
Le surréalisme et l'argent

Le surréalisme et l'argent

Le surréalisme et l'argent

sous la direction de
Julia Drost,
Fabrice Flahutez
et Martin Schieder



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

PASSAGES Online
VOLUME 4

Série fondée et dirigée par Thomas Kirchner

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0). La couverture est soumise à la licence creative commons CC BY-ND 4.0.



Publié chez arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :
<http://www.arthistoricum.net> (Open Access).

URN : [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-612-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-612-6)

DOI : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.612>

Texte © 2021, les éditeurs et auteurs

Direction et suivi éditorial : Clara Rainer, Markus A. Castor, Béatrice Adam
Assistance : Jan-Markus Götsch, Esther Löffelbein, Deborah Schlauch, Lara Pitteloud
Traductions : Emmanuel Faure, Françoise Joly
Relecture : Évelyne Séguy
Mise en page et couverture : Jacques-Antoine Bresch

Couverture : William Klein, *Exposition internationale du Surréalisme (EROS)*
à la galerie Daniel Cordier, Paris, 1959

ISSN : 2569-0949

eISSN : 2568-9649

ISBN: 978-3-948466-07-7 (couverture rigide)

ISBN: 978-3-948466-06-0 (PDF)

*Vouloir assigner son prix réel, en argent, à une œuvre
d'art, fût-ce un demi-million, c'est l'insulter.*

Stéphane Mallarmé, 1889

- 11 Le surréalisme et l'argent
Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder

I

(Auto)promotion

- 47 «Le point se révolte». Jean Arp et le marché de l'art surréaliste
Maike Steinkamp
- 61 Le succès au pluriel. Pierre Colle (1909-1948) expose
les surréalistes et lance Alberto Giacometti
Thierry Dufrêne
- 77 *Les jours gigantesques* (1928) de René Magritte.
Reprises, reproductions et autopromotion à la fin
des années 1920
Astrid Köhler
- 97 Marcel Duchamp, «homme de paille» ou stratège ?
La vente des quatre-vingts tableaux de Francis Picabia
à l'Hôtel Drouot le 8 mars 1926
Alice Ensabella
- 117 Quand Marcel Duchamp «investit dans la pierre». Achat
et revente d'un lot de sculptures de Brancusi (1926-1959)
Scarlett Reliquet
- 135 Un merveilleux été 1936. Salvador Dalí et Edward James,
mécène, poète et partenaire
Annabelle Görgen-Lammers

- 163 André Masson et Daniel-Henry Kahnweiler.
Enjeux et relations de 1922 aux années 1940
Camille Morando

II

Circulation

- 181 De l'*Adu Zatua* à l'« oiseau-totem ». L'Océanie esthétique
et marchande des surréalistes
Élodie Vaudry et Léa Saint-Raymond
- 193 L'annonce du surréalisme à Prague. L'exposition « Poésie 1932 »
et le rôle de la Société des artistes plasticiens Mánes
Anna Pravidová
- 213 « Surrealist Objects & Poems », 1937. Réaffirmer le dynamisme
du surréalisme à la London Gallery
Katia Sowels
- 231 E.L.T. Mesens et les stratégies de diffusion de l'art des
surréalistes. Le cas Paul Delvaux en Grande Bretagne
Caterina Caputo

III

Les réseaux après 1945

- 249 Le marché de l'estampe et les surréalistes.
Salvador Dalí, Joan Miró, Max Ernst et Hans Bellmer
Fabrice Flahutez
- 265 Daniel Cordier, un acheteur de surréalistes.
Hans Bellmer, Roberto Matta, et quelques autres
Julie Verlaine
- 283 Autour de la galerie À l'Étoile scellée (1952–1956).
Foyer de rayonnement et de diffusion du surréalisme
Bertrand Schmitt

- 301 Enrico Baj collectionneur du « merveilleux ».
L'artiste et sa collection au cœur d'un réseau de critiques
d'art, galeristes et artistes internationaux
Angela Sanna
- 317 Patrick Waldberg, créateur d'un « surréalisme de salon » ?
L'exposition « Surréalisme. Sources, histoire, affinités » en 1964
à la galerie Charpentier
Anne Foucault

IV

Institutionnalisation

- 339 À la conquête de la Sarre. L'exposition *Peinture surréaliste en Europe* à Sarrebruck en 1952
Martin Schieder
- 357 « Trop dangereux, trop inquiétant, trop incertain ».
Le surréalisme à la XXVII^e Biennale de Venise en 1954
Julia Drost
- 383 « Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo » à Turin en 1967.
Histoire d'une exposition surréaliste mémorable
Alessandro Nigro
- 403 La rétrospective Max Ernst au Musée national d'art moderne
en 1959. Une volonté d'institutionnalisation du surréalisme ?
Marie Gispert
- 425 Index
- 435 Crédits photographiques



le muse inquietanti · maestri del surrealismo
Torino Galleria Civica d'Arte Moderna 8 novembre 1967 - 7 gennaio 1968

104 Affiche de l'exposition
Le muse inquietanti.
Maestri del surrealismo,
Turin, Galleria Civica d'Arte
Moderna, 1967-1968

«Le Muse inquietanti.
Maestri del surrealismo» à Turin en 1967.
Histoire d'une exposition surréaliste mémorable
Alessandro Nigro

L'exposition «Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo», qui eut lieu à la Galerie d'art moderne de la ville de Turin (Galleria Civica d'Arte Moderna) entre 1967 et 1968 (fig. 104), marque le moment de légitimation définitive du surréalisme en Italie après une longue période d'indifférence, incompréhension ou même hostilité, alors même que le mouvement se dirigeait vers sa dissolution officielle en 1969¹. En effet, le surréalisme avait toujours été considéré avec méfiance en Italie : pendant la dictature fasciste, ce mouvement était mal connu ; dans l'après-guerre, les principaux critiques d'art s'en étaient tenus à distance, comme on le verra mieux ensuite. L'événement turinois constitue donc non seulement un sujet digne d'intérêt dans le cadre de l'histoire des expositions du xx^e siècle, mais son étude permet également de mieux cerner le contexte de la réception du surréalisme dans l'Italie des années 1960, ainsi que le rôle majeur joué par la ville de Turin à l'égard de ce mouvement.

Le commissaire de l'exposition

Luigi Carluccio se distingue dans le Turin des années 1950 et 1960 par sa collaboration avec deux galeries importantes, la Galleria La Bussola et la Galleria Galatea, mais aussi par son activité de commissaire d'expositions internationales (fig. 105). Cette expérience, entamée avec les sept éditions du cycle «France-Italie peintres d'aujourd'hui» (1951–1961, en collaboration avec Vittorio Viale et Mario Bicchis), qui avaient

¹ Pour la consultation de l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, tous mes remerciements vont à l'endroit de M. Franco Stella (Biblioteca d'arte, Fondazione Torino Musei).



105 Luigi Carluccio (à droite) avec le collectionneur Marcello Levi, Turin, 1966

surtout présenté la saison informelle dans les deux pays², s'épanouit pleinement à l'occasion de trois grandes expositions à la Galleria Civica d'Arte Moderna entre 1967 et 1971 («Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo», 1967; «Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti», 1969; «Il Cavaliere Azzurro», 1971), qui inaugurent une collaboration entre l'institution muséale turinoise et l'association Amici torinesi dell'arte contemporanea, présidée par Marella Caracciolo Agnelli et dont Carluccio est le critique de référence.

La figure de Luigi Carluccio, qui mourra peu de temps après avoir été nommé directeur de la Biennale de Venise en 1979 (sans avoir pu achever son mandat), demeure controversée. D'un côté, on lui a reconnu une importante fonction de catalyseur pour la mise à jour d'une culture muséale italienne qui n'avait pas encore comblé ses lacunes en matière d'art moderne : les expositions de Carluccio, que l'on pourrait qualifier d'événements de haute vulgarisation, sont à rapprocher, de ce point de vue, des initiatives éditoriales populaires de la même période telle la collection «I maestri del colore» de Fabbri, qui avaient permis de démocratiser l'histoire de l'art dans l'Italie du miracle économique en diffusant à bas prix dans les kiosques des publications richement illustrées; de l'autre, on lui a souvent reproché des préjugés de nature idéologique qui auraient miné la crédibilité de ses reconstructions historiques.

