

L'histoire du MoMA et son lien avec l'artiste André Masson
Une microhistoire

By Jean-Sébastien Deshaies-Massarelli

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide du muséologue Jérôme Glichenstein et l'historien William Jeffett. Leur sagesse a été pour moi, un guide bienveillant dans ma reconstruction des faits qui lient l'artiste André Masson, ses collectionneurs parisiens et américains, et le Museum of Modern Art de New York.

Merci aussi à monsieur Yves Bergeron pour son soutien, sa patience et ses corrections.

Introduction

Il n'existe pas de ligne directrice entre André Masson et le réseau de l'art américain. André Masson (1896-1987) est un artiste qui a fait partie du mouvement surréaliste dans ses premières années. En histoire de l'art, Masson est surtout reconnu comme l'inventeur de deux nouvelles techniques picturales : les dessins automatiques et les tableaux de sable. Ces deux techniques sont un moyen de représenter le subconscient. Le second est une évolution naturelle du premier. Les tableaux de sable sont tout simplement du sable projeté et collé sur la toile de façon aléatoire. Les dessins automatiques constituent un art psychique, qui représente un hasard subjectif et une grande liberté d'invention. Le chef des surréalistes, André Breton dirait que le surréalisme est quelque chose qui libère le hasard du contrôle rationnel. Or, André Masson avait une opinion différente sur la pensée méthodique de Breton. Il croyait que son art était aléatoire, spontané et involontaire. Ses œuvres ne sont pas le fruit d'une méthode de création disciplinée, mais plutôt un mouvement naturel issu d'un état d'esprit extatique et explosif – il crée des choses avec une grande vivacité d'invention. Cela dit, ce sont principalement les œuvres créées pendant les périodes surréalistes de l'artiste et son influence aux États-Unis qui fascinèrent le plus les historiens américains. Ces périodes concordent d'ailleurs avec les premières années du MoMA et de son premier directeur, Alfred H. Barr Jr.

Pour cet article, j'ai voulu tracer une microhistoire : le cheminement d'André Masson et de ses œuvres pendant les premières années d'existence du Museum of Modern Art de New York. À vrai dire, le musée possédait très peu d'œuvres de l'artiste durant les années 1930 et 1940. Entre l'année de sa fondation (1929) et la fin de la Seconde Guerre mondiale, le MoMA avait acquis seulement sept de ses œuvres, soit cinq dessins, un tableau et un collage. Plusieurs raisons expliquent cette rareté, mais il ne faudrait pas oublier que Masson faisait partie d'une activité collective du MoMA. En plus de ses œuvres, le MoMA cherchait à acquérir celles de

plusieurs autres artistes vivants en vue des grandes expositions sur l'art moderne prévues dans la deuxième moitié des années 1930. Cependant, les expositions des surréalistes aux États-Unis étaient controversées¹ et le MoMA avait la charge difficile de monter une exposition qui ferait mieux connaître ce courant. Mais les critiques demeuraient ambivalentes, certaines trouvant les œuvres aberrantes, d'autres les trouvant distrayantes. Aucune ne semblait vouloir comprendre les enjeux derrière les œuvres. Il aura fallu plusieurs expositions aux États-Unis et à travers le monde pour établir la reconnaissance officielle du surréalisme et de ses artistes. Enfin, pour résumer, cet article a pour but d'esquisser un portrait, si petit soit-il, de l'histoire du MoMA et de sa relation avec l'artiste André Masson, en contextualisant l'accueil du surréalisme aux États-Unis et en présentant les principaux acteurs et actrices qui ont contribué à faire connaître Masson dans les musées et galeries des États-Unis.

Le surréalisme aux États-Unis

Le courant surréaliste avait atteint les États-Unis avant la création du MoMA. La première manifestation des surréalistes aux États-Unis a eu lieu en novembre 1926 au Brooklyn Museum pour l'exposition d'art moderne européen et américain conçue par la collectionneuse et peintre Katherine Dreier (1877-1952). Ensuite, le public qui voulait s'informer sur les activités des surréalistes devait lire les journaux ou les magazines². Le Manifeste du surréalisme venait à peine d'être publié, en 1924, que des discussions sur le groupe commencèrent à fasciner régulièrement les Américains. C'est pour cela entre autres que le Wadsworth Atheneum organisa, en novembre 1931, l'exposition « Newer Super-Realism » qui regroupait la plupart des surréalistes, y compris André Masson, qui s'était retiré du groupe à ce moment-là. Peu de temps après que les principaux membres du surréalisme aient eu droit à des expositions solos dans les années 1930, André Masson a la sienne, la première, à la Pierre Matisse Gallery de New York, du 29 avril au 27 mai 1935. La même année, le MoMA achetait, à Paris, ses deux premières œuvres de l'artiste : le dessin à l'encre *Furious Suns* (1925) et le dessin au pastel *Animal Devouring Themselves* (1929).

