

Annabelle Görgen & Hubertus Gassner (dir.)
Dalí, Ernst, Miró, Magritte.
Surreale Begegnungen aus den Sammlungen Roland Penrose, Edward James, Gabrielle Keiller, Ulla und Heiner Pietzsch

Julia Drost



Cat. exp., Munich : Hirmer,
2016, 288 pages

Rarement une exposition à la Hamburger Kunsthalle a été aussi courue. Issue de quatre collections particulières, elle montrait des icônes du surréalisme comme le *Canapé-lèvres* de Mae West et le *Téléphone homard* créées par Salvador Dalí, mais aussi des œuvres plus intimes, n'ayant jamais été exposées, à la plus grande surprise d'un public averti. Le musée bat ainsi son record historique de fréquentation, attirant plus de 130 000 visiteurs en trois mois. L'exposition itinérante a d'abord été montrée à la Scottish National Gallery of Modern Art à Edinbourg, puis à Hambourg et ensuite au musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam. Force est de constater que depuis une quinzaine d'années, le surréalisme fascine le public international dans de larges rétrospectives, notamment en Europe et en Amérique. Pourtant cela contraste étrangement avec le petit cercle des universitaires spécialistes de cette avant-garde. Qu'est-ce qui fait le succès du surréalisme aujourd'hui ? Quand en 1943 Max Ernst appelait une de ses toiles *Painting for Young People*, il décrivait le surréalisme comme un art pour les jeunes. Ceci semble peut-être particulièrement vrai de nos jours puisque l'exposition de Hambourg se réjouissait notamment de l'importante fréquentation d'un public âgé de 12 à 35 ans. De quoi le surréalisme est-il le nom pour toute une génération qui a grandi avec internet ?

La commissaire d'exposition Annabelle Görgen établit un parallélisme intéressant entre l'omniprésence du virtuel dans notre quotidien – que ce soit dans nos formes de communication ou nos façons de penser et d'agir – et les mondes visionnaires du surréalisme.¹ Elle propose de rapprocher notamment la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí à *Pokémon Go*, un jeu en réalité augmentée. Dans ce dernier, le joueur entre dans un monde virtuel où s'accomplit une intrication hautement stimulante entre réalité et virtualité, deux mondes qui s'interpénètrent et ne sont plus clairement distincts. Le joueur participe à un délire imaginaire où des spectres font leur apparition tout comme le *Téléphone-homard* dans l'univers de Dalí. L'utilisateur

accepte de pénétrer dans un monde hallucinatoire, au même titre que le surréaliste conscient (= « critique », selon Dalí) crée des images qui proviennent d'un monde imaginaire et souvent délirant (= « paranoïaque »).

Mais l'exposition et le volumineux catalogue vont bien au-delà de cette observation. Ils sont le fruit d'une recherche inédite et précieuse menée par les commissaires sur le surréalisme et la question de la création de l'image en résonance avec le goût de ses collectionneurs et plus largement de la genèse des collections et de l'histoire des expositions et des marchands. La trajectoire des œuvres et la réception internationale du surréalisme dans les musées constituent deux autres perspectives à cette recherche. Les quatre grandes collections particulières dont est issue l'exposition sont peu connues du public. Le choix de ces collections, paradoxalement non françaises, a sans doute à voir avec des questions de faisabilité, mais il est surtout riche d'enseignement quant à la réception du surréalisme. Le catalogue richement illustré et d'une qualité scientifique pour une large part exceptionnelle, les décrit et les caractérise les unes relativement aux autres. Si Peggy Guggenheim, la célèbre milliardaire américaine et épouse de Max Ernst, reste certainement la collectionneuse la plus emblématique, il faut saluer le fait que ce sont ici des collections moins connues qui sont présentées et étudiées.² Certes, la collection Guggenheim est abordée dans la plupart des contributions du catalogue, notamment dans l'essai d'ouverture de Dawn Ades qui propose une vue d'ensemble, malheureusement assez générale, de collections surréalistes.³ Mais la collectionneuse américaine est à juste titre reléguée au rang de cadre de référence, de comparaison et de démarcation.

