

GIORGIO DE CHIRICO ET LA « BANDE BRETON »

1918-1928

Gerd Roos, Martin Weidlich

Éditions Ligeia | « Ligeia »

2020/1 N° 177-180 | pages 83 à 144

ISSN 0989-6023

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-ligeia-2020-1-page-83.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ligeia.

© Éditions Ligeia. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

GIORGIO DE CHIRICO ET LA « BANDE BRETON » 1918-1928

Gerd Roos et Martin Weidlich

I. Prologue¹

En novembre 1920, en publiant une note dans sa revue *Les Arts à Paris*, le galeriste Paul Guillaume annonce :

On parle de plusieurs ouvrages sur le peintre *Giorgio de Chirico*. Celui que prépare le poète André Breton ne sera pas le moindre. Les initiés connaissent déjà l'œuvre de Chirico dont les toiles sont classées dans les premières collections du monde entier [...]².

Cette note de Paul Guillaume souligne la croissante renommée internationale du jeune peintre Giorgio de Chirico, né en 1888 à Volos, ainsi que l'engouement dont il bénéficie auprès du cercle de très jeunes poètes gravitant autour d'André Breton, né en 1896 à Tinchebray.

Cependant, l'étude annoncée dans cette note, dont l'idée était sans aucun doute née d'une fascination sans limites, ne fut jamais réalisée. En 1926, toutefois, le chef de file des surréalistes, en lieu et place de l'étude

1. Pour ne pas surcharger les notes du texte, quelques sources citées sont référencées avec les sigles suivantes : LdC = Giorgio de Chirico, *Lettere 1909-1929*. [éd. Elena Pontiggia. Biblioteca d'arte contemporanea]. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2018.

Cahier = Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence. Octobre 1924 - avril 1925. [Présenté et annoté par Paule Thévenin. Archives du Surréalisme, publiées sous l'égide d'Actual, vol. I]. NRF - Gallimard, Paris, [Avril] 1988.

Mémoires = Giorgio de Chirico, Mémoires. [Traduction de l'Italien par Marin Tassilit revue par l'auteur. Préface de Pierre Mazars]. La Table Ronde, Paris, 1965.

promise, fait paraître une condamnation complète, morale, esthétique et politique, de Giorgio de Chirico. Dans la création picturale de l'artiste italien, en effet, André Breton distingue, de 1909 à 1918, une œuvre de jeunesse « géniale », suivie, après 1919, d'une œuvre tardive qui ne peut « être le fait que d'un méchant esprit ». C'est cette scission péremptoire qui a influencé et, à notre avis, plutôt déformé, jusqu'à nos jours, la réception critique de l'œuvre complète de Chirico.

La présente étude se propose d'exposer les relations humaines et artistiques entre ces deux protagonistes de la modernité, Giorgio de Chirico et André Breton, entouré, ce dernier, par des écrivains comme Philippe Soupault, Louis Aragon et Paul Éluard, du futur groupe surréaliste. Ce n'est certes pas la première fois que cet important rapport est examiné. Pour se rendre compte de sa complexité, de son aspect protéiforme, on peut se référer à trois études particulièrement pertinentes : *De Chirico et l'Avant-garde* de Giovanni Lista³, *De Chirico's Influence of Surrealists* de Laura Rosenstock⁴ et *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, de Wieland Schmied⁵.

Un précieux instrument de recherche est, également, l'anthologie des textes contemporains et rétrospectifs réunis en 1982 par Marguerite Bonnet et un collectif d'auteurs du CNRS sous le titre « De Chirico et les surréalistes »⁶. Cette documentation, présentée par ordre chronologique, partiellement thématique, commentée de manière concise par les auteurs, prend en compte, toutefois, presque exclusivement le regard de Breton et de ses amis sur l'artiste italien.

En revanche, l'historien de l'art Paolo Baldacci, dans son étude publiée en 1994,

apporte le point de vue de la partie adverse, précise la perspective de l'artiste trahi : « De Chirico betrayed by the Surrealists ». Se fondant sur des sources inédites ou peu connues, le critique italien a pu suivre, au cours des années 20 à 40, les aléas des relations entre les parties, relations à interpréter sous le signe de l'expropriation : « l'un

Breton / Doucet = André Breton, *Lettres à Jacques Doucet. 1920-1926*. [Présentées et éditées par Étienne-Alain Hubert], NRF / Gallimard, Paris, 2016.

Breton / Kahn = André Breton, *Lettres à Simone Kahn. 1920-1960*. [Présentées et éditées par Jean-Michel Goutier], NRF / Gallimard, Paris, [juin] 2016.

Breton / Lévy = Simone Breton, *Lettres à Denise Lévy 1919-1929*. [Édition établie par Georgiana Colville]. Éditions Joëlle Losfeld, Paris, [février] 2005.

Baldacci = Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico. 1888-1919. La métaphysique*. Flammarion, Paris, 1997.

Fagiolo = Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. [Classici dell'arte Rizzoli 110]. Rizzoli Editore, Milan, 1984.

Fagiolo / Baldacci = Maurizio Fagiolo dell'Arco / Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929 - dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*. Edizioni Philippe Daverio / Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1982.

2. Victor de Kervodéc [= Paul Guillaume], *Choses et autres*, in *Les Arts à Paris*, Paris, N° 6, novembre 1920, p. 5.

3. Giovanni Lista, *De Chirico et l'Avant-Garde*. L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 35-43, chapitre « Les démêlés avec les surréalistes ».

4. Laura Rosenstock, « *De Chirico's Influence on the Surrealists* », dans *De Chirico*. [Catalogue, edited by William Rubin], The Museum of Modern Art, April 3 - June 29, 1982, New York, p. 111-129.

5. Wieland Schmied, *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Prestel-Verlag, München, 1989.

6. Marguerite Bonnet (et al.), *De Chirico et les surréalistes*, in *Giorgio de Chirico* [Catalogue, par William Rubin, Wieland Schmied et Jean Clair], Prestel-Verlag, München. Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, 24 février - 25 avril 1983, Paris, p. 257-287.

des plus incroyables cas d'expropriation intellectuelle et artistique jamais arrivés »⁷.

Dans ce contexte, et en accord avec le point de vue du peintre⁸, Baldacci développe et précise l'hypothèse que les premiers faux tableaux, fabriqués au tout début des années 40, sont nés dans le terreau de cette « expropriation » des années 20.

C'est cette même idée de 'trahison' qu'a développée la regrettée critique d'art Jole De Sanna, qui fut curatrice de la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico à Rome. Elle alla jusqu'à en faire une théorie de conspiration dont les instigateurs se seraient alliés, dès 1920, à Paris : « Giorgio de Chirico-André Breton : Duel à mort ». Elle s'est appuyée sur de nouvelles sources, les lettres de Chirico à Breton, qu'elle fut la première à publier. La thèse principale de Jole De Sanna, qui était alors l'une des deux responsables, au sein de la Fondazione, de l'authentification des tableaux, concerne les prétendus faux qui auraient été fabriqués, dans le cercle des surréalistes, dès les années 20 et 30. En dépit des résultats discordants apportés par la recherche en histoire de l'art, la critique s'est évertuée, dans un esprit tout à fait affirmatif, voire hagiographique, à fournir la 'preuve' que Chirico, avec une série de déclarations en ce sens, prononcées pendant les années 60 et 70, avait tout de même eu raison. La clé de voûte de sa justification est l'histoire du tableau *Le revenant* [Baldacci 136] vendu par Chirico à Jacques Doucet, et précisément par l'intermédiaire d'André Breton, au début de 1922 : Chirico ayant envoyé l'original de Rome à Paris, Breton en aurait aussitôt fait bricoler une copie, remise ensuite au collectionneur⁹. Aujourd'hui d'ailleurs, on peut voir le *corpus delicti* en exposition permanente au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

La présente étude, faisant fi des diverses théories du complot, n'a pas pour but de cerner l'influence individuelle de Chirico sur certains artistes surréalistes mais bien de documenter les étapes de la rencontre entre l'artiste et les membres du groupe. En retraçant les différents croisements de leurs parcours, nous aurons l'occasion de constater qu'à la remarquable continuité du culte autour de l'œuvre de jeunesse du peintre correspond un rejet, tout aussi résolu, des périodes suivantes de sa création, tandis que, de part et d'autre, les sympathies initiales aboutissent à l'antipathie, voire à la haine.

Cette reconstruction nécessite d'être restreinte à la décennie entre 1918 (les débuts d'une réception manifeste de Chirico de la

7. Paolo Baldacci, *De Chirico betrayed by the Surrealists*, in *Giorgio de Chirico. Betraying the muse – de Chirico and the Surrealists*. [Catalogue. Preface by Wieland Schmied], Paolo Baldacci Gallery, April 21 – May 28, 1994, New York, p. 11-120 ; avec le texte original italien *ibid.*, p. 214. Wieland Schmied (*ibid.*, p. 1), par contre, parle d'un malentendu productif, qualifiant ces rapports comme « a tragic story ».

8. Cfr. Giorgio de Chirico, „*I falsi di de Chirico*“, in *METAFISICA – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, N° 5-6, 2007, Rome, p. 588 : « La prolifération des faux de Chirico commença tout de suite après la fin de la deuxième guerre mondiale. Cette peu recommandable invasion fut précédée par toute une préparation psychologique. La préparation psychologique en question remonte à pas mal d'années auparavant, à peu près à la période du premier après-guerre lorsque les surréalistes [...] tentèrent, à Paris, le même coup que celui fait par les marchands d'art et collectionneurs avec les tableaux d'Henri Rousseau, dit le Douanier ».

9. Jole De Sanna, *Giorgio de Chirico-André Breton : Duel à mort*, in *METAFISICA – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, première année, N° 1-2, décembre 2002, Rome, p. 17-61 ; cf. l'opinion approbatrice de l'autre expert, en même temps le président de la Fondazione, Paolo Picozza, „*Giorgio de Chirico oggi: una disciplina di studio*“, in *ibid.*, p. 9-11.

part des futurs surréalistes) et 1928 (les deux expositions parisiennes de février, à la Galerie de L'Effort Moderne et à la Galerie Surréaliste). Cette limitation nous paraît justifiée par la dispersion, dès lors perceptible, de la « bande Breton », laquelle, concentrée à Paris jusqu'à cette année-là, va progressivement se disséminer et devenir de plus en plus internationale, de plus en plus multiforme. Lors des deux expositions de Bruxelles, en mars 1928, à la Galerie Le Centaure et à la Galerie L'Époque, d'autres protagonistes étaient déjà passés au premier plan, de sorte que le groupe qui représentait le grand ennemi de Giorgio de Chirico manquait désormais d'homogénéité, et donc de tangibilité.

II. 1918-1919 : les initiés

Le 22 janvier 1919, Breton rédige une auto-présentation pour Tristan Tzara, l'un des dirigeants de l'avant-garde dadaïste à Zurich :

Vous ne savez pas bien qui je suis. J'ai vingt-deux ans. Je crois au génie de Rimbaud, de Lautréamont, de Jarry ; j'ai infiniment aimé Guillaume Apollinaire, j'ai une tendresse profonde pour Reverdy. Mes peintres préférés sont Ingres, Derain ; je suis très sensible à l'art de Chirico¹⁰.

Par ces noms, il définit le canon esthétique de l'ère pré-dada. Ce panorama se reflète également dans l'un des nombreux projets de livres jamais réalisés par les jeunes poètes. Breton en parle dans sa lettre du 29 juillet 1918 à Théodore Fraenkel :

Soupault, Aragon et moi nous allons entreprendre en collaboration un livre sur des peintres. J'ai proposé et fait adopter cette liste : Henri Rousseau, Henri Matisse, Picasso, André Derain, Marie Lau-

rencin, Georges Braque, Juan Gris, Georges de Chirico. Ce serait, contée à la manière anglaise, une photographie, la vie de l'artiste par P. S. ; étudiées par L. A. les œuvres [...] ; l'art par A. B. [...], suivi de poèmes des trois collaborateurs, commentant quelques tableaux¹¹.

Pour la formation de ce groupe d'artistes contemporains, Guillaume Apollinaire fut un personnage crucial, non seulement par ses poèmes et textes en prose, mais aussi par sa collection d'art et, notamment, par les contacts personnels qu'il entretenait avec les uns et les autres. « C'est encore grâce à Apollinaire que mes amis et moi avons connu les toiles de Chirico »¹², comme souligne Soupault, tandis que Breton se souvient :

Je revois un tableau de l'époque bleue de Picasso [...], un ou deux beaux Derain, des toiles éclatantes du « rayonniste » russe Larionov, et surtout deux Chirico de la contemplation desquels, même devisant avec le maître de ce logis et bien d'autres (qui se passaient d'assises matérielles) je ne pouvais jamais tout à fait m'abstraire tant ils reculaient, tant ils approfondissaient l'horizon mental¹³.

En 1926, Philippe Soupault fait un tour récapitulatif à travers l'habitation d'Apolli-

10. André Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia, 1919-1934* [Présentée et éditée par Henri Béhar], NRF / Gallimard, Paris, 2017, p. 37.

11. André Breton, *Cœuvres complètes I*. [Édition établie par Marguerite Bonnet. Bibliothèque de la Pléiade], NRF / Gallimard, Paris, 1988, p. 1083.

12. Philippe Soupault, *Écrits sur la peinture*. Éditions Lachenal & Ritter, Paris, 1980, p. 191.

13. André Breton, *Cœuvres complètes IV*, 2008, *op. cit.*, p. 871.

Giorgio de Chirico, *Le Revenant*, 1917-1918, huile sur toile, 94 x 78 cm. © Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris.

naire, soulignant, en particulier, un détail de l'accrochage :

Il y avait de très beaux Picasso, un Marie Laurencin et un impressionnant Chirico de la bonne époque dans la chambre à coucher, la plus belle pièce de l'appartement¹⁴.

L'œuvre citée par Soupault est *L'Énigme d'une journée* [Baldacci 51]. Pour Breton, un second tableau devient objet préféré de méditation : « Que de fois, dans l'appartement d'Apollinaire en 1917, me suis-je absorbé dans la contemplation d'une *Tour* de Chirico »¹⁵ [Baldacci 35].

Le troisième tableau que les jeunes poètes pouvaient admirer, c'est le *Portrait de Guillaume Apollinaire* [Baldacci 71], dont le portraituré en personne donnait une interprétation très particulière. De fait, en ce qui concerne l'ultérieure formation de mythes, un rôle fondamental doit être attribué, précisément, aux conversations avec Apollinaire. En 1920, par exemple, dans la revue *L'Esprit Nouveau*, Louis Aragon rapporte :

Il croyait possible de multiplier les opérations de la pensée. On connaîtra des régions mentales jusqu'à présent inaccessible. Qui sait si on ne pourra pas deviner l'avenir comme on se remémore [sic !] le passé ? Il lisait les almanachs, s'intéressait à tous les essais de divination, les provoquait au besoin : « Vous pourriez, me conseillait-il, terminer votre article sur *Les Mamelles de Tirésias* par une ou deux prophéties ». Il montrait son portrait dessiné en 1913 [sic !] par Georges de Chirico¹⁶, sur lequel on voyait déjà la cicatrice de sa trépanation future : « Vous remarquez que la blessure paraît être à droite parce que ce n'est pas ma tête que voici, mais son ombre portée »¹⁷.

Connaissant les faits ultérieurs de la biographie du poète, le motif de la cible dans le célèbre *Portrait de Guillaume Apollinaire* de 1914, peut se lire, bien évidemment, comme un signe prémonitoire de sa blessure de guerre de 1916. Ce témoignage de Louis Aragon confirme le fait que la lecture de ce tableau en qualité d'image prophétique, répétée jusqu'à nos jours, renvoie, sans conteste, à Apollinaire lui-même. Nous voilà encore aux sources de la formation des mythes autour de la personne et de l'art de Chirico.

Un autre exemple de mythogénèse de ce genre, en tout point comparable au dernier, peut être détecté dans un fait biographique rapporté par Apollinaire, et noté comme remarquable par Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* : « Apollinaire affirmait que les premiers tableaux de Chirico avaient été peints sous l'influence de troubles cénesthésiques (migraines, coliques) »¹⁸. Inutile de souligner l'importance qu'eut pour les surréalistes le rapport entre les états pathologiques et la création artistique.

En ce qui concerne la préfiguration de la réception surréaliste par Apollinaire, il

14. Philippe Soupault, *Guillaume Apollinaire ou Reflets de l'Incendie*, in *Les Cahiers du Sud*, Marseille, 1927, p. 33-34.

15. André Breton, *Œuvres complètes III*, 1999, *op. cit.*, p. 333.

16. Il y a deux travaux graphiques d'après le tableau : un dessin fait par Apollinaire lui-même et la gravure sur bois réalisée par Pierre Roy en 1914 ; cf. Baldacci, 1997, p. 251 (avec les reproductions).

17. Louis Aragon, *La poésie 'Calligrammes'*, in *L'Esprit Nouveau*, N° 1, Paris, 1920, p. 104.

18. André Breton, *Œuvres complètes I*, 1988, *op. cit.*, p. 325-326, note.

faut évidemment ajouter, outre sa collection de peinture et les conversations avec lui ici rapportées, un troisième facteur non moins déterminant : ses textes. En voici un exemple paru en 1914 dans *Les Soirées de Paris* :

L'étrangeté des énigmes plastiques que nous propose M. De Chirico échappe encore au plus grand nombre. C'est au ressort le plus moderne, la surprise, que ce peintre a recours pour dépeindre le caractère fatal des choses modernes¹⁹.

En insistant sur la catégorie esthétique de « surprise » dans un contexte de « modernité » et de « fatalité », Apollinaire propose une lecture qui deviendra l'un des éléments déterminants pour la nouvelle génération d'artistes. Et ce n'est sans aucun doute pas un pur hasard si Breton, en 1918, reprend exactement ce passage dans le contexte d'une étude sur le poète :

Apollinaire a dit, à propos de Georges de Chirico, que *pour dépeindre le caractère fatal des choses modernes, la surprise est le ressort le plus moderne auquel on puisse avoir recours*. Le Poète assassiné est comme la défense et l'illustration de ce principe²⁰.

Par le développement de ce principe poétologique, certes un peu forcé, Breton réalise l'un des nombreux pas en avant qui finiront par aboutir au surréalisme en tant que tel.

Le deuxième personnage important, à côté d'Apollinaire, est le marchand d'art Paul Guillaume, l'homme qui, depuis 1914, s'est attaché à promouvoir Chirico. Plus de la moitié de l'œuvre métaphysique de l'artiste, soit environ 140 tableaux, de taille plutôt modeste au demeurant, sont passés entre ses mains. Dans sa galerie parisienne

du 108 rue du Faubourg Saint-Honoré, les jeunes poètes ont, sans aucun doute, étudié de nombreuses toiles de Chirico. Le 20 juin 1918, Aragon note dans une lettre à Breton :

Après tout, sexe, trains, étoiles, tous objets conventionnels pour des lyrismes à peine déguisés. Il est vrai que Chirico a déjà inventée cette voiture de déménagement jaune et noire à chevaux blancs qui traverse lentement le boulevard devant ce tramway piaffeur et impatient²¹.

La description, à vrai dire, est tout ce que l'on veut, sauf précise. Aragon 'inventé', ou plutôt 'développe', un motif de l'iconographie métaphysique. Il y a effectivement, chez Chirico, un fourgon jaune au toit noir, et ce dans exactement trois tableaux²², mais nulle part, on ne trouve de chevaux blancs qui le tirent dans la rue. Le poète a, néanmoins, bien identifié, dans ces tableaux, le vocabulaire d'une nouvelle poésie.

Quelques mois auparavant, Soupault, dans le poème *La grande Mélancolie d'une Avenue*, avait déjà tenté une approche, en quelque sorte analytique, de cette icono-

19. Guillaume Apollinaire, "Le 30e Salon des Indépendants", in *Les Soirées de Paris*, N° 22, 15 mars 1914, Paris, p. 186.

20. André Breton, *Guillaume Apollinaire*, in *L'Éventail – Revue de littérature et d'art*, N° 10, 15 octobre 1918, Genève, p. 391.

21. Louis Aragon, *Lettres à André Breton. 1918-1931*. [Édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet]. NRF / Gallimard, Paris, 2011, p. 117-118.

22. Il s'agit de *L'Angoisse du départ*, 1913 [Baldacci 45], *L'Énigme d'une joie*, 1914 [Baldacci 50] ; et *Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914 [Baldacci 52]. Les deux derniers tableaux ont appartenu à la collection de Breton pendant maintes années.

Giorgio de Chirico, *Le Cerveau de l'enfant / Le Revenant*, 1914, huile sur toile, 81,5 x 65 cm. © Moderna Museet, Stockholm.

graphie en isolant certains de ses éléments et en les évoquant presque sous la forme de slogans :

[...]

la tour

le train passe

c'est un nuage

DÉMÉNAGEMENTS POUR TOUS PAYS

[...]

Voici donc des transpositions poétiques de l'univers pictural d'un artiste reconnaissable même sans la dédicace « A G. di Chirico [sic !] »²³. Et c'est encore à cet univers que renvoie la 'dernière volonté' exprimée par Breton en 1924, dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Le chef des surréalistes, en effet, dans sa 'disposition testamentaire', fidèle à l'esprit d'humour noir si cher au mouvement, prévoit d'« être conduit au cimetière dans une voiture de déménagement »²⁴. Notons, également que ce motif était déjà présent, une décennie auparavant, dans une scène évoquée par Apollinaire dans le Paris de l'avant-guerre, qui avait pour protagoniste le jeune Chirico :

Nonchalamment étendu dans son minuscule atelier de la rue Campagne-Première, il regarde passer les fiacres et les voitures de déménagement qui sortent par milliers de la Société Générale des Petites Voitures²⁵.

Le 24 janvier 1919, Breton envoie, par lettre, deux poèmes à Tzara, un de sa propre plume et l'autre de Louis Aragon²⁶. Il s'agit, fort probablement, des deux poèmes parus en mai de la même année dans *DADA* 4-5, *Pour Lafcadio* de Breton et *Le délire du fantassin* d'Aragon, dédicacé « à G. de Chirico »²⁷ : précoce hommage au Maître. Une telle dédicace, auprès de Tzara, devait enfoncer des portes ouvertes. D'une part, l'ani-

André Breton, "1950 : Réveil du Cerveau de l'enfant". Collage publié dans *La NEF*, 1950.

mateur du groupe dadaïste était en relation avec Chirico et son frère Alberto Savinio, et de l'autre, une reproduction du tableau *Le Mauvais génie d'un roi*²⁸ [Baldacci 63], avait déjà été publiée in *DADA* 2, Tzara ayant reçu la photo du tableau de Paul Guillaume, avec qui il était également en correspondance.

23. Philippe Soupault, *Rose des vents (1917-1919)*. Au Sans Pareil, Paris, 1920, n. p.

24. André Breton, *Œuvres complètes I*, 1988, *op. cit.*, p. 334 ; cf. le commentaire de Marguerite Bonnet, *ibid.*, p. 1359, note 2.

