



HAL
open science

Le prix du marché. Hans Hartung à la galerie Louis Carré (1950-1954)

Julie Verlaine

► **To cite this version:**

Julie Verlaine. Le prix du marché. Hans Hartung à la galerie Louis Carré (1950-1954). Hans Hartung et l'abstraction – “ Réalité autre, mais réalité quand même ”, Presses du réel / Fondation Hartung Bergman, p. 198-215., 2020, 978-2-37896-139-8. hal-03614225

HAL Id: hal-03614225

<https://paris1.hal.science/hal-03614225v1>

Submitted on 12 Jul 2022

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.

Julie Verlaine, « Le prix du marché. Hans Hartung à la galerie Louis Carré (1950-1954) », dans *Hans Hartung et l'abstraction – « Réalité autre, mais réalité quand même »*, Dijon, Presses du réel / Fondation Hartung Bergman, 2020, p. 198-215.

Parmi les domaines encore trop méconnus de la carrière de Hans Hartung figurent la commercialisation de ses toiles, ses liens personnels et professionnels avec les marchands d'art, en France et à l'étranger, et plus généralement l'intégration progressive de son œuvre au marché de l'art, entendu au sens large, comme domaine d'activité (expositions, ventes) mais aussi comme espace de fabrication de la cote et de la décote¹. Au-delà des aspects strictement économétriques, l'étude des relations entre Hartung et le marché de l'art de son époque permet de soulever des questions essentielles, au croisement de l'artistique et du social, portant sur l'œuvre (l'évolution de la création se fait-elle en lien, ou sans lien, avec les perspectives de vente ?), sur l'artiste (quelles ont été ses conditions de vie et de création, quels sont les moments de précarité financière et ceux de relative sécurité ?) et sur la société (la hausse des ventes est un indice d'une évolution du goût de l'époque, ou du moins des collectionneurs avertis, en faveur de l'abstraction).

La présente étude choisit comme cadre temporel la période centrale, et charnière, dans la carrière de Hartung – du point de vue du marché de l'art, en tout cas – que sont les années 1948-1954. Après les immenses difficultés des années 1930 et 1940, dont l'expatriation, la marginalité, la guerre et la détresse morale ne sont que quelques mots-clefs, vient un temps de réinsertion, à Paris, dans un monde de l'art bouleversé par la guerre et transformé par l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes. Être abstrait n'a plus le même sens d'un point de vue à la fois esthétique et économique. Aux contacts ponctuels avec des petites galeries accueillant des expositions collectives et prenant une poignée d'œuvres en dépôt succède un rapprochement avec les « grandes » galeries parisiennes. Comme d'autres artistes proches de lui (en particulier Pierre Soulages et Gérard Schneider), Hartung trouve une place dans les circuits marchands internationaux de l'après-guerre, notamment grâce à l'entente d'exclusivité nouée avec Louis Carré, entre 1950 et 1954. Une étude précise de la nature des accords entre le marchand et l'artiste permet de comprendre pourquoi, pour le premier, cette relation était la plus intéressante, et comment, pour le second, cette situation a pu susciter de forts sentiments contradictoires : un intense soulagement, provoqué par une sécurité matérielle jamais connue jusque-là, et un puissant malaise, lié à la perte de contrôle sur le devenir de ses œuvres une fois sorties de l'atelier.

199

Hans Hartung « dans l'écurie Carré »

Les années 1948-1950 sont, dans la carrière de Hartung, un repère important – moins peut-être en termes de création et d'innovation plastiques, qu'en termes de reconnaissance dans le champ artistique. Il passe en effet progressivement du statut d'artiste abstrait, aîné mais néanmoins intégré à égalité dans les groupes abstraits exposant régulièrement selon des reconfigurations constantes, à celui d'artiste singulier,

à l'itinéraire complexe, forçant le respect, à qui sont offertes des expositions solo. De cette évolution, les expositions en galerie sont à la fois le révélateur et le moteur.

Après son retour à Paris, Hartung prend part à une multitude d'expositions collectives, peu décisives sur le plan commercial, mais essentielles dans la reconfiguration des sociabilités et des débats de l'après-guerre. Les directrices de galerie, Denise René, Eva Philippe (galerie du Luxembourg), Colette Allendy, Florence Bank (galerie des Deux-Îles) partagent une même représentation de leur activité comme ayant vocation à offrir un lieu, des cimaises et une tribune à ces groupes d'artistes abstraits cherchant à faire reconnaître la validité de leur démarche en pleine querelle esthétique entre tenants de la figuration et défenseurs de l'abstraction².

Il en va pour Hans Hartung comme pour de nombreux autres artistes abstraits en 1948-1949 : succédant aux recompositions incessantes et aux collectifs ponctuels, une fixation s'opère, qui se manifeste par un attachement plus fort (plus contractualisé également) des artistes dans « leur » galerie. Le cas de Denise René, avec Vasarely, Deyrolle, Dewasne, Jacobsen et Mortensen, bien connu³, est loin d'être le seul ; un même phénomène de « polarisation douce⁴ » se produit autour de Denise Breteau, de Florence Bank, ou encore de Gildo Caputo. À cet égard, l'association de Hans Hartung avec Louis Carré, à partir de 1950, ne saurait se comprendre sans la prise en compte de celle, plus informelle mais sans doute plus intense et sincère, nouée avec Lydia Conti dès le début de l'année 1947. C'est la première fois que l'artiste est associé intimement au programme d'expositions d'une galerie qui l'expose seul en février 1947, puis en février 1948, et avec Soulages et Schneider en juillet 1949. Il est alors considéré comme « lié » à « sa » galerie – quand bien même aucun contrat autre que moral ne semble jamais avoir été conclu.

