuvres d'art. D'ailleurs, la « muséalisation » c'est l'action de muséifier un objet culturel afin qu'il entre dans un musée et obtienne une valeur significative. Selon le muséologue André Gob, l'objet passe par un ensemble de valeurs. Dans un essai sur les valeurs de la muséification, Gob y enregistra trois valeurs : valeur d'usage, muséale et de sens. D'après ses recherches, il est nécessaire d'arracher l'objet à son monde d'origine, celui où il était en usage, afin de changer de valeur. Nous le citons : « l'objet muséal est incorporé dans un monde nouveau, celui du musée, qui est à proprement parler, un monde utopique, un monde construit, projeté.¹¹³ » En se faisant, l'objet perd sa valeur d'usage, mais se voit doté d'un nouveau statut, celui d'objet de musée. Cela dit, ce qui nous intéresse dans la muséification, c'est le processus d'incorporation d'un objet dans une collection muséale. La plupart du temps, cette opération se fait par le biais de l'acquisition : l'achat, la réception d'un don ou d'un legs, l'acceptation d'une mise en dépôt. La muséification sert souvent pour préserver, documenter, mais aussi pour servir des

¹¹¹ Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p. 51. Le compte rendu de la réunion du *Board of Trustees* du MoMA, le 2 décembre 1952 peut être trouvé dans *MoMA Archives : Board of Trustees Minutes*, vol. 14.

¹¹² Sur la présentation de collection permanente au MoMA après 1958, il faut citer Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Massachusetts, Cambridge/Londres, MIT Press, 1998, p.73 et 292.

¹¹³ André Gob, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséification », *Les dilemmes de la restauration*, n°4, 2009, p.6. En ligne. < <https://doi.org/10.4000/ceroart.1326> >. Consulté le 6 juin 2023.

expositions. Il y a également des choix et des contraintes incorporés dans ce processus qui est lié à la réalisation de la mission du musée. Cependant, il ne faut pas réduire la muséalisation au simple collectionnement, même si cela constitue une dimension essentielle du musée. Il ne faut pas non plus oublier la documentation des objets muséalisés qui constitue une obligation majeure pour le musée. Sans elle, l'acquisition est incomplète et sans valeur.

Pour le mémoire, nous allons introduire les choix et contraintes de la muséalisation à travers le MoMA, ainsi que la relation de celle-ci avec la collection privée — un point très important pour les musées.

2.3.1 Choix et contraintes de la muséalisation

Lorsque l'œuvre d'un artiste entre dans un musée, elle n'a pas de valeur muséale ou patrimoniale préétablie. L'objet muséal n'est pas prédestiné à être incorporé dans les collections d'un musée et recevoir la reconnaissance d'un conservateur. Pour André Gob, il y a plusieurs raisons qui motivent le collectionneur qui fait une acquisition, notamment « la considération de la collection elle-même et des goûts et des envies de celui qui rassemble, tandis que la muséalisation obéit à des impératifs plus larges liés à l'action, à l'intention du musée et à un intérêt sociétal¹¹⁴. » Quand on incorpore un objet dans la collection d'un musée, ce dernier passe à travers plusieurs opérations qui s'inscrivent dans la problématique de l'ensemble des fonctions du musée, notamment la mise en exposition et qui correspond aux missions du musée. Pour Gob, quand il s'agit de la muséalisation, théoriquement le musée doit toujours faire le bon choix :

« Le bon choix, pour le musée, ce n'est pas de "reconnaître", d'identifier les objets porteurs d'une valeur muséale intrinsèque, ni de "rafler" — si possible à bon prix — l'objet désiré, au nez et à la barbe des nombreux amateurs qui le convoitaient. Le bon choix, c'est d'acquérir et d'incorporer dans la collection les objets nécessaires à l'accomplissement de la déclaration d'intention du musée. C'est dans cette dialectique de choix que réside la particularité de la muséalisation¹¹⁵. »

¹¹⁴ *Ibid.*, p.6.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.6.

Ensuite, le musée (ou son directeur) doit penser à l'espace, l'inventorisation, l'étude et la mise en exposition. Un musée ne se limite pas seulement à l'acquisition, mais au contraire s'implique au processus d'incorporation, dont André Gob a relevé quelques questions, parfois contradictoires :

« Faut-il conserver cet objet ? Faut-il l'acquérir ? Pour quelles raisons ? Cela est-il dans la ligne des missions de ce musée ? Ce musée est-il l'institution la plus adéquate pour ce faire ? Comment documenter cet objet ? Quel rapport entretient-il avec la mise en exposition ? Et avec la recherche ? Quelles autres démarches vers le public peut-il alimenter ? Quelles seront les éventuelles conséquences pour l'organisation du musée ? Dispose-t-il des espaces, notamment de réserve, nécessaire ? Les conditions de conservation sont-elles adéquates ? Les moyens financiers sont-ils suffisants ? Ne seraient-ils pas plus utiles pour une autre opération¹¹⁶ ? »

En concluant sur ses questions, André Gob écrivit :

« Avant d'acquérir, le musée doit déterminer une politique d'acquisition fondée sur une déclaration d'intention, sur ses missions, politique dont les lignes directrices s'appliquent à l'ensemble des acquisitions quelles qu'en soient les modalités, à titre onéreux ou gratuit, définitives ou en dépôt à terme¹¹⁷. »

Rajoutons que certaines des acquisitions qui restent dans la collection, finissent par prendre trop d'espace et demandent du temps et de l'argent pour être préservées. Prenons l'exemple d'André Masson, car le MoMA a retiré plusieurs de ces œuvres dans ses collections au courant des années¹¹⁸. Dans son cas, il existe de nombreuses raisons qui poussent le musée à se séparer des œuvres de sa collection : les objets ne répondent plus à la mission du musée, ils sont redondants, les dommages sont trop graves, ou de pauvres qualités. Devant ses problématiques, le musée peut retirer des

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁸ Jusqu'à présent, nous avons trouvés les tableaux dans les Archives du MoMA : *Combat d'un oiseau et d'un poisson* (1927), *Léonard de Vinci et Isabelle d'Este* (1942) et *Sorcellerie* (1959). Dans l'exposition « European Print Acquisitions » (18 octobre-25 novembre 1962) au MoMA, nous avons la trace d'une donation de 22 estampes par Masson datées de 1948 à 1958, offerte par le « Celeste and Armand P. Bartos Fund ». Nous ne savons pas ce que ceux œuvres sont devenues.

œuvres en faisant appel à la « désaccession ». Selon le site de l'American Alliance of Museums, la « désaccession » (ou « désaquisition ») est un processus en deux parties :

« Premièrement, le retrait formel d'un objet de la collection permanente d'un musée et deuxièmement, la détermination de la disposition de l'objet. Ces deux processus doivent être distincts ; en aucun cas la valeur monétaire potentielle d'un objet ne doit être prise en compte dans les critères permettant de déterminer s'il y a lieu ou non de le retirer de la collection¹¹⁹. »

Un musée peut transférer un objet à un autre musée ou le vendre, mais si un objet « désacquérit » est vendu, l'éthique professionnelle du musée demande que les recettes de la vente soient utilisées pour acquérir de nouveaux objets pour la collection ou assurer des soins directs à la collection.

2.3.2 Comment Alfred Barr envisageait la collection du MoMA?

Dès l'inauguration du MoMA, Alfred Barr fit campagne pour une collection permanente. Dans une brochure de 1929, « A New Art Museum », voici ce qu'il écrivit :

« Seule New York, parmi les grandes capitales du monde, manque d'une galerie publique où l'on puisse voir aujourd'hui les œuvres des fondateurs et des maîtres des écoles modernes... le but ultime sera d'acquérir, de temps à autre, par don ou par achat, les meilleures œuvres d'art moderne¹²⁰. »

Barr visait un but éducatif : à travers les collections, « les étudiants, les artistes et le grand public pourraient se faire une idée cohérente de ce qui se passe en Amérique et dans le reste du monde.¹²¹ » Malgré l'existence de la Société Anonyme de Katherine Dreier et la Gallery of Living Art d'Albert

¹¹⁹ American Alliance of Museums, « Questions and Answers about Selling Objects from the Collection ». En ligne. <<https://www.aam-us.org/programs/ethics-standards-and-professional-practices/questions-and-answers-about-selling-objects-from-the-collection/>>. Consulté le 8 juillet 2023.

¹²⁰ Sybil G. Kantor, *op. cit.*, p. 366.

¹²¹ *Ibid.*, p. 366.

E. Gallatin, Barr pensait qu'elles n'avaient pas la force institutionnelle pour le projet qu'il envisageait.

Précédemment, nous avons vu comment Alfred Barr avait imaginé la création d'une collection dans un diagramme en forme de torpille. Cette vision de la collection permanente a souvent été utilisée par Barr pour montrer comment une collection évolue à travers le temps — commençant par 1880 jusqu'au présent. Barr avait une vision idéalisée d'une collection. Il voyait que la fluidité de celle-ci pouvait être maintenue et constamment améliorée, et donc capable de la garder continuellement moderne. Une telle collection fut souvent débattue :

« La collection doit-elle être “moderne” ou contemporaine ? Doit-elle être classique, avec seulement des œuvres majeures, ou représentative, avec des œuvres mineures ? Doit-elle être historique ou seulement qualitative ? Doit-elle fonctionner comme la Tate de Londres ou le Luxembourg de Paris, en alimentant le Metropolitan Museum of Art avec de l'art de dix, vingt ou cinquante ans ? L'art américain doit-il être traité sur un pied d'égalité avec l'art européen¹²² ? »

Barr entendait utiliser l'arrangement avec le Met pour vendre de vieux tableaux contre des nouveautés en art actuel. Un dialogue avait été engagé avec le Metropolitan en 1932, mais elle n'atteignit pas la concrétisation d'un accord jusqu'en 1947. Six ans plus tard, l'accord fut rompu et le musée décida de garder sa collection de chefs-d'œuvre. À ce moment-là, l'idée d'établir officiellement une collection permanente germait dans les esprits. Le musée devint à la fois un lieu pour l'art d'avant-garde et expérimental, et un endroit capable de montrer les œuvres des ancêtres du modernisme. Parmi les œuvres dans la collection du musée, Barr mettait de l'emphasis sur des objets « pionniers » qui avaient précipité des moments de changements, qu'elles soient historiques, techniques ou esthétiques.

De plus, l'espace et les collectes de fonds ont toujours été un problème au musée. Jusqu'en 1949, Alfred Barr, Dorothy Miller et James Thrall Soby montèrent l'ensemble de la collection pour les

¹²² *Ibid.*, p. 366.

trustees sans que personne n'ait la moindre idée de son ampleur. À ce sujet, Katharine Kuh publia en 1972, la liste que Barr définissait comme la politique d'acquisition du musée :

Obtenir les meilleures œuvres des meilleurs artistes ; collectionner leurs œuvres en largeur et en profondeur et dans tous les médias pertinents ; collectionner de bonnes œuvres d'artistes secondaires ; prendre des risques avec d'autres œuvres de jeunes artistes ; rechercher de bonnes œuvres dans le monde entier ; toutes choses étant égales par ailleurs, sélectionner des peintures de format vertical plutôt qu'horizontal — le format vertical prend moins de place sur les murs¹²³.

À part cette dernière partie sur le format, la politique d'acquisition du MoMA reste sensiblement la même aujourd'hui. Pour attirer de nouveaux donateurs potentiels au musée, Barr devait continuellement organiser des expositions de la collection jusqu'à sécuriser un espace permanent pour la mettre. Il est d'ailleurs difficile de refuser une donation.

Quand le MoMA apprit que la fondatrice Lillie Bliss léguait sa collection après sa mort, Barr appela cette donation la « pierre angulaire » de la collection. Son legs était considérable pour un musée américain qui organisait seulement des expositions temporaires avec un financement privé et des prêts d'œuvres d'art. À sa mort, elle donna au MoMA sa première collection de tableaux en échange d'une dotation sécuritaire pour l'institution. En 1934, la collection fut acquise. Les œuvres d'art étaient cohérentes avec la thématique et la politique du musée. Elles prouvaient la valeur du musée en tant qu'institution permanente devant ses compétiteurs. Devenant un symbole de loyauté envers le musée et un coussin financier pour de futures acquisitions.

Dans les années 1930, deux autres femmes offrirent des cadeaux d'œuvres d'art au musée, il s'agit d'Abby Aldrich Rockefeller et Olga Guggenheim. Les donations de ces trois femmes augmentèrent considérablement la collection. Elles donnèrent l'idée à Barr d'une collection idéalisée où le directeur partirait à la recherche d'œuvres particulières, dont *Les Trois musiciens* de Picasso ou *Le rêve* de Rousseau. Pour les acquérir, Barr ne manquera pas de suggérer les noms qu'il voulait aux *trustees* qui achetaient les œuvres pour le musée. Barr était vu comme un conseiller aux

¹²³ *Ibid.*, p. 369.

administrateurs du musée. Parmi ses amis et *trustees*, l'architecte Philip Johnson fut celui qui offrit 2 200 objets — plus que n'importe quel donateur. Il aidait souvent Barr à obtenir des œuvres qui se trouvaient à l'étranger et qui étaient difficiles à obtenir. Les œuvres des artistes allemands étaient particulièrement un défi à cause de la montée du nazisme, dont Barr condamnait la répression sur la liberté des artistes. Outre les cadeaux des *trustees*, il avait aussi des donations par des gens qui avaient une affiliation avec Barr et le MoMA — des donateurs tels que James Thrall Soby, Sidney Janis, Peggy Guggenheim, Katherine Dreier, Saidie Adler May, J. B. Neumann, David Rockefeller, etc. Puis, à partir des années 1940, Nelson Rockefeller donna des fonds pour obtenir des œuvres d'art du centre et du sud de l'Amérique. Les fonds furent aussi utilisés afin de créer le Abby Aldrich Sculpture Garden, conçu par Philip Johnson¹²⁴.

Malgré les nombreuses critiques dont Alfred Barr fut victime au courant des décennies — il fut critiqué plusieurs fois pour ses choix d'artistes et sur l'équilibre entre l'art européen et américain au musée. Barr concevait l'histoire comme une évolution du style, et leurs esthétiques étaient une habilité critique qui définissait le style qui décrivait les meilleurs œuvres de l'artiste. Il était un « vulgarisateur » de l'art moderne, fonctionnant comme un éducateur à travers ses écrits académiques et la collection qu'il dirigeait. Non seulement le musée montrait des peintures et des sculptures, mais pouvait aussi montrer des films, la conception des meubles, des ustensiles, des voitures, etc. En créant des liens entre le passé et le présent, le MoMA montrait le meilleur des arts du divertissement populaires, commerciaux et industriels dans l'atmosphère, difficiles parfois, de la peinture et de la sculpture. Pour Barr, le musée jouait un rôle pluridisciplinaire qui devait aider la société alors que les convictions religieuses, éthiques et morales étaient en déclin. Pour combler ce manque auprès de la population, l'art avait une importance capitale bien en dehors du plaisir esthétique. Grâce à Alfred Barr, le musée atteint son but :

Les collections du musée telles qu'elles sont exposées devraient être pour le public l'indication faisant autorité de ce que le musée représente dans chacun de ses départements. Elles doivent constituer une démonstration permanente et visible du

¹²⁴ *Ibid.*, p. 371.

programme essentiel du musée, de son champ d'action, de ses critères de jugement, de gout et de valeur, de ses déclarations de principe et de sa déclaration de foi¹²⁵.

Alfred Barr avait contribué à changer le gout de son temps.

2.3.3 Muséalisation et collection privée

Il est intéressant d'aborder cette relation, car plusieurs objets dans les musées viennent de collection privée. Au MoMA, les œuvres d'André Masson ont individuellement une histoire à cause des propriétaires successifs, les modifications, les altérations, les restaurations qu'elles ont subies. Tous les événements de sa vie doivent être soigneusement documentés et consignés dans le dossier d'acquisition ou la fiche d'inventaire. D'après le site internet du Museum of Modern Art, on peut lire que le dessin à l'encre de Masson, *Naissance d'oiseaux* (vers 1925) a été acquis de l'artiste par la Galerie Simon en 1925, avant d'être la propriété de Simone Kahn alors l'épouse d'André Breton. Il n'est pas indiqué si la dame a acheté l'œuvre ou si le dessin lui a été offert lors d'un échange ou pour toute autre raison. En 1937, le Museum of Modern Art acheta le dessin à Simone Kahn. Les informations sur les œuvres sont incluses dans le *Provenance Research Project* où des chercheurs du musée font des études sur la propriété ou la provenance des œuvres créées avant 1946 et acquises après 1932¹²⁶. Depuis le début du 21^e siècle, ce projet cherche à savoir si des œuvres d'art ont été apportées illégalement aux États-Unis pendant l'ère des nazis.

Quoi qu'il en soit, les objets d'une collection privée ne sont pas automatiquement muséalisés même si elles ont déjà été présentées dans un musée. D'après les recherches d'André Gob sur le sujet, ce « serait une grave erreur de considérer l'inverse et de verser simplement les pièces et leur documentation éventuelle dans la collection du musée sans autre forme de procès¹²⁷. » De plus, « l'inventaire d'une collection privée acquise par un musée est un document pour celui-ci, rien de plus¹²⁸. » Un musée ne peut pas se contenter de l'information donnée par l'historique du

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 376-377.

¹²⁶ MoMA, « Provenance Research Project » dans *The Collection*. En ligne. < <https://www.moma.org/collection/provenance/?locale=en> >, Consulté le 7 août 2023.

¹²⁷ André Gob, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 19.

collectionneur. Si l'on doit dresser un inventaire muséal de l'œuvre ou de la collection, il doit être conforme aux normes en vigueur dans le musée. Autrefois, il existait trop d'information disparate sur les œuvres à cause des nombreux catalogues qui tenaient lieu d'inventaire pour les musées. Grâce à l'informatique, la documentation s'est raffinée.

Pour ce qui est des marchés de l'art et des antiquités, les musées en général se tiennent au courant de ceux-ci — «un canal quasi exclusif d'acquisitions pour les collectionneurs, exerçant un formatage très marqué sur les objets de collection¹²⁹. » Les œuvres qui passent par le marché sont marquées dans ce monde intermédiaire par le contexte d'origine de l'objet et son incorporation dans l'univers muséal.

Historiquement, le marché de l'art a déjà modifié des œuvres afin de les vendre plus facilement. Si les historiens de l'art en tiennent compte, la muséalisation des œuvres n'en tient que rarement compte, et encore plus rarement lors de la mise en exposition¹³⁰. Il existe des retables de la Renaissance qui sont dispersés aux quatre coins du monde. Tandis que certains éléments d'installations modernes sont parfois vendus séparément dans des musées. Pour Gob, il ne faut pas séparer une installation, cela ne fait aucun doute : « le musée n'est ni un collectionneur ni un galeriste et sa démarche ne consiste pas seulement à valoriser le travail d'un artiste. Les œuvres qu'il acquiert et qu'il expose sont les témoins de la pensée créatrice et de l'histoire des styles ; seule l'œuvre dans son intégrité en rend compte.¹³¹ »

Les œuvres contemporaines qui entrent au MoMA ou tout autre musée ne possèdent pas de valeur patrimoniale. C'est la muséalisation qui lui en confère une, ce qui en distingue fondamentalement l'achat par un amateur ou collectionneur de l'acquisition par un musée. Un musée comme celui du Museum of Modern Art exerce une responsabilité lorsqu'il fait l'acquisition et muséifie une œuvre, ce qui le distingue « de l'encouragement à la création pratiqué par les collectionneurs-mécènes et

¹²⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹³¹ *Ibid.*, p. 21.

les centres d'art¹³² ». Voici la synthèse décrite dans le *Dictionnaire de muséologie* par rapport la muséalisation :

« Le terme de muséalisation reflète un processus à première vue simple, mais aux conséquences importantes, fondé sur une vision essentiellement matérielle de la collection muséale. Zbyněk Stránský, qui a forgé le terme, le résume en soulignant qu'un objet de musée n'est plus un objet dans un musée. Le travail d'intégration d'un objet au sein de la collection muséale, à travers un processus d'acquisition, d'inventaire, de marquage puis d'exposition ou de rangement au sein des réserves, lui confère un statut différent de celui qu'il avait auparavant. Une voiture, un objet de culte ou un spécimen organique perdent ainsi leur valeur utilitaire ou d'échange, au profit d'une valeur de témoignage ou de documentation sur l'homme et son environnement¹³³. »

En somme, la muséalisation est un processus qui confère un caractère muséal à un objet. Quand il s'agit d'un objet mobilier — un tableau de Picasso, par exemple —, le processus de muséalisation recouvre plusieurs aspects de l'incorporation définitive dans la collection du musée : acquisition, documentation, pertinence par rapport à la déclaration d'intention, etc. Après ces opérations, la muséalisation peut alors conférer une valeur patrimoniale à l'objet muséal. Une fois que l'œuvre est muséalisée, la fonction patrimoniale du musée peut s'exercer de façon permanente. Dans certains cas, par exemple, la patrimonialisation peut venir avant la muséalisation s'il s'agit d'un monument historique¹³⁴.

Au terme de ce chapitre, nous avons examiné le rôle joué par Alfred Barr et son influence sur l'évolution du MoMA. Nous avons creusé dans les histoires de ce musée afin de mieux comprendre la construction progressive de la collection et les relations entre Barr et les *trustees*. Barr était surtout connu pour avoir transformé une institution incertaine et évolutive en un « musée-temple »

¹³² *Ibid.*, p. 22.

¹³³ François Mairesse (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022, s.p. [746]. En ligne. < <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/dictionnaire-de-museologie--9782200633974.htm> >. Consulté le 6 février 2024.

¹³⁴ André Gob, *op. cit.*, p. 24.

d'un nouveau genre, modèle d'aménagement copié par la suite par de nombreuses institutions du monde entier. Le MoMA fut le premier musée à historiciser les avant-gardes européennes avec des catalogues monographiques. Au courant du prochain chapitre, nous allons étudier l'impact du MoMA sur l'ascension du surréalisme aux États-Unis, ainsi que l'entrée d'André Masson (et des surréalistes) dans la collection du musée américain.

CHAPITRE 3

LA CONQUÊTE DU SURREALISME SUR LE MARCHÉ AMÉRICAIN

Dans ce troisième chapitre, nous avons séparé nos recherches en quatre parties : dans la première partie, le marché parisien entre dans une crise après l'effondrement boursier, puis bancaire de Wall Street en 1929. Les temps seront difficiles pour certains marchands qui devront trouver des solutions pour sauver leurs galeries. Daniel-Henry Kahnweiler trouvera la solution en s'associant quelque temps avec l'homme d'affaires fortuné Georges Wildenstein. Il fera aussi affaire avec le marché américain afin de faire connaître André Masson aux États-Unis. À l'époque, la guerre est imminente en Europe et la crise économique ralentit les affaires. L'Amérique semble pour plusieurs Européens, le futur du marché international des avant-gardes. Les marchands ne seront pas les seuls à aider les artistes. Le « beau monde » élitiste et cosmopolite européen viendra en aide aux artistes, car ils considéraient l'art d'avant-garde comme une valeur sûre. Dans la deuxième partie, nous aborderons le « beau monde » américain qui avait beaucoup de contacts avec le marché européen. Nous présenterons quelques-uns de ces personnages, dont Alfred Barr qui s'entourera d'une élite intellectuelle au service des avant-gardes européennes. Cette élite aidera à légitimer historiquement le surréalisme, tout en restant géopolitiquement neutre. Le marché new-yorkais fera affaire avec Londres et Paris, créant une dynamique nord-américaine sur le marché européen des avant-gardes. Dans les deux dernières parties, nous aborderons la conquête du surréalisme sur la scène internationale durant les années 1930, qui remet en contexte l'achat des premières œuvres de Masson pour le Museum of Modern Art de New York.

3.1 Le marché international de l'avant-garde

Entre le krach boursier d'octobre 1929 et l'entrée en guerre de 1939, la décennie des années 1930 n'épargna pas la scène internationale des avant-gardes artistiques. Les pressions politiques et géopolitiques vont avoir des conséquences sur les avant-gardes en quête de nouveaux horizons, de liberté et de vérité. Plus que jamais, les artistes prendre position vis-à-vis du fascisme et la Seconde Guerre mondiale. Le langage plastique constitua en quelque sorte, une forme de résistance à une époque alors que le contexte économique, celui des marchands et des collectionneurs, n'était pas favorable. Évidemment, le concept de « crise » est souvent utilisé, peut-être trop vite, pour expliquer ces situations, car il y a certaines avant-gardes qui échappèrent à la misère, mieux que d'autres. C'est le cas, par exemple, du marché de l'art surréaliste où la crise ne sera pas aussi longue qu'on peut le croire. Même que le surréalisme prendra une place centrale dans le marché international de l'art novateur.

Sur le marché international de l'avant-garde en pleine crise, Béatrice Joyeux-Prunel explique dans *Les avant-gardes artistiques — 1918-1945* que la récession économique en France était déjà visible depuis 1927-1928 avec la baisse en croissance des constructions d'immeubles¹³⁵. Lorsque la crise boursière, puis bancaire entamée en octobre 1929 aux États-Unis, s'internationalisa dans l'ensemble de l'économie mondiale, mais surtout dans les échanges internationaux. Ils s'ensuivirent en France des lots de faillites, de fermetures, de mise au chômage de masse, de chute de la consommation des ménages, d'effondrement des conditions de vie. En conséquence, la crise économique ne pouvait pas épargner les avant-gardes, car « le marché de l'art moderne était international, donc soumis aux aléas des conjonctures¹³⁶. »

3.1.1 Une conjoncture en baisse

La mesure de la crise sur le marché parisien peut être considérée comme une mesure internationale. En effet, les galeries à Paris étaient extrêmement dépendantes d'une clientèle internationale, en particulier nord-américaine. Elles furent touchées immédiatement après le krach d'octobre 1929, et la baisse subite des achats d'œuvres d'art. Pour l'art moderne, l'arrêt brutal des achats et la

¹³⁵ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques – 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2017, p. 558.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 558.

multiplication des ventes rapides vont provoquer une chute rapide des prix. En diminuant le nombre de ventes, les prix prirent une sévère chute. Après 1930, les marchands décidèrent de ne plus prendre de risque inutile. Consacrant leurs efforts à des valeurs sûres, comme les chefs-d'œuvre du XIX^e siècle ou des artistes valoriser de la scène indépendante (Picasso, Braque, Matisse, Derain...). Pour les autres artistes, même établis, certaines galeries finirent par baisser leurs revenus. Allant jusqu'à cesser tout simplement de faire affaire avec eux¹³⁷.

Cependant, le ralentissement du marché de l'art en Europe n'était pas seulement lié à la conjoncture financière. Dès le début des années 1930, le rejet en Allemagne de l'art dit « dégénéré » et l'intolérance envers les populations juives ou étrangères vont affecter le commerce artistique moderne. Les persécutions, les confiscations et les exils de marchands et de collectionneurs entraînent la mise sur le marché d'un grand nombre d'œuvres d'art ancien et moderne. D'après Béatrice Joyeux-Prunel, la place de l'art moderne en Allemagne était souvent attaquée par ses détracteurs du parti nazi, et ce depuis les années 1920, mais à partir de la décennie suivante, les choses prirent une ampleur démesurée : « Le pillage des pays occupés par les nazis après 1936 et l'extension au Reich des mesures d'aryanisation déstructurèrent plus encore le marché de l'art moderne. L'un des principaux groupes de commanditaire de l'art contemporain disparaissait en effet : la bourgeoisie juive d'Europe centrale et orientale¹³⁸. »

3.1.2 Des solutions ?

À Paris, plus de la moitié des galeries d'art ouvertes après la Grande Guerre n'étaient plus en activité en 1939¹³⁹. Dans les années 1930, il y avait souvent des déménagements, des liquidations du stock, des faillites, des fermetures, des exils, des locations... Certaines galeries avaient tellement de grandes difficultés financières qu'elles pouvaient manquer des ressources aux quotidiens¹⁴⁰. Or, ils n'étaient pas tous touchés par la crise, Picasso — par exemple — était régulièrement exposé sous les meilleures enseignes, malgré les difficultés économiques. Dans un autre cas, le marchand

¹³⁷ *Ibid.*, p. 560-561.

¹³⁸ *Ibid.*, 563.

¹³⁹ Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Histoire contemporaine, 2012, p. 22. À partir d'un recensement de L'Annuaire des Beaux-arts.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

Georges Wildenstein put continuer ses activités à cause d'une fortune familiale et un empire commercial d'art ancien fondées sur un collectionnisme élitiste¹⁴¹. Mais dans la plupart des cas, les marchands parisiens devaient augmenter les tarifs de location des salles, d'organisation d'expositions et de frais de vente et revente. Pour trouver des solutions, certains marchands de l'art moderne se recentrèrent sur des domaines moins risqués comme le marché des antiquités en attendant une meilleure situation financière. Tandis que ceux qui ne voulaient pas renoncer à l'art moderne cherchèrent des solutions *expéditives* comme la création de « syndicat » entre galeries pour faciliter par exemple, le paiement de facture d'électricité. Il y avait aussi l'aide de l'État qui était la bienvenue. « Le gouvernement pouvait aider des expositions en donnant un prêt, un soutien financier ou faire un achat, expliquait Joyeux-Prunel. On venait surtout au secours d'artistes novateurs en faisant des achats d'œuvres à petits prix, dont des gravures ou des estampes contemporaines¹⁴². »

3.1.3 Le soutien des « beaux milieux »

Malgré la crise économique, le premier soutien financier à l'art d'avant-garde restait la haute société cosmopolite « qui, ayant bien placé ses rentes, échappait à la crise¹⁴³. » Les amateurs d'art d'avant-garde constituaient une fière société internationale qui se préoccupait peu des questions géopolitiques d'alors. Il s'agissait de voyageurs qui s'installaient entre les différentes villes du monde et prenaient souvent une prise de position apolitique. En 1933, la revue *Minotaure* fut créée à cet effet. En réunissant les surréalistes et ses dissidents, cette revue particulièrement luxueuse n'abordait jamais la politique et marquait aussi l'acceptation du surréalisme par un public élégant. Si les surréalistes voulaient exprimer de la politique, il devait le faire ailleurs (principalement dans des tracts, pétitions et manifestations).

Dès 1930, l'aristocratie cosmopolite était une minorité en quête de « valeurs sûres », le relai des galeries en difficulté. En France, ces mécènes richissimes avaient échappé à la crise en anticipant l'inflation des loyers par des placements en biens matériels. Selon Béatrice Joyeux-Prunel, il est « difficile de donner un point de vue général sur les finances des milieux concernés par les achats

¹⁴¹ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 565.

¹⁴² *Ibid.*, p. 567.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 575.

d'œuvres d'art pendant la crise des années 1930 », mais « on peut affirmer en tout cas que la récession avait touché de plein fouet les revenus du capital, avec l'effondrement des marchés boursiers et la crise agricole de longue durée¹⁴⁴. » Ces événements entraînaient une déflation sur les revenus des propriétaires fonciers. Après 1932, la France au moins, retrouva une opulence pour les loyers à cause de la forte hausse des revenus des populations propriétaires¹⁴⁵. « Une population aristocrate traditionnellement dotée en immeuble voyait ainsi ses revenus augmenter alors que l'Europe s'enfonçait dans la crise¹⁴⁶ », conclut Joyeux-Prunel.

En outre, la crise économique et les anticipations inflationnistes encouragèrent ceux qui avaient une fortune trop volatile, à transformer leurs liquidités en biens matériels. Malgré l'investissement immobilier ou encore les bijoux, les collectionneurs aristocrates voulaient mettre leur argent dans l'art d'avant-garde qui avait un petit parfum de scandale symbolique à leurs yeux¹⁴⁷. Sachant que l'inflation augmentera le prix des loyers et que les galeries seraient en difficulté, ils collaborèrent avec certains marchands et artistes afin de leur proposer une association. Lorsque le jeune et talentueux Salvador Dalí arriva dans le groupe surréaliste, sa femme Gala développa un modèle qui souligne la part que peut prendre un artiste à sa propre commercialisation.

3.1.3.1 Une ouverture internationale : le Cercle du Zodiaque

Au début des années 1930, Dalí ne pouvait plus compter sur l'aide de son marchand Camille Goemans alors en faillite. Les aristocrates et mécènes de l'art français, Charles et Marie Laure de Noailles lui proposèrent de signer un contrat avec la galerie Pierre Colle, le 21 juin 1930. Ces riches amateurs d'art d'avant-garde à l'épais carnet d'adresses pouvaient rallier assez vite de nouveaux soutiens au peintre surréaliste et ses autres collègues. Entre 1933 et 1936, Charles de Noailles s'associa avec le prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge pour former une organisation dite le Cercle du Zodiaque, qui assura à l'artiste des revenus réguliers¹⁴⁸. Il s'agissait de douze amateurs

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 577.

¹⁴⁵ Voir Thomas Piketty, *Les Hauts Revenus en France au XX^e siècle : inégalités et redistributions, 1910-1998*, Paris, Hachette littérature, coll. Pluriel économie, 2006.

¹⁴⁶ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 577.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 577.

¹⁴⁸ Marijke Peyser-Verhaar, « Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°121, 2012, p. 59-71.

qui s'assuraient des œuvres du peintre surréaliste en échange d'une rente régulière chaque année. Le Zodiaque était donc bien conçu. Les membres du cercle viraient à l'artiste 300 francs le premier mois, puis 200 francs les mois suivants, ce qui faisait 2500 francs par collectionneur pour un total de 30 000 francs par an pour Dalí¹⁴⁹. En contrepartie, chacun des collectionneurs avait chaque année le choix entre une peinture de grand format ou plusieurs œuvres plus petites. Ces amateurs achetaient aussi aux autres plasticiens surréalistes.

3.1.3.2 Une ouverture internationale : les Ballets russes de Monte-Carlo

Grâce aux soirées organisées par les Noailles, Salvador Dalí put rencontrer Alfred Barr, le directeur du MoMA, à l'époque de l'exposition à la galerie Pierre Colle (juin 1931)¹⁵⁰. En 1933, Dalí rencontra également chez les Noailles, le milliardaire anglais, Edward James, riche héritier d'une fortune acquise dans les chemins de fer et filleul du roi d'Angleterre Édouard VII. Sa collection comportait des toiles anciennes et contemporaines, dont des tableaux surréalistes de Magritte, Picasso et Dalí. Il se mit à acheter régulièrement des toiles de Dalí ce qui l'introduit un peu plus outre-Manche. Ce nouveau mécène permit à l'artiste catalan d'avoir sa première exposition personnelle à la Zwemmer Gallery de Londres en octobre 1934. Par le prince et la princesse Faucigny-Lucinge, Dalí reçut la commande un peu plus tard d'un ballet à Monte-Carlo, *Tristan Fou* (1938)¹⁵¹.

Les Ballets russes de Monte-Carlo étaient une occasion pour la haute société de se réunir dans un lieu de sociabilité. Leurs influences furent décisives pour bien des artistes, dont Joan Miró et André Masson. En janvier 1932, Miró fut engagé par le directeur Boris Kochno qui lui proposa de reprendre leur collaboration de l'époque de *Roméo et Juliette* (1926) pour créer le ballet *Jeux d'enfants*, à Monte-Carlo. Les Ballets de Monte-Carlo furent créés en 1932, implantant l'héritage des ballets russes de Serge Diaghilev sur la côte méditerranéenne. Une région où l'aristocratie cosmopolite fuyait la morosité de la crise économique sous le soleil du Midi. Les Ballets russes

¹⁴⁹ Lettre de Gala au prince Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, s.d. [fin décembre 1932], transcrite dans Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 578.