25. Guillaume Apollinaire, *G. de Chirico*, in *Paris-Journal*, 25 mai 1914, Paris.

26. André Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara*, 2017, *op. cit.*, p. 38.

27. Cf. *DADA* 4-5 – *Recueil littéraire et artistique*, mai 1919, Zürich, n. p.

28. Cf. *DADA* 2 – *Recueil littéraire et artistique*, décembre 1917, Zürich, n. p.

Paul Guillaume, d'ailleurs, ne se distinguait pas seulement en tant que marchand d'art, c'était aussi un brillant 'animateur'. Le 3 novembre 1918, il présenta et commenta, dans le cadre d'une matinée musicale du Théâtre du Vieux Colombier, une douzaine de toiles de Chirico placées bien en vue, sur la scène où l'on chantait des pièces vocales. L'un de ces tableaux donna lieu au seul scandale jamais provoqué par l'œuvre métaphysique. L'auteur du chahut fut madame Rachilde, femme de lettres et épouse d'Alfred Vallette, l'éditeur du *Mercur de France*. À notre connaissance, aucun des futurs surréalistes n'était présent à cet événement. Breton, pourtant, dans une de ses lettres-collage à Aragon, a utilisé des coupures de presse relatant ce tohu-bohu²⁹. Le passage, extrait de *Le Carnet de la semaine* du 10 novembre 1918, que nous rapportons ci-dessous, en fait partie :

Et Rachilde, surtout Rachilde, qui opposa les forces de son timbre à la présentation par M. Paul Guillaume des œuvres picturales de M. G. de Chirico. Elle tonna fougueusement lorsque parut une espèce d'homme nu à son balcon. L'homme nu n'était pas intimidé. Sans pudeur, il regardait de ses yeux peints la foule délirante, ralliée autour de Rachilde.

- L'artiste est au front. Nous lui devons le respect, mais c'est tout, déclara Rachilde. Et, le bras levé, elle commandait aux tableaux la retraite. Ils s'exécutèrent lentement [...] ³⁰.

Il est plus que remarquable que par la suite, la toile incriminée – *Le Cerveau de l'enfant* [Baldacci 68], une icône du surréalisme – ait pu, pendant quatre décennies, orner le célèbre studio d'André Breton, rue Fontaine. Et c'est encore par une ironie de l'his-

toire que les yeux de l'« homme nu », décrits comme *regardant*, donc *ouverts* dans la critique de 1918, alors qu'ils sont effectivement fermés dans ce tableau de 1914, seraient de nouveau 'écarquillés' dans une photographie manipulée parue dans l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* : « 1950 : Réveil du *Cerveau de l'enfant* »³¹.

III. Automne 1919 : *Valori Plastici*

En 1962, Max Ernst récapitule, sous le titre *Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe)*, les étapes de sa vie à ses yeux les plus significatives. Pour l'an 1919, on lit :

Rend visite à Klee, à Munich. [...]. Voit des reproductions de dessins de Chirico dans *Valori Plastici*. En hommage à Chirico, il crée un album de 8 lithographies *FIAT MODES - pereat ars* [...] ³².

En citant *Valori Plastici*, le peintre, alors l'un des porte-paroles du mouvement dada à Cologne, signale la revue d'art paraissant à Rome à partir de la fin de 1918, publiée

29. La lettre est reproduite et analysée par Georges Sebbag, *Le point sublime - André Breton, Arthur Rimbaud, Nelly Kaplan*, Jean Michel Place, Paris, 1997, p. 219 et suivantes, fig. en p. 223.

30. Cf. *Le carnet des potins : (...). Chahut! Chahut! (...)*, in *Le Carnet de la semaine*, N° 179, 10 novembre 1918, Paris, p. 3.

31. André Breton (éd.), *Almanach surréaliste du demi-siècle*, Numéro spécial de *La Nef*, N° 63-64, mars-avril 1950, Éditions du Sagittaire, Paris, 1950, entre p. 142 et p. 143.

32. Quant aux versions diverses de ces notes, voir Jürgen Pech, *Was der Taucher vor dem Sprung nicht wissen kann - Giorgio de Chirico und Max Ernst*, in *Arnold Böcklin-Giorgio de Chirico-Max Ernst - Eine Reise ins Ungewisse*, [catalogue, éd. Guido Magnagagno et Juri Steiner], Kunsthhaus, Zürich, 1997, p. 292-293.

par Mario Broglio, et présentant de nombreuses illustrations, un périodique perçu alors comme l'«instrument de propagande» de la *pittura metafisica*³³ et dont on ne saurait guère surestimer l'importance pour la diffusion de l'univers pictural de Chirico en Europe³⁴.

En octobre 1919, les Edizioni di Valori Plastici publient également la petite brochure *Giorgio de Chirico. 12 Tavole in fototipia con vari giudizi critici*, compilée par Mario Broglio et l'artiste lui-même. Max Ernst, comme il l'a noté dans sa biographie, trouve dans l'œuvre métaphysique une source d'inspiration pour sa série graphique *Fiat modes - pereat ars*, un fait que de nombreuses analyses ont corroboré. Une inspiration qui fut le prélude à une confrontation artistique qui durera tout au long de sa vie³⁵.

C'est encore grâce au rôle propagateur de *Valori Plastici* que dans la fervente réception parisienne de la peinture métaphysique, il y eut quelque continuité. Le poète Giuseppe Ungaretti, alors correspondant parisien du journal *Il Popolo d'Italia*, faisait office de médiateur entre les milieux artistiques en Italie et en France. Ainsi, le 2 décembre, Ungaretti pouvait-il informer le peintre italien Ardengo Soffici, ami commun du poète et de Chirico :

Si tu écris à Chirico, dis-lui que dans le numéro de janvier de *Littérature*, il y aura un article enthousiaste de Breton sur sa peinture (dernier dossier *Valori Plastici*)³⁶.

Ce texte, publié en janvier 1920 dans *Littérature* à la rubrique « Livres choisis », s'avère, comme généralement les essais de Breton, quelque peu hermétique. Néanmoins, la citation de la préface à la seconde édition de la *Critique de la Raison pure* de Kant, par laquelle il commence (sans nom-

mer la source), semble en offrir une éclairante clef de lecture. Galilée et Torricelli, dont les œuvres, et non seulement pour Kant, représentent d'éminents pas en avant dans la conquête humaine de ce que l'on s'est habitué à nommer la *réalité*, ne font ici que précéder, et préparer, l'apparition de Giorgio de Chirico auquel sont attribuées d'importantes avancées vers l'avènement de ce que Breton et ses disciples nommeront la *surréalité*.

Car, si jusqu'à présent, le triomphe de la Raison avait été payé cher par la perte de précieuses facultés prémodernes telles l'imagination, l'intuition, le sens du merveilleux, il s'agit désormais de retrouver ces sources abandonnées de la connaissance humaine, il s'agit de trouver la voie d'une mythologie moderne :

J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation. C'est à Giorgio de Chirico qu'il appartient d'en fixer impérissablement le souvenir. À son image Dieu a fait l'homme, l'homme a fait la statue et le mannequin. La nécessité de consolider celle-là (socle, tronc d'arbre),

33. Le double numéro de février-mars 1919 de *Valori Plastici* est dédié au cubisme. Réalisé en collaboration avec le galeriste parisien Léonce Rosenberg, le fascicule contient également des poèmes de Breton, Soupault et Aragon.

34. Avec de nombreuses figures, d'importants essais furent réimprimés en français dans les trois fascicules de *Valori Plastici - Édition pour l'étranger* publiés en 1920-1921 ; cf. la réimpression de *Valori Plastici - Revue d'art - Édition française*. [Préface de Giovanni Lista]. Éditions Trans/Form, Paris, 1983.

35. Voir, comme fondamental à propos de ce rapport, Jürgen Pech, *Was der Taucher*, 1997, *op. cit.*, p. 289-331.

36. Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Soffici 1917-1930*, [A cura di Paola Montefoschi e Leone Piccioni], Sansoni Editore, Florence, 1981, p. 69-70.

l'adaptation à sa fonction de celui-ci (pièces de bois vernis remplaçant la tête, les bras) sont l'objet de toutes les préoccupations de ce peintre³⁷.

Ce qui frappe dans cet univers métaphysique, c'est son éclatante *matérialité*, son caractère purement *physique*. Univers à meubler par des superstitions faites maison, comme la suivante supposition du peintre citée par Breton : « Toutefois Chirico ne suppose pas qu'un revenant puisse s'introduire autrement que par la porte »³⁸.

L'activité propagatrice du futur chef des surréalistes ne va pas se limiter à la simple critique. À l'instar de Paul Guillaume « animateur », en novembre 1918, de la matinée musicale du Théâtre du Vieux Colombier décrite *supra*, André Breton va lui aussi endosser ce rôle en présentant, entre autres, quelques toiles métaphysiques du même Chirico, le 20 janvier 1920, dans le cadre de la *Première matinée de Littérature*, un événement dadaïste monté au Palais des Fêtes. La critique de *Comoedia* exprime sa « joie de revoir les tons délicats et riches de Fernand Léger, qui est un probe artiste, les Juan Gris et les Chirico [...] »³⁹.

Entre la présentation d'André Breton et celle de Paul Guillaume, il y eut, cependant, une différence considérable, si l'on s'en tient à la description de Michel Sanouillet :

Breton lisait un texte sur Léger, Gris, De Chirico ou Lipschitz, puis on exhibait quelques toiles ou sculptures de l'artiste. Devant tout ce cubisme, le public restait de glace, bâillait ...

Cette lourde ambiance d'ennuyeuse conférence, à l'allure *académique*, ne se dissipa qu'à la présentation du tableau *Le Dou-*

ble Monde de Francis Picabia, « le premier acte authentiquement Dada exécuté en public à Paris. [...] Ce fut alors un beau tumulte [...] »⁴⁰.

À ce jour, néanmoins, les tableaux métaphysiques présentés alors, n'ont pu être identifiés. Il est fort probable qu'il s'agisse de toiles prêtées par Paul Guillaume pour cet événement. Malheureusement, nous ne connaissons rien des propos d'André Breton à leur sujet. On ne peut que faire des conjectures en se basant sur la critique contemporaine de *Littérature* citée plus haut.

IV. 1921 - Les débuts du collectionnisme. Breton acquiert *Le Cerveau de l'enfant*

Parmi les grands mythes autour de l'art du vingtième siècle, il faut rappeler une histoire contée par André Breton à Robert Amadou. En effet, prié de proposer un seul tableau comme illustration pour une étude parapsychologique de Jean Bruno, il lui écrit, le 1^{er} décembre 1953, la fameuse lettre où il relate l'émotion éprouvée en voyant, la première fois, *Le Cerveau de l'enfant* :

Il s'agit de vous désigner, entre toutes les œuvres plastiques contemporaines, celle qui m'apparaît la plus chargée de « magie quotidienne ». Pour cela je n'ai pas à m'interroger bien longtemps : l'ori-

37. André Breton, *Giorgio de Chirico - 12 Tavole in Fototipia*, in *Littérature*, Deuxième Année, N° 11, janvier 1920, Paris, p. 28-29.

38. André Breton, *Giorgio de Chirico ... 1920, op. cit.*, p. 29.

39. Marius Boisson, *Le premier Vendredi de "Littérature"*, in *Comoedia*, XIVe Année, N° 2595, 24 janvier 1920, Paris, p. 3.

40. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*. [Nouvelle édition revue et corrigée, établie par Anne Sanouillet], Flammarion, Paris, 1993, p. 152.

Robert Desnos, *Sommeil du 29 octobre 1922*. Dessin conservé dans la succession d'André Breton.

ginal de cette œuvre est là, au-dessus de mon lit. C'est une toile de Giorgio de Chirico, datée de 1914, qui s'intitule *Le Cerveau de l'enfant*. Elle est douée, en effet, d'un pouvoir de choc exceptionnel. Qu'il me suffise de rappeler que, passant en autobus rue La Boétie devant la vitrine de l'ancienne galerie Paul Guillaume, où elle était exposée, mû par un ressort je me levai pour descendre et aller l'examiner de près. Je mis longtemps à me soustraire à sa contemplation et, à partir de là, je n'eus plus de cesse avant de pouvoir l'acquérir.

Si l'on accorde quelque crédit à ce récit, nous pouvons y discerner la première de

toute une série de « révélations » que divers artistes du futur groupe surréaliste affirment avoir vécues, créant ainsi une espèce de mythe fondateur du mouvement. Toujours dans cette même lettre, on trouve, en effet, d'autres expériences de ce genre :

Quelques années plus tard, à l'occasion d'une exposition d'ensemble de Chirico, cette toile, retournée de chez moi à sa place antérieure (la vitrine de Paul Guillaume), quelqu'un qui, lui aussi, passait par là en autobus céda exactement au même réflexe, comme il s'en ouvrit à moi lors de notre première rencontre assez longtemps après, en retrouvant *Le Cerveau de l'enfant* à mon mur. C'était Yves Tanguy, qui ne devait qu'ultérieu-

rement commencer à peindre et était appelé à se classer parmi les premiers artistes surréalistes⁴¹.

Mais on y retrouve surtout l'affirmation que la naissante peinture surréaliste, - et tout particulièrement Max Ernst -, s'inscrit dans la lignée du *Cerveau de l'enfant* :

À l'époque où la peinture surréaliste se cherchait encore en tant que telle, ce tableau baignant tout entier dans la vue « seconde » a exercé sur mes amis comme sur moi un ascendant unique. Max Ernst entre en possession de ce legs dans une œuvre capitale : *La Révolution la nuit* (1923)⁴².

Qu'ils soient peintres ou écrivains, de nombreux artistes évoquent leur première rencontre avec le monde iconographique de la *pittura metafisica* en termes de « choc », voire de « révélation ». Ainsi, le poète René Crevel, dans son *Autobiographie* de 1925, pour les années 1921-1922, écrit : « un jour, devant un tableau de Giorgio [sic] de Chirico, il eut enfin la vision d'un monde nouveau »⁴³.

Quant au peintre René Magritte, c'est même à une tentative de définition qu'il s'essaie lorsqu'il analyse sa « révélation », dans une lettre du 20 mai 1965 au critique américain James Thrall Soby, historien de l'art et expert en Chirico :

C'est en 1922, en effet, que j'ai eu connaissance des travaux de Chirico : un ami m'a montré alors une reproduction de son tableau *Le Chant d'amour*, qui a été une révélation pour moi et que je considère toujours comme une œuvre du plus grand peintre de ce temps, en ce sens qu'il s'agit de poésie en primauté sur la peinture et les diverses manières de peindre : Chirico, le premier, a songé

à ce qu'il faut peindre et non au comment peindre⁴⁴.

Quant à la datation exacte de cette révélation, les avis sont partagés. Il semble, en effet, qu'il faille légèrement postdater la date indiquée par le peintre car ce n'est qu'en 1923 que *Chant d'amour* fut reproduit pour la première fois, dans la revue *Les Feuilles libres*⁴⁵, puis en 1924, dans *Sélection*⁴⁶. Et l'ascendant de Chirico sur l'œuvre picturale de Magritte ne se manifeste qu'en automne 1925⁴⁷. Quoiqu'il en soit, c'est la phrase

41. À propos de la 'révélation' de Tanguy, cf. Karin von Maur, *Yves Tanguy oder 'Die Gewissheit des Niegesehenen'*, in *Yves Tanguy und der Surrealismus*, [catalogue, Karin von Maur éd.], Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit. Staatsgalerie Stuttgart, 9 décembre 2000 – 29 avril 2001, Stuttgart, p. 11-12.

42. André Breton, *Lettre*, in *L'art et l'Occultisme*, Extrait du N° 27 de la *Revue métapsychique*, Paris, 1954, p. 121-122.

43. L'autobiographie parut dans un catalogue de distribution des Éditions du Sagittaire, Paris. La page se trouve reproduite en fac-similé par Philippe Soupault, *Mémoires de l'Oubli. 1923-1926*. Lachenal & Ritter, Paris, 1986, p. 196.

44. *Getty Research Institute*, Los Angeles, James Thrall Soby Papers, Box 1 ; nous remercions Caterina Caputo de nous l'avoir signalé.

45. G[eorges] Ribemont-Dessaignes, *Chronique de la Peinture - Ou les Deux Yeux et le Troisième*, in *Les Feuilles libres*, Nouvelle Série, Cinquième Année, N° 32, mai-juin 1923, Paris, p. 105-109.

46. René Crevel, *La minute qui s'arrête ou le bienfait de Giorgio de Chirico*, in *Sélection*, Troisième Année, N° 7, mai 1924, Anvers, p. 145-165.

47. Pour les variantes de la narration de Magritte sur cette « révélation » cf. Xavier Cannone, *C'était Le Chant d'amour, en effet, un très beau tableau*, in *Giorgio de Chirico / Aux origines du surréalisme belge / Magritte - Delvaux - Graverol*. [Catalogue, par Laura Neve, Mons]. Éditions Mardaga, Bruxelles. BAM - Musée des Beaux-Arts, 16 février - 2 juin 2019, Mons, p. 30-33.

conclusive de ces observations qui focalise l'une des principales divergences entre les surréalistes et *le dernier Chirico*.

Évidemment, les mythes de ce genre n'admettent guère un examen par le menu de leur fond de vérité. Pour en revenir à Breton, dans le cas du coup de foudre qu'il raconte avoir subi en découvrant *Le Cerveau de l'enfant*, il est difficile, voire impossible, de tenter une datation plus précise. Nous ignorons même quand le poète a acquis le tableau. Toutefois, il est possible d'établir approximativement les termes *ante quem* et *post quem* de ladite transaction.

1) Le *terminus post quem* est indiqué par le fait que Paul Guillaume avait mis le tableau à la disposition, sous forme de prêt, de la grande « Exposition Internationale d'Art Moderne » à Genève⁴⁸. Celle-ci ferma ses portes le 25 janvier 1921, et la toile retourna à Paris.

2) En outre, on lit dans le catalogue de l'exposition *Les Sources du XX^e Siècle* de 1960, où le tableau fut exposé comme prêt de Breton : « *Hist.: coll. Paul Guillaume. – Acquis de celui-ci en 1921* »⁴⁹. Cette information ne pouvait provenir, à ce moment-là, que de Breton lui-même.

3) Le siège de la galerie au 59 rue La Boétie n'a pourtant été ouvert par Paul Guillaume que le 26 février 1921. Ou à cette occasion-là ou à une autre, le tableau - à peine rentré de Genève - a pu être présenté dans la vitrine de sa galerie.

4) Finalement, l'œuvre, manquant dans la grande exposition personnelle ouverte le 21 mars 1922 chez Paul Guillaume, fut en revanche reproduite dans le numéro de la revue *Littérature* daté du 1^{er} mars 1922, mais sans aucune indication, du genre « cliché Paul Guillaume », cachet sur lequel le marchand d'art insistait pour tout matériel provenant de sa galerie. Il est donc fort pro-

bable que nul autre que Breton n'ait fait faire la photographie du tableau qui, alors, lui appartenait déjà.

Tout laisse donc supposer que Breton a acquis le tableau *Le Cerveau de l'enfant* entre mars 1921 et février 1922.

À l'automne 1921 se situe un autre chapitre, au moins tout aussi mystérieux et jusqu'à maintenant réfractaire à toute reconstruction des faits : comment bon nombre de tableaux métaphysiques sont arrivés entre les mains des futurs surréalistes et quelles en furent les conséquences. Dans son autobiographie, Chirico donne sa version de l'histoire, abondante de détails :

Avec quelques « surréalistes », M. André Breton avait acheté au lendemain de la guerre, dans une vente aux enchères, pour une modique somme, un certain nombre des tableaux que j'avais laissés dans un petit atelier de Montparnasse quand, en 1915, j'avais quitté Paris pour l'Italie. Pour récupérer l'argent des termes que je n'étais pas parvenu à lui payer au cours de la période de guerre, le propriétaire avait vendu mes tableaux et quelques meubles qui étaient restés là ; M. Breton et ses acolytes espéraient que je serais resté en Italie [...] et qu'ainsi ils pourraient tranquillement, et discrètement, se procurer tous mes tableaux se trouvant à Paris, car, par la suite, [...] les surréalistes achetèrent de mes toiles à

48. *Exposition Internationale d'Art Moderne - Peinture, Sculpture, etc.* [Catalogue. Préface par Élie Faure]. Bâtiment Electoral, 26 décembre 1920 - 25 janvier 1921, Genève, cat. n° 40 : *Le Cerveau de l'enfant*.

49. *Les Sources du XX^e Siècle. Les Arts en Europe de 1884 à 1914.* [Catalogue. Introduction par Jean Casou], Musée National d'Art Moderne, 4 novembre 1960 - 23 janvier 1961, Paris, p. 44, ad N° 101.

d'autres personnes, surtout à Paul Guillaume [...] : Les surréalistes espéraient ainsi monopoliser mes peintures métaphysiques qu'ils qualifient naturellement de surréalistes, et, à force de publicité, à coups d'articles et grâce à tout un bluff habilement organisé, refaire ce qu'avant eux d'autres marchands avaient fait avec Cézanne, avec Van Gogh [...], bref, pour parler clair : vendre mes tableaux à des prix très élevés et se faire pas mal d'argent. Ma venue à Paris [en novembre 1925] avec un stock de tableaux nouveaux, mes relations avec des marchands parisiens et mes expositions de tableaux appartenant à un genre de peinture différent de ceux qu'ils possédaient, et dont ils gonflaient la valeur, bouleversaient les plans de la bande Breton et lui coupaient l'herbe sous les pieds. C'est pour quoi les surréalistes décidèrent d'entreprendre, sur une vaste échelle, le boycottage de ma nouvelle production [...]. [Mémoires, p. 141]

La narration de Chirico réduit à une affaire d'intérêt purement lucratif ce qui fut en réalité un conflit hautement complexe. Elle a, qui plus est, un petit défaut : ni dans les documents contemporains ni dans les témoignages rétrospectifs de tiers, l'on ne trouve trace de la prétendue vente aux enchères qui aurait sonné le départ à la course des futurs surréalistes pour s'approprier l'œuvre de sa période métaphysique.

Il est vrai qu'en automne 1921, Chirico tentait de vendre, depuis Rome, les toiles restées à Paris. Celles-ci avaient été confiées à Jean Paulhan par Giuseppe Ungaretti⁵⁰, les deux hommes ayant fait connaissance en décembre 1918 lors d'une exposition de Chirico chez Paul Guillaume. En automne 1921, donc, dans une lettre non datée, Un-

garetti, au nom du peintre, sollicite une faveur de Paulhan :

De Chirico vous demande de lui faire un très grand plaisir. Il aurait besoin d'argent et il serait disposé à céder les tableaux que vous possédez de lui, pour un millier de francs en tout. Je crois que nos amis Breton, Aragon, Soupault (peut-être Gide) et autres seraient disposés à en prendre. L'un de ces tableaux vous reviendrait, naturellement, à titre gracieux.

Rien n'est connu sur l'intensité des efforts de Paulhan ; mais en fin de compte, deux peintures firent partie de ses biens : *Piazza con Arianna* [Baldacci 32] et *La Statue silencieuse* [Baldacci 34]. Quant aux autres toiles du « lot Paulhan » - cinq ? ou dix ? -, Breton s'adressa à Chirico dans une lettre, la première d'une longue correspondance, qui dura jusqu'en 1925. Le 5 décembre 1921, il reçut la généreuse réponse qui suit :

J'ai reçu votre lettre bien aimable, elle a été pour moi une grande consolation. Je croyais qu'il y avait 3 ou 4 personnes qui voulaient acheter ces toiles mais puisque c'est vous seul j'accepte les 500 frcs que vous me proposez et vous prie bien vivement de me les envoyer sitôt qu'il vous sera possible en un chèque sur une banque de Rome [...]. Mon cher ami, avec les 500 frcs que vous m'en-

50. Pour les détails de cette histoire, voir l'article de Alice Ensabella dans ce même fascicule de *Ligeia, dossiers sur l'art*.