200

Le personnage même de Lydia Conti, qui demeure assez mystérieux, ne ressemble pas à celui d'une femme d'affaires : qualifiée de « sous-papesse de la Centrale abstraite⁵ », elle a été présentée à Hartung par Madeleine Rousseau, probablement avant la guerre. Issue d'une riche famille, elle est mariée à un homme fortuné qui, dit-on alors, finance sa galerie. Dans le petit local qu'elle loue rue d'Argenson, elle convainc Hartung, Soulages et Schneider de la rejoindre et leur organise des expositions pendant deux années, avant que sa famille ne lui coupe les vivres et ne l'invite, selon l'expression de Hartung, à « retourner à des distractions moins dispendieuses que la direction d'une galerie d'art qui ne vendait pas une toile : par exemple de jouer au bridge⁶ ». Elle s'y refuse, mais est tout de même contrainte de mettre en sommeil sa galerie à partir de l'été 1949. Elle parvient à organiser deux nouvelles expositions au début de l'année 1950, l'une consacrée à Néjad, l'autre à Schneider : ce seront ses dernières manifestations rue d'Argenson.

Cette même dynamique collective, associant la destinée de Hartung à celles de Conti, Soulages et Schneider, est à l'origine de l'entrée chez Carré. Lydia Conti

a en effet trouvé un emploi de vendeuse au sein de cette galerie qui est alors l'une des plus grandes de Paris, tant par le volume des ventes, leur rayonnement international, que par le personnel employé. Alors que la plupart des petites galeries de l'époque fonctionnent sans employé ou presque, Louis Carré emploie un personnel pléthorique, plus d'une dizaine de personnes (à l'été 1955, treize personnes sont salariées par la galerie⁷). Les fonctions exercées par ces employés sont diverses et soulignent l'une des caractéristiques de la galerie, à savoir l'importance de ses « activités de profondeur⁸ », en parallèle des activités tournées vers le public. Outre le personnel d'accueil et d'entretien, il faut mentionner trois secrétaires, une bibliothécaire, et la directrice de la galerie, M^{me} Diane Foy, qui gère l'entreprise. La galerie est double : sa partie émergée, au rez-de-chaussée de l'avenue de Messine, comprend les salles d'exposition et une salle de réception, où officient les vendeuses (Mina Journot, Mila Gagarine et Lydia Conti jusqu'en 1952) ; au cinquième étage de l'immeuble se trouvent les bureaux et la bibliothèque, où sont entreposées les archives et la documentation.

Avec Daniel-Henry Kahnweiler (qui s'est cependant mis en retrait, au sein de la galerie Louise Leiris), et Aimé Maeght (qui a quitté la Côte d'Azur pour s'installer à Paris, rue de Téhéran), Louis Carré est l'un des marchands d'art les plus connus à Paris. Juriste de formation, auteur d'une thèse sur les poinçons, Louis Carré a repris en 1923 le commerce de son père, antiquaire, d'abord à Rennes, puis à Paris, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Il a consacré ses premières expositions à l'orfèvrerie, avant de se tourner, à partir de 1930, vers l'art primitif et africain, s'associant à Charles Ratton, avec lequel il organise à l'Hôtel Drouot la vente de la collection Breton-Éluard, et à Le Corbusier, avec lequel il réalise une exposition de synthèse en 1935, « Les arts primitifs dans la maison d'aujourd'hui »⁹. Attiré par l'art moderne et contemporain, Louis Carré s'associe à Roland Balaÿ (de la galerie Knoedler à New-York) pour fonder en 1937 au 10, avenue de Messine à Paris une galerie qu'il inaugure en exposant Paul Klee, Juan Gris et Le Corbusier. En 1941, il reprend la galerie à son compte, et prospère pendant la guerre, parvenant malgré les restrictions et les pénuries à organiser d'importantes manifestations et à publier plusieurs beaux livres d'art. À la Libération, il confirme sa vocation de spécialiste de l'art vivant, en exposant Picasso, Calder et Léger. Hans Hartung le connaît d'abord de réputation ; avant même qu'il ne revienne à Paris, son ami Henri Goetz lui a conseillé de se rapprocher de ce marchand :

« Il faut revenir dès 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 leurs sous et la peinture se vendait comme des cacahuètes. Fernandez a un contrat pour trente mille francs par mois (qui ne l'empêche pas de vendre de son côté) et la galerie Carré ayant deux banques derrière elle fait des contrats

colossaux avec un tas de jeunes. Carré a acheté il y a peu de temps quelques toiles de Picasso pour 12 millions. C'était une vétille¹⁰. »

Hartung entre progressivement dans l'orbite de Louis Carré : d'abord en assistant, avec ses proches amis, aux vernissages des expositions d'œuvres récentes de Berçot, le 8 mars 1946, puis des œuvres d'Amérique de Fernand Léger, le 12 avril 1946. Son agenda nous renseigne sur l'existence de « rendez-vous avec Carré », en décembre 1946¹¹ et en février 1947 : autant d'indices qui montrent que la signature du contrat d'exclusivité, en 1950, ne s'est pas faite sans discussions préalables entre l'artiste et le marchand, que celles-ci soient, ou non, à l'initiative directe ou indirecte de Lydia Conti¹².

