Le temps où l'abstraction eut raison. Histoire, mémoire, patrimoine : la respectabilisation des avant-gardes,

Julie Verlaine

▶ **To cite this version:**

Julie Verlaine. Le temps où l'abstraction eut raison. Histoire, mémoire, patrimoine : la respectabilisation des avant-gardes,. Christophe Gauthier, Laurent Martin, Julie Verlaine et Dimitri Vezyroglou (dir.),. Histoires d'O. Mélanges d'histoire culturelle offerts à Pascal Ory, Publications de la Sorbonne„ p. 292-303., 2017. hal-03614249

HAL Id: hal-03614249
https://paris1.hal.science/hal-03614249

Submitted on 20 Mar 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 temps où l'abstraction eut raison. Histoire, mémoire, patrimoine : la respectabilisation des avant-gardes », dans Christophe Gauthier, Laurent Martin, Julie Verlaine et Dimitri Vezyroglou (dir.), *Histoires d'O. Mélanges d'histoire culturelle offerts à Pascal Ory*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017, p. 292-303.

Le temps où l'abstraction eut raison. Histoire, mémoire, patrimoine : la respectabilisation des avant-gardes

JULIE VERLAINE

En 1990 paraît dans la revue *Mélusine* un article de Pascal Ory intitulé « Le temps où les surréalistes eurent raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes[1] ». Nonobstant la modestie de son titre, ce texte reprend et illustre la méthodologie d'enquête caractéristique de son auteur : chercher à définir l'histoire culturelle en en faisant, comme on apprend à marcher en marchant – c'est-à-dire théoriser par l'exemple, signifier par l'étude de cas, suivant un mouvement toujours inductif. Pascal Ory propose de réfléchir en général à la victoire culturelle du surréalisme (par le repérage des signes et des formes de son accession au pouvoir culturel) et, en particulier, aux postérités comparées de Sade et de Lautréamont au sein du « Panthéon surréaliste ». Se pose la question décisive des opérations de médiation qui, au-delà des auteurs et des œuvres, ont progressivement fait passer ces dernières du scandale, de la dérision sociale et de l'ostracisme culturel, à l'intégration dans l'histoire littéraire telle que la conçoivent les critiques, l'enseignent les professeurs, et la découvrent les écoliers.

Ces « quelques notes » sont-elles généralisables, modélisables, exportables à toutes les avant-gardes et notamment plastiques du XX^e^ siècle ? Le présent essai propose de répondre à une invitation implicite de Pascal Ory, en appliquant sa grille de questionnement à une autre avant-garde historique, radicalement différente et concurrente du surréalisme : l'abstraction plasticienne, par une montée en généralité et un essai de comparaison avec la généalogie non de l'art abstrait en soi, mais de la reconnaissance socio-culturelle de ce dernier sous l'effet de diverses médiations. Ainsi essaierons-nous de reconstituer une « cinématique du goût » qui suppose d'abord d'identifier les constructions parallèles et non concomitantes de la chose (la peinture non figurative) et du mot (l'abstrait) ; de s'attacher à relever les jalons de cette histoire, à la fois moments et lieux scandant l'élargissement de la respectabilité ; enfin, et peut-être surtout, de mettre au jour l'action conjuguée d'acteurs pluriels, hommes et femmes, médiateurs issus du marché et du musée, de la critique et du grand public, dans la construction d'une légitimité (mélange de notoriété et de reconnaissance) de l'abstraction après 1945.

1. *Mélusine, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, XI, 1990, p. 17-28.

Les mots et les choses

Contrairement à « surréaliste », « abstrait » n'est pas un néologisme dont on pourrait précisément dater l'entrée dans le dictionnaire. Appliqué à la peinture dès les années 1860-1870, le qualificatif connaît plusieurs glissements sémantiques : il est d'abord l'antonyme d'expressionniste et dans cette perspective, les impressionnistes et postimpressionnistes sont parfois qualifiés d'abstraits[2]. Il devient ensuite l'antonyme de figuratif, non sans ambiguïté, ce qui lui vaut d'être fortement critiqué par la plupart des artistes dans l'entre-deux-guerres : ils n'aiment pas ce mot qui ne dit pas bien la chose. Il règne au début du mouvement aujourd'hui connu sous le nom d'« abstraction » une grande confusion terminologique, à la fois signe et facteur de plusieurs querelles esthétiques.