² La présence du surréalisme dans ce cycle d'expositions se réduit en effet à quelques œuvres de Miró et Masson.

Un éclaircissement concernant le profil critique de Carluccio est donc nécessaire pour mieux évaluer les résultats d'une exposition telle que « Le Muse inquietanti ». De formation catholique, interné dans plusieurs camps de concentration allemands entre 1943 et 1945, sa critique d'art ne s'appuie ni sur la philologie, ni sur la théorie : il s'agit d'une critique humaniste qui s'attache davantage à comprendre le témoignage psychologique et existentiel véhiculé par une œuvre d'art qu'à la contextualiser d'un point de vue historique ou esthétique. En général, il semble préférer les réflexions brèves d'une introduction aux textes de longue haleine.

Cela n'empêche que dans la Turin des années 1960, Carluccio évolue avec l'assurance d'un homme de pouvoir, à l'aise non seulement avec l'aristocratie intellectuelle, mais aussi avec le monde des galeries d'art, pourtant en profonde mutation comme en témoigne par exemple l'ouverture en 1964 (trois ans avant l'exposition commentée dans cet article) par Gian Enzo Sperone de sa galerie présentant des mouvements tels que l'Arte povera ou le Pop Art, qui bouleverse la scène artistique de la ville. C'est son lien avec l'association Amici torinesi dell'arte contemporanea qui permet à Carluccio d'entamer la collaboration avec la Galleria Civica d'Arte moderna, une institution jeune et active dirigée depuis 1965 par le dynamique Luigi Mallè, élève d'Anna Maria Brizio et de Lionello Venturi, et hébergée depuis 1959 dans un nouveau bâtiment expressément conçu pour elle par les architectes Carlo Bassi et Goffredo Boschetti, doté de salles d'exposition modernes à parois mobiles (fig. 106)³.

3 Sur le rôle joué par l'association, voir les jugements opposés de Paolo Fossati, « La Civica Galleria d'arte Moderna della Città di Torino », dans *L'uomo e l'arte* 5-6, 1971, p. 22, et de Maria Teresa Roberto, « In una mostra d'arte, parole sono opere », dans *Amici torinesi dell'arte contemporanea. Quarant'anni*, ed. par Gregorio Mazzonis et Mario Verdun di Cantogno, Turin 2008, p. 33-71, ici p. 34. Fossati écrit peu de temps après l'exposition en question pour dénoncer la perte d'autonomie de l'institution municipale : « [...] l'autonomia del museo riposa sulla struttura comunale. Se non che si assiste a un fatto sconcertante: una privata associazione di industriali e loro consorti entra nel museo, con alto strepito di clarine, trombe e pubblicità vi organizza mostre, le firma e fa suo il luogo, la struttura, il nome e l'autorità del museo. In base a che cosa? Dell'associazione Amici dell'arte contemporanea, o meglio del comitato promotore delle mostre da questa promosse, appunto, fa parte Mallè come Direttore del Museo Civico: ma in che veste? » Roberto, au contraire, reconsidère la question de manière plus positive : « Senza configurarsi come un *board of trustees* con responsabilità amministrative dirette come nei modelli americani, l'intervento degli Amici introdusse elementi nuovi nei meccanismi di finanziamento e conduzione della Galleria d'Arte Moderna di Torino, determinando il coinvolgimento nella sua gestione di attori diversi e rendendo più stretto il rapporto con il contesto sociale in trasformazione. » On ne peut ne pas souligner toutefois qu'il y avait aussi une autre âme beaucoup plus progressiste à l'intérieur de la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turin, qui déjà en 1967 avait ouvert ses portes à la collection d'art contemporain d'Eugenio Battisti, exposée avec le titre de *Museo sperimentale d'arte contemporanea* et puis englobée dans les collections permanentes du musée, et qui dans l'été 1970 hébergea, par exemple, une importante exposition dirigée par Germano Celant, *Conceptual Art Arte Povera Land Art*. Voir à ce propos Francesco Guzzetti, « Between Museum and anti-Museum : The Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea in Turin from 1967 to 1970 », dans *Journal de l'université d'été de la bibliothèque Kandinsky*, 4, 2017.



106 Vue de l'exposition «Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo»

On doit enfin signaler que Carluccio a déjà organisé une autre exposition que l'on peut considérer comme une espèce de répétition générale de «Le Muse inquietanti», ce qui augmente son autorité dans le domaine du surréalisme aux yeux de ses interlocuteurs : en 1965, il est commissaire de «Mitologie del nostro tempo», à la Galleria Comunale d'Arte Contemporanea d'Arezzo, une exposition qui présente des œuvres de Max Ernst, René Magritte et Roberto Matta (ainsi que de Giorgio de Chirico et Alberto Savinio) aux côtés de l'expressionnisme visionnaire d'un Scipione ou de toute une série d'artistes qui se placent entre surréalisme, informel et abstraction lyrique (Alberto Giacometti, Graham Sutherland, Francis Bacon, Osvaldo Licini)⁴.

L'organisation de l'exposition

Un examen des riches archives de l'exposition permet de préciser les stratégies qui en sous-tendent l'organisation⁵. Sont recherchés en premier lieu la collaboration et le soutien de deux figures d'envergure

4 Voir *Mitologie del nostro tempo*, éd. par Luigi Carluccio, cat. exp. Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Turin 1965. On reviendra dans la conclusion sur la présence de nombreux artistes contemporains dans cette exposition.

5 Les documents de l'exposition sont conservés à l'Archivio dei Musei Civici di Torino (abrégé amct dans la suite).

internationale qui puissent non seulement donner du relief à l'initiative, mais aussi fournir une aide au niveau des procédures de prêt des œuvres. C'est ainsi que début 1967 (donc quelques mois à peine avant l'inauguration), Luigi Mallè invite Roland Penrose et Robert Lebel à faire partie du comité exécutif de l'exposition. Dans sa lettre, après avoir expliqué le rôle de soutien de l'association présidée par Marella Caracciolo di Castagneto (collectionneuse d'art et épouse de Gianni Agnelli, le tout-puissant PDG de FIAT, la principale industrie automobile italienne), il indique que le commissaire de l'exposition sera Luigi Carluccio, mais demande en même temps de l'aide pour ce qui concerne « l'approche de l'exposition et le choix des œuvres⁶ ».

Ce rôle a peut-être paru trop limité à Penrose, qui répond quelques jours après plutôt froidement : « Hélas, je ne peux pas accepter votre aimable invitation à me joindre à votre Comité, car en ce moment mes obligations professionnelles m'empêchent de prendre de nouvelles responsabilités. En vous souhaitant beaucoup de succès pour votre exposition⁷. » Mais plus tard Penrose acceptera de prêter un nombre considérable d'œuvres de sa collection : le 29 juin, après avoir remarqué qu'« en ce moment [il] ne pourra accorder des prêts qu'à titre tout à fait exceptionnel », il précise qu'il mettra à disposition, entre autres, *L'Inquiétude du poète et Mélancolie du départ* de Giorgio de Chirico, *Tête de paysan catalan* de Miró et *Le Temps menaçant* de Magritte (« si vraiment souhaité »)⁸. Un accord définitif, qui exclura une œuvre d'Ernst initialement prévue, est passé le 9 août⁹. Malgré le refus de Penrose de faire partie du comité scientifique de l'exposition, son nom (avec ceux de Lebel et de William Copley) sera utilisé par les organisateurs dans leurs lettres de demande de prêt d'œuvres pour l'exposition – qu'il ne visitera d'ailleurs pas¹⁰.

6 « [...] the orientation of the exhibition and the selection of the works. » Voir amct, SMO 1967, lettre du 3 janvier 1967. On ne répétera plus cette cote, qui est commune à toute la correspondance de l'exposition ; dans le cas de plusieurs lettres citées consécutivement, on ne répétera pas l'expéditeur ni le destinataire.

7 « Unfortunately I am unable to accept your kind invitation to join your Committee as at the present time my commitments make it quite impossible for me to take any further responsibilities. With all good wishes for a successful exhibition. » (Lettre de Roland Penrose à Luigi Mallè du 12 janvier 1967).