¹⁵⁰ Jean-Louis Gaillemain, *Salvador Dali. Désirs inassouvis*, Paris, Le Passage, 2002, p. 25.

¹⁵¹ D'après les souvenirs de Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, repris dans Marijke Peyser-Verhaar, *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, Thèse de doctorat, Université d'Utrecht, 2008, p. 306.

rayonnaient aussi dans les capitales européennes : chaque ballet, après sa présentation à Monte-Carlo, entamait souvent une tournée vers Paris, Barcelone et Londres.

La troupe était dirigée par le chorégraphe Léonide Massine, le successeur prestigieux de Vaslav Nijinski. Entre février et la mi-avril 1932, Miró s'installa à Monte-Carlo pour travailler sur les décors et costumes. Il était un artiste avec des problèmes financiers qui s'intégrait à un milieu qui ne connaissait pas la crise et qui continuait à voyager, à s'amuser et se rencontrer. La ville de Monte-Carlo était un lieu qui facilitait la pratique de l'art et le mécénat. Sur une chorégraphie de Massine et une musique de Georges Bizet, *Jeux d'enfants* fut d'abord montré à Monte-Carlo avant de visiter plusieurs grandes villes européennes. Lorsque le ballet voyagea à l'Alhambra de Londres, une exposition Joan Miró était également présentée à la Mayor Gallery sur Cork Street. Les deux événements n'étaient pas directement liés, mais l'artiste profita de l'étiquette surréaliste si prestigieuse et la popularité de *Jeux d'enfants* — que la presse londonienne décrivait déjà comme « Surrealist Ballet¹⁵² » — afin d'être introduit par l'élite du mécénat européen.

Miró était conscient de l'effet de réception par le beau monde et par les milieux du spectacle sur sa carrière internationale. Lorsqu'on évoqua l'idée de transférer son exposition parisienne de la galerie Georges Bernheim (octobre-novembre 1933) à New York, Joan Miró écrivit à Pierre Matisse, le fils du peintre et galeriste français à New York, qui était prêt à accueillir son exposition : « Les ballets seront à New York en Décembre-Janvier, ce qui sera une excellente chose pour préparer les gens à voir ma peinture, comme ceci s'est passé à Londres¹⁵³. » Pierre Matisse avait étudié à Paris le marché de l'art new-yorkais dans les années 1920 avant d'ouvrir une galerie au « 41 East 57th Street » à New York en 1931. Il s'intéressait désormais à l'art surréaliste dont le marché devenait très porteur.

À la suite de *Jeux d'enfants*, les Ballets russes engagèrent André Masson qui, enlisé dans les difficultés financières, bénéficiera lui aussi de l'entichement du beau monde pour les arts visuels surréalistes. Au début de l'année 1933, les Ballets russes de Monte-Carlo lui commandèrent la

¹⁵² Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 582.

¹⁵³ Lettre de Joan Miró à Pierre Matisse, 5 novembre 1933, dans Agnès de La Beaumelle, *Joan Miró, 1917-1934 : la naissance du monde*, Paris, Centre Pompidou, 2004, p. 365.

conception des costumes et des décors pour *Les Présages*, un ballet écrit par Massine sur la cinquième symphonie de Tchaïkovski. Ce ballet aida beaucoup Masson avec ses difficultés financières, alors qu'il avait quitté Kahnweiler en 1931 pour Paul Rosenberg pendant deux ans. Les Ballets russes le firent entrer également dans un milieu artistique plus prestigieux et international. Cependant, le peintre dépendait d'un milieu social aisé, voire riche, dont les convictions étaient ambiguës. Lui-même refusait de transposer les questions politiques de l'heure dans son travail. En refusant de prendre une position politique, il se créait une place stratégique auprès du mécénat aristocratique et grand-bourgeois, dont l'obédience d'un parti politique ou affilié n'était pas particulièrement recommandée. Après la première du ballet à Monte-Carlo, le 13 avril 1933, *Les Présages* furent montrés les mois suivants à Barcelone, Paris, Londres et Madrid avant de faire une tournée espagnole tout le long de l'année 1934.

Dans les années 1930, le surréalisme était devenu une « mondanité », lorsqu'on parlait surtout de Dalí, mais ce dernier fut un soutien inespéré pour les surréalistes. En 1929, André Breton avait perdu le soutien de plusieurs surréalistes et son divorce le laissa sans revenus fixes. C'est ainsi que Breton, Éluard et d'autres écrivains du groupe acceptèrent l'aide des Noailles et leurs amis collectionneurs. L'écrivain André Thirion témoigna plus tard :

« Les surréalistes, qui n'étaient pas riches, avaient trouvé chez les Noailles, des acquéreurs de choix. [...] On recopiait et on vendait [des manuscrits] aux Noailles. C'était une source de revenus importante et sure¹⁵⁴. »

La « source sure » de revenus l'était d'autant plus qu'elle reposait sur des processus d'émulation et d'imitation particulièrement féroces parmi les milieux mondains.

3.2 La reprise de New York : l'impact du MoMA

Dès le début des années 1930, le surréalisme avait trouvé sa place dans les réseaux des galeries internationales d'art moderne. En 1932, la Julien Levy Gallery (602 Madison Avenue) récemment ouverte à New York présenta la première exposition compréhensive sur l'art surréaliste. Le marché

¹⁵⁴ Entretien d'André Thirion avec Laurence Benaïm en 1997, dans Laurence Benaïm, *Marie Laure de Noailles. La vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001, p. 179.

nord-américain fit un accueil inespéré à cette tendance, outre-Atlantique, d'autant plus qu'elle était déjà portée par une riche clientèle internationale.

Évidemment, le rôle du MoMA fut très important dans la promotion de l'art surréaliste aux États-Unis grâce à un soutien professionnel et financier d'une ampleur totalement inédite, il rattrapait les tentatives privées des collections d'art moderne, en particulier celles de la Société Anonyme de Katherine Dreier¹⁵⁵. D'ailleurs, Mme Dreier avait organisé avec Marcel Duchamp et Vassili Kandinsky, la première manifestation des surréalistes aux États-Unis. Du 19 novembre 1926 au 10 janvier 1927, l'exposition « International Exhibition of Modern Art » au Brooklyn Museum présentait des œuvres d'artistes européens et américains, dont quelques surréalistes de la première heure comme Joan Miró, Max Ernst, Man Ray, Giorgio de Chirico, mais pas André Masson. L'évènement est aujourd'hui considéré comme l'introduction du surréalisme aux États-Unis.

3.2.1 Une élite intellectuelle au service des avant-gardes européennes

Au MoMA, le directeur Alfred Barr s'appuyait à un groupe d'amateurs et de marchands d'art particulièrement actif pour présenter, aux États-Unis, le modernisme européen. Au courant des années, il s'était allié par amitié à des contacts professionnels, ou par des connaissances communes. Le noyau de cette élite fut constitué à Harvard dans les années 1920, autour de cette idée de promouvoir la culture de l'avant-garde¹⁵⁶. Parmi les camarades de Barr, plusieurs étaient des conservateurs et des professionnels des musées ou du marché de l'art. Dans ce réseau, on trouvait beaucoup de jeunes gens : Arthur (dit Chick) Everett Austin Jr. qui était le directeur du Wadsworth Atheneum, le marchand d'art Kirk Askew, l'amateur d'art Julien Levy, l'écrivain Lincoln Edward Kirstein, le compositeur et critique Virgil Thomson, l'historien en architecture Henry-Russell Hitchcock. Dans ce cercle, on retrouvait aussi le philanthrope Edward M. M. Warburg, le peintre Maurice Grosser, l'écrivain James Thrall Soby et l'architecte Philip Johnson.

La plupart de ces jeunes hommes connaissaient bien la modernité parisienne. Ils voyageaient régulièrement à Paris où ils étaient en lien avec les cercles américains libéraux, notamment celui

¹⁵⁵ Voir Gail Stavitsky, « The A. E. Gallatin Collection. An Early Adventure in Modern Art », *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art*, n° 89, 1994, p. 1-47. En ligne. < <https://www.jstor.org/stable/3795466> >. Consulté le 20 avril 2023.

¹⁵⁶ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 589.

de Gertrude Stein ou celui de l'éditrice Caresse Crosby, et certains avaient une entrée dans l'élite mondaine parisienne. Dans le cas de Barr, il avait accès aux Noailles qui lui présenta entre autres, Salvador Dalí. En 1931, le jeune amateur d'art Julien Levy prit une décision stratégique. Il convainquit son ancien camarade à Harvard, Chick Austin, de montrer le surréalisme avant lui. D'après Béatrice Joyeux-Prunel, la tactique était fine : « exposer le surréalisme dans un musée, non seulement public, mais surtout le plus ancien du pays, donnait au mouvement plus de crédibilité et de publicité¹⁵⁷. » En novembre 1931, le musée présenta « The New Super-Realism », une exposition de 49 tableaux par de grands surréalistes européens incluant Dalí, Giorgio de Chirico, Max Ernst, André Masson, Joan Miró et Pablo Picasso entre autres. En janvier 1932, la majorité des œuvres furent montrées à la Julien Levy Gallery à New York. Cette galerie avait une attitude proche de celle de Barr et du MoMA, car elle montrait des expositions pluridisciplinaires, en totale liberté avec les idées admises à l'époque de ce que doit être une exposition. On voyait des photographies, des collages, des peintures, ainsi que des caricatures, et des films d'avant-garde (notamment *Un chien andalou*, 1929). D'après Barr, l'avant-garde n'était pas qu'un art, mais bien une attitude. Cette posture rejoignait les affinités du milieu cosmopolite qui soutenait en France le surréalisme, en particulier Dalí.

Le succès retentissant de cette exposition sur les surréalistes attira immédiatement l'attention de l'opinion publique et a été un succès du jour au lendemain. Cette réussite du surréalisme aux États-Unis était aussi du côté médiatique, entretenu surtout par les folies de Salvador Dalí lorsqu'il voyageait à New York. Grâce à son humour tonitruant, ses réponses décalées devant les journalistes et son jeu permanent de transgression, d'humour et de folie constituaient des atouts publicitaires¹⁵⁸. L'impression du peintre catalan fut très importante sur l'élite mondaine new-yorkaise en attente de distinction.

Après l'exposition à la Julien Levy Gallery, le surréalisme eut le droit à plusieurs expositions dans des musées et galeries américaines, entre autres, le Harvard Society for Contemporary Art Gallery (1932), Springfield Museum of Art (1936) et le Baltimore Museum of Art (1936). Du 9 décembre 1936 au 17 janvier 1937, la grande exposition dirigée par Alfred Barr, « Fantastic Art, Dada,

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 591.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 592.

Surrealism » au MoMA, comprenait plus de six-cents objets. La Julien Levy Gallery montrera encore le travail de Max Ernst (1932), et Dalí aura sa première exposition américaine là-bas en 1934, tandis que la Pierre Matisse Gallery présentera la première exposition personnelle d'André Masson en 1933. Ses expositions ont permis de présenter le surréalisme au public américain et ainsi lui conférer une légitimité institutionnelle.

Dans *Les avant-gardes historiques — 1918-1945*, Béatrice Joyeux-Prunel propose deux autres facteurs intéressants à l'accueil du surréalisme par les élites états-uniennes :

« D'abord, il y a l'intégration, propre aux universités locales, des formations artistiques, dans les cursus académiques, alors qu'en Europe les deux orientations étaient séparées. Cette intégration favorisait le brassage entre milieux artistiques, milieux historiens et conservateurs de musée¹⁵⁹. »

L'autre facteur est le rôle joué par des personnes privées dans le soutien symbolique et financier aux institutions universitaires et muséales, donc dans la gestion et leur orientation stratégique. Grâce à ce processus bien implanté aux États-Unis, « le soutien à l'avant-garde internationale associait les musées, en la personne de leurs conservateurs et des membres de leurs comités d'administration, les marchands et le grand monde¹⁶⁰. »

D'un côté, il avait des conservateurs comme Alfred Barr qui dénichaient dans les galeries locales européennes de nouveaux noms et de nouveaux types d'œuvres. Ils associaient ainsi l'institution muséale à la découverte de nouveaux artistes, si importante en histoire de l'art, alors qu'en Europe il semblait peu capable. De l'autre, ces institutions, immédiatement légitimées, devenaient par la suite des valeurs sûres pour les amateurs. Lorsque des œuvres entraient dans les collections du MoMA, « leurs prix augmentaient automatiquement, mais leur valeur était assurée pour les acquéreurs¹⁶¹. »

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 593.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 593.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 593.

Selon Béatrice Joyeux-Prunel, « la certitude qu'un musée achèterait les œuvres d'un artiste encourage les amateurs, eux-mêmes sollicités par Barr et ses collègues, à collectionner les œuvres de l'artiste en question¹⁶². » Il n'était pas rare pour un conservateur de musée comme Barr, de conseiller des amateurs qu'ils soient membres du CA ou non. À bien des égards, les conservateurs étaient considérés comme les meilleurs guides sur le marché de l'art contemporain. Pour Joyeux-Prunel, la politique du MoMA a beaucoup orienté les choix des collectionneurs, « motivés par ailleurs par leurs propres rivalités mimétiques¹⁶³. » Elle conclut ainsi :

« Les musées bénéficiaient du contredon typique des milieux collectionneurs nord-américains : ces derniers étaient très souvent engagés au titre d'administrateurs, dans le financement de l'institution qui restaient de caractère privé ; et les œuvres de leurs collections privées finissaient assez vite sur les murs du MoMA¹⁶⁴. »

3.2.2 Une légitimation historique géopolitiquement neutre?

Lorsqu'on examine les expositions du MoMA pendant la Grande Dépression, on perçoit une prudence géopolitique dans un pays très patriotique. Lorsque le MoMA présentait une exposition, il décontextualisait l'art « moderne » afin que sa légitimation ne privilégie aucun pays, aucune capitale artistique ou culturelle. Cette neutralité sortait le modernisme d'éventuelle polémique politique, alors qu'elles faisaient régulièrement rage en Europe¹⁶⁵. D'ailleurs l'exposition « Newer Super-Realism » au Wadsworth Atheneum avait décontextualisé le surréalisme pour ne pas déranger le public américain qui vivait à ce moment-là une réalité économique grave. À la place, le directeur Chick Austin mit l'accent sur le côté « distrayant » du surréalisme, comparant plus largement les œuvres à la culture américaine¹⁶⁶. Cette pratique de décontextualisation était aussi utilisée par le directeur du MoMA qui, en vrai pédagogue, utilisait une stratégie de gradation afin de créer une rupture visuelle et culturelle auprès du public. Bien que l'art abstrait, dada ou

¹⁶² *Ibid.*, p. 593.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 594.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 594.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 594.

¹⁶⁶ Keith L. Eggner, « “An Amusing Lack of Logic”: Surrealism and Popular Entertainment », *American Art*, Vol. 7, n° 4, 1993, p. 32. En ligne. < <https://www.jstor.org/stable/3109152> >. Consulté le 8 mai 2023.

surréaliste était déjà sur le marché nord-américain au début des années 1930, les musées américains voulaient présenter au public une rupture historique tout en douceur. En utilisant cette stratégie, Barr pouvait montrer entre l'exposition « Cubism and Abstract Art » et une exposition sur de vieux maîtres de la Renaissance, par exemple, une continuité de l'art moderne entre l'histoire et l'actualité artistique¹⁶⁷.

En plus, le programme du MoMA était géographiquement varié avec les expositions européennes, mais apparemment décentré. La seule ancre géopolitique précise : les États-Unis. Les expositions au MoMA pendant les années 1930 présentèrent toujours alternativement l'art international et des productions estampillées américaines, qu'il s'agisse de peinture, de cinéma ou d'affiches¹⁶⁸. On balançait l'art américain « moderne » et autonome avec les arts aztèques, mayas, incas, tout en étant confronté aux modernismes européens. En présentant l'exposition « Three Centuries of American Art » (février-mars 1939) après « Bauhaus 1919-1928 » (décembre 1938-janvier 1939) on enracinait l'art américain dans la tradition. Malheureusement, cet intérêt ne sortait pas les artistes du pays de leur situation économique désastreuse ni les avant-gardes locales de leur isolement culturel et social¹⁶⁹.

Lorsque la situation politique de l'Europe se dégrada, la prudence géopolitique s'effaça au profit d'approches thématiques sur l'art « moderne » que l'on étiquète beaucoup à l'époque comme « international ». En superposant le mot « international » à « moderne », les expositions « Cubism and Abstract Art » et « Fantastic Art, Dada, Surrealism » furent accueillies comme des mouvements sans racines autres qu'esthétiques. Cela voudrait dire que l'avant-garde était vue plus largement comme un mouvement apolitique et international — cela devait sembler vrai pour le public, comme pour les promoteurs.

¹⁶⁷ Béatrice-Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 597.

¹⁶⁸ De 1932 à 1934, par exemple, le musée fera une alternance régulière avec l'art américain. Voir la liste détaillée des expositions du MoMA sur <https://www.moma.org/research/archives/archives-exhibition-history-list>.

¹⁶⁹ On peut trouver un aperçu général sur la situation des artistes aux États-Unis dans les années 1930 dans Angela L. Miller (dir.), *American encounters. Art, History and Cultural Identity*, Upper Saddle River, Pearson/Prentice Hall, 2008; mais aussi dans Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art modern. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes traduites de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes, J. Cambon, 1996, chap. 1.

Cette délocalisation des avant-gardes eut un effet bénéfique immense sur l'image des avant-gardes européennes les plus récentes aux États-Unis. En dépolitisant les avant-gardes, celles-ci obtenaient une légitimation historique, dont les expositions du MoMA alternaient l'avant-garde nouvelle (dada, abstraction, surréalisme) avec l'art moderne consacré des mouvances impressionnistes et symbolistes : Cézanne, Toulouse-Lautrec et Van Gogh au premier rang¹⁷⁰. Déjà en 1936, Barr inscrit sur le catalogue de l'exposition « Cubism and Abstract Art » les dates et flèches signifiantes des filiations contradictoires. Certes, il voulait mettre en scène le « modernisme » et ses « sources » — une solution esthétique et formelle aux contradictions géopolitiques de l'époque¹⁷¹. En fin de compte, Barr omettait les caractéristiques financières et sociales du transfert outre-Atlantique du marché de l'art d'avant-garde européen.

3.2.3 Le dynamisme nord-américain sur le marché européen de l'avant-garde

L'ouverture de l'élite intellectuelle nord-américaine à l'art surréaliste permit à une partie de l'avant-garde européenne, parisienne surtout de tenir dans les jours les plus difficiles de la crise, notamment entre 1932 et 1934. Grâce aux milieux cosmopolites mondains, mais aussi le marché des États-Unis, les surréalistes ont été en mesure d'avoir des expositions à New York. Cette présence sur le marché nord-américain encourageait les intérêts des marchands européens. D'ailleurs, la redynamisation du marché était claire aux États-Unis comme en Angleterre et en France. Dans la capitale britannique, par exemple, le marché américain encourageait les intérêts des marchands anglais. Lors de la première exposition de Joan Miró à la Mayor Gallery de Londres en juillet 1933, il s'agissait certes à l'époque d'une petite galerie, mais où le réseau n'était pas négligeable. Le partenaire du propriétaire Fred Mayor, Douglas Cooper, un riche héritier de famille anglo-australienne, et collectionneur engagé d'art moderne, correspondait avec plusieurs artistes des générations fauves et expressionnistes, ainsi que celles des abstraits et des surréalistes : Matisse,

¹⁷⁰ Quelques expositions représentatives : « Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh » (1^{re} exposition du MoMA, 7 novembre-7 décembre 1929); « Corot, Daumier » (8^e exposition du MoMA, 15 octobre-23 novembre 1930); « Toulouse-Lautrec, Redon » (10^e exposition du MoMA, 31 janvier-2 mars 1931).

¹⁷¹ Voir Alan Wallach, « The Museum of Modern Art. The Past's Future », *Journal of Design History*, vol. 5, n°3, 1993, p. 207-215. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/1315838> >. Consulté le 20 mars 2023.

Chagall, De Chirico, Kandinsky, Klee, Dix, Nolde, Ozenfant, Arp, Domela, Calder, Dalí, Ernst, Masson et Miró¹⁷².

Grâce à ses liens privilégiés, le marché londonien se portait au mieux avec son marché états-unien. Le marchand Alfred Flechtheim, un important galeriste de Berlin, émigré à Paris en 1933, partit un an à Londres, car les affaires semblaient plus propices qu'en France. À Londres, Roland Penrose, l'introducteur du surréalisme en Angleterre, ouvrit la London Gallery sur Cork Street où il exposait la peinture contemporaine. Enfin, le riche galeriste parisien Georges Wildenstein commença à se détacher de la France pour investir dans le marché anglais, plus résistant. Il ouvrit une galerie à Londres dans l'un des quartiers les plus fréquentés des amateurs, au « 147 New Bond Street ».

Wildenstein travailla également avec le marché américain, prenant contact notamment avec Salvador Dalí qui perçait sur la scène new-yorkaise. Il faisait affaire avec les plus grands collectionneurs de l'époque, dont la dynastie des Rothschild, ainsi que Charles de Beistegui, Calouste Gulbenkian, Pierre David-Weill et Anténor Patiño. Aux États-Unis, il vendait des œuvres anciennes, mais aussi de l'art contemporain, notamment d'avant-garde. En France, il avait fondé en 1930, la revue *Beaux-Arts*, ainsi que la Galerie Beaux-Arts, au 140, rue du Faubourg Saint-Honoré (boutique communiquant avec l'hôtel du 57, rue La Boétie)¹⁷³. Conséquemment, la redynamisation claire du marché américain et britannique après 1933 influença bientôt la France. D'après Béatrice Joyeux-Prunel, « on vit des marchands parisiens revenir vers leurs artistes, puisqu'ils pouvaient espérer vendre leurs œuvres à des amateurs anglo-saxons¹⁷⁴. » Ce fut le cas d'André Masson lorsqu'il retourna chez Daniel-Henry Kahnweiler en 1933. En août 1933, Masson accepta une convention proposée par Kahnweiler et Wildenstein associés. Les deux marchands lui assuraient une mensualité de 3000 francs¹⁷⁵. À l'époque, les tableaux de Masson portaient pour

¹⁷² Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 598.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 600.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 600.

¹⁷⁵ Lettre de Masson à Kahnweiler, 3 août 1933, dans André Masson, *op. cit.*, p. 203.

l'Amérique¹⁷⁶. Kahnweiler les expédiait chez son confrère Pierre Matisse qui organisa deux expositions en 1933 et 1935.

En fin de compte, les marchands européens tentaient de s'allier avec des galeries new-yorkaises, voire de créer leurs propres succursales outre-Atlantique — ce fut le cas pour les frères Rosenberg, Wildenstein, Flechtheim, Matisse, Valentin et d'autres. Cela dit, le marché de l'art européen ne s'y trompait pas : l'avenir était dans le marché nord-américain en expansion, d'autant plus que les musées participaient à l'accueil de l'avant-garde outre-Atlantique. L'intérêt des amateurs aux États-Unis pour l'art moderne européen venait probablement de la baisse des prix de ces œuvres d'art — résultat de la crise autant que des dévaluations européennes en France et en Allemagne. Ce raisonnement est appuyé par Joyeux-Prunel dans *Les avant-gardes historiques* : « Cette baisse était accentuée par l'afflux d'œuvres modernes venues d'Allemagne mise sur le marché à la hâte par des Juifs en train d'émigrer, ou confisquées et vendues ensuite par les nazis¹⁷⁷. » Certains musées ou galeries new-yorkaises participèrent activement au transfert outre-Atlantique d'œuvres confisquées et pillées par les nazis, dès le milieu des années 1930. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre, lorsque nous parlerons de Curt Valentin et André Masson.

3.3 L'expansion du surréalisme

Après 1930, le surréalisme provoqua un large spectre de réactions auprès la population américaine, car certains se trouvèrent attirés par sa nouveauté et son étrangeté, tandis que d'autres admiraient leurs théories plus sérieuses sur la révolte contre la rationalité et la conformité. Entre la célébration et le ridicule, le surréalisme rivalisait avec l'Armory Show de 1913 qui avait introduit les développements de l'avant-garde européenne aux États-Unis. Salvador Dalí devenait alors le chouchou de la culture américaine avec son portrait en couverture du magazine *Time* en décembre 1936 ; tandis que l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » reçut plusieurs mauvaises critiques, menées par *Art Digest* dont le titre de couverture affichait : « Modern Museum a

¹⁷⁶ Lettre de Kahnweiler à Masson, 13 septembre 1934, dans André Masson, *op. cit.*, p. 214.

¹⁷⁷ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, 604-605.

Psychopathic Ward as Surrealism Has Its Day¹⁷⁸. » Mais peu importe qu'il fût célébré ou condamné, le surréalisme recevra dans les années 1930, une attention internationale.

3.3.1 L'impact du surréalisme sur la presse américaine

L'intérêt des Américains pour le surréalisme était caractérisé dès le début par une tentative de sécuriser le terrain culturel pour définir distinctement une identité artistique américaine. Entre 1932 et 1943, Stamatina Dimakopoulou indique que les politiques du MoMA tentèrent d'inclure le surréalisme pour « aligner une histoire culturelle américaine négligée sur les sources de l'art moderne ¹⁷⁹ ». La décision d'Alfred Barr de commanditer les studios d'animation Disney, l'art commercial et folklorique, ainsi que l'art des enfants et des « fous » dans son exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » en 1936 en est un exemple concret. Dans l'essai *Americanizing Surrealism* par Anne Reynes-Delobel et Céline Mansanti, on apprend qu'une décennie plus tôt, plusieurs petits magazines modernistes étrangers — mais basés à Paris — avaient déjà absorbé le surréalisme européen afin d'exprimer une idée d'appartenance culturelle et identitaire¹⁸⁰. À peine, le premier *Manifeste* du surréalisme venait d'être publié en 1924 où des discussions sur le groupe commencèrent à fasciner régulièrement la presse américaine¹⁸¹. À travers les années 1920 et 1930, les journaux américains basés en Europe, comme *The Little Review*, *Broom* et *Transition*¹⁸², amenèrent — en anglais et en français — le surréalisme à des lecteurs américains en encourageant des échanges transatlantiques et la stimulation de l'imaginaire des jeunes écrivains et artistes

¹⁷⁸ Columbus Museum of Art, « American Surrealism and Modern Dialect », mise en ligne le 10 juillet 2014. En ligne. < <https://www.columbusmuseum.org/blog/2014/07/10/american-surrealism/> >. Consulté le 19 septembre 2023.

¹⁷⁹ Stamatina Dimakopoulou, « Europe in America: Remapping Broken Cultural Lines: View (1940-1947) and VVV (1942) », dans *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume II: North America 1894-1960*, Oxford, Oxford University, Éd. P. Brooker et A. Thacker, 2012, p. 748.

¹⁸⁰ Anne Reynes-Delobel et Céline Mansanti, « Americanizing Surrealism: Cultural Challenges in the Magnetic Fields », *Early American Surrealisms, 1920-1940/ Parable Art*, n°14, 2017, p. 2. En ligne. < <https://doi.org/10.4000/miranda.9759> >, Consulté le 15 août 2023.

¹⁸¹ Keith L. Eggner, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸² Parmi les premiers articles sur Masson dans des périodiques internationaux : en 1924, un auteur anonyme publia ceci dans *Transatlantic Review* (Londres) : « Deux de ses tableaux sont accrochés dans l'atelier de Gertrude Stein avec une trentaine des meilleurs Picasso du monde et ne souffrent pas de la comparaison. »; Michel Leiris publia un essai poétique sur Masson pour *The Little Review* (Chicago), vol. 12, n°1, été 1926, p. 16-17; *Transition* (Paris) publia dans le n°12 (1928) une reproduction de l'œuvre *Le Couteau* (1926); elle reproduit également dans n°19-20 (1930), les œuvres *La Rencontre* (1929) et *Animal pris au piège* (1929); le poète Georges Hugnet publia dans le magazine *Pagany* (Boston) « Peinture poésie » dans le vol. 1, n°2, printemps 1930, p. 107-108. Voir Jeffett, *André Masson : The 1930s*, p. 141-143.

américains. « Pour les éditeurs, expliquaient Reynes-Delobel et Mansati, le choix de vivre en Europe n'était pas pour imiter la littérature européenne, mais pour créer une nouvelle forme de littérature qui revitaliserait la littérature américaine¹⁸³. » L'un des plus importants magazines culturels basés à Paris était *Transition* (1927-1938). Ce périodique fut instrumental pour publier les œuvres de Breton, Aragon, Desnos, Éluard et d'autres. Dès 1928, les écrivains américains, Paul Bowles, Wayne Andrews, William Closson Emory, Whit Burnett, Leigh Hoffman, Charles Tracy, et Murray Godwin avaient déjà tous publiés des textes surréalistes dans *Transition*¹⁸⁴. L'éditeur en chef, Eugène Jolas, ne voulait pas se montrer comme un adepte de la pensée de Breton, mais plutôt comme un promoteur d'une circulation et d'échanges sur l'imaginaire à travers un réseautage encadré dans le format d'un magazine. Dans cette revue, il avait des forums de discussions, des lettres, et des questionnaires par des contributeurs qui définissaient les différences culturelles sur une variété de sujets, incluant le surréalisme. Grâce à la liberté du sujet donné par *Transition* qui explorera non seulement la littérature dérivée de l'inconscient, mais aussi l'esthétique du fantastique, le cinéma et les contes de fées¹⁸⁵. La revue américaine aidera à créer un environnement culturel où d'autres journaux et magazines bénéficieront des échanges entre l'Europe et l'Amérique.

Cela dit, il ne faut pas oublier la grande presse américaine dans la légitimation de l'art d'avant-garde. Aux États-Unis, la plupart des publications américaines associées au surréalisme dans les années 1930 abordaient presque exclusivement l'aspect illusionniste et figuratif du mouvement, représenté par Salvador Dalí. Dans un article publié en 1993, Keith L. Eggener expliquait que les auteurs américains de l'époque ne faisaient pas de distinction entre le surréalisme des années 1920 et celui des années 1930 : « Ils mentionnaient très peu leur intérêt pour l'automatisme ou la peinture abstraite dans le mouvement, sauf peut-être Joan Miró, qui était d'abord connue comme peintre figuratif.¹⁸⁶ » De plus, la littérature américaine de cette époque omettait, négligeait ou ignorait l'aspect révolutionnaire, psychique ou social du surréalisme. Conséquemment, ils mettaient de côté les sources, buts et thématiques du groupe. Pour Eggener, les directions politiques présentées dans les manifestes de 1924 et 1929, ou des opinions politiques engagés d'André Breton dans les

¹⁸³ Anne Reynes-Delobel et Céline Mansanti, *op. cit.*, p. 2.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸⁶ Keith L. Eggener, *op. cit.*, p. 32.

années 1930 étaient peu mentionnées dans la presse américaine¹⁸⁷. Le promoteur d'art Julien Levy expliquait que dans les années 1930, les musées et les galeries d'art américaines investissaient économiquement dans une présentation relativement non menaçante du surréalisme. Ils ont présenté le surréalisme dans un langage plus accessible, plus proche aux Américains qui ne comprendraient peut-être pas les visions cyniques de l'Europe des surréalistes. Les chefs des musées décrivaient souvent les éléments du surréalisme dans leurs expositions comme une forme d'évasion ou comme quelque chose d'amusant. Les valeurs culturelles du surréalisme étaient vues comme plus importantes que les objectifs politiques du groupe. Certains journalistes américains, fiers et égocentriques, disaient que les États-Unis devaient faire attention aux batailles des surréalistes. Des journalistes comme David Byrne du journal catholique *Commonweal* avaient juste le goût de rire de l'humour fantaisiste ou le manque de logique des surréalistes, associant leurs travaux à la comédie burlesque, aux spectacles bizarres du cirque ou d'autres formes de divertissement populaire¹⁸⁸. Tandis que des critiques américains comme Jerome Klein ne comprenaient pas ou ne voulaient pas comprendre le « non-sens et la confusion délibérée¹⁸⁹ » du surréalisme. Cela dit, que ce soit pour de bonnes ou de mauvaises critiques, les débats sur le surréalisme ont contribué à sa popularité. Comme dit l'expression : « Parlez-en bien, parlez-en mal, mais parlez-en ! »

3.3.2 Internationalisation du surréalisme

La diffusion de l'art surréaliste, tout comme cet art lui-même, fut d'emblée internationale. Dès 1917, la Galerie Dalmau de Barcelone présentait des œuvres de Miró et en 1925 de Dalí. Au début des années 1920, Max Ernst vendait déjà des œuvres en Allemagne. La galerie Le Centaure à Bruxelles et la London Gallery à Londres proposaient également de l'art surréaliste. En 1938, Peggy Guggenheim exposa les surréalistes dans sa galerie Guggenheim-Jeune à Londres (inspiré de la galerie Bernheim-Jeune) avant d'ouvrir quatre ans plus tard à New York, du fait de la guerre, la célèbre galerie Art of This Century¹⁹⁰. En Suisse, le couple Carola et Sigfried Giedion était des

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹⁰ Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder, « Le surréalisme et l'argent », dans Julia Drost *et al.* (ed.), *Le surréalisme et l'argent*, Paris, Heidelberg, 2021, p. 30.

personnalités importantes dans le commerce de l'art surréaliste. Ils organisèrent en 1929, la première exposition du surréalisme dans un musée : « Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik » [Peintures et sculptures abstraites et surréalistes] réunissait des œuvres de Dalí, Max Ernst, Masson, Arp, Man Ray, Miró, Picasso, Louis Marcoussis et d'autres, réunies par les Giedion avec l'aide de Hans Arp¹⁹¹. D'ailleurs, il était impensable à l'époque d'avoir des expositions surréalistes dans un musée d'art en Allemagne et en France étant donné la montée du fascisme — contrairement aux États-Unis où le Wadsworth Atheneum d'Hartford au Connecticut, montrait « Super Newer-Realism » une exposition à grande échelle montrant pour la première fois au public des œuvres d'art surréalistes.

Le surréalisme avait envahi littéralement la scène internationale pendant les années 1930, avec des expositions marquantes à Bruxelles, à Copenhague, à Londres, à New York et à Paris. Très vite, le surréalisme devint un phénomène global populaire : des groupes se formèrent en Angleterre, en Tchécoslovaquie, en Belgique, en Égypte, au Danemark, au Japon, aux Pays-Bas, en Roumanie et en Hongrie. André Breton fit acte de présence à de nombreuses expositions.

