



HAL
open science

Quand Hartung ne connaissait pas la crise

Sophie Cras

► **To cite this version:**

Sophie Cras. Quand Hartung ne connaissait pas la crise. Thomas Kirchner; Antje Kramer-Mallordy; Martin Schieder. Hans Hartung et l'abstraction. "Réalité autre, mais réalité quand même", les presses du réel, pp.214-231, 2020, 9782378961398 2378961391. hal-03192120

HAL Id: hal-03192120

<https://hal.science/hal-03192120>

Submitted on 8 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sophie Cras

Quand Hartung ne connaissait pas la crise

Les artistes face au succès

L'histoire de l'art n'est pas toujours tendre avec les artistes touchés par les faveurs du marché. L'après-guerre, qui marqua un tournant dans la reconnaissance publique des avant-gardes autrefois méprisées, en fit particulièrement les frais¹. À l'automne 1957, lorsque Michel Ragon fait le « bilan » financier et critique d'une décennie d'art abstrait, c'est avec une certaine amertume qu'il s'étonne de son succès soudain : « [L]art abstrait que nous avons trouvé inconnu des foules, honni par les marchands et la plupart des critiques, ridiculisé dans la presse, invendable et invendu [...] est maintenant journalisé, romancé, recensé, caricaturé. On l'enlève aux enchères. Tout le monde en veut² ». Loin de se féliciter de la reconnaissance commerciale des artistes qu'il a longtemps défendus, il se désole que cette consécration par le marché sonne la fin d'une période d'innovations et précipite une chute de la qualité des œuvres : « L'art abstrait », poursuit-il, « oui bien sûr, je l'aime toujours, mais je le préférerais quand il était frais. Il commence à sentir mauvais³ ».

Dès le tournant des années 1960, il est de bon ton de dénoncer le caractère répétitif, standardisé et ennuyeux d'une scène parisienne victime de son succès commercial, au point que la crise qui touche durement le marché parisien en 1962 est perçue par de nombreux observateurs comme un assainissement nécessaire⁴. Le lieu commun critique se mue en *leitmotiv* de l'histoire sociale de l'art alors en pleine éclosion. Dans sa monographie sur Picasso parue en 1965, John Berger affirme ainsi que : « L'originalité et la qualité de la peinture de Picasso commencent à fléchir à mesure que sa célébrité entraîne un accroissement de la demande, qu'il ne peut satisfaire qu'au détriment de son art⁵ ». Ce lien entre assimilation

¹ L'importante expansion du marché de l'art parisien après la Libération est aujourd'hui bien documentée. À la suite des travaux fondateurs de Raymonde Moulin, la thèse de Julie Verlaine a confirmé une chronologie qui voit la montée en puissance et la spécialisation des galeries parisiennes entre 1946 et 1952, puis la hausse brutale et la stabilisation au sommet des prix entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960, avant que la crise de 1962 ne vienne durablement affecter et reconfigurer le marché. Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Edition de Minuit, 1967 ; Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris, Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

² Michel Ragon, « Petit bilan pour tous », *Cimaise*, septembre-octobre 1957, vol.5, n° 1, p. 20. Voir aussi Pierre Restany, qui dans le même numéro parle d'une « répétition furieuse et insensée de plats cuisinés en série, tachistes à souhait ». Pierre Restany, « Le geste et le rythme », *ibid.*, p. 30.

³ Michel Ragon, « Petit bilan pour tous », *ibid.*, p.21

⁴ Voir la célèbre lettre ouverte publiée par le marchand Daniel Cordier, 1964, reproduite dans *Donations Daniel Cordier, le regard d'un amateur*, Paris, Centre Pompidou, 1989, p. 531-532. Pour une analyse détaillée de ce contexte : Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Burlington, VT: Ashgate, 2009, notamment p. 245 et suivantes.