8 « [...] it is only very exceptionally that I can consent to lend paintings at the present time » ; « [...] if it is really wanted » (lettre du 29 juin 1967).

9 « I shall be glad to lend all you have asked for except the Max Ernst painting *Le Déjeuner sur l'herbe*. [...] Would you please explain to Mr. Carluccio that I am sorry not to be able to lend the Max Ernst painting he was anxious to have? » (Lettre du 9 août 1967).

10 Lettre du 5 janvier 1968. William Copley, artiste, collectionneur et promoteur du surréalisme aux États-Unis, se lança en 1947 dans le projet éphémère des Copley Galleries à Beverly Hills. Les archives turinoises ne conservent toutefois aucun document concernant une participation de Copley à l'exposition.

Robert Lebel, en revanche, accepte non seulement de faire partie du comité exécutif de l'exposition¹¹, mais fournit aussi une aide fondamentale pour ce qui concerne les prêts français : lui-même prêteur, il se fera médiateur, entre autres, auprès de Bernard Dorival, conservateur en chef du Musée national d'art moderne (MNAM) à Paris, ou encore auprès de collectionneurs comme Simone Collinet, ancienne femme d'André Breton, qui prêtera onze œuvres importantes, et Maurice Rheims, qui enverra depuis Paris trois aquarelles de Gustave Moreau¹². La présence de ce dernier artiste dans l'exposition fut préconisée par la présidente de l'association Amici torinesi dell'arte contemporanea, Marella Agnelli, qui eut un rôle actif dans le choix des œuvres, comme en témoigne une lettre de Lebel au directeur du musée turinois : « Madame Agnelli m'ayant téléphoné pour me demander de trouver encore des Gustave Moreau pour votre exposition, je vous adresse ci-joint la photographie d'un tableau de ce maître que prêterait un collectionneur de mes amis¹³. » Il s'agissait de l'esquisse à l'huile *Hercule et l'Hydre*, qui figurait déjà dans l'exposition du surréalisme à la galerie Charpentier en 1964 et qui, par erreur, sera indiquée dans le catalogue comme faisant partie des collections du musée Gustave Moreau¹⁴.

C'est toujours à Lebel d'assurer la présence d'un chef-d'œuvre incontournable de Dalí pour l'exposition : « Je vous signale – écrit-il à Luigi Mallè le 22 septembre – que j'ai indiqué à Monsieur Carluccio qu'un de mes amis, M. Hersaint, 79, Avenue Henri Martin à Paris XVIème, avait accepté de prêter une peinture de Dalí : "Jeu Lugubre" [...]. Il s'agit d'une œuvre très importante et très connue de l'artiste¹⁵. »

11 Voir la lettre de Robert Lebel à Luigi Mallè datée du 17 janvier 1967, où le critique remarque : « J'écris précisément en ce moment une étude sur la peinture surréaliste qui doit paraître dans l'Encyclopédie de l'art moderne des Éditions Fratelli Fabbri et le premier chapitre de mon étude André Breton et la peinture a paru dans la revue "L'Œil" de novembre dernier. Il y a donc des possibilités de relier ce travail avec le vôtre, notamment en utilisant pour votre catalogue certaines des reproductions en couleurs ou en noir de Fabbri, si cela vous convient et si vous vous mettez d'accord avec eux. En tous cas, je serais très heureux de collaborer avec vous. » Sur ce point, voir aussi Roberto, 2008 (note 3), p. 69, note 24.

12 Simone Collinet, se sentant négligée, enverra une lettre scandalisée à Luigi Mallè le 21 novembre 1967 : « J'ai bien reçu, comme quelques milliers de personnes, votre carte d'invitation à l'exposition "Le Muse inquietanti", trop tard d'ailleurs pour pouvoir me rendre à l'inauguration, ainsi que je l'avais envisagé bien que vous ne m'en ayez pas expressément priée. Mais, 13 jours après, je n'ai pas encore reçu le moindre catalogue. Je n'ai pas été avisée, selon l'usage, de l'arrivée normale de mes tableaux à Turin. J'ai tenté de me renseigner auprès de M. Lebel, qui n'a pas été plus favorisé que moi. Étant donné que sur la demande de mon ami M. Robert Lebel, et sur l'insistance de votre délégué, j'ai consenti à vous prêter onze des œuvres les plus importantes de ma collection, je pensais avoir droit à plus d'égards. »

13 Lettre de Robert Lebel à Luigi Mallè du 6 octobre 1967; voir aussi la lettre du 22 septembre 1967.

14 Voir la lettre de protestation du conservateur du musée Moreau à Luigi Mallè datant du 26 mars 1968. Le peu de temps à disposition commençait à créer des problèmes au niveau organisationnel : dans une lettre du 13 octobre 1967, par exemple, Mallè refuse l'œuvre de Moreau en question, qui était en fait déjà en cours de déplacement.

15 Lettre de Robert Lebel à Luigi Mallè du 22 septembre 1967.

Le tableau, présenté lors de la première exposition parisienne de l'artiste chez Camille Goemans en novembre 1929 et que son acheteur, le vicomte de Noailles, avait « accroché à la cimaise entre un Cranach et un Watteau », faisait partie à l'époque de l'exposition turinoise de l'importante collection d'œuvres surréalistes du banquier Claude Hersaint¹⁶. Mais l'exposition peut aussi bénéficier d'autres prêteurs généreux, parmi lesquels figure en première ligne Peggy Guggenheim, qui met à disposition vingt-quatre œuvres de sa collection. L'accord ne sera finalisé qu'à la mi-septembre :

« Je viens de recevoir – écrit Peggy – vos deux lettres et je serai heureuse de vous accorder le prêt de toutes les peintures et sculptures surréalistes dont vous avez besoin pour votre exposition, à condition de recevoir la garantie qu'elles seront assurées de manière appropriée. Je suis désolée de ne pas pouvoir vous prêter le Cornell, qui est cassé, ni la sculpture en bois de Giacometti : elle est tellement petite qu'on pourrait la perdre¹⁷. »

Toutefois les refus ne manquent pas non plus. Dorothy Miller, senior curator du Museum of Modern Art (MOMA) de New York, consent à prêter trois œuvres importantes de Dalí, Miró et de Chirico, mais elle refuse catégoriquement d'ajouter *La Nostalgie de l'infini* de ce dernier, un tableau qui était très significatif pour les organisateurs en raison de son lien avec la ville de l'exposition¹⁸. De même pour *Torino printanière*, que la vicomtesse de Noailles ne veut pas faire sortir de sa collection (« Puis-je vous prier d'en exprimer à Donna Marella Agnelli mes très sincères regrets. Le tableau de Giorgio de Chirico dont vous me parlez est malheureusement à Hyères où je pense passer l'automne prochain, il est accroché dans une pièce où je suis beaucoup et il me serait impossible de

16 Pour le souvenir de Dalí sur l'accrochage de son œuvre, voir Jean-Louis de Faucigny-Lucinge, *Un gentilhomme cosmopolite. Mémoires*, Paris 1990, p. 78. Sur la collection surréaliste de Claude Hersaint et de sa première femme Hélène Anavi, voir Michel Strauss, *Pictures, Passions and Eye. A Life at Sotheby's*, Londres 2011, p. 146-148.

17 « I have now received your two letters and will be glad to lend you any Surrealist pictures and sculptures that you require for your show provided you give me the proper guarantees about the insurance coverage. I am sorry that I cannot lend you the Cornell as it is broken and the Giacometti wooden sculpture. It is so small it might get lost. » (Lettre de Peggy Guggenheim à Luigi Mallè datée du 15 septembre 1967). Le prêt aura une petite suite polémique à propos d'une intervention de conservation de la Galerie d'art moderne de Turin à l'égard de *La Toilette de la mariée* de Max Ernst (voir lettre de Peggy Guggenheim à Carluccio du 26 mars 1968, où elle proteste vigoureusement parce que le tableau a été verni, et la réponse du Musée à Carluccio du 10 avril 1968, où l'on explique qu'on a simplement nettoyé la surface picturale de l'œuvre pour enlever les traces de pollution).