La naissance de l'abstraction est en effet marquée par la publication, en 1912 et 1913, de textes soulignant la nécessité de trouver un langage adapté, sinon nouveau, pour décrire, qualifier et expliquer les innovations picturales : qu'il s'agisse par exemple du peintre Vassili Kandinsky, avec *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*[3] ou du poète ami des artistes Guillaume Apollinaire avec *Les peintres cubistes*[4], les auteurs ont conscience de la difficulté à traduire verbalement la démarche picturale non figurative, mais aussi de l'importance de l'enjeu : mettre en mots doit rendre compréhensible (fig. 1). Dans l'entre-deux-guerres, on ne compte pas les manifestes, brûlots, éditoriaux et plaidoyers qui entretiennent cette querelle de mots au sein des artistes. Ceux-ci se trouvent dans une grande marginalité artistique, l'art abstrait étant alors considéré par l'esthétique dominante (tout juste en train de s'ouvrir aux audaces de l'impressionnisme et du fauvisme) comme un épouvantail, symbole de décrépitude morale et de confusion des valeurs. Peinture « pure », art « concret », « non figuratif », « non objectif » : tels sont les principaux termes en usage, dont la signification est mouvante selon les artistes, les moments et également les langues.

L'enjeu de la dénomination porte *in fine* sur la caractérisation de la démarche abstraite, et interroge le rapport de l'art au réel : l'art non figuratif est-il coupé de la réalité ou au contraire en donne-t-il à voir l'essence ? La couleur prime-t-elle la forme ? Ne rien représenter, est-ce peindre l'informe ? Les défenseurs de l'abstraction y apportent des réponses tranchées. Pour Paul Klee, dès 1924, « l'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. Et le domaine graphique, de par sa nature même, pousse à bon droit à l'abstraction[5] ». Klee fait partie des artistes qui choisissent de mettre en avant la continuité : pour eux, la peinture a toujours été abstraite. Ils en veulent pour preuve les peintures pariétales préhistoriques, découvertes à Altamira (1879), Vogelherd (1931) et Lascaux (1940).

---

2. Cf. Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906.

3. Vassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei…*, Munich, Piper, 1912.

4. Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière & C^ie^ Éditeurs (Tous les arts), 1913.

5. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier, 1964 (1924), p. 44.

◂ Fig. 1 – Couverture du n° 2
de la revue *Les Arts à Paris*, juillet 1918.

▲ Fig. 2 ■ Pl. XII – Vassily Kandinsky, *Sans titre* (Aquarelle), 1910.
Mine de plomb, aquarelle et encre de Chine - 49,6 x 64,8 cm. Paris,
Source : Musée national d'art moderne, donation Nina Kandinsky, 1976.

Robert Delaunay voit dans l'abstraction une inéluctable évolution de la peinture, un signe de maturité et de progrès[6]. D'autres, en revanche, insistent sur la rupture que constitue selon eux l'éloignement de la figuration et du sujet en art : Kandinsky, dans le récit mythifié qu'il donne de sa première aquarelle abstraite (fig. 2), parle de « révélation », Malevitch revendique, dans le suprématisme, une création enfin « pure » en art, Mondrian définit le néo-plasticisme comme l'art le mieux adapté à l'époque révolutionnaire que le monde traverse dans les années 1917-1930… Chaque discours, tout théorique qu'il soit, entend construire la légitimité du mouvement en regardant vers le passé, et en se distinguant des normes, des canons, des Anciens : c'est une caractéristique commune de l'avant-garde.