Ces exemples illustrent non seulement comment s'est alors tissé un réseau de l'art surréaliste qui s'est ramifié dans le monde entier, mais aussi à quel point les lieux et les contextes des expositions ont pu diverger. Si, aux États-Unis, ce sont d'abord les institutions qui se sont intéressées au surréalisme, la situation était bien différente en Europe. À Londres par exemple, la London Gallery d'E.L.T. Mesens et Roland Penrose était proche du surréalisme, mais elle gardait ses distances en ne soutenant aucun artiste précis, au contraire de Kahnweiler qui soutenait Masson et Picasso, et dans une moindre mesure Miró et Giacometti. D'après Drost, Flahutez et Schieder sur l'internationalisation du surréalisme :

« Les expositions de groupe organisées par les surréalistes eux-mêmes dans différentes galeries, surtout parisiennes, restaient une exception, les galeries préférant organiser

¹⁹¹ Julia Drost *et al.*, *op. cit.*, p. 30.

des expositions personnelles pour les artistes qu'elles avaient elles-mêmes choisis en raison de leur langage visuel personnel¹⁹². »

Ce fut le cas pour Kahnweiler qui préférait organiser uniquement des expositions individuelles sur Masson. Il n'aimait pas vraiment le surréalisme, mais il considérait Masson comme un peintre au langage esthétique universel. En plus, avoir l'exclusivité d'un marchand était une manière pour un artiste d'assurer sa propre promotion et sa commercialisation, tout en élaborant une stratégie internationale.

Lorsque Breton organisa la première exposition internationale du surréalisme à la New Burlington Gallery de Londres (11 juin-4 juillet 1936), il s'agissait de mettre en valeur les surréalistes parisiens, ainsi qu'un groupe local affilié au mouvement¹⁹³. Ces expositions devaient bien montrer la politique de Breton qui « consistait à installer durablement le surréalisme depuis Paris et à tisser un réseau international sur le continent européen¹⁹⁴. » Breton voulait également que le surréalisme attire le monde entier. Au Japon, en juin 1937, l'« Exhibition of Foreign Surrealist Works », fut organisée par Takiguchi Shūzō et Tiroux Yamanaka, en collaboration avec Éluard, Georges Hugnet et Penrose. Puis l'« Exposition internationale du surréalisme » à la galerie Beaux-Arts à Paris (17 janvier-24 février 1938), présenta 229 œuvres par 60 artistes de 14 pays différents. Cet événement attira plus de 3000 personnes lors de l'ouverture, dont l'élite de la haute société bourgeoise. L'exposition fut un tel succès que Hugnet, Penrose et Mesens transfèrent l'exposition à Amsterdam, puis La Haye¹⁹⁵.

L'« Exposition internationale du surréalisme » à Paris était une expérience multisensorielle, multidisciplinaire, globale et immersive. Il y avait le *Taxi pluvieux* de Dalí, un vieux taxi recouvert de lierre et occupé par deux mannequins : un chauffeur coiffé d'une tête de requin et portant de grosses lunettes de conduite, une passagère recouverte d'escargots vivants, tous les deux inondés par l'eau qui dégoulinait du toit. Il y avait une rue flanquée de 16 mannequins « habillés » par

¹⁹² *Ibid.*, p. 32.

¹⁹³ À ce sujet, Masson renouera avec Breton en 1936 et participera aux expositions internationales de Londres, New York, Tokyo (puis Kyoto, Osaka...), Amsterdam, Paris et Mexico.

¹⁹⁴ Julia Drost *et al.*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁵ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 654.

différents artistes, jusqu'à l'entrée principale. L'espace de la galerie était transformé aux allures d'une grotte où 1200 sacs de charbon étaient pendus au plafond. Les sacs étaient au-dessus de poêles éclairés de l'intérieur par une ampoule unique. Les salles étaient inhabituellement décorées, remaniées à divers égards¹⁹⁶. Les visiteurs étaient accueillis par des éclats de rire hystérique qui provenaient de *Jamais* d'Oscar Domínguez (1937), un phonographe représentant des parties du corps féminin : « elle avait les jambes d'un mannequin, donnant l'impression d'une femme dévorée tête première¹⁹⁷. »

Ainsi, les expositions organisées par les surréalistes participaient au système et servaient à leur promotion et à leur marchandisation. « Si les expositions elles-mêmes ne donnèrent lieu à aucune vente, si ce n'est marginal, expliquèrent Drost, Flahutez et Schieder, elles génèrent néanmoins d'importants effets médiatiques qui à leur tour entraînaient la tenue de nouvelles expositions¹⁹⁸. » L'internationalisation du mouvement surréaliste a été documentée par l'*International Bulletin of Surrealism* qui accompagnait plusieurs des expositions et la publication d'un cahier spécial étroitement lié à la stratégie de diffusion idéologique et commerciale du surréalisme. Chaque numéro était réalisé par un groupe surréaliste local avec la participation des surréalistes parisiens : Prague en Tchécoslovaquie (n° 1, 9 avril 1935, 12 pages, 4 illustrations), Santa Cruze de Tenerife (n° 2, octobre 1935, 10 pages, 5 illustrations), Bruxelles de Belgique (n° 3, 20 août 1935, 8 pages, 3 illustrations) et l'Angleterre (n° 4, septembre 1936, 20 pages, 11 illustrations).

3.4 La reconnaissance par des institutions internationales

Dès 1929, le surréalisme est sauvé par les « beaux milieux » de l'aristocratie cosmopolite parisienne. Grâce à leur aide, le surréalisme était dorénavant reconnu par des institutions internationales. Les artistes étaient invités collectivement dans des musées étrangers, et pas seulement nord-américains. Là-dessus, Béatrice Joyeux-Prunel écrit : « Reconnaissance s'il en était, outre de leur cohérence de groupe et d'esthétique, de leur position centrale à Paris¹⁹⁹. » Bien que les surréalistes, eux, crachaient volontiers sur le soutien aristocratique parisien qui leur venait en

¹⁹⁶ Amy Dempsey, *Surréalisme*, Paris, Flammarion, 2019, p. 55.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹⁸ Julia Drost *et al.*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁹ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 536.

aide, ils avaient besoin de ces mécènes. Nous avons parlé plus tôt des Ballets russes de Monte-Carlo et du Cercle du Zodiaque, mais les surréalistes avaient déjà compris dès les années 1920 que la fréquentation de la haute société parisienne avait des bénéfices financiers, amicaux et symboliques. Il avait bien sûr les réseaux des Noailles et des ballets russes, mais aussi les créatrices de mode Honorine Deschrijver et Marie-Berthe Aurenche qui admiraient beaucoup le travail de Max Ernst. La différence entre Charles et Marie Laure de Noailles et leurs contemporains était qu'ils ont fait du surréalisme un mode de vie qui n'était pas réservé qu'aux artistes. En aidant souvent et surtout Salvador Dalí à réaliser ses projets, les Noailles convainquirent les surréalistes sur les bonnes intentions du beau monde qui représentait leur meilleur soutien. Grâce à leurs réseaux, les surréalistes purent être exposés dans différentes galeries et musées à travers le monde. Aux États-Unis, Masson et les autres plasticiens surréalistes auront droit à des expositions personnelles. L'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism », organisée par Alfred Barr au Museum of Modern Art de New York à la fin de l'année 1936 entérina la reconnaissance du groupe surréaliste par de prestigieuses institutions étrangères. Cette exposition majeure intégrait le surréalisme à l'histoire de l'art, comme un continuateur du dadaïsme dont tout le monde connaissait à présent le côté subversif. Personnellement, Breton et Éluard auraient aimé que l'on consacrait une exposition exclusivement dédiée au surréalisme²⁰⁰ ; mais l'exposition était présentée de manière scientifique. Le but était de légitimer les arts d'avant-gardes afin qu'ils fassent dorénavant partie de l'Histoire. À la fin des années 1930, le surréalisme était devenu l'avant-garde légitime la plus récente et la plus importante sur la scène internationale à cause d'un « va-et-vient incessant entre pays, institutions, milieux et systèmes de valeurs²⁰¹. »

Au courant de cette décennie, André Masson, lui-même, finit aussi par jouir d'une certaine reconnaissance à cause de la valeur marchande de l'art surréaliste qui était très porteur aux États-Unis. Il avait aussi le privilège d'être représenté par deux des plus célèbres marchands parisiens, Daniel-Henry Kahnweiler, qu'il venait de laisser, et Paul Rosenberg.

²⁰⁰ D'après Lewis Kachur, *Displaying the marvelous Marcel Duchamp, Salvador Dali, and the surrealist exhibition installations*, Cambridge, The MIT Press, 2001, p. 14.

²⁰¹ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 538-539.

3.4.1 La parenthèse Paul Rosenberg : 1931-1933

En janvier 1931, Picasso conseilla à Masson de vendre des tableaux à Paul Rosenberg (1881-1959) afin de gagner plus d'argent. Ce dernier commença à lui acheter des œuvres directement de l'atelier et ils signèrent probablement un contrat à l'été 1931, arrangement financièrement plus intéressant que le « contrat de confiance » avec Kahnweiler — mais aléatoire et reconductible, qui liera pendant deux ans l'artiste et le marchand²⁰². Rosenberg avait « récupéré » après la Grande Guerre, les artistes phares de l'écurie de Kahnweiler comme Picasso, Braque et Léger. Ainsi, il prit sous son aile le peintre André Masson, libéré de Breton et Kahnweiler, et qui jouissait déjà d'une reconnaissance certaine. Dans une entrevue avec Tériade en 1927, Rosenberg admettait volontiers que contrairement à d'autres galeristes, il prenait sous contrat des artistes déjà célèbres : « C'est le peintre qui m'a découvert après s'être découvert à lui-même²⁰³. »

En 1932, André Masson participa seulement à deux expositions organisées par Rosenberg. Au mois de janvier, il fit partie de l'exposition collective « Quelques peintres du XX^e siècle » à la galerie Paul Rosenberg (21, rue La Boétie, Paris 8^e) ; puis le marchand lui consacra une exposition personnelle du 20 octobre au 19 novembre 1932, présentant sa série des *Massacres* et autres tableaux. Tout comme Kahnweiler, Paul Rosenberg assurait la promotion de ses artistes en éditant un catalogue pour chaque exposition. Il gérait de façon rigoureuse son stock, grâce à des fiches précises pour chacune des œuvres (photographie, provenance, expositions...) ²⁰⁴. Malheureusement pour lui, Masson décida en juillet 1933 de ne pas renouveler son contrat avec Paul Rosenberg.

Toutefois, l'artiste accepta de participer à l'exposition « Douze peintres » inaugurée le 30 novembre 1936 dans la galerie parisienne du marchand, avec trois toiles antérieures à 1934, côtoyant les œuvres de Pierre Bonnard, Picasso, Braque, Derain et Léger, et à nouveau en 1939 lors d'une exposition de groupe organisée dans la galerie londonienne que Rosenberg avait ouverte en 1936, la Rosenberg and Helft Gallery (31 Bruton Street), dirigé par son beau-frère Jacques Helft,

²⁰² D'après Françoise Levailant dans *André Masson, Les années surréalistes. Correspondance : 1916-1942*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 178, note I.

²⁰³ Paul Rosenberg, dans Tériade, « Entretien avec Paul Rosenberg », dans *Feuilles volantes*, supplément à *Cahiers d'art*, vol. 2, n°9, 1927, p. I.

²⁰⁴ Ces fiches sont conservés dans les Archives Paul Rosenberg & Co, donation sous usufruit par Elaine et Alexandre Rosenberg en 2011, au MoMA, New York.

célèbre antiquaire parisien²⁰⁵. Enfin, lorsque Paul Rosenberg dut quitter la France en 1940, il s'installa à New York avant d'ouvrir en 1941, la Paul Rosenberg & Company Gallery (16 East 57th Street), où il organisera en mai 1944 l'exposition « Recent Paintings by André Masson », puis du 2 au 21 février 1953, « Paintings by André Masson ». En rétrospective, la relation entre Masson et Rosenberg fut brève. Dans une entrevue en 1984, Masson confiait : « Avec Kahnweiler, on pouvait toujours parler et c'était toujours passionnant ; avec Rosenberg, jamais d'autre chose que des "affaire"²⁰⁶. » Peu importe, il faut remercier Paul Rosenberg qui fit entrer les premières œuvres de Masson dans les collections publiques françaises, par des dons successifs au Musée national d'art moderne (MNAM) : il céda en 1946, deux dessins datés de 1932-1934 et en 1947, cinq peintures (*Animaux endormis*, 1930 ; *Enlèvement*, 1931 ; *Les Prétendants*, 1932 ; *Enlèvement*, 1932 ; et *Silènes*, 1932) ; puis en 1951, deux peintures (*Nature morte à la carafe*, 1922 et *Chevaux attaqués par des poissons*, 1932) et quatre dessins datés de 1930 à 1934. Le marchand Paul Rosenberg participa ainsi à la reconnaissance de l'œuvre de Masson dans un musée d'art moderne encore naissant²⁰⁷, lui donnant sept peintures et six dessins²⁰⁸.

3.4.2 Le retour chez Kahnweiler

En 1933, le marché de l'œuvre de Masson commença à se diversifier avec son retour chez Kahnweiler. Après l'épisode du contrat chez Paul Rosenberg, André Masson accepta vers la fin juillet — début août, un arrangement proposé par Kahnweiler et Georges Wildenstein associés²⁰⁹. À l'automne, les deux marchands lui assuraient une convention de versement des mensualités

²⁰⁵ Camille Morando, « André Masson et Daniel-Henry Kahnweiler. Enjeux et relations de 1922 aux années 1940 », dans Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder (éd.), *Le surréalisme et l'argent*, Heidelberg, arthistoricum.net-Art-Books, 2021, p. 172. En ligne. < <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.612.c10910> >. Consulté le 30 décembre 2023.

²⁰⁶ Témoignage de Masson à Agnès de La Beaumelle, juillet 1984, dans Isabelle Monod-Fontaine *et al.*, *Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris : Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 22 novembre 1984-28 janvier 1985*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1984, p. 133, note 8.

²⁰⁷ Le MNAM est officiellement ouvert le 9 juin 1947.

²⁰⁸ Camille Morando, *op. cit.*, p. 173-174.

²⁰⁹ Lettres de Kahnweiler à Masson, 27 juillet 1933, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 203, note I.

(3000 francs) pendant trois mois, renouvelables²¹⁰. À cette époque, les œuvres de Masson partaient pour l'Amérique. On rêvait de conquérir le marché américain. Kahnweiler expédia des tableaux à son confrère Pierre Matisse, le fils du peintre, pour qu'il organise une exposition sur Masson. Du 17 janvier au 11 février 1933, la galerie de Pierre Matisse présenta l'exposition « André Masson » avec quatorze œuvres, dont neuf récentes. Kahnweiler enverra encore des tableaux pour l'exposition « André Masson. Paintings 1929-1934 », toujours à la Pierre Matisse Gallery (29 avril-27 mai 1935). Dans une lettre du 5 juillet 1935, l'artiste apprendra de son marchand que l'exposition « n'a pas donné de résultat²¹¹ ». Dans une lettre du 8 juillet, Masson attristé commentera : « Mais je ne suis pas surpris — il est possible que cette exposition ait dû être annoncée avec plus d'habileté, mais il est certain qu'à New York on n'a d'yeux que pour Dalí ou pour ce néoacadémisme élégant qui est assez à la mode à Paris²¹². » Pendant son séjour en Espagne, Masson entretiendra une correspondance abondante avec son marchand Kahnweiler qui organisera dans sa galerie, l'exposition « André Masson. Œuvres récentes » (25 mai-8 juin 1934). Le marchand écrit à Masson du 26 au 27 juillet 1934 qu'il a établi un accord avec Wildenstein sur le partage de son contrat, reconductible tous les trois mois : « tableaux et dessins deviennent pendant la durée du contrat propriété indivisible des deux marchands, la part de Wildenstein étant de 50 % et celle de la galerie Simon de 20 %, ce qui laisse 30 % au peintre²¹³. » Malgré le succès de l'exposition que Wildenstein organisa pour Masson dans sa galerie londonienne (12 février-6 mars 1936), l'accord fut rompu et Kahnweiler redevint le seul marchand de Masson à partir de septembre²¹⁴. Lorsque le peintre retourna en France à la fin de l'année 1936, Kahnweiler organisa l'exposition « André Masson. Espagne 1934-1936 », à la galerie Simon (7-19 décembre 1936),

²¹⁰ Lettres de Kahnweiler à Masson, 16 octobre 1933, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 215, note I.

²¹¹ Lettre de Masson à Kahnweiler, 8 juillet 1935, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 270-271, note I.

²¹² Lettre de Masson à Kahnweiler, 8 juillet 1935, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris, La Manufacture, 1990 p. 270, note 2.

²¹³ Agnès de La Beaumelle, dans cat. exp. Paris, 1984, p. 135, note 14. En septembre 1934, Kahnweiler informa Masson que Wildenstein proposait de baisser les mensualités à 2000 francs, ce à quoi Masson répondit en demandant une convention de six mois, qu'il obtiendra seulement en octobre 1934, voir Masson, 1990, p. 215-216, note I.

²¹⁴ Lettre de Kahnweiler à Masson, 10 septembre 1936, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris, La Manufacture, 1990 p. 352, note 3.

avec soixante-quatorze œuvres, attirant un public très nombreux. En revanche, l'exposition de la Mayor Gallery à Londres du 8 au 26 mars 1938, à l'initiative de Kahnweiler, ne remporta pas le succès escompté. Kahnweiler le rassura :

« [...] on ne vend pas beaucoup vos tableaux en ce moment — parce qu'on ne vend pas beaucoup de tableaux en général. Autrement dit : ce qui se passe n'a aucun rapport avec votre œuvre, mais tient à une situation générale (craintes de guerre, crise boursière en Amérique, ralentissement des affaires). Votre exposition a coïncidé exactement avec l'annexion de l'Autriche [...], à Paris aussi les affaires sont complètement arrêtées depuis [...] Vous avez une situation morale absolument exceptionnelle pour un homme de votre âge, vous avez des amis d'un dévouement absolu, des admirateurs et amateurs fidèles et en grand nombre. Croyez-moi : travaillez en paix. Pour vous y aider dans la mesure de mes moyens et pour que la question vie chère ne vous tracasse pas trop, je me suis décidé à vous donner 2500 par mois ce qui doit vous permettre, je pense y arriver, sans soucis [...]»²¹⁵.

Alors qu'une guerre était imminente en Europe, Kahnweiler savait que l'Amérique était le seul terrain d'affaires possible pour l'instant²¹⁶. Depuis peu, le marchand fit la connaissance de Saidie Adler May (1879-1951), une Américaine qui collectionnait depuis 1924 des œuvres d'art moderne et contemporain. Originaire de Baltimore, fille d'un industriel fortuné, Saidie Adler avait l'habitude de visiter l'Europe et d'y acheter des œuvres d'art au début du siècle. Après avoir été mariée deux fois, elle choisit de vivre une vie indépendante, partageant son temps entre des œuvres de charité à New York et la peinture qu'elle pratiquait depuis sa jeunesse²¹⁷. Au début des années 1930, elle commença à suivre des cours de peinture à Paris où elle rencontra Kahnweiler qui lui conseilla ses achats. Elle acheta aussi beaucoup à Pierre Matisse à New York. C'est certainement Kahnweiler

²¹⁵ Lettre de Kahnweiler à Masson, 7 avril 1938, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 383, note 2.

²¹⁶ Lettre de Kahnweiler à Masson, 3 octobre 1939, André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 436, note 1.

²¹⁷ Voir Jane Harrison Cone, « Introduction. Saidie A. May », dans le catalogue Saidie A. May Collection, The Baltimore Museum of Art, 1972, p. 10.

qui orienta Saidie May vers André Masson dont elle achetait des toiles à la galerie Simon à partir de 1937²¹⁸. Au printemps 1938, elle rendit visite à Masson dans son nouvel atelier de Lyons-la-Forêt, évoquant sérieusement un projet d'exposition et un futur voyage de Masson aux États-Unis. Un projet auquel tout le monde s'est mis à le presser. « Encore une minute, encore une minute... » disait-il quelques années plus tôt à l'écrivain H. G. Wells qui lui conseillait déjà de traverser l'Atlantique²¹⁹. D'après le jeune peintre Alfred Jensen²²⁰, qui accompagnait Saidie May, « celle-ci aurait contribué très activement, dès leur retour à New York, à intéresser à ce projet Alfred H. Barr Jr., et Curt Valentin, un ancien employé de la galerie Flechtheim à Berlin qui, exilé aux États-Unis [en 1937], s'y établit comme marchand de tableaux et à qui, après septembre 1939, Kahnweiler après les destinées de l'œuvre de Masson aux États-Unis²²¹. » Pour le directeur de la galerie Simon, cet ancien marchand allemand était le seul capable de faire, pour l'œuvre de Masson à New York, un travail « en profondeur, prolongée²²² ». Pour plusieurs raisons l'exposition prévue en 1940 qui devait avoir lieu dans la Buchholz Gallery de Valentin aura lieu au Museum of Art de Baltimore en 1941, dans des conditions différentes²²³. Toutefois, Curt Valentin deviendra dès 1941 jusqu'à la fin de la guerre, son représentant exclusif aux États-Unis et galerie lui consacrera six expositions personnelles de 1942 à 1953.

²¹⁸ D'après Françoise Levailant dans André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 546, note 8. Saidie May faisait des achats en général depuis 1934.

²¹⁹ Entretien personnel entre Françoise Levailant et André Masson. André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 547.

²²⁰ Interview inédite du peintre Alfred Jensen par Doris Birmingham, communiquée à Françoise Levailant en 1977 par Mrs Regina Bogat Jensen. Voir André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 546, note 6, et p. 547, note 10.

²²¹ D'après Françoise Levailant, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 547.

²²² Lettre de Kahnweiler à Masson, 7 nombre 1939, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 444, note 4.

²²³ D'après Françoise Levailant, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942. Les années surréalistes*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 438-439, notes 2 à 6.

Pendant la guerre, Kahnweiler et sa femme se réfugièrent à partir de juin 1940 à Saint-Léonard-de-Noblat, au Repaire l'Abbaye²²⁴. Entretemps, Louise et Michel Leiris veilleront sur la maison de Kahnweiler et les œuvres de sa galerie. En juillet 1941, ils rachèteront la galerie afin de lever le séquestre dont les biens juifs faisaient alors l'objet de convoitise par les Allemands. Ils renommeront la galerie « Louise Leiris » afin de détourner l'attention et sauver le stock. Masson et sa famille réussirent, quant à eux, à fuir la France, le 31 mars 1941 pour rejoindre New York, où le peintre retrouvera Breton. Installée aux États-Unis, la correspondance avec Kahnweiler se raréfiera à cause de la guerre, mais l'artiste eut la chance de lui raconter avec beaucoup de cœur sa création et sa vie américaine²²⁵. Lors du retour de Masson en France, en octobre 1945, Kahnweiler organisera le 11 au 29 décembre, la première exposition d'après-guerre de sa galerie, « André Masson : une œuvre rapportée d'Amérique 1941-1945 », redevenant du même coup son marchand. Lorsque Louise et Michel Leiris donneront en 1984, la collection de Kahnweiler aux collections du Centre Pompidou²²⁶, ils donneront vingt-et-une œuvres du peintre, dont quatorze tableaux et sept dessins, datés de 1921 à 1955.

3.4.3 André Masson entre dans la collection du MoMA

Pour les grandes expositions thématiques de l'année 1936, Alfred H. Barr Jr. et son épouse, l'historienne de l'art Margaret « Marga » Scolari Barr ironisèrent comme d'habitude en Europe. Chaque été, Barr organisait un voyage pour planifier les prochaines expositions. C'étaient des voyages de recherches. Marga l'accompagnait parce qu'elle parlait couramment le français, l'allemand et l'italien, et servait d'interlocutrice entre son mari et les artistes, collectionneurs et marchands²²⁷. Pour son projet sur l'art fantastique, Dada et le surréalisme, le directeur voulait présenter une exposition artistique avec des buts diamétralement opposés aux principes spirituels et esthétiques de son exposition sur l'art abstrait et le cubisme.

²²⁴ Camille Morando, *op. cit.*, p. 176. Jusqu'au 5 septembre 1943, date de la perquisition et du pillage de leur maison par la Gestapo, interrogé sous le nom de Henri-Georges Kersaint, ils s'installèrent dans le Lot-et-Garonne jusqu'en 1944.

²²⁵ Voir deux lettres de Masson à Kahnweiler, 8 novembre et 2 décembre 1941, dans Masson, 1990, p. 471-477.

²²⁶ Le Centre Pompidou ouvre ses portes au public, le 2 février 1977.

²²⁷ Christina Eliopoulos, « Safe Passage », MoMA Magazine [En ligne], le 17 novembre 2020. En ligne. < <https://www.moma.org/magazine/articles/458> >. Consulté le 22 septembre 2023.

D'ailleurs, Barr s'attendait à ce que cette nouvelle exposition attire le ridicule et le scandale, car si l'esthétique cubiste et fauviste, qui a choqué le public lors de l'Armory Show en 1913 étaient maintenant acceptés. L'esthétique surréaliste ne l'était pas ! Bien que la fantaisie, l'incongruité, la spontanéité et l'humour étaient déjà connus en art depuis plusieurs décennies, ils continuaient toujours à exaspérer certaines personnes qui trouvaient « cela stupide ou absurde²²⁸. » Cela n'empêchera pas Barr de légitimer le surréalisme en créant une exposition compréhensive avec 700 objets réalisés par 157 artistes entre 1450 et 1936. Montrant une véritable histoire de l'art d'avant-garde avec les chemins louvoyant de l'art fantastique des XV^e et XVI^e siècles (représenté par Giuseppe Arcimboldo et Jérôme Bosch) à William Blake (XVIII^e siècle), Lewis Carroll, Odilon Redon et Henri Rousseau (XIX^e siècle) pour terminer avec les pionniers du XX^e siècle qu'est Chagall, De Chirico et Duchamp. L'exposition s'achevait avec un vaste échantillon d'artistes représentatifs du surréalisme et de Dada, originaires de toutes les parties du monde²²⁹.

Cela dit, Barr voulait organiser des expositions sur l'art moderne qui montrerait des plasticiens européens ciblés par les nazis qui les considéraient comme « dégénérés ». Durant leur voyage de 1933, le couple Barr fut témoin de la nomination d'Adolf Hitler au statut de Chancelier de l'Allemagne et de sa politique antisémite qui visait plusieurs artistes que le couple admirait depuis longtemps. Hitler, un artiste raté de l'école des Beaux-Arts et de son art très conventionnel, était l'antithèse de l'exploration artistique expressionniste et peu réaliste que développaient ses contemporains. À partir de 1933, le dictateur voulait éradiquer l'art moderne qui s'éloignait trop du classicisme et des lois de la perspective. Toutes les œuvres d'avant-garde, notamment l'art engagé qui contestait les systèmes économiques en place était rejeté par le Führer. Il croyait aussi que l'art dégénéré ou « impur » était lié à la dégénérescence de la race et qu'il fallait l'enrayer.

Évidemment, Barr et son épouse étaient complètement à l'opposé de l'opinion des nazis. Lorsqu'ils sont revenus aux États-Unis, Alfred Barr et son épouse devinrent des porte-paroles du mouvement contre la censure de l'art moderne en Allemagne. Ils ont eu beaucoup de difficulté à se faire prendre au sérieux. Les gens ne voulaient pas croire qu'Hitler était capable d'entreprendre les choses qu'il allait ultimement ordonner : l'incrimination, puis la destruction d'un art « dégénéré » et la

²²⁸ Lettre de Barr à A. Conger Goodyear, 13 janvier 1937, dans Kantor, *op. cit.*, p. 338.

²²⁹ Amy Dempsey, *Surréalisme*, Paris, Flammarion, 2019, p. 50.

stigmatisation de ses producteurs. Donc, le choix de présenter André Masson à son exposition sur le surréalisme en 1936 reposerait sur la volonté de Barr de montrer au Museum of Modern Art, l'art menacé par les nazis. En même temps, les deux projets d'expositions de Barr présenteraient au public américain certains principes de l'art moderne « dans une manière compréhensive, objective et historique²³⁰. » À ce sujet, Marga se souvenait avoir rencontré durant cette période, les surréalistes André Breton, Paul Éluard, Georges Hugnet, ainsi que leur ami Marcel Duchamp²³¹. Le couple visita aussi Hans Arp, Leonor Fini et Max Ernst qui vivait avec Leonora Carrington à cette époque. De toute évidence, ils ne pouvaient pas rencontrer André Masson qui vivait à cette époque en Espagne, mais Barr a certainement pu voir ses œuvres à la galerie Simon. Les Barr connaissaient Kahnweiler qui avait un grand savoir de l'art moderne, des contacts et une importante collection d'œuvres d'art du XX^e siècle.

D'ailleurs la première fois que Masson apparut dans une présentation au Museum of Modern Art c'était pour l'exposition estivale « Painting and Sculpture » (10 juillet-30 septembre 1933). On pouvait voir un tableau sans titre, représentant une nature morte, non datée, mais appartenant à la collection du compositeur américain Georges Gershwin²³². Il faudra attendre l'année 1935 pour voir un Masson dans la collection du MoMA. Sur le site web du musée, les six premières œuvres de Masson furent achetées par le « MoMA ». Qu'est-ce que cela veut dire ? De manière hypothétique, Alfred Barr, lui-même, aurait pu acheter des œuvres de Masson lorsqu'il visita la capitale française. En 1935, le MoMA a acquis *Soleils furieux* (1925) et *Animaux dévorants eux-mêmes* (1929) — deux œuvres qui figuraient à l'exposition des surréalistes. La première œuvre est un dessin à l'encre qui appartenait à Mme Louise Leiris (la belle-fille de Kahnweiler), tandis que la seconde est un dessin au pastel ayant appartenu à Simone Kahn, l'ancienne épouse d'André Breton. Le premier dessin fut acheté directement à Simone Kahn, alors que l'autre fut acheté à Leiris par l'entremise de la Galerie Simon²³³. Selon toutes les probabilités, Alfred Barr ou

²³⁰ Alfred H. Barr Jr., « Preface », *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, p. 7.

²³¹ Christina Eliopoulos, *op. cit.* En ligne. < <https://www.moma.org/magazine/articles/458> >. Consulté le 22 septembre 2023.

²³² *Museum of Modern Art*, Base de données en ligne, New York. En ligne. < https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_325008.pdf?_ga=2.82602326.1520188715.1695236568-1656900060.1693950012 >. Consulté le 19 septembre 2023.

²³³ Sur le site web du MoMA, on spécifie, en « juillet 1935 ».

n'importe lequel membre du comité du MoMA aurait pu signer le chèque au nom du musée. Barr avait des collaborateurs aux États-Unis et en Europe. Il pouvait leur donner une mission d'acquisition pour le musée. Cela dit, les membres du comité d'administration lui donnaient souvent carte blanche, donc Barr avait quand même un certain pouvoir dans le choix des œuvres. Cette décision finira par troubler sérieusement sa relation avec Abby Rockefeller et Anson Goodyear qui n'ont pas aimé l'exposition surréaliste, car elle a attiré trop de controverse. En même temps, ils ne pouvaient contredire les succès de Barr à travers les années. À la fin des années 1930, le rôle de Barr comme directeur sera remis en question et qui provoquera son renvoi en 1943, une réévaluation du *management* et la suppression du poste de directeur du musée jusqu'en 1949.

Durant l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism », le musée montra treize œuvres de Masson, datées de 1925 à 1933, dont quatre peintures, sept dessins, une estampe et une sculpture (plâtre). La majorité des œuvres étaient des prêts de la galerie Simon. Après la fin de l'exposition, Alfred Barr avait acquis avec enthousiasme la peinture à l'huile et sable, *Bataille de poissons* (1926), après avoir présenté, en 1936-1937, la première exposition des surréalistes au musée, « Fantastic Art, Dada, Surrealism ». Pour créer cette scène de bataille anthropomorphique, l'artiste a utilisé une technique de collage, ainsi qu'un peu de chance dans la distribution du gesso et du sable, tout en maintenant une structure au format serré dans un espace peu profond. Masson était parmi les artistes visuels surréalistes fortement associés au dessin automatique, ce qui produisait des images apparemment générées par l'inconscient. Dans le cas de cette œuvre, la bataille sanglante sous l'eau faisait partie de l'attention constante de la violence dans l'œuvre de Masson qui débuta à la fin des années 1920 et atteignit son pic autour de 1930-1933 avec la série des *Massacres*.

Pour conclure, il faut se souvenir que Barr ne manquait pas de communiquer aux administrateurs des noms spécifiques d'œuvres ou artistes pour la collection du musée. Nous avons mentionné dans le deuxième chapitre que Philip Johnson offrit plus de 2200 objets au musée, mais il avait aussi des collaborateurs étrangers comme le marchand allemand Curt Valentin qui aida Barr à acheter de l'art « dégénéré » en Allemagne. Nous reparlerons de Valentin dans le prochain chapitre.

Depuis le début, le succès de Masson auprès des galeries et des musées était basé sur l'internationalisation marchande des avant-gardes dans les années 1930. La situation du surréalisme était désormais centrale sur la scène artistique internationale des avant-gardes. Lorsque

la guerre fut déclarée entre la France et l'Allemagne, les principaux surréalistes devront fuir pour l'Amérique, mettant en pause pendant plusieurs années, le marché international des avant-gardes. Pendant la guerre, l'Amérique deviendra un « Nouveau Monde » pour l'avant-garde. Au début des années 1940, les surréalistes tenteront de reprendre leurs activités littéraires et artistiques à New York, influençant des artistes qui allaient avoir de brillantes carrières internationales dans les décennies suivantes. Le problème avec le surréalisme aux États-Unis, c'est que le mouvement en question ne jouissait pas d'une bonne réputation ou du moins, ils étaient incompris — en partie dû à l'excentricité de Salvador Dalí et l'exposition sur l'art fantastique du MoMA. Et puis, qu'en était-il d'André Masson ? Est-ce que son passage en Amérique fut bénéfique pour lui et la nouvelle avant-garde new-yorkaise ? Nous le serons dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 4

LE SÉJOUR AMÉRICAIN D'ANDRÉ MASSON

Dans le chapitre, nous présenterons les activités des surréalistes durant leur séjour aux États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale. Nous aborderons les divers problèmes auxquels ils font face à New York, notamment la popularité controversée de Salvador Dalí qui avait devancé André Breton sur le plan international. Ces coups publicitaires donneront une image quelque peu erronée du surréalisme et de ces artistes en exil — devenant la cible de moquerie par la presse américaine. Heureusement, les peintres surréalistes pourront exposer en toute tranquillité grâce aux galeries new-yorkaises qui avaient une structure de soutien bien solide et orchestrée. Les marchands travaillaient dans une relation triangulaire avec les artistes et les musées pour le bien du marché de l'art new-yorkais en pleine croissance. Pour réussir les surréalistes devaient non seulement collaborer avec les marchands, mais aussi les revues d'art qui aideront les artistes à nouer des liens avec l'avant-garde new-yorkaise. Par la suite, nous présenterons le rôle du MoMA au début de la guerre, et comment Alfred Barr et son épouse Margaret Scolari collaborèrent avec Varian Fry, un journaliste envoyé par l'Emergency Rescue Committee (ERC) pour sauver des artistes importants. Enfin, nous aborderons l'exil d'André Masson durant les années 1941 à 1945, ses relations, ses et ses expositions et l'opinion de la presse américaine sur son œuvre. Nous terminerons sur la première rétrospective de Masson à Baltimore en présentant le marchand de Masson, Curt Valentin et son rôle controversé lors de la vente de Lucerne en 1939.