⁵ John Berger, *La réussite et l'échec de Picasso* (1965, trad. française de 1968), cité par Dorothea Dietrich,

par le marché et déclin artistique, par le passage d'une logique de l'offre à celle d'une simple réponse à la demande, a perduré dans l'histoire de l'art ultérieure. Serge Guilbaut soutient ainsi, au sujet de la scène abstraite américaine, que « [l]a société de consommation en donnant le succès à l'abstraction lui enlevait par la même occasion sa signification. La cage d'or était maintenant vide⁶ ». À l'appui de ce jugement, il présente des arguments très similaires à ceux de Michel Ragon ou Pierre Restany dans les années 1950 : « Leur création », écrit-il des artistes abstraits passés de la pauvreté des années 1940 au confort des ventes dix ans plus tard, « n'était même plus sous-tendue par l'ancienne aliénation productrice qu'ils chérissaient. Celle-ci était devenue pour beaucoup, l'aliénation du travail à la chaîne de luxe, avec ses récompenses et ses névroses⁷. » Le succès commercial aurait incité les artistes à répéter à outrance un style vendeur, à travailler sur commande, sur des formats plus vastes et coûteux ; davantage encore, il les aurait privés de la marginalité sociale favorable à l'éclosion de l'innovation. Aujourd'hui encore, l'historiographie – et plus particulièrement l'histoire sociale de l'art – est largement empreinte de cette idée ; le succès fulgurant de l'École de Paris sur le marché de l'art parisien à la fin des années 1950 l'aurait-il « condamnée à mort », pour reprendre une expression de Natalie Adamson⁸ ?

Une telle conception est redevable de présupposés idéologiques souvent passés sous silence, et parfois contradictoires. D'un côté, associer participation à la société marchande et compromission artistique renvoie à une lecture courante dans les années 1950-1960 de la célèbre position de Marx sur le travail productif et improductif :

« Milton a produit *Paradise lost* ainsi qu'un ver à soie produit de la soie : comme une manifestation de sa nature. Plus tard, il vendit son produit pour 5£ et devint ainsi marchand. [...] Une chanteuse qui chante comme un oiseau est un travailleur improductif.

« Nouvelles façons de voir, nouvelles façons de regarder : John Berger », dans Neil McWilliam, Constance Moreteau et Johanne Lamoureux (dir.), *Histoires sociales de l'art. Une anthologie critique*, 2 tomes, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p. 376. L'argument est similaire chez Theodor Adorno : « Le destin des expressionnistes nous fournit sociologiquement l'exemple du primat du concept bourgeois de profession sur le pur besoin de s'exprimer qui, bien que naïvement et de façon diluée, les inspirait. Dans la société bourgeoise, les artistes, comme tous les producteurs intellectuels, sont contraints de continuer dès qu'ils se sont fait reconnaître en tant qu'artistes. Des expressionnistes en retraite ont volontiers choisi des thèmes commerciaux prometteurs. Le manque de nécessité immanente à produire, alors que la contrainte économique exige de le faire, se répercute sur le produit sous forme d'indifférence objective. » Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 317.

⁶ Serge Guilbaut, « Le marketing de l'expressivité à New York au cours des années cinquante », dans Laurence Bertrand Dorléac (Dir.), *Le Commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1992, p. 282.

⁷ *Ibid.*

⁸ Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris*, op. cit. Le dernier chapitre s'intitule « Is the Ecole de Paris Condemned to Death ? ».

Lorsqu'elle vend son chant, elle est salariée ou marchande⁹. »

D'un autre côté, en estimant que la réussite commerciale compromet la qualité de l'art, les observateurs s'appuyaient souvent sur un présupposé fondamentalement libéral : la pauvreté et la concurrence des artistes débutants les inciteraient à se dépasser, tandis que le succès, synonyme de rente et de monopole, pousserait à la facilité et à la médiocrité.

Rares sont les occasions de mettre ces postulats à l'épreuve du processus créatif lui-même, auquel les études sur le marché de l'art demeurent largement étrangères. Les archives de Hans Hartung recèlent, en ce sens, des documents précieux permettant de risquer un regard sur la manière dont les aléas commerciaux affectent la création¹⁰. L'artiste est en première ligne des débats sur le possible déclin d'une abstraction triomphante. Après avoir connu dans l'avant et l'immédiat après-guerre une longue période de marginalité relative et de pauvreté, il a bénéficié à son tour de la hausse brutale des ventes et des prix au milieu des années 1950¹¹. En 1962, à l'issue d'une exposition qui devait être celle de la consécration, un conflit l'oppose à sa galerie – la Galerie de France, représentée par Myriam Prévot –, ce qui nécessite l'intervention d'un conseil juridique, Maître Suzanne Dreyfus. Ce recours suscite un échange de lettres exceptionnellement explicites sur la manière dont art et économie entrent en résonance à un moment clé de la carrière de l'artiste.