La fixation des mots est l'un des signes de l'entrée progressive de l'abstraction dans les pratiques picturales admises. On peut dater celle-ci de l'après-Seconde Guerre mondiale : à la Libération, les débats terminologiques reprennent de plus belle lorsqu'il s'agit d'organiser des expositions collectives rassemblant un nombre maximal d'artistes non figuratifs. À la galerie René Drouin, en juin-juillet 1945, la veuve de Théo van Doesburg, Nelly van Doesburg, parvient à imposer le terme « art concret » pour présenter une sélection d'œuvres signées Jean Arp, Robert et Sonia Delaunay (fig. 3), César Domela, Otto Freundlich, Jean Gorin, Auguste Herbin, Vassili Kandinsky, Alberto Magnelli, Piet Mondrian, Anton Pevsner, Sophie Taeuber-Arp et Theo van Doesburg[7], non sans susciter de vives contestations ; quelques mois plus tard, Fredo Sidès baptise un nouveau Salon « Réalités nouvelles », tout en gardant comme sous-titres « art abstrait, art concret, constructivisme et art non figuratif[8] ». La réception des deux événements, par la critique comme par le public, est mitigée : outre les tenants du réalisme (misérabiliste, académique ou socialiste) qui s'offusquent encore de ces « barbouillis informes », plusieurs voix parmi les sympathisants en appellent à la fin des querelles de clocher, et donc à la simplification des termes. Le terme « abstraction » est alors présenté comme une bannière de ralliement efficace, à défaut d'être pertinente. Il est adopté, à contrecœur, par celles et ceux qui pensent qu'il ne décrit pas correctement leur démarche et qui se trouvent *de facto* dépossédés de la qualification de leur travail au moment où celui-ci commence à être (re)connu – un phénomène qui est loin de ne toucher que l'abstraction…

Un autre argument qui semble décisif dans la victoire du vocable « abstrait » est sa transparence dans les langues occidentales les plus courantes : *abstract art, abstrakte Malerei, arte abstracto, pittura astratta*. *A contrario*, les contresens possibles

6. Voir par exemple Robert Delaunay, « Sur la lumière », texte reproduit dans *Du cubisme à l'art abstrait : documents publiés par P. Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de Robert Delaunay par G. Habasque*, Paris, Sevpen, 1957.

7. *Art concret*, catalogue d'exposition, Galerie Drouin, 1945. Le catalogue numérisé est disponible en ligne : http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/service/reference.asp?INSTANCE=INCIPIO&OUTPUT=PORTAL&DOCID=0331951&DOCBASE=CGPP.

8. Fredo Sidès, texte de présentation du premier Salon des Réalités nouvelles, juin 1946, Fonds Réalités nouvelles, IMEC, Boîte 2.

▲ Fig. 3 ■ Pl. XII – Robert Delaunay, *La Joie de vivre*, 1930. Huile sur toile, 200 x 228 cm. Paris, Musée national d'art moderne. Donation Sonia Delaunay et Charles Delaunay, 1964.

ont desservi le qualificatif « concret » pourtant très en vogue en France – *concrete* en anglais désignant le béton, comme l'écrit Hilla von Rebay à Nina Kandinsky en 1945 pour lui expliquer pourquoi le musée abritant la collection Guggenheim, alors désigné comme Museum of Non-Objective Painting (fig. 4), ne pouvait qu'adopter le vocable consensuel *abstract art*[9]. C'est un exemple intéressant des effets indirects mais notables de l'internationalisation du monde de l'art et des instances de consécration, et un signe de l'influence croissante parmi ces dernières des grands musées d'art moderne new-yorkais, le Guggenheim et le Museum of Modern Art (MoMA).

Le désaccord sur les mots reflète-t-il une dissension sur la chose ? Comme souvent pour les mouvements d'avant-garde, l'accord des membres du (ou des) groupe(s) se fait « contre, tout contre » – sur ce qu'ils ne sont pas. Aussi les définitions de l'abstraction, même tardives, sont-elles toujours en creux, en négatif. Léon Degand, critique d'art, propose en 1956 de définir la peinture abstraite en ces termes :

9. Correspondance entre Nina Kandinsky et Hilla von Rebay, 1944-1948, Fonds Kandinsky, Boîte NK 92, Bibliothèque Kandinsky.