51. Jacqueline Paulhan / Luciano Rebay / Jean Charles Vegliante, *Correspondance Jean Paulhan - Giuseppe Ungaretti. 1921-1968*. [Cahiers Jean Paulhan 5], NRF Gallimard, Paris, 1989, p. 33.

verrez je vais travailler au moins 40 jours tranquillement sans penser à autre chose qui ne soit ma peinture [...]. [LdC 309]

L'affaire fut tôt conclue au montant convenu. Les tableaux passèrent donc aux mains de Breton pour une bouchée de pain. Mais de combien de toiles s'agissait-il, et desquelles ? À part les tableaux, dans le stock de l'atelier parisien, un autre trésor avait été conservé : une liasse de manuscrits et de dessins de Chirico datant des années d'avant la guerre. Ce matériel fut divisé entre Paulhan et Éluard selon des critères qui nous échappent : en sont nés les recueils qui seront par la suite nommés les « Manuscrits Paulhan » et les « Manuscrits Éluard », comprenant aussi, l'un et l'autre, un groupe de dessins. Les textes, en partie copiés à la main et distribués dans le cercle des surréalistes, leur ont servi, d'un côté, de sources pour leurs propres interprétations, et, de l'autre, ont fini par devenir, au fil du temps, leur grosse artillerie idéologique dans le combat contre un Chirico 'réactionnaire' et 'oublieux de ses grands débuts'.

À la suite de l'importante transaction mentionnée *supra*, la collaboration commerciale entre Breton et Chirico se poursuit. Breton travaille alors pour le couturier Jacques Doucet, le conseillant dans l'établissement et l'agrandissement de sa collection d'art moderne. C'est à ce titre qu'il demande à Chirico quelles peintures il proposerait à la vente. Le peintre, le 12 janvier, lui désigne deux œuvres, dont un autoportrait récemment achevé :

[...] c'est une petite toile, la tête seulement ; mais c'est une chose bien précieuse et importante ; j'espère pouvoir l'envoyer par la poste. Quant aux tableaux de l'époque précédente, les *Poissons sacrés* [Baldacci 147] sont vendus mais je pense

Man Ray, *André Breton devant le tableau de De Chirico L'Énigme d'une joie*, 1922 ca.

vous envoyer *Le Revenant* [Baldacci 136], dans ma monographie figure seulement le dessein⁵² [Baldacci D 84] de ce tableau [...] ; quant aux prix je demanderai 600 fr^s pour le portrait et 1000 pour *Le Revenant*. Suis-je exagéré ?

En tout cas je vous laisse libre de vous arranger avec celui qui veut les acheter ; je comprends l'importance de la chose et vous suis infiniment reconnaissant. [LdC 312]

52. Au moins dans cette correspondance, Chirico écrit conséquemment *dessein* au lieu de *dessin*, renvoyant par cette faute d'orthographe aux communes origines étymologiques de ces termes, tous deux ayant leurs racines dans le mot italien *disegno*. Cf. <https://www.littre.org/definition/dessein>

L'affaire est conclue à des prix légèrement inférieurs ; en effet, Chirico confirme, le 17 juin 1922, la réception de 1400 francs [cf. LdC 315]. Doucet, conseillé par Breton, est donc l'acquéreur, ce même Doucet qui va encore apparaître à plusieurs reprises. Après la mort de cet important collectionneur parisien, *Le Revenant* passe dans les collections du marchand d'art Pierre Colle, puis de Pierre Bergé et Yves Saint-Laurent, avant de trouver, en 2009, sa place au Centre Pompidou. On ne connaît pas, par contre, le destin de l'autoportrait mentionné dans la même lettre : la « petite toile, la tête seulement », qui pouvait être expédiée par poste. Parmi les tableaux des années 1920-21 environ, un seul *Autoritratto* [Fagiolo 146] correspondrait à ces indications et il est, d'ailleurs, le seul de provenance française.

Pour Chirico, ces ventes ne signifient pas seulement une importante reconnaissance, elles peuvent aussi, du moins l'espérerait-il, lui ouvrir de nouvelles portes dans la Ville Lumière.

V. Mars-Novembre 1922 : entre l'admiration sans limites et les premiers doutes

Le 28 décembre 1921, Chirico écrit de Rome au galeriste Paul Guillaume, avec qui, en dépit de quelques crises, il est resté lié d'amitié depuis 1914, continuant à entretenir avec lui d'étroites relations commerciales. Dans sa lettre, il essaie de réanimer un ancien projet d'exposition :

Ecoutez ce que je vous propose : Si, au printemps prochain vous faites une exposition de ma peinture voulez-vous que je vous envoie 5 à 6 toiles nouvelles ? Je fixerai un prix minimum : 600 frs., admettons, et vous serez libre de vendre au prix que vous voudrez.

Je voudrais bien montrer aux parisiens

quelques échantillons [!] de ma nouvelle peinture, pour démentir aussi toutes ces voix qui courent sur mon compte : que je fais du musée, que j'ai perdu ma voie, etc. Remarquez que ces nouvelles choses que je peints [sic !] maintenant sont une vraie révélation. J'ai résolu le problème technique de la peinture d'une façon éclatante : vous verrez une peinture d'une solidité, d'une clarté, d'un charme et d'un mystère merveilleux. [LdC 311]

Déjà l'année précédente, en juin 1920, le projet d'une exposition personnelle avait été convenu lors d'une rencontre du peintre et du marchand d'art à Florence [voir LdC 290], mais Guillaume hésita longtemps à la réaliser. Son comportement a de quoi nous laisser perplexes, comme alors probablement Chirico lui-même. Celui-ci, en effet, chercha du soutien auprès d'un nouvel ami, s'adressant à Breton le 12 janvier 1922 :

Quand Paul Guillaume fera-t-il l'exposition de mes peintures [?] ; je lui ai écrit mais il n'a pas répondu ; moi je tâcherai d'être à Paris les premiers jours d'avril et j'apporterai avec moi quelques nouvelles toiles que je voudrais faire figurer à l'exposition. [LdC 312]

Toutefois, Paul Guillaume a dû continuer à ne faire preuve que d'un enthousiasme tempéré, car l'exposition projetée depuis longtemps n'ouvre ses portes que le 21 mars 1922. Le petit catalogue de l'exposition reprend le compte rendu de Breton de 1919 que *Valori Plastici* avait déjà publié.

Dans cet événement parisien du printemps 1922, un fait peut surprendre le chercheur qui tente de reconstruire la réception de Chirico dans les années 20. Quand on récapitule les 55 toiles exposées et que l'on

examine leur histoire, ce qui surprend, de fait, c'est l'énorme quantité d'œuvres passées par les mains des surréalistes. Les dates des acquisitions ne sont pas toujours documentées. Quelques œuvres ont pu être achetées lors de cette même exposition, que, pourtant, Éluard n'a pas pu voir puisqu'il séjournait, alors, à Cologne chez Max Ernst. La majeure partie des autres œuvres a, sans doute, été acquise tout au long des années 20.

Quelles œuvres, donc, et dans quelles collections ? On sait que la plupart des peintures furent achetées par Éluard. Voici listées ses acquisitions avec les numéros du catalogue : 4. *L'Incertitude du poète* [Baldacci 44], 9. *La Pureté d'un rêve* [Baldacci 87], 12. *La Douleur de la séparation* [œuvre non identifiée], 16. *La Promenade du philosophe* [Baldacci 47], 17. *La Surprise* [Baldacci 39], 18. *Le Départ du poète* [Baldacci 53], 20. *La Maladie du général* [Baldacci 64], 27. *Le Rêve de Tobie* [Baldacci 128], 29. *Le Regret* [Baldacci 124], 38. *Le Tourment du poète* [Baldacci 79], 42. *Le Jour de fête* [Baldacci 60] et 49. *Les Douceurs du foyer* [œuvre non identifiée] ainsi que - peut-être - 44. *Le Chant d'amour* [Baldacci 76]. Gala Eluard possédait le numéro du catalogue 45. *La Révélation du solitaire* [Baldacci 114]⁵³.

Le deuxième acheteur, en quantité, fut André Breton : 1. *Le Rêve transformé* [Baldacci 43], 6. *L'Angoissant voyage* [Baldacci 56], 15. *L'Étonnante matinée* [œuvre non identifiée], 25. *J'irai ... le chien de verre* [Baldacci 72], 31. *Le Mauvais génie d'un roi* [Baldacci 63] et 36. *Mélancolie et mystère d'une rue* [Baldacci 52].

La cousine de Simone Breton, Denise Lévy, la future femme de Pierre Naville, possédait, elle, deux toiles : 35. *La Joie du retour* [Baldacci 55] et 52. *Le Fidèle serviteur* [Baldacci 118].

Citons encore d'autres propriétaires faisant partie, plus ou moins, des milieux surréalistes, dont, entre autres, Marcel Raval, qui acheta 2. *Nature morte turino-printanière* [Baldacci 58]. Et puis, Nancy Cunard qui possédait 7. *La Nostalgie du poète* [Baldacci 74]. Le collectionneur bruxellois René Gaffé, enfin, qui acheta 24. *La Révolte du sage* [Baldacci 122] et 47. *La Récompense du devin* [Baldacci 31]. Compte tenu de l'état actuel de la recherche, cette liste doit être considérée comme provisoire et sans doute incomplète.

Dans la presse française parut alors une série de comptes rendus, dont deux issus du cercle des dadaïstes et futurs surréalistes. À plus proprement parler, il s'agit de deux essais fort évocateurs commentant l'exposition du printemps 1922, lesquels se lisent çà et là comme des poèmes surréalistes : l'un est de Benjamin Péret, et l'autre de Roger Vitrac.

Dans le numéro de septembre de *Littérature*, Benjamin Péret écrit sur « Chirico », dans la rubrique « Les expositions », un texte qui se réfère, sans conteste, à l'exposition chez Paul Guillaume, au mois de mars de la même année :

Après avoir regardé le monde, G. de Chirico sourit de toutes ses dents et demanda à son voisin de table :

- Idiot, tout cela est faux, n'est-ce pas ?
[...]

Ayant compris ce qu'il ne fallait pas comprendre : *La Révélation du solitaire*, *la Récompense du devin*, *le Rêve de Tobie*, *le*

53. Pour les détails voir Alice Ensabella / Gerd Roos, *Les œuvres de Giorgio de Chirico dans la collection de Paul et Gala Éluard. Une documentation*. Archivio dell'Arte Metafisica, Milano [à paraître prochainement].

Printemps de l'ingénieur, il établit un nouveau circuit, puis, satisfait de lui, partit à cheval [...].

Après avoir regardé dans le cimetière les beaux tombeaux il vit quelques morts qui s'agitaient dans leur tombe. Il les aida à sortir de leur trou et se laissa conduire par eux à une usine où des tours fabriquaient toute une orfèvrerie sentimentale. Un mannequin guidait la machine qui ne se trompait jamais. [...] Dans un coin, il y avait diverses planètes qui effectuaient leur habituel mouvement de rotation, et une sorte de petit animal qui se rattachait au crapaud par le charme et au serin par la forme, et qui sautait de l'une sur l'autre sans se reposer. Alors Chirico s'arrêta et sourit de nouveau. Il avait compris⁵⁴.

L'essai de Roger Vitrac paraît dès le printemps. La table des matières du numéro de mars de *Littérature*, le mentionne, sous le titre sémi-francisé « Georgio [sic!] de Chirico », alors que le texte lui-même est intitulé « Georgio de Chirico » et reprend également l'exergue de l'autoportrait de 1920 [Fagiolo 150] : ET. QUID. AMABO. NISI. QUOD RERUM. METAPHYSICA. EST ?

La résonance des glaces - écho des vibrations multiples, transformation des roulements, tramways, déménagement, canons, troupes en marche - modifie étrangement les apparences. Une sinusoïde sur un verre fumé, une bande de carton perforée, plusieurs points noirs sur cinq lignes parallèles expriment le son d'un verre de cristal. Est-ce pour que, plus près de nous que le mirage, les plâtres des orthopédistes, révélés nus par les bandages, accouchent hors de leur enveloppe de Dieu grec, de l'atavisme poussé vers nous la main tendue ?

Singulière supposition.

[...].

Giorgio de Chirico ouvre des prisons nouvelles. Les trains enchaînés à la limite de l'horizon, esclaves du soleil - lami-noir de cuivre plus dur que la lumière - halètent des sphères de fumée. Repos sous un vert-de-gris antique. Les cheminées hissent des tours plus rouges que l'absence des astres. [...].

Les Muses inquiétantes, le Trouvère, le Revenant, Hector et Andromaque sont les personnages d'une nouvelle mythologie que l'optimisme et l'habitude nous avaient dérobés. Nous devons à de Chirico de les avoir exclus de notre indifférence.

Bien plus, métonymie de menuisier et d'ingénieur, il recule des visages dans l'absolu en les composant d'équerres, de règles et de pistolets. L'homme se révèle le mannequin qu'il s'est créé. [...]

Nous ne craignons pas d'affirmer que les nouvelles perceptions que de Chirico invente sont exprimées au même titre que les guitares et que - s'il copie scrupuleusement les boîtes d'allumettes et les cartes de géographie - c'est pour affirmer un tragique quotidien plus inquiétant et plus multiple, sinon plus audacieux, que celui qu'indiquent les morceaux d'étiquettes et d'affiches collés sur les tableaux de Picasso⁵⁵.

Une reproduction de « G. de Chirico, *Le Cerveau de l'enfant* [Baldacci 68] » illustre

54. Benjamin Péret, *Les expositions : (...) / Chirico*, in *Littérature*, Nouvelle Série, N° 4, 1er septembre 1922, Paris, p. 24.

55. Roger Vitrac, *Giorgio de Chirico*, in *Littérature*, Nouvelle Série, N° 1, 1er mars 1922, Paris, p. 9-11.

Giorgio de Chirico, *La Promenade de Neptune et Amphitrite dans la ville méditerranée*, 1923. Encre et crayon sur papier, 24,5 x 33 cm. © The Wadsworth Atheneum, Hartford / Connecticut.

le texte de Vitrac. Dans ce même numéro de *Littérature*, nous trouvons, sous le titre *Une lettre de Chirico*⁵⁶, les réflexions du peintre adressées à Breton sur son « retour au métier »⁵⁷, c'est-à-dire sur sa nouvelle peinture essentiellement basée sur l'étude approfondie des techniques picturales des Anciens Maîtres. Depuis qu'il produisait lui-même ses matériaux tel un alchimiste, lisons-nous, la qualité de ses œuvres avait rejoint une nouvelle dimension :

[...] je vis la différence énorme qui en résultait : le mystère de la couleur, la lumière, l'éclat, toute la magie de la peinture qui [...] est, selon moi, l'art le plus compliqué et le plus magique qui soit [...]⁵⁸.

Chirico cherche donc à expliquer ses récentes décisions artistiques. Il compte, sans doute, sur l'amicale compréhension de leur destinataire et de ses adeptes.

Or, c'est précisément dans les mois qui

56. Cf. Alice Ensabella, *La versione originale della lettera di de Chirico a Breton pubblicata su "Littérature" il 1 marzo 1922. Note al carteggio tra Giorgio de Chirico e André Breton*, in *StudiOnLine*, Archivio dell'Arte metafisica, Première année, N° 2, 1er juillet - 31 décembre 2014, Milan, p. 26-34.

57. Cf. à ce propos l'essai de Chirico *Il ritorno al mestiere*, in *Valori Plastici*, n. 11-12, 1919, Rome, p. 15-19.

58. Giorgio de Chirico, *Une lettre de Chirico* [titre rédactionnel], in *Littérature*, Nouvelle Série, N° 1, 1er mars 1922, Paris, p. 12.

suivent l'exposition du printemps 1922 que vont naître, dans le cercle gravitant autour de Breton, les premiers doutes quant à la personne de Chirico et quant à sa peinture après 1919, des doutes qui s'exacerbent pour aboutir à une certaine hostilité. Les jeunes artistes parisiens avaient pu voir, en original, à ladite exposition de Paul Guillaume, quelques « échantillons » de cette nouvelle peinture 'post-métaphysique'. L'exposition avait, en effet, montré, en plus des œuvres des années 10 citées plus haut, quelques toiles plus récentes : les numéros du catalogue 10, *D'après Raphaël* [Fagiolo 155], 21, *Portrait (1921)* [œuvre non identifiée], 22, *Portrait (1922)* [œuvre non identifiée] et 23, *Jeune femme (1921)* [œuvre non identifiée].

L'automne 1922 marque donc, dans l'attitude des futurs surréalistes, le passage de l'admiration inconditionnée pour Chirico au désenchantement. La gamme des diverses formes de réaction aux changements survenus dans sa peinture comprend aussi bien des manifestations évidentes d'hostilité que de timides tentatives d'évaluation critique de l'apport du peintre italien à la formation d'un mythe moderne.

Au début des années 20, le groupe avait l'habitude de pratiquer des expériences de sommeil hypnotique, où les poètes Robert Desnos et René Crevel servaient régulièrement de médiums. Pendant ces séances, oscillant entre l'investigation des états de conscience par-delà les limites du savoir cartésien et le goût prononcé pour la farce macabre, ont pris forme, de la main du médium, des textes et des dessins qui, aux yeux des présents, assumaient des qualités presque delphiques. Le caractère quasi-divinatoire attribué à ces expériences de sommeil est accrédité par les interrogatoires auxquels les médiums étaient censés se soumettre. Plus

d'une fois, l'intérêt des séances hypnotiques se porta sur Chirico. Un dessin du médium Desnos, datable du 29 octobre, représente des fils télégraphiques où apparaît le nom « Chirico » ; ci-dessous, on voit une main qui appuie d'un de ses doigts sur un bouton, commentée par les trois mots « On veut parler ». À droite finalement, un combiné téléphonique avec fil, et le message écrit : « On ne répond pas ». Si ce document se prêtait encore à des interprétations, deux jours plus tard, le 29 octobre, un interrogatoire, toujours avec Robert Desnos en médium, donna un résultat dépourvu de toute ambiguïté.

Nous citons d'après le 'procès-verbal' de la séance :

Eluard demande si Chirico regrette son ancienne manière.

R[éponse]. C'est un con⁵⁹.

En même temps, à l'opposé d'une telle réprobation explicite, Max Ernst, dans son célèbre tableau *Au rendez-vous des amis*, représente un Chirico chancelant, un Chirico dont il souligne l'ambivalence. Le tableau se veut un portrait de groupe. Le peintre y rassemble ceux qui deviendraient les surréalistes de la première heure, unis à des personnages alors considérés comme des proches *in spiritu*, tels Dostoïevski⁶⁰ ou Raphaël. Parmi cette parenté élective, apparaît aussi l'artiste qui ultérieurement, dans la

59. Les documents sont tous deux consultables sur le site www.AndreBreton.fr.

60. Cf. cependant la longue citation dévalorisante de *Crime et châtiment* au début du premier *Manifeste du surréalisme*, par laquelle, en 1924, Breton blâmerait les méfaits d'un naturalisme purement descriptif (« cartes postales »), André Breton, *Œuvres complètes I*, 1988, *op. cit.*, p. 314.

narration autobiographique du mouvement, malgré les discordes décennales, finira par faire figure 'précurseur' : Giorgio de Chirico, à qui Max Ernst a donné l'aspect caricatural d'une statue antique couleur coquille d'œuf, vêtue d'une longue tunique plissée. Pour rendre les traits de Chirico, Ernst s'est servi de la reproduction de l'autoportrait de l'artiste, parue dans la monographie de *Valori Plastici* de 1919. Sous les plis de la tunique imitant les cannelures d'une colonne ionique, conférant au costume sa solidité, se dessine une espèce de socle, une base arrondie qui confère au personnage du peintre l'aspect du culbuto, ce jouet traditionnel, qui, heurté, même renversé, se redresse toujours par des mouvements oscillatoires à amplitude décroissante jusqu'à retrouver sa position verticale. Et la critique ne peut que prendre acte de l'allusion ironique à ce que Chirico, généralisant ses propres aspirations, écrivait, dans l'essai déjà cité, *Une lettre* : « Ils ont senti le besoin d'un socle plus solide [...] »⁶¹. Cette phrase, de toute façon, est le point de départ de l'interprétation donnée par Jürgen Pech :

Max Ernst reprend la formule du « socle plus solide », et précisément en l'inversant, en plaçant la colonne sur une base plutôt frêle. Un deuxième détail complétant son portrait de Chirico exprime également une réserve par rapport à telle focalisation rétrograde sur les moyens picturaux. À la bordure supérieure du vêtement-colonne, Max Ernst a drapé un ruban rouge de manière que celui-ci sort des plis en rampant tel un serpent, menaçant la tête. Chirico ne se doute nullement du risque qu'il court, bien qu'il en soit lui-même l'auteur⁶².

Le doute représenté par Max Ernst, au demeurant, ne peut se référer qu'à la créa-

tion *actuelle* d'un artiste dont l'importance historique, grâce à son œuvre de jeunesse, n'est pas remise en cause. Louis Aragon, donc, l'intègre, en toute logique, à son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, publié dans *Littérature*, en septembre 1922. Il s'agit d'une suite de mots-clés évocateurs - noms, textes et événements significatifs -, énoncés l'un après l'autre, en style télégraphique, que seuls les initiés peuvent comprendre. Au chapitre premier, « De 1911 à la guerre », on peut lire :

Alcools. - Comment on parlait de Lautréamont - (...) - Savinio en bras de chemise.- (...). Le Sacre. - Chirico. - Lettre d'Arthur Rimbaud contenant Rêve (*N. R. F.* du 1^{er} Août 1914)⁶³.

Quelques-uns de ces concepts, demeurés à l'état de brouillon chez Aragon, vont se retrouver, sous une forme plus élaborée, chez Breton, quelque temps après. Le soir du 17 novembre 1922, à l'Athénée de Barcelone, en effet, Breton prononce une conférence sur les « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », conférence où se profile le passage du dadaïsme au surréalisme. Dans cette modernité, le chef des surréalistes attribue une importance capitale à Chirico, tout en prenant une certaine distance, ambivalente au demeurant, quant au *retour au métier* de l'artiste italien. Dans l'extrait qui suit c'est nous qui soulignons :

Ce peintre qui vit en Italie et dont, pour un observateur peu pénétrant, *les der-*

61. De Chirico, *Une lettre ...*, 1922, *op. cit.*, p. 11.

62. Jürgen Pech, *Was der Taucher ...*, 1997, *op. cit.*, p. 291-292.

63. Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, in *Littérature*, Nouvelle Série, N° 4, 1er septembre 1922, Paris, p. 3.

nières œuvres semblent faire à l'académisme le plus stérile concession sur concession, nous tient sous le coup d'une trop émouvante promesse pour que jamais nous puissions nous détourner de lui avec indifférence. C'est en effet à Chirico que nous devons la révélation des symboles qui président à notre vie instinctive et qui, nous nous en doutions un peu, se distinguent de ceux des époques sauvages. [...] Il y a, dans l'appareil de la prophétie, tous scrupules mis de côté, de quoi nous séduire longtemps. Et, pour la première fois depuis des siècles, Chirico nous a fait entendre la voix, irrésistible et injuste, des devins.

Dans la conférence de Barcelone, en dépit du désenchantement constaté, se profile nettement l'image de *Chirico le Prophète*, et c'est ce cadre interprétatif qui déterminera la réception de son œuvre par les surréalistes, et par conséquent, la réception de Chirico tout court.