Il se produit donc probablement une convergence mutuelle d'intérêts entre Hans Hartung, artiste à la recherche d'une galerie stable, solide et internationale, et Louis Carré, marchand ambitieux, désireux de représenter des artistes plus jeunes, prometteurs notamment en direction des États-Unis. Il est par ailleurs probable que Lydia Conti n'aurait pas été engagée par Louis Carré si, en sus de son expérience de galeriste, elle n'avait eu en sa possession un nombre non négligeable de toiles des artistes qu'elle avait exposés. L'enjeu central, pour le marchand, est bien de disposer de tous les éléments nécessaires pour contrôler le marché des œuvres de Hartung, un marché à peine naissant qu'il entend développer.

202

L'exclusivité : avantages et inconvénients

À une date inconnue – probablement au tout début de l'année 1950, en tout état de cause avant le mois de mars – Hans Hartung et Louis Carré concluent un accord réglant les modalités de leur association, placée sous le signe de l'exclusivité. Comme la plupart des contrats entre marchands de tableaux et artistes, du moins à l'époque, l'accord est verbal. La seule trace écrite, officielle, retrouvée dans les archives, est un récapitulatif par et pour Hartung des termes de l'accord (ill. 1). Apparaissent ici les contraintes et les opportunités, également fortes, que représente cet accord pour l'artiste.

Au premier rang des contraintes figure l'exclusivité, entendue comme obligation pour le peintre de réserver ses toiles nouvelles à Louis Carré. Le contrat comporte un accord de « première vue », assez courant à l'époque dans les grandes galeries, qui établissait un droit exclusif de premier choix au marchand, avec une visite bi-annuelle dans l'atelier au cours de laquelle il procédait à son choix. Cela pouvait laisser la possibilité à l'artiste de placer les œuvres que son marchand principal n'avait pas retenues dans d'autres galeries, ou de les garder. Louis Carré préfère, lorsque c'est possible – comme avec Jacques Villon à partir de 1942, ou avec Jean Bazaine et Charles Lapicque à partir de 1944 – se réserver toute la production de l'atelier : il demande expressément à Hartung de « ne vendre à personne ».

[Boites
 ne pas vendre à personne.

* [60.000 par mois.

[Boites vendues ~~à~~ d'après mon choix, et au
 prix triple.

[Boites en commission 50% plus taxes et
 garantie de retour à l'achat après 6 mois.
 photocopiables

[Boites déjà prises définitivement par la
 Salote, hors de la comptabilité.

[Retour à la table Neve
 et de la table de Pernal

[Bonnes
 2 photos de chaque boîte pour moi-même.

[droit à d'autres épreuves pour les boîtes qui
 n'ont pas été spécialement (en payant).

~~Il est interdit de donner ou de révéler à quiconque
 mes boîtes sans l'autorisation écrite de
 la Hartung.~~

* [règlement de la question de l'impôt

40.000 60. —
 45. —

iii. 1
 Annotations manuscrites de Hartung sur l'accord d'exclusivité conclu avec Carré, 1950,
 archives de la Fondation Hartung-Bergman

Deux exclusions importantes ont été faites de cet accord d'exclusivité : les œuvres sur papier ne sont pas concernées (le marchand n'y voyait sans doute pas un intérêt financier majeur), et surtout les œuvres anciennes ne sont pas « rétrocedées » à Carré : Hartung, qui ne voulait pas se séparer de ses toiles anciennes, a obtenu une double clause plutôt avantageuse au regard des autres contrats conclus à la même période : être celui qui choisit les toiles anciennes, et les vendre au triple du prix. Une autre contrainte, moins explicite, concerne la taille des toiles futures : le « 40/45 » griffonné en bas du papier pourrait traduire une demande du marchand, qui relaie le goût des collectionneurs privés.

En échange, Louis Carré s'engage à verser un traitement mensuel minimal, négocié et renégociable, d'un montant de 60 000 francs par mois au début de leur entente (soit 1676 euros de 2017). Un complément sera versé à l'échéance si le volume des ventes dépasse cette « provision » mensuelle. Les versements effectués par la galerie Carré à Hartung au cours de l'année 1951 sont vertigineux : ils atteignent un total de 900 000 francs (soit 21634 euros de 2017), bien supérieur à la projection annuelle de la mensualité évoquée plus haut. Le protocole suivi est systématique : Louis Carré rend visite à Hartung dans son atelier tous les deux ou trois mois, procède à un choix d'œuvres qui l'intéressent et les fait envoyer à la galerie. Certaines sont achetées immédiatement, d'autres sont d'abord placées en « dépôt » à la galerie. Parmi ces dernières, quelques-unes sont vendues et la commission revenant à Hartung lui est réglée ensuite ; certaines sont achetées par le marchand et intégrées à son stock ; d'autres enfin, non vendues après plusieurs mois, sont rendues à Hartung. Les données disponibles dans les archives permettent d'établir la répartition suivante sur soixante œuvres : trente-deux sont achetées directement par Louis Carré, vingt sont mises en dépôt puis vendues ou achetées par la galerie, seules huit d'entre elles reviennent à l'atelier¹³. Le marchand contrôle effectivement entre 1950 et 1953 la quasi-totalité de la production peinte de Hartung. L'artiste suit avec la plus grande attention les mouvements de ses œuvres ; s'il n'a pas obtenu, dans la négociation de son contrat, d'être « tenu au courant des expositions auxquelles mes toiles participent et des ventes », la phrase étant rayée (ill. 1), il garde trace, dans ses propres archives, pour chaque œuvre achevée (et dessinée au crayon), des dépôts (D), achats (A) et rendus (R) de « Carré » (ill. 2).