4.1 Le surréalisme et les Américains

Le surréalisme était connu aux États-Unis, on s'en souvient, depuis l'ouverture en 1931 de la Julien Levy Gallery à New York qui montrait les œuvres des grands noms du surréalisme. Ils avaient eu la chance d'avoir au moins une exposition personnelle consacrée à leur travail dans les années 1930. Toutefois, lorsque les surréalistes arrivèrent à New York, ils étaient face à divers problèmes, dont la popularité de l'art abstrait européen et de l'art américain (régionalisme, *Socialism Realism*), ainsi que la popularité controversée de Salvador Dalí. Aux États-Unis, on assimilait surtout le surréalisme à Dalí qui, en traversant l'Atlantique, avait devancé son chef André Breton sur le plan international. Malgré l'exclusion du peintre catalan en 1939 et ses frasques publicitaires, les surréalistes devaient trouver un terrain d'entente et faire des compromis afin de régler les difficultés matérielles et personnelles des uns et des autres.

Enfin, il y avait aussi la difficulté de poursuivre leurs activités collectives dans un nouvel environnement. Aux États-Unis, les surréalistes se plaignaient de l'absence de cafés, de bars et d'autres lieux de rencontre. Beaucoup d'entre eux avaient aussi des problèmes d'argent sans compter la barrière de la langue et les difficultés de communiquer en anglais. Malgré une difficile adaptation, les artistes qui désiraient bien s'établir aux États-Unis ont eu quand même un soutien vigoureux de Pierre Matisse qui accrocha leurs œuvres dans les expositions « Artists in Exile » (1942), « War and the Artists » (1943) et « *Homage to the "Salon d'Automne" 1944 : Salon de la Libération* » (1944) — trois expositions dont André Masson fit partie. Il eut aussi la création de la revue surréaliste *VVV* qui publia son premier numéro, et en marge des expositions de Pierre Matisse, l'exposition « First Papers of Surrealism » fut inaugurée en 1942 dans un décor provocant conçu par Marcel Duchamp. Suivis quelques jours plus tard du vernissage de la galerie Art of This Century, conçue par Frederick Kiesler. Pour les surréalistes, ces expositions, ralliaient les artistes, les marchands et les responsables de musées, et permettaient aux artistes de se faire un nom, surtout lorsque leurs œuvres étaient exposées ou achetées par l'influent MoMA²³⁴.

²³⁴ Dans le cas d'André Masson, le Museum of Modern Art de New York a acquis le dessin *Le prisonnier du miroir, transfigurant ta mort* (1939) et le collage *La chanteuse de rues* (1941), en 1942, ainsi que la peinture *Léonard de Vinci et Isabelle d'Este* (1942) en 1943.

4.1.1 Le problème Dalí, encore

Aux États-Unis, le terrain n'était pas conquis d'avance, mais les surréalistes réussissaient à se faire connaître dans différentes villes américaines. On connaissait le surréalisme grâce aux expositions de Dalí à New York en 1935 et par la grande exposition du MoMA en 1936, et lorsqu'on avait pu voir des œuvres dans les galeries de Julien Levy et Pierre Matisse. Or, d'après Béatrice Joyeux-Prunel, le problème du surréalisme a toujours été qu'il était parisien²³⁵. Cela signifiait que la scène artistique new-yorkaise prenait très mal la supériorité écrasante de l'art européen dans les expositions du MoMA. D'ailleurs, l'exposition de Picasso à New York en 1939 pour l'ouverture du nouveau bâtiment du MoMA avait très mal reçu²³⁶. On se demandait pourquoi, les organisateurs n'avaient-ils pas présenté un artiste local ?

En outre, si les mouvements du régionalisme américain (Thomas Hart Benton et Grant Wood) et du réalisme socialiste (Ben Shahn ou Jack Levine) commençaient à battre de l'aile dans les milieux de l'avant-garde, l'abstraction en revanche était le véritable compétiteur du surréalisme. Un milieu d'abstrait nord-américain avait commencé à se constituer. Un bon nombre d'artistes abstraits constructivistes européens s'étaient installés aux États-Unis depuis des années, favorisant le développement d'un vivier local. Hans Hofmann — installé depuis 1932 — enseignait à l'Art Students League de New York ; Josef Albers, arrivé en 1933, enseignait au Black Mountain College en Caroline du Nord ; Moholy-Nagy, l'ancien directeur du Bauhaus, était parti en 1938 pour Chicago où il devint directeur du New Bauhaus ; le designer Marcel Breuer était arrivé l'année précédente sur la côte est, enseignait l'architecture à l'Université Harvard où il s'était associé avec Walter Gropius arrivé d'Allemagne la même année ; Gropius avait été recruté pour diriger la Graduate School of Design de Harvard ; l'architecte Ludwig Mies van der Rohe, quant à lui, s'installa en 1937 à Chicago pour diriger la nouvelle école d'architecture Armour Institute of Technology (aujourd'hui Illinois Institute of Technology) ; même Mondrian fuit l'Europe, arrivant à New York en octobre 1940.

²³⁵ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes historiques- 1918-1945, une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2017, p. 866.

²³⁶ *Ibid.*, p. 866.

Lorsque les surréalistes débarquèrent à New York pour la première fois, ils n'ont pas été accueillis par les Américains comme les rois de la fête. D'ailleurs, la réaction des Américains aux surréalistes n'était pas franchement positive. D'après les révélations de Stéphanie Barron, « certains s'amusaient de leurs fredaines et de leurs accoutrements bizarres, de leurs fêtes et expositions originales, dont la presse à grand tirage se faisait largement l'écho²³⁷. » D'ailleurs dans le chapitre précédent, nous avons mentionné qu'une grande partie de la presse prenait le travail de Salvador Dalí et le surréalisme peu au sérieux, les comparant à une fête foraine ou les dessins animés de Walt Disney — ce qui n'était pas un compliment à l'époque.

Par conséquent, il fallait conquérir le public américain qui était déjà galvanisé par le surréalisme de Salvador Dalí. Dès son premier voyage à New York en 1935, Dalí avait réussi à attirer l'attention du public et de la presse. Ses frasques étaient quotidiennement détaillées dans les journaux américains où l'image de Dalí accompagnait déjà les meilleures marques de luxe européennes. Grâce à sa personnalité excentrique, son riche entourage et ses coups publicitaires, Dalí triomphait aux États-Unis. Aux yeux du monde américain, c'était lui qui incarnait le surréalisme ; lui seul.

4.1.2 Les conséquences du succès de Dalí sur la réception du surréalisme

On pourrait dire que la réputation de Dalí outre-Atlantique fut très néfaste pour la réception du surréalisme aux États-Unis. Il exerçait une telle influence sur la conscience du public en 1939 que le public local ne pouvait pas identifier les œuvres surréalistes si elle n'était pas rapprochée au style et les thèmes daliniens. Une mauvaise chose pour les œuvres surréalistes abstraites. D'après Béatrice Joyeux-Prunel, on pensait que le surréalisme était lié à l'imagination débridée ou encore la sexualité mise à jour ; ainsi qu'une peinture ultra figurative²³⁸. Tout le contraire de certaines œuvres produites durant les années 1938-1939 qui étaient souvent abstraites et mimaient l'horreur qui se tramait en Europe. Dans le cas d'André Masson, ces œuvres représentaient des « monstres », hantés par la guerre civile espagnole qui continuait de faire souffrir, et ce qui se préparait dans l'avenir. En plus d'être des allégories sur la prémonition de la guerre à venir, ces peintures

²³⁷ Stéphanie Barron, « Les artistes européens en exil, une lecture entre les lignes », dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann (dir.), *Éxilé + émigrés : l'exode des artistes européens devant Hitler* (catalogue d'exposition), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, 1997, p. 21.

²³⁸ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 869.

devenaient brutalement expressionnistes, traitant de mythes païens et de fantaisies érotiques. Telles les *Danses macabres* (1939) de Kurt Seligmann, les nouveaux tableaux (*Dans la Tour du sommeil*, 1938 ; *Il n'y a pas de monde achevé*, 1942) de Masson avaient ce caractère prémonitoire que la presse américaine a peut-être remarqué lors des expositions de l'artiste. Cependant, les œuvres de Masson, Seligmann, ou encore Yves Tanguy et Roberto Matta n'avaient rien de la langueur dalinienne ou des images oniriques de Dalí. En arrivant sur la scène new-yorkaise, les surréalistes ont peut-être eu du mal à porter justement le label surréaliste parce qu'ils n'avaient pas l'air — ni par leurs œuvres ni par leurs comportements discrets, d'être des compagnons du tonitruant Catalan.

Autre conséquence néfaste de l'influence de Dalí, a été le discrédit de l'avant-garde surréaliste auprès de certains artistes nord-américains. La nouvelle génération artistique pouvait voir Dalí comme un drôle de provocateur, toujours en train de casser les codes, mais aussi une figure associée à des magasins de luxe, alors que la plupart des surréalistes sortaient de plusieurs années de misère. Dans son livre sur les avant-gardes historiques, Béatrice Joyeux-Prunel explique que l'influence de Salvador Dalí a joué un mauvais tour à la nouvelle génération artistique américaine :

« Il y avait du travail pour se faire connaître et apprécier d'une jeunesse artistique new-yorkaise souvent tentée par le communisme, et qui pouvait à juste titre assez mal percevoir le décalage entre l'ancrage marchand de la peinture surréaliste et les discours politiques de Breton — s'ils les connaissaient par ailleurs²³⁹. »

Toutefois, le surréalisme dans son ensemble va devenir un tremplin pour cette nouvelle génération de plasticiens new-yorkais qui utilisera le modèle surréaliste afin de devenir des écrivains-poètes, des intellectuels publics. Leurs prises de position seront davantage de type intellectuel et dépolitisé, destiné à un public états-unien et répondant aux attentes d'une génération artistique passée par les universités (Rothko, Motherwell, Gottlieb, Pollock, Baziotes). Ces derniers vont appliquer des procédés automatiques à leurs peintures et collages, et renouveler leurs pratiques pendant la guerre à la suite de la rencontre avec les surréalistes. Ils vont opter pour une imagerie onirique et

²³⁹ *Ibid.*, p. 870.

mythologique où surgissaient des relents de subconscient, de violence plastique et de retour aux âges les plus lointains.

4.1.3 Il faut transcender la géographie

Lorsque les artistes émigrés arrivèrent aux États-Unis, ils ont eu de la chance, car en plus des expositions qu'ils feront dans les musées américains, ils ont profité d'un réseau européen de galeries d'art établies dans la ville de New York. Dans les années 1930, Pierre Matisse avait quitté la France pour ouvrir une galerie, ainsi que ceux de Berlin, Karl Nierendorf, Curt Valentin et J. B. Neumann, ou Otto Kalir de Vienne, sans mentionner les galeristes parisiens Paul Rosenberg et Georges Wildenstein. Rajoutons à ces derniers, les marchands américains qui ont passé du temps en Europe avant la guerre et sympathisé avec les artistes, dont Julien Levy, Marian Willard et Betty Parsons. Ainsi ce réseau de marchands était très réceptif et très solidaire aux émigrés européens bien avant novembre 1942 quand Peggy Guggenheim ouvrit sa fameuse galerie Art of This Century où les artistes américains plus aventureux se retrouveront bientôt au côté des surréalistes.

Après 1918, la vie artistique parisienne, ainsi que la position de la France dans la culture et la politique mondiale étaient en perte de vitesse. Dès la fin des années 1930, avant même l'arrivée des Européens, le monde des arts de New York avait établi sa propre structure de soutien, solide et particulièrement bien orchestrée. Il est indubitable que l'arrivée des exilés contribua beaucoup à attirer l'attention du monde à New York comme nouveau centre des activités de l'avant-garde. L'activité des artistes européens dans les rues de New York a grandement aidé à créer un « boum » artistique new-yorkais. Elle a permis les marchands new-yorkais, Julien Levy et Pierre Matisse de réaliser un programme beaucoup plus ambitieux que leurs homologues parisiens. D'ailleurs l'historien de l'art Romy Golan révélait que les marchands parisiens travaillaient comme des « entités autonomes hétérogènes et même souvent rivales, tandis qu'à New York, il y avait entre les marchands, les musées et les artistes des relations triangulaires harmonieuses qui fonctionnaient pour le meilleur ou pour le pire²⁴⁰. » Par conséquent, il faudra attendre les années 1950 pour que la France ouvre un musée dédié à l'art moderne, alors que New York avait déjà trois musées à la fin des années 1930 : le Museum of Modern Art, le Whitney Museum of American Art et le Museum

²⁴⁰ Romy Golan, « Du passage de quelques personnes pendant une assez courte période », dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann, *op. cit.*, p. 132.

of Non-Objective Painting (plus tard le Solomon Guggenheim Museum), fondés respectivement en 1929, 1931 et 1939. En outre, les locaux de certaines collections particulières comme celles de Walter et Louise Arensberg, de la Société anonyme de Katherine S. Dreier et de l'Art of This Century de Peggy Guggenheim étaient nettement conçus comme des mini-musées.

Ce n'était pas un hasard si les conseillers de Peggy Guggenheim étaient les artistes Duchamp, Breton et Ernst, le marchand Howard Putzel, ainsi qu'Alfred H. Barr, James Thrall Soby et James Johnson Sweeney, tous les trois du MoMA. Cette relation triangulaire permettait une alliance utile qui facilita surtout les surréalistes lorsqu'il s'agissait des acquisitions. Dans une note plus négative cependant, certains ne voyaient pas cette alliance d'un bon œil. Il avait même des critiques américains qui avaient une mauvaise perception de leur exil en disant que les surréalistes étaient « morts à leur arrivée à New York²⁴¹ ». Parmi eux, notons le célèbre critique d'art Clement Greenberg qui écrivit en 1944 dans une page du *Partisan Review* : « Le nihilisme antiinstitutionnel, antiformel et antiesthétique des surréalistes s'est finalement révélé être une bénédiction pour ces riches agités, ces expatriés et ces esthètes-flâneurs en général que l'Ascétisme de l'art moderne rebutait²⁴². » Dans les années quarante, il était commun pour certains critiques américains de minimiser l'exil des surréalistes et de les décrire avec des mots comme « décadent » et « dégénéré ». Toutefois, grâce à un réseau surréaliste concret, le surréalisme parvint à se faire une place dans l'actualité artistique états-unienne.

Durant leur exil aux États-Unis, le réseau surréaliste se réforma progressivement pour des raisons d'abord pragmatiques : il fallait d'abord exposer. Les artistes devaient exposer de façon régulière²⁴³. À l'exposition « Artists in Exile » (3-28 mars 1942), le marchand Pierre Matisse avait rassemblé des artistes émigrés, dont la majorité était arrivée avec l'aide du Emergency Rescue Committee (ERC). Parmi les artistes, il avait les surréalistes Masson, Breton, Tanguy, Ernst, Seligmann, Tchelitchev, en plus du vieux cubiste Léger, le puriste Ozenfant, comme l'inchangeable abstrait

²⁴¹ *Ibid.*, p. 132.

²⁴² *Ibid.*, p. 132.

²⁴³ Les expositions d'André Masson aux États-Unis étaient fréquentes et régulières depuis sa rétrospective au Baltimore Museum of Art en 1941. On trouvait à New York son œuvre dans les galeries Pierre Matisse, Buchholz (Curt Valentin), Marian Willard et Paul Rosenberg & Cie. Une quinzaine d'expositions (personnelles et de groupe) l'ont présentée, de 1941 à 1945.

Mondrian, et même des anciens de l'École de Paris (Zadkine, Chagall, Lipchitz, Berman). Ces groupes d'artistes ne communiquaient pas nécessairement entre eux en France. Pour Pierre Matisse, il était question de faire connaître l'avant-garde européenne auprès des Américains. Dans le catalogue, James Thrall Soby du MoMA écrit que l'exposition sera célébrée comme un « nouvel internationalisme » ou bien provoquera la xénophobie contre les nouveaux venus. Plus positif, le commissaire d'exposition nota que plusieurs artistes américains allaient défendre la culture européenne, car ils savaient que l'art transcende la géographie.

Or, tout n'était pas si simple. Si les liens les plus solides des surréalistes étaient leurs affiliations marchandes, il fallait également réussir à nouer des liens avec l'avant-garde littéraire new-yorkaise. En poésie, la revue *View*, publiée à partir d'octobre 1940, par le jeune poète Charles Henry Ford, publia des numéros spéciaux sur Max Ernst, Yves Tanguy et Pavel Tchelitchev en mai 1942, et Marcel Duchamp en mars 1945. À partir du printemps 1943, les couvertures de *View* seront conçues par les surréalistes²⁴⁴. Ce nouveau type d'alliance était avantageux pour les revues qui y adhéraient : « en accueillant les surréalistes, elles récupéraient par métonymie la réputation parisienne²⁴⁵. » En conséquence, New York est ainsi devenu le nouveau centre artistique et intellectuel du monde pendant la Seconde Guerre mondiale. La revue *View* était considérée à cette époque comme le magazine qui représentait le mieux l'avant-garde de toutes les écoles dans l'art, la poésie et les idées²⁴⁶. Malheureusement, André Breton était peu satisfait de la revue *View*, et il tenait à créer une « vraie » revue surréaliste exclusive : *VVV* parut ainsi pour la première fois en juin 1942 — sur le modèle éprouvé de *Minotaure* (1933-1939). Breton voulait reformer, autour de cette revue, un groupe surréaliste avec d'autres artistes réfugiés comme lui, et également avec des artistes américains. De juin 1942 à son dernier numéro daté de février 1944, la revue *VVV* contribua à mieux faire connaître le surréalisme aux États-Unis. Elle était particulièrement influente auprès de la New School of Social Research où était actif le peintre anglais Gordon Onslow-Ford avec qui David Hare, l'animateur de *VVV*, organisa des conférences. Les œuvres d'Ernst, Tanguy, Matta et Miró y furent commentées. Le nouveau venu, Roberto Matta donna également des conférences à la New School of Social Research. Parmi les jeunes artistes américains intéressés par le

²⁴⁴ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 872.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 872.

²⁴⁶ Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997, p. 398.

surréalisme et qui collaboraient avec la revue *VVV*, nous avions Arshille Gorky, William Baziotes et Robert Motherwell. Trois plasticiens qui ont participé à l'exposition « First Papers of Surrealism » de 1942, collaboré avec la revue *VVV*, et côtoyés quotidiennement avec leurs amis, les surréalistes et la galerie de Peggy Guggenheim.

La collectionneuse accueillait des artistes qui avaient rejoint le surréalisme, et dont la réputation n'était pas nouvelle, mais elle encourageait aussi l'émergence des figures en vue de la jeunesse new-yorkaise, Pollock, Baziotes, Motherwell... Miss Guggenheim exposait régulièrement de jeunes artistes américains avec des confrères européens, et auxquels elle consacra des expositions personnelles. En passant dans cette galerie, les artistes gagnaient une légitimité symbolique auprès d'un public local, très amateur de valeurs européennes. Rapidement, les plasticiens surréalistes Dalí, Ernst, Tanguy deviendront une génération du passé, après avoir été exposés au MoMA, quelques années plus tôt ; tandis que la jeunesse new-yorkaise incarnera désormais le présent. Évidemment, le divorce de Peggy avec Max Ernst, et sa mésentente avec Breton encouragèrent la jeune femme à se tourner vers la jeune génération locale qui constituera ce groupe nébuleux qu'on appellera bientôt « l'École de New York ». Créant ainsi une nouvelle génération entre abstraction et surréalisme.

4.2 Au MoMA, on doit sauver les artistes

Alors que l'Amérique allait devenir un Nouveau Monde pour l'avant-garde. Le MoMA préparait depuis la fin des années 1930 des moyens afin de sauver les artistes européens de la persécution des nazis.

Lors d'un voyage d'affaires en Europe, Alfred et Margaret Barr furent témoins de la nomination d'Adolf Hitler comme chancelier de l'Allemagne, le 30 janvier 1933. En mars, ils visitèrent à Berlin, une exposition du peintre et décorateur allemand Oskar Schlemmer. Lorsque les Barr retournèrent deux semaines plus tard, tous les tableaux étaient partis. Le plan du régime nazi visant à proscrire l'art moderne venait de débiter²⁴⁷. Le couple Barr était révolté par la suppression des

²⁴⁷ John Elderfield, Princeton University Art Museum, *Alfred Barr's Insomnia-and the Awakening of Cézanne's interest in Geology*. En ligne.
< <https://artmuseum.princeton.edu/story/alfred-barrs-insomnia-and-awakening-cézannes-interest-geology> >. Consulté le 31 octobre 2023.

libertés des artistes modernes. Au grand désespoir d'Alfred Barr, aucun magazine américain ne voulait publier son témoignage bouleversant de cette tragédie. Il croyait être le seul capable de venir en aide à ses artistes, architectes, historiens de l'art, critiques, directeurs de musées, car personne ne voulait les aider à ce moment-là.

Nous avons mentionné dans le chapitre précédent comment Alfred Barr était engagé à montrer le type d'art menacé par le régime nazi en Europe. Dans la préparation des expositions « Cubism and Abstract Art » et « Fantastic Art, Dada, Surrealism », le couple Barr a été mis en contact avec plusieurs des poètes et artistes politiquement et racialement persécutés qu'ils tenteront de secourir quelques années plus tard. D'ailleurs, la première exposition des dadaïstes et surréalistes au MoMA voulait introduire un ambitieux argument pour les œuvres qu'elle présentait : malgré la controverse des acquisitions de l'exposition, celles-ci voulaient légitimer des artistes présents et ultimement sauver la vie de plusieurs d'entre eux.

4.2.1 La mission d'Alfred et Margaret

Lorsqu'en juin 1940, la ville de Paris tomba aux mains des Allemands, le Museum of Modern Art commença à recevoir de nombreux plaidoyers de ces artistes pour les aider à fuir vers les États-Unis. À propos de cette période, Margaret expliquera plus tard : « Alfred et le musée étaient les seuls Américains de quelques envergures qu'ils connaissaient. Ils n'avaient pas de relation avec des collectionneurs... Il fallait que ce soit le Musée et personne d'autres²⁴⁸. » En juillet, Alfred Barr apprenait par un collectionneur que Salvador Dalí avait été arrêté par les autorités espagnoles alors qu'il tentait de traverser la douane portugaise et que sa vie était en danger. Il demanda à Nelson Rockefeller d'avertir par télégramme l'ambassadeur américain en Espagne pour faire les démarches nécessaires à la sauvegarde de l'artiste. Cela s'est avéré ultimement non nécessaire, car Dalí fut détenu temporairement, et il put se rendre à Lisbonne en toute sécurité. Arrivant à New York, accompagné de sa femme Gala, Dalí envoya personnellement une lettre, remerciant Alfred Barr et le musée pour tout ce qu'ils ont fait pour eux.

²⁴⁸Christina Eliopoulos, MoMA Magazine, *Safe Passage*, 2020. En ligne.
<<https://www.moma.org/magazine/articles/458>>. Consulté le 31 octobre 2023.

À la suite de cette tentative de sauvetage, Barr informa le CA du MoMA que lui et son assistant recevaient une quantité trop importante de demande d'aide. La situation étant devenue trop onéreuse en temps, le directeur demanda à sa femme, l'historienne de l'art, Margaret « Marga » Scolari-Barr, de s'occuper de toutes les opérations. Elle prit officiellement la responsabilité du projet, le 1^{er} octobre 1940. Elle avait charge de préparer les documents que son mari devait signer en tant que directeur du MoMA. Chaque personne recherchant un refuge aux États-Unis devait préparer les choses suivantes :

« Un visa du département d'État ; une déclaration sous serment de soutien financier attestant qu'il ou elle ne deviendrait pas un fardeau pour l'État ; une déclaration sous serment de parrainage moral et politique attestant que la personne est en danger imminent et ne constituerait pas une menace pour les États-Unis ; des notes biographiques et des lettres de recommandation attestant de ce qui précède ; et au moins 400 dollars pour la traversée maritime de chaque personne²⁴⁹. »

De 1940 à 1942, Marga a collaboré entre autres avec le marchand d'art Curt Valentin, les artistes Kay Sage et Kurt Seligmann, l'écrivaine Kay Boyle et surtout avec le Centre américain de secours²⁵⁰ pour obtenir ces éléments. Elle travaillait surtout avec Varian Fry pour aider les artistes à sortir d'Europe et servir de liaison avec l'ERC mise en place à Marseille, trois jours après la chute de Paris.

4.2.2 Avoir des alliés

Le journaliste américain Varian Fry, un ancien camarade d'Alfred Barr à Harvard — fut envoyé à Marseille au mois d'août 1940 pour organiser un réseau dans la France de Vichy pour aider les intellectuels antifascistes et les réfugiés juifs à fuir les autorités allemandes. Une grande partie des

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ L'ERC a été créé grâce à des contributions privées et à l'initiative de quelques personnes préoccupées principalement par le sort des membres de l'intelligentsia européenne. Le bureau de New York, sous la direction d'Inez Warburg, a mené une campagne active de collecte de fonds et s'est employé à rassembler les documents biographiques, les déclarations sous serment d'individus et d'institutions culturelles, ainsi que les invitations à enseigner ou à donner des conférences, qui étaient indispensables pour obtenir un visa de Washington ainsi qu'une autorisation de sortie du territoire de la part du gouvernement de Vichy. Des fonds ont été nécessaires non seulement pour leur passage, mais aussi pour permettre aux réfugiés de se rendre à Marseille pendant les mois d'attente. » Cité dans Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1997, p. 116.

artistes que Fry est allé secourir en France pour les amener à New York ont bénéficié de l'aide directe du ERC ou de l'intervention de directeurs de musée, de mécènes, de collectionneurs ou d'autres artistes²⁵¹. Mais après avoir secouru plusieurs centaines de réfugiés à l'hiver 1940, il commença à manquer cruellement d'argent. Doutant de l'efficacité du ERC et de ses propres techniques de collecte de fonds, il court-circuita son lien avec eux en demandant l'aide d'Alfred Barr qui était bien plus déterminé à fournir des efforts²⁵².

Avant le départ de Fry pour la France, le directeur du MoMA avait d'ailleurs donné au journaliste une liste d'artistes proéminents, dont le peintre juif, naturalisé français, Marc Chagall, et le surréaliste Max Ernst — soutenu par Peggy Guggenheim. Entre Fry et Scolari, il s'agissait surtout de communiquer avec les individus concernés en Europe afin de préparer les documents nécessaires et sécuriser un passage en Amérique. Margaret travailla en collaboration avec Kay Sage pour venir en aide à plusieurs de ses collègues surréalistes à émigrer aux États-Unis. Selon Christiana Eliopoulos, Kay Sage avait des liens avec le gouvernement américain qui accéléra le processus d'expédition des visas pour plusieurs artistes. Elle travailla également avec le ministre français de l'Éducation pour créer une série d'expositions artistiques à New York qui incitera les artistes à choisir l'émigration, car en Europe, leur carrière était pratiquement morte. Avec ces expositions, elle fera venir son futur mari, Yves Tanguy, ainsi que Gordon Onslow-Ford et Roberto Matta. Elle travailla aussi avec Marga sur le cas d'André Masson et sa famille.

Évidemment, les Barr n'étaient pas les seuls au MoMA qui contribuaient à l'effort de sauvetage. Beaumont Newhall, du service de photographie du Museum of Modern Art, s'est quant à lui porté caution pour Camilla Koffler, une photographe qui travaillait sous le nom d'Ylla²⁵³. Tandis que l'ancien directeur du département d'architecture Philip Johnson aida l'architecte Ludwig Mies van der Rohe à fuir l'Allemagne nazie. De son côté, Betty Chamberlain, la future directrice du

²⁵¹ Parmi les plus importants d'entre eux, nous avons les marchands Julien Levy, Pierre Matisse, Karl Nierendorf, Curt Valentin, Valentine Dudensing et Peggy Guggenheim, ainsi que différents directeurs de musée, comme Alfred H. Barr, Arthur Everett « Chick » Austin, et le conservateur du MoMA, James Thrall Soby.

²⁵² Barr ne faisait pas partie à l'origine du conseil consultatif. Il n'assistait pas à leurs événements et son nom ne figurait aucunement dans les documents du ERC. Voir Elizabeth Kessin Berman, « Triage morale ou sauvetage culturel? », dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann, *op. cit.*, p.102.

²⁵³ *Ibid.*, p. 105.

département des communications du MoMA, « envoyaient des transmissions au ERC des rapports non officiels du Département d'État concernant le statut des visas de diverses personnes²⁵⁴. »

En fait, Margaret et Alfred Barr faisaient parfois plus que ce que le gouvernement américain était prêt à faire, car le Museum of Modern Art était le dernier espoir de bien des artistes et intellectuels. Le couple prit avantage de leurs contacts et la réputation du musée pour transformer littéralement le musée en protecteur et défenseur de l'art moderne. Lorsque les artistes réfugiés furent installés à New York, le MoMA ne perdirent pas de temps à la préparation d'expositions, d'achats ou d'arrangement pour se procurer, sous forme de dons, des œuvres de Salvador Dalí, Max Ernst, André Kertész, Fernand Léger, André Masson, Roberto Matta, Piet Mondrian et Yves Tanguy²⁵⁵. Enfin, le MoMA favorisa la reconnaissance des architectes émigrés du Bauhaus au moyen d'expositions comme « Bauhaus 1919-1928 », organisées par Walter et Ise Gropius, ainsi que par Herbert Bayer, lesquelles influencèrent profondément l'architecture moderniste²⁵⁶.

Le couple Barr a aidé directement beaucoup de gens durant cette période difficile : l'historien de l'art John Rewald, les artistes Yves Tanguy, Max Ernst, André Masson, Jacques Lipchitz, Jean Lurçat... Ils ont été impliqués dans les luttes de Marc Chagall, Hans (Jean) Arp, Vasily Kandinsky, Louise Strauss-Ernst, Paul Éluard, Otto Freundlich et Leonor Fini. La correspondance entre le MoMA et l'ERC démontre qu'ils étaient aussi impliqués avec les cas de Bernard Reder, Pierre Roy, Antoine Pevsner, Pablo Picasso, Victor Brauner, Alberto Magnelli, César Domela, Georges Hugnet et tant d'autres artistes et intellectuels²⁵⁷.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

²⁵⁵ Juste dans les années 1940, le MoMA reçut quatre œuvres par Masson entre 1942 et 1944, puis sept œuvres entre 1947 et 1949. Parmi le lot, le marchand Curt Valentin offrit cinq estampes; le banquier Bernard Davis, offrit deux affiches du ballet *Les Présages* (1933) en 1947 et 1950; et l'homme d'affaire Walter P. Chrysler Jr. offrit en 1949, deux livres illustrés par Masson : *Soleil bas* (1924) de Georges Limbour, et *C'est les bottes des 7 lieues cette phrase « Je me vois »* (1926) de Robert Desnos. Chrysler était le premier directeur de la bibliothèque du MoMA, et possédait au moins huit œuvres de Masson datant des années 1920.

²⁵⁶ Stéphanie Barron, « Les artistes européens en exil, une lecture entre les lignes », dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann, *op. cit.*, p. 21.

²⁵⁷ Christina Eliopoulos, Inside/ Out: A MoMA/ MoMA PS1 Blog, *In Search of MoMA's "Lost" History : Uncovering Efforts to Rescue Artists and Their Patrons*, 2016. En ligne.< https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/06/22/in-search-of-momas-lost-history-uncovering-efforts-to-rescue-artists-and-their-patrons/ >. Consulté le 25 décembre 2023.

4.3 André Masson en exil, 1941-1945

Dans la plupart des cas, les artistes et intellectuels français ont fui leur pays en raison de leurs convictions antifascistes, et non pour se soustraire aux persécutions raciales. André Masson, quant à lui, hésita longtemps avant de s'exiler aux États-Unis, même si la violence et la sexualité non déguisée de sa peinture le liaient au surréalisme et au communisme²⁵⁸, et que les ancêtres juifs de Rose, sa femme, mettaient sa famille à risque d'être arrêté par la Gestapo. À la fin de 1940, Daniel-Henry Kahnweiler avait même écrit à Saidie Adler May qu'il n'était pas sûr que Masson veuille vraiment aller en Amérique²⁵⁹. Pourtant, les Masson quittèrent leur maison de Lyons-la-Forêt peu avant la défaite de juin 1940, pour se réfugier d'abord à Fréluç avec la famille de Rose, puis à Marseille. Dans le sud de la France, ils furent hébergés par la comtesse Lily Pastré à Montredon pendant cinq mois. Il se présenta auprès de Varian Fry pour connaître les démarches du ERC, en vue de la délivrance de visas pour se rendre aux États-Unis. Pour son *curriculum vitae* et ses visas « aller et retour » entre les États-Unis et la France, il bénéficia de l'aide de Kurt Seligmann et Pierre Mabile. Une fois obtenus, ces documents devaient être donnés directement au MoMA pour être envoyés au quartier général du ERC à New York.

Après cinq mois d'attente, André, Rose, Luis et Diego Masson embarquèrent le 31 mars 1941 sur le *Carimare* pour la Martinique, une station d'arrêt pour les réfugiés et la seule voie légale pour les États-Unis. D'après une lettre inédite de Masson, le 6 mai 1941, l'ERC aurait avancé l'argent du passage Martinique–États-Unis pour le peintre seulement. C'est un compagnon de voyage (Ernest Weil) qui a dû avancer la somme nécessaire pour Rose et les deux enfants, sans quoi ils auraient été bloqués à Fort-de-France²⁶⁰. Toutefois, Madame Rose Masson confirma dans une entrevue en 1974 à Françoise Levailant que Mme May avait payé pour tous les quatre, de Marseille à New

²⁵⁸ Au début de la Guerre d'Espagne, André Masson a commencé à prendre position contre le fascisme. Étant un pacifiste, son engagement antifasciste était viscéral, intérieur. Donc hors de portée des dimensions politiques de l'époque. Durant le conflit, il créa des pancartes et des dessins satiriques pour le parti républicain espagnol qui était assisté par l'Union soviétique. Masson savait qu'ultimement, le camp nationaliste (celui de Franco) – épaulé par le Troisième Reich allemand – allait gagner cette guerre, donc il prit le parti adverse. Voir Gilbert Brownstone, *André Masson : Le vagabond du surréalisme*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1975. Voir aussi Georges Charbonnier, *André Masson : Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Éditions Julliard, 1958.

²⁵⁹ « Lettre du 13 décembre 1940 de Kahnweiler à Saidie May », dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann, *op. cit.*, p. 164.

²⁶⁰ Françoise Levailant, *André Masson, Les années surréalistes, Correspondance 1916-1942*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 455, note 2.

York²⁶¹. Là-dessus, Oliver Shell nota dans un essai sur André Masson qu'à la fin du mois de septembre ou au début du mois d'octobre 1940, Saidie May assista à l'une des fêtes de collectes de fonds, organisées par Margaret Scolari Barr pour l'ERC à New York ; quelque temps plus tard, le 22 octobre 1940, May signa un chèque de 900 \$ au *Hebrew Immigrant Association* pour amener les Masson aux États-Unis²⁶². Mais étant donné les terribles difficultés de communication du moment, il est fort probable que le règlement ne parvint pas à temps ou qu'il eut lieu sous forme de remboursement.

