

Ambre Gauthier

Les revues de galeries d'art en France dans l'entre-deux-guerres (1918-1940)

Thèse présentée et soutenue publiquement le 9 juin 2015
en vue de l'obtention du doctorat d'histoire de l'art
de l'Université Paris Ovest Nanterre La Défense
sous la direction de M. Rémi Labrusse

Jury :

M. Yves Chevretil Desbiolles	Responsable des fonds artistiques à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine)
Mme Hélène Klein	Conservatrice en chef honoraire du patrimoine
M. Rémi Labrusse	Professeur en histoire de l'art contemporain, Université Paris Ovest Nanterre La Défense
M. Olivier Le Bihan	Professeur en histoire de l'art contemporain, Université de Nantes
Mme Ségolène Le Men	Professeure en histoire de l'art, Université Paris Ovest Nanterre La Défense

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier le directeur de cette thèse, Monsieur Rémi LABRUSSE, professeur en histoire de l'art contemporain, pour m'avoir accompagnée tout au long de ce travail de recherches. Sa patience, son expérience, son soutien et sa compréhension ont été plus que formidables.

Mes sincères remerciements à Hélène KLEIN, conservatrice en chef du patrimoine, pour m'avoir fait découvrir les revues d'art du XX^e siècle au cours de mes études à l'École du Louvre. Rien n'aurait été possible sans son savoir, ses encouragements et son soutien ces dernières années.

Je remercie vivement Monsieur Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, responsable des fonds artistiques à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine), Monsieur Olivier LE BIHAN, professeur en histoire de l'art contemporain, Madame Ségolène LE MEN, professeure en histoire de l'art, d'avoir accepté de faire partie du jury et de m'accompagner durant la soutenance.

Je remercie Didier SCHULMANN, conservateur en chef, Agnès de BRETAGNE, Laurence GUEYE, Marine PLANCHE de la Bibliothèque Kandinsky à Paris, pour avoir bien voulu m'accueillir pendant plus d'une année au sein du département des périodiques. Leur disponibilité, leurs conseils avisés, ainsi que tous les échanges et le travail réalisé sur le catalogue de la collection Paul Destribats ont porté ce travail de recherches.

Je souhaiterais exprimer ma sincère gratitude à Christian DEROUET, conservateur en chef du patrimoine, pour avoir facilité mes recherches sur la galerie de l'Effort moderne et dans les archives Léonce Rosenberg.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Yves CHEVREFILS-DESBIOLLES, responsable des fonds artistiques à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine), ainsi qu'aux responsables de l'association Ent'revues, pour leur disponibilité et leurs conseils archivistiques.

Je remercie également Julie VERLAINE, maître de conférences en histoire de l'art contemporain, pour m'avoir donné de nombreuses pistes de réflexion et pour ses précieux conseils bibliographiques.

Mes remerciements vont également à Marianne LE MORVAN, doctorante en histoire de l'art et responsable des archives Berthe Weill, qui m'a aidée tout au long de cette thèse, par ses recherches passionnées sur la galeriste Berthe Weill et par son amitié.

Je remercie également Damarice AMAO, docteure en histoire de l'art et de la photographie, pour ses précieux conseils recueillis au début de mes recherches à la Bibliothèque Kandinsky, pour son expérience et son enthousiasme.

Mes sincères remerciements vont également à Sfakianaki KALLIOPPI, professeure en histoire de l'art et lettres à l'Université d'Athènes, qui m'a aidée lors du choix de ce sujet et pleinement encouragée.

Je souhaiterais remercier Rossella FROISSARD-PEZONE, professeure en histoire de l'art contemporain, pour m'avoir aidée dans la lecture critique du *Bulletin de la vie artistique*.

Tous mes remerciements vont à Meret et Bella MEYER, ainsi qu'à Jean-Louis PRAT, membres du Comité Marc Chagall, pour m'avoir accordé leur confiance et permis de travailler à leurs côtés.

Je remercie également Nathalie HAZAN-BRUNET, conservatrice en chef du patrimoine, pour ses encouragements pendant la relecture parfois difficile de ce travail.

Mille mercis à Ulysse HECQ-CAUQUIL, commissaire d'expositions, pour sa présence irremplaçable et son soutien indéfectible qui ont su adoucir et rendre possible toute cette aventure...

Je souhaiterais remercier Monsieur Guy CAUQUIL, docteur en psychiatrie, pour ses relectures et ses critiques avisées, son intérêt et sa curiosité à l'égard de mon travail.

Un grand merci à Mélanie ROUSSET et Cyrus WÜCHER, assistants d'édition survoltés, pour leur amitié si précieuse, leur aide indispensable, et les longues heures de travail occasionnées par la relecture de ma thèse.

Merci, encore et encore, à mes parents et à ma famille, pour leur soutien et leur présence de tous les jours ; à tous mes amis, qui ont partagé cette expérience avec bonne humeur, patience et compréhension.

Merci également à Evgenia KUZMINA, doctorante en histoire de l'art, pour sa présence et nos échanges interminables sur tous les sujets quels qu'ils soient, pour son humour et son tempérament.

Merci également à Sophie BUGNON, docteure en histoire de l'art de l'Antiquité, pour son aide administrative et sa bienveillance continue.

Enfin, je tiens à remercier différentes institutions, et tout leur personnel, qui ont su faciliter mes recherches avec une grande gentillesse :

Administration Picasso, Paris

La Bibliothèque Kandinsky, Paris

L'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Abbaye d'Ardenne

L'Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris

Les archives de la Barnes Foundation, New-York

Les Archives de la galerie Berthe Weill, Paris

Les Archives Marc et Ida Chagall, Paris

La documentation du musée de l'Orangerie, Paris

La galerie Bernheim-Jeune, Paris

La galerie et la fondation Maeght, Paris et Saint-Paul de Vence

Les archives de l'imprimerie Union, Paris

Le musée Zervos, Vézelay

L'Institut Wildenstein, Paris

RÉSUMÉ

Les revues de galeries en France dans l'entre-deux-guerres (1918-1940)

Mots clés : revues, galeries d'art, marché de l'art, entre-deux-guerres (1918-1940), avant-gardes.

La création artistique de l'entre-deux-guerres en France est transformée par l'internationalisation du marché de l'art, la vitalité des avant-gardes et la diffusion sans précédent des revues d'art. La galerie d'art, par l'action de galeristes engagés et professionnels, s'impose alors comme un lieu central du marché de l'art moderne. Vouée au commerce des œuvres, elle se dote d'une identité nouvelle en faisant de son espace un lieu de socialisation et de débats intellectuels. Cette conjoncture explique en partie la naissance d'un nouveau mode de communication de la galerie d'art : la revue de galerie. Cet outil de promotion a pour principale mission de diffuser l'actualité des expositions et des artistes liés à la galerie. Mais il cherche également à être une tribune ouverte, un lieu d'expression et de dialogues où se rencontrent théories artistiques et synthèses du marché de l'art contemporain, règlements de comptes et pamphlets, littérature et poésie. Au-delà de sa dimension promotionnelle, la revue de galerie, objet sociologique, tisse des liens entre les différents acteurs d'un même cercle socio-culturel. Les principales revues de galerie de l'entre-deux-guerres (*Les Arts à Paris*, 1918-1935 ; le *Bulletin de la vie artistique*, 1918-1926 ; le *Bulletin de la galerie B. Weill*, 1923-1933 ; le *Bulletin de l'Effort moderne*, 1924-1927) mettent ainsi en place des modèles éditoriaux durables, qui perdureront tout au long du XX^e siècle. Il s'agit d'un phénomène culturel international, de sorte que le contexte parisien ne peut être compris que par comparaison, notamment avec celui des Etats-Unis (revue *291*), de la Belgique (*Le Centaure*) ou de l'Allemagne (*Der Querschnitt*), qui développent leurs propres spécificités.

ABSTRACT

The French periodicals published by galleries in the interwar years (1918-1940)

Key words : periodical, galleries, art market, interwar years (1918-1940), avant-garde.

Art production in France is changed in the interwar years by the globalization of the art market, the vitality of the avant-gardes and the unprecedented diffusion of art periodicals. The art gallery, through the actions of socially and politically committed art dealers, is becoming a major place for the modern art market. Dedicated to the trade of artworks, it acquires a new identity by encouraging socialization and intellectual debates. This context creates new communication means for art galleries: the art gallery magazine. As a promotion tool, the main mission of the periodical is to spread news about exhibitions and artists related to the gallery. Sustained by the ideals of their editors, they offer an open platform, an utopian space of free speech and dialogue, where art theories and contemporary art market analysis, score settling and satirical tracts, literature and poetry meet. Beyond its promotional function, the art gallery magazine, as a sociological object, also establishes links between the various players of a social and cultural group. The main gallery magazines of the 20th Century (*Les Arts à Paris*, 1918-1935; *le Bulletin de la vie artistique*, 1918-1926; *le Bulletin de la galerie B. Weill*, 1923-1933; *le Bulletin de l'Effort moderne*, 1924-1927) invent lasting editorial references that will last throughout the 20th century. Operating in Paris, art gallery magazines fall within an international cultural context, as demonstrated by the presence of such magazines in the United States (*291*), Belgium (*Le Centaure*) or Germany (*Der Querschnitt*), all developing their own specificities.

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION</u>	p. 11
<u>I- L'édition de revues de galeries d'art en France : les fondements d'un engouement durable</u>	p. 31
1. Un support éditorial propre au monde de l'entre-deux-guerres	p. 31
a. La revue de galerie : première approche.....	p. 31
b. Galeriste-éditeur : une ambition nouvelle ?.....	p. 44
c. Un complexe d'infériorité ? Les galeristes et l'écriture.....	p. 49
d. À la recherche d'auteurs, à la recherche de modèles.....	p. 64
2. La production des revues de galeries d'art	p. 87
a. Les éditions de galeries : un développement nouveau malgré un contexte économique instable.....	p. 87
b. Des innovations techniques au service de l'édition d'art et des revues de galerie : l'Imprimerie Union à Paris.....	p. 91
c. L'affirmation de la presse artistique : modes de diffusion et lectorat des revues de galeries d'art.....	p. 96

3. De la vocation commerciale au pouvoir d'influence.....p. 99

a. L'implantation des revues de galeries d'art dans le réseau socio-culturel parisien.....p. 99

b. Les revues d'art des mouvements d'avant-garde : un outil de défense proche des revues de galeries ?p. 103

c. Revues d'art et revues de galerie d'art : la visée commerciale comme ligne de démarcation ?.....p. 107

II. La revue de galerie, un outil d'analyse du marché de l'art.....p. 115

1. Le microcosme parisien : développement et établissement de réseaux culturels propres au monde de l'art.....p. 115

a. Les galeristes éditeurs et le marché de l'art moderne parisien : statut, localisation et spécialisation.....p. 115

b. Les collectionneurs et acheteurs d'art moderne liés aux revues de galeries : les portraits de collectionneurs du *Bulletin de la vie artistique*.....p. 123

c. Le rôle de la critique d'art dans le *Bulletin de l'Effort moderne* : comment légitimer l'action des galeristes auprès des acheteurs d'art ?p. 133

2. Un phénomène de publication lié aux mutations profondes du marché de l'art.....p. 142

a. *Le Bulletin de la galerie B. Weill* : la fidélisation d'une nouvelle clientèle.....p. 142

- b. *Les Arts à Paris* et le développement du marché de l'art moderne à Paris : éditer une revue de galerie pour prendre part à un phénomène international.....p. 146
- c. L'affirmation du rôle nouveau de la galerie d'art dans le marché de l'art moderne : publier une revue pour imposer la galerie comme lieu culturel de premier plan.....p. 156
- d. La revue de galerie, un organe d'information professionnelle.....p. 162

III. Vers une internationalisation du phénomène de publication : les revues de galeries d'art en Europe et aux Etats-Unis.....p. 174

1. Introduction.....p. 174

2. La revue 291 éditée par la 291 Gallery (New York, 1915-1916).....p.175

a. La galerie 291 : le projet culturel d'Alfred Stieglitz.....p. 175

b. La revue *291*.....p. 179

c. Perspectives et spécificités de la revue de galerie américainep. 184

3. La revue *Le Centaure* éditée par la galerie Le Centaure (Bruxelles, 1926-1930).....p. 188

a. La galerie Le Centaure : Walter Schwarzenberg et l'art moderne belge.....p. 188

b. La revue *Le Centaure*.....p. 191

c. Perspectives et spécificités de la revue de galerie belge.....p. 197

4. La revue *Der Querschnitt* éditée par la galerie Alfred Flechtheim (Berlin, Düsseldorf, Francfort, 1921-1936).....p. 206

a. La galerie Alfred Flechtheim.....p. 206

b. La revue *Der Querschnitt*.....p. 211

c. Perspectives et spécificités de la revue de galerie allemande.....p. 218

CONCLUSION : POSTÉRITÉ ET DÉVELOPPEMENT DES REVUES DE GALERIE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE.....p. 221

1. Les revues de galeries : la galerie comme lieu d'invention intellectuelle.....p. 221

2. La revue *Derrière le Miroir* de la galerie Maeght : transformation et renouveau de la revue de galerie par le médium lithographique.....p. 224

3. La revue *iris.time Unlimited* : le militantisme de la galerie Iris Clert.....p. 235

4. Les revues de galeries de 2000 à nos jours, la continuité du phénomène éditorial par les nouvelles technologies de l'information.....p. 247

BIBLIOGRAPHIE.....p. 260

INDEX.....p. 295

INTRODUCTION

[La revue] est un objet de rêve pour les historiens d'art, ou de cauchemar. De rêve parce que, pour qui pense l'histoire de l'art comme un carrefour disciplinaire, la revue est, si l'on peut dire, un objet central. Traversée par l'histoire littéraire comme par celle des débats sur l'art, elle l'est aussi par l'histoire de l'édition, ce qui veut également dire l'histoire des formes visuelles que prend parfois la chose imprimée. Pour étudier une revue, il faut donc se faire historien des idées, mais aussi des formes ; spécialiste des groupes et des réseaux, mais sensible au rôle des individus ; lecteur de textes rassemblés sous une même couverture alors qu'ils sont, par nature, hétérogènes et dus à une multitudes de signatures, tout en étant attentif aux images, et aux rapports qu'elles tissent avec les textes qu'elles accompagnent¹.

Portée par un souffle nouveau de l'effervescence culturelle et des avant-gardes propres aux années 1920 et 1930, l'édition de revues par des galeries accompagne les profondes mutations d'un marché de l'art moderne amorçant son internationalisation et la redéfinition de sa fonction. Les galeries d'art, qui achèvent peu à peu de se substituer aux Salons dans le commerce des œuvres, occupent une position stratégique nouvelle dans le panorama artistique parisien. Ces structures économiques deviennent le moteur des ventes d'art moderne et participent pleinement par leurs actions (ventes, expositions, édition) à la définition du goût, de l'esthétique contemporaine. La création contemporaine est dynamisée par la multiplication des galeries d'art à Paris, qui conforte ainsi sa place d'épicentre du marché de l'art international, amorcée depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle grâce au marchand Paul Durand-Ruel². La topographie des galeries évolue, donnant à voir une multiplication des implantations sur la Rive gauche : les galeries d'avant-garde se concentrent progressivement rue Bonaparte et rue de Seine, dans le sixième arrondissement, avec le développement des galeries Vildrac et Zborowski³, mais

¹Pierre Wat, « Préface », *Les revues d'art, Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, dir. Yves Chevretils Desbiolles et Rossella Froissart-Pezone, Rennes, Presses universitaires, 2011, p. 9.

² Paul Durand-Ruel (1832-1922), marchand d'art français, est un acteur majeur du marché de l'art moderne de son temps, soutenant l'École de Barbizon et les impressionnistes. Il reprend la galerie de son père à sa mort, en 1865. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il participe à l'internationalisation du marché de l'art moderne, établissant un réseau de galeries à Paris, Londres, Bruxelles et New-York. À ce propos, voir Pierre Assouline, *Grâces lui soient rendues : Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Plon, Paris, 2002.

³ La galerie Vildrac, dirigée par le poète Charles Vildrac (1882-1971), ouvre au début des années 1920 et perdure jusqu'en 1930. Domiciliée au 11 rue de Seine à Paris, elle expose les œuvres de Maurice Vlaminck, Charles Camoin ou encore Maximilien Luce.

La galerie Zborowski, dirigée par Léopold Zborowski (1889-1932), s'installe rue de Seine, après avoir commencé sa carrière de marchand en 1915, en vendant depuis son appartement de la rue Joseph Bara. Premier marchand d'Amedeo Modigliani, il est supplanté entre 1915 et 1916 par le marchand Paul Guillaume, qui obtient

aussi sur le boulevard Raspail, avec l'installation de la galerie Vavin-Raspail. De l'autre côté de la Seine, la Rive droite est l'apanage des grandes galeries renommées, défendant un art plus établi. Ces galeries sont celles de Durand-Ruel, Georges Petit et Bernheim-Jeune. Le marchand Léonce Rosenberg s'installe quant à lui au 19 rue de la Baume dès 1910, tandis que son frère Paul Rosenberg attend l'année suivante pour ouvrir sa galerie au 21 rue de la Boétie, rue bientôt densifiée par l'arrivée de nombreux galeristes. C'est dans ce contexte économique et artistique précis que la galerie d'art, avant tout lieu du commerce de l'art, doit apprendre à développer de nouvelles stratégies pour accroître ses bénéfices et faire face à une concurrence sans cesse plus grande. Un galeriste, indépendamment de son profil et de ses spécificités⁴, doit avant tout élaborer des stratégies commerciales et relationnelles afin de faire connaître sa galerie, faire connaître ses artistes par des expositions, afin de lui assurer profits et, idéalement, reconnaissance des amateurs d'art. Comprendant rapidement l'importance des expositions dans l'efficacité de leurs processus de vente, les galeristes organisent des manifestations de plus en plus nombreuses et grandioses pour attirer les acheteurs potentiels. Dans ce circuit fermé, le développement d'une activité éditoriale au sein de la galerie d'art devient un moyen de faire rayonner son activité et d'espérer accroître ses ventes par une meilleure visibilité. Les premières occurrences de cette pratique apparaissent à la fin du XIX^e siècle, où plusieurs types de publications font leur apparition : catalogues d'exposition et brochures, qui viennent renforcer les campagnes publicitaires développées par le galeriste (encarts publicitaires dans les revues d'art et de littérature, tracts). Certains marchands, développant des affinités particulières avec le milieu de l'édition et des écrivains, poussent plus loin ces liens, en publiant à leur compte des ouvrages d'art. Ainsi, le galeriste Daniel-Henry Kahnweiler publie dès 1909 *L'Enchanteur pourrissant*⁵ de Guillaume Apollinaire, incarnant dès lors l'archétype du galeriste-éditeur⁶, véritable modèle pour de nombreux galeristes.

l'exclusivité de la production de l'artiste. Zborowski présente ensuite dans sa galerie les artistes Chaïm Soutine, Maurice Utrillo et René Iché. La crise de 1929 ruine le marchand, qui ferme sa galerie puis décède en 1932.

⁴Heinz Berggruen, *J'étais mon meilleur client. Souvenir d'un marchand d'art*, Paris, L'Arche, 1996, p. 155 : « J'ai beau passer en revue tous les galeristes que j'ai pu croiser dans ma vie [...] je n'en vois aucun qui soit typique, qui soit le collectionneur par excellence. Un tel individu, selon moi, n'existe pas. »

⁵*L'enchanteur pourrissant* de Guillaume Apollinaire paraît en 1909. L'ouvrage est illustré par 32 gravures d'André Derain. Il est imprimé chez Birault au format 27,5 x 20 cm, au nombre de 600 exemplaires numérotés.

⁶Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1972) développe volontairement une double activité de marchand d'art et d'éditeur. Ouvrant sa première galerie en 1907 à Paris, rue Vignon, il défend la peinture cubiste et devient le marchand de Pablo Picasso, André Derain, Georges Braque et Juan Gris jusqu'au début de la Première Guerre mondiale. Entre 1909 et 1914, il publie plusieurs livres illustrés par André Derain et Picasso, écrits par Guillaume Apollinaire et Max Jacob. La Première Guerre mondiale interrompt ses activités, le galeriste de nationalité

Parmi la diversité de ces supports éditoriaux, un type de publication devient le support de communication privilégié des galeries d'art parisiennes de l'entre-deux-guerres : la revue. La notion de revue, dont il n'existe pas de définition définitive et immuable⁷ tant ses contenus peuvent être variés, regroupe dans cette étude deux publications distinctes, la revue et le bulletin, dont les frontières sont extrêmement minces et perméables. S'essayer à une tentative de définition de la revue et du bulletin de galerie peut s'avérer extrêmement périlleux et inexact, tant les enjeux éditoriaux se confondent en prenant des formes distinctes, en fonction des moyens investis. Si le bulletin semble se borner à accompagner une exposition en prenant la forme d'un catalogue succinct et non illustré, la revue se présente comme un écran plus luxueux où se côtoient l'actualité de la galerie éditrice et un propos de vulgarisation artistique plus large. Cependant, si cette remarque réductrice semble valoir pour les premières publications nées dans l'immédiat après-guerre, elle n'est absolument pas exhaustive. Certaines publications plus tardives se nomment ainsi bulletins et prennent la forme ou le contenu de ce que l'on vient à peine de nommer revue, et inversement. Par commodité, la notion de revue de galeries regroupe dans cette recherche toutes les publications périodiques ayant pour éditeur une galerie, quelle que soit la dénomination choisie dans son titre. Relativement à la topographie du marché de l'art constatée précédemment, les marchands et galeristes de la Rive droite sont ceux qui se consacrent le plus aisément à l'édition, ayant des moyens financiers plus stables pour investir dans une politique éditoriale. En l'état actuel des connaissances, la portée réelle de ces publications reste encore difficile à évaluer : leur contenu a-t-il réellement eu une influence sur l'activité commerciale de la galerie éditrice ? Comment mesurer les retombées médiatiques, économiques directement ou indirectement liées à l'édition d'une revue ? Les correspondances des galeristes font rarement état de ce lien de causalité entre publication et retour sur investissement. L'absence de comptabilité des ventes⁸ pour les galeries ayant publié

allemande étant contraint de s'exiler en Suisse après que ces biens eurent été confisqués. Après la guerre, il s'associe à André Simon et fonde une nouvelle galerie, la Galerie Simon, 29 rue d'Astorg. Entre 1920 et 1940, les Editions de la galerie Simon, publient en édition de luxe un grand nombre d'ouvrages de Max Jacob, Raymond Radiguet, Erik Satie, Pierre Reverdy, Antonin Artaud. Sur ce sujet, voir le catalogue d'exposition *50 ans d'édition de D. H. Kahnweiler*, Galerie Louise Leiris, 13 novembre-19 décembre 1959, Paris, Galerie Louise Leiris, 1959.

⁷ Y. Chevrefils Desbiolles, 1983, *op. cit.*, p. 17-18. Au sujet de la complexité du terme revue, voir également Gérard Herzhaft, « L'histoire des revues », *Actualité Rhône-Alpes du livre*, n° 8, novembre 1985, p. 9-13.

⁸ Dans la majeure partie des cas, les livres de comptes de ces galeries n'ont pas été conservés. Certains documents administratifs, présents dans la correspondance de Léonce Rosenberg dans le fonds de la Bibliothèque Kandinsky

des revues rend tout aussi difficile l'analyse de l'augmentation, de la stagnation ou de la chute des ventes d'un artiste, dans les semaines suivant la publication d'un numéro faisant sa promotion. En l'absence de données chiffrées utilisables, il semble donc plus indiqué de considérer ces revues de galeries comme des outils de promotion singulièrement complexes mais additionnels, complétant les campagnes publicitaires et les politiques d'exposition installant les galeries éditrices dans une dynamique commerciale et culturelle d'envergure.

Le premier exemple de revue publiée par une galerie voit le jour dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, à l'initiative du marchand Paul Durand-Ruel, qui publie successivement deux revues dans le cadre de ses activités commerciales : la *Revue internationale de l'art et de la curiosité* (1869-1871), consacrée aux peintres de Barbizon, et *L'Art dans les deux mondes*⁹ (1890-1891), dédiée aux peintres impressionnistes collectionnés par le galeriste. Par son format portatif et ses coûts de production moins élevés que ceux liés à l'édition d'un ouvrage ou d'un catalogue, la revue soutient la galerie dans la diffusion de son actualité (expositions, ventes, parution de catalogues), tout en développant parfois un propos scientifique de qualité (articles sur l'actualité artistique contemporaine ou monographiques sur des artistes exposés dans la galerie éditrice, comptes rendus d'expositions, essais et textes sur l'histoire de l'art). De plus, la revue doit également donner une image méliorative de sa galerie, tout en permettant à son éditeur d'entretenir de bonnes relations avec les différents acteurs des milieux artistiques. Les échanges de bons procédés au sein de ces revues sont communs, comme, par exemple, les critiques positives échangées entre la revue *Les Arts à Paris* et *Action* : la première est remerciée de sa bonne critique par une autre critique très élogieuse¹⁰. Les revues de galeries d'art publiées dans l'entre-deux-guerres sont donc de véritables objets sociologiques, au cœur des rapports unissant les milieux socio-culturels et le marché de l'art contemporain. Revues à la forme et au contenu dépassant bien souvent le cadre commercial initialement assigné par leurs éditeurs, ces publications se heurtent à l'idée communément répandue que « pour la plupart, elles sont éditées par des marchands

à Paris, offrent des données partielles sur les ventes de la galerie, qui ne permettent cependant pas d'évaluer l'incidence du *Bulletin de l'Effort moderne* sur les ventes.

⁹ *L'Art dans les deux mondes*, Paris, [s.n], 1890-1891 est publiée anonymement par Paul Durand-Ruel. Sa ligne éditoriale se concentre sur l'art et la littérature.

¹⁰ Voir *Les Arts à Paris*, n° 6, novembre 1920 et *Action*, n° 6, décembre 1920.

de tableaux qui sont tombés dans le piège. En fait, leur revue est le catalogue à peine amélioré de leur galerie. Elle est éminemment publicitaire¹¹ ». En prenant le contre-pied de cette réflexion, il devient essentiel d'approfondir et de répondre aux problématiques suivantes pour reconsidérer ces revues :

Quel est le rôle joué par les revues de galeries d'art parisiennes de l'entre-deux-guerres dans la définition d'un nouveau marché de l'art et dans l'établissement d'un nouveau milieu socio-culturel de l'art (collectionneurs, marchands, galeries) ? Quelles sont les missions assignées à ces publications et par quelles stratégies éditoriales les galeristes-éditeurs construisent-ils leurs publications (engagement esthétique, discours publicitaire, critique d'art) ? Ces revues parviennent-elles à s'émanciper de leur destination première (la promotion de la galerie éditrice) pour devenir des objets ou contenus en soi ?

Le chapitre I de cette étude est consacré à l'étude historique du phénomène de publication des revues par des galeries d'art dans le microcosme parisien, de son émergence à la fin de la Première Guerre mondiale, à son épanouissement dans les années 1930, puis à sa situation à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit alors de faire ressortir les grandes caractéristiques de ces revues et de montrer leur inscription dans un champ éditorial plus large en plein essor, celui des revues d'art, en comparant les revues publiées par des éditeurs non galeristes et des revues de galeries, grâce à des exemples choisis (*Verve*, *Minotaure*, *L'Esprit nouveau* ou encore *Documents*). De ces comparaisons naissent des rapprochements mais aussi des différences de contenus et d'actions, qui amènent à reconsidérer la distinction entre revues d'art et revues de galeries.

Dans le chapitre II, les revues de galeries seront étudiées en tant qu'outils de compréhension du marché de l'art moderne de l'entre-deux-guerres. Ces revues, au cœur des milieux regroupant collectionneurs, galeristes, artistes et critiques, contiennent des informations essentielles à la compréhension de l'économie et du marché de l'art de cette période. À la fois supports d'analyse de par leur contenu (résultats de ventes aux enchères, acquisitions par des collectionneurs ou des

¹¹ Pierre Assouline, *L'homme de l'art Daniel-Henry Kahnweiler, 1884-1979*, Paris, Folio, 1988, p. 384.

institutions publiques, articles sur la législation en vigueur, cotes des artistes) et objets actifs participant à l'évolution de ce marché, une étude approfondie de leur statut sera menée pour démontrer l'importance de ces revues dans la mise en place d'un observatoire du marché de l'art moderne. Nous tenterons ainsi de comprendre l'incidence de ces revues sur le marché, en essayant d'évaluer la portée de leurs stratégies commerciales dans le développement des ventes et des cotes d'artistes. L'analyse des contenus prendra en compte la subjectivité et les intérêts de chaque galerie, ceux-ci pouvant avoir une incidence non négligeable sur la teneur ou le traitement des informations.

Le contexte éditorial dans lequel s'inscrivent ces publications dépassant manifestement les frontières de la France, le chapitre III étudiera l'importance de ces publications sur le plan international, en étendant la réflexion au champ européen, notamment avec l'Allemagne et la Belgique, par l'étude des revues *Le Centaure* (galerie Le Centaure, Bruxelles) et *Der Querschnitt* (galerie Alfred Flechtheim, Berlin). La revue *291*, éditée par la 291 Gallery et dirigée par Alfred Stieglitz, depuis New-York, montre le développement de ce type de publication aux États-Unis. L'histoire et les conditions éditoriales de toutes les revues de galeries retenues dans notre corpus occupent une place cruciale, dans une optique de compréhension globale du phénomène culturel et social de publication. Cette partie entend également analyser chaque titre de revue du corpus afin de décrypter ses ambiguïtés éditoriales, en analysant les stratégies de communication liées aux trois missions les plus fréquemment assignées aux revues par leurs éditeurs, à savoir la défense d'un engagement esthétique, la mise en place d'une critique d'art et la mise en valeur personnelle, intellectuelle et commerciale du galeriste. Il convient de comprendre dans quelles mesures ces trois fonctions, dont les impératifs imposent des mesures éditoriales complémentaires ou opposées, cohabitent au sein d'un même espace de lecture. La revue en tant que faire-valoir narcissique du galeriste semble en effet, de prime abord, cohabiter plus difficilement avec ces deux autres fonctions.

Enfin, la conclusion s'attache à analyser la postérité des revues de galeries d'art dans la seconde moitié du XX^e siècle, à travers les revues *Derrière le miroir*¹²

¹² *Derrière le miroir*, galerie Maeght, Paris, Éditions Pierre à feu, 1946-1985, 253 numéros.

(1946-1985), publiée par la galerie Maeght et *iris.time UNLIMITED*¹³ (1962-1975), publiée par la galerie Iris Clert. Il s'agit alors d'évaluer la reprise, le développement ou la transformation des modèles éditoriaux créés par les revues de galerie de l'entre-deux-guerres, afin de mettre en évidence la pérennité de certaines stratégies de communication.

Pour répondre aux questions posées par cette recherche, l'élaboration d'un corpus de revues, sources primaires de la recherche, constituait une étape essentielle. En tenant compte des bornes chronologiques de l'entre-deux-guerres en France et de la spécificité des galeries éditrices, une recherche approfondie dans les annuaires de la presse artistique contemporaine¹⁴ a permis de dresser une première liste comprenant une dizaine de revues de galeries. La première sélection s'est fondée sur la distinction entre revues éditées par une galerie et revue publiées par un directeur de galerie en son nom propre.

Cette distinction explique l'absence de la *Gazette des Beaux-Arts*¹⁵ (1859-2003) dans cette sélection, revue éditée et dirigée par Georges Wildenstein¹⁶ depuis les locaux de la galerie Wildenstein au 21, de la rue de La Boétie puis au 140 Faubourg Saint-Honoré à Paris. Cette revue, fondée par Charles Blanc en 1859 et rachetée par Georges Wildenstein en 1929, est une revue d'art généraliste, qui embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art

¹³ *iris.time UNLIMITED*, Paris, galerie Iris Clert, 1962-1975, 46 numéros.

¹⁴ *Annuaire du Syndicat de la presse artistique*, Paris, 1929 ; Harry Bellet, *Art Moderne et Bibliographie. Le dépouillement des périodiques et l'histoire de l'art au XX^e siècle dans les répertoires bibliographiques, rapport de synthèse*, Paris BPI et Musée National d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990 ; Jean-Michel Place, André Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions de la chronique des lettres françaises, J.M. Place, 1973.

¹⁵ *La Gazette des Beaux-Arts*, 1859-2003. En 1941, le directeur de la revue est contraint de quitter la France occupée et de gagner les États-Unis. Il lui tient alors à cœur de poursuivre la publication de la *Gazette des Beaux-Arts*. Pendant cet exil, la publication de *La Gazette* ne souffre que d'une courte interruption ; après le dernier numéro daté de juin 1939 publié à Paris, 140 Faubourg Saint-Honoré (81^e année, 6^e période, tome 21), elle est publiée de nouveau en octobre 1942 à l'adresse de la galerie Wildenstein de New York, 19 East 64th Street (84^e année, 6^e période, tome 22). Pendant cette période de publication américaine, le périodique est publié exclusivement en anglais jusqu'en juillet 1948. À compter de cette date et cela jusqu'à son arrêt de publication en 2002, la revue est publiée en anglais et en français. La page de titre porte l'adresse américaine et française jusqu'en juin 1949, puis la double adresse française et américaine à partir de juillet 1949. Après la mort de Georges Wildenstein, son fils Daniel Wildenstein (1917-2001) en reprend la direction jusqu'à sa mort en 2001 et il faut attendre 2003 pour que la revue s'arrête définitivement.

¹⁶ Georges Wildenstein (1892-1963) est collectionneur, galeriste et éditeur, fils du fondateur de la galerie Willdenstein, Nathan Wildenstein. Il commence par travailler dans la galerie paternelle au 57, rue de La Boétie, avant d'ouvrir sa propre galerie au numéro 21 de la même rue, dédiée à l'art moderne. Il ouvre également une galerie à Londres, sur New Bond Street. Il dirige et édite la *Gazette des Beaux-Arts*, revue fondée par Charles Blanc en 1859, et fonde la revue *Arts*. Se spécialisant dans la peinture française, il publie ensuite plusieurs ouvrages sur l'art français et établit les catalogues raisonnés des œuvres de Gauguin et de Chardin. Voir l'ouvrage de Daniel Wildenstein et Yves Sravides, *Marchands d'art*, Paris, Plon, 1989.

et de la curiosité (architecture, peinture, sculpture, gravure, arts décoratifs), sans se rattacher directement aux activités de la galerie Wildenstein, bien que publiée dans ses locaux. Sa structure se compose généralement de cinq articles, suivis d'une bibliographie et d'une « revue des revues » mensuelle. Il en va de même pour la revue *Beaux-Arts*¹⁷, supplément de la *Gazette des Beaux-Arts* également publiée à partir de 1928 et jusqu'en 1963 par Georges Wildenstein. Elle se compose d'un fascicule mensuel de 40 pages abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes publiques d'objets d'art avec l'indication des prix atteints, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art ; législation, académies, sociétés savantes, revue des revues.

Le cas de la revue *Documents*¹⁸ (1929-1934) [fig. 1] est similaire : la participation de Georges Wildenstein à cette publication en tant que membre fondateur, celui-ci allant même jusqu'à éditer la revue depuis les locaux de sa galerie, n'en fait pas pour autant une revue liée à son activité. Le secrétaire général de la revue, Georges Bataille, est présenté à Georges Wildenstein par Georges-Henri Rivière¹⁹. Wildenstein s'inscrit au comité de rédaction de *Documents* en sa qualité d'éditeur et de rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, devenant la principale source de financement de la revue. La revue se veut une place ouverte à l'expression libre des idées et théories relayées par Georges Bataille, Georges-Henri Rivière et Carl Einstein, se positionnant contre les théories surréalistes développées par André Breton et son cercle. L'étude des arts lointains et la redéfinition d'une ethnographie centrée sur l'analyse des objets et des matériaux, opposée aux considérations esthétiques privilégiées par les surréalistes, sont les principaux combats des contributeurs de la revue, Georges-Henri Rivière en tête. Ces intentions, approuvées et soutenues par Georges Wildenstein, restent bien distinctes de ses activités commerciales. *Documents* ne devint pas un instrument de propagande déguisée ou

¹⁷ *Beaux-arts*, 1923-1932 (première série), 1932-1944 (deuxième série). La revue paraît de nouveau en 1945, sous le titre *Arts*.

¹⁸ *Documents, Doctrine, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, Paris, [s.n], 1929-1934. La revue, dont le secrétaire général est l'écrivain Georges Bataille, comporte 17 numéros, parus de manière irrégulière d'avril 1929 à mars 1934, bien que le rythme de parution annoncé sur la couverture du premier numéro soit dix numéros par an. Un reprint est disponible en deux tomes, aux éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991. Pour approfondir les liens entre Georges Bataille et *Documents*, voir Juliette Feyel, « La résurgence du sacré : Georges Bataille et *Documents* (1929-1930) », *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poésie comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, 3 décembre 2010.

¹⁹ Chevretil Desbiolles, 2003, *op.cit.*, p. 132.

une annexe éditoriale de la galerie Wildenstein, malgré l'implication intellectuelle et financière de ce dernier. L'esprit de curiosité animant le galeriste, son appétence pour les nouvelles aventures éditoriales et son goût prononcé pour les domaines intellectuels les plus variés, sont les moteurs de sa participation à cette revue, dans une optique de diversification. La spécificité du propos de *Documents*, fondée sur la redéfinition d'une ethnographie, tout comme sa position critique envers le surréalisme, sont autant de spécificités qui semblent avoir précipité la fin rapide de la revue²⁰.

Dans cette constitution d'un corpus de revues de galeries, la deuxième étape a consisté à ne pas inclure les revues portant le nom d'une galerie mais n'étant pas directement publiées par elle ni liées à son activité. C'est le cas de la revue *14 rue du Dragon* (1933-1934), comptant cinq numéros en cinq livraisons, du numéro 1 (mars 1933) au numéro 5 (mars 1934). Cette revue, portant le nom de la galerie ouverte par Christian Zervos²¹ (1889-1970) au 14, rue du Dragon à Paris, est éditée par les éditions Cahiers d'art. Se présentant, pour les quatre premiers numéros, sous la forme d'un grand feuillet plié en quatre et illustré en pleine page [fig. 2], la revue développe un propos littéraire et artistique indépendant de la politique d'exposition propre au lieu, comme en attestent les contributions de Benjamin Fondane (1898-1944) sur l'étude de la littérature et de la philosophie (« Rimbaud et Sophocle », paru dans le n° 1 en mars 1933 ; « Rimbaud et Lautréamont », n° 4, juin 1933). Cette revue se fait alors le chantre d'un esprit pluridisciplinaire, véhiculant les courants de pensées issus du cercle d'intellectuels et d'artistes proches de Zervos (Pierre Albert-Birot, Hans Arp, Antonin Artaud, Robert Desnos, Jean Follain, Benjamin Fondane, Georges Hugnet, Henri Michaux, Georges Schéhadé). L'adresse du 14, rue du Dragon regroupe alors les éditions Cahiers d'art et un lieu d'exposition-vente au rez-de-chaussée, inauguré en 1934. Dès 1932, l'épouse de Zervos, Yvonne Marion, présente quelques œuvres de Mondrian dans les locaux de *Cahiers d'art*. Le succès est au

²⁰Selon Christian Zervos, le déficit essuyé par Georges Wildenstein après un an et demi de parution (soit 14 numéros) s'élèverait à 600 000 francs. Cf. Correspondance entre Vassily Kandinsky et Christian Zervos, *Cahiers du MNAM*, hors-série préparé par Christian Derouet, Paris, Centre Pompidou, 1992, p. 82.

²¹ Christian Zervos (1889-1970) est un éditeur et critique d'art français. En 1923, après divers emplois, il entre grâce à Badovici chez l'éditeur d'art Albert Morancé. Travaillant pour les périodiques *L'Art d'aujourd'hui* et *Les Arts de la maison*, il se forme aux métiers de l'édition. En 1926, il s'émancipe et lance la revue qui désormais l'occupe tout entier : *Cahiers d'art*. Il en est alors l'éditeur, le directeur, le maquettiste, le rédacteur en chef et le principal rédacteur. C'est ce qui explique tout à la fois la longévité de la revue (97 numéros de 1926 à 1960) et son homogénéité à la fois formelle et éditoriale. Il épouse Yvonne Marion en 1932, qui soutient ses activités éditoriales et artistiques. Voir *Cahiers d'Art : Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006.

rendez-vous. La galerie du même lieu n'est inaugurée qu'en 1934, avec des expositions de première importance, montrant des œuvres d'artistes tels que Miró, Kandinsky, Ernst, Arp, Héliou et Giacometti – sans oublier les maquettes d'architecture de Le Corbusier²². La revue *14 rue du Dragon* reflète peu la démarche artistique et les expositions de sa galerie éponyme, se concentrant sur une ligne éditoriale littéraire, qui en fait une revue associée à une galerie sans en défendre réellement les intérêts. Son contenu est davantage une tribune d'expression pour Zervos et ses proches qu'un produit éditorial lié aux activités de la galerie.

Cette définition du corpus s'est poursuivie par l'étude d'une revue recensée dans les annuaires spécialisés dans la presse artistique, mais qui n'a pas pu être analysée en profondeur, faute d'exemplaires disponibles en bibliothèque, librairies ou en collection privée. Il s'agit du *Bulletin de l'art français et japonais*, édité à partir de 1924 par H. d'Oelsnitz et H. Kuroda depuis le bureau français d'une galerie d'art japonaise localisée à Tokyo. Des recherches à Paris et dans diverses institutions à Tokyo²³, n'ont pas permis de retrouver une collection complète de la revue, une correspondance entre les deux éditeurs ou encore des archives relatives à la galerie. Seul l'exemplaire numéro 36 du 1^{er} juin 1928 a pu être examiné²⁴[fig. 3], ne permettant pas d'intégrer la revue au corpus ni d'analyser exhaustivement son contenu. Sa consultation a cependant permis de déduire la date de début de parution, 1924, la couverture de ce numéro 36 indiquant Tome IV, 4^e année. La date d'arrêt de parution demeure à cet état de la recherche encore inconnue, mais la parution d'un dernier numéro confère à cette revue une certaine longévité, le caractère éphémère et de courte durée étant récurrents dans ce type de publication où rares sont les revues réussissant à perdurer plus d'une dizaine de numéros. La galerie japonaise se situait au Sankyo Building Nihonbashi à Tokyo, l'annexe parisienne de la galerie était,

²² Les Zervos interrompent leurs activités de l'été 1940 à la Libération, partant tout d'abord à Vézelay, dans l'Yonne, puis entrant en résistance. Les activités de la galerie reprennent en 1947, pour cesser à la mort de Christian Zervos en 1970. Pendant plus de vingt ans, la galerie soutient un grand nombre d'artistes (Brauner, Domela, Magritte) dans leurs expérimentations, avant qu'ils ne quittent la galerie pour un marchand plus prestigieux. Elle soutint également le retour à la figuration d'Héliou et de Gaston-Louis Roux, tout en participant à la reconnaissance de Charchoune et Sima. Elle participe aussi à la reconnaissance du jeune peintre Philippe Bonnet et les sculpteurs Sklavos, Subira-Puig et Boyan. Ouverte à l'art international, la galerie accueille les américains Reichel et Mary Callery, la norvégienne Bergmann, l'italien Corpora et réserve une attention toute particulière aux grecs Byzantios, Calliyannis et Kontopoulos, en lien avec les origines grecques de Zervos.

²³ Les centres de documentation du musée d'art Mori et du musée national d'art moderne de Tokyo ont été consultés.

²⁴ Ce numéro de la revue le *Bulletin de l'art français et japonais* (1924- ?) a pu être étudié par son achat dans une librairie spécialisée dans les journaux anciens, nommée Les archives de la presse et située au 51 rue des Archives à Paris.

comme l'indique l'éditeur en couverture de la revue, située 73 rue Notre-Dame-des-Champs. La publication est bilingue japonais-français et comporte quelques illustrations en noir et blanc. Le contenu de ce numéro se compose d'articles monographiques consacrés à des artistes français et japonais, que l'on suppose exposés dans la galerie japonaise et dans son annexe parisienne.

De même, seuls deux exemplaires de *La Gazette des amateurs* (1924- ?), publiée par la galerie de l'Étoile, qui faisait également office de librairie et de maison d'édition, ont pu être étudiés²⁵. Son sous-titre, « bulletin de la Société anonyme de bibliophilie », fait référence à la société anonyme qu'abritaient les murs de la galerie de l'Étoile dans les années 1920, au 17, avenue de Friedland à Paris. Les éditions de l'Étoile poursuivent une politique éditoriale contemporaine et quelque peu confidentielle, privilégiant les ouvrages illustrés par des artistes, ayant parfois exposé à la galerie de l'Étoile. A titre d'exemple, les éditions préparent en 1925 l'édition d'un ouvrage de la Baronne Renée de Brimont, les *Épigrammes japonaises*, illustré de 49 gravures de Léonard-Tsuguharu Foujita (1886-1968). Les éditions participent également à la publication de la revue littéraire *Les feuilles libres* (1922-1928), apparaissant comme éditrice pour les 24 numéros de la seconde série²⁶. Dans les numéros 9 (20 septembre 1925) et 17 (1926) de la *Gazette des amateurs*, chaque fascicule fait office de catalogue d'exposition de la galerie. Le sommaire de ces deux numéros se compose d'un texte sur l'artiste exposant et de la liste des œuvres exposées. Ainsi, le numéro 9 sert de faire-valoir à l'exposition personnelle de Léonard-Tsuguharu Foujita (1886-1968) à la galerie de l'Étoile, du 20 novembre au 5 décembre 1925. Il se compose du catalogue des œuvres exposées et d'une présentation sommaire de l'artiste.

²⁵*La Gazette des amateurs : bulletin de la Société anonyme de bibliophilie*, Paris, Editions de l'Étoile, 1924- ?. Les numéros 9 (1925) et 17 (1926) de la *Gazette des amateurs* sont conservés à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou et consultables sous accès réservé.

²⁶*Les feuilles libres* (1918-1928) est une revue littéraire dirigée par Maurice Raval, comprenant deux séries (n° 1, décembre 1918- n° 24, décembre 1921 ; n° 25, février 1922-n° 49, juillet 1928). Sa ligne éditoriale se concentre sur les auteurs contemporains, dont Pierre Albert-Birot, René Arcos, Claude Aveline, Nicolas Beauvuin, Jean Cocteau pour la première série, Jean Cassou, Blaise Cendrars, Paul Claudel, Jean Cocteau, René Crevel, Joseph Delteil, Jean Desbordes, Pierre Drieu La Rochelle, Paul Eluard, Jean Epstein, Léon-Paul Fargue pour la seconde série.

*Le Mécène, Organe indépendant des artistes contemporains, des artistes et des collectionneurs*²⁷, publié de 1921 à 1924 par P. Guiboud-Ribaud a été volontairement écarté de la sélection. Somme publicitaire aux informations restreintes, cette revue est avant tout un catalogue d'artistes et d'œuvres disponibles à la vente dans la galerie de l'éditeur. Le corpus ainsi défini se compose de cinq revues principales, sources primaires de la recherche et fondements d'une analyse de la politique éditoriale des galeries de l'entre-deux-guerres. Une présentation chronologique de ces revues semble ici plus appropriée, le cheminement, l'évolution du contenu et de la fonction de ces revues étant nourris par les apports des publications précédentes. Chaque galeriste a pu regarder et s'inspirer, consciemment ou inconsciemment, des publications antérieures pour concevoir sa propre revue. L'étude de ces revues antérieures peut ainsi conduire les galeristes à s'inscrire dans la continuité d'un modèle jugé efficace ou au contraire, à s'en démarquer. Ainsi, plusieurs lettres de Léonce Rosenberg, éditeur du *Bulletin de l'Effort moderne*, montrent que le galeriste avait connaissance du *Bulletin de la vie artistique* et qu'il le lisait avec attention, bien avant la publication du premier numéro de son bulletin le 1^{er} janvier 1924. Dans une lettre adressée par Léonce Rosenberg à Maurice de Vlaminck le 23 avril 1921²⁸, le galeriste fait part au peintre de l'intérêt qu'il porte au *Bulletin de la vie artistique* de la galerie Bernheim-Jeune, et plus précisément aux écrits du critique Adolphe Tabarant. Deux autres lettres adressées à Maurice de Vlaminck²⁹, datées du 18 et du 20 mai 1921 font par la suite état de la ligne éditoriale conduite par les Bernheim et de la critique de la campagne publicitaire s'opérant autour des ventes des séquestres Kahnweiler et Uhde³⁰. Une fois les premiers numéros de son *Bulletin* publiés, Rosenberg continue la lecture du bulletin concurrent, une lettre adressée à Albert Gleizes le 28 octobre 1924³¹ en attestant une nouvelle fois. Cette correspondance témoigne donc de la circulation des revues de galeries et des modèles qu'elles proposent, dans une logique d'influences formelles ou théoriques, à plus ou moins grande échelle au sein du marché de l'art parisien.

²⁷ *Le Mécène, Organe indépendant des artistes contemporains, des artistes et des collectionneurs*, Paris, [s.n.], 1921-1924, est numéroté du I, 1 au IV, 26.

²⁸ Lettre de Léonce Rosenberg à Maurice de Vlaminck, 23 avril 1921, Fonds Léonce Rosenberg B22, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

²⁹ Lettres de Léonce Rosenberg à Maurice de Vlaminck, 18 et 20 mai 1921, Fonds Léonce Rosenberg B22, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

³⁰ *Infra* p. 54, 56 et 140.

³¹ Lettre de Léonce Rosenberg à Albert Gleizes, 28 octobre 1924, Fonds Léonce Rosenberg B15, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

Ces regards croisés se confirment par la présence régulière de la mention des articles du *Bulletin de la vie artistique* au sein de la revue de presse des *Arts à Paris*, comme au numéro 9 du mois d'avril 1924, où le galeriste et éditeur Paul Guillaume recense la critique de l'exposition d'art nègre au pavillon de Marsan par Guillaume Janneau.

Dans une approche chronologique, la première de ces revues publiées dans l'immédiat après-guerre est *Les Arts à Paris*, proposée par la galerie Paul Guillaume entre 1918 et 1925. Outil publicitaire et commercial, la revue de Paul Guillaume impose néanmoins, par la publication de critiques valorisantes des expositions de la galerie et par des articles monographiques élogieux sur « ses » artistes, un modèle stratégique pour les marchands souhaitant accroître leurs ventes et leur notoriété. La revue intervient dès lors dans un processus de mise en valeur du galeriste, somme toute assez narcissique, de ses compétences intellectuelles et commerciales. Léonce Rosenberg retiendra cette formule éditoriale lors de la création de son *Bulletin de l'Effort moderne* en 1924, concevant la revue comme une arme offensive dirigée ouvertement contre toute forme de concurrence. La publication des *Arts à Paris* est suivie par celle du *Bulletin de la vie artistique*³², publié par la galerie Bernheim-Jeune de 1919 à 1926, tentant une approche de la revue à la fois commerciale et intellectuelle, plus complexe que celle de son aînée, reflétant la politique d'expositions menée par la galerie et l'esprit de curiosité animant ses dirigeants (Guillaume Janneau, Pascal Forthuny et Félix Fénéon). *Le Bulletin de la galerie B. Weill*³³ paraît de 1923 à 1935, publié par la galeriste Berthe Weill (1865-1951) depuis le 45 de la rue Laffitte à Paris, se substituant aux catalogues des expositions successives de la galerie. Sa pérennité est exemplaire, plus de 120 numéros étant recensés pour cette publication. À sa suite est édité le *Bulletin de l'Effort moderne*³⁴, publié par le galeriste Léonce Rosenberg (1879-1947) depuis sa galerie rue de la Baume, de 1924 à 1927. Cette revue fait la promotion du cubisme d'après-guerre, soutenu par le galeriste après Kahnweiler qui s'en était fait le défenseur avant la

³² Le *Bulletin de la vie artistique*, Paris, Bernheim-Jeune, 1919-1926, bimensuel, compte 24 numéros par an, 26 pour l'année 1919-1920, soit un total de 194 numéros.

³³ Le *Bulletin de la galerie B. Weill*, Paris, Galerie Berthe Weill, 1923-1935 (?). 127 numéros, publiés à l'occasion de chaque exposition de la galerie, ont pu être recensés par les archives Berthe Weill. L'intégralité de la revue n'a, à ce jour, pas pu être reconstituée. Le dernier numéro trouvé inaugure une nouvelle série (série n° 1, n° 1), daté du 17 décembre 1934 au 15 janvier 1935 et consacré à l'exposition Marthe D. O. Widhopff. Des exemplaires du *Bulletin* sont conservés à la Bibliothèque Kandinsky et à la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Il existe un fonds Berthe Weill à l'Institut national d'Histoire de l'Art à Paris, constitué des archives de la galeriste, léguées par ses ayant-droits.

³⁴ Le *Bulletin de l'Effort moderne*, Paris, Galerie de l'Effort moderne 1924-1927, 40 numéros.

Première Guerre mondiale. Son approche théorique destine la publication à un lectorat plus spécialisé et coutumier de la critique d'art, invitant à redéfinir le contenu habituellement imparti aux revues de galeries et à repousser les frontières entre outil promotionnel et outil critique. Enfin, *Les Arts Plastiques*³⁵, publié par la galerie Vavin-Raspail, paraît entre 1925 à 1928. Ses deux éditeurs, Max Berger et Alfred Daber, font paraître neuf numéros de cette revue, qui accompagnent la politique d'exposition de la galerie, dans une ligne proche de celle de la galerie de l'Effort moderne.

De par sa pluridisciplinarité, la recherche portant à la fois sur les revues d'art, le marché de l'art, l'histoire de l'édition et l'art des avant-gardes, ce travail se fonde sur une grande diversité de sources, analysées dans des perspectives distinctes. Le dépouillement et l'analyse du corpus de revues, source primaire de ces recherches, consultables à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, ont été facilités par la mise en place d'une convention de recherche avec le département des périodiques en 2010. Plusieurs lectures complètes ainsi que de constants allers et retours au sein des pages des revues ont été nécessaires à l'écriture de cette thèse. En regard de ces lectures, l'étude de revues d'art françaises et européennes contemporaines a permis d'affiner les spécificités des revues de galeries et de leurs lignes éditoriales, tout en les replaçant dans une perspective éditoriale plus large, celle de la profusion de revues propre au début du XX^e siècle. Dans cette optique, la lecture des revues *Comoedia*³⁶, *L'amour de l'art*³⁷, *Cahiers d'art*³⁸, *Documents*, *L'Esprit nouveau*³⁹ et *Les Soirées de Paris* s'est avérée tout particulièrement intéressante.

Dans un second temps, grâce aux informations trouvées dans les revues, les recherches se sont étendues aux galeristes-éditeurs, pour tenter de comprendre la création et la ligne éditoriale de chaque revue. La méthode employée a consisté en une étude croisée des correspondances des éditeurs, quand celles-ci étaient accessibles, et de tous les documents pouvant faciliter la compréhension du

³⁵ *Les Arts Plastiques*, Paris, Galerie Vavin-Raspail, Max Berger et Alfred Daber, 1925-1928, 9 numéros.

³⁶ *Comoedia, revue hebdomadaire des spectacles, des lettres et des arts*, Paris, [s.n], 1907-1937, dirigée par Gaston de Pawloski. La revue s'interrompt en 1937, puis reprend sa publication de 1941 à 1944.

³⁷ *L'Amour de l'art*, Paris, [s.n], 1920-1953, dirigée par Louis Vauxcelles puis par René Huyghe.

³⁸ *Cahiers d'art*, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1926-1960, vol. I (1926)-vol. XXXIII/XXXV(1960). La revue est dirigée par Christian Zervos.

³⁹ *L'Esprit nouveau*, Paris, [s.n.], 1927. La revue est dirigée par Paul Dermée et Michel Seuphor.

mécanisme de chaque galerie (catalogues d'exposition, ouvrages théoriques et critiques). Il faut ainsi noter l'importance des archives de Léonce Rosenberg et de la galerie de l'Effort moderne, conservées dans le Fonds Rosenberg de la Bibliothèque Kandinsky à Paris et des trois publications de Christian Derouet dans les *Cahiers du MNAM*, relatifs aux échanges de correspondance entre Léonce Rosenberg et Juan Gris, Francis Picabia et Fernand Léger⁴⁰. Il faut également mentionner la correspondance entre Léonce Rosenberg et Daniel-Henry Kahnweiler⁴¹, présente dans les archives de la galerie Louise Leiris, dont la richesse a été exemplaire pour cette recherche. Livrant essentiellement des informations sur l'élaboration des numéros et parfois le choix des illustrations, cette source textuelle de premier ordre offrait le loisir d'entrevoir les réactions et avis du galeriste et éditeur au moment même de la publication de sa revue, de mieux cerner ses attentes et sa stratégie commerciale. Les archives de la galeriste Berthe Weill, privées et non publiées, ont pu être consultées et étudiées grâce à l'autorisation précieuse de ses héritiers et de la responsable de cette documentation, Marianne Le Morvan⁴². Les correspondances très denses de la galeriste et de ses artistes, tout comme l'existence de documents administratifs relatifs aux comptes de la galerie, ont permis de replacer dans son contexte la publication et les enjeux du *Bulletin de la galerie B. Weill*. Il n'en a pas été de même avec les archives de la galerie Bernheim-Jeune, qui demeurent encore fermées au public. À maintes reprises, la consultation a été refusée, ceci ne permettant donc pas de consulter la correspondance de George Bernheim et de ses interlocuteurs durant les quelques sept années de parution du *Bulletin de la vie artistique*. L'absence d'archives pour Paul Guillaume et sa galerie, confirmée par la documentation du musée de l'Orangerie⁴³, n'a pas permis une analyse approfondie des mécanismes de publication, du financement et du rôle crucial joué par le Docteur

⁴⁰ *Juan Gris correspondances avec Léonce Rosenberg 1915-1927*, textes présentés, établis et annotés par Christian Derouet, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.

Francis Picabia lettres à Léonce Rosenberg 1929-1940, textes présentés, établis et annotés par Christian Derouet, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000.

Correspondances Fernand Léger-Léonce Rosenberg 1917-1937, textes présentés, établis et annotés par Christian Derouet, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

⁴¹ Archives Daniel-Henry Kahnweiler, Galerie Leiris, Paris.

⁴² Archives de la galerie Berthe Weill, Paris.

⁴³ La collection d'art de Paul Guillaume a été donnée au musée de l'Orangerie à Paris en 1977 par sa femme, Domenica, remariée à Jean Walter. Elle se compose d'œuvres des maîtres des XIX^e et XX^e siècles, tels Monet, Renoir, Picasso, Derain, Gauguin, Matisse, Sisley, Utrillo. La documentation du musée de l'Orangerie conserve une grande variété de documents et ouvrages concernant Paul Guillaume et sa galerie, mais aucune correspondance n'a été à ce jour retrouvée.

Barnes dans l'histoire de la revue. Néanmoins, la consultation⁴⁴ de la correspondance du Docteur Barnes et de Paul Guillaume, de 1922 à 1929, conservée à la Fondation Barnes de New-York, a permis de retracer en partie l'émergence et le développement de leur collaboration, amicale et intellectuelle, et de mesurer sa possible influence sur la ligne éditoriale des *Arts à Paris*. Pour la galerie Vavin-Raspail, on constate également une absence d'archives conservées. La galerie Blondeau détient cependant les archives de la galerie Alfred Daber⁴⁵ ouverte en 1936, après la galerie Vavin-Raspail, par le même galeriste, Alfred Daber. Ces archives contiennent un certain nombre de documents relatifs aux années 1920 et 1930, mais qui ne s'inscrivaient pas directement dans la recherche et n'étaient donc pas exploitables. À ce jour, l'existence d'archives pour son associé Max Berger n'a pu être prouvée. De plus, la consultation des archives existantes pour les artistes exposés dans les galeries du corpus, comme Henri Matisse, Pablo Picasso ou encore Marc Chagall, a permis un éclairage complémentaire sur le fonctionnement des contrats proposés aux artistes et sur leurs contributions aux revues de galeries. Les recherches effectuées au sein des archives Marc et Ida Chagall à Paris ont été particulièrement fructueuses, Marc Chagall ayant collaboré et correspondu assidument avec la galerie Flechtheim, la galerie Berthe Weill et la galerie Bernheim-Jeune dans les années 1930.

Pour approfondir ces recherches sur les revues de galeries et mettre au jour des informations complémentaires, une lecture complémentaire des ouvrages, correspondances ou archives disponibles concernant les rédacteurs, contributeurs et imprimeurs des revues a été faite. À ce titre, il faut mentionner l'importance des archives de l'Imprimerie Union à Paris, imprimeur pendant un temps du *Bulletin de l'Effort moderne*, des *Arts à Paris* du *Bulletin de la vie artistique*. Leur consultation a permis de consolider la réflexion par des données chiffrées précises, offrant accès aux livres de comptes de l'imprimerie, aux tirages des revues et à certains tarifs pratiqués. Par la suite, la dimension critique et la mise en perspective du sujet ont été rendues possibles grâce à la lecture d'ouvrages d'histoire et d'histoire de l'art, d'écrits généraux sur le marché de l'art et sur la période de l'entre-deux-guerres, afin de cerner le contexte de publication. Pour replacer l'émergence des revues de

⁴⁴ Le département des archives de la Fondation Barnes, sous demande, envoie des photocopies ou des documents numérisés de la correspondance aux chercheurs étrangers.

⁴⁵ Archives de la galerie Alfred Daber, galerie Blondeau à Genève.

galeries d'art dans ce contexte spécifique, plusieurs ouvrages questionnant l'histoire des revues et de l'édition ont été indispensables. Les travaux d'Yves Chevretil Desbiolles⁴⁶ et de Julie Verlaine⁴⁷ se sont révélés particulièrement instructifs, tout comme les annuaires établis par Jean-Michel Place, André Vasseur et Harry Bellet⁴⁸, ces outils offrant une vision synthétique des publications de périodiques sur une période donnée. La consultation régulière du catalogue de la collection de périodiques Paul Destribats⁴⁹ a permis d'obtenir rapidement les références et indications de publication de la plupart des revues d'avant-garde. Les recherches d'Elisabeth Parinet⁵⁰ sur l'histoire de l'édition française ont été d'une grande utilité pour comprendre les enjeux et particularités économiques de l'édition dans l'entre-deux-guerres, afin de nourrir le contexte de publication des revues d'art, et plus spécifiquement des revues de galeries d'art.

Dans cette approche du cadre historique, politique et économique de la France de l'entre-deux-guerres, de nombreuses lectures ont été nécessaires, parmi lesquelles celles, particulièrement utiles de Maurice Agulhon et Anne Bony⁵¹. Des lectures annexes concernant la création et les mouvements artistiques de cette période sont venues en complément, dont les précieux ouvrages de Christopher Green⁵² et Kenneth E. Silver⁵³ sur le cubisme et les avant-gardes, de Thédia Shapiro⁵⁴ pour une approche plus globale de la création et des politiques culturelles menées en France et en Europe dans le premier quart du XX^e siècle. Les écrits des critiques et artistes de l'avant-guerre et de l'entre-deux-guerres, à la fois théories et méditations

⁴⁶Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 2003 ; avec Rossela Pezone-Froissart, *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2011. Voir aussi les articles suivants : « Les revues d'art I. Histoire et variantes des origines à 1970 », *La Revue des revues*, n° 5, printemps 1988, p. 82-93 ; « Les revues d'art II. Trajectoires et évolutions de 1970 à nos jours », *La Revue des revues*, n° 6, automne 1988, p. 60-77.

⁴⁷Julie Verlaine, « Engagement esthétique, discours publicitaire, critique d'art ? Les ambiguïtés des bulletins de galeries (Paris, 1945-1970) », *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2011, pp 307-318.

⁴⁸Bellet, 1990, *op.cit.*

⁴⁹*Le fonds Paul Destribats, une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la Bibliothèque Kandinsky*, dir. Didier Schulmann, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.

⁵⁰Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition contemporaine XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2004.

⁵¹Maurice Agulhon, André Nouschi, Ralph Schor, *La France de 1914 à 1940*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2005 ; Anne Bony, *Les années 1920*, Paris, Editions du Regards, 1989.

⁵²Christopher Green, *Cubism and Its Enemies : Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987.

⁵³Kenneth E. Silver, *Esprit de corps : The Art of the parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton university Press, 1989.

⁵⁴Thédia Shapiro, *Painters and Politics, The European Avant-garde and Society 1900-1925*, New York, Elsevier, 1976.

esthétiques, à l'instar de ceux de Daniel-Henry Kahnweiler⁵⁵, Guillaume Apollinaire⁵⁶, Albert Gleizes et Jean Metzinger⁵⁷, permettent d'avoir une vision interne de la création contemporaine, en train de se définir et de s'accomplir. Le marché de l'art de l'entre-deux-guerres étant une donnée fondamentale pour aborder l'étude des galeries et de leur fonctionnement, des recherches approfondies ont été menées pour cerner les évolutions et spécificités de ce marché de l'art moderne.

Outre les informations contenues dans les revues de galeries elles-mêmes (résultats de ventes, législation relative aux transactions, cotes des artistes), l'étude d'ouvrages de référence pour le marché de l'art de cette période a été essentielle pour apprécier l'internationalisation progressive du marché de l'art moderne et appréhender l'apparition des nouveaux acteurs de cette économie et les pratiques en vigueur. Les ouvrages de Malcolm Gee, *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting : Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*⁵⁸ et de Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism : Picasso and the Creation of the Art Market of the Twentieth-Century art*⁵⁹ se sont avérés les plus complets. Pour obtenir une vision contemporaine des mutations du marché de l'art moderne, la lecture approfondie d'ouvrages écrits par des collectionneurs des années 1920 et 1930 a permis de collecter une somme importante de données, enrichie par les réflexions personnelles de leurs auteurs, souvent induites par une inquiétude ou un enthousiasme non dissimulé à l'égard des changements opérés. Ces témoignages au caractère particulièrement vivant, dont les exemples les plus probants sont ceux laissés par André Fage⁶⁰ et René Gimpel⁶¹, offraient une approche plus simple et quotidienne des manifestations artistiques contemporaines, fort différents des ouvrages théoriques écrits *a posteriori*. Ces ouvrages, d'une nature tout autre que celle des écrits contemporains, ont permis l'élaboration d'une pensée critique plus

⁵⁵Daniel-Henry Kahnweiler, « La montée du cubisme » (1920), *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963, p. 10-60.

⁵⁶Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris, [s.n], 1913.

⁵⁷Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du "Cubisme"*, Paris, Figuière, 1912 ; Albert Gleizes, *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, Éditions de La Cible, 1921.

⁵⁸Malcolm Gee, *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting : Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, New York, Garland, 1981.

⁵⁹Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism : Picasso and the Creation of the Art Market of the Twentieth-Century Art*, New York, University of California Press, 1996, 324 p.

⁶⁰André Fage, *Le Collectionneur de peintures modernes : comment acheter, comment vendre*, Paris, Les Éditions pittoresques, 1930.

⁶¹René Gimpel, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, 500 p.

nuancée. Les écrits de Paul Durand-Robert⁶² et de Raymonde Moulin⁶³ ont de ce fait trouvé leur place dans une réflexion critique sur le marché de l'art de l'entre-deux-guerres, tout comme les travaux de Robert Jensen⁶⁴. Enfin, une attention toute particulière a été apportée à l'étude des années 1918 à 1940 de la *Gazette de l'Hôtel Drouot*⁶⁵, véritable organe de la diffusion des résultats des ventes aux enchères et de la dispersion des grandes collections. La consultation des archives de la *Gazette de l'Hôtel Drouot*⁶⁶, s'est avérée utile pour référencer les grandes ventes d'art moderne du début du siècle et de l'entre-deux-guerres, dont la vente de la Peau de l'ours en 1914 et les ventes des séquestres Uhde et Kahnweiler en plusieurs sessions de 1921 à 1923.

L'élaboration des annexes et du cahier d'illustration a été faite avec le plus de concision possible. Pour faciliter la compréhension des caractéristiques inhérentes à chaque revue de galerie, un tableau synthétique⁶⁷ présentant le nom de la revue, son ou ses éditeurs, ses dates et toutes les caractéristiques techniques trouvées dans les éditions (numéros, prix, tirage si connu, imprimerie) a été ajouté. Pour compléter les informations présentes dans les revues de galeries, des biographies de chaque galeriste-éditeur, une fiche synthétique des revues étudiées, ainsi que des listes des expositions et des artistes présents dans chacune des cinq galeries relatives au corpus ont été établies⁶⁸. Ces recherches complémentaires ont été volontairement limitées aux bornes chronologiques de chaque revue pour traduire au mieux les politiques artistiques des galeries pendant les années où elles publient leurs supports éditoriaux. Chaque liste d'expositions a été élaborée d'après les annonces parues dans la revue de la galerie, les archives de la galerie (en fonction de leur disponibilité) et les

⁶²Paul Durand-Robert, « Le marché de la peinture cubiste. Évolution de la cote depuis 1907 », *Perspectives*, 6 janvier 1962.

⁶³Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Éditions de Minuit, Paris, 1967.

⁶⁴Robert Jensen, « The Avant-garde and the Trade in the Art market », *Art Journal*, hiver 1988, n°360-67.

⁶⁵*La Gazette de l'Hôtel Drouot*, Paris, Hôtel Drouot, publié de 1891 à aujourd'hui, est une publication recensant les ventes aux enchères à Paris puis au niveau national, s'étayant de brèves ou courts articles sur l'actualité du marché de l'art et des expositions. Sa périodicité est quotidienne de 1891 à 1896, puis trois fois par semaine de 1896 à 1945, pour devenir ensuite hebdomadaire.

⁶⁶Les archives de la *Gazette de l'Hôtel Drouot* se situent au 10, rue du Faubourg Montmartre à Paris.

⁶⁷Cf. Tableau des revues de galeries d'art présenté en annexes, volume II, p. 5.

⁶⁸Cf. Liste des expositions de la galerie Paul Guillaume, volume II, annexes, p. 11 ; liste des expositions de la galerie Berthe Weill, volume II, p. 29 ; liste des expositions de la galerie de l'Effort moderne, volume II, p. 21 ; liste des expositions de la galerie Bernheim-Jeune p. volume II, annexes, p. 41 ; liste des expositions de la galerie Les Arts plastiques volume II, annexes, p. 51.

Cf. liste des artistes ayant exposé à la galerie Paul Guillaume volume II, annexes, p. 14 ; liste des artistes ayant exposé à la galerie Berthe Weill, volume II, annexe, p. 34 ; liste des artistes ayant exposé à la galerie de l'Effort moderne volume II, annexes, p. 24 ; liste des artistes ayant exposé à la galerie Bernheim-Jeune, volume II, annexes, p. 46 ; liste des artistes ayant exposé à la galerie Les Arts Plastiques, volume II, annexes, p. 52.

catalogues d'exposition. Ces listes se veulent aussi exhaustives que possible, mais l'absence d'archives consultables pour la galerie Paul Guillaume et la galerie Bernheim-Jeune ne permet pas d'affirmer une complète reconstitution de toutes les expositions.

I- L'ÉDITION DES REVUES DE GALERIES D'ART EN FRANCE : LES FONDEMENTS D'UN ENGOUEMENT DURABLE

1. Un support éditorial propre au monde de l'entre-deux-guerres

Notons encore l'action moins spectaculaire, mais tout aussi efficace de quelques-uns parmi les meilleurs marchands de l'art d'avant-garde de l'entre-deux-guerres. Leurs bulletins sont souvent de véritables petites revues : Paul Guillaume (*Les Arts à Paris*), les frères Bernheim (*Bulletin de la vie artistique*), Léonce Rosenberg (*Bulletin de l'Effort moderne*), sans oublier le *Bulletin de la galerie B. Weill*.⁶⁹

a. La revue de galerie : première approche

Influencés par l'émulation existant alors autour des revues d'art, actrices incontournables de la vie artistique française contemporaine, les galeristes qui deviennent éditeurs de leurs propres revues entendent occuper un créneau laissé vacant, celui de la publication à usage des professionnels du marché de l'art. Ces marchands, attirés par la publicité faite autour des revues et par leur multiplication à cette époque, voient dans ce support l'opportunité d'accroître leur visibilité commerciale, tout en leur permettant de s'exprimer librement sur des sujets polémiques ou critiques. Cependant, cette profusion de revues, publiées sur une courte durée n'est pas synonyme de succès, la durée de vie de la plupart de ces publications ne dépassant pas quelques exemplaires. Or, ces galeristes-éditeurs souhaitent avant tout inscrire leurs ambitions dans la durée, marquer les esprits sur le long terme par des actions significatives qui donnent une nouvelle orientation à l'histoire et au marché de l'art. Par des bulletins sommaires, faisant office de catalogues d'exposition agrémentés de quelques commentaires, ou par des revues

⁶⁹ Yves Chevrefils Desbiolles, « Avant-propos », *Les revues d'art, Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2001, p.17.

plus abouties, illustrées et comprenant de véritables articles théoriques ou critiques, les galeristes entendent délivrer aux professionnels des milieux artistiques (marchands, collectionneurs, critiques) une sélection de l'actualité artistique adaptée à leurs besoins. Comme mentionné en introduction, le choix des titres de ces publications est parfois trompeur. Le terme « bulletin » est souvent associé à une forme éditoriale de second ordre, composée de quelques feuillets à teneur réduite. C'est la terminologie adoptée à la fois par Berthe Weill, Léonce Rosenberg et les Bernheim, dont les publications sont cependant très différentes. Il est alors utile de revenir à la définition même du bulletin, telle qu'elle apparaît dans le domaine de la presse. Le bulletin est une « publication périodique spécialisée dans un type précis d'informations » ou un « organe périodique de liaison interne entre les membres d'une association, d'une administration, d'une entreprise⁷⁰ ». Les publications de Rosenberg et des Bernheim ont pour volonté de se rapprocher de la première définition, en devenant des organes d'information artistique de référence. Ceci n'exclut pas la seconde définition, puisque les deux bulletins fédèrent et rassemblent également des groupes de lecteurs autour des orientations artistiques de chaque galerie. La publication de Weill semble trouver un écho plus significatif dans la deuxième définition, son rôle étant avant tout d'assurer une liaison entre les personnes fréquentant la galerie, de l'artiste au collectionneur. Dans son bulletin, la notion d'actualités artistiques demeure sommaire, se limitant bien souvent à des brèves ou *pensums*, au demeurant de bonne qualité, mais sans que le but recherché soit la divulgation d'une information artistique générale ou exhaustive. Dans ces trois titres, il est intéressant de remarquer que seule Berthe Weill intègre le mot *galerie* dans le titre de sa revue. Ni Léonce Rosenberg, ni les frères Bernheim, ne semblent vouloir associer de prime abord le titre de leur revue à leur galerie. L'association se fait dans un deuxième temps, à la lecture des sous-titres. Ce choix éditorial n'est pas celui de tous les galeristes-éditeurs, certains souhaitant valoriser leur nom avant même d'établir une filiation directe entre la publication et leurs galeries. Paul Guillaume présente ainsi sa publication comme une revue d'art à part entière, ne voulant pas minorer ses actions par l'appellation *bulletin*. Une lettre⁷¹ adressée à Tristan Tzara, datée du 3 mars 1916, fait état de ses ambitions, témoignant de son

⁷⁰ *Dictionnaire Larousse*, « Bulletin », Paris, Larousse, 2013.