Cette réception, mais l'on peut aussi dire cette appropriation, est documentée, de manière frappante, par une photographie-portrait de Man Ray, réalisée vers la fin de 1922. On y reconnaît Breton, *maquillé*, à moitié allongé devant le tableau *L'énigme d'une joie* [Baldacci 50⁶⁵], habilement positionné au point de donner l'impression de faire partie de l'espace peint. « Il s'agit donc d'un (auto)portrait »⁶⁶, comme cette mise en scène complexe, à juste titre, a été caractérisée. Ainsi, ce *Chirico* devient une part intégrale de son autoreprésentation.

VI. 1923 : la seule tentative de collaboration artistique : *Clair de terre*

En été 1923, Breton prépare un recueil de ses poèmes à publier en automne, et intitulé *Clair de terre*. Ce titre évocateur, d'em-

blée, va apparaître comme une autre des nombreuses lectures à rebours de concepts établis qu'aimait proposer, par principe, le groupe surréaliste. Sans doute, dans les milieux artistiques d'avant-garde, résonnait encore l'écho du fameux appel d'avant-guerre *Tuons le clair de lune !*, cri de ralliement du futuriste Filippo Tommaso Marinetti. Quelques poèmes de ce recueil, affirme Breton dans une lettre à Jacques Doucet du 22 août [Breton / Doucet p. 154], « comptent peut-être pour moi un peu plus que tout ce que j'ai écrit jusqu'ici ». Et cette importance se reflète dans la présentation graphique de ce projet, que Breton a réalisé à ses propres frais. À ce propos, Mark Polizzotti, son biographe amoureux du détail, remarque :

Au début, il avait espéré de pouvoir illustrer le livre par quatre esquisses de Chirico [...]. Mais les dessins de Chirico n'ont jamais été réalisés⁶⁷.

Or, quoique largement diffusée, cette perception des circonstances de la publication de *Clair de terre* est fautive. Breton, effectivement, demande bien, en août, trois dessins pour *Clair de terre*, à Chirico. Dans un pareil contexte, cependant, la notion d'*illustration* doit être considérablement élargie car le terme dénote, en général, un rapport de forme ou de contenu entre l'image

64. André Breton, *Œuvres complètes I*, 1988, *op. cit.*, p. 299.

65. Pour le titre voir note 134.

66. Alessandro Nigro, *Ritratti e autoritratti surrealisti. Fotografia e fotomontaggio nella Parigi di André Breton*. Cleup, Padoue, 2015, p. 13. Tout un chapitre est dédié à cette photographie, qui est traitée en détail.

67. Mark Polizzotti, *Revolution des Geistes. Das Leben André Bretons*. [Traduit de l'américain par Jörg Trobitius]. Carl Hanser Verlag, München / Wien, 1996, p. 281.

Giorgio de Chirico, *La partenza dell'avventuriero*, 1923. Photographie du tableau conservée dans la succession d'André Breton.

et l'écriture. Chirico, dans ce cas précis, doit travailler « à l'aveugle », confiné entre les limites de sa propre force imaginative, puisqu'il n'avait pu lire aucun des poèmes en question. Le 16 août, néanmoins, il répond positivement :

J'accepte volontiers de faire trois desseins pour votre livre. Je crois que comme reproductions ce qu'il y a de mieux c'est un bon cliché. [...]. Je vous prie seulement, sitôt que les desseins auront été photographiés, de les renvoyer à l'adresse suivante :

Castelfranco - Lungarno Serristori 1 - Firenze,

car j'ai fait un contrat avec ce monsieur qui m'oblige à lui céder tout ce que je

produis en fait de peintures ou de desseins. [LdC 323]

Breton veut donc de nouveaux dessins, dans le style de l'actuel « periodo romantico », et laisse main libre à Chirico en ce qui concerne l'iconographie. Un mois plus tard, le moment est venu d'annoncer ce projet par voie de presse. Le 15 septembre, donc, on peut lire, dans *Les Nouvelles Littéraires*, la note suivante :

Nous avons annoncé, récemment, aux éditions de la N.R.F., *Les Pas Perdus* de M. André Breton. [...]. Un second volume, du même auteur, *Clair de Terre*, avec des dessins de Georges de Chirico, sera publié sous peu et réunira la plupart

Max Ernst, Gala Eluard, De Chirico et Benjamin Péret au luna-park. © Gettyimages.

des poèmes écrits par Breton, depuis les *Champs magnétiques*⁶⁸.

Tandis que Pablo Picasso promet de faire la gravure du portrait de l'auteur, Breton est amèrement déçu par la lettre que Chirico lui envoie le 19 septembre :

Excusez-moi si j'ai tardé à vous envoyer les desseins. Il m'a été impossible de faire des choses *exprès* pour votre livre. Je vous envoie 3 clichés de desseins de moi absolument inédits ; qui, je crois, vous conviendront. Ne vous fâchez pas si je n'ai fait des choses *exprès*, d'abord je ne savais pas au juste ce qu'il fallait, ne connaissant pas votre livre, puis l'opposition d'une personne qui me fournit un subsidés [sic !], à ce que j'envoie des des-

seins originaux hors d'Italie. Mais je suis sur [sic !] que ces trois clichés vous conviendront et cela vous épargne aussi les frais et la part du temps pour les faire photographier. Je vous assure d'ailleurs que les desseins sont absolument inédits et je les ai choisis parmi les plus caractéristiques de ma première manière. [LdC 324]

Les trois dessins des années 10 proposés en substitution proviennent fort probablement de la collection de Giorgio Castel-

68. Samson, *Bref ...*, in *Les Nouvelles Littéraires*, Deuxième Année, N° 48, 15 septembre 1923, Paris, p. 2.

franco. Il s'agit donc de trois des quatre feuilles qui suivent : *La Mélancolie* [Baldacci D 58], *Il Manichino pittore* [Baldacci D 108], *Manichino e fantasma in una stanza* [Baldacci D 111] et *Manichino e due personaggi* [Baldacci D 122].

Cependant, le remplacement de dessins romantiques par des métaphysiques aurait sensiblement changé la présentation visuelle, et par conséquent le caractère du recueil de poèmes, ce que, de toute évidence, Breton ne pouvait accepter. Dès le 21 septembre, Chirico cherche l'apaisement :

C'est entendu ; je vais vous faire, au crayon ou à la plume, 3 nouveaux dessins d'après mes derniers tableaux et vous les enverrai au plus tôt possible, ayez la patience d'attendre au moins une semaine et surtout ne vous fâchez pas ; j'ai assez d'ennemis dans mon pays pour ne pas en avoir aussi à l'étranger. [LdC 325]

Mais le peintre ne suit pas, à la lettre, le désir, remarquable au demeurant, de Breton d'avoir des dessins « d'après [ses] derniers tableaux ». Chirico, au contraire, développe de nouveaux, autonomes concepts visuels. Le sujet des trois dessins est donc emprunté à des personnages mythologiques, transposés dans la vie quotidienne du présent : *La Promenade de Neptune et Amphitrite dans la ville méditerranée* [non publié dans Fagiolo], *Furies s'apprêtant à poursuivre un assassin par un clair après-midi d'automne* [Fagiolo D 59] et *La Nymphe Echo* [Fagiolo D 58].

Vers la fin du mois de septembre, voire en octobre seulement, Chirico envoie les dessins, à peine sortis de l'atelier, à Breton lequel ne confirme même pas la bonne réception. Aussi, le 5 novembre, le peintre insiste-t-il : « je n'ai eu jusqu'à présent aucune nouvelle des desseins que je vous ai en-

voyés recommandés. Comment ce [sic !] fait-il ? ». [LdC 327]

Breton ne répond toujours pas à Chirico mais détaille, le 9 novembre, par le menu, à sa femme Simone ce que lui coûte son projet :

<i>Clair de terre</i> : Bulletin de souscription	80
Papier de luxe	350 comme
Papier ordinaire	290 c'est
Couverture (papier)	40 vilain
Clichés	60
Tirage de l'eau-forte	80
Impression (je pense environ)	1 400

2 300 [Breton / Kahn, p. 193].

Dans cette même lettre, il mentionne également l'achat à Paul Guillaume de deux toiles métaphysiques, *Le Mauvais Génie d'un roi* et *L'Étonnante Matinée*, pour, respectivement, 400 FF et 1250 FF : la comparaison des sommes dépensées est instructive.

Dans le calcul des coûts pour publier *Clair de terre*, le poste « Clichés » correspond aux trois dessins de Chirico. La décision de ne pas reproduire ces dessins n'a été prise qu'après le 9 novembre. Quelle en aura été la raison déterminante ? Des motivations plutôt techniques, et non idéologiques ou esthétiques, ont dû faire pencher la balance. Chirico, au demeurant, se montra généreux dans sa réponse du 18 novembre :

Je regrette que les desseins ne puissent être reproduits. Gardez-les, mon cher ami, je vous en fais cadeau et c'est bien peu de chose. [LdC 328]

En fin de compte, les trois dessins restèrent propriété de Breton, qui les vendit un par un au marchand d'art Julien Lévy, sans pourtant lui rapporter leur histoire, de sorte que le lien intrinsèque de ces travaux de-

meura occulté pendant des décennies. *Clair de terre*, avec en frontispice, l'eau-forte de Picasso, *Portrait d'André Breton*, fut tiré à 240 exemplaires, le 15 novembre 1923 et publié dans la collection de fiction « Littérature Collection ». Au lieu des trois dessins, le volume contient tout de même le poème *Cinq rêves*, portant la dédicace « à *Giorgio de Chirico* ».

VII. Novembre 1923 - autour de Breton

Le mois de novembre 1923 réunit comme au travers d'une loupe les trois aspects de l'intérêt pratique de Breton pour l'œuvre de Chirico : ses tentatives pour convaincre son employeur, le collectionneur Jacques Doucet, à faire des acquisitions substantielles ; ses constants efforts pour enrichir sa propre collection ; et, finalement, la concurrence qui l'oppose à son ami Paul Éluard, économiquement bien plus puissant que lui. Les lettres échangées en une dizaine de jours, à ce moment-là, permettent de cerner ces trois aspects.

C'est Breton lui-même qui débute cette série, le 6 novembre 1923, par la suggestion suivante adressée à Doucet :

Après Picasso, vous vous attendez bien à ce que je reparle de *Chirico* dont il vous manque encore une belle toile de la première période, comme il y en a encore chez Guillaume, époque dite des « Portiques ». Je pense surtout à un assez grand tableau sur lequel figurent, notamment, des artichauts. Chirico, selon moi, ce sera à demain ce que Picasso est à aujourd'hui. Vous savez assez que, mes amis et moi, c'est ce que nous aimons par-dessus-tout. [Breton / Doucet, p. 164]

Des artichauts sont effectivement présents dans une série de quatre toiles des an-

Photographie de Giorgio de Chirico, 1919. Image qui a été découpée et utilisée par les surréalistes pour l'hommage à l'anarchiste Germain Berton.

nées 1913-14⁶⁹. C'est, probablement, l'achat de *La Conquête du philosophe* que Breton voulait suggérer à son employeur. À son épouse Simone, il confie toutefois déjà le 9 novembre que Guillaume « demande 15 000 F des artichauts ! Cela ne se fera donc sans doute pas » [Breton / Kahn, p. 192]. Au bout d'une dizaine de jours, le 17 novembre, Breton revient à la charge auprès de Doucet, toujours au sujet de ce Chirico :

69. Baldacci 42 : *Mélancolie d'un après-midi*, 1913, 58 x 48 cm ; Baldacci 47 : *La Promenade du philosophe*, 1914, 135 x 65 cm ; Baldacci 48 : *La Conquête du philosophe*, 1914, 125,8 x 100 cm ; et Baldacci 58 : *Nature morte. Torino printanière*, 1914, 125 x 102 cm [un seul artichaut].

[...] je l'ai revu chez Guillaume mais je ne le déciderai jamais à me le céder. Il compte, je crois, sur ce tableau pour faire triompher Chirico et il ne s'en séparera pas volontiers. [Breton / Doucet, p. 167]

Nous ne connaissons pas d'autres détails, mais il est certain que les efforts de Breton n'aboutissent pas, car, à cette époque-là, Doucet n'acheta aucune œuvre de Chirico.

Des intérêts communs unissent Breton à Paul Éluard, tous deux partageant les mêmes goûts et prédilections, ce qui peut les mettre en concurrence. Ainsi, dans une lettre à son épouse du 7 novembre 1923, Breton relate la façon dont il s'est vu devancé, voire trahi, par Éluard, dans la course à un tableau de Chirico, toile qui lui fut « piquée », sous le nez, par l'intermédiaire (ou, sans diplomatie, par les services de larbin) de Max Ernst :

Ce matin j'étais chez Guillaume [...] ; j'ai rencontré Max Ernst qui venait prendre un Chirico qu'il avait acheté. Je sors avant lui et je l'attends un peu. Il me dépasse, rue La Boétie, sans en avoir l'air, je le rejoins et je m'aperçois qu'il emporte *La Maladie du Général* [Baldacci 64]. Tu te souviens que j'avais signalé ce tableau à Eluard et que je lui avais fait promettre de me le laisser. L'autre était assez confus de son hypocrisie, il s'excuse lourdement. [Breton / Kahn, p. 190]

Une visite de Breton à Éluard, dans sa maison d'Eaubonne où est exposée sa collection, opulente mais peu intelligente, selon le visiteur, va donner lieu à des observations fort désobligeantes. Breton, dans une autre missive à sa femme, dresse un bilan féroce : « Penser que la banlieue, la cam-

pagne vous cache de telles machinations : je sais bien que si j'étais la foudre, je n'attendrais même pas l'été ». [Breton / Kahn, p. 194]. Au vu d'une telle vindicte, on peut justement parler de 'compensation', au sens psychologique du terme, lorsque Breton décide d'acheter, dès le lendemain, deux Chirico. Le 9 novembre, en effet, Breton confesse à Simone :

Ah j'ai encore fait de grandes folies. J'ai acheté à Guillaume un Chirico très cher (1250) et un autre petit (400). [...]. Les deux tableaux qui ont pris place hier rue Fontaine sont *L'Étonnante Matinée* [œuvre non identifiée] et *Le Mauvais Génie d'un roi* [Baldacci 63]. Le premier est celui qu'avec *Le Vaticanateur* [Baldacci 82] Guillaume ne voulait vendre à aucun prix. Pourvu que tu l'aimes un peu. [Breton / Kahn, p. 192⁷⁰]

Puis, choisissant sans doute d'aller directement à la source, Breton contacte Chirico lequel participait alors à la « Biennale di Roma » où 18 de ses tableaux trônaient sur un mur à lui seul réservé. En faisaient partie deux icônes des débuts de la *pittura metafisica*, peintes vers la fin de l'automne 1909 à Milan : *L'Énigme de l'oracle* [Baldacci 10] et *L'Énigme d'un après-midi d'automne* [Baldacci 11], dans le catalogue de la Biennale listé comme n°. 15, *Il pomeriggio dell'autunno*⁷¹, c'est-à-dire sous son titre d'origine. Les autres 16 toiles appartiennent

70. Dans la même lettre, Breton, tout en se trouvant continuellement à court de liquidité, chiffre le coût total de son recueil de poèmes *Clair de terre* à 2300 Francs !

71. Cf. *Seconda Biennale Romana d'Arte. Mostra Internazionale di Belle Arti*. [Catalogo]. Palazzo delle Esposizioni, 15 novembre 1923 – 30 avril 1924, Rome.

ment au soi-disant « periodo romantico », à savoir aux années 1922-1923.

Le point de départ de cette correspondance est constitué par une missive de l'automne 1923, aujourd'hui perdue, qui, au vu de la réponse que nous connaissons, courrier du 18 novembre 1923, a dû contenir le désir de Breton d'acheter différents tableaux à Chirico :

Merci pour les achats que vous me proposez, je vais bientôt vous envoyer des photos et quelques prix, y compris celui des *Muses inquiétantes*. [Baldacci 139]. LdC 328

S'étant renseigné immédiatement auprès de Giorgio Castelfranco, Chirico donne à Breton les informations suivantes seulement trois jours plus tard, le 21 novembre :

Le prix des *Muses inquiétantes* est de Lires 2000 (1900 frcs français). Je vous enverrai après demain des photos de mes derniers tableaux avec les dimensions et les prix. [LdC 329]

On a trouvé, de fait, dans la succession de Breton, huit photographies de ces « derniers tableaux » : *Oreste ed Elettra* [Fagiolo 185], *Il dio Bacco* [Fagiolo 212], *Natura morta con sfondo di rovine* [Fagiolo 190], *La partenza dell'avventuriero* [Fagiolo 225], *Paesaggio romano* [Fagiolo 182], *Autoritratto con busto di Mercurio*, [Fagiolo 230], *Autoritratto con busto di Euripide* [Fagiolo 228] et *Autoritratto con la rosa* [Fagiolo 229]⁷². Après l'envoi de ces photographies, le contact s'interrompt pour quelques semaines, sans que l'on sache pourquoi. Le 10 février 1924, Chirico se renseigne discrètement auprès d'Éluard :

Que fait Breton et pourquoi n'ai-je plus eu de ses nouvelles ?

Je voudrais bien savoir ce qu'il a décidé

pour les tableaux de l'exposition. Je vous ai déjà écrit que l'un d'eux a été vendu (*L'Après-midi d'automne*). [LdC 331]

Selon toute apparence, cette prière d'intervenir a eu du succès, car peu de temps après Chirico a dû recevoir une lettre de Simone Breton, à laquelle il répondit le 23 février :

Sitôt reçue votre aimable lettre j'ai écrit à mon ami de Florence, M. Castelfranco, qui est en possession des *Muses inquiétantes* en le pressant de vous laisser ce tableau au prix que vous me proposez de 1200 frcs. [...]. Je voudrais savoir s'il [Breton] désire toujours acheter le tableau qui s'appelle : *Le Départ de l'aventurier* ; l'autre, *L'Après-midi d'automne* ne m'appartient plus. [LdC 332]

Au premier abord, il semble quelque peu étonnant que Breton, en automne 1923, envisage d'acheter *Le Départ de l'aventurier* [Fagiolo 225], œuvre capitale du « periodo romantico ». Cependant, si l'on tient compte des efforts presque contemporains pour obtenir des dessins néo-romantiques pour *Clair de terre*, l'intérêt d'alors pour cette peinture ne surprend plus.

De portée bien plus considérable, par contre, l'offre que Chirico fait à Simone Breton le 10 mars 1924 :

Quand [sic !] à l'achat des 2 tableaux : *Les Muses inquiétantes* et *les Poissons sacrés*, voici de quoi il s'agit ; mon ami de Florence, malgré mes pressions, ne veut pas vendre les *Muses* moins de 3.500

72. Cf. le dossier à la dénomination descriptive de « Album photo de travail pour la Révolution surréaliste », à consulter sur www.AndreBreton.fr.

Giorgio de Chirico, *Les Muses inquiétantes*, 1924, huile sur toile, 97 x 65 cm. © Collection privée, New York.

Lires italiennes ; quand aux *Poissons sacrés* ils appartiennent à M. Broglio qui je crois en demande 5.000 Lires italiennes.

Si vous voulez une réplique exacte de ces deux tableaux je peux vous la faire pour 1.000 Lires ital. chacun. Ces répliques n'auront d'autre défaut que celui d'être exécutées avec une matière plus belle et une technique plus savante. [LdC 333]

On ne connaît aucune réaction de Breton à cette proposition, mais les deux amis, dans les lettres échangées, ne parleront plus de ce sujet. En revanche, il est bien connu que la question des répliques faites par l'artiste lui-même va jouer, par la suite, un rôle considérable dans la 'condamnation' de Chirico prononcée par Breton. Pour l'instant, toutefois, cette pratique ne semble pas poser de problèmes aux surréalistes, comme l'attestent les commandes passées directement à l'artiste par Paul et Gala Eluard à Rome en janvier 1924.

VIII. Janvier - octobre 1924 : acquisitions sans fin

L'idée de rencontrer Chirico naît probablement déjà pendant l'été 1922, comme en témoignent les réponses de Robert Desnos, interrogé en septembre de la même année sur des questions concernant l'avenir d'Éluard pendant une de ses séances en transe hypnotique :

Q. - *C'est Éluard?*

R. - *Oui.*

Q. - *Que sais-tu de lui?*

R. - *Chirico.*

Q. - *Rencontrera-t-il prochainement Chirico ?*

R. - *La merveille aux yeux mous comme un jeune bébé*⁷³.

En ce qui concerne la première étape du séjour italien de Paul et Gala Éluard, à Rome, l'occasion parfaite pour des achats était la « Biennale Romana » qui avait ouvert ses portes le 15 novembre 1923. Dans ses *Mémoires*, Chirico raconte :

[...] j'exposai un certain nombre d'œuvres que les historiens d'art moderne appellent, sans trop insister, ma période romantique ; ma participation occupait trois panneaux et faisait bonne figure par la qualité de la peinture, la nouveauté des expériences et la richesse des moyens. [...] Le poète surréaliste Paul Éluard, qui n'avait pas encore été "travaillé" par son chef suprême, André Breton, afin de boycotter toute ma peinture datant d'après 1918, était venu exprès de Paris avec sa femme pour me rencontrer et avait acheté quelques-unes de mes œuvres à la Biennale, parmi lesquelles un grand autoportrait sur un fond de lauriers. [*Mémoires*, p. 135]

Le couple semble, en effet, avoir succombé à une véritable frénésie d'achats, au vu des 16 acquisitions, au moins, répertoriées jusqu'à maintenant. Elles se firent aussi bien à la « Biennale Romana », qu'auprès de Chirico lui-même, sans oublier, sur le chemin du retour, à Florence, les achats auprès de Giorgio Castelfranco.

En examinant la documentation, hélas lacunaire, de chaque toile, on peut supposer que les six tableaux suivants furent achetés chez Castelfranco : les deux œuvres métaphysiques, *Portrait de l'artiste* [Baldacci

73. André Breton, *Entrée des médiums*, in *Littérature*, Nouvelle série, N° 6, 1er novembre 1922, Paris, p. 4.

25] de 1913 et *Les Jeux du savant* [Baldacci 129] de 1917, les *Ritratti - Portraits* [Fagiolo 39] de 1919, qui représentent le peintre à côté de sa mère, *Le Sarcophage* [Fagiolo 162] de 1922 et *La Maison romaine* [œuvre non identifiée], très probablement appartenant à la célèbre série des “Ville romane”, et enfin *Les Citrons* [non publié dans Fagiolo] de 1923, avec l’emblématique inscription “Ego quoque in Arcadia vixi”.

À la « Biennale Romana » furent achetées, parmi les toiles exposées, les œuvres suivantes : la précoce icône métaphysique *L'Énigme dell'oracolo* [Baldacci 10] et trois tableaux néo-romantiques, *Natura morta* [Fagiolo 203], *Natura morta* [Fagiolo 201] et l'*Autoritratto* [Fagiolo 229] déjà cité.

À Chirico lui-même, le couple ne semble avoir acheté qu’un seul tableau déjà achevé, *La Diane au repos* [Fagiolo 192] de 1923. En revanche, ils passent commande pour quatre nouvelles versions de toiles plus anciennes, *Odisseo* [Fagiolo 232], *Il Trovatore* [Fagiolo 216], *Ritorno del Figliol Prodigio* [Fagiolo 217] et *Il Ritornante* [Fagiolo 213], une variante de *Le Cerveau de l'enfant* [Baldacci 68], lequel faisait toute la fierté de Breton. Ces répliques sont réalisées durant les semaines suivantes, ainsi que le célèbre *Portrait de Paul et Gala Eluard* [Fagiolo 241], avec sa mystérieuse iconographie. Les mesures de ce tableau, 75 x 62 cm, sont presque identiques à celles de l'*Autoritratto* acheté à la « Biennale Romana », avec ses 75 x 60 cm. Si l’on tient compte de la proximité des dimensions, on peut imaginer que, après avoir acheté l’autoportrait, le couple a finalement choisi le même format pour son double portrait, voulant ainsi créer deux pendants⁷⁴.