4.3.1 Un long séjour aux États-Unis

Le couple Masson et leurs enfants débarquèrent à New York, le 29 mai 1941, et au mois de septembre, le peintre trouva une maison à New Preston (Connecticut), qui devint son domicile aux États-Unis. En Amérique comme en France (Lyons-la-Forêt), Masson préférait vivre à la campagne plutôt que dans une grande ville. Pendant son exil, il fut très productif, réalisant un très grand nombre de dessins, d'aquarelles et de pastels une centaine de tableaux, une cinquantaine d'estampes et environ douze sculptures²⁶³. Masson fit également de nombreuses apparitions en public, mais l'image de reclus que lui donnait la presse américaine était en partie exacte : « Il est dans notre pays depuis mai 1941 et vit retranché à New Preston (Connecticut). Son ignorance de l'anglais préserve son isolement dans cette localité rurale de la Nouvelle-Angleterre²⁶⁴. » Certes, Masson n'apprendra jamais l'anglais, mais il ne vivait pas en reclus. Au contraire, il s'employait durablement pendant son séjour à mieux faire connaître l'art français de l'époque aux Américains. Lors de la première exposition rétrospective d'André Masson au Baltimore Museum of Art, l'artiste avait prononcé une conférence sur les « Origines du cubisme et du surréalisme ». La même année, il partait à Boston assister à une réunion du Centre américain de secours. En 1943 et en 1944, il est invité par Lionello Venturi pour participer aux conférences de « Pontigny-en-Amérique » au Mount Holyoke College. La première année, il prononça le discours « Unité et variété dans la peinture

²⁶¹ *Ibid.*, p. 455, note 2.

²⁶² Oliver Shell, « André Masson's Monsters: Living in a Minotaurian Era », dans Oliver Shell et Oliver Tostmann (dir.), *Monsters & Myths. Surrealism and War in the 1930s and 1940s* (catalogue d'exposition), Baltimore, Baltimore Museum of Art/ Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Rizzoli Electa, 2019, p. 65, note 26.

²⁶³ Doris A. Birmingham, « André Masson in America: The Artists Achievement in Exile, 1941-1945 », thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1976, p. 40.

²⁶⁴ « Henry McBride, *New York Sun*, 20 février 1942 », dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann, *op. cit.*, p. 164.

française » pendant les symposiums sur les arts plastiques. En 1944, il organisa leur section artistique sur le thème de « L'art en crise ».

Bien avant de s'installer aux États-Unis, Masson ne s'était fait connaître du public américain que par deux expositions personnelles à la Pierre Matisse Gallery (en 1933 et en 1935) et par plusieurs participations à des expositions thématiques²⁶⁵. À son arrivée, il fut pris en main par l'influent marchand Curt Valentin qui reprenait à son compte le contrat de confiance²⁶⁶ de Masson et Kahnweiler depuis 1922. La plus grande collection particulière d'œuvres de Masson, appartenait à Saidie Adler May qui fit don de ses œuvres au Baltimore Museum of Art. Après l'exposition rétrospective organisée dans ce musée en octobre 1941, les galeries Buchholz, Willard et Rosenberg, à New York, ainsi que le Dwight Art Memorial, de South Hadley (Massachusetts), organisa des expositions personnelles pour Masson, qui eurent lieu respectivement en 1942, en 1944 et en 1945. Ce dernier participa à toutes les expositions collectives d'Européens exilés, de surréalistes établis aux États-Unis et d'artistes antifascistes²⁶⁷. Masson apparaissait donc comme un des artistes les plus sollicités du moment, notamment à cause de ses liens avec un cercle de marchands, de collectionneurs et de conservateurs soit européens, soit européens.

4.3.2 L'opinion de la presse

Les réactions de la presse américaine étaient généralement négatives à l'égard du travail de Masson. Emily Genauer était l'une des rares critiques à porter Masson en haute estime. Elle avait écrit un article avec le titre « New Exhibition Honors Transplanted European » qui mettait toutefois l'accent sur les origines étrangères de l'artiste²⁶⁸. L'une des rares choses qui plaisaient aux critiques était

²⁶⁵ Il s'agit notamment des expositions: « Newer Super-Realism », Wadsworth Atheneum, Hartford, 1931; « Fantastic Art, Dada, Surrealism », Museum of Modern Art, New York, 1936-1937; et « Collection of Saidie A. May », Baltimore Museum of Art, 1938.

²⁶⁶ Il ne s'agit d'un vrai contrat papier.

²⁶⁷ Parmi elles, nous avons « Artists in Exile », Pierre Matisse Gallery, New York, 1942; « First Papers of Surrealism », Whitelaw Reid Mansion (Coordinating Council of French Relief Societies), New York, 1942; « Paul Klee, André Masson, and Some Aspects of Ancient and Primitive Sculpture », Buchholz Gallery, New York, 1943; « War and the Artist », Pierre Matisse Gallery, 1943; « Europe in America, Institute of Contemporary Art », Boston, 1943; « Homage to the "Salon d'automne" Salon de la Libération », Pierre Matisse Gallery, 1944; « European Artists in America », Whitney Museum of American Art, New York, 1945.

²⁶⁸ « Emily Genauer, « New Exhibition Honors Transplanted European », *New York Telegram*, 28 avril 1945 » dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann, *op. cit.*, p. 167.

les visions telluriques que Masson donnait à ses tableaux inspirés par les paysages des États-Unis²⁶⁹. Au Connecticut, Masson s'était laissé inspirer par les forces de la nature et les conditions radicales extrêmes des saisons. Il était fasciné par les phénomènes de l'éclosion, de la germination, portée par les pulsions des forces positives et négatives, étirant les limites de la figuration sans pour autant qualifier ses œuvres d'œuvres abstraites. En d'autres mots, on peut interpréter ses œuvres comme un cycle inspiré par le mythe de la création — où les forces positives, vitales de la germination et de la croissance sont mêlées à leurs contraires, la destruction et la mort, qui leur sont complémentaires. Ces œuvres réalisées pour la plupart en 1942 évoquent des formes animales et végétales fragmentaires qui se mêlent à l'iconographie zoomorphique et anthropomorphique de la culture autochtone du nord-ouest des États-Unis.

Apportant un sens du mythe au paysage naturel, il exploitait énormément le mythe du Minotaure (avec la force irrationnelle, la violence et la sexualité qui sont sous-jacentes) qui était tout à fait d'actualité dans les années 1930 et 1940 du fait des menaces incommensurables des régimes totalitaires dans de nombreux pays. Le tableau *Pasiphaé* (1943) représente dans des formes semi-abstraites — donc difficilement déchiffrable — l'accouplement de Pasiphaé avec le taureau, dont naît le Minotaure, au corps d'homme et à la tête de taureau²⁷⁰.

Edward Alden Jewell du *New York Times* et Clement Greenberg comptaient parmi les plus virulents critiques de Masson. Au contraire de la plupart des critiques qui réprouvaient ses thèmes (celui du Minotaure, en particulier, choquait le puritanisme américain), ils préféraient s'en prendre aux aspects formels de son œuvre. Dans l'un de ses articles, Jewell critiquait les qualités abstraites de Masson, l'accusant « de manquer d'originalité et de mal exploiter la couleur²⁷¹. » Son ton acerbe eut des répercussions sur d'autres critiques, par exemple dans celui du *Chicago Daily Tribune*, qui a écrit : « Il y a des moments où l'on a l'impression en regardant l'exposition que Walt Disney

²⁶⁹ James Johnson Sweeney, « Eleven Europeans in America », Bulletin of the Museum of Modern Art, XIII, n°4-5, 1946, p. 3. En ligne. < <https://doi.org/10.2307/4058114> >. Consulté le 2 septembre 2023.

²⁷⁰ Sur l'iconographie de *Pasiphaé*, voir Doris Ann Miller Birmingham, « Masson's Pasiphae: Eros and Unity of the Cosmos », *Art Bulletin*, XLIX, juin 1987, p. 279-294. En ligne. < <https://doi.org/10.2307/3051023> >. Consulté le 2 septembre 2023.

²⁷¹ « The New York Times, 22 février 1942 » repris dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann, *op. cit.*, p. 168.

pourrait tirer quelque chose de Masson²⁷². » En stigmatisant l'œuvre de ce dernier sous prétexte qu'il a certains points communs avec la culture populaire, ce critique reprenait la distinction de Greenberg entre un art évolué « pur » qui renvoie à lui-même et le *kitch*²⁷³.

Greenberg a toutefois à poussée plus loin sa critique de l'œuvre de Masson sur d'autres points « en avançant que le surréalisme ne peut être un mouvement progressif du fait de ses inspirations littéraires et de son populisme. » Néanmoins, il reconnaissait que les peintures automatiques figuraient parmi les meilleurs œuvres surréalistes sur lesquels il trouvait moins de choses à redire. Dans l'un de ses comptes rendus, Greenberg a admis que Masson pouvait produire des œuvres de qualité, mais qu'il refusait d'admettre qu'il l'a déjà fait : « L'échec de Masson est tout à fait dans la manière grandiloquente de notre époque [...] avec ses débordements furieux de couleur, la stupidité avec laquelle il combine de façon criarde pigments, conception et espace — le caractère Art nouveau, l'insensibilité dure, mécaniques, du trait dans ses dessins, et leurs fioritures littéraires maladroites²⁷⁴. » Selon Sabine Eckmann, Greenberg suivait la pensée d'Emmanuel Kant qui définit les goûts et les aversions, aussi subjectifs soient-ils, comme des critères valides de la critique d'art. Dans ses mots, « il condamne globalement l'œuvre de Masson pour des raisons purement formelles. La plupart des autres critiques américains partagent son antipathie, ce qui fournit un indice du goût artistique aux États-Unis pendant les années 1940²⁷⁵. »

La période américaine sera considérée par Masson comme une phase transitoire, ainsi qu'il l'a prouvé après la capitulation du Troisième Reich, en mai 1945, en prenant des mesures pour revenir le plus tôt possible en France. Son travail américain a peut-être inspiré des critiques virulentes de Greenberg ou Jewell, mais les intellectuels américains accordaient déjà une attention particulière à

²⁷² « *Chicago Daily Tribune*, 23 mai 1942 » repris dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann, *op. cit.*, p. 168.

²⁷³ Greenberg utilise le terme kitsch pour désigner « l'art et la littérature populaires, publicitaires, avec leurs chromos, leurs couvertures de magazines, illustrations, annonces, éditions de luxe et éditions bon marché, bandes dessinées, leur musique Tin Pan Alley, leurs claquettes, leurs films de Hollywood, etc., etc. » Selon Greenberg, l'art d'avant-garde et l'Art kitsch, quoique diamétralement opposés, ne peuvent exister que l'un par rapport à l'autre et, en fait, comme des éléments antithétiques qui se contrôlent et se définissent l'un l'autre; voir Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *Art and Culture : Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1989 [1961], p. 3-21.

²⁷⁴ « Clement Greenberg, « *The Nation*, 7 mars 1942 », repris dans John O'Brian (éd. établis par), *The Collected Essays and Criticism*, vol. I, *Perceptions and Judgement, 1939-1944*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 99.

²⁷⁵ Sabine Eckmann, « André Masson au Connecticut, 1941-1945 », dans Stéphanie Barron et Sabine Eckmann, *op. cit.*, p. 168.

l'influence éventuelle de Masson sur l'évolution de l'expressionnisme abstrait. Effectivement, les dessins automatiques et les tableaux de sable intéressaient beaucoup les directeurs des musées américains, et particulièrement, du MoMA²⁷⁶. Cela dit, ce n'est qu'au milieu des années 1950²⁷⁷ que Masson apprendra que ces premières œuvres surréalistes, et les expositions annuelles pendant les quatre années d'exil — de 1941 à 1945 — avaient une certaine popularité auprès des maîtres de la nouvelle peinture américaine.

4.4 Une exposition importante à Baltimore

Il y avait deux projets au moins qui reliaient André Masson aux États-Unis en 1939 : d'une part, une exposition personnelle à New York prévu par Curt Valentin ; d'autre part, une conférence (peut-être même une série de conférences) demandée à l'artiste par Kay Sage, qui devait avoir lieu à l'occasion d'une autre exposition dont le projet était au départ, semble-t-il, indépendant de celui de Valentin. Il n'y aura finalement qu'une seule exposition à l'arrivée de Masson aux États-Unis : « An exhibition of paintings and drawings by André Masson in the Member's Room for Modern Art at the Baltimore Museum of Art », du 31 octobre au 22 novembre 1941. Le catalogue était dessiné par l'artiste avec un avant-propos du directeur du musée, Leslie Cheek Jr. L'exposition présentait trente-et-un numéros de 1922 à 1941 : toiles, pastels, dessins. La rétrospective de Baltimore devait inaugurer une salle réservée aux expositions d'art moderne, don de la collectionneuse Saidie Adler May. C'est là que Masson prononça sa conférence *Origines du Cubisme et du Surréalisme*.

Sur le plan de la quantité, la collection de Mme May n'était pas la plus importante, car la Buchholz Gallery et Curt Valentin et d'autres marchands new-yorkais avaient prêté beaucoup plus d'objets pour l'exposition. Néanmoins, Saidie Adler May détenait quelques-uns des meilleurs tableaux

²⁷⁶ Le Museum of Modern Art conserve actuellement deux tableaux de sable : la *Bataille de poissons* (1926) et une *Figure* (1926-27) ; et plusieurs dessins automatiques dont *Soleils furieux* (1925), *Naissance des oiseaux* (1925) et *Invention du Labyrinthe* (1942).

²⁷⁷ Sur Masson et Pollock, la première étude sérieuse est celle de William S. Rubin, « Notes on Masson and Pollock », *Arts*, New York, novembre 1959. Voir également André Fermigier, « Paris-New York, 1940-1945 », *Art de France*, vol. IV, 1964.

réalisés par l'artiste. Elle avait découvert son travail par l'entremise de Daniel-Henry Kahnweiler à qui elle acheta *Tauromachie*, un important tableau de 1937.

À sa mort, elle détenait une grande collection d'œuvres d'art moderne qu'elle légua au BMA. Parmi les œuvres de Masson, il y avait les peintures *Ophélie* (1937), *Dans la Tour du Sommeil* (1938), *Le Mur métaphysique* (1940) et *Il n'y a pas de monde achevé* (1942). Selon Françoise Levailant, leurs relations manquèrent de chaleur et d'intimité : « il y entraînait en effet, du côté de Masson, une part de contrainte, due tant aux circonstances qu'au caractère de Madame May qui pouvait se montrer parfois autoritaire ou même vulgaire²⁷⁸. » Néanmoins, même si le lien entre eux disparut après le retour de Masson en France, cela n'a pas empêché la collectionneuse de continuer à mettre à jour sa collection en achetant des œuvres contemporaines, dont les *Cascades* (1949) de la période dite aixoise²⁷⁹.

Depuis le décès des sœurs Blanche et Saidie Adler, la collection de Masson au Baltimore Museum of Art a diminué avec le temps. De Blanche Adler il ne reste, semble-t-il, que cette peinture à l'huile intitulée *Ruisseau dans la forêt* (1937). Tandis que les quatre peintures mentionnées plus haut appartiennent toujours au BMA. Selon Françoise Levailant, on trouve dans le catalogue de la collection May de mars 1950, « onze peintures » qui se trouvaient dans la collection du musée, mais la liste des œuvres exposées en mentionne que neuf²⁸⁰. Parmi eux, il avait *Les Amoureux*, un pastel sur toile de 1930 ; *Ville crânienne*, une gouache, pastel et sable sur toile, de 1938 ; *Combat d'oiseaux*, un pastel sur papier, 1941 ; et *Têtes de chevaux*, un pastel et crayon sur toile, vers 1934. Quant au grand tableau *Tauromachie* se trouvant dans la collection du BMA, il appartenait à Madame May avant d'être vendu à sa cousine, Etta Cone, une autre grande collectionneuse d'art moderne. Cette dernière légua ce tableau, ainsi qu'une gravure et un dessin que Masson lui avait offert en 1942.

Mentionnons que l'un des tableaux les plus connus, la *Bataille des poissons*, fut prêté par le Museum of Modern Art de New York. Quelques jours après l'ouverture, Alfred Barr en personne

²⁷⁸ André Masson, *op. cit.*, p. 548.

²⁷⁹ D'après Françoise Levailant, dans André Masson, *op. cit.*, p. 547, note 11.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 547, note 11.

visita l'exposition. Il envoya une note de félicitation à Saidie Adler May : « Je me suis arrêté à Baltimore pour voir votre [salle] — je l'ai trouvée magnifique — et vous possédez tous les meilleurs Masson (sauf les nôtres) !²⁸¹ » Cette riposte légère nous révèle un élément d'une amicale rivalité entre le directeur du MoMA et la collectionneuse, qui se connaissaient bien, tous deux ayant, d'une manière différente, contribué au passage sur de Masson aux États-Unis. Cette rétrospective a d'ailleurs donné la chance à Barr de suivre le développement de Masson des années 1920 au début des années 1940. Le groupe de tableaux réalisé entre 1937 et 1941 fait partie de l'imagerie de Masson la plus torturée, violente, et sexuellement explicite, reflétant ses anxiétés concernant la guerre mondiale à venir. En contrastant, la *Bataille de poissons* avec *Dans la Tour du sommeil*, nous voyons une transition du monde de la nature à celui habité par des créatures et structures mythologiques. On quitte le fond de l'océan avec son espace ouvert aux créatures marines, pour trouver un labyrinthe oppressif où l'horreur règne en maître.

Par la suite, Barr aurait laissé entendre qu'il avait de bons et de moins bons tableaux de Masson. Ce témoignage ne serait qu'un article de foi pour son successeur au MoMA, William Rubin qui tentera des années plus tard de restaurer la réputation de l'artiste aux États-Unis, en divisant stratégiquement sa carrière dans des phases distinctes, encourageant certaines périodes, et critiquant d'autres périodes²⁸². Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

4.5 Curt Valentin

Le marchand germano-juif Curt Valentin (1902-1954) est considéré comme l'un des plus grands promoteurs et pourvoyeurs du modernisme en Amérique, particulièrement pour les travaux étiquetés comme de l'art « dégénéré » par le gouvernement de l'Allemagne nazi qui avait purgé les collections de l'État et confisqué les biens des Juifs. Né à Hambourg, il commença sa carrière en 1927 comme assistant dans la galerie berlinoise d'Alfred Flechtheim où il a probablement découvert l'œuvre d'André Masson lors de l'exposition « Seit Cézanne in Paris » [Depuis Cézanne à Paris] présentée du 23 novembre au 25 décembre 1929. Étant une exposition en collaboration avec la galerie Simon, Valentin a dû rencontrer le marchand de Masson à cette occasion.

²⁸¹ Oliver Shell, *op. cit.*, p. 54.

²⁸² *Ibid.*, p. 54-55.

Au même moment, Curt Valentin commença à gagner une réputation internationale chez Flechtheim. Dans les années 1920, le professeur d'histoire de l'art à Harvard, Paul J. Sachs, recommanda à ses étudiants de visiter cette galerie, car il considérait le jeune Valentin comme une référence très utile pour les musées et ses élèves²⁸³. Alfred Barr rencontra pour la première fois Curt Valentin lors de ses voyages d'études en 1927-1928. Lors de leur rencontre, la personnalité charismatique de Valentin aurait beaucoup attiré Barr qui gardera une longue correspondance avec le jeune marchand allemand. Par la suite, Valentin quitta Flechtheim en 1934 pour la galerie berlinoise de Karl Buchholz, un marchand d'art non-juif, qui travaillera quelques années plus tard pour Hitler et Göring en vendant des œuvres d'art confisquées afin de ramasser des fonds pour les nazis. Curt Valentin travailla à Berlin jusqu'en 1936, moment où les lois raciales imposées par le régime nazi ont rendu impossible, pour un Juif, de travailler en sol allemand. En novembre 1936, Valentin conclut un accord avec le Président de la Chambre des beaux-arts du Reich : en échange de son émigration à New York, Valentin devra aider Buchholz à vendre de l'art « dégénéré » pour collecter des fonds à l'effort de guerre. Ce partenariat finira par causer beaucoup de problèmes avec le FBI au courant des années 1940²⁸⁴.

Malgré tout, cette « alliance » lui sauva la vie, car en janvier 1937, Valentin put quitter sans difficulté l'Allemagne pour les États-Unis avec sa famille. À New York, il installa la Buchholz Gallery au « 3 West 46th Street », et sa première exposition ouvrit le 8 mars 1937. En mai 1938, il déménagea sa galerie une deuxième et dernière fois au « 32 East 57th Street ». Il travaillera à cette adresse jusqu'à sa mort en 1954.

4.5.1 Barr et Valentin : une amitié bénéfique

Aujourd'hui, nous savons qu'Alfred Barr a aidé l'installation de Curt Valentin et sa famille à New York. Le directeur du MoMA se portera même garant du bon caractère de Valentin, lorsque ce dernier sera interrogé par le FBI après avoir postulé pour la citoyenneté américaine en 1943. En

²⁸³ Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2002, p. 68.

²⁸⁴ Il sera interrogé par le FBI pour avoir transgressé la loi de 1917 « Trading with the Enemy Act ». Les agents fédéraux du bureau d'investigation des États-Unis lui confisqueront environ 200 œuvres venues de Berlin qui seront revendues en 1945.

retour, Valentin se montrera à travers les années énormément généreux envers le Museum of Modern Art.

Quand l'exposition des dix ans du musée, « Art in Our Time » débuta le 10 mai 1939, Alfred Barr envoya Curt Valentin chercher des grandes œuvres d'art moderne à la vente aux enchères de Lucerne en Suisse, le 30 juin. Cette vente aux enchères controversées mettra Barr (et plusieurs autres directeurs) face à un difficile dilemme moral. La vente se fit à la galerie Fischer montrant à peu près 125 exemples exceptionnels du modernisme dans le monde, incluant des Gauguin, des Braque, des Chagall, des Matisse, des Klee, des Mondrian, des Modigliani, et des travaux par les plus grands expressionnistes allemands, Ernst Nolde, Oskar Kokoschka, Max Pechstein, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, Otto Dix. En mars 1939, les nazis avaient rassemblé derrière la station de pompier de Berlin des milliers d'œuvres d'art jugés « dégénérés » ayant appartenu à des musées et des collectionneurs. Dans un grand geste de vandalisme, ils mirent le feu à la pile d'objets, se gardant les œuvres les plus cotées afin de les vendre dans la vente aux enchères de Lucerne, et ainsi gagner des devises étrangères pour enrichir les caisses de l'État allemand.

Évidemment, cette vente causa une vive polémique internationale ; des marchands boycottèrent la vente, tandis que d'autres formèrent une alliance pour garder les prix bas — une pratique généralement illégale dans laquelle les parties concernées désignent une seule personne pour acheter les œuvres qui seront revendues dans une vente aux enchères privées²⁸⁵. Le couple Scolari-Barr était à Paris lors de cette vente. Ils donnèrent à Curt Valentin de l'argent donné par certains membres du comité du MoMA pour soumissionner des œuvres. Dans une lettre datée du 1^{er} juillet 1939, Alfred Barr écrivait au secrétaire de la direction du MoMA, Thomas Mabry : « Je suis tout aussi heureux de ne pas voir le nom du musée ou le mien associé à la vente aux enchères²⁸⁶. » Si le public ou la presse apprenait ça, le monde des arts serait outragé de savoir que le MoMA fit des offres sur l'art volé par les nazis : « Je pense qu'il est très important que nos communiqués... précisent que [les œuvres] ont été achetées à la Buchholz Gallery, à New York²⁸⁷. » En échange,

²⁸⁵ Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr Jr: Missionary for the Modern*, New York, Ed. Contemporary Books, 1989, p. 177.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 178.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 178.

Alfred Barr remboursa généreusement Valentin pour ses services en envoyant des membres du MoMA magasiner dans sa galerie, et en le visitant personnellement une fois par semaine au moins, pour acheter des œuvres.

Le malaise de Barr quant à la légitimité morale de l'achat d'œuvres d'art volées à des collectionneurs et à des musées allemands a perduré pendant des décennies. Plusieurs années après la guerre, Barr avait décidé qu'il avait agi correctement en acceptant — et en conservant — les œuvres volées. Les nazis étaient vaincus depuis longtemps. Le directeur du musée assumait cette bonne décision : « Je pensais franchement que c'était une bonne chose pour les Allemands dans leur ensemble d'avoir un rappel de leur culpabilité collective et de leur folie²⁸⁸. » Deux mois après cette vente, le MoMA annonça avoir acheté de la Buchholz Gallery plusieurs œuvres importantes vendus à Lucerne et les rajoutèrent à l'exposition « Art in Our Time ». Parmi les œuvres, il avait un Derain, *La Vallée du Lot* (1912) volée au Musée de Cologne ; *La Rue* (1913) de Kirchner et *Femme à genoux* (1911) de Lehmbruck, les deux appartenant à la Galerie nationale de Berlin ; *Autour d'un poisson* (1926) de Paul Klee fut dérobé à la Galerie de Dresde ; et *La Fenêtre bleu* (1913) de Matisse fut saisie au Musée Folkwang à Essen²⁸⁹.

À part l'œuvre de Derain, ces œuvres font toujours partie de la collection du MoMA parce qu'elles avaient été légalement saisies par le Reich allemand sous la « loi sur la confiscation des produits de l'art dégénéré », le 31 mai 1938, puis consignées à la galerie Karl Buchholz en 1939 et par la suite achetées par Curt Valentin avec des fonds du MoMA. Il était connu que la loi allemande ordonnant le retrait de l'art moderne des musées et des collections privées n'était qu'un autre moyen d'éradiquer un art prétendument « impur » et « dégénéré » qui dérangeait l'idée classique du beau que valorisaient Hitler et ses sbires. Malgré les bonnes intentions de Barr, nous ne pouvons ignorer l'enjeu moral de sa décision d'acheter des œuvres volées par les nazis.

4.5.2 Le nouveau marchand d'André Masson

Un accord, dont les termes exacts sont restés méconnus, entre Daniel-Henry Kahnweiler et Curt Valentin (installé depuis 1937 à New York) donnait à ce dernier l'exclusivité de la production

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 178.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 177-178.

d'André Masson aux États-Unis et transféra les responsabilités de l'un à l'autre à l'arrivée de l'artiste à New York. Toutefois, il ne faut pas se méprendre sur la notion d'exclusivité et le fait que le marché de l'œuvre de Masson s'était diversifié à partir des années 1930, après l'épisode du contrat avec Paul Rosenberg : expositions chez Pierre Matisse à New York, accord avec Georges Wildenstein, etc. Jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, Kahnweiler resta le seul représentant prioritaire et officiel de l'œuvre de Masson. Curt Valentin devait jouer le même rôle à New York : il y aura un partage plus tard des œuvres de Masson entre l'un et l'autre. D'ailleurs, un premier inventaire fut organisé au moment du retour de Masson en France. Françoise Levallant nota dans la correspondance de l'artiste qu'à la mort du marchand, une partie du fonds Buchholz-Valentin en provenance de la galerie Simon devait passer ensuite, sur décision de Kahnweiler, à la Saitenberg Gallery (New York)²⁹⁰.

Malgré qu'il n'existe pas encore une étude aboutie sur la correspondance entre l'artiste et son marchand américain. Les recherches effectuées par Françoise Levallant dans la *Correspondance* mettent en lumière certains aspects de cette relation. D'abord, Curt Valentin était responsable d'organiser régulièrement (bien plus régulièrement que ne l'avait fait Kahnweiler) des expositions personnelles, « et il procura les “outils” et les filières nécessaires pour travailler dans plusieurs domaines : non seulement la peinture et le dessin, mais la gravure la lithographie, la sculpture, le livre illustré²⁹¹. » Pour être plus précis, Curt Valentin organisa de 1942 à 1953, dix expositions mettant en vedette André Masson, et six d'entre elles étaient dédiées à des expositions personnelles. La première année, Valentin organisa un programme double pour André Masson : deux expositions simultanées (17 février-14 mars 1942) de peintures et de pastels réalisées depuis son arrivée à la galerie Buchholz, et des dessins et des gravures de 1938 à 1942 à la galerie de Marian Willard. En mai 1944, il organisa une autre double exposition sur les peintures d'André Masson au Paul Rosenberg & Cie Gallery (11 œuvres) et la Buchholz Gallery (46 œuvres). Après le retour en France d'André Masson, Curt Valentin contribuera au moins pendant les deux années suivantes à ses besoins matériels et à ceux de sa famille — notamment pour la nourriture qu'en fournitures techniques, dans une période de restrictions assez sévères en France.

²⁹⁰ D'après Françoise Levallant, dans André Masson, *op. cit.*, pp. 552-553, note 2.

²⁹¹ D'après Françoise Levallant, dans André Masson, *op. cit.*, p. 553.

De retour en France, le surréalisme international entrera dans une longue période de crise jusqu'à la mort d'André Breton en 1966. La perte d'intérêt des jeunes artistes pour le surréalisme entraînera le mouvement à perdre sa place culturelle dominante de l'avant-garde. Toutefois, cela n'empêchera pas le mouvement d'être institutionnalisé et historicisé par d'anciens surréalistes, puis par le milieu de l'art européen qui commencera à multiplier les expositions sur le surréalisme au début des années 1960. Avec les traductions, les historiens commenceront également à s'intéresser au surréalisme, et leur apport à l'avant-garde américaine. Nous analyserons tout cela dans le dernier chapitre sur la valeur culturelle de Masson.

CHAPITRE 5

LA CONSÉCRATION D'ANDRÉ MASSON ET DU SURREALISME

Dans le cinquième chapitre, nous nous pencherons sur la consécration d'André Masson et la validation de sa valeur culturelle aux États-Unis. Le MoMA fut le premier musée en Amérique à faire l'acquisition des œuvres de Masson. Grâce à ce « musée-temple » d'un genre nouveau, Masson a eu une place dans le panthéon de la tradition moderniste au côté des postimpressionnistes, Picasso, Matisse, Klee et d'autres. Le MoMA a contribué à la réputation et la notoriété de Masson en faisant l'acquisition de ses œuvres, mais le musée n'a jamais donné à l'artiste la reconnaissance qui lui était due. En 1976, la rétrospective « André Masson » a permis à l'organisateur William Rubin et son associée Carolyn Lanchner, d'étudier son parcours et ses accomplissements, soulignant plusieurs éléments biographiques indispensables. Cela dit, leurs recherches n'ont été qu'un début à certains aspects de l'histoire et le travail de Masson. Afin de présenter cette rétrospective du MoMA, il faut se référer à la période suivant immédiatement la fin de la guerre pour voir comment le surréalisme et le travail de Masson étaient vus par la critique d'art états-unienne — essentiellement formaliste dans notre cas. Toutefois, dans les années 1960 de nouvelles études seront publiées sur dada et le surréalisme aux États-Unis. Le directeur du département de peinture et sculpture, William Rubin a organisé une exposition sur ses deux mouvements et leur héritage en 1968. D'ailleurs l'intérêt de Rubin pour Masson commence en 1959 lorsqu'il étudia les liens pertinents entre Jackson Pollock et le peintre français. Il a donné une nouvelle valeur culturelle à cet artiste qui était peu connu aux États-Unis. Si André Masson a obtenu une « valeur muséale » à cause de son rôle dans l'histoire du mouvement surréaliste, Rubin a quant à lui théorisé et historicisé la peinture de Masson au point d'en faire une référence historique au développement de l'expressionnisme abstrait.

5.1 La prise de distance avec l'Europe

La littérature contemporaine a souvent montré la délocalisation de la scène artistique européenne après 1945 comme une défaite de l'Europe. À notre avis, il ne s'agit pas d'une défaite, car une grande partie des artistes exilés ont influencés la nouvelle peinture américaine des années 1940 et 1950. La plupart copiait déjà Picasso. À l'arrivée des artistes européens à New York, Motherwell, Bazziotes, Rothko, Pollock, Gorky et d'autres commençaient à pratiquer l'automatisme des surréalistes, et discutaient beaucoup du travail d'Ernst, Miró, Masson, Paalen, Tanguy, Dalí, mais aussi de Mondrian — tous des artistes qui avaient du succès en Amérique.

Toutefois, après 1944, les surréalistes commencèrent à lasser leur entourage, surtout André Breton qui ne savait toujours pas parler anglais. Les artistes new-yorkais proches des surréalistes étaient devenus familiers des recettes de ces derniers. Selon Béatrice Joyeux-Prunel, la « méfiance des milieux artistiques états-uniens à l'égard du politique, en outre, les portait à critiquer le surréalisme dont l'affirmation gauchiste était finalement une affaire d'Européens antifascistes²⁹². » En Europe, mais plus précisément à Paris qui était associée au surréalisme, la guerre avait placé l'engagement au centre des préoccupations des intellectuels. Douglas Tallack avait écrit au contraire qu'en « Amérique du Nord, la guerre suscitait un désenchantement vis-à-vis de la politique et de l'Europe²⁹³. » Pour les États-Unis, c'était bien l'Europe qui avait porté le nazisme et qui entretenait le communisme. Les États-Unis se voyaient comme le pays des valeurs démocratiques et chrétiennes, oubliant volontiers qu'elle tirait sa croissance de son commerce avec un peu tout le monde, nazis inclus²⁹⁴. Pour les arts en tout cas, les États-Unis se sentaient capables de prendre en main leur destin.

L'intérêt de la jeunesse artistique new-yorkaise et ceux des surréalistes plus âgés fut bientôt nourri par des attaques, des critiques qui soutenaient l'avant-garde locale. Selon Béatrice Joyeux-Prunel, « le retour des surréalistes en Europe, la difficulté des communications avec la scène européenne, jusqu'au début des années 1950, et la perte de contact avec les New-Yorkais avec l'actualité

²⁹² Béatrice Joyeux-Prunel, *La Naissance de l'art contemporain*, Paris, Éditions CNRS, 2021, p. 143.

²⁹³ Voir Douglas Tallack, « Culture, Politics and Society in Mid-Century America », dans Christos Joachimides et Norman Rosenthal (dir.), *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture*, Munich, Prestel, 1993, p. 29-38.

²⁹⁴ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 143.

contribuèrent à cette prise de distance²⁹⁵ ». Ceux qui suivaient l'exemple surréaliste abandonnèrent progressivement les sujets et les pratiques propre au mouvement jusqu'au début des années 1950. Ils retiendront du surréalisme, l'aspect médiatique et la rhétorique avant-gardiste²⁹⁶. Parce que les revues européennes ne circulaient plus vers les États-Unis, la scène new-yorkaise avait des raisons de juger l'art européen dépassé, mais en vérité, ce qu'elle en connaissait datait des années 1930²⁹⁷.

5.2 Est-ce que New York s'est isolé de Paris ?

Il est vrai que le milieu de l'art aux États-Unis a commencé à s'isoler et à se désintéresser de Paris et du surréalisme, mais ils n'ont pas coupé les ponts pour autant. Après la guerre, le marché de l'art new-yorkais n'a pas arrêté de faire des échanges avec l'Europe. En 1946, le collectionneur et marchand d'art américain Samuel Kootz commença à acheter directement à Picasso des œuvres. Il convainquit le maître cubiste de vendre ses œuvres dans sa galerie new-yorkaise afin d'améliorer la réputation des jeunes artistes talentueux qui s'y trouvaient²⁹⁸ : Baziotes, Gottlieb, Motherwell, entre autres. Dès l'ouverture de sa galerie en 1945, Kootz mêla la nouvelle avant-garde artistique des États-Unis, avec des artistes du monde entier : Georges Braque, Fernand Léger, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Hans Hofmann, Emil Schumacher, Ibram Lassaw, Arshille Gorky, William Ronald, Zao Wou-Ki, Kumi Sugai, etc. Il envoya même des artistes de sa galerie exposer en France dans la galerie d'Aimé Maeght - un promoteur important de l'avant-garde européenne - sans se soucier de leur réception, mais en faisant beaucoup de la publicité pour leurs expositions dans la presse new-yorkaise²⁹⁹. En 1948, le marchand d'art et collectionneur Sidney Janis ouvrit une galerie au côté de celle de Betty Parsons. Ensemble, ils représenteront les hauts lieux de l'art avant-gardiste à New York. Sidney Janis exposa dans sa galerie des œuvres des expressionnistes abstraits avec des artistes européens tels que Pierre Bonnard, Paul Klee, Joan Miró et Piet Mondrian, tandis que Betty Parsons présentera de nombreux artistes de l'expressionnisme abstrait, des

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 144.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 144.