La critique américaine sur les expositions surréalistes

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 Dali. Selon l'historien de l'art Keith L. Eggner, 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 s'est d'abord fait connaître comme

¹ EGGNER, Keith L., « An Amusing Lack of Logic”: Surrealism and Popular Entertainment, American Art » dans The University of Chicago Press Journals, Vol. 7, No. 4, automne 1993, p. 32.

² *Ibid.*, p.32.

peintre figuratif³. De plus, la littérature américaine de cette époque omettait, négligeait ou ignorait l'aspect révolutionnaire, psychique ou social du surréalisme. Par conséquent, ils ont mis de côté « les sources, buts et thématiques du groupe⁴ ». On faisait très peu mention, en outre, des « directions politiques présentées dans les manifestes de 1924 et 1929, ou des opinions politiques engagées d'André Breton dans les années 1930⁵. » 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. Ces établissements ont présenté le surréalisme dans un langage plus accessible aux Américains, qui n'auraient peut-être pas compris la vision cynique de l'Europe véhiculée par les surréalistes. Les conservateurs des musées décrivaient souvent les éléments du surréalisme dans leurs expositions comme une forme d'évasion ou quelque chose d'amusant. Selon Eggener, 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 n'avaient que faire des batailles des surréalistes. D'autres journalistes avaient juste le goût de rire de « l'humour fantaisiste » ou du « manque de logique⁶ » des surréalistes, associant leurs travaux à la comédie burlesque, aux bizarreries des spectacles de cirque ou à d'autres formes de divertissement populaire. La plupart des critiques d'art aux États-Unis ne comprenaient pas ou ne voulaient pas comprendre le « non-sens et la confusion délibérée »⁷ du surréalisme. Cela dit, que ce soit par de bonnes ou de mauvaises critiques, les débats sur le surréalisme ont contribué à sa popularité. Comme dit le proverbe : « Parlez-en bien, parlez-en mal, mais parlez-en ! » L'intérêt pour l'esthétique formelle du surréalisme s'est avéré beaucoup plus favorable, surtout pour les œuvres figuratives, au grand dam de Masson qui c'était « adapté » à la fin des années 1930.

La création du Museum of Modern Art : l'histoire officielle

L'histoire du Museum of Modern Art débuta avec trois dames de la haute société newyorkaise : Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan et Abby Aldrich Rockefeller. Elles discutèrent dans les années 1920 de la création d'un musée dédié à l'art moderne. Entre 1928 et 1929, elles franchirent le pas et déposèrent les statuts d'un projet au Département de l'Éducation de l'État de New York. Il n'était pas question pour l'instant d'un musée, mais plutôt d'une institution éducative. Ces dames voulaient créer un lieu d'éducation à l'art moderne pour les Américains. Par la suite, Abby Rockefeller invita Anson Conger Goodyear, l'ancien président de la Albright Art Gallery de Buffalo, à devenir le premier président du nouveau musée. Avec lui, elles ont créé un conseil d'administration réunissant des personnalités influentes, dont l'ancien

³ *Ibid.*, p.32.

⁴ *Ibid.*, p.33.

⁵ *Ibid.*, p.33.

⁶ *Ibid.*, p.34.

⁷ *Ibid.*, p.34.

directeur du Fogg Art Museum et homme d'affaire Paul J. Sachs, qui proposa à son tour de confier la direction du Musée à l'un de ses anciens étudiants, le jeune Alfred H. Barr Jr (1902-1981).

Selon le muséologue Jérôme Glichentstein, le Museum of Modern Art de New York n'a pas compté sur le lien puissant qui existe parfois entre les collectionneurs-mécènes et la fondation du musée.⁸ En effet, pendant les trente premières années de son existence, ce musée ne s'est pas constitué de collection permanente. Le MoMA se concentrait sur des activités éducatives et des expositions temporaires consacrées à l'art moderne. Consacré surtout à la peinture et à la sculpture moderne, le MoMA a rapidement diversifié ses projets d'expositions pour y inclure la photographie, le design, l'art africain ou précolombien, préhistorique ou de la Renaissance. Enfin, c'est le conseil d'administration qui s'occupait en grande partie du financement, des acquisitions et de l'aide à la gestion du musée, protégeant aussi les investissements de ses riches actionnaires.