18 « [...] Mr. Lebel, Donna Marella Agnelli e il dr. Carluccio mi pregano di rivolgere ancora a Lei viva istanza per sentire se il Museum of Modern Art non potrebbe farci ancora il grosso favore di concedere anche Nostalgia dell'infinito di de Chirico. [...] Quel dipinto di de Chirico ha per noi un'importanza particolare, perché il suo soggetto riguarda proprio Torino. » (Lettre de Luigi Mallè à Dorothy C. Miller du 14 juin 1967).

m'en séparer¹⁹. »). La Tate Gallery refuse de se séparer de la *Métamorphose de Narcisse* de Dalí et il en va de même pour une autre référence absolue de la poésie surréaliste, *Le Cerveau de l'enfant* (de Chirico), que Pontus Hultén, à l'époque directeur du Nationalmuseum de Stockholm, ne consent pas à prêter en raison de son état de conservation²⁰.

Les archives de l'exposition «Le Muse inquietanti» permettent ainsi de reconstruire le réseau national et international des institutions, galeries et collectionneurs de référence pour l'art surréaliste dans les années 1960. Au niveau international, en plus de ceux cités précédemment, on peut rappeler les noms suivants : Fernand Graindorge, à Liège, Pierre Janlet, à Bruxelles (œuvres de Miró, Magritte et Ernst), la collection André-François Petit de Paris (avec sept œuvres de Hans Bellmer), et le marchand Alexandre Iolas, dont l'activité était alors basée à New York, Genève, Milan et Paris, qui prête une dizaine d'œuvres de Brauner, Chirico, Ernst et Magritte. De ce dernier, dont Iolas avait aspiré, dès les années 1950, à devenir le représentant exclusif, sans toutefois y parvenir totalement, il met à disposition en tout cinq tableaux²¹. Et encore, la galerie Louise Leiris de Paris, qui fait parvenir *Gradiva* d'André Masson, tandis que Michel Leiris envoie un Miró ; quant à Hélène Drude, de la galerie Le Point cardinal (Paris), elle servira d'intermédiaire pour le prêt du célèbre *Birthday* (1942) de Dorothea Tanning (le tableau, qui est aujourd'hui au Philadelphia Museum of Art, se trouvait à l'époque encore en possession de l'artiste).

En ce qui concerne l'Italie, on trouve parmi les prêteurs des galeries milanaises telles que Toninelli, Galleria blu, Galleria Milano et, last but not least, la Galleria Arturo Schwarz. Cette dernière, le point de repère de l'art surréaliste à Milan et dans tout le pays, est représentée par huit gravures, un collage et une petite réplique du *Grand Verre* de Marcel Duchamp, ainsi que par deux tableaux polymatériques de Francis Picabia. Au contraire, l'autre galerie qui avait joué un rôle important pour la connaissance du surréalisme en Italie, la Galleria del Naviglio à Milan, n'est présente qu'indirectement avec une seule œuvre d'Alberto Savinio (*I genitori*, 1931) appartenant à la collection personnelle de Renato Cardazzo, qui gère désormais la galerie depuis la mort de son frère Carlo en 1963. Le monde des galeries turinoises, enfin, ne peut pas manquer : Ippolito Simonis et Luciano Pistoï paraissent dans la liste des prêteurs en tant que collectionneurs privés ; la Galleria Narciso participe à «Le Muse inquietanti» avec deux œuvres, respectivement d'Alberto

19 Lettre de la vicomtesse de Noailles à Luigi Mallè du 17 juillet 1967.

20 Voir, respectivement, la lettre de la Tate du 7 juillet 1967 et les deux lettres du musée suédois des 21 et 27 juillet 1967.

21 Lettre d'Alexandre Iolas à Luigi Mallè du 30 septembre 1967. Sur les relations tendues entre Iolas et l'artiste belge, voir Michel Draguet, *Magritte*, Paris 2014 (Folio. Biographies, 107), passim.

Savinio et d'Arshile Gorky, mais elle s'engage aussi à réaliser, du 26 novembre 1967 au 5 janvier 1968, donc en parallèle avec l'événement de Carluccio, l'exposition «Da Dada al Surrealismo»; quant à la présence minimale de Mario Tazzoli et de sa célèbre Galleria Galatea, on reviendra sur ce sujet plus avant dans le texte.

En ce qui concerne les collectionneurs, à côté de personnalités bien connues dans le monde de l'art telles que Lamberto Vitali, Emilio Jesi et Riccardo Jucker, ou de grands noms de l'industrie du temps, comme Aldo Zegna, Paolo Marzotto et Guido Rossi, il faut souligner le rôle important joué en général par les particuliers. Il s'agit, dans la plupart des cas, de professionnels qui appartiennent à l'élite de Turin ou Milan, comme Paolo Bono (Turin), qui prête *L'Ange du foyer* (1935) de Max Ernst tout en gardant l'anonymat (un choix partagé aussi par l'architecte Corrado Levi de Milan); l'avocat Paride Accetti, un socialiste qui était en train de former une des plus importantes collections d'art contemporain de Milan dans sa maison-musée de via Fratelli Gabba, qui met à disposition ses tableaux de Roberto Matta et de Wifredo Lam; le notaire turinois Remo Morone, qui prête deux tableaux respectivement d'Alberto Savinio et d'Yves Tanguy, se présentant ainsi comme un des rares collectionneurs italiens de ce dernier artiste avec le Turinois Marcel Hutter, qui participe aussi aux prêts, et le médecin génois Lionello De Lisi, qui léguera son œuvre de Tanguy à la Galerie d'art moderne de Venise. Le baron Giorgio Franchetti, une des rares présences romaines dans un collectionnisme plutôt enraciné dans la réalité industrielle et entrepreneuriale de l'Italie du Nord, met à disposition *Mobili nella valle* (1926) de Giorgio de Chirico, grâce à l'intervention de Marella Agnelli²². Il ne faut pas oublier, enfin, la présence des artistes-collectionneurs : Ezio Gribaudo, artiste turinois, éditeur d'art et promoteur culturel, avec une œuvre de Savinio; Enrico Baj et Sergio Dangelo, cofondateurs du mouvement de la Pittura nucleare, qui prêtent respectivement un tableau de Francis Picabia et un collage d'E.L.T. Mesens.

Les aspects financiers

Fruit d'un grand effort organisationnel déjà souligné, l'exposition «Le Muse inquietanti» a rencontré un énorme succès public et a obtenu des résultats remarquables du point de vue financier. Avec 46 089 billets vendus et 6 000 billets gratuits, ce sont quelque 52 000 visiteurs qui

²² Lettre de Giorgio Franchetti à Marella Agnelli du 18 septembre 1967. Afin de trouver d'autres œuvres surréalistes, il conseille de contacter, outre Tazzoli et Schwarz, la Galleria L'Attico à Rome, qui se trouvait alors encore à Piazza di Spagna, ainsi que la marchande en chambre milanaise Giuliana Romani Adami.

sont venus, une fréquentation considérable par rapport aux standards de l'époque. Même les 24 et 26 décembre, on compta respectivement 796 et 667 visiteurs. Quant aux œuvres exposées, elles étaient environ trois cents. On imprima 7 500 catalogues, dont 5 000 exemplaires furent vendus pendant la période d'ouverture au prix de 3 000 liras (1,55 euro²³).

Grâce au coût encore raisonnable dans les années 1960 des frais de transport et d'assurance des œuvres d'art, le bilan budgétaire de l'exposition ne présente qu'un léger déficit de 759 000 liras (392,00 euros), ce qui semble tout à fait négligeable pour une pareille entreprise. Pour 39 667 888 liras (20 486,77 euros) de frais totaux, l'exposition dégagea 38 908 417 liras (20 094,54 euros) de recettes brutes, dont 24 088 400 liras (12 440,63 euros) résultant de la vente de catalogues et d'affiches et 14 300 000 liras (7 385,34 euros) de contributions volontaires²⁴. Bien que les archives ne conservent aucune pièce justificative à cet égard, les généreuses contributions de donateurs dont l'exposition bénéficia, qui représentent environ 36 % du budget, peuvent être attribuées sans doute à l'activité de mécénat de l'association *Amici torinesi dell'arte contemporanea*, et donc finalement à l'entourage de l'industrie automobile FIAT, en plein essor à l'époque.