Dès son retour à Paris, Éluard prépare la publication de son recueil *Mourir de ne pas mourir*⁷⁵. Illustré par un travail de Max

Ernst, le recueil de poésies est imprimé le 25 mars 1924. Le nom de “Giorgio de Chirico” n’y figure plus, comme auparavant, dans la seule ligne dédicatoire, mais, cette fois, comme titre de tout un poème. Du point de vue du contenu, aucune forme de ‘portrait’ n’est voulue, bien que comme incipit soit choisi le motif du *mur*, motif iconographique dès le début constitutif de la série des *Places d'Italie* : « Un mur dénonce un autre mur ... ».

Pure coïncidence, se demande-t-on, si ce motif joue un rôle-clé dans une peinture de 1909, que Éluard aurait aimé posséder ? Dès le 10 février 1924, Chirico l’avait informé que le tableau *L'Énigme d'un après-midi d'automne* [Baldacci 11], lequel, à la « Biennale Romana », était accroché juste à côté de son pendant, *L'Énigme de l'oracle* [Baldacci 10], avait été vendu [cfr. LdC 331]. À Rome, en 1924, Éluard avait acheté ce dernier, mais alors pourquoi pas le premier, alors encore disponible, une icône de la *pittura metafisica* ? Probablement pour la simple raison que Breton s’était également montré très intéressé pour l’acquérir, et que Éluard ne voulait pas provoquer une autre irritation entre eux comme en novembre 1923 (voir ci-haut). Les hésitations des deux amis eurent cependant pour conséquence l’entrée en jeu d’un troisième larron : le collectionneur brésilien Rafael Bosch qui acquit le tableau, le 12 janvier 1924, pour le prix de 2000 lire⁷⁶.

74. Il s’agit d’une supposition de Baldacci, *Betraying ...*, 1994, *op. cit.*, p. 52.

75. Paul Éluard : *Mourir de ne pas mourir*. Editions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1924, n. p.

76. Le reçu est reproduit par Baldacci, *Betraying ...*, 1994, *op. cit.*, p. 123.

Ayant dû encaisser cet amère échec, Éluard commanda à Max Ernst une reproduction exacte de la toile qui venait de lui échapper, *L'Énigme d'un après-midi d'automne*, réalisée à partir d'une photographie, aux mêmes mesures et aussi fidèlement que possible, y compris la signature. La commande fut sans doute passée entre fin janvier, date du retour du couple d'Italie, et fin mars, le moment du départ subit d'Éluard pour Tahiti.

La célèbre réplique de *L'Énigme d'un après-midi d'automne*, faite par Max Ernst, est donc bien une œuvre de commande que l'on ne peut nullement qualifier de « faux », car la caractéristique de l'intention frauduleuse en est totalement absente. Ce cas, comme également les commandes de Paul Éluard passées en même temps à Chirico, illustre le fait qu'à ce moment-là, l'intérêt principal du collectionneur se portait avant tout sur l'image, et pas tellement sur la main qui la réalisait.

Chirico, voyant l'intérêt du couple Éluard pour sa peinture, aussi bien celle des années 10 que celle des années 20, sentit la bonne affaire. Le couple ne pouvait-il pas lui offrir de bien meilleures conditions que Giorgio Castelfranco ? Aussi, le 7 juin 1924, le peintre fit-il une proposition vaste et de longue portée à Gala :

Écrivez-moi si vous désirez d'autres tableaux. Pourquoi ne tâchez-vous pas de faire une affaire avec moi ? Moyennant 1500 livres par mois, je vous donnerai toute ma production. Je peins en moyenne de 40 à 80 tableaux par an. Ce serait avantageux pour vous car vous les revendrez sûrement avec bénéfice. [LdC 337]

Mais, de fait, sa production était alors nettement inférieure : entre 1919 et 1924,

Chirico créait, en moyenne, une vingtaine de tableaux, 'seulement', par an.

De toute façon, ces détails étaient sans importance, puisque Gala, à ce moment précis, n'était certainement pas disposée à des affaires d'une telle portée, toute occupée qu'elle était par l'envolée de son mari pour les mers du sud, départ qui la laissait, elle et sa fille, dans une situation économiquement délicate.

Ainsi, en accord avec Paul, elle livra une partie de sa collection d'art au site de vente aux enchères de l'hôtel Drouot. Le catalogue du 4 juin 1924 énumère huit tableaux de Chirico, dont deux néo-romantiques et six métaphysiques⁷⁷. Sept tableaux sont alors vendus, quoique à des prix extrêmement réduits : il n'y avait pas encore de marché pour cet art, à ce moment-là. C'est pour cette raison seulement que nul autre que Breton ne pouvait obtenir l'adjudication. Ainsi, *La Douceur du foyer* [œuvre non identifiée] lui coûta FF 200 à peine, *Intérieur métaphysique* [Baldacci 129] et *Le Rêve de Tobie* [Baldacci 128] respectivement FF 280. Pour *L'Arc des échelles noires* [Baldacci 75] il débourse, cependant, FF 400⁷⁸, alors que l'on sait que son salaire mensuel, chez Doucet, ne s'élevait qu'à FF 500⁷⁹.

Compte tenu du marché extrêmement faible de la peinture métaphysique, il n'y a rien d'étonnant à ce que beaucoup de ta-

77. Cf. Catalogue *des Tableaux, Aquarelles, Gouaches, Dessins, Estampes & photographies*. [Commissaire-Priseur: Alphonse Bellier]. Hôtel Drouot, 3 juillet 1924, Paris, Lots 26 - 33.

78. Alice Ensabella, 'Apparition à la côte du peintre italien Giorgio de Chirico.' *La vendita della collezione Paul Eluard del luglio 1924*, in *StudiOnline*, Deuxième année, N° 4, 1° juillet - 31 décembre 2015, Milan, p. 39-45.

79. Cf. Mark Polizzotti, *Revolution... op. cit.*, p. 213.

Man Ray, *Une séance de rêve éveillé*, 1924.

bleaux, la plupart du temps, ne circulent qu'entre les surréalistes et leurs amis. Le tableau *Le Rêve de Tobie* [Baldacci 128], par exemple, acquis par Breton, en juillet, à la vente aux enchères des pièces les plus importantes de la collection Éluard, se trouve, dès le 12 octobre, en possession de Max Morise [cf. *Cahiers*, p. 17], tout en demeurant disponible à la vente. En tout cas, le 3 octobre 1924, Simone Breton l'offre à sa cousine Denise, qui était en train de constituer à Strasbourg, avec son mari Georges Lévy, une collection d'art :

Comment faire pour te faire parvenir le Klee qui est une merveille ? [...]. Nous avons aussi le Populaire, le grand Picasso et le Chirico de Morise. Tous admirables

– comment te l'envoyer ? [Breton / Lévy, p. 204].

Notons, au passage que, dans un sondage au sujet de préférences personnelles, publié en avril 1922 par *Littérature*, Morise avait été le seul à donner, sous la rubrique « peintre », le nom de « Chirico ». ⁸⁰

Le 12 octobre 1924, Denise reçoit une autre offre de Simone :

Éluard te vend tout de suite, moyennant paiement rapide de 700 F (le prix

80. [Sondage], in *Littérature*, Nouvelle série, N° 2, 1er avril 1922, Paris, p. 3.

qu'il l'a payé) un très beau et très grand Chirico ancien : *Le Retour du poète* [Baldacci 54]. J'ai dit que c'était presque sûr. Le veux-tu ? Réponse immédiate. [Breton / Lévy, p. 207]

Et lorsqu'elle se rend en personne chez sa cousine, à Strasbourg, le 6 novembre, Simone Breton a apparemment toute une série d'œuvres d'art dans ses bagages. Dès son arrivée dans la ville rhénane, Simone reçoit force courrier de son mari : « Qu'ont dit Georges et Denise de *La Joie du retour* [Baldacci 55] et du cadre de Klee ? ». [Breton / Kahn, p. 217]

On voit déjà très nettement se profiler, au sein du groupe surréaliste, des façons d'être vis-à-vis de Chirico qui vont perdurer jusqu'à la fin des années 30 : d'un côté, l'artiste est un objet de convoitise, ses œuvres sont collectionnées à grande échelle (au moins jusqu'en 1930 environ) ; de l'autre et presque en même temps, ces mêmes œuvres font l'objet d'activités commerciales, vendues d'abord mutuellement, à l'intérieur du groupe, puis progressivement cédées à des acquéreurs extérieurs, dès que la situation économique le demande.

IX. Chirico à Paris - novembre 1924

Le 2 novembre 1924, Chirico arrive dans la Ville Lumière. Le but de ce voyage est d'achever les décors et costumes pour le ballet *La Giara* de Alfredo Casella, sur un livret de Jean Boerlin, d'après la nouvelle éponyme de Luigi Pirandello. La première représentation doit avoir lieu le 20 novembre au Théâtre des Champs-Élysées. Dès son arrivée, Chirico revoit Paul et Gala Éluard et il fait la connaissance de plusieurs personnes du cercle des surréalistes. Philippe Soupault se souvient :

Je crois que Chirico était flatté par no-

tre accueil ; il acceptait avec joie, semble-t-il, de participer à certaines de nos réunions. [...]. Il est vrai qu'en le connaissant mieux nous l'avons trouvé antipathique⁸¹.

Pour Chirico, la joie de se savoir admiré n'est d'abord même pas altérée par la prise de distance, encore légère quoique sans équivoque, exprimée dans le *Manifeste du surréalisme* qui, alors, a sans aucun doute dû passer par les mains de l'artiste italien. Ce texte programmatique, crucial pour l'art du XX^e siècle, avait été imprimé peu après la mi-octobre. Recherchant les « précurseurs » de son mouvement, Breton cite une série d'écrivains modernes, de Poe et Baudelaire à Vaché et Roussel, pour ensuite, dans une note de bas de page, s'occuper des peintres :

Je pourrais en dire autant de quelques philosophes et de quelques peintres, à ne citer parmi ces derniers qu'Uccello dans l'époque ancienne, et, dans l'époque moderne, que Seurat, Gustave Moreau, Matisse (dans *La Musique* par exemple), Derain, Picasso (de beaucoup le plus pur), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (si longtemps admirable), Klee, Man Ray, Max Ernst et, si près de nous, André Masson⁸².

Les premières semaines, cependant, l'attitude dominante envers Chirico est encore bien loin de l'antipathie que mentionne

81. Soupault, *Écrits sur la peinture ...*, 1980, *op. cit.*, p. 191.

82. André Breton, *Œuvres complètes I*, 1988, *op. cit.*, p. 330, note en bas de page ; cf. *ibid.*, p. 1357 ; à noter que Breton avait d'abord écrit : « toujours admirable » .

Soupault. Le 7 novembre, Breton écrit à sa femme Simone, qui se trouve encore à Strasbourg, au sujet d'Aragon et du nouveau compagnon du groupe :

Nous déjeunerons tous deux avec Chirico. [...]. Je n'ai fait encore qu'entrevoir Chirico, dans les plus mauvaises conditions. [...]. Ce type est tout de même curieux et, quoiqu'on en ait dit, intelligent. [...]. Nous sortons tous trois du Théâtre moderne où Chirico s'est beaucoup plu. [Breton / Kahn, pp. 215-216]

Le lendemain, Breton rapporte encore à sa femme :

Chirico a déjeuné rue Fontaine ; c'est un homme merveilleux même sous le rapport de l'agrément, et puis si simple, si vrai. [Breton / Kahn, p. 217]

Et Simone, à peine rentrée de Strasbourg, écrit à sa cousine Denise le 11 novembre :

Maintenant je suis à Paris. [...]. Chirico, comme ils me l'avaient écrit [sic ! *pour* décrit]. Artaud est venu hier soir. Mais rien de sensationnel. Le point de mire est Chirico. Je m'entends assez bien avec lui, je crois. Je lui parle très facilement bien que cela reste tout à fait intellectuel. Il est cordial avec dignité. Personnage imposant et familier à la fois. [...]. André est gentil. [...]. Il va très bien avec Chirico. [Breton / Levy, p. 212].

Apparemment, il ne se passe guère de journée ni de soir sans que Chirico ne fréquente les surréalistes. La soirée du dimanche 9 novembre, chez André Breton, notamment, mérite d'être mentionnée. En l'évoquant dans ses *Mémoires*, Chirico passe du général au particulier :

Les réunions organisées chez Breton étaient des chefs-d'œuvre de bouffon-

nerie. Dans les premiers temps de mon séjour à Paris [...] j'eus l'occasion d'assister à deux de ces réunions. Les invités arrivaient chez Breton vers neuf heures du soir ; l'appartement était composé d'un vaste atelier qui donnait sur le boulevard Clichy et de quelques pièces dotées de tout le *confort* moderne. [...]. Les réunions avaient donc lieu dans l'atelier de Breton. Voici comment se déroula une de ces réunions à laquelle je fus présent. Sur les vastes divans, la femme et les amis de Breton se tenaient dans des poses de recueillement et de méditation. L'atmosphère me rappela celle des samedis de Guillaume Apollinaire [...]. Dans cette atmosphère de fausse méditation et de recueillement ostensible, André Breton lisait des morceaux de Lautréamont d'une voix sépulchrale, en allant et venant à travers l'atelier. Il déclamaient la collection de phrases insensées d'Isidore Ducasse en prenant une expression sévère et inspirée. [*Mémoires*, p. 143-144]

Cette soirée-là, Breton semble, en effet, avoir été dans un état d'esprit assez particulier. Mardi, 11 novembre 1924, donc seulement deux jours après, il en rapporte lui-même l'essentiel à Simone :

Au reste, j'ai fait dimanche soir à Chirico de longues lectures de Lautréamont et me suis assuré une fois de plus que, pensant ce que j'en pense, je suis inexcusable de me produire encore. [Breton / Kahn, p. 219]

Encore une autre des soirées dans l'appartement de Breton est rappelée dans les *Mémoires* du peintre :

Au cours de ma seconde visite à l'atelier de Breton, deux séances de spiritisme y

furent organisées. Il y avait là un jeune homme appelé Desnos qui était considéré comme le *médium* par excellence de la compagnie. Il faisait semblant de tomber en *trances* et se mettait alors à réciter des vers idiots dont voici l'un des meilleurs exemples :

Les migrations fertiles vers les plages atroces !

J'ai vu les migrations des fourmis !

Venez dérober à l'étrier perfide

L'abordage du soir à la chair pourrie !

et en avant ! toujours sur ce ton. Breton donnait des ordres, faisait part de ses instructions : scribes, sténographes accouraient avec du papier et des crayons afin de ne pas laisser se perdre un seul mot de toutes les âneries que débitait le soi-disant *médium*. [*Mémoires*, p. 145]

Le soir du 10 novembre, il y eut une autre réunion des surréalistes dans le studio de Breton. Le lendemain, il informe lui-même Simone à Strasbourg :

Il y avait Chirico et Masson et Max Ernst et Aragon et Morise et Boiffard et Vitrac. [...] Il se peut que Chirico reste à Paris attendre son exposition chez Léonce Rosenberg en janvier. Je le vois et j'apprends à le connaître chaque jour davantage. Il a horreur de Gala et ne perd pas une occasion de le dire. Contrairement à ce que je croyais aussi, et c'est plus que surprenant, il fait les plus grandes réserves sur Éluard dont la poésie ne lui plaît pas [...] et dont l'attitude en tant qu'homme lui paraît encore plus laisser à désirer (pourquoi ne divorce-t-il pas, dit-il tout seul, mais non c'est impossible qu'il l'aime. D'ailleurs c'est un fou, c'est-à-dire c'est le contraire d'Aragon et de vous. Moi je n'aime pas les fous. Et puis cette absence totale de curiosité...). Son humeur est d'ailleurs

d'une qualité très particulière, très rare. Guillaume (Paul) ne lui déplaît pas parce que c'est un fantôme, quelque chose comme son Napoléon III, il y a en lui quelque chose de très bien. Il évite de me parler de ses recherches techniques mais je sais qu'il en entretient Morise et Aragon. Tout cela est encore infiniment plus sympathique qu'on avait dit. [Breton / Kahn, p. 218-219].

Au demeurant, les soirées, plus ou moins « institutionnalisées », chez Breton, sont une affaire tout à fait sérieuse, tandis que les sorties aux foires et aux luna-parks ne servent qu'au divertissement. Chirico, par exemple, en compagnie de quelques surréalistes, s'amuse, le soir du 11 novembre, à la Foire de Montmartre. Assis sur un cheval de bois, il se fait photographe ensemble avec Max Ernst à droite, Gala Éluard et Benjamin Péret à gauche. Au verso d'un cliché conçu comme carte postale, on lit deux dédicaces :

À la très aimable Madame Gala Éluard, hommage très respectueux de son bien humble bien fidèle et bien dévoué serviteur qui signe avec soumission et très profond respect.

Giorgio de Chirico fait en double Paris 11 nov. 1924

À la très respectable Gala, tout en me rendant compte que j'ai tort
Max Ernst⁸³.

Une autre photographie, par contre, a servi à des fins politiques. En date du 10 novembre, dans le *Cahier de la permanence* du

83. Cf. *Livres anciens et modernes*. [Catalogue]. Tajan, Paris, 3 octobre 2007, p. 17, lot 117.

Bureau de recherches surréalistes, Breton écrit :

Paul Éluard et moi nous proposons de joindre au bulletin de souscription pour la R. S. une page de photographies de tous les collaborateurs, 34 photographies environ, groupées autour de celle de [l'anarchiste] Germaine Berton, en médaillon. Cette page serait reprise dans la revue. [*Cahier*, p. 51]

Le lendemain, Éluard propose qu'une citation de Baudelaire figure comme seule contribution textuelle de cette page : « La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves ». C'est Pierre Naville qui leur procura la photographie de Chirico :

Il rentrait d'un séjour en Italie [...], lorsque je le vis à Paris et lui demandai une photographie pour le premier numéro de *La Révolution surréaliste* : il sortit d'un portefeuille un papier d'identité dont il détacha sans mot dire l'image que l'on pouvait se faire de lui, et ajouta : « je ne suis rien d'autre ». Cette photographie présente un visage sfumato, au regard oblique visant quelque chose qui ne saurait être le preneur de cette vue, mais un paysage plus lointain, nullement intérieur [...]⁸⁴.

L'objectif auquel sa photographie devait servir ne lui sera pas resté caché. Mais Chirico la cède sans difficulté, quoiqu'il ne doive pas nourrir de grandes sympathies pour une anarchiste comme Germaine Berton.

Un autre projet, par contre, devait lui correspondre pleinement, même s'il tourne court dès sa première ébauche. Chirico est prié de peindre un tableau, sans doute de grand format, dans son actuel langage pictural d'inspiration néoromantique et dont le sujet est le « retour en terre de France ».

Giorgio de Chirico, *Légionnaire romain dans le pays conquis*, 1925. Photographie du tableau conservée dans la succession d'André Breton.

Une toile, en quelque sorte, pour célébrer l'heureux retour de Paul et Gala Éluard de l'Extrême-Orient. Un dessin au crayon donne une idée de la composition, au demeurant plutôt conventionnelle⁸⁵.

Une commande directe du rapatrié Éluard, en revanche, est réalisée. Souvenons-nous : en mars 1924, Breton avait laissé sans réponse Chirico qui lui proposait une réplique du tableau *Le Muse inquietanti*. Or, en novembre, en lieu et place de Breton, Éluard se montre tout à fait dis-

84. Pierre Naville, *Le temps du surréel. L'espérance mathématique. Tome I*. [Collection écritures / figures sous la direction de Michel Delorme]. Éditions Galilée, Paris, 1977. p. 209.

85. Cf. Baldacci, *Betraying ...*, 1994, *op. cit.*, p. 63-65 ainsi que p. 160-193.

posé à accepter cette proposition, comme on peut le déduire de ce que le poète raconte à James Th. Soby beaucoup plus tard, le 27 mars 1951 :

Pour les “muses inquiétantes”, j’ai demandé en 1923 [sic ! pour 1924] à Chirico de me copier, puisque son propriétaire, Mr Castelfranco, ne voulait pas me le céder. Chirico le copia dans les mêmes dimensions et d’après une photographie⁸⁶.

Alors qu’il travaille à cette réplique, Chirico reçoit la visite de Breton, rapportée par celui-ci au collectionneur Bernard Poissonnier, le 29 juillet 1957 :

De mes yeux je l’ai vu recopier une de ses toiles (*Les Muses inquiétantes*), qui était déjà dans une collection, pour pouvoir vendre la copie comme un *original*⁸⁷.

La deuxième partie de cette affirmation est fausse, évidemment due à la rupture, alors advenue de longue date. Autour de 1924, par contre, comme nous l’avons déjà établi au sujet de la copie réalisée par Max Ernst, les surréalistes tenaient à l’*invention iconographique*, et non à l’auteur ni à la date de sa *réalisation*.

Par la suite, comme nous le verrons ci-dessus, la réplique jouera un rôle important par rapport à un collectionneur plutôt fortuné, dont Chirico fait la connaissance à la mi-novembre. Le 14 du mois, Breton écrit à Jacques Doucet : « Chirico me charge de vous remercier vivement de votre aimable invitation ». [Breton / Doucet, p. 209]. Pourtant, la visite commune du poète et du peintre ne semble pas avoir été placée sous une bonne étoile. Quoi qu’il en soit, Breton s’excuse sur-le-champ :

J’espère que nous ne vous avons pas

trop ennuyé hier, et que la froideur de Chirico n’est pas pour vous déplaire. Je sais d’autre part qu’il est revenu enchanté de votre accueil et qu’il est très heureux de vous connaître. [Breton / Doucet, p. 209].

Cette première rencontre, si désagréable qu’elle puisse avoir été, n’a pas d’incidence sur les liens personnels qui vont dès lors se tisser entre l’artiste et le collectionneur et, par la suite, s’avérer fort utile.

En novembre 1924, les préparatifs pour la sortie du premier numéro de *La Révolution surréaliste* passent à la phase décisive. Chirico y figure avec un texte dont la rédaction peut être suivie jour après jour. Dans le *Cahier de la permanence* du « Bureau de recherches surréalistes », on lit, en date du 4 novembre de la main de Paul Éluard : « De Chirico m’a proposé des rêves pour la R.S. ». [Cahier, p. 45] Et, huit jours plus tard, le 12 novembre, une note de Louis Aragon : « Chirico doit apporter demain trois rêves pour la Révolution Surréaliste ». [Cahier, p. 55]. Sur du papier à en-tête de la Brasserie Cyrano, Max Morise écrit à Simone Breton le 13 du mois :

[...] j’ai passé toute cette journée avec Chirico [...] assis sagement l’un à côté de l’autre à Cyrano en attendant les centraux surréalistes. Il écrit ses rêves [...]»⁸⁸.

86. [Jole de Sanna], *Correspondance J. T. Soby - P. Eluard / Archives de la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, in *METAFISICA – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Première année, N° 1-2, décembre 2002, Rome, p. 144.

87. Une photocopie de la lettre se trouve à l’Archivio dell’Arte Metafisica, Milan.

88. Nicole Racine, *Sociabilités intellectuelles : lieux, milieux, réseaux*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1992, p. 118.