La relation entre Louis Carré et Hans Hartung semble avoir été surtout commerciale et cordiale. Le marchand est d'ailleurs fréquemment en voyage ; les contacts avec la galerie passent essentiellement, pour l'artiste, par les « vendeuses » de chez Carré, à commencer bien entendu par son ancienne galeriste Lydia Conti, qui y travaille jusqu'au début 1952, et qui défend activement Hartung auprès des visiteurs de la galerie Carré, plutôt attirés par Léger, Dufy, Villon et Gromaire. L'autre vendeuse, Mina Journot, est également très proche de Hartung qu'elle voit régulièrement à la galerie et lors de sorties, dans des vernissages ou au restaurant. C'est elle qui



205

ill. 2
 Deux pages des cahiers de Hans Hartung : suivi des mouvements
 des œuvres, archives de la Fondation Hartung-Bergman

raconte à Louis Carré, alors à New York, la soirée qu'elle a organisée pour présenter Mark Rothko à Hartung, le 19 avril 1950 et qui a commencé par un dîner à 19 heures au Flore, boulevard Saint-Germain :

«Le contact a été extrêmement chaleureux ; après le dîner, nous sommes allés à l'atelier de Hartung, où nous sommes restés jusqu'à 1 h du matin à regarder les peintures. Rothko a beaucoup aimé les peintures de Hartung, et je le sentais très sincère. Hartung travaille beaucoup actuellement ; il a commencé plusieurs petites toiles, dont certaines promettent d'être très réussies. Je crois que Hartung se rend compte de l'intérêt que vous lui portez, et on a l'impression que cela est pour lui un grand réconfort¹⁴.»

Outre le versement d'une mensualité, l'engagement de Louis Carré porte en effet sur la promotion de l'œuvre de Hartung en France, par l'organisation d'expositions collectives et individuelles dans sa galerie parisienne – même s'il n'y aura finalement jamais d'exposition solo de Hartung chez Carré – et à l'étranger, en faisant circuler les œuvres.

On mesure combien le contrat d'exclusivité peut être pour l'artiste à la fois une libération de tout souci financier, logistique et matériel, mais aussi une dépossession de son œuvre, dont il cède la disposition et la propriété à un autre. Louis Carré, de son côté, entreprend de se constituer un stock important voire un monopole sur l'œuvre de Hartung¹⁵ en «encavant» certaines toiles et en en faisant circuler d'autres. Motivé par l'idée de réaliser à l'avenir des bénéfices considérables en faisant monter la cote, ce pari est conditionné par le succès croissant de l'artiste, tant sur le plan symbolique qu'économique. Tel est l'objectif des stratégies mises en place par Carré, notamment aux États-Unis dans les années 1950-1953.

206

Donner à voir pour mieux vendre

Contrairement à toutes les galeries avec lesquelles Hans Hartung a été en contact avant 1950, la galerie Louis Carré est une entreprise internationale qui mise sur la circulation maximale des œuvres depuis Paris vers d'autres points stratégiques du monde occidental, à l'instar d'autres «jeunes» galeries comme Maeght ou la galerie de France, ses principaux concurrents. Pour Louis Carré – par ailleurs président fondateur, en décembre 1947, du Comité professionnel des galeries d'art¹⁶ destiné, entre autres, à améliorer la compétitivité internationale des galeries françaises –, le marché de l'art français est par essence un marché exportateur. Il ne faut pas compter sur les – trop rares – collectionneurs nationaux ; ni même (et en ce sens Carré est pionnier) sur les visites, moins régulières, des collectionneurs étrangers à Paris. Il faut au contraire faire tourner les œuvres pour attirer l'œil des collectionneurs potentiels, essentiellement en Europe du Nord et aux États-Unis.

Les œuvres de Hartung, qu'elles soient en dépôt ou qu'elles aient été achetées par la galerie, ne cessent de voyager. Les prêts sont nombreux, pour des expositions collectives de nature et d'envergure très différentes. Ainsi, en 1951, une trentaine d'œuvres sont prêtées pour des expositions collectives célébrant la jeune peinture française, plutôt abstraite, à Bruxelles (« Jeune peinture française », Casino Communal Albert Plage) et à Turin (« Peintres d'aujourd'hui France Italie », Galleria Civica d'Arte Moderna), mais aussi pour des expositions plus larges, mêlant figuratifs et non-figuratifs, sous l'étiquette de l'« École de Paris » à Wiesbaden en Allemagne de l'Ouest (Nassauischer Kunstverein), à Londres (Royal Academy of Arts et Lefevre Gallery). Enfin, la tournée américaine de l'exposition « Advancing French Art » permet de faire découvrir les œuvres de Hartung à Chicago, Washington, puis à San Francisco.

Des récapitulatifs, qui sont régulièrement adressés à l'artiste par l'équipe de la galerie, permettent de prendre la mesure de l'intensité de ces circulations. Ainsi, dans une lettre du 15 janvier 1953, sont énumérées les « positions successives et actuelles de vos peintures¹⁷ ». Certaines œuvres telles que T1950-21 ou encore T1951-1 réalisent en quelques mois un tour du monde de Copenhague à l'Afrique du Sud, de Bâle à l'Australie en passant par Venise et Londres.