La réception

Le succès public de l'exposition est confirmé par le vaste écho rencontré dans la presse populaire : les principaux quotidiens et hebdomadaires prêtèrent une grande attention à l'événement, qui fut richement documenté, non seulement photographiquement mais aussi par un court-métrage²⁵. On voit défiler de nombreuses célébrités, parmi lesquelles se distinguent un Giorgio de Chirico à l'air satisfait, qui semble avoir oublié sa haine envers les surréalistes (fig. 107), et Renato Guttuso, le porte-parole du réalisme engagé dans l'Italie du temps, une présence remarquable si l'on pense à la réception particulière du

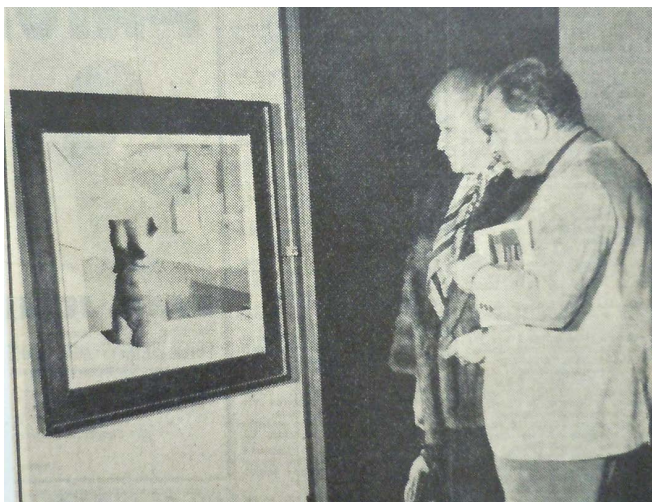
23 On donnera toujours après la somme en liras italiennes, le montant correspondant en euros entre parenthèses, mais il faudra tenir compte de ce que le coût de la vie dans l'Italie de la fin des années 1960 n'est pas du tout comparable à celui d'aujourd'hui. À titre d'exemple, voici quelques points de repère pour l'année 1965 : le salaire mensuel moyen était de 86 000 liras (44,42 euros) ; un quotidien coûtait 50 liras (0,03 euro) ; un livre à succès, 1 800 liras (0,93 euro) ; une petite voiture fiat, 640 000 liras (330,53 euros). On remarquera par ailleurs le prix plutôt élevé des livres, ce qui aide à contextualiser le prix de 3 000 liras pour un catalogue de l'exposition turinoise.

24 Voir la feuille de contrôle des entrées et sorties de l'exposition (amct, 4757 SMO 670).

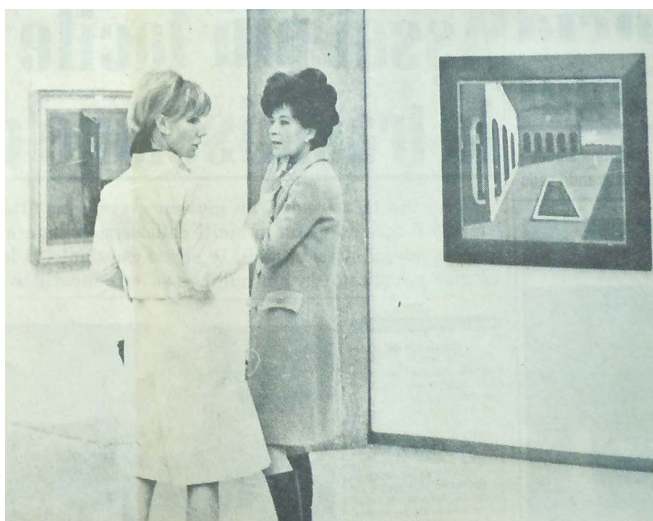
25 À l'initiative de Fiat, le cinéaste Guido Guerrasio tourna un film sur l'exposition, produit par la société nationale de télévision Rai. Malheureusement les archives de la Rai ne conservent aucune copie de ce court-métrage.



107 Giorgio de Chirico visite l'exposition « Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo » avec le directeur de la Galleria Luigi Mallè et l'artiste turinois Ezio Gribaudo, *Stampa sera*, 25-26 novembre 1967



108 Renato Guttuso visite l'exposition « Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo », *Stampa sera*, 30 novembre-1 décembre 1967



109 Vue de l'exposition « Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo », *Stampa Sera*, 19 décembre 1967

surréalisme dans la péninsule sous le signe de la bizarrerie et de l'évasion (fig. 108)²⁶; d'autres photographies à la mise en scène plus élaborée témoignent de l'intention des organisateurs de présenter l'exposition comme un événement à la mode visité par le beau monde (fig. 109). Les articles soulignent tantôt le succès public («Finalement, une exposition bondée comme une salle de cinéma²⁷»), tantôt le décalage social entre les artistes et les visiteurs («Les œuvres des surréalistes charment aussi les bourgeois²⁸»), ou encore le lien du mouvement avec la psychanalyse («on peut parler d'une peinture névrotique²⁹»).

Peu d'articles abordent toutefois l'exposition d'un point de vue rigoureusement critique. Giuseppe Marchiori et Angelo Dragone tentent de préciser le cadre historique et philologique du surréalisme, ce qui semble d'autant plus nécessaire que l'approche de Carluccio est, on l'a vu, universalisante et ne s'intéresse pas à une lecture documentaire du mouvement³⁰. Mais c'est surtout à Paolo Fossati de fournir un compte rendu critique exhaustif de l'exposition, bien que sur une note tout à fait négative³¹. Fossati est un jeune critique d'art engagé, qui écrit depuis 1965 pour le quotidien du Parti communiste italien L'Unità et

26 Sur la réception du surréalisme en Italie, voir Maria Emanuela Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana, 1925-1950*, Padoue 1986.

27 «Finalmente, un'esposizione affollata come un cinema», dans *Gazzetta del Popolo*, 12 novembre 1967.

28 Marcello Venturoli, «Le opere dei surrealisti affascinano anche i borghesi», article du 9-10 novembre 1967 ; la coupure de presse ne permet pas d'identifier le quotidien.

29 «[...] si può parlare di pittura nevrotica [...]» (Massimo Guidi, «Il gruppo surrealista si è disperso ma restano le idee che lo animarono», dans *Il Messaggero Veneto*, 18 novembre 1967).

30 «Sarebbe stato certo preferibile che la mostra di Torino avesse sottolineato con maggior chiarezza gli aspetti peculiari e anche contraddittori che vanno sotto la nozione necessariamente polivalente di surrealismo. Quadri come le "piazze" di de Chirico (esempi tra i più alti della pittura di questo secolo) rischiano di essere dispersi in una generica nozione d'inconscio dove tutti i gatti diventano bigi» (G.M. [Giuseppe Marchiori], «Il surrealismo tra inconscio e storia», dans *Arte Oggi*, décembre 1967); Angelo Dragone, «Inquieti sogni surrealisti in una esposizione a Torino», *Stampa Sera*, [novembre 1967]; puis, rétrospectivement : «Ci si poté attendere, quindi, di fronte ai "Maestri del Surrealismo" e alle loro "Muse inquietanti" [...] ma il corso della storia, che li aveva già scontati per strada, non avrebbe potuto mutare» (id., «Le arti visive», dans *Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980. Cento anni di vita cittadina. Politica, economia, società, cultura*, 2 vol., t. 2, Turin 1980, p. 541-733, ici p. 696). Voir aussi Maurizio Fagiolo dell'Arco : «[...] accanto a capolavori indimenticabili (qualche quadro nel frattempo sembra perso per sempre) possiamo individuare un imbarazzante uso del termine "surrealista" adattato ai pittori delle correnti più diverse» (Maurizio Fagiolo dell'Arco, «Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica», dans *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, éd. par Germano Celant et al., Milan 1993, p. 128-147, ici p. 138-140); et Francesco Poli : «Le principali mostre curate da Carluccio, con l'appoggio dell'associazione, [...] presentano opere di prim'ordine, ma con cataloghi spesso superficiali» (Francesco Poli, «Le arti figurative», dans *Storia di Torino*, IX : Gli anni della Repubblica, éd. par Nicola Tranfaglia, Turin 1999, p. 481-520, ici p. 501).