²⁹⁷ *Id.*, « Internationalization through the Lens: Nine and Twentieth Century Art Periodicals and Decentered Circulations », *Journal of European Periodical Studies*, vol. 4, n° 2, 2019, p. 56. En ligne. < <http://dx.doi.org/10.21825/jeps.v4i2.14902> >. Consulté le 4 juin 2023.

²⁹⁸ Philippe Dagen, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Hazan, 2012, p. 48.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

néodadaïstes et de nombreuses femmes artistes qui voulaient se faire un nom dans un univers dominé par les hommes³⁰⁰.

À Paris, le Studio de Paul Facchetti — une personnalité majeure dans la promotion des nouvelles tendances artistiques abstraites — présenta en 1951, la première exposition européenne de Jackson Pollock³⁰¹. Tandis que la galerie Daniel Cordier — un marchand et collectionneur important de l'après-guerre — présenta pour la première fois en 1959, le travail de Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Louise Nevelson à l'«Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme» (EROS), organisée par André Breton et Marcel Duchamp³⁰². En France, on a essayé de promouvoir les artistes new-yorkais, mais en vérité, ces derniers n'avaient plus besoin d'exister sur la scène parisienne, parce que non seulement la critique, mais encore le marché américain, leur étaient devenu favorable. Selon Béatrice Joyeux-Prunel, les amateurs européens « ne pouvaient pas se permettre d'acheter à leur guise des toiles en dollars, et disposaient de suffisamment d'artistes pour s'occuper³⁰³. »

De plus, les artistes états-uniens connaissaient mal les derniers développements de l'art européen. Les critiques new-yorkais avaient un panorama assez restreint au sujet de la production artistique mondiale. Ne sachant pas trop ce qui se faisait en Europe, il était facile de dire que l'art là-bas était dépassé ; qu'on s'était arrêté au surréalisme ! La communication entre l'Europe et les États-Unis, après la guerre, resta longtemps épisodique et ténue, ce qui entretiendra le malentendu³⁰⁴. En France, la communication n'était pas meilleure, car certaines galeries eurent de la misère à faire parvenir des œuvres à leurs collaborateurs new-yorkais. À Paris, les revues et périodiques n'arrivaient pratiquement plus aux États-Unis. Il y avait bien *Derrière le miroir* (1946-1982), financé par la galerie Maeght, qui parvint progressivement à reproduire des images en lithographie ou photographie (noir et blanc pour les premiers numéros), tout en communiquant des informations régulières sur les activités de la galerie. Il avait aussi pour les amateurs d'art abstrait, la revue *Art*

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 50.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰² *Ibid.*, p. 51.

³⁰³ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 147.

³⁰⁴ Catherine Dossin, *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the 'Fall of Paris' to the 'Invasion of New York'*, Thèse de doctorat, Austin, Université du Texas, 2008, chapitre 1.

d'aujourd'hui soutenue par la galerie Denise René, mais sa publication fut d'une courte durée (1949-1954)³⁰⁵.

Dernière vitrine sur l'Europe : les acquisitions et les expositions du MoMA — où le personnel voyageait davantage — restaient « focalisés sur une version classique et parisienne de l'art moderne, comme en témoignent les catalogues et la revue du musée³⁰⁶. » Entre 1945 et 1960, les commissaires d'expositions présentaient généralement des artistes bien connus du public tels que Picasso et Matisse, mais aussi des artistes qui n'avaient jamais eu d'exposition personnelle au MoMA³⁰⁷. Après 1955, on commençait à voir plus d'expositions sur des surréalistes ou des artistes affiliés au surréalisme, tels que Giorgio de Chirico, Roberto Matta, Jean Arp, Yves Tanguy, Jackson Pollock, Joan Miró, Max Ernst, René Magritte, Alberto Giacometti, Arshille Gorky et Pablo Picasso³⁰⁸. Cela dit, le surréalisme dans son ensemble restait un mouvement peu apprécié parce que les milieux politiques associaient les artistes au communisme et l'art commercial. À l'aube de 1950, les conservateurs du MoMA étaient convaincus que plus rien ne se passait à Paris et encore moins dans les autres capitales européennes. « Autant par ignorance que parce qu'ils écoutaient leurs critiques les plus flatteurs et les milieux d'avant-garde new-yorkaise qui ne s'intéressaient plus à l'actualité artistique de l'Europe³⁰⁹ », explique Béatrice Joyeux-Prunel. Pourtant à l'époque de l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » (1936-1937), Alfred Barr avait réussi à intégrer le surréalisme à une compréhension plus large du modernisme des

³⁰⁵ Julie Verlaine, *Les Galeries contemporaines à Paris de la Libération à la fin des années 1960. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 57-58.

³⁰⁶ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 148.

³⁰⁷ Parmi les artistes européens, nous avons Odilon Redon, Georges Seurat, James Ensor, Edvard Munch, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Vuillard, Julio Gonzalez, Amedeo Modigliani, Juan Gris et Chaïm Soutine. Au moment des expositions, les artistes étaient morts depuis plusieurs années. Il serait intéressant d'effectuer des recherches pour savoir si le MoMA fut le premier musée américain à organiser une exposition personnelle sur ces artistes.

³⁰⁸ À part l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » en 1936-37, il a eu une double exposition de Dali/Miró en 1941-1942 et une exposition pour le sculpteur américain affilié au surréalisme, Alexander Calder en 1943-1944. À la suite de l'exposition « Fantastic Art », le MoMA organisa une exposition pour les nouvelles acquisitions d'art dada et surréaliste. Elle fut présentée du 23 juillet au 29 septembre 1941. Il avait des œuvres de James Ensor, Max Ernst, Paul Klee, Joan Miró, Pierre Roy, Kurt Seligmann, Hans Arp, Johannes Baader, J. T. Baargeld, Oscar Dominguez, Marcel Duchamp, André Masson, Knud Merrild, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, Yves Tanguy et James Thurber.

³⁰⁹ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 148.

années 1930, et ce mouvement artistique était généralement accepté par le public américain comme la prochaine avant-garde européenne.

À partir des années 1950, les critiques formalistes aux États-Unis positionnèrent le surréalisme comme une « aberration désordonnée dans la quête du modernisme pour l'abstraction³¹⁰. » En décontextualisant implicitement le surréalisme lors de l'exposition sur l'art fantastique, Barr rendit les buts politiques et commerciaux des manifestations surréalistes indéfendables en créant des liens avec l'art publicitaire et les dessins animés. En conséquence, la place du surréalisme dans le canon de l'art moderne fut de plus en plus formulée aux États-Unis autour de cette idée autonome d'un art qui permet l'autoréflexion³¹¹. Tandis que dans les années 1960, la tendance à exclure le surréalisme du canon moderniste prônée par Clement Greenberg et d'autres jeunes universitaires, tel que Michael Fried, commençait à être renversée par la croissance en popularité chez les artistes d'une vision fantastique et quotidienne de la vie moderne.

En 1968, le nouveau commissaire du MoMA, William Rubin organisait l'exposition « Dada, Surrealism and Their Heritage » permettant au surréalisme de gagner une place dans le canon de l'art moderne³¹². Malgré certaines critiques dédaignant l'approche didactique de Rubin à interpréter des mouvements qui étaient insoumis et subversifs. William Rubin savait que Dada et le surréalisme continuaient d'influencer des artistes importants depuis les années 1940, tels que Roberto Matta, Wilfredo Lam, Arshille Gorky, Jackson Pollock, Wols, David Hare, Herbert Ferber, Clyfford Still, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Alfonso Ossorio, George Cohen, Bernard Schultze, Nikki de Saint-Phalle, Edward Kienholz, Valerio Adami, Konrad Klapheck ou encore Robert Arneson pour ne nommer que quelques-uns. Grâce à eux, le futur directeur des collections du MoMA présentait les deux mouvements d'avant-garde comme étant des précurseurs cruciaux de l'art contemporain.

³¹⁰ Sandra Zalman, « The canonisation of Surrealism in the United States », *Journal of Art Historiography*, n° 19, décembre 2018, p. 1.

³¹¹ *Ibid.*, p. 1.

³¹² *Ibid.*, p. 2.

5.3 Surréalisme et formalisme

Dans les années 1930, des critiques associaient le surréalisme à des curiosités de foire et aux films d'animation de Walt Disney. Ce qui n'était pas nécessairement un compliment à l'époque³¹³. On utilisait des thèmes surréalistes pour la décoration de vitrines des magasins luxueux, des affiches publicitaires, des séquences de films hollywoodiens, etc. Avec le temps, le lien entre le surréalisme et la publicité commerciale – alimenté de façon néfaste par l'imagination du public – avait endommagé la crédibilité du mouvement pour entrer dans les canons des beaux-arts.

La relation du surréalisme avec les cultures de masse a fait en sorte que le mouvement a été plus difficile à définir — du moins aux États-Unis. Lorsque le critique Clement Greenberg (1909-1994) tenta d'établir les paramètres de l'avant-garde dans son essai de 1939, « Avant-Garde and Kitsch » et sa suite de 1940, « Towards a Newer Laocoon », le polymorphisme du surréalisme dans la culture états-unienne était impossible à catégoriser selon les standards émergents de la critique d'art³¹⁴. En rapport à la culture, le surréalisme opérait entre l'avant-garde et la culture de masse. Alors qu'avec le style, le surréalisme « se soustrait à des critères sur lesquels l'évaluation historique de l'art s'est appuyée de manière conventionnelle : à la fois abstraite et figurative, automatique et académique³¹⁵ ». À New York, on débattait beaucoup sur les tendances de l'art moderne. Greenberg considérait que l'abstraction était la meilleure direction pour la peinture d'avant-garde. En 1944, Greenberg ira plus loin en critiquant le surréalisme dans un essai sur la peinture surréaliste où il reconnaissait ces effets sur la littérature, tout en méprisant les esthétiques du mouvement³¹⁶. Toutefois, en suivant l'opinion des critiques françaises, Greenberg dispensa de ses critiques Miró, Arp, Masson et Picasso dont il reconnaissait le talent pour explorer les possibilités inédites du médium de la peinture. Inversement, il critiquait les peintres surréalistes plus figuratifs qui réhabilitaient, selon lui, « un art académique sous un nouveau déguisement littéraire³¹⁷ ». En

³¹³ Voir Keith L. Eggner, « 'Amusing Lack of Logic': Surrealism and Popular Entertainment, *American Art*, University of Chicago Press, 1993, p. 30-45.

³¹⁴ Sandra Zalman, *op. cit.*, p. 6-7.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

³¹⁶ Clement Greenberg, « Surrealist Painting », dans John O'Brian (éd.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 226.

³¹⁷ Clement Greenberg, *op. cit.*, p. 230.

bref, Greenberg respectait les origines littéraires du surréalisme, mais il n'était pas capable de se réconcilier avec la multidisciplinarité du mouvement.

À la fin des années 1950, la relation de l'art moderne avec le surréalisme et son prédécesseur dada, était contestée aux États-Unis, car de plus en plus d'artistes contemporains s'affranchissaient des valeurs formalistes qui avaient été critiquées par la génération des expressionnistes abstraits. On pourrait dire la même chose des peintres français après la Libération de Paris. Selon Sandra Zalman, « le surréalisme n'a pas été le sujet d'une étude sérieuse pendant plus d'une génération³¹⁸. » Le sujet était donc mûr pour une réévaluation complète dans les années 1960³¹⁹. La compréhension du surréalisme s'est approfondie lorsque des textes fondamentaux ont commencé à devenir disponible en traduction, notamment, *The History of Surrealism* (1965) par Maurice Nadeau, originellement publiée en France en 1945, ainsi que les *Manifestoes of Surrealism* (1969) d'André Breton et *Nadja* (1970). En faisant un compte-rendu du *History of Surrealism* dans le *New York Times*, le critique Harold Rosenberg (1906-1978), le principal rival de Greenberg, a cité l'affirmation de Nadeau : « les problèmes que les surréalistes ont tenté de résoudre sont ceux auxquels la jeune génération est encore confrontée aujourd'hui³²⁰. » Rosenberg rajouta qu'« en tant que tel, indépendamment de la valeur attribuée aux poèmes et aux peintures, le surréalisme occupe une place essentielle dans la tradition intellectuelle moderne³²¹. » Au contraire de l'approche formaliste de Greenberg, Rosenberg considérait que l'art moderne était en dialogue avec les politiques, la culture populaire et la poésie. Un peu dépassé par ses critiques, Greenberg a peut-être publié son anthologie *Art and Culture* (1961) pour se réaffirmer dans le monde de la critique. D'ailleurs, comme l'a noté Daniel Siedell, l'anthologie *Art and Culture* de Greenberg s'élevait à une attaque directe sur l'influence de son rival Harold Rosenberg, car sa critique d'art poétique et expressionniste avait réussi à marginaliser la critique de Greenberg à la fin des années 1950,

³¹⁸ Sandra Zalman, *op. cit.*, p.7.

³¹⁹ Entre 1951 et 1960, il semble n'avoir aucune étude significative du mouvement publié en anglais. La bibliographie de « Dada, Surrealism and Their Heritage » inclut des sources secondaires qui, pour la majorité, date des décennies 1930 et 1940 ou 1960, lorsque les études en anglais sur le surréalisme ont recommencé, et les écrits surréalistes étaient traduits.

³²⁰ Harold Rosenberg, « State of Mind », *The New York Times Book Review*, 26 décembre 1965. Cité par Sandra Zalman, *op. cit.*, p. 7. Le livre *The History of Surrealism* fut encore publié en anglais en 1968.

³²¹ *Ibid.*, p. 7.

particulièrement lorsque Rosenberg publia sa collection d'essais *The Tradition of The New* (1959), qui inclut son essai influent, « The American Action Painters » (1952)³²².

À la fin des années 1940 et dans les années 1950, le surréalisme avait été essentiellement considéré comme un « mauvais mot » dans le milieu de la critique d'art états-unien. Toutefois, l'image de l'artiste contemporain Ed Rusha pour la couverture du magazine *Artforum* en septembre 1966, incarnait un changement d'attitude prédominant. Le collage ayant pour titre *Surrealism Soaped and Scrubbed* faisait référence au surréalisme qui avait été repris par les artistes dans les années 1960 qui reconnaissaient qu'au lieu d'être un pollueur de l'avant-garde, sa participation dans la culture de masse et ses engagements à la figuration étaient en fait une force³²³. Alors que le travail de Rusha exprimait que le surréalisme, maintenant nettoyé, pouvait être une source pour les artistes contemporains, l'éditeur d'*Artforum*, Philip Leider, n'était pas de cet avis : « Je considérais la question surréaliste comme terrible. Je n'y voyais rien de nouveau... L'idée était la même, et tous ceux que je respectais s'en moquaient. Michael [Fried] ne voulait rien savoir... Frank [Stella] le détestait. Parce que personne n'avait besoin du surréalisme³²⁴. » Cela dit, le numéro d'*Artforum* sur le surréalisme était contrintuitif pour un magazine qui était très influencé par Clement Greenberg, mais « il était aussi une manière de réclamer le territoire qui avait été cédé à des méthodologies sociohistoriques plus expansives dans la compréhension de l'art³²⁵. » L'éditeur Robert Pincus-Witten se rappela sur ce numéro :

« Il ne faut pas minimiser le fait que les auteurs d'*Artforum* portaient tous la lourde empreinte de Clement Greenberg. Pour Clem, le surréalisme n'avait d'existence que comme quelque chose à surmonter, à éliminer. Le numéro était une chose extraordinaire, une ratification ou une codification de cette tradition alternative. [...]

³²² Daniel Siedell, « Review: Rosalind Krauss, David Carrier, and Philosophical Art Criticism », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 38, n° 2, été 2004, p. 102. En ligne. < <https://doi.org/10.2307/3527320> >. Consulté le 16 septembre 2023.

³²³ Sandra Zalman, *op. cit.*, p. 8.

³²⁴ Philip Reider, cité dans Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York, Soho Press, 2000, p. 191.

³²⁵ Sandra Zalman, *op. cit.*, p. 8.

Un peu plus tard, il y a eu l'exposition de Bill Rubin sur le surréalisme au Musée d'art moderne. Le surréalisme est alors redevenu très important³²⁶. »

5.4 La « canonisation » du surréalisme aux États-Unis

Après la Seconde Guerre mondiale, les galeries, les musées et les universités ont commencé à historiciser l'avant-garde. Le recours généralisé à l'histoire pour définir ce qu'est (ou n'est pas) l'avant-garde a donné à ces institutions artistiques, notamment les musées, une légitimité dans leur travail de définition³²⁷.

Lorsque Barr contempla sa retraite en tant que Directeur des collections du MoMA, il engagea le jeune historien de l'art, William S. Rubin (1927-2006), qui était en train d'écrire un énorme livre de référence sur dada et le surréalisme. En 1966, Rubin fut engagé pour travailler sur l'exposition « Dada, Surrealism and Their Heritage », qui devait éventuellement ouvrir en mars 1968. Rubin reconnaissait l'héritage de dada et le surréalisme sur le travail des artistes états-uniens contemporains, et décida d'inclure, entre autres, des œuvres de Jasper Johns, Andy Warhol, Robert Rauschenberg et Claes Oldenburg. Étant fortement influencé par la critique formaliste, Rubin croyait que le MoMA avait une opportunité unique, mais aussi le moyen de faire des arguments historiques. Ainsi, Rubin croyait être capable d'inscrire dada et le surréalisme dans la lignée narrative de l'art moderne. Dans la planification de l'exposition, Rubin avait à l'esprit l'exposition de Barr, « Fantastic Art, Dada, Surrealism », au moment de la réalisation, voyant son projet comme la première étude de ses mouvements depuis l'exposition de 1936. Mais au contraire de Barr qui voulait faire connaître ses mouvements à un plus large public, le but de l'exposition de Rubin était de sécuriser le surréalisme dans le canon de l'art moderne. Toutefois, le canon selon Rubin était basé sur la compréhension formaliste de l'art, utilisé par Greenberg, et malgré le vaste champ de savoir sur les productions artistiques contemporaines, l'exposition devait favoriser la peinture et la sculpture³²⁸. De plus, « Dada, Surrealism and Their Heritage » était une tentative de Rubin pour définir la récente histoire de l'art « américaine » en incorporant dada et le surréalisme à l'histoire

³²⁶ Robert Pincus-Witten, cité dans Amy Newman, *Challenging Art : Artforum 1962-1974*, New York, Soho Press, 2003, p. 192.

³²⁷ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 120.

³²⁸ Sandra Zalman, *op. cit.*, p. 9.

de l'expressionnisme abstrait, et même au Pop Art. Barr et Rubin s'entendaient pour dire que dada et le surréalisme étaient essentiellement, dans les mots de Rubin : « les mouvements de vie, ou mouvements philosophiques, mouvements qui s'intéressaient en réalité davantage à la poésie, la psychologie, la politique, l'action à différents niveaux qu'aux œuvres d'art proprement dites³²⁹. »

Peut-être qu'avec l'écart temporel entre les deux expositions, Rubin considérait avec une certaine ironie ce qui resta de ces mouvements et ce qui caractérisait le mieux pour lui leur portée historique, c'était l'œuvre d'art elle-même³³⁰. Pour Rubin, l'importance culturelle de dada et le surréalisme était secondaire, car son but était d'inscrire ces mouvements dans l'histoire de l'art : « Je suis donc parti du principe que les œuvres peuvent être décrites dans des termes qui ont un sens pour l'histoire de l'art en général et pour la discussion sur les peintures et les sculptures modernistes en particulier³³¹ ». Dada et le surréalisme étaient acceptés comme étant des mouvements de l'art, mais ils n'avaient pas encore été institutionnalisés aux États-Unis. Dans ce sens, il était important de présenter dans cette exposition, l'héritage du surréalisme dans l'expressionnisme abstrait, bien qu'on ait voulu « effacer » son influence par le passé.

En 1968, l'exposition de Rubin, renforcée par son installation de la collection permanente du MoMA, légitima dada et le surréalisme dans le canon de l'art moderne, mais ne mentionnait pas, selon Sandra Zalman, un plus large problème — « dans le cadre d'une production élargie sur les pratiques artistiques de l'avant-garde, un canon basé uniquement sur la forme (formalisme) n'était pas quelque chose de durable ³³². » Des critiques de l'exposition mirent l'accent sur la « dépolitisation de l'art moderne » et la présentation « stérile » du musée³³³. À partir des années 1970, l'hégémonie du MoMA sera mise au défi de manière plus consistante par la nouvelle génération d'artistes, critiques et historiens de l'art. Dans une critique du MoMA publiée en 1978, les historiens de l'art Carol Duncan et Alan Wallach argumentaient que l'installation de la collection du musée d'art moderne présentait le surréalisme comme s'il s'était débarrassé des

³²⁹ William Rubin, entretien avec Ruth Bowman, cité dans Sandra Zalman, *op. cit.*, p. 9.

³³⁰ Sandra Zalman, *op. cit.*, p. 9.

³³¹ William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, Londres, Thames and Hudson, 1969, p. 8.

³³² Sandra Zalman, *op. cit.*, p. 13.

³³³ *Ibid.*, p. 13.

derniers vestiges de la raison et de l'histoire pour se retrouver dans le royaume mythique de l'expressionniste abstrait dans lequel la forme non figurative ou abstraite signifiait l'Absolu³³⁴. Pour Wallach et Duncan, l'installation du MoMA positionnait le surréalisme comme une porte par laquelle passer avant de continuer son chemin vers le triomphe de l'abstraction. Dès 1936, Barr proclamait que le surréalisme était un « mode de vie³³⁵ » et commença à associer le surréalisme avec l'idée d'une notion élargie du « fantastique » ; qui fut conçue d'une certaine manière comme le contrepoint à l'expansion des valeurs formelles qui étaient déjà associées à la compréhension du modernisme. Si Barr avait une vision inclusive de l'art moderne, et que la critique d'art persuasive de Greenberg avait inscrit le formalisme comme la base de l'évaluation esthétique. Les nouvelles recherches dans les années 1970 ouvrirent à nouveau le discours moderniste pour défier les limites du canon de l'art moderne³³⁶.

En fin de compte, la diversité esthétique du surréalisme, ainsi que ses engagements politiques et philosophiques, les expérimentations littéraires, et son inclusion dans la culture de masse, a contribué à bâtir une relation difficile avec le canon de l'art moderne aux États-Unis. Toutefois, la vision multidisciplinaire de Barr pour le MoMA — dans lequel la trajectoire de dada et le surréalisme peut être tracés côte à côte, avec notamment, une partie du cubisme et l'abstraction — est acceptée aujourd'hui ; comme la prolifération, des études sur le surréalisme — et son long héritage hétérogène — nous l'attestent. Dans les mots de Sandra Zalman, « le surréalisme est peut-être moderne, mais les questions qu'il pose sur ce qui constitue le canon et sur la manière d'élargir la compréhension de la pratique artistique sont résolument contemporaines³³⁷. »

³³⁴ Carol Duncan et Alan Wallach, « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis », dans *Marxist Perspectives*, vol. 1, n° 4, hiver 1978, p. 46-47. En ligne. < http://ftp.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week6_duncan_wallach.pdf >. Consulté le 25 mars 2023. Revenant sur l'article dans un essai de 1992, Alan Wallach déclara avoir été « le premier à tenter une analyse critique du MoMA et à intervenir dans ce qui avait été jusqu'alors un discours de célébration ». Alan Wallach, « The Museum of Modern Art: The Past's Future », *Journal of Design History*, vol. 5, n° 3, 1992, p. 214. En ligne. < <https://www.jstor.org/stable/1315838> >. Consulté le 25 mars 2023.

³³⁵ Alfred Barr, « Preface », *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, MoMA/Simon & Schuster, 1936, p. 8.

³³⁶ Sandra Zalman, *op. cit.*, p. 13.

³³⁷ *Ibid.*, p. 16.

5.5 Le prestige d'André Masson : retour en Europe

Après 1945, le surréalisme n'était plus centralisé autour d'une forte structure, et incluait plutôt une diaspora de groupes nationaux et d'individus autonomes. Les dernières expositions du groupe autour de Breton en 1947 et 1959, contrastaient avec les expositions surréalistes des années 1920 et 1930 et celle de 1942 à New York, avec une atmosphère de rétrospective historique³³⁸. Ces expositions ont reçu une belle attention à Paris et ont bénéficié d'une grande publicité, mais l'intérêt était davantage lié à la curiosité plutôt qu'à un engagement envers le surréalisme. Le mouvement avait gagné la culture de masse, mais elle n'intéressait plus la scène artistique parisienne qui était désormais ailleurs. Le surréalisme semblait être devenu un moment historique révolu. Si les expositions surréalistes d'après-guerre ont été critiquées pour leur optimisme, leur apolitisme, leur mondanité, et leur idiotie bourgeoise, ils conserveront malgré tout une influence profonde sur l'art à venir et le gout du public³³⁹. Jusqu'à sa mort, André Breton a continué de promouvoir les artistes qu'il déclarait surréalistes dans des généalogies, des manifestes, des revues, des dictionnaires, des festivals et des expositions. À sa mort, le 28 septembre 1966, Breton avait réussi à prouver que le surréalisme était l'un des mouvements les plus populaires du 20^e siècle.

Malgré la dévotion de Breton pour l'activité surréaliste, les anciens membres n'avaient plus aucun intérêt à frayer avec le groupe. Ils commencèrent à faire chemin à part. Max Ernst, Joan Miró et Jean Arp ont accepté des prix prestigieux à la Biennale de Venise en 1954. La même année, André Masson reçut à Paris, le Grand Prix national des arts pour l'ensemble de sa carrière. Pour reprendre les mots de Béatrice Joyeux-Prunel : « Ces décorations enfonçaient le mouvement de Breton, donc sa personne, dans une tombe qu'il n'aimait qu'en poésie³⁴⁰. » En vérité, les anciens surréalistes n'étaient pas du tout traumatisés par leur succès ; même qu'ils s'en réjouissaient : en 1961, Max Ernst donna le sujet du concours pour le prix de Rome à l'École nationale des beaux-arts³⁴¹ et en

³³⁸ William Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, New York, MoMA, 1968, p. 177.

³³⁹ Amy Dempsey, *Surréalisme*, Paris, Flammarion, 2019, p. 158.

³⁴⁰ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 73.

³⁴¹ D'après Pierre-Alexandre Mounier, *La Fin des prix de Rome de peinture (1946-1969)*, mémoire de Master 2, Université Paris-Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 147. Max Ernst fut « officiellement » exclu du groupe en 1955 après avoir « osé » accepter le prix de peinture lors de la 27^e Biennale de Venise.

1965, André Masson accepta de réaliser le nouveau plafond du Théâtre de l'Odéon, une commande du ministre de la Culture, André Malraux.

Dans une déclaration donnée au MoMA en 1945, André Masson a dit : « J'ai été associé au surréalisme. Avec moi, le surréalisme a été une affaire cyclique. Je faisais partie du premier groupe de surréalistes. Puis je me suis séparé d'eux... C'est pourquoi je suis solitaire ; je suis trop surréaliste pour ceux qui n'aiment pas le surréalisme, et pas assez pour ceux qui l'aiment³⁴². » Après avoir quitté définitivement le groupe surréaliste en 1943, Masson continua de travailler au Connecticut jusqu'à la fin de la guerre. Quand il retourna en France, Masson renoua avec Daniel-Henry Kahnweiler qui organisera du 11 au 29 décembre 1945, la première exposition d'après-guerre de sa galerie, « André Masson : œuvres rapportées d'Amérique 1941-1945 ».

D'après Camille Morando, les liens entre Masson et Kahnweiler témoignent d'une histoire singulière, notamment autour du surréalisme. Sans enlever le caractère indépendant de l'artiste, Morando explique que le marchand a toujours joué un rôle important dans les relations de Masson avec Breton. Le surréalisme semblait se placer dans une position contradictoire : « Le marchand, se démarquant rapidement du groupe de Breton, conserva dans son écurie, pendant cinquante ans, un peintre essentiellement reconnu comme un artiste surréaliste et dont il fut l'un des rares représentants³⁴³. » Cela dit, il se peut également que l'autoreprésentation individuelle de Masson ait nui à sa reconnaissance — au contraire de la représentation collective de plusieurs artistes surréalistes. Quoi qu'il en soit, le peintre et le marchand partageaient depuis cinquante ans des positions communes sur l'abstraction et le surréalisme. Ils sont devenus inséparables, ce qui était inhabituel pour des artistes. Kahnweiler a introduit Masson sur le marché de l'art parisien au milieu des années 1920 et il lui a consacré 17 expositions personnelles de 1924 à 1977 (de la rue d'Astorg à la rue Monceau), sans compter celles à l'international³⁴⁴. Lors de la donation de Louise et Michel

³⁴² Jean-Paul Clébert, *Mythologie d'André Masson*, Genève, Pierre Caillier, 1971, p. 75.

³⁴³ Camille Morando, « André Masson et Daniel-Henry Kahnweiler. Enjeux et relations de 1922 aux années 1940 », dans Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder (éd.), *Le surréalisme et l'argent*, Heidelberg, arthistoricum.net-Art-Books, 2021, p. 177. En ligne. < <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.612.c10910> >. Consulté le 21 mars 2023.

³⁴⁴ Camille Morando, *op. cit.*, p. 178.

Leiris en 1984, vingt-et-une œuvres de Masson ayant appartenu à Kahnweiler (décédé le 11 janvier 1979) entreront dans les collections du Centre Pompidou³⁴⁵.

Il faut mentionner que l'artiste dut attendre l'année 1965 pour que le Musée National de l'Art Moderne à Paris le consacre dans une grande exposition personnelle³⁴⁶. Malgré cela, Masson aura quand même eu des expositions prestigieuses durant des années 1950 et 1960 : « André Masson-Alberto Giacometti » à la Kunsthalle de Bâle³⁴⁷, une participation à la 29^e Biennale de Venise³⁴⁸, trois Documenta³⁴⁹, deux Salons de mai³⁵⁰ et des rétrospectives à Berlin, Amsterdam³⁵¹... À la suite de la rétrospective du MNAM en 1965, les expositions internationales se multiplieront, et les musées de Lyon, Marseille et Aix-en-Provence lui rendront hommage³⁵².

Le succès de Masson en Europe n'était plus quelque chose à ignorer aux États-Unis. Les universitaires, les historiens et les critiques d'art ne pouvaient plus faire fi du travail de Masson à cause de l'intérêt que portait Clement Greenberg au travail d'André Masson et son impact sur le développement de l'expressionnisme abstrait, notamment chez Jackson Pollock. Cela dit, l'un des premiers théoriciens sur le sujet a été l'historien de l'art, William Rubin. La recherche sur Masson et Pollock amènera Rubin à donner une nouvelle valeur culturelle et historique à cet artiste français

³⁴⁵ Quatorze tableaux et sept dessins, datés de 1921 à 1955. Mentionnons que cette donation faisait partie d'une collection de plus de 200 œuvres léguées au Musée national d'art moderne en 1984, et fut d'ailleurs présentée au Centre Pompidou (22 novembre 1984-28 janvier 1985), en même temps que l'hommage rendu au célèbre marchand, éditeur et écrivain.

³⁴⁶ *André Masson*, Paris, MNAM, mars-mai 1965. Une rétrospective avec 235 œuvres (peintures, tableaux de sable, pastels, gouaches et dessins, gravures, livres illustrés, objets surréalistes et sculptures, datés de 1923 à 1964). Catalogue d'exposition publié par Jean Cassou avec des notices d'Antoinette Huré. Il s'agit de la première exposition personnelle de l'artiste dans un musée français.

³⁴⁷ *André Masson-Alberto Giacometti*, Bâle, Kunsthalle, 6 mai-11 juin 1950.

³⁴⁸ *29 Biennale internazionale d'arte*, Venise, 14 juin-19 octobre 1958. Une salle entière est réservée pour Masson.

³⁴⁹ *La documenta I*, Cassel, 16 juillet-18 septembre 1955; *documenta II*, Cassel, 11 juillet-11 octobre 1959; *documenta III*, Cassel, 28 juin-6 octobre 1964. Expositions internationales.

³⁵⁰ *XIV^e Salon de mai*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 11 mai-1^{er} juin 1958; *XV^e Salon de mai*, Paris, MNAM, 9-31 mai 1959. Expositions internationales. Le Salon de mai disparaît en 2014.

³⁵¹ *André Masson*, Berlin, Akademie der Künste, 3 mai-24 juin 1964; *André Masson*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 juin-19 juillet 1964.

³⁵² *André Masson*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, juin-septembre 1967; *André Masson*, Marseille, Musée Cantini, juillet-septembre 1968; *André Masson. Œuvres de 1921 à 1975*, Aix-en-Provence, Musée Granet, Palais de Malte, 10 juillet-15 septembre 1975.

méconnu aux États-Unis, ouvrant, éventuellement, la possibilité d'une future rétrospective au Museum of Modern Art de New York.

5.6 La consécration d'André Masson : la rétrospective du MoMA

Après la Seconde Guerre mondiale, des étudiants et des critiques se sont entendus pour dire que la période américaine (1941-1945) d'André Masson fut d'une fécondité inhabituelle. Même si Masson arriva en Amérique en tant qu'artiste accompli et respecté, il ne croyait pas avoir accompli ses créations les plus ambitieuses. Masson, lui-même, voyait le séjour américain comme un tournant majeur, une période de réalisation énorme :

« Quel que soit le nombre d'années qu'il me reste à vivre, c'est en Amérique que les choses se sont précisées pour moi ; c'est là que je suis allé le plus loin, que j'ai muri. C'est le point central. Il y a toujours un noyau vers lequel un peintre est attiré... Le pays est plus cosmique que la France, par le climat, les pluies de météores, les éclairs, la puissance de la terre. J'ai donc réalisé aux États-Unis quelque chose que je voulais faire depuis longtemps, mais j'ai toujours connu la révélation du lieu³⁵³. »

Il n'est pas surprenant de penser que le public des États-Unis a favorisé cette période de créativité. En 1949, Robert Coates, qui a écrit une série d'articles sur Masson, nota que contrairement à plusieurs de ses confrères exilés, Masson a profité grandement de son séjour aux États-Unis³⁵⁴. Vingt ans plus tard, William Rubin a jugé que les peintures américaines étaient parmi les meilleurs de la carrière de l'artiste, égalisant seulement les tableaux de sable de 1927³⁵⁵. Le critique d'art George Duby a exprimé un point de vue³⁵⁶ similaire alors que

³⁵³ Gilbert Brownstone, *André Masson : Le vagabond du surréalisme*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1975, p. 130.