Alfred Barr et la collection du MoMA

Plusieurs des expositions organisées par Alfred H. Barr Jr. ont eu un grand succès populaire à New York. La première rétrospective importante aux États-Unis sur Henri Matisse, un artiste vivant fut une réussite considérable en 1931. Par la suite, Alfred Barr a préparé deux expositions qui ont attiré beaucoup de gens durant le premier mois. En 1932, l'exposition thématique « American Painting and Sculpture » avait atteint plus de 100 000 personnes au musée. Tandis que l'exposition sur Van Gogh en 1935 battait les records précédents avec 123 000 personnes.⁹

À son commencement, la collection permanente du MoMA était majoritairement composée de don épars. En 1929, Paul J. Sachs avait offert plusieurs œuvres graphiques au musée. Ce n'est que cinq ans plus tard. Après le décès de la fondatrice Lillie P. Bliss en 1931, le MoMA obtint un legs important de peintures d'artistes français qui date de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. On y retrouvait entre autres des Cézanne, des Renoir, des Degas, des Seurat et des Redon. C'était un cadeau avec une condition assez libérale : « les œuvres pouvaient être vendues pour créer des fonds pour de nouvelles acquisitions. Créant l'idée originale d'une

⁸ GLICHENSTEIN, Jérôme, « Alfred H. Barr Jr. est-il le fondateur du MoMA? » dans Yves BERGERON, Octave DEBARY et François MAIRESSE (dir.), *Écrire de l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs. Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*, ICOFOM, 2019, p. 45.

⁹ *Ibid.*, p.46.

collection dynamique qui serait assidument améliorée grâce aux achats et les ventes. »¹⁰ C'est d'ailleurs de cette manière que la vente d'un Degas a permis l'obtention des *Demoiselles d'Avignon* (1908) de Picasso en 1939.

Avant le legs de Lillie P. Bliss, Alfred Barr avait imaginé la collection permanente du MoMA en « torpille ». C'est-à-dire qu'il voyait la tête de la torpille, comme le présent et sa queue comme le passé des cinquante à cent dernières années. Il voulait une collection où les œuvres considérées « ancienne » étaient remplacées par de nouvelles acquisitions de travaux réalisés par des artistes vivants.¹¹ En revanche, le Président du conseil d'administration, Anson Conger Goodyear, voyait d'un œil différent cette collection qui devait rester « instable » et non interchangeable. Pour Goodyear, les œuvres devaient être changées après un certain temps et être transférées principalement au Metropolitan Museum of Art. Les œuvres seraient uniquement de passage pour laisser la place à d'autres obtentions. Cette rotation demeura la prise de position du musée jusque dans les années 1950. Par conséquent, le MoMA devenait en quelque sorte le fournisseur des musées disparates. Cette idéologie n'a jamais vraiment plu par Alfred Barr qui protesta plusieurs fois contre ce système avant d'accepter son caractère transitoire et éducatif. Au contraire de Goodyear, Alfred Barr projetait le concept d'une collection permanente d'art moderne. Malheureusement, la majorité des membres du Conseil d'administratif restaient attachés aux principes de Goodyear. Dans les années 1940, le MoMA avait approuvé une politique (aujourd'hui, abolie) où une vingtaine d'œuvres âgées de cinquante ans et plus devaient être vendues au MET.

Si l'on revient aux années 1930, Alfred Barr voyait le Museum of Modern Art comme un musée classique dans le sens légitime du terme. C'est-à-dire un « musée-temple » où le « modèle d'aménagement est copié par de nombreux lieux muséaux dans le monde ; un endroit pour des amateurs d'art : paradigme même du musée d'art moderne. »¹² Parallèlement, il voyait également le MoMA comme un centre éducatif pluridisciplinaire. Créant des activités et des cours sur toutes les disciplines artistiques : la peinture et la sculpture, mais aussi la musique, le théâtre, le cinéma, la photographie, l'architecture et le design industriel. Puis dans les années 1940, il consacra une partie de ses efforts dans le nouveau rapport sur la collection du musée. Lors de l'accord entre le MoMA et le MET, Alfred Barr critiqua le choix imprudent, selon lui, du nombre d'œuvres qui devaient être transférées. Il y allait de la réputation du musée et

¹⁰ Museum of Modern Art, « Lillie P. Bliss's Legacy » dans *MoMA through Time*. En ligne. <https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/lillie-p-bliss-legacy/>. Consulté le 25 avril 2021.