Des années de misère aux années fastes : infortunes et fortune de Hans Hartung

On connaît bien, notamment par son autobiographie, les difficultés financières dans lesquelles Hartung, pourtant issu d'un milieu bourgeois, s'est trouvé dans les années 1930¹². La guerre vient mettre un terme aux relations commerciales qu'il avait péniblement commencé à établir, et le laisse, comme il l'écrit dans une lettre de 1943, « sans possibilité d'exposer ou de vendre quelque chose¹³ ». À la Libération, sa situation n'est guère meilleure. Il a accumulé des dettes, des milliers de francs lui ont été confisqués en Espagne, et en tant qu'étranger, il ne peut

⁹ Karl Marx, « Matériaux pour l'« Economie » (1861-1865) », trad. Jean Malaquais et Maximilien Rubel, dans Karl Marx, *Œuvres II, Économie II*, éd. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1968, p. 393.

¹⁰ Sauf mention, les lettres, documents et coupures de presse cités ci-dessous sont issus des archives de la Fondation Hartung-Bergman.

¹¹ Voir l'autobiographie de Hans Hartung dans sa réédition récente : Hans Hartung, *Autoportrait*, rééd. Fondation Hartung-Bergman, Dijon, Les presses du réel, 2016.

¹² Trois circonstances particulières s'accumulent dans les années 1930 : premièrement, la mort de son père lui révèle que la fortune familiale a été considérablement dégradée par la guerre, l'inflation et la crise ; deuxièmement, les lois nazies l'empêchent de toucher la rente sur l'argent qu'il a placé en Allemagne ; troisièmement, enfin, le marché de l'art s'est dégradé, aussi bien en France qu'en Allemagne, et Hartung refuse de se livrer à une pratique plus rémunératrice. La correspondance confirme ces difficultés. Voir notamment les lettres à Will Grohmann en 1933-34 et celle du 22 août 1937.

¹³ Lettre de Hans Hartung à James Johnson Sweeney, janvier 1939.

prétendre au remboursement de ses frais d'évasion¹⁴. Sa déclaration d'impôt pour l'année 1944 est parlante. Il y est simplement inscrit : « Néant¹⁵ » (ill. 1).

On comprend l'amertume de Hartung à son retour de la guerre, diminué physiquement, plus ruiné encore qu'avant-guerre, et ayant perdu une grande partie de ses tableaux¹⁶. Il a « le sentiment, écrit-il, d'avoir été floué¹⁷ ». De nouveaux concurrents apparaissent dans un Paris transformé, où l'art abstrait est soudain porté par un marché de blanchiment et de spéculation. Ainsi les peintres Henri Goetz et Christine Boumeester écrivent-ils à Hartung en mars 1945 :

« Il faut revenir aussitôt que possible à Paris où nous avons tous été devancés par un tas de nouveaux peintres qui font de l'art abstrait, surréaliste et tout ce que l'on veut, (ou ne veut pas) et qui, grâce à l'absence de tout le monde, ont pu se frayer un chemin. Il y a très peu de temps tout le monde à Paris achetait des tableaux pour placer leur sous et la peinture se vendait comme des cacahuètes¹⁸. »

Telles sont les conditions qui président au succès de Hartung. Annie Claustres a montré comment l'artiste fut érigé en leader et précurseur de l'abstraction lyrique, par le biais d'une fabrication critique conforme aux attentes du moment. Elle insiste sur la rapidité de son succès : « L'année 1947 se révèle donc déterminante historiquement. La fulgurance du succès tardif de Hartung après-guerre impressionne [...] », écrit-elle, « [e]n deux ans, la réception critique de l'artiste, fort conséquente, atteint en effet un point d'acmé¹⁹ ». Mais ce succès de renommée ne s'accompagne pas immédiatement d'une aisance commerciale. Si, en 1949, les ventes de Hartung se portent mieux²⁰, il doit encore contracter des dettes²¹. Il ne peut vivre de son art et gagne sa vie comme courtier²². Il faut attendre les années 1950, et en particulier son