⁷¹ Lettre de Paul Guillaume adressée à Tristan Tzara, 3 mars 1916, citée dans Colette Giraudon, *Paul Guillaume et les peintres du XX^e siècle*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1993, p. 41-42.

désir profond d'éditer une grande revue d'art, une « revue avancée » comme il l'écrit lui-même. Il nomme ainsi sa revue *Les Arts à Paris*, dans une perspective de renom et de sérieux, et choisit un sous-titre évocateur : « Actualités critiques & littéraires des Arts & de la Curiosité ». Alfred Daber et Max Berger choisissent de nommer simplement leur revue du nom de leur galerie, Les Arts plastiques, sans ajouter le terme *revue* ou *bulletin*, et sans apparaître directement sur les couvertures des publications. Ce choix reflète la communication directe établie par la galerie avec ses lecteurs, qui repose sur une stratégie audacieuse et pragmatique : *Les Arts plastiques* est une revue toute entière absorbée par son rôle de promotion, qu'elle ne cherche ni à cacher ni à enjoliver. Son contenu est intégralement lié à la galerie, volontairement dénué de toute théorie et se bornant à valoriser les artistes par des comparaisons alléchantes. En ce sens, Daber et Berger font preuve d'une certaine honnêteté éditoriale, présentant leur revue pour ce qu'elle est, une vitrine de leur galerie.

Les formes prises par ces revues de galeries révèlent une certaine homogénéité, et des sources d'inspiration communes. Les formats choisis sont repris de ceux des revues antérieures ou contemporaines. On observe ici l'influence déterminante des revues littéraires du début du XX^e siècle, comme *La Nouvelle Revue Française* (dirigée par André Gide de 1908 à 1912, puis par Jacques Rivière de 1919 à 1925), *Les Soirées de Paris* (1912-1914) et *Littérature* (1919-1924). Les choix de la mise en page, la composition des numéros, ainsi que certaines rubriques (comme les revues de presse, les enquêtes et les chroniques) témoignent d'une véritable filiation entre les deux types de publication⁷². Les formats privilégiés sont de taille moyenne, n'excédant pas une vingtaine de centimètres de hauteur. La qualité du papier et des illustrations est dictée par un souci d'économie, les galeristes de l'entre-deux-guerres étant contraints par des restrictions budgétaires fortes. Le nombre de pages est logiquement lié à la taille et aux moyens financiers de la galerie : plus la galerie est importante, plus elle peut financer une revue d'envergure. Cela explique la différence entre les quelques pages composant le *Bulletin de la galerie B. Weill* et la quarantaine de pages proposée à chaque *Bulletin de la vie artistique* par la galerie Bernheim. On observe cependant une attention particulièrement soignée concernant le choix de la couverture des revues de galeries, qui, comme toute autre couverture

⁷² Cette question des modèles est développée plus précisément dans un chapitre dédié, « À la recherche d'auteurs, à la recherche de modèles », p. 64.

de revue, est un argument publicitaire influençant le lecteur dans son achat, tout en rendant immédiatement reconnaissable la publication et en imposant un programme artistique identifiable rapidement. Chaque galerie choisit donc avec soin la typographie, l'illustration et la mise en page qui correspondent le mieux à la vocation de la revue, à l'esprit qu'elle souhaite insuffler à sa création éditoriale. Les bulletins de la galerie Bernheim-Jeune et Berthe Weill adoptent un classicisme soigné et élégant, hérité des revues littéraires précédemment mentionnées. La typographie n'est guère associée à un graphisme ou à une illustration [fig. 4]. La galeriste Berthe Weill propose à ses lecteurs une couleur par série de numéros, cela lui permettant de créer des ensembles homogènes liés à la programmation de sa galerie [fig. 5]. Elle fait imprimer sur toutes les couvertures de son *Bulletin* la lettre *W*, pour marteler la première lettre de son nom de famille, disposée en frises décoratives, encadrant avec élégance le titre de la publication. La couverture des *Arts à Paris* présente quant à elle des variantes plus nombreuses, témoignant d'une quête constante d'identité : au premier numéro (mars 1919) [fig. 6], la couverture opte pour une sobriété typographique noire et blanche héritée de la revue littéraire *Les Soirées de Paris*, puis s'essaye au graphisme et à la couleur aux numéros 2 à 5 (juillet 1918-novembre 1919) [fig. 7], pour revenir à une mise en page non illustrée dès le numéro 6 (novembre 1920) [fig. 8]. La revue fait appel ponctuellement à des artistes pour illustrer ses couvertures, la couverture du numéro 2 des *Arts à Paris* étant ainsi réalisée par Guy-Pierre Fauconnet, puis celle du numéro 4, conçue par Natalia Gontcharova. Optant pour une autre démarche, Léonce Rosenberg souhaite que le programme de défense du cubisme, élaboré par sa galerie, soit visible dès la couverture du *Bulletin de l'Effort moderne*. La première couverture [fig. 9], réalisée par l'artiste Georges Valmier, propose une composition géométrique des plus percutantes, jouant sur l'accumulation de triangles emboîtés bleus et rouges, qui encadrent un encart blanc central annonçant le titre de la publication. Le rapprochement avec le cubisme est immédiat, l'art de Valmier incarnant parfaitement l'esthétique défendue par Rosenberg. La revue *Les Arts plastiques* fait un choix similaire, en demandant à l'artiste Sonia Delaunay de créer une couverture unique pour tous les numéros de la revue [fig. 10], dont les seules variations sont chromatiques. La galerie défend également le cubisme, et tient à affirmer ce positionnement par cette couverture aux modules géométriques juxtaposés telle une mosaïque cubiste.

Ces revues, bénéficiant d'un budget modeste, sont cependant des publications illustrées. Les revues les plus modestes privilégient des illustrations réduites, en choisissant avec pertinence les œuvres à reproduire dans chaque numéro. Ce choix de reproductions, qui semble de prime abord fondé sur la qualité des œuvres, est cependant à nuancer. Il est tout à fait possible, compte tenu du matériel photographique à disposition, que les galeristes choisissent de reproduire une œuvre plutôt qu'une autre. Les contrats d'exclusivité, proposés par Léonce Rosenberg aux artistes de sa galerie, font état de règles strictes concernant les photographies des œuvres. Ainsi, le contrat signé par Juan Gris, daté du 20 avril 1916⁷³ [fig. 11], prévoit, à l'Article 2, que l'artiste devra interdire la reproduction photographique de ses œuvres en dehors de la galerie de l'Effort moderne et de ses publications. Rosenberg se réserve le droit de faire photographier les œuvres de Gris, et d'en faire commerce, tout en en conservant les droits de reproduction. Cela explique en partie le nombre important de photographies d'œuvres insérées dans chaque numéro du *Bulletin de l'Effort moderne*, Rosenberg possédant ce matériel photographique et les droits liés. On dénombre ainsi plus d'une vingtaine d'illustrations à chaque numéro publié par Rosenberg. Cette stratégie éditoriale, qui tend à séduire le lecteur par une abondante iconographie, permet également au galeriste d'augmenter ses chances de vente par la multiplication de l'offre. Une stratégie similaire est développée par Paul Guillaume dans *Les Arts à Paris*, à partir d'images provenant pour la plupart de sa collection personnelle, cette information figurant dans les légendes sous les illustrations. Paul Guillaume fait ainsi le choix de reproductions en pleine page, insérées dans le corps du texte, tandis que Rosenberg privilégie le regroupement de plusieurs illustrations sur une même page, insérées à la fin de chaque numéro dans une sorte de cahier annexe. Cependant, certains éditeurs, aux moyens plus restreints, utilisent donc des photographies appartenant aux artistes eux-mêmes, en leur demandant, à titre gracieux, de bien vouloir leur communiquer une photographie pour leurs revues. Cette pratique est celle de Berthe Weill, qui, dans son abondante correspondance avec les artistes qu'elle défend, demande à maintes reprises que des photographies lui soient envoyées dans les meilleurs délais, afin de les publier dans un prochain numéro de son *Bulletin*. On dénombre ainsi deux illustrations au premier

⁷³ Contrat passé entre Léonce Rosenberg et Juan Gris, enregistré le 20 avril 1916, Paris, Fonds Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris, cote 10422-298.

numéro⁷⁴ du *Bulletin de la galerie B. Weill*, consacré à l'artiste Jacques Thévenet (1891-1989) : une reproduction des œuvres *La croix du chemin* (Berry, 1913) et *Portrait de l'artiste* (1921). Ce nombre variera peu au fil des années, constituant un rythme illustratif propre à la revue. Ces occurrences permettent de questionner la place de l'image au sein du bulletin de galerie, certes déterminée par un argument d'attraction du lecteur, mais aussi par la profonde nécessité pour les artistes de rendre visibles leurs œuvres⁷⁵. Il existe une double cible pour les revues de galerie, celle des lecteurs et celle des acheteurs. Les photographies insérées dans les revues doivent pouvoir présenter au lecteur et potentiel acheteur les œuvres des artistes exposés, et aiguïser son appétit d'achat, tout en valorisant la production des artistes, par des photographies de bonne qualité. Il est donc de l'intérêt des deux parties de s'entendre et de parvenir à concilier leurs intérêts respectifs. À ce titre, la correspondance échangée entre Rosenberg et les artistes de sa galerie est édifiante, en particulier celle avec Juan Gris⁷⁶ témoignant de la place cruciale occupée par l'image dans le bulletin, orientant à la fois le chiffre commercial de la galerie, la réputation du galeriste, et celle de l'artiste.

La première mission assignée à ces revues est de délivrer des informations ciblées concernant l'actualité de la galerie éditrice, ses expositions en cours ou à venir, ses ventes. La fonction publicitaire et commerciale de la publication est au centre des intentions des éditeurs : une campagne d'informations sur les artistes exposés dans la galerie doit être mise en place, afin de faire connaître les expositions où le public pourra voir leurs œuvres. Les choix artistiques du galeriste sont présentés sur un ton péremptoire pour convaincre le lecteur, idéalement marchand ou collectionneur, qui se rendra ensuite à la galerie pour voir une exposition, puis acquerra une ou plusieurs œuvres. La revue de galerie est donc conçue comme un outil d'accompagnement commercial, participant au développement d'une clientèle et pouvant consolider l'argumentaire de vente par des articles élogieux, signés par des plumes faisant autorité sur le milieu artistique parisien. La critique d'art est en effet utilisée à des fins commerciales, pour convaincre les amateurs les plus sceptiques du caractère exceptionnel des artistes

⁷⁴ *Bulletin de la galerie B. Weill*, n° 1, Peintures et dessins de Jacques Thevenet à la galerie du 26 novembre au 8 décembre 1923.

⁷⁵ Voir à ce sujet Levailant, Chevrefils Desbiolles, 1993, *op.cit.*, p. 13.

⁷⁶ *Juan Gris correspondances avec Léonce Rosenberg 1915-1927*, 1999, *op. cit.*

exposés. De qualités inégales, ces critiques parues dans les revues de galeries remplissent leur rôle de promotion des artistes, se faisant parfois plus ambitieuses et novatrices lorsque leurs auteurs s’y expriment avec une plus grande liberté. Cet outil critique destiné à faciliter les ventes, développé par des auteurs parfois contraints par des exigences strictes, se distingue surtout des critiques parues dans d’autres revues d’art par son insistance à glorifier un artiste par des moyens rhétoriques emphatiques, martelant l’importance cruciale des artistes de la galerie au regard de l’histoire de l’art. La comparaison est un procédé récurrent, permettant de désigner un artiste comme le successeur d’un courant ou d’un autre artiste, voulant assurer ainsi à l’acquéreur potentiel la sécurité de son investissement. Cette stratégie est employée dans la revue *Les Arts plastiques*, où les galeristes Max Berger et Alfred Daber fondent entièrement leur politique d’exposition et leur outil critique sur des parallèles entre les artistes cubistes fondateurs (Picasso, Braque, artistes de la Section d’or) et les cubistes d’après-guerre⁷⁷. Le même procédé, plus nuancé, est employé par Léonce Rosenberg dans son *Bulletin de l’Effort moderne* pour promouvoir les artistes de sa galerie.

Cependant, toutes les critiques parues dans des revues de galerie ne se limitent pas à des compilations de références ou à de brefs argumentaires de vente. Certaines revues, à un moment donné de leur publication, échappent à ce moule commercial par l’action de leurs contributeurs. Le *Bulletin de la vie artistique* (1919-1926), qui témoigne d’une forte activité promotionnelle, parvient à publier des critiques de qualité, reléguant parfois au second plan la visée publicitaire et l’objectif de vente à court terme. Avec son bulletin, la galerie Bernheim-Jeune souhaite avant tout se doter d’un organe de documentation, qui fournit aux lecteurs une information complémentaire sur les artistes de la galerie et les mouvements artistiques dans lesquels ils s’inscrivent, l’impressionnisme ou le post-impressionnisme. Elle ne cite ainsi pas systématiquement ses expositions en cours ou à venir, ni les ouvrages d’histoire de l’art qu’elle publie. La majeure partie des articles du *Bulletin* ne s’intéresse pas aux artistes ou aux activités de la galerie. Cette spécificité est annoncée dès le premier numéro du bulletin, en décembre 1919, dans une déclaration d’intentions intitulée « À nos lecteurs⁷⁸ » :

⁷⁷ Voir p. 104.

⁷⁸ « À nos lecteurs », *Bulletin de la vie artistique*, n° 1, décembre 1919, non paginé.

Nous ne sommes point une grande revue. Les articles d'opinion ne sont point notre fait. Nous laissons donc à nos grands confrères le soin et la mission d'offrir aux gens de goût comme aux savants des travaux définitifs. Nous serons, si bon vous semble, un courrier. Nous imaginons que, plus peut-être que le dogmatisme, de simples nouvelles de la vie artistique, puisées chez les maîtres comme dans les salles de vente, sur la scène comme chez les amateurs, dans les musées comme chez les marchands, sauront vous intéresser et vous plaire. [...] Il nous a semblé qu'un tel courrier vous manquait. Nous nous sommes avisés de répondre à votre désir. En toute indépendance, sans liens d'aucune sorte avec aucun intérêt, avec l'unique souci d'être clairvoyants, et de comprendre avant de juger, nous créons ce *Bulletin*, fait pour ses lecteurs et non pour nous. Le seul bénéfice que nous voulons en tirer est moral. Aussi nous en avons confié la rédaction à des écrivains dont la haute probité est pour vous comme pour nous la plus sûre garantie : MM. Félix Fénéon, Guillaume Janneau et Pascal Forthuny. Nous n'avons tous ici qu'une ambition commune : c'est que notre *Bulletin* nous fasse honneur.

Les grandes expositions de l'année 1920 à la galerie Bernheim-Jeune sont à peine mentionnées dans le *Bulletin*, alors que cette année bénéficie d'une très belle programmation artistique, avec des expositions dédiées à Henri Matisse, Paul Cézanne, Raoul Dufy ou encore Eugène Carrière. L'exposition Henri Matisse⁷⁹, organisée du 15 octobre au 6 novembre 1920, n'est mentionnée que brièvement au numéro 23, du mois de novembre 1920. Mais elle est mentionnée à travers la rubrique « Ici⁸⁰ », qui fait état de la publication d'un album de dessins tiré à 1 003 exemplaires, *Les dessins d'Henri Matisse*, avec une préface signée par Charles Vildrac, qui paraît en parallèle de l'exposition à la galerie Bernheim-Jeune. L'exposition ne fait pas l'objet d'une présentation spécifique, l'artiste exposé ne se voyant pas offrir un portrait élogieux au sein de la revue, comme il est courant de le faire dans les revues de galeries. Ce parti pris distancié est une constante dans le *Bulletin de la vie artistique*, qui s'illustre le plus souvent par des annonces concises des expositions dans la rubrique « Expositions à voir », qui ne se doublent pas nécessairement d'un article spécifique. De ce fait, le comité de rédaction du *Bulletin* annonce sobrement l'exposition Eugène Carrière, du 22 au 30 novembre 1920 dans son *Bulletin* numéro 24⁸¹, mais ne consacre guère plus d'une ligne à cet événement, préférant offrir au lecteur un article conséquent sur « Le marché artistique américain⁸² » et une enquête approfondie menée par Félix Fénéon, « Les arts

⁷⁹ *Henri Matisse à la galerie Bernheim-Jeune*, du 15 octobre au 6 novembre 1920, Paris, Bernheim-Jeune, 1920.

⁸⁰ « Ici », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 23, novembre 1920, p. 560.

⁸¹ « Expositions à voir », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 24, novembre 1920, p. 685.

⁸² « Le marché artistique américains », *Bulletin de l'Effort moderne*, n°24, novembre 1920, p. 685.

lointains : seront-ils admis au Louvre ?⁸³ ». Ainsi, « loin d'être un simple instrument de propagande de la galerie qui finance, le *Bulletin* s'emploie à un véritable travail de consolidation des acquis de la modernité récente, celle qui réunit justement ses multiples facettes sous l'appellation "d'art indépendant"⁸⁴ ». Les valeurs de « clarté, réalisme et lyrisme⁸⁵ » sont au centre de la réflexion artistique voulue par le *Bulletin*. Elles sont mises au service d'un programme de défense de la modernité artistique dans son ensemble, fondée sur les acquis de l'impressionnisme, du post-impressionnisme et des arts décoratifs.

La commercialisation de cette revue par les Bernheim, qui ne sert donc pas directement les intérêts commerciaux de la galerie, permet alors d'accroître davantage la notoriété de la galerie en promouvant plus largement l'art qu'elle défend et commercialise, tout en revalorisant l'image et la crédibilité intellectuelle de la famille. De ce fait, le regard porté par le *Bulletin* sur la peinture du XIX^e et du début du XX^e siècle contribue à affirmer « l'émergence d'une historiographie de l'impressionnisme et du post-impressionnisme et la construction d'une vision nationale – strictement française – de la modernité picturale à laquelle participent très largement les institutions artistiques de l'entre-deux-guerres⁸⁶ ». Les critiques savamment choisies par le comité de rédaction s'inscrivent dans cette volonté de participer, pas à pas, à la construction de cette histoire de la peinture impressionniste. « Un livre sur Bonnard⁸⁷ », critique de l'ouvrage monographique publié par George Besson chez Crès, permet au *Bulletin* de rattacher Pierre Bonnard à son historiographie de l'art du XX^e siècle. Des citations de l'auteur, Léon Werth, sont sélectionnées puis publiées dans les pages du *Bulletin* pour montrer la modernité, l'innovation technique et chromatique de l'artiste, dans ses liens les plus ténus avec une interprétation intime du réel : « Bonnard ne peut se classer parmi ceux qui font du maniement de la couleur comme on fait du maniement d'armes. Ni parmi ceux

⁸³Félix Fénéon, « Enquête sur les arts lointains : seront-ils admis au Louvre ? », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 24, novembre 1920, p. 562.

⁸⁴Rossella Froissart Pezone, « Le *Bulletin de la vie artistique*, Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune », *Les revues d'art, Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, dir. Yves Chevretil Desbiolles et Rossella Froissart Pezone, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 207.

⁸⁵« L'art moderne au Panthéon », *Bulletin de la vie artistique*, n° 24, novembre 1920.

⁸⁶Froissart Pezone, 2011, *op. cit.*, p. 207.

⁸⁷« Un livre sur Bonnard », *Bulletin de la vie artistique*, n° 6, février 1920, p. 173-179.

dont la fantaisie n'est qu'une fantaisie de la couleur ou du dessin. La peinture de Bonnard ne serait pas ce qu'elle est sans le mystère de sa tendresse et de son ironie⁸⁸».

Le regard que Bonnard porte sur le monde est semblable à celui dont nous suivons les mouvements d'un jeune animal ou d'un petit enfant... L'enfant n'est pas ossifié. Bonnard travaille sur un monde qui n'est pas ossifié. C'est la plus bête illusion des artistes qui ont besoin de certitudes de notaires que de croire qu'on atteint le squelette du monde. Et l'atteindrait-on, qu'on ne saisirait que du néant... Bonnard est bien loin de ce faux grand art du définitif, qui n'est que calligraphie et où les formes en leur fixité sont aussi vaines, aussi décevantes que les mouvements dissociés par la photographie instantanée. Il se résigne au monde des apparences. Il les suit. Il est à son aise au milieu d'elles⁸⁹.

La construction *a posteriori* de cette histoire de la peinture impressionniste et post-impressionniste est donc étroitement associée aux artistes de la galerie Bernheim-Jeune. Les choix des Bernheim en matière d'artistes expliquent cette association logique, qui dépasse l'intention commerciale par un dessein visionnaire plus grand, celui de construire une histoire de l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, où de nombreuses pages restent à écrire dans ces années 1920. Le passionnant « Souvenir de Manet⁹⁰ », publié dans le *Bulletin de la vie artistique* numéro 22, propose une interview du peintre Henri Gervex (1852-1929), réalisée par Félix Fénéon, dans son atelier près du Parc Monceau. Henri Gervex rencontre Edouard Manet à Paris en 1876, et devient un proche de l'artiste, jusqu'à son décès en 1883. Une mise en situation romanesque est réalisée, grâce à une description imagée de l'atelier de l'artiste : « Des portraits commencés de généraux et d'une Argentine blonde. Des Meubles Empire. Dans la bibliothèque, Alexandre Dumas s'étale en cent volumes. Aux murs, des tableaux de Lépine, Lhermitte, Montenard, Alfred Stevens, Zalçarian et une gravure de Legros. Sur une console, un bronze de Rodin⁹¹ ».

Une fois ce décor dépeint, Fénéon mène l'entretien avec toute la précision et les facéties qui le caractérisent. Gervex revient sur sa rencontre avec Manet en 1876, décrit leurs souvenirs en commun et leur apprentissage de la vie d'artiste. Il s'aventure jusque dans les peintures de Manet, essayant de se souvenir de ce qui motivait alors la création de l'artiste, quelles étaient ses sources d'inspiration, ses

⁸⁸ *Ibidem*, p. 178.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Félix Fénéon, « Souvenir de Manet », *Bulletin de la vie artistique*, n° 22, octobre 1920, p. 606-610.

⁹¹ *Ibidem*, p. 606.

préoccupations quotidiennes. La vision de Gervex sur Manet, près de quarante ans après la mort du peintre, souffre inmanquablement de lacunes et d'approximations. Mais dans le tourbillon de ses souvenirs, Gervex parvient à transmettre les idéaux des peintres impressionnistes, à restituer toute l'atmosphère des salons des années 1880, à grand renfort de détails et d'analyses personnelles. Cette incursion dans l'amitié de Gervex et Manet, si elle ne constitue pas un témoignage fondamental pour la composition d'une historiographie de l'impressionnisme, a le mérite d'apporter un éclairage intime sur la manière de peindre de Manet, en favorisant la connaissance de ses objectifs tels qu'il en parlait à ses proches. Les hommages répétés aux peintres disparus, comme celui fait à Renoir⁹², ou aux peintres entrant dans le grand âge, comme Guillaumin⁹³, ont pour but de continuer à inscrire l'artiste dans son temps et de montrer en quoi il l'a marqué.

Le Bulletin de la vie artistique montre ainsi l'existence possible d'une ligne éditoriale différente au sein des bulletins de galerie, où la transmission d'une histoire de l'art spécifique cohabite avec la fonction commerciale dans une proposition éditoriale équilibrée, ludique et intelligente. Ce n'est cependant pas le cas de toutes les revues de galeries d'art. Le caractère éminemment publicitaire de certaines critiques publiées par les *Arts à Paris* ou le *Bulletin de l'Effort moderne* les distingue pleinement de celles publiées dans les revues d'art influentes de l'époque, comme *Cahiers d'art*⁹⁴ ou *L'Amour de l'art*. Leur style se veut plus direct et percutant, les argumentations plus approximatives, et les analyses stylistiques moins développées, le but étant de faire réagir le lecteur instantanément. Les provocations, les jeux de mots et autres attaques personnelles nourrissent ainsi bien souvent les critiques des revues de galerie d'une charge contestataire et d'une aura brûlante. Un des exemples les plus probants de cette critique « agressive », se trouve dans la revue *Les Arts à Paris*, Paul Guillaume faisant de ce discours sa spécificité. Son article, « Les peintres dont on parle : Pascin et Gritchenko⁹⁵ » se place volontairement dans une veine caricaturale, où le désir de souligner la bohème des artistes, leur saleté et leur négligence, a pour but d'attirer l'attention sur leur pur génie pictural. L'attention est

⁹² « Les derniers moments de Renoir », *Bulletin de la vie artistique*, n° 5, février 1920, p. 151.

⁹³ Tabarant, « Les quatre-vingt ans de Guillaumin », *Bulletin de la vie artistique*, deuxième année, n° 4, février 1921, p. 112-113.

⁹⁴ Voir p. 71 et 120.

⁹⁵ Paul Guillaume, « Les peintres dont on parle : Pascin et Gritchenko », *Les Arts à Paris*, n° 9, avril 1924, p. 14-15.

portée sur la tenue vestimentaire de Pascin : « Décrire, en demeurant dans l'exactitude et en respectant la décence, l'appareil vestimentaire du maître de céans, demanderait trop de talent.⁹⁶ » La description des bas noirs portés par l'artiste, de sa chemise de nuit trop courte et fendue sur les côtés doit entretenir le mythe de l'artiste miséreux, bien souvent associé par les acheteurs d'art à celui de l'artiste talentueux. Le soin porté par Paul Guillaume à relater l'anecdote de la cigarette entamée que lui offre l'artiste à son arrivée dans l'atelier, bien qu'anecdotique, participe pleinement à la confection de cette image de l'artiste misérable, d'une manière somme toute assez grossière. Ce procédé trouve son aboutissement dans les brillantes descriptions de l'art de Pascin et Gritchenko, dont la pertinence résulte de leur éloignement des présentations misérabilistes de leurs ateliers. L'art de Pascin, fait de violence contenue, offre à l'œil :

[Des] paysages de Cuba où se meuvent des noirs obliques, inquiétants, patibulaires ; [des] intérieurs berbères ou juifs, où sous le regard cupide des proxénètes avachis, croupissent des filles molles et veules, prostituées crapuleuses dans des expectatives lubriques ; trop scrupuleuses scènes bibliques où la concupiscence, l'appétence charnelle, les bas désirs, les assouissements honteux et vulgaires s'expriment avec une nonchalance, une inconscience, une innocence infernale⁹⁷.

L'art de Gritchenko est, pour Paul Guillaume, rythmé par ses racines russes populaires, sa découverte de l'Italie puis son ralliement au cubisme en 1911 : « Sa peinture est fraîche et somptueuse. Sa couleur est propre et gaie. Il exalte sa vision dans un rythme lumineux, plein de style et de grandeur, d'amour et peut être aussi d'humour, de cet humour bien particulier situé à mi-chemin entre l'ironie et la douleur⁹⁸ ».

Ces textes de qualité inégale, tantôt anecdotiques et pittoresques, tantôt inspirés et didactiques, sont au cœur de la composition des revues de galerie. Ils témoignent d'une double orientation, celle du commerce et de l'histoire de l'art, qui est constitutive de l'essence même de ce type de publications. Ces deux prérogatives sont le plus souvent associées au cours d'une même démonstration, mais peuvent aussi faire l'objet de textes séparés, qui répondent de manière isolée aux problématiques posées par chacun de ces domaines. Il n'est donc pas rare de lire des

⁹⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

critiques d'art entièrement consacrées à l'éloge d'un artiste, qui valorisent sa personnalité, son charisme ou les émotions provoquées par sa peinture, sans que son art ou sa démarche artistique soient abordés de manière concrète et précise. Cette catégorie de texte remplit une fonction purement commerciale, d'autres critiques plus abouties étant la plupart du temps publiées au même numéro pour nuancer ou approfondir cette première approche de l'art de la galerie. Il est donc fréquent que des articles soient ensuite uniquement consacrés à la création de cette histoire de l'art moderne. Quel que soit le mode de composition choisi, ces critiques sont conçues pour interpeller puis convaincre le lecteur de la valeur d'une œuvre ou d'un artiste, en lui fournissant des informations choisies et des arguments forts qui sont conçus pour engager ou confirmer un processus de vente. Le lecteur ciblé par la revue de galerie est un acheteur potentiel, qui peut éventuellement, en plus de son achat, transmettre les informations auprès d'autres confrères collectionneurs. Ce qui n'exclut en rien les lecteurs issus du cercle de la galerie (artistes, critiques, écrivains) qui sont rarement, de par leurs situations professionnelles et leurs moyens, des acheteurs potentiels et encore moins les premiers lecteurs recherchés. Ils sont cependant un atout indéniable en ce qu'ils améliorent l'image et la visibilité de la publication, la faisant circuler dans les milieux artistiques et culturels parisiens. Plus la visibilité de la revue est grande, plus les lecteurs sont nombreux et plus la revue de galerie atteint sa cible, qui est de faire parler d'elle et de ses activités en priorité. Le développement d'une ligne éditoriale de qualité, pouvant mettre en confiance un acheteur, en lui prouvant par des textes efficaces que son achat est un bon investissement, par une mise en valeur savante des artistes de la galerie, est donc primordial. Parmi ces lecteurs, les galeristes espèrent à la fois trouver de nouveaux acheteurs et fidéliser les anciens, tout en se créant ou en affirmant leur crédibilité intellectuelle. Les articles de culture générale font partie intégrante de cet élargissement du champ d'action de la revue de galerie. Par cette publication, le galeriste souhaite également montrer sa propension à faire paraître une revue de qualité, dont les choix éditoriaux et les propos brillent par leur intelligence, leur ancrage dans les débats artistiques contemporains et leur capacité à les analyser.

b. Galeriste-éditeur : une ambition nouvelle ?

Dans l'entre-deux-guerres, la création des premières⁹⁹ revues d'art éditées par des galeries, action artistique complémentaire, est rendue possible par une conjoncture historique, intellectuelle et culturelle spécifique. Ce phénomène, qui connaît sa première occurrence dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁰⁰, s'affirme véritablement à l'aube des années 1920 au niveau européen par l'interaction de trois facteurs parallèles : le développement des avant-gardes artistiques, l'engouement éditorial suscité par les revues d'art, et surtout, l'affirmation d'un marché de l'art moderne international, dont Paris devient progressivement l'épicentre. En France, c'est donc logiquement dans la capitale que se regroupent les manifestations éditoriales de ce type, et plus particulièrement sur la Rive droite, où s'installent les galeries les plus riches et influentes. Seule une galerie de la Rive gauche, la galerie Vavin-Raspail, échappe à ce constat en publiant sa propre revue, *Les Arts plastiques*¹⁰¹. On dénombre ainsi une dizaine de revues de galeries publiées à Paris entre 1918 et 1940¹⁰². Si ce nombre peut paraître faible par rapport aux dizaines de titres de revues d'art parus à la même période, il est cependant loin d'être négligeable, témoignant d'une orientation nouvelle dans l'édition et la presse de l'époque. Ce phénomène éditorial accompagne la progressive transformation du métier de galeriste, soumis à une réglementation plus forte et à un assainissement général des pratiques commerciales. Certains galeristes, par intérêt personnel et par désir de soutenir leur activité commerciale par une action intellectuelle d'envergure, s'essayaient donc à l'édition de revues d'art. Une scission s'opère dès lors entre les galeristes qui se consacrent à l'édition et ceux qui ne s'attèlent pas à un tel projet, révélatrice de deux approches différentes du métier. La première, développée par des galeristes spécialisés, cultivés et déjà reconnus, revendique une certaine éthique commerciale et morale. Le galeriste double son rôle de vendeur d'œuvres d'art de celui de « passeur¹⁰³ », dont la mission seconde est de faire circuler par la vente les

⁹⁹Les revues de galeries de l'entre-deux-guerres incarnent un phénomène nouveau qui trouve ses sources dans les tentatives éditoriales du galeriste Durand-Ruel. Cependant, les deux revues qu'il publie, si elles sont intimement liées à la politique d'accrochage de sa galerie, ne sont pas présentées au lecteur comme telles. Publiées anonymement, elles n'ont pas vocation à afficher un programme de galerie, mais à soutenir les artistes impressionnistes et post-impressionnistes.

¹⁰⁰*Supra* p. 14.

¹⁰¹*Infra* p. 104.

¹⁰²Voir en annexe le tableau des revues de galeries publiées à Paris dans l'entre-deux-guerres.

¹⁰³Assouline, 1984, *op. cit.*, p.60-61.

tableaux, en dotant les acheteurs des connaissances nécessaires à leur appréciation et à leur compréhension. Ces galeristes élaborent ainsi des stratégies de vente en possédant une véritable connaissance des artistes et des œuvres proposés dans leurs galeries. Cette catégorie de marchands, minoritaire, trouve son parfait exemple dans la démarche intellectuelle et commerciale de Daniel-Henry Kahnweiler, fondée sur une sélection pointue d'œuvres, soutenue par un discours adapté et par des négociations patientes et éclairées¹⁰⁴. La mise en confiance du client, primordiale, est renforcée par la transmission de valeurs ou de connaissances, qui permettent d'inscrire les relations commerciales dans la durée. Cette catégorie de marchands se tourne plus volontiers vers l'édition d'art et l'édition de revues d'art, valorisant les démarches artistiques et littéraires au sein de leur galerie, par goût personnel. L'objectif demeure le profit, mais se double de la satisfaction d'une exigence intellectuelle personnelle. Cette redéfinition du métier de galeriste est diamétralement opposée à une seconde approche, plus répandue et traditionnelle. La galerie, entreprise à but lucratif, incarne alors une vitrine commerciale peinant à trouver une orientation artistique et culturelle propre. La carrière de Clovis Sagot¹⁰⁵ illustre cet amateurisme hérité des pratiques du XIX^e siècle. Un temps marchand de Picasso, après avoir ouvert sa galerie au 46, rue Laffitte en 1903, Sagot pratique davantage la revente de tableaux mis en dépôt ou glanés au hasard des rencontres qu'un véritable commerce d'œuvres d'art. Son espace de vente, aménagé dans une ancienne pharmacie, est encombré de toutes sortes d'objets, entassés pêle-mêle sans souci de présentation. Picasso constate avec amertume l'amateurisme de son marchand : « Marchand de tableaux, c'est trop dire... Clovis Sagot était plutôt un brocanteur qui vendait aussi des toiles...Parfois, lorsque j'étais fauché, je prenais quelques tableaux sous le bras et allais lui apporter.¹⁰⁶ »

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Clovis Sagot (?-1913) est un marchand d'art français. Il ouvre un espace de vente au 46, rue Laffitte, à Paris en 1903. Il est un des premiers marchands de Picasso à Paris, aux côtés de Berthe Weill et d'Ambroise Vollard. Ses pratiques du commerce, encore proches de celles d'un brocanteur, sont relatées par Brassai dans *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964 et par Fernande Olivier dans l'ouvrage *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933. Un article posthume, intitulé « Mort de M. Clovis Sagot », lui est consacré par Guillaume Apollinaire dans *L'Intransigeant* du mois de février 1913.

¹⁰⁶ Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 19.

Une publicité diffusée par Sagot pour se faire connaître auprès d'acheteurs potentiels, affirme clairement ses objectifs commerciaux et ses arguments de vente racoleurs :

Du 2500 % !

SPECULATEURS !

Achetez de la peinture !

Ce que vous paierez 200 francs aujourd'hui
Vaudra 10 000 francs
dans dix ans.

Vous trouverez les jeunes
Galerie Clovis Sagot,
16 rue Laffitte¹⁰⁷

La publication de revues est alors éloignée des priorités de ces galeristes modestes, qui n'ont ni volonté ni moyens nécessaires pour développer une activité éditoriale. La galeriste Berthe Weill fait ici figure de cas isolé. Galeriste modeste, marchand amateur selon ses semblables¹⁰⁸, Berthe Weill occupe l'ancienne galerie Sagot, au 46 rue Laffitte, à partir du 10 août 1920¹⁰⁹. Elle dispose alors de moyens financiers bien inférieurs à ceux des autres galeristes-éditeurs, qui la contraignent encore, avant cette installation, à vendre de l'art et des objets anciens pour subvenir à ses besoins : « L'ancien cette fois m'est interdit, il y a un antiquaire dans la maison ; je ne puis plus compter que sur le moderne... il faut que j'y arrive... il le faut !¹¹⁰ »

En 1922, alors que son neveu abandonne l'idée de devenir marchand de tableaux, la galeriste fait un constat amer mais assumé de sa situation : « Il a raison, il ne veut pas,

¹⁰⁷ Reproduit dans Dan Frank, *Bohèmes*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 33.

¹⁰⁸ Assouline, 1984, *op. cit.*, p. 74 : Kahnweiler juge le travail de Berthe Weill peu professionnel. Il critique son absence de stratégie commerciale, qui la pousse, selon lui, à défendre et à vendre n'importe quel artiste. Cette position est discutable, Berthe Weill ayant, certes, une politique d'expositions éclectique, mais défendant avant tout des artistes modernes qui portent dans leurs œuvres tous ses espoirs pour la création artistique française (Picasso, Modigliani).

¹⁰⁹ Marianne Le Morvan, « Chronologie », *Berthe Weill, 1865-1951, La petite galeriste des grands galeristes*, Paris, L'Écarlate, 2011.

¹¹⁰ Berthe Weill, *Pan !... Dans l'œil ou Trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, Paris, Lipschutz, 1933, p. 252.

comme moi, végéter toute sa vie, et si cette façon de vivre me plaît, je n'ai pas le droit d'en accabler les autres [...] M'est-il donc impossible de gagner un peu d'argent ? Pourquoi les autres, et pas moi ?... Parce que les autres le gardent, n'achètent qu'en toute sécurité.¹¹¹ »

André Warnod, dans son ouvrage sur les lieux qui permettent à la jeune peinture française de vivre, redouble ce constat par une analyse peu optimiste de sa situation financière en 1923 : « Voyez aussi le cas d'une galerie comme celle de Mlle Berthe Weill. Lorsqu'on consulte la collection des catalogues de toutes les expositions qu'elle organisa dans sa boutique successivement rue Victor-Massé, rue Taitbout et rue Laffitte, on reste stupéfait qu'elle n'ait pas à sa porte une limousine grosse comme une locomotive.¹¹² » En novembre 1923, lorsqu'elle fait paraître le premier numéro de son *Bulletin*, la galeriste a connu un succès relatif avec les expositions Eisenchitz en janvier et Hermine David en avril¹¹³. On peut ainsi supposer que les ventes réalisées pendant cette année ont pu servir à financer les premiers numéros du *Bulletin*. Néanmoins, malgré le format modeste de la publication et son tirage sans doute très réduit¹¹⁴, des incertitudes concernant son financement subsistent. Comment la galeriste, aux revenus instables et au quotidien difficile¹¹⁵, a-t-elle trouvé les ressources nécessaires pour publier pendant près de dix ans sa petite revue ? Malgré ses faibles ressources, son fort intérêt pour les livres et les revues – Weill appréciait tout particulièrement *Le Crapouillot*¹¹⁶, *Le mot*¹¹⁷ et *Action*¹¹⁸ – l'incite également à publier, dès 1924, une petite revue intitulée *Le Bousilleur*¹¹⁹.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 272.

¹¹² André Warnod, *Les berceaux de la jeune peinture*, Paris, Albin Michel, 1923, p. 271-272.

¹¹³ Le Morvan, 2011, *op. cit.*, p. 128.

¹¹⁴ Au moment de l'écriture de cette thèse, aucun document n'a permis d'établir avec certitude les sources de financement du *Bulletin de la galerie Berthe Weill*. Son tirage demeure également inconnu, hormis pour le premier numéro, qui a été tiré à 500 exemplaires. Il est néanmoins possible de l'estimer entre 100 et 500 exemplaires, comparativement aux tirages plus conséquents des revues *Les Arts à Paris* et *Le Bulletin de l'effort moderne*, qui possèdent des finances plus importantes.

¹¹⁵ Christian Zervos, dans son « Entretien avec M^{lle} Berthe Weill », paru dans les « Feuilles volantes », supplément au volume II, numéro 3 de *Cahiers d'art* en 1927, décrit les difficultés financières de la galeriste. Il loue sa pugnacité, qui lui permet de combattre depuis 25 ans, et de continuer à faire le métier auquel elle dédie sa vie toute entière. Cette vie au jour le jour, sans assurance d'avoir suffisamment d'argent pour payer ses traites ou encore se nourrir le lendemain, est une constante de la carrière marchande de Berthe Weill.

¹¹⁶ Berthe Weill, *Pan !.. Dans l'œil ou Trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, Paris, L'Echelle de Jacob, 2009, p.135.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 112. *Le mot* est une revue littéraire satirique publiée par Jean Cocteau et Paul Iribe de 1914 à 1915.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 159. La revue *Action* est publiée de 1920 à 1922 par Florent Fels et Marcel Sauvage. Cf. *Action, reprint des numéros 1 à 22, 1920-1922*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1999.

¹¹⁹ Weill, 2009, *op. cit.*, p. 150 ; Le Morvan, 2011, *op. cit.*, p. 129. A ce jour, aucun exemplaire du *Bousilleur* n'a pu être retrouvé et consulté.

Il est alors possible de s'interroger sur les raisons de l'absence d'activité éditoriale chez certains galeristes qui possèdent les ressources et l'envergure nécessaires. Le développement commercial, réel ou imaginé, lié à l'édition d'une revue était-il perçu par tous les propriétaires de galeries ? Le coût d'une telle publication, même modeste, suffit-il à justifier le petit nombre de revues éditées par ces structures commerciales, comparé à leur nombre important à Paris ? En effet, entre 1900 et 1940, on dénombre environ 130 galeries d'art moderne à Paris¹²⁰, pour une dizaine de revues éditées. Si le facteur économique joue un rôle déterminant dans la décision de publication, l'exemple de Berthe Weill montre qu'il n'est pas non plus une barrière infranchissable. En faisant des choix éditoriaux drastiques (format et tirage réduit, papier de qualité moyenne et illustrations peu nombreuses), la galeriste parvient à publier son bulletin pendant plus de dix années, augmentant ainsi la visibilité de ses expositions tout en prenant plaisir à s'investir dans un domaine qui la passionne, celui des lettres. L'édition d'une revue par une galerie résulte donc d'un contexte historique et culturel précis, de facteurs économiques spécifiques et d'une orientation personnelle, relative à l'identité même des galeristes. Pour qu'une telle revue puisse voir le jour, plusieurs conditions doivent donc être réunies : une sensibilité littéraire développée, qui dote le galeriste d'une connaissance du milieu de l'édition et des revues d'art¹²¹ ; une mise à disposition de fonds personnels suffisants pour financer une entreprise éditoriale et enfin, le désir de s'inscrire dans une démarche intellectuelle tendant à la fois à faire connaître un mouvement artistique, tout en améliorant son image par une présentation de son savoir, de ses qualités rédactionnelles. Ces trois données s'affirment comme les conditions de possibilités indispensables à l'émergence de ce phénomène de publication.

¹²⁰ Frank McEwen, « Préface », *L'École de Paris, 1900-1950*, Londres, Royal Academy of Arts, 1951. Voir à ce sujet les recherches de Félicie de Maupéou et Léa Saint-Raymond, « Les marchands de tableau dans le *Bulletin du commerce* : une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955 », *Artl@s Bulletin*, n° 2, article 7, 2013.

¹²¹ Tous les galeristes-éditeurs des revues sélectionnées dans le corpus sont en effet des lecteurs assidus de revues littéraires et artistiques. Leurs correspondances ou leurs propres publications donnent des informations précieuses sur leurs orientations littéraires et bibliophiles, qui constituent de véritables modèles pour leurs revues de galeries.

c. Un complexe d'infériorité ? Les galeristes et l'écriture

Les galeristes, dans cette première moitié du XX^e siècle, sont confrontés à l'image, souvent négative, renvoyée par leur profession. Mentionné succinctement dans l'introduction de cette étude, cet état de fait est à l'origine du profond bouleversement des aspirations des galeristes d'art moderne de l'entre-deux-guerres. Pour être acceptés en tant que galeriste et éditeur, ces hommes et femmes doivent combattre une décennie de préjugés et de critiques, qui leur confèrent une image de commerçants malhonnêtes, de brocanteurs illettrés. Pour parvenir à faire oublier qu'ils ne sont « que » des galeristes, les Bernheim, Rosenberg ou Paul Guillaume développent des activités complémentaires, parmi lesquelles l'édition de revues et d'ouvrages, qui participent à une véritable prise de position sociale et culturelle. Le dépassement de cette condition professionnelle et sociale décriée, par ailleurs souvent méconnue, devient une préoccupation centrale dans la démarche des galeristes d'art moderne de la première moitié du XX^e siècle, qui cherche à dénoncer les préjugés et à dépasser un complexe d'infériorité né de ces critiques... Sans entrer plus en amont dans des considérations ou interprétations psychologiques, qui ne seraient sous-tendues par aucun témoignage, il semble que la construction d'une image positive, fondée sur des qualités morales, culturelles et intellectuelles, soit un des fondements de la création des revues de galeries. Car, au-delà de l'aspect promotionnel, ces galeristes apparaissent également en quête d'un faire-valoir personnel, qui les rassurerait sur leurs compétences, ou encore sur la qualité de leurs écrits. L'édition d'une revue, et encore plus l'écriture au sein de celle-ci, permettent dans ce cas précis la reconnaissance du galeriste en tant qu'autre (critique, éditeur, auteur) et participer à la légitimation d'une mission artistique auprès de réseaux de connaisseurs, d'un cercle de lecteurs dont l'avis compte dans les milieux de l'art. Pour comprendre cette volonté de légitimation professionnelle et intellectuelle, il est ici nécessaire de rappeler que ce corps de profession souffre d'une image dépréciative dans les milieux institutionnels de l'art depuis le XIX^e siècle. Jusqu'au XVIII^e siècle, alors que le commerce des tableaux connaît un essor considérable, il n'existe pas de galeristes spécialisés. Les marchands entrepreneurs remplissent leur rôle, en se partageant le marché avec les peintres marchands, les fripiers et les

brocanteurs¹²². Le XIX^e siècle impose une définition nouvelle de la profession : le galeriste est une personne qui commercialise les productions d'artistes, dans un lieu qui lui est propre sans pour autant être l'auteur des œuvres commercialisées. Dans la seconde moitié du siècle, les galeristes Paul Durand-Ruel et Ambroise Vollard parviennent à donner ses lettres de noblesse à une profession décriée, par une pratique déontologique de la vente d'œuvres d'art, sous-tendue par des relations plus étroites entre marchand et artistes¹²³. Malgré cela, le métier de galeriste ou de marchand d'art demeure étroitement associé à une profession instable, parfois archaïque, bien souvent malhonnête. Cette image est relayée par les institutions et les critiques, mais également par les artistes, comme Pablo Picasso, qui confesse à Léonce Rosenberg le 2 décembre 1918 : « Le marchand-voilà l'ennemi¹²⁴ ». Cette image négative se voit encore renforcée, pendant la Première Guerre mondiale, par la montée de l'antisémitisme et de l'anti-germanisme en France. Cette tendance se déploie jusque dans les milieux artistiques et les corporations de marchands, comme en témoigne le discours prononcé par le peintre Tony Tollet (1857-1953) à l'Académie des sciences et belles lettres et arts de Lyon, intitulé « De l'influence de la corporation judéo-allemande des marchands de tableaux de Paris sur l'art français¹²⁵ ». Selon Tony Tollet, la domination de la « corporation juive » s'est imposée avec le mouvement impressionniste. Les marchands des peintres impressionnistes ont connu grâce au succès de Monet, Pissarro et Degas, une hausse considérable de leur notoriété et de leurs finances, rendant possible la constitution des stocks, l'imposition de cadences de vente en saturant ou en raréfiant le marché de leurs œuvres, ou encore la mise en place de hausses de cotes fictives. Il leur est en outre reproché d'avoir payé une grande partie des critiques d'art pour accroître leurs ventes, poursuivant ces pratiques malhonnêtes en publiant des revues d'art promotionnelles faisant les louanges de leurs artistes, afin de s'assurer des ventes toujours meilleures et une hausse de pouvoir conséquente : « Tout cela ne sont que des affaires et l'on peut dire que des juifs marchands de tableaux sont dans leur rôle, en agissant ainsi ; mais si par surcroît, ils sont doublés de germains, alors on peut comprendre la lutte méthodique qu'ils ont entreprise contre la culture française,

¹²² Marie-Claire Marsan, *La Galerie d'art*, Paris, Filigranes éditions, 2010, p. 14-17.

¹²³ Pierre Nahon, *Les marchands d'art en France*, Paris, Editions de la Différence, 1998, p. 30-45 et 65-77.

¹²⁴ Lettre de Pablo Picasso adressée à Léonce Rosenberg le 2 décembre 1918, Archives Pablo Picasso, Musée Pablo Picasso, Paris.

¹²⁵ Tony Tollet, « De l'influence de la corporation judéo-allemande des marchands de tableaux de Paris sur l'art français », discours prononcé à l'Académie des sciences et belles lettres et arts de Lyon le 16 juillet 1915.

l'influence qu'ils ont essayé et souvent réussi à prendre [*sic*] sur le goût français¹²⁶ ». Dans le milieu encore restreint des marchands d'art parisien, les frères Rosenberg, la famille Bernheim, les Wildenstein, Kahnweiler et Berthe Weill sont d'origine juive. Ils sont logiquement au cœur des critiques formulées par Tollet.

Cependant, ces critiques sont parfois énoncées de l'intérieur de cette corporation de marchands. Kahnweiler lui-même, pourtant marchand et galeriste, se plaint de certains de ses confrères parisiens, pleinement conscient de leur manque de professionnalisme qui nuit à l'ensemble de la profession. Ces galeristes n'obtiennent pas la fortune tant recherchée, restant « de braves gens qui prenaient en dépôt des tableaux de cent mille peintres alors que parmi ceux-là, il n'y en avaient que quatre ou cinq qui étaient valables.¹²⁷ » En 1928, le galeriste belge Walter Schwarzenberg, à la tête de la galerie bruxelloise Le Centaure, s'indigne quant à lui contre le procès moral intenté aux galeristes d'art moderne, étendant le constat à toute l'Europe : « Il règne en ce moment, dans certains milieux, un étrange malentendu au sujet du marchand d'art et de sa mission. Certains journaux n'ont pas de termes assez blessants pour parler des galeries qui s'occupent d'acheter et de vendre des tableaux, surtout si ceux-ci sont "modernes".¹²⁸ »

Ce climat de tension sociale, nourri par la réussite financière des galeristes, est à la source de toutes les tentatives d'amélioration de leur image. Cette volonté de rendre crédible une activité fondée sur le commerce des œuvres et de renvoyer l'image d'un professionnel de l'art instruit, est analysée par le collectionneur René Gimpel, dans son *Journal*. Il s'exprime alors ainsi sur son achat de la revue *Les Arts* le 28 avril 1921 :

Je viens d'acheter aujourd'hui cette publication commencée en 1902. Le dernier numéro a paru il y a trois mois. Elle avait été fondée par Manzi et Joyant. Manzi est mort et la désorganisation est venue. La guerre y a aussi apporté son trouble. Je paye le nom dix mille francs, et un grand paquet de numéros. Je voudrais en garder le caractère et la rendre encore plus sérieuse¹²⁹.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Daniel-Henry Kahnweiler, *L'Arche*, n° 55, août-septembre 1961.

¹²⁸ La rédaction du Centaure, « Le Centaure, Mécène d'hier et marchand d'aujourd'hui », *Le Centaure*, troisième année, n°1, octobre 1928, p. 1-3.

¹²⁹ René Gimpel, *Journal d'un marchand de tableau*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, p. 186. L'augmentation du coût de la vie fut tel, la dépréciation du papier-monnaie si grande, l'incertitude dans les prix de revient si vaste que Gimpel renonce à en reprendre la publication en 1928.

Se fondant sur son expérience personnelle, il témoigne de l'intérêt des galeristes et des collectionneurs pour les revues d'art en ce qu'elles sont un vecteur possible de légitimation professionnelle et individuelle. L'acte de publier une revue fournit au galeriste l'opportunité de justifier ses activités commerciales, mais lui permet surtout de se composer de toutes pièces une image idéalisée. Choissant le(s) angle(s) sous lesquels se présenter, passant sous silence des informations peu reluisantes ou compromettantes, valorisant ses réussites comme il l'entend par des interprétations subjectives, le galeriste peut dès lors instrumentaliser son ascension intellectuelle et sociale. Le but étant de démontrer sa propension à être « sérieux », selon le terme de Gimpel. La revue devient alors un reflet partiel du galeriste, à la fois un double narcissique qui doit parvenir à le conforter dans sa position sociale, et dans la mesure du possible, accroître celle-ci. Le galeriste atteint le dernier palier de ce procédé de légitimation et d'autosatisfaction lorsqu'il prend lui-même la plume pour faire sa promotion ou son autocritique. Si certains, comme Paul Guillaume, signent des articles dès le premier numéro de leur revue, d'autres prennent davantage de temps pour s'inclure dans leur propre projet éditorial. Léonce Rosenberg ne publie son premier texte dans son *Bulletin* qu'au numéro 16¹³⁰. La différence de style est alors remarquable : alors que Paul Guillaume signe consciencieusement presque tous les articles de sa revue par des pseudonymes, Léonce Rosenberg raréfie ses écrits pour se concentrer sur des sujets qui lui tiennent particulièrement à cœur. Le premier texte publié par Rosenberg dans son *Bulletin*, « Un incident à l'Exposition des Arts décoratifs » est révélateur de cette économie éditoriale. Le galeriste prend la plume pour exprimer fermement sa position sur l'actualité culturelle française. Il en sera de même pour tous les textes qu'il publiera dans son bulletin. Ce premier article fait suite à un incident survenu pendant l'exposition des Arts décoratifs en 1925, lors de la visite de Ferdinand David, commissaire général de l'exposition, et de Paul Léon, directeur des Beaux-Arts et commissaire adjoint, à l'ambassade française moderne, conçue par l'architecte Mallet-Stevens. Le décor du bâtiment, orné de deux panneaux de Fernand Léger et Robert Delaunay, rencontre la forte désapprobation des deux visiteurs officiels. Ils émettent de vives critiques à l'encontre des deux panneaux, en présence des deux artistes. Les deux commissaires décident de faire enlever les deux

¹³⁰Léonce Rosenberg, « Un incident à l'Exposition des Arts décoratifs », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 16, juin 1925, p. 14-15.

panneaux, ceux-ci ne s'accordant pas, selon leurs dires, avec l'architecture. Léonce Rosenberg, qui expose et soutient les deux artistes dans sa galerie, invite à un soulèvement des artistes, dont les cubistes, contre ce refus de la modernité. Une pétition, écrite par Rosenberg, a été adressée au ministre des Beaux-Arts suite à cet incident. Le document frondeur est reproduit à la suite de l'article de Rosenberg, et demande la remise en place des panneaux décoratifs. La pétition invite le ministre à reconsidérer les œuvres au nom de la liberté de l'art et non pas du jugement esthétique :

Nous tiendrons nos lecteurs au courant des suites qui résulteront de ce honteux incident. Ce qu'il s'agit de défendre en l'espèce, ce n'est pas seulement le cas Fernand Léger-Delaunay, mais encore et par-dessus tout, la liberté artistique sans laquelle l'art français cesserait d'être ce qu'il est depuis quinze siècles, malgré l'incompétence, l'égoïsme et la médiocrité aussi bien officielle que générale, la plus belle parure du pays et l'objet de la vénération universelle.¹³¹

Outre la publication de ses deux essais sur le cubisme au sein du *Bulletin, Cubisme et tradition*¹³², *Cubisme et empirisme*¹³³, Léonce Rosenberg répond régulièrement aux questions posées par ses lecteurs, dans la rubrique « Réponse aux abonnés ». Cette rubrique, qui apparaît tardivement dans la revue, au numéro 33 du mois de mars 1927, met face à face le galeriste et ses abonnés. Il se propose de répondre à leurs questions, sans que l'on sache pour autant qui est le lecteur qui les pose, les intervenants étant simplement signalés par des initiales. Par ailleurs, les réponses du galeriste aux prétendues questions d'abonnés lui servent avant tout à écrire sur les sujets qu'il souhaite aborder, du cubisme aux arts lointains, en passant par le marché de la peinture moderne. Tant et si bien que l'on peut se questionner sur l'existence des questions, qui semblent parfois correspondre exactement aux champs d'action de Rosenberg. La consultation de la correspondance du galeriste¹³⁴ n'a pas permis d'éclaircir ce point, peu de lettres d'abonnés ayant été conservées... Ce droit de réponse du galeriste à ses lecteurs se transforme rapidement en défense contre ses détracteurs, par de puissantes démonstrations rhétoriques dans lesquelles il tente de réunir toutes les preuves qui pourraient lui donner raison.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Léonce Rosenberg, « Cubisme et tradition », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 25, mai 1926, p. 5-8 ; n° 26, juin 1926, p. 6-8 ; n° 27, juillet 1926, p. 6-9.

¹³³ Léonce Rosenberg, « Cubisme et empirisme », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 29, novembre 1926, p. 6-8 ; n° 30, décembre 1926, p. 6-8 ; n° 31, janvier 1927, p. 12-16.

¹³⁴ Fonds d'archives Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

La réponse du galeriste à ses abonnés, exemple de cette communication détournée, porte également sur les ventes du séquestre Uhde et Kahnweiler, dont il s'est porté expert¹³⁵ entre 1921 et 1923. Les quatre sessions de vente¹³⁶ furent une véritable liquidation des œuvres cubistes, dont les ventes furent effectuées pour des prix dérisoires. Léonce Rosenberg fut alors accusé de ne participer à ces ventes que pour éliminer définitivement Kahnweiler du marché de l'art cubiste, en lui portant le coup de grâce final. Dans une lettre de Rosenberg à son prétendu rival, datée du 10 octobre 1921¹³⁷, le galeriste tente de convaincre du bien-fondé de sa démarche, en arguant que la promotion faite autour des peintres cubistes par l'intermédiaire de ces ventes profitera à tous les marchands d'art moderne : « Tout ceci, c'est de la bonne propagande pour les cubistes. C'est une compensation à votre infortune. » Il semble néanmoins plus probable que Rosenberg, par cette implication volontaire dans les ventes des séquestres des marchands allemands, espère surtout que ces événements vont mettre en lumière les peintres qu'il propose dans sa galerie, vendus par Kahnweiler avant-guerre, et créer ainsi une sorte « d'effet boule de neige » : les ventes de l'hôtel Drouot inciteront les amateurs à visiter sa galerie pour découvrir la production récente des artistes qu'ils ont achetés aux enchères. Dans cette logique, ces ventes fidéliseraient une nouvelle clientèle, clientèle qui fréquenterait par la suite assidûment sa galerie, et dans une moindre mesure, celles des autres galeristes¹³⁸. Pour Pierre Assouline, sa stratégie s'avère inadaptée au contexte économique et trop optimiste compte tenu de l'instabilité très forte du marché de l'art des années 1920 : « Dans sa grande naïveté, il est persuadé que seules les ventes aux enchères pourront donner aux peintres cubistes leur véritable cote sur un marché difficile à fixer. De son point de vue, c'est également le seul moyen de leur procurer de nouveaux amateurs.¹³⁹ »

¹³⁵ Léonce Rosenberg, « Réponses aux abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 35, mai 1927, p. 32.

¹³⁶ Les chiffres des ventes sont communiqués par la Gazette Drouot : première session de vente le 13 juin 1921 (216 335 francs) ; deuxième session de vente le 17 novembre 1921 (175 215 francs) ; troisième session de vente le 4 juillet 1922 (84 927 francs), et enfin, quatrième session les 7 et 8 mai 1923 (227 662 francs). Voir Assouline, 1984, p. 308, 314, 327.

¹³⁷ Lettre de Léonce Rosenberg à Daniel-Henry Kahnweiler, 10 octobre 1921, archives de la Galerie Louise Leiris, Paris.

¹³⁸ Lettre de Léonce Rosenberg à Daniel-Henry Kahnweiler, 12 janvier 1922, archives de la Galerie Louise Leiris, Paris.

¹³⁹ Assouline, 1984, *op. cit.*, p. 318-319.

Ces ventes produisent cependant l'effet inverse de celui espéré par Rosenberg : le marché de l'art moderne est alors inondé de toiles cubistes, une offre plus forte que la demande apparaissant, entraînant une chute des prix, puis une baisse de cote pour les artistes. Cette stratégie, qui ne tenait donc absolument pas compte du contexte difficile du marché de l'art en 1921, pénalise Rosenberg et les autres marchands. Les répercussions de ce positionnement sont directes pour le galeriste, puisque pour cette année 1921, le déficit de son commerce s'élève à 90 000 francs¹⁴⁰. Pour remédier à la baisse de son chiffre d'affaires, il est ainsi contraint de vendre une partie de sa collection aux enchères à Amsterdam¹⁴¹, à l'hôtel De Roos, au cours de deux sessions organisées les 22 février et 19 octobre 1921. Le catalogue de la première vente contient le texte « Cubisme et tradition » de Rosenberg, paru dans le *Bulletin de l'Effort moderne* en 1926¹⁴². 165 œuvres sont proposées à la vente, parmi lesquelles de nombreux Picasso, Braque et Herbin. Mais le profit réalisé n'est guère suffisant pour sortir Rosenberg de l'impasse. Pris à la gorge, il cherche alors par tous les moyens à se refaire une santé financière en relançant les ventes de sa galerie, qui demeurent médiocres. Des associations audacieuses sont mises au point. Rosenberg commence ainsi une négociation avec la galerie Bernheim-Jeune, pour essayer de négocier le partage du marché des toiles de Raoul Dufy, dont la galerie a le monopole¹⁴³. Raoul Dufy, sous contrat avec les Bernheim de 1920 à 1929, jouit alors, tout comme André Derain, d'une cote assez stable et élevée, qui permettrait à Rosenberg de se renflouer. Pourtant, l'artiste est loin de correspondre aux critères esthétiques du cubisme défendu par le galeriste... Cette proposition désespérée, celle d'un homme criblé de dettes, ne connaîtra pas de fin heureuse. Dans un même élan, Rosenberg contacte le galeriste allemand Flechtheim, le 3 novembre 1921¹⁴⁴, pour lui proposer de travailler avec lui sur des ventes franco-germaniques d'œuvres de Matisse, Picasso, Derain, Utrillo, Braque, Gris, Léger ou Valmier. Rosenberg ne l'ignore sans doute pas, mais le marchand allemand est un ami proche de Daniel-

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 320. Pour recouvrir ses dettes, Rosenberg bénéficie d'une aide de l'Etat, le règlement transactionnel. Cette aide, attribuée aux anciens combattants ayant une entreprise en difficulté suite à la Première Guerre mondiale, permet d'obtenir un délai de dix ans pour payer les 90 000 francs de dettes accumulées par la galerie de l'Effort moderne.

¹⁴¹ *Catalogues des ventes Œuvres de l'école française moderne, collection réunie par L'Effort moderne (Léonce Rosenberg)*, Amsterdam, Hôtel de Roos, 21 février 1921 et 19 octobre 1921.

¹⁴² Léonce Rosenberg, « Cubisme et Tradition », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 25 (mai 1926), p.5-7 ; n° 26 (juin 1926), p.6 ; n° 27 (juillet 1926), p. 6-8. L'essai est daté 1920 au numéro 27.

¹⁴³ Lettre Daniel-Henry Kahnweiler à Georges Braque, 4 octobre 1921, Archives de la Galerie Louise Leiris, Paris.

¹⁴⁴ Lettre de Léonce Rosenberg à Alfred Flechtheim, 3 novembre 1921, Archives de la Galerie Louise Leiris, Paris.

Henry Kahnweiler depuis son premier voyage à Paris, en 1910. Dans une lettre du 4 novembre 1921, il instruit Kahnweiler de la proposition du galeriste français, en joignant à sa lettre celle de Rosenberg¹⁴⁵.

Kahnweiler ne cache plus à ses proches son opinion concernant les pratiques de Rosenberg, qui cherche par tous les moyens à récupérer ses artistes, à s'approprier sa clientèle et le remplacer au sein d'un réseau de marchands d'art dont il est exclu : « Les Rosenberg : ah oui, ce sont des salauds. Je vous crois. Et dire que Léonce me fait maintenant des manœuvres grotesques... Oui sans eux, je suis convaincu que ça se serait arrangé.¹⁴⁶ » Durant les années qui suivent les ventes du séquestre, Rosenberg reste fidèle à sa ligne de défense, qui consiste à justifier ses actes par un souci de revaloriser les cotes des peintres cubistes par la mise sur le marché d'un grand nombre d'œuvres. Cette idée directrice est au cœur de la réponse faite aux abonnés, encensant les prétendus bienfaits des séquestres. La réponse, qu'une réelle question d'abonnés ait existé ou non, offre à Rosenberg l'occasion de se justifier une nouvelle fois sur les circonstances peu glorieuses des ventes des œuvres des deux marchands allemands¹⁴⁷ :

D. — Certaines personnes ont prétendu, à l'époque, que les ventes Uhde et Kahnweiler leur avaient fait du tort, et qu'elles pouvaient être évitées. Quel est votre avis en la matière ?

R. — Quoique j'ai déjà répondu maintes et maintes fois à cette question, tant par écrit que verbalement, je crois cependant utile de répondre définitivement. Il faut une incommensurable dose de naïveté ou de fol orgueil pour s'imaginer, un seul instant, que, de tous les biens séquestrés des puissances ex-ennemies, l'État, qui avait un besoin urgent de réaliser toutes ses créances, aurait épargné les deux séquestres composés de tableaux cubistes, c'est-à-dire appartenant à un art abhorré par les peintres officiels, par tout le clan impressionniste et considéré, sinon avec hostilité, du moins avec une indifférence totale par tout le public français.

Je me souviens, même, qu'à l'époque, le Cubisme et ses défenseurs étaient traités de « boches » ou de « bolcheviques ». Espérer dans ces conditions un passe-droit relevait de la douce folie. Il était donc plus avisé, étant donné la décision irrévocable prise par l'Administration française, qui s'inspirait en la circonstance des intérêts généraux du pays et non des intérêts particuliers de quelques citoyens, de faire, en présence d'un mal inévitable, contre mauvaise fortune bon cœur et de manœuvrer en sorte que ses conséquences puissent avoir, par la suite, des effets heureux.

¹⁴⁵ Lettre d'Alfred Flechtheim à Daniel-Henry Kahnweiler, 4 novembre 1921, Archives de la Galerie Louise Leiris, Paris.

¹⁴⁶ Lettre de Daniel-Henry Kahnweiler à André Derain, 27 octobre 1921, Archives de la galerie Louise Leiris, Paris.

¹⁴⁷ *Infra* p. 140 sur les ventes des séquestres Uhde et Kahnweiler.

Ces ventes furent un mal pour un bien, ainsi que je l'ai exposé le mois dernier dans une réponse à un autre abonné. Je dirai même que si ces ventes n'avaient pas existé, il eût fallu les inventer. Beaucoup de potins et d'inventions stupides, à fin intéressée, ont circulé autour et à propos de ces ventes, c'est chose inévitable dans un domaine où règnent l'âpre rivalité professionnelle, la fantaisie et l'hypocrite sentimentalité. Les ventes Uhde et Kahnweiler rapportèrent à l'État, avec les pourcentages d'adjudication, près d'un million et demi alors qu'il espérait toucher à peine pour des œuvres cubistes le dixième de cette somme que tout le public croyait également à un résultat désastreux.

En 1927, au moment de cette réponse de Rosenberg à ses abonnés, le climat est assez peu propice à son commerce. Depuis 1922, ses difficultés financières ne font que s'accroître¹⁴⁸. Amer et déçu par les artistes qu'il a exposés dans sa galerie, les ventes étant catastrophiques, il décide de ne renouveler aucun contrat. Il change sa stratégie et préfère acheter au coup par coup quelques toiles à un artiste, plutôt que de commissionner l'ensemble de sa production pour ne parvenir à vendre que deux ou trois tableaux sur une dizaine. Sa situation financière est sur la pente descendante, comme en atteste une lettre adressée au marchand Daniel-Henry Kahnweiler le 19 septembre 1922¹⁴⁹ : il ne parvient même plus à régler les 750 francs qu'il lui doit, ceci annonçant le début d'une longue série de dettes. Le *Bulletin* ne survivra d'ailleurs que quelques mois après la parution de cette justification au numéro 35, puisque son dernier numéro paraît en décembre 1927... Avec cette réponse détaillée, le galeriste conforte sa position quant aux ventes du séquestre, affirmant qu'elles étaient un passage nécessaire pour la relance du marché de l'art moderne, pour asseoir les cotes des artistes cubistes. La réponse aux abonnés se fait plaider, devenant une tribune entièrement dédiée à redorer un blason terni par des prises de position drastiques. Le point de vue de Rosenberg, bien que décrié, est cependant relayé par certains critiques d'art. Raymond Cogniat (1896-1977) se rallie à sa pensée, déclarant que les ventes furent « un mal momentané, inévitable – *dura lex sed lex* – mais nécessaire. Si ces ventes n'avaient pas eu lieu, il aurait fallu les inventer.¹⁵⁰ » Cette ultime tentative d'amélioration de l'image de Rosenberg, de revalorisation du caractère visionnaire de son approche commerciale, ne parviendra pas à convaincre les acheteurs potentiels. Les ventes de la galerie en 1927, et jusqu'à sa fermeture définitive en 1941, ne se relèveront jamais de sa participation aux

¹⁴⁸ Assouline, 1984, *op. cit.*, p. 332.

¹⁴⁹ Lettre de Léonce Rosenberg à Daniel-Henry Kahnweiler, 19 septembre 1922, archives de la Galerie Louise Leiris, Paris.

¹⁵⁰ Raymond Cogniat, « Art et commerce », *Beaux-Arts*, n° 42, 20 octobre 1933.

ventes du séquestre, qui en plus de fragiliser le marché de l'art cubiste, discréditent le galeriste pour le restant de ces jours.

Dans d'autres « Réponses aux abonnés », Rosenberg s'attaque cette fois-ci à la revalorisation de son rôle actif dans le développement du cubisme. Il tient à faire savoir qu'il n'est pas uniquement un marchand d'après-guerre ayant repris le commerce de Kahnweiler, mais que son intérêt pour ces peintres cubistes est né avec la naissance du mouvement cubiste. Au numéro 34 du *Bulletin*, publié en avril 1927, le galeriste revient sur les liens qui l'unissent à cette peinture et sur les circonstances l'ayant amené à commercialiser les œuvres :

D. — À quel moment et dans quelles circonstances- avez-vous adopté le cubisme ?

R. — Considérant que l'art n'avait pas plus de frontières dans le temps que dans l'espace, je fréquentais, avant la guerre à mes heures de loisir les galeries de tableaux modernes. C'est vers 1911, c'est-à-dire un an après la naissance du véritable cubisme – car la manière « art nègre » de Picasso 1906 à 1909 ne peut être considérée comme réellement cubiste – que j'eus successivement chez Clovis Sagot, Vollard et Uhde la révélation du cubisme, comme vers 1907 fut révélé l'art de Cézanne, Van Gogh et Gauguin chez Fayet et Schuffenecker. L'esprit de synthèse et de construction dont était animé le cubisme me permit de le rattacher aussitôt à la grande tradition dont il continuait l'esprit et en renouvelait l'aspect.

Je fis, sans tarder l'acquisition de quelques toiles de Herbin et Picasso. Vers 1912, en passant par hasard rue Vignon j'avisais un petit magasin de tableaux à la porte duquel figurait pour toute raison sociale le mot : « tableau » et dans la vitrine duquel voisinaient un Vlaminck et un Van Dongen. Intrigué, j'entrais et je vis accrochés au mur, quelques tableaux de Picasso, Gris, Braque, Fernand Léger et dont plusieurs excitèrent ma convoitise. C'était là qu'était installé K¹⁵¹... que les poètes Max Jacob et Apollinaire avaient gagné à la cause des quatre peintres les plus évolués, à l'époque, parmi les cubistes : Braque, Gris, Léger et Picasso peintres que K... subventionna sans peur, attendant la maturité du public avec patience, comme je le fis moi-même du jour où je pris en main les destinées de tout le mouvement cubiste.

Pour pouvoir, à cette époque, acquérir à mon gré des œuvres cubistes, je me décidais à céder à P. von M. de Berlin la collection de dix tableaux du douanier Rousseau que j'avais rassemblés. À la déclaration de guerre, je me trouvais posséder un nombre assez important de Picasso, Braque, Gris et Herbin. Je me rappelle même la surprise de Picasso en 1915 en venant me voir pour la première fois et constatant chez moi la présence de nombreux tableaux de lui, ce qu'il ignorait totalement.