¹¹ Museum of Modern Art, « *Starting (a Collection) from Scratch* », dans *MoMA through Time*. En ligne. <https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1920/starting-a-collection-from-scratch/>. Consulté le 26 avril 2021.

¹² GLICHENSTEIN, Jérôme, « Alfred H. Barr Jr. est-il le fondateur du MoMA? » dans Yves BERGERON, Octave DEBARY et François MAIRESSE (dir.), *Écrire de l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs. Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*, ICOFOM, 2019, p.50.

il ne voulait pas délaissier le MoMA de ces œuvres les plus populaires. Finalement, le projet du transfert des objets entre le MoMA et le MET fut abandonné dans les années 1950. Puis, lorsque Goodyear et les anciens membres du Museum of Modern Art quittèrent le conseil, Alfred Barr reprit le contrôle sur la gestion de la collection et abolit le concept d'un « musée de passage ».

Dans son texte « Alfred H. Barr Jr. est-il le fondateur du MoMA ? », le muséologue Jérôme Glichenstein expliqua la différence que donna Barr entre le collectionneur et le conservateur de musée : « Selon lui, 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 place 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 déboursant un argent qui n'est pas le sien et en assumant de ce fait une responsabilité morale vis-à-vis de financeurs, du public et des artistes. »¹³ Il semble qu'Alfred Barr se comparait avec les membres du CA qui n'avait pas tous des connaissances sur les musées et leur fonctionnement. Pour plusieurs membres et actionnaires, l'art représentait pour eux un investissement, une valeur marchande et financière.

André Masson

L'aventure d'André Masson (1896-1987) avec les États-Unis débuta bien avant la création du MoMA. L'artiste a eu une clientèle américaine dans les années 1920, dont l'écrivaine Gertrude Stein (1874-1946). Elle a été, tout de même, la première acquéreuse américaine de Masson. Elle lui acheta plusieurs œuvres entre 1923 et 1929 et garda contact avec lui jusqu'en 1933.¹⁴ La patronne de l'art moderne est restée distante par la suite. De plus, mentionnons également l'écrivain Ernest Hemingway qui est arrivé à Paris avec sa femme Hadley en 1921. C'est Stein qui encouragea le jeune auteur à découvrir et étudier l'art de la capitale française.¹⁵ Peu de temps après, Hemingway découvrit par l'entremise de Stein et de la galerie Simon, l'art de Masson et lui acheta cinq tableaux de 1922-1923. Les peintures font partie aujourd'hui de la Ernest Hemingway Collection dans la bibliothèque John F. Kennedy à Boston. Cela dit, André Masson devint de plus en plus visible aux États-Unis durant les années 1930 et 1940. Avec l'exposition des surréalistes au Wadsworth Atheneum en 1931, la population américaine apprenait le travail de l'artiste. Cependant aux États-Unis, on s'intéressait plus à l'époque au régionalisme en art et plus précisément au réalisme social. Les deux genres artistiques

¹³ *Ibid.*, p.50.

¹⁴ WILL-LEVAILLANT, Françoise, « Gertrude Stein », *André Masson. Les années surréalistes. Correspondance : 1916-1942*, Paris, La Manufacture, 1990, p.519-523.

¹⁵ HEMINGWAY, Colette, « Ernest Hemingway (1899-1861) and Art », *The MET* [En ligne], octobre 2004. En ligne. < https://www.metmuseum.org/toah/hd/hemw/hd_hemw.htm >. Consulté le 9 juin 2021.

trouvaient comme un retour à la figuration après plusieurs années de cubisme dans les milieux de l'art américain.