31 Paolo Fossati, «I "maestri del surrealismo" alla Galleria d'arte moderna» [10 novembre 1967], dans id., *Officina torinese. Gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de «l'Unità», 1965-1970*, éd. par Gianni Contessi et Miriam Panzeri, Turin 2010, p. 351-354. Sur Fossati, voir Miriam Panzeri (éd.), *L'intellettuale mal temperato. Scritti in onore di Paolo Fossati*, Turin 2015, passim.

collaborera ensuite avec la maison d'édition Einaudi, pour laquelle il dirigera à partir de 1969, avec Giulio Bollati, la collection « Letteratura » (dont le nom est inspiré par la revue *Littérature* fondée par André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault, et dans laquelle sera publiée la première édition italienne de *Nadja* de Breton)³². Ses opinions étaient radicalement opposées à celles de Luigi Carluccio : Fossati a peut-être été le seul, notamment, à souligner l'ambiguïté du rôle de l'association Amici torinesi dell'arte contemporanea et à défendre vigoureusement l'autonomie de la Galerie d'art moderne, qui lui semblait mise en danger par l'activité d'une association privée externe dont la directrice, Marella Caracciolo Agnelli, jouissait d'une telle autorité au niveau national et international, qu'elle pouvait très facilement orienter la programmation de l'institution³³.

En ce qui concerne l'exposition « Le Muse inquietanti », Fossati critique sévèrement l'élargissement indéfini du concept de surréalisme proposé par Carluccio : selon lui, il ne faut pas envisager le surréalisme selon les catégories de l'éternité et de la spiritualité, mais plutôt d'un point de vue historique et philologique qui prenne en compte l'engagement politique et les rapports avec l'art du présent³⁴. En ce sens, l'exposition turinoise ne lui paraît être qu'un produit de la société de consommation et l'occasion donnée au système industriel de la ville de faire montre de son pouvoir. Il s'ensuit une vision très sarcastique de « Le Muse inquietanti », caractérisée par ceux qui lui paraissent les deux « symboles » de Turin, le chocolat et l'industrie automobile FIAT : « On sait qu'au temps du surréalisme, présenter Ernst dans une exposition aurait été équivalent à le supprimer, à le marginaliser dans la camelote dont Baj aurait ensuite tiré tout le bric-à-brac de sa “commedia dell'arte”. [...] Si vous voulez venir à Turin, n'oubliez pas d'apporter avec vous l'“orbace” [allusion à l'uniforme fasciste et donc au caractère désengagé de l'exposition (N.D.A.)] et oubliez au contraire Breton, Tzara, Duchamp et Schwitters : ces derniers n'ont rien à faire avec le surréalisme. Le surréalisme, tout comme les fondants au chocolat et les voitures, n'est produit qu'à Turin : la marque, c'est

32 Sur cet aspect, voir Valentina Russo, « Einaudi Letteratura di Paolo Fossati », dans *Studi di Memofonte* 13, 2014, p. 262–284. C'était encore Einaudi qui avait publié les manifestes du surréalisme en 1966 après l'édition artistique à tirage limité de la Galleria del Cavallino de Carlo Cardazzo (Venise, 1945).

33 Voir Fossati, 1971 (note 3).

34 « Fossati punta su competenza e modernità metodologica. L'atteggiamento è flessibile e ricognitivo, da “cartografo” interessato a “verificare” la stretta attualità in rapporto alla storia delle avanguardie quale va componendosi proprio negli stessi anni con strumenti filologici adeguati. Rivendica i tempi lunghi dell'arte e riconosce decisive eredità “simultaneiste” o surrealiste nella sperimentazione contemporanea. Proprio il compito storiografico lo attrae in misura crescente [...] » (Michele Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Milan 2012, p. 167–168).

FIAT³⁵. » L'indignation de Fossati peut mieux se comprendre si l'on pense qu'il voulait idéalement renouer avec la tradition culturelle et artistique engagée qui, dans la période de l'entre-deux-guerres, avait fait de Turin la ville «la plus franchement européenne³⁶» et l'avait transformée en un creuset d'idéaux libertaires et progressistes.

«Le Muse inquietanti» dans le cadre des grandes expositions surréalistes des années 1960

Reconsidérer l'exposition «Le Muse inquietanti» à près d'un demi-siècle de distance permet d'avancer un jugement plus détaché et de la comparer avec d'autres initiatives semblables de cette période. Au niveau international, le projet de Carluccio avait été précédé par une série d'expositions importantes, telles que «Surrealismo e Arte Fantástico» (Biennale de São Paulo au Brésil en 1965), «Phantastische Kunst-Surrealismus» (Kunsthalle, Berne, 1966); et encore, quelques mois seulement après la clôture de l'exposition turinoise, «Dada, Surrealism, and their Heritage» (MOMA, New York, 1968) avait ouvert ses portes³⁷.

La double tendance à considérer le surréalisme soit comme une espèce de catégorie de l'esprit au-delà de l'histoire, soit comme une théorie d'action sociale spécifiquement enracinée dans la réalité d'un moment historique bien précis, pouvait trouver un premier point de repère même dans les écrits d'André Breton³⁸. Un signe fort de cette

35 « Si sa che ai tempi del Surrealismo mandare Ernst in una mostra ad un museo significava cancellarlo dalla circolazione, gettarlo in quei robivecchi da cui Baj avrebbe più tardi tratto tutto il trovarobato della sua commedia dell'arte. [...] Se volete scendere a Torino non scordatevi dell'orbace e dimenticate Breton e Tzara, Duchamp e Schwitters: loro col surrealismo non c'entrano. Il surrealismo, con i fondants e le auto viene prodotto solo a Torino: marca Fiat. » (Paolo Fossati, «Le Muse inquietanti», dans *BIT*, décembre 1967).

36 « [La città] più francamente europea ». Pour la définition, qui est d'Edoardo Persico, voir Angelo Dragone, «Le arti figurative», dans *Torino tra le due guerre*, cat. exp. Turin, Musei Civici, Turin 1978, p. 188-227, ici p. 204.

37 L'exposition new-yorkaise fut montrée ensuite au Los Angeles County Museum of Art et à l'Art Institute de Chicago. Je ne suis malheureusement pas arrivé à repérer un exemplaire du catalogue de l'exposition brésilienne en temps utile. En ce qui concerne la première partie du titre choisi par Carluccio («Le Muse inquietanti»), Roberto a émis l'hypothèse qu'il l'aurait empruntée à l'exposition «The Disquieting Muse: Surrealism», qui avait eu lieu au Contemporary Arts Museum de Houston en 1958 (Roberto, 2008 [note 3], p. 52); en même temps, il ne faut pas oublier que le chef-d'œuvre homonyme de Giorgio de Chirico avait été exposé à Turin quelques années auparavant, à l'occasion de l'exposition inaugurale de la Galerie d'art moderne, «Capolavori di arte moderna nelle raccolte private» (1959), qui avait été consacrée aux collectionneurs italiens d'art contemporain.

38 Breton, dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), avait écrit : «Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient.» Il avait aussi listé une série d'artistes et écrivains, depuis Paolo Uccello jusqu'à Arthur Rimbaud, qui n'avaient pas pu «orchestrer la merveilleuse partition» surréaliste parce qu'ils avaient été «des instruments trop fiers». André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans id. *Œuvres complètes*. I (Bibliothèque de la Pléiade, 346), p. 321 et 329-330.

vision universaliste du mouvement avait été offert par Alfred Barr dans sa célèbre exposition « *Fantastic Art, Dada, and Surrealism* » (MOMA, 1936–1937) : se fondant sur une idée intemporelle et métahistorique de l’art fantastique, Barr en avait élargi le spectre et avait permis de rassembler les artistes les plus disparates sous le signe d’un art visionnaire³⁹. On pourrait justement considérer l’exposition new-yorkaise de 1968 mentionnée précédemment comme une réponse, un demi-siècle après, à cette vision globalisante de Barr. Bien que le commissaire William Rubin, qui venait de commencer son parcours de transformation du MOMA en citadelle du modernisme formaliste, ne fût pas un admirateur du surréalisme, il avait opté dans son catalogue pour une exégèse documentaire et historique du mouvement, dont il retrouvait les racines dans le dadaïsme ; quant à l’héritage du mouvement, il insistait surtout sur son rôle dans la formation d’un art pleinement américain⁴⁰.