D'emblée, Dawn Ades rappelle qu'il convient de distinguer entre les collections surréalistes qui ont été créées par les surréalistes eux-mêmes et celles qui contiennent des œuvres surréalistes, même si ce n'est pas toujours évident dans le cas des quatre collections traitées. C'est d'ailleurs le cas avec la collection d'Ulla et Heiner Pietzsch (*1934 *1930) qui est aujourd'hui encore entre les mains de ses collectionneurs. Quand le couple allemand a commencé à collectionner le surréalisme dans le Berlin des années 1970, ils occupaient une place tout à fait exceptionnelle dans la scène artistique allemande, tant le surréalisme était marginalisé par contraste avec les productions abstraites. C'est à travers la collection Pietzsch que Görgen a pu retracer la réception manquée des œuvres surréalistes de l'autre côté du Rhin, où il n'a jamais su percer, en raison du régime nazi et de la séparation des deux Allemagnes. Cette situation est en train de changer car, à l'automne 2016, le couple a fait don de sa collection à la ville de Berlin. Avec deux collections majeures, Scharf-Gerstenberg et Pietzsch, Berlin pourra désormais prétendre être un des carrefours du surréalisme en Allemagne.

Dans le cas des trois autres collectionneurs, Roland Penrose, Edward James et Gabrielle Keiller, il s'agit de collections particulières historiques, plus ou moins liées à la création des surréalistes eux-mêmes. Le catalogue de l'exposition consacre deux essais à chacune de ces collections et déploie un travail de recherche approfondi et novateur sur l'histoire de ces ensembles qui, pendant de longues années étaient restés privés et/ou ont été dispersés par la suite.

Créer, collectionner et donner à voir relèvent, pour les surréalistes, d'une production de savoir. Non bien sûr dans un sens traditionnel et positiviste, mais dans un sens expérimental, d'une recherche artistique sans but défini, toujours en quête de transgressions artistiques et esthétiques. Dans des protocoles de rêves, des textes provocateurs et des cadavres exquis, réalisés d'après les principes de l'écriture automatique et publiés dans leur propre revue, *La Révolution surréaliste*, mais aussi dans des expositions scandales qui donnaient à voir des scénographies inhabituelles et parfois choquantes, les surréalistes accomplissent un programme de séisme social et esthétique, attribuant à l'objet trouvé autant de valeur qu'à l'œuvre d'art. Annabelle Görgen montre comment, à travers ces activités, les surréalistes contribuent à constituer une demande et à servir un marché de l'art en plein essor pour – paradoxalement – séduire un public et des collectionneurs bourgeois et aristocratiques qu'ils diffamaient par ailleurs dans leurs manifestes (Annabelle Görgen, « Wunderbares entdecken, sammeln, inszenieren – verkaufen », p.27-41). Car ce sont notamment les représentants du beau monde, le vicomte et la vicomtesse de Noailles, la suisse Maja Sacher, le comte Étienne de Beaumont et Edward James qui sont les principaux collectionneurs extérieurs au mouvement. L'auteur souligne toutefois que les surréalistes eux-mêmes sont les premiers dans cette activité, créant une sorte de *Care-Economy*, selon laquelle les artistes s'achètent mutuellement, financent leurs projets et s'entraident pour subvenir à leurs besoins.⁴

Roland Penrose (1900-1984), artiste britannique et commissaire d'expositions surréalistes, et le poète Edward James (1907-1984) sont des mécènes et amis du surréalisme de la première heure. Leur cas souligne cette étroite liaison entre artistes, collectionneurs, éditeurs, marchands et promoteurs du surréalisme. Comme c'est particulièrement le cas de Penrose, qui était un peu tout cela à la fois. Il a toujours présenté sa collection, comme le rappelle son fils Antony Penrose dans le catalogue, comme « *The collection that collected itself* ». ⁵ Fortuné de par sa famille, époux de Lee Miller, ami de Max Ernst et de nombreux artistes, Penrose a réuni à partir de la fin des années 1930 la plus grande collection du surréalisme en Angleterre. Keith Hartley retrace dans le catalogue la genèse de cette collection, notamment les achats des collections de René Gaffé et de Paul Éluard, dont quelques œuvres se trouvent encore en possession de la famille (Keith Hartley, « Roland Penrose – persönliche Leidenschaften im Dienste des Gemeinwohls », p. 185-195). Une grande partie est conservée à la Scottish National Gallery, tandis que le reste a été dispersé dans de nombreuses collections internationales, publiques et privées. Son fils livre ainsi le portrait d'un homme porté par la passion et l'amitié pour les surréalistes, dont le but n'était à aucun moment de collectionner, mais de vivre et d'œuvrer pour une meilleure connaissance du mouvement.