> La peinture abstraite est celle qui ne représente pas les apparences visibles du monde extérieur, et qui n'est déterminée, ni dans ses fins, ni dans ses moyens, ni dans son esprit, par cette représentation. Ce qui caractérise donc, au départ, la peinture abstraite, c'est l'absence de la caractéristique fondamentale de la peinture figurative, l'absence de rapport de transposition, à un degré quelconque, entre les apparences visibles du monde extérieur et l'expression picturale[10].

Plus l'abstraction devient respectable, plus sa définition se simplifie : la chose se vide non de son sens, mais de sa capacité distinctive.

Deux indices reflètent cet amoindrissement de l'effet exclusif de l'abstraction après 1945. Tout d'abord la possibilité, sans que l'on crie à la trahison, d'un « retour à la figuration ». L'itinéraire de Jean Hélion l'illustre : abstrait dans les années 1930, puis figuratif après son évasion du bateau-prison de Stettin en 1942, l'artiste trouble ses pairs à la Libération par ses *Nus*, ses *Liseurs de journaux* et autres *Natures mortes*, sans pour autant être ostracisé[11]. Il est, d'autre part, d'usage après 1945 d'accoler à l'abstraction des qualificatifs complémentaires : chaude ou froide, lyrique, informelle ou géométrique, intuitive ou calculée…, autant de déclinaisons et de variations qui contribuent à rendre toujours plus poreuse la frontière jusqu'alors clivante entre figuration et abstraction. Être abstrait n'est plus une posture d'avant-garde.

Les moments et les lieux

L'espace et le temps sont les deux mesures phares du processus de « respectabilisation », qui se déploie depuis un centre (une métropole internationale) vers d'autres centres et leurs périphéries, selon un rythme temporel inégal et original, fait d'accélérations (expositions internationales, publications), de sur-place et de décélérations (contestation par d'autres avant-gardes). Le mouvement qui transforme une avant-garde confidentielle en mouvement culturel historique doit se décomposer en plusieurs jalons, marqués selon Pascal Ory par l'élargissement du public, des *happy few* aux « masses », suivant que la mode, entendue sans péjoration, se répand[12]. Cette vision fait écho à la théorie des cercles de la reconnaissance énoncée par l'historien d'art et conservateur de musée anglais Alan Bowness à propos des avant-gardes plasticiennes du XX^e^ siècle[13]. Ce dernier définit quatre cercles de la reconnaissance pour un artiste : le premier est celui des pairs (en petit nombre, mais dont l'avis est d'autant plus capital que son art est plus innovant, donc peu accessible aux critères de jugement établis) ; le deuxième, celui des marchands et collectionneurs (l'œuvre fait l'objet d'une appréciation et d'une transaction privées, issues d'un contact direct et immédiat avec les artistes) ; le troisième, celui des experts (qui officient le plus souvent pour ou dans des instances publiques, donc à distance des artistes) ; et le

10. Léon Degand, *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, 1956, n. p.
11. Philippe Dagen, *Hélion*, Paris, Hazan, 2004.
12. Pascal Ory, « Le temps où les surréalistes eurent raison… », art. cité, p. 22.
13. Alan Bowness, *The Conditions of success. How the Modern Artist Rises to Fame*. Londres, Thames and Hudson, 1989, p. 11 et suiv.

▲ Fig. 4 – Vue de l'exposition permanente du Museum of Non-Objective Painting, 1948. Source : Archives du musée Guggenheim, New York.

► Fig. 5 – *Manifeste II De Stijl*, avril 1920.

quatrième cercle est constitué du grand public, quantativement le plus important mais aussi le plus éloigné des créateurs. Dans cette perspective, Bowness a notamment montré le lien ténu existant entre la valorisation économique et esthétique d'une œuvre et l'extension de sa reconnaissance, dont la gradation est à la fois spatiale et temporelle.