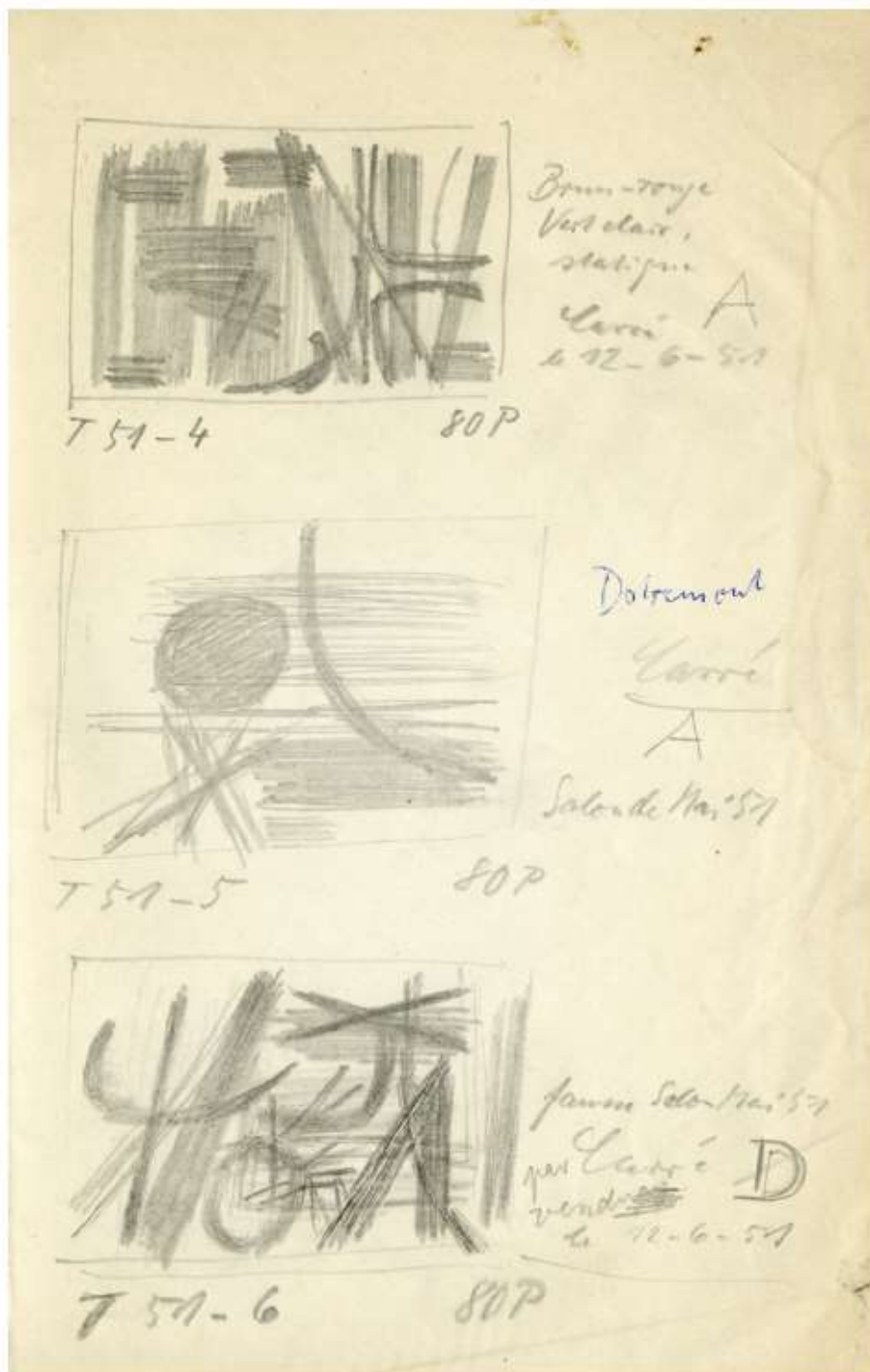
Une autre modalité de ces circulations concerne le soutien apporté par la galerie Louis Carré à l'organisation d'expositions monographiques de Hartung à l'étranger. Tout projet est reçu favorablement par le marchand, qui explique fin 1951 à Hartung qu'une exposition est en préparation à la Kunsthalle de Bâle, à l'initiative de son directeur le D^r Leuthardt, avec la collaboration d'Ottomar Domnick qui y lancera son livre. Louis Carré conclut : « [j]'ai promis ma collaboration entière¹⁸ », ce qui se traduit concrètement par un prêt d'œuvres important (entre vingt et trente), par la prise en charge du transport et de l'assurance, ainsi que par son aide dans la préparation de l'exposition¹⁹. De la même manière, lorsque Robert Giron veut organiser en 1954 une exposition Hartung au palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Louis Carré donne son accord et envoie une dizaine de toiles pour y être exposées (ill. 3). Le marchand, par le monopole qu'il exerce sur la production de l'artiste, devient incontournable pour toute manifestation visant à promouvoir son œuvre.

207

Les intenses circulations des œuvres de Hartung dans les années 1950-1953 dessinent bien la géopolitique de l'art abstrait parisien. Deux exemples d'« itinéraire d'œuvre » permettront de l'illustrer. Prenons d'abord T1951-6, une huile sur toile de 97 × 146 cm (format 80P²⁰), qui est prise en dépôt par Carré quelques semaines après avoir été peinte, le 12 juin 1951, et qui est exposée à Turin juste après « Peintres d'aujourd'hui, France Italie », puis à Berlin en 1952 et à Londres en 1953 (ill. 4)²¹. On sait qu'elle est ensuite expédiée aux États-Unis puis vendue par Louis Carré, le 16 juin 1953, à Morton Neuman, un important collectionneur de Chicago, pour un prix inconnu (Hartung touche 100 000 francs, soit 2 185 euros de 2017). Autre itinérance, au sein de l'axe



ill. 3
Vue de l'exposition «Hartung» au Palais des beaux-arts de Bruxelles, 1954,
photographie non connu, archives de la Fondation Hartung-Bergman