¹⁴ Brouillon de lettre n° 7029. Hartung y déplore les dettes qu'il a accumulées pendant la guerre et qu'il est incapable de rembourser : « Les mains vides et peu d'espoir de les gagner dans un temps proche. C'est dégoûtant. ». Voir aussi le brouillon d'une lettre de réclamation de Hans Hartung (n° 4333) et la lettre de l'Union des Évadés de France à Hartung du 14 septembre 1945.

¹⁵ Déclaration d'impôt pour l'année 1944 (n° 3362).

¹⁶ Voir la lettre d'Elisabeth Süssmilch à Hartung du 20 février 1944, dans laquelle elle confirme que les dizaines d'huiles laissées chez elle par Hartung ont été entièrement détruites. Voir également le document n° 3567 listant les œuvres détruites pendant la guerre.

¹⁷ H. Hartung, *Autoportrait*, op. cit., p. 223.

¹⁸ Lettre de Henri Goetz et Christine Boumeester à Hartung du 25 mars 1945. Je remercie Thomas Schlessler et Jean-Luc Uro d'avoir porté cette lettre à mon attention.

¹⁹ Annie Claustres, *Hans Hartung, Les Aléas d'une réception*, Dijon, Les presses du Réel, 2005, p.34. Dans la correspondance, on retrouve la perception de cette situation brusquement transformée. « Nous suivons votre ascension artistique et votre réussite dont nous nous réjouissons pour vous », écrit ainsi un amateur dès mars 1947 (lettre manuscrite C de Gabriel Froidure à Hartung, le 8 mars 1947). En décembre 1948, Roberta Gonzalez s'amuse de la « gloire naissante » de Hartung (lettre de Roberta Gonzalez à Hartung du 19 décembre 1948).

²⁰ Voir la liste des ventes de l'exposition, adressée par la Hanover Gallery, Londres à Hartung le 17 mai 1949 (n° 2360).

²¹ Voir la lettre de garantie de Hartung à Ranson : il lui laisse une toile (T49-6 (60-F)) en échange d'une dette de 100 000 francs à rembourser avant le 1^{er} août 1954 (n° 6951).

²² Hartung, *Autoportrait*, op. cit., p. 224-228.

entrée à la galerie de France, en 1956, pour que la situation financière de Hartung reflète la mesure de sa renommée critique. En trois ans, ses revenus quadruplent pour atteindre un pic autour de 1960²³. La presse l'érige en « vedette de l'art abstrait », et recommande d'investir dans ses œuvres dont les prix auraient été multipliés par six ou sept en dix ans (III. 2)²⁴. Citant nommément Hartung, un collectionneur regrette, toujours en 1962, que :

« Ceux [des peintres] qui ont la chance de vendre vivent trop bien ; je dis ça même de mes amis. J'aimerais bien connaître un peintre qui ne veuille pas une Jaguar, une villa sur la Côte d'Azur, ses trois mois à la montagne, son atelier à Paris et sa maison de campagne en Seine-et-Oise²⁵. »

La grande exposition d'œuvres nouvelles de Hartung prévue à la Galerie de France en 1962 suscite donc les attentes mais aussi la circonspection des observateurs.

La périlleuse exposition de 1962 : épanouissement artistique et crise économique

C'est qu'entre-temps, la crise de mai 1962 a bouleversé un marché désormais perçu comme inflationniste. Hartung, dont l'exposition est reportée à l'automne en l'attente d'une situation marchande plus favorable, doit prouver qu'il est une valeur sûre, qui ne s'effondrera pas avec le reste des peintres abstraits²⁶. « La position de l'artiste », lit-on dans la revue *Aujourd'hui : art et architecture*, « est un peu celle de l'alpiniste qui, ayant réussi l'escalade de certains sommets, est tenté de se dépasser pour essayer d'attendre des cimes encore invaincues²⁷. » Le critique Frédéric Mégret se veut confiant : la crise pourrait « remettre chacun à sa place et donner une échelle plus juste des valeurs ». En ce sens, l'exposition de Hartung à la Galerie de France « sera à coup sûr l'une des manifestations rassurantes de la saison, même et surtout si se confirme la crise dont on parle²⁸ ».