Rappels sur les années 1930

En 1931, l'exposition « Newer Super-Realism » au Wadsworth Atheneum à Hartford (Connecticut) a été faussement interprétée par la gestion du musée qui insistait trop sur le divertissement, voire l'attraction populaire. La direction ne voulait pas déranger le public qui vivait à ce moment-là une réalité économique très grave. Donc, les responsables de l'exposition ont investi l'accent sur le côté « distrayant » des œuvres, les comparant même au cinéma et aux tabloïdes. Dès son arrivée à New York en 1934, Salvador Dali collectionnera les coups de publicité, alimentant la presse, puis la culture folklorique. Son implication flamboyante sur la scène new-yorkaise entretenant grandement l'intérêt du public pour le mouvement surréaliste. Par la suite, les expositions du groupe surréaliste se sont multipliées au courant de la première moitié des années 1930 : Julien Levy Gallery à New York (1932), la Harvard Society for Contemporary Art à Cambridge (1932), le Springfield Museum of Art au Connecticut (1936) et le Baltimore Museum of Art au Maryland (1936).¹⁶ Après l'exposition au Wadsworth Atheneum, les surréalistes y compris Masson attirèrent peu à peu un intérêt international. Créant des événements un peu partout dans le monde : Londres, Tokyo, New York, Amsterdam, Paris, Mexico. Aux États-Unis, André Masson a même participé à la grande exposition « First papers of Surrealism » en 1942. Cette exposition présentait la dernière étape du mouvement, organisé par André Breton et Marcel Duchamp. Par la suite, Masson quittera le groupe de manière définitive.

Les premières œuvres de Masson au MoMA

Ce qui est curieux à ce moment-là, c'est l'acquisition d'œuvres d'André Masson à Paris par le MoMA. Qu'est-ce que cela veut dire, quand le site web du musée crédite l'achat du dessin à l'encre *Furious Suns* au MoMA¹⁷ ? Pour la petite histoire, le MoMA acheta cette œuvre d'André Breton en 1935 à Paris. Mon hypothèse est que celui qui acheta l'œuvre fut Alfred H. Barr Jr. en personne. Cette explication reste plausible lorsqu'on retrace les faits : Alfred Barr et sa femme, l'historienne Margaret Scolari-Barr, avaient coutume de voyager en Europe pendant leur vacance d'été. Dans ses écrits, Margaret Scolari confirma avoir visité le fondateur du

¹⁶ EGGENER, Keith L., « An Amusing Lack of Logic": Surrealism and Popular Entertainment, American Art » dans *The University of Chicago Press Journals*, Vol. 7, No. 4, automne 1993, p. 32.

¹⁷ Museum of Modern Art, « André Masson, *Furious Suns*, 1925 », dans *Art and Artists*. En ligne. < <https://www.moma.org/collection/works/35670> >. Consulté le 26 avril 2021.

surréalisme avec son mari, lorsqu'ils étaient à Paris pendant l'été 1935.¹⁸ Le couple américain visitait l'Europe à la recherche d'œuvres d'art moderne. Alfred Barr réfléchissait d'avance aux futures expositions du MoMA en rencontrant les créateurs, les collectionneurs et les marchands. Sa femme jouait le rôle d'interprète auprès de lui et ses interlocuteurs étrangers. Donc, ces preuves montrent qu'Alfred Barr ait fait cet achat avec l'argent du musée, créditant la vente au MoMA. C'est la même chose pour le dessin au pastel, mentionné plus haut : découvert en 1935 par le couple américain qui acheta l'œuvre de Louise Leiris (la bru de Daniel-Henry Kahnweiler) par l'entremise de la galerie Simon. En 1937, lors d'un nouveau voyage à Paris, le directeur du MoMA acheta le dessin *Birth of Birds* (vers 1925) à l'ex-femme de Breton, Simone Kahn et leur premier tableau *Battle of the Fishes* (1926) à la galerie Jeanne-Bucher-Myrbor. Dans les années 1940, les achats furent un peu différents parce qu'Alfred et Margaret ne pouvait plus aller en Europe à cause de la guerre. En 1942, Alfred Barr acquit le dessin à l'encre *Prisoner of the Mirror: Transfiguring Your Death* (1939) et le collage *Street Singer* (1941) à la Buchholz Gallery (Curt Valentin) grâce au « Simon Guggenheim Fund ». La même année, Valentin offrit les nouvelles gravures *The Genius of the Species*, *The Sand Crab* et *Little Genius of Wheat*. Puis en 1944, le MoMA échangea une œuvre du legs Lillie P. Bliss à Curt Valentin pour le nouveau grand dessin *Werewolf* de Masson. Ce sont des achats du musée qui représentèrent la collection de l'artiste entre 1935 et 1945. À partir des années 1940, le musée a reçu des dons quotidiens de Valentin jusqu'à sa mort en 1954.