Au début de la guerre, venant en permission à Paris, Picasso et un ami aussi cubisant de la première heure, m'engagèrent vivement à prendre pratiquement en main les destinées du cubisme dont les principaux protagonistes par suite du départ regrettable mais forcé de leur éditeur ressortissant d'une puissance ex-ennemie, se trouvant sans appui, me laissant entendre que s'ils ne trouvaient pas de défenseurs dans le plus bref délai, tout le

¹⁵¹ « K » désigne le marchand Daniel-Henry Kahnweiler.

mouvement menaçait de disparaître. J'acceptai le rôle qu'on voulait bien me faire jouer, et je résolus, aussitôt la guerre finie, de créer « l'Effort moderne » et d'en assumer la direction. En attendant ma démobilisation, je fis ce qu'il était nécessaire pour permettre à tous les artistes cubistes, quelle que soit leur importance, de vivre et de produire.¹⁵²

Par cette réponse, Rosenberg espère enfin pouvoir légitimer sa présence sur le marché de l'art cubiste, qui ne va pas de soi en 1927. L'image de Kahnweiler, qu'il nomme « K », pèse toujours sur ses épaules, auprès des artistes mais également auprès des collectionneurs. En présentant son intérêt artistique pour le cubisme, il souhaite qu'on le perçoive comme un marchand passionné, à l'écoute des peintres dont il vend la production. Son désir de reconnaissance va de pair avec un besoin de réussite financière, qui lui permettrait enfin de surpasser Kahnweiler. C'est dans cette optique qu'il se présente davantage en collaborateur qu'en suiveur du marchand allemand, essayant de faire oublier ses tentatives nombreuses pour évincer son rival dès 1918, alors en situation précaire par les mesures prises par l'État français contre les commerçants allemands. Rosenberg profite de l'incapacité de Kahnweiler à continuer son commerce, bien qu'il ne l'avoue pas dans ce plaidoyer. Une fois de plus, la rubrique « Réponses aux abonnés » devient un prétexte pour mettre au point une stratégie de défense personnelle et professionnelle. Le galeriste ne s'implique personnellement dans les pages de sa revue que lorsque son image est en danger, ce qui justifie une intervention écrite de sa part.

L'écriture par Berthe Weill dans les pages de son *Bulletin* est un tout autre cas de figure. Prendre la plume est davantage un moyen de créer ou de composer qu'un moyen de défendre pour la galeriste. Lorsqu'elle choisit de publier un texte écrit par ses soins, elle semble rêver d'une carrière poétique où toute sa création pourrait trouver une expression libre et débridée. C'est au deuxième numéro du *Bulletin*, publié en décembre 1923, que l'on découvre la prose de Berthe Weill. Progressivement, ses écrits se font plus fournis et nombreux au sein des bulletins. Ils s'essaient dans les rubriques « Expositions », répertoriant les accrochages d'œuvres en dehors de la galerie ayant plu ou déplu à la galeriste ; « Réflexes », qui se présente comme un droit de réponse de la galeriste, qui règle ses comptes avec ses détracteurs, expose ses idées, ses joies ou déceptions professionnelles ; ou encore « Les fenêtres fleuries », somme d'anecdotes sur le quotidien de la galerie, ses artistes, ses visiteurs.

¹⁵² Léonce Rosenberg, « Réponses à des abonnés, » *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 34, avril 1927, p. 30-33.

Écrits dans le style très personnel de Berthe Weill, ces articles tranchent avec les écrits des autres galeristes par leur rythme, leur poésie et leur syntaxe. Dotés d'une ponctuation fantaisiste, de phrases courtes mises bout à bout et d'envolées lyriques imprévisibles, ces textes passent de la prose au poème, de la louange à la diatribe avec un humour féroce, une tendresse non feinte. « L'œil narquois, le propos alerte¹⁵³ », la galeriste semble avoir reçu une instruction minime, même si son orthographe est relativement correcte. Son sexe, tout comme le milieu modeste duquel elle est issue, semblent conforter cette hypothèse. Son apprentissage chez l'antiquaire Mayer, situé rue Laffitte dans le 9^e arrondissement de Paris, intervient au début des années 1880. Née en 1865, la galeriste semble n'avoir connu les chemins de l'école que brièvement¹⁵⁴. Son éducation est celle d'une autodidacte, qui parfait ses connaissances grâce à une lecture assidue d'ouvrages et de titres de la presse quotidienne. Cette démarche trouve son point de mire dans la constitution d'une collection de livres rares, au fil du temps, qui affirme un goût certain pour la littérature française. Sa verve, son sens critique et ses opinions politiques, tout comme son vocabulaire parfois très élaboré, sont le résultat de cette éducation en marge des formations institutionnelles. Son écriture atteste de différentes influences, où les argotismes du titi parisien montmartrois, les traits d'humour grinçant et parfois, des tournures plus littéraires et élégantes, composent une singulière signature. Ainsi, sa critique du Salon d'automne de 1923, intitulée « Le salon de la folie dentaire¹⁵⁵ », offre un bel exemple de ce phrasé singulier : « Faut-il, faut-il ! qu'il en ait une dent contre ces pauvres artistes, l'instigateur de ce salmigondis, pour les leur voir accrochés de la sorte. Ce ratelier semble bien artificiel. Du panneau central on a du mal à extraire la racine... cubiste ; la cuisine picassiste tient bien aux dents... Faut-il, faut-il qu'il en ait une de dents contre ces pauvres artistes ! »

Dans cette parodie du Salon, les organisateurs sont raillés, par une métaphore dentaire des plus corrosives. Le ton est donné, Berthe Weill se servira dans tous ses *Bulletins* de sa vision acérée des milieux artistiques pour imposer sa critique des institutions normatives. Ces compositions témoignent davantage d'un besoin d'expression et de prise de parole que d'une œuvre poétique accomplie. Il s'agit le

¹⁵³Christian Zervos, « Nos enquêtes : Entretien avec Berthe Weill », *Feuilles Volantes*, supplément à *Cahiers d'art*, n° 3, 1927, p. 1.

¹⁵⁴Le Morvan, 2011, *op. cit.*, p. 2-3.

¹⁵⁵Berthe Weill, « Le salon dentaire », *Bulletin de la galerie B. Weill*, n° 2, octobre 1923, non paginé.

plus souvent de jeux de mots et de traits d'esprit que de poèmes à proprement dit. Si les poèmes les plus courants de Berthe Weill sont peu élaborés, d'autres font preuve d'une plus grande subtilité, en empruntant la forme des calligrammes d'Apollinaire. Voici de quelle manière elle présente les peintres Dubreuil, Gromaire, Pascin et Per Krogh, artistes de sa galerie, en 1924¹⁵⁶ :

DUBREUIL DUBREUIL DUBREUIL DUBREUIL
S'appâte c'est vert ses feuilles spacieux

GROMAIRE GROMAIRE GROMAIRE GROMAIRE
Sa pâte sévère se r'cueille Brumeux

PASCIN PASCIN PASCIN PASCIN
Sa patte ma mère s'rince l'œil malicieux

PER KROGH PER KROGH PER KROGH PER KROGH
C'est bath désert dans un fauteuil ! majestueux !

Véritable jeu littéraire adressé à Vauxcelles pour contrer ses critiques formulées à l'encontre de Dubreuil, Gromaire, Pascin, Makowski, Per Krogh, la démonstration relève plus de la chansonnette que du registre poétique. Berthe Weill écrit ainsi de nombreux textes en prose et en vers dans son *Bulletin*, qui font écho à ses convictions et à son besoin d'écrire, de s'exprimer, de faire partager ses humeurs à ses lecteurs, que l'on suppose principalement faire partie de son cercle d'amis. Cependant, ses poèmes peuvent parfois atteindre un raffinement et une finesse très éloignée des calembours, comme en témoigne un élégant calligramme publié à l'occasion de l'Exposition de blanc à la galerie Berthe Weill, du 19 décembre 1930 au 15 janvier 1931 :

¹⁵⁶ Berthe Weill, « Au rhéteur Vauxcelles », *Bulletin de la galerie B. Weill*, n° 6, mars 1924, non paginé.

Quoi ?

De cette feuille

si belle

En sa blancheur

J'irais

Tenir l'éclat

de sa pureté

Par mes élucubrations ?

Le respect de

La chose

Imprimée,

Je l'ai.

Bien !

Mais plus encore

De la

blancheur

Immaculée...¹⁵⁷

¹⁵⁷ Berthe Weill, *Bulletin de la galerie B. Weill*, exposition de blanc, n° ? du 19 décembre 1930 au 15 janvier 1931, non paginé.

Il n'en est pas de même pour tous les galeristes-éditeurs. Les Bernheim, quant à eux, ne prennent jamais la plume dans leur revue, préférant confier la défense de leurs idées à des auteurs confirmés et éclectiques, comme Félix Fénéon, Guillaume Janneau ou Pascal Forthuny. Motivés par une volonté de distanciation critique, les galeristes donnent la parole à des personnalités sachant mieux que quiconque valoriser leurs activités et l'approche artistique de la famille Bernheim. Ces contributeurs, férus d'art et de cosmopolitisme, nourrissent donc leur revue par des articles sur l'actualité artistique, la juridiction du marché de l'art, les expositions muséales françaises et internationales. Tant et si bien que la ligne éditoriale du *Bulletin de la vie artistique* se singularise, abandonnant la promotion directe impartie aux autres revues de galeries. Les frontières deviennent alors moins figées et strictement identifiables entre revue de galerie et revue d'art, la première devenant un prolongement de la seconde, et non plus une alternative.

d. À la recherche d'auteurs, à la recherche de modèles

Une revue de galerie, pour exister, doit bénéficier du concours de contributeurs, qui constituent le matériel éditorial nécessaire à sa publication. Or, cette mission peut s'avérer plus difficile qu'il n'y paraît pour les galeristes. En effet, il ne va pas de soi que les auteurs habitués à écrire dans des revues d'art mettent leurs plumes au service des revues de galeries. Pour les critiques d'art, les revues représentent un moyen d'asseoir une autorité intellectuelle, qui servira, à son tour, à cautionner des activités plus lucratives, comme l'écriture de préfaces de catalogues, des commissariats d'expositions, des activités de conseil ou de courtage, ou encore des chroniques rétribuées dans la presse. L'appât du gain n'est donc pas un facteur de choix pour ces critiques, les rétributions des articles publiés dans les revues de galeries étant inexistantes ou très faibles lorsqu'elles existent. Un manque d'intérêt pour les activités de ces galeries, un désir de ne pas compromettre son professionnalisme auprès d'organes du marché de l'art ou encore l'absence de rémunération des contributions peuvent expliquer le refus de certains auteurs à participer à cette aventure éditoriale en marge des grandes revues d'art. La mauvaise presse faite à certaines revues de galeries, dont *Les Arts à Paris*¹⁵⁸, semble avoir pu décourager de nombreux auteurs à collaborer à ces revues. Contribuer à une revue de galerie aurait-il été perçu comme un acte de compromission dans les milieux artistiques de l'époque ? Était-il mal vu d'être publié dans une revue concentrant à la fois tant d'intérêts commerciaux et personnels ? L'hypothèse selon laquelle bon nombre d'auteurs ne furent pas intéressés par cette collaboration semble cependant probable. La vision négative et tronquée des contenus de ces revues, largement véhiculée à cette période, a pu contribuer à réduire le nombre d'auteurs potentiels. Cependant, la main mise des galeristes sur leurs publications a également pu poser problème aux auteurs recherchant une liberté intellectuelle plus grande, de peur que ces éditeurs ne cherchent à orienter ou modifier leurs écrits pour les faire correspondre davantage à leur objectif promotionnel. En outre, la question de la rémunération des auteurs a également pu être un facteur déterminant dans la sélection des auteurs. Dans l'entre-deux-guerres, la rémunération des contributions publiées dans les revues d'art est loin d'être systématique. Si certaines revues mettent

¹⁵⁸ A ce sujet, lire les critiques répétées de Marcel Hiver à l'encontre des *Arts à Paris* et de son directeur Paul Guillaume, publiées dans la revue *CAP* de 1926 à 1927.

un point d'honneur à rémunérer chaque article, comme la revue américaine *Broom, An International Magazine of the Arts* (1921-1924)¹⁵⁹ qui recrute ses auteurs en France et publie sa revue dans plusieurs villes européennes, d'autres revues subsistent uniquement grâce à la gratuité des textes publiés. Les revues de galerie n'échappent pas à cette règle. Aucune information concernant le paiement des contributions n'a pu, à ce jour, démontrer une régularité dans les pratiques de rémunérations des contributeurs des revues de galeries. On peut néanmoins supposer que les Bernheim-Jeune, de par leurs importants moyens financiers, rémunéraient leurs auteurs, en plus de verser un salaire fixe à tous les membres du comité éditorial. Cette hypothèse semble difficilement conciliable avec le profil du galeriste Léonce Rosenberg, celui-ci se plaignant de manière récurrente de difficultés financières, et que l'on imagine donc mal pouvoir rémunérer de manière conséquente tous les contributeurs du *Bulletin*. Dans une lettre du 26 novembre 1918¹⁶⁰ adressée au galeriste, Juan Gris se plaint de la situation financière de la galerie et dénonce une injustice quant aux sommes versées par le galeriste aux artistes. Le peintre se sent lésé, se surnommant « le va-nu-pieds » de la galerie de l'Effort moderne. Comme l'indique une lettre adressée par le galeriste à la Lloyd's Bank le 22 novembre 1918, les sommes versées trimestriellement par Léonce Rosenberg à ses artistes sont les suivantes : « 3 500 francs pour Braque ; 4 500 francs pour Léger ; 3 000 francs pour Herbin ; 3 000 francs pour Severini ; 3000 francs pour Laurens ; 3000 francs pour Gris ; 2500 francs pour Hayden ; 3 000 francs pour Metzinger ; 3 000 francs pour Lipchitz¹⁶¹ ». Ces sommes importantes, ajoutées aux coûts de production de la revue et des supports de communication, ainsi qu'aux coûts de fonctionnement de la galerie, semblent peu conciliables avec une rémunération régulière des auteurs de la revue.

¹⁵⁹ La revue américaine *Broom : An International Magazine of the Arts published by Americans in Italy*, publiée par Harold A. Loeb et ses collaborateurs entre 1921 et 1924, fait le choix d'une publication délocalisée, s'expatriant à Rome, Berlin puis revenant brièvement à New York. S'inscrivant pleinement dans l'essor du modernisme et de l'édition des *little reviews*, cette publication luxueuse entendait promouvoir à la fois la littérature et l'art américain contemporain tout en réservant une place importante à l'Europe et à ses innovations. Sa ligne éditoriale mouvante, évoluant du conservatisme nationaliste à l'ouverture européenne, atteste des multiples échanges américano-européens et de ses occurrences dans le premier quart du XX^e siècle. Conçue à la fois comme un objet d'art par son esthétique recherchée et comme un outil de diffusion de l'information littéraire et artistique, la revue *Broom* se fait le témoin de la quête identitaire des jeunes intellectuels américains des années 1920, cherchant à se positionner entre le besoin vital d'une revalorisation de leur culture natale et une ouverture, une intégration des influences artistiques et littéraires venues d'Europe. Ses pages abritent ainsi toute la tension des échanges transatlantiques de la période, faisant se côtoyer au fil de 21 numéros écrivains américains (William Carlos Williams, T. S. Eliot, Kenneth Burk) et européens (Gordon Craig, Robert Musil, Louis Aragon, Philippe Soupault, Blaise Cendrars), artistes américains (Joseph Stella, Charles Sheeler) et européens (Pablo Picasso, Henri Matisse, Juan Gris, Hans Arp, George Grosz).

¹⁶⁰ Cf. Lettre de Juan Gris à Léonce Rosenberg du 26 novembre 1918, Archives Paul Getty, Los Angeles n° 850 255, lettre n° 1154.

¹⁶¹ Maurice Rheims, *La Vie étrange des objets*, Paris, Plon, 1959, p. 182-185.

Cependant, même si la rigueur budgétaire est de mise à la galerie durant toutes ses années d'existence, peut-être une exception a-t-elle été faite pour des auteurs dont Rosenberg comprenait l'influence sur les réseaux de collectionneurs et d'intellectuels qu'il souhaitait toucher. L'hypothèse de faibles cachets ou de contributions écrites à titre gracieux semble donc la plus cohérente, au regard des conditions économiques de production de ces revues. En outre, il n'est pas exclu que des contreparties matérielles aient pu être allouées aux écrivains. La galeriste Berthe Weill pouvait ainsi, en échange du dépôt de certains tableaux dans sa galerie, fournir le gîte et le couvert¹⁶², si modestes soient-ils, aux artistes nécessiteux. Il est possible qu'elle ait fait de même avec les auteurs du *Bulletin*, ne pouvant les payer pour leur travail.

De ce fait, les comités éditoriaux des revues de galerie se composent le plus souvent du galeriste et du personnel de sa galerie, parfois des membres de sa famille. Seule la galerie Bernheim-Jeune se dote d'un comité éditorial composé d'intellectuels issus de milieux culturels variés¹⁶³, dont Pascal Forthuny, Guillaume Janneau et Francis de Miomandre. Les auteurs pressentis pour publier dans ces revues sont donc peu nombreux, et pour la plupart, issus de l'entourage des galeristes. Ils possèdent la particularité d'être des revuistes convaincus, qui éditent ou dirigent plusieurs revues simultanément. Ainsi, Waldemar George est approché par Paul Guillaume pour collaborer étroitement à sa revue, *Les Arts à Paris*. Jerzy Waldemar Jarocinski dit Waldemar George (1893-1970), auteur de milliers de critiques, essais et catalogue, devient un des critiques d'art les plus influents de l'entre-deux-guerres après son installation en France en 1911. Défenseur des artistes de l'École de Paris, il se rattache dès les années 1930 au courant néo-humaniste¹⁶⁴. Secrétaire général de revue *L'Amour de l'art* dès 1920, il exerce ses talents dans la presse artistique, avant de devenir le conseiller artistique du Docteur Barnes. Ses contributions à la revue de Paul Guillaume ouvrent des perspectives nouvelles à la publication, la dotant d'une rubrique sur le cinéma, nommée « Cinégraphie ». Le premier article de cette rubrique paraît au numéro 9¹⁶⁵ des *Arts à Paris*, en hommage au cinéaste Louis Delluc (1890-1924), auteur de la *Femme de nulle part* et de la *Fièvre*. Il dresse un portrait moral et

¹⁶² *Catalogue de la vente au profit de M^{lle} Berthe Weill*, 12 décembre 1946, p. 160.

¹⁶³ Voir p. 78.

¹⁶⁴ Voir à ce sujet Yves Chevrefils Desbiolles, « Le critique d'art Waldemar George. Les paradoxes d'un anti-conformiste », *Archives Juives* 2/ 2008 (Vol. 41), p. 101-117.

¹⁶⁵ Waldemar George, « Cinégraphie », *Les Arts à Paris*, n° 9, mars 1924, p.6.

professionnel du cinéaste, ses œuvres étant analysées à la lumière de la technique des cinéastes de la modernité, tel Marcel L'Herbier. Le genre du portrait, systématisé par Paul Guillaume dans sa revue par la publication récurrente de portraits d'artistes¹⁶⁶, n'est ici pas l'approche privilégiée par l'auteur. Le second article de « Cinégraphie » échappe en effet à ce genre populaire du portrait, en proposant une étude comparative de deux films français, dont l'analyse se veut plus technique et transversale. Les films *Cœur fidèle* (1923) de Jean Epstein et *L'Inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier, sont placés au centre d'une réflexion sur ce que Waldemar George nomme « le nouveau cinéma », dont les propositions sont « en train de sauver le septième art¹⁶⁷ ». Les deux cinéastes pris en exemple orientent ce cinéma français dans une nouvelle direction, après la mort du cinéaste Louis Delluc. Dans les deux films, si le scénario ne brille pas par son inventivité, se concentrant sur une histoire d'amour malheureuse, la réalisation fait preuve d'audace et de prouesses techniques inédites. La vitesse du mouvement de la caméra et le montage rapide des images selon un système de correspondances, provoquent un sentiment de vertige lancinant, qui trouve sa quintessence dans la scène des chevaux de bois du *Cœur fidèle*. Ce mélodrame fut volontairement réduit par son réalisateur « à l'état d'un poème optique d'une valeur lyrique et dramatique intense¹⁶⁸ », où chaque plan est transcendé par « la pensée incarnée, concrétée et visualisée¹⁶⁹ ». Cette technicité, louée par Waldemar George, se double d'une inventivité formelle dans *L'Inhumaine*, où les décors abstraits réalisés par Fernand Léger et Robert Mallet-Stevens confèrent au film un caractère innovant et singulier. Cette étude cinématographique, abordant la mise en scène, l'esthétisme et le scénario, apparaît comme une solide prise de position critique favorisant un cinéma d'auteur encore confidentiel, dont la teneur intellectuelle tranche avec la simplicité d'autres critiques publiées par Paul Guillaume dans *Les Arts à Paris*.

Cette liberté de ton, indépendante de la stratégie commerciale développée par la revue, trouve sa meilleure expression dans l'article engagé « Aphorismes de la

¹⁶⁶ Paul Guillaume, « Deux peintres, Modigliani et Utrillo », *Les Arts à Paris*, n° 6, novembre 1920, p. 1-3 ; Docteur Barnes, « Soutine », *Les Arts à Paris*, n° 10, novembre 1924, p. 6-8 ; Paul Guillaume, « Modigliani, créateur de l'actuel type de beauté féminin », *Les Arts à Paris*, n° 21, mars 1935, p. 10-11.

¹⁶⁷ Waldemar George, « Cinégraphie », *Les Arts à Paris*, n° 10, novembre 1924, p. 9-10.

¹⁶⁸ *Ibidem*. p.10.

¹⁶⁹ *Ibid.*

dictature¹⁷⁰ », publié au numéro 20, en novembre 1933. Cet article demeure une des rares mais brillantes incursions de la revue dans le domaine du journalisme politique. Dans le contexte européen instable de l'année 1933, cet essai constitue la seule véritable prise de position politique présente dans la revue de la galerie Paul Guillaume. L'avènement d'Adolf Hitler en Allemagne et la grande dépression aux États-Unis servent de point de départ à un questionnement sur le pouvoir et la manière dont les dirigeants doivent l'exercer. Waldemar George condamne l'autorité démesurée et sans borne exercée par le III^e Reich, en s'opposant à la manipulation du peuple, dans un pays où « le dictateur moderne n'est pas un autocrate. C'est un conducteur et un initiateur qui a l'oreille du peuple mais qui le tient en main¹⁷¹ ». Ce rapport de domination propre à la génération d'après-guerre, ayant été frappée de plein fouet par les atrocités de la Première Guerre mondiale, s'incarne par une servilité consciemment ou inconsciemment recherchée, qui conduit l'auteur à affirmer que :

L'homme de la rue attend le dictateur, sinon la dictature. Sevré de merveilleux par la démocratie, il reporte son amour sur les héros sportifs et sur les cabotins. [...] Le dictateur détruit dans la conscience des hommes l'idée abstraite de la Machine-État. Il représente le gouvernement des hommes, c'est-à-dire quelque chose de concret, de vivant, de palpable.¹⁷²

Loin des prérogatives commerciales et mercantiles fréquemment exposées dans la revue, l'auteur inscrit véritablement les *Arts à Paris* dans la politique européenne de son temps. Cette ouverture sur l'actualité contemporaine, détachée de toute manifestation artistique ou culturelle, prouve l'inquiétude nouvelle de Paul Guillaume quant au climat politique.

Les contributions de Waldemar George à la revue *Les Arts plastiques* suivent cette trajectoire politique, en intégrant des réflexions personnelles sur la menace venue d'Allemagne à des critiques artistiques plus convenues. L'article « Le merveilleux dans l'art¹⁷³ », figurant au numéro 7 de mars 1927, qui répond favorablement aux attentes promotionnelles de la galerie en valorisant son programme artistique, prend également position contre le repli culturel français,

¹⁷⁰ Waldemar George, « Aphorismes sur la dictature », *Les Arts à Paris*, n° 20, mars 1933, p. 18-21.

¹⁷¹ *Ibidem.* p. 18-19.

¹⁷² *Ibid.* p. 21.

¹⁷³ Waldemar George, « Le merveilleux dans l'art », *Les Arts plastiques*, n° 7, mars 1927, non paginé.

menaçant une société assombrie par l'affirmation des nationalismes européens. Waldemar George s'oppose à l'opinion véhiculée par *Les Cahiers de l'Occident*¹⁷⁴, qui demande aux artistes français de défendre le pur génie de l'art français contre les influences négatives que représentent l'anarchie, le communisme, et le bolchévisme venus de l'Est de l'Europe. Il conçoit cette ligne de pensée comme une entrave aux échanges culturels, fondateurs de toute identité artistique. La négation du spirituel et de l'imaginaire comme source d'inspiration des artistes français, ainsi que de tous leurs modes d'expressions, complète la doctrine à adopter pour affirmer un art français conforme aux mêmes *Cahiers*. Revendiquant pleinement la notion de « merveilleux », qui effectue le passage d'un art réaliste à un art surréaliste, l'auteur réaffirme le caractère fondamental de la valeur du rêve dans la création artistique, valeur qui doit être commune à tous les artistes sans barrières de nationalités : « Le grand art n'a jamais été qu'une effusion, une prière, une symbolique. Qu'il exprime, un état collectif ou un état tout individuel, un système religieux, métaphysique ou bien cosmologique, il m'apparaît toujours comme une évasion de la réalité.¹⁷⁵ »

Si Paul Guillaume fait appel à Waldemar George pour écrire dans sa revue, Léonce Rosenberg, quant à lui, sollicite plus volontiers Maurice Raynal. Les deux hommes dialoguent et collaborent depuis 1920, année durant laquelle l'écrivain signe trois contrats¹⁷⁶ successifs avec les Éditions de l'Effort moderne, pour la publication d'essais sur Juan Gris, Fernand Léger et Pablo Picasso. Maurice Raynal (1884-1954)¹⁷⁷, qui contribue à la fois à *Cahiers d'art*, *Minotaure*¹⁷⁸ et au *Bulletin de l'Effort moderne*, fait partie des auteurs qui confèrent une forte crédibilité aux propos

¹⁷⁴ *Les Cahiers de l'Occident*, Paris, [s.n.], 1926-1930. La revue est un périodique français (mensuel et trimestriel) dirigé Gérard de Catalogne et Émile Dufour. Il avait pour secrétaire général René Groos. La première série (I, n^{os} 1-10) est parue de 1926 à 1927 et la seconde (II, n^{os} 1-10) de 1928 à 1930. Cette revue se distingue par sa ligne éditoriale royaliste et littéraire, proche de celle *L'Action française* de Charles Maurras et de la *Revue universelle* de Jacques Bainville et Henri Massis. Les *Cahiers* fusionnent en 1930 avec *Latinité* et avec *Réaction pour l'ordre* de Jean de Fabrègues pour fonder *La Revue du siècle*.

¹⁷⁵ Waldemar Georges, 1927, *op. cit.*

¹⁷⁶ Contrats liant Maurice Raynal aux Éditions de l'Effort moderne pour la publication de trois ouvrages sur Juan Gris, Fernand Léger et Pablo Picasso, datés respectivement des 27 janvier, 8 avril et 21 juin 1920, Fonds Léonce Rosenberg B21, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

¹⁷⁷ Maurice Raynal (1884-1954) est un critique d'art français proche du cercle du Bateau-Lavoir, qui côtoie au début des années 1910 Pablo Picasso, Juan Gris, Max Jacob et Fernand Léger. Ses écrits l'orientent vers la défense du cubisme, écrits par lesquels il propose une définition du cubisme. Également proche du poète et critique André Salmon, avec qui il participe à de nombreuses revues, comme *Charivari*, *L'Intransigeant*, *La Gazette des arts* ou encore *Les Soirées de Paris*. Ses écrits sur le cubisme sont *Quelques intentions du cubisme*, paru dans le *Bulletin de l'Effort moderne* en 1924, ainsi que *Picasso* (1921), paru aux éditions Crès à Paris. Maurice Raynal est également le directeur de la revue *La Bête noire* (1935-1936).

¹⁷⁸ Maurice Raynal dans *Cahiers d'art* : « Fernand Léger », n^o 4, 1925, p. 61 ; Maurice Raynal dans *Minotaure* : « Variété du corps humain », n^o 1, 1933, p. 41-44 ; « Dieu, table, cuvette », n^o 3-4, 1933, p. 39-40 ; « Borès », n^o 7, 1935, p. 17-18 ; « Réalité et mythologie des Cranach », n^o 9, 1936, p. 11-19

des revues de galeries. Son essai « Quelques intentions du cubisme¹⁷⁹ », faisant office de manifeste du cubisme d'après-guerre, est publié dès le premier numéro du *Bulletin* de Léonce Rosenberg. Cet article ambitieux, analysant les intentions plastiques, intellectuelles et philosophiques du cubisme, développe une réflexion extrêmement nourrie sur la création artistique et ses méandres. La création des peintres cubistes, par sa complexité et sa rigueur, est rapprochée à la fois de la philosophie néo-platonicienne et des procédés propres à la recherche scientifique. Le cubisme doit alors être compris comme une quête de la Vérité, « car l'on confond quelquefois certitude et vérité. C'est l'éternelle querelle des sens et de la raison¹⁸⁰ ». Raynal établit deux types de vérités : les vérités commodes, qui sont les vérités liées aux sens et qui sont suggérées par notre instinct ; les vérités incommodes, qui sont les vérités de l'esprit, plus difficiles à percevoir. De ce fait, « le Cubisme fait entièrement partie de ces vérités incommodes : c'est pour cette raison qu'il n'a jamais cherché à être "un art pour tout le monde"¹⁸¹ ». L'influence de la philosophie néo-platonicienne, comme le rappelle l'auteur, permet cette distinction entre la manière sensuelle et la manière intellectuelle dans l'art : le cubisme appartient à la seconde catégorie, produit de l'esprit et non des sens. Cette rationalité du courant pictural pose inévitablement la question récurrente de l'observation et de l'imitation de la nature en peinture, question à laquelle Raynal répond de la manière suivante : « L'imitation tenace apparaît donc au début de toutes les recherches. Heureusement, elle n'y demeure pas et finit, toujours même, à être reléguée parmi les vérités commodes de la plus grande inutilité.¹⁸² » Sur cette question de l'imitation, Raynal s'essaye au sein des pages de la revue à un rapprochement entre l'analyse nécessaire à la composition artistique et l'analyse scientifique :

Lorsque le peintre, en effet, se trouve en présence des objets, le premier travail de son esprit imaginatif consiste en une analyse des mêmes objets, qu'il étudie dans ses esquisses ou dans ses ébauches. À la faveur de cette analyse, il dégage les éléments primordiaux qu'il considère comme les plus beaux et qui sont, à son avis, les signes incontestables de leur idée première, ou de leur forme la plus pure. Enfin, par un travail synthétique qu'il exécute à l'aide de tous ses moyens picturaux, il constitue un ensemble nouveau de tous ces éléments [...] Lorsque le physicien songe à la composition chimique de l'eau, il ne l'examine pas sous son aspect d'utilité, de fraîcheur ou de saveur, mais il la considère comme un agrégat de molécules. L'artiste opérera de même façon et son œuvre

¹⁷⁹ Maurice Raynal, « Quelques intentions du cubisme », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 1, janvier 1924, p. 2-5 ; n° 2, février 1924, p. 1-4 ; n° 3, mars 1924, p. 1-7.

¹⁸⁰ *Ibidem*, n° 1, janvier 1924, p. 2.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁸² *Ibid.* p. 4.

sera donc comme une loi de tous les rapports des éléments entre eux. Il n'y aura pas là, création à proprement parler, mais analyse, synthèse, puis établissement d'une loi de cette sorte de phénomène. Et le nombre de ces lois pourra être aussi considérable que l'est celui de toutes les lois humaines¹⁸³.

Cette réflexion sur les mécanismes intentionnels du cubisme se retrouve également dans les portraits d'artistes publiés par Raynal dans le *Bulletin de l'Effort moderne*, comme celui consacré à Pablo Picasso, publié dans trois numéros¹⁸⁴ de la revue entre 1924 et 1925. Dans ce portrait, Raynal entreprend de dévoiler l'inspiration profonde du cubisme de Picasso, en mettant à profit sa connaissance intime de l'artiste pour « sonder son âme » : « L'âme de Picasso est une vaste association qui s'organise de manière continue et qui progresse incessamment sans but déterminé. Des membres meurent, d'autres naissent ; mettons qu'elle soit un peu comme cette fameuse société de gens qui ne faisaient partie d'aucune société.¹⁸⁵ »

Cette analyse, peu objective, donne naissance à une présentation humaniste et intime du travail du peintre cubiste, dans ses périodes de doutes, ses errances, mais aussi dans toute sa difficulté à concilier les deux parts opposées de son art, que Raynal nomme « l'Ange de la vérité et le Génie de l'absurde¹⁸⁶ ». Ces deux notions désignent, pour la première, l'influence déterminante de l'Antique dans le vocabulaire pictural de l'artiste ; pour la seconde, l'attrait pour une modernité évolutive, plurielle et polymorphe, dont le cubisme n'est qu'une des étapes. Cette succession ou alternance d'influences dans l'œuvre cubiste de Picasso fait apparaître une dialectique récurrente, celle du passé confronté au présent, de l'intégration des influences de l'art ancien à un art d'avant-garde qui cherche à se libérer des chaînes de l'académisme, tout en regardant irrémédiablement vers la création des siècles précédents.

Ces deux tendances paraissent inconciliables au premier abord. Cependant, chez Picasso, elles sont le fruit d'un penchant plus précis, dû à cet idéalisme profond qu'il tient de son éducation et de sa nationalité. S'il est possible que chez lui la force du vrai tienne en respect les faiblesses de l'absurde, il est probable que par la faute de son intelligence inquiète et perspicace il a depuis longtemps perdu la foi absolue dans les dogmes sempiternels de l'Art¹⁸⁷.

¹⁸³ *Ibid.*, n° 3, mars 1924, p. 2.

¹⁸⁴ Maurice Raynal, « Pablo Picasso », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 10 (décembre 1924, p. 7-11 ; n° 11 (janvier 1925), p. 5-7 ; n° 12 (février 1925), p. 6-7.

¹⁸⁵ *Ibidem*, n° 10, p. 9.

¹⁸⁶ Maurice Raynal, *Bulletin de l'Effort moderne*, *op. cit.*, n° 11, p. 6.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 7.

La ligne directrice de la critique de Raynal consiste ainsi à analyser en quoi la connaissance intime d'un artiste peut expliquer en profondeur ses œuvres. La remise en question perpétuelle perceptible dans l'œuvre de Picasso, qui pouvait aisément reconsidérer ce qu'il pensait acquis le lendemain de sa réflexion, conduit l'auteur à asseoir la notion de « juvénilité¹⁸⁸ » chez Picasso, qui « émane de tous ses traits¹⁸⁹ », véritable moteur de cette remise en question permanente et du renouvellement artistique. Maurice Raynal conclut son essai prodiguant des conseils à ses confrères critiques, en les invitant à considérer l'errance et le doute comme une source de création : « Il faudrait faire de l'incertitude en art une règle de conduite, ne plus la considérer comme une faiblesse même délicieuse et comprendre que c'est dans l'oscillation des éléments qui l'entretiennent que coule le flux des richesses inconnues et inexploitées.¹⁹⁰ »

Cette approche de la critique d'art, nourrie par une proximité factuelle ou amicale avec l'artiste, dans laquelle l'analyse précise d'une intimité aboutit à une connaissance plus profonde d'une œuvre, est présente dans de nombreux essais de Raynal publiés dans la presse artistique. L'analyse des faits et gestes de l'artiste, rendue possible par une observation régulière dans son lieu de travail, participe à la création d'un panorama plus large de l'activité et de la création des peintres cubistes. Les éditions de l'Effort moderne, dirigées par Léonce Rosenberg, redoubleront d'efforts dans les années 1920 pour publier et diffuser ces portraits d'artistes en format relié, afin d'accentuer la portée des essais parus dans le *Bulletin de l'Effort moderne* et espérer de plus grandes retombées. C'est ainsi que paraissent les trois ouvrages *Pablo Picasso*¹⁹¹, *Fernand Léger*¹⁹² et *Juan Gris*¹⁹³ en 1920, dans une collection intitulée *Les Maîtres du cubisme*. Une campagne de publicité¹⁹⁴ présente l'information au sein même du *Bulletin*, annonçant la création de la collection « Les Maîtres du cubisme », comprenant des volumes sur les meilleurs peintres cubistes du moment, en édition de luxe, dont les recueils proposent vingt reproductions en phototypie montées à plein avec coup de planche, douze pages de texte, cartonnage

¹⁸⁸ Maurice Raynal, *Bulletin de l'Effort moderne*, op. cit., n° 12, p. 6-7.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Maurice Raynal, *Pablo Picasso*, Paris, Editions de l'Effort moderne, 1920.

¹⁹² Maurice Raynal, *Fernand Léger*, Paris, Editions de l'Effort moderne, 1920.

¹⁹³ Maurice Raynal, *Juan Gris*, Paris, Editions de l'Effort moderne, 1920.

¹⁹⁴ Cf. encarts publicitaires non paginés au début du *Bulletin de l'Effort moderne* n° 1, janvier 1924 ; n° 2, février 1925.

avec rubans, pour un format 32 x 26 cm. Le tirage de chaque volume est limité à cent exemplaires pour chaque recueil, le prix est fixé à 150 francs l'exemplaire. Les critiques de Maurice Raynal parues dans le *Bulletin*, renforcées par cette politique d'édition, confèrent à la galerie une assise intellectuelle forte, pouvant ainsi rivaliser avec les autres appareils critiques mis en place dans les revues d'art.

Waldemar George et Maurice Raynal ne sont pas des cas isolés dans leurs choix de contribuer simultanément à plusieurs revues d'art, qu'elles soient éditées par des entités indépendantes ou des structures commerciales. Si ces critiques renommés participent activement aux revues de galeries, comment expliquer l'absence de bon nombre de leurs contemporains au sein des sommaires ? La véritable adhésion de ces écrivains aux prises de position artistique et aux politiques d'accrochages de la galerie est une des clés de compréhension de cette problématique. Ces critiques ne semblent guère attacher d'importance à la distinction communément faite entre la revue d'art, perçue comme un genre noble, et la revue de galerie, désignée comme un genre mineur, digne de peu d'intérêt. Les liens étroits qui se tissent entre les critiques d'art et les galeries à cette période expliquent également cette collaboration, une relation d'interdépendance se créant entre les deux parties. D'une part, les galeristes utilisent des critiques d'art pour faire valoir le travail de ses artistes, pour espérer vendre au mieux leurs œuvres. D'autre part, les critiques d'art recherchent une vitrine leur permettant de diffuser leurs écrits, augmentant ainsi leur visibilité et leur notoriété. La défense du cubisme étant la ligne directrice de la galerie de l'Effort moderne, la collaboration de Maurice Raynal au *Bulletin* de cette même galerie prend ainsi tout son sens, au regard de son implication dans ce courant artistique depuis les années 1910.

La collaboration de Raynal à la revue *Les Arts à Paris* semble confirmer le souhait du critique de participer à la défense du mouvement cubiste, fragilisé dans ces années d'après-guerre, en publiant ses écrits dans des revues qui lui ouvrent leurs pages, bien que leurs lignes éditoriales ne se rattachent pas en permanence au cubisme. Si Paul Guillaume s'est intéressé de près au mouvement, et en particulier à Pablo Picasso pendant la Grande Guerre¹⁹⁵, ses centres d'intérêt évoluent avec le

¹⁹⁵ Paul Guillaume, *Les Arts à Paris*, n° 1, mars 1918, p. 2.

temps et les opportunités, si bien qu'en 1927, son orientation se concentre sur les arts nègres et sur les activités de la fondation Barnes¹⁹⁶. En effet, la galerie Paul Guillaume accueille une exposition Matisse et Picasso du 23 janvier au 15 février 1918, suivie par une exposition des Peintres d'aujourd'hui du 15 au 23 décembre 1918, présentant des œuvres de Picasso, Matisse, Utrillo, Modigliani, Chirico, La Fresnaye. Mais au moment de la publication de l'article « Le cubisme¹⁹⁷ » de Maurice Raynal dans *Les Arts à Paris*, les accrochages à la galerie se font de plus en plus rares et ne se concentrent plus sur le cubisme. Une seule exposition est montée par la galerie en 1927, hors les murs, consacrée à l'art nègre et montrée à Lyon au Salon du Sud-Est¹⁹⁸. L'article de Maurice Raynal, qui est en fait un extrait de son *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*¹⁹⁹, s'impose donc comme un retour aux premiers intérêts de Paul Guillaume, à une période où toute son attention se concentre sur les programmes culturels de la Fondation Barnes. L'essai retrace la naissance et le développement du cubisme dans les années 1910, tout en le positionnant par rapport au fauvisme. Le cœur de la démonstration repose sur une habile analyse des principes de composition, du rapport à la matière et à la gamme chromatique, qui est cependant mise à mal par le choix d'une iconographie incohérente et disparate, qui ne reflète ni le sujet traité, ni les idées maîtresses de l'essai. Ainsi, « Le Cubisme » de Raynal se voit illustré par un *Portrait d'homme* signé Le Greco, appartenant aux collections de la fondation Barnes, et par *La carriole du père Juniet*²⁰⁰ du Douanier Rousseau, figurant dans la collection personnelle de Paul Guillaume. Cet exemple démontre les limites du système promotionnel établi par les revues de galeries, système qui place le plus souvent la publicité avant le contenu intellectuel, créant parfois de surprenants rapprochements visuels. Dans ce cas présent, Paul Guillaume choisit de conserver une iconographie faisant la promotion de la fondation Barnes, son partenaire de travail, et la promotion de sa propre collection, bien qu'en décalage complet avec le sujet de l'essai. Cette inadéquation entre le texte et l'image, qui n'obéit pas à une logique esthétique ou intellectuelle, souligne la faiblesse d'une promotion systématique et parfois

¹⁹⁶ Voir p. 142.

¹⁹⁷ Maurice Raynal, « Le Cubisme », *Les Arts à Paris*, n° 13, juin 1927, p. 5-8.

¹⁹⁸ Colette Giraudon, *Paul Guillaume et les peintres du XX^e siècle : de l'art nègre à l'avant-garde*, Paris, Bibliothèque des arts, 1993, p. 133.

¹⁹⁹ Maurice Raynal, *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Editions Montaigne, 1927.

²⁰⁰ L'œuvre nommée par Paul Guillaume *La carriole du père Juniet*, du Douanier Rousseau, figure dans la donation Domenica Guillaume au musée de l'Orangerie sous le titre *Père Juniet*, 1908.

maladroite, rappelant brutalement au lecteur la mission première de la revue de galerie.

L'apport de Waldemar George et de Maurice Raynal aux revues de galerie s'avère essentiel, permettant des incursions dans des domaines variés, rarement abordés dans ce type de revues. La politique française et étrangère, la sociologie et les sciences politiques côtoient le cinéma et le théâtre, constituant une ligne éditoriale plus éclectique qui doit améliorer l'image de la galerie et de son propriétaire. Mais ce dépassement volontaire du cadre commercial de la revue de galerie est une prise de risque pour l'éditeur, les contributions hors-cadres étant susceptibles de créer des polémiques, des rapprochements stylistiques involontaires, des contresens. C'est en cela que ces revues, « une fois publiées, [...] n'appartiennent plus à leurs créateurs. Elles les dépassent toujours. Toujours, elles donnent davantage d'informations et génèrent davantage de significations que ceux-ci ont voulu ou cru y mettre.²⁰¹ »

Cette quête d'auteurs, si pragmatique soit-elle, prend place dans une recherche de qualité éditoriale, qui a pour dessein profond d'égaliser les revues d'art contemporaines. Les galeristes sont en quête constante d'auteurs prestigieux, mais aussi de modèles, artistiques et littéraires, qui permettraient à leurs revues de soutenir la comparaison avec d'autres publications. La qualité des critiques publiées donne forme à un discours commercial précis, dont l'efficacité même dépend des auteurs sélectionnés et des modèles littéraires et artistiques choisis. Comme le rappelle l'historien Gérard Monnier, les bulletins de galeries d'art sont par destination des « publications militantes, mais avec des orientations déterminées par des intérêts commerciaux et par les objectifs des relations publiques, des entreprises²⁰² ». L'historienne d'art Julie Verlaine insiste également sur cette création éditoriale commerciale et promotionnelle, qui n'exclut pas une recherche de qualité et une intelligence de contenu :

Instrument de défense et d'illustration de la tendance artistique que représente la galerie, (le bulletin) est aussi un instrument promotionnel destiné à construire la

²⁰¹ Wat, 2011, *op. cit.*, p. 19.

²⁰² Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 299.

réputation des artistes, donc la valeur économique des œuvres proposées à la vente par le directeur de cette structure dont la raison d'être est commerciale²⁰³.

La double mission des revues de galeries, qui est à l'origine de leurs créations, est à la fois de devenir un prolongement des activités de la galerie (expositions, artistes montrés, ventes) et d'élargir le spectre purement commercial de la galerie par le développement d'une critique d'art. Ces revues se nourrissent alors d'influences diverses, susceptibles de répondre aux ambitions formelles et intellectuelles de leurs éditeurs. Les plus ambitieux s'inspirent des grandes revues littéraires et artistiques, qu'ils admirent et prennent pour modèles. Les *Cahiers d'art* sont une source d'inspiration revendiquée par les éditeurs, la qualité de l'écriture et des reproductions nourrissant leur inspiration. Ainsi, le galeriste Léonce Rosenberg livre toute son admiration à la revue et à ses fondateurs, en répondant aux questions de Tériade dans l'entretien publié dans les *Feuilles volantes*²⁰⁴, en supplément au numéro 6 de l'année 1927. Au fil des numéros, éclosent des rubriques « périodiques » dans les revues de galeries, qui recensent les revues lues et appréciées par les galeristes, démontrant une connaissance certaine des titres parus à cette époque. Les périodiques littéraires *La Nouvelle Revue Française*²⁰⁵ et *Littérature*²⁰⁶ sont lus régulièrement par Léonce Rosenberg, mentionnés dans la rubrique « Parmi les périodiques reçus » de bon nombre de numéros du *Bulletin de l'Effort moderne*. Ces lectures témoignent d'une sensibilité littéraire, révélée par la création des Éditions de l'Effort moderne, qui se reflète dans le *Bulletin* par des articles fréquents sur l'actualité littéraire, les nouvelles sorties de livres ou les publications à venir. Les revues d'art françaises sont également au cœur de ses lectures, et parmi celles qui sont citées de manière récurrente apparaissent *L'art d'aujourd'hui*²⁰⁷, *Manomètre*²⁰⁸ et *Le Bulletin de la vie artistique*²⁰⁹. L'éclectisme de ce dernier semble

²⁰³Verlaine, 2011, *op. cit.*, p. 308.

²⁰⁴ *Les Feuilles volantes* est un supplément aux *Cahiers d'art*. Composé de courtes chroniques, et notamment d'entretiens avec de grands marchands d'art, le supplément est dirigé par Suzanne Putois et Tériade.

²⁰⁵ Voir p. 82.

²⁰⁶ *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 7, juillet 1924, p.16.

La revue *Littérature* est une revue consacrée à la prose surréaliste, qui paraît entre 1919 et 1924. Elle est dirigée par André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault. Il existe un reprint de cette revue, paru en 1978 aux Éditions Jean-Michel Place à Paris.

²⁰⁷ *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 9, novembre 1924.

La revue *L'Art d'aujourd'hui, peintures, dessins, estampes, sculptures de notre temps*, paraît de 1924 à 1929, dirigée par Albert Morancé. Son secrétaire de rédaction est Christian Zervos jusqu'en 1927, puis Albert Terrasse pour les deux dernières années de parution. Un reprint paraît en 1968 chez Arno Press à New York.

²⁰⁸ *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 13, mars 1925, p. 16.

Manomètre : mélange les langues, enregistre les idées, indique la pression sur tous les méridiens, est polyglotte et supranational, est une revue d'art dirigée par Emile Malespine de 1922 à 1928, comportant 9 numéros. Emile

avoir eu une influence non négligeable sur Rosenberg, qui admirait sa large vision des arts et son implication dans l'évolution internationale de la culture²¹⁰, malgré de nombreux différents avec les frères Bernheim²¹¹. Parmi les périodiques étrangers, les revues d'art *Blok*²¹², *Zenit*²¹³ et *Contimporanul*²¹⁴, diffusant toutes trois le cubisme en Europe de l'Est, sont mentionnées régulièrement dans les pages du *Bulletin* de Rosenberg. Ce dernier partage avec ces revues un même combat esthétique, celui du cubisme, qui s'illustre par des propositions graphiques et des mises en page géométriques, un traitement de l'espace et des choix typographiques proches. Ces lectures participent à l'enrichissement de son regard, le poussant à chercher des formes éditoriales nouvelles, loin des presses parisiennes. Ils soulignent sa propension à regarder en dehors des murs de sa galerie, en s'intéressant à la littérature et à l'art de son temps, avec un intérêt prononcé pour les périodiques d'avant-garde d'Europe de l'Est (Croatie, Pologne, Roumanie, Hongrie, Tchécoslovaquie).

Paul Guillaume reconnaît également, dans les pages du numéro 14 de sa revue *Les Arts à Paris*, l'importance fondamentale exercée par *Cahiers d'art* sur sa publication, en concédant qu'« ils occuperont incontestablement la toute première place parmi les grandes revues d'art, non seulement en France, mais du monde

Malespine, médecin psychiatre, rejoint le mouvement Dada dès le début de la parution de sa revue. Il s'en détache ensuite pour développer le mouvement « suridéalisme », en opposition au surréalisme, auquel il finira tout de même par se rallier au début des années 1930. Ses contributeurs sont Hans Arp, J.-L. Borges, Philippe Soupault, Tristan Tzara, S. Charchoune, P. de Massot, Émile Malespine, Kurt Schwitters, Benjamin Péret, Michel Seuphor, Vicente Huidobro, G. de Torre, G. Navel, Roberto A. Ortelli. A ce sujet, voir Bonnikne Marnix, *Malespine, Manomètre et l'avant-garde*, mémoire de maîtrise, Lyon, Université Lumière-Lyon II, 1988.

²⁰⁹ *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 14 avril 1925, p. 16.

²¹⁰ Lettre de Léonce Rosenberg à Fernand Léger du 24 octobre 1920 ; lettre de Léonce Rosenberg à Albert Gleizes du 28 octobre 1924, Fonds Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

²¹¹ Léonce Rosenberg et les Bernheim s'opposent violemment au sujet des ventes des séquestres Uhde et Kahnweiler, que Rosenberg orchestre de 1921 à 1923. Cf. lettres de Rosenberg des 23 avril, 18, 20 et 21 mai 1921, Fonds Léonce Rosenberg, Correspondance échangée avec Léonce Rosenberg autour des ventes des collections Uhde et Kahnweiler, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

²¹² *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 5, mai 1924, p. 17 ; n° 9, novembre 1924.

La revue *Blok* est publiée depuis Varsovie de 1924 à 1926, dirigée par Henryk Stazewski, Teresa Zarnowerowna, Mieczyslaw Szczuka et Edmund Miller. Revue d'avant-garde comportant 11 numéros, elle promeut les jeunes artistes polonais sur la scène internationale.

²¹³ *Ibidem*.

Zenit est une revue d'art croate, publiée de 1921 à 1926 par Ljubomir Micic, depuis la ville de Zagreb. Elle publie des textes en français, anglais et russe, sa visée se voulant internationale. Elle soutient les artistes croates et d'Europe de l'Est, tout en les inscrivant dans une avant-garde européenne plus vaste.

²¹⁴ *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 5, mai 1924, p. 17 ; n° 9, novembre 1924.

Contimporanul est une revue d'art roumaine, à la longévité remarquable (1922 à 1932). Son directeur, I. Vinéa, milite pour la reconnaissance des artistes roumains, tout en valorisant les échanges culturels, avec la Belgique et la revue *Het Overzicht*. A ce sujet, voir Nathalie Toussaint, *Contimporanul, Het Overzicht : confrontations de l'avant-garde belgo-roumaine*, Louvain-la-Neuve, [s.n.], 1996.

entier²¹⁵ ». Cette référence dans le domaine des périodiques ne saurait cependant faire oublier l'influence incontestable de la revue *Les Soirées de Paris* (1912-1914) [fig. 12], publiée par son ami Guillaume Apollinaire. *Les Arts à Paris* est un véritable prolongement de l'état d'esprit nourrissant les *Soirées de Paris*, dont la parution, qui prit fin en 1914, laissa au galeriste un champ éditorial libre. Il choisit alors de reprendre la ligne éditoriale créée par Apollinaire et ses collaborateurs en 1914, en l'adaptant aux spécificités d'un lectorat orienté davantage vers le marché et le commerce de l'art. La revue est en outre imprimée sur les mêmes presses que celles des *Soirées de Paris*, à l'imprimerie Union. Le choix du sous-titre, « Actualités critiques et littéraires des arts et de la curiosité », permet de souligner les deux aspects importants de la revue, hérités du contenu des *Soirées de Paris* : d'une part, un goût marqué pour l'actualité, illustré par de courtes chroniques d'information percutantes, et de l'autre, un goût pour les développements théoriques, présent dans de nombreux textes, essais, portraits. La place consacrée à la littérature dans les *Arts à Paris* est cependant minime comparée à celle des *Soirées de Paris*. Apollinaire, de par sa qualité première d'écrivain, plaçait au centre de sa revue cette littérature contemporaine, en publiant ses propres textes et poèmes dans la revue (« Du sujet dans la peinture moderne », numéro 1, p. 1-4 ; « La peinture nouvelle », numéro 3, p. 89-92, numéro 4, p. 113-115 ; « L'Enfer », numéro 4, p. 105) et les textes de ses collaborateurs écrivains, comme René Dalize (« La littérature des intoxiqués », numéro 1, p. 9-11), André Salmon (« Les observations déplacée », numéro 1, p. 28), Charles Perrès (« L'Eternel retour », numéro 8, p. 269-274) ou André Tudesqu (« Les contes déconcertants », numéro 6, p. 182-189). La rubrique « Scènes de la vie littéraire à Paris », écrite par André Billy, donne le ton à la revue par ses portraits au vitriol de l'élite intellectuelle parisienne, décrivant avec férocité et humour ce qui se chuchote dans les salons littéraires et autres soirées de gens de lettres. Le lecteur y retrouve l'essence même du style employé par Paul Guillaume dans ses portraits d'artistes, à la fois observateur et goguenard, admiratif et incisif. Il résulte de ces deux rubriques la même volonté de décrire un milieu social fermé et élitiste, tout en manifestant une profonde admiration pour les codes et politesses qui ont cours dans ce type d'événements, dans lesquels une invitation est un gage de réussite professionnelle et relationnelle. Cette référence est confirmée par Paul Guillaume

²¹⁵ Paul Guillaume, *Les Arts à Paris*, n° 14, novembre 1924, p. 29.

dans sa revue, puisqu'il mentionne le recueil *Scènes de la vie littéraire à Paris* d'André Billy dans la « Chronique des livres » paru dans le numéro 3 (décembre 1918) des *Arts à Paris*.

L'influence majeure des *Soirées de Paris* sur *Les Arts à Paris* est d'autant plus manifeste dans les quatre premiers numéros de la revue de Paul Guillaume, Guillaume Apollinaire les ayant composés avec lui. La collaboration entre les deux hommes, amicale et professionnelle, prend fin à la mort du poète en 1918, peu après la parution du troisième numéro, alors qu'il a commencé à travailler sur le quatrième numéro. L'orientation de ces quatre numéros est dictée par Apollinaire, qui insuffle à la revue toute sa sensibilité littéraire et artistique. La place accordée à la littérature est alors plus importante qu'elle ne le sera par la suite dans la revue. Un article est ainsi consacré à la bibliothèque Jacques Doucet au premier numéro²¹⁶, une rubrique « Chroniques de livres » est mise en place dès le second numéro, avec des critiques portant sur *Les Ardoises du fait* de Pierre Reverdy, trois ouvrages de Jean Cocteau, *Le Potomak*, *Le Cap de Bonne-Espérance*, *Le Coq et l'Arlequin* ; *Le Cornet à dés* de Max Jacob, *Interrogation* de Pierre Drieu la Rochelle, et *Les Calligrammes* de Guillaume Apollinaire. L'influence des partis pris esthétiques des *Soirées de Paris* sur la revue de Paul Guillaume est manifeste. Celle-ci est particulièrement visible sur la couverture des premiers numéros, qui reprend la mise en page des *Soirées de Paris*, avec son élégante typographie centrale et sa sobriété chromatique. Le modèle esthétique de la revue est donc davantage celui d'une revue littéraire que celui d'une revue d'art, comme l'attestent également les choix de mise en page intérieur de la revue et le nombre assez réduit d'illustrations dans ces premiers numéros.

Par ailleurs, la publication *La Rose rouge*, dirigée par Maurice Magre et Pierre Sylvestre, a également pu influencer la composition et l'orientation des *Arts à Paris* : « *La Rose rouge* est peut être la plus intéressante des revues d'art paraissant à Paris. C'est qu'elle n'est point rédigée par des journalistes de profession²¹⁷ » et, dans une moindre mesure, la revue *SIC*, qui parvient à se maintenir depuis 1916 alors que

²¹⁶Paracelse, « La bibliothèque Jacques Doucet », *Les Arts à Paris*, n° 1, mars 1918, p.4.

²¹⁷Paul Guillaume, « Journaux et revues de France », *Les Arts à Paris*, n° 5, novembre 1919, p. 11.

La rose rouge est une revue d'art publiée de mai à août 1919, dirigée par Maurice Magre et Pierre Sylvestre. Les rédacteurs sont des amateurs d'art non professionnels

d'autres revues s'effondrent²¹⁸. De *La Rose rouge*, le galeriste retient la liberté de ton et l'interdisciplinarité des sujets traités. L'approche se veut avant tout littéraire, comme l'était celle des *Soirées de Paris*, mais les auteurs revendiquent une liberté de sujets, approchant tous les domaines de l'art, sans distinction de genres. Le manifeste de la revue, publié au premier numéro, illustre cette volonté de faire évoluer le regard des lecteurs, dans une veine que n'aurait pas reniée Paul Guillaume : « Contre la sottise, la routine littéraire, nous défendrons de toute notre énergie, sans haine de parti pris, sans amitié complaisante, ce qui est beau, jeune et humain²¹⁹ ». Le galeriste tient également le *Bulletin de la vie artistique* de la galerie Bernheim Jeune en haute estime : « édité par MM Bernheim-Jeune et rédigé par des écrivains éminents, [elle] a le caractère d'un grand organe d'informations artistiques international. Nous n'avons rien de semblable en France depuis la disparition d'*Art in Europe*, la savante publication de M. Seymour de Ricci²²⁰ ». Tout comme pour Léonce Rosenberg, cette vision internationale et pluridisciplinaire de la culture, proposée par la revue, est une puissante source d'inspiration. Les numéros des *Arts à Paris* publiés avec la collaboration du Docteur Barnes tentent ainsi de se rapprocher de cette ligne éditoriale, en plaçant la fonction didactique au centre de leur réflexion : « C'est l'influence même que le docteur Barnes a exercée sur moi en cherchant à faire du pragmatisme un idéal pour le développement de l'humanité dans un sens démocratique et de perfectionnement intellectuel.²²¹ »

La galeriste Berthe Weill, lectrice régulière de la presse française, trouve son inspiration dans les journaux satiriques, comme *Le Crapouillot*²²², qu'elle évoque à plusieurs reprises dans son *Bulletin* et dans ses mémoires²²³. Elle partage avec ce périodique les mêmes préoccupations sociales et politiques, proclamées dans une veine contestataire. La nouvelle version du *Crapouillot*, née en 1919, s'oriente davantage vers la critique littéraire et artistique, avec des contributeurs gravitant

²¹⁸ Paul Guillaume, *Les Arts à Paris*, n° 3, décembre 1918, quatrième de couverture.

SIC (Sons, Images, Couleurs, Formes) est dirigée par Pierre Albert-Birot de 1916 à 1919. Au fil des 54 numéros de la revue se déploient les textes et illustrations des plus fervents défenseurs des avant-gardes : Guillaume Apollinaire et Max Jacob pour le cubisme, Tristan Tzara pour Dada, André Breton, Pierre Reverdy et Louis Aragon pour le surréalisme, Prampolini et Severini pour le futurisme.

²¹⁹ *La Rose rouge*, n° 1, 3 mai 1919.

²²⁰ Colonel El Bonardi (Paul Guillaume), «Les revues », *Les Arts à Paris*, n° 5, novembre 1920, p. 10.

²²¹ Tériade, « Entretien avec Paul Guillaume », *Feuilles volantes, Cahiers d'art*, Deuxième année, n° 1, 1927, p. 7.

²²² *Crapouillot*, dir. Jean Galtier-Boissières, Paris, [s.n.], 1915-1996.

²²³ Weill, 2009, *op. cit.*, p. 135.

également dans les milieux artistiques que fréquente Berthe Weill. Le ton du *Crapouillot*, tranchant et engagé, se retrouve dans le *Bulletin de la galerie Berthe Weill*, tout comme l'esprit frondeur, les prises de position contre les politiques culturelles françaises et la dénonciation d'une France bien pensante et trop conservatrice. Cependant, la galeriste reste critique à l'égard de cette publication, la jugeant parfois trop libérale²²⁴, et n'hésitant pas à contrer certaines des critiques mensongères publiées à l'encontre des artistes, comme l'atteste ce bref *pensum* : « Je réfute dans mon *Bulletin* tous les mensonges du *Crapouillot* relatifs à Pascin sans défense, et si gentil, si spirituel... quand il est à jeun !²²⁵ »

La revue *Le mot* [fig. 13], éditée par Paul Iribe et Jean Cocteau, est appréciée par Berthe Weill, qui loue son approche critique de l'actualité, son humour parfois féroce, et surtout, la qualité des illustrations, réalisées par Jean Cocteau : « Une nouvelle publication paraît : "*Le mot*", fort bien présentée. On s'arrache les numéros qui, de 0 francs 50, montent parfois jusqu'à 10 et 20 francs.²²⁶ » Le patriotisme fort de ses éditeurs, tout comme leur goût pour la caricature et les traits d'esprit, se retrouvent dans le *Bulletin de la galerie B. Weill*. Sans affirmer que *Le mot* a influencé directement le *Bulletin*, cette publication possède cependant une ligne éditoriale à laquelle la galeriste était sensible, et qui a pu nourrir sa revue en lui insufflant un climat général. Il en va de même pour les revues littéraires de Florent Fels, *Action* (1920-1922) [fig. 14] et *L'Art vivant* (1922-1939) [fig. 15]: « Florent Fels, rédacteur avec Robert Mortier, de la revue *Action* [...] devient rédacteur d'une nouvelle revue, *L'Art Vivant* [...] éditée par Larousse. Les jeunes rédacteurs de cette revue en feront, j'espère, un organe plein de vie et qui... vivra, ce à quoi on est peu habitué jusqu'à présent.²²⁷ »

La galeriste fait cause commune avec ces deux revues, en revendiquant la possibilité de publier des revues pleinement inscrites dans la vie culturelle, qui diffusent des informations « vivantes », demandant l'avis de leurs lecteurs, sans céder à l'appel de la théorie pure. C'est ainsi qu'elle fait de son bulletin une tribune d'expression libre, un espace de dialogues entre tous ses lecteurs, pour développer et questionner des

²²⁴ *Bulletin de la galerie B. Weill*, n° 15, 20 décembre 1924 au 6 janvier 1925, n.p.

²²⁵ Weill, 2009, *op. cit.*, p. 168.

²²⁶ Weill, 2009, *op. cit.*, p. 112.

²²⁷ *Ibidem.* p. 159.

sujets et des artistes qui lui tiennent à cœur. Si la revue *Action* ne pose guère de programme précis, hormis une ouverture aux œuvres novatrices – et ce encore tardivement, dans le numéro 4 de juillet 1920 – deux groupes principaux d'écrivains se placent autour de Florent Fels : les anarchistes et pacifistes qu'il a pu rencontrer dans l'entourage de Wullens, et les écrivains modernistes que lui a présentés Max Jacob – Salmon et Gabory, notamment. Le réseau anarchiste est particulièrement présent au début de la vie de la revue, et c'est cette orientation qui a également pu séduire Berthe Weill. Revendiquant toujours une farouche indépendance, la galeriste ne s'est jamais rattachée à aucun groupe politique. Cependant, sans être anarchiste, elle partage avec le mouvement une révolte profonde, un esprit contestataire et un désir de fustiger l'État français lorsque ses mesures lui paraissent injustes ou inappropriées.

Les sources du *Bulletin de la vie artistique* semblent plus difficiles à percevoir. Ses influences sont moins revendiquées que dans les autres revues, chaque membre du comité éditorial apportant avec lui son propre milieu artistique et culturel. Les parcours de Guillaume Janneau, Félix Fénéon, Adolphe Tabarant et Pascal Forthuny nourrissent la revue d'un esprit humaniste, qui ne trouve pas sa matière dans un modèle ou un genre unique. L'absence de rubrique dédiée à l'actualité littéraire et périodique, redoublée par l'impossibilité de consulter la correspondance de la galerie Bernheim-Jeune, rendent cette analyse plus complexe. Derrière un grand classicisme formel, la revue paraît fortement nourrie par la personnalité de Félix Fénéon. Les revues qu'il édite ou auxquelles il participe, parmi lesquelles *La Revue blanche*²²⁸ (1889-1903) [fig. 16] et *La Plume*²²⁹ (1889-1914) [fig. 17], ont pour vocation de promouvoir la modernité littéraire et artistique, sous ses facettes les plus variées :

La Revue Blanche, dont l'aventure n'a guère duré plus de dix ans, a joué en France un rôle charnière essentiel. La plupart des écrivains, peintres, musiciens, hommes politiques, intellectuels les plus marquants de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle y ont collaboré ou l'ont côtoyée. [...] Elle mène des combats politiques sous l'impulsion d'anarchistes comme Fénéon, Mirbeau ; de socialistes, tels Blum, Moch, Péguy ; de dreyfusards et de

²²⁸ *La Revue Blanche* (1889-1903) est une revue littéraire et artistique publiée par Alexandre Natanson, qui compte parmi ses collaborateurs réguliers Félix Fénéon et Lucien Muhlfeld.

²²⁹ *La Plume* (1889-1914) est une revue littéraire publiée par Léon Deschamps, qui entend promouvoir tous les jeunes artistes. Les contributeurs sont Paul Verlaine, Jean Moréas, Jules Laforgue, Léon Bloy, Stéphane Mallarmé, et les illustrateurs Forain, Eugène Grasset, Toulouse-Lautrec, Maurice Denis, Gauguin, Pissarro, Signac, Seurat, Redon.

fondateurs de la Ligue des droits de l'homme, comme Reinach et Pressensé. En témoignent ses campagnes dénonçant le génocide arménien, les dérives coloniales, la barbarie des interventions européennes en Chine et anglaises en Afrique du Sud, et la diffusion des pamphlets de Tolstoï, Thoreau, Nietzsche, Stirner. [...] Cet ouvrage illustré et nourri de nombreuses citations décrypte l'histoire de cette avant-garde, nous familiarise avec ses membres, ses réseaux, ses utopies et ses réalisations²³⁰.

Le *Bulletin* publié par la galerie Bernheim-Jeune perpétue cette vision syncrétique des arts, à travers la création d'une histoire de l'art de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Sa mission de diffusion de tous les arts participe à la définition d'une modernité artistique, selon le souhait des créateurs de *La Revue Blanche* et de *La Plume*. Adolphe Tabarant (1863-1950), qui intègre le réseau moderniste de la revue dès 1921²³¹, accentue encore cette position. Fénéon et Tabarant s'accordent pour défendre un art dit « indépendant », conformément à cette notion née au XX^e siècle en réaction à l'art académique et aux institutions liées. Le Prix de Rome et l'enseignement de l'école des Beaux-Arts sont fustigés, accomplissant les réflexions de la critique d'art française des années 1880 : « La présence de Tabarant renforce cet ancrage dans un passé proche, qui, par delà la Première Guerre mondiale, désigne Corot et Manet les pères fondateurs, trouve son moment idéal dans l'impressionnisme et place Cézanne, Seurat et les derniers Renoir et Manet dans la même lignée, intégrant aux marges de développement fauve.²³² »

Guillaume Janneau (1887-1981), quant à lui, est avant tout critique d'arts décoratifs. Il collabore dans les années 1910 à la revue à *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe*²³³ (1918-1939), *Art et Décoration*²³⁴ (1897-1914 ; 1919-1938 ; 1946) et la *Revue de l'art ancien et moderne*²³⁵. Comme pour Fénéon et Tabarant, son parcours professionnel oriente considérablement la revue. Ses contributions antérieures, qui valorisent les arts décoratifs français dans leurs

²³⁰ Paul-Henri Bourrelier, « Introduction », *La Revue blanche : une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007.

²³¹ La première contribution de Tabarant au *Bulletin de la vie artistique* intervient au numéro 3 du mois de février 1921.

²³² Froissard-Pezzone, 2011, *op. cit.*, p. 213.

²³³ *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe*, Paris, La renaissance, 1918-1939. La revue, consacrée, comme son titre l'indique, à toutes les productions issues des industries du luxe en France, est dirigée par Henri Lapauze.

²³⁴ *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, (1897-1914 ; 1919-1938 ; 1946). La revue place au centre de sa ligne éditoriale l'actualité des arts, en consacrant de nombreux sujets aux arts-décoratifs. Les membres du comité éditorial sont Puvis de Chavannes, Vaudremer, Grasset, Lucien Magne et Jean-Paul Laurens.

²³⁵ *La Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, [s.n.], 1897-1918 ; 1919-1937. Le fondateur de la revue est Jules Comte, son directeur André Dezzarois.

manifestations anciennes et contemporaines, rejoignent pleinement le discours adopté dans le *Bulletin de la vie artistique*. De par sa collaboration à plusieurs revues, Janneau définit une communauté de pensée tendant à montrer la place cruciale des arts décoratifs dans la production artistique nationale. La revalorisation du statut d'artisan et du travail manuel participe pleinement de cette volonté, qui a pour dessein, une fois de plus, de rationaliser la notion de modernité artistique.

Dans cette définition de la modernité, la forme des enquêtes, récurrente dans le *Bulletin de la vie artistique*, joue un rôle essentiel. Ce mode interrogatoire s'inscrit dans la lignée de la psychologie sociale du XIX^e siècle. Ses recherches s'intéressent d'une part à l'influence des processus cognitifs et des processus sociaux sur les relations entre les individus, et d'autre part à la façon dont ces deux dimensions interagissent entre elles²³⁶. Les travaux de Gustave Le Bon²³⁷ (1841-1931) et Jean-Gabriel Tarde²³⁸ (1843-1904), puis de Théodule Ribot²³⁹ (1839-1916), ouvrent la voie à nouvelle approche des processus cognitifs, où :

« Avec la psychologie sociale, nous atteignons un ordre de phénomènes que, ni l'introspection, ni l'expérimentation, ni le raisonnement ne peuvent nous révéler, parce qu'ils naissent d'une action réciproque des esprits, parce qu'ils ne dérivent pas de l'individu seul, mais des rapports des individus entre eux.²⁴⁰»

Les périodiques *Revue philosophique de France et de l'étranger*²⁴¹ fondée par Théodule Ribot et *Revue internationale de sociologie*²⁴² (1893-1905) de René Worms participent au développement de ce mode cognitif des enquêtes, qui

²³⁶ A. E. Azzi, O. Klein, *Psychologie sociale et relations intergroupes*, Paris, Dunod, 1998.

²³⁷ Gustave Le Bon (1841-1931) est un sociologue français, précurseur de la psychologie sociale. Son ouvrage majeur, *Psychologie des foules*, paru en 1895, analyse les différences comportementales entre individus isolés et individus en groupes. Il y développe son concept phare, l'unité mentale.

²³⁸ Jean-Gabriel Tarde (1843-1904) est un juriste et sociologue français, qui consacre ses recherches sur la psychologie individuelle et les comportements des groupes. Il participe alors à la *Revue philosophique de France et de l'étranger* de Théodule Ribot, ainsi qu'à la *Revue internationale de sociologie* de René Worms. Ses ouvrages *La Logique sociale* (1895) et *Les Lois sociales. Esquisse d'une sociologie* (1898) participent à la définition de des nouveaux modes de connaissance psychologique des individus.

²³⁹ Théodule Ribot (1839-1916) est un philosophe français, dont les travaux portent sur la séparation de la psychologie et de la philosophie, dans laquelle les méthodes de la physiologie et des sciences naturelles sont appliquées aux phénomènes de l'esprit et des sentiments.

²⁴⁰ J.-P. Pétard, *Psychologie sociale*, Paris, Bréal, 2007, p. 24.

²⁴¹ *La Revue philosophique de France et de l'étranger* est fondée en 1876 par Théodule Ribot, et perdure encore aujourd'hui sous la direction de Yvon Brès et Dominique Merllié.