209

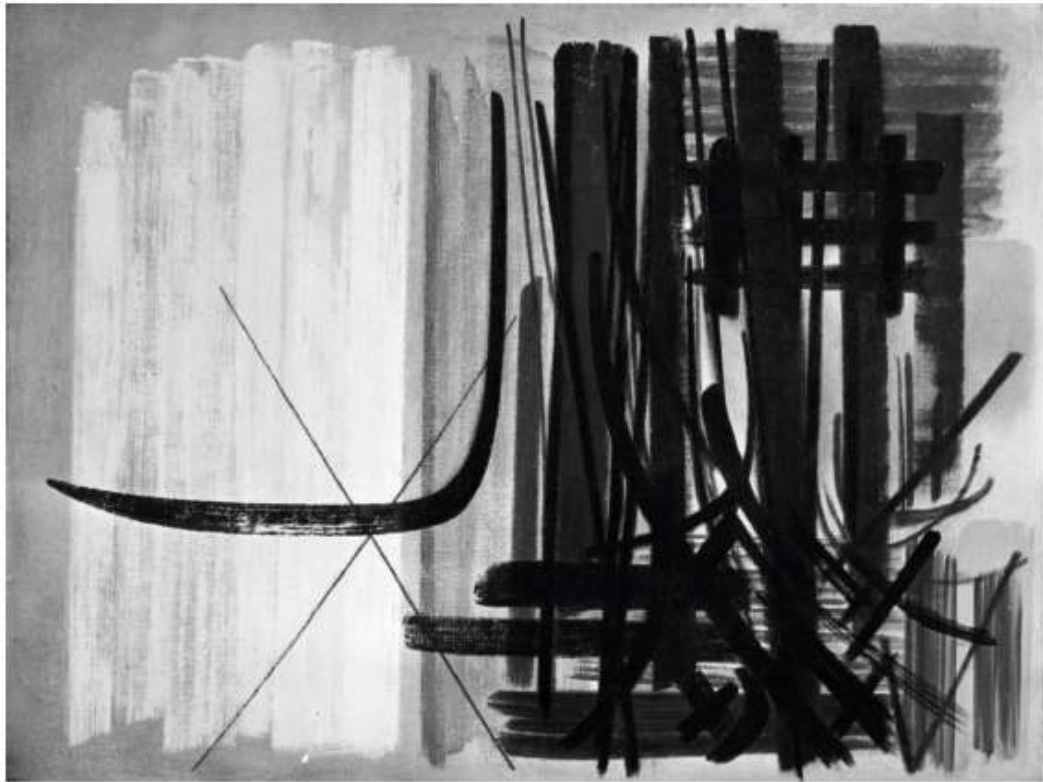
iii. 4

Une page des cahiers de Hans Hartung : suivi des mouvements de l'œuvre T7951-6, archives de la Fondation Hartung-Bergman

Belgique-Allemagne-Suisse cette fois, pour l'œuvre T1951-7 (**ill. 5**), une toile au format 60F²² aussitôt achetée que peinte (pour 75 000 francs, soit 1 638 euros de 2017), qui part également très vite pour des expositions collectives, d'abord à Wiesbaden (automne 1951) puis à Berne (1954), avant d'être montrée au palais des Beaux-arts de Bruxelles lors de l'exposition monographique consacrée à Hartung. Elle se trouve actuellement dans la collection Cavellini.

Au vu des sens de circulation de ces œuvres, il apparaît que Paris n'occupe plus une place hégémonique sur le marché de l'art international. Louis Carré affirmait d'ailleurs à Raoul Dufy en octobre 1947 : « Il devient fatal, en quelque sorte, de savoir quels sont les possibilités ou les handicaps du marché de New York²³. » Il est l'un des rares marchands français anglophones de sa génération et il rêve de s'y installer dès 1945, convaincu que « l'avenir est à New York²⁴ ». Ce projet ne se réalise qu'en 1949, avec l'ouverture d'une galerie proposant des expositions de « peintres sérieux²⁵ », montrant les œuvres de Villon, Dufy, Gromaire et Picasso. Néanmoins, entre avril et novembre 1950, ce programme classique est infléchi. Issue d'une volonté de diversifier la programmation et de tester les réactions du public américain, l'expo-

210



ill. 5
Hans Hartung, T1951-7, 1951, huile sur toile, 97 × 130 cm, collection privée

sition collective « Advancing French Art » (avril-juin 1950) entend présenter la pointe de l'avant-garde picturale française, non sans contradictions – c'est une « anthologie », mais aussi une « illustration » non exhaustive, proposant des œuvres récentes de six peintres que l'on veut représentatifs de l'École de Paris et des quêtes picturales universelles²⁶ : Hartung y figure en compagnie de Bazaine, Estève, Lanskoj, Lapicque et De Staël. Malgré d'intenses polémiques²⁷, l'exposition est un succès financier. Le 30 mars 1950, Carré écrit à Hartung : « your paintings look wonderful hanging on the walls of my New York gallery, and I have the greatest confidence in your success here in America²⁸ ».