³⁵⁴ Robert Coates, « The Art Galleries », *The New Yorker*, 19 novembre 1949, p. 32.

³⁵⁵ William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, Abrams, 1969, p. 364.

³⁵⁶ Voir George Duby, « Chronologie d'André Masson », *Cahiers du sud*, vol. 48, n° 361, 1961, p. 454-458.

d'autres Européens, dont l'appréciation de Masson tend généralement à être plus large, ont reçu les peintures américaines avec un grand enthousiasme³⁵⁷.

À 80 ans, André Masson était sans aucun doute devenu une personnalité exceptionnelle dans l'histoire de l'art de la première moitié du 20^e siècle. Même à l'époque de sa rétrospective au MoMA, l'artiste resta, selon Doris Ann Miller Birmingham, une figure controversée : « son art a souvent été décrit comme difficile ou insaisissable, ou inaccompli³⁵⁸. » Malgré le considérable intérêt que la période américaine a engendré dès les années 1940, le travail de Masson est resté, de manière générale, le sujet de peu d'études systématiques. Le catalogue qui accompagnait la grande rétrospective « André Masson » (célébrant son 80^e anniversaire) au MoMA, a été la première tentative de documenter la carrière entière de Masson, et de retracer les sources et le développement de son art³⁵⁹. Néanmoins, il reste encore du travail à faire pour comprendre les étapes individuelles de sa carrière artistique.

5.6.1 De Greenberg à Rubin

Quand William Rubin a créé la rétrospective « Dada, Surrealism and Their Heritage », la plupart des surréalistes étaient morts ainsi que son fondateur André Breton³⁶⁰. Dans ces conditions, il était donc logique en 1968 que la perspective d'une rétrospective soit quelque chose de réalisable. Après la fin de ce projet, Rubin publia sa grosse étude *Dada and Surrealist Art* (publiée par Abrams en 1969) où on retrouvait une section sur les premières œuvres de Masson. Le commissaire du MoMA

³⁵⁷ Voir par exemple, Georges Bataille, « André Masson à la Galerie Louise Leiris », *Labyrinthe*, n°16, 15 janvier 1946, p. 2; André Fermigier, « Paris-New York 40-45 », *Art de France*, 1964, IV, pp. 218-235; et José Pierre, *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Rencontre Lausanne, 1967, pp. 78-79.

³⁵⁸ Voir Doris Ann Miller Birmingham, *André Masson in America : The Artist's Achievement in Exile 1941-1945*, thèse de doctorat, Université du Michigan, 1978, p. 3. Ces discussions furent exprimées par plusieurs curateurs et universitaires. Voir les écrivains américains : Lawrence Alloway « Masson and His Protagonists », *Art News and Review*, n°7, 30 avril 1955, p. 4; James R. Mellow, « A Look at a Burnt-Out Case of a Peculiar Sort », *The New York Times*, 3 décembre 1964, section 2, p. 21; Hilton Kramer, « Masson Remains an Artist who is not Quite There », *The New York Times*, 13 juin 1976, section D, p. 35; et Harold Rosenberg, « Mediumistic Artist », *The New Yorker*, 16 août 1976, pp. 76-80.

³⁵⁹ William Rubin et Carolyn Lanchner, *André Masson* (catalogue d'exposition), New York, MoMA, 1976. La rétrospective eut lieu du 2 juin au 17 août 1976. Lorsque l'exposition voyagea aux Galeries nationales d'expositions du Grand Palais (5 mars-2 mai 1977), le catalogue fut traduit en français.

³⁶⁰ À part Masson, on peut compter, entre autres, Dalí, Miró, Ernst, Aragon et Soupault et ceux affiliés au mouvement, tels que Duchamp (qui décède le 2 octobre 1968), Luis Buñuel, Man Ray, Roberto Matta, Wilfredo Lam, Hans Bellmer, Richard Oelze, Leonora Carrington, Eileen Agar, Jacqueline Lamba, Dora Maar, Lee Miller, Toyen et Meret Oppenheim.

était fasciné par le travail de Masson à cause de ses liens pertinents avec le développement de l'expressionnisme abstrait — un sujet qui fascinait déjà Clement Greenberg dans les années 1950. L'intérêt de Greenberg pour Masson influencera Rubin à poursuivre dans cette tendance devenue historique, plutôt que d'approcher le sujet de façon intrinsèque. Rubin se souvenait du discours de Greenberg lors d'un symposium en 1953 :

« La présence d'André Masson de ce côté-ci de l'Atlantique pendant la guerre nous a été d'une utilité inestimable. Bien qu'inabouti, et tragiquement, il reste le plus important des peintres, à l'exception de Miró, de la génération qui a suivi celle de Picasso. Il a, plus que quiconque, anticipé la nouvelle peinture abstraite, et je ne crois pas qu'on lui en ait suffisamment rendu hommage, et je crois qu'il n'a pas reçu assez de crédit pour cela³⁶¹. »

Dans les années 1950, William Rubin commençait à s'intéresser au surréalisme, organisant même sa première exposition sur un ancien surréaliste, le peintre chilien Roberto Matta. En effectuant des recherches sur Matta, Rubin devait sûrement savoir que l'artiste chilien avait été influencé par son ami Arshille Gorky, et qu'ils avaient participé ensemble aux activités surréalistes de Breton ; rencontrant probablement André Masson en 1941-1943. Rubin devait bien connaître le travail d'André Masson, car il possédait quelques œuvres dans sa collection personnelle³⁶². Il fit d'ailleurs le don au MoMA du dessin *Gérard de Nerval* (1940) en 1958. La même année, il fut invité par la Saitenberg Gallery (New York) pour écrire l'avant-propos de l'exposition « André Masson. Recent works and earlier paintings » (7 avril-17 mai 1958). Son texte « The integrity of André Masson » fut utilisé pour le livret de la rétrospective Masson à la Malborough Fine Art Gallery (Londres) en octobre-novembre 1958.

À partir de 1958, Rubin commença à effectuer des recherches sur André Masson afin d'établir des liens avec la peinture américaine. En faisant des liens avec les périodes de 1924-1929 et 1941-1945, il rapprocha la peinture de Masson avec celle de Jackson Pollock. À cause de leur proximité

³⁶¹ Je traduis ici Clement Greenberg, « Is The French Avant-Garde Over-Rated? », *Art Digest*, 15 septembre 1953; réimprimé comme « Contribution to a Symposium » dans son *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 126.

³⁶² D'après Françoise Levailant, dans André Masson, *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, édition établie par Françoise Levailant, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1976, p. 62.

géographique durant les années de guerre, Masson et Pollock commencèrent d'ailleurs à avoir des études sur leurs similarités — une tendance dont Rubin devint l'un des plus importants théoriciens à la fin des années 1950. Les remarques de Greenberg ont initié des discussions entre l'art de Masson et la génération de Pollock. Malheureusement, ces discussions ont eu une production minimale, car elles étaient basées sur une compréhension incomplète du travail et des activités de Masson pendant son exil³⁶³.

5.6.2 Rubin en 1959 : « Notes on Masson and Pollock »

En novembre 1959, William Rubin publia dans *Arts*, « Notes on Masson and Pollock » où pour la première fois, l'historien tentait de voir des relations possibles entre une *Pasiphaé* (1943) de Masson et une œuvre de 1943 par Pollock portant le même nom. Dans sa thèse de doctorat de 1978, Doris Ann Miller Birmingham expliquait que les historiens ont réalisé que les premiers dessins automatiques de Masson et même peut-être, ses tableaux de sable, sont d'importants précurseurs au *dripping* de Pollock. Ils ont également remarqué des différences significatives entre le travail automatique de Masson et l'expression gestuelle de Pollock à la fin des années 1940 et au début des années 1950³⁶⁴. Les suggestions de Rubin en 1959 sur l'influence de la *Pasiphaé* de Masson sur Pollock sont devenues « presque une doctrine dans certains cercles d'historiens de l'art³⁶⁵. » Birmingham ajoutait que les historiens de l'art français était particulièrement anxieux d'établir la place de Masson dans l'art du 20^e siècle, répétant sans cesse que le *Pasiphaé* de Masson était la source de l'œuvre de Pollock³⁶⁶. Dans les faits, l'œuvre de Masson a seulement été complétée à la fin de 1943, et exposée à la galerie de Paul Rosenberg à partir du mois de mai 1944. Il aurait été impossible pour Pollock d'avoir vu en personne, l'œuvre de Masson dans son atelier de New Preston en 1943. Donc, William Rubin avait à tort écrit que le tableau de Masson avait été exposé en 1943 et qu'elle avait été louangée plus tard par Clement Greenberg dans sa révision de l'exposition chez Paul Rosenberg (« Notes on Masson and Pollock », pp. 41-42). En révisant cette

³⁶³ Doris Ann Miller Birmingham, *André Masson in America : The Artist's Achievement in Exile 1941-1945*, thèse de doctorat, Ann Arbor, Université du Michigan, 1978, p. 4.

³⁶⁴ William Rubin a décrit en toute confiance les différences entre les inventions linéaires de Masson et Pollock. Voir W. Rubin, « Notes on Masson and Pollock », *Arts*, New York, n° 34, novembre 1959, pp. 36-43, et W. Rubin « André Masson and Twentieth Century Painting » dans le catalogue *André Masson*, New York, MoMA, 1976, pp. 67-69.

³⁶⁵ Doris Ann Miller Birmingham, *op. cit.*, p. 163.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 163-164.

exposition, Greenberg avait simplement écrit que *Pasiphaé* (et une autre peinture, *Thésée*) « représentait une petite avancée » (The Nation, n° 158, 20 mai 1944, pp. 604-605)³⁶⁷.

De plus, les deux œuvres sont très différentes l'une de l'autre : l'atmosphère torride des couleurs brumeuses et ses rythmes ondulants ne trouvent aucun écho au tableau de Pollock. D'après Birmingham, le parallèle que Rubin suggérait sur l'imagerie est trop vague pour être signifiant. Toutefois, rien n'empêchait Pollock de voir des œuvres de Masson dans des galeries new-yorkaises à partir de 1942. Dans son article, Rubin nota plusieurs éléments « massonniens » dans les œuvres de Pollock durant les années 1943-1944, car l'artiste américain était très intéressé par le mythe et un mode de peinture plus figuratif entre 1941 et 1944. Il aurait pu très bien être ouvert à l'influence de l'imagerie de Masson. Mais à partir de 1944-1945, le travail de Pollock devenait de plus en plus abstrait alors que les œuvres de Masson devenaient plus figuratives³⁶⁸, donnant l'impression que les deux artistes commençaient à prendre des chemins différents. Doris Birmingham conclut que Pollock a sûrement été influencé par Masson durant cette période, entre autres pour son engagement avec le dessin automatique durant l'hiver 1944-1945. Elle écrit : « Il est possible que les dessins au pinceau orientalisants de Masson aient fourni un stimulus, car même s'ils conservent des éléments figuratifs, leur expressionnisme agité et leur planéité emphatique anticipent certains aspects clés des configurations linéaires de Pollock³⁶⁹. »

Durant l'hiver 1944-1945, Pollock a travaillé à l'Atelier 17 où Masson réalisait ses gravures. Toutefois ses dessins ne sont pas basés sur les dessins automatiques de Masson, mais sur des idées de sa période mythologique avec *Pasiphaé*. Cela dit, il est encore possible que Pollock ait retravaillé d'anciennes idées de Masson dans une nouvelle esthétique radicale. En faisant la dissolution du mélange des hiéroglyphes dynamiques de *Pasiphae* (ou *She-Wolf*) et le tachisme hasardeux de ses dessins plus abstraits. En réussissant à effacer la figure en remplissant la surface avec des lignes gestuelles, Pollock était en train d'avancer vers un concept d'une expression spontanée totale qui deviendra la base de son *all-over*. Pour Birmingham, « ce concept était implicite dans la ligne automatiste, les motifs de type-écran et la surface densément articulée du

³⁶⁷ Voir, Doris Ann Miller Birmingham, *op. cit.*, p. 173, note 40

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 166.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 166.

Pasiphaé de Masson³⁷⁰. » Elle conclut : « C'est le génie de Pollock qui traduira l'idée provisoire de l'artiste plus âgé en un style révolutionnaire³⁷¹. » Prouvant avec nul doute que Masson était un artiste original et ouvert à de nouvelles expériences ; un passionné de l'art ayant l'habilité de fusionner la forme poétique avec du contenu humaniste. Il était une force avec laquelle il fallait compter.

5.6.3 On critique la rétrospective de Masson

À l'âge de 80 ans, André Masson fut l'un des derniers surréalistes majeurs à recevoir une grande rétrospective (2 juin-17 août 1976). La rétrospective de l'artiste est présentée le même mois que la grande exposition « André Masson 200 dessins » (10 juin-12 septembre 1976) au Musée d'art moderne de la ville de Paris. William Rubin était probablement séduit par l'idée que deux importantes expositions, l'une à Paris et l'autre à New York aient lieu en même temps pour célébrer le 80^e anniversaire de l'artiste. L'exposition du MoMA fut ensuite présentée à Houston (27 octobre-28 novembre 1976) et aux Galeries Nationales du Grand Palais à Paris (5 mars-2 mai 1977) avec un catalogue traduit en français. Donc, il avait quatre expositions à l'intérieur d'un délai très court. Cela dit, l'exposition du MoMA n'a pas été particulièrement bien accueillie.

Dans le *New Yorker*, Harold Rosenberg décrivit la rétrospective comme « une exposition en proie à des problèmes³⁷². » Dans l'article « Masson the Misjudged » du 4 juin 1976, l'auteur John Russell ne cacha pas que le MoMA avait prit un risque en disant « oui » à une rétrospective sur André Masson. Selon lui, « Masson a fait plusieurs mauvaises peintures dans sa vie et que, pour deux raisons liées, l'œuvre a mondialement une certaine qualité dérangeante, que tout le monde ne veut pas endurer³⁷³. » En réalité, André Masson n'a jamais aimé poursuivre un style particulier à cause de la routine, et parce qu'il ne voulait pas suivre les dictats de Breton ou d'autres. Un manque d'expositions permettant de bien comprendre son travail pourrait être une autre raison.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 168.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 168.

³⁷² Harold Rosenberg, « Mediumistic Artist », *The New Yorker*, 16 août 1976, pp. 76-80.

³⁷³ John Russell, « Masson the Misjudged », *The New York Times*, le 4 juin 1976, p. 67.

Dans son article, John Russell reconnaissait que l'art de Masson était bien défendu au MoMA : « Il y a même des moments où nous pourrions le prendre pour un grand peintre trop longtemps mal jugé et sous-estimé³⁷⁴. » Il félicita même le musée pour son choix judicieux de peintures de grandes dimensions et la partie sur les « chefs-d'oeuvre » de la période américaine de Masson. Là-dessus, Russell note :

« Cette période a récemment été considérée en grande partie dans le contexte de l'influence (ou de l'absence d'influence, selon les points de vue) de Masson sur la peinture américaine. L'un des mérites du long essai de William Rubin dans le catalogue est qu'il n'insiste pas du tout sur ce point³⁷⁵. »

Effectivement, Rubin et Lanchner ont tous deux abordé l'influence de Masson sur la peinture américaine dans le catalogue de l'exposition. Ils se sont penchés par exemple sur le passage de l'artiste en Martinique et l'impact de la faune et la flore sauvage américaine sur le travail de Masson. Ils ont regardé attentivement le rapport de Masson avec la nature qui a souvent été reléguée au second plan par rapport à ses thèmes plus subversifs. Rubin et Lanchner expliquaient des choses sur le thème de la nature que Masson avait peu exploré avec autant de ténacité lorsqu'il vivait en Europe avant la guerre à l'exception peut-être de la période des forêts (1922-1924) et son séjour en Espagne. À la fin de son article, Russell conclut que cette exposition serait simplement le début d'une meilleure compréhension sur cet artiste majeur du XX^e siècle.

Dans l'article du *New York Times* intitulé « Masson Remains An Artist Who Is Not Quite There » du 13 juin 1976, le critique Hilton Kramer avait une opinion mitigée sur l'exposition André Masson au MoMA. Il reconnaissait sa place dans l'art moderne sans lui donner trop d'éloges, et le considérait comme une figure curieusement insaisissable :

« Dans le passé, en lisant sur lui et en voyant certaines images, on avait toutes les raisons de croire à son importance, mais ces images n'étaient jamais assez nombreuses,

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 67.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 67.

ni assez puissantes ou définitives, pour confirmer cette importance. Il fallait faire preuve d'une grande foi³⁷⁶. »

Selon Kramer, il était nécessaire d'organiser une rétrospective sur Masson « pour régler la question et révéler l'artiste qui, d'une manière ou d'une autre, était resté dans l'ombre d'une carrière prestigieuse³⁷⁷. » La rétrospective du MoMA, organisée par William Rubin, comprenait plus de 80 peintures et un grand nombre de dessins accompagnés d'un livre de premier ordre sur le sujet. Pourtant, selon Kramer, un problème persistait :

« Même avec une œuvre de cette envergure, M. Masson reste un artiste qui n'est pas tout à fait là. Il semble donc raisonnable de conclure que le problème ne vient pas de nous, mais du travail de M. Masson³⁷⁸. »

Pourtant, le critique ne niait pas le rôle « pionnier » de Masson au début de la peinture surréaliste, notamment avec l'automatisme — ses premiers dessins automatiques, puis ses peintures à l'huile — et ses tableaux de sables de 1926-1927. Cela dit, Kramer continua de critiquer l'artiste en notant :

« Sa sensibilité n'a jamais été suffisamment primitive ou ludique pour lui permettre le genre de libération radicale que ses idées exigeaient. [...] Il était tout simplement trop savant et trop pieux pour être [provocateur]. Solennel là où Miró était comique, pesant là où Ernst était à la fois visionnaire et ironique, André Masson est resté un artiste solidement enfermé dans les limites de l'art qu'il cherchait à perturber — le cas classique d'un prophète qui n'a pas lui-même accédé à la terre promise³⁷⁹. »

Toutefois, Kramer reconnaissait le talent en dessin et le choix des sujets littéraires de l'artiste. Il complimenta l'intensité des sentiments et la grandeur de sa vision pour la *Justine* de Sade, mais également pour ses autoportraits de Breton et les illustrations de son « Anatomie de mon Univers ». Il applaudit ses dessins persuasifs et leur poésie provocatrice. La force de Masson était dans les

³⁷⁶ Hilton Kramer, « Masson Remains An Artist Who Is Not Quite There », *New York Times*, 13 juin 1976, p. 105.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 105.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 105.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

dessins : « C'est dans les dessins que l'artiste trouve la liberté d'habiter avec aide dans ce pays de l'esprit qui est sa véritable patrie³⁸⁰. » À la fin de son article, Kramer conclut que Masson était devenu un artiste important sur le plan historique, mais trop inégal sur le plan des réalisations.

Selon lui, quand un historien de l'art tente de justifier une exposition avec le plus de preuves possible, le connaisseur lui, préfère sélectionner ce qu'il voit³⁸¹. William Rubin était bien conscient de ce dilemme, et réalisa une exposition d'historien de l'art : la présentation exhaustive d'une carrière autrefois connue aux États-Unis par bribes et fragments, ainsi accompagnés d'un catalogue monographique consacré à André Masson écrit par des historiens de l'art. D'ailleurs, il est surprenant que cet ouvrage ne comporte pas d'index, car il a quand même été le premier ouvrage de référence sur Masson.

Finalement, ces critiques n'étaient pas si négatives envers les accomplissements de Masson, mais semblaient laisser entendre que la variété de son travail constituait une sorte d'échec. L'historien de l'art Thomas B. Hess ira jusqu'à écrire : « Avez-vous déjà vécu une période où rien ne semblait aller ? », et de poursuivre un peu plus loin avec « Quelqu'un d'autre faisait toujours mieux ce que Masson essayait de faire³⁸². » Ces commentaires sont assez injustes et passent à côté de l'essentiel — Masson n'essayait pas de cristalliser une méthode qui pourrait être utilisée par d'autres artistes comme le cubisme. Au contraire, Masson voulait communiquer à sa manière la vérité sur le monde, utilisant ses propres méthodes à sa disposition.

Suite à l'exposition de Masson au Grand Palais en 1977, le nombre d'expositions de Masson aux États-Unis semblerait se déclinier. Il a eu bien sûr d'autres expositions à New York sur Masson au courant des années 1980 et 1990, tel que l'exposition « André Masson : 1941-1945 Water Air Earth Fire » à la Marisa Del Re Gallery en 1981 et les deux expositions de la Kouros Gallery : « André Masson Works From 1923-1944 » (1986) et « André Masson Work of The Forties » (1996). La galerie de Marisa Del Re publiera en anglais, le catalogue raisonnée des sculptures d'André Masson, écrit par Roger Passeron en 1988. Les œuvres de Masson ont figuré surtout dans des expositions

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 105.

³⁸² John Dorfman, « André Masson: A Brush Dipped in Fire », *Art & Antiques*, 2019. En ligne. <<https://www.artandantiquesmag.com/andre-masson-retrospective/>>. Consulté le 28 janvier 2024.

de groupe tenues dans des galeries et musées, mais ont continué d'influencer le monde de l'Art surtout à cause de son lien avec le surréalisme et le mouvement moderniste.

Il faut garder en tête qu'en France et dans le reste de l'Europe, l'œuvre de Masson était davantage célébrée qu'aux États-Unis. En 1981, le Musée d'art moderne de Céret organisa une grande exposition intitulée « André Masson. Rétrospective 1918-1977 ». L'année suivante, On célébra à Paris son 85^e anniversaire avec une exposition au Centre George Pompidou, musée national d'Art moderne. Il y a eu aussi une rétrospective sur ses travaux de scènes en 1983 qui a été organisée au Théâtre du Rond-Point à Paris, avec un texte signé par Michel Leiris. La même année, Masson a eut sa dernière exposition à la Galerie Louise Leiris, « Masson. “‘Instants’”, 67 œuvres 1948—1953 » avant la donation de leur collection au Centre Pompidou.

À Paris, les œuvres de Masson étaient montrés, entre autres, dans les galeries Jean-Jacques Dutko (1985), Jacques Bailly (1989) et Odermatt-Cazeau (1991). Avant son décès, on présenta une rétrospective de ses dessins à la Hayward Gallery de Londres en 1987. Par la suite, d'autres expositions importantes ont suivi, dont la rétrospective complète de son œuvre « André Masson (1896-1987) » au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia à Madrid en 2004. Une des dernières grandes expositions compréhensives à New York sur l'art de Masson fut « André Masson, The Mythology of Desire : Masterworks from 1925 to 1945 » à la galerie Di Donna (27 avril-15 juin 2012). Cette exposition comportait plus d'une trentaine d'œuvres de l'artiste qui positionna André Masson comme une figure unique de l'histoire de l'art : un artiste ayant suivi les événements les plus cataclysmiques du XX^e siècle : les deux guerres mondiales et la Guerre d'Espagne. Toutefois, cinquante ans après l'exposition du MoMA, il manque aujourd'hui une grande rétrospective majeure de Masson en Amérique.

CONCLUSION

Après 1976, le MoMA continua d'acquérir des œuvres de Masson, tout en exposant ses dessins, ses peintures, ses gravures et même des sculptures de l'artiste. Certaines des œuvres n'appartenaient pas nécessairement à la collection du MoMA, mais elles continuaient d'être incluses dans les activités du musée. L'ancien directeur du MoMA, Alfred Barr considérait d'ailleurs le tableau *La Bataille de poissons* (1926) — l'une des premières œuvres surréalistes à entrer au musée — comme un chef-d'œuvre de l'art surréaliste, donc une œuvre exceptionnelle et emblématique de la collection.

En plus d'être présenté à l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism », ce tableau de sable fut montré à la première exposition de la collection « permanente » consacrée aux meilleures peintures de la collection du musée. L'œuvre était accrochée dans l'une des nouvelles galeries rénovées du musée au second étage. L'exposition s'appelait « Painting, Sculpture and Graphic Arts from the Museum Collection » et dura du 2 juillet 1946 au 12 septembre 1954. Au mois d'août 1954, le tableau fit partie de l'exposition de peintures pour le 25^e anniversaire du MoMA. Les organisateurs accrochèrent *La Bataille de poissons* de Masson au côté de ses œuvres, *La chanteuse de rue* (1941) et *Méditation sur une feuille de chêne* (1942). Le tableau est apparu dans plusieurs expositions de référence dont « Painting & Sculpture II » (20 novembre 2004-5 août 2015) qui couvrait trois décennies (1940-1960). Ce genre d'exposition « permanente » est toujours présenté dans les galeries de la collection de peintures et sculptures : au deuxième étage, il a l'art contemporain des années 1960 à aujourd'hui, ainsi que les gravures et les livres illustrés; le troisième étage est dédié à l'architecture, le design, le dessin et la photographie; le quatrième étage aux peintures et les sculptures des années 1940 aux années 1960; et le cinquième étage montre les peintures et les sculptures des années 1880 à 1940.

Depuis 1960, une partie de la collection Masson figure dans quelques expositions monographiques : « The Art of Assemblage » (1961), « Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers » (1964), « Dada, Surrealism and Their Heritage » (1968) ou encore « Four Americans in Paris : The Collections of Gertrude Stein and Her Family » (1970-1971). Les œuvres de Masson font souvent partie d'expositions sur la collection de gravures et de dessins du musée : « The Modern Drawing :

100 works on Paper from the Museum of Modern Art » (1983-1984), « A Century of Artists Books » (1994-1995) et « Drawing from the Modern 1880-1945 » (2004-2005). Parfois, les œuvres du peintre français sont présentées ou mentionnées dans de grosses expositions sur des artistes célèbres, tels que « Fernand Léger » (1998) et « Joan Miró: Birth of the World » (2019). Dernièrement, des travaux de Masson ont été présentés dans une exposition thématique de longue durée organisées par des commissaires du Département de peinture et sculpture du MoMA. S'intitulant « 401 Out of War » (2019-2023) — il s'agissait d'une exposition organisée dans la salle 401 au quatrième étage. Une exposition sur les artistes surréalistes réfugiés à New York où la présence des artistes et des marchands d'art ont changé la scène culturelle de la ville. Une époque où les artistes européens échangeaient leurs idées avec leurs homologues américains et vice-versa. Selon l'historique des expositions au MoMA, les œuvres de Masson auraient été exposées approximativement dans 93 expositions depuis 1945, et dix-neuf d'entre elles auraient eu des catalogues monographiques³⁸³.

Les dernières œuvres acquises par le MoMA

À la fin des années 1970, des œuvres d'André Masson continuèrent d'être offertes au MoMA. On offrit anonymement un important dessin automatique (datée de 1924) au musée en 1978, et l'ancien commissaire d'exposition du MoMA, James Thrall Soby légua un autre dessin automatique représentant une *Bataille de poissons* (1927) en 1979. Dans les décennies suivantes, on continua d'offrir généralement des gravures réalisées par Masson dans les années 1940, ainsi que des dessins et des tableaux de la période américaine. Aujourd'hui, le MoMA possède une très belle collection d'André Masson centrée autour des années 1920 et 1940 avec de nombreuses gravures des années 1940 et 1950. Bien que nous ne pouvons pas parler pour chacun des donateurs américains, nous croyons que ces personnes ont été influencées par la création de cette histoire de l'art moderne légitime où des spécialistes comme Barr et Rubin ont valorisés deux périodes symboliques de Masson : les années surréalistes de 1924 à 1929 et l'exil américain de 1941 à 1945.

³⁸³ Voir MoMA, *Whats' on*, « Exhibition history – André Masson », 2024. En ligne. < https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/?constituent_id=3821&sort_date=closing_date&mde_type=Exhibition&location=both&begin_date=1929&end_date=now&q= >. Consulté le 31 mars 2024.

Dans un cours académique, André Masson a sa place dans l'histoire de l'art comme le créateur des premiers dessins et peintures surréalistes dites « automatiques » des années 1923 à 1928 et reprises plusieurs fois dans sa carrière par la suite. Aux États-Unis, on aime particulièrement les œuvres de la période américaine, car elles auraient influencé des artistes majeurs comme Arshille Gorky, Mark Rothko, Jackson Pollock et Cy Twombly. Encore une fois, tout ceci n'est que spéculatif, mais on ne peut pas s'empêcher de penser que les donateurs anticipaient ces choses-là lors de la donation. Ceux-ci priorisaient pour le MoMA des œuvres des années 1920 et 1940. Cela ne veut pas dire que le Musée accepte seulement des œuvres d'une certaine période, mais qu'elle favorise, selon nous, l'une plus que l'autre. Même André Masson a compris cela lorsqu'il a offert deux tableaux de 1944 et 1945 au MoMA³⁸⁴, car il savait depuis longtemps que ses œuvres fascinaient les musées américains³⁸⁵.

Les donateurs américains ont offert plusieurs œuvres des années 1940 : Les philanthropes Ruth Gilliland Hardman et William Kistler III offrit en 1975, la peinture *Andromède* (1943); Frances Beatty donna en 1982, la gravure *Femme poursuivie* (vers 1946, imprimée en 1958) ; le « Georges and Joyce Wein and Emily Fisher Laudau Fund » offrit la peinture *Pasiphaé* (1942) en 1999 ; Rubin donna le dessin surréaliste *Invention du Labyrinthe* (1942) en 2001 ; la gravure *Enlèvement* (vers 1946, imprimée en 1958) fut donné par Craig et Mary Barnes en 2006 ; et Richard S. Zeisler légua la peinture *Méditation du peintre* (1943) au MoMA en 2007. Cela dit, le MoMA reçut également des œuvres de d'autres périodes : le « Abby Aldrich Rockefeller Fund » offrit le livre illustré, *L'inutile parole 1964-1984* (1984)³⁸⁶ par Pierre André Benoît en 1986 ; Dorothy Miller donna par échange, le livre illustré, *Hommage à Picasso* (1973)³⁸⁷ en 1987 ; le « Gilbert Kaplan Fund » offrit la gravure *Métamorphose* (1961) en 1997 ; Jerry I. Speyer et Katherine Farley offrit en 2003, la gravure « Aénos et ses enfants » (1966) qui fut publiée pour la première fois dans le livre *Flight* (1971) par The International Rescue Committee ; enfin, Lawrence Saphire, donna en 2014, les gravures *Drame* et *Orphée*, toutes les deux réalisées vers 1933 et imprimées en 1972. Ces

³⁸⁴ En 1976 et 1977, Masson offrit *La Curée* [*The Kill*] (1944) et *Pasiphaé* (1945).

³⁸⁵ André Masson, « Propos du surréalisme », dans André Masson, *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, édition établie par Françoise Levallant, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1976, p. 36.

³⁸⁶ Le livre contient une pointe sèche de Masson.

³⁸⁷ Le livre contient une aquatinte de Masson.

deux gravures sont les derniers dons à ce jour en 2024. Entre 1980 et 2014, le MoMA reçut un total de onze œuvres en 34 ans.

Il faut expliquer cette diminution des dons au MoMA. Dans les faits, André Masson cessa de peindre aux débuts des années 1980, car son état de santé ne le permettait plus de peindre. Bien qu'il se déplaçât en fauteuil roulant vers la fin de sa vie, il garda une grande passion pour la lecture, et les conversations érudites. À sa mort, le 28 octobre 1987, de nombreux musées en France et à l'étranger conservaient déjà une grande partie de ses œuvres majeures. Le reste de ses travaux faisaient partie de sa propre collection, celle de ses proches, les collections de galeries d'art et des collectionneurs privés.

Depuis sa mort, le monde de l'art continue perpétuellement de changer et le MoMA possède une collection évolutive qui ne s'intéresse pas uniquement à André Masson, mais à toute une panoplie d'artistes anciens et contemporains. Si le MoMA a connu une augmentation des œuvres de Masson à la fin des années 1990 et au début des années 2000, c'est peut-être en raison des célébrations autour du 100^e anniversaire de l'artiste ou de l'intérêt croissant des spécialistes pour ses œuvres des années 1930. Des étudiants universitaires écrivaient des mémoires et thèses orientées autour de cette période en France, en Angleterre et aux États-Unis³⁸⁸.

Les musées commençaient à réaliser de grandes expositions thématiques sur André Masson dont voici une sélection : « Masson [et] Bataille », Musées des Beaux-Arts d'Orléans et Musée municipal de Tossa de Mar, 1993-1994 ; « Masson : massacres, métamorphoses, mythologies », Musée des Beaux-Arts de Berne, 1996 ; « André Masson, un combat », Musée de La Cour d'Or, Metz, 1998-1999 ; « André Masson : The 1930s », The Dalí Museum, Saint Petersburg (Florida), 1999-2000 ; « André Masson : A Mythology of Nature », Museum Würth, Künzelsau, 2004 ; « Masson and Ancient Greece », Musée d'Art contemporain Goulandris, Andros, 2007 ; « Le bestiaire d'André Masson », Musée de la Poste, Paris, 2009 ; « André Masson : de Marseille à l'exil

³⁸⁸ Parmi les thèses et mémoires ayant pour sujet André Masson, nous avons trouvés : Camille Morando, *Peinture, dessin, sculpture et littérature : autour du Collège de Sociologie pendant l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2000 ; Laurie Jean Mohanan, *A Knife Halfway Into Dreams : André Masson, Massacres and Surrealism of the 1930s*, thèse de doctorat, Cambridge, Université de Harvard, 1997 ; Jessica Mella Hallet Roberts, *André Masson : L'Espagne 1934-1936*, Londres, Université de Londres, Courtauld Institute of Art, Mémoire de maîtrise, 1995.

américain », Musée Cantini, Marseille, 2015 ; « André Masson : la sculpture retrouvée », Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun, 2017 ; « André Masson une mythologie de l'être et de la nature », Musée d'art moderne, Céret, 2019; et plus récemment, « André Masson. Il n'y a pas de monde achevée », Centre Georges Pompidou-Metz, du 29 mars au 2 septembre 2024.

Quand on regarde cette liste, on tombe moins dans l'exposition rétrospective traditionnelle qui montre une chronologie classique avec les explications biographiques et les étapes de développement de l'artiste. Ces nouvelles expositions ont pour but d'éduquer le public en utilisant une approche différente. Un musée peut se permettre de présenter sous un autre angle d'approche le travail d'un artiste reconnu avec des thèmes méconnus et parfois surprenants, tels que l'iconographie des animaux ou les sculptures inédites du peintre André Masson. D'ailleurs, nous pensons qu'une rétrospective sur André Masson aujourd'hui ne devrait pas seulement se limiter à montrer ses peintures et ses dessins, mais également ses sculptures, ses livres illustrés, ses gravures, ses costumes et ses décors de scène (incluant les maquettes pour le plafond du Théâtre de l'Odéon). Pour qu'un musée organise une grande exposition, les commissaires doivent offrir aux visiteurs une vision irréprochable de l'histoire et du développement de l'artiste.