Les artistes abstraits de la première génération (qui rompent avec la figuration dans les années 1910 et 1920) font l'expérience de ces élargissements spatio-temporels. La respectabilisation naît d'efforts cumulatifs et extensifs : les supports et les formes de médiatisation (au sens neutre) utilisés sont de plus en plus susceptibles de toucher un public large. Aux revues et autres manifestes (*De Stijl*) succèdent des associations (Cercle et Carré) et des expositions collectives, dans des salons et des galeries, d'abord dans une capitale (Paris, Munich) puis grâce aux réseaux de pairs, dans des structures amies à l'étranger (à Londres, Stockholm, Bruxelles, Milan…). Les premières publications se faisant l'écho des activités du groupe sont de simples entrefilets dans des périodiques spécialisés, deviennent des comptes rendus, des articles en pleine page avant de prendre place dans les quotidiens les plus lus ; l'appareil critique, absent au départ, prend la forme de textes publiés dans les dépliants, deux ou trois volets faisant office de catalogue d'exposition (fig. 5), avant de se développer dans des préfaces, des essais et autres *Histoires*. Dans le même temps, des œuvres sont mises en vente et achetées, d'abord par des amis, puis des amateurs, enfin pour des collections privées ou publiques, lesquelles contribuent de manière décisive à la « prescription » artistique en accrochant les œuvres sur leurs cimaises, et en les intégrant à leur discours normatif sur l'histoire de l'art, répercuté ensuite par l'institution scolaire.

L'un des enjeux, après la Seconde Guerre mondiale, tient justement à l'écriture de l'histoire de la naissance de l'abstraction : « invention » ou évolution ? Phénomène individuel ou collectif ? National (et dans ce cas : allemand, français, ou russe ?) ou européen ? Les tensions sont extrêmement vives en 1949 lorsque se préparent à Paris, Galerie Maeght, une exposition en hommage aux « Maîtres de l'art abstraits », et à Munich, une rétrospective consacrée au *Blaue Reiter* : entre mémoire et histoire, le récit des origines ébauché par ces grandes manifestations ne satisfait presque personne, et surtout pas les veuves des « maîtres » en question qui aimeraient que leur compagnon soit reconnu comme le « vrai » inventeur de l'abstraction[14]. Plus que d'autres, elles ont conscience de la nécessité d'entretenir la dynamique cumulative génératrice de notoriété, même de manière posthume.

À ce titre, un autre dialogue fécond peut se nouer avec les économistes de l'art, en particulier Bernard Rouget et Nathalie Moureau qui ont réfléchi à l'articulation entre valeur symbolique et valeur économique de l'art, au sein du « régime de notoriété » en place depuis la seconde moitié du XIX^e^ siècle[15]. Plusieurs phénomènes, comme la perte d'influence des récompenses académiques et, *a contrario*, la prise d'importance des indicateurs économiques pour attester la valeur des mouvements picturaux d'avant-garde, le déplacement de l'intérêt du public, de la facture de l'œuvre vers l'originalité et la signature de l'artiste, sans oublier la spéculation croissante des collectionneurs, ont concouru à faire de la réputation le signe le plus déterminant de la légitimité artistique, à lier très étroitement le critère du goût, voire de la mode, à celui de la valeur des œuvres. Dans cette perspective, les avant-gardes du XX^e^ siècle, et les abstraits en particulier, ne peuvent ignorer l'économie ni passer outre le marché de l'art, à qui il revient de fixer la valeur marchande des œuvres mises en circulation. La sociologue Nathalie Heinich a qualifié de « montée en objectivité » le processus par lequel un objet culturel, œuvres d'art incluses, concentre progressivement les marques de valorisation qui en font à terme une « œuvre » aux yeux d'un nombre croissant d'acteurs[16]. Les activités conjuguées des artistes, des critiques et des marchands multiplient les « procédures d'accréditation » : expositions, publications, presse, sont autant de moyens (culturels) de donner du crédit (symbolique, donc financier) à l'œuvre.