La perplexité exprimée par Fossati à l’égard du projet de Carluccio semble aujourd’hui tout à fait probante et justifiée. De toute façon l’exposition turinoise n’était pas un cas isolé : « *Phantastische Kunst–Surrealismus* » organisée à la Kunsthalle de Berne, dont le commissaire Harald Szeemann était sur le point de devenir une célébrité internationale de la curatorship, présente en effet plus d’une affinité avec l’approche de « *Le Muse inquietanti* ». Comme il l’explique dès le début de son texte introductif, Szeemann ne considère pas le surréalisme comme une question de style, mais plutôt comme un « état d’esprit à partir duquel les artistes contemporains de cette exposition créent leur œuvre et que seulement le constat du phénomène de l’art fantastique a rendu possible ». D’un point de vue programmatique, donc, l’exposition suisse n’a pas l’intention « de retracer l’histoire du surréalisme, mais de montrer cette réalité fantastique devenue image qui constitue le trait d’union “sémantique” parmi les œuvres exposées⁴¹ ».

39 La réédition du catalogue de Barr dans le second après-guerre (*Fantastic Art, Dada and Surrealism*, éd. par Alfred Barr, cat. exp. New York, MOMA, rééd. New York 1947) témoigne de la popularité et de l’influence de cet ouvrage dans la culture américaine.

40 Voir Roberto, 2008 (note 3), p. 55.

41 « [Mit Surrealismus bezeichnen wir nicht einen Stilbegriff, sondern die] Geisteshaltung, aus der heraus die in dieser Ausstellung vertretenen Künstler der Gegenwart ihr Œuvre schaffen, und die die Erkenntnis des Phänomens der phantastischen Kunst erst ermöglichte » ; « [Es war nicht unsere Absicht, mit dieser Ausstellung] die Geschichte des Surrealismus nachzuzeichnen, sondern diese bildgewordene Realität des Phantastischen, die das einende “inhaltliche” Band zwischen den einzelnen ausgestellten Werken bildet, aufzuzeigen » (Harald Seemann, « *Phantastische Kunst–Surrealismus* », dans *Phantastische Kunst–Surrealismus*, cat. exp. Berne, Kunsthalle, Berne 1966, p. 1). Le catalogue a l’aspect d’une gazette. Fait plutôt surprenant, Szeemann souligne dans son texte introductif que la dernière exposition suisse sur le surréalisme avait eu lieu à Bâle en 1952 et que, par rapport à elle, le choix des artistes surréalistes à Berne avait été beaucoup plus rigoureux.

Luigi Carluccio et le surréalisme

En 1965, dans le catalogue de l'exposition «Mitologie del nostro tempo» à Arezzo, Carluccio souligne que le surréalisme est bien le dénominateur commun des artistes sélectionnés, mais il explique aussi qu'il n'a pas voulu réaliser une exposition historique ou philologique sur ce mouvement, qui paraîtrait comme «une minutieuse analyse documentaire», mais plutôt indiquer une direction de goût⁴². Son texte est polémique à l'égard des néo avant-gardes : les artistes qu'il a choisis se caractérisent par un refus du retour de l'objet dans l'art, ou d'une attitude scientifique dans la créativité, et par leur choix, non pas de la voie de la psychologie de la forme, mais de celle des formes de la psychologie⁴³.

Trois ans avant l'événement d'Arezzo, à l'occasion d'une exposition consacrée à Magritte à la galerie Galatea (Turin, 1962), Carluccio avait brièvement retracé une histoire de la réception du surréalisme en Italie dans le catalogue. Il y évoquait l'étroitesse de la culture italienne à l'égard du surréalisme à l'occasion de la Biennale de Venise de 1954⁴⁴, mais virait ensuite vers une interprétation de type sur-historique (le surréalisme appartient à «un courant éminemment nord-oriental») qu'il trouvait parfaitement représentée dans le pavillon belge, où le commissaire Emile Langui lui semblait avoir réalisé «une véritable histoire du surréalisme» et où des artistes tels que Bosch, David Teniers et Brueghel l'Ancien partageaient l'espace d'exposition avec les symbolistes Ensor et Rops et les surréalistes Magritte, Mesens et Delvaux⁴⁵.

Curieusement, à l'occasion de l'exposition turinoise de 1967, Carluccio ne défend plus, du moins du point de vue programmatique, cette idée universalisante d'un surréalisme comme *Geisteshaltung* que Szemann avait soutenue un an avant à Berne. Son texte pour le catalogue de «Le Muse inquietanti» reparcourt les grands thèmes du surréalisme des manifestes bretoniens, du songe au merveilleux jusqu'à l'automatisme, pour terminer sur le malentendu des expositions qui mélangent surréalisme et art fantastique, un malentendu qui, selon le commissaire, avait été alimenté par les surréalistes mêmes. À Turin, les œuvres exposées – comme il le remarque orgueilleusement – appartiennent, sauf quelques exceptions,

42 «[...] una pedante operazione d'archivio» (Luigi Carluccio, «Appunti per una mostra», dans cat. exp. Arezzo, 1965 [note 4], p. 15).

43 Ibid., p. 16.

44 Sur cet aspect, voir Giuliana Tomasella, «La mostra del surrealismo alla Biennale del 1954 attraverso la stampa periodica», dans Nadia Barella, Rosanna Cioffi (éd.), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Naples 2013, p. 383–400.

45 «[...] un filone prevalentemente nordico orientale [...]»; «[...] una vera e propria storia del Surrealismo [...]» (Luigi Carluccio, «René Magritte», dans id., *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti*, éd. par Roberto Tassi, Turin 1983, p. 179–182).

aux temps héroïques du surréalisme : Carluccio y inclura aussi Füssli et les symbolistes Moreau, Redon et Böcklin, mais – à la différence de ce qui s’était passé à Berne en 1966 – des artistes tels que Bosch, Arcimboldo et Monsù Desiderio demeurent absents. Leur présentation dans l’exposition – écrit-il, et il semble presque faire référence au choix précédent de Szeemann – représenterait « un malentendu [...] qui peut naître de l’identification du surréalisme avec le soi-disant art fantastique⁴⁶ ».

Conclusions

En conclusion, une évaluation de l’exposition turinoise doit tenir compte de plusieurs facteurs et, surtout, de la réception tout à fait particulière du surréalisme en Italie. Sous la dictature fasciste, ce mouvement avait été essentiellement refusé et méprisé, mais aussi, en même temps, mal compris : les intellectuels y avaient vu une espèce de divertissement décadent ou l’avaient lu en termes de diableries et d’hallucinations ; de façon plus générale, le surréalisme paraissait souvent à la culture italienne du temps comme une dérivation tardive et de médiocre qualité du futurisme⁴⁷. En 1940, dans un numéro de la revue *Prospettive* que Curzio Malaparte avait consacré aux rapports entre le surréalisme et la culture italienne, Alberto Savinio soulignait que l’ancrage du catholicisme en Italie constituait le premier obstacle à la connaissance du surréalisme dans la péninsule : en effet, il ne faut pas oublier que le plus grand effort d’approche du surréalisme en Italie avant 1945, c’est-à-dire la collection de poésie surréaliste dirigée par Carlo Bo⁴⁸, avait été placé sous le signe de ce qui a été appelé, avec une espèce de contradiction dans les termes, un « surréalisme chrétien » ou un « surréalisme catholique » (en d’autres termes, Bo avait réussi à reconnaître l’engagement moral et social des surréalistes au-delà de leur anticléricalisme programmatique⁴⁹).