Retour sur l'objectif et la question de recherche

Notre mémoire ne prétend pas présenter une étude exhaustive de l'écosystème du monde des arts et des musées. Il s'agit d'une étude qui a pour objectif de comprendre la construction de la valeur culturelle, puis de la renommée d'André Masson en Europe et aux États-Unis des années 1920 aux années 1970. Toutefois, nous avons décidé de restreindre la dimension géographique à la France et les États-Unis en raison de l'historique de Masson avec le MoMA. Nous aurions pu étudier le cas du Centre Georges Pompidou, musée national d'Art moderne à Paris qui compte la plus importante collection d'œuvres d'André Masson en Europe, mais nous avons voulu garder une perspective nord-américaine pour l'écriture de ce mémoire³⁸⁹. Il s'agissait avant tout de

³⁸⁹ Nous savons que le BMA et le MoMA ne sont pas les seuls musées états-uniens à conserver des œuvres de Masson. Il y a des œuvres de Masson dans le MET (New York), le Guggenheim Museum (New York), le National Gallery of Art (Washington), le SFMOMA (San Francisco), le Detroit Institute of Arts et le Cleveland Museum of Art. L'institut d'art de Chicago possède également une cinquantaine d'œuvres de Masson. Après le MoMA, il s'agit de la seconde plus grande collection de Masson aux États-Unis.

reconstituer le contexte des différentes décennies qui séparaient les débuts à Paris de Masson à sa rétrospective à New York en 1976. Pour ce faire, on a utilisé une approche ethnographique de l'écosystème du marché de l'art et des musées afin de saisir les mécanismes qui ont conduit le MoMA à acquérir les œuvres de Masson et à proposer des expositions sur sa contribution artistique.

L'objectif de ce mémoire a été de reconstituer les principaux acteurs qui ont contribué à la reconnaissance artistique et muséologique d'André Masson entre les décennies 1920 et 1970 qui correspondent à la période où ses œuvres entrent dans les grandes collections privées et muséales. L'autre particularité de notre recherche a été de mettre en perspective le rôle du MoMA et de son premier directeur Alfred Barr dans le processus de muséalisation de ses œuvres. Ce choix a permis par ailleurs de saisir sous un angle différent la création du MoMA et son influence sur le monde des arts et des musées.

De plus, ce mémoire a été écrit sous la forme d'un récit structuré autour des acteurs et des mécanismes de muséalisation. Ce qui explique le titre qui fait référence à une approche ethnographique. Les nombreuses références historiques que l'on retrouve pour la plupart dans les travaux de Joyeux-Prunel, Kantor et Levailant, nous ont servi à révéler le rôle de ces personnes qui interviennent chacune à leur manière dans le processus complexe de muséalisation de l'œuvre (artistes, marchands d'art, collectionneurs, conservateurs, critiques d'art, historiens de l'art et gestionnaires de musées). En fait, on montre comment se dessine ce processus de reconnaissance et de construction de la valeur culturelle de l'œuvre sur une période d'une cinquantaine d'années. Les nombreuses relations de personnes influentes (artiste, poètes, galeristes, conservateurs, historiens de l'art, journalistes, collectionneurs et mécènes) ont joué un rôle décisif dans la construction de la valeur muséale de l'œuvre d'André Masson.

Ce mémoire, avec les sources disponibles, reconstitue le récit bien documenté des acteurs de cet écosystème du monde des arts et des musées qui se dessinait entre la France et les États-Unis. Nous avons proposé une histoire humaniste du MoMA au moment de la fondation de ce nouveau musée qui deviendra un modèle. Ce moment historique s'inscrit dans l'entre-deux-guerres et la Seconde Guerre mondiale qui transforme les relations dans le monde des arts et des musées.

Nous ne voulions pas suivre le cheminement de l'artiste à travers une analyse critique de ses œuvres, mais en présentant son réseau de contacts, les personnes et les institutions majeures : des collectionneurs, des galeries, des marchands d'art, des critiques, des expositions, des mécènes et des musées américains collaborant avec le MoMA pour permettre d'abord au surréalisme d'être reconnu pour sa valeur culturelle.

À chaque fois qu'il est question de « surréalisme », nous impliquons la présence d'André Masson, même s'il a quitté temporairement le groupe de 1929 à 1936, et irrémédiablement en 1943. Dans le cas du dernier chapitre, nous avons brisé un peu le récit en concentrant notre attention sur la canonisation du surréalisme aux États-Unis des années 1930 aux années 1960. C'était à notre avis, la seule façon d'amener le récit vers une conclusion satisfaisante, car nous devions mettre en contexte la rétrospective de Masson en nous basant sur des textes de Birmingham, Rubin et nos propres hypothèses, car nous manquions de documentations.

Des problèmes ?

Il a eu bien sûr des coquilles au cours de l'écriture de ce mémoire. Le manque de documentations a souvent été un problème pour présenter des personnes importantes liées à Masson. Le récit de Masson est raconté en parallèle à celui du surréalisme parce que nous manquions d'informations sur la collection « André Masson » au MoMA. Nous savions que les archives du MoMA nous serait d'une grande utilité, car nous avions peu d'information concernant les rôles d'Albert Eugene Gallatin, Saidie Adler May, William Rubin et Curt Valentin. Au sujet des archives sur Curt Valentin au MoMA, Françoise Levailant a noté qu'elle n'avait trouvée aucune lettre antérieure à 1945. Les deux lettres qu'elle avait publiées dans son ouvrage sur Masson provenaient d'un collectionneur³⁹⁰. Dans le cadre de sa recherche, elle s'est arrêtée à la veille de la rupture définitive entre Masson et Breton. Elle ne montre aucune lettre dépassant le 31 décembre 1942. De plus, Françoise Levailant ne spécifie pas dans son ouvrage s'il existe une correspondance entre Masson et Curt Valentin de 1943 à 1954. Forcément, il devrait y avoir un semblant de communication entre le marchand et l'artiste. À moins que Valentin se recommandât à Kahnweiler redevenu le principal

³⁹⁰ D'après Françoise Levailant, dans André Masson, *La correspondance 1916-1942 : les années surréalistes*, Paris, La manufacture, 1990, p. 553.

marchand de Masson, lors de son retour en France. Plusieurs pistes indiquent que la communication n'était pas brisée, car le marchand offrit au MoMA de nouvelles gravures jusqu'en 1953, un an avant sa mort.

En ce qui a trait aux relations commerciales et amicales de Daniel-Henry Kahnweiler et André Masson, il serait utile de lire un article de Françoise Levailant sur les « valeurs », à partir de la correspondance Masson-Kahnweiler entre 1933 et 1939, dans l'ouvrage collectif *Correspondances d'artistes*³⁹¹, publié en 2012. Du reste, il faudrait étudier plus longuement le transfert de l'inventaire de la galerie Curt Valentin à la galerie Sainenberg. Pourquoi les propriétaires se sont-ils retrouvés avec les œuvres de Masson et d'autres artistes ? Quel est le lien entre Valentin, Kahnweiler et les Sainenberg ? Comment Kahnweiler a-t-il connu ce couple qui ouvrit une galerie new-yorkaise au début des années 1950 ? Dans son ouvrage sur les écrits d'André Masson (1976), Françoise Levailant nota que la galerie Sainenberg organisa seulement trois expositions de Masson entre 1958 et 1966. Entre leur dernière exposition et la rétrospective du MoMA, les Sainenberg n'ont rien organisé pour Masson. Est-ce qu'il avait un contrat avec Masson ? Nous ne savons pas s'ils ont organisé quelque chose pour l'artiste après 1976³⁹². Nous pourrions dire la même chose sur la Blue Moon Gallery, fondée à New York par Lawrence Saphire³⁹³ et dont nous avons découvert l'existence dans le recueil des écrits de Masson.

Au MoMA, nous aimerions connaître mieux le contexte de création pour la rétrospective d'André Masson. Nous avons pu en savoir plus sur l'exposition « Dada, Surrealism and Their Heritage » grâce à l'étude des archives par Sandra Zalman. Donc, il est fort possible que le MoMA conserve des notes de Rubin sur l'exposition de Masson, et peut-être plus encore ! Il faudrait trouver un moyen de compléter cette histoire de Masson, resserrer les liens, les connexions, les contacts, notamment sur la période des années 1950 aux années 1970, car les historiens ont mené peu de

³⁹¹ Françoise Levailant, « Conversation sur les valeurs. La correspondance entre Daniel-Henry Kahnweiler et André Masson de 1933 à 1939 », dans Camille Fosse et Lise Lerichomme (dir.), *Correspondances d'artistes*, Marseille, Le Mot et le reste, 2012, p. 47-77.

³⁹² Ils sont toutefois mentionnés dans les remerciements du catalogue raisonné, *André Masson*, en 1976.

³⁹³ Lawrence Saphire (1931-2018) a organisé au moins quatre expositions de Masson qu'il connaissait très bien. Il a publié des estampes de Masson, le premier volume du catalogue raisonné de son œuvre graphique *André Masson. Surrealism : 1924-1949* (1990), ainsi que le catalogue raisonné de ses livres illustrés (édité par Patrick Cramer) en 1994. Il avait dans sa collection plusieurs de ses dessins et ses peintures. Il publia même un livre de poésies avec deux gravures de Masson en 1974. À sa mort, sa collection fut dispersée au quatre vents.

recherche sur cette période qui à notre avis mérite amplement d'être revisitée, notamment si l'on fait une analyse de l'art abstrait en France à ce moment-là.

ANNEXE

Chronologie des expositions aux États-Unis de 1930 à 1976

Cette liste a été établie grâce aux travaux de Françoise Levailant³⁹⁴ et Frances Beatty³⁹⁵.

A. Expositions personnelles

André Masson, New York, Pierre Matisse Gallery, 17 janvier-11 février 1933.

André Masson Paintings, New York, Pierre Matisse Gallery, 29 avril-27 mai 1935.

Exhibition of Paintings and Drawings by André Masson, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 31 octobre-22 novembre 1941.

André Masson, New York, Buchholz Gallery, Willard Gallery, 17 février-14 mars 1942.

Recent Paintings by André Masson, New York, Paul Rosenberg Gallery, Buchholz Gallery, 1 mai-20 mai 1944.

André Masson, Dwight Art Memorial, South Hadley (Massachusetts), Mount Holyoke College, 9 janvier-31 janvier 1945. Les œuvres sont prêtées par Curt Valentin. L'exposition est financée par le « Department of French Language and Literature » et le « Mount Holyoke Friends of Art ».

André Masson, New York, Buchholz Gallery, 24 avril-12 mai 1945.

André Masson. Examples of his works from 1922 to 1945, New York, Buchholz Gallery, Willard Gallery, 4 février-1^{er} mars 1947.

³⁹⁴ Françoise Levailant, « Chronologie des expositions 1924-1975 », dans André Masson, *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, édition établie par Françoise Levailant, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1976, p. 321-335.

³⁹⁵ Frances Beatty, « Chronology », dans William Rubin et Carolyn Lanchner, *André Masson*, New York, MoMA, 1976, p. 211-224.

Landscapes by André Masson, New York, Buchholz Gallery, 8 novembre-26 novembre 1949. Le catalogue contient le texte « Notes of Landscape Painting »³⁹⁶ par Masson.

Paintings by André Masson, New York, Paul Rosenberg Gallery, 2 février-21 février 1953.

André Masson. Recent Work and Earlier Painting, New York, Curt Valentin Gallery (anciennement Buchholz Gallery), 7 avril-2 mai 1953. Le catalogue contient un message « Towards the Boundless » de Masson et un essai, « André Masson » par Daniel-Henry Kahnweiler³⁹⁷.

Masson Color Lithographs. 1949-1952, Louisville (Kentucky), The University of Louisville, Allen R. Hite Institute, 26 octobre-21 novembre 1953.

André Masson. Recent Works and Earlier Paintings, New York, Saidenberg Gallery, 7 avril-17 mai 1958. Le catalogue contient le texte de Rubin « The Integrity of André Masson ».

André Masson. First Exhibition in California, Beverly Hills, Edgardo Acosta Gallery, 3 novembre-29 novembre 1958. Puis à Pasadena et Santa Barbara. Le catalogue contient également le texte de Rubin « The Integrity of André Masson ».

André Masson. Retrospective Exhibition, New York, Saidenberg Gallery, 14 février-25 mars 1961.

André Masson, Major Directions, New York, Saidenberg Gallery, 27 septembre-26 octobre 1966.

André Masson. Four Decades, New York Blue Moon Gallery, Lerner-Heller Gallery, 28 novembre-23 décembre 1972. Le catalogue contient le texte « Notes on a Study of André Masson » par Lawrence Saphire.

André Masson, New York, Blue Moon Gallery, Lerner-Heller Gallery, novembre-décembre 1973. L'essai du catalogue est écrit par Saphire.

³⁹⁶ Texte traduit par Curt Valentin.

³⁹⁷ Textes traduits par Curt Valentin.

André Masson : Second Surrealist Period, 1937-1943, New York, Blue Moon Gallery, Lerner-Heller Gallery, 22 avril-24 mai 1975.

The Genius of André Masson, New York, Blue Moon Gallery, Lerner-Heller Gallery, 25 mai-30 juin 1976.

André Masson, New York, The Museum of Modern Art, 2 juin-17 août 1976. Puis Houston, Museum of Fine Arts, 27 octobre-28 novembre 1976; Paris, Grand Palais, 5 mars-2 mai 1977.

B. Principales expositions collectives

[Exposition de groupe], New York, Gallery of Living Art, juillet 1930. Le directeur est A. E. Gallatin.

Newer Super Realism, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum, novembre-décembre 1931. Exposition organisée et sélectionnée par James Thrall Soby et Chick Austin.

Léger, Masson and Roux, New York, Valentine Gallery, 6 février-20 février 1932.

[Exposition de groupe], New York, Gallery of Living Art, novembre 1933.

An Exhibition of Literature and Poetry in Painting since 1850, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum, 24 janvier-14 février 1934.

Fantastic Art, Dada, Surrealism, New York, The Museum of Modern Art, 7 décembre 1936-17 janvier 1937.

Modern French Art, New Accessions to the Saidie Adler May Collection, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 8 novembre-27 novembre 1938.

Modern Isms and How They Grew, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 12 janvier-11 février 1940.

The Collection of Walter P. Chrysler, Richmond, The Virginia Museum of Fine Arts, 16 janvier-4 mars 1941. Puis Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art, 29 mars-11 mai 1941.

Léger, Klee, Beaudin, Gris and Masson, New York, Buchholz Gallery, 7 avril-26 avril 1941.

A Century of Baltimore Collecting 1840-1940, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 6 juin-1^{er} septembre 1941. Puis Chicago, The Arts Club, 1942.

French Modern Painting, New York, Pierre Matisse Gallery, 7 octobre-1^{er} novembre 1941.

Artists in Exile, New York, Pierre Matisse Gallery, 3 mars-28 mars 1942. L'exposition inclut André Breton, Max Ernst, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Roberto Matta, Yves Tanguy et Ossip Zadkine; des essais par James Thrall Soby et Nicolas Calas.

Aspect of Modern Drawing, New York Buchholz Gallery, 5 mai-30 mai 1942.

Max Ernst. André Masson, Chicago, The Arts Club, 22 mai-13 juin 1942. Version réduite de l'exposition personnelle de Masson à Baltimore.

[Exposition d'ouverture], New York, Art of This Century Gallery, 20 octobre 1942. Le catalogue de l'exposition contient le troisième manifeste du surréalisme d'André Breton, « Genèse et Perspective artistique du Surréalisme ».

First Papers of Surrealism, New York, Whitelaw Mansion, 14 octobre-7 novembre 1942. Exposition organisée par André Breton et Marcel Duchamp.

European Sculpture of Our Time, New York, Buchholz Gallery, 10 novembre-5 décembre 1942.

[Paul Klee, André Masson], New York, Buchholz Gallery, 23 février-20 mars 1943. Curt Valentin montre Klee et Masson dans le contexte de l'exposition *Ancient and Primitive Sculpture*.

War and the Artist, New York, Pierre Matisse Gallery, 9 mars-3 avril 1943.

15 Early, 15 Late, New York, Art of This Century Gallery, 13 mars-10 avril 1943.

Europe in America, Boston, Boston Institute of Contemporary Art, 27 mars-24 avril 1943.

Exhibition of Collage, New York, Art of This Century Gallery, 16 avril-15 mai 1943.

Summer Exhibition, New York, Pierre Matisse Gallery, 15 juin-31 juillet 1943.

Eight Moderns, New York, Pierre Matisse Gallery, 14 janvier-8 février 1944.

School of Paris, Abstract Painting, New York, Buchholz Gallery, 14 janvier-26 février 1944.

37th Annual Exhibition of America Painting Today, Saint-Louis (Missouri), The Saint Louis Art Museum, 5 février-12 mars 1944.

Abstract and Surrealist Art in America, Cincinnati (Ohio), The Cincinnati Art Museum, 8 février-12 mars 1944. Puis à Denver, Seattle, Santa Barbara et San Francisco. Exposition organisée par Sidney Janis.

Ivory Black, New York, Pierre Matisse Gallery, 21 mars-15 avril 1944.

First Exhibition in America of Twenty Paintings, New York, Art of This Century Gallery, 11 avril-6 mai 1944.

Salon de la Libération, New York, Pierre Matisse Gallery, 9 décembre-30 décembre 1944.

Contemporary Prints, New York, Buchholz Gallery, 10 décembre-30 décembre 1944.

European Artists in America, New York, Whitney Museum of Art, 13 mars-11 avril 1945.

A Problem for Critics, New York, Howard Putzel Gallery, 14 mai-6 juillet 1945.

Art et Résistance, Paris, Musée National d'Art Moderne, 2 mars-15 mars 1946. L'exposition voyage à Londres, New York et Moscou.

Painting and Sculpture from Europe, New York, Buchholz Gallery, 6 janvier-31 janvier 1948.

Saidie A. May Collection of Modern Paintings and Sculpture, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 17 mars-16 avril 1950.

4000 Years of Modern Art, Baltimore, Walters Art Gallery, 28 février-22 avril 1953.

In Memory of Curt Valentin 1902-1954, An Exhibition of Modern Masterpieces Lent by American Museums, New York, Curt Valentin Gallery, 5 octobre-30 octobre 1954.

[Exposition de fermeture], New York, Curt Valentin Gallery, 8 juin 1955.

4000 Years of Modern Art, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 27 novembre 1956-13 janvier 1957. Exposition itinérante jusqu'au 30 juin 1957: Utica, Munson-Williams-Proctor Institute; Pittsburgh, The Carnegie Institute; Buffalo, Albright Art Gallery.

Hommage à Kahnweiler, New York, Saitenberg Gallery, 13 mai-8 juin 1957.

Selections from the May Collection, Hagerstown (Connecticut), The Washington Museum of Fine Arts, 27 septembre-31 octobre 1957.

Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain, New York, D'Arcy Gallery, 28 novembre 1960-14 janvier 1961. Une exposition internationale du surréalisme dirigée par Breton et Duchamp, et gérée par Édouard Jaguer et José Pierre.

Nine Surrealists, New York, Bianchini Gallery, 20 février-10 mars 1962.

Baltimore Museum of Art Loan Exhibition, Columbus (Ohio), The Columbus Gallery of Fine Arts, 9 novembre-4 décembre 1967.

Dada, Surrealism and Their Heritage, New York, The Museum of Modern Art, 27 mars-9 juin 1968. Puis Los Angeles County Museum of Art, 16 juillet-8 septembre 1968; The Art Institute of Chicago, 19 octobre-8 décembre 1968.

Rousseau, Redon and Fantasy, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 31 mai-8 septembre 1968.

Peinture en France 1900-1967, Montréal, Musée d'Art Contemporain, 14 septembre-20 octobre 1968. Puis Washington, National Gallery of Art; New York, The Metropolitan Museum of Art; Boston, The Museum of Fine Arts; The Art Institute of Chicago; Detroit, The Detroit Institute of Arts.

The Surrealists, New York, Byron Gallery, 11 novembre-21 décembre 1969.

The Generation of Surrealists. Drawings and Prints: 1925-1950, New York, Blue Moon Gallery, 21 février-28 mars 1970.

Surrealism in Art, New York, Knoedler Gallery, 5 février-6 mars 1975.

LISTES DE RÉFÉRENCES

- Agnès de La Beaumelle et Isabelle Monod-Fontaine (dir.), *André Breton, La beauté convulsive* (catalogue d'exposition), Paris, Musée national d'art moderne (MNAM)- Centre Pompidou, 1991, 512 p.
- Agnès de La Beaumelle, *Joan Miró, 1917-1934 : la naissance du monde* (catalogue d'exposition), Paris, Centre Pompidou, 2004, 420 p.
- Alan Wallach, « The Museum of Modern Art. The Past's Future », *Journal of Design History*, vol. 5, n°3, 1993, p. 207-215. En ligne. < <https://www.jstor.org/stable/1315838> >.
- Alfred H. Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (catalogue d'exposition), New York, MoMA/Simon & Schuster, 1936, 258 p.
- Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr Jr: Missionary for the Modern*, New York, Contemporary Books, 1989, 431 p.
- American Alliance of Museums, « Objects from the Collection ». En ligne. < <https://www.aamus.org/programs/ethics-standards-and-professional-practices/questions-and-answers-about-selling-objects-from-the-collection/> >.
- Amy Dempsey, *Surréalisme*, Paris, Flammarion, 2019, 176 p.
- Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York, Soho Press, 2000, 560 p.
- André Breton, « Prestige d'André Masson », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 13.
- André Fermigier, « Paris-New York 1940-1945 », *Art de France*, n° 4, 1964, p. 219-235.
- André Gob, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », *Les dilemmes de la restauration*, n°4, 2009, p. 1-24. En ligne. < <https://doi.org/10.4000/ceroart.1326> >.
- André Masson, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Julliard, 1958, 204 p.
- André Masson, *Vagabond du surréalisme*, entretiens avec Gilbert Brownstone, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1976, 156 p.
- André Masson, *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, édition établie par Françoise Levaillant, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1976, 383 p.
- André Masson, *Les années surréalistes. Correspondance : 1916-1942*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris, La manufacture, 1990, 575 p.

- Anne Reynes-Delobel et Céline Mansanti, « Americanizing Surrealism: Cultural Challenges in the Magnetic Fields », *Early American Surrealisms, 1920-1940/ Parable Art*, n°14, 2017, p. 1-13. En ligne. < <https://doi.org/10.4000/miranda.9759> >.
- Angela L. Miller *et al.* (dir.), *American encounters. Art, History and Cultural Identity*, Upper Saddle River, Pearson/ Prentice Hall, 2008, 673 p.
- Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes historiques - 1914-1945*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2017, 1186 p.
- Béatrice Joyeux-Prunel, « Internationalization through the Lens: Nine- and Twentieth-Century Art Periodicals and Decentered Circulations », *Journal of European Periodical Studies*, vol. 4, n° 2, 2019, p. 48-69. En ligne. < <http://dx.doi.org/10.21825/jeps.v4i2.14902> >.
- Béatrice Joyeux-Prunel, *La Naissance de l'art contemporain*, Paris, Éditions CNRS, 2021, 606 p.
- Brigitte Leal (éd.), *Dictionnaire du cubisme*, Paris, Bouquins/ Centre Pompidou/ Robert Laffont, 2018, 896 p.
- Camille Morando, « André Masson et Daniel-Henry Kahnweiler. Enjeux et relations de 1922 aux années 1940 », dans Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder (éd.), *Le surréalisme et l'argent*, Heidelberg, arthistoricum.net-Art-Books, 2021, p. 163-178. En ligne. < <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.612.c10910> >.
- Carol Duncan et Alan Wallach, « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis », dans *Marxist Perspectives*, vol. 1, n° 4, hiver 1978, p. 28-51. En ligne. < http://ftp.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week6_duncan_wallach.pdf >.
- Catherine Dossin, *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the "Fall of Paris" to the "Invasion of New York"*, thèse de doctorat, Austin, Université du Texas, 2008, 304 p.
- Charles G. Shaw, « Albert Eugene Gallatin : A Reminiscence », *The Princeton University Library Chronicles*, Vol. 14, n° 3, printemps 1953, p.135-140.
- Christian Theodosiou, « La mobilisation des morts : culte du souvenir et culture de guerre en France pendant la Grande Guerre », *Revue LISA e-journal, Littérature, Histoire des idées, Images, Sociétés du monde anglophone – Littérature*, 2012, vol. X, n°1, p. 51-68. En ligne. < <https://doi.org/10.4000/lisa.4844> >.
- Christina Eliopoulos, Inside/ Out : A MoMA/ MoMA PS1 Blog, *In Search of MoMA's "Lost" History : Uncovering Efforts to Rescue Artists and Their Patrons*, 2016. En ligne. <https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/06/22/in-search-of-momas-lost-history-uncovering-efforts-to-rescue-artists-and-their-patrons/>.
- Christina Eliopoulos, MoMA Magazine, *Safe Passage*, 2020. En ligne. <<https://www.moma.org/magazine/articles/458>>.

- Chronologie des expositions du MoMA. En ligne. <<https://www.moma.org/research/archives/archives-exhibition-history-list>>.
- Claude Bellanger *et al.* (dir.), *Histoire générale de la presse française*, tome 3. *De 1871 à 1940*, Paris, PUF, 1972, 688 p.
- Columbus Museum of Art, *American Surrealism and Modern Dialect*, 2014. En ligne. <<https://www.columbusmuseum.org/blog/2014/07/10/american-surrealism/>>.
- Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1989 [1961], 278 p.
- Daniel Siedell, « Review: Rosalind Krauss, David Carrier, and Philosophical Art Criticism », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 38, n° 2, été 2004, p. 95-105. En ligne. <<https://doi.org/10.2307/3527320>>.
- Daryll Forde et Patrick Menget, Ethnologie – Vue d’ensemble [en ligne]. In *Encyclopædia Universalis*. En ligne. <<https://www-universalis-edu-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/ethnologie-vue-d-ensemble>>.
- Doris Ann Miller Birmingham, *André Masson in America: The Artist’s Achievement in Exile 1941-1945*, thèse de doctorat, Ann Arbor, Université du Michigan, 1978, 386 p.
- Doris Ann Miller Birmingham, « Masson’s Pasiphae: Eros and Unity of the Cosmos », *Art Bulletin*, XLIX, juin 1987, p. 279-294. En ligne. <<https://doi.org/10.2307/3051023>>.
- Douglas Tallack, « Culture, Politics and Society in Mid-Century America », dans Christos Joachimides et Norman Rosenthal (dir.), *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture*, Munich, Prestel, 1993, p. 29-38.
- Fabien Accominotti, « Marché et hiérarchie », *Histoire & mesure*, vol. XXIII, n°2, 2008, p. 177-218. En ligne. <<https://www.cairn.info/revue-histoire-et-mesure-2008-2-page-177.htm>>.
- Francis Crémieux, *Mes galeries, mes peintres, Entretiens avec Daniel-Henry Kahnweiler*, Paris, Idées/Gallimard, 1982, 215 p.
- François Mairesse (éd.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, ICOM, 2022, 672 p. En ligne. <<https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/dictionnaire-de-museologie--9782200633974.htm>>.
- Gail Stavitsky, « The A. E. Gallatin Collection. An Early Adventure in Modern Art », *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art*, n° 89, 1994, p. 1-47. En ligne. <<https://www.jstor.org/stable/3795466>>.
- Georges Bataille, « André Masson à la Galerie Louise Leiris », *Labyrinthe*, n°16, 15 janvier 1946, p. 2.
- George Duby, « Chronologie d’André Masson », *Cahiers du sud*, vol. 48, n° 361, 1961, p. 454-458.

- Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997, 800 p.
- Gérard Selbach, « Esquisse d'une histoire des musées américains : naissance, croissance, missions et politique fédérale et locale », *Lisa e-journal*, Vol. 5, n°1, 2007, p. 58-91. En ligne. < <https://doi.org/10.4000/lisa.1593> >.
- Gilbert Brownstone, *André Masson : Vagabond du surréalisme*, Paris, Saint Germain des Prés, 1975, 153 p.
- Graem Farnell (éd.), *The American Museum Experience, in Search of Excellence*, Edinburgh, The Scottish Museums Council, 1986, 99 p.
- Guite Masson, Martin Masson, Catherine Loewer (éd.), *André Masson. Catalogue raisonné de l'œuvre peint (1919-1941)*, Vaumarcus, 2010, 1110 p.
- Harold Rosenberg, « Mediumistic Artist », *The New Yorker*, 16 août 1976, pp. 76-80.
- Harriet Schoenholz Bee et Michelle Elligot, *Art In Our Time : A Chronicle of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2004, 256 p.
- Hilton Kramer, « Masson Remains an Artist who is not Quite There », *The New York Times*, 13 juin 1976, section D, p. 35.
- Isabelle Monod-Fontaine, Agnès de La Beaumelle et Claude Laugier (dir.), *Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris* (catalogue d'exposition), Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1984, 238 p.
- James Johnson Sweeney, « Eleven Europeans in America », *Bulletin of the Museum of Modern Art*, XIII, n°4-5, 1946, p. 2-39. En ligne. < <https://doi.org/10.2307/4058114> >.
- James R. Mellow, « A Look at a Burnt-Out Case of a Peculiar Sort », *The New York Times*, 3 décembre 1964, section 2, p. 21.
- Jane Harrison Cone, *Saidie A. May Collection: The Baltimore Museum of Art*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art (BMA), 1972, 87 p.
- Jason Edward Kaufman, « MoMA hands over four prized drawings to the Met and to the Art Institute of Chicago because they are no longer modern », *The Art Newspaper*, 30 novembre 1998. En ligne. < <https://www.theartnewspaper.com/1998/12/01/moma-hands-over-four-prized-drawings-to-the-met-and-to-the-art-institute-of-chicago-because-they-are-no-longer-modern> >.
- Jeanne-Bathilde Lacourt (éd.), *Picasso, Léger, Masson. Daniel-Henry Kahnweiler et ses peintres* (catalogue d'exposition), Ville-Neuve d'Ascq, Lille Métropole – Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LAM), 2013, 172 p.
- Jean-Louis Gaillemain, *Salvador Dalí. Désirs inassouvis*, Paris, Le Passage, 2002, 246 p.

Jean-Paul Clébert, *Mythologie d'André Masson*, Genève, Skira, 1971, 135 p.

Jérôme Glicenstein, « Alfred H. Barr Jr. est-il le fondateur du MoMA? » dans Yves Bergeron, Octave Debary et François Mairesse (dir.), *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs. Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*, Paris, ICOFOM, 2020, p. 43-54.
En ligne. < <https://hal.science/hal-03944926/document> >.

John Dorfman, « André Masson: A Brush Dipped in Fire », *Art & Antiques*, 2019. En ligne.
<<https://www.artandantiquesmag.com/andre-masson-retrospective/>>.

John Elderfield (éd.), *The Museum of Modern Art at Mid-Century: Continuity and Change, Studies in Modern Art 5*, New York, Harry N Abrams-MoMA, 1995, 254 p.

John Elderfield, Princeton University Art Museum, *Alfred Barr's Insomnia-and the Awakening of Cézanne's interest in Geology*. En ligne. <<https://artmuseum.princeton.edu/story/alfred-barrs-insomnia-and-awakening-cézannes-interest-geology>>.

John O'Brian (éd.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, 296 p.

John Russell, « Masson the Misjudged », *The New York Times*, le 4 juin 1976, p. 67.

José Pierre, *Le Surréalisme*, Paris, Éditions Rencontre Lausanne, 1967, 208 p.

Julie Verlaine, *Les Galeries contemporaines à Paris de la Libération à la fin des années 1960. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, 350 p.

Keith L. Eggner, « “An Amusing Lack of Logic”: Surrealism and Popular Entertainment », *American Art*, Vol. 7, n° 4, 1993, p. 30-45. En ligne. < <https://www.jstor.org/stable/3109152> >.

Laurence Benaïm, *Marie Laure de Noailles. La vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001, 320 p.

Lawrence Alloway « Masson and His Protagonists », *Art News and Review*, n°7, 30 avril 1955, p. 4.

Lewis Kachur, *Displaying the marvelous Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and the surrealist exhibition installations*, Cambridge, The MIT Press, 2001, 288 p.

Marijke Peyser-Verhaar, *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, Thèse de doctorat, Université d'Utrecht, 2008, 352 p.

Marijke Peyser-Verhaar, « Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°121, 2012, p. 59-71.

Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1997, 482 p.

Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Ma-London, MIT Press, 1998, 371 p.

Meyer Schapiro, « Gorky: the creative influence », *Art News*, New York, t. LVI, n° 5, 1957-1958, p. 28-31 et 52.

MoMA, *Whats' on* « Exhibition history – André Masson », 2024. En ligne. < https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/?constituent_id=3821&sort_date=closing_date&mde_type=Exhibition&location=both&begin_date=1929&end_date=now&q= >.

MoMA, « Provenance Research Project » dans *The Collection*. En ligne. < <https://www.moma.org/collection/provenance/?locale=en> >.

Museum of Modern Art, Base de données en ligne, New York. En ligne. < https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_325008.pdf?_ga=2.82602326.1520188715.1695236568-1656900060.1693950012 >.

Oliver Shell et Oliver Tostmann (dir.), *Monsters & Myths. Surrealism and War in the 1930s and 1940s* (catalogue d'exposition), Baltimore Museum of Art, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Éd. Rizzoli Electa, 2019, 256 p.

Peter Brooker et Andrew Thacker (éd.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume II: North America 1894-1960*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 1088 p.

Philippe Dagen, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Hazan, 2012, 256 p.

Pierre Assouline, *L'homme de l'art. D.H. Kahnweiler*, Paris, Folio, 1993, 784 p.

Pierre-Alexandre Mounier, *La Fin des prix de Rome de peinture (1946-1969)*, mémoire de Master 2, Université Paris-Panthéon-Sorbonne, 2014, 398 p.

Robert Coates, « The Art Galleries », *The New Yorker*, 19 novembre 1949, p. 32.

Russell Lynes, *Good Old Modern: An intimate portrait of the Museum of Modern Art*, New York, Atheneum, 1973, 490 p.

Sam Hunter, *The Museum of Modern Art, New York, The History and the Collection*, New York, MoMA/ Harry N. Abrams, 1984, 599 p.

Sandra Zalman, « The canonization of Surrealism in the United States », *Journal of Art Historiography*, n° 19, décembre 2018, p. 1-17.

Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art modern. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes traduites de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes, J. Cambon, 1996 [1983], 323 p.

Stéphanie Barron et Sabine Eckmann (dir.), *Éxilé + émigrés : l'exode des artistes européens devant Hitler* (catalogue d'exposition), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal/ Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, 1997, 431 p.

Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge/ Londres, MIT Press, 2002, 496 p.

Thomas Piketty, *Les Hauts Revenus en France au XXe siècle : inégalités et redistributions, 1910-1998*, Paris, Hachette littérature, coll. « Pluriel économie », 2006, 807 p.

William Rubin, « Notes on Masson and Pollock », *Arts*, New York, vol. 34, n° 2, novembre 1959, p. 36-43.

William Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage* (catalogue d'exposition), New York, MoMA, 1968, p. 177.

William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, Londres, Thames and Hudson, 1969, 523 p.

William Rubin et Carolyn Lanchner, *André Masson* (catalogue d'exposition), New York, MoMA, 1976, 232 p.

William Jeffett (dir.), *André Masson: The 1930s* (catalogue d'exposition), St. Petersburg, Salvador Dalí Museum/ SDM Editions, 1999, 160 p.

Yves Bergeron, Lisa Baillargeon et Pierre Bosset, « Gouvernance des musées et droit de la culture: état des lieux », dans *Muséologies*, volume 10, numéro 1, 2021, p. 29-57. En ligne. < <https://id.erudit.org/iderudit/1093109ar> >. Consulté le 23 octobre 2024.

Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, 374 p.