Le même jour, Pierre Naville note dans le *Cahier de la permanence* : « Reçu “2 rêves” de Chirico pour la revue ». [*Cahier*, p. 57]. En effet, l'un des deux rêves, centré sur un épisode autour du père de l'artiste, figure dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*.

On trouve également une contribution de Man Ray pour ce même numéro. Le photographe, vers la fin de novembre, réalise les célèbres portraits de groupe au « Bureau de recherches surréalistes », une série de photographies se divisant en deux types à plusieurs variantes chacun. L'un de ces types montre tous les membres présents adossés au mur pour le portrait de groupe classique. On voit Chirico placé presque exactement au centre, sa tête apparaissant dans une variante contournée d'un tableau (?). Le second type représente des séances hypnotiques, peut-être feintes. Le somnambule Desnos semble parler en transe, et Simone Breton donne l'impression de taper chacun de ces mots, qu'il ne faut surtout pas perdre, directement à la machine à écrire. Ici, Chirico semble comme marginalisé, contraint de s'étirer de tout son long, juste pour figurer sur la photographie.

Trois des portraits de groupe alors pris par Man Ray (souvent inexactement datés, quelques auteurs les faisant remonter au décembre 1924, et d'autres à l'an 1925), sont aussitôt exploités à des fins de propagande pour *La Révolution surréaliste* : deux échantillons du premier type et un du second figurent sur la page de couverture du premier numéro. Le 29 novembre, Pierre Naville informe Denise Lévy, à Strasbourg, des avancées de la revue :

[...] la revue (n° 1) est absolument terminée [...]. Man Ray a fait des belles photographies de nous à la Centrale, il y en aura reproduites sur la couverture

de la revue [...] Chirico était malade ces temps-ci, et il est brusquement parti hier au soir. Mais il trouve la vie de Paris admirable, seule possible ...⁸⁹

La dernière note dans le *Cahier de permanence* liée au nom de Chirico se réfère également à *La Révolution surréaliste*. Ce même 29 novembre, Boiffard constate deux engagements :

Ledit Chirico a promis d'envoyer sous quinzaine des dessins traitant du suicide, a autorisé à reproduire la Soirée d'Automne dans la R.S. [*Cahier*, p. 65]

Apparemment, les dessins promis sur le suicide n'ont jamais été réalisés. On imagine même difficilement que Chirico compte réellement s'occuper d'un tel sujet. La seconde remarque se rapporte à l'une des illustrations réalisées, à l'origine, pour *Clair de terre*, précisément *Furies s'apprêtant à poursuivre un assassin par un clair après-midi d'automne*, un dessin effectivement reproduit dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*.

Ce premier numéro, imprimé en décembre 1924, contient donc, comme œuvres et autres documents de Chirico, à côté dudit dessin, une reproduction de l'esquisse *L'Apparition du cheval* [Baldacci D 35] de 1913, puis, l'un des deux « rêves » et, finalement, dans la page dédiée à l'anarchiste Germaine Berton, la photo de passeport de l'artiste au milieu des autres. C'est à cause de ce premier numéro de *La Révolution surréaliste* qu'en France, comme à l'étranger, Chirico est perçu comme membre du

89. Pierre Naville, *Le temps du surréel*, op. cit., p. 104-105.

groupe surréaliste : présomption du reste corroborée par les trois portraits de groupe du titre, à condition, bien entendu, que le lecteur soit en mesure d'identifier les personnes une par une.

X. 1925 : l'année du tournant

Lors de son séjour à Paris en novembre 1924, Chirico a assimilé deux leçons décisives. Premièrement, Léonce Rosenberg, in-séparablement lié au cubisme, offre des perspectives nettement plus importantes pour son avenir économique que Paul Guillaume ou le cercle des surréalistes. Deuxièmement, avec les tableaux de la « période romantique », il ne peut réussir dans la capitale des arts ni au niveau du style, ni sous l'aspect iconographique. Pour son exposition personnelle à la Galerie de L'Effort Moderne, en particulier, programmée pour mai 1925, il lui faut trouver un monde d'images tout à fait autre. Très vite, le changement se fait. De retour à Rome, l'artiste conçoit une série de tableaux inédits, dans tous les sens du terme, et il peint, jusqu'à la fin de janvier, un nombre remarquable de toiles. Le 8 janvier déjà, l'écrivain Antonio Baldini décrit à la peintre Leonetta Cecchi-Pieraccini l'essence du nouveau style :

À titre confidentiel, je vous dirai que Chirico a encore changé de manière, après son retour de Paris ! Sur un fond clair-obscur, il souligne, ne colorant que les choses qui l'ont frappé et doivent, par conséquent, impressionner en égale mesure le contemplateur⁹⁰.

À Rosenberg, le 26 janvier 1925, l'artiste envoie, « 4 photos pour [sa] revue ; [dont] les titres sont écrits derrière ». [LdC 351]. Et quelques jours plus tard, le 30 janvier, il expédie « 8 photos de [ses] dernières peintures » à Breton :

J'espère qu'elles vous intéresseront et que quelques unes pourraient aller pour la Revue ; j'ai reçu la R. S. envoyée par Madame Éluard, c'est vraiment très bien ; *très, très bien* ; tout-à-fait nouveau, suggestif, encourageant, excitant. [LdC 353]

Quelle est alors la réaction des deux personnes qui sont, pour Chirico, les principaux points de repère ? Rosenberg se montre convaincu par les quatre travaux reçus au point d'en reproduire deux, *Portrait de l'artiste* [Fagiolo 238] et *Souvenir de l'Iliade* [Fagiolo / Baldacci 10], déjà dans le numéro de février de son *Bulletin de l'Effort moderne*, revue influente et largement diffusée. Il publie également les deux autres, *Les Tragédiens d'Eschyle* [Fagiolo / Baldacci 12] et *Homère* [Fagiolo / Baldacci 16], dans le numéro de mars.

Breton, par contre, ne songe même pas à reproduire les tableaux dans *La Révolution surréaliste*. Au contraire, son verdict, exprimé dans une lettre à Simone le 10 février 1925, est aussi impitoyable que laconique : « Chirico a envoyé pour la revue quelques reproductions de ses derniers tableaux, tous très mauvais ». [Breton / Kahn, p. 240]

On ne saurait identifier avec certitude les huit tableaux dont il a reçu les photographies. Dans sa succession, n'ont été retrouvés que quatre clichés. Il s'agit du *Portrait de l'artiste* [Fagiolo 238] et d'*Homère* [Fagiolo / Baldacci 16], dont les clichés avaient aussi été expédiés à Rosenberg, puis, du soi-

90. Antonio Baldini / Emilio Cecchi, *Carteggio 1911-1959*. [éd. Maria Clotilde Angelini et Marta Bruscia]. Edizioni di Storia e Letteratura, Rome, 2003, p. 394-395.

Photographie de l'appartement de Jacques Doucet, 1930. En haut à droite, sur le mur de gauche, on peut voir le tableau de Chirico acquis en 1925.

disant *Intérieur métaphysique* [Fagiolo / Baldacci 31] et du *Légionnaire romain dans le pays conquis* [Fagiolo / Baldacci 9]⁹¹. Si on y ajoute les deux autres photographies envoyées à Rosenberg, on obtient un aperçu suffisant de la peinture qualifiée par Breton de *très mauvaise*.

C'est donc à cause de cette nouvelle invention stylistique et iconographique - et non à cause de mésententes ou changements antérieurs - qu'advient la rupture. Pourtant, dans les mois qui ont précédé, nous voyons Chirico suivre avec beaucoup de sympathie les activités surréalistes. Ainsi, dans la lettre du 30 janvier déjà citée, nous lisons, à propos de *La Révolution surréaliste* :

Dommage qu'on ne la voit [sic !] pas un peu dans les librairies italiennes ; faites-la bien lancer ; moi et mon frère ferons tous [sic !] le possible pour la divulguer ; nous dédions un numéro de la *Rivista di Firenze* à votre mouvement. J'ai lu aussi les très beaux articles et écrits de vous, de Desnos, d'Aragon, d'Éluard, pour notre revue ; ils paraîtront prochainement. [LdC 353]

Faut-il conclure de cette dernière phrase que Chirico a lu de nouveaux textes des auteurs cités, textes peut-être encore inédits, destinés à la publication dans ledit numéro monographique de *La Rivista di Firenze*, périodique publié à Florence par Giorgio Castelfranco ? Alberto Savinio, le frère cadet de Chirico, en a-t-il été l'interlocuteur responsable ? Ou Castelfranco lui-même ? Cela pourrait, au moins, expliquer le fait que, dans les lettres de Chirico, à part cette mention, on ne trouve plus la moindre allusion à ce projet⁹².

Dès novembre 1924, à Paris, Chirico et Breton ont dû parler ensemble de la vente d'un tableau à Doucet. Au sujet de cette transaction, alors purement hypothétique, d'importants détails nous échappent. La

91. Cf. le dossier « Album photo de travail pour la Révolution surréaliste », à consulter sur www.AndreBreton.fr.

92. À l'archive de Castelfranco à Florence, de cet épisode ne s'est conservée aucune trace. Nous remercions Emanuele Greco pour le renseignement.

question, quelque peu sibylline, que Chirico pose à Breton, dans une lettre en date du 19 janvier 1925, peut toutefois servir de fil conducteur : « N'avez-vous rien fait avec Doucet ? » [LdC 350]. Breton, à son tour, dans une lettre à Simone du 28 janvier, évoque l'état des négociations avec le collectionneur : « Aragon l'a vu hier : il n'a pas été question du Chirico ». [Breton / Kahn, p. 228].

Ces brèves allusions sont suivies d'une histoire plutôt longue, une histoire que l'on peut reconstruire, presque au jour le jour, sur la base des lettres connues. Nous nous limitons à quelques extraits. Le 10 février, Breton écrit à Simone :

Aragon a eu l'occasion de reparler avec Doucet du Chirico. Il a l'impression que celui-ci, après s'être fait montrer le tableau, en offrirait 4000. [Breton / Kahn, p. 239]

Quelques jours après, c'est Simone qui s'adresse à Doucet afin de promouvoir le tableau : « Il est dans une des manières les plus étonnantes et c'est un des ceux que je préfère ». [Breton / Doucet, p. 227]. Le 17 février 1925, finalement, Breton ne cache pas à Simone l'importance de cette vente pour leurs finances, soit plus de six mois sans préoccupations :

C'est entendu, mon chéri, pour le Chirico 5 000 payables en 5 mois, et j'espère que c'est vraiment entendu [...] Si cela va ainsi, après tout quelle chance. 5 mois, pense donc, avec le reste cela fait bien 7 mois. [Breton / Kahn, p. 247]

Un détail non négligeable de ces longues négociations est que l'objet de la vente n'avait même pas encore été vu par le futur acquéreur, comme on le déduit de la lettre de Breton à Simone datée du 23 février :

Doucet est venu voir le Chirico qui n'a pas paru l'enchanter. Il l'a trouvé bien petit et a demandé s'il ne pourrait pas avoir à la place quelque chose comme *La Petite Fille au cerceau* [Baldacci 52]. J'ai dit non. [...] il se l'est tenu pour dit et m'a versé les premiers 1 000 F sur le tableau. [Breton / Kahn, p. 251-252]

L'affaire est donc conclue, Doucet achète le tableau *Composition métaphysique avec jouets* [Baldacci 66] de 1914, à un prix exceptionnel. Dans une photographie de son appartement de 1930, l'œuvre est tout à fait identifiable. Mais il y a plus encore : quelques semaines plus tard, le nom de Doucet est de nouveau mentionné au sujet d'une autre vente (voir ci-dessous). Rien de surprenant à cela puisque, autour de 1925, il n'y a pas d'autres collectionneurs intéressés par des tableaux métaphysiques et disposant de moyens financiers de cette importance.

Une exposition personnelle de Chirico⁹³ a lieu, du 6 au 30 mai 1925, *Chez M. Léonce Rosenberg* à Paris. Le peintre est dans la capitale française dès le début du mois et va y rester jusqu'au 16 ou 17 mai. Les trois quarts des œuvres exposées appartiennent à sa « période romantique » des années 1922-1924 tandis qu'un quart est constitué de toiles très récentes, datant des derniers mois, y compris les œuvres que Breton n'a guère appréciées en février.

Éluard, quant à lui, fait tout son possible pour que l'exposition, que les surréalistes vont détester, se tienne. Il s'occupe, en-

93. *Exposition d'œuvres de Giorgio de Chirico*. [Catalogue. Préface par Giorgio Castelfranco]. Chez M. Léonce Rosenberg, 6 - 30 mai 1925, Paris.

tre autres, de l'envoi des invitations et des catalogues et il prête également un *Intérieur métaphysique*. Cette peinture (non encore identifiée), a dû être achetée quelque temps auparavant auprès de Castelfranco. Quoiqu'il en soit, elle a été expédiée, en même temps que les autres toiles, de Florence à Paris. Breton, lui, a dès le début pris ses distances vis-à-vis de cette exposition, et il a fait savoir à Doucet, le 4 mai, ce qu'il en pensait :

Vous avez sans doute reçu le catalogue de l'exposition Chirico, qui va s'ouvrir chez Rosenberg. Elle n'offrira, je pense, aucune révélation sensationnelle, ne groupant que des toiles récentes d'un esprit assez contestable pour la plupart. Le catalogue est, du reste, un modèle d'insignifiance et d'erreurs. [Breton / Doucet, p. 233]

Chirico, à son tour, espère pouvoir vendre au collectionneur un tableau, qui devait déjà se trouver à Paris ; c'est-à-dire qu'il n'avait pas été envoyé de Florence avec toutes les autres pièces destinées à l'exposition, comme on peut le déduire de la liste des tableaux que Rosenberg, à la fin de l'exposition, souhaite garder à Paris, pour la vente. En effet, dans une lettre à Chirico du 18 mai, Rosenberg signale « le petit tableau fait en 1914 que vous aviez apporté ici à l'intention de Monsieur Jacques Doucet »⁹⁴. Chirico répond qu'il est d'accord avec la suggestion du galeriste quant aux toiles qu'il désire conserver, parmi elles « le tableau que désirait acheter Doucet » [LdC 356]. Reste encore à déterminer, toutefois, de quelle toile il s'agit.

À côté de l'engagement pratique d'Éluard et de la prise de distance de Breton, nous connaissons encore une troisième réaction immédiate du groupe surréaliste. Il

s'agit de l'éreintage ambivalent publié par Max Morise dans *La Révolution surréaliste* du 15 juillet 1925, intitulé *A propos de l'Exposition Chirico*. Cette recension aborde un sujet qui occupe Chirico depuis quelques années et dont il a longuement débattu avec Morise lui-même : l'importance de la technique en peinture. Sur ce problème, Morise donne un avis assez définitif :

Tranchons-en délibérément : il n'y a pas de Technique, il n'existe pas une science de bien peindre. Le mot a été inventé par les critiques d'art soucieux comme d'habitude de trouver une apparence de justification à la place démesurée qu'ils occupent au soleil, et la chose par les artistes dont l'idéal est d'imiter l'apparence des œuvres des maîtres, comme ils disent. [...] Étant donné un peintre qui sait, consciemment ou non, ce qu'il a à exprimer, soyez persuadé qu'il emploiera les procédés les mieux adaptés à cet effet sans qu'il soit nécessaire de s'interroger gravement sur cette question ; l'émotion sait choisir elle-même le meilleur moyen de s'extérioriser. Harmonie entre la pensée et ce qui sert à la manifester, c'est là le seul sens admissible d'une spéculation technique ; aussi une fois analysée la technique d'un tableau, le mystère de sa confection est intact ; recettes et formules ne serviront à rien pour rendre compte de la beauté qui y est incluse. [...] Sur la Technique entendue comme une science traditionnelle et omnivalente, cette ânerie, le plus médiocre élève des Beaux-Arts vous en montrera

94. *Fonds d'archives du Mnam-Cci, Fonds Rosenberg, boîte 11, correspondance avec Chirico, 1926-1939*, Paris. Nos remerciements vont à Tobias Garst pour nous l'avoir signalé.

toujours, Messieurs les génies. [...]—Tout cela dit, je n'ai pas encore prononcé un mot sur la valeur artistique et morale de l'exposition de la rue de la Baume car il reste ce prodige : Georges de Chirico. [...] Un étrange malaise me prend en considérant ces tableaux qui rappellent l'antique et, aussi évident que paraisse le renoncement auquel semble s'abandonner Chirico, sait-on si ce n'est pas un nouveau miracle auquel il nous convie ?

C'est à ce moment-là que Morise crée ce que, par la suite, Paolo Baldacci a qualifié de « faux idéologique » : Morise, en effet, présente à ses lecteurs une page d'exercices de grammaire de la main de Chirico, provenant des soi-disant « manuscrits parisiens »⁹⁵, en suggérant que c'est un texte poétique qui doit tout à l'écriture automatique. À la fin, Morise cherche à résumer, en une formule concise, la différence entre le jadis et le maintenant :

Désormais Chirico semble vouloir nous persuader que l'âme réside dans la matière. Les statues, les monuments, les choses qui nous apparaissaient dans ses anciens tableaux comme d'inintelligibles *signes* reviennent à des proportions humaines. [...]⁹⁶.

Plein d'ironie, Chirico riposte à Breton dans une lettre du 3 août 1925 :

Mon bien cher ami,
J'ai reçu la « revue ». Merci de penser à moi. Remerciez aussi Morise de ma part. Je regrette seulement que vous et vos amis insistiez toujours à ne [pas] vouloir reconnaître que ma peinture d'avant la guerre. Vous me faites la réputation d'un peintre qui dans sa première jeunesse a eu quelques moments heureux et qui depuis n'a rien fait du tout. Ce n'est pas

ça mon ami, je vous assure que *ce n'est pas ça*.

D'ailleurs ce sont des questions sur lesquelles toute discussion est inutile. [...]. Si vous voyez Éluard dites lui, je vous prie, de ne pas m'oublier. [LdC 368]

Les ponts sont coupés. Désormais, il ne s'agit plus que de recouvrir les créances. La lettre du 3 août jette aussi un éclairage sur une autre transaction directe entre Chirico et Breton. Il est question d'une toile cédée éventuellement déjà au mois de mai, lors de leurs dernières rencontres personnelles ; une œuvre qui, au demeurant, ne peut plus être identifiée :

Je vous serai bien reconnaissant si vous vouliez m'envoyer les 500 frcs que je vous avais demandés pour la nature-morte qui est chez vous. [LdC 368]

Et le 9 septembre, Chirico se voit dans l'obligation d'insister de nouveau auprès de Breton :

J'ai en vain attendu un mot de vous. [...] Seulement je vous prie encore de ne pas m'oublier pour ce qu'est de ces 500 frcs, que je vous ai demandés pour le tableau qui est chez vous. [LdC 370]

Par cette missive prend fin la correspondance entre le poète et le peintre qui avait commencé en décembre 1921. Voici scellé, de facto, le destin des rapports amicaux entre les surréalistes et Chirico, durés à peine quatre ans. Le retour de ce dernier à Paris en novembre ouvre un chapitre nouveau.

95. Une photocopie de cette page se trouve à l'Archivio dell'Arte Metafisica, Milan.

96. Max Morise, *A propos de l'Exposition Chirico*, in *La Révolution surréaliste*, Paris, Première Année, N° 4, 15 Juillet 1925, p. 31-32.

Photographie de la Galerie Surréaliste, vers 1927. © Centre Pompidou, Numéro d'inventaire : AM 1995-281 (61).

XI. Les expositions programmatiques de 1925-1928

Par une ironie du sort, au moment même où la rupture entre Chirico et la « bande Breton » devient manifeste, le mouvement surréaliste, purement littéraire à ses origines, s'étend, 'officiellement', à l'art plastique. *La peinture surréaliste* est, en effet, le titre programmatique de l'exposition collective présentée en novembre 1925 à la Galerie Pierre. Organisée par Breton et Desnos, elle réunit, pour la première fois sous ce label, 19 œuvres de Man Ray, Jean Arp, André Masson, Max Ernst, Pierre Roy, Paul Klee et, justement, Giorgio de Chirico. On l'y trouve avec deux tableaux en exposition et un autre reproduit dans le catalogue dont la préface intègre les titres de tous les éléments de l'exposition, suivis de leurs numéros, en un 'récit' continu et surréel :

[...]. C'est la porte de l'éternité qui tourne sournoisement ; voici *le revenant*⁽¹⁷⁾ [Baldacci 136] sans chaînes. Il nous semble avoir déjà entendu ces voix : « Où que ce soit, mais là encore. - *J'irai... le chien de*

verre⁽¹⁸⁾ [Baldacci 72] » . Le chien de verre aboie furieusement ; il bat, dit-on, la campagne [...]⁹⁷.

De fait, cette présentation marque le début d'une nouvelle stratégie des surréalistes vis-à-vis de Chirico, à savoir l'agressive récupération de la peinture métaphysique de sa jeunesse par une politique d'exposition bien ciblée. Ainsi, tout naturellement, l'œuvre métaphysique est traitée comme faisant part du mouvement, étant constamment sous-entendu que sa genèse relève des principes du surréalisme. Par le truchement de l'exposition prend forme, pour le public, une image bien définie et utile de l'artiste,

97. *La peinture surréaliste*. [Catalogue. Préface par André Breton e Robert Desnos]. Galerie Pierre, 14 novembre – 25 novembre 1925, Paris. On peut y voir la reproduction du tableau *Le duo, ou les deux mannequins à la tour rose* [Baldacci 83]. Pour la seconde partie de l'exposition, intitulée *Dessins*, son nom est également répertorié.

ultérieurement consolidée par des publications illustrées. En ce qui concerne l'impact national et international, le volume d'André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, publié en 1928, mérite une mention particulière.

La récupération de l'œuvre de jeunesse de Chirico se poursuit avec l'« Exposition du Groupe Surréaliste » qui débute - sans catalogue - le 10 mars 1927, à la toute nouvelle Galerie Surréaliste. Il en va de même, toujours dans cette même galerie, avec « Cadavres exquis », l'exposition successive visible à partir du 17 octobre 1927, où deux tableaux de Chirico⁹⁸, sont montrés bien que les toiles en question n'aient rien à voir avec le concept ou la forme du *cadavre exquis*. Quant à l'exposition « Le Surréalisme existe-t-il ? », à partir du 2 avril 1928 à la Galerie Le Sacre du Printemps, on doit également supposer la présence de l'une ou l'autre de ses toiles.

Le succès inattendu de cette stratégie se mesure par le fait que, jusqu'à nos jours, dans les expositions dédiées au surréalisme, Chirico est comme naturellement incorporé à ce mouvement. Un traitement plus différencié lui est réservé uniquement au sein de projets strictement historiographiques, qui le comptent, à juste titre, parmi les précurseurs où les stimulateurs. Une correction de cette vision réductrice de l'œuvre de Chirico, imputable à la récupération de la part de Breton et de ses 'coreligionnaires', commence en 1936 lors de la grande exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » au Museum of Modern Art de New York, où Chirico est présenté comme l'un des « 20th century pioneers »⁹⁹.