Sauver l'art moderne

Le couple a été témoins en 1933 de la nomination de Hitler au statut de Chancelier de l'Allemagne et de sa politique antisémite qui visait plusieurs artistes que le couple admirait depuis longtemps. Lorsqu'ils sont revenus des États-Unis, Alfred Barr et sa femme sont devenus des porte-paroles du mouvement contre la censure de l'art moderne en Allemagne. Ils ont eu beaucoup de difficulté à se 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 stigmatisation de ses producteurs. Pendant ses voyages en Europe entre 1935 et 1936, Alfred Barr chercha activement à présenter au MoMA l'art menacé par les nazis. Le surréalisme étant l'un de ces styles incriminés par les nazis, Alfred Barr a peut-être acheté ces deux dessins de Masson pour son projet d'exposition sur l'art dada et surréaliste.

De toute façon, les campagnes de Barr en 1935-1936 avaient pour but de préparer le public américain à certains principes de l'art moderne « d'une manière compréhensive, objective et historique. »¹⁹ Ces achats et emprunts permirent les célèbres expositions « Cubism and

¹⁸ ELIOPOULOS, Christina, « Safe Passage », *MoMA Magazine* [En ligne], 17 novembre 2020. En ligne. < <https://www.moma.org/magazine/articles/458> >. Consulté le 25 avril 2021.

¹⁹ *Ibid.*

Abstract Art » (1936) et « Fantastic Art, Dada, Surrealism » (1936-1937) qui présentèrent les mêmes œuvres qui étaient considérées comme dégénérées par les nazis. De plus, Alfred Barr voulait créer des projets en sympathie aux artistes qui souffraient aux mains des pouvoirs politiques ignares et béotiens. André Masson participa à la deuxième exposition. Celle-ci fut populaire, attirant 50 000 personnes, malgré certaines critiques sévères ou moqueuses.

Le marchand Curt Valentin²⁰

Entretiens, Alfred H. Barr avait repris contact avec Curt Valentin (1902-1954), un marchand d'art germano-juif qui travaillait depuis peu dans une galerie d'art d'Hambourg. Les deux personnes se connurent au milieu des années 1920 alors que Barr était toujours l'étudiant de Paul J. Sachs. Dans la décennie suivante, ils entretenaient une proximité moins avouable, car sur le compte du MoMA, Curt Valentin devait acheter des œuvres lors de la vente organisée par les nazis à Lucerne. Par la suite, Valentin prit sa collection d'art et s'installa avec l'aide de Barr à New York en 1937 pour établir sa propre galerie (Buchholz Gallery). Il devint pendant plus de quinze ans, un marchand d'art très respecté de la ville de New York. Après septembre 1939, Curt Valentin et le galeriste Daniel-Henry Kahnweiler formèrent un accord pour transférer les œuvres de Masson en dépôt de la galerie Simon à la galerie Buchholz de New York. La raison de cet accord réside dans l'urgence pour Kahnweiler et sa famille de quitter Paris avant l'invasion de l'armée allemande. Jusqu'à sa mort, Valentin sera un important promoteur de Masson aux États-Unis.

Mrs Saidie Adler May²¹

Toutefois, en France, André Masson fit la connaissance pendant le printemps 1938, la collectionneuse américaine Saidie Adler May (1879-1951). Cette grande dame de Baltimore était un riche amateur d'antiquités au début du XX^e siècle et fut mariée deux fois, avant d'affirmer une vie indépendante à partir de 1924. Elle et sa sœur, Blanche, étaient les cousines des célèbres mécènes d'art moderne Claribel Cone (1864-1929) et Etta Cone (1870-1949). Au début des années 1940, Etta Cone²² se fit conseiller par Curt Valentin et Saidie Adler pour acheter des travaux par Masson. En 1942, elle finit par racheter à Saidie Adler, [*Tauromachie*](#) (1937), une œuvre importante commencée pendant la période espagnole de l'artiste, mais terminée en France. Pour la remercier de son soutien, André Masson lui offrit la même année

²⁰ WILL-LEVAILLANT, Françoise, « Curt Valentin », *André Masson. Les années surréalistes. Correspondance : 1916-1942*, Paris, La Manufacture, 1990, p.545-548.

²¹ WILL-LEVAILLANT, Françoise, « Saidie Adler May », *André Masson. Les années surréalistes. Correspondance : 1916-1942*, Paris, La Manufacture, 1990, p.552-553.

²² WILL-LEVAILLANT, Françoise, « Etta Cone », *André Masson. Les années surréalistes. Correspondance : 1916-1942*, Paris, La Manufacture, 1990, p.554-556.

en cadeau un dessin et une gravure. Ces trois œuvres font partie aujourd'hui de la Etta Cone Collection du Baltimore Museum of Art au Maryland.