²⁴² *La Revue internationale de sociologie* (1893-1905) est fondée par René Worms. Son programme expose la mission de la revue, qui est d'avoir la compréhension la plus intellectuelle possible des faits sociaux.

connaîtra par la suite un grand succès dans les revues d'art de la première moitié du XX^e siècle, permettant aux éditeurs de publier des réponses inédites d'artistes et d'écrivains. Dans le *Bulletin de la vie artistique*, la fonction didactique de l'enquête est obtenue par le questionnement d'une ou plusieurs personnes, qui appelle une réponse (ou plusieurs), issue(s) d'une réflexion et de sa confrontation avec les autres réflexions issues de la même question. Ces modalités de l'enquête sont redéfinies par Janneau, qui consacre au sujet une partie de ses recherches, publiées dans l'ouvrage *L'apprentissage dans les métiers d'art, Une enquête*²⁴³. Les enquêtes publiées dans le *Bulletin*, de par leur importance dans la démarche du comité éditorial, deviennent la matière principale de trois ouvrages de Janneau : *L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux*²⁴⁴, *Technique du décor intérieur moderne*²⁴⁵ et *L'art cubiste. Théories et réalisations, étude critique*²⁴⁶.

Toutes ces sources d'influences et modèles sont issus de l'étude des formes et des contenus des revues. Ils démontrent la nécessité constante pour les galeristes d'inscrire leurs pas dans ceux de revues et de courants de pensée antérieurs, qui sont susceptibles de leur conférer crédibilité et légitimité, tout en affirmant clairement leur orientation artistique. La présence de rubriques dédiées aux ouvrages et périodiques lus par les éditeurs permet dans certains cas d'avoir une confirmation directe de ces hypothèses, bien que cela ne soit pas toujours le cas. En effet, le recensement des périodiques est plus systématique dans les *Arts à Paris* que dans le *Bulletin de l'Effort moderne*. Le *Bulletin de la galerie B. Weill* et le *Bulletin de la vie artistique*, quant à eux, ne possèdent pas de rubrique dédiée à l'inventaire des périodiques lus ou reçus. Les informations concernant les lectures de la galeriste Berthe Weill sont éparées et irrégulières au sein des pages de la revue. Paul Guillaume, à l'inverse, s'emploie à mettre en place un véritable inventaire des périodiques qui nourrissent ses lectures. Il met un point d'honneur à toujours séparer périodiques français et périodiques étrangers, par des rubriques distinctes, mettant davantage en valeur les premiers dans les pages de sa revue. Son champ de vision se concentre sur Paris et ses activités, ses événements et son réseau de personnalités

²⁴³ Guillaume Janneau, *L'apprentissage dans les métiers d'art, Une enquête*, Paris, H. Dunot et E. Pinat, 1914.

²⁴⁴ Guillaume Janneau, *L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux*, Paris, Bernheim-Jeune, 1925.

²⁴⁵ Guillaume Janneau, *Technique du décor intérieur moderne*, Paris, Albert Morancé, 1928.

²⁴⁶ Guillaume Janneau, *L'art cubiste. Théories et réalisations, étude critique*, Paris, Charles Moreau, 1929.

influentes. C'est le parti pris inverse qui se manifeste dans la revue de Léonce Rosenberg, les occurrences et billets enthousiastes étant davantage tournés vers les périodiques européens, le galeriste cherchant manifestement à repousser les frontières d'un Paris trop uniforme pour ses aspirations. Toutes ces lectures annexes, issues d'un contexte éditorial et artistique spécifique, ont pu, de manière consciente ou non, jouer un rôle important dans l'élaboration des lignes éditoriales des revues de galeries, tant leurs citations sont nombreuses et régulières dans ces publications. On retrouve également la même préoccupation de connaître ce qui se publie à Paris et ailleurs dans les correspondances respectives des galeristes, ce qui témoigne d'un besoin constant d'améliorer leurs revues pour pouvoir rivaliser avec les autres revues d'art. Les modèles choisis par les galeristes ont donc pour fonction de bâtir les fondations de leurs propres revues, puis, comme tout modèle, d'être dépassés. C'est ainsi que Léonce Rosenberg correspond²⁴⁷ avec Pierre Albert-Birot, le directeur de la revue *SIC*, de 1918 à 1919. Il souhaite avoir des informations sur *SIC* et son contenu, sur la définition de sa ligne éditoriale et ses contributeurs, à une époque où son bulletin n'est pas encore paru. Il échange également avec le galeriste allemand Alfred Flechtheim à propos de leurs revues de galeries respectives, entre 1920 et 1928²⁴⁸. Les deux galeristes se questionnent, partagent leurs doutes concernant l'édition, le choix des illustrations à faire figurer dans les bulletins ou encore la place à réserver aux encarts publicitaires. C'est ainsi que Flechtheim évoque, dans une lettre à Léonce Rosenberg datée du 21 janvier 1922²⁴⁹, les difficultés de mise en œuvre de sa revue *Der Querschnitt*, pour que la publication soit à la hauteur de ses ambitions, mais aussi de ses concurrentes. Il en va de même avec une autre missive datée du 16 avril 1928²⁵⁰, dans laquelle le galeriste allemand évoque sa volonté de reproduire une série de clichés d'œuvres de Metzinger, malgré la difficulté technique que pose sa reproduction, pour parvenir à publier un numéro richement illustré.

²⁴⁷Lettres échangées entre Léonce Rosenberg et Pierre Albert-Birot, les 6 novembre 1918, 13 novembre 1918, 18 avril 1919, 20 août 1919. Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris, inventaires ALB C1 10327, ALB C2 10328, ALB C3 10329 et ALB C4 10330.

²⁴⁸Lettres échangées entre Léonce Rosenberg et Alfred Flechtheim, 1920-1928, Fonds Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

²⁴⁹*Ibidem*.

²⁵⁰*Ibid.*

2. La production des revues de galeries d'art.

« Les publications périodiques constituent le seul "genre", qui puisse, presque sans limite, rendre compte de la variété des débats qui ont agité le XX^e siècle. »²⁵¹

a. Les éditions de galeries d'art : un développement nouveau malgré un contexte économique instable

La publication des revues de galeries d'art est étroitement liée avec la situation de l'édition française, au sortir de la Première Guerre mondiale, qui connaît une période de stabilité relative. Malgré un climat économique peu propice au développement de nouvelles initiatives éditoriales, on observe néanmoins un engouement retrouvé pour la presse dès la fin de la guerre, qui se confirme par une reprise des ventes au début des années 1920²⁵². Cette reprise profite au marché des revues de galeries, qui se voit dynamisé par un engouement global pour les supports éditoriaux d'après-guerre. Les grandes maisons d'édition, fondées au XIX^e siècle, gardent leur monopole. Ainsi, Gallimard et Grasset pour la littérature, Hachette pour les ouvrages scolaires et Fayard pour la littérature populaire, restent des valeurs sûres en assurant une politique éditoriale dans la continuité de celle menée avant-guerre. Ces grandes maisons continuent d'alimenter les productions de périodiques, pour diversifier leurs activités et toucher des publics différents. Gallimard²⁵³, qui a lancé *La Nouvelle Revue Française*²⁵⁴ en 1908, reprend ainsi sa publication en 1919, sous la direction de Jacques Rivière, bientôt assisté par Jean Paulhan, qui lui succèdera en 1925. Elle devient la revue littéraire de référence et occupe un rôle phare dans les débats de la société française de l'entre-deux-guerres, publiant notamment les premiers textes d'André Malraux et de Jean-Paul Sartre, tout en assurant un formidable relais aux ouvrages publiés par les Éditions Gallimard.

²⁵¹ Didier Schulmann, « De l'utilité des revues en histoire de l'art », *Le fonds Paul Destribats, Une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la Bibliothèque Kandinsky*, Paris, Centre Pompidou, 2011, p. 16.

²⁵² Parinet, 2004, *op. cit.*, p. 317.

²⁵³ Pour toutes les informations relatives aux éditions Gallimard, voir Pierre Assouline, *Gaston Gallimard – Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984.

²⁵⁴ *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1908-1953.

Si la reprise des ventes de livres est pragmatique, elle se veut également symbolique, révélant le besoin d'évasion et de loisirs de la population française saignée par quatre années de guerre. Ce souffle nouveau, comme à la fin de chaque guerre, se caractérise par l'éclosion de nouvelles maisons d'édition, bien souvent plus aventureuses que leurs aînées. Ces maisons s'orientent vers une littérature novatrice, comme les éditions de La Sirène ou du Sans-Pareil, soutenant les mouvements d'avant-garde et venant en renfort des articles publiés dans les revues d'art. Elles participent ainsi pleinement au développement des avant-gardes artistiques, servant de relais à leurs idées et publient elles-mêmes des revues d'art. Ainsi, les Éditions de La Sirène²⁵⁵, fondées en 1917 par Paul Laffitte (1864-1949), font figure de précurseur, fondant leur politique éditoriale à la fois sur la réédition d'œuvres majeures tombées dans l'oubli (dans une collection nommée « Rat de bibliothèque ») et sur la publication de jeunes auteurs prometteurs à leurs débuts, comme Max Jacob, Guillaume Apollinaire ou Jean Cocteau. Des artistes de renom (Kees Van Dongen, Fernand Léger, Raoul Dufy) collaborèrent activement à ces éditions nouvelles. Comptant parmi ses collaborateurs Blaise Cendrars et parmi ses directeurs littéraires Félix Fénéon, La Sirène entreprend d'importants chantiers éditoriaux, dont la publication des *Mémoires de Casanova* (dont le dernier tome parut en 1935) et la traduction de succès étrangers (dont *Trois hommes dans un bateau* de Jerome K. Jerome, paru en 1921). Les éditions rejoignent dès 1923 les Éditions Crès, qui en assurent la gestion, mais ne parvinrent pas à trouver un équilibre financier dans les années 1930, frappées par la crise mondiale.

Plus étroitement liées au mouvement surréaliste, les éditions Au Sans Pareil²⁵⁶ sont fondées en 1919 par René Hilsum (1895-1990) et jouissent d'une notoriété due au soutien qu'elles réservèrent au mouvement surréaliste naissant. Les éditions publient ainsi *Rose des vents* de Philippe Soupault, *Le Mont de Piété* d'André Breton et *Feu de joie* d'Aragon en 1919. Elles soutiennent également le courant Dada, en publiant *Unique eunuque* de Francis Picabia en 1920. La ligne éditoriale se positionne sur la publication bibliophile, créant la revue annuelle *Plaisir*

²⁵⁵Les Éditions La Sirène sont localisées au 12 bis rue de La Boétie, puis au 7 rue Pasquier, et enfin au 29 boulevard Maiesherbes à Paris. Cf. Pascal Fouché, *La Sirène*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1984.

²⁵⁶Les Éditions au Sans pareil sont localisées au 102 rue du Cherche Midi puis au 22 rue Lalande à Paris. Cf. Pascal Fouché, *Au Sans Pareil*, Paris, L'édition contemporaine, 1989.

de bibliophile en 1925. Cependant, la situation économique du tournant des années 1930 oblige l'éditeur à élargir son catalogue en publiant les ouvrages de jeunes écrivains. Confronté à des problèmes financiers irréversibles, Au Sans Pareil cesse son activité en 1935.

Les galeries d'art moderne parisiennes participent à cette éclosion de jeunes maisons d'édition dans l'après-guerre, en fondant leurs propres éditions destinées à publier ouvrages, catalogues d'exposition ou revues d'art, qui accompagnent leurs activités. Ainsi, les éditions de l'Effort moderne, dirigées et financées par Léonce Rosenberg, sont destinées à suppléer aux activités de sa galerie. Créées en 1919, elles sont initialement conçues pour publier des essais sur les peintres cubistes défendus par Rosenberg. Le premier ouvrage publié est l'essai de Maurice Raynal, *Quelques intentions du cubisme*. Il inaugure avec brio une ligne éditoriale destinée toute entière à la défense du cubisme et à la connaissance profonde de ses spécificités techniques et formelles. Les ouvrages *Georges Braque* de Bissière (1920), *Juan Gris* (1920) et *Pablo Picasso* (1921) de Maurice Raynal sont publiés peu après la naissance des éditions. Rosenberg publie également ses propres textes sur le cubisme : la parution de *Cubisme et Tradition* (1920) et *Cubisme et Empirisme* (1921) lui permettent enfin de diffuser ses idées sur la définition, la genèse et l'avenir du mouvement d'avant-garde, dont les manifestations après-guerre sont fortement critiquées. La publication, en 1920, du manifeste de Piet Mondrian, *Néoplasticisme*, demeure l'initiative éditoriale la plus visionnaire de Rosenberg. Elle précède l'exposition des Maîtres du cubisme, qui a lieu en 1920, et celle du groupe De Stijl, qui a lieu en novembre 1923 à la galerie, où Mondrian expose plusieurs toiles. Le premier *Bulletin* de la galerie est publié en 1924, prenant le pas sur toutes les autres publications, et cela jusqu'à son dernier numéro en 1927. Les Éditions de l'Effort moderne ne publient plus à partir de 1927, bien que la galerie perdure jusqu'en 1941.

Les Éditions d'art Bernheim-Jeune, si elles sont créées en 1914, connaissent un réel essor après la Première Guerre mondiale. Elles participent pleinement au renouveau des maisons d'édition françaises, qui nourrit les milieux artistiques des années 1920 et 1930. Grâce à elles, le marché de l'art fait une incursion de grande qualité dans l'univers de l'édition, grâce à la publication de livres d'art monographiques et de catalogues raisonnés des artistes de la galerie. Les éditons

Bernheim-Jeune sont les premières à publier des livres sur les artistes impressionnistes et post-impressionnistes, une collection qui s'inaugure avec l'ouvrage *Cézanne* (1914). *Degas* (1918) et *Bonnard* (1922) inaugurent ainsi une série d'ouvrages consacrés à Gauguin, Lautrec, Manet, Matisse, Claude Monet, Renoir, Rodin, Utrillo, Van Dongen, Van Gogh ou Vlaminck. Bernheim-Jeune souhaite faire la promotion de ces différents artistes auprès d'un plus large public, qu'il espère toucher grâce au développement de supports éditoriaux variés. En parallèle des livres et des premiers catalogues raisonnés, qui confèrent aux Bernheim une expertise inégalée des artistes impressionnistes et post-impressionnistes, les éditions publient également le *Bulletin de la Vie Artistique*, revue bimensuelle de 1919 à 1926. Le périodique prend ainsi le relais des autres publications, en offrant aux lecteurs un support plus économique, éclectique, à plus grand tirage et portatif. Entre 1921 et 1934, Jacques Villon exécute pour les Éditions Bernheim-Jeune environ quarante-cinq aquatintes d'interprétation d'après les œuvres des peintres exposés à la galerie : Cézanne, Renoir, Van Gogh, Bonnard, R. Dufy, Van Dongen, Matisse, Signac, Vlaminck ou encore Utrillo. Cette nouvelle production permet à la galerie de participer à la création de reproductions d'art de grande qualité, qui complètent les activités multiples des Bernheim. Toutes ces initiatives éditoriales, menées avec des moyens relativement réduits par des hommes et femmes passionnés, renouvellent ainsi le panorama de l'édition française, en lui insufflant vitalité et audace grâce à l'implication des avant-gardes parisiennes.

b. Des innovations techniques au service de l'édition d'art et des revues de galeries : l'imprimerie Union à Paris

Ce développement éditorial de l'édition d'art, où les périodiques prennent une place significative, est particulièrement servi par les innovations techniques en cours d'aboutissement, héritées des progrès accomplis au XIX^e siècle. Les presses et machines utilisent de plus en plus fréquemment l'électricité au détriment de la vapeur, ceci permettant une plus grande souplesse d'utilisation et des délais d'impressions raccourcis. Les plus grandes imprimeries, comme Dupont et Crété, se dotent progressivement d'équipements en monotype, qui permettent d'accélérer la composition et de suivre le rythme de presses à réitération (impression des deux côtés de la feuille) ou à rotation (impression successive de chaque côté de la feuille). La véritable innovation concerne l'utilisation de la similigravure pour l'impression en couleur. Si ce procédé est utilisé avec succès depuis le début du siècle pour l'impression en noir et blanc, il devient un acteur essentiel de l'impression en couleurs grâce à la mise au point de la sélection des couleurs²⁵⁷. Il est concurrencé après 1910 par le procédé de l'héliogravure, qui est un procédé d'encrage utilisant également cinq passages, mais avec une technique d'impression en creux et non plus en relief. Cette seconde technique d'impression en couleurs, plus onéreuse, est réservée dans l'entre-deux-guerres à l'impression des livres d'art ou de revues luxueuses abondamment illustrées, nécessitant des reproductions de grande qualité. Les coûts engendrés par cette technologie ne permettent généralement pas à la presse généraliste de l'utiliser, notamment pour les illustrations parues dans les revues d'art, où l'utilisation du noir et blanc est encore récurrente. Enfin, la mise au point et le développement de l'offset dans les années 1920, technique de pointe améliorant celle de son ancêtre, la lithographie, par le remplacement de la pierre lithographique par une plaque cintrée, adaptée à un cylindre, et l'ajout d'un blanchet entre le cylindre porte-plaque et le papier. Ce procédé, qui permet une impression au grain plus fin, ne se généralisera que dans les années 1970 en remplacement de la typographie traditionnelle. Le développement des techniques d'impression participe à un esprit d'émulation particulièrement fort dans les années 1920, donnant aux éditeurs des

²⁵⁷ Parinet, 2004, *op. cit.*, p. 318. Pour toutes les données relatives aux techniques d'impression, voir l'ouvrage de Georges Baudry et Robert Marange, *Comment on imprime*, Paris, Dunod, 1960.

moyens plus perfectionnés et efficaces pour mettre en page leurs projets. Les éditeurs de revues d'art, malgré des moyens souvent réduits, ont parfois accès à ces innovations techniques en collaborant fidèlement avec certaines imprimeries, qui pratiquent alors des tarifs préférentiels à leur égard. Ces procédés d'impression sont utilisés par les imprimeries choisies par les éditeurs pour les revues d'art et de galeries d'art, comme l'Imprimerie Union à Paris. Une liste du matériel utilisé par cette imprimerie, présente dans le bilan comptable de 1922, permet de constater l'avancée technologique des machines d'impression et des moyens mis à disposition des éditeurs [fig. 18].

L'imprimerie Union centralise l'impression de nombreux titres de revues de galeries, parmi lesquels *Le Bulletin de l'Effort moderne* et *Les Arts à Paris*. Fondée en 1910 par deux émigrés russes, Volf Chalit et Dimitri Snégaroff, l'imprimerie incarne à elle seule le renouveau éditorial des revues d'art d'avant-garde à Paris. En 1910, Chalit et Snégaroff [fig. 19] ouvrent au 3, rue Beaunier, la « Kooperativnaïa tipografia soïouz », francisée trois ans plus tard en Imprimerie Union. L'imprimerie emménage au 50 Boulevard Arago, puis au 46 Boulevard St-Jacques [fig. 20 et 21], pour finalement s'installer au 13 rue Méchain en 1925. Les dix premières années de l'imprimerie sont en majorité consacrées à l'impression des journaux des différentes tendances politiques de la communauté russe parisienne. En parallèle, la carrière de l'imprimerie dans les milieux de l'art débute en 1913 avec l'impression de la revue *Les Soirées de Paris* d'Apollinaire. Les dirigeants de l'Imprimerie Union rencontrent alors des acteurs essentiels de la vie artistique parisienne, dont Paul Guillaume, Christian Zervos, Albert Skira et Pierre Seghers. Dès lors, Union imprime les principales revues d'art de l'époque : *Les Arts à Paris* de Paul Guillaume (1918-1935), *Action* de Florent Fels et Marcel Sauvage (1920-1922), *Oudar* de Serge Romoff (1922-1924), *Le Bulletin de l'Effort moderne* de Léonce Rosenberg (1924-1926), *Les Cahiers d'art* de Christian Zervos (1926-1933). Les surréalistes utiliseront quant à eux régulièrement les presses de l'imprimerie à partir du dernier numéro de *La Révolution Surréaliste* (décembre 1929), puis le *Surréalisme au service de la révolution* ainsi que la moitié des numéros de *Minotaure* y sont imprimés. Cet engouement pour l'Imprimerie Union s'explique par les outils d'imprimerie perfectionnés que les propriétaires mettent en place, faisant du lieu une imprimerie dédiée à l'art, proposant une technologie adaptée aux besoins spécifiques

des éditeurs. La réduction des délais d'impression, malgré leur coût, n'est pas étrangère au développement extrêmement fort de ces périodiques, rendant l'édition plus accessible malgré un contexte économique inadéquate.

Les revues d'art publiées par l'Imprimerie Union demeurent modestes et constituent un ensemble éditorial relativement homogène, aux caractéristiques reconnaissables. Leurs formats sont relativement petits²⁵⁸, les pages peu nombreuses, la qualité du papier et des illustrations assez médiocre. Hormis le *Bulletin de l'Effort moderne*, qui atteint une trentaine de pages, illustrations comprises, à chaque livraison, les autres titres de revues dépassent rarement la vingtaine de pages, comme en atteste *Les Arts à Paris*. Le papier, lorsqu'il n'est pas simple papier journal, se limite à un modeste papier cartonné résistant assez mal aux assauts du temps, brunissant et s'effritant au fil des années. Ce souci d'économie est également perceptible dans le nombre d'illustrations dans ces revues, nombre quasiment nul pour certaines ou très restreint pour d'autres. Deux revues se démarquent par l'abondance de leur iconographie, *Les Arts à Paris* et le *Bulletin de l'Effort moderne*, qui proposent jusqu'à une trentaine de reproductions en noir et blanc par numéro, disséminées au fil du texte pour la première et regroupées en une sorte de cahier à la fin de la revue pour la seconde. Dans *Les Arts à Paris*, les illustrations ne cessent d'augmenter au rythme de la publication : le numéro 1 comporte deux reproductions, le numéro 14 en contient quarante-cinq. Dans le *Bulletin de l'Effort moderne*, une trentaine d'illustrations occupe les pages de la revue durant les années 1924-1925, pour retomber ensuite à une quinzaine par numéro. La présence régulière d'images des spectacles du Théâtre Kamerny (n° 3, n° 4 ; n° 8, n° 9, n° 10), vient enrichir la présentation d'œuvres de Férat (n° 7), de Survage, Metzinger, Gris, Laurens (n° 1), de Lipchitz, Ozenfant, ainsi que d'Irène Lagut et de Chagall (n° 2).

Le tirage de la revue de galerie se veut également réduit, destinant les exemplaires à un cercle d'amateurs restreint. Les archives de l'Imprimerie Union²⁵⁹ [fig. 22] permettent de définir le tirage des premiers numéros du *Bulletin de l'Effort*

²⁵⁸ A titre d'exemple, le *Bulletin de la galerie B. Weill* se présente sous la forme d'un feuillet de 4 à 8 pages de 19,5 x 12,5 cm.

²⁵⁹ Archives de l'Imprimerie Union, Méchain, Paris.

moderne, l'imprimerie étant en charge de l'impression des numéros 1-30. La revue est tirée à 1 000 exemplaires pour les numéros 1-6, 500 exemplaires pour les numéros 7-12, 300 exemplaires pour les numéros 13-15 et 400 pour les numéros 16-17. Ces archives fournissent également les chiffres pour le tirage des numéros 7 à 10 des *Arts à Paris*, celui-ci oscillant entre 500 et 515 exemplaires [fig. 23]. L'existence d'une correspondance entre Paul Guillaume, directeur des *Arts à Paris*, et les directeurs de l'imprimerie Union, permet de comprendre avec plus de précision les détails du contrat unissant les intervenants dans l'impression de la revue... Paul Guillaume définit lui-même le tirage de sa revue, en fonction de ses objectifs pour chaque numéro, et des chiffres de vente du précédent numéro. Le choix des mises en page et des couvertures se fait d'après les propositions de l'imprimeur, comme en témoigne une lettre de Paul Guillaume adressée à l'imprimerie le 24 juin 1931 [fig. 24]. Les numéros 2 et 4 ont ainsi des couvertures en couleurs, la première illustrée par Pierre-Guy Fauconnet et la deuxième par Gontcharova. Le coût de ce raffinement ne permet pas à Paul Guillaume de poursuivre dans cette voie, bien qu'il reste très soucieux de la présentation de sa revue. Il explique à ce propos, à la veille de la sortie de l'avant dernier numéro, dans une lettre datée du 15 novembre 1933 adressée aux directeurs de l'imprimerie [fig. 25] :

Messieurs, voici un modèle de couverture qui me conviendrait si vous pouviez vous la procurer. Également des lettres que je trouve très belles. Les caractères viennent de chez Peignot et cela peut-être un peu plus compliqué de s'adresser à ce noble typographe que de prendre des choses que l'on a sous la main. Mais vous savez que les moindres choses que je fais sont surveillées par un public de tout premier ordre. Par conséquent il s'agit de l'honneur de votre signature.

Les archives de l'imprimerie Union offrent une vision approfondie de l'édition des revues de galerie, grâce à la richesse de leurs documents administratifs et comptables. Elles permettent ainsi de reconstituer le tirage des *Arts à Paris* et du *Bulletin de l'Effort moderne*, tout en offrant des données précises sur le matériel et la technologie utilisés par l'imprimerie pour répondre aux besoins spécifiques des éditeurs d'art et de revues d'art. Elles mettent également en lumière le rôle déterminant joué par les imprimeurs, qui, tout en suivant les indications des éditeurs, émettent des propositions éditoriales non négligeables. Également chargés de l'impression des cartons d'invitation de la galerie de l'Effort moderne [Fig. 26, 27, 28, 29], ils interviennent dans leur conception et leur mise en page, orientant les

choix du galeriste en parfaite connaissance des possibilités techniques de leurs machines. Huit factures [Fig. 30], aujourd'hui disparues²⁶⁰, anciennement présentes dans les archives de l'Imprimerie Union, détaillent ainsi les coûts de cartes d'invitation, d'enveloppes, de bulletins de souscription et entêtes de lettres.

²⁶⁰ Voir à ce sujet les archives numériques de l'imprimerie Union, <http://imprimerie-union.org/apollinaire-a-maeght/revues-art-imprimes-galeristes>.

c. L'affirmation de la presse artistique : modes de diffusion et lectorat des revues de galeries d'art

L'engouement fort pour les revues de galeries d'art, qui se manifeste à Paris par la multiplication de titres publiés, s'inscrit donc dans une effervescence globale, dynamisée à la fois par les acteurs du secteur de la presse, les maisons d'édition, les mouvements d'avant-garde, et bien sûr, par les galeries d'art. Profitant d'une curiosité et d'un goût sans cesse plus affirmés pour ce support d'information, les éditeurs de revues d'art misent sur la reprise d'un format portatif et sur un tarif modéré pour lui assurer une diffusion efficace. Les années 1920 et 1930 constituent ainsi une apogée de la revue d'art, rendue possible par le développement des avant-gardes artistiques, du marché de l'art et de l'édition, au cœur de la capitale culturelle qu'incarne alors Paris. Le succès de ces revues est assuré par sa fonction de transmission des tendances esthétiques et idéologiques les plus diverses, qui lui confère un rôle de média détonateur. Il devient alors une instance de validation des valeurs sous-jacentes de la révolution moderniste en train de s'accomplir, incarnant pleinement le concept de « pensée en action²⁶¹ ». Plus d'une centaine de titres de revues d'art à Paris dans l'entre-deux-guerres sont alors publiés, dont soixante-dix ont été étudiés par l'historien d'art Yves Chevreuil Desbiolles dans son ouvrage *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*. Parmi cette centaine de titres, on dénombre seulement une dizaine de revues de galeries²⁶², qui représentent une branche dissidente mais complémentaire des revues d'art françaises contemporaines.

Si les revues de galeries d'art ne se destinent pas aux mêmes cercles de lecteurs que les autres types de périodiques, il n'en demeure pas moins que les éditeurs bénéficient d'un contexte de publication relativement favorable, profitant de l'intérêt fort suscité par leurs contenus vivants et bouillonnants, qui reflètent l'effervescence culturelle qui électrise la scène parisienne. Leurs premiers lecteurs sont généralement des personnes gravitant, par leurs professions ou par goût, dans les

²⁶¹ Desbiolles, 2003, *op. cit.*, p. 21.

²⁶² Voir en annexes le tableau des revues publiées par des galeries entre 1918 et 1940, volume II, p. 5.

milieux de l'art. Leur éducation artistique est souvent faite, ces lecteurs disposant de connaissances et de références culturelles leur permettant de s'intéresser au domaine de l'art. Les lecteurs des revues de galeries semblent correspondre à ce profil, avec une orientation professionnelle plus marquée, de par leurs informations ciblées sur l'actualité des ventes aux enchères et la cotation des artistes. La place importante réservée à l'actualité du marché de l'art parisien et international semble indiquer le désir de s'adresser à cette catégorie socioprofessionnelle en priorité, et donc principalement aux marchands, collectionneurs, mécènes ou conseillers artistiques. Plusieurs listes d'abonnés²⁶³ du *Bulletin de l'Effort moderne* corroborent ce constat, faisant principalement apparaître parmi les lecteurs réguliers des artistes, des marchands d'art et des critiques d'art. Une fois ce premier segment de lecteurs défini, il faut encore multiplier les divisions pour parvenir à un panorama plus précis du lectorat des revues de galeries. Chaque publication affiliée à un mouvement artistique précis possède des lecteurs propres à ce courant : les revues de galeries défendant le cubisme touchent un lectorat composé de personnalités soutenant les théories du mouvement, et il en va de même pour les autres courants artistiques. Les artistes eux-mêmes sont des lecteurs des revues de galerie. La présence de ces revues est attestée dans de nombreux fonds d'archives d'artistes, comme celui de Marc Chagall²⁶⁴, qui contient les revues de galeries lues par l'artiste, le *Bulletin de l'Effort moderne*, le *Bulletin de la vie artistique*, le *Bulletin de la galerie B. Weill* et *Le Centaure*. Des lettres échangées²⁶⁵ entre Marc Chagall et la galerie Bernheim-Jeune entre 1927 et 1930, période pendant laquelle l'artiste est sous contrat avec la galerie, semblent indiquer l'existence de numéros donnés à titre gracieux suite à l'exposition des Fables de La Fontaine en 1930. En outre, les cercles de lecteurs des revues de galeries sont, tout comme pour l'ensemble des revues d'art, déterminés par leur prix de vente, relativement plus élevé que celui des quotidiens. À titre d'exemple, les revues de galeries sont vendues en moyenne 3,5 francs le numéro²⁶⁶, avec des variations de prix entre 1 et 10 francs le numéro, en fonction des revues et des années de publication. C'est la revue le *Bulletin de l'Effort moderne*, dirigée par Léonce

²⁶³ Fonds Léonce Rosenberg, documents administratifs relatifs à la galerie de l'Effort moderne, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

²⁶⁴ Archives Marc et Ida Chagall, Paris.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Cette moyenne a été obtenue en additionnant tous les prix de vente de revues de galeries puis en divisant la somme obtenue par le nombre d'occurrence. Il faut également tenir compte du fait que le prix de vente n'est pas connu pour toutes les revues de galeries. Ce chiffre est donc donné à titre indicatif.

Rosenberg, qui connaît la plus forte variation : son tarif passe de 3,5 à 10 francs entre 1924 et 1927. Les grands quotidiens contemporains sont, quant à eux, vendus entre 30 centimes et 1 franc l'exemplaire. Cet écart de prix est justifié par des coûts de production plus élevés pour la revue, le prix d'achat du papier, les impressions des reproductions et le nombre de pages. Ce coût, qui s'ajoute à la spécialisation du contenu, est également un frein à l'achat. Il faut ici rappeler le coût relativement élevé de ces revues au regard des salaires moyens des Français dans l'entre-deux-guerres, qui se situent entre 50 francs mensuels pour un domestique et 200 francs pour un emploi administratif²⁶⁷. Ces revues sont donc des objets culturels réservés à des milieux déterminés, constitutifs des cercles de l'art moderne parisien des années 1920 et 1930.

Les modes de distribution des revues d'art ne suivent pas nécessairement les mêmes voies que ceux de la presse ordinaire, ce type de publication étant avant tout distribué en librairies spécialisées et par abonnement. Il existe alors une véritable logique de réseaux culturels, ayant ses distributeurs et ses relais propres. La disponibilité en librairies traditionnelles ou en kiosques est des plus rares, la revue d'art fonctionnant grâce à cette logique de réseaux, dynamisée par le bouche à oreille. L'importance des politiques d'abonnement est cruciale, ce lectorat reposant sur de fidèles abonnés, qui constituent une grande partie des ventes. En effet, devant le nombre de points de vente réduit, la vente à distance par des offres d'abonnements annuels permet de suppléer à une distribution confidentielle. Cette solution permet en outre aux éditeurs d'économiser le dépôt de leurs revues dans des librairies qui prendraient un pourcentage sur les ventes ou une retenue sur les exemplaires invendus. Des galeries d'art font parfois office de point relais où quelques numéros de revues sont disponibles à la vente. C'est le cas de *La Révolution surréaliste* (1921-1924), distribuée par la Galerie surréaliste ou la Galerie Pierre²⁶⁸. La distribution des revues publiées par des galeries d'art suit un mode opératoire similaire, ayant en plus l'avantage de disposer d'un point de vente permanent, au sein des murs de sa galerie.

²⁶⁷ Ces données sont issues des lectures croisées des études suivantes : Oliver Marchand, Claude Thélot, *Deux siècles de travail en France*, Paris, Insee, 1991 ; *Le travail en France, 1800-2000*, Paris, Nathan, 1997.

²⁶⁸ Cf. encarts publicitaires à la fin de chaque numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, qui mentionnent la diffusion ou la disponibilité d'exemplaires à la galerie Pierre, à la galerie surréaliste ou à la galerie Jeanne Bucher.

3. De la vocation commerciale au pouvoir d'influence

La mode des bulletins d'art illustrés se répand de plus en plus et l'on ne peut que louer cette forme de petite revue d'art qui a pour but de répondre aux besoins des galeries qui les éditent tout en donnant des aperçus artistiques courts et des échos toujours intéressants.²⁶⁹

a. L'implantation des revues de galeries d'art dans le réseau socio-culturel parisien

Comme démontré précédemment, la revue de galerie d'art, intimement liée aux mouvements artistiques dans son processus de création, suit de près l'essor considérable des revues d'art en France. Elle s'insère dès lors dans un mouvement commun de diffusion des idées et de revendications artistiques des avant-gardes parisiennes, agissant comme un complément à vocation professionnelle des autres revues d'art publiées au même moment. La revue devient le moyen de communication privilégié des avant-gardes du début du XX^e siècle, en amont de l'affirmation de ces groupes dans les milieux artistiques parisiens. Véritable phénomène éditorial, cette ascension s'amorce dans les années 1910 en France, mais également en Allemagne et en Italie, portée par des titres tels que *Les Soirées de Paris* (1912-1914), *Der Sturm*²⁷⁰ (1910-1932) ou *Lacerba*²⁷¹ (1913-1915). Dans l'après-guerre, les publications se multiplient, à un rythme effréné, éditées par des groupes artistiques ou par des indépendants qui souhaitent faire entendre leurs voix. Ces revues s'inscrivent dans une dynamique globale de multiplication des mouvements et des démarches artistiques individuelles, aux fondements de la définition de Paris en tant que capitale des arts. Paris est ainsi néo-impressionniste par la forte attraction que qu'exercent les œuvres de Paul Cézanne et de Gauguin sur les artistes. Elle est également cubiste, et cela depuis les premiers essais de Picasso en 1907, même si la Première Guerre mondiale a envoyé au front de nombreux peintres, qui ne retrouveront pas le même engouement pour cette peinture à leur retour à Paris. Ainsi, certains historiens d'art, dont Pierre Cabanne, estiment que le

²⁶⁹ Maurice Raynal, « Les Arts », *L'Intransigeant*, mercredi 29 avril 1925.

²⁷⁰ *Der Sturm, Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Berlin, Berlin-Halensee, 1910-1932. Fondée en 1910 par Herwarth Walden (1878-1941), aidé par Karl Kraus, la revue couvre l'actualité artistique allemande et européenne, en s'intéressant à l'expressionnisme et au cubisme. Elle comporte 203 numéros.

²⁷¹ *Lacerba*, Florence, [s.n.], 1913-1915 est une revue d'art futuriste, éditée par Giovanni Papini et Arengo Soffici.

cubisme prend fin en 1914, avec la déclaration de guerre, et qu'il ne constitue un style homogène que pendant ces sept années de création²⁷². Pourtant, certains artistes, comme Juan Gris, Auguste Herbin ou Jean Metzinger continuent de faire vivre une peinture cubiste, dont les expérimentations ou réalisations constituent un prolongement vif et constant des créations d'avant-guerre. Amédée Ozenfant et Paul Dermée, soutenus par l'architecte Le Corbusier participent à cette remise en question des expérimentations cubistes, proposant une nouvelle orientation artistique dictée par les valeurs du retour à l'ordre et du formalisme rationnel, qu'ils entendent diffuser par la revue *L'Esprit nouveau* (1920-1925). André Breton et ses collaborateurs, par leur action au sein du mouvement surréaliste, remettent en cause les valeurs normatives et comportements embourgeoisés de la société française, en revendiquant une liberté individuelle non entravée par les valeurs traditionnelles et les institutions. Ce mouvement fait naître de nombreuses revues, dont *Littérature* (1919-1921), *La Révolution surréaliste* (1924-1929), puis d'autres titres dissidents, comme *Documents* (1929-1931). Tous ces mouvements d'avant-garde, qui se succèdent ou se développent simultanément, insufflent à la ville un esprit de création inégalé, un tourbillon d'idées et de productions destinées à les diffuser. La profusion de revues éditées par ces courants artistiques incarne ainsi pleinement la vivacité des débats idéologiques et esthétiques qui agitent la France dans l'entre-deux-guerres.

Au carrefour de l'Europe, Paris connaît des bouleversements culturels de premier ordre, enrichis par des échanges internationaux. La ville, nouvelle capitale mondiale des arts, attire à elle des artistes, exilés ou voyageurs, qui nourrissent de leurs influences les mouvements artistiques en développement. Cet apport est significatif dans le domaine des lettres, mais également dans celui des revues d'art, enrichissant considérablement les perspectives éditoriales. Elle attire en outre des artistes et intellectuels venus d'Amérique, qui participent pleinement à la vie culturelle française, tels Ernest Hemingway ou Sylvia Beach, qui fonde la librairie Shakespeare and Company en 1919. Le lieu devient le centre d'une vie culturelle franco-américaine, où écrivains exilés et français se rencontrent, débattent et écrivent. Des éditeurs américains viennent également à Paris pour publier leurs revues, comme

²⁷² Pierre Cabanne, *L'Épopée du cubisme*, Paris, Editions de l'amateur, 2000, p. 7 : « Le mouvement cubiste, né en 1907, est mort avec la guerre de 1914, mais il a connu durant ces sept années, une cohésion de style dans son évolution qu'aucun autre mouvement ne possèdera. »

c'est le cas d'Arthur Moss (1889-1969), qui édite *Gargoyle* (1921-1922) depuis la capitale. La revue, destinée à un lectorat franco-américain, publie auteurs français et américains, parmi lesquels Robert Coates, Malcolm Cowley, Hart Crane, Stephen Vincent Benet, Hilda Doolittle et Sinclair Lewis, ainsi que celles de Henri Matisse, Pablo Picasso, André Derain, Amedeo Modigliani ou Paul Cézanne. D'autres éditeurs américains, comme Harold Loeb, héritier de la famille Guggenheim et éditeur de la revue *Broom* (1921-1924), font de fréquents séjours dans la capitale pour nourrir leurs revues de textes et d'illustrations d'avant-garde, destinés à enrichir le modernisme américain. Ces revues sont diffusées à Paris, et connues des éditeurs de revues de galeries, comme Léonce Rosenberg ou Paul Guillaume. La revue *Broom* publie ainsi en 1923 un article sur Juan Gris et le cubisme²⁷³, dont il est fort possible que Léonce Rosenberg ait eu connaissance au moment où il représente l'artiste sur le marché parisien. Les artistes venus d'Europe de l'Est rejoignent également la capitale dès les années 1910, comme Soutine, Chagall, Kikoïne ou Pascin, avant de s'éloigner pendant la guerre, puis d'y revenir dans les années 1920. Les japonais Foujita et Tarô Okamoto travaillent respectivement à Paris depuis 1914 et 1929. Tous ces artistes constituent une communauté créative, qui pose les fondements de la notion contestée d' « école de Paris », « parce qu'aucun autre ne peut mieux désigner, en ces années d'après-guerre, la suprématie de la capitale en matière d'art²⁷⁴ ». Ce terme, utilisé pour la première fois par André Warnod dans *Comoedia* le 27 janvier 1925, désigne initialement l'ensemble des artistes étrangers arrivés à Paris au début du XX^e siècle, qui participent pleinement au développement des revues et des revues de galeries par leurs contributions et implications éditoriales.

Ces courants artistiques multiples, nourris par un multiculturalisme fort et par les idées divergentes qui en résultent, exposent leurs opinions dans des revues, qui circulent de mains en mains, se répondent, s'apostrophent. De leurs pages naît une profonde théorisation de l'art, qui bouscule critiques et artistes, conduisant à cette effervescence éditoriale sans précédent, sous-tendue par la publication de nombreux manifestes et essais. À chaque nouvelle revue répond une autre revue, publiée par un défenseur ou un détracteur. Un dialogue artistique sans précédent prend place, dont

²⁷³ Harold Loeb, « À propos de Juan Gris et du cubisme », *Broom*, vol. 5, n° 1, août 1923, p. 34.

²⁷⁴ Lydia Harambourg, « Préface », *Dictionnaire des peintres de l'École de Paris*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1993.

les théories se répondent par revues interposées. Les revues de galeries proposent de vifs échanges, imprégnées par une force contestataire forte liée à la personnalité de leurs éditeurs. La revue *Les Arts à Paris* de Paul Guillaume en est ainsi le meilleur exemple. La double mission commerciale et artistique de ces revues, tout comme le besoin impérieux des galeristes de faire leurs preuves dans le cercle fermé des éditeurs, implique une surenchère éditoriale. Lutte théorique et joute verbale, réponses véhémentes à des détracteurs et prises de position tranchées nourrissent la revue d'un esprit de rébellion intense, où la défense des avant-gardes et de la modernité prend place dans une arène passionnée et vivante. Cette conjoncture fait de la revue d'art un support incontournable de la vie artistique et de l'histoire de l'art pour la période 1918-1940. Deux branches différentes s'affirment dès lors dans la publication de ces revues d'art : celles éditées par des groupes d'artistes, comme *Dada*²⁷⁵ (1917-1921), *La Révolution surréaliste*²⁷⁶ (1921-1924) ou encore *L'Esprit nouveau*²⁷⁷ (1921-1925), et celles éditées par des éditeurs indépendants, ralliés à la cause des artistes mais ne faisant pas officiellement partie d'un groupe. Les revues de galeries se situent à mi-chemin de ces deux branches éditoriales, possédant des spécificités propres aux deux types d'éditeurs.

²⁷⁵ *Dada, recueil littéraire et artistique*, Zürich-Paris, [s.n.], 1917-1921, 8 numéros. La revue est dirigée par Tristan Tzara. Un reprint est paru aux éditions Jean-Michel Place en 1981.

²⁷⁶ *La Révolution surréaliste*, Paris, [s.n.], 1921-1924, 12 numéros. La revue est dirigée par Pierre Naville et Benjamin Péret, puis par André Breton à partir du numéro 4. Il existe un reprint de la revue, publié aux éditions Jean-Michel Place en 1979.

²⁷⁷ *L'Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique*, Paris, Éditions de l'Esprit Nouveau, 1921-1925, dirigée par Paul Dermée, 28 numéros. Un reprint est publié aux éditions Da Capo Press, New York, en 1969.

b. Les revues d'art des mouvements d'avant-garde : un outil de défense proche des revues de galeries ?

La revue d'art éditée par un groupe artistique est entièrement mise à son service, élaborant une défense des artistes et écrivains rattachés à ce même mouvement. Elle défend, théorise et diffuse les idées d'un groupe, en s'adressant la plupart du temps à des lecteurs déjà convaincus, qui font bien souvent partie du groupe ou de son cercle culturel proche. Il en est ainsi pour les revues publiées par les mouvements dada, surréaliste et puriste. *Dada*, dirigé par Tristan Tzara, est intégralement dédié à la défense du courant Dada et la valorisation de ses productions plastiques. *L'Esprit nouveau*, dirigé par Paul Dermée et Amédée Ozenfant, s'emploie à exposer les théories du purisme et à combattre les dissidents du cubisme d'après-guerre, dans une veine didactique empruntée au manifeste *Après le cubisme*²⁷⁸ (1918), reflétant la clarté et la rationalité prônées par le mouvement. Un des exemples les plus aboutis de ces publications de groupes demeure la revue *La Révolution surréaliste*. Les contributions sont signées par les membres les plus éminents du surréalisme (André Breton, Philippe Soupault, Paul Eluard, René Crevel), permettant à la revue de diffuser les plus récents textes, poèmes ou essais servant la cause du mouvement. Les illustrations, liées à un article ou autonomes, participent à la création d'une esthétique fidèle aux valeurs défendues par les artistes du groupe (négation des valeurs normatives de la famille, du travail et de la patrie ; revalorisation du rêve et de l'instinct comme modes cognitifs ; développement d'un goût pour les coïncidences et l'inexplicable comme moyen de remise en question des sciences établies).

La publication d'une revue d'art répond ici à une triple mission de théorisation, de diffusion et de défense des idées ou des productions plastiques d'un groupe, dans une optique autocentrée qui laisse peu de place à l'ouverture sur la création artistique contemporaine. Son ton et son mode d'action sont bien souvent incisifs, polémiques, ces groupes se servant de la provocation et parfois de l'apostrophe pour se faire entendre, face à des institutions ou des lecteurs qui ne les

²⁷⁸ Amédée Ozenfant, *Après le cubisme*, Paris, [s.n.], 1918.

prennent pas au sérieux. Cette catégorie de revue d'art rejoint alors la revue de galerie dans sa mission de défense féroce d'un mouvement artistique ou d'un artiste, grâce à un martèlement théorique et une mise en valeur subjective faisant appel aux sentiments ou à l'affect. La mise en place d'une défense critique, agressive ou sentimentale, est la solution éditoriale choisie par Paul Guillaume dans *Les Arts à Paris*. Signant lui-même les plaidoyers défendant la cause de ses artistes ou faisant appel à des critiques influents, comme Waldemar George, Maurice Raynal ou Florent Fels, il fait sienne cette critique démonstrative qui ne supporte aucune réplique. Cette ligne directrice est présente au numéro 5 (1^{er} novembre 1919, p.4) dans l'article « L'exposition d'art nègre et la Fête nègre » de Collin d'Arbois (qui n'est autre que Paul Guillaume). Le galeriste encense ses propres initiatives, en décrivant le succès fulgurant de l'exposition d'art nègre et de la « fête nègre » qu'il a organisée à la galerie Devambez du 10 au 31 mai 1919 et à la Comédie des Champs Élysées le 10 juin 1919²⁷⁹. Son compte-rendu des événements est audacieux, le ton péremptoire et percutant écrasant toute réplique ou contestation possible :

Des artistes de France, des musiciens, des peintres, des danseuses et des danseurs, des poètes, ont fourni un labeur important pour vous présenter ce soir un spectacle unique qui restera dans l'histoire du faste dramatique de ce siècle. [...] La France, patrie éternelle du goût, justicière gracieuse des valeurs méconnues, ajoute un chevron à sa couronne de gloire intellectuelle, en reconnaissant le don d'artiste à la race la plus méprisée qui soit au monde, à cette race noire que les masses populaires, dans leur ignorance, se représentent comme inférieure. [...] À votre mémoire apparaîtront les idoles fascinatrices, les beaux masques monstrueux, toute cette statuaire théogonique grande, noble et simple.

« Deux peintres, Modigliani, Utrillo²⁸⁰ » signé par Paul Guillaume, démontre quant à lui l'importance de l'apitoiement et des procédés misérabilistes dans la démarche rhétorique. Pour sensibiliser son lecteur à l'œuvre de Maurice Utrillo (1883-1955), un portrait destiné à susciter la compassion est dressé : « pauvre hère rongé par la tuberculose et l'alcoolisme, ballotté d'hôpital en maison de santé, entre ces trois pierres angulaires de la dégénérescence, la seringue de Pravaz, la fiole d'alcool et la camisole de force ». Ce martèlement idéologique est également présent dans les revues d'art éditées par des mouvements ou groupes, et ici encore, *La Révolution surréaliste* suit ce procédé. Dans cette publication, peu de contributions sortent du cadre de la défense acharnée et du relais des théories surréalistes. Chaque page de la

²⁷⁹ Paul Guillaume, *Première Exposition d'art nègre et d'art océanien*, catalogue d'exposition, galerie Devambez, Paris, 10-31 mai 1919, Devambez, Paris, 1919.

²⁸⁰ Paul Guillaume, « Deux peintres, Modigliani, Utrillo », *Les Arts à Paris*, n° 6, novembre 1920, p. 2.

revue est un plaidoyer pour convaincre les lecteurs du bien fondé de la démarche surréaliste et de son caractère essentiel, irremplaçable dans la quête d'une vérité autre, d'un chemin différent, que seuls les artistes regroupés autour d'André Breton semblent pouvoir dévoiler. Or, comme le rappelle Pierre Wat, « l'illusion d'un vaste lectorat que permet la vigueur d'un réseau international va de pair avec la certitude que la parole d'une revue est essentielle, une parole que nulle autre revue n'a proférée avant elle et qu'elle est la seule à pouvoir exprimer²⁸¹ ». Ce constat souligne l'étroitesse du lectorat des revues d'art publiées par des groupes d'artistes, qui ne s'adressent finalement qu'aux membres de ces mêmes groupes ou à des corollaires gravitant dans des milieux socioculturels similaires, en ayant des ambitions de diffusion beaucoup plus larges, internationales. Le financement de ces revues est assuré par les membres du groupe eux-mêmes, ce qui leur permet un contrôle absolu sur la ligne éditoriale. La diffusion de l'information n'en est que plus réussie, les lecteurs et abonnés étant bien souvent déjà convaincus par les propos avant même de les avoir lus.

Ces revues d'art éditées par des groupes à leur propre service, sont initialement éditées pour servir d'outil de propagande active au mouvement. Or, leur lectorat souvent confidentiel, n'excédant pas quelques centaines de lecteurs, leur assigne davantage une fonction de constat et de témoignage des avancées ou des revirements d'idées internes. La mission de relais des actualités artistiques est peu assurée, sauf lorsque l'actualité rejoint les activités menées par le groupe ou par des groupes partageant des idées. Une fois encore, ces prérogatives rejoignent celles des revues de galeries d'art, qui orientent constamment l'actualité artistique vers le(s) domaine(s) qu'elles défendent. Ainsi, la revue *L'Esprit nouveau*, éditée pour véhiculer les théories du purisme, s'intéresse tout particulièrement au domaine de l'architecture, de par son étroite collaboration avec l'architecte Le Corbusier. Le périodique n'échappe cependant pas à ce constat, et si la revue tend vers la pluridisciplinarité en publiant des essais sur l'architecture, les arts plastiques et la littérature, elle ne contribue pas à une actualité artistique généraliste et régulière pour autant. Les contributeurs demeurent avant tout de fervents défenseurs du courant puriste, tels Le Corbusier (1887-1965) pour l'architecture, Amédée Ozenfant (1886-

²⁸¹ Wat, 2011, *op. cit.*, p. 9.

1966) pour la peinture, Paul Dermée (1886-1951) pour la littérature et la poésie. Les manifestations du retour à l'ordre formel et philosophique, tout comme le rationalisme sont mis en valeur dans les pages de la revue pour enterrer et discréditer les représentants du cubisme d'après-guerre.

Cependant, le rapport à l'argent fait naître une divergence fondamentale entre les deux types de publications. Lorsqu'un groupe artistique publie une revue, il n'attend pas nécessairement de cette publication un retour sur investissement ou la réalisation de profits par son intermédiaire. Certes, il espère que la revue sera à l'origine d'un engouement pour le mouvement, qu'elle participera à entretenir une flamme déjà allumée. Les retombées, lorsque retombées il y a, ne sont pas de nature pécuniaire, mais correspondent à une augmentation des lecteurs ou à un succès d'estime. Mais le groupe, de par sa structure à but non lucratif, n'espère guère gagner de l'argent en publiant une revue. Au mieux, les abonnements et les ventes de cette revue parviennent à financer une partie des coûts de fonctionnement de ces groupes – comme c'est le cas du bureau surréaliste et de la *Révolution surréaliste*. Publier une revue incarne alors un acte militant, une démonstration esthétique ou une matérialisation de convictions en dehors de tout circuit commercial. À l'inverse, une galerie, qui est avant tout une structure commerciale, assigne à sa revue la mission de participer à l'augmentation de son chiffre d'affaires. Le galeriste, s'il affirme également son orientation artistique, cherche à accroître la visibilité de son espace de vente, pour multiplier les visiteurs, dans l'espoir que les ventes suivront. Le cadre éditorial est donc tout différent, défini par des prérogatives professionnelles et des objectifs chiffrés, que ne connaissent pas nécessairement les mouvements artistiques.

c. Revues d'art et revues de galerie d'art : la visée commerciale comme ligne de démarcation ?

Les revues de galeries d'art rejoignent le genre des revues d'art par leur positionnement dans l'histoire de l'art et par le développement d'une réflexion critique sur les arts. Cependant, des différences d'objectifs fondamentaux distinguent les deux publications. L'orientation publicitaire et commerciale de la revue de galerie est ce qui la distingue en premier lieu des revues d'art. La diffusion d'une information artistique liée à l'activité d'une galerie d'art est à l'origine même de la création de ces revues, ce qui implique un discours publicitaire construit, afin que les objectifs de communication et de ventes soient atteints. À l'inverse, la revue d'art n'a généralement pas d'objectifs commerciaux. Sa publication, bien qu'elle ne soit pas toujours désintéressée, n'obéit pas à la logique chiffrée de la publication des revues par des galeries d'art, qui imposent à leur activité éditoriale une rentabilité assumée. Mais cette fonction commerciale suffit-elle à faire la distinction entre revue d'art et revue de galerie ? Ce seul critère permet-il, si facilement, d'éloigner les revues de galeries de leurs contemporaines ? Cette fragile ligne de démarcation, retenue par de nombreux historiens d'art et critiques²⁸², a contribué à minimiser l'impact de ces revues et à amoindrir leurs qualités. En dépit de leur fonction promotionnelle, ces revues demeurent des revues d'avant-garde, au contenu souvent inédit et audacieux, qui participent pleinement à la vie artistique de l'entre-deux-guerres en soutenant la création contemporaine. À ce titre, l'apport de Léonce Rosenberg et de son *Bulletin* est tout sauf négligeable. La publication d'essais de Théo van Doesburg dès le troisième numéro²⁸³ du *Bulletin* en mars 1924, dont « Vers un style collectif »²⁸⁴ et d'essais de Piet Mondrian, comme « L'évolution de l'humanité et l'évolution de l'art »²⁸⁵, permet ainsi la diffusion des théories du néo-plasticisme et du groupe De Stijl en France. Cette collaboration avec les membres du groupe De Stijl a en outre été inaugurée dès 1920 par Rosenberg, grâce à la publication du manifeste *Le néo-*

²⁸² Gee, Fitzgerald., *op. cit.*

²⁸³ Théo van Doesburg, « Réponse à notre enquête : Où va la peinture moderne ? », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 3, mars 1924, p. 7-9.

²⁸⁴ Théo Van Doesburg, « Vers un style collectif », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 4, avril 1924, p. 13-15.

²⁸⁵ Piet Mondrian, « L'évolution de l'humanité et l'évolution de l'art », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 9, novembre 1924, p. 13.

*plasticisme, principe de l'équivalence plastique*²⁸⁶[fig. 32]. En outre, la première exposition collective à laquelle Mondrian participe à Paris, a lieu à la galerie de l'Effort moderne en 1921²⁸⁷, ce qui témoigne de l'implication importante du galeriste dans les activités du groupe. De même, la publication d'essais de l'architecte Henri van de Velde (1863-1957), dont *Formules d'une esthétique moderne*²⁸⁸, impose une vision renouvelée de la modernité architecturale, qui échappe à toute forme d'intérêt commercial. Ces exemples, loin d'être exhaustif, montrent l'importance d'une approche nouvelle de ces revues, qui dépasserait les préjugés liés à la figure archétypale du marchand d'art. Les galeristes éditeurs d'art et de revues, malgré l'omniprésence de leur commerce, prennent part aux mouvements artistiques, les défendent et participent pleinement à leur reconnaissance par des choix éditoriaux précis, sans que la qualité des textes publiés soit à remettre en question. C'est dans cette optique que la problématique de différenciation entre revues de galeries et revues d'art doit être abordée, en intégrant leur dimension commerciale dans une analyse globale, qui ne discréditerait pas leur contenu en se focalisant sur les argumentaires commerciaux et les encarts publicitaires. Car si ces derniers sont nombreux, ils sont loin de pouvoir masquer l'importance intellectuelle des autres contributions, qui peuvent soutenir la comparaison avec les meilleures critiques publiées dans des revues d'art contemporaines.

Cependant, il serait tout autant inexact de minimiser la place accordée à la promotion de la galerie dans ces revues que la qualité de leurs contributions. Car dans ce champ éditorial spécifique, un équilibre se crée la plupart du temps entre la fonction promotionnelle et la fonction d'information artistique contemporaine. Malgré tout, cet équilibre n'est pas toujours atteint, si tant est qu'il soit recherché par l'éditeur. De ce fait, parmi le nombre restreint de bulletins de galeries, deux publications se distinguent en dédiant entièrement leurs pages à la promotion exclusive de la galerie. Il s'agit du *Mécène, Organe indépendant des artistes contemporains (des artistes et des collectionneurs)*, publié de 1921 à 1924 par P. Guiboud-Ribaud et des *Arts Plastiques*, publié par la galerie Vavin-Raspail de 1925 à 1928. *Le Mécène* paraît de mars 1921 à décembre 1924, et comporte 26 numéros

²⁸⁶ Piet Mondrian, *Le néo-plasticisme, Principe général de l'équivalence plastique*, Paris, Éditions de l'Effort moderne, 1920.

²⁸⁷ *Les maîtres du cubisme*, exposition à la galerie de l'Effort moderne, novembre 1921.

²⁸⁸ Henri van de Velde, « Vers un style collectif », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 5, 6, 7, 8, 9, 1924.

dédiés entièrement à la vente des œuvres accrochées sur les cimaises de la galerie Guiboud-Ribaud. P. Guiboud-Ribaud, peintre et collectionneur, édite la revue depuis le 86 boulevard de Rochechouart²⁸⁹, alors que les locaux de sa modeste galerie sont situés rue Bonaparte, dans le sixième arrondissement de Paris. Le galeriste s'est fait connaître en publiant plusieurs essais à caractère polémique, dénonçant la situation précaire des artistes et leur difficulté à se faire connaître. Son ouvrage *Les Tartufes de l'art*²⁹⁰ s'en prend ainsi aux institutions et aux galeries françaises, qui ne remplissent pas, selon lui, leur rôle de diffusion et de promotion des jeunes artistes, en choisissant une politique d'exposition conservatrice. Cette prise de position en faveur de la jeune création française rapproche P. Guiboud-Ribaud de l'écrivain et critique P. de Contamin, qui semble partager les mêmes idéaux. Cette communauté de pensée aboutit à une collaboration qui durera plus de trois ans, P. de Contamin étant nommé rédacteur en chef du *Mécène*. Cette association se concrétise pleinement par la publication d'un essai de P. de Contamin aux éditions du *Mécène*, intitulé *Les tendances artistiques modernes. D'où venons-nous ? Où en sommes-nous ? Où allons-nous ?*²⁹¹. L'ambition de cet essai est de retracer l'aventure de l'art moderne de ses sources aux années 1920, en prenant pour exemple le spectre de l'art français. Cette réflexion sur les origines, le développement et l'avenir de l'art, parfois un peu naïve et désuète dans ses jugements de valeur, a le mérite de s'interroger sur les goûts des collectionneurs français et sur le rôle de la promotion dans la reconnaissance des jeunes artistes. Ce parti-pris est aux fondements de la politique d'accrochage « libre » de la galerie, où chaque artiste peut exposer moyennant finance. En payant le droit d'exposer, les artistes profitent également de la publicité générée par la revue de la galerie. Comme l'indique son sous-titre, « Organe indépendant des artistes contemporains », la revue est exclusivement dédiée aux artistes exposés à la Galerie d'art. 500 exemplaires du fascicule sont offerts à tout artiste dont l'œuvre est citée ou reproduite au sein des pages de la revue, permettant à l'artiste de continuer à faire sa promotion dans des cercles d'artistes ou de collectionneurs dont il est proche. Les exemplaires distribués par l'artiste lui-même prennent donc le relais des exemplaires disponibles à la Galerie d'art. Cette stratégie savamment élaborée contraste avec la qualité de la publication. Puisque le critère de

²⁸⁹ *Le Mécène*, n° 1, mars 1921, indication donnée en bas de page.

²⁹⁰ P. Guiboud-Ribaud, *Les Tartufes de l'art*, Paris, Editions du monde moderne, 1927.

²⁹¹ P. de Contamin, *Les tendances artistiques modernes. D'où venons-nous ? Où en sommes-nous ? Où allons-nous ?*, Paris, Éditions du Mécène, 1922.

sélection pour être exposé dans la galerie est l'acquiescement d'un droit d'accrochage, les artistes de la Galerie d'art sont pour la plupart des amateurs ou des aspirants artistes. La qualité des productions va donc de pair avec la qualité éditoriale de la revue, P. Guiboud-Ribaud paraissant alors conscient des enjeux de son accrochage, en choisissant de ce fait des moyens de communication à moindre frais mais calculés pour « écouler » la marchandise présente dans sa galerie. Le format de la revue est donc des plus modestes, chaque numéro se composant de quatre pages sur papier journal et ne comportant que peu d'illustrations. Compte tenu de ce format réduit, le propos développé par le galeriste se concentre sur une promotion directe des artistes en vente à la galerie. De brèves informations sur la galerie et son actualité viennent étoffer la liste des artistes exposés ou des expositions à venir. Parfois, quelques courts textes introductifs décrivant l'œuvre d'un artiste en particulier sont publiés. Quelques notes éparses prétendent défendre les intérêts des artistes, en protestant, par exemple, contre le prix des fournitures sans cesse plus élevé, qui contraint la production et la création des artistes. Cet exemple précis de revue de galerie montre ici des limites évidentes, se résumant à une compilation d'artistes, décrits en quelques lignes, dont les plus prometteurs se voient offrir le privilège d'avoir une de leurs œuvres reproduite au sein d'un numéro. La revue se veut alors un outil de promotion directe, sans fioritures ni ambition intellectuelle, qui prend la suite des tracts ou des encarts publicitaires glissés dans la presse pour inviter l'amateur à pousser la porte de la Galerie d'art. L'utilisation du papier journal et d'une typographie peu soignée, tout comme les choix restreints de mise en page, témoignent davantage d'un parti-pris fonctionnel et opérationnel que de moyens financiers restreints, puisque P. Guiboud-Ribaud ouvre, en parallèle de ses activités de galeriste, une maison d'édition, nommée *Le Mécène*. Si la revue est un outil de travail avéré, les derniers numéros de novembre et décembre 1924 s'écartent de cette mission promotionnelle, et sont entièrement dévolus à la défense de P. Guiboud-Ribaud, accusé devant les tribunaux de fausses attributions de tableaux. Le galeriste détourne sa propre revue pour en faire une tribune plaidant en sa faveur, détaillant ses alibis et ses motivations, sans doute pour laver son honneur tout en ne nuisant pas à la réputation de sa galerie. Mis à part ces deux numéros, la revue *Le Mécène* illustre de manière probante la façon dont une galerie peut utiliser le support éditorial dans un but purement lucratif, où lorsque la promotion des artistes de la galerie s'estompe, c'est au profit d'une promotion personnelle du galeriste.

Si *Le Mécène* ne cherche en aucun cas à masquer ses prérogatives commerciales, d'autres s'évertuent à le faire avec élégance. C'est le cas des *Arts Plastiques*, publiés par la galerie Vavin-Raspail de 1925 à 1928, depuis le 25 rue Vavin à Paris. Max Berger et Alfred Daber, directeurs de la galerie, éditent cette revue dix fois par an, pour représenter et valoriser les jeunes artistes promus par la galerie. La galerie Vavin-Raspail soutient des artistes inspirés par le cubisme et ses dérivés. L'exposition d'inauguration de la galerie, le 12 janvier 1925, propose une reconstruction de l'exposition de la Section d'or de 1912. Le projet, s'il est ambitieux, semble surtout servir d'argument commercial à la galerie, comme le démontre le premier numéro des *Arts plastiques*, publié en mars 1925. Le texte écrit par Albert Gleizes à cette occasion, « À propos de la Section d'or de 1912²⁹² », instaure un procédé éditorial promis à devenir récurrent au sein de la revue, qui consiste à associer sur une même page les artistes de la galerie Vavin-Raspail (comme Jacques Laglenne ou Jean Souverbie) à des artistes confirmés (Pablo Picasso, Georges Braque), ayant donné ses lettres de noblesse au cubisme. Albert Gleizes soutient la galerie dans sa reconstitution, arguant qu'elle permet aux artistes de s'inscrire dans une continuité artistique. Pour Albert Gleizes, les galeristes rendent ainsi hommage aux premiers cubistes et à cet événement marquant de l'histoire de l'art, estimant que l'exposition pourrait devenir un outil pédagogique susceptible d'enseigner plus d'une réflexion à la jeune génération, qui n'a pas pu voir l'originale. Tout au long de l'article, les efforts de la galerie pour s'inscrire dans une histoire de l'art cubiste sont salués unanimement, sans pour autant que l'accrochage ou que les œuvres exposées soient abordés. À grand renfort d'adjectifs et de superlatifs, Albert Gleizes tente de convaincre le lecteur du caractère essentiel de l'entreprise, cela ne masquant pas pour autant l'argument commercial que représente la référence à la Section d'or. S'il serait injustifié de considérer que celle-ci ne constitue qu'un prétexte d'exposition pour la galerie Vavin-Raspail, il s'avère néanmoins que la promotion faite autour de cette actualité se révèle primaire. Ainsi, la liste des artistes exposés régulièrement à la galerie sert de faire-valoir à l'exposition, dispensant les galeristes de prendre la plume pour défendre leur exposition :

²⁹² Albert Gleizes, « À propos de la Section d'or de 1912 », *Les Arts plastiques*, n° 1, mars 1925, non paginé.

Blanchard
Braque
Chagall
Chaurand
Delaunay
Jean Dufy
Raoul Dufy
Gleizes
Hodé
Laglenne
Lhote
Lurçat
Marcoussis
Salvado
Souverbie
Lipchitz
Loutchansky
Pompon²⁹³

L'énumération systématique des artistes exposés, tout comme les rapprochements stylistiques entre un artiste de la première génération et un artiste de la deuxième génération, constituent les piliers de la promotion véhiculée par la revue *Les Arts Plastiques*. Ce goût particulièrement prononcé pour les listes d'artistes, les longues énumérations valorisant le nombre d'artistes exposés, place parfois la quantité avant la qualité des œuvres. Ces listes sont présentées sans commentaires ou essais plus approfondis sur les artistes, comme si le nombre de noms présents se suffisait à lui-même et n'appelait aucune argumentation. Les rapprochements stylistiques sont, quant à eux, la plupart du temps également dénués d'argumentation, la visée comparative étant utilisée sous sa forme la plus simple pour séduire le plus grand nombre. La chronique « Néo-classicisme, Braque, Influence des constructeurs, contrôle sur un jeune peintre, Jean Souverbie²⁹⁴ », proposée par Guillaume Dalbert dans ce même premier numéro de la revue, est à ce titre un exemple pertinent. L'essai présente l'artiste Jean Souverbie (1891-1981) succinctement, puis insiste tout particulièrement sur son admiration pour Georges Braque et sur l'influence déterminante que ces œuvres d'avant-guerre ont pu avoir sur son œuvre. Point d'exemples à l'appui, mais une véritable mise en scène sentimentale et nostalgique, qui pourrait laisser penser que Souverbie a pu être formé par Braque, bien qu'il n'en

²⁹³ *Ibidem*, quatrième de couverture.

²⁹⁴ Guillaume Dalbert, « Néo-classicisme, Braque, Influence des constructeurs, contrôle sur un jeune peintre, Jean Souverbie », *Les Arts plastiques*, n° 1, mars 1925, non paginé.

soit rien²⁹⁵. Or, si les premiers pas vers le cubisme de l'artiste ont certes pu être influencés par Braque, il n'en demeure pas moins que Pablo Picasso est également une grande source d'inspiration pour l'artiste. La démarche de Picasso révèle pour Souverbie « un désir d'affranchir l'homme des nécessités de la création et d'en faire l'inventeur de sa propre forme ²⁹⁶», désir qui est également le sien. Braque et Picasso sont même cités conjointement par Souverbie, ce qui laisse à penser que leur influence sur l'artiste a pu être similaire :

Quand Picasso peint une lampe à pétrole et une botte de poireaux, ou Braque un pichet et deux pommes, ce qui nous intéresse, c'est la qualité lyrique – à la fois sensible et intellectuelle – de leur vision, non pas le simple jeu des losanges, des triangles et des ovales. Une figure, où l'œil est placé dans la joue, pourra surprendre et indigner. Elle reste une figure et, par là, sollicite notre imagination. Si elle ne représentait plus rien, elle nous deviendrait indifférente²⁹⁷.

On peut ainsi supposer que si Guillaume Dalbert choisit d'étayer une filiation artistique entre Braque et Souverbie plutôt qu'entre Picasso et Souverbie, c'est parce qu'en 1925, Braque expose à la galerie Vavin-Raspail. Faire la promotion de deux artistes de la galerie en un seul article paraît une stratégie plus efficace que d'analyser l'influence de Picasso sur Souverbie, celui-ci ne faisant pas partie des artistes de la galerie Vavin-Raspail, et travaillant à cette époque avec le marchand Paul Rosenberg.

Ces deux exemples témoignent d'un formatage commercial poussé à son paroxysme, qui fait de la revue de galerie un prolongement efficace des campagnes publicitaires et autres supports de communication. Sous sa forme la plus élémentaire, avec une élaboration et des illustrations minimales, la revue de galerie vue sous l'angle commercial de Guiboud-Ribaud et du tandem Daber et Berger fait figure d'instrument de vente. La publication devient une publicité grand format, qui multiplie son action à chaque page, en souhaitant prendre l'apparence d'une publication établie, qui conférerait à la galerie la reconnaissance professionnelle et intellectuelle qu'elle recherche. Ce formatage n'est cependant pas celui retenu par

²⁹⁵ Jean Souverbie a fréquenté l'Académie Julian, où il a étudié sous la direction de Jean-Paul Laurens, puis l'Académie Ranson, où il a été fortement influencé par les nabis (Maurice Denis, Paul Sérusier, Edouard Vuillard). Son orientation vers le cubisme semble remonter à l'année 1920. Cf. Arnaud d'Hauterives, *Notice sur la vie et les travaux de Jean Souverbie (1891-1981)*, Paris, Institut de France, lue à l'occasion de la séance du mercredi 30 octobre 1985.

²⁹⁶ *Ibidem*, cité par Arnaud d'Hauterives.

²⁹⁷ *Ibid.*

toutes les revues de galeries. En effet, dans toutes les autres publications de ce type, il convient de remarquer l'adoption d'une politique éditoriale à l'opposé de celle de ces deux revues. Les autres éditeurs mettent en valeur les activités de la galerie, mais double cette promotion d'une ouverture sur l'actualité internationale des arts, du marché de l'art ou de la culture contemporaine. Les galeries-éditrices s'inscrivent pleinement dans une dynamique internationale des arts, qui se nourrit d'échanges et de dialogues, de débats esthétiques et de querelles dogmatiques. En aucun cas la revue ne reflète le repli d'une galerie sur elle-même, mais montrer clairement au lecteur son ouverture sur le monde en valorisant ses sources d'informations. Le lecteur a, dès lors, le sentiment profond de faire partie d'une communauté artistique à la pointe des avant-gardes, qui partage avec la galerie les informations artistiques les plus importantes. Ainsi, ces revues de galerie s'éloignent de la simple vitrine commerciale. Une spontanéité, des rapprochements stylistiques ou formels involontaires, ou encore les dérives éditoriales liées aux fortes personnalités émergent parfois de ces publications. Lorsque la revue échappe à son éditeur, que les mots exprimés ou que les images reproduites forment des dialogues inattendus, le lecteur assiste à la fabrication d'objets atypiques, se frayant un chemin parfois en dehors des sphères commerciales. Au tournant d'une page, les revues se font alors le défouloir des galeristes, des tribunes d'expression libre, où les individualités s'exacerbent pour mieux se faire entendre, dans des diatribes inspirées et provocatrices. C'est le cas avec les *Arts à Paris* de Paul Guillaume, qui cristallise toutes les prises de position du galeriste, ses colères, ses revendications. Au détour d'une chronique, l'enthousiasme à brûle pourpoint d'un galeriste pour la défense inconditionnelle d'un artiste prend des allures combatives, se donne des airs intimidants ou fléchit vers une sensibilité à fleur de peau, proche d'une confession intime. Cristallisant des humeurs ou réflexions plus personnelles que leurs lignes éditoriales ne le prévoyaient initialement, les publications sortant du cadre fixé par les galeristes, qu'elles soient volontaires ou le jeu d'heureuses coïncidences, révèlent les subtilités insoupçonnées de ces revues.