Contre l'appropriation surréaliste de son œuvre et sa réduction à la seule période métaphysique, Chirico semble avoir voulu prendre position. Quelques mois après sa

'présence', involontaire, à l'exposition « La peinture surréaliste », l'occasion lui en est donnée. Le 4 juin 1926, à la Galerie Paul Guillaume s'ouvre une « Exposition Giorgio de Chirico »¹⁰⁰, une sorte de petite rétrospective. On peut y voir 32 pièces dont une moitié remonte aux années 10, et l'autre aux années 20. Il semble évident que les différentes phases de sa création n'ont pu être dûment représentées. La préface du catalogue est rédigée par le milliardaire Albert C. Barnes, qui avait rassemblé, à Merion (Philadelphia), une collection considérable comprenant une douzaine de tableaux de Chirico des années 10, 20 et 30. En publiant son verdict sur l'artiste en ce même mois de juin, Breton stigmatise également le choix du préfacier. À l'en croire, la préface que Chirico « a laissé écrire par l'ignoble crétin Albert-C. Barnes » suffit, à elle-seule, « à le déshonorer »¹⁰¹.

Quelques-unes seulement des œuvres alors exposées se sont retrouvées, néanmoins, dans les collections des surréalistes et de leurs amis. Mais, pour ces achats, nous ne connaissons pas encore les dates exactes. René Gaffé, par exemple, acquiert les numéros de catalogue 28. *La Récompense du de-*

98. *Cadavres exquis*. [Dépliant]. Galerie Surréaliste, 17 octobre - ? 1927, Paris. Avec les tableaux *Le Rêve transformé* [Baldacci 43] ; *L'Incertitude du poète* 1914 [Baldacci 44].

99. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. [Catalogue, edited by Alfred H. Barr, Jr.]. The Museum of Modern Art, 7 décembre 1936 – 17 janvier 1937, New York, n.p.

100. *Exposition Giorgio de Chirico*. [Catalogue. Préface de Alfred C. Barnes]. Chez Paul Guillaume, 4 – 12 juin 1926, Paris.

101. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture (suite)*, in *La Révolution surréaliste*, Deuxième Année, N° 7, 15 Juin 1926, Paris, p. 5 (note).

vin [Baldacci 31], 13. *Mélancolie du départ* [Baldacci 112], 8. *L'Ange juif* [Baldacci 116] et 3. *La Révolte du sage* [Baldacci 122]. Paul Éluard achète les numéros 12. *Le Salut de l'ami lointain* [Baldacci 120], 15. *Le Regret* [Baldacci 124] et 31. *La Mélancolie d'une belle journée* [Baldacci 29]. Pour d'autres pièces, on sait que Paul Guillaume préféra les garder en sa possession encore plusieurs années, quelques-unes jusqu'à sa mort en octobre 1934. Nous voyons là un autre indice confirmant l'observation déjà faite, à savoir qu'au marché d'art de ces années-là, la demande de peinture métaphysique, malgré les prix d'aubaine, demeure plus que modeste.

XII. Juin 1926 : la sentence est prononcée ...

Dans la première partie de ses *Mémoires*, écrite en 1945, Chirico polémique tout particulièrement contre deux des représentants les plus éminents du mouvement surréaliste :

Ce groupe d'individus peu recommandables était dirigé par un soi-disant poète qui répondait au nom d'André Breton et avait pour aide de camp un autre soi-disant poète appelé Paul Eluard qui était un grand garçon, au nez de travers, et à l'expression du crétin mystique. André Breton, quant à lui, était le type classique du constipé et de l'arriviste impuissant. [*Mémoires*, p. 140]

Pour d'autres membres du groupe, par contre, il n'a que du sarcasme caustique :

Il y avait un poète nommé Benjamin Péret, dont les œuvres complètes consistaient, à ce que l'on me dit, en quatre uniques vers intitulés : *Endormi*. Voici quels étaient les quatre et uniques vers de ce poète fécond :

Que voyez-vous ?

De l'eau.

De quelle couleur est cette eau ?

De l'eau. [*Mémoires*, p. 146]¹⁰²

Dès le 24 avril 1926, Chirico, dans une lettre à son frère Savinio, alors encore à Rome, fait part de son point de vue, radical et sans appel, à propos des surréalistes : « Il ne faut pas se mêler aux surréalistes : ce sont des gens crétins et hostiles ». [LdC 378]

La partie adverse s'exprime, à son tour, sur un ton plutôt âpre. Dans le numéro de mars 1926 de *La Révolution surréaliste*, Breton fait reproduire le tableau néoromantique *Oreste et Électre* mais il le couvre de ratures, à l'instar d'un iconoclaste médiéval¹⁰³, le détruisant ainsi symboliquement. L'anéantissement de l'œuvre symbolise la mort de l'artiste, proclamée par Desnos dans un langage évoquant les allégories baroques : « La Justice poétique et la Vengeance morale traversent les airs à tire-d'aile en annonçant que Chirico est mort »¹⁰⁴.

Le règlement de compte en bonne et due forme, décrété par Breton, ou plutôt l'accusation qui vaut condamnation, paraît dans le numéro de juin de *La Révolution*

102. L'épisode sur lequel se base le passage cité fut d'abord référé par Breton dans *Littérature*, en 1922, ensuite dans *Le Pas perdu* du même auteur en 1924 ; nous voici plongés, évidemment, en pleine phase du sommeil expérimental. Cf. André Breton, *Entrée des médiums. René Crevel - Robert Desnos - Benjamin Péret*, in *Littérature*, Nouvelle Série, N° 8, 1er Novembre 1922, Paris, p. 5-6.

103. [Reproduction], in *La Révolution surréaliste*, Deuxième Année, N° 6, 1er mars 1926, Paris, p. 32.

104. Robert Desnos, *Surréalisme*, in *Cahiers d'Art*, Paris, Première Année, N° 8, Octobre 1926, p. 210-213.

*surréaliste*¹⁰⁵. Faut-il voir le motif immédiat de cette condamnation dans une réplique antidatée, une *Place d'Italie* faite pour Doucet ? À partir de décembre 1925, Giorgio de Chirico et sa compagne Raïssa Gurievich ont vécu dans la *Ville Lumière*. Cette dernière, des décennies plus tard, a relaté à la journaliste Luisa Spagnoli l'épisode rapporté dans *Lunga vita di Giorgio de Chirico*, ouvrage non traduit, paru en 1971 :

« Vous voyez, le premier faux, Georges l'a fait justement lorsque nous habitons Paris », continue Raïssa. Un soir, peut-être en 1925 ou '26 [...], Giorgio et Raïssa de Chirico furent invités à dîner chez le couturier Jacques Doucet. [...] Ce soir-là, à table, Doucet dit à Chirico : « Maître, comme je serais ravi d'avoir une place de vous de '14 », et Chirico, murmurant en sourdine pour ne pas se faire entendre par Raïssa : « Mais quelque chose, je devrais encore l'avoir ». Surprise, Raïssa regarda son mari parce qu'elle se souvenait que Georges n'avait plus aucun tableau de cette période. Le discours en resta là, et Raïssa [...] alla à Sanremo pour une brève convalescence ; à son retour, elle découvrit que Chirico avait peint la place et l'avait vendue à Doucet, l'antidatant de 1914. L'expert de tableaux de Doucet, qui était, justement, André Breton, n'était pas à Paris à ce moment-là ; mais quand il revint, et que Doucet lui montra le tableau, ce fut un beau chambardement. Doucet voulait porter plainte contre Chirico coûte que coûte, mais les surréalistes le réduisirent au silence¹⁰⁶.

Cet épisode révèle comment Chirico a tenté, pour la première fois, de duper un acquéreur sur l'âge véritable, et donc sur la valeur réelle d'une toile à vendre, et précisé-

ment en l'antidatant. Il serait, néanmoins, incorrect de nommer le tableau incriminé un « faux ». L'artiste, d'abord, a bien le droit de répéter ses peintures. S'il antidate, puis, les répliques qui en sont nées, sur les toiles elles-mêmes ou par déclaration orale ou écrite, on ne peut certes pas nier les intentions frauduleuses mais qualifier un tel tableau de « faux » est tout de même inexacte puisque la main, elle, reste toujours celle de l'artiste.

De quelle *Place d'Italie* s'agit-il, au demeurant ? Dans le corpus plutôt modeste des répliques réalisées dans les années 20, il ne peut être question, du point de vue iconographique, que du tableau reproduit par Ribemont-Dessaignes dans le numéro de mai-juin 1926 de la revue *Les Feuilles libres*. Ce tableau porte le titre *Souvenir d'Italie* [Fagiolo / Baldacci 3] et il a pour datation « 1914 »¹⁰⁷. Iconographiquement et stylistiquement, Chirico a évidemment cherché à copier une œuvre majeure de 1912, à savoir *Melanconia* [Baldacci 21]¹⁰⁸.

105. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture (suite)*, in *La Révolution Surréaliste*, Deuxième Année, N° 7, 15 Juin 1926, Paris, p. 3-6.

106. Luisa Spagnoli, *Lunga vita di Giorgio de Chirico*, [La Fronda, volume 115]. Longanesi & C., Milan, 1971, pp. 21-22.

107. G[eorges] Ribemont-Dessaignes, *Giorgio de Chirico* [avec deux dessins et six hors-texte de Giorgio de Chirico], in *Les Feuilles libres*, Septième Année, N° 43, mai-juin 1926, Paris, p. 41-43 ; planche entre p. 24 et p. 25 ; ici le tableau est déjà publié avec le nom du propriétaire suivant, Marcel Raval. Évidemment, Doucet avait sur-le-champ rendu le tableau à Chirico, qui le vendit aussitôt à Raval.

108. Cf. Baldacci, *Giorgio de Chirico ripetitore seriale tra aura e mercato. Il Caso* Muse inquietanti, in *StudiOnline*, Archivio dell'Arte metafisica, Cinquième année, N°s 9-10, 1er janvier - 31 décembre 2018, Milan, pp. 5-14, ici p. 9 et pp. 11-12.

André Breton et Louis Aragon, *Ci-gît Chirico*, février-mars 1928. Photographie de l'installation par Man Ray, image publiée dans *La Révolution surréaliste*.

Que Breton, de retour, en avril, d'un voyage à travers le midi de la France, calme la juste indignation de Doucet, au lieu de mettre en scène un scandale public, sur le champ, s'explique, probablement, par son intention de se réserver cet épisode comme matériel d'un futur coup de théâtre. Et c'est ce qui va arriver lors dudit règlement de compte définitif avec l'artiste, publié en juin 1926 :

J'ai assisté à cette scène pénible : Chirico cherchant à reproduire de sa main actuelle et de sa main lourde un ancien tableau de lui-même [à savoir : *Les Muses inquiétantes*, réalisé pour Éluard, en novembre 1924], non du reste qu'il cherchât dans cet acte une illusion ou une désillusion qui pourrait être touchante,

mais parce qu'en trichant sur son apparence extérieure, il pouvait espérer vendre la même toile deux fois. C'était si peu la même, hélas ! Dans son impuissance à recréer en lui comme en nous l'émotion passée, il a mis ainsi en circulation un grand nombre de faux caractérisés, parmi lesquels des copies serviles, d'ailleurs pour la plupart ant-datées [il est question du *Souvenir d'Italie* réalisé pour Doucet début 1926], et d'encore plus mauvaises variantes. Cette escroquerie au miracle n'a que trop duré¹⁰⁹.

109. André Breton, *Le Surréalisme ...*, 1926, *op. cit.*, p. 5.

Dans ce contexte, deux points méritent une explication. Dans les années 20, Chirico ne réalise qu'une douzaine de répliques, presque toutes pour, en s'en tenant à ce que l'on sait, répondre à des commandes passées par des amis ou des connaissances. L'accusation de fraude par anti-datation, proférée par Breton, répétée cent fois depuis, et figée en image stéréotypée, est donc sans fondement en 1926, car elle n'est pas étayée par des preuves¹¹⁰, ou plutôt elle n'a comme seule preuve que le fameux « tableau Doucet ». En revanche, et ironiquement, cette affirmation alors infondée, s'avérera, par la suite, prémonitoire, voire prophétique puisque, dès l'été 1933, Chirico va systématiquement fabriquer des répliques et des variantes de ses tableaux métaphysiques d'antan, les antidatant dans l'intention manifeste de duper de potentiels acquéreurs¹¹¹.

D'un point de vue culturel, on se trouve en face d'un phénomène hautement significatif. L'image extrêmement négative de Chirico en tant que tricheur et imposteur est déjà toute faite, *bien avant* qu'il n'ait lui-même l'occasion de la justifier par ses pratiques.

Le deuxième point qu'il faut préciser, autour de 1926-27, concerne la réplique des *Muses inquiétantes* de 1924, appartenant à Doucet. Comment en avait-il fait l'acquisition ? - Par la Galerie Surréaliste, où la réplique était exposée dans la vitrine à droite ? Écoutons Breton :

J'assumais depuis quelques années les fonctions de bibliothécaire chez le coureur-collectionneur Jacques Doucet. J'étais aussi chargé d'orienter le choix des tableaux et sculptures à quoi devait être étendue sa collection d'art moderne. Je crois ne pas avoir été au-dessous de cette dernière tâche puisque parmi les acquisitions que j'ai fait réaliser figurent :

la *Charmeuse de serpents* d'Henri Rousseau, l'esquisse pour le *Cirque* de Seurat, les *Demoiselles d'Avignon* et la Femme dite « au sorbet » de Picasso, les *Muses inquiétantes* de Chirico, la *Glissière* et la *Rotative* de Duchamp, des œuvres importantes de Picabia, de Miró...¹¹².

Face à cette énumération évocatrice de chefs-d'œuvre, on pourrait croire que la version des *Muses inquiétantes* est sans conteste l'original de 1918, et non la réplique de 1924. De toute manière, la conduite de Breton par rapport à Chirico, à savoir la critique infondée d'une fraude systématique dans l'usage de la réplique, mais aussi la conduite vis-à-vis de Doucet (la vente d'un de ces prétendus « faux caractérisés » ou sa médiation dans cette affaire) – est loin d'être irréprochable, surtout au vu des prétentions morales affichées.

L'histoire se complique quand, en 1928, le collectionneur belge René Gaffé envisage d'acquérir le tableau en question, on ne sait encore si c'est directement auprès de Doucet ou par l'intermédiaire de la Galerie Surréaliste. Le collectionneur veut toutefois s'assurer, auprès de l'artiste lui-même, quant à la provenance et à l'authenticité de la toile.

110. Cf. Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico ripetitore* ..., 2018, *op. cit.*

111. Sur les débuts de telle pratique, cf. Gerd Roos, *'Un ensemble complet de mon développement artistique'. Die Ausstellung von Giorgio de Chirico im Kunsthaus Zürich von 1933*, in *Giorgio de Chirico – Werke 1909–1971 in Schweizer Sammlungen* [catalogue, Gerd Roos et Dieter Schwarz éd.], Richter Verlag, Düsseldorf. Kunstmuseum Winterthur, 23 août – 23 novembre 2008, Winterthur, p. 149-184.

112. André Breton, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*. [Nouvelle édition revue et corrigée], NRF - Gallimard, Paris, 1969, p. 102-103.

Et des doutes, à cet égard, la monographie de Boris Ternoletz de 1927 pourrait bien en avoir semés quelques-uns. Dans cet ouvrage, en effet, la version des *Muses inquiétantes* qui nous intéresse a été reproduite avec deux indications fausses : la datation de « 1917 » et la mention de propriété : « Firenze. Collezione Giorgio Castelfranco »¹¹³. Mais ce que dit Chirico, le 21 mai 1928, se référant à la version Éluard-Doucet est loin de lever tous les doutes :

Les Muses Inquiétantes a été peint vers 1917 ou 1918 ; il y a deux répliques de ce tableau, exécutées à la même époque et qui se trouvent ou du moins devraient se trouver l'une chez Mr. Raynal et l'autre chez Mons. Castelfranco¹¹⁴.

En d'autres termes, Chirico, par ses propos sibyllins, participe très tôt à la confusion, quand il qualifie de version première celle qui aurait été réalisée déjà en 1917-18, c'est-à-dire la réplique effectivement faite pour Éluard en 1924, et quand il dégrade au rang de simple réplique (tout de même chronologiquement peu éloignée) l'original réel de 1918, de la collection Castelfranco¹¹⁵. Son rôle, ses objectifs et les bénéfices d'une telle confusion délibérée restent, à ce jour, tout à fait mystérieux¹¹⁶.

Revenons-en au verdict prononcé par Breton, sentence qui couvre, du reste, plusieurs domaines. Par exemple, Chirico ne se serait pas montré insensible à bien des tentations :

[...] l'Italie, le fascisme, - on connaît de lui un tableau assez infâme pour être intitulé : « Légionnaire romain regardant les pays conquis » [Fagiolo / Baldacci 9] - l'ambition artistique qui est la plus médiocre de toutes, la cupidité même [...]. La complète amoralité du personnage en cause a fait le reste.

Les inculpations *ad personam* sont suivies d'une autre attaque au monde pictural du Chirico actuel :

Aussi pensons-nous bien que de méchantes œuvres comme son *Retour de l'Enfant Prodigue* [Fagiolo 143], ses ridicules copies de Raphaël, ses *Tragédiens d'Eschyle* [Fagiolo / Baldacci 12], et tant des portraits à menton fuyant et à vaine devise latine ne peuvent être le fait que d'un méchant esprit¹¹⁷.

L'accusation de philo-fascisme, peut-être proférée dans le contexte de l'occupation temporaire de l'île grecque de Corfou par Mussolini en 1923, d'un côté, réduit, voire rate complètement, le sens qu'on peut attribuer au motif du « conquérant » chez Chirico ; et de l'autre côté, elle renvoie aussi, par l'argument des inscriptions latines, à une

113. Boris Ternoletz, *Giorgio De Chirico*. [Arte Moderna Italiana N. 10. Serie A - Pittori N. 8]. Ulrico Hoepli, Milan, 1928 [effectivement en novembre 1927] ; planche non numérotée. Les documents-images ont été fournis à Ternoletz entre autres par Chirico [LdC 408 et LdC 395] et par Castelfranco [LdC 401]. Reste à savoir si l'un des deux est à tenir responsable pour la confusion des photographies de l'original et de la réplique.

114. Dans sa lettre du 23 octobre 1959 à James Th. Soby, Gaffé citait cette phrase textuellement d'après l'original, qui était de sa propriété ; *Museum of Modern Art*, New York, *James Thrall Soby Papers*, JTS - VII. III. B. d. i. Nos remerciements vont à Cristina Baldacci pour nous l'avoir signalé.

115. Cf. Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico ripetitore ...*, 2018, *op. cit.*, p. 9.

116. La troisième version mentionnée par Chirico envers Gaffé est fort probablement celle qui est aujourd'hui conservée à la *Pinakothek der Moderne* [Inv. 12787] de Munich [Baldacci A 7] ; cf. Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico ripetitore ...*, 2018, *op. cit.*, p. 9-10.

117. André Breton, *Le Surréalisme ...*, 1926, *op. cit.*, p. 4.

plus profonde idiosyncrasie chez Breton lui-même. On peut y voir, de manière assez légitime, le rejet total de tout ce qui a quelque lointain rapport avec le monde romain, un rejet s'articulant comme par réflexe et pouvant aller jusqu'à son refus de voyager en Italie, nourri, sans doute, par la localisation de ses propres racines dans la civilisation celto-gauloise qui est perçue comme se trouvant dans un contraste irréconciliable avec la latinité. Ainsi, dans la nouvelle édition de *Le Surréalisme et la peinture*, parue en 1965, Breton dédie un chapitre au « Triomphe de l'art gaulois », se terminant par une observation sur ses implications en ce qui concerne l'histoire des idées :

À la philosophie que cela suppose et qu'on peut tenir pour *celle des véritables lumières*, les envahisseurs étrangers de l'an 50 [les légionnaires romains de Chirico] ont substitué la leur, dont on est à même aujourd'hui d'apprécier les suprêmes méfaits. On doute que l'arrogance croissante de cette dernière suffise à éviter la répercussion, sur tous les papiers de la vie, de mouvements artistiques tels que le surréalisme et l'abstraction, l'un et l'autre accédant à leur manière aux *mêmes* « forêts de symboles » dans la tradition retrouvée de l'art gaulois, en rupture complète avec l'esprit latin¹¹⁸.

Au-delà de ces idiosyncrasies plus ou moins latentes, il faut tout de même parler de l'amère déception éprouvée par tous les membres du groupe surréaliste, contraints d'admettre que l'espoir nourri pendant des années d'un retour de Chirico aux sources de ses premières inspirations était définitivement hors de propos. Sur leur idole, « réduit de moitié », et leurs futurs rapports, Breton donne, en conclusion, un jugement pathétique :

En dépit de lui-même, de cette conscience acquise si chèrement d'Italien esclave, de cette prison dont il ne s'évadera plus, lui qui s'est évadé de la liberté, nous gardons intacte l'étrange espérance que nous ont donné ses premières œuvres¹¹⁹.

XIII. Hiver 1928 : les titres et leurs auteurs

Au début de 1928, Chirico se trouve à l'apogée de sa carrière. C'est une vedette, célèbre et bien payée, du monde artistique international. Le 20 février, tout plein d'orgueil, il raconte à son éditeur milanais Giovanni Scheiwiller :

En ce moment, il y a deux importantes expositions de ma peinture à Paris : l'une, chez Léonce Rosenberg, et l'autre, à la Galerie surréaliste ; il y en a aussi une à New York. À la fin de mai, puis, à Bruxelles, la Galerie de l'Époque organisera une exposition de mes œuvres récentes. [LdC 403]

Dans le domaine des livres, le succès est tout aussi patent. Vers la fin de 1927, paraissent les monographies de Roger Vitrac et de Boris Ternoletz, suivies, en 1928, par celles de Waldemar George et de Jean Cocteau. Toujours en 1928, au mois de février, est publié le recueil *Défense de savoir* de Paul Éluard, pour le frontispice duquel l'auteur a choisi le dessin *Le Poète et le philosophe* [Baldacci D 69], qui lui appartient¹²⁰.

118. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*. [Nouvelle édition revue et corrigée. 1928-1965], Editions Gallimard, Paris, 1965 [réimpression :] 1979, p. 332.

119. André Breton, *Le Surréalisme ...*, 1926, *op. cit.*, p. 5-6.

120. Paul Éluard, *Défense de savoir*. Éditions Surréalistes, Paris, 1928.

Presque en même temps, Breton publia *Le Surréalisme et la peinture* en volume, où un chapitre était dédié à Chirico, illustrant son œuvre de jeunesse par bien 15 reproductions. Au mois de mai, enfin, paraît son célèbre roman *Nadja*, où Chirico devient le sujet de presque deux pages.

Le succès commercial de Chirico reste toutefois limité aux tableaux des années 20, tant de la première que de la seconde moitié de la décennie. Notons, dans ce contexte, les cinq *Chirico* néoromantiques présentés par Éluard à la vente aux enchères à l'Hôtel Drouot le 12 décembre 1927¹²¹. Comme le démontrent les noms des acquéreurs, la diffusion de ces tableaux ne dépasse pas alors les milieux habituels des collectionneurs et marchands parisiens. Respectivement pour FF 1.600 et pour FF 3.610, deux natures mortes [Fagiolo 203 et Fagiolo 201] sont ainsi passées entre les mains de Paul Poirret, le célèbre couturier. La galeriste Jeanne Castel achète, quant à elle, *La Maison romaine* [œuvre non identifiée] au prix de FF 3.300, et Charles Ratton, ami des surréalistes, paie FF 3.100 le *Portrait de l'artiste* [Fagiolo 229]¹²².