46 « [...] un equivoco [...] che può nascere dall’identificazione del Surrealismo con la cosiddetta arte fantastica » (Luigi Carluccio, « Una immagine della libertà dell’uomo », dans *Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo*, éd. par Luigi Carluccio, cat. exp. Turin, Galleria Civica d’Arte Moderna, Turin 1967, p. xviii). En ce qui concerne l’aspect organisationnel enfin, Berne ne pouvait rivaliser avec le nombre incroyable des chefs-d’œuvre exposés à Turin, car les prêts provenant de musées publics étaient exceptionnels et ceux de collectionneurs ou de galeries bien moins nombreux que pour « Le Muse inquietanti », même s’ils émanaient des mêmes réseaux et circuits du marché : Simone Collinet, Fernand Graindorge, Alexandre Iolas, Mme Jean Krebs, Robert Lebel, galerie André-François Petit, galerie Le Point cardinal, E.L.T. Mesens, Arturo Schwarz, Patrick Waldberg, etc.

47 Voir Raffi, 1986 (note 26), p. 19–51.

48 Carlo Bo (éd.), *Antologia del surrealismo*, Milan 1944.

49 Voir Tania Collani, « Carlo Bo lettore dei surrealisti francesi: la poesia, la vita e la verità », dans Riccardo Bernedettini et Felice Gambin (éd.), *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*, Alexandrie 2015, p. 29–46.

Après la guerre, la culture italienne ne fut pas à même de combler ses lacunes à l'égard du surréalisme non plus. La présentation fortement contestée de la collection Peggy Guggenheim à la Biennale de Venise de 1948, par exemple, avait suscité un débat parlementaire sur la défense de l'art italien et des valeurs de la civilisation européenne-chrétienne-latine ; quant à l'hommage au surréalisme de la Biennale de 1954, il fut l'objet d'un refus généralisé qui mit d'accord des critiques d'art aussi éloignés les uns des autres que Roberto Longhi, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi et l'envoyé de l'Osservatore Romano, le quotidien du Vatican⁵⁰ : en général, on reprochait au surréalisme un côté littéraire qui le rendait artistiquement hybride aux yeux des critiques plus traditionnels, tandis que les critiques plus progressistes avaient du mal à reconnaître le côté engagé du groupe à cause des composantes oniriques et fantastiques qui sous-tendaient leurs œuvres.

Même si Carluccio avait pris ses distances, dès son texte de 1962 déjà évoqué, par rapport à ce climat d'hostilité et d'incompréhension de la critique italienne envers le mouvement français, il renonce – on l'a vu –, dans son introduction au catalogue de «Le Muse inquietanti» significativement intitulée «Une image de la liberté de l'homme⁵¹», à historiciser sa lecture du surréalisme : la liberté dont il parle est un concept aussi universel qu'abstrait. L'exposition de Carluccio a sans doute permis aux Italiens d'améliorer leur connaissance du mouvement français, mais elle a raté l'occasion de pouvoir le contextualiser de manière correcte et précise.

Un autre aspect à évaluer est l'impact de «Le Muse inquietanti» sur la vie culturelle et, en particulier, sur le monde de l'art de la ville de Turin, un monde que Carluccio fait montre de bien connaître et maîtriser, comme semble confirmer la présence de nombreuses galeries turinoises parmi les prêteurs. Il faut quand même remarquer la presque absence d'une galerie très importante qui, bien que de manière plutôt éclectique, avait choisi de soutenir les courants plus ou moins voisins du surréalisme : la Galleria Galatea de Mario Tazzoli, qui en cette occasion se limite à prêter un pastel d'Odilon Redon, un dessin de Paul Delvaux et un tableau d'Alberto Savinio. Tazzoli, au contraire, avait été très présent dans l'exposition d'Arezzo de 1965, en prêtant le nombre faramineux de trente œuvres (certaines provenaient de la galerie, tandis que d'autres appartenaient à sa collection privée) sur un nombre global d'environ cent huit œuvres exposées. La disparité entre les prêts pour Arezzo et ceux pour Turin est tellement éclatante qu'elle donne à penser qu'il pourrait y avoir eu des frictions entre Carluccio et le directeur de

50 Pour la reconstitution de ce débat, voir Tomasella, 2013 (note 44), p. 388–394.

51 Carluccio, 1967 (note 46), p. xiii.

la Galleria Galatea. En effet, il y avait une différence essentielle dans la vision de l'héritage de l'art surréaliste proposée par les deux événements réalisés par Carluccio : à Turin, de façon orthodoxe, l'exposition se concluait sur les œuvres d'Arshile Gorky, Francis Bacon, Graham Sutherland et de l'Italien Osvaldo Licini, tandis qu'à Arezzo, au-delà de ces derniers qui étaient également présents, on était allé jusqu'à inclure plusieurs artistes contemporains qui étaient clairement liés à la Galleria Galatea et que l'on pourrait classer comme appartenant à un figurativisme lyrique souvent teinté de nuances magiques et surréelles. Or, on ne retrouve aucune trace de ce genre d'artistes à Turin, signe qu'en 1965 l'entente entre Carluccio et Tazzoli avait été beaucoup plus profonde qu'en 1967 et que la visibilité mineure de l'exposition d'Arezzo avait rendu possible une opération si étroitement liée au marché de l'art⁵². Quoi qu'il en soit, on peut bien imaginer que l'inauguration de la première d'une série de grandes expositions populaires, ainsi que la nouvelle collaboration entre la Galleria Civica d'Arte Moderna et les Amici torinesi dell'arte contemporanea, n'a pas manqué de bouleverser non seulement les fragiles équilibres du monde de l'art turinois, mais aussi ceux des galeristes italiens qui s'étaient intéressés au surréalisme depuis plus ou moins longtemps.

Enfin, si d'un côté l'exposition de Carluccio a codifié et largement diffusé toute une série de malentendus sur le surréalisme (l'assimilation de l'art surréaliste à l'art fantastique et visionnaire, bien qu'ici le choix de ce dernier se limite aux XVIII^e et XIX^e siècles, la confusion entre Dada et surréalisme, la simplification d'un Giorgio de Chirico «surréaliste», la désidéologisation du mouvement, etc.), de l'autre, cet événement peut se signaler pour des aspects positifs, car pour la première fois il rendit le mouvement français très populaire en Italie. Ce succès public fut aussi dû à une conception moderne et innovante de l'organisation de l'exposition, qui bénéficia sans aucun doute de l'envergure internationale que Marella Agnelli, à travers l'association Amici torinesi dell'arte contemporanea, put assurer à la Galleria Civica d'Arte Moderna, une institution municipale qui gagna énormément, en termes d'image et de visibilité, grâce à «Le Muse inquietanti» et aux autres expositions réalisées par Carluccio dans les années suivantes.

52 Les artistes contemporains présentés à Arezzo que Carluccio et Tazzoli avaient cherché à placer dans le sillage du surréalisme étaient les suivants : René Bertholo, Leonardo Cremonini, Gianfranco Ferroni, Giannetto Fieschi, James Mc Garrell, Irving Petlin, Seymour Rosofsky, Sergio Saroni, Antonio Segui.

« Vouloir assigner son prix réel, en argent, à une œuvre d'art, fût-ce un demi-million, c'est l'insulter. »

Stéphane Mallarmé, 1889

Le surréalisme et l'argent est le fruit de recherches consacrées à l'étude des réseaux économiques du surréalisme, de ses marchands, ses galeries et ses intermédiaires entre 1920 et 1969. Il fait suite aux perspectives ouvertes par *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists and the Market*, paru en 2019 dans la même collection. Quel est le rôle joué par le marché de l'art dans le processus d'internationalisation du surréalisme? Quels étaient les acteurs, les lieux et les modalités de sa diffusion et de son autopromotion? De quelle manière les œuvres de ces artistes devinrent-elles des pièces convoitées par les musées, les galeries et les collectionneurs? Et comment enfin, les surréalistes se positionnèrent-ils eux-mêmes par rapport au marché de l'art, qui n'était à leurs yeux qu'un système capitaliste à combattre? Une vingtaine d'études de cas réunies dans ce livre apportent une contribution sur le mouvement surréaliste sous un angle inédit, éclairant le rôle de cette avant-garde dans l'histoire de l'art et les institutions ainsi que dans la transformation du marché de l'art au XX^e siècle.