II- LA REVUE DE GALERIE, UN OUTIL D'ANALYSE **DU MARCHÉ DE L'ART**

1. Le microcosme parisien : développement et établissement de réseaux culturels propres au monde l'art

La ville attire une vaste population d'artistes et présente certainement la plus forte densité de galeries au monde, quoique bien des clients de ces dernières ne soient pas eux-mêmes parisiens ou français. Du fait de sa concentration dans un petit nombre de quartiers, la communauté des marchands se caractérise par ailleurs par un fort degré d'interconnaissance.²⁹⁸

- a. Les galeristes éditeurs et l'art moderne parisien : statut, localisation et spécialisation

Il faut au marchand au moins cinq qualités : le flair, l'imagination (pour la publicité), la diplomatie (pour enlever « en douceur » ou un bon peintre ou un bon client au concurrent), le courage (pour « tenir le coup » quand il s'agit de défendre une cote).²⁹⁹

L'édition de revues d'art par des galeries parisiennes témoigne du nouveau statut économique et culturel acquis par les galeristes dans les années 1920. Remplaçant progressivement les Salons artistiques du XIX^e siècle dans les négociations commerciales et la constitution de l'esthétique d'une époque, ces galeries d'art moderne imposent un nouveau mode de fonctionnement des mondes de l'art. En effet, au tournant des années 1910, les Salons perdent de leur influence au profit de l'émergence d'une nouvelle structure moins formelle, la galerie d'art. Les Salons constituaient jusqu'ici une publicité efficace pour les artistes, qui attiraient ensuite les collectionneurs dans leurs ateliers. Ce système décline progressivement, les ventes directes entre artistes et collectionneurs étant rendues de plus en plus difficiles par la multiplication des artistes et des productions. Les collectionneurs, lassés de multiplier les visites d'ateliers pour sélectionner leurs achats, sont sensibles

²⁹⁸ Fabien Accominotti, « Marché et hiérarchie. La structure sociale des décisions de production dans un marché culture », *Histoire et Mesure*, XXIII, 2, 2008, p. 179.

²⁹⁹ Fage, 1930, *op. cit.*, p. 101.

au plus grand confort et au standing proposés par les galeries d'art moderne parisiennes, qui leur proposent des sélections pointues d'artistes et d'œuvres. Ces données vont favoriser le développement des ventes indirectes, qui s'effectuent dès lors entre galeristes et collectionneurs, sans que l'artiste se soit nécessairement impliqué dans le processus de négociation commerciale et de vente. Le galeriste devient l'intermédiaire privilégié entre les artistes et les collectionneurs, jouant à la fois le rôle de négociateur et de médiateur. Il se fait alors maillon indispensable entre la production artistique et l'économie artistique, en mettant tout son savoir-faire au service des ventes d'œuvres d'art. Un lien indéfectible entre l'artiste, le critique qui valorise ou dévalorise son œuvre, la galerie qui fait sa promotion et le collectionneur, qui fait vivre les trois autres acteurs du marché, s'affirme dès lors³⁰⁰. Ce lien sous-tend entièrement la création et le contenu des revues de galeries, qui deviennent le reflet le plus complet de ces échanges intellectuels et stratégiques. Ainsi, le panorama artistique de l'entre-deux-guerres à Paris se fonde sur un triangle équilatéral reliant artiste, critique et marché de l'art (galeries et collectionneurs), qui affirme un réseau social et culturel des plus dynamiques. Cette interconnexion entre les différents acteurs du monde artistique connaît cependant ses prémices avec le mouvement impressionniste et le marchand Durand-Ruel, qui prend conscience, dès les années 1890, de l'importance de la mise en place d'un système critique et commercial pour promouvoir ses artistes et les vendre au meilleur prix.

Ce nouveau statut des galeristes parisiens influe sur la manière dont les hommes, et plus rarement les femmes, exercent leur métier. Celui qui vend des peintures contemporaines a alors deux objectifs dans les années 1920 : acquérir un stock de peintures important et le laisser prendre de la valeur avec le temps, et faire la promotion des artistes de sa galerie, afin de participer à cette prise de valeur. Ainsi, il est avant tout un investisseur, et dans un second temps un vendeur. Ambroise Vollard fait figure de précurseur des marchands investisseurs : il a acquis un stock important d'œuvres de Cézanne, Renoir, Rouault, Picasso, pour pouvoir les garder, faire fructifier son investissement, puis les revendre à un prix bien supérieur à son prix d'achat. À l'inverse, d'autres marchands, comme Berthe Weill ou Léopold Zborowski, investissent pour revendre immédiatement, ne prenant pas le temps de

³⁰⁰ Fitzgerald, 1996, *op. cit.* p. 3-5.

spéculer sur les artistes. Ils pratiquent la revente directe, qui s'explique par le coût élevé de la spéculation, qui nécessite d'avoir des moyens financiers suffisants pour laisser dormir de l'argent pendant une période indéterminée. Le critique Louis Vauxcelles, dans une note sur le marché de l'art et les marchands rédigée à la demande de son éditeur Pierre Laffitte pour l'ouverture de la galerie Excelsior en 1910, fait une distinction intéressante entre deux catégories de marchands³⁰¹ : il distingue alors les marchands faiseurs d'expositions et les marchands accumulateurs, qui composent des stocks d'œuvres. Les premiers prennent une commission sur les ventes d'artistes sélectionnés dont ils assurent la promotion et les seconds achètent en gros chez de nombreux artistes. À partir des années 1920, la première catégorie de marchands prend le pas sur la seconde, la multiplication des expositions devenant une véritable stratégie de vente, qui cherche à s'adapter à la multiplication des artistes et des productions à Paris. Parmi ces marchands « faiseurs d'exposition », on observe que ceux qui développent un grand nombre d'expositions sont généralement ceux qui publient une revue, pour compléter cette activité. La galerie Berthe Weill propose ainsi plus de cent expositions entre 1923 et 1935 et la galerie de l'Effort moderne plus de trente expositions entre 1918 et 1929³⁰². Ces galeristes pratiquent deux systèmes de rémunération des artistes : le système des pensions, où un contrat est établi entre marchand et artiste, prévoyant une somme allouée à l'artiste chaque mois par le marchand, en échange de l'intégralité de sa production ou d'une somme d'œuvres déterminée à l'avance ; le système des contrats, dans lequel l'artiste s'engage à vendre exclusivement ou non, la totalité ou une quantité déterminée d'œuvres pour une somme fixée au préalable (concernant le nombre d'œuvres ou le format). Une fois les peintures livrées, celles-ci deviennent la propriété du marchand et peuvent être vendues à n'importe quel prix déterminé par ce dernier. Les marchands Léonce Rosenberg et Kahnweiler proposent à la vente des œuvres d'artistes avec lesquels ils ont établi des contrats. D'autres marchands mêlent artistes sous contrat et expositions temporaires d'artistes non contractuels. Berthe Weill prend, quant à elle, les œuvres en dépôt dans sa galerie, n'ayant pas les moyens de faire signer des contrats d'exclusivité aux artistes avec lesquels elle travaille.

³⁰¹ Gee, 1981, *op. cit.* p. 39.

³⁰² Ces chiffres sont issus des listes d'expositions données en annexes de cette thèse, au volume II, établis d'après les catalogues d'expositions, les revues publiées par chaque galerie et les correspondances des galeristes.

Ce nouveau statut du galeriste à Paris va de pair avec une spécialisation dans un ou plusieurs types d'art représentés. Le temps des marchands brocanteurs, des marchands de tableaux et d'objets trouvés est révolu, tout comme celui de l'amateurisme. Ainsi, l'*Annuaire de la curiosité et des beaux-arts* listait 130 marchands d'art en France en 1911, pour 200 en 1930, dont plus de la moitié étaient des marchands d'art contemporain³⁰³. Selon André Salmon, la multiplication des marchands d'art ne saurait exister sans la multiplication des artistes qui s'opère dans l'entre-deux-guerres : « chaque jour un peu plus de nouvelle peinture est mise au jour (...) chaque jour nous voyons également surgir un nouveau marchand de tableau³⁰⁴ ». L'intérêt pour le marché de l'art contemporain à Paris se développe autour de deux périodes marquantes, 1919-1922 et 1925-1930, pendant lesquelles sont publiées toutes les revues d'art du corpus de cette thèse. Ce constat est confirmé par le critique Louis Vauxcelles en 1926, lorsque celui-ci affirme qu' : « il est à présumer que la profession de marchand de tableaux est assez lucrative puisqu'on nous annonce l'ouverture d'une demi-douzaine de galeries, sur l'une et l'autre rive³⁰⁵ ». Ce développement sans précédent du marché de l'art contemporain à Paris est pleinement consacré par ces revues de galeries, qui sont toutes, sans exception, publiées par des galeries d'art moderne. Elles participent à cette hyperspécialisation du marché de l'art, en imposant leurs éditeurs comme des galeristes influents, qui font et défont les carrières d'artistes, en définissant les cotes et en orientant le regard des collectionneurs. Ces galeristes se nomment Léonce Rosenberg, les Bernheim-Jeune, Berthe Weill, Paul Guillaume ou encore Alfred Daber et Max Berger. Tous les galeristes éditeurs de revues possèdent leurs galeries sur la Rive droite de Paris, à l'exception d'Alfred Daber et Max Berger, éditeurs de la revue *Les Arts plastiques*, dont la galerie est située Rive gauche, au 28 de la rue Vavin, au cœur du quartier Vavin-Raspail. Ce constat s'explique en grande partie par les finances plus confortables des galeries de la Rive droite, la galerie Berthe Weill faisant une fois de plus exception. Pourtant, alors que l'on observe à Paris une nouvelle définition de la topographie des galeries, l'art moderne passe pour être mieux représenté et défendu sur la Rive gauche, où se multiplient les galeries aventureuses, prêtes à se lancer dans l'aventure de l'art moderne.

³⁰³ *Ibidem*, chapitre III.

³⁰⁴ André Salmon, *L'Europe nouvelle*, 19 septembre 1920, n° 34, p. 1359.

³⁰⁵ Louis Vauxcelles, *Le Carnet de la semaine*, 24 janvier 1926.

Un lien est alors établi par l'historien d'art Malcom Gee entre la multiplication des galeries et la délocalisation de l'épicentre du marché de l'art parisien. Au XIX^e siècle, les quartiers où se regroupent les galeries sont la Madeleine, Trinité et le faubourg Montmartre. Au début des années 1920, on observe le développement de nouveaux centres du commerce de l'art moderne, centrés autour de la rue La Boétie :

Nous sommes loin ici de l'accueil bon enfant de la rue de Seine et du confort très moderne mais un peu fantaisiste de Montparnasse. L'atmosphère de la rue la Boétie est différente : moins intime et plus solennelle, un peu compassée, un peu hautaine. Des vendeuses charmantes, mais trop stylées, une armée de secrétaires et de comptables... Le patron habite une tour d'ivoire, protégée par des bureaux et des salons.³⁰⁶

En 1918, le galeriste Paul Guillaume s'installe au 108 rue Faubourg Saint-Honoré, puis migre en 1923 au 59 rue de la Boétie, rejoignant ainsi le cœur du marché de l'art moderne parisien. Dans ce quartier, la galerie Bernheim-Jeune fait figure d'institution, installée depuis 1906 au 25 rue de la Madeleine et 1 rue Richepanse, puis à partir de 1925 au 83, rue du Faubourg Saint-Honoré. La galerie de l'Effort moderne de Léonce Rosenberg est située au 19 rue de La Baume, dans une rue parallèle à celle de la rue La Boétie. La galerie Paul Rosenberg constitue l'épicentre de ce quartier, située au 21 rue de la Boétie. Ce tissu urbain très resserré est encore densifié par de nombreuses galeries d'art moderne, dont la galerie Georges Petit³⁰⁷, localisée au 8 rue de Sèze. La rue Laffitte et la rue Le Peletier, dans une moindre mesure, sont traditionnellement les rues privilégiées des marchands de tableaux. La proximité de l'Hôtel des ventes Drouot est un atout indéniable pour ces galeries, qui peuvent ainsi enrichir leur stock en achetant des œuvres en ventes publiques sans quitter leur quartier. Berthe Weill s'installe, quant à elle, au 50 rue Taitbout en 1917, avant d'emménager au 46 rue Laffite en 1920. Les galeries de cette Rive droite se démarquent par les importants moyens financiers de leurs galeristes, visibles par les locaux mis à la disposition des collectionneurs, par les contrats fixés avec les artistes et surtout, par la politique de communication mise en

³⁰⁶ Fage, 1930, *op. cit.* p. 130.

³⁰⁷ La galerie Georges Petit, dirigée dans les années 1920 par le galeriste éponyme, est rachetée en 1929 par les Bernheim-Jeune et le marchand Etienne Bignou, avant de fermer ses portes en 1933. Petit se spécialisa dans la vente d'œuvres impressionnistes, puis à sa mort, la galerie fut à l'origine de grandes expositions consacrées à Henri Matisse et Pablo Picasso. Celle consacrée à Picasso en 1932 présentait plus de 230 peintures, sculptures et gravures.

place pour faire la promotion de la galerie, dont la revue est le plus perfectionné. En parallèle du développement des nouveaux quartiers du commerce de l'art de la Rive droite, on observe l'implantation de petites galeries sur la Rive gauche, groupées autour de la rue de Seine. En 1913, lorsqu'André Billy décrit la rue de Seine dans *Les Soirées de Paris*³⁰⁸, il note la présence d'une seule galerie d'art, celle de Charles Vildrac. Presque vingt ans plus tard, André Fage en compte plus de trente en 1930 dans cette même rue et celles attenantes³⁰⁹. Le collectionneur André Fage note à leur propos dans son journal : « Les galeries sont ici d'apparence modeste. Pas de grooms galonnés à la porte comme devant celles du Faubourg Saint-Honoré. On y entre comme chez soi, comme dans une chambre d'ami³¹⁰ ». Le quartier de Montparnasse se développe également, avec les galeries Vavin-Raspail, Jeanne Bucher, la Galerie d'art de Montparnasse ou encore la Galerie de Sèvres.

Cette répartition des galeries d'art parisiennes définit deux microcosmes différents de l'art moderne. Le critique Louis Vauxcelles explique la répartition des artistes dans les galeries de la manière suivante : « Les peintres débutent à Montparnasse soit dans les cafés, soit chez les divers bohèmes exotiques, vendeurs en appartements [...] après un stage d'un an aux petites boutiques achalandées de la Rive gauche, ils traversent les ponts pour s'installer chez les magnats de la rue la Boétie, où ils atteignent les gros prix³¹¹ ». Les galeries de la Rive gauche jouent donc le rôle de propulseur des artistes, qui se tournent, une fois les premiers succès confirmés, vers des galeries plus installées, aux moyens beaucoup plus grands, qui pourront leur permettre de vendre davantage en France, en Europe, et aux États-Unis. Ces galeries offrent également aux artistes des supports promotionnels, comme la revue de galerie, qui leur permettent une visibilité accrue. Le premier groupe de galeries, situé sur la Rive gauche, révèle ainsi une spécialisation moins forte que le second groupe, situé sur la Rive droite. En effet, les galeristes plus modestes de la Rive gauche proposent pour la plupart des accrochages plus hétéroclites, où tous les courants de la peinture contemporaine sont représentés. La galerie Jeanne Bucher, fondée en 1925 par Jeanne Bucher rue du Cherche-Midi, se situe dès son origine dans un climat d'avant-garde au sens large du terme, en exposant de nombreux

³⁰⁸ André Billy, « Tableau de la rue de Seine », *Les Soirées de Paris*, n° 15, 1913, p. 107.

³⁰⁹ Fage, 1930, *op. cit.*, p. 119-122.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 118.

³¹¹ Louis Vauxcelles, *Le Carnet de la semaine*, 31 janvier 1926.

peintres sans distinction de styles ou de courants artistiques : Arp, Braque, Campigli, De Chirico, Ernst, Giacometti, Gris, Kandinsky, Klee, Lapicque, Laurens, Léger, Lipchitz, Masson, Mirò, Mondrian, Picabia, Picasso, Tanguy ou encore Torres-Garcia accrochent ainsi leurs œuvres sur les cimaises de la galerie. À l'inverse, des orientations artistiques nettement plus marquées apparaissent dans les galeries de la Rive droite, qui s'observent à la lecture des revues publiées par certaines galeries. D'autres galeristes font le choix de concentrer toute leur activité, à un moment donné de leur carrière ou sur une période plus longue, à un courant artistique précis. Il en est ainsi pour Kahnweiler et Rosenberg, qui représentent dans leurs galeries les peintres cubistes. Leurs publications, ouvrages et revues, s'évertuent à défendre uniquement cette esthétique, avec parfois des incursions passagères vers les dérivés du cubisme, comme le néoplasticisme, auquel s'intéresse tout particulièrement Rosenberg. Le *Bulletin de l'Effort moderne* est ainsi un instrument éditorial mis au service de cette spécialisation de la galerie de Rosenberg, qui soutient et renforce ce positionnement par ses critiques d'art. La galerie Bernheim-Jeune revendique un positionnement autre, en représentant les artistes impressionnistes et post-impressionnistes. Les critiques d'art du *Bulletin de la vie artistique* reflètent majoritairement ce choix lié à l'histoire de la galerie, qui s'est orientée dès les années 1860 vers les peintres de Barbizon, puis vers les impressionnistes dans les années 1870³¹². Les choix d'accrochage de la galerie Paul Guillaume illustrent quant à eux un double positionnement esthétique, axé sur la vente d'« art nègre³¹³ » et de peinture moderne, avec une prédilection pour les peintres dits du groupe de Montparnasse (Modigliani, Soutine, Pascin). La défense du cubisme, bien que revendiquée par le galeriste, n'est pas centrale dans sa politique d'expositions³¹⁴, puisqu'aucune exposition n'est consacrée au cubisme pendant les années d'ouverture de la galerie³¹⁵. Sa revue, *Les Arts à Paris*, suit entièrement cette double orientation,

³¹² Alexandre Bernheim (1839-1915) se lie d'amitié avec Delacroix, Corot et Gustave Courbet. Courbet l'incite à partir pour Paris. Il s'installe au 8 rue Laffitte en 1863, présentant les peintres de l'école de Barbizon, et à partir de 1874, les impressionnistes. En 1901, aidé de ses deux fils, Josse (1870-1941) et Gaston (1870-1953), le galeriste organise et présente la plus grande et plus importante exposition de Vincent Van Gogh. En 1906, la galerie Bernheim-Jeune s'installe au 25, boulevard de la Madeleine. Josse et Gaston Bernheim exposent, entre autres, Cézanne, Claude Monet, Renoir, Bonnard, Vuillard, Cross, Seurat, Van Dongen, Matisse, le Douanier Rousseau, Raoul Dufy, Vlaminck, Modigliani, Utrillo.

³¹³ Le terme d'« art nègre » est donné par Paul Guillaume lui-même lors de l'exposition *Art nègre chez Paul Guillaume* avec Derain et Modigliani, Kisling, Matisse, Picasso, Ortiz de Zarate à l'Association Lyre et Palettes au 6 rue Huygens, XVI^e arrondissement, du 19 novembre au 5 décembre 1916.

³¹⁴ Paul Guillaume fait publier plusieurs articles sur le cubisme dans sa revue *Les Arts à Paris*, dont un extrait du *Cubisme* de Maurice Raynal au numéro 13 de juin 1927, p. 5-8.

³¹⁵ Une exposition est cependant consacrée à Pablo Picasso à la galerie Paul Guillaume du 23 janvier au 15 février 1918, mais le peintre partage l'affiche avec Henri Matisse.

en proposant à la fois des essais sur l'art nègre (« Une nouvelle esthétique de l'art nègre³¹⁶ » de Paul Guillaume ; « Comment s'est développé le goût pour l'art africain³¹⁷ » de Thomas Munro et Paul Guillaume ; « Arts océaniens³¹⁸ » d'Adolphe Basler) et sur la peinture moderne parisienne (« Soutine³¹⁹ » par le Docteur Barnes ; « Modigliani, créateur de l'archétype féminin³²⁰ » de Paul Guillaume).

Les galeries éditrices de revues renouvellent la définition du marché de l'art moderne à Paris dans l'après-guerre. Par leurs positionnements stratégiques et géographiques, elles prennent part à un dynamisme global, qui tend à relancer le commerce de l'art moderne en développant de nouveaux supports de communication et des politiques d'exposition plus rigoureuses et attractives. Elles comptent parmi les plus galeries les plus dynamiques et influentes de la période, s'affirmant dans le panorama parisien par leurs propositions audacieuses pour professionnaliser leur activité et donner une ligne directrice spécifique.

³¹⁶ Paul Guillaume, « Une nouvelle esthétique de l'art nègre », *Les Arts à Paris*, n° 4, 15 mai 1919, p. 1-3.

³¹⁷ Thomas Munro et Paul Guillaume, « Comment s'est développé le goût pour l'art africain », *Les Arts à Paris*, n° 11, octobre 1925, p. 10-11.

³¹⁸ Adolphe Basler, « Arts océaniens », *Les Arts à Paris*, n° 16, janvier 1929, p. 19-22.

³¹⁹ Docteur Barnes, « Soutine », *Les Arts à Paris*, n° 10, novembre 1924, p. 6-8.

³²⁰ Paul Guillaume, « Modigliani, créateur de l'archétype féminin », *Les Arts à Paris*, n° 21, juin 1935, p. 10-11.

- b. Les collectionneurs et acheteurs d'art moderne liés aux revues de galeries : les portraits de collectionneurs du *Bulletin de la vie artistique*

Dans l'immédiat après-guerre et jusque dans les années 1919-1920, le marché de l'art parisien souffre d'un très fort ralentissement. Le climat économique n'est guère favorable aux achats compulsifs, les collectionneurs d'art moderne se faisant prudents et parcimonieux dans leurs achats. Une lettre de Rosenberg à Picasso datée du 8 septembre 1920 témoigne du malaise ambiant qui règne alors chez les négociants d'art moderne : « La saison ne commence pas brillamment, tout le monde est pessimiste concernant la situation économique mondiale et tout le monde parle des mauvaises affaires dans le domaine de l'industrie, qui ont des répercussions sur les œuvres d'art-elles se vendent vraiment à des prix fous. Il faut espérer que tout cela revienne à une situation plus stable.³²¹ » De même, René Gimpel, dans son *Journal d'un collectionneur*, dresse un portrait sombre des années 1918-1920, insistant sur la dévaluation quotidienne du franc et sur la dette de guerre faramineuse, qui ne font qu'accroître le coût de la vie jour après jour³²². Selon le peintre André Lhote, cette situation de crise persiste jusqu'en novembre 1921, puisqu'il exprime ses inquiétudes dans une lettre à son mécène Gabriel Frizeau, datée du 11 novembre 1921³²³ : « maintenant les collectionneurs n'achètent plus rien ». La situation économique s'améliore dès 1922-1923, ce qui profite au marché de l'art même si la situation demeure encore instable. Durant les années 1924-1925, l'inflation fait des ravages, le franc connaissant des hausses et des baisses saisissantes³²⁴.

Les collectionneurs d'art moderne de l'entre-deux-guerres, tout comme les marchands, doivent donc affronter une situation économique particulièrement instable, qui les oblige à rationaliser leurs achats. Il faut ici rappeler, que bien souvent, marchand et collectionneur ne font qu'un, puisque ceux qui vendent des œuvres les collectionnent également, par stratégie commerciale ou par plaisir. Ce constat est renforcé par Paul Guillaume dans *Les Arts à Paris*, qui souhaite abolir définitivement la frontière traditionnellement établie entre les deux corporations :

³²¹ Gee, 1981, *op. cit.*, p. 10-11.

³²² Gimpel, 1930, *op. cit.*, p.121.

³²³ Lettre d'André Lothe à Gabriel Frizeau, 11 novembre 1921, Getty Center for the Humanities.

³²⁴ Claude Fohlen, *La France de l'entre-deux-guerres, 1917-1939*, Paris, Casterman, 1966, p. 50-72.

« Nul n'est plus assez naïf, assez mal informé ou assez hypocrite pour maintenir la démarcation entre le marchand et l'amateur. Les seules collections sérieuses d'aujourd'hui, c'est-à-dire qui ne sont pas à vendre, sont encore celles de quelques grands marchands³²⁵ »

Malgré ce contexte peu favorable aux investissements, un engouement international sans précédent pour l'art moderne parisien se fait sentir, dynamisé par des galeries audacieuses et des mouvements d'avant-gardes combatifs. Le nombre de collectionneurs d'art moderne en Europe et aux États-Unis est en constante augmentation dans les années 1920, et cela grâce à l'orientation nouvelle d'anciens collectionneurs de peinture ancienne : « Le cercle des collectionneurs potentiels de peinture moderne est-il encore étroit dans les années 1920, et s'il tend à s'élargir, c'est plutôt à de riches amateurs, qui auparavant, s'intéressaient essentiellement aux maîtres anciens.³²⁶ »

Cet engouement va de pair avec un autre phénomène, lié à l'image du collectionneur dans les milieux artistiques. En ces temps difficiles, alors que le galeriste est encore bien souvent fustigé, le collectionneur représente un véritable salut pour les artistes, qui lui doivent de pouvoir continuer à créer et à vivre. Être collectionneur, devient une forme d'affirmation humaniste, dans la tradition de l'ancestral patron des arts. Le collectionneur d'art moderne acquiert certes des œuvres, mais fait aussi acte de mécénat en soutenant les artistes, comme le font alors les Américains Barnes et Quinn. Une popularité nouvelle découle de cet investissement professionnel et humain, qui suscite une véritable ferveur auprès des artistes, galeristes, critiques et éditeurs. La presse artistique s'intéresse comme jamais aux collectionneurs, en leur consacrant de très nombreux articles et interviews. Un véritable culte se construit autour de la figure du collectionneur et de son mode de vie, les portraits publiés dans la presse entretenant une image idéalisée où se côtoient culture et réussite financière. Les collectionneurs d'art moderne incarnent dès lors brillamment les rêves de succès, de gloire et de réussite financière de toute une population malmenée par quatre années de guerre. La fascination des lecteurs pour ces hommes est indéfectiblement

³²⁵ Paul Guillaume, *Les Arts à Paris*, n° 16, 1929, encart non paginé.

³²⁶ Accominotti, 2008, *op. cit.*, p. 187.

liée à cette réussite, qui fait briller les yeux de tous ceux qui sont frappés de plein fouet par une économie d'après-guerre instable, où les grands profits se font rares. L'ascension d'un nouveau genre de collectionneurs dans ces années 1920, constitué d'industriels et de grands entrepreneurs, participe à l'élaboration de cette popularité. Ces nouveaux collectionneurs, dont les premiers exemples sont apparus au tournant des années 1870 avec la révolution industrielle, sont d'autant plus soumis aux impératifs de l'industrie qu'ils en tirent leur fortune. Ce constat est valable pour les collectionneurs français, mais s'avère encore plus marqué aux États-Unis : l'apparition de ce nouveau type de collectionneur coïncide avec l'émergence de l'entreprise moderne et le développement du chemin de fer. La plupart des collectionneurs de la fin du XIX^e siècle et du premier quart du XX^e siècle sont ainsi bien souvent des industriels, des financiers ou des négociants dont la fortune est étroitement liée à l'industrie ferroviaire. Parmi ces grands collectionneurs américains, qui achètent notamment à Paris, citons W. H. Vanderbilt, Jay Gould, John Pierpont Morgan ou encore W. W. Aspinwall.

On observe également un intérêt accru de la part des collectionneurs américains pour l'art moderne parisien, permettant aux marchands français de trouver de nouveaux acquéreurs. Ainsi, dès 1910, la stratégie de Kahnweiler consiste à attirer les collectionneurs américains, et à aller au-delà du Salon tenu par Gertrude Stein pour obtenir une visibilité internationale, en multipliant les contacts³²⁷. La clientèle américaine est devenue, depuis l'*Armory Show* de 1913, une cible incontournable et essentielle pour les marchands d'art moderne, puisque John Quinn, Chester Dall, Albert C. Barnes, la famille Cone ou encore John Spaulding peuvent se permettre d'acheter régulièrement des œuvres à Paris, en souffrant bien moins de la situation économique française que leurs confrères français. La nature même des activités professionnelles de ces collectionneurs fait naître deux phénomènes fondamentaux dans le développement du marché de l'art parisien : « l'internationalisation du marché et l'importance croissante des capitaux engagés.³²⁸ » Les collectionneurs d'art moderne de la période sont majoritairement américains (Barnes, Quinn) et russes (Chtchoukine et Morosov), mais parfois japonais (Kojiro Matsuka, le baron

³²⁷ Assouline, 1988, *op. cit.*, p. 153 : « En 1910, vue des États-Unis, c'est à Paris qu'il faut être. Là, se joue le destin de la nouvelle peinture. »

³²⁸ *Ibidem*, p. 73.

Fukushima), et optent pour des investissements plus rares mais qui représentent des sommes conséquentes. La stratégie d'achat de ces collectionneurs est de réaliser des achats ponctuels mais savamment choisis, en investissant dans des valeurs sûres plutôt que dans les oeuvres de jeunes peintres encore peu représentés.

Les revues de galeries d'art de l'entre-deux-guerres développent une réflexion des plus complètes sur les profils de ces collectionneurs et sur leurs stratégies d'achat. Elles placent au cœur de leurs publications des reportages ou interviews, destinés à faire comprendre le statut de collectionneur dans les milieux de l'art parisien et internationaux. La relation particulière qui se tisse entre les galeristes-éditeurs (qui sont bien souvent eux-mêmes collectionneurs³²⁹), et les collectionneurs d'art moderne est au fondement de cette analyse récurrente. De nombreux portraits leur sont consacrés, dont ceux publiés par le *Bulletin de la vie artistique*, dans une rubrique intitulée « Les grands collectionneurs ». Cette série de portraits de grands collectionneurs d'art, voulue par Josse et Gaston Bernheim [fig. 34 et 34 bis], témoigne de l'importance prise par ces figures publiques dans les mondes de l'art et les cercles mondains de l'après-guerre, de l'engouement que suscitent leurs personnalités et réussites professionnelles. Félix Fénéon [fig. 35 et 36] dirige cette rubrique, offrant au lecteur de savoureuses rencontres avec les collectionneurs d'art moderne³³⁰ : Isaac de Camondo au numéro 9, Paul Durand-Ruel au numéro 10, Ivan Morosov au numéro 12, Guillaume Froehner au numéro 13, Camille Groult au numéro 14, Henry-René d'Allemagne au numéro 15 ou encore Sa Majesté Tembinok au numéro 16. Cet exercice de portraits de grands collectionneurs n'est pas une première, la revue *Les Arts*³³¹ en publie depuis 1905. Cependant, la liberté de ton et la désinvolture de la narration, propres à Fénéon, transcendent l'exercice. Ces portraits, qui recherchent à la fois une précision factuelle et une finesse psychologique, s'attachent à restituer l'histoire familiale du collectionneur, la formation de son goût et la constitution de sa collection. Un savant équilibre naît entre la compréhension de la personnalité du galeriste et l'analyse de sa politique

³²⁹ Paul Guillaume collectionne les arts primitifs et l'art moderne, sa collection est léguée après sa mort par sa veuve au musée de l'Orangerie à Paris ; Léonce Rosenberg collectionne quant à lui les peintures cubistes, avec une préférence pour les œuvres de Picasso et Giorgio de Chirico, qui réalise les décorations murales de l'hôtel particulier du galeriste en 1929 ; les frères Bernheim collectionnent les maîtres impressionnistes.

³³⁰ Les portraits de collectionneurs du *Bulletin de la vie artistique* sont, en grande partie, consacrés à des collectionneurs d'art moderne, bien que certains soient dédiés à des collectionneurs d'arts décoratifs ou d'art ancien.

³³¹ *Les Arts, revue mensuelle des musées, collections et expositions*, Paris, Manzi, Joyant & Cie, 1902-1920.

d'acquisition, dans un style enlevé, laissant une grande place aux traits d'esprit de Fénéon. Les passages narratifs écrits par l'écrivain, qui donnent une note plus romancée au portrait, sont mêlés à des fragments d'interviews. L'habileté de la plume de Fénéon prend toute sa mesure dans le portrait d'Ivan Morosov, dont il décrit ainsi les visites à Paris :

Et, à peine hors du train, il s'installait dans les fauteuils des boutiques d'art, lesquels sont bas et profonds afin que l'amateur renonce à se relever cependant que passent devant lui des toiles dont la succession s'enchaîne comme les épisodes d'un film. Le soir, M. Morosoff, regardeur singulièrement attentif, était trop fatigué pour aller même au théâtre. Après des jours de ce régime, il repartait pour Moscou n'ayant vu que des tableaux ; il en emportait quelques-uns, pièces de choix. En 1913, sa collection avait un renom universel.³³²

Les talents de Fénéon s'illustrent également dans sa rhétorique, sa manière si personnelle d'interroger les collectionneurs, maniant avec dextérité la curiosité et l'affabilité, ce qui semble instaurer un véritable climat de confiance entre le journaliste et les personnes interviewées. Les réponses du collectionneur Paul-Durand Ruel³³³ reflètent parfaitement cet état d'esprit communicant et ouvert dont font preuve les collectionneurs, qui se prêtent, semble-t-il, avec bonheur à l'exercice :

Du reste, les amateurs étaient en petit nombre, et rares les marchands. Pour un trafic si peu lucratif, il n'y avait à Paris, outre la nôtre, que trois maisons : Alphonse Giroux, boulevard de la Madeleine ; Susse, place de la Bourse ; Biraut, rue de Cléry. Encore la peinture n'avait-elle chez eux qu'une place sacrifiée : le premier exhibait surtout bibelots de luxe, objets pour étrennes ; le second était fondeur ; le troisième fabricant de châssis et de chevalets. Si on vendait peu de tableaux, on en louait pas mal. On les louait cinq francs par mois, dix francs, davantage quand il s'agissait d'un artiste en vogue... En ces temps lointains, les gens de ma profession n'avaient pas des vendeurs, des archivistes, des caissiers, des scribes. Ils tenaient leur boutique ouverte de sept heures du matin à dix heures et demie ou onze heures du soir, et leur seul collaborateur, le garçon de magasin, se jugeait convenablement rétribué quand, à la fin de chaque journée de travail, on lui mettait trois francs dans la main.³³⁴

Ce type de portraits de collectionneurs, récurrent dans le *Bulletin de la vie artistique*, offre une incursion inattendue et pertinente dans l'intimité de ces amateurs d'art. Il permet d'analyser chaque profil psychologique et chaque expérience de la collection, en mettant en perspective des hommes venus de pays, à l'éducation et à l'héritage familial différents. Il en résulte une galerie de portraits multiples, dont les différences

³³² Félix Fénéon, « Les grands collectionneurs : Ivan Morosoff », *Bulletin de la vie artistique*, n° 12, mai 1920, p. 326.

³³³ Félix Fénéon, « Les grand collectionneurs : Paul Durand-Ruel », *Bulletin de la vie artistique*, n° 10, avril 1920, p. 264.

³³⁴ *Ibidem*.

d'un collectionneur à l'autre sont aussi nombreuses que les ressemblances. Ils sont nés en France, en Russie, en Amérique ou en Belgique... Certains ont reçu une éducation soutenue, d'autres pas ; certains ont commencé par collectionner l'art ancien avant de s'intéresser à l'art moderne, alors que d'autres se sont orientés instinctivement vers l'art moderne ; certains achètent pour spéculer et revendent dès que la cote de l'artiste a suffisamment augmenté, tandis que d'autres achètent davantage au coup de cœur, se souciant peu de la plus value de l'œuvre ; certains sont de véritables accumulateurs d'œuvres, d'autres raréfient leurs achats pour ne conserver qu'un petit nombre d'œuvres significatives... De cette diversité de profils, qui ne permet pas de dresser un portrait général du collectionneur d'art moderne de l'entre-deux-guerres, naît cependant un panorama détaillé des collectionneurs internationaux, qui permet de comprendre les actions de chacun sur le marché de l'art contemporain. Ce sont, pour la plupart, des lecteurs du *Bulletin de la vie artistique*, comme le montrent leur connaissance de la galerie Bernheim et des articles publiés. Cet exercice semble avoir eu un écho significatif sur les entretiens de collectionneurs et de marchands publiés par Tériade dans les *Feuilles volantes*, en supplément aux *Cahiers d'art*, qui constituent de véritables portraits psychologiques et introspectifs par leurs questionnements savamment élaborés. L'entretien donné par Paul Guillaume au premier supplément³³⁵ s'inscrit dans cette lignée de textes, affirmant une orientation littéraire, où le dialogue entre l'éditeur et la personnalité interviewée devient matière à une biographie romancée avec talent.

Ces portraits de collectionneurs, qui offrent donc un éclairage à la fois professionnel et intimiste sur ces hommes de l'art, sont complétés par des articles analysant les collections d'art françaises et européennes. Souvent regroupés sous la rubrique « Curiosité » du *Bulletin de la vie artistique*, ces articles se concentrent sur les œuvres qui composent une collection en particulier, et non plus sur la personne du collectionneur. Ils sont publiés dans la plupart des cas au moment de la vente de cette collection aux enchères, ce qui permet au *Bulletin* de suivre au plus près l'actualité du marché de l'art moderne. Un article³³⁶, consacré à la collection de l'américain John Quinn (1870-1924), écrit par Forbes Watson, est ainsi publié à l'occasion de la

³³⁵ Tériade, « Entretien avec Paul Guillaume », *Feuilles volantes* n° 1, supplément à la revue *Cahier d'art*, 1927, p. 6-8.

³³⁶ M. Forbes Watson, « La collection John Quinn », *Bulletin de la vie artistique*, n° 23, 7^e année, février 1926, p. 56-58.

réalisation de son testament, qui prévoit la donation du *Cirque*³³⁷ (1891) de Georges Seurat (1859-1891) au musée du Louvre. L'auteur, conformément à la volonté des Bernheim, retrace la constitution de la collection Quinn, en témoignant de son engagement pour l'art moderne. L'accent est mis sur ses choix esthétiques rejoignant la modernité tant défendue par la galerie Bernheim (Seurat, Signac) et sur les étapes importantes de la constitution de sa collection, sans que le lecteur puisse en apprendre davantage sur la personnalité ou la vie privée du collectionneur. C'est également le propos de *L'esprit d'une collection*³³⁸ écrit par Albert Sarraut pour valoriser la collection Paul Guillaume dans *Les Arts à Paris*, critiquée fortement pour son manque de cohésion par ses détracteurs. Sarraut prend la défense de Guillaume contre les attaques de Waldemar George, en colère contre son ancien associé, qui, dans une étude consacrée à sa collection le qualifie de « mage et thaumaturge », « ennemi [...] de la civilisation mécanique de l'Occident, de l'esthétique classique et du rationalisme, insurgé contre la décrépitude de notre civilisation et de notre décadence latine ». Pour Waldemar George, la collection du galeriste serait le reflet de ce « malaise, de ce pessimisme, de cet esprit gothique, qui, ont donné naissance depuis un quart de siècle aux œuvres les plus viriles de notre siècle. » Sarraut décrypte alors les mécanismes de constitution de cette collection, pour contrer l'analyse de Waldemar George. Paul Guillaume a pensé et composé avec soin sa sélection d'œuvres d'art, dans une perspective de représentation de l'art moderne et des arts nègres. Loin de l'accumulation sans intérêt d'œuvres ou du collectionnisme aigu, Guillaume choisirait méticuleusement ses œuvres d'art pour constituer une somme de connaissances, certes subjectives, sur l'art moderne, qui pourrait servir de sujets d'étude aux générations futures. La collection reflète donc « la résolution d'un lucide arbitraire [...] Les tableaux qui la composent unissent leurs disparités dans la communion d'un témoignage qui proclame un acte de foi, une croyance, une lutte et une victoire. [...] [Cette collection] raconte au public, qui ne s'en doute pas, ses cruels débuts, ses combats, ses ressaisissements. »³³⁹

³³⁷ *Le cirque* (1891), huile sur toile, 186 x 152 cm, de Georges Seurat, est à présent conservée au musée d'Orsay à Paris sous le numéro d'inventaire RF 251. 1927, attribuée au musée du Louvre, Paris (entrée matérielle en 1926), de 1929 à 1939, au musée du Luxembourg, Paris, puis de 1939 à 1947, au musée national d'Art moderne, Paris ; de 1947 à 1977, au musée du Louvre, à la galerie du Jeu de Paume, Paris et enfin, en 1977, la toile est affectée au musée d'Orsay, Paris.

³³⁸ Albert Sarraut, « L'esprit d'une collection », *Les Arts à Paris*, n° 20, novembre 1933, p. 15-17.

³³⁹ *Ibidem*.

Cette ambition n'est pas sans rappeler celle du Docteur Barnes, dont les objectifs influencent considérablement l'approche de Guillaume. D'autres analyses, plus globales, jalonnent également la revue *Les Arts à Paris*, Paul Guillaume donnant la parole aux collectionneurs étrangers pour qu'ils puissent exprimer leur vision de la collection et leur manière propre de la constituer. Ainsi « *Letter from London* ³⁴⁰ » donne la parole à R. H. Wilenski, qui propose une réflexion sur le statut du collectionneur et ses différences d'un pays à l'autre. Il dresse un portrait général du collectionneur anglais, qui collectionnerait par goût, et non pas pour investir ou placer son argent.

Ces incursions faites par les revues de galeries dans le microcosme des collectionneurs constituent pour la plupart des éloges non dissimulés. Cependant, les propos de la galeriste Berthe Weill détonnent dans cette galerie de portraits policés. Bien loin de se conformer à cette image archétypale du collectionneur-esthète, du collectionneur-gentleman et du collectionneur-donateur, Weill livre à ses lecteurs une analyse beaucoup plus critique, fondée sur son expérience personnelle et son interprétation de cette véritable mythologie du collectionneur. Galeriste plus modeste que ses consorts masculins, elle développe un rapport tout différent à ces négociateurs qui ont toute puissance sur le marché de l'art par leurs choix et positionnements. Sans doute influencée par ses difficultés financières et par le succès relatif de ses expositions, Weill juge avec sévérité les collectionneurs, qui représentent pour elle à la fois une affirmation du capitalisme et un exemple de la misogynie d'une société française encore dominée par un modèle bourgeois séculaire. Cette révolte à leur encontre est à l'origine de plusieurs pamphlets et critiques ouvertes publiés dans son *Bulletin*. Au numéro 15, dédié à l'exposition de la Fleur organisée du 20 décembre 1924 au 6 janvier 1925 à la galerie, Weill fustige cette caste, selon elle trop protégée par les galeristes ayant peur de faire faillite. Elle critique sans vergogne les collectionneurs d'art moderne qui foulent le pas de sa porte, qu'elle juge sans discernement et s'enrichissant par des pratiques peu déontologiques. Elle dénonce ainsi les achats groupés et la spéculation abusive ayant pour objet de faire ou défaire la cote d'un artiste, pratiques particulièrement appréciées de cette « catégorie de marchands en chambre » :

³⁴⁰ R. H. Wilenski, « *Letter from London* », *Les Arts à Paris*, n° 17 mai 1930, p. 38-40.

Méfions nous des hautes cotes : que les manières de la bande noire, qui fait la hausse ou la baisse selon les besoins de sa propre cause ou souvent pour assouvir une petite vengeance personnelle, n'aient plus aucun effet sur nous, le commerce au grand jour ; la montée lente et progressive d'un artiste intéressant est notre seule raison d'être, la plus saine. C'est pour les galeries débutantes auxquelles nous souhaitons la bienvenue que nous crions 'casse-cou'. Quant à la catégorie des artistes, ou soi-disant tels, plus marchands que les pires, il les faut fuir comme la peste.³⁴¹

Ainsi, Weill dénonce le « tripatouillateur de l'Hôtel des Ventes ; celui qui a pu se monter une collection importante sur ses gains quotidiens à l'hôtel au moyen de la révision ; plusieurs s'adonnent à ce petit jeu, c'est la bande noire.³⁴² »

Le rapport complexe entretenu par Weill avec les collectionneurs, dont l'origine est à rechercher dans l'affirmation d'une supériorité intellectuelle et financière du sexe masculin, trouve son expression la plus explicite dans une série de brefs articles intitulée « Ces messieurs³⁴³ ». La galeriste y fait le récit des multiples visites de collectionneurs dans son antre, raillant paroles et gestuelle empruntée de la gente masculine au sein de la galerie. La critique des collectionneurs par Weill est donc davantage une critique liée au sexe masculin des collectionneurs qu'une critique de la profession en elle-même. Le féminisme patenté de la galeriste, développé par des critiques acides et par un cynisme à toute épreuve, détourne la critique d'une profession pour fustiger un statut social masculin qui lui fait défaut et qu'un manque de reconnaissance lui fait sans doute envier. Son apport à la connaissance globale des collectionneurs d'art moderne de l'entre-deux-guerres nuance leur popularité et offre aux lecteurs l'interprétation féminine d'un marché de l'art résolument masculin. Sa dénonciation des pratiques peu déontologiques du milieu demeure une avancée significative pour assainir ce marché de l'art moderne, qu'elle est la seule à oser formuler parmi tous les galeristes-éditeurs.

Ses écrits participent cependant, au même titre que les autres articles consacrés aux collectionneurs, à l'augmentation de leur visibilité sur la scène artistique. L'abondante littérature consacrée aux collectionneurs, sans doute renforcée par des participations à des événements mondains, instaure une véritable

³⁴¹ *Bulletin de la galerie B. Weill*, n° 15, exposition de la Fleur, du 20 décembre 1924 au 16 janvier 1925, non paginé.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Bulletin de la galerie B. Weill*, n° 76, exposition Dagoussia, du 8 au 20 avril 1929, non paginé.

ère du collectionneur, dont les faits et gestes suscitent un intérêt sans précédent. On assiste alors à l'apogée du « mythe héroïque » du collectionneur, dont l'historienne d'art Linda Witheley³⁴⁴ situe les prémices pendant la période impressionniste. Ce mythe du collectionneur mécène, luttant par ses campagnes pour l'acceptation de certains artistes ou certaines œuvres, favorisant leur création par un soutien financier, aurait contribué à l'effondrement du pouvoir de l'État dans ce domaine et offert un développement plus rapide aux artistes des avant-gardes, en améliorant leurs conditions de travail. Cette bataille gagnée sur l'État est une des raisons de cette popularité accrue, les artistes revendiquant l'indépendance de leur création vis-à-vis des institutions depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle. Les collectionneurs leurs offrent en partie cette liberté tant attendue, même si elle n'est qu'illusoire, car si l'artiste échappe aux contraintes de l'État, il est à présent soumis au bon vouloir des collectionneurs... Le collectionneur, à la popularité accrue par les articles publiés dans les revues de galerie, affirme ainsi son nouveau statut d'homme influent, dont les décisions orientent plus que jamais les manifestations de l'art et les milieux de l'art parisiens.

³⁴⁴ Linda Witheley, « Art et commerce en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 65.

- c. Le rôle de la critique d'art dans le *Bulletin de l'Effort moderne* : comment légitimer l'action des galeristes auprès des acheteurs d'art ?

Tandis que les collectionneurs affirment leur nouveau statut dans les milieux artistiques, les critiques d'art de l'entre-deux-guerres jouent quant à eux un rôle déterminant dans le commerce de l'art, en tant que juges et parties des transactions d'art moderne. Le terme de critique d'art, qui s'applique communément à un écrivain, un artiste, un journaliste, ou à toute autre personne ayant une activité critique dans le domaine artistique, devient dès lors omniprésent dans la presse contemporaine. On assiste, comme pour les collectionneurs, à une véritable identification des critiques d'art, qui sortent de l'ombre pour affirmer tout autant leur personne que leurs idées³⁴⁵. La critique se personnifie, pour distinguer clairement la critique d'art et le critique d'art, le sujet d'analyse et celui par qui l'analyse est conduite. Cette distinction, née dans la seconde moitié du XIX^e siècle et affirmée par les critiques de Baudelaire et Balzac³⁴⁶, fait sortir de l'anonymat ces acteurs indispensables des milieux artistiques, qui imposent ou récusent des artistes grâce à leurs plumes. Dans les années 1920, la multiplication des revues d'art, propre à l'effervescence culturelle contemporaine, va de pair avec une multiplication des critiques d'art qui nourrissent leurs pages. Les positionnements esthétiques de ces critiques orientent le goût du public, mais aussi celui des professionnels de l'art, qu'ils soient institutionnels, marchands ou collectionneurs. Ce pouvoir grandissant des critiques, qui contribue à la vente et au succès d'un artiste, est compris par les galeristes, qui emploient ces hommes d'influence pour écrire dans leurs revues. Le critique qui écrit dans une revue de galerie se voit confier la mission de faire l'éloge d'un artiste ou de défendre un courant de peinture spécifique, pour participer à la valorisation de la galerie et de ses artistes. Par ses écrits, il s'inscrit dans une logique de persuasion propre à la galerie qui le publie, servant à la fois d'alibi intellectuel et de faire-valoir commercial. Si ce constat peut paraître abrupt, il n'en demeure pas moins objectif, malgré les relations amicales qui peuvent s'instaurer entre galeristes et critiques. Le galeriste offre au critique l'opportunité de publier ses écrits, mais

³⁴⁵ Cf. Actes du colloque *La critique/le critique*, organisé par Emilienne Baneth-Nouailhetas (Université Rennes II) et Jean-Loup Bourget (ENS), 13 mars 2004.

³⁴⁶ *Ibidem*, *Artistes critiques/objets critiques*, France Jancène-Jaigu, « De quelques peintures remarquées par Charles Baudelaire », 13 mars 2004.

attend en échange que ceux-ci participent à son assise intellectuelle et au développement de ses affaires. Cet échange de bons procédés permet au critique, dans un second temps, d'espérer pouvoir publier ses écrits dans des catalogues d'exposition ou des ouvrages monographiques, supports plus prestigieux qui contribueront à une reconnaissance plus grande de son travail. C'est en outre la stratégie adoptée par les critiques Waldemar Georges et Maurice Raynal.

Cependant, si les critiques se multiplient manifestement dans les revues de galeries, l'impact réel de la revue concernant le développement du marché de l'art demeure toujours difficile à définir. Pour parvenir à évaluer l'incidence de la critique d'art publiée dans les revues de galeries, il faudrait analyser méthodiquement les ventes de chaque galerie d'art éditrice au regard des articles publiés dans ses revues, pour déduire l'impact de certaines critiques sur les visites d'une exposition ou sur les ventes. Cette démarche supposerait que les livres de comptes de ces galeries soient conservés, complets et accessibles, ce qui n'est le cas d'aucune des galeries du corpus. Une grande enquête menée en 1927 par le journal *Paris Midi*, publiée dans les numéros de juillet, août et septembre, s'interroge sur ce point et donne la parole aux artistes et marchands sur le rôle de la presse quant à leurs expositions : la critique a-t-elle eu une influence sur la réception, le succès ou l'échec de leurs expositions ? Les réponses sont nombreuses et variées, beaucoup inclinant vers une simple absence d'incidence sur la réception des œuvres par le public... Les réponses données par les professionnels du marché de l'art divergent peu, ceux-ci s'accordant pour attribuer une efficacité à la critique d'art lorsqu'elle est associée à d'autres actions de communication, comme les expositions, la publication d'ouvrages ou les conférences. La réponse de Paul Guillaume indique que la critique d'art et la presse peuvent jouer un rôle dans l'évolution de la cote d'un artiste, mais qu'aucun critique d'art après Albert Wolff n'a eu le pouvoir de faire acheter une peinture par ses écrits. Cette enquête témoigne également des ressentiments très forts existant envers les critiques, considérés comme incompetents, dévoués à une galerie ou un marchand en particulier, monnayant leurs écrits comme une marchandise. Paul Poiret se rallie à cette opinion, affirmant que « la critique est utile en ce qu'elle fait vivre une poignée d'ignorants ». Il en va de même pour Christian Zervos, qui suggère que la critique d'art aurait une utilité si elle se hissait à un plus haut niveau, fustigeant tous les critiques arrivistes prêts à écrire sur n'importe quel sujet, pour s'enrichir et se faire

connaître dans les milieux artistiques. Pour Pierre Loeb, il est important de distinguer deux critiques d'art, celle des prétendus spécialistes (inutile) et celle des écrivains ou poètes (utile). Cette enquête révèle l'intérêt croissant porté par le public à la critique d'art, mettant en lumière tous les questionnements qu'elle suscite. Si son efficacité est difficile à prouver, il convient donc de l'analyser comme un phénomène social et culturel, qui contribue à renforcer l'effervescence et l'émulation provoquées par l'art moderne à Paris dans l'après-guerre.

Cette utilisation des critiques par les galeristes, qui participe à une véritable professionnalisation du métier de critique, est accompagnée par une évolution stylistique des plus remarquables. Les auteurs passionnés, qui prennent la plume au sein de ces revues de galeries pour expliquer et analyser les manifestations de l'art vivant, essayent d'adopter une visée plus globale et universelle, témoignent d'une orientation nouvelle. Le critique, dont l'influence sur les goûts du public et la réception des œuvres n'est plus à démontrer, doit à présent dépasser le simple constat négatif ou positif, l'engouement subjectif, la belle langue prompte aux diatribes ou aux louanges, pour faire preuve de distance et d'une compréhension profonde de la création, du contexte de production et du message de l'œuvre qu'il contemple. Ce sont des critères indispensables pour que la critique ait à la fois un impact sur les ventes et sur l'image de la galerie. Cette véritable professionnalisation de la critique d'art trouve en partie ses sources dans les écrits novateurs de Félix Fénéon (1861-1944), membre de la rédaction du *Bulletin de la vie artistique* de la galerie Bernheim-Jeune, qui, dès les années 1890, réinvente la critique par un contenu et une forme en marge des écrits contemporains. Avant son intervention, la critique d'art s'inscrit dans la continuité de celles écrites au XIX^e siècle, conventionnelles et académiques, correspondant avant tout à des normes descriptives et faisant appel aux sentiments pour convaincre. Les critiques d'Albert Wolff, A. de Lostalot et Anatole France, s'illustrent par des descriptions d'une grande élégance, révélant parfois des opinions peu étayées. Dans cette fin de XIX^e siècle, seuls certains se risquent à défendre l'impressionnisme et le symbolisme, en essayant de mettre en place une critique de la peinture académique : Théodore Duret, Gustave Geffroy (et de façon plus mitigée, Octave Mirbeau et Huysmans) comptent parmi ceux-là. En 1884, Félix Fénéon fonde *La Revue indépendante* avec G. Chevrier. Déjà auteur et rédacteur pour d'autres revues, la découverte de Georges Seurat et de la peinture *Une*

baignade, Asnières au premier Salon des Indépendants, constitue un tournant dans sa réflexion et son écriture. Influencée par les théories de Charles Henry³⁴⁷ (1859-1926) sa critique expose clairement les différences formelles, stylistiques et conceptuelles d'un impressionnisme encrées dans le passé et de l'école symboliste dont il se réclame. Dès la fin de l'année 1886, Fénéon s'intéresse de manière assidue au passage de l'impressionnisme au symbolisme, et tente de faire un état des lieux de l'art en train de se créer. Ses critiques, construites autour d'une analyse pointue de l'esthétique post-impressionniste, esthétique qui appréhende les formes d'un point de vue purement visuel, laisse de côté les théories sentimentales et pré-bergsoniennes, tout comme les conceptions naturalistes des critiques d'art de Théodore Duret et Gustave Geffroy. Il affirme alors le refus de la description littéraire de l'œuvre d'art, développant une critique formaliste ayant pour dessein l'analyse interne des œuvres, qui trouve son développement le plus abouti dans ses écrits publiés quelques années plus tard par le *Bulletin de la vie artistique* :

Pour la première fois dans l'histoire de la critique, il essaye de se faire intermédiaire et non commentateur, et de montrer au lecteur des tableaux dans ce qu'ils ont d'essentiel et de singulier, sans les décrire affectivement ou moralement, de l'extérieur. Le tableau est considéré pour la première fois comme une création autonome, ayant ses lois et ses rythmes propres.³⁴⁸

La leçon de la description formelle du tableau, qui permet de fonder les jugements d'après une analyse construite et organisée de l'œuvre d'art, sera retenue et développée par les critiques de l'entre-deux-guerres dans les revues de galeries. D'un point de vue stylistique, les critiques d'art écrites par Fénéon cherchent à évoquer et à faire visualiser l'œuvre d'art avec une grande économie de moyens, par un minimum de mots, dans une veine influencée par la poésie symboliste de Stéphane Mallarmé. Cette recherche d'une concision du phrasé est alimentée par un vocabulaire scientifique riche et soutenu, vocabulaire utilisant des mots parfois si rares que Fénéon, aidé par Paul Adam et Charles Moréas, décide de publier sous le

³⁴⁷ Charles Henry (1859-1926) est préparateur de Claude Bernard, ami de Jules Laforgue et Gustave Kahn. Grand érudit dans de nombreux domaines, il élabore une « esthétique scientifique » dans son ouvrage *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris, 1885. Il expose alors la théorie du discontinu dans la ligne et la couleur, qui établit un rapport similaire entre ligne et couleur, vers et phrase. Le fondement de cette théorie repose sur le pointillisme conçu comme une plastique du discontinu, du segment : l'art devient ainsi un clavier universel, une clé mathématique décryptant la sensibilité et les humeurs. Le rythme et la mesure, dictés par la discontinuité, orientent l'œuvre et lui assignent une sensibilité propre, quel que soit l'art étudié (peinture, musique, littérature). Félix Fénéon prend ses distances avec les théories de Charles Henry peu avant la mort de Seurat en 1891.

³⁴⁸ Félix Fénéon, *Au-delà de l'impressionnisme*, présentation par Françoise Cachin, Paris, Herman, 1966, p. 28.

pseudonyme de Jacques Plowert, un *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*³⁴⁹. De ce style savamment construit, à l'armature rationnelle ferme et au vocabulaire scientifique érudit, teinté d'une touche de cynisme et d'un parfum de vitriol, les critiques de l'entre-deux-guerres retiennent avant tout la liberté intellectuelle, mise au service d'un esprit savant à la démarche millimétrée, tentant d'élever la fonction du critique d'art à une noblesse nouvelle. Sans atteindre ce degré d'innovation, et avec une approche plus intime de l'œuvre, les écrits de Maurice Raynal s'inscrivent dans ce renouveau de la critique française dans les années 1920, mettant à profit l'avancée considérable des écrits de Fénéon. Ses essais les plus marquants, « Quelques intentions du Cubisme³⁵⁰ », publié au premier numéro du *Bulletin de l'Effort moderne*, et « Le Cubisme³⁵¹ », publié au numéro 13 des *Arts à Paris*, allient description analytique des œuvres cubistes et interprétation émotionnelle liée à sa connaissance personnelle des peintres. Le renouveau de cette critique divulguée par les revues de galeries doit également beaucoup au dynamisme et à l'implication des artistes qui prennent la plume pour défendre leur travail ou l'état d'esprit créatif propre à cette époque. Fernand Léger livre ainsi son « Esthétique de la Machine³⁵² » dans le premier numéro du *Bulletin de l'Effort moderne*, analysant le rapport complexe existant entre l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste. Au regard de sa création récente, il affirme l'omniprésence de la beauté dans toutes les formes existantes, appelant les autres critiques à défendre cette même notion de « beauté subjective ». Le double point de vue de l'artiste et de l'analyste prend tout son sens dans l'explication de son propre travail, dont il souhaite étendre sa portée :

Je considère que la beauté plastique en général, est totalement indépendante des valeurs sentimentales, descriptives et imitatives. Chaque objet, tableau, architecture, organisation ornementale, a une valeur en soi, strictement absolue, indépendante de ce qu'elle peut représenter. [...] Le Beau est partout, dans l'ordre de vos casseroles, sur le mur blanc de votre cuisine, plus peut-être que dans votre salon XV^e siècle ou dans les musées officiels.³⁵³

³⁴⁹ Jacques Plowert, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, [s.n.], 1888.

³⁵⁰ Maurice Raynal, « Quelques intentions du cubisme », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 1, janvier 1924, p. 2-5.

³⁵¹ Maurice Raynal, « Le cubisme », *Les Arts à Paris*, n° 13, juin 1927, p. 5-8. L'essai est extrait de l'ouvrage *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours* de Maurice Raynal, paru aux éditions de Montaigne en 1927.

³⁵² Fernand Léger, « L'esthétique de la machine », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 1, janvier 1924, p. 5-8.

³⁵³ *Ibidem*, p. 5.

Le *Bulletin de l'Effort moderne* publie à plusieurs reprises des essais écrits par des artistes de la galerie, faisant des artistes-critiques une spécificité propre au *Bulletin*. Plus que dans aucune autre revue de galerie, la critique est ici utilisée pour légitimer les choix artistiques du galeriste, par des démonstrations théoriques des plus rigoureuses. David Kakabadzé livre ainsi une analyse des principes de composition picturaux dans « Du tableau constructif³⁵⁴ ». Cet essai, qui a pour but premier de montrer la profondeur intellectuelle de la démarche de l'artiste, entend déterminer « le sens propre de la construction du Tableau en indiquant son origine et le point de départ de sa réalisation ». Les différents types de perception de l'homme, à savoir la perception synthétique (perception du monde extérieur et de ses représentations formelles) et la perception analytique (perception du monde intérieur et de ses manifestations), sont à l'origine de la construction d'un tableau, car celui-ci agirait sur notre perception et nos facultés sensorielles. Cette construction d'un tableau délimite la vision du spectateur par son cadre, par les bords de la toile. Kakabadzé, en se fondant sur sa propre expérience de la peinture, en déduit que « le but essentiel que doit proposer tout peintre est de présenter les choses devant agir directement sur notre sensibilité. Les caractères particuliers de l'image doivent, seuls, lui servir de base pour sa construction ». La publication de l'essai « La peinture et ses lois : Ce qui devait sortir du cubisme³⁵⁵ » d'Albert Gleizes au sein du *Bulletin de l'Effort moderne* est l'occurrence la plus forte de cette domination des critiques d'artistes dans la revue. Cet essai, disséminé à travers dix numéros de la revue, est une des critiques d'art les plus abouties jamais publiées dans une revue de galerie. Cette critique s'attaque au positionnement de l'art moderne par rapport à l'art ancien, trop souvent stigmatisé selon Gleizes, tout en soulignant implicitement l'importance de la galerie de l'Effort moderne dans la redéfinition des priorités artistiques :

Les règles nouvelles du tableau ne doivent pas contredire les règles, des tableaux d'autrefois ; c'est une affirmation erronée qui dit qu'une œuvre neuve doit contredire l'œuvre qui l'a précédée. Les règles actuelles doivent être une amélioration des règles passées, une plus exacte appréciation de l'esprit qu'elles comprimaient. [...] Entendons-nous. Dans tous les articles et livres que j'ai écrits, j'ai toujours essayé de mettre en garde contre la tendance déplorable de l'esprit critique en général à juger, de la place qu'il occupe, les phénomènes qui se sont déroulés dans des milieux dont il ne connaît pas les règlements. Voilà pourquoi j'ai cherché ici à étudier une forme d'art du passé, non par rapport à notre temps, mais par rapport au sien.

³⁵⁴ David Kakabadzé, « Du tableau constructif », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 2, février 1924, p.7-8.

³⁵⁵ Albert Gleizes, « La peinture et ses lois » *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 1924-1925.

Ces critiques d'artistes offrent une analyse de l'art moderne complémentaire, qui vient étayer et approfondir celle des critiques d'écrivains ou de galeristes. Car ces derniers jouent également un rôle déterminant dans le renouveau de cette critique d'art française de l'entre-deux-guerres. Le positionnement esthétique et théorique de Léonce Rosenberg contribue à défendre activement un cubisme en perte de vitesse après 1918, tout en cherchant à convaincre des acheteurs potentiels. La légitimation des actions artistiques et intellectuelles du galeriste est pleinement incarnée par les critiques publiées dans sa revue, qui doivent à la fois convaincre ses pairs et ses clients de la qualité de ses artistes. Ses écrits, publiés à la fois dans son *Bulletin* et dans des ouvrages édités par ses propres éditions, témoignent de l'importance nouvelle prise par les galeristes dans l'histoire de l'art. Les écrits de Paul Guillaume sur l'art nègre s'inscrivent dans cette même perspective, qu'ils soient publiés dans sa revue ou par les éditions Ides et Calendes. La valorisation des arts premiers pour eux-mêmes et leurs qualités intrinsèques va de concert avec celle nécessaire à la commercialisation et à la vente des objets. L'écrin littéraire et la présentation esthétique des productions, associés à un contenu volontairement intellectualisé et théorique, permettent de répondre à ces deux impératifs.

Article par article, ces deux galeristes tentent d'imposer leurs points de vue pour défendre un art qu'ils estiment menacé ou dont la reconnaissance se fait attendre. Leur statut de marchand, associé à tous les *aprioris* qu'il peut susciter, ne destinait pas ces galeristes à prendre la plume et à théoriser un quelconque art ou mouvement artistique. Leur volonté de s'inscrire dans une histoire de l'art en train de s'écrire et de participer activement à sa réception par le public, tout comme leur recherche de légitimité intellectuelle, sont les facteurs déterminants de cette transformation du métier de galeriste. Une profonde mutation de la critique d'art s'opère dès lors, portée par les ambitions de ces professionnels du marché de l'art moderne, qui estiment pouvoir défendre les artistes tout aussi efficacement que les autres critiques d'art. Tant et si bien que Paul Guillaume, dans sa revue *Les Arts à Paris*, devient son premier contributeur, écrivant la quasi-totalité des articles qu'il publie, en utilisant des pseudonymes. Sans pour autant éditer de revue d'art, Daniel-Henry Kahnweiler est également une figure archétypale de ces galeristes-critiques,

qui publie *Der Weg zum Cubismus*³⁵⁶ en 1920, une analyse approfondie du cubisme, qu'il a soutenu dès les années 1910. Ces hommes incarnent une nouvelle génération de galeristes, qui mettent un point d'honneur à se réaliser en endossant simultanément les rôles de marchands, éditeurs et critiques. Les notions de *self made man* et d'*Übermensch*, chères à Rosenberg et surtout à Guillaume³⁵⁷, semblent ici se mêler pour créer une nouvelle définition du galeriste, homme d'action et de réflexion, présent sur tous les fronts, qui tend à se rendre indispensable sur la scène artistique mondiale par son omniprésence. Cette image est renvoyée avec force par les revues de galeries, qui constituent le réceptacle et l'outil de diffusion de cette critique écrite par des galeristes qui souhaitent ébranler le monde des critiques d'art. Si la réception de ces écrits et l'opinion des critiques contemporains demeurent difficiles à cerner, il semble cependant évident que Rosenberg perd toute estime de ses confrères galeristes et critiques après les ventes des séquestres Uhde et Kahnweiler, dans lesquelles il joue, le rôle d'expert et de liquidateur. Déjà, en 1919, certains collectionneurs, comme René Gimpel, ironisent sur le sérieux et l'ambition intellectuelle, jugée démesurée, de Rosenberg :

C'est chez Léonce Rosenberg, rue de la Baume. Un petit hôtel silencieux abrite la révélation. Sur une porte une plaque discrète : L'Effort moderne. Je sonne, on m'ouvre. Une entrée basse, dallée blanc et noir, très simple. On vous fait monter dans une grande pièce longue qui forme la galerie. C'est là où on expose des toiles en cubes, des cubes de marbre, des marbres en cube, des cubes de couleur, des couleurs en cubes, des cubes d'incompréhensible, l'incompréhensible en cubes. [...] Léonce Rosenberg, blond, long et élégant comme une crevette rose, est admirable car il garde son sérieux. Il me faut prendre une leçon, une leçon de vente, car Rosenberg parvient à gagner son pain avec tout cela ; il doit être un vendeur admirable.³⁵⁸

Son impopularité ruine ses efforts pour imposer ses écrits, et la considération naissante qu'il pouvait espérer semble s'évanouir brutalement, à tel point qu'il ne publie plus aucun ouvrage après ces événements. Les critiques incendiaires pleuvent sur l'homme et ses écrits à partir de 1921³⁵⁹. Galeristes, artistes et écrivains s'associent donc pour renouveler la critique d'art française de l'entre-deux-guerres, en posant les fondements d'une véritable professionnalisation de la critique d'art et

³⁵⁶ Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Cubismus*, München, Delphin-Verlag, 1920.

³⁵⁷ Paul Guillaume construit sa fortune seul, naissant dans un milieu modeste. Sa mère, propriétaire d'un magasin de vêtements, n'a aucun lien avec les milieux artistiques parisiens, et il est difficile de se prononcer sur son éventuelle participation aux premiers achats de son fils. La profession de son père demeure inconnue à ce jour.

³⁵⁸ Gimpel, 1930, *op. cit.*, p. 127.

³⁵⁹ Assouline, 1988, *op. cit.*, p. 308-327.

du métier de critique³⁶⁰. Ils construisent un système critique propre à la première moitié du XX^e siècle, dont les mécanismes se perpétuent cependant tout au long du siècle.

³⁶⁰ Pour toutes les informations relatives à l'histoire de la critique d'art aux XIX^e et XX^e siècles et à ses mutations, se référer à l'ouvrage de Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire*, Rennes, PUR, 2010.

2. Un phénomène de publication lié aux mutations profondes du marché de l'art

a. *Le Bulletin de la galerie B. Weill* : la fidélisation d'une nouvelle clientèle

Dans ce contexte de redéfinition d'un marché de l'art moderne à Paris, les revues de galeries deviennent également des catalyseurs sociaux et culturels, par lesquels les artistes et les collectionneurs sont mis en relation. Le support éditorial, en plus de ses fonctions artistiques et commerciales, s'affirme comme un relais professionnel et amical, par l'intermédiaire duquel les habitués d'une galerie échangent, communiquent, se rencontrent. La revue resserre alors les liens entre tous les intervenants du commerce de l'art : artistes, critiques, galeriste, acheteurs. Elle personnifie les intérêts communs d'un groupe, en reliant les individus à l'espace de la galerie, formant ainsi une communauté artistique précise. *Le Bulletin de la galerie B. Weill* est l'exemple le plus abouti de cette dimension sociale de la revue de galerie. La galeriste Berthe Weill [fig. 37] conçoit et utilise son bulletin comme une tribune de dialogues entre les personnalités qu'elle estime et les clients habitués de sa galerie. Ces clients, personnalités étrangères ou amis fidèles, sont une des raisons d'être du *Bulletin*. La publication semble leur être destinée en priorité, présentée à la fois comme un journal permettant de suivre l'actualité de la galerie, et un gage de remerciements pour ceux qui lui permettent de continuer ses activités. Publiée à l'occasion de chacune des expositions de la galerie, c'est elle qui annonce les grands événements, pendant lesquels les habitués de la galerie se rencontrent, resserrant ainsi les liens créés et développés par Berthe Weill.

Le Bulletin joue ainsi un rôle de médiateur social, qui permet à la galeriste de cultiver son réseau professionnel et de fidéliser sa clientèle. Weill, audacieuse dans ses choix artistiques, présente ainsi au public des artistes émergents, encore confidentiels. Dès 1901, elle choisit ainsi d'exposer dans sa galerie Pablo Picasso³⁶¹, puis expose Henri Matisse dès 1902. Elle se consacre également à la valorisation du travail d'artistes femmes, comme Marie Laurencin, Emilie Charmy, Jacqueline Marval ou Valentine Prax. Ces choix définissent une clientèle nouvelle, composée de

³⁶¹ Fitzgerald, 1996, *op. cit.*, p. 26.

collectionneurs prêts à investir dans l'art moderne, souvent bibliophile et intéressés par l'édition d'art. Sa clientèle est alors principalement composée de collectionneurs influents, notamment Olivier Sainsère, et André Level. Olivier Sainsère (1852-1923), homme politique français, découvre les œuvres de Pablo Picasso à la galerie Weill³⁶². Il devient dès lors son mécène, achetant régulièrement ses œuvres. Egalement grand bibliophile, Sainsère est un des membres fondateurs de la Société des Cent bibliophiles et du Livre contemporain. À sa mort, en 1923, le *Bulletin de la vie artistique* lui rend ainsi hommage :

Il était membre de la plupart des grands conseils, si l'on ose dire des parlements de l'Art : il appartenait au conseil des musées nationaux, à la commission des monuments historiques, il apportait à ces assemblées sa sagesse avertie et sa forte conviction. Il n'aimait pas l'art uniquement d'une passion théorique. Il s'était entouré de chefs-d'œuvre choisis avec un goût infailible. Chez lui, les Monet voisinent avec les Seurat, les Henri-Edmond Cross, avec les Pierre Bonnard, les Gauguin avec les Pissarro, les Signac avec les Maurice Denis, les K.-X. Roussel avec les Derain, les Degas avec les Vuillard, les Toulouse-Lautrec avec les Marquet, les Henri Matisse avec les Picasso, les Renoir avec les Redon, les Guillaumin avec les Rappa, les Maximilien Luce avec les Angrand. Grand défenseur des arts techniques, il avait réuni d'admirables objets d'art : non point de ces bijoux réservés aux nababs, mais des chefs-d'œuvre de goût et d'invention. Il avait de très beaux Decœurs, de somptueux Métheys, il avait été des premiers amateurs de Maurice Marinot. L'exposition de 1925 eût trouvé en Olivier Sainsère un conseiller éprouvé. La mort de ce galant homme n'afflige pas seulement ses amis ; elle est une perte publique.³⁶³

André Level (1880-1954), collectionneur, écrivain, et critique, auteur des *Souvenirs d'un collectionneur*³⁶⁴, est l'instigateur de la vente de la Peau de l'ours. Première collection d'art moderne composée dans un but purement spéculatif, la Peau de l'ours est un groupe d'investisseurs agissant autour d'André Level, créé le 24 février 1904 avec les frères d'André Level (Emile, Jacques, Maurice), Georges Ancy, Robert Ellissen, Maurice Ellissen, Jules Hunebelle, Félix Marchand, Frédéric Combemale, Jacques Raynal, Jean Raynal et Edmond Raynal. La collection composée par André Level est mise en vente 2 mars 1914 à l'Hôtel Drouot : elle est vendue pour un total de 116 545 F. La stratégie mise en place par Level, qui raréfie le marché et offre à la vente des toiles de grande qualité, permet pour la toute première fois dans l'histoire du marché de l'art d'établir un record de vente pour les

³⁶² FitzGerald, 1996, *op. cit.*, p. 324.

³⁶³ *Bulletin de la vie artistique*, n° 18, 15 septembre 1925.