Deux raisons peuvent expliquer cette vente aux enchères. D'un côté, Éluard compte 'purifier' sa collection pour des raisons idéologiques, et de l'autre, les tableaux néoromantiques atteignent, désormais, des valeurs bien plus importantes que les œuvres de la période métaphysique¹²³. Quant aux prix obtenus pour les œuvres de ce groupe, on note un décalage considérable par rapport aux tableaux de la « période Rosenberg ». En janvier 1928, par exemple, le galeriste de ce nom achète les *Deux Archéologues* [Fagiolo / Baldacci 104], à Chirico, qui vient tout juste de les finir, pour FF 6.000. La toile *Chevaux percés de flèches* [Fagiolo / Baldacci 138] peut

André Breton et Louis Aragon, *Ci-gît Chirico*, février-mars 1928. Mise en scène à l'italienne, photographiée par Man Ray. © Centre Pompidou, Numéro d'inventaire : AM 1994-393 (5183).

donner un aperçu des marges bénéficiaires : Rosenberg l'acheta en décembre 1927 pour FF 3750 auprès de l'artiste et la revendit un an plus tard au galeriste de New York

121. Cf. *Catalogue des Tableaux Modernes. Pastels – Aquarelles – Gouaches – Dessins*. [Commissaire-priseur : Alphonse Bellier], Hôtel Drouot, 12 décembre 1927, Paris, lots 92 - 95.

122. Cf. Ensabella / Roos, *Les œuvres... op. cit.*, pour les détails.

123. En passant en revue les résultats des ventes aux enchères de l'an 1927 pour les tableaux métaphysiques, on verra osciller entre FF 1000 et 1800 les revenus, qui ont donc plus que doublé depuis 1924. Une exception est constituée par les FF 6500 atteints pour *La Tour* [Baldacci 36].

Valentine Dudensing pour FF 20.000.

La création picturale de la seconde moitié des années 20 n'est pas seulement célébrée par des critiques tel Waldemar George. Vitrac, un surréaliste, certes dissident, ne lui refuse point son hommage : « Rien ne m'autorise à douter de l'œuvre récente de Chirico. Rien. Au contraire »¹²⁴.

Alors que Rosenberg expose cette œuvre récente, comme rapporté plus haut, les surréalistes organisent une contre-exposition, rigoureusement limitée aux tableaux métaphysiques. Waldemar George intervient âprement en faveur de son protégé :

Je ne vais pas jusqu'à accuser ces Messieurs de la Galerie Surréaliste d'avoir voulu réaliser un coup de bourse sur Georges de Chirico, dont ils détiennent plusieurs toiles acquises en 1921 et 1922, c'est-à-dire à l'époque où l'artiste vivait en Italie. Je ne les accuse point d'avoir tablé sur la raréfaction susceptible de provoquer une hausse. Je proteste seulement contre une exposition faite contre le gré de l'artiste et accompagnée de commentaires calomnieux¹²⁵.

Un modèle d'argumentation, que l'on retrouve d'ailleurs, chez Chirico lui-même, comme on a déjà pu le voir. Quant aux motivations des surréalistes, selon l'artiste, c'est sa présence et ses nouveaux tableaux qui ont entravé leurs louches spéculations autour de son œuvre de jeunesse :

C'est pourquoi les surréalistes décidèrent d'entreprendre, sur une vaste échelle, le boycottage de ma nouvelle production ; lorsqu'en 1926 [sic !] je fis une exposition à la galerie de Léonce Rosenberg, ils en organisèrent immédiatement une des tableaux métaphysiques qu'ils possédaient, dans une boutique qu'ils avaient ouverte rue Jacques-

Callot. Dans cette dernière exposition, mes tableaux furent placés au milieu d'une collection de sculptures nègres et d'objets dits surréalistes ; ils publièrent ensuite un catalogue-préface d'un ton complètement idiot écrit par ce même Aragon qui, aujourd'hui, à ce que j'ai entendu dire, aspire à s'asseoir parmi les Immortels de l'Académie française. La préface était une sorte de pamphlet qui était consacré plus à dire du mal de la peinture que j'exposais à la galerie Rosenberg qu'à dire du bien de celle qu'exposaient les surréalistes. [*Mémoires*, pp. 141-142].

Pour Aragon, de fait, il s'agit d'autre chose. Son pamphlet, à l'incipit en majuscules "*PROPRIÉTÉS À VENDRE*", aboutit à la problématique des titres chez Chirico. Pour les historiens de l'art, les titres sont d'énorme importance lorsqu'il s'agit d'établir une chronologie concise des œuvres, de les interpréter et de suivre le développement intellectuel de l'artiste. Pour les surréalistes, le titre, comme a expliqué Breton en 1928, est « seul capable de traduire [...] les préoccupations qui se sont fait jour dans le tableau qu'il désigne [...] »¹²⁶.

Dans la version-livre de *Le Surréalisme et la peinture*, dont le volume a paru en 1928, en effet, Breton ne se contente plus

124. Roger Vitrac, *Georges de Chirico* [Les peintres français nouveaux, N° 29], Librairie Gallimard - Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1927, p. 11.

125. Waldemar George, *Genèse d'une exposition*, in *La Patrie*, Troisième Année, N° 4 André 3, 22 février 1928, Paris, p. 2.

126. André Breton, *Le Surréalisme ...*, 1928, *op. cit.*, p. 38.

de répéter sa condamnation publiée déjà dans *La Révolution surréaliste* en 1926. Il y ajoute, aussi, un autre thème dans une longue note en bas de page : les titres des tableaux. Ce nouveau débat prend racine dans un épisode d'octobre 1927. Dans le numéro double 9-10 de *La Révolution surréaliste*, une toile métaphysique a été reproduite, avec la légende : « Le Rêve transformé - Chirico [Baldacci 43] »¹²⁷. La réaction de Chirico, inhabituellement brusque, se manifeste par une « Lettre ouverte » parue dans *L'Intransigeant* du 23 octobre :

Messieurs, j'ai recours à votre obligeance pour vous prier de faire savoir que l'interprétation poétique de mes toiles reproduits dans différents numéros d'une revue littéraire est arbitraire et abusive. En particulier ma nature morte (tête de Jupiter, avec bananes et ananas), que le dernier numéro de la revue en question donne comme s'intitulant *Le Rêve renversé*, n'a jamais reçu de moi de titre aussi saugrenu, et je me demande à quelle fin on débaptise des tableaux qu'il appartient à moi seul de dénommer. Il nous paraît certain que le peintre seul a droit de baptême sur son œuvre. Mais les littérateurs aiment bien torturer tableaux, lois scientifiques, sociologie, etc..., pour justifier leurs idées¹²⁸.

Citant cette « lettre » de 1927, Breton riposte, l'année suivante, sur un ton particulièrement hargneux :

De sous les pierres qui le recouvrent et que nous continuerons à lui jeter s'élève tristement cette voix de vipère. Quoi que lui aient soufflé les autres morts qui l'entourent, Chirico sait bien que si, dans *La Révolution surréaliste*, nous avons reproduit le tableau dont il s'agit sous le titre : *Le Rêve transformé* (et non : ren-

versé), comme je continue à le faire ici, c'est que de son propre aveu il visa naguère à tout autre chose qu'à grouper dans un tableau, d'une manière arbitraire et abusive, une tête en plâtre, sur un décor en carton-pâte, devant des fruits en gomme à effacer. Le titre : *Le Rêve transformé*, que nous avons respecté parce que tel il figure au dos de la toile, s'il peut être imputé à quelqu'un d'autre que Chirico, lequel avant 1917 s'est remis souvent du soin de dénommer ses tableaux à Apollinaire, et a fort bien fait, (une trouvaille malheureuse d'Apollinaire, dans ce domaine, valant toutes les trouvailles « heureuses » que Chirico a eues par la suite), un tel titre est seul capable de traduire, bien ou mal je le répète, mais de traduire, les préoccupations qui se sont fait jour dans le tableau qu'il désigne et que Chirico, insulteur de sa jeunesse, entreprend aujourd'hui de nous divulguer dans un langage de boue. À quelle fin « débaptiserait-on » ses tableaux (s'il était vrai qu'on les débaptisât) ? - À seule fin, Monsieur, de vous faire souvenir que le tablier que vous portez pour peindre et *pour vendre*, en 1927, ne nous dérobe pas absolument quelques phrases que vous avez écrites il y a quatorze ans, et que je me permets de vous rappeler :

“Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle, il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain : le bon sens

127. [Reproduction], in *La Révolution surréaliste*, Troisième année, N° 9-10, 1er octobre 1927, Paris, p. 6.

128. “*Les Lettres*”, in *L'Intransigeant*, 48e Année, N° 17535, 23 octobre 1927, Paris, p. 2.

*et la logique y feront défaut. De cette façon, elle s'approchera du rêve et de la mentalité enfantine »*¹²⁹.

Breton réclame donc le droit, non dans un cas concret, mais tout de même hypothétiquement, de donner à un tableau métaphysique un nouveau titre au cas où celui-ci correspondrait plus étroitement à l'esprit du jeune Chirico. Si la question du changement de titre devait s'adresser aussi directement à l'artiste, la réponse aurait été évidente : par de simples désignations descriptives, le peintre comptait prévenir une lecture 'surréaliste' de ses œuvres, les protéger contre les interprétations erronées. Ce n'est tout de même qu'après la rupture avec la « bande Breton » que Chirico se mit à exécuter les titres genre 'proto-surréaliste', même si, jadis, ceux-ci ont pu être inventés par lui-même, par Apollinaire ou Paul Guillaume. Abondamment citée à ce sujet, est sa demande du 5 décembre 1927 à ce dernier marchand d'art :

Quant à la question des titres je vous serai bien obligé de ne pas trop continuer, pour mes toiles actuelles, le genre de titres d'avant la guerre : par exemple vous avez intitulé un tableau de moi « *le printemps du destin* » [Fagiolo / Baldacci 166] ; or la toile je l'ai appelée *paysage dans une chambre* et c'est justement ce titre qui explique l'atmosphère métaphysique et lyrique du tableau ; je trouve qu'il y a déjà assez de confusion et de malentendus à propos du contenu poétique de ma peinture pour ne pas l'augmenter avec des titres qui souvent, je trouve, ne se lient pas trop avec elle. [LdC 415]

D'autre part, même le Chirico 'mûr' n'a pas entièrement rejeté de telles dénominations

fantastiques, bien au contraire. Une quantité d'ironie, d'irritation du spectateur, de suggestion de sens énigmatique, semble toujours voulue. Cette continuité est attestée par l'histoire du titre *Vendredi Saint* [Baldacci 099] pour une toile de 1915. En mars 1931, Cocteau demande à Savinio la faveur d'interroger son frère sur « le titre du tableau que je possède : les 2 pommes et l'œuf »¹³⁰. Chirico répond le 1^{er} avril :

le titre de votre tableau, je ne sais pas, j'en ai pas mis ; on pourrait l'appeler « *Vendredi Saint* », mais en général j'ai horreur de ces titres abracadabrants et saugrenus que les Surréalistes, et certains marchands plus royalistes que le roi, ont appliqués à mes anciennes toiles¹³¹.

Or, quel est le motif du choix spontané de ce titre ? Une simple coïncidence de dates ! Le 1^{er} avril 1931, quand Chirico répond à Cocteau, est un mercredi de semaine sainte. La missive parvient à Cocteau le lendemain, jeudi, et donc, selon sa propre narration, « la veille du Vendredi-Saint »¹³².

Par sa « Lettre ouverte » d'octobre 1927, Chirico a commencé à élargir considéra-

129. André Breton, *Le Surréalisme ...*, 1928, *op. cit.*, p. 37-38, note.

130. La lettre se trouve reproduite en fac-similé in Alessandro Tinterri, *Il teatro: 'immaginario, fantastico e concreto'*, in *De Chirico - gli anni Trenta*. [Catalogo, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco], Edizioni Gabriele Mazzotta, Milan - Galleria dello Scudo / Museo di Castelvecchio, 13 décembre 1998 - 28 février 1999, Vérone, p. 229.

131. La lettre se trouve reproduite en fac-similé in Fagiolo / Baldacci, p. 580, avec transcription à p. 581.

132. Cf. Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte. Le mystère laïc - Des Beaux-Arts considérées comme un assassinat*, [Précédé d'une introduction par Bernard Grasset], Editions Bernard Grasset, Paris, 1932, p. 229.

blement le cercle des auteurs de titres. Depuis, il affirme qu'avec le marchand d'art, les surréalistes ont également attribué des titres inventés à une série de ses toiles. Dans une lettre à Donatien Roy de Nantes, père de son ami Pierre Roy et alors propriétaire d'un tableau métaphysique [Baldacci 123], il déclare le 15 février 1928 :

Quand [sic !] aux titres dont vous me demandez l'explication il faut que je vous dise que la plu part [sic !] des titres abracadabrants dont mes tableaux (surtout les anciens) sont affublés, ne m'appartiennent pas ; ils sont été appliqué [sic !] par mon marchand Paul Guillaume et par le groupe des Surréalistes ; le titre que je désirais donner à cette toile, arbitrairement nommé « Magie de la nuit » est « Les biscuits de Ferrare »¹³³.

La dénomination *Magie de la nuit* comme titre d'un tableau est documentée pour la première fois dans le catalogue de l'« Exposition Giorgio de Chirico » de 1922 mise en place à la galerie Paul Guillaume. Il paraît donc plausible que le marchand d'art en soit aussi l'auteur. Cependant, est toujours ouverte la question de savoir quelles dénominations ont réellement pu être inventées par les surréalistes.

Aragon a été le premier à revendiquer d'avoir 'rebaptisé' quelques toiles. Dans sa *Préface-pamphlet* au catalogue de l'exposition Chirico de 1928, on peut lire :

PROPRIÉTÉS À VENDRE, oui, tant que cette idée a cours. Je me suis faite de la propriété une certaine conception expérimentale, dont les dégoûts ont leur part. [...]. Il y a encore des hommes, qui courent les rues très fiers, se réclamant de ce qui leur a passé par la caboche. Philosostes, cirtophes. Exemple : Georges De Chirico.

Il est curieux qu'un homme se préoccupe de ce qui s'est détaché de lui. [...]. Notre peintre protesta récemment parce qu'une revue publiait, en reproduction, un de ces tableaux avec un titre apocryphe. Il y aurait à parler des titres. Et particulièrement des titres chiriquiens. Les uns dictés par Apollinaire, les autres écrits par Paul Guillaume (ces derniers souvent remarquables). [...]. De la peinture ancienne de Chirico naît une mythologie et meurt Chirico même. C'est justice. [...]. Il n'y a qu'à voir les dernières productions d'un peintre qui fut le théâtre, et quel théâtre, de tout ce qui se passait de grand au monde, le reflet d'inconnaissable d'une époque, pour apercevoir sainement le peu de droits du fabricant sur ses visions antérieures. D'ailleurs n'ai-je pas pour moi, charmante dérision, la législation courante ?

Possesseur du plus beau Chirico connu, ou Raphaël pour flatter les maniaques, n'ai-je pas toute licence pour le *corriger* ? [...].

Je change donc, deux points, le titre de ses tableaux¹³⁴.

Cette retentissante ouverture est suivie de l'énumération des 18 œuvres à présent exposées. L'effort rhétorique justifie quand même la question de savoir quels titres fu-

133. Dans sa lettre du 29 juin 1959 à James Th. Soby, la galeriste bâloise Marie-Suzanne Feigel citait textuellement ce passage d'après l'original dans sa propriété ; *Museum of Modern Art*, New York, *James Thrall Soby Papers*, JTS - II. B. 9. Nos remerciements vont à Nicol Maria Mocchi pour nous l'avoir signalé.

134. *Ceuvres anciennes de Georges de Chirico* [Catalogue. Préface de Louis Aragon], Galerie Surréaliste, 15 février – 1er mars 1928, Paris, n. p.

rent effectivement inventés *ad hoc* par Aragon. Il ne peut se traiter que de dénominations *non* documentées avant 1928. Prenant ce critère comme point de départ, on constate avec surprise que seulement quatre des 18 titres du catalogue entrent en ligne de compte : 1. *Le Pessimisme ancien* [Baldacci 30], 6. *La Société des Nations* [œuvre non identifiée], 13. *La Petite fleur bleue* [œuvre non identifiée] et 17. *Le Triomphe de l'impie* [œuvre non identifiée]. L'écart entre les attentes alimentées par les prétentions d'Aragon et le résultat effectif d'un examen des faits ne pourrait être plus grand.

Après ce constat plutôt décevant, la question s'impose de savoir quels titres peuvent encore avoir été éventuellement inventés par les surréalistes. Ou bien s'agit-il d'un autre mythe ? Il est tout simplement impossible de leur attribuer la paternité des titres documentés jusqu'en 1922, c'est-à-dire incluant l'exposition chez Paul Guillaume en mars. En outre, les titres simples, du genre descriptif, n'entrent pas plus en ligne de compte que les dénominations qui correspondent, évidemment, à la poétique du jeune Chirico ou se conforment à l'étiquetage d'une de ses nombreuses esquisses.

Compte tenu de ces critères, il resterait, à part les quatre titres attribuables à Aragon, à peine plus qu'une douzaine de dénominations qui pourraient avoir été créées par un des surréalistes. Cependant, la preuve s'avère d'autant plus difficile que jusqu'ici, nous ne connaissons que dans *un seul cas* le titre original ainsi que le titre nouveau : il s'agit de *Les Joies et les énigmes d'une heure étrange*, qu'Aragon rebaptisa *Le Pessimisme ancien*, en 1928, comme on vient de le voir¹³⁵. Notre ignorance est due, en particulier, au fait que Chirico n'a pas toujours écrit, au verso des tableaux, de façon systématique et dans les meilleurs délais, ses titres à lui.

Lors de l'exposition « Œuvres anciennes de Georges de Chirico », les surréalistes ont même fait un pas de plus dans le jeu de confusion autour du signifiant et du signifié. Tandis qu'Aragon ne prétendait que de changer les titres aux tableaux réels, Raymond Queneau, lui, dans sa 'recension', prend le chemin inverse. Il se sert des dénominations correctes de toiles existantes, tout en leur imposant une iconographie nouvelle, plus appropriée aux exigences du mouvement¹³⁶. Ces deux procédés surréalistes ont sensiblement contribué à ce que, à maintes reprises, dans les décennies suivantes, la question se pose quant à savoir quels titres vont avec quelles toiles.

XIV. Une pierre tombale : « *Ci-gît Chirico* ».

En avril 1932, la revue *Formes* publie un article sans merci, intitulé *Vie et mort de Chirico*, qui commence comme suit :

Chirico, cet artiste météore, a traversé le monde de la peinture et de la poésie, comme une flèche irradiante.

Ce peintre qui a créé mieux qu'un style : une vision, appartient désormais au passé. Chirico est un cadavre vivant, un spectre, dont les yeux morts ont cessé de voir¹³⁷.

135. Sur un autre cas, sans doute quelque peu différent, cf. Gerd Roos, *Wie lautet der Titel eines Hauptwerks von Giorgio de Chirico aus dem Jahre 1914: « L'Énigme d'une journée » oder « L'Énigme d'une joie » ? Eine Hypothese*, in *StudiOnline*, Archivio dell'Arte metafisica, Quatrième année, N° 7-8, 1er janvier - 31 décembre 2017, Milan, p. 57-62.

136. Raymond Queneau, *À propos de l'exposition Giorgio de Chirico à la Galerie Surréaliste (15 février - 1er mars 1928)*, in *La Révolution surréaliste*, Quatrième année, N° 11, 15 mars 1928, Paris, p. 42.

137. Waldemar George, *Vie et mort de Chirico*, in *Formes*, avril 1932, Paris, pp. 129-134; ici p. 129.

Il est remarquable qu'un tel « avis de décès » ne soit pas issu de la plume d'un des surréalistes, mais d'un héraut de la « période Rosenberg » par excellence, à savoir Waldemar George. Pas plus que la réorientation de l'artiste autour de 1920 ne s'avère acceptable pour la « bande Breton », pas davantage le critique ne sut comprendre le changement de style survenu autour de 1930. Et il est, d'ailleurs, frappant qu'également déçus par leur idole, ces récepteurs si différents aient recours à des métaphores identiques. Breton et Aragon lui fabriquent même une « pierre tombale », visant à tourner le peintre en dérision. À ce propos, dans ses *Mémoires*, faisant référence à la contre-exposition susnommée de février 1928, Chirico écrit, sur un ton moqueur :

Leur stupidité finit par leur faire commettre des actes de ce genre : lorsque s'ouvrirent, à peu près en même temps, mon exposition à la galerie Rosenberg et celle de mes tableaux métaphysiques organisée par les surréalistes dans leur galerie de la rue Jacques-Callot, ils installèrent dans la vitrine de cette dernière galerie une sorte de parodie des peintures que j'exposais chez Léonce Rosenberg ; c'est ainsi que, par exemple, pour représenter mes tableaux figurant des chevaux sur le bord de la mer, ils avaient acheté dans un bazar de ces petits chevaux de caoutchouc que l'on donne comme jouets aux enfants, et qu'ils les avaient placés sur un petit tas de sable, avec quelques petits cailloux tout autour, tandis que derrière, un morceau de papier bleu devait vouloir se faire passer pour la mer. Pour parodier les tableaux que j'avais intitulés *meubles en plein air*, ils avaient exposé de ces meubles de poupée qui se vendent chez les marchands de jouets. Et cependant, le ré-

sultat de tout cela fut que cette parodie organisée dans la vitrine de la galerie surréaliste donna une grande publicité à mon exposition chez Rosenberg et que je vendis beaucoup de toiles - résultat qui provoqua un accès de bile au soi-disant poète André Breton et à sa bande. [*Mémoires*, p. 142]

Nous ne connaissons aucune photographie qui corresponde à cette description. En revanche, nous connaissons l'image, publiée dans *La Révolution surréaliste* du 15 mars 1928, d'une mise en scène analogue, conçue comme pierre tombale visuelle : « Ci-gît Chirico ». En réalité, il s'agit d'un arrangement très particulier, ce qu'en allemand on appelle une « Guckkastenbühne », composé par Breton et Aragon et puis photographié par Man Ray. Dans cette scène à l'italienne, on discerne aisément des renvois ironiques à l'iconographie des années 10 et 20. Au premier plan à gauche, par exemple, est placé un cavalier avec un chapeau à bicornes, un jouet pour enfants, sans aucun doute lisible comme référence aux monuments équestres turinois dans les soi-disant *Places d'Italie*. Une évidente allusion au côté 'italien' de l'artiste est aussi la Tour penchée de Pise, couleur blanc-de-neige, souvenir touristique plutôt kitsch. Au centre, se trouvent les meubles mentionnés par Chirico dans sa description, qui moquent son iconographie actuelle. Une analyse complète de tous les éléments de l'arrangement restant encore à faire, son message ne laisse toutefois rien à désirer en matière de clarté.

La clef idéologique, ou plus précisément, le point de référence esthétique de cette pierre tombale se trouve à gauche, au premier plan : une simple machine à coudre à usage domestique, évidente allusion à Lau-

tréamont : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ».

Quoique l'artiste, à leurs yeux, soit irrévocablement mort et enterré, les surréalistes reconnaissent donc à Chirico l'incontestable mérite d'avoir, à maintes reprises, rendu visible ce concept esthétique. En ce qui concerne le traitement de son 'héritage' ma-

tériel, par contre, c'est-à-dire les peintures et dessins métaphysiques, dont bon nombre se trouvait dans leur propriété, la décennie suivante, de 1928 à 1938, se caractérise par deux mots-clés : exploitation commerciale et propagande esthétique. Mais cela est une autre histoire.

Gerd Roos et Martin Weidlich