C'est dire si la pression est forte lorsque s'ouvre l'exposition de Hartung en octobre 1962 (III.

²³ Lettres de M. Prevot du 1^{er} février 1957, du 6 février 1958 et du 21 janvier 1959 communiquant à Hans Hartung les montants déclarés pour son compte pour l'année précédente. Dossier « Comptes GF par nous », Boîte 10 [GF 1956-64]. Si les montants absolus ne sont pas en tant que tels une source fiable, les variations permettent de donner une idée des tendances.

²⁴ « Echo des projets des galeries et musées parisiens pour la saison prochaine », *L'information*, 22 septembre 1962, p. non conservée (n° 4702). « Essai de cotation des œuvres dans les ventes publiques », *Le Peintre*, 15 janvier 1962, p.21.

²⁵ Pierre Fisson, « Le peintre et son marchand... », *Le Figaro littéraire*, 7 juillet 1962, p. 14.

²⁶ « La situation devenant mauvaise à la suite de la baisse de la bourse à Wall Street, nous décidâmes d'un commun accord [avec Hartung] de remettre l'exposition à une date ultérieure. » Lettre de M. Prevot à Hans Hartung du 12 avril 1963. Dossier sans titre, Boîte 10 [GF 1956-64].

²⁷ Simone Frigerio, « Les Expositions. Hartung », *Aujourd'hui, art et architecture*, n° 39, novembre 1962, p.36. (n° M41).

²⁸ Frédéric Mégret, « Hans Hartung à la Galerie de France », *Le Spectacle du Monde*, octobre 1962, p.93 (n° 4779).

3). Et combien est difficile son échec. Sur les cinquante-six œuvres exposées, seules six furent effectivement vendues à l'issue de l'exposition²⁹. L'écho de cette déconvenue parvient jusqu'en Allemagne, où la presse y voit la confirmation du sérieux revers rencontré par la scène parisienne. « Ce ne sont pas les artistes moyens », peut-on lire, « ce sont les plus célèbres, dont les œuvres sont ébranlées, ceux qui sortent de l'École de Paris : Hartung, Soulages, Poliakoff, Bissière [...]. Brusquement, personne ne veut dépenser tant d'argent pour un tableau. Certes, le Manessier dans la Galerie de France vaut 70.000 [...], le nouveau Hartung 55.000. Mais personne ne les achète³⁰ ».

Cette situation, qui intervient alors que la Galerie de France connaît, comme l'ensemble de la scène parisienne, une année critique, envenime les relations entre l'artiste et ses marchands. Les deux parties sont fondamentalement d'accord, toutefois, sur la qualité exceptionnelle des nouvelles œuvres présentées. La plupart des critiques le reconnaissent également. Ainsi Pierre Descargues écrit-il : « le peintre qu'on pouvait croire enfermé dans une technique et dont l'art semblait donner des signes de faiblesse, montrait [avec l'exposition d'octobre 1962] qu'il s'était renouvelé, qu'un redémarrage fougueux justifiait entièrement sa renommée, cette renommée qui avait été si lente à s'établir³¹ ». Loin de céder à la surproduction et à la répétition sous la pression d'un marché porteur, Hartung avait en réalité produit peu de toiles depuis la fin des années 1950, ce dont Myriam Prévot, à la Galerie de France, s'était désolée à de nombreuses reprises³². Elle décrit même les œuvres exposées en 1962 comme « les premières et les seules toiles que Hartung aient faites depuis 1957 », expliquant qu'« [é]tant donné qu'il n'avait pas fait de tableaux depuis des années et que jamais, à notre connaissance il n'avait fait rapidement un grand nombre de tableaux, rien ne permettait de supposer qu'il en irait autrement et qu'il produirait dans l'année à venir 150 à 200 tableaux nouveaux³³ ».