³⁶⁴ André Level, *Souvenirs d'un collectionneur*, Paris, A. C. Mazo, 1959.

avant-gardes (fauvisme, cubisme)³⁶⁵. La collection de Level, composée en grande partie à partir d'œuvres sélectionnées chez Berthe Weill,³⁶⁶ atteste des liens commerciaux et artistiques importants qui existaient entre le collectionneur et la galeriste. Level, également bibliophile et amateurs de revues d'art, comme en témoigne sa correspondance avec Guillaume Apollinaire³⁶⁷, ne pouvait qu'être intéressé par le *Bulletin de la galerie B. Weill*, qui lui permettait de se tenir informé de toutes les expositions et des nouveaux artistes exposés à la galerie. La revue, au cœur des centres d'intérêt de la clientèle de collectionneurs-bibliophiles, devient un moyen supplémentaire de renforcer les liens commerciaux et amicaux existant entre Weill et ses acheteurs. La galeriste, en toute connaissance des goûts de sa clientèle, fait également appel au collectionneur Claude Malpel pour écrire des préfaces du *Bulletin*, valorisant ainsi le statut du collectionneur en lui offrant l'opportunité de s'exprimer sur les avant-gardes, de prendre part à son expansion en développant une activité critique.

Le Bulletin, qui fédère collectionneurs et habitués de la galerie, annonce ainsi les grandes expositions et soirées mondaines, en faisant également office de carton d'invitation. Cette formule du « bulletin-invitation », qui matérialise de manière concrète l'événement, permet à la galeriste de s'assurer la présence des lecteurs de sa publication, qui constitue le socle de son univers de référence, artistes et acheteurs confondus. Elle permet en outre, en plus de diffuser l'information à quelques 500 personnes, de mettre en place une communication interne, adressée au microcosme de la galerie. La confidentialité, conservée en apparence pour souligner le caractère exceptionnel des manifestations, est relayée par une communication événementielle forte, qui fait valoir le réseau amical, l'importance de l'appartenance à un groupe, l'affection de la galeriste pour ses proches. Les grandes fêtes de la galerie, littéraires, déguisées ou thématiques, qui participent au succès du lieu et à l'animation culturelle du quartier de Montmartre, sont ainsi relayées par la revue. La soirée organisée pour

³⁶⁵ FitzGerald, 1996, *op. cit.*, p. 15 et suivantes. Sur 154 lots présentés : 34% des œuvres sont des œuvres fauves et des Picasso ; 13% sont des œuvres Nabis ; 16% sont des œuvres impressionnistes ou post-impressionnistes ; 36% restant se composent d'ensemble d'œuvres (peintures, dessins) du XX^e siècle, dont plusieurs œuvres de Marie Laurencin et Maurice Utrillo.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 26.

³⁶⁷ *Correspondance Guillaume Apollinaire, André Level*. Lettres établies et présentées par Brigitte Level, Paris, Lettres modernes, 1977.

les noces d'argent de la galerie le 20 décembre 1926 [fig. 38], annoncée dans le *Bulletin*, réunit une véritable communauté artistique, composée de M. et Mme Yves Alix, Marc et Bella Chagall, M. et Mme Gromaire, M. et Mme Kars, M. et Mme Giraud, M. et Mme Lombard, M. et Mme Barat-Levraux, M. et Mme de La Rocha, M. et Mme de Waroquier, Mme Amos, Mme Abranski, Suzanne Valadon, Utter, Charmy, Gimmi, Kayser, Per Krohg, Léopold Lévy, Simon Lévy, Favory, Lévitza, O. des Garets, Vergé Sarrat, Florent Fels, Charensol, Waldemar Georges, Quelvée. Toutes les personnalités, artistes, clients fidèles, critiques, qui ont participé au succès de la galerie sont présents. La mission sociale et artistique de Berthe Weill atteint ainsi son objectif : « On respire ici un air d'intimité, de cordialité qui chatouille le cœur³⁶⁸ [...] Une cinquantaine d'artistes m'offrent un banquet qui fut très cordial et très réussi ; quelques amateurs ont bien voulu se joindre à eux »³⁶⁹.

Ces soirées, réitérées à plusieurs reprises, notamment pour le 30^e anniversaire de la galerie en décembre 1931, sont une occasion supplémentaire de fidéliser clientèle et artistes, par le jeu des rencontres, l'esprit festif et la mondanité bohème des soirées déguisées. Les soirées littéraires organisées à la galerie participent elles aussi à l'entretien et au renforcement des liens avec les collectionneurs. Mettant en place un véritable réseau social, par l'intermédiaire de son *Bulletin*, Weill contribue ainsi à définir ce que Nathalie Heinich nomme « le groupe » artistique, à savoir l'affirmation des singularités dans un contexte collectif³⁷⁰. Elle perpétue ainsi et développe la tradition de la communauté d'artistes, née au XIX^e siècle avec les premiers mouvements artistiques : « L'un des moyens d'échapper à l'isolement social et de retrouver une fraternité, c'est la bande, fût-elle en lutte ouverte avec la société [...] le mythe de la bande, la bande unie par un pacte et tournée vers l'affirmation de soi, vers l'action, la bande qui retrouve la morale et refait, en mineur, la société. »³⁷¹

³⁶⁸ Weill, 1930, *op. cit.*, p. 310.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 302-303. ;

³⁷⁰ Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité et régime démocratique*, Paris, NRF, éditions Gallimard, 2005.

³⁷¹ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, p. 441.

b. *Les Arts à Paris* et le développement du marché de l'art moderne à Paris : éditer une revue de galerie pour prendre part à un phénomène international

L'édition des revues de galeries dans l'après-guerre est étroitement liée au contexte particulièrement favorable du marché de l'art moderne parisien. Paris devient le centre d'attraction de nombreux collectionneurs européens et américains, s'imposant comme le lieu où se vend et se crée l'art moderne jusqu'au krach boursier de 1929. On assiste alors à une véritable internationalisation du marché de la peinture moderne, les acheteurs venant du monde entier pour rapporter des tableaux, qu'ils peuvent éventuellement revendre dans leurs pays ou à d'autres marchands à Paris. La capitale devient ainsi un lieu de premier choix pour les collectionneurs et marchands, proposant une importante création artistique, nourrie par des artistes venus de pays d'Europe sans cesse plus éloignés. Les flux d'œuvres n'ont jamais été aussi intenses, celles-ci passant d'ateliers en galeries, de galeries en galeries, de galeries en collectionneurs, de pays en pays. La cote des peintres impressionnistes et post-impressionnistes, peintres représentés par la galerie Bernheim-Jeune, connaît alors une hausse sans précédent. Une toile de Claude Monet vendue 37 000 francs à Paris en 1916 se revend ainsi 79 500 francs à New York en 1919³⁷². L'intensification des échanges commerciaux, phénomène dense et rapide, est intimement liée à l'internationalisation du marché et à l'arrivée d'acheteurs américains aux capitaux forts. Les sources de ce phénomène d'internationalisation se dessinent au cours de l'année 1913, véritable tournant pour le marché de l'art international. Deux événements cruciaux se déroulent alors, mettant les artistes français sur le devant de la scène internationale. L'exposition de *L'Armory Show* [fig. 39 et 40] de New York, qui ouvre le 17 février dans la salle d'armes du 69^e régiment, sur la 25^e rue, présente environ 1600 œuvres d'art au public, dont un nombre important de toiles fauves et cubistes. Cet événement suscite de violentes réactions auprès du public, mais a le mérite de diffuser les mouvements d'avant-gardes français aux États-Unis et de susciter un intérêt nouveau, bientôt concrétisé par des ventes. Cette manifestation, véritable point de départ de l'engouement américain pour l'art moderne français, participe à la définition d'un regard et d'un goût spécifique. Les collectionneurs américains investissent ainsi le marché de l'art moderne en achetant de plus en plus

³⁷² Assouline, 1989, *op. cit.*, p. 251.

régulièrement des œuvres aux marchands français dès 1915, de manière croissante après 1918, et cela jusqu'à l'aube de l'effondrement boursier de 1929. Un deuxième événement marquant va également favoriser l'explosion du marché de l'art moderne. L'avocat d'affaires John Quinn, également collectionneur d'art, parvient à faire amender le tarif douanier Payne-Aldrich³⁷³, qui taxait les importations d'œuvres d'art sur le sol américain : l'abolition des taxes sur l'importation des œuvres d'art aux États-Unis est votée. Cet amendement permet aux transactions d'œuvres d'art entre la France et les États-Unis de se multiplier, les collectionneurs américains profitant de ce climat favorable pour investir davantage. L'art moderne et les avant-gardes sont directement bénéficiaires de cette mesure, et plus particulièrement après 1918, les quatre années de guerre ayant plus que ralenti le commerce de l'art. Ainsi, dans l'immédiat après-guerre et jusque dans les années 1919-1920, le marché peine à se relancer, bien que certains collectionneurs américains recommencent leurs achats dès 1918. Le marché connaît une évolution nouvelle, dans un contexte économique encore instable, avec de nouveaux investisseurs qui changent les règles de fonctionnement du commerce de l'art. Comme l'explique le marchand German Seligman, « les collectionneurs étaient différents ; certains anciens étaient morts et de nouveaux étaient apparus ; les goûts en matière de collection avaient changé ; les problèmes pour acheter étaient nouveaux ; les problèmes économiques étaient extrêmement différents depuis que l'équilibre du pouvoir monétaire s'était renversé et était passé entre les mains du Nouveau Monde³⁷⁴ ». Le climat économique n'est donc guère favorable aux achats compulsifs, bien loin de là, seuls quelques collectionneurs américains peuvent se permettre de garder une régularité dans leurs achats³⁷⁵. René Gimpel, dans son *Journal d'un collectionneur*, fait le bilan de quatre années de guerre et de leurs répercussions sur sa collection en 1919. La dévaluation du franc s'aggrave chaque jour davantage et la dette de guerre, faramineuse, incite le collectionneur à juger que « la guerre n'est pas finie³⁷⁶ ». Les lettres échangées entre Rosenberg et Picasso entre 1919 et 1920 témoignent du même malaise ambiant et

³⁷³ Le tarif douanier Payne-Aldrich, mis en place en 1909 par Sereno E. Payne et Nelson W. Aldrich, taxait certains produits importés à leur entrée sur le sol américain. Parmi ceux-ci, les œuvres d'art, mais également le papier ou le tabac. Après son élection en 1913, le président Woodrow Wilson met fin à cette taxation sur les importations. A ce sujet, voir l'analyse du site universitaire de l'Université de Princeton : http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Payne-Aldrich_Tariff_Act.html

³⁷⁴ German Seligman, *Merchants of Art : 1880-1960 Eighty Years of professional Collecting*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1961, p. 117.

³⁷⁵ Fitzgerald, 1996, *op. cit.*, p. 10-11.

³⁷⁶ Fage, 1930, *op. cit.*, p. 121.

placent au cœur de leurs inquiétudes l'évanouissement des collectionneurs internationaux. Pareillement, selon André Lhote, la situation persiste jusqu'en novembre 1921. Il s'exprime ainsi dans une lettre à son mécène Gabriel Frizeau, datée du 11 novembre 1921 : « maintenant les collectionneurs n'achètent plus rien »³⁷⁷ .

Après une reprise difficile et l'instabilité d'une clientèle américaine réduisant ses investissements pendant la guerre, le marché de l'art moderne à Paris atteint sa maturité au milieu des années 1920. Comme le précise l'historien Pierre Nahon, les transactions internationales, dynamisées par des événements mondains attractifs, n'ont jamais été si fortes qu'à cette période : « Une toile vendue à Paris était rachetée à Berlin, revendue à New York, et revenait à Paris, tout cela en l'espace de quelques semaines.³⁷⁸ » Ce nouveau souffle est sous-tendu par la défense des avant-gardes (cubisme, néo-plasticisme, futurisme) opérée par les galeries d'art, et relayée par leurs revues, participant ainsi à la reconnaissance de l'art moderne. Les acheteurs, rassurés par une relance de l'économie mondiale amorcée dès 1922-1923³⁷⁹, reprennent leurs achats. Paris est dès lors secouée par un réveil artistique inconnu depuis le début de la guerre : les traités esthétiques se multiplient, les vernissages d'exposition reprennent, de nouvelles revues artistiques sont éditées. Les revues de galeries d'art, outil de propagande théorique, prennent part au renouveau du marché de l'art moderne par leur action dynamique sur ses différents acteurs. Avant tout instrument de la relance des ventes effectuées par les galeries, leurs éditeurs espèrent par leurs intermédiaires mettre en place un soutien promotionnel efficace, qui convaincra l'acheteur et favorisera la vente. Dans cette logique, ce qui est profitable à la galerie d'art moderne devient aussi profitable à tout le marché de l'art moderne, chaque vente participant à une reprise globale des affaires. Il s'agit alors, pour les éditeurs, de participer activement à cette métamorphose du marché, en apportant une visibilité plus forte à leurs contributions (expositions, ventes, présentation des artistes) dans les milieux artistiques internationaux. Témoignages quotidiens de l'évolution du marché international de l'art à Paris, les revues rendent compte des ventes et expositions importantes, des constitutions des grandes collections d'art moderne ou

³⁷⁷ Lettre d'André Lhote à Gabriel Frizeau, 11 novembre 1921, Getty Center for the Humanities.

³⁷⁸ Nahon, *op. cit.*, 1948.

³⁷⁹ Fitzgerald, 1996, *op. cit.*, p. 154.

encore de l'évolution des cotes des artistes exposés. Mais ces publications ne se contentent pas d'être spectatrices d'un marché en pleine ébullition : en faisant la promotion des galeries et de leurs activités, elles orientent, façonnent et redéfinissent ce même marché de l'art. L'article « Les expositions, les marchands, les amateurs³⁸⁰ » écrit sous le pseudonyme du Docteur Allainby par Paul Guillaume en 1920, témoigne de cette double orientation et de l'internationalisation du marché. Les orientations commerciales prises par les galeries d'art moderne sont alors liées à la demande d'une clientèle internationale : Paul Rosenberg accapare la production de Pablo Picasso, Léonce Rosenberg s'oriente vers Herbin, Laurens, Lipchitz, et Vollard fait l'acquisition d'un hôtel particulier sur la Rive gauche, où il pourra présenter sa collection à une clientèle plus large. La démonstration fait également la part belle à l'actualité de la galerie Paul Guillaume, plus qu'à toute autre galerie : « dans sa trop petite galerie, Paul Guillaume a entassé tant de choses rares et surprenantes qu'il faut être ami ou habitué pour pouvoir contempler à l'aise la sculpture qui se cache au fond d'une vitrine ou la toile dissimulée derrière un casier. » Par sa démarche, Paul Guillaume informe tout d'abord le lecteur de l'actualité des galeries d'art, qui, bien que concurrentes, recherchent également une visibilité et une reconnaissance à l'étranger, pour ensuite faire sa promotion directe en intégrant ses propres activités à ce panorama du marché de l'art. Cette association entre un constat d'état minutieux de l'évolution du marché de l'art contemporain et une défense de leur propre commerce est récurrente, comme en atteste également l'analyse³⁸¹ des séquestres Uhde et Kahnweiler par Léonce Rosenberg, au premier numéro de son *Bulletin*. Le galeriste prend pour sujet d'étude les ventes des séquestres des marchands allemands, organisées entre 1921 et 1923 à l'hôtel Drouot, événements fondamentaux dans l'évolution du marché de la peinture cubiste, alors qu'il a lui-même participé à ces ventes en tant qu'expert. Il rend compte de l'importance de cet événement quant à l'évolution des cotes des artistes et aux estimations des toiles des peintres fauves et cubistes, tout en étant lui-même expert en charge de la vente. Les revues de galeries adoptent donc toutes ce double positionnement, qui leur permet d'être sur tous les fronts, de rendre compte de l'actualité d'un macrocosme (le marché de l'art moderne à Paris) et de développer les

³⁸⁰ Docteur Allainby, « Les expositions, les marchands, les amateurs », *Les Arts à Paris*, n° 6, novembre 1920, p. 8-9.

³⁸¹ Léonce Rosenberg, « Séquestres Uhde et Kahnweiler », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 1, janvier 1924, p. 14-16.

affaires de leur microcosme propre (la galerie). Seule la revue *Le Bulletin de la vie artistique* prend un chemin quelque peu différent, préférant toujours une approche complète et omnisciente du marché de l'art à une promotion directe. Les articles sur l'actualité des marchands, des collectionneurs et des ventes aux enchères constituent le cœur éditorial de la revue, alors que les articles prenant la galerie Bernheim-Jeune pour sujet sont rarissimes, les éditeurs construisant une défense plus subtile de leurs activités. Publier une revue leur offre l'opportunité de montrer l'étendue de leurs connaissances et la puissance intellectuelle de leur réseau social et culturel, les lecteurs devant être impressionnés par la qualité encyclopédique des articles. Dans ce contexte de développement d'échanges commerciaux et culturels internationaux, l'établissement de liens avec les États-Unis, moteur économique et investisseur fiable, est primordial. Certaines revues de galerie se concentrent donc tout particulièrement sur le développement de liens intellectuels et commerciaux avec les États-Unis, comme c'est le cas de la revue *Les Arts à Paris*, éditée par Paul Guillaume [fig. 41 et 42].

Conscient de l'importance des possibilités d'investissement des Américains, Guillaume renforce ses liens avec le Docteur Barnes [fig. 43] entre 1922 et 1923, lui ouvrant les pages de sa revue pour qu'il puisse y publier toutes les activités relatives à sa fondation. En échange, Paul Guillaume devient son conseiller artistique, et se voit offrir l'opportunité de donner des conférences sur l'art moderne et les arts nègres aux États-Unis. Il vend également des œuvres de sa galerie à Barnes, et lui conseille parfois des achats chez d'autres confrères. Ainsi, Barnes enrichit sa collection d'œuvres de Pablo Picasso, Henri Matisse, Pierre-Auguste Renoir, Jacques Lipchitz, Chaïm Soutine, Amedeo Modigliani, Jules Pascin, Odilon Redon, Giorgio de Chirico [fig. 44] et de nombreuses sculptures africaines. Une exposition organisée à la galerie Paul Guillaume du 22 janvier au 3 février 1923 est ainsi consacrée aux acquisitions récentes de la Barnes Fondation [fig. 45], scellant la collaboration et amitié naissante entre les deux collectionneurs.

La revue *Les Arts à Paris*, entre 1923 et 1930, incarne pleinement cette internationalisation des échanges intellectuels et du commerce de l'art moderne, en témoignant des négociations commerciales de Guillaume et de Barnes, tout en faisant apparaître le programme artistique conçu par Barnes pour sa fondation, auquel

collabore Guillaume. Le numéro 7 des *Arts à Paris*, publié au mois de janvier 1923, est entièrement consacré à la promotion de la fondation Barnes en France, faisant paraître des photographies des œuvres de Barnes et des articles sur la constitution de sa collection (« Barnes fondation³⁸² » par Colin d'Arbois) et sur sa carrière (« Le docteur Barnes³⁸³ »), qui mettent en perspective la démarche hautement louable et les finances immenses du mécène américain :

La collection la plus riche, la plus importante, la plus belle du monde en art français contemporain, collection d'une valeur inestimable – cent millions de francs, peut être – il l'offre à son époque, très simplement dans « un but éducationnel », se contente-t-il de dire. Mais il faut construire un édifice et de gros revenus sont indispensables pour l'entretien des galeries, des collections, d'un personnel de premier ordre. Le Dr Barnes dote sa fondation de six millions de dollars, soit près de 90 millions de francs.

À partir de 1925, la présence de la Fondation Barnes au sein des *Arts à Paris* se fait plus notable, devenant le cœur même de la ligne éditoriale de la revue. L'échange entre Guillaume et Barnes est constant, intellectuel et théorique, tout autant que financier et commercial, mettant en place une véritable politique artistique franco-américaine. Au numéro 11, paru en octobre 1925, un article est ainsi consacré à l'ouverture de la « Fondation Barnes³⁸⁴ », événement sans précédent dans l'histoire des institutions américaines et européennes. Inaugurée le 19 mars 1925, en présence de John Dewey, la fondation propose un programme artistique novateur, axé sur la recherche, la pédagogie et l'interdisciplinarité. Des accords conclus avec les plus grandes universités américaines, permettront au programme de Barnes de bénéficier du soutien de 28 universités, et de celui de toutes les écoles de la ville de Chicago. Le Dr Munro, formé par la fondation Barnes, se verra ainsi confier un cours à l'université de Pennsylvanie. Au numéro suivant, Paul Guillaume poursuit son exposé. Dans « Ma visite à la fondation Barnes³⁸⁵ », il rappelle la fonction éducative de la fondation et des arts, à laquelle il s'associe pleinement. De sa visite des 30 salles d'exposition, il retient la richesse des collections, soulignant que « si semblable musée existait en France il représenterait mieux l'art en France que le Louvre et le Luxembourg réunis. » Les chefs-d'œuvre de la collection (Renoir, Cézanne, Manet, van Gogh) font l'objet d'une présentation inédite, à la scénographie

³⁸² Colin d'Arbois, « La Barnes fondation », *Les Arts à Paris*, n° 7, p. 1.

³⁸³ Paul Guillaume, « Le Docteur Barnes », *Les Arts à Paris*, n° 7, p. 2.

³⁸⁴ Paul Guillaume, « Fondation Barnes », *Les Arts à Paris*, n° 11, octobre 1925, p. 1-2.

³⁸⁵ Paul Guillaume, « Ma visite à la fondation Barnes », *Les Arts à Paris*, n° 12, mai 1926, p. 8-9.

novatrice : « tout cela se présente dans la netteté, la luminosité de belles salles aux proportions calculées, recevant un éclairage juste. Il n'est pas jusqu'à la température des pièces qui n'ait été scientifiquement réglée, régularisée. »

Les articles écrits par Barnes publiés dans *Les Arts à Paris* se multiplient également au cours de cette année 1925, imposant ainsi le collectionneur et mécène comme auteur de premier plan. Ses articles « La fondation Barnes, une expérience d'éducation³⁸⁶ » et « The Art Painting³⁸⁷ », développent une réflexion profonde sur les méthodes d'apprentissage de la culture et les moyens d'accès, les clés de compréhension pouvant rendre l'art compréhensible au plus grand nombre. Afin de « développer l'éducation et de répandre la culture », Barnes et ses collaborateurs créent un programme éducatif où la philosophie et la psychologie jouent un rôle majeur, se fondant sur les théories de William James, John Dewey, Bertrand Russell, Georges Santayana et Roger Fry. Son approche didactique et pédagogique de l'art nourrit dès lors la vision de Paul Guillaume, qui tente d'adapter les principes de muséographie, scénographie et les cycles de conférences à sa galerie parisienne. Sur le modèle de la Fondation, il souhaite réfléchir à un projet de musée pour exposer sa collection, en « donnant la mesure authentique de l'art vivant dans le monde³⁸⁸ ».

Le numéro 14 des *Arts à Paris*, paru en octobre 1927, est entièrement dédié à la Fondation, témoignant de l'influence sans cesse plus grande d'Albert C. Barnes sur Paul Guillaume, sa galerie et sa revue. Effacement partiel de ses activités et de sa personnalité, qui ne tarderont pas à être de nouveau exposées au grand jour, ce numéro s'écarte de la ligne éditoriale initialement conçue par son éditeur, proposant une immersion complète dans la collection d'art ancien du mécène américain. Si la place de l'art ancien dans le programme pédagogique de la fondation et ses collections est essentielle, elle n'était, jusqu'alors, pas apparue de la sorte dans la collection de Paul Guillaume. Ce numéro spécial semble être à l'initiative du Docteur Barnes, qui entre 1926 et 1927 oriente sa collection vers les sources de l'art et de la peinture occidentale. De nombreuses photographies des œuvres permettent de rendre

³⁸⁶ Albert C. Barnes, « La fondation Barnes, une expérience d'éducation », *Les Arts à Paris*, n° 8, octobre 1923, p. 5-8.

³⁸⁷ Albert C. Barnes, « La couleur, extrait de l'ouvrage *The Art Painting* », *Les Arts à Paris*, n° 11, octobre 1925, p. 3-6.

³⁸⁸ Musée de l'Orangerie : http://www.musee-orangerie.fr/pages/page_id19416_u112.htm

compte des acquisitions récentes du Docteur, tout en offrant une ouverture culturelle opportune au galeriste. Ce numéro permet cependant au galeriste parisien de témoigner de son éclectisme et du sérieux de la publication, en offrant à son public des sujets historiques inédits. Les liens et intérêts unissant Paul Guillaume et Barnes semblent s'estomper à partir de 1928, la présence du collectionneur américain se faisant de plus en plus rare dans les pages de la revue, avant de disparaître complètement dès le numéro 16, publié au mois de janvier 1929. Le krach boursier de 1929 et l'effondrement des capitaux, freinent considérablement le développement du partenariat entre les deux collectionneurs.

Ce rapprochement entre Paul Guillaume et le mécène américain intervient à un moment clé du commerce de l'art moderne à Paris. Après une relance importante des ventes dans les années 1920-1921, l'année 1922 connaît un essoufflement significatif³⁸⁹. L'écroulement temporaire du marché de l'art allemand, en répercussion de la défaite de la Première Guerre mondiale et du remboursement de la dette, bouleverse durablement le marché. Ce constat, assez prévisible au regard de la situation économique de l'Allemagne au sortir de la guerre, est assombri par les difficultés nouvelles rencontrées sur le marché américain. Si l'attrait pour l'art moderne européen demeure intact, les négociations commerciales se font de plus en plus rudes³⁹⁰. Les marchands français, conscients de l'importante demande suscitée par les avant-gardes, ont fait monter progressivement les prix, les cotes des artistes atteignant en 1922 des sommes relativement élevées. Les acheteurs américains freinent alors leurs achats, conscients de ce jeu spéculatif qui repose sur leurs investissements, faisant la fortune de quelques marchands bien avisés. Kahnweiler, qui a mis en place de solides liens commerciaux avec des marchands américains, pressentant leur importance cruciale pour renouveler le marché, témoigne de ces difficultés accrues. En 1922, lors de l'exposition André Derain à New York³⁹¹, le marchand Joseph Brummer³⁹², chargé de vendre au nom de Kahnweiler les œuvres

³⁸⁹ Assouline, *op. cit.*, 1984, p. 331-333.

³⁹⁰ *Ibidem.*

³⁹¹ *Sculptures by Henri Matisse and Manolo Hugué, Paintings by Amédéo Modigliani, André Derain Maurice Utrillo, Marie Laurencin and Pascin*, Joseph Brummer gallery, New York, 1922.

³⁹² Joseph Brummer (1883-1947) est un marchand d'art né en Hongrie, qui émigre aux Etats-Unis après la Première Guerre mondiale. Il possède tout d'abord une galerie à Paris, qu'il ouvre en 1909, avant de la fermer pour en ouvrir une nouvelle à New York en 1921. Il vend principalement de l'art ancien et des objets archéologiques, mais organise également des expositions d'art moderne européen dans sa galerie, collaborant à la diffusion de certains artistes représentés par Kahnweiler aux Etats Unis.

du peintre sur le territoire américain, ne parvient à vendre qu'une seule toile, pour la somme de 8000 francs³⁹³. De même, le marchand John Wanamaker³⁹⁴ ne parvient à vendre que trois œuvres de Maurice de Vlaminck et une seule de Juan Gris pour le compte de la galerie Simon, qui ne rapportent que 5900 francs³⁹⁵. Kahnweiler, contrairement à de nombreux confrères, réagit et revoit à la baisse le prix des toiles qu'il destine au marché américain. Il propose au marchand américain A. Samuel Katznelson des œuvres de Derain et de Vlaminck en commission à 33% en dessous du prix de la galerie, pour relancer ses artistes et sa popularité sur le marché américain. En échange, il exige une garantie de vente d'au moins 25% de la marchandise sur une période à convenir, sans quoi l'accord deviendrait caduque. En intégrant à sa ligne éditoriale les activités d'un grand mécène et collectionneur américain, Paul Guillaume s'assure une collaboration régulière et des achats suivis. Ce choix lui permet de multiplier les contacts aux États-Unis, en conseillant Albert Barnes sur ses achats, et de donner une orientation internationale et prestigieuse à sa revue. Les articles relatifs à ses activités aux États-Unis et à celles de Barnes sont donc publiés en français et en anglais, pour affirmer l'importance de l'association culturelle franco-américaine et faciliter la diffusion des *Arts à Paris* sur le sol américain. L'effort est payant, puisqu'en 1924, Paul Guillaume parvient à obtenir un article dans la revue américaine *Opportunity*³⁹⁶, qui ne tarit pas d'éloges sur sa galerie, rebaptisée « le temple » tant son pouvoir d'attraction est fort. Une visibilité internationale est offerte à Guillaume par ses liens avec Barnes, mais aussi avec ses collaborateurs influents, tels John Dewey, le Docteur Munro et Mary Mullen, qui se confirme en 1928 par l'ouverture d'une nouvelle galerie à Londres, la Paul Guillaume and Brandon Davis Gallery³⁹⁷. Ainsi, comme le rappelle l'historien Pierre Nahon, la fortune de Paul Guillaume repose sur sa compréhension d'un tournant du marché de l'art et sur sa décision de faire entrer l'Amérique dans sa galerie et dans sa revue, conscient de cette internationalisation des relations commerciales qui se joue

³⁹³ Cf. Lettre de Joseph Brummer à Daniel-Henry Kahnweiler du 4 mars 1922, archives de la galerie Louise Leiris, Paris.

³⁹⁴ John Wanamaker (1838-1922) est un marchand de l'art américain. Il possède un espace de vente à New York, mais également à Londres et à Paris. Également entrepreneur, il diversifie ses activités et possède plusieurs firmes aux États-Unis. Visionnaire, il établit des stratégies marketing pour mener à bien toutes ses activités.

³⁹⁵ Cf. Lettre de John Wanamaker à Daniel-Henry Kahnweiler du 13 mars 1922, archives de la galerie Louise Leiris, Paris.

³⁹⁶ *Opportunity*, mai 1924, p. 140. Des extraits de l'article sont publiés dans les *Arts à Paris*, n° 10, novembre 1924, p. 11-12.

³⁹⁷ La galerie Paul Guillaume et Brandon Davis, active entre 1928 et 1930, organise de nombreuses expositions d'art moderne, dans le prolongement de la politique d'accrochage de la galerie parisienne de Paul Guillaume. Voir la liste des expositions de la galerie en annexes, volume II, p. 11.

alors : « Les relations [entre Paul Guillaume et Barnes] fournissent une preuve du fait, toujours un peu mystérieux pour le profane, qu'un seul acheteur peut faire la fortune d'un marchand. De fait, Barnes achète, achète, achète et achète à Paul Guillaume.³⁹⁸ »

³⁹⁸ Nahon, 1998, *op. cit.*, p. 89.

- c. L'affirmation du nouveau rôle de la galerie d'art dans le marché de l'art moderne : publier une revue pour imposer la galerie comme lieu culturel de premier plan

Durant l'entre-deux-guerres, les galeries reprennent ainsi le rôle initialement tenu par les Salons dans le commerce de l'art moderne et s'affirment comme de véritables moteurs de son évolution. Dès les années 1910, les Salons perdent leur influence au profit de l'émergence de cette structure moins formelle, qui privilégie les rencontres directes entre galeriste, artistes et collectionneurs³⁹⁹. Après guerre, et plus que jamais, dans un contexte de reprise difficile du marché de l'art, les galeries incarnent des espaces de regroupement humain et professionnel, qui permettent de resserrer les liens entre tous les acteurs de la vie culturelle parisienne. Dans ce contexte spécifique, orienté par les interrogations liées au devenir des avant-gardes et par la faible reprise des ventes, se développe le « mythe héroïque » du marchand d'art⁴⁰⁰. Ce mythe, construisant l'image d'un marchand mécène et homme de culture engagé, devient alors omniprésent dans les cercles parisiens et européens. Il lutte par ses campagnes pour l'acceptation de certains artistes ou certaines œuvres, favorise leur création par un soutien financier, et fait de sa galerie un contrepoint dynamique des musées français passésistes. Cet idéal philanthrope est poursuivi par les galeristes Paul Guillaume, Léonce Rosenberg et les frères Bernheim, pour qui la fonction sociale du marchand et de l'espace de la galerie est prépondérante. Si le commerce de l'art demeure leur activité principale, il n'en demeure pas moins que leur préoccupation récurrente soit le développement d'une nouvelle orientation plus intellectuelle et culturelle de ce commerce. La réinvention du statut de galeriste, accompagnée par la construction d'un espace de vente pouvant concurrencer les musées et les institutions culturelles par ses expositions et publications, est au cœur du positionnement de ces marchands sur le marché de l'art international.

La publication de revues par ces galeries d'art moderne participe à cette construction du nouveau statut culturel des galeries. Cet acte militant a pour but d'imposer la galerie d'art comme une véritable institution culturelle, sans essayer de

³⁹⁹ *Supra* p. 11 et 115.

⁴⁰⁰ Linda Witheley, « Art et commerce en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme*, 40, 1983, p. 65.

faire oublier sa dimension commerciale, mais en prouvant sa propension à faire rayonner la création française. Par son acte de création éditoriale, le galeriste souhaite faire évoluer les mentalités des lecteurs, en leur montrant des facettes inattendues de ses activités, parfois éloignées de toute visée mercantile : cinéma, arts décoratifs, littérature et poésie, politique, sont ainsi convoqués pour illustrer cette transformation de la galerie moderne. Anciennement lieu de dépôt-vente, parfois bric-à-brac sans articulations ni thèmes précis, la galerie devient le parfait reflet des intérêts et des ambitions des galeristes qui les font vivre. Prolongements pragmatiques de leurs idéaux intellectuels et de leurs rêves de gloire, ces espaces de vente prennent des allures de vitrines cosmopolites, où des rencontres hétéroclites sont organisées entre artistes d'avant-garde et chroniqueurs, événements littéraires, spectacles ou projections cinématographiques, dîners mondains et expositions. Les soirées littéraires, organisées à la galerie Berthe Weill ou à la galerie de l'Effort moderne, participent à cet élargissement du champ d'activité des galeries éditrices. La fête nègre organisée par Paul Guillaume au Théâtre des Champs Élysées le 10 juin 1919 [fig. 47] prolonge ses activités culturelles hors de la galerie, montrant sa volonté d'inscrire ses actions dans un panorama culturel plus large et établi. La fête nègre, conçue comme un détonant spectacle de théâtre et de danse, éblouit par ses prestigieux intervenants. L'adaptation est réalisée par Blaise Cendrars, les costumes ont été dessinés et exécutés par Janine Aghion et par J.P. Fauconnet, avec des tatouages de Kees Van Dongen ; le cérémonial a été réglé par André Dunoyer de Segonzac et Luc-Albert Moreau. La musique est exécutée « sur des instrument indigènes et authentiques ». Les interprètes de cette fête sont Honegger pour la musique, Napierkowska et Caryathis pour la danse. Le choix du théâtre des Champs Elysées pour montrer son spectacle n'est pas anodin. Paul Guillaume souhaite associer son nom et sa galerie à une institution du spectacle reconnue et estimée, dont la programmation sait se faire audacieuse. En effet, le théâtre propose au public la création du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky le 29 mai 1913, sous la direction de Pierre Monteux, qui suscita un scandale sans précédent par sa modernité musicale et visuelle. Cette orientation avant-gardiste est en adéquation avec le dessein de Paul Guillaume, et avec l'orientation culturelle qu'il souhaite lui-même donner au programme de sa galerie, par ses expositions et ses événements.

Cimaises disposées à exposer des tableaux certes, ces galeries de l'entre-deux-guerres sont donc loin de s'en tenir à cette fonction, réductrice à leurs yeux, et se singularisent par leur esprit aventureux, leur désir de favoriser les rencontres et les dialogues. Elles deviennent alors de véritables espaces de vie, rythmées par des va-et-vient incessants, des débats passionnés autour de l'art moderne et par l'effervescence de la création parisienne propre à la période. Ainsi, le préambule publié au premier numéro du *Bulletin de la vie artistique* rappelle que la mission de la revue n'est pas de renforcer les activités économiques de la galerie, mais de développer une approche personnelle de l'actualité culturelle, en accord avec les centres d'intérêt des Bernheim et le projet ambitieux de faire de la galerie une institution culturelle à part entière, un complément dynamique de l'activité muséale parisienne. La galerie est présentée comme un formidable catalyseur d'énergies et de créations, qui parvient à représenter et à promouvoir les artistes français plus qu'aucun autre musée ou institution culturelle. Le *Bulletin* offre ainsi à ses lecteurs des informations artistiques de qualité, au propos volontairement éclectique, qui imposent la galerie comme un lieu culturel indépendant incontournable à Paris :

Nous ne sommes point une grande revue. Les querelles de doctrines, pour passionnantes qu'elles soient, ne trouveront pas ici l'arsenal offensif et défensif qu'elles empruntent volontiers. Nous ne serons les champions d'aucun parti, d'aucune école, d'aucun cénacle. [...] Nous imaginons que, plus peut-être que le dogmatisme, de simples nouvelles de la vie artistique, puisées chez les maîtres comme dans les salles de vente, sur la scène comme chez les amateurs, dans les musées comme chez les marchands, sauront vous intéresser et vous plaire. [...] En toute indépendance, sans liens d'aucune sorte avec aucun intérêt, avec l'unique souci d'être clairvoyants, et de comprendre avant de juger, nous créons ce *Bulletin*, fait pour ses lecteurs et non pour nous. Le seul bénéfice que nous voulons en tirer est moral. Aussi nous en avons confié la rédaction à des écrivains dont la haute probité est pour vous comme pour nous la plus sûre garantie : MM. Félix Fénéon, Guillaume Janneau et Pascal Forthuny. Nous n'avons tous ici qu'une ambition commune : c'est que notre Bulletin nous fasse honneur.⁴⁰¹

Si cette neutralité annoncée cache une promotion indirecte des artistes de la galerie, la déclaration d'intentions du *Bulletin* montre l'importance pour la galerie de repousser ses limites et de s'ouvrir à de nouveaux horizons. Tel un envoyé de la galerie, introduit dans l'intimité et le quotidien de ses lecteurs, la revue doit rappeler la grandeur de ses éditeurs et diffuser cette image favorable de la nouvelle galerie, davantage intellectuelle, luxueuse, professionnelle que ses ancêtres. La même conduite est adoptée par Léonce Rosenberg dans la présentation de son *Bulletin de*

⁴⁰¹ « À nos lecteurs », *Bulletin de la vie artistique*, n° 1, décembre 1919, p. 1.

*l'Effort moderne*⁴⁰². Choisisant de présenter sa revue comme un outil d'information artistique de premier ordre, il participe également à la définition d'une identité nouvelle des galeries d'art moderne, en valorisant leur dynamisme et leur action directe sur la création artistique :

Le Bulletin de l'Effort moderne ne se propose ni de raconter à ses lecteurs toutes les petites histoires qui ne peuvent s'inscrire dans le temps, ni encore de les entraîner dans les arcanes d'une métaphysique nébuleuse, ni surtout d'engager des polémiques à propos de qui ou de quoi que ce soit. Il s'est uniquement fixé la tâche de montrer aux esprits curieux et de signaler à leur attention les productions véritablement modernes des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et artisans de notre époque, d'exposer les intentions de ces derniers, enfin, de renseigner ses lecteurs sur tous les faits lui paraissant les plus dignes d'intérêt du grand mouvement artistique actuel.

La nouvelle galerie d'art, imaginée et conçue par les galeristes éditeurs de revue, est un espace polymorphe, aux fonctions et aux intervenants multiples, « l'identité d'une galerie [tenant] autant à la volonté et à la culture préalable du marchand qu'à des circonstances dues au hasard des rencontres avec les artistes⁴⁰³ ». Elle se veut le reflet d'une création en marche, proposant une offre culturelle diversifiée (expositions, publications, événements, spectacles), en cherchant à rompre avec le mode de fonctionnement statique des galeries de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Les cimaises de ces espaces ne sont plus uniquement des dispositifs commerciaux, mais deviennent de véritables programmes artistiques et idéologiques, comme le démontrent les accrochages cubistes audacieux de la galerie de l'Effort moderne [fig. 46 et 46 bis]. Les expositions des *Maîtres du cubisme* (1921) et des *Architectes du groupe De Stijl* (1923) montrent un renouvellement des dispositifs d'accrochage, dans lesquels les œuvres sont présentées de manière dynamique, en fonction des modalités architecturales du lieu et des rythmes internes de composition. Léonce Rosenberg cherche ainsi à faire naître des rapprochements visuels porteurs de sens, par lesquels le visiteur comprendra les principes du cubisme et de De Stijl. L'exposition de 1923 propose, en regard des œuvres graphiques de De Stijl, des plans et des maquettes d'architecture, qui composent un ensemble cohérent rendant compte des recherches du groupe. Loin de l'accumulation d'œuvres de la galerie concurrente Vavin-Raspail [fig. 48], les expositions de la galerie de l'Effort moderne témoignent d'une véritable volonté de renouveler le regard de ses visiteurs, en intégrant dans la présentation un discours scientifique. Cette volonté est exprimée

⁴⁰² Léonce Rosenberg, « Avant-propos », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 1, janvier 1924, p. 1.

⁴⁰³ Marie-Claire Marsan, *La Galerie d'art*, Paris, Filigranes éditions, 2010, p. 31.

dans de nombreux articles du *Bulletin de l'Effort moderne*⁴⁰⁴, qui soulignent l'importance de la présentation des œuvres dans la compréhension des théories cubistes et néo-plastiques. Le choix et la disposition des illustrations présentes dans la revue de Rosenberg suit ce même dessein didactique, en essayant de formuler une réflexion à partir de rapprochements iconographiques éclectiques. Si le but escompté n'est pas toujours atteint et semble parfois manquer de clarté, l'intention pédagogique est cependant présente. L'élaboration d'un programme culturel, dans lequel le renouvellement des dispositifs d'accrochage est crucial, est au cœur du *Bulletin* et de la galerie de l'Effort moderne. Il est également une priorité des *Arts à Paris* et de la galerie Paul Guillaume. Guillaume, profondément marqué par les théories muséographiques du docteur Barnes et de John Dewey, retient dans ses propres accrochages le concept d'expérience appliquée au monde social, par l'intermédiaire de sa galerie. Les propositions d'accrochage établissent ainsi des relations entre les objets, construisant un discours artistique, théorique, scientifique. L'exercice de contemplation des œuvres en vue d'identifier les éléments et les relations plastiques devient inséparable de la visée pédagogique. À plusieurs reprises, Paul Guillaume souligne dans son *Bulletin* l'importance de l'expérience dans la visite d'une exposition, comme dans l'essai « Autour de la fondation Barnes⁴⁰⁵ ». Dans l'élaboration de ces propres expositions, le galeriste applique la méthode de la fondation Barnes, fondée sur la création d'un accrochage matérialisant une pensée scientifique précise, la qualité esthétique des œuvres invitant le visiteur à développer une interprétation et appréciation personnelles.

La publication d'une revue par une galerie d'art moderne lui permet de définir son identité et de s'imposer en tant qu'espace culturel. Le contenu des revues de galerie est pensé par les galeristes pour renforcer leurs actions et soutenir leur tentative de création d'un lieu estimé et reconnu en tant qu'entité culturelle et artistique indépendante. Le combat mené contre la passivité et le conservatisme des musées français est moteur de cette politique de développement et d'affirmation de ces galeries sur la scène artistique et le marché de l'art moderne. *Le Bulletin de la vie*

⁴⁰⁴ Maurice Raynal, « Quelques intentions du cubisme », n° 1-3, 1924 ; Théo Van Doesburg, « Vers un style collectif », n° 4, avril 1924, p. 14-16 ; Piet Mondrian, « L'évolution de l'humanité est l'évolution de l'art » et « Vers une construction collective. Manifeste V du groupe De Stijl », n° 9, novembre 1924, p. 13-15 et 15-16.

⁴⁰⁵ Paul Guillaume, « Autour de la fondation Barnes », *Les Arts à Paris*, n° 9, avril 1924, p. 7.

artistique analyse scrupuleusement l'évolution des politiques d'acquisitions et d'expositions des musées, dans les rubriques « musées nationaux » et « musées internationaux ». Loin d'une critique systématique de la direction des musées, le *Bulletin* souligne avec ponctualité l'absence de prises de risque dans les choix d'acquisitions des musées français, la lenteur de l'intégration des peintres contemporains et des arts lointains aux collections patrimoniales. Pour parvenir à leurs fins et concurrencer les musées sur leur propre terrain, les galeristes redoublent de dynamisme, multipliant les expositions et les critiques à l'encontre des institutions. Certains galeristes souhaitent repousser les frontières entre les structures privées et publiques, réfléchissant à ouvrir leurs propres musées, comme le fit Paul Guillaume. Si toutes les tentatives n'aboutissent pas, cette prise de pouvoir nouvelle de la galerie sur les milieux artistiques et le commerce de l'art lui confère cependant le rôle d'« épice centre d'un réseau culturel »⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ Anna Boschetti, « Les Temps modernes dans les Salons littéraires 1945-1970 », *La Revue des revues*, n° 7, 1989.

d. La revue de galerie, un organe d'information professionnelle

L'essor de la publication des revues de galerie coïncide avec le développement des bulletins d'informations professionnels. Après la seconde révolution industrielle et l'entrée dans le XX^e siècle, certains corps de métier et corporations (industriels, commerçants, avocats, médecins), revendiquant une valorisation plus grande de leurs activités et une législation adaptée à leur évolution, mettent au point des outils de diffusion d'informations professionnelles. Dans l'entre-deux-guerres, la législation française repense l'organisation du travail collectif et des rapports sociaux, en promulguant de nouvelles lois. Ainsi, le 19 mars 1919, on assiste à la création de la Confédération générale de la production française qui regroupe 21 fédérations patronales. La CGPF s'efforce de fédérer des groupements professionnels. Le 25 mars 1919, une loi apporte un premier cadre institutionnel aux conventions collectives et constitue dès lors une étape décisive dans la construction du droit de la négociation collective. En avril 1919, la journée de travail est fixée à 8 heures et la durée hebdomadaire de travail à 48 heures. L'Organisation internationale du travail (OIT) voit le jour⁴⁰⁷. Les bulletins professionnels naissent ainsi dans ce contexte de délimitation d'un nouveau cadre du travail, de nouvelles pratiques sociales et professionnelles en France. La *Revue de Métallurgie* (1904-1920)⁴⁰⁸ est ainsi publiée pour assurer la promotion militante de la science industrielle sous l'égide du taylorisme. Son directeur, Henry Le Chatelier, entend réorganiser le travail des métaux en France d'après la méthode de Taylor, en propageant par sa revue les avantages de cette rationalisation pour les travailleurs et les gains financiers qui en découlent. Avant tout un périodique technique destiné à pourvoir aux besoins d'une communauté de métallurgistes scientifiques en constitution, la publication joue un rôle non-négligeable auprès des syndicats de métallurgie dans l'adoption d'une nouvelle organisation du travail. De même, la *Gazette du Palais*, fondée en 1881 par Léopold Goirand, se veut un journal d'information juridique destiné aux professionnels du droit. Son rédacteur en chef,

⁴⁰⁷ Cf. Chronologie : histoire des relations du travail depuis la loi de Chapelier de 1791, <http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/regulation-relations-travail/chronologie/>

⁴⁰⁸ Voir à ce sujet Michel Lette, « La Revue de Métallurgie (1904-1920) ou l'édition technique militante au service du taylorisme », Patrice BRET, Konstantinos Chatzis, Liliane Pérez, *La Revue de métallurgie (1904-1920)*, Paris, 2005, L'Harmattan, pp. 225-239.

l'avocat Fernand Labori, souhaite créer une revue au service des praticiens. Constatant que les revues savantes de l'époque, tels les recueils Sirey et Dalloz, publiaient et commentaient les décisions avec un retard d'un ou deux ans, il fixa comme ligne une publication dans les deux ou trois mois de leur parution. Il créa par ailleurs un recueil réunissant l'ensemble des décisions publiées, classées méthodiquement, comportant un index alphabétique en facilitant la recherche.

Les bulletins de galeries suivent cette évolution de la diffusion de l'information professionnelle, militant pour une reconnaissance de la profession de galeriste, pour une législation et une réglementation plus stricte des pratiques du marché de l'art. Le Syndicat national des antiquaires, négociants en objets d'art, tableaux anciens et modernes est ainsi fondé en 1901, participant à cette réglementation de la profession. Son but est alors, comme écrit à l'article 2 de ses statuts :

- de créer et d'entretenir, par des relations de bonne confraternité, une entente et une cohésion professionnelle entre tous les membres
- de représenter ou de défendre les intérêts économiques et commerciaux de ses adhérents, tant auprès des Tribunaux que de toutes Administrations ou Groupements représentatifs, et, éventuellement, d'arbitrer les différends qui lui seraient soumis
- de s'employer au développement de la Profession et d'en assurer la défense tant auprès des Pouvoirs Publics que des Administrations compétentes :
- en organisant ou en participant à toutes expositions artistiques ou commerciales susceptibles de servir les intérêts de ses membres,
- en participant ou en se faisant représenter dans les diverses associations patronales, syndicales, intéressant la Profession
- en intervenant directement ou indirectement auprès des Pouvoirs Publics et des Services Administratifs, chaque fois que l'intérêt de la Profession est en jeu.

Son activité est particulièrement importante dans l'après-guerre, lors de la reprise du marché de l'art moderne. Les galeristes éditeurs des revues se font les porte-paroles de la corporation des marchands, réclamant des mesures spécifiques pour réglementer un marché en pleine expansion, dans le but d'assainir des pratiques commerciales peu déontologiques, qui nuisent à leur image. L'adaptation de la réglementation du commerce de l'art à un marché en pleine internationalisation, pour faciliter les transactions puis l'import et export des œuvres d'art, avec les États-Unis notamment. Ainsi, Berthe Weill, au quinzième numéro de son *Bulletin*⁴⁰⁹, lance un

⁴⁰⁹ *Bulletin de la galerie B. Weill*, du 20 décembre 1924 au 6 janvier 1925, non paginé.

appel pour endiguer les pratiques peu déontologiques de certains collectionneurs et marchands, qui n'hésitent pas à faire l'achat groupé d'un même lot aux ventes aux enchères ou jouent à faire monter ou descendre la cote d'un artiste selon leurs propres besoins spéculatifs :

Méfions nous des hautes cotes : que les manières de la bande noire, qui fait la hausse ou la baisse selon les besoins de sa propre cause ou souvent pour assouvir une petite vengeance personnelle, n'aient plus aucun effet sur nous, le commerce au grand jour ; la montée lente et progressive d'un artiste intéressant est notre seule raison d'être, la plus saine. C'est pour les galeries débutantes auxquelles nous souhaitons la bienvenue que nous crions "casse-cou". Quant à la catégorie des artistes, ou soi-disant tels, plus marchands que les pires, il les faut fuir comme la peste.

Les frères Bernheim rejoignent les critiques de Weill, en dénonçant à plusieurs reprises dans leur *Bulletin* les pratiques de marchands malhonnêtes, qui opèrent bien souvent en groupe. Dans le numéro 9, publié en avril 1920, les galeristes s'insurgent contre ce qu'ils nomment « Un abus du droit de propriété⁴¹⁰ ». Ils mettent en lumière une pratique courante, mais assez mal connue des acheteurs, qui consiste à retirer certains lots pendant une vente aux enchères. Ils citent l'exemple du retrait de la *Fillette au cerceau* (1885) [fig. 49] de Renoir pendant une vente à Drouot, le 5 mars 1920. Le *Bulletin* dénonce cette pratique frauduleuse et irrespectueuse pour les acheteurs, qui se déplacent, réunissent des fonds en vue de l'acquisition d'une œuvre qui ne leur sera finalement pas vendue. L'œuvre annoncée est un appât, destiné à faire venir les collectionneurs en espérant qu'ils se rabattent alors sur d'autres œuvres, une fois leur déception passée. Les galeristes dénoncent l'utilisation de la publicité mensongère dans les maisons de vente, qui n'hésitent pas à promettre à la vente des œuvres qui ne sont pas destinées au marché, dans une tentative peu honorable d'attraction des collectionneurs.

Ces marchands ont donc en commun un esprit réformateur, et revendiquent de concert l'importance fondamentale d'une évolution de l'encadrement législatif du marché de l'art. Cette remarque vaut avant tout pour les galeristes Léonce Rosenberg et Bernheim, qui se positionnent de manière récurrente sur ces sujets dans leurs publications. Paul Guillaume et Berthe Weill, bien que sensibilisés à cette problématique et favorables à une nouvelle réglementation, l'expriment de manière plus ponctuelle dans leur revues. Aux articles purement juridiques ou économiques,

⁴¹⁰ *Bulletin de la vie artistique*, « Un abus du droit de propriété », n° 9, avril 1920, p. 250.

ils préfèrent ceux relevant de l'actualité des ventes ou de la constitution des collections. Les revues de galerie prennent donc entièrement part à cette évolution de la réglementation du marché, en l'accompagnant par de nombreux articles prenant fermement position pour une législation moderne du marché de l'art, adaptée à ses nouveaux besoins et par des comptes-rendus des lois promues. Elles affirment ainsi leur vocation informative en s'adressant aux professionnels du marché de l'art (marchand, galeriste, courtier, collectionneur), pour leur offrir des informations ciblées destinées à enrichir leurs connaissances théoriques pour acheter ou vendre des œuvres en toute conscience. En informant les lecteurs des nouvelles mesures et des usages en vigueur dans le commerce de l'art et plus particulièrement de l'art moderne, ces revues espèrent créer une prise de conscience chez les négociants d'art. Leurs gérants souhaitent faire comprendre la nécessité d'assainir un marché qui se laisse ternir par des pratiques peu honnêtes, héritées du XIX^e siècle, qui nuisent à l'image des marchands. Ils entendent également offrir à leurs lecteurs des clés d'analyse et de compréhension de l'évolution de la cote des artistes modernes, pour que les acheteurs soient en mesure d'élaborer des stratégies d'achat, qui dynamiseraient davantage le marché. En opérant ces changements, par l'acceptation de ventes plus réglementées et transparentes, les galeristes espèrent bonifier leur image et celle de leurs confrères, une fois de plus, tout en souhaitant attirer à eux de nouveaux acheteurs, rassurés par ce cadre législatif.

Ainsi, en 1920, les Bernheim publient dans leur *Bulletin* une lettre ouverte intitulée « Les artistes et les impôts⁴¹¹ », signée par tous les contributeurs et proches de la rédaction. Ils informent les artistes et les collectionneurs de la mise en place, prochaine, d'une nouvelle taxe prélevée lors de la vente d'une œuvre d'art contemporaine. Soucieux de préserver l'équilibre du marché et de voir les ventes d'œuvres d'art modernes et contemporaines se développer plus encore, ils jugent opportun de prévenir leurs lecteurs pour provoquer une opposition à cette mesure :

L'un des problèmes que vous négligez à tort n'en présente pas moins pour vous l'intérêt le plus pressant : des impôts nouveaux vont grever la circulation de vos œuvres... L'État, qui considère encore l'art comme un luxe et non comme un besoin humain, projette de prélever sur votre labeur des taxes écrasantes. Aux termes de la loi qu'étudie le Parlement, aucune de vos toiles, aucun de vos bronzes, ne sera désormais vendu,

⁴¹¹ La rédaction, « Les artistes et les impôts », *Bulletin de la vie artistique*, n° 10, avril 1920, p. 274-275.

directement ou par l'intermédiaire du marchand qui est votre éditeur, sans que l'opération n'ouvre, en faveur du fisc, un droit de 10%.

Par cette lettre ouverte, les galeristes invitent les artistes à lutter contre cette mesure et à imposer leur volonté, les galeristes et marchands se mobilisant pour l'instant plus que les créateurs. Ils ne mentionnent cependant pas qu'une partie de cette taxation doit revenir aux artistes, préférant présenter l'État comme un monstrueux preneur de richesses, pour avoir un impact plus fort sur les artistes. Si les artistes acceptent cette mesure, les relations entre les marchands et eux-mêmes s'en trouveront dégradées, puisque les premiers devront verser une somme d'argent à chaque vente d'œuvres des seconds... Les Bernheim et la rédaction du *Bulletin* concluent leur lettre par un cinglant appel au soulèvement :

Vous abandonnez au Parlement, à l'Administration, le soin de vous secourir. Lorsqu'il rapporta devant la Chambre le projet de loi qui vous accorde un droit de « suite » sur vos œuvres aliénées, M. Léon Bérard, ancien ministre des Beaux-Arts, conclut en vous engageant à former une société analogue à celle des gens de lettres. Cette association se proposant la défense de vos intérêts professionnels communs serait l'organe administratif dont vous avez besoin. Vous avez approuvé le projet du rapporteur : mais vous n'avez rien fait. Dans le passé, les artistes n'étaient pas des isolés; ils étaient groupés, au contraire, en puissantes compagnies dont l'intervention collective s'opposait fréquemment à l'arbitraire. Négligerez-vous leur exemple ? L'occasion se présente aujourd'hui d'en délibérer, et, si vous le voulez, Messieurs, d'agir.⁴¹²

Cette prise de position est renforcée, quelques mois plus tard, par les conseils donnés par Guillaume Janneau pour une juste application du droit de suite. Dans son article « Pour appliquer le droit de suite⁴¹³ », il pointe du doigt la notion fondamentale d'œuvre d'art originale, telle qu'elle apparaît dans les textes des parlementaires :

Le problème dépasse en effet les médiocres intérêts pratiques. Il touche aux doctrines, aux idées, à l'esthétique. Les artistes ne s'y sont pas trompés. Les uns, il est vrai, déniaient à la copie le caractère d'originalité, alléguant que l'invention du thème, élément essentiel de l'originalité, n'appartient pas au copiste; les autres attribuent à toute recherche d'un artiste, à toute étude, à toute expression, même fugitive, des curiosités qui le font ce qu'il est, ce caractère d'originalité. Mais tous ont traité le sujet au fond. Ce qu'ils ont voulu, c'est résoudre un problème de philosophie artistique plutôt qu'un point de droit civil.

⁴¹² *Ibidem*, p. 275.

⁴¹³ Guillaume Janneau, « Pour appliquer le droit de suite », *Bulletin de la vie artistique*, n° 20, septembre 1920, p. 547-548.

Ce droit de suite provoque donc, à la fois chez certains artistes, et plus encore chez les juristes, des inquiétudes qui concernent la nature même de l'œuvre d'art, redoutant qu'on ne confonde la copie considérée comme étude libre avec le banal pastiche et le « faux ». Dans cette volonté de faire appliquer avec discernement cette loi, le *Bulletin* donne ensuite la parole aux premiers concernés, les artistes, pour qu'ils expriment leur pensée sur cette mesure. C'est le cas du sculpteur Bourdelle, qui livre ses inquiétudes au numéro suivant du *Bulletin*⁴¹⁴. Il étudie les modalités d'application du droit de suite à son domaine de création, la sculpture, en mettant en lumière les spécificités de cet art qui rendent justement cette mesure si difficile à appliquer. Le droit de suite prévoit en effet l'application d'une taxe sur la vente des sculptures originales des artistes contemporains. Bourdelle cite pêle-mêle le cas des modèles, des épreuves, des multiples et des tirages, les problèmes posés par la numérotation des pièces, pour s'interroger sur la nature même de la notion d'œuvre originale. Le droit de suite s'applique-t-il également aux projets du sculpteur si ceux-ci sont réalisés par une équipe ou un tiers ? Le droit de suite revient-il à l'auteur des plans et du modèle ou aux artisans l'ayant réalisé ? La question primordiale des copies est celle qui interpelle le plus l'artiste : le peintre ou le sculpteur copiés doivent-ils toucher un droit de suite sur les copies de ses sculptures, bien qu'il ne soit intervenu en rien dans celles-ci ? Pour Bourdelle, la réponse est positive, car comme le traducteur littéraire qui traduit une œuvre anglaise dans la langue française, le sculpteur qui copie une œuvre se fonde sur un original qu'il interprète et restitue avec sa sensibilité propre. Le droit de suite se doit d'être égal dans sa pratique avec tous les arts.

Rosenberg prend position contre cette même taxation, quelques années plus tard, au numéro 35 du *Bulletin de l'Effort moderne*, publié en mai 1927, contre l'extension du droit de suite aux transactions privées⁴¹⁵. Il informe ses lecteurs du danger de ce nouveau projet de loi, concernant les transactions privées, puisqu'il est prévu que le droit de suite soit appliqué dans le cadre des ventes en galeries ou de gré à gré. Le galeriste craint bien sûr un ralentissement considérable des échanges commerciaux (ainsi qu'une perte de profit en ce qui le concerne), cette taxe

⁴¹⁴ « Le droit de suite et les artistes : Antoine Bourdelle », *Bulletin de la vie artistique*, n° 21, octobre 1920, p. 575-576.

⁴¹⁵Le paysan du Danube, « À propos de l'extension aux transactions privées du droit de suite aux artistes », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 35, mai 1927, p. 30-32.

supplémentaire étant à la charge du vendeur, avant d'être reversée à l'artiste : « Les bavards incompetents du Palais et les philistins cultivés de la Sorbonne sont chargés de déposer sur le bureau de la Chambre, un projet de loi étendant aux galeries de tableaux le droit de suite aux artistes. Ce sont les coupables qui veulent rançonner leurs victimes. »⁴¹⁶

Ce droit de suite, dont la première loi est promulguée le 20 mai 1920, prévoit initialement la taxation des œuvres d'art contemporain vendues en ventes publiques⁴¹⁷. Elle se fonde avant tout sur des considérations d'équité. Généralement, les artistes tirent principalement leurs revenus de la vente de leurs œuvres. Or, il est fréquent qu'avant de connaître la notoriété, les artistes cèdent leurs créations à des montants très faibles. Passées quelques années, la cote des œuvres d'art peut atteindre des sommets, ce qui conduit à la situation paradoxale de rencontrer des artistes dans le besoin, alors que leurs œuvres se cèdent à des prix très élevés. Le gouvernement français décide d'étendre cette mesure pour permettre aux artistes de jouir d'un confort de vie et de travail plus important, pour encourager la création française, sans tenir compte de la taxe supplémentaire qui intervient à chaque transaction privée, qui peut être un frein à la vente. Ce projet de loi suscite de véritables débats parmi les marchands et galeristes parisiens de l'époque, comme l'atteste le pamphlet incendiaire de Rosenberg. Ce dernier propose des recommandations pour que ce droit de suite soit appliqué de manière équitable, et demande l'adhésion de ses lecteurs pour conduire ses propositions jusque devant la Chambre :

A. — Le droit de suite sera le même pour toutes les transactions tant publiques que privées. Il sera dû par celui qui est susceptible de profiter de la plus-value ultérieure du tableau, c'est-à-dire par l'acheteur.

B. — Seront exonérés du droit de suite tous les tableaux achetés directement aux artistes. Ceci permettra d'encourager la création artistique et de rendre l'artiste contemporain indépendant, selon le souhait de l'Etat.

Cette proposition de réforme de la législation du marché de l'art, formulée par Rosenberg pour correspondre au mieux à ses attentes et à celles des autres marchands, n'est pas un cas isolé dans la bataille juridique que livrent les galeristes dans les

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁴¹⁷ Pour connaître le pourcentage de la taxation et ses modalités précises de fonctionnement, voir le Code de la propriété intellectuelle, articles R122-2 à R122-12. En 2015, le droit de suite applicable en France est à hauteur de 4% du prix de vente, pour toute œuvre dont le montant est inférieur ou égal à 50.000 francs. Ce pourcentage est ensuite dégressif, plus le montant de la transaction étant élevée, plus la taxation diminue.

années 1920. À plusieurs reprises, Guillaume Janneau, porte-parole des frères Bernheim, intervient dans le *Bulletin de la vie artistique* au sujet de la loi du 31 août 1920. Cette loi, qui fait suite à d'autres mesures de classement du mobilier et des œuvres d'art au patrimoine national, prévoit une taxation nouvelle lors de l'exportation des objets d'art et une interdiction d'exportation des œuvres antérieures à 1830⁴¹⁸. Cette loi, autrefois nommée « Loi Pacca », a une double destination, financière et patrimoniale. Elle instaure un système de contrôle très ferme des ventes à l'étranger, taxant les exportations d'œuvres d'art autorisées et empêchant la sortie du territoire d'autres œuvres, au nom de la préservation d'un patrimoine national. Cette loi se heurte au milieu des marchands d'art parisiens, qui estiment que la taxation des exportations est un frein évident aux ventes, mettant en danger le développement du marché de l'art français et son positionnement de premier marché sur la place mondiale. Dans la lettre ouverte « Nos artistes et notre loi Pacca⁴¹⁹ », la rédaction du *Bulletin* s'adresse directement aux parlementaires pour leur faire prendre conscience de la gravité et des enjeux économiques induits par les mesures qu'ils s'appêtent à prendre :

Alarmés de l'exode de nos richesses d'art, vous venez, Messieurs, de voter une loi qui l'arrête. Vous avez pensé qu'à un temps de crise convient une législation d'exception : vous vous êtes fait Comité de Salut public. L'opinion aurait souhaité sans doute que l'Etat ne fût pas entraîné dans une voie périlleuse. Elle craint peut-être des représailles et tout au moins un transfert, fût-il momentané, du marché de luxe à l'étranger; mais il fallait agir. [...] Lorsque le texte sera de nouveau soumis à votre examen — car certains amendements y sont nécessaires — vous apprécierez la valeur des arguments que proposeront les antiquaires. Ils trouveront des voix respectées pour défendre, avec leurs intérêts, celui du commerce français. [...] Un décret, en effet, rendu par provision, prévoit certaines dérogations à la loi prohibitive. Selon l'avis du ministre des Beaux-Arts, le ministre des Finances, aux termes de ce texte, pourra ouvrir ou fermer la frontière à toute œuvre d'art antérieure à 1830 ou dont l'auteur est mort depuis plus de vingt ans. Son départ est-il autorisé ? Alors intervient le fisc. Sur toute œuvre vendue plus de 100.000 francs, il prélève un droit égal à sa valeur ; le prix de vente est-il inférieur à cette somme ? La taxe prévue est de 50%, plus un droit de 0,50 % par fraction de 1.000 francs. Ainsi, Messieurs, si la nation croit pouvoir laisser échapper une certaine œuvre sans diminuer son patrimoine artistique, elle en permettra la fuite, exigeant seulement une dîme. Rendons-nous justice. Amplement pourvus des œuvres significatives d'un maître, nos musées devront-ils, par crainte du blâme qu'on dispense avec libéralité, accueillir tous les

⁴¹⁸ Marie Cornu, Jérôme Fromageau, Catherine Wallaert, *Dictionnaire comparé du droit du patrimoine culturel*, Paris, CNRS, 2012, p. 73.

⁴¹⁹ Guillaume Janneau, « Nos artistes et notre loi Pacca », *Bulletin de la vie artistique*, n° 12, mai 1920, p. 321-325 ; n° 13, juin 1920, p. 349 ; n° 14, juin 1920, p. 389-401 ; n° 15, juillet 1920, p. 413 ; n° 18, août 1920, p. 503-509.

témoignages de son talent, ceux-ci n'eussent-ils pas l'intérêt historique qui justifierait l'acquisition ? ⁴²⁰

Les propositions des Bernheim se poursuivent dans une série d'articles intitulés « Notre Loi Pacca », dans laquelle la rédaction permet à ses lecteurs de suivre l'avancée du projet, du décret provisoire du 20 mai 1920 jusqu'à la promulgation de la loi en août 1920. Le *Bulletin* a ainsi « promis à ses lecteurs de les informer avec précision de l'évolution des travaux législatifs concernant la loi pour la prohibition de l'exode des œuvres d'art françaises⁴²¹ », remplissant son rôle d'informateur et de conseil auprès des professionnels du marché de l'art. C'est avec déception et aigreur qu'il annonce à ses lecteurs, au numéro 18 du mois d'août 1920, que la loi Pacca a été votée et que les huit articles principaux sont énoncés :

ART. 1^{er}

Les objets présentant un intérêt national d'histoire ou d'art ne pourront être exportés sans une autorisation du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, qui devra se prononcer dans le délai d'un mois à partir de la déclaration fournie à la douane par l'exportateur.

Ces dispositions sont applicables aux objets d'ameublement antérieurs à 1830, aux œuvres des peintres, graveurs, dessinateurs, sculpteurs, décorateurs, décédés depuis plus de vingt ans à la date de l'exportation, ainsi qu'aux objets provenant de fouilles pratiquées en France.

ART. 2

Les objets auxquels l'autorisation d'exporter sera refusée seront, par dérogation à l'article 16 de la loi du 31 décembre 1913, inscrits d'office sur la liste de classement.

Ce classement sera valable pour une période de cinq années et renouvelable.

ART. 3

L'État a le droit de retenir, soit pour son compte, soit pour le compte d'un département, d'une commune ou d'un établissement public, au prix fixé par l'exportateur, les objets préposés à l'exportation.

Ce droit pourra s'exercer pendant une période de six mois.

ART. 4

Les objets anciens antérieurs à 1830, et les œuvres de peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs décédés depuis plus de vingt ans et dont l'exportation aura été laissée libre, seront frappés à l'exportation d'un droit de :

15 p. 100 de leur valeur jusqu'à 5.000 francs;

20 p. 100 pour la valeur comprise entre 5.000 et 20.000 fr. ;

25 p. 100 pour une valeur supérieure à 20.000 fr.

Cette taxe, non plus que les autres dispositions de la présente loi, ne s'appliqueront aux œuvres d'art importées qui auront été déclarées à l'entrée, toute justification devant être fournie par l'importateur.

ART. 5

Quiconque aura exporté ou tenté d'exporter des objets, en fraude des dispositions qui précèdent, sera puni d'une amende au moins égale au double de la valeur desdits objets,

⁴²⁰ Guillaume Janneau, « Nos artistes et notre loi Pacca », *Bulletin de la vie artistique*, n° 12, mai 1920, p. 321-328.

⁴²¹ La rédaction, « Notre loi Pacca », *Bulletin de la vie artistique*, n° 15, juillet 1920, p. 413.

lesquels seront saisis et confisqués au profit de l'État. En cas de récidive, le délinquant sera en outre puni d'un emprisonnement de six jours à trois mois.

L'article 463 du code pénal est applicable.

Disposition transitoire.

ART. 6

Tout commerçant pourra obtenir l'autorisation d'exporter les objets entrés en France postérieurement au 1^{er} janvier 1914, à condition de justifier de la date d'entrée dans un délai d'un mois à dater de la promulgation de la présente loi.

ART. 7

Un règlement d'administration publique déterminera les détails d'application de cette loi.

ART. 8

La présente loi est applicable à l'Algérie⁴²²

Cette loi ne sera finalement appliquée que peu de temps, le tollé général qu'elle provoque dans les milieux du marché de l'art parisien finissant par dissuader les parlementaires de poursuivre dans cette voie. Elle est abrogée par la loi du 31 décembre 1921⁴²³, qui met en place le droit de préemption. La mobilisation des frères Bernheim, alliée à celles des galeries et artistes, a contribué au renoncement des parlementaires, prouvant l'impact de leur engagement politique à travers leur *Bulletin*.

Les galeristes, par l'intermédiaire de leurs revues, mettent donc un point d'honneur à relayer les informations touchant à la législation du marché de l'art à leurs lecteurs, jugeant cruciale cette mission de transmission de l'actualité. Les professionnels du marché sont ainsi ciblés, par des lignes éditoriales concentrées sur les aspects économiques de l'art moderne. Les éditeurs s'adressent avant tout à leurs pairs, même si dans un second temps, leurs revues peuvent s'adresser à d'autres types de lectorats, comme les artistes ou les critiques. Mais en aucun cas le galeriste éditeur ne vise le lecteur novice avec sa publication, qu'il soit novice des milieux de l'art, du marché ou des institutions culturelles. Ces informations ciblées sur l'actualité culturelle cherchent à intéresser un lecteur averti, si possible déjà solidement implanté dans le milieu social et culturel des marchands, courtiers ou négociants d'art, qui pourra par la suite se rallier aux différents combats menés par les galeristes. Ce constat est redoublé par de nombreux articles à destination des professionnels du marché, dont ceux de Léonce Rosenberg consacrés à l'évolution des cotes des artistes de sa galerie. Il publie ainsi dans son *Bulletin* numéro 25, en

⁴²²La rédaction, « Notre loi Pacca », *Bulletin de la vie artistique*, n° 18, août 1920, p. 503-504.

⁴²³ Cornu, Fromageau et Wallaert, 2012, *op. cit.* Cette loi du 20 août 1920 sera cependant reprise partiellement dans la loi du 23 juin 1941, elle-même abrogée par celle du 31 décembre 1992.

mai 1926, une note⁴²⁴ sur l'évolution de la cote du peintre Metzinger. Il analyse l'évolution du prix d'un même tableau, passé en ventes plusieurs fois, selon les années. Il densifie cette analyse par une comparaison des cotes de Manet et de Metzinger, pour faire comprendre au lecteur que le marché cubiste connaît le même envol que le marché impressionniste en son temps, malgré les vives critiques formulées à l'encontre du mouvement lors de sa création, critiques qui persistent encore au moment de l'écriture de cet article. Rosenberg relate alors que dans une vente faite le 7 mai 1926 à l'hôtel Drouot⁴²⁵, un petit tableau peint par Manet, intitulé *Le Polichinelle* (1873) [fig. 50] a été vendu 420.000 francs, à quoi il faut ajouter 19,50% de frais d'adjudication, soit environ 500.000 francs. Ce même tableau avait été vendu en 1878 lors de la vente Faure pour 2.000 francs seulement, puis pour 50.000 francs à la vente Claude Lafontaine en 1919. Il est toujours question du même tableau, seul le prix a changé. Le galeriste conseille aux collectionneurs de ne pas attendre « que les tableaux atteignent des prix inabordables pour les trouver beaux et dignes d'être achetés », en investissant dans des œuvres de jeunes artistes, pour soutenir la création française. Il renforce sa position en rappelant qu'à cette même vente du 7 mai, figurait au lot 67 un tableau cubiste de 1912 de Jean Metzinger, intitulé *Le Chapeau à la plume d'autruche* [fig. 51]. Cette toile a atteint le prix de 3.500 francs, auquel il faut ajouter également 19,50 % de frais d'adjudication. Rosenberg félicite son acquéreur, Gaffé de n'avoir pas attendu que son prix s'élève à 420.000 francs pour le trouver beau et le joindre à sa collection.