---

14. Sur ce dossier crucial de la postérité des maîtres de l'abstraction, nous renvoyons en particulier aux archives de Sonia Delaunay (Boîte 6) et de Nina Kandinsky (Boîte NK86), conservées à la Bibliothèque Kandinsky, Musée national d'art moderne de Paris.

15. Bernard Rouget, Dominique Sagot-Duvauroux, *Économie des arts plastiques. Une analyse de la médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1997, notamment p. 209 et suiv.

16. Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte (Repères), réed. 2004 (2001), p. 66-73.

Les hommes et les femmes

L'incertitude fondamentale sur la valeur de l'avant-garde favorise l'intervention d'acteurs possédant une bonne connaissance du monde de l'art et de son histoire et dont la capacité à déterminer la qualité future de l'œuvre est socialement reconnue : ce sont les nombreux et divers médiateurs et médiatrices dont Howard Becker a bien montré comment ils s'affairent de concert à construire des indices de valeur pour l'œuvre[17]. Indices marchands (galeristes, courtiers), indices esthétiques (critiques, historiens), indices symboliques (collectionneurs, acquéreurs), dont la force, la portée et la prégnance apparaissent autant sinon plus déterminantes que l'œuvre elle-même. Comprendre comment l'abstraction devint respectable n'est ainsi pas possible sans faire l'histoire des acteurs, hommes et femmes (le genre se révèle ici une catégorie particulièrement utile de l'analyse historique), qui ont assuré ces transmissions décisives mais sont souvent méconnus.

▲ Fig. 6 – Invitation à la conférence « Points de vue sur la peinture d'aujourd'hui » à la galerie Denise René, 26 juin 1948.
Source : Bibliothèque Kandinsky.

Le rôle que les marchands d'art ont joué pour la respectabilisation de l'abstraction est évident lorsque l'on étudie la vie artistique des années 1945-1955 à Paris, Munich, Berne ou New York[18]. Le passage par une galerie est alors, pour un artiste ou un groupe d'artistes, un moment essentiel pour l'élaboration et la définition publiques de son identité avant-gardiste ; pour l'abstraction, les expositions-manifestes et les expositions monographiques se multiplient dès 1945, à l'initiative de directeurs et directrices de galeries d'art souvent proches des artistes : Denise René, Colette Allendy, Nina Dausset, Denise Breteau, Lydia Conti… Les expositions collectives, de courte durée, se succèdent rapidement sur leurs cimaises. Ces galeristes sont, dans l'ensemble, ouvertes à toute proposition d'art non figuratif et préfèrent montrer un nombre maximal d'œuvres et d'artistes, plutôt que d'établir des sélections *a priori*. À ces premières médiatrices succèdent de « grands » marchands, Louis Carré, Aimé Maeght et autres Raymond Nacenta (Galerie Charpentier)

17. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley/Londres, University of California Press, 1982.
18. Malcolm Goldstein, *Landscape with Figures. A History of Art Dealing in the United States*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ; Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris (1945-1969). Une histoire culturelle du marché de l'art*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histoire contemporaine, 8), 2012.

qui ont les moyens d'organiser la circulation internationale des œuvres, de signer des contrats d'exclusivité avec les artistes et de faire entrer les œuvres dans les plus grandes collections, privées et publiques.

Les critiques d'art ont, eux aussi, une importance dans le processus de respectabilisation : les écrits restent, alors que les accrochages sont éphémères. Le « système marchand-critique[19] » évoqué par Harrison et Cynthia White pour les impressionnistes au XIX^e^ siècle fonctionne à plein pour l'abstraction dans l'immédiat après-guerre. La critique d'art est encore considérée comme la principale instance de jugement esthétique, capable de validation ou d'invalidation d'une proposition artistique. Aussi les artistes accordent-ils un très grand prix aux articles et autres comptes rendus qui « valident et transforment éventuellement la sèche indication d'une exposition en événement signifiant[20] ». Comme le souligne Nathalie Heinich, tout vaut mieux que le silence dans ce monde du renom[21]. Léon Degand, Michel Tapié, Charles Estienne et Michel Ragon ont non seulement joué, pour les abstraits des années 1945-1955, le rôle de chambres d'écho, par leurs comptes rendus dans les différents périodiques (*Cimaise*, *Arts*) ; ils ont également été théoriciens, mettant en mots ou en formules les démarches de « leurs » artistes.