L'année 1962 est pour lui non seulement celle de l'explosion quantitative, mais aussi celle du plein épanouissement d'un nouveau style. Sur de grands formats, l'artiste expérimente des fonds sophistiqués, appliqués à la brosse ou pulvérisés à l'aide d'un équipement de carrossier

²⁹ Voir la liste « 1962. Ventes toiles Hartung » dans le dossier « Affaire GF/ Me Dreyfus, 1964 », Boîte 10 : GF 1956-64. À comparer avec la liste des œuvres exposées et le plan d'accrochage dans le dossier « HH. Expo perso n°42 / 1962, Galerie de France », Boîte 10 [GF 1956-64].

³⁰ « Le climat du marché d'art a changé », article sans référence traduit de l'allemand et envoyé par Hilge Mathiers à Myriam Prévot le 23 mars 1963, dont une copie est transmise à Hans Hartung. Dossier sans titre, Boîte 10 [GF 1956-64].

³¹ Pierre Descargues, « Hartung : Tout a changé depuis que... », *La Tribune de Lausanne*, 28 octobre 1962, p. 8.

³² Voir notamment la lettre de Myriam Prévot à Hartung et Anna-Eva Bergman du 27 août 1959 : « Ici [à la galerie] il y a pas mal de monde et beaucoup d'activités. Je manque, comme toujours, de toile de Hans et en suis bien malheureuse... ». Dossier sans titre, Boîte 10 [GF 1956-64].

³³ « Exposé à l'attention de Me Dreyfus » avec annotations de Hans Hartung, Dossier « Affaire GF/ Me Dreyfus, 1964 », Boîte 10 [GF 1956-64].

à air comprimé (III. 4). Les nuances de couleurs d'aspect industriel sont révélées par grattage. Loin des gestes calligraphiques qui l'avaient rendu célèbre, l'emploi de raclours larges à plusieurs tiges produit un effet mécanique (III. 5). La trace de la main s'éloigne au profit d'une esthétique manufacturée, pleinement en accord avec le goût le plus contemporain de ce début des années 1960, celui-là même qui célèbre alors l'art optique et cinétique, le Nouveau Réalisme et le Pop art.

Mais dans le contexte de crise de l'année 1962, le manque de ventes est du plus mauvais effet. Il ouvre la voie aux critiques déclinistes qui, au mépris des œuvres, associent Hartung à la chute d'une abstraction répétitive et surcotée.

Un conflit de prix

Si l'artiste et ses marchands s'accordent sur le constat – l'échec commercial des nouvelles toiles est inversement proportionnel à leur valeur esthétique, et est à mettre sur le compte de la grave crise qui affecte le marché dans son ensemble – ils s'opposent, toutefois, sur les mesures à prendre. Pour Myriam Prévot, il est impératif de revoir les prix des œuvres, imposés par l'artiste fort de sa consécration à la Biennale de Venise en 1960 :

« Sans arrêt, je t'ai supplié oralement et par écrit, de prendre en considération le fait que les prix établis par toi étaient beaucoup trop élevés, surtout en ce qui concernait les grandes toiles – admirables par ailleurs – que tu venais de faire. [...] Malheureusement tu ne l'as pas entendu ainsi et tu as continué à me demander d'appliquer des prix déjà trop élevés pour une période euphorique et qui devenaient absolument fictifs et illogiques pour une période de repli³⁴. »

Voyant dans le refus catégorique de Hartung de revoir ses prix le symptôme de son ignorance de « la vraie réalité actuelle³⁵ » du marché, elle lui fait parvenir une étude détaillée de la situation économique du monde de l'art, et de la sienne en particulier. Le document – qui n'a rien à envier aux manuels sur le marché de l'art disponibles aujourd'hui – émerveille par la franchise de son analyse, explorant avec précision les mécanismes de constructions socio-économiques de la valeur. Les collectionneurs, écrit-elle, sont des acheteurs influençables, souvent tournés vers la spéculation à court terme. Il faut donc « les “regonfler” sans arrêt car ils sont toujours prêts à brûler aujourd'hui ce qu'ils ont adoré hier³⁶ ». « A notre époque », poursuit-elle, « ce “regonflage” psychologique doit être effectué continuellement si l'on veut