Les revues opèrent ici comme un catalyseur d'opinions, une force de rassemblement, qui tend à souder les professionnels du marché autour de causes ou de projets communs. Véritables outils à usage des professionnels pour certaines (*Le Bulletin de la vie artistique*, le *Bulletin de l'Effort moderne*), elles permettent aux marchands et aux différents acteurs du marché de se tenir informés de l'actualité des lois qui régissent leurs commerces, afin de leur permettre de continuer à pratiquer leurs activités en toute connaissance de cause. Par cette ligne directrice studieuse et stricte, elles essayent également d'agir sur l'image même de ces professionnels, en les dotant d'une véritable culture du marché, en les sensibilisant aux réformes et à la

⁴²⁴ Léonce Rosenberg, « À propos d'un tableau de Metzinger », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 25, mai 1926, p. 8.

⁴²⁵ Vente de l'Étude Lair Dubreuil, Hôtel Drouot, Paris, 7 mai 1926.

déontologie des pratiques, tout comme à l'économie globale du marché de l'art international. Efficiente ou non, cette démarche a le mérite de souligner un changement important des mentalités des marchands parisiens de l'entre-deux-guerres, qui comprennent que leurs statuts ont tout à gagner à présenter aux collectionneurs et aux artistes un visage plus professionnel et une conduite irréprochable, en toute légalité. L'action des revues de galeries a-t-elle permis aux galeristes de redorer l'image des marchands, ternie par des années de pratiques peu scrupuleuses et d'approximations juridiques ? Si l'efficacité de leur démarche demeure difficile à évaluer, il n'en demeure pas moins que ces revues ont permis à leur éditeurs de tenter une action de revalorisation de leur image sur le long terme, tout en leur offrant l'opportunité de créer un outil d'information professionnel, qui manquait alors à tous les marchands parisiens. La qualité et la régularité des informations fournies par les revues de galeries sont alors bien plus remarquables que celles proposées par la *Gazette de l'Hôtel Drouot*⁴²⁶, qui se concentre sur l'actualité des ventes aux enchères. Les galeristes qui éditent ces revues font donc preuve d'une ambition exemplaire, celle de se doter de clés de compréhension pour appréhender un marché en pleine mutation, tout en en faisant profiter leurs confrères. Ironie du marchand, ce partage d'informations est bien sûr tarifé, la revue de galerie n'ayant pas pour vocation la gratuité.

⁴²⁶ *La Gazette de l'Hôtel Drouot* est une revue hebdomadaire, créée en 1891 à l'initiative de l'Hôtel des ventes à Paris. Elle se consacre à l'actualité des ventes en enchères, annonçant principalement les ventes à venir, et donnant les résultats de celles passées. Dans l'entre-deux-guerres, relativement peu d'informations sont fournies aux lecteurs sur les réformes du marché de l'art en train de s'opérer.

III- VERS UNE INTERNATIONALISATION DU PHÉNOMÈNE DE PUBLICATION : LES REVUES DE GALERIES D'ART EN EUROPE ET AUX ÉTATS-UNIS

1. Introduction

Le phénomène de publication de revues de galeries d'art à Paris s'inscrit dans un panorama éditorial plus large et international. Loin d'être isolé, ce schéma de publication trouve des ramifications aux États-Unis, en Belgique et en Allemagne. Si le nombre de titres parus à Paris est relativement important, il n'en va pas de même dans les autres villes éditrices. En effet, ce phénomène existe également, il se développe de manière plus ponctuelle. Les trois exemples analysés dans cette étude, qui tendent à rendre compte de l'internationalisation du phénomène de publication et des échanges existant entre les revues à l'échelle internationale, ont été choisis pour leur rôle précurseur dans chacun de leurs pays. La revue *291*, éditée de 1915 à 1916 par la 291 Gallery à New-York, montre l'existence de cette pratique pendant la Première Guerre mondiale, où le contexte politique et économique américain demeure plus propice aux nouvelles publications qu'en Europe. Antérieure aux revues de galeries européennes, *291* est une tentative fulgurante mais éphémère, les douze numéros parus en un temps très court montrant la profonde volonté de renouveler la fonction traditionnelle de la galerie d'art et de repousser ses limites en terme d'expositions. À ce stade des recherches, les revues *291* (1915-1916), *Le Centaure* (1926-1930) et *Der Querschnitt* (1921-1936) apparaissent comme les seules tentatives de publication périodique aux États-Unis, en Belgique et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres. Ouvrant la voix à une expression nouvelle pour les galeristes de ces pays, les trois revues sélectionnées expriment le même idéal intellectuel que les revues parisiennes, tout en possédant des missions et spécificités propres.

2. La revue 291 éditée par la 291 Gallery (New-York, 1915-1916)

a. La galerie 291 : le projet culturel d'Alfred Stieglitz

La galerie 291 ouvre ses portes en 1905, au numéro 291 de la Cinquième avenue à New York. Ses créateurs, les photographes Alfred Stieglitz (1864-1946) [fig. 52] et Edward Steichen (1879-1973) [fig. 53], la nomment tout d'abord *Little Galleries of the Photo-Secession* de 1905 à 1908. L'idée des deux photographes est alors de faire du lieu un espace d'exposition dédié à la photographie, dont la capacité d'accueil pourrait leur permettre d'organiser des ateliers pédagogiques et des manifestations liés au médium photographique. Etroitement liée aux activités du groupe « Photo-Secession⁴²⁷ », la galerie devient, de 1905 à 1917, un pôle d'activités artistiques fort, développant une politique d'accrochage centrée sur la photographie et l'art moderne. La mission de « Photo-Secession » est dévoilée dans la déclaration d'intentions d'Alfred Stieglitz, parue au supplément du numéro 3 de la revue *Camera Work* (juillet 1903) : « Le but de Photo-Secession est : de faire progresser la photographie en tant qu'expression picturale ; de rapprocher les photographes américains ou toute personne intéressée par l'art, et d'organiser occasionnellement, dans des endroits variés, des expositions qui ne se limitent pas nécessairement aux productions de Photo-Secession ou à l'art américain⁴²⁸. Dans un premier temps, et lors du premier vernissage de la galerie le 24 novembre 1905⁴²⁹, les activités et expositions des *Little Galleries of the Photo-Secession* sont réservées aux membres du groupe. Ce statut n'est que transitoire, Stieglitz projetant dès 1905 d'ouvrir un

⁴²⁷ *Photo-Secession* est un groupe de photographes réunis autour de la promotion de la photographie américaine au début du XX^e siècle, aux États-Unis. Il est fondé par Alfred Stieglitz en 1902, épaulé par Edward Steichen. Le groupe défend le pictorialisme photographique et revendique le travail de l'image par le photographe pour parvenir à exprimer une subjectivité propre, déviant de tout code de représentation pré établi. « Photo-Secession » compte parmi ses membres Edmund Stirling, Gertrude Kasebier, Clarence H. White, Mary Devens, Alvin Langdon Cobun. Les membres, ainsi que d'autres artistes, exposent dans des différents lieux, dont l'atelier de Steichen, situé sur la Cinquième Avenue à New-York. Pour asseoir leur propos, le groupe publie la revue *Camera Work* de 1903 à 1917, dont le but est de participer à la reconnaissance de la photographie comme un domaine à part entière des beaux-arts. Cf. Alfred Stieglitz, Entretien avec Cary Cross, « The Origin of the Photo-Secession and How It Became 291 », *Twice a Year*, n° 8-9, 1942. Robert Doty, *Photo Secession - Photography as a Fine Art*, Rochest, NY, George Eastman House, 1960.

⁴²⁸ Alfred Stieglitz, supplément à *Camera Work*, n° 3, juillet 1903 : « The object of the Photo-Secession is : to advance photography as applied to pictorial expression ; to draw together those Americans practicing or otherwise interested in the art, and to hold from time to time, at varying places, exhibitions not necessarily limited to the productions of the Photo-Secession or to American work. »

⁴²⁹ *Exhibition of Member's Work*, November 24-January 4, Little galleries of the Photo-Secession, New York.

espace où le public extérieur pourra également être admis⁴³⁰. L'exposition d'inauguration a lieu au mois de janvier 1926, proposant un accrochage dédié aux photographes français⁴³¹, parmi lesquels René Le Begue et Robert Demanchy. Des accrochages dédiés aux photographes Alvin Langdon Coburn⁴³², Gertrude Kasebier⁴³³ et Clarence H. White, renforcés par la présence de photographies de Stieglitz et Steichen⁴³⁴, contribuent à faire connaître l'importance de la modernité photographique américaine. D'autre part, la galerie se veut un lieu de rencontres, de dialogues et d'échanges entre artistes américains et européens. Elle élargit donc logiquement ses accrochages aux œuvres d'artistes d'avant-garde européens, comme Henri Matisse⁴³⁵, Pablo Picasso⁴³⁶, Constantin Brancusi⁴³⁷ et Francis Picabia⁴³⁸.

À partir de 1908, la galerie est rebaptisée 291, en raison de l'impact qu'a eu l'adresse du 291 de la cinquième avenue sur le développement de la galerie. Même si le nouveau local de la galerie se situe officiellement au 293, Stieglitz souhaite que le numéro 291 soit associé définitivement à la galerie, car c'est à ce numéro qu'ont eu lieu les premiers regroupements et succès de la galerie. Le choix d'un numéro comme nom de galerie atteste également d'un refus du titre descriptif et des conventions liées, qui permettaient auparavant de classer, mettre dans une catégorie les activités de la galerie. La nouvelle galerie 291 sera un espace plus ouvert, qui ne se bornera pas à accueillir le groupe et les partisans de Photo-Secession, en pratiquant une activité commerciale, artistique et éditoriale plus éclectique. Ce changement de nom et de local s'accompagne donc d'une évolution sensible de la politique d'expositions de 291. Stieglitz souhaite renforcer son dispositif d'accrochage par une présence accrue de peintres, sculpteurs et dessinateurs. La photographie contemporaine doit rester au centre de toutes les priorités de la galerie, mais une réflexion sur les arts au sens large du terme doit être menée pour parvenir à inclure la photographie dans une histoire de l'art pluridisciplinaire et polysémique.

⁴³⁰ *Camera Work*, n° 12, octobre 1905, p. 59.

⁴³¹ *Exhibition of Work by French Photographers*, January 10-January 24, Little galleries of the Photo-Secession, New York.

⁴³² *Photographs by Alvin Langdon Coburn*, March 11-April 10 1907, 291 Gallery, New York.

⁴³³ *Photographs by Gertrude Kasebier and Clarence White*, February 5-February 16 1906, 291 Gallery, New York.

⁴³⁴ *Photographs by Edward Steichen*, March 9-March 24 1908, 291 Gallery, New York.

⁴³⁵ *Drawings, Lithographs, Watercolors, Etchings by Henri Matisse*, April 6-April 25 1908, 291 Gallery, New York ; *Sculpture and Drawings by Henri Matisse*, March 14-April 6 1912, 291 Gallery, New York.

⁴³⁶ *Early and Recent Drawings and Watercolors by Pablo Picasso*, March 28-April 25 1911, 291 Gallery, New York.

⁴³⁷ *Sculpture by Constantin Brancusi*, March 4-April 12 1914, 291 Gallery, New York.

⁴³⁸ *Exhibition of New York Studies by Francis Picabia*, March 17-April 5 1914, 291 Gallery, New York.

C'est ainsi que Stieglitz annonce le nouveau programme du groupe Photo-Secession dès 1909 dans la revue *Camera Work* : « La Secession n'est pas tant une école ou un disciple qu'une vision du monde ; sa devise semble être : "Donne à chaque homme qui dit avoir un message pour le monde une chance d'être entendu"⁴³⁹ ». La mise au point de cette nouvelle orientation des activités de la galerie ne va pas sans heurts. Des discordes entre les partisans de Stieglitz et les photographes attachés à la conception photographique originelle du groupe Photo-Secession ne se font pas attendre, ces derniers se sentant exclus des nouvelles entreprises de Stieglitz⁴⁴⁰. Ce sentiment d'exclusion est exacerbé par les prises de décisions autonomes de Stieglitz, qui n'inclue désormais plus ses anciens collaborateurs dans la direction de la galerie. Du 6 au 25 avril 1908 a lieu la première exposition dédiée à Henri Matisse aux États-Unis, rendue possible grâce à Edward Steichen. Celui-ci a rapporté de son voyage en France une série de gravures prêtées par Henri Matisse, série qui a convaincu Stieglitz d'exposer l'artiste à la galerie 291. Cette exposition est le point de départ de la nouvelle politique d'accrochage de la galerie, qui propose dès lors un dialogue entre le modernisme américain et les avant-gardes européennes, à travers la photographie et les beaux-arts.

Entre 1909 et 1912, Stieglitz s'entoure de nouveaux collaborateurs pour défendre le virage artistique amorcé par sa galerie. Les peintres John Marin, Arthur Dove et Marsden Hartley soutiennent son initiative, épaulés par les critiques de Sadakichi et Benjamin de Casseres et par le soutien financier de Paul Haviland et Agnes Ernst Meyer. L'année 1911 constitue un tournant pour 291, qui organise les deux premières expositions personnelles de Paul Cézanne⁴⁴¹ et de Pablo Picasso⁴⁴² aux États-Unis. Ces événements ont un retentissement sans précédent, plaçant la galerie au cœur de la vie culturelle new-yorkaise et créant de vigoureux débats centrés sur les mouvements d'avant-garde européens. L'intrusion des artistes européens dans la galerie, et plus largement, sur le sol américain, ne va alors pas de soi. Ces artistes sont confrontés à un climat nationaliste fort, dans lequel les artistes américains défendent corps et âme leurs productions contre « les envahisseurs ». Ce

⁴³⁹ *Camera Work*, n° 25, janvier 1909. p. 22.

⁴⁴⁰ Cf. Dorothy Norman, « From the Writings of Alfred Stieglitz », *Twice a Year*, n° 1, Automne-Hiver 1938, p. 88.

⁴⁴¹ *Exhibition Watercolors by Cezanne*, March 1-March 25, 1911, 291 Gallery, New York.

⁴⁴² *Early and recent drawings and water colors by Pablo Picasso*, March 28-April 25, 1911, 291 Gallery, New York.

refus des propositions artistiques européennes, pour construire et affirmer un art purement américain, est au cœur des critiques des auteurs influents Gorham B. Munson et Emmy Veronica Sander, dont le pamphlet « America Invades Europe⁴⁴³ », publié postérieurement en 1921, constitue une véritable déclaration de guerre et d'indépendance. Après le début de la Première Guerre mondiale, les activités de la galerie ralentissent⁴⁴⁴, l'enthousiasme des débuts se dissipe peu à peu, les dons et financements diminuent de manière significative... Pour relancer la galerie, Stieglitz, aidé par Paul Haviland, Agnes Ernst Meyer et Dorothy Nordman, décide de fonder une revue d'art, sobrement intitulée *291*, comme sa galerie éponyme. Cette initiative éditoriale est de courte durée, la situation économique de la galerie devenant de plus en plus instable en ces temps de guerre. En juin 1917, deux mois après l'entrée en guerre des États-Unis, Stieglitz prend la décision de fermer sa galerie. Sa rencontre avec l'artiste Georgia O'Keeffe l'année suivante lui a donné une énergie nouvelle, qu'il dédie entièrement à la défense de la création de sa nouvelle compagne. Une photographie prise par le galeriste, intitulée *The Last Days of 291*⁴⁴⁵, clôt cette formidable aventure artistique. Cette photographie, qui représente un jeune soldat défendant des œuvres d'art à l'aide d'une épée et d'un balai, montre que si les convictions de Stieglitz demeurent intactes, les tensions et la noirceur de la guerre le détachent de ces premières initiatives pour le forcer à s'investir dans d'autres projets. À l'arrière de l'image, un vieillard sort de l'ombre, couvert de bandages, incarnant la lutte de Stieglitz pour défendre l'art moderne, lutte qu'il laisse désormais à de plus jeunes que lui.

⁴⁴³ Emmy Veronica Sanders, « America invades Europe », *Broom, An International Magazine of the Arts*, volume I, n° 1, novembre 1921, p. 89-93.

⁴⁴⁴ Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz : An American Seer*, New York, Random House, 1973, pp. 75-80.

⁴⁴⁵ Alfred Stieglitz, *The Last Days of 291*, 1917, photographie, 24 x 19 cm, National Gallery, Alfred Stieglitz Collection, New York, inventaire 1949.3.416.

b. La revue 291

La revue 291 paraît à New York de mars 1915 à février 1916, à l'initiative d'Alfred Stieglitz. D'une courte durée de vie, elle compte douze numéros, édités par les mécènes de la galerie 291, Paul B. Haviland, Marius de Zayas et Agnes Ernst Meyer. Paul B. Haviland (1880-1950) est un photographe et écrivain français d'origine américaine, qui s'installe de 1901 à 1917 à New York. Héritier d'une fortune acquise par l'entreprise paternelle de porcelaine limousine, il finance une grande partie des activités de la galerie et des éditions 291. Intégrant le groupe Photo-Secession aux côtés de Stieglitz, il collabore ensuite régulièrement à la revue *Camera Work* dès 1909. Une nouvelle collaboration avec Marius de Zayas fait naître l'essai *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*⁴⁴⁶, publié en 1913 par la galerie 291. Leur collaboration se poursuit donc naturellement autour de la revue 291. Marius de Zayas (1880-1961) artiste et écrivain mexicain, est l'héritier d'une riche famille. Il investit également une partie de sa fortune dans les activités de 291. Après sa rencontre avec Stieglitz à New York, il expose une série de caricatures à la galerie 291 en janvier 1909⁴⁴⁷ puis se voit consacrer une nouvelle exposition l'année suivante⁴⁴⁸. En 1910, il effectue un voyage à Paris, pendant lequel il rencontre Picasso et découvre le cubisme⁴⁴⁹. Un second voyage dans la capitale française en 1914 le rapproche de Francis Picabia, et lui permet de côtoyer Guillaume Apollinaire, Georges Braque et de nouveau Pablo Picasso. C'est par son intermédiaire que ces artistes sont appelés à collaborer à la revue 291, et qu'ils exposeront à la galerie⁴⁵⁰. Agnes Ernst Meyer (1887-1970) se joint à Paul B. Haviland et Marius de Zayas pour défendre l'art moderne aux États-Unis. Forte de son union avec le milliardaire Eugene Meyer en 1909, sa participation intellectuelle et financière est capitale pour la diffusion de 291.

La publication de 291 intervient après les grandes expositions des années 1911-1912, au moment où la galerie est en perte de vitesse, le conflit mondial ayant

⁴⁴⁶ Paul B. Haviland, Marius de Zayas, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, New York, 291, 1913.

⁴⁴⁷ *Caricatures in Charcoal by Marius de Zayas*, January 4-January 16 1909, 291 Gallery, New York.

⁴⁴⁸ *Caricatures by Marius de Zayas*, April 26-May ? 1910, 291 Gallery, New York.

⁴⁴⁹ Marius de Zayas, *How, When and Why Modern Art Came to New York*, Cambridge, MIT Press, 1993, pp. vii-xiv.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

enrayé de manière conséquente les activités de Stieglitz. Il semble alors que la publication d'une revue soit un moyen de continuer la lutte pour l'art moderne initiée par 291, tout en redonnant un second souffle à la galerie par une diversification de ses activités. La revue est initialement conçue pour accompagner les activités de la galerie, comme dans les revues de galeries françaises d'après-guerre, mais les éditeurs ne se tiennent que peu de temps à cette ligne éditoriale. Dès le premier numéro, publié en mars 1915, les illustrations prennent le pas sur les textes, composés de quelques brèves (« Unilaterals », « Matisse and New York », « Sincerism ») et d'une sorte de manifeste de 291, intitulé « How Versus Why » [fig. 55] d'Agnes Ernst Meyer. La prose se veut aussi déstructurée que les mises en page, l'anticonformisme étant le maître-mot de ce premier numéro. Dans ce manifeste, Agnes Ernst Meyer fait un constat alarmant de la critique d'art telle qu'elle est pratiquée aux États-Unis, et lance un appel aux jeunes auteurs pour la faire renaître⁴⁵¹ par l'intermédiaire des activités de 291. Dès lors, les éditeurs optent pour un format original, afin de démarquer la publication des autres revues contemporaines : 291 se présente sous la forme d'un portfolio de 4 à 6 pages, de 48 x 32 cm [fig. 54]. L'influence de la revue *Camera Work*⁴⁵², publiée par Stieglitz de 1903 à 1917 est déterminante dans le choix du format de 291, tout comme dans le choix de ses contenus. L'approche éditoriale est renouvelée et modernisée, Stieglitz se détachant du format conventionnel de *Camera Work*, emprunté aux *little reviews*⁴⁵³ contemporaines. Cependant, si dans *Camera Work*, toute l'attention de Stieglitz se concentrait sur la qualité des reproductions photographiques⁴⁵⁴, le parti pris est différent dans 291. Cette fois-ci, la priorité est de concevoir une esthétique propre à la revue, qui puisse lui permettre de représenter à elle seule les avant-gardes artistiques aux États-Unis, tout en la singularisant.

La construction de cette identité visuelle repose sur le grand format de la revue et sa disposition en quelques feuillets. La mise en page se veut déstructurée, le

⁴⁵¹ Agnes Ernst Meyer, « How versus Why », 291, n° 1, mars 1915, non paginé.

⁴⁵² *Camera Work, an illustrated quarterly magazine devoted to photography*, New York, Alfred Stieglitz, 1903-1917, 50 numéros.

⁴⁵³ Les « little magazines » ou « little reviews » sont des périodiques à visée non commerciale et à tirage limité, généralement utilisés comme moyens de diffusion de la littérature et de l'art expérimental, véhiculant le plus souvent des théories sociales ou politiques révolutionnaires, non conventionnelles. Leur essor commence dans les années 1910, résultant de la symbiose entre une profusion d'idées et de technologies nouvelles. Il participe et nourrit les revendications du mouvement moderniste américain.

⁴⁵⁴ Nordman, 1973, *op. cit.* p. 46-48.

texte se mêlant à l'image, dans des propositions visuelles typographiées et calligraphiées des plus audacieuses. L'utilisation des calligrammes, comme celui de Marius de Zayas au numéro 9 de novembre 1915 [fig. 56], est un écho aux *Soirées de Paris* de Guillaume Apollinaire, qui publie les premiers textes de ce type dès 1912. L'influence de Guillaume Apollinaire se fait omniprésente, comme en atteste la publication de « Voyage » [fig. 57] au premier numéro de la revue. Le goût pour cette poésie visuelle est directement emprunté à la seconde série des *Soirées de Paris*, Marius de Zayas important les idées novatrices de la revue française aux États-Unis⁴⁵⁵. Au terme de calligrammes, Marius de Zayas préfère cependant celui de « psychotypes », qui, selon lui, décrit avec plus de justesse un « art qui consiste à faire participer les caractères typographiques à l'expression des pensées et de l'état de l'âme dans la peinture, davantage comme un symbole conventionnel mais comme des signes ayant une signification en eux-mêmes⁴⁵⁶ ». Les contributions régulières de Francis Picabia à la revue contribuent à diffuser les avant-gardes européennes aux États-Unis, tout comme celles de Pablo Picasso, Georges Braque ou Max Jacob. Francis Picabia, qui se rend à plusieurs reprises à New York entre 1913 et 1915, apporte avec lui toute l'effervescence de la création parisienne contemporaine. Ses recherches mécanistes, qui donnent naissance à de nombreux dessins, sont publiées dans plusieurs numéros de *291*. Le numéro spécial 5-6, publié en juillet-août 1915, est entièrement consacré à ces dessins mécanistes, dans lesquels l'artiste livre une réflexion ironique sur l'ère industrielle, en remettant directement en question le rôle de l'objet et la place de l'homme dans cette société moderne. Les illustrations « Ici Stieglitz, Foi et Amour » [fig.58], « Le saint des saints, c'est de moi qu'il s'agit dans ce portrait » [fig. 59] et « Portrait d'une jeune fille américaine dans un état de nudité » [fig. 60] ancrent dans les esprits ce questionnement sur l'ère industrielle et sur la place de l'homme, ou de l'homme-objet dans cette société moderne américaine, loin des valeurs encore présentes sur le vieux continent.

Les éditeurs de *291* font le choix d'articuler leur message autour de deux langues, l'anglais et le français. Au sein des douze numéros, textes en anglais et textes en français se côtoient donc, afin de renforcer le message artistique de la galerie *291*, qui souhaite promouvoir un art moderne international. Les écrits de

⁴⁵⁵ Katherine Hoffman, *Stieglitz : A Beginning Light*, New Haven, Yale University Press Studio, 2004, p. 264-65

⁴⁵⁶ Marius de Zayas, « *291* : a new publication », *Camera Work* n° 48, octobre 1915.

Guillaume Apollinaire et de Max Jacob sont donc publiés dans leur langue originale, juxtaposés à ceux d'Agnes Ernst Meyer, Stieglitz et Marius de Zayas qui sont en anglais. Les textes qui affirment ou décrivent les missions de 291 sont traduits dans les deux langues, comme celui de Marius de Zayas, paru au numéro 5-6 de juillet 1915. Réflexion acide sur l'Amérique et sur son rejet des avant-gardes européennes, le texte invite les lecteurs de la revue à reconsidérer leur pays et leur jugement :

Comme une jeune fille prudente ou comme une femme mariée économique, (New York) a pris toutes les précautions possibles pour ne pas s'assimiler l'esprit de l'art moderne, rejetant une semence qui aurait pu trouver un terrain des plus féconds. Car toutes les manifestations de l'activité nettement américaine sont tout à fait d'accord avec l'esprit de l'art moderne. Mais l'intellectualité américaine est une capote qui empêche toute conception nouvelle et autochtone. (...) Méfiez-vous, messieurs les Américains, de vos intellectuels. Ils sont des contrefaçons dangereuses. Ils croient avoir une mission lumineuse, mais la lumière brûle les yeux au lieu d'éclairer.⁴⁵⁷

Ce jeu entre les langues a pour objectif d'affirmer l'importance des relations entre l'Amérique et la France, tout en affirmant les spécificités culturelles de chaque pays. Un dialogue esthétique et idéologique est ainsi ouvert, pour promouvoir les avant-gardes européennes aux États-Unis, et le modernisme américain en France. Le respect de la langue d'origine des contributeurs ne reflète donc pas un problème de traduction, puisque les textes fondateurs de la revue ont des versions bilingues. Cette stratégie de communication vient heurter les artistes américains en quête d'indépendance, qui rejettent les influences européennes par crainte d'une acculturation. L'éditeur et journaliste Gorham B. Munson (1896-1969) fait figure de leader de ce mouvement nationaliste, formalisant sa pensée quelques années plus tard, en créant la revue *Secession*⁴⁵⁸ (1922-1924).

La publication de 291 prend fin en février 1916. Cet arrêt semble s'expliquer par les divergences de Stieglitz, de Zayas, Ernst Meyer et Paul B. Haviland, qui continuent chacun de leur côté leurs carrières respectives. L'aventure de la revue 291 est étroitement liée à celle de la galerie, qui entre 1915 et 1916, subit une baisse importante de fréquentation. La mission de la revue, qui était initialement de

⁴⁵⁷ Marius de Zayas, « Sans titre », 291, n° 5-6, juillet 1915, non paginé.

⁴⁵⁸ *Secession*, New York, [s.n.], 1922-1924, 8 numéros. La revue est publiée par Gorham B. Munson, Matthew Josephson puis Kenneth Burke. La revue publie des textes d'Hart Crane, Marianne Moore, E. E. Cummings ou encore William Carlos Williams. Matthew Josephson quitte la revue en janvier 1923, n'adhérant plus aux idées nationalistes de Muson et préférant s'ouvrir à l'Europe par l'intermédiaire d'une autre revue américaine, *Broom*, *An international Magazine of the Arts* (1921-1924), dont il occupe dès lors le poste de rédacteur en chef.

redonner un second souffle aux activités commerciales et aux expositions de la galerie, semble avoir manqué son but. La revue, expérimentale, demeura une publication confidentielle, lue par un cercle de lecteurs très restreint. En outre, le tirage semble avoir été surévalué par les éditeurs, les 1 100 exemplaires publiés à chaque numéro n'étant jamais entièrement écoulés⁴⁵⁹. Les ventes de la revue ne permirent pas aux éditeurs de couvrir les coûts de production, ce qui est une explication plus pragmatique de l'arrêt de la publication, commune à de nombreuses *little reviews*. Les abonnements proposés par les éditeurs ne remportèrent pas l'adhésion escomptée, malgré un tarif attractif d'un dollar par an, alors que le numéro était vendu de 10 à 20 cents. Un deuxième tarif d'abonnement pour l'édition de luxe venait s'ajouter au premier, pour lequel seulement huit abonnés semblent avoir existé⁴⁶⁰. Lorsque Stieglitz ferme les portes de sa galerie en 1917, un stock de plusieurs centaines de numéros invendus de *291* est mis en vente pour la somme dérisoire de 5,80 \$⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ Richard Whelan, *Alfred Stieglitz : A Biography*, New York, Little, Brown, 1995, p. 350-384.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 386.

⁴⁶¹ *Ibid.*

c. Perspectives et spécificités de la revue de galerie américaine

291 est la première revue de galerie à voir le jour au XX^e siècle. Aucune autre publication ne semble la précéder dans ce champ éditorial. Alors que les autres revues de galeries, en France et en Europe, naissent dans l'après-guerre, *291* fait figure de précurseur en commençant sa publication dès 1915. Première mondiale donc, mais aussi coup d'éclat particulièrement novateur, dont l'audace intellectuelle et formelle ne sera jamais égalée par les revues de galeries européennes, publiées quelques années plus tard. La richesse des illustrations et des mises en page, tout comme le format exceptionnel de *291*, la distinguent définitivement des autres revues de galeries, nées dans l'après-guerre. Car *291* est également la première revue de galerie à se concevoir comme un objet d'art, qui apporte autant d'importance à sa mise en page qu'à son contenu. Chaque numéro est ainsi tiré à 1 100 exemplaires, et une édition de luxe, avec des reproductions signées et un papier de grande qualité, est tirée à 100 exemplaires pour parfaire la création d'un objet d'art rare. La grande qualité des illustrations, souvent reproduites en pleine page, est un impératif de l'édition pour Stieglitz. Chaque numéro de la revue est ainsi conçu comme un véritable portfolio, où les reproductions de Picasso, Braque et Picabia trouvent un écrin à la hauteur de leur art. Le choix des couvertures est également primordial, chaque illustration choisie devant pouvoir se lire comme un rébus ou un cryptogramme des intentions du groupe 291. La couverture du premier numéro [fig. 54], signée Marius de Zayas, mêle formes héritées du cubisme et jeu graphique inspiré de Picabia, annonçant l'entrée en force de la création artistique française aux Etats-Unis prônée par le groupe. Ce message est martelé dans chaque numéro de la revue, la couverture du numéro 10-11 [fig. 62] en étant la quintessence, donnant à voir une composition de Picasso (*Verre, pipe, as de trèfle et dé*, 1914) [fig. 63] photographiée par Stieglitz lui-même⁴⁶². La couverture devient une œuvre franco-américaine, où la création française est transposée aux Etats-Unis par un médium propre au groupe 291, la photographie. Œuvre de fusion et de collaboration, cette couverture incarne à elle seule la ligne éditoriale de la revue. La couverture du

⁴⁶² Alfred Stieglitz, *Photographie de Verre, pipe, as de trèfle et dé (1914) de Picasso*, 1915, héliogravure, 48 x 32 cm, musée d'Orsay, Paris (inventaire PHO1984-1-8-1). L'œuvre originale est conservée au musée Picasso, Paris (inventaire MP48).

numéro 9, reproduisant une œuvre sur papier de Braque, est le premier essai de procédé⁴⁶³ [fig. 61]. Ces photographies de couverture constituent d'ailleurs la seule présence de la technique photographique dans la revue, ce qui interpelle au regard de la fondation même du groupe 291, héritier de Photo-Secession... Entre 1915 et 1916, la galerie réduit considérablement ses expositions de photographies, puisqu'une seule est organisée, dédiée à Paul Strand⁴⁶⁴. Ce constat annonce l'orientation prise par la galerie à partir de 1915, recentrant ses activités sur les beaux-arts et sur l'art américain, dans ce qui semble être une tentative d'attraction d'un public plus large, pour permettre à la galerie de surmonter ses difficultés financières.

Si la revue est initialement conçue pour relayer les activités de la galerie et faire sa promotion, elle se détache donc très vite de cette mission pour se créer une identité propre et diffuser le message d'un groupe d'artistes et d'intellectuels, plutôt que les activités d'un marchand. De toutes les revues de galeries publiées dans la première moitié du XX^e siècle, elle est la seule à s'éloigner avec autant de force de sa mission initiale, pour aboutir à une création plastique et éditoriale sans commune mesure. Le lien avec la galerie 291 est toujours présent, mais la revue impose une réflexion sur l'art moderne international qui dépasse de loin les activités de la galerie, dont les expositions ne reflètent plus l'audace intellectuelle présente dans *291* entre 1915 et 1916. En effet, si la revue ouvre volontiers ses pages à Picasso, Braque et Picabia, la galerie ne suit pas cette dynamique, n'organisant aucune exposition de ces trois artistes entre mars 1915 et février 1916. Pendant cette période, la galerie organise seulement quatre expositions, dont trois sont consacrées uniquement à des artistes américains (Oscar Bluemner, John Marin et Elie Nadelman), qui ne reflètent absolument pas le combat mené par *291* pour introduire l'art européen à New York. Il existe donc un profond décalage entre la politique d'exposition menée par la galerie 291 et la publication de la revue éponyme, qui se conçoit davantage comme un outil d'expérimentation artistique que comme un relais des activités commerciales de Stieglitz. La galerie semble vouloir assurer ses arrières en présentant des artistes américains à la popularité confirmée, tandis que la revue constitue une prise de risque, dévoilant le positionnement de 291 à l'égard de l'Europe. La revue s'impose

⁴⁶³ Alfred Stieglitz, *Photographie d'un dessin sans titre de Braque*, 1915, photogravure, 48 x 32 cm, musée d'Orsay, Paris (inventaire PHO1984-1-7-1).

⁴⁶⁴ *Photographs by Paul Strand*, March 13-April 3 1916, 291 Gallery, New York.

ainsi comme un organe éditorial multiculturel, intervenant en parallèle des activités de la galerie, recentrées sur la défense de l'art américain. Le dernier numéro, publié en février 1916, pousse encore plus loin cette dichotomie, en étant consacré à l'art nègre, analysé comme source formelle première des innovations artistiques françaises. En analysant l'écart entre la politique d'expositions de 291 et sa revue, un constat singulier s'impose : la revue reflète les activités de la galerie de l'année 1914, et non pas celles des années 1915-1916. En effet, la galerie accueille en 1914 plusieurs expositions qui correspondent aux textes et illustrations de *291* : une exposition est dédiée à Picasso et Braque du 9 décembre au 11 janvier 1914⁴⁶⁵, tandis qu'une autre donne à voir de l'art africain du 3 novembre au 8 décembre 1914⁴⁶⁶. La revue semble donc continuer à soutenir la ligne directrice internationale du groupe, alors que la galerie s'oriente dans une direction plus nationale, en se consacrant avant tout à la diffusion de l'art américain. La publication est-elle perçue par Stieglitz comme un moyen d'expression salvateur, alors même que sa galerie privilégie une approche plus commerciale de l'art, où les artistes exposés correspondent davantage avec ce que le public réclame ? Ces deux activités éditoriales et commerciales, rassemblées sous l'appellation *291*, sont-elles pour Stieglitz et ses acolytes complémentaires ou clairement dissociées ? *291* s'affirme comme un projet autonome lorsque Stieglitz ne parvient plus à faire entendre sa voix par l'intermédiaire de sa galerie, comme en témoigne les propos de Marius de Zayas au numéro 5-6 de la revue :

Il [Stieglitz] importa des œuvres qui auraient pu être des échantillons de la pensée moderne exprimée par la plastique. Il avait l'intention de les faire servir de point d'appui pour trouver l'expression de la conception de la vie américaine. Il trouva contre lui l'opposition ouverte ou l'imitation servile. Il n'a pas réussi à faire sortir l'expression individualiste de l'esprit de la communauté. Ainsi, il a mis à l'épreuve le public intéressé par l'art en Amérique. Il a lutté pour changer leur bon goût en bon sens, mais il n'a pas réussi à mettre en marche leur évolution. L'Amérique n'a pas eu la moindre idée de la valeur de l'œuvre de Stieglitz. Succès, succès et succès sur une grande échelle est la seule chose qui puisse agir sur la mentalité américaine. Tout effort, toute tendance, qui n'a pas le rayonnement de la réclame restent ici pratiquement ignorés.⁴⁶⁷

Grâce à l'intermédiaire de Marius de Zayas, la revue permet donc à des cercles artistiques américains de découvrir ou de suivre l'évolution des avant-gardes

⁴⁶⁵ *Drawings and Paintings by Picasso and Braque*, December 9-January 11 1914, 291 Gallery, New York.

⁴⁶⁶ *African sculptures, Sanctuary in Wood by African savages*, November 3-December 8 1914, 291 Gallery, New York.

⁴⁶⁷ Marius de Zayas, « Sans titre », *291*, n° 5-6, juillet 1915, non paginé.

françaises. La publication de calligrammes d'Apollinaire et des dessins mécanomorphes de Picabia la dote d'un caractère expérimental fort, qui encouragèrent certains critiques à analyser la revue comme une manifestation « proto-dada ». Si le mouvement naît à Zürich en 1916, *291* porte en elle les germes de cette sensibilité dada, de par son goût iconoclaste prononcé, ses associations visuelles poétiques et ses jeux de langage. Seule la revue *Maintenant*⁴⁶⁸ publiée par Arthur Cravan de 1912 à 1915, témoigne d'une sensibilité artistique similaire, même si ses recherches sont plus onomastiques et grammaticales que visuelles. La publication d'une déclaration d'intentions dans *Close up* en janvier 1915, cristallise cet esprit précurseur, laissant dans le sillage de la revue une odeur explosive de dynamite :

291 est
Un oasis de pure liberté
Un îlot robuste pour supporter l'indépendance dans les mers remplies de vice du commerce et de la convenance
Un repos-quand las
Un stimulant-quand maussade
Une aide
Une négation des idées préconçues
Un forum pour la sagesse et la bêtise
Une soupape de sécurité pour les idées réprimées
Un œil ouvert
Un test
Un solvant
Une victime et un vengeur⁴⁶⁹

291 se fait donc le réceptacle d'une création française à l'aube de dada, qui expérimente ses idées depuis New York grâce aux voyages de Francis Picabia et Marius de Zayas. Parenthèse créative, elle recueille les aspirations de plusieurs artistes français et américains à un moment clé, celui de la remise en question de l'art moderne intervenant après l'*Armory Show* de 1913. Loin d'être identifiable à la galerie éditrice, la revue parvient même à la surpasser en devenant un phénomène culturel de premier ordre, annonçant la création du mouvement dada tout entier. La revue *391*⁴⁷⁰, créée par Francis Picabia en 1917, développe et pousse à leur paroxysme les propositions embryonnaires mais fulgurantes de *291*.

⁴⁶⁸ *Maintenant*, Paris, [s.n.], 1912-1915, 5 numéros. La revue est dirigée par Arthur Cravan.

⁴⁶⁹ Alfred Stieglitz et Agnes Ernst Meyer, « What is 291 ? », *Close up*, janvier 1915.

⁴⁷⁰ *391*, Barcelone, New York, Zürich, Paris, [s.n.], 1917-1924. La revue est dirigée par Francis Picabia et comporte 19 numéros.

3. La revue *Le Centaure* éditée par la galerie Le Centaure (Bruxelles, 1926-1930)

a. La galerie Le Centaure : Walter Schwarzenberg et l'art moderne belge

Créée en 1921, place du Musée à Bruxelles, à l'initiative du marchand Walter Schwarzenberg⁴⁷¹, la galerie du Centaure se spécialise dès ses premières années dans l'art moderne et les artistes contemporains belges. Elle s'agrandit en 1926 lors de sa fusion avec la galerie bourgeoise de Blanche Charlet, située 62 avenue Louise, dorénavant nouvelle adresse du Centaure, qui devient également une société anonyme⁴⁷². La galerie prend alors une nouvelle orientation, se mettant au service du surréalisme et de l'expressionnisme, au détriment d'autres mouvements. Elle devient un haut lieu des avant-gardes et le foyer artistique le plus dense de Belgique, qui participe pleinement pendant plus d'une décennie à la diffusion de l'art moderne européen en Belgique et dans ses pays limitrophes. Une revue homonyme soutient l'entreprise, éditée par la galerie à partir de 1926, et cela jusqu'en 1930⁴⁷³. Une publicité insérée à plusieurs reprises au sein de la revue de la galerie fait office de déclaration d'intentions et de programme artistique :

À la galerie Le Centaure

Vous verrez régulièrement
Des expositions belges et étrangères
D'art contemporain

Vous entendrez souvent
Des concerts remarquables
Des conférenciers intéressants

Deux grandes expositions, dédiées à Jean Arp⁴⁷⁴ et à Paul Klee⁴⁷⁵, sont organisées successivement du 17 au 23 novembre, puis du 22 au 30 décembre 1928, confirmant la notoriété de la galerie et son importance dans la diffusion de l'art moderne en Belgique. L'année 1929 est porteuse de changements, puisque la galerie

⁴⁷¹ Cf. Fonds d'archive Walter Schwarzenberg et archives de la galerie Le Centaure, Archives de l'histoire de l'art contemporain en Belgique, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Pour les informations relatives à Walter Schwarzenberg et à la création de la galerie du Centaure, se reporter au catalogue de l'exposition *Rétrospective, Le centaure, 1921-1931, Hommage à Walter Schwarzenberg*, Musée d'Ixelles, Bruxelles, février à mars 1963, Bruxelles, Musée communal d'Ixelles, 1963.

⁴⁷² Jean Milo, *Vie et survie du Centaure*, Bruxelles, Éditions nationales d'Art, 1980, p. 37.

⁴⁷³ *Le Centaure*, Bruxelles, Éditions du Centaure, 1926-1930, 39 numéros dont un numéro double. La revue est dirigée par Walter Schwarzenberg et Blanche Charlet, avec Georges Marlier comme directeur de rédaction.

⁴⁷⁴ *Jean Arp, exposition du 17 au 23 novembre 1928*, Bruxelles, Galerie Le Centaure, 1928.

⁴⁷⁵ *Paul Klee, exposition du 22 au 30 décembre 1928*, Bruxelles, Galerie Le Centaure, 1928.

L'Époque⁴⁷⁶, située 10 rue du musée à Bruxelles, ferme ses portes en raison de difficultés financières. Tout son stock d'œuvres d'art ainsi que les contrats sont alors repris par la galerie Le Centaure. La galerie est seule à assumer les contrats de René Magritte, Auguste Mambour, Frits Van den Berghe, Gustave De Smet et Hubert Malfait⁴⁷⁷ auxquels s'ajoutent ses propres artistes : Edgard Tytgat, Oscar et Floris Jespers, Jules De Sutter et Henri Puvrez⁴⁷⁸. Le succès n'est que de courte durée, la période n'étant pas propice au développement commercial. Le Centaure ressent durement le raz-de-marée soulevé par la crise économique, ne parvenant plus à recouvrer ses investissements. En effet, dès sa création en 1921, la galerie, avait dû, pour financer expositions et contrats, faire appel à des capitaux extérieurs (banques et mécènes particuliers) dont le poids des intérêts était excessif. Ces difficultés financières ne font que croître, malgré son agrandissement réussi en 1926, mettant la galerie en situation de faillite⁴⁷⁹. Sentant la fin proche, Schwarzenberg quitte la galerie avec tous les tableaux de son groupe – composé de quelques actionnaires copropriétaires de certaines œuvres. Il rouvre le 27 mars 1931 un nouvel espace d'exposition, située dans la salle de la place du Musée qui avait abrité la galerie Le Centaure en 1921, sous le nom de galerie Schwarzenberg. Cette expérience ne dure que quelques mois, la galerie fermant à la fin de l'année 1931⁴⁸⁰. La codirectrice de la galerie Le Centaure, Blanche Charlet, réalise encore deux ou trois expositions avant que la SA (société anonyme) Le Centaure ne dépose son bilan⁴⁸¹, seule aux commandes de la galerie désertée par son fondateur.

Succèdent à ces faillites trois grandes ventes aux enchères de la collection personnelle de Schwarzenberg. Les 1^{er} et 2 février 1932⁴⁸² a ainsi lieu, dans les salles de la galerie Giroux, la liquidation de la collection du groupe Schwarzenberg. Jean Milo, ancien collaborateur du Centaure, est nommé expert de la vente. Les prix réalisés s'avèrent extrêmement bas par rapport au marché : les toiles de Gustave De

⁴⁷⁶ La galerie L'Époque est une galerie d'art moderne dirigée par E. L. T. Mesens (1903-1971) de 1927 à 1929. Des expositions consacrées à Joan Miró, René Magritte, Max Ernst sont organisées par Mesens, qui oriente également la galerie vers la photographie contemporaine, donnant à voir les œuvres de Man Ray et Andre Kertesz.

⁴⁷⁷ Ronny Gobyn, « Chronique 1900-1944 », Robert Hoozee (dir.), *L'art moderne en Belgique 1900-1945*, Anvers, Mercator, 1992, p. 369.

⁴⁷⁸ Jean Milo, 1980, *op. cit.*, p. 69-70.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁸⁰ Cf. Albert Dasnoy, « Schwarzenberg et la peinture », *Le Rouge et le Noir*, 25.III.1931, p. 2.

⁴⁸¹ Jean Milo, 1980, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁸² Cf. *Collection Walter Schwarzenberg, tableaux modernes des écoles belges, françaises et allemandes, contemporaines*, Bruxelles, Galerie Giroux, 1^{er} et 2 février 1932.

Smet, estimés sur le marché à 25.000 francs, se vendent entre 300 et 5.100 francs ; celles de Permeke ne dépassent pas les 7.000 francs, les Max Ernst stagnent aux alentours de 1000 francs⁴⁸³. E.L.T. Mesens rachète ainsi 150 œuvres de Magritte pour 5.000 francs⁴⁸⁴. Les 17, 19, 24 et 25 octobre 1932 ont lieu les ventes des collections, bibliothèque et meubles du Centaure. Un catalogue de 604 numéros est établi, avec une exposition précédant chaque session de vente. Les prix réalisés lors de ces ventes sont tout aussi bas que pour la vente du groupe Schwarzenberg⁴⁸⁵. La dernière de ces ventes prend place les 8 et 9 mai 1933, dispersant les collections de P.G. Van Hecke et Norine, actionnaires de la galerie Le Centaure, obligés de payer leurs dettes. Une nouvelle fois, les lots se vendent pour des prix dérisoires⁴⁸⁶.

⁴⁸³ Milo, 1980, *op. cit.*, p. 88-91.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 92. Pour connaître les prix de vente de la collection du Centaure, voir p. 93-112.

⁴⁸⁶ *Ibid.* p. 173-176.

b. La revue *Le Centaure*

La revue éponyme de la galerie Le Centaure paraît de 1926 à 1930, portant en sous-titre « Chronique artistique mensuelle ». La publication du premier numéro [fig. 65], au mois d'octobre 1926, est largement relayée dans la presse européenne, comme en atteste ce commentaire du *Bulletin de l'Effort moderne* :

Le Centaure, revue de la Galerie d'Art du même nom à Bruxelles, vient de paraître. L'article liminaire expose le programme de la nouvelle revue qui se consacrera à la défense et à l'illustration de la peinture contemporaine.

Le numéro est dédié en grande partie aux membres du nouveau « Groupe des 9 » dont il donne le portrait ainsi qu'une définition succincte de leur art. Ce fascicule reproduit également d'émouvants souvenirs de Théodore Duret et se termine par une foule de renseignements et d'anecdotes sur les faits les plus saillants de l'actualité artistique. Il est illustré par de nombreuses reproductions d'œuvres d'artistes contemporains.⁴⁸⁷

Ce premier numéro, comme ceux à venir, est dirigé par le galeriste Schwarzenberg, qui s'associe à Blanche Charlet pour la direction éditoriale. Blanche Charlet est alors directrice de la galerie Blanche Charlet, située au 62 avenue Louise. Lors du rachat de sa galerie par Le Centaure, elle négocie habilement son association aux projets de Schwarzenberg. L'historien d'art et critique Georges Marlier (1898-1968), proche du cercle d'artistes du Centaure, est nommé rédacteur en chef. Son approche nationaliste et interdisciplinaire de l'art, tout comme l'étendue de ses connaissances sur la peinture des écoles flamandes, imposent le respect et donnent à la revue ses lettres de noblesse. Le financement de la revue est assuré par Schwarzenberg et Charlet, aidés par les importantes campagnes publicitaires publiées au sein des pages du *Centaure*. Les nombreux encarts publicitaires ou publicités en pleine page témoignent d'un parti-pris commercial fort, où les annonces des commerçants bruxellois permettent à la revue de conserver son standing. Les publicités sélectionnées par *Le Centaure* ont également une autre fonction que de financer la revue. Elles participent à l'affirmation nationaliste de la revue, en promouvant les ateliers, institutions ou commerces bruxellois dans toute la Belgique et en France. Le Disquaire du 50 rue Philippe de Champagne, la modiste Jane Brouwers, du 72 avenue Louise, le joaillier-orfèvre Max Kerrels du 46 avenue Louise ou encore l'atelier d'art du 59 quai au foin constituent un panorama local

⁴⁸⁷ Cf. Léonce Rosenberg, *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 28, octobre 1926, communiqué.

fortement ancré dans la vie culturelle bruxelloise, que *Le Centaure* associe volontiers à son discours engagé sur la revalorisation de la Belgique en tant que nation culturelle unie.

Les trois premières années de publication, Schwarzenberg fait imprimer la revue à l'Imprimerie des Anciennes étabes Auguste Puvrez, 44 rue de l'Hôpital à Bruxelles. Cette prestigieuse imprimerie est spécialisée dans l'impression de livres d'art et catalogues d'exposition, assurant à la revue la mise en page luxueuse qui doit servir d'écrin aux activités de la galerie. Cependant, on observe un changement au cours de la quatrième année de publication, la revue étant dorénavant imprimée depuis l'Imprimerie Neirinck, 33 rue de Ruysbroeck à Bruxelles⁴⁸⁸. Le choix d'une publication soignée, comprenant environ 32 pages par numéro et de nombreuses illustrations s'impose dès le début de la revue, et ne connaîtra que peu de variations. Seules les couvertures de la revue sont modifiées au fil du temps, en conservant la même esthétique d'une typographie noire très marquée sur un fond coloré, le logo calligraphique représentant un centaure cerclé de noir servant de point de repère aux lecteurs. Il existe ainsi trois mises en page différentes, la première étant associée aux années 1926 et 1927, la seconde à 1928, et la troisième aux années 1929 et 1930 [fig. 64]. Le prix de vente du *Centaure* oscille entre 2 francs cinquante le numéro et 4 francs, la hausse de prix intervenant au cours de la troisième année étant justifiée par le changement d'imprimerie, le choix d'un papier de meilleure qualité et d'illustrations plus nombreuses⁴⁸⁹.

Un texte manifeste, explicitant les intentions de la revue et de la galerie est publié dans *Le Centaure* au numéro 4 de l'année 1927. Étrangement, cette clarification des priorités de l'organe artistique *Le centaure* n'est pas publiée au premier numéro, comme les éditeurs ont pour usage de faire. L'article « Ça représente quoi ?⁴⁹⁰ », signé par *Le Centaure*, se donne pour mission de recadrer les lecteurs de la revue et les visiteurs de la galerie. Il s'agit en effet de leur expliquer ce qu'est l'art moderne vu par le prisme de la galerie, par une réflexion didactique

⁴⁸⁸ Ces informations proviennent de la quatrième de couverture des numéros de la revue *Le Centaure*.

⁴⁸⁹ Cf. *Le Centaure*, Troisième année, n° 10, juillet 1929, p. 274 : l'augmentation du prix du numéro à 4 francs, 40 francs pour un an d'abonnement, est justifiée par l'augmentation du nombre de pages, la diversification des collaborateurs et les illustrations plus soignées à l'intérieur de la revue.

⁴⁹⁰ Cf. *Le Centaure*, « Ça représente quoi ? », *Le Centaure*, première année, n° 4, janvier 1927, p. 75-77.

étayée par des exemples concrets. Le sujet dans la peinture et de l'intention de l'artiste au moment où il crée sont au centre de cette définition de l'art moderne. La crise de la peinture et la signification de la peinture sont analysées d'après une question récurrente posée par les visiteurs de la galerie : « mais qu'est-ce que cela représente ? » Le comité de rédaction note la réaction toujours étonnée du public lorsque les artistes donnent l'explication suivante : « Nous n'avons rien voulu dire... Ces peintures que vous trouvez si étranges, au sujet desquelles vous exigez d'abondantes explications ne signifient rien.⁴⁹¹ » Car pour Schwarzenberg et ses collaborateurs, « dire que cet art ne signifie rien, c'est affirmer qu'il n'est pas le signe d'autre chose, mais qu'il existe par et pour lui-même⁴⁹² ». L'équipe du Centaure est étonnée que son public, habitué à voir et apprécier de l'art moderne, en soit encore à ce stade de questionnement et qu'il associe systématiquement art et représentation de la réalité. Le Centaure oppose l'imitation de la réalité, le travail de copiste assigné aux peintres, et la création de « sensations », qui fait entièrement partie du travail du peintre moderne. C'est ce travail du peintre moderne, avec une priorité aux peintres belges, qui est défendu et valorisé dans la revue de la galerie Le Centaure.

Au fil des dix numéros annuels publiés par la galerie, Schwarzenberg et Blanchet sélectionnent des contributeurs parmi les plus influents du monde artistique belge, pour valoriser et défendre l'art contemporain belge. Ces contributeurs sont des écrivains, artistes et critiques belges, mais aussi français ou suisses, qui sont en communion de pensée avec le groupe du centaure. Leurs contributions tendent à promouvoir l'art belge, tout en offrant au lecteur une ouverture sur l'actualité artistique européenne. La Belgique est donc comprise comme une entité culturelle de premier plan, sous-estimée par ses voisins européens, dont il faut à tout prix redorer l'image par une action critique de grande qualité. Cette promotion d'un art national n'est cependant pas en accord avec une création isolée ou en autarcie, *Le Centaure* revendiquant également une identité européenne, s'inscrivant dans la politique du gouvernement belge. Pour défendre cette vision d'une Belgique hautement culturelle et démocratique, Georges Marlier et André de Ridder forment un socle solide de contributeurs engagés, prêts à s'investir pleinement aux côtés des dirigeants du

⁴⁹¹ *Ibidem* p. 75.

⁴⁹² *Ibid.*

Centaure. Le choix de ces contributeurs n'est pas anodin. Georges Marlier, historien d'art et critique, nommé rédacteur en chef du *Centaure*, est respecté pour ses écrits sur la peinture belge ancienne et les écoles du Nord. Il écrit également sur les artistes belges contemporains. Ses ouvrages les plus connus, une monographie du peintre Antonis Mor van Dashorst⁴⁹³ (1934) et plus tard, *La Renaissance Flamande, Pierre Coeck d'Alost*⁴⁹⁴ (1966), côtoient dans son œuvre *L'œuvre plastique de Paul Joostens*⁴⁹⁵ (1923) et *La querelle de l'art vivant*⁴⁹⁶ (1929), qui s'interrogent sur les spécificités de l'art contemporain belge. Toute sa carrière durant, Marlier effectue des passages, tisse des liens entre l'art ancien et l'art moderne belge, pour valoriser la création artistique de son pays, se ralliant ainsi à la mission de la galerie. Sa contribution majeure au *Centaure* demeure l'essai *Les paysages flamands de Permeke*⁴⁹⁷, paru en 1928. Cette analyse approfondie du traitement du paysage dans l'art du peintre Constant Permeke (1886-1952), exposé à la galerie, s'illustre par son approche à la fois plastique et métaphysique du sujet. Le paysage devient pour l'artiste le moyen de peindre un cycle expressionniste de la vie rurale, pour retrouver « le sentiment profond des choses de la nature ». Les trois reproductions d'œuvres (*Le moulin, Les moissonneurs, Clair de Lune*), qui accompagnent l'article, accentuent cette interprétation du paysage comme métaphore d'une vie rurale constitutive des racines de la nation belge. De son côté, André de Ridder (1888-1961) est un acteur incontournable de la vie culturelle belge. Écrivain, critique et éditeur, il publie la revue *Sélection*⁴⁹⁸ [fig. 66] (1920-1927) en collaboration avec Paul Gustave van Hecke et Gustave de Smet. Il s'instaure alors un dialogue entre *Le centaure* et *Sélection*, les revues s'échangeant contributeurs et artistes, faisant même des campagnes de publicité communes pour défendre leurs intérêts. Le secrétaire d'édition de *Sélection* n'est autre que Georges Marlier, qui s'implique, comme il a été expliqué auparavant, également dans la publication du *Centaure*. Ardent défenseur de l'art contemporain belge, il fonde également une galerie d'art en 1920,

⁴⁹³ Georges Marlier, *Antonis Mor van Dashorst*, Bruxelles, Nouvelle Société d'éditions, 1934.

⁴⁹⁴ Georges Marlier, *La Renaissance Flamande, Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, éditions R. Fink, 1966.

⁴⁹⁵ Georges Marlier, *L'œuvre plastique de Paul Joostens*, Anvers, Ça ira, 1923

⁴⁹⁶ Georges Marlier, *La querelle des arts vivants*, Anvers, Éditions Sélections, 1929.

⁴⁹⁷ Georges Marlier, « Les paysages flamands de Permeke », *Le Centaure*, volume III, n° 1, octobre 1928, p. 11-13.

⁴⁹⁸ *Sélection : bulletin de la vie artistique* (n°1) puis *Sélection : Chronique de la vie artistique* (numéros suivants), Bruxelles, [s.n.], 1920-1927. La revue est éditée par André de Ridder, Paul Gustave van Hecke et Gustave de Smet, qui sont également rédacteurs. La revue effectue, comme son titre l'indique, une sélection des meilleurs textes et reproductions d'œuvres d'artistes belges et européens, dans une pensée syncrétique assez proche de celle du *Centaure*.

baptisée la Galerie Sélection, Atelier d'un art contemporain, qui a pour mission d'initier le public belge à toute forme d'art moderne, nationale et internationale. Les difficultés financières que rencontrent André de Ridder et ses collaborateurs les obligent à fermer les portes de la galerie en 1922. Dès lors, le combat pour défendre l'art moderne se poursuit par des expositions ponctuelles organisées par l'association Sélection, et par la publication de la revue *Sélection*. La contribution d'André de Ridder à la revue *Le Centaure* s'inscrit dans la lignée de ses activités personnelles, en soutenant le même projet de l'augmentation du rayonnement de l'art belge en Europe. Son article, « L'expressionnisme – Sur la valeur du mot⁴⁹⁹ », paru en 1929, tente une redéfinition de la notion d'expressionnisme, tout en rattachant cette notion à des peintres belges contemporains, pour montrer qu'ils sont à la fois les héritiers et l'avenir de ce courant pictural. Cette analyse est renforcée par un autre article, « L'expressionnisme – Le peintre⁵⁰⁰ », qui s'attache cette fois à définir ce qu'est un « peintre expressionniste », en dépassant la question du style, pour s'intéresser aux aspects pragmatiques et psychologiques qu'implique une telle appellation. Ces deux auteurs, entourés par les critiques Marcel Sauvage⁵⁰¹ (1895-1988) et Pierre Courthion⁵⁰², donnent leurs lettres de noblesse à la revue, en faisant entendre ses revendications dans toute la Belgique et en France.

La revue *Le Centaure* s'arrête en 1926, après quatre ans de publication et une quarantaine de numéros. Son destin tragique accompagne étroitement celui de la galerie éponyme, qui, rappelons le, ferme ses portes en 1931. Lorsque Schwarzenberg décide sa création en 1926, la galerie rencontre déjà des difficultés financières. Cette revue, dernière tentative bouillonnante et passionnée pour sauver la galerie, n'atteint malheureusement pas son but. Elle redonne cependant un second souffle à la galerie, en lui permettant de diversifier ses actions, alors même que ses expositions et ses ventes se font plus rares. Elle constitue même une sorte d'apogée artistique et intellectuelle du groupe, comme en témoigne « Une campagne

⁴⁹⁹ André de Ridder, « L'expressionnisme – Sur la valeur du mot », *Le Centaure*, volume III, n° 5, février 1929, p. 109-106.

⁵⁰⁰ André de Ridder, « L'expressionnisme – Le peintre », *Le Centaure*, volume III, n° 10, 1929, p. 259-263.

⁵⁰¹ Marcel Sauvage (1895-1988) est un journaliste français, fondateur de la revue *Action* (1920-1922), en collaboration avec Florent Fels. *Action* souhaitait construire un ordre intelligent, nécessaire pour détruire la suprématie bourgeoise, tout en respectant les valeurs du passé. En cela, la revue trouve un certain écho dans les valeurs véhiculées par le groupe du Centaure en Belgique.

⁵⁰² Pierre Courthion (1902-1988) est un critique d'art et poète suisse, naturalisé français après la Seconde Guerre mondiale. Diplômé en lettres et arts, il est un temps directeur de la Maison suisse à la cité universitaire (1933-1939), puis conservateur du musée de Valère dès 1934, tout en faisant partie de la commission des monuments historiques. Son parcours pluridisciplinaire nourrit ses écrits et lui permet de collaborer à de nombreuses revues.

artistique⁵⁰³ », publiée par la direction du Centaure dans la revue en 1929, lorsqu'elle sent la fin de l'aventure éditoriale approcher. Dans cet article, le groupe fait le bilan de ses activités pour l'année 1928-1929, en faisant une auto-analyse de la programmation artistique de la galerie, avec ses succès et ses réussites moindres, dans une perspective d'amélioration. Une énumération des artistes belges exposés est publiée pour montrer que Le centaure n'a pas failli à sa mission, mais aussi des listes d'artistes français, allemands et russes, pour affirmer l'orientation internationale réussie de la galerie. Schwarzenberg et Blanchet affirment plus que jamais leur amour de l'art contemporain, dans une dernière déclaration, qui fait figure de testament pour le groupe du Centaure :

Certes, plutôt que de vivre sur notre passé, nous préférons suivre, d'aussi près que nous le pouvons, l'évolution de la peinture contemporaine. Mais nous le faisons sans aucune prévention, sans vouloir préjuger le moins du monde de l'orientation future de l'art et, surtout, sans prétendre imposer aux artistes des directives déterminées. [...] Quoi qu'il en soit, nous sommes bien rassurés quant à la valeur durable des œuvres que nous venons d'exposer. Et ces objections que certains amateurs timorés nous font encore ne sont pas pour nous effrayer : ce sont exactement les mêmes que celles que nous dûmes entendre, voici bien des années déjà, lorsqu'au début de notre entreprise nous fûmes les premiers à exposer en Belgique Vlaminck, Marie Laurencin, Raoul Dufy, Dufresne, Foujita, etc., tous ceux-là qui viennent de forcer les portes du musée du Luxembourg, où ils sont venus remplacer les révolutionnaires du siècle dernier, les Cézanne, Renoir, Gauguin, qui avec le Douanier Rousseau, viennent de faire triomphalement leur entrée au Louvre...⁵⁰⁴

⁵⁰³ La direction du Centaure, « Une campagne artistique », *Le Centaure*, volume III, n° 10, juillet 1929, p.255-259.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 257-258.

c. Perspectives et spécificités de la revue de galerie belge

Contrairement à certaines revues de galeries françaises, la ligne éditoriale du *Centaure* surprend par son uniformité et sa constance. Une fois celle-ci définie au premier numéro, elle ne subira aucune modification ou changement de positionnement durant les cinq années d'existence de la revue. Suivant une planification rigoureuse, la revue doit relayer les activités de la galerie, mais devenir avant toute chose un organe de défense la peinture contemporaine belge. Sa mission première est de théoriser l'art belge en création, en développant une réflexion critique et en rapportant l'actualité internationale des artistes belges. L'autopromotion de la galerie n'arrive qu'en second plan, se faisant rare dans les pages de la revue. Cette spécificité est induite par une véritable cohésion entre les galeristes Schwarzenberg et Charlet, les artistes exposés à la galerie et les critiques travaillant pour la revue, qui unissent leurs forces pour créer un véritable groupe artistique du *Centaure*. Pour parvenir à faire reconnaître l'art moderne belge, les éditeurs instaurent une rubrique intitulée par provocation « Anecdotiques », présente dans la plupart des numéros, qui fait le compte-rendu de toutes les actualités artistique belges sur le territoire belge et dans les pays européens frontaliers. D'un éclectisme fort, cette rubrique s'attache à répertorier chaque fait notable concernant les peintres belges, de l'exposition majeure à l'information de second ordre. Ces chroniques rapportent ainsi au volume I, numéro 4⁵⁰⁵, que le peintre Constant Permeke (1886-1952), épuisé par son travail de ces derniers mois, retourne travailler à Ostende, le climat d'Anvers ne lui convenant pas. Ces anecdotes, qui sont bien souvent plus que de simples verbiages mondains, parfois intimes, parfois cocasses, contribuent à leur manière à dessiner un panorama de la peinture belge contemporaine, en s'intéressant aux moindres faits et gestes de ses représentants. L'approche intimiste et quotidienne est alors privilégiée, pour donner au lecteur l'impression de faire partie d'une famille artistique, avec laquelle il pourrait développer une relation de proximité. Plus conséquents, des portraits d'artistes belges jalonnent les pages de la revue, proposant une introspection dans la création des peintres de la galerie. « Frits van den Berghe⁵⁰⁶ », écrit par Gille Anthelme,

⁵⁰⁵ Cf. La rédaction du *Centaure*, « Anecdotiques », *Le Centaure*, n° 4, janvier 1927, p. 86.

⁵⁰⁶ Gilles Anthelme, « Frits van den Berghe », *Le Centaure*, n° 4, janvier 1927, p. 79-80.

propose une analyse de l'artiste fondée sur « l'humanité » immanente à toutes ses œuvres. Gille Anthelme, critique d'art belge réputé, revuiste à ses heures, est un collaborateur assidu des revues *Variétés*⁵⁰⁷ et *Sélection*⁵⁰⁸. Ses essais se fondent de manière récurrente sur une mise en valeur affective des productions de l'artiste, analysée au regard de son évolution propre, de ses rencontres, expériences artistiques ou humaines. Frits van den Berghe, artiste sous contrat avec la galerie Le Centaure depuis 1927, est alors introduit de la manière suivante : « Frits van den Berghe, qui enferme dans ses peintures la plus criante part d'humanité, toute l'humanité accessible.⁵⁰⁹ »

Cette humanité est pour Anthelme un critère de choix, qui inscrit le peintre belge dans une grande tradition d'artistes humanistes : Le Gréco, Rembrandt, Beethoven, Dostoïevski, Stendhal. Ce procédé de filiation, comme démontré plus en amont, est récurrent dans les critiques publiées dans les revues, facilitant la légitimation d'artistes en quête de notoriété. C'est le cas de Frits van den Berghe (1883-1939), bien connu des milieux artistiques belges en 1927, mais encore largement mésestimé en Europe à la même époque⁵¹⁰. Cette inscription dans un cercle d'artistes à l'écoute de chacune des manifestations sensibles de leur temps, de l'espace et de l'homme, est accentuée par une comparaison avec le peintre Dirk Bouts, qui se rapproche le plus de la vivacité de Van den Berghe : « Nous n'aurons pas la naïveté d'insister sur les moyens strictement picturaux, le métier, ni de dénombrer avec le détail la charpente, le dessin ou les coloris ; qu'il suffise de reconnaître ici autant le déploiement coloré des plus puissants que la rigueur de Dirk Bouts ». Un second portrait de Frits Van den Berghe est proposé par Pierre Courthion (1902-1988), au volume III, numéro 5, du mois de février 1929⁵¹¹. L'approche adoptée est cette fois toute différente. Courthion choisit de présenter l'artiste en étudiant l'importance des liens qui unissent le peintre à la poésie. Il souligne le caractère profondément littéraire et poétique de

⁵⁰⁷ La revue *Variétés, revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, est publiée entre 1928 et 1930, par P. G. Van Hecke depuis Bruxelles. Elle compte 25 numéros. Proches des milieux surréalistes belges et parisiens, ses principaux collaborateurs sont Louis Aragon, André Breton, René Crevel, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst.

⁵⁰⁸ La revue *Sélection, Chronique de la vie artistique*, est publiée entre 1920 et 1927 par P. G. Van Hecke, André de Ridder et Gustave de Smet.

⁵⁰⁹ Anthelme, 1927, *op. cit.*, p. 79.

⁵¹⁰ Les premières grandes rétrospectives dédiées à Frits van den Berghe seront organisées au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1962, puis musée des Beaux-Arts de Gand en 1984. La majeure partie des œuvres du peintre figurent aujourd'hui dans les musées belges ou dans des collections privées belges également.

⁵¹¹ Cf. Pierre Courthion, « Frits van den Berghe », *Le Centaure*, troisième année, n° 5, février 1929, p. 121.

Van den Berghe, qui lui évite de tomber dans le registre de l'anecdote en transcendant ses paysages et scènes de genre :

Peintre d'expression, poète halluciné, Van den Berghe possède le don qui manque à presque tous les évocateurs de songe : il sait emprunter ses thèmes à la poésie sans être anecdotier, car être anecdotier pour un peintre signifie fabriquer sans émotion des images, raconter un sujet qui n'est pas né spontanément d'un besoin d'expression.

Nul besoin ici de tisser des liens avec les génies du passé pour défendre le talent d'un jeune artiste. La force du portrait de Courthion repose sur son analyse intuitive des motifs de l'art de van den Berghe, de ses sources intimes et de sa capacité à se concentrer sur des sujets dont l'expression est pour lui une nécessité. La compréhension profonde des mécanismes de la création se retrouve dans la majeure partie des articles publiés dans *Le Centaure*.

Au-delà d'une simple réclame ou éloge simpliste consacrés aux artistes de la galerie, les portraits et critiques tentent d'apporter une vision renouvelée de l'art moderne belge. L'honneur de la galerie, mais aussi du pays tout entier, est en jeu. Car à travers les actions artistiques du Centaure se dessine également une action politique de premier ordre. L'importance accordée à l'affirmation de Bruxelles comme pôle artistique, et de la Belgique comme nation culturelle de premier plan est primordiale pour Schwarzenberg, ce qui différencie sa revue de toutes les autres revues de galeries. L'amour porté à son pays et à ses institutions le pousse à chercher sans répit la reconnaissance, la considération des institutions normatives nationales. Il mentionne ainsi dans la revue de sa galerie les moindres témoignages de reconnaissance institutionnels, les visites officielles, en espérant sans doute obtenir davantage de distinctions par le futur. Ainsi, au numéro 4 du volume I, dans un article intitulé « Le mois passé⁵¹² », Schwarzenberg décrit fièrement la visite de S. M. la Reine et S. M. le Roi des Belges à la galerie Le Centaure, à l'occasion de l'exposition Herman Richir. Cette information participe à l'adoubement de la galerie par des personnalités de haut-rang, qui participent à la renommée de la vie publique, de la royauté belge. Cette revalorisation de la politique culturelle belge est omniprésente dans les pages du *Centaure*, comme le montrent les nombreux comptes rendus d'exposition publiés par la rédaction. L'exemple le plus concret de

⁵¹² Cf. La rédaction du Centaure, « Le mois passé », *Le Centaure*, première année, n° 4, janvier 1927, p. 88.

cette revendication du génie artistique belge se trouve dans le compte-rendu de l'exposition de la Biennale de Venise de 1927⁵¹³. La section belge de l'exposition de la Biennale de Venise est donc mise à l'honneur dans la presse internationale : « La meilleure section étrangère est celle de la Belgique où figurent les meilleurs peintres belges contemporains. C'est M. Fierens-Gevaert qui est l'organisateur de cette remarquable exposition. »

Le Centaure cite également le point de vue de la revue allemande *Der Cicerone*⁵¹⁴, qui « après avoir déploré la composition incomplète de la section allemande, fait également l'éloge de la composition belge. » Les rédacteurs renforcent leur propos par la liste des acquisitions récentes du Musée d'art moderne de Venise, parmi lesquelles figurent des toiles des peintres belges Constant Permeke, James Ensor et des eaux-fortes de Félicien Rops. Les institutions culturelles et les musées belges prennent alors une place significative dans les pages du *Centaure*, qui tentent de faire fléchir leurs politiques d'acquisition à plusieurs reprises. Schwarzenberg et son équipe mettent un point d'honneur à dénoncer le manque d'intérêt et de considération des conservateurs des musées belges pour l'art moderne. Pour que l'art moderne soit reconnu en Belgique, une prise de conscience doit avoir lieu dans les institutions étatiques. Le public doit pouvoir prendre connaissance, en dehors des galeries d'art, des créations de son propre pays. « Pour un musée moderne⁵¹⁵ », publié dans la revue en février 1927, analyse la difficile intégration de l'art moderne dans les collections des musées belges. Après la mort de Fierens-Gevaert (1870-1926), qui a œuvré pour l'ouverture des musées à l'art contemporain, en particulier pour le musée d'art de Bruxelles, le groupe du *Centaure* s'avère particulièrement inquiet quant au devenir des collections belges. Cet historien d'art, également directeur des Musées royaux de Bruxelles depuis 1907, était parfaitement sensibilisé au problème des collections contemporaines belges, bien souvent laissées pour compte. Son action ne se limita cependant pas à l'enrichissement des collections, puisqu'il coordonna l'ouverture d'un centre de documentation et pilota plusieurs projets éducatifs pour que les écoles de Bruxelles puissent visiter les musées de la

⁵¹³ Cf. La rédaction du *Centaure*, « La Biennale de Venise », *Le Centaure*, première année, n° 4, janvier 1927, p. 89-91.