Pour revenir à Saidie Adler, celle-ci vendit vers 1933 son appartement de New York et donna sa collection d'œuvres d'art anciennes au Baltimore Museum of Art. Elle devait connaître Alfred Barr, car elle offrit une peinture en 1931, la première toile de Picasso à entrer dans la collection du MoMA. Je suppose qu'à l'occasion de ses différents dons, elle connut Barr. Cela dit, Saidie Adler a découvert les travaux André Masson par l'entremise de Daniel-Henry Kahnweiler à la galerie Simon en 1934. Ce ne fut que trois ans plus tard que Saidie Adler acheta un tableau de Masson. Entre 1937 et 1945, elle a acquis au moins quatre œuvres importantes qui seront mises en dépôt au Baltimore Museum of Art. Au printemps 1938, elle rencontra l'artiste dans son atelier à Lyons-la-Forêt (Basse-Normandie). Elle voulait que Masson traverse l'Atlantique pour visiter les États-Unis. À son retour, Saidie Adler encouragea dès 1938 Alfred H. Barr et Curt Valentin à l'aider dans ce projet. Évidemment, ce projet fut retardé et prit une autre tournure avec la déclaration de la Seconde Guerre mondiale.

Sauver les artistes

Les expositions « Fantastic Art, Dada, Surrealism » et « Cubism and Abstract Art » avaient été importantes dans la légitimation des artistes. Après la défaite des Français en juin 1940, plusieurs artistes ont commencé à quitter Paris, dont André Masson et sa famille. En juillet, le MoMA avait tenté d'aider Salvador Dali à fuir l'Espagne, mais ce fut inutile, car il avait réussi sans difficulté à prendre un bateau à Lisbonne pour New York. À la suite, de cette tentative, d'autres demandes furent envoyées au MoMA pour sauvegarder des artistes. Margaret Scolari-Barr répondait aux lettres des artistes pendant qu'Alfred Barr s'occupait des affaires du musée. Pour que les artistes aient le droit de se réfugier à New York, Margaret Scolari écrit dans son journal : « ils doivent se procurer des visas au Département de l'État de New York ; une déclaration sous serment de soutien financier attestant que cette personne ne deviendra pas un problème pour l'État ; une déclaration sous serment de parrainage moral et politique attestant que la personne est en danger imminent et qu'elle ne représente pas une menace pour les États-Unis ; des notices biographiques et des lettres de recommandation prouvant ce qui précède ; et au moins 400 \$ pour le passage en mer de chaque personne. »²³

Pendant la guerre, Margaret Scolari travailla étroitement avec l'Emergency Rescue Committee (aujourd'hui l'International Rescue Committee) et son chef situé à Marseille, le journaliste américain Varian Fry (1907-1967) qu'Alfred Barr connaissait depuis son passage à Harvard. Elle communiquait souvent avec Fry pour s'assurer que les documents des réfugiés étaient en

²³ ELIOPOULOS, Christina, « Safe Passage », *MoMA Magazine* [En ligne], 17 novembre 2020. En ligne. < <https://www.moma.org/magazine/articles/458> >. Consulté le 25 avril 2021.

règle. Elle a aussi donné à Fry, une liste de noms d'artistes très importants à sauvegarder comme Marc Chagall et Max Ernst. Enfin, Margaret Scolari-Barr reçut l'aide financière de l'artiste Kay Sage pour assurer à ses collègues surréalistes des expositions à New York.

À New York, Masson avait deux amis, le médecin Pierre Mabilie et le graveur Kurt Seligmann, qui l'aidèrent à faire ses démarches auprès de la ERC. En janvier 1941, Il reçut à Marseille ses visas américains avec l'aide financière de Saidie Adler qui paya son voyage à New York avec sa famille. Le départ se fit en mars 1941 avec un arrêt temporaire de trois semaines en Martinique. En juin, ils débarquèrent à New York. Ils passèrent les douanes non sans difficulté (Masson avait des dessins jugés trop pornographiques) et s'installèrent dans une petite maison à New Preston, dans le Connecticut, après avoir vécu brièvement à Washington (Connecticut). L'associé de Masson, Curt Valentin lui fournit un petit salaire pour que l'artiste soit capable de payer son logement et Kay Sage était disposée à l'aider financièrement en sa faveur. Pendant l'installation de la famille, Saidie Adler May organisa au Baltimore Museum of Art, la première rétrospective d'André Masson. Elle demanda l'accord d'Alfred Barr pour créer son exposition au BMA et demanda l'aide de Curt Valentin pour réunir les œuvres, traduire la conférence de Masson, préparer le document de presse et réaliser le catalogue. Saidie Adler organisa l'exposition au BMA parce que ce musée représentât à l'époque l'institution muséale américaine qui avait le plus d'œuvres de Masson.