Les efforts faits par Carré pour rendre plus visible, pour le public américain, le travail de Hartung, ont pour objectif de le valoriser, au double sens esthétique et économique, et de construire peu à peu une cote ascendante pour ses toiles. Pour le marchand, l'important est moins de vendre des œuvres – il pratique d'ailleurs plus volontiers l'encavement – que de les « placer » dans des collections, privées ou publiques, qui leur donneront à la fois notoriété et légitimité. Les ventes doivent donc être significatives : des prix élevés – du moins officiellement – et des acheteurs prestigieux. Avant le vernissage d'« Advancing French Art » au printemps 1950, Louis Carré annonce que trois des quatre œuvres de Hartung sont vendues, à des collectionneurs privés. Lors de l'itinérance de la même exposition, l'année suivante, deux ventes importantes sont également à porter à l'actif du marchand français, dont l'une directement au Baltimore Museum of Art, le 6 juin 1951 ; l'autre, *T1948-15* ou *Le Nœud*, intègre finalement les collections du Museum of Modern Art de New York.

211

La cote de Hartung, à suivre les tarifs pratiqués par son marchand, est en constante évolution entre 1950 et 1953 (ill. 6). Malgré des données lacunaires et fragmentaires, il est possible de reconstituer une progression d'au moins 50 voire 60 % sur deux ans. Ainsi, la toile carrée *T1949-25*, exposée par Nina Dausset dans *Véhémences confrontées*, était proposée à 10 000 francs (soit 240 euros de 2017) ; quelques mois plus tard, elle est achetée à Hartung par Carré pour 75 000 francs (soit 1 802 euros de 2017). Dans l'ensemble, on note une progression sensible, tout à fait comparable néanmoins à celle que connaissent les cotes des principaux artistes abstraits de la période, dès lors qu'ils sont représentés par une galerie²⁹.

Mise ainsi en perspective, l'étude des relations entre Louis Carré et Hans Hartung permet de souligner combien les moyens d'action d'une galerie peuvent être déterminants dans la carrière d'un artiste. Malgré tous les inconvénients qui lui sont associés, et malgré sa courte durée, l'accord d'exclusivité signé avec Louis Carré va être pour Hartung une bouffée d'air bienvenue, après la guerre. Sa situation devient, financièrement du moins, très confortable. Tel est d'ailleurs l'argument principal du marchand, le libérer de tout souci matériel. Mais cette situation lui pèse : dès le début, Hartung répugne à céder presque totalement le contrôle de ses œuvres à

ce marchand qui n'est pas un ami. C'est ce qui motive, ponctuellement, des tensions dans leur relation ; et ce qui conduit, en partie, à la fin de leur collaboration en 1954. Cette dernière s'explique également par l'échec de Louis Carré à New York, où il rêvait d'imposer les jeunes abstraits français, et, *in fine*, par la mauvaise entente entre les deux hommes. Lorsque Lydia Conti part à la galerie A.G pour y reprendre la direction artistique, il apparaît à Hartung que Louis Carré ne croit plus en lui³⁰. Le règlement des comptes est engagé fin 1953 et clos en 1954. Il ouvre une nouvelle traversée du désert pour Hartung, avant qu'il ne retrouve, avec la galerie de France cette fois, une nouvelle association, bien plus adaptée pour lui. L'expérience Carré a d'ailleurs pu servir de repoussoir, symbolisant ce qu'il ne veut pas revivre dans un contrat avec une galerie.

La galerie de France, seconde grande galerie qui représente Hartung à partir de 1956, et pendant près de vingt-cinq ans, jusqu'en 1980, présente l'avantage d'être à la fois une galerie d'amis, un lieu de rencontre et de sociabilité, et une galerie de promotion, sans toutefois exiger les mêmes contraintes d'exclusivité car pratiquant la mise en dépôt et le règlement régulier de commissions sur les ventes. Dirigée par Gildo Caputo et Myriam Prévot, la galerie est aussi celle de Soulages, Poliakoff, Roberta González, Zao Wou-Ki, Prassinos, Pignon... Hartung s'y sent, c'est certain, un peu plus à sa place.

Taille	Tarif juillet 1950	Tarif mai 1951	Tarif juillet 1952
1	5 000		15 000
2	7 500		15 000
3/4	10 000		20 000
5	12 000		20 000
6/8	15 000		30 000
10	20 000	25 000	30 000
12	25 000	30 000	35 000
15	25 000	30 000	40 000
20	30 000	35 000	45 000
25 et 30	30 000	35 000	50 000
40	40 000	50 000	65 000
50	50 000	60 000	70 000
60	55 000	75 000	85 000
80	55 000	75 000	100 000
100	55 000		115 000
120	55 000		

ill. 6

Tarifs de vente des œuvres de Hartung pratiqués par la galerie Carré selon formats, 1950–1952
 [Tableau de l'auteure réalisé à partir des archives conservées à la Fondation Hartung-Bergman]