Enfin, les acquéreurs (collectionneurs privés, acheteurs publics) ont également pris une part active dans la respectabilisation de l'abstraction, la valeur symbolique de leur institution rejaillissant en partie sur l'œuvre y entrant. Le consensus est en effet général : l'acquisition par les institutions les plus prestigieuses d'œuvres destinées à leurs collections est l'un des signes les plus tangibles de « consécration » qu'un artiste puisse espérer. Toutes les collections, néanmoins, sont loin d'avoir le même poids symbolique. Le prestige qu'une acquisition fait rejaillir sur l'œuvre et sur la réputation et la cote de l'artiste est proportionnel à l'importance qu'a l'institution dans les représentations du monde artistique de l'époque. Le Museum of Modern Art de New York, dirigé par Alfred Barr puis par James Johnson Sweeney, arrive ainsi largement en tête du classement tacite des musées internationaux. Du fait de la visibilité qu'elles donnent aux œuvres, et de l'effet d'imitation qu'elles entraînent, les acquisitions du MoMA sont précieuses et valent bien des remises importantes sur les prix d'achat. Derrière lui figurent de grands musées étrangers, tels que le Moderna Museet de Stockholm, ou le Stedelijk d'Amsterdam : leur prestige tient pour beaucoup également à l'influence que leurs choix exercent sur l'ensemble des conservateurs scandinaves et hollandais. À l'échelle française, le

19. Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e^ siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, notamment p. 100 et 150-158.

20. *Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde 1925-1946. De Max Ernst à de Staël*, catalogue d'exposition, Strasbourg, Ancienne Douane, juin-septembre 1994, Strasbourg/Genève, Musées de la Ville de Strasbourg/Skira, 1994, p. 29.

21. « La vraie discréditation ne passe pas par la dépréciation, mais par le silence. Aussi la critique d'art est-elle faite non tant d'éloges et d'attaques que de commentaire ou de silence, c'est-à-dire d'inclusion ou d'exclusion dans le champ de ce qui vaut d'être commenté » (Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 268).

Musée national d'art moderne de Jean Cassou et Bernard Dorival à Paris est premier, suivi par les musées de province qui sont les plus intéressés par l'art abstrait, à Saint-Étienne, Grenoble, puis Rouen et Nantes.

Ce rapide tour d'horizon des figures d'intermédiaires invite à développer des prosopographies qui mettraient davantage en lumière leurs profils, leurs activités et les réussites à porter à leur actif. Il confirme surtout l'importance de ces agents non artistiques comme « stratèges de la notoriété[22] » : parce qu'ils construisent les réputations et font évoluer les goûts artistiques de leurs contemporains, leur « médiation » est une opération à la fois de diffusion, de prescription et de légitimation. Dans cette perspective, le programme de l'histoire culturelle comme histoire sociale des représentations, attachée à restituer en contexte le fameux triptyque « production-médiation-réception » trouve pleinement à se réaliser dans une étude des médiateurs, intermédiaires (animés) et vecteurs (inanimés). Comprendre le succès comme l'échec dans le monde artistique au sens large[23] ; comprendre les modes, les normes, les hiérarchies, et surtout leur évolution (oubli, purgatoire, redécouverte, postérité) : l'enquête, bien commencée, est à continuer.

22. Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (dir.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.

23. Pascal Ory, « Peut-on expliquer un succès ? Sartre comme cas d'école », dans Ingrid Galster (dir.), *La naissance du « phénomène Sartre ». Raisons d'un succès 1938-1945*, Paris, Seuil, 2001, p. 284-293.