CONCLUSION

Entre 1941 et 1945, la nature américaine inspirera des peintures telluriques à Masson et l'artiste exposera dans des galeries new-yorkaises, mais aussi au Club des Arts de Chicago (Illinois) et une nouvelle fois au Baltimore Museum. Pendant sa période américaine, le peintre resta relativement tranquille, car il préférait la nature à la ville et ne maîtrisait pas du tout l'anglais. Puis, après une campagne de financement, André Masson et sa famille rentrèrent en France pendant le mois d'octobre 1945. L'artiste n'allait plus revenir aux États-Unis. Après son départ et pendant les décennies suivantes, le MoMA continua d'acquérir surtout des œuvres graphiques de Masson. Plusieurs œuvres des décennies 1920 et 1940 furent offertes au musée dans les années 1970. Masson lui-même donna en cadeau au MoMA en 1976-1977 deux grands tableaux de la période américaine. L'occasion était parfaite, car le nouveau conservateur en chef William Rubin organisait avec son assistant Carol Lanchner une rétrospective de l'artiste en 1976. Cette exposition fut présentée ensuite au Museum of Fine Arts de Houston (Texas) et au Musée d'art moderne de Paris. Huit ans plus tôt, William Rubin avait créé également au MoMA l'exposition « Dada, Surrealism and their Heritage », où Masson figurait. Cette exposition proposait une relecture des deux mouvements et une réévaluation de leur impact aux États-Unis ; d'ailleurs, à cette époque, le surréalisme était très bien établi dans la culture et les arts à travers le monde. Pour ce qui est des œuvres de Masson, elles ont conquis le

marché de l'art, surtout à New York, dans les années 1970 et 1980. Cela dit, la cote atteinte aujourd'hui par ses œuvres correspond peut-être à l'une des raisons qui expliquent que son travail ne trouve pas encore de musée dédié exclusivement à elles. Sa valeur marchande limite les acquisitions nécessaires pour entreprendre un tel projet, pour lesquels, en outre, des objets d'importance – ce qui hélas! Reste très difficile, car les œuvres de Masson font déjà partie des grandes collections de musées. On pourrait commencer un groupe de mécènes de Masson qui unit ses efforts pour créer ce musée ou du moins, une salle permanente consacrée à l'art d'André Masson.

BIBLIOGRAPHIE

EGGENER, Keith L., « An Amusing Lack of Logic": Surrealism and Popular Entertainment, American Art » dans *The University of Chicago Press Journals*, Vol. 7, No. 4, automne 1993, p. 30-45.

GLICHENSTEIN, Jérôme, « Alfred H. Barr Jr. est-il le fondateur du MoMA? » dans Yves BERGERON, Octave DEBARY et François MAIRESSE (dir.), *Écrire de l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs. Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*, ICOFOM, 2019, p. 43-55.

WILL-LEVAILLANT, Françoise, *André Masson. Les années surréalistes. Correspondance : 1916-1942*, Paris, La Manufacture, 1990, 575p.

Sources en ligne :

ELIOPOULOS, Christina, « Safe Passage », *MoMA Magazine* [En ligne], 17 novembre 2020. En ligne. < <https://www.moma.org/magazine/articles/458> >. Consulté le 25 avril 2021.

HEMINGWAY, Colette, « Ernest Hemingway (1899-1861) and Art », *The MET* [En ligne], octobre 2004. En ligne. < https://www.metmuseum.org/toah/hd/hemw/hd_hemw.htm >. Consulté le 9 juin 2021.

Museum of Modern Art, « André Masson, *Furious Suns*, 1925 », dans *Art and Artists*. En ligne. < <https://www.moma.org/collection/works/35670> >. Consulté le 26 avril 2021.

Museum of Modern Art, « Lillie P. Bliss's Legacy » dans *MoMA through Time*. En ligne. < https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/lillie-p-bliss-legacy/ >. Consulté le 25 avril 2021.

Museum of Modern Art, « *Starting (a Collection) from Scratch* », dans *MoMA through Time*. En ligne. < https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1920/starting-a-collection-from-scratch/>. Consulté le 26 avril 2021.