Son compatriote, l'excentrique Edward James, ne se définissait pas non plus comme collectionneur, mais comme poète et mécène des arts. Pour lui, le surréalisme signifiait un style de vie. Héritier d'une grande fortune, comme l'explique Hubertus Gassner, il l'entendait comme moyen de transférer l'art et le merveilleux surréalistes dans la vie de tous les jours, afin de transformer le rêve et l'imaginaire en réalité vécue (Hubertus Gassner, « Edward James – das Lustprinzip », p. 209-223). Gassner retrace la vie et le parcours de ce mécène de René Magritte pour qui il se passionnait et qui

présentait les commandes de façon originale dans sa maison londonienne, à Wimpole Street. Il était aussi et surtout l'ami, mécène et commanditaire de Dalí, au point de le prendre exclusivement sous contrat pendant un temps. Il en résulta dans les années 1950 la plus grande collection d'œuvres de Dalí au monde, dispersée aux quatre coins du monde aujourd'hui. Toutefois, Gassner revient pour la contester sur l'idée largement répandue que Dalí aurait contribué de façon essentielle à la rénovation de sa maison de campagne, Monkton House. L'exposition montrait une large correspondance totalement inédite sur les relations qu'entretenait leur mécène James avec les artistes. On ne peut que regretter que de tels documents n'aient pas été reproduits dans le catalogue.

L'écossaise Gabrielle Keiller (1908-1995), étudiée par Elizabeth Cowling (p. 233-245) et Richard Calvocoressi (p. 247-251), présente le profil d'une collectionneuse convertie, ayant commencé avec l'art du XIX^e siècle avant de tomber sous le charme de Peggy Guggenheim à Venise et d'un artiste italien, Eduardo Paolozzi.⁶ Amie de Penrose, qui l'encourageait dans cette nouvelle direction, elle collectionnait désormais Dada et le surréalisme et achetait des œuvres provenant parfois d'autres collections sans oublier les manuscrits et les livres. On notera également qu'Edward James et Ulla Pietzsch furent ceux qui s'intéressèrent tout particulièrement aux femmes artistes en achetant des œuvres de Leonora Carrington, Léonor Fini, Valentine Penrose et Dorothea Tanning.

Le catalogue analyse la richesse, les caractéristiques et les différences de profils des quatre collectionneurs du surréalisme. Avec ces études de collections internationales, dont le présent ouvrage retrace la genèse et le contexte historique ainsi que les accentuations et les particularités, est proposé un nouveau regard sur le surréalisme. Le surréalisme n'est pas présenté comme un « -isme » parmi d'autres, à interpréter au filtre du style, mais comme mouvement esthétique ayant pénétré de multiples champs de la vie culturelle et sociale. C'est ce qui fait pour les commissaires son actualité, un constat largement confirmé par les jeunes visiteurs.

- 1 Thèse développée lors d'une visite en présence de la commissaire Annabelle Görgen en novembre 2016.
- 2 Peggy Guggenheim, *Art of this Century*, New York, 1942 ; Susan Davidson, Philip Rylands (éd.), *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, New York : Guggenheim Museum Publications, 2004 ; Philip Rylands, « Die Sammlung Peggy Guggenheim. Peggy Guggenheim als Mäzenin des Surrealismus », dans : *Surrealismus in Paris*, cat. exp., Riehen, Fondation Beyeler, Ostfildern : Hatje-Cantz, 2011, p. 181-189.
- 3 Dawn Ades, « Die Sammlungen des Surrealismus », dans : *Surrealismus in Paris*, *op. cit.*, p. 15-25.
- 4 Actuellement, un projet de recherche intitulé « Le surréalisme et l'argent » sous la direction de Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder se consacre à une analyse intégrant l'histoire culturelle, artistique et économique des itinéraires commerciaux et des réseaux qui ont fait du surréalisme l'une des grandes avant-gardes du XX^e siècle. Voir aussi : <https://dfk-paris.org/fr/research-project/le-surrealisme-et-largent-galeriers-collectionneurs-et-mediateurs-971.html>.
- 5 Antony Penrose, *Roland Penrose : The Friendly Surrealist*, Munich : Prestel, 2001.
- 6 *Surrealism and After : The Gabrielle Keiller Collection*, éd. par Elizabeth Cowling, cat. exp., Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh : Scottish National Gallery of Modern Art, 1997.