³⁴ Lettre de M. Prévot à Hartung du 12 avril 1963, Dossier sans titre, Boîte 10 (GF 1956-64).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ « Étude par la Galerie de France du 10/12/62 », Dossier « HH. Expo perso n°42 / 1962, Galerie de France », Boîte 10 [GF 1956-64].

soutenir le marché et les prix des tableaux ». Or, « [l]es moyens à employer sont, tous, très onéreux » : outre l'organisation des expositions, elle cite la publicité, les commissions pour les intermédiaires, mais aussi les rabais consentis aux musées ou aux grands collectionneurs, les rachats en vente publique, les « cadeaux » offerts aux « personnalités du monde artistique », critiques, écrivains, ou conservateurs de musées. Ces frais sont détaillés dans un « Compte d'exploitation » envoyé à Hartung, qui doit lui donner une vision complète des dépenses réalisées par ses marchands pour son compte³⁷. Après une évaluation précise de la situation des marchés français et américains sur la base des résultats obtenus en ventes publiques pour des artistes comparables, elle conclut à la nécessité d'une baisse de prix. Elle l'explique :

« Il est malheureusement impossible de baisser les prix d'une manière trop voyante. Mais si H.H. veut conserver et agrandir son marché et son nom, il faut vendre. Il faut donc convenir, entre nous, de prix obtenables et, discrètement, laisser un certain nombre de personnes acquérir un certain nombre de toiles à ce prix là. Après quoi, en graduant savamment et progressivement par un certain nombre d'actions privées et spectaculaires, on arrivera, très probablement, à rendre réels les prix demandés aujourd'hui. Il est inutile d'ajouter que toute cette opération doit être menée avec le plus de doigté et de tact possible. »

Mais ces explications n'ont guère de prise sur Hartung. Lorsque Myriam Prévot insiste sur le « travail en commun³⁸ » effectué depuis des années, l'artiste revendique au contraire son indépendance vis-à-vis des contraintes commerciales de la galerie : « tu sembles me considérer comme un associé, écrit-il, ce qui n'est pas le cas, et n'ayant pas pris part aux bénéfices de votre Société dans le passé, je ne peux être concerné financièrement par les pertes et les difficultés que tu me relates³⁹. » Conscient de la valeur artistique de son travail, Hartung refuse de voir son destin lié à la conjoncture économique. Son succès financier récent, loin de le subordonner à son marché, l'autorise à s'en émanciper.

Hartung est prêt à des concessions, mais celles-ci ne sauraient porter sur les prix de ses œuvres. Une baisse de prix reviendrait en effet à admettre que, comme les jeunes peintres abstraits victimes de la crise, sa valorisation récente tenait à une bulle du marché, et ne reflétait pas la valeur artistique de son œuvre. À prix constant, Hartung accepte en revanche

³⁷ « Calcul des charges d'exploitation et des frais d'exploitation », document daté du 5/6/1963. Dossier sans titre, Boîte 10 [GF 1956-64].

³⁸ Lettre de Myriam Prévot à Suzanne Dreyfus du 16 juin 1963, Dossier sans titre, Boîte 10 (GF 1956-64). Elle parle également « d'activité commune » dans une lettre à Hartung du 7 mars 1963, Dossier sans titre, Boîte 10 [GF 1956-64].

³⁹ Lettre de Hans Hartung à Myriam Prévot, 11 juin 1963. Dossier « HH. Expo perso n° 42/1962, Galerie de France », Boîte 10 [GF 1956-64].

de baisser son propre revenu en abandonnant à sa galerie une commission bien plus importante, passant de 33% à 50% du prix de vente de ses œuvres⁴⁰. Sa situation financière désormais confortable lui permet de soutenir une baisse de revenu, voire une absence de ventes, qui lui paraît moins dommageable qu'une baisse des prix. On assiste donc, dans le cas de Hartung, à un phénomène inverse de celui que décrivent les critiques et historiens d'art. Le succès, loin de le lier servilement à ses collectionneurs et marchands, lui permet d'affirmer son indépendance.