1. L'auteure souhaite ici remercier les organisateurs du colloque «Hartung et l'abstraction» tenu en janvier 2017 au Centre allemand d'histoire de l'art. Cet article s'appuie sur le dépouillement d'archives trouvées à la Fondation Hartung-Bergman, à la galerie Louis Carré & Co, aux Archives nationales et à l'IMEC. L'auteure remercie très vivement les documentalistes, archivistes et chercheurs qui lui ont grandement facilité le travail, en particulier Thomas Schlessler et Jean-Luc Uro (Fondation Hartung-Bergman).
2. Cf. 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.
3. Voir Denise René, *l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.
4. L'expression est de nous. Nous nous permettons de renvoyer au chapitre 3 («Des galeries comme clochers : autour de la querelle des abstractions») de notre ouvrage : Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris*, op. cit., p. 133-180.
5. Anonyme, «Lydia Conti, sous-papesse de la Centrale abstraite», *Arts*, 14 février 1948.
6. Hans Hartung, *Autoportrait*, récit recueilli par Monique Lefebvre [Paris, Grasset, 1976], édition critique de la Fondation Hartung-Bergman, Dijon, Les presses du réel, p. 242.
7. Archives Louis Carré, carton 25, Archives nationales.
8. L'expression se retrouve à plusieurs reprises sous la plume de Louis Carré (Archives Louis Carré, cartons 33, 34 et 35, Archives nationales).
9. L'exposition s'est tenue dans l'atelier de Le Corbusier et dans plusieurs appartements du même immeuble, du 3 au 13 juillet 1935. Cf. Jacques Sbriglio, *Immeuble 24 NC et appartement Le Corbusier*, 1996, Birkhäuser, Bâle, p. 56-57.
10. Lettre de Henri Goetz et Christine Boumeester à Hartung du 25 mars 1945, archives de la Fondation Hartung-Bergman (archive n° 101).
11. Voir l'agenda de l'année 1946 de Hans Hartung, archives Fondation Hartung-Bergman (archive n° 4434).
12. Voir aussi la lettre de Hans Hartung à Will Grohmann du 20 août 1947, dans laquelle le peintre présente un état des lieux des galeries parisiennes. Lettre conservée dans le fonds Grohmann aux archives de la Staatsgalerie Stuttgart, citée dans l'anthologie critique de Friederike Kitschen et Martin Schieder (dir.), *Art vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1960*, Berlin 2011, p. 328, 330-331.
13. Données collectées dans les dossiers d'œuvres conservées aux archives de la Fondation Hartung-Bergman.
14. Lettre de Mina Journot à Louis Carré du 20 avril 1950, archives Louis Carré, carton 24, Archives nationales.
15. Louis Carré écrit notamment à sa directrice parisienne, Diane Foy : «Mlle Journot must clear the Hartung market in Paris, with the following understanding with Hartung that, if I don't agree with the paintings when I return to Paris, we might exchange them for others. Elle doit racheter les Hartung (peintures) chez Lydia Conti à nos prix d'achat actuels.» Lettre de Louis Carré à Diane Foy du 1^{er} mai 1950, archives Louis Carré, carton 24, Archives nationales.
16. Voir Julie Verlaine (dir.), *Le Comité professionnel des galeries d'art, 70 ans d'histoire (1947-2017)*, Paris, Hazan, 2017.
17. Lettre de Diane Foy à Hans Hartung du 15 janvier 1953, archives de la Fondation Hartung-Bergman.
18. Lettre de Louis Carré à Ottomar Domnick du 28 décembre 1951, archives de la Fondation Hartung-Bergman (archive n° 282).
19. Après une visite de Carré chez Ottomar Domnick, ce dernier insiste sur la collaboration entre Hartung

et le galeriste. Dans une lettre à Hartung du 7 mars 1950 (Archiv Dornick, Stuttgart), Dornick souligne l'influence de Carré aux États-Unis et à Paris : « Il est pour vous la grande chance et je ne pourrais pas comprendre si vous n'acceptiez pas les souhaits ou conditions de Carré, peu importe quelles sont vos possibilités en ce moment et quels autres marchands vous proposent un marché. » Citation originale : « Carré hat in Amerika einen großen Einfluss, und über den in Paris brauche ich nichts zu sagen. Er ist für Sie die große Chance und ich würde es nicht verstehen können, wenn Sie auf Carrés Wünsche oder Bedingungen nicht eingehen würden, egal welche Möglichkeiten Sie zur Zeit haben, und welche anderen Galerieinhaber sich um Sie bewerben. »

20. Les formats des toiles sont alors traditionnellement désignés par un chiffre (de 0 à 120, correspondant à la taille du châssis) suivi d'une lettre : P (paysage), F (figure) ou M (marine). Un « 80P » correspond à une toile au format paysage mesurant environ 146 × 97 cm.
21. Lettre de Diane Foy à Hans Hartung du 15 janvier 1953, *op. cit.*
22. Cela correspond à une toile de 130 × 97 cm.
23. Lettre de Louis Carré à Raoul Dufy du 16 octobre 1947, archives de la galerie Louis Carré, dossier « correspondance Hartung » (non coté).
24. Lettre de Louis Carré à Jerome Mellquist du 4 février 1949, archives Louis Carré, Archives nationales, boîte 12. Sur la galerie Louis Carré de New York, nous renvoyons à notre article : Julie Verlaine, « Un marchand parisien à New York : l'aventure de la Louis Carré Gallery », dans Anne Dulphy, Robert Frank, Marie Anne Matard Bonucci et Pascal Ory (dir.), *Les Relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 433-439.
25. Lettre de Louis Carré à Jerome Mellquist du 4 février 1949, archives Louis Carré, Archives nationales, boîte 12.
26. Charles Estienne, « Advancing French Art », 9 mars 1950, préface au catalogue de l'exposition.
27. Plusieurs articles sarcastiques paraissent dans la presse américaine et française : les uns pour railler le présupposé contenu dans le titre (il serait grand temps que l'art français avance), les autres pour dénoncer la présomption de cette anthologie à donner une image fidèle de la création contemporaine hexagonale. Cf. Entretien avec Louis Carré, par Irmelin Lebeer, 24 juillet 1967, archives Louis Carré, Archives nationales, boîte 1, chemise 1.
28. Lettre de Louis Carré à Hans Hartung du 30 mars 1950, archives de la Fondation Hartung-Bergman (archive n° 7399).
29. Cf. Julie Verlaine, *op. cit.*, p. 370-383.
30. Lettres de Mina Journot à Louis Carré, 11 décembre 1953 et 4 février 1954, archives Louis Carré, carton 24, Archives nationales.