Aisance matérielle et indépendance artistique

Durant cet épisode de 1962, Hartung s'applique à renverser le lien postulé par Serge Guilbaut entre « aliénation productrice⁴¹ » et inspiration créatrice. Certes, l'artiste n'a pas manqué de présenter son manque d'argent dans l'entre-deux-guerres comme un moteur de ses innovations picturales⁴². Mais en 1962, Hartung affirme que c'est désormais l'aisance financière qui lui donne les moyens de se dépasser et de renouveler sa pratique. C'est ce qu'il explique au critique Pierre Descargues, en visite dans la nouvelle maison qu'il s'est fait construire dans le 14^e arrondissement de Paris, et qui lui demande si la transformation de son style est à mettre sur le compte de ce nouvel espace, plus vaste et confortable :

« Je pense que c'est encore plus simple que ça : une sorte de confiance née de la tranquillité matérielle. Vois-tu, jusqu'à maintenant j'étais gêné par le souvenir des années difficiles où je ne pouvais pas me permettre de manquer une toile : c'était trop cher. Alors je me préparais au tableau. Je faisais des dizaines et des dizaines de gouaches, d'encres, de pastels où je cherchais mon tableau. Quand j'étais sûr de le posséder, quand je pensais que je ne pouvais plus me tromper, je le peignais. Cela m'a enfermé évidemment dans des thèmes. Puis le temps a fait que je me suis trouvé libre, que je n'ai plus compté avec les toiles. Alors j'ai osé⁴³. »

L'économie comme contrainte créative n'opère donc finalement pas que dans un seul sens : les revers de fortunes comme les succès marchands peuvent être transformés par l'artiste en un nouvel élan créatif, et la répétition stérile n'est pas la conséquence inéluctable des honneurs du marché. Dans la matérialité même des œuvres s'inscrivent les circonstances

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Serge Guilbaut, *op. cit.*, p. 282.

⁴² De nombreuses anecdotes en attestent. La série des « taches d'encres » des années 1930 serait ainsi née de l'usage opportuniste du papier et de l'encre gracieusement fournis par le café du Dôme à ses consommateurs, à une époque où l'artiste n'a guère les moyens d'acquérir du matériel pour travailler. Il explique de même sa pratique du remploi de supports pour de nouvelles œuvres en sacrifiant d'anciennes, et celle du report des esquisses pour économiser les toiles. Hartung, *Autoportrait, op. cit.*, p. 157, 173 et 148 respectivement.

⁴³ Pierre Descargues, « Hartung : Tout a changé depuis que... », *op. cit.*

économiques nouvelles qui y ont présidé : les expérimentations à même les toiles grands formats sans crainte de la dépense ; les peintures vinyliques puis acryliques au temps de séchage parfaitement maîtrisé ; les fonds élaborés grâce à l'aide d'assistants rémunérés, indispensables à un artiste revenu handicapé de la guerre. Le confort financier durement acquis peut être gage d'indépendance et d'ambition, tel est le message porté par Hartung, et relayé avec enthousiasme par Pierre Descargues :

« Au moment où une campagne de courtiers et de pseudo-marchands publie partout que la peinture abstraite est finie, qu'elle ne se vend plus, l'exposition Hartung est un réconfort et apporte de la clarté dans ce débat : qu'est-ce que ça peut bien faire que des marchands n'arrivent plus à vendre les peintures abstraites des femmes du monde et des figuratifs ralliés par opportunisme ? [...] Grâce à leur déconfiture, nous allons maintenant y voir clair, retrouver les hiérarchies. Hartung est et demeurera au premier rang⁴⁴. »

Que les artistes de moindre envergure s'effondrent : la prééminence de Hartung n'en sera que plus criante. Pour le critique comme pour l'artiste, les valeurs esthétiques ne sauraient fluctuer avec celles du marché : elles ont une puissance normative. Hartung ne connaît pas la crise, il ne saurait la connaître.

⁴⁴ *Ibid.*