⁵¹⁴ *Der Cicerone, halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1909-1930. La revue est dirigée par Georg Biermann, qui défend l'expressionnisme allemande et ses dérivés.

⁵¹⁵ La rédaction du *Centaure*, « Pour un musée d'art moderne », *Le Centaure*, volume I, n° 5, février 1927, p. 93-95.

ville. A travers cet article, le groupe critique ouvertement le musée d'art moderne de Bruxelles, en proclamant que « la Belgique ne possède pas de musée moderne⁵¹⁶ ». *Le Centaure* milite pour une refonte des collections du musée, pour l'enrichissement des collections par de véritables peintres modernes et contemporains, en triant les collections existantes pour en soustraire les peintures réalisées au XIX^e siècle. Encore plus audacieux, *Le Centaure* demande une séparation administrative entre le musée d'art ancien et le musée d'art moderne, pour que la scission entre les deux espaces soit plus nette. Cette mesure aura pour effet de séparer également le personnel des deux institutions, chacune pouvant à présent choisir ses axes de présentation et missions. Ce véritable plan de développement des collections modernes aboutit à la redéfinition du rôle du conservateur de musée : il ne devra plus seulement veiller à la conservation des œuvres, mais devra à présent orienter la politique d'acquisition et d'exposition du musée, en se faisant force de propositions pour divulguer un véritable message artistique et pédagogique s'articulant autour des collections modernes. Le conservateur idéal conserverait la déontologie et l'éthique acquises dans le secteur public, en l'enrichissant des méthodes de sélection des œuvres issues des collections privées et des galeries d'art : « Il faut non seulement une connaissance parfaite des multiples aspects de l'art actuel, ainsi qu'un jugement critique éprouvé, mais encore et surtout cette qualité subtile à laquelle l'intelligence et le savoir ne sauraient suppléer : ce flair du collectionneur né qui lui permet de découvrir d'instinct les œuvres assurées de durer.⁵¹⁷ »

Cette défense d'un art moderne belge, dynamisée par différents cercles artistiques bruxellois, est cependant nuancée par la présence régulière d'artistes français et européens, qui s'inscrivent tous dans « la modernité » telle que la défendent les membres du *Centaure*. L'influence du *Bulletin de la vie artistique* des Bernheim-Jeune est ici déterminante, les membres de la rédaction se référant à plusieurs reprises ou publiant intégralement des articles du *Bulletin* dans *Le Centaure* pour offrir à leurs lecteurs des nouvelles françaises. Au volume I, numéro 4, de février 1927, *Le Centaure* annonce la fin de la publication du *Bulletin de la vie artistique*⁵¹⁸. La rédaction de la revue belge reprend ensuite, dans sa rubrique

⁵¹⁶ *Ibidem*, p.93.

⁵¹⁷ *Ibid.* p. 94.

⁵¹⁸ La rédaction du *Centaure*, « Dépaysements », *Le Centaure*, volume I, n° 4, janvier 1927, p. 87.

« Dépaysements », une information tirée du *Bulletin de la vie artistique* : Pascin va s'embarquer pour l'Orient. Il ira visiter l'Égypte, puis la Palestine, et enfin Jérusalem. Cet exemple de reprise des contenus du bulletin de galerie français, un parmi tant d'autres, témoigne de son influence sur la revue belge. *Le Centaure* et le *Bulletin de la vie artistique* mènent en effet un même combat contre les institutions européennes qui se refusent à valoriser l'art impressionniste, post-impressionniste et moderne. Leurs éditeurs partagent également un goût pour une certaine bourgeoisie, raffinée et intellectuelle, qui ne les conduit jamais à céder à la provocation ou à l'emportement lors de leurs prises de position. Leurs revues se font le chantre d'une défense de l'art moderne élégante, au bon goût revendiqué, en diffusant une information artistique de premier choix. Dans ce numéro 4 du mois de février 1927, le lecteur assiste à une fusion éditoriale des plus intéressantes, qui montre la proximité existant entre les deux revues. Dans « L'art moderne dans les musées⁵¹⁹ », les rédacteurs du *Centaure* mêlent leurs propos à des extraits d'articles parus dans le *Bulletin de la vie artistique*. Ainsi, comme le précise la revue française, Frantz Jourdain, Président du Salon d'automne de Paris en 1925, engage les amis de l'art moderne à ne pas se laisser aller à un optimisme prématuré, malgré le succès du Salon :

La bataille est loin d'être gagnée, et contrairement à ce que l'on aurait pu espérer, l'Exposition de 1925 n'est pas parvenue à désarmer l'hostilité de pouvoirs publics. [...] Sans la générosité avisée d'un Caillebotte et d'un Camondo, notre art contemporain, à de rares exceptions près, serait dédaigneusement oublié au musée du Luxembourg et au Louvre, où Manet n'est représenté que par l'unique toile achetée et imposée par un groupe d'administrateurs du maître. Toujours l'État préférera un Cormon à un Degas, un Jules Lefebvre à un Gauguin, un Ferrier à un Toulouse Lautrec.

Le Centaure reprend les doléances françaises à son compte, en les adaptant à sa propre situation : « Ces doléances, nous aurions bien le droit, nous autres Belges, de les faire nôtres. Nos musées modernes sont également encombrés d'œuvres médiocres, alors que les réalisations de nos grands peintres contemporains y font presque complètement défaut⁵²⁰ ».

Les rédacteurs citent ensuite le cas du peintre James Ensor, présent par une seule toile au musée d'art moderne de Bruxelles, alors que sa production justifierait des acquisitions massives par son pays natal. Cet exemple illustre une adhésion forte du groupe belge aux idées du *Bulletin de la vie artistique*, l'utilisation des articles déjà

⁵¹⁹ La rédaction du *Centaure*, « L'art moderne dans les musées », *Le Centaure*, volume I, n° 4, janvier 1927, p. 90.

⁵²⁰ *Ibidem*.

publiés servant de socle et de fondement aux réclamations et argumentaires belges. Ce partage théorique entre les deux revues est renforcé par l'importance de l'actualité artistique française au sein du *Centaure*. La création française, qui fascine littéralement le groupe, bénéficie en outre d'un rayonnement international, ce qui fait encore cruellement défaut à la peinture belge à cette époque, hormis pour les œuvres du peintre Magritte⁵²¹. De nombreux articles sur l'art français, écrits par Pierre Courthion ou Georges Marlier, sont ainsi publiés dans la revue, dans un souci d'éclectisme et de diffusion de l'information artistique européenne. Un numéro entier est ainsi consacré à la peinture française, le numéro 8 de l'année 1930. Ce numéro thématique est publié en prévision d'une exposition consacrée à la jeune peinture française, qui aura lieu le mois suivant à la galerie Le Centaure. Les auteurs sont donc sollicités pour écrire sur le thème de l'exposition à venir, les éditeurs comptant sur leurs textes pour préparer favorablement l'événement à la galerie. André de Ridder livre donc un essai intitulé « La jeune peinture française⁵²² », qui loue l'initiative de la galerie tout en donnant sa propre définition de la « Jeune Peinture française », qui comprend à la fois des peintres de nationalité française, et d'autres peintres rattachés à la vie artistique française. L'accès à cette « École de Paris » est rendu possible par les organisateurs de l'exposition, qui ont pu réunir des œuvres exceptionnelles, mises au service d'une défense inconditionnelle de l'art contemporain. Plus théorique, la contribution de Pierre Courthion, « Trente ans de peinture française⁵²³ » effectue une synthèse des acquis picturaux et des influences de « l'École de Paris » depuis trente ans. Enfin, « L'École de Paris⁵²⁴ » de Georges Marlier analyse les facteurs socioculturels qui ont conduit Paris à devenir la capitale artistique incontournable, au même titre que Rome au XVI^e siècle :

L'avènement de celle-ci représente indubitablement le fait artistique le plus marquant du siècle. D'une part, elle a consacré l'hégémonie de la peinture française et de sa longue tradition ; mais, d'autre part, cette victoire est allée de pair avec une tendance toujours plus accentuée vers la constitution d'un art international, le patrimoine français s'assimilant sans cesse quantité d'apports étrangers qui lui insufflent une vie nouvelle.⁵²⁵

⁵²¹ Magritte s'installe en France en 1927 et expose ses œuvres aux côtés des surréalistes parisiens. Dans les années trente, il expose également en Belgique, aux États-Unis et en Angleterre. Ses expositions à la Julien Levy Gallery de New York en 1936 et à la London Gallery en 1938 donnent une impulsion nouvelle à sa carrière, placée sous le signe du surréalisme international.

⁵²² André de Ridder, « La jeune peinture française », *Le Centaure*, volume IV, n° 8, 1930, p. 157-162.

⁵²³ Pierre Courthion, « Trente ans de peinture française », *Le Centaure*, volume IV, n° 8, p. 164-166.

⁵²⁴ Georges Marlier, « L'école de Paris », *Le Centaure*, volume IV, n° 8, p. 166-172.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 167.

Le Centaure se démarque donc des revues de galeries françaises par son discours au fort nationalisme, qui a pour première mission de promouvoir les artistes et la création contemporaine belge, qu'une exposition leur soit consacrée ou non par la galerie. Le sentiment d'appartenance à une nation artistique est beaucoup moins fort en France, où les artistes sont défendus par les galeristes-éditeurs par rapport au mouvement artistique auquel ils se rattachent, sans distinction de nationalités. L'ouverture sur l'Europe est cependant omniprésente dans les pages du *Centaure*, mais ici encore, c'est la constitution d'une identité culturelle spécifique qui intéresse les éditeurs. Cette identité se construit autour d'une Belgique unie artistiquement, qui trouve un écho à sa création dans les grands mouvements d'art européens, comme le post-impressionnisme, l'expressionnisme ou le cubisme. Le contexte culturel belge des années 1920 explique cette volonté d'une affirmation identitaire. En effet, dans ces années d'entre-deux-guerres, la Belgique, troublée socialement et artistiquement par le conflit mondial, voit naître des mouvements artistiques réformateurs, comme le surréalisme, qui invitent artistes et intellectuels à repenser la notion d'identité belge.

Une autre spécificité de la revue repose sur sa parenté avec les revues d'art belges de l'époque, telles *Variétés*⁵²⁶, *Ça ira*⁵²⁷ ou *Sélection*, avec lesquelles elle partage les mêmes revendications et les mêmes missions. La distinction entre revue de galeries et revue d'art semble en effet moins marquée en Belgique qu'en France, *Le Centaure* s'intégrant pleinement dans les initiatives éditoriales belges, sans que la nature de l'éditeur soit remise en question. La vie des revues belges est ainsi intimement liée à celle des galeries d'art, puisque les revues de galeries sont mieux implantées en Belgique qu'en France, comme le souligne justement l'historienne Virginie Devillez⁵²⁸. La revue *Sélection* est ainsi créée en parallèle d'une galerie d'art éponyme, située rue des Colonies à Bruxelles. Lorsque la galerie ferme ses portes en 1922, la revue fusionne avec la revue *Ça ira*. Cette fusion est révélatrice des va-et-vient et de la cohésion existant entre les revues d'art belges des années

⁵²⁶ *Variétés, revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, Bruxelles, [s.n.], 1928-1930. Le directeur est P. G. van Hecke, le secrétaire de rédaction Paul Nayaert. Les principaux collaborateurs sont des membres du groupe surréaliste, dont André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Paul Eluard, René Clair.

⁵²⁷ *Ça ira, revue mensuelle d'art et de critique*, Eckeren-Anvers, Éditions Ça ira, 1920-1923. La revue fusionne avec *Sélection* en 1923.

⁵²⁸ Virginie Devillez, *Le retour à l'ordre, Art et politique en Belgique, 1918-1945*, Paris, Éditions Labor, 2003, p. 35.

1920, qui unissent leurs forces pour défendre la cause commune de l'art contemporain belge. *Le Centaure*, perdurant pendant quatre années, demeure l'exemple le plus énergique et passionné de cette défense des avant-gardes belges, réalisée de concours avec les galeries et les artistes, qui se heurtent au refus des pouvoirs publics. Ce militantisme, propre aux années 1920 est cependant mis à mal dès 1930, année où la galerie arrête la publication. Car ces années 1930 annoncent une ère nouvelle pour la Belgique, celle d'une crise sociale et démocratique, qui, selon André de Ridder, met fin à l'ère du libéralisme⁵²⁹ et n'est plus propice aux initiatives artistiques des groupes d'avant-garde. Le retour aux valeurs et à une peinture traditionnelle est proclamé par les critiques, qui souhaitent revenir à une tradition picturale belge délaissant les expérimentations des années 1920.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 65.

4. La revue *Der Querschnitt* éditée par la galerie Alfred Flechthheim (Berlin, Düsseldorf, Francfort, 1921-1936)

a. La galerie Alfred Flechthheim

Alfred Flechthheim⁵³⁰ [fig. 68, 69] naît en 1878 à Münster en Allemagne, dans une famille de la bourgeoisie juive. Après une jeunesse assez oisive et des études effectuées en dilettante, sa famille arrange un mariage avec Betty Goldschmidt, une riche héritière issue d'une famille d'industriels. Cette union, outre l'acquisition d'un important pécule financier et d'un solide réseau de relations, offre la possibilité à Flechthheim de passer sa lune de miel à Paris en 1910. Il est introduit dans les cercles artistiques parisiens, découvre les mouvements d'avant-garde et effectue ses premiers investissements en achetant des œuvres cubistes. Sa rencontre avec le galeriste Daniel-Henry Kahnweiler est alors déterminante, lui faisant quitter le statut confortable d'homme d'affaires-collectionneur amateur, pour celui de galeriste. En 1912, fort de la découverte des milieux artistiques parisiens, il organise l'exposition du Sonderbund⁵³¹ à Cologne, en partenariat avec les musées rhénans. Rassemblant un ensemble exceptionnel de plus de 650 œuvres de Cézanne, Cross, Gauguin, Van Gogh, Picasso, Macke, Munch, Nolde ou Schiele, l'événement alliait à une quantité impressionnante d'œuvres une qualité qui ne l'était pas moins. À une époque marquée par le conservatisme du régime impérial, l'exposition du *Sonderbund* s'apparenta à une étape décisive pour l'art moderne outre-Rhin. Ainsi, l'« Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler⁵³² » (Exposition internationale d'art du Sonderbund) s'illustra par la présence de 125 œuvres de Van Gogh, 26 de Cézanne, 25 de Gauguin, 32 de Munch

⁵³⁰ Les informations biographiques concernant Alfred Flechthheim sont issues de la lecture croisée des publications suivantes : Christian Zervos, « Entretien avec Alfred Flechthheim », *Feuilles volantes, Cahiers d'art*, n° 10, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1927 ; Stephan von Wiese et Hans Albert Peters, *Alfred Flechthheim – Sammler, Kunsthändler, Verleger. 1937, Europa vor dem 2. Weltkrieg*, Catalogue de l'exposition à Düsseldorf, 1987 ; Ottfried Dascher, *Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst, Alfred Flechthheim. Sammler, Kunsthändler und Verleger*, Wädenswil, Nimbus Verlag, 2011.

Les archives de la galerie Flechthheim ont été en partie sauvegardées, et sont à présent conservées par la Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels de Cöln.

⁵³¹ Le Wallraf-Richartz Museum de Cologne a organisé une reconstitution de l'exposition du Sonderbund du 31 août au 30 décembre 2012, intitulée *1912-Mission moderne*.

⁵³² Cf. *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* : zu Cöln 1912; Städtische Ausstellungshalle vom 25. Mai bis 30. Sept., Köln, Wienand, 1912. Voir également : *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler: zu Cöln 1912*, Städt. Ausstellungshalle am Aachener Tor vom 25. Mai - 30. Sept., Köln, Wienand, 1981 et l'ouvrage de Magdalena M. Moeller : *Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf*, Köln, Wienand, 1984.

et 16 de Picasso. Considérée en son temps comme la plus importante présentation de modernisme européen en Allemagne, elle permit la diffusion du post-impressionnisme, de l'expressionnisme et du cubisme dans toute l'Europe de l'Est. Le directeur du Wallraf-Richartz-Museum à cette époque, Alfred Hagemann, fait partie des quatre membres du jury du *Sonderbund* qui contribua, par la sélection opérée, à développer dans le monde entier la réputation de Cologne en tant que place internationale des arts. Les organisateurs, parmi lesquels figuraient également Karl-Ernst Osthaus (fondateur de la collection Folkwang) et Alfred Flechtner, financèrent une halle d'exposition temporaire, précédemment utilisée pour l'Exposition Universelle de Bruxelles de 1910, qu'ils firent reconstruire non loin de l'Aachener Tor (Porte d'Aix-la-Chapelle) à Cologne. L'exposition du *Sonderbund* se donnait pour mission de sonner le glas des expositions dénuées d'idée directrice et présentant simplement une succession d'œuvres sans articulation historique, dispositifs d'accrochage alors très appréciés au XIX^e siècle. Conférant à l'événement une orientation internationale et programmatique, ses concepteurs créèrent ainsi un type inédit d'exposition. À la place de l'accrochage de peintures recouvrant les murs du sol au plafond, courant à l'époque, ils choisirent d'accrocher les œuvres de manière linéaire sur des murs blancs, pour une meilleure visibilité. L'effet particulièrement novateur, aujourd'hui passé dans l'usage, fit alors figure de révolution muséographique. Les œuvres exposées se trouvaient désormais mises en valeur de manière inédite, dialoguant entre elles et ne s'annihilant plus mutuellement. Au cours de cette exposition, Flechtner rencontre le collectionneur tchèque Vincenc Kramář (1877-1960)⁵³³, avec lequel s'instaurent des échanges artistiques et commerciaux durables, centrés sur la diffusion du cubisme en Europe⁵³⁴.

⁵³³Vincenc Kramář (1877-1960) est un collectionneur et théoricien tchèque. Après des études d'histoire de l'art en Allemagne et en Autriche, il commence à collectionner les œuvres d'art en 1909, grâce à la fortune familiale. En 1910, il effectue son premier voyage à Paris, et y rencontre Ambroise Vollard et Daniel-Henry Kahnweiler, auquel il achète plusieurs toiles d'André Derain et Wlaminck. À partir de 1911, il entretient une amitié suivie avec Kahnweiler, nourrie par une riche correspondance et des achats d'œuvres réguliers, dont six œuvres de Picasso cette même année. De 1912 à 1914, Kramar multiplie les voyages en Europe et multiplie les achats de peintures cubistes. En 1919, il est nommé directeur de la Galerie nationale de Prague. En 1921, il publie *Kubismus*, son ouvrage majeur retraçant son expérience du cubisme. En 1939, il est contraint de démissionner de son poste à la Galerie nationale. Il continue de s'interroger sur le cubisme dans l'après-guerre, publiant en 1958 son ouvrage le plus abouti, *Questions sur l'art moderne*. Il fait don d'une partie de sa collection à la Galerie nationale de Prague. Cf. Jana Claverie, *Vincenc Kramář*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2007.

⁵³⁴Cf. Michel Grinberg, *Recherches sur le monde germanique, Regards, Approches, Objets*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2003, p. 378.

En 1913, Alfred Flechtheim ouvre une galerie à Düsseldorf, avec le soutien de Paul Cassirer⁵³⁵. Il participe alors pleinement à la diffusion de l'art moderne français, et plus particulièrement du cubisme, en Allemagne et en Europe. Il introduit les peintres cubistes en Allemagne et entretient des liens amicaux et commerciaux avec le marchand Daniel-Henry Kahnweiler (Picasso, Braque, Matisse, Cézanne). Flechtheim évoque lui-même l'influence déterminante de Kahnweiler sur son métier de galeriste : « Pour moi, la connaissance la plus fertile était celle de Kahnweiler à qui je dois d'être devenu ce que je suis maintenant, un propagandiste de l'art contemporain français en Allemagne, ce que Paul Cassirer a été pour les impressionnistes⁵³⁶ ». Ainsi, Kahnweiler encourage les premiers pas d'Alfred Flechtheim dans le domaine de la vente d'œuvres d'art, conscient du sens des affaires et de l'amour de la peinture du novice, qui rendraient de grands services à leur cause commune de la défense de l'art moderne⁵³⁷. En 1914, après la déclaration de guerre, il est mobilisé, mais ne va pas au front, travaille en tant qu'administratif dans les locaux de l'armée. Pendant la guerre, le stock de sa galerie à Düsseldorf est liquidé, la faillite touchant de plein fouet les galeristes de l'Europe entière, tout comme les autres commerces. En 1919, Flechtheim rouvre une galerie, toujours à Düsseldorf, située Königsallee 34. Il soutient et vend alors les artistes expressionnistes, du Bauhaus, de la *Neue Sachlichkeit* (Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz de 1925 à 1931). Ses affaires sont florissantes, ce qui lui permet dès 1921 de travailler avec la maison d'édition Propyläen, et d'éditer sa propre revue d'art, soutenant les activités de sa galerie, *Der Querschnitt* (« le point d'intersection » en français). Revue d'art hétéroclite, paraissant de 1921 à 1936, sa ligne éditoriale défend les artistes et courants présents dans la galerie éponyme, mais contient également des chroniques particulièrement vivantes sur le style de vie des années 1920 en Allemagne (danse, soirées mondaines de la République de Weimar, sports, littérature).

En octobre 1921, la galerie ouvre une antenne à Berlin, désireuse de mener à bien une politique d'expositions à plus grande échelle, de renommée internationale.

⁵³⁵ Paul Cassirer (1871-1926), marchand d'art et critique, participe au développement du mouvement de la *Berliner Secession* et à la diffusion de l'impressionnisme en Allemagne, depuis sa galerie berlinoise.

⁵³⁶ Cf. Christian Zervos, « Entretien avec Alfred Flechtheim », *Les Feuilles volantes*, supplément à *Cahiers d'art*, n° 10, 1927.

⁵³⁷ Assouline, *op cit.*, p. 199.

La galerie devient le centre d'une vie de bohème, où s'enchaînent soirées mondaines et dîners fastueux. Les ventes réalisées à Berlin et à Düsseldorf sont florissantes, à tel point qu'en 1922, deux succursales de la galerie ouvrent à Francfort et à Cologne. Il représente alors en Allemagne Max Beckmann, George Grosz, Pablo Picasso. Au printemps 1929, Flechtheim présente dans ses galeries de Berlin et Düsseldorf une exposition personnelle⁵³⁸ des tableaux de Willi Baumeister (1889-1955), qui remporte un grand succès et annonce le début d'une collaboration fructueuse. En novembre 1929, c'est donc Baumeister qui dessine l'affiche d'une exposition intitulée Flechtheim & Kahnweiler à Francfort-sur-le-Main. La même année, les éditions de la galerie Flechtheim publient le portfolio *Sport und Maschine* comprenant vingt lithographies réalisées d'après des dessins de Baumeister, tiré à 200 exemplaires⁵³⁹. Cette expérience éditoriale, rendue possible grâce à la création des éditions Alfred Flechtheim, se poursuit en 1931, par la création de la revue *Omnibus*⁵⁴⁰ [fig. 70], consacrée en grande partie aux arts océaniques dont il collectionne les productions depuis les années 1920. Le coéditeur est le marchand d'art Curt Valentin (1902-1954), qui travaille avec Flechtheim depuis 1927 à Berlin. Cette revue se compose d'almanachs publiés une fois par an, dont les contributeurs sont Le Corbusier, Ernest Hemingway, Ernest Ludwig Kirchner, Gertrude Stein, Tristan Tzara, Gottfried Benn, Karl Hofer, Georg Kolbe, Joachim Ringelnatz, Georges Henri Rivière et Alfred Flechtheim lui-même.

Le début des années 1930 brise l'ascension de Flechtheim. Il est dépossédé de ses galeries après l'interdiction pour les juifs de posséder un commerce et d'exercer une activité commerciale. La galerie est confiée par les nazis au partenaire financier d'Alfred Flechtheim de l'époque, Alex Vömel, qui adhère au S.A (*Sturmabteilung*) et prend en main la galerie de Düsseldorf. L'accession au pouvoir d'Adolf Hitler force Flechtheim à s'exiler en Grande-Bretagne, à Londres. La pression est forte autour de ses activités, interdites une à une par les nazis. Les dettes s'accumulant depuis la crise de 1929, Vömel décide de vendre une partie de la collection de Flechtheim pour recouvrer les dettes. Le galeriste organise une dernière exposition avant de fuir à Paris en 1933, où il travaille un temps avec Kahnweiler

⁵³⁸ Cf. *Willi Baumeister : Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 9. Februar bis 1. März 1929 und im April in Düsseldorf*, Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, 1929.

⁵³⁹ Cf. *Sport und Maschine*, Düsseldorf, Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, 1929.

⁵⁴⁰ *Omnibus*, Berlin/Düsseldorf, Galerie Alfred Flechtheim, 1931-1932 (?).

avant de rejoindre Londres au cours de l'année 1934. Sa collection personnelle et les œuvres d'art demeurées présentes dans ses galeries sont aryanisées et reviennent au parti nazi. Ces œuvres sont progressivement vendues pour la plupart⁵⁴¹, dans des circonstances assez obscures, les archives faisant défaut. À ce titre, la manière dont la vaste collection d'art océanien du galeriste est arrivée entre les mains d'Eduard von der Heydt, puis au Musée Rietberg, reste très incertaine. En 1937, Flechtheim meurt ruiné à Londres. Il figure sur l'affiche⁵⁴² de l'exposition « Die Entartete Kunst » (L'art dégénéré) à Nuremberg la même année, sous la mention « Entartung der Kunst, Durch Jüdischen Kulturbolschewismus » (« Dégénérescence de l'art par le bolchévisme culturel juif ») [fig. 72].

⁵⁴¹ De nombreuses œuvres de la collection Flechtheim, confisquées par les nazis puis revendues à de nombreuses institutions dès 1933, font actuellement l'objet de demandes de restitutions. C'est le cas pour 16 œuvres de George Grosz, acquises par le Museum of Modern Art de New-York. Cf. Nina Burleigh, « Haunting MoMA : The Forgotten Story of "Degenerate" Dealer Alfred Flechtheim », *Gallerist NY*, février 2012.

b. La revue de galerie *Der Querschnitt*

La revue *Der Querschnitt* est publiée par Alfred Flechtheim de 1921 à 1936. De 1921 à 1924, elle est éditée par la galerie Alfred Flechtheim à Düsseldorf, de 1925 à 1933 par les éditions Ullstein-Propyläen à Berlin, puis de 1933 à 1935 par les éditions Kurt Wolff à Berlin, et enfin, de 1935 à 1936 par les éditions Stieglizer à Berlin. Son titre, littéralement « le point d'intersection », témoigne de l'engagement culturel de la revue, qui souhaite se placer au croisement de toutes les disciplines artistiques. Durant plus de quinze ans, *Der Querschnitt* s'impose comme une revue incontournable de la vie artistique allemande et européenne, relevant l'exploit de publier 153 numéros. Centrée sur les expositions de la galerie de Flechtheim à Düsseldorf entre 1921 et 1925, elle connaît un second souffle et la consécration lorsqu'elle est publiée par les éditions Propyläen à Berlin. Les numéros publiés par la galerie depuis Düsseldorf sont donc d'une toute autre nature que ceux publiés à Berlin. Le gérant et éditeur Hermann von Wedderkop (1875-1966) s'associe à Flechtheim entre 1921 et 1934. C'est cette association intellectuelle fructueuse qui permet à la revue de se singulariser et d'adopter un double point de vue, littéraire et artistique, politique et social. Les deux hommes semblent s'être rencontrés à Paris lors du premier séjour de Flechtheim dans la capitale, tissant les bases d'une solide amitié. Lui-même écrivain, Wedderkop noue des relations amicales et développe de nombreux échanges avec de jeunes auteurs français, qui collaborent ensuite à la revue. Parmi eux, les écrivains du groupe surréaliste parisien. Les prises de position de Wedderkop, qui souhaite encourager la jeune littérature allemande à laisser derrière elle Thomas Mann et Gerhart Hauptmann, marquent très nettement l'orientation de la revue. Son travail méticuleux et ses initiatives éditoriales, alliés au bouillonnement culturel omniprésent de la galerie, permettent au tirage de la revue de se hisser à 700 exemplaires le numéro⁵⁴³ dès les premières années de sa création.

Der Querschnitt, conçu et publié par la galerie Flechtheim, est un bulletin de galerie dynamique, qui remplit sa mission de promotion des artistes et des

⁵⁴³ Wilmont Haacke, Alexander von Baeyer, *Der Querschnitt - Facsimile-Querschnitt durch den Querschnitt 1921-1936*, Ullstein München 1977, p. XXVIII.

expositions de la galerie, mais sans se démarquer véritablement des autres revues de galerie. Sa mise en page, assez traditionnelle, s'inscrit dans la continuité des revues littéraires et artistiques allemandes telles que *Pan*⁵⁴⁴ (1910-1915) ou *Der Gegner*⁵⁴⁵ (1919-1922). Les couvertures des premiers numéros ne sont pas illustrées, présentent de manière classique le sommaire et sont surmontées du titre de la revue, à la typographie élégante, et de l'emblème de la galerie⁵⁴⁶. Cependant, la collaboration d'artistes et d'intellectuels rencontrés à Paris par Flechtheim, démarque la publication des autres revues publiées à Berlin. L'Allemagne de l'après-guerre, marquée par des inflations successives et une dévaluation du Mark, se trouve dans une situation économique et politique des plus instables. Les revues publiées à cette époque, relativement peu nombreuses par ces temps troublés, sont généralement centrées sur l'art ou la littérature allemande, dans une perspective d'affirmation de l'unité culturelle du pays. Flechtheim, dont les liens avec l'art allemand sont complexes,⁵⁴⁷ prend une orientation artistique différente, en ouvrant les portes de sa galerie et de sa revue aux artistes européens. L'inauguration de sa galerie en 1919 à Düsseldorf se fait ainsi par une exposition d'art expressionniste allemand, le blocus économique instauré par les Alliés s'appliquant aux Beaux-Arts. Cependant, dès la levée de ce blocus en juillet 1919, Flechtheim renoue avec les avant-gardes françaises découvertes à Paris lors de ses séjours. Il profite également du déclin de l'expressionnisme en Allemagne au début des années 1920, qui lui laisse le champ libre pour montrer dans sa galerie des courants artistiques différents⁵⁴⁸. Ce désir de s'écarter de l'art allemand est clairement exprimé par Hermann von Wedderkop, le rédacteur en chef de la revue, dans le deuxième numéro de la revue⁵⁴⁹, dans un article intitulé « Querschnitt Durch 1922 ». Il y dénonce un conformisme artistique allemand, où l'expressionniste ne fait que recréer ce qui a fait son succès pendant ses heures de gloire. Il s'oppose également à toute notion d'art nationaliste, auquel il

⁵⁴⁴ *Pan*, Berlin, [s.n.], 1910-1915. La revue est dirigée par Paul Cassirer et Wilhem Herzog. Créée en 1895 par le critique d'art Julius Meier-Graefe, la revue est reprise en 1910 par le marchand Paul Cassirer. Frank Wedekind, Georg Heymn Ernst Balach et Franz Marc y collaborent régulièrement.

⁵⁴⁵ *Der Gegner, Blätter zur Kritik der zeit*, Berlin, Malik Verlag, 1919-1922. La revue est dirigée par Karl Otten, Julian Gumperz, Wieland Herzfelde.

⁵⁴⁶ Voir, par exemple, la couverture d'un numéro de *Der Querschnitt* de l'année 1922, fig. 67.

⁵⁴⁷ A ce sujet, voir Alexandre Kostka, « Une crise allemande des arts français ? », *Echanges culturels et relations diplomatiques, Présences françaises à Berlin au temps de la République de Weimar*, n° 37, Paris, PIA, 2004, p. 254-256.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ Hermann von Wedderkop, « Querschnitt durch 1922 », *Der Querschnitt*, n° 2, 1922, non paginé : « Kein Wunder, dass du so ausgefallen bist, ausgefallen ! Das ganz Volk ist schuld and dir. Du bist der sichtbare literarische Ausdruck unserer derzeitigen Miesheit, Expressionist ! Du bist ein echter boche. Und, um mit Rivière, der im übrigen ein National idiot ist, zu sprechen : Le deutsche Jüngling m'embête ».

faudrait adhérer pour renforcer un sentiment d'appartenance à une communauté ou à un territoire, sans prendre en compte les créations elles-mêmes. Cependant, s'ouvrir à l'Europe et aux États-Unis ne signifie pas pour autant renoncer à s'intéresser à la culture germanique contemporaine. L'accent est porté sur les critiques et écrivains allemands davantage que sur les artistes, ce qui est perceptible dans les nombreux essais publiés par des intellectuels allemands dans la revue : Karl Ernst Osthaus⁵⁵⁰, Karl Otten⁵⁵¹ ou encore Franz Blei⁵⁵² apportent ainsi toute leur connaissance de la culture germanique à la revue.

L'ouverture de la revue aux artistes et écrivains étrangers devient récurrente dès cette première série de *Der Querschnitt*, publiée par la galerie avant son association avec Propyläen. Les numéros de la première série de la revue, publiés entre 1921 et 1925, mettent en place un réseau de contributeurs internationaux, parmi lesquels Pablo Picasso, Fernand Léger, Ernest Hemingway, Ezra Pound, Yvan Goll ou encore Maïakovski, qui se confirme lors de la reprise de la revue par Propyläen. Les contributeurs français sont largement représentés dans la revue, Flechtheim cultivant avec la France et avec le marchand Kahnweiler des liens solides, qui font de lui un francophile averti. La revue fait le choix de publier des textes en allemand, anglais et français, affirmant son soutien indéfectible à un art international, dépassant les frontières allemandes. Ainsi, le critique André Salmon prend la plume pour écrire dans la revue en 1922, afin de souligner l'importance cruciale de l'exposition *Werkbund* de Cologne (1914) dans le développement de l'art moderne⁵⁵³. La même année, Maurice Raynal publie dans la revue une critique du ballet suédois *Skating-Rink*, dont Fernand Léger a réalisé les décors et Arthur Honegger la musique⁵⁵⁴. Au même numéro, le même sujet est traité par Carl Einstein. Les deux critiques mettent l'accent sur les décors de scène de Léger, en laissant au second plan la musique composée par Honegger. Cet exemple est révélateur du soutien apporté par *Der Querschnitt* aux artistes français, quitte à parfois faire passer au second plan le travail

⁵⁵⁰ Cf. *Der Querschnitt*, n° 2/3, mai 1921, non paginé. Carl Ernst Osthaus (1874-1921) est un intellectuel allemand, marchand et mécène.

⁵⁵¹ Cf. Karl Otten, « Hans Bold », *Der Querschnitt*, n° 6, décembre 1921, p. 202-203. Karl Otten (1889-1963) est un écrivain et journaliste allemand, défenseur de l'expressionnisme et contributeur de la revue *Die Aktion*.

⁵⁵² Cf. Franz Blei, « An einem Strebsamen jungen Mann », *Der Querschnitt*, volume III, n° 1/2, été 1923, p.54-55

⁵⁵³ André Salmon, « Werkbund Ausstellung Köln 1914 », *Der Querschnitt*, sans numéro, 1922, non paginé.

⁵⁵⁴ Maurice Raynal, « Skating-Rink », *Der Querschnitt*, sans numéro, 1922, non paginé.

des autres artistes⁵⁵⁵. Cette importance de la présence française dans *Der Querschnitt* s'illustre également par celle de l'écrivain René Crevel, qui tient dans la revue une chronique littéraire, aux côtés d'Ernest Hemingway, Nino Frank et Blaise Cendrars, dans laquelle il fait découvrir aux lecteurs les livres qu'il apprécie⁵⁵⁶. Ces contributions sont étroitement liées aux expositions organisées à la même période à la galerie Flechtheim. Entre 1921 et 1925, la galerie accueille des expositions de nombreux artistes résidant en France⁵⁵⁷, dont Henri Matisse (novembre à décembre 1921), Juan Gris (22 septembre au 30 octobre 1923), George Rouault (printemps 1925) ou encore Marie Laurencin (22 mai au 19 juin 1925). Le premier numéro de la revue, publié en novembre-décembre 1921⁵⁵⁸, est en grande partie consacré à Henri Matisse, qui expose simultanément à la galerie Flechtheim. Cependant, cette cohérence ne se poursuit pas dans les numéros suivants. Les expositions organisées à la galerie Flechtheim sont certes mentionnées dans les numéros de *Der Querschnitt*, mais les articles et illustrations ne sont plus nécessairement en lien avec la manifestation. La revue, conçue comme un simple bulletin de la galerie, devient donc peu de temps après sa création, une publication aux enjeux internationaux, littéraires, artistiques et politiques, qui est davantage le reflet du multiculturalisme de Flechtheim que celui de sa galerie. *Der Querschnitt* est donc avant tout le reflet de l'homme et de ses centres d'intérêt, avant d'être celui de l'art qu'il expose et vend dans sa galerie. Le numéro 4 de l'année 1925 illustre particulièrement bien ce changement de direction pris par la revue, puisqu'il est dédié principalement à l'archéologie égyptienne et proche-orientale. Deux grands articles, « Arabesken um Plato⁵⁵⁹ » de Magnus von Wedderkop, et « Von Ägyptischer Plastik⁵⁶⁰ » de Walter Wolf, richement illustrés par des photographies de sculptures ou monuments égyptiens et assyriens, sont au cœur d'une grande réflexion sur l'évolution des formes de l'art antique jusqu'à l'art moderne. La revendication d'un goût pour les cultures grecques, égyptiennes et proche-orientales, distillé par les recherches de plusieurs générations d'archéologues allemands (Heinrich Schliemann et Ludwig Borchardt entre autres) et les collections de l'*Ägyptisches Museum* de Berlin,

⁵⁵⁵ Pour l'exemple de Honegger et Carl Einstein, voir Lilianne Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940, Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presse Universitaire de la Sorbonne, 2002, p. 186.

⁵⁵⁶ Voir la première chronique littéraire de René Crevel dans *Der Querschnitt*, n° 4, 1921, non paginé.

⁵⁵⁷ Voir la liste des expositions de la galerie Flechtheim entre 1921 et 1933 en annexes, volume II, p. 63.

⁵⁵⁸ *Der Querschnitt*, n° 1, novembre-décembre 1921.

⁵⁵⁹ Magnus von Wedderkop, « Arabesken um Plato », *Der Querschnitt*, volume V, n° 4, mai 1925, p. 289-294.

⁵⁶⁰ Walter Wolf, « Ägyptischer Plastik », *Der Querschnitt*, volume V, n° 4, mai 1925, p. 311-313.

constituent l'essence même de ce numéro. Or, la galerie Flechtheim n'accueille aucune exposition d'archéologie en ses murs de 1919 à 1933... Il en va de même pour de nombreux sujets abordés dans la revue, comme les arts africains ou le modernisme américain et l'esthétique de la machine⁵⁶¹, chers à Fernand Léger, qui ne sont plus le reflet de ce qui est montré dans sa galerie.

Les éditions Propyläen, intéressées par la revue, offrent à Flechtheim un rachat, qui intervient en 1924. Ce changement de direction ne fait que confirmer ce virage éditorial pris par *Der Querschnitt*. Dès lors, la revue devient un organe de diffusion de l'actualité artistique internationale, dans lequel les contributions américaines et françaises se font de plus en plus nombreuses. Le caractère mondain et cosmopolite de la revue s'affirme, des rubriques très populaires étant dédiées aux fêtes et réceptions données par Flechtheim et par les mondains berlinois. Des articles d'une diversité sans égale sont publiés, où les comptes-rendus de matchs de boxe côtoient des essais sur le jazz, des photographies de nus artistiques sont intercalées entre des essais sur la psychanalyse ou sur la société allemande, des articles sur les dancings berlinois précèdent des critiques pointues sur l'art moderne européen. L'ensemble, brillant mais très hétéroclite, incarne mieux qu'aucune autre revue le bouillonnement culturel et nocturne du Berlin de la moitié des années 1920 et du début des années 1930. Le ton hautain et le flegme de Flechtheim sont pour beaucoup dans cette réussite commerciale, celui-ci continuant à donner son avis et à influencer les choix éditoriaux de la revue. Il se fait chroniqueur mondain pour la revue, multipliant les organisations de soirées et d'événements au sein de sa galerie, rendant compte des excès en tous genres de cette société berlinoise étourdie par un regain de liberté. La politique de la revue *Der Querschnitt* affirme manifestement sa volonté de ne pas établir de hiérarchie entre les différentes formes d'art représentées. Gravure, peinture, sculpture, danse, musique, design, littérature, cinéma et réalisations de cultures étrangères apparaissent dans la revue en égale proportion, parfois au sein d'une même double page, comme en témoigne le numéro de l'été 1924, qui juxtapose des photographies d'une statue grecque du temple d'Olympia avec une automobile et un masque africain d'ethnie des Fang au Congo issu de la

⁵⁶¹ À ce sujet, voir plus particulièrement Fernand Léger, « L'esthétique de la machine », *Der Querschnitt*, volume III, n° 3-4, automne-hiver 1923, p. 122. Une exposition Fernand Léger est organisée à la galerie du 6 février au 2 mars 1928 à galerie Flechtheim de Berlin.

collection Paul Guillaume [fig. 74]. Les photomontages insérés dans la revue sont l'œuvre d'Hannah Höch (1889-1978), travaillant pour les éditions Ullstein-Propyläen en tant qu'illustratrice. Proche des artistes Dada Raoul Hausmann et Kurt Schwitters, elle expérimente le collage et le photomontage dans une perspective sociale et critique, en adéquation complète avec le renouvellement des arts plastiques prôné par la revue. Contrairement à la politique colonialiste véhiculée par les journaux et revues dans lesquels Höch puisait des éléments d'actualité, comme *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Uhu*, *Die Dame* ou encore *Die Koralle*, la revue *Der Querschnitt* focalise l'attention sur les valeurs plastiques des objets. Décontextualisés, les masques et sculptures sont photographiés sur fond uni, soclés ou détournés, comme s'ils flottaient dans l'espace de l'image, en apesanteur. Ces montages photographiques ne sont, la plupart du temps, pas paginés, et situés en milieu ou en fin de numéro, accompagnés de brèves légendes. Sans lien avec les articles qui les encadrent, ces pages font figure de parenthèses méditatives entre deux articles. Hors histoire, hors mention d'identité de sculpteurs ou de tout contexte de production, les images d'objets non occidentaux sont livrées à la contemplation, données à voir dans des mises en scène qui questionnent le lecteur⁵⁶². Le succès de cette nouvelle édition est immédiat, faisant augmenter le tirage entre 10 et 20 000 exemplaires par numéro⁵⁶³. La revue est distribuée en Allemagne, en Autriche, en France, en Hollande, en Espagne et même au Japon, comme en attestent les pages réservées aux abonnements, intercalées entre les pages des numéros.

Les années 1930 annoncent la mort lente mais inévitable de l'aventure éditoriale de *Der Querschnitt*, en même temps qu'elles annoncent le triste sort du galeriste juif. Jusqu'en 1930, Flechtheim collabore à la revue et continue d'être nommé sur les couvertures des numéros, en tant que fondateur. En 1933, il est contraint de fuir l'Allemagne et de laisser ses galeries en gérance. La publication de *Der Querschnitt* se poursuit cependant, publiée par les éditions Kurt Wollf de 1933 à 1935, puis par les Éditions Stieglitzer de 1935 à 1936. La ligne éditoriale évolue de nouveau, perdant tout lien avec la galerie au fondement de sa création. Victor Wittner (1896-1939) est directeur de la publication entre 1930 et 1933. Il essaye

⁵⁶² À ce sujet, voir Valentine A. Plisnier, « Le primitivisme dans la photographie : Hannah Höch – Orlan », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009.

⁵⁶³ Haacke, *op. cit.*, p. XXVIII.

péniblement de continuer à faire paraître la revue alors que l'enthousiasme des débuts semble évanoui, et que la situation politique assombrit considérablement le paysage culturel. Plusieurs séries de photographies, s'intéressant à l'ethnographie et à l'anthropologie, paraissent dans la revue en 1931. Entre 1935 et 1936, c'est Hedmund Franz von Gordon qui essaye de relancer la revue, sans grand succès. L'alchimie des années 1920, qui incarnent les meilleures années de la revue, ne fonctionne plus. Le propos artistique de la revue s'épuise, les contributeurs internationaux ne collaborent plus avec le même entrain, et enfin, le ton survolté de l'esprit hautement corrosif de Flechtheim fait cruellement défaut à ces deux nouvelles versions de la publication. En 1936, la revue est définitivement interdite, son contenu étant jugé politiquement incorrect. Le dernier numéro, imprimé pour sortir en octobre 1936, ne sera jamais vendu en librairies.

c. Perspectives et spécificités de la revue de galerie allemande

La revue *Der Querschnitt* possède une longévité et une évolution sans pareil dans l'histoire des revues de galeries en Europe. Née à l'initiative d'une galerie, elle est conçue pour relayer ses activités, avant d'être rachetée à plusieurs reprises, par des éditeurs qui reprennent la ligne éditoriale en la modifiant. Du catalogue d'exposition étoffé et illustré à la revue culturelle mondaine, *Der Querschnitt* est un exemple singulier de transformation éditoriale réussie. Eloignées des revues *Der Sturm* ou *Die Aktion*, par son positionnement culturel international, la revue de Flechtheim défend une vision de la civilisation multiculturelle et cosmopolite, qui se heurte de plein fouet à la montée en puissance du régime nazi. En plus de quinze ans d'existence, la revue compte 153 numéros, fait rarissime dans le panorama des revues de galeries en Europe. Les tirages de la revue sont aussi exceptionnels que la durée d'existence, puisqu'ils atteignent entre 10 et 20 000 exemplaires par numéro après le rachat de la revue par Propyläen. Le contraste avec les tirages des revues de galerie françaises est saisissant, celles-ci plafonnent entre 500 et 1 000 exemplaires par numéro. La popularité de la revue est donc des plus importantes, et cela grâce à une ligne éditoriale alliant actualité culturelle de grande qualité et scoops de la vie mondaine, cancans et autres informations provocantes sur les personnalités en vue de la société allemande contemporaine. La formule proposée par les éditeurs connaît un large succès en Allemagne, mais réussit également l'exploit d'être vendue dans de nombreux pays, se dotant d'une véritable légitimité internationale. Sa longévité, rendue possible par la situation financière très favorable de Flechtheim dans les années 1920, puis par son rachat par une maison d'édition importante pour l'époque, Propyläen, permet donc d'analyser les possibilités d'évolution d'une revue de galerie sur le long terme. Revue de galerie puis organe d'information culturelle internationale racheté par des éditions successives, son succès grandissant témoigne du caractère visionnaire de l'entreprise de Flechtheim. L'originalité de sa démarche et le professionnalisme de Wedderkop font naître un objet éditorial prometteur, que les éditions Propyläen vont développer avec talent, en renforçant son caractère flambeur, provocateur et chic. Il faut donc nuancer ce chiffre de 153 numéros, car s'ils paraissent sous le titre *Der Querschnitt*, ils ne sont pas nécessairement tous

produits par la galerie. Une distinction s'impose donc entre la première série de la revue, publiée de 1921 à 1924, rattachée directement à la galerie Flechtheim, et la deuxième série, publiée de 1924 à 1933, centrée davantage sur la vie trépidante du galeriste, qui joue dès lors un rôle de conseiller ou directeur artistique. La deuxième série modifie considérablement l'orientation initiale de la revue, à tel point qu'il n'est plus possible de considérer *Der Querschnitt* comme une revue de galerie. Les activités de l'espace de vente de Flechtheim ne sont plus au centre de la ligne éditoriale de la revue, la personnalité et les rencontres mondaines du galeriste étant davantage mises en valeur que les expositions qu'il organise ou les artistes qu'il représente.

Plus qu'aucune autre revue de galerie, *Der Querschnitt* témoigne de l'omniprésence d'un galeriste sur le devant de la scène artistique internationale. *Der Querschnitt* est une revue conçue par et pour le même homme, qui se met au centre de toutes les activités culturelles de son pays, souhaitant étendre son influence par-delà les frontières européennes. Car le titre de la revue, « le point d'intersection », représente certes l'espace de la galerie comme lieu de rencontres et de dialogues de tous les arts, mais décrit avec force le rôle crucial joué par le galeriste. Flechtheim est littéralement ce « point d'intersection » entre les arts, les continents et les puissants de ces années 1920 et 1930. L'empreinte indélébile qu'il laisse sur la revue est des plus singulières, celui-ci étant l'âme de la publication, lui insufflant ses goûts, ses orientations culturelles et politiques, la marquant par ses frasques et ses provocations. Il parvient à créer un esprit propre à la publication, dont la cohérence est assurée par ses propres écrits et par le choix particulièrement étudié des contributeurs. Introduisant des informations sur sa vie quotidienne, ses fréquentations ou ses nuits agitées, il fait partager au lecteur ses expériences, se confiant à sa revue comme à une sorte de journal intime. Tour à tour profond, frivole, brillant ou hautain, il impose au lecteur un rythme endiablé, qui l'entraîne dans le tourbillon de sa vie trépidante. Il est un des premiers éditeurs à brouiller avec autant de conviction les pistes et les genres, jouant avec les codes éditoriaux, pour produire une revue qui relève tout autant de la chronique artistique que du tabloïd populaire. Peu de revues, publiées par des galeries ou non, sont parvenues à un résultat aussi efficace, suscitant un engouement unique dans l'histoire de la presse artistique. En France, le galeriste Paul Guillaume semble avoir essayé d'adopter la même démarche, avec un succès

moindre. Son statut de galeriste mondain, qu'il revendique, est loin de lui permettre les audaces et les prises de risque de Flechtheim. Plus sage, et sans doute plus soucieux d'établir une réputation qui lui permettrait de s'imposer parmi les intellectuels respectés du monde de l'art moderne, il se construit une image mondaine internationale, fondée sur des échanges solides avec l'Amérique et la fréquentation assidue de la haute bourgeoisie parisienne. Jamais il ne se risque à publier dans sa revue le compte-rendu de sa vie nocturne ou de ses conversations privées, ce qui aurait contribué à faire parler davantage de sa revue *Arts à Paris*, estimant sans doute que sa mission artistique se situe dans des sphères plus élevées. Lorsqu'il décide de publier dans sa revue un article sur un événement ou sur un vernissage d'exposition, Paul Guillaume prend la peine de se montrer sous son meilleur jour, réservant humour et dérision à d'autres sujets. Il est cependant évident que c'est cette accessibilité, cette dimension explosive et facétieuse qui a conquis une grande partie du lectorat de *Der Querschnitt*. La revue, unique en son genre, est ainsi le parfait reflet de ce qu'incarne Flechtheim dans le milieu artistique berlinois : un détonateur violent, une réussite intellectuelle et financière jalouée, un jet de paillettes et de mondanités dont l'opulence séduit autant qu'elle agace.

CONCLUSION : POSTÉRITÉ ET DÉVELOPPEMENT DES REVUES DE GALERIE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

1. Les revues de galeries : la galerie comme lieu d'invention intellectuelle

Les revues de galeries du corpus s'arrêtent une à une au cours des années 1930, pour ne jamais renaître. Les situations économiques instables des galeristes et le manque de rentabilité de ces revues expliquent leur disparition progressive du marché de la presse. À l'approche de la guerre, le formidable élan intellectuel et artistique qui animait les galeristes et l'essor d'un nouveau marché de l'art international se figèrent peu à peu, pour laisser place à des temps incertains. L'esprit contestataire et l'énergie de Léonce Rosenberg, Paul Guillaume, Berthe Weill, Max Berger, Alfred Daber et des Bernheim-Jeune, propres à cette période de redéfinition de l'art et de son marché, s'essoufflèrent puis disparurent de la vie culturelle parisienne.

Cette étude sur les revues de galeries de l'entre-deux-guerres met en lumière la complexité d'un phénomène éditorial polymorphe, dont les ambiguïtés se cachent derrière un postulat commercial valorisé depuis des années par différentes approches⁵⁶⁴. Cette fonction commerciale, qui est bien souvent à la source de ces publications et qui en justifie l'existence, peut ainsi prendre différents aspects, évoluer ou s'estomper au fil des numéros. Car si la revue de galerie est commerce, négoce et stratégie, elle aspire aussi à être art, création, expression et engagement. La volonté de nuancer la fonction promotionnelle fait naître chez les éditeurs une réflexion nouvelle sur la création de modèles éditoriaux alternatifs, qui pérennisent et affirment la revue de galerie comme un véritable *genre* de périodique. C'est ce changement de fonction et de destination initiales qui constitue un tournant significatif dans l'évolution des revues de galeries d'art, comme le montre le *Bulletin de la galerie B. Weill*, qui devient numéro après numéro, un courrier amical entre la galeriste et ses proches, resserrant les liens d'une même communauté artistique. Afin de singulariser sa revue et de lui attribuer une fonction sociale répondant à son

⁵⁶⁴ Monnier, Malcom Gee, Fitzgerald, *op. cit.*

besoin de rassemblement, la galeriste redéfinit l'objectif de sa publication. Elle devient un espace de dialogues centré sur les artistes de la galerie et sa propre personnalité, misant sur une communication amicale plutôt que sur des campagnes publicitaires systématiques. Cette évolution de ligne éditoriale, liée à la nouvelle scène artistique parisienne et aux nouveaux profils de collectionneurs, ainsi qu'à une volonté d'affirmation intellectuelle, montre les limites de catégorisations trop marquées, qui réduiraient les revues de galeries à de simples outils promotionnels.

Cette transformation du contenu des revues, qui tend à redéfinir les fonctions de la galerie d'art pour en faire un véritable lieu d'invention intellectuelle et de création, est également visible par les nombreuses incursions dans des domaines thématiques étrangers à l'univers d'une galerie conventionnelle. Si les cinq premiers numéros de la revue *Les Arts à Paris* se concentrent de manière quasi exclusive sur la vie de la galerie éditrice, il n'en va pas de même pour les numéros suivants. Une énergie nouvelle apparaît au fil des numéros, initiée par le renouveau des sujets abordés et par un esprit de curiosité sans cesse plus fort. Politique, sociologie, anthropologie, cinéma, littérature ou théâtre renouvellent en profondeur la mission initiale des publications. À l'écoute du climat social et politique contemporain, tous ces galeristes travaillent ainsi à l'élaboration d'une véritable ligne politique, adaptée à leur commerce et à la création contemporaine, en réfléchissant à des solutions juridiques durables instaurant un équilibre entre l'activité des galeries et celle des institutions muséales. Le soutien aux artistes vivants, par une législation adaptée, permettrait alors de faire vivre également le réseau de distributeurs de l'art moderne (galeries, ventes aux enchères dans une moindre mesure), pour que les musées puissent un jour accueillir leurs productions. La revue se fait alors le relais de la création d'une véritable philosophie de la galerie d'art, qui réinvente ainsi son rôle et ses missions dans un sens idéaliste. Les propositions politiques de Paul Guillaume et Léonce Rosenberg, développées à maintes reprises dans leurs revues, constituent le socle théorique de cette nouvelle philosophie du galeriste et de son espace d'action (la galerie). Par l'intermédiaire de la revue, la galerie d'art s'affirme comme un espace de pouvoir et d'idées, un « musée imaginaire⁵⁶⁵ » dans lequel chaque galeriste pose les fondements de l'univers artistique qu'il défend.

⁵⁶⁵ André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1947.

La revue de galerie, née de l'imaginaire, des aspirations intellectuelles et des pratiques stratégiques d'hommes et de femmes voués à l'art et à sa diffusion commerciale, est avant tout une création artistique et éditoriale. Porteuse des idéaux et des combats artistiques de chaque galeriste, orientée par ses objectifs professionnels et ses réseaux sociaux, elle incarne un mode de communication et de contestation unique, bien qu'éphémère. C'est d'ailleurs ce caractère éphémère qui donne toute leur force et leur intensité à ces manifestations éditoriales, par leurs coups d'éclats fulgurants et leurs rebellions de papier. Les revues sont ainsi le reflet de la création bouillonnante qui prend place dans l'espace de chaque galerie, soutenue par la vision d'un seul homme, le galeriste, qui cherche à partager son rêve et le dessein qu'il a conçu pour les artistes qu'il représente. Vision de l'art, mais aussi vision du monde à certains égards utopiste par laquelle le galeriste s'efforce de transformer son mode d'existence, chaque revue est créatrice de synergies et instigatrice de changement. Ces microphénomènes éditoriaux offrent donc un véritable espace de création et de construction intellectuelle aux galeristes, une parenthèse presque intime, par laquelle ils écrivent leur histoire en marquant la vie culturelle de leur temps.

Les formes éditoriales créées par les premières revues de galerie sont pérennisées par les revues de galerie publiées après 1945, qui perpétuent leur esprit et leurs revendications tout en transcendant leur contenu par des aspirations nouvelles. La naissance, par exemple, de *Derrière le miroir*, *iris.time UNLIMITED* ou encore *Cimaise*⁵⁶⁶, qui mêlent approche commerciale, élaboration d'une théorie artistique et espace de dialogue communautaire, doit beaucoup à celle des revues d'avant-guerre, qui en ont inventé le modèle. Transposé dans une autre époque, ce dernier doit cependant s'adapter aux besoins nouveaux des galeristes et à une situation économique et politique différente.

⁵⁶⁶ *Cimaise*, Paris, galerie Arnaud, 1952-1953.

2. La revue Derrière le Miroir de la galerie Maeght : transformation et renouveau de la revue de galerie par le médium lithographique

En 1945, le marchand d'art Aimé Maeght (1906-1981) [fig. 74], ouvre une galerie au 13, rue de Téhéran à Paris. Après avoir obtenu un diplôme de graveur lithographe à Nice, esprit éclectique et aventureux, Aimé Maeght obtient un poste d'ouvrier imprimeur dans une entreprise cannoise en 1927. Il y rencontre Marguerite Devaye, qu'il épouse l'année suivante, et qui l'accompagnera dès lors dans tous ses projets artistiques.⁵⁶⁷ En 1932, il fonde l'imprimerie ARTE (Arts et Techniques Graphiques), située rue des Belges à Cannes. Il y rencontre Pierre Bonnard et Henri Matisse, avec qui il noue des liens amicaux durables. En 1936, Maeght ouvre sa première galerie à Cannes, dédiée à l'art moderne. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Aimé et Marguerite Maeght, proches de Jean Moulin, aident les artistes venus se réfugier en zone libre. Leur engagement politique les pousse à se réfugier à Vence, auprès de Matisse, lorsque Jean Moulin est arrêté à Lyon. Après guerre, la famille Maeght prend un nouveau départ, profitant de la dynamique de reconstruction parisienne. La galerie Maeght est inaugurée le 6 octobre 1945. La première exposition d'envergure est dédiée à Henri Matisse. L'amitié qui lie Maeght à Matisse, dont atteste une riche correspondance⁵⁶⁸ et plusieurs portraits de Marguerite Maeght [fig. 75], est portée par le besoin constant des deux hommes de créer, d'innover, d'expérimenter de nouvelles techniques dans tous les domaines artistiques. Ainsi, l'exposition inaugurale se déroule du 7 au 29 décembre 1945, sous le titre *Henri Matisse – Peintures, dessins, sculptures*. Une plaquette est éditée à cinq cents exemplaires, in-quarto sur papier Auvergne réalisé à la main, témoignant des liens naissants unissant l'édition et la galerie d'art dans la pensée d'Aimé Maeght. Une lithographie représentant une jeune femme tenant une feuille sur laquelle est inscrit « Ce dessin me plaît » y est reproduite en couverture, ainsi que sur l'affiche et le carton d'invitation [fig. 76].

Comme Matisse et Maeght l'évoquent dans leur correspondance, cette exposition prend le pari risqué de proposer un dispositif d'accrochage novateur, privilégiant une

⁵⁶⁷ Les informations biographiques relatives à Aimé Maeght sont issues des ouvrages de Yoyo Maeght : *Maeght, L'aventure de l'art vivant*, Paris, La Martinière, 2006 ; *La Saga Maeght*, Paris, Robert Laffont, 2014.

⁵⁶⁸ Voir l'exposition *Henri Matisse-Aimé Maeght, Une correspondance pour une création*, 1^{er} novembre 2014-15 juin 2015, Musée Matisse, Nice. Cette correspondance est partagée entre la succession et le musée Matisse, ainsi que les archives Maeght.

présentation didactique. Afin d'expliciter son processus créatif et de faire comprendre les nombreuses étapes préparatoires qu'il comporte, Matisse choisit de présenter six de ses œuvres les plus récentes, chacune étant placée au centre d'une cimaise, entourée de tirages photographiques de même format et encadrés de même façon, qui témoignent des états antérieurs de l'œuvre. Plus tard, la collaboration entre Matisse et Maeght se poursuit par la participation du peintre aux cahiers de la collection Pierre à Feu, au titre initié par Jacques Kober, édités par Maeght. En 1946, Matisse réalise la couverture en papiers gouachés découpés du cahier *Les Miroirs profonds* [fig. 77], dont il illustre le frontispice d'un dessin à l'encre, *Le Requin et la mouette*. La même année, Aimé Maeght publie le premier numéro de la revue *Derrière le miroir*, [fig. 78] consacrée aux artistes exposés à la galerie Maeght. Ce cahier de grand format comporte des lithographies originales et des textes de poètes, d'écrivains, de critiques d'art. C'est à l'occasion de l'exposition *Le noir est une couleur*, présentant des œuvres de Geer van Velde, que le premier numéro paraît en 1946, illustré par six lithographies du peintre.

À la fin de la guerre, la galerie Maeght est la seule à faire naître, dans ce contexte de reconstruction, une revue de galerie. Car, comme Aimé Maeght le rappelle lui-même, sa vocation première demeure l'édition d'art, et non son commerce⁵⁶⁹. En 1944, une tentative avait pourtant eu lieu avec la publication de la revue *Le Spectateur des Arts*⁵⁷⁰, de Georges Limbour, conçue sous l'égide de la galerie Drouin⁵⁷¹. Cette tentative de poursuite des politiques éditoriales de l'entre-deux-guerres est de courte durée, un seul et unique numéro étant publié. Il faut attendre la publication de la revue de la galerie Maeght pour que le phénomène éditorial soit véritablement relancé. *Derrière le miroir*⁵⁷² est éditée par la galerie Maeght de 1946 à 1982, comportant 253 numéros. Dans la lignée du modèle éditorial né des revues de galeries de l'entre-deux-guerres, chaque numéro de la revue fait office de catalogue d'exposition de la galerie Maeght. Les 6 premiers numéros (décembre 1946 à novembre 1947) ne comportent pas leur numéro imprimé sur la

⁵⁶⁹ Yoyo Maeght, 2014, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁷⁰ *Le Spectateur des Arts*, dir. Georges Limbour, n° 1, Paris, René Drouin, 1944. *Le Spectateur des Arts* est une revue de petit format, à la mise en page claire et soignée, à laquelle contribuent Georges Limbour, Marcel Arland et Francis Ponge.

⁵⁷¹ Voir à ce sujet René Drouin, *Galeriste et éditeur d'art visionnaire. Le Spectateur des Arts*, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, 2001.

⁵⁷² *Derrière le miroir*, Paris, Galerie Maeght, 1946-1982, 253 numéros.

couverture. Le numéro 7 (février 1948) [fig. 80], consacré à Jean Villeri, est le premier à afficher son numéro imprimé sur la couverture, imposant dès lors une numérotation systématique. À partir du numéro 23 (octobre-novembre 1949), les numéros sont imprimés à l'intérieur, souvent en avant-dernière page. Les 253 numéros constituent un ensemble homogène, la revue se présentant toujours selon le même modèle : une couverture illustrée par une lithographie de l'artiste auquel est dédié le numéro, des pages intérieures comportant des textes (poèmes, critiques, essais) et parsemées de petites illustrations par l'artiste, une ou plusieurs doubles pages de lithographies (originales ou non, en couleur ou en noir et blanc), et enfin la liste des œuvres exposées à la galerie (avec, selon les numéros, des reproductions des œuvres en noir en blanc). Ce contenu est ainsi repris tout au long de la parution de la revue, les formules variant en fonction des artistes. La couverture, prenant la forme d'une lithographie originale, individualise chaque numéro et affirme la spécificité de la revue. La place occupée par la lithographie dans les numéros diffère selon les artistes, qui, comme Marc Chagall, se concentrent sur la couverture et des pleines pages, tandis que d'autres, comme Joan Miró ou Alexander Calder, enrichissent chaque page de petites illustrations. Les premiers numéros, de ce qu'Aimé Maeght voulait être une revue d'art grand public comportant des lithographies originales, furent tirés à 10 000 exemplaires et diffusés en kiosques. La volonté de diffusion et de démocratisation de l'art de Maeght, aussi ambitieuse soit-elle, fut un échec total d'un point de vue commercial. Les exemplaires furent vendus au poids pour financer l'impression du numéro 4 qui ne fut tiré qu'à 1 500 exemplaires⁵⁷³. Les exemplaires sont offerts aux invités les soirs de vernissage, avant d'être disponibles en kiosques le lendemain.

À la demande de Maeght, les artistes conçoivent des lithographies originales pour illustrer *Derrière le miroir*. Cette spécificité, loin des commandes d'illustrations de couverture pratiquées par les galeristes-éditeurs de l'entre-deux-guerres, témoigne d'une volonté nouvelle de faire de la revue de galerie une œuvre à part entière. Le procédé lithographique est alors peu employé au sein des revues d'art en raison de sa technicité et de son coût élevé. Son utilisation au sein de la revue de Maeght participe pleinement à la démocratisation de cette technique, permettant une

⁵⁷³ *Maeght éditeur*, 22 décembre 1972-22 janvier 1973, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, p. 26.

diffusion des œuvres d'art à plus grande échelle par ce procédé de reproduction. Les ateliers Mourlot pour les lithographies et l'imprimerie Union pour les textes imprimèrent la revue du numéro 4 au numéro 115. Puis du numéro 116 au numéro 148, elle fut tirée dans les ateliers d'Aimé Maeght. En 1964, à la suite de la création de l'imprimerie ARTE par Aimé Maeght, les n°149 à 232 sont réalisés et imprimés directement par la galerie, lui offrant une liberté d'action et de choix éditoriaux encore plus grande. Après le décès, en 1977 de Marguerite Maeght, les derniers numéros sont tirés à l'imprimerie du Lion, comportant peu de lithographies.

Derrière le miroir, tout comme la majorité des revues de galeries de l'entre-deux-guerres, est conçu comme un catalogue des expositions de la galerie. Sa parution est donc inhérente à l'ouverture d'une exposition, l'accompagnant et la complétant par des textes prestigieux, dont les contributeurs réguliers sont Marcel Arland, André Balthazar, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, André Breton, Joan Brossa, Jean Cassou, René Char, Pierre Descargues, Jacques Dupin, Georges Duthuit, Frank Elgar, Claude Esteban, Charles Estienne, André Frénaud, Stanislas Fumet, Jean Grenier, Marcel Jouhandeau, Jacques Kober, Michel Leiris, Georges Limbour, Henri Maldiney, Jean Paulhan, Gaëtan Picon, Francis Ponge, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Pierre Reverdy, Michel Seuphor, Jean Tardieu, Lionello Venturi, Pierre Volboudt et Christian Zervos. Avant tout support de communication des événements de la galerie, la revue, dans les pas de ses aînées, fait la promotion de ses artistes et des activités de la galerie. Elle fait également appel à l'imprimerie Union pour sa production, dans la continuité des revues le *Bulletin de l'Effort moderne* et les *Arts à Paris*. Le choix de Maeght de s'associer à l'Union, dicté par la réputation et le savoir-faire de l'imprimerie, lui permet de devenir un éditeur d'art de premier plan, diffusant sa revue et ses ouvrages. Outre la revue *Derrière le miroir*, le premier ouvrage imprimé par Union pour le compte de Maeght est *Pierre à feu, Provence noire*⁵⁷⁴ (1945) [fig. 82], illustré par les lithographies de l'atelier Mourlot Frères. Jusqu'en 1950, seuls deux livres sont entièrement réalisés par

⁵⁷⁴ Aimé Maeght, *Pierre à feu, Provence noire*, Paris, 1945. Cf. Imprimerie Union : textes réunis par Jacques Kober et Jacques Gardies. Tiré à 999 exemplaires, tous signés par André Marchand qui réalise la couverture et 50 lithographies originales, 49 exemplaires sur papier vélin d'Arches numérotés de 1 à 49 et 950 sur vélin vidalon numérotés de 50 à 999. Les pierres lithographiques ont été rayées par l'artiste. Imprimé par Mourlot Frères et l'Imprimerie Union pour le compte des éditions Pierre à feu.

l'Imprimerie Union, *Le vent des épines*⁵⁷⁵ (1947) de Jacques Kober, auquel participent Bonnard, Braque, Matisse, artistes fidèles à Aimé Maeght, et *Elle se fit élever un palais*⁵⁷⁶ de Paul Eluard, illustré des bois gravés de Serge Rezvani (1947).

Si la revue *Derrière le miroir* s'inscrit donc dans une certaine continuité éditoriale, elle transcende cependant les codes fixés jusque-là par les précédents éditeurs de revues de galeries. Elle constitue certes une reprise des modèles éditoriaux développés avant-guerre, mais propose, par l'inclusion de la lithographie, une transformation de ces modèles dans l'immédiat après-guerre. Par cette publication, Maeght entend montrer le caractère exceptionnel de ses expositions, qui se dotent ainsi d'une revue tout aussi exceptionnelle pour prolonger leur discours, pour transcender la puissance visuelle des œuvres par une poésie nouvelle. Exceptionnelle par son ambition, par la qualité du papier employé et des illustrations, et surtout, par ses lithographies originales, la revue d'Aimé Maeght se pense elle-même comme un objet somptueux, une sorte d'écrin illustrant la vision de l'art moderne de son maître d'œuvre, à travers les artistes qu'il a su s'attacher.

Au-delà de sa fonction de catalogue d'exposition, le propos de la revue est novateur par son approche de l'œuvre d'art. Par le médium lithographique, l'œuvre est reproductible dans une qualité exemplaire, et diffusée au plus grand nombre par l'intermédiaire de la revue. Cette volonté de démocratisation de l'œuvre d'art est affirmée à chaque numéro de la revue par des essais littéraires ou poétiques permettant une approche distincte à la fois de la critique et de l'histoire de l'art, et surtout ancrée dans la création littéraire contemporaine. Le ton de la revue, plus affranchi et indépendant que celui de ses aînées, offre au lecteur des textes nourris par les pensées et émotions des auteurs, sans qu'ils soient contraints par une forme éditoriale stricte. Maeght laisse à ses auteurs une plus grande liberté pour s'exprimer sur l'art des artistes qu'il expose, par des formes variées (prose ou poème), alors

⁵⁷⁵ Jacques Kober, *Le Vent des épines*, Paris, Maeght, 1947. Cf. Imprimerie Union ; une illustration hors-texte de Braque et une illustration in-texte de Bonnard, un frontispice de Matisse. Tiré à 300 exemplaires sur Vélin d'Auvergne à la main, 270 exemplaires numérotés de 1 à 270, 30 exemplaires numérotés de H.C. 1 à H.C. 30 hors-commerce, 100 exemplaires de presse numérotés de S.P. 1 à S.P. 100 sur Vélin Artois, 20,5 x 22,5 cm.

⁵⁷⁶ Paul Eluard, *Elle se fit élever un palais...*, Paris, Maeght, 1947. Cf. Imprimerie Union ; 11 bois gravés et 1 vignette originaux. Tiré à 16 exemplaires numérotés de 1 à 16 sur Vélin de Montval paraphés par l'auteur. Bois tirés à la main par l'artiste qui a dessiné une vignette originale pour la couverture de chacun des exemplaires, 52 x 34 cm, 51 p.

qu'une logique commerciale simpliste aurait sans doute conduit à contrôler chaque essai pour qu'il se conforme à la ligne générale de la galerie. L'éclectisme et la qualité des textes publiés, parmi lesquels ceux de Tristan Tzara (« Joan Mirò et l'interrogation naissante⁵⁷⁷ »), les poèmes inédits de Jean Arp⁵⁷⁸, les essais de Samuel Beckett (« Peintres de l'empêchement⁵⁷⁹ ») et de Gaston Bachelard (« Le cosmos de fer⁵⁸⁰ »), confèrent à la revue une identité forte, reposant sur l'essence poétique et, sur un plan politique, plutôt libertaire des essais, qui insufflent un esprit nouveau à ce type de publications. Si les publications de galeries antérieures semblaient en recherche constante de validation et d'approbation auprès d'une communauté intellectuelle, la revue de Maeght impose son univers artistique par certains aspects visionnaires de ses choix éditoriaux, à un rythme qui lui est propre. Elle recherche moins la validation intellectuelle d'une communauté déjà en place que la création même d'une nouvelle communauté intellectuelle. Au cœur de l'art d'après-guerre, elle suit la création contemporaine en affirmant un ton nouveau, qui lui confèrent à la fois sa dynamique et sa longévité. Pour autant, la revue, malgré ce positionnement, ne s'écarte pas de toute fonction promotionnelle, même si sa place est considérablement réduite dans les sommaires. Tout comme dans les revues *Les Arts à Paris* ou le *Bulletin de l'Effort moderne*, une rubrique, intitulée « Chroniques », présente au lecteur les échos critiques parus dans la presse concernant les expositions de la galerie, l'actualité des artistes exposés, et par la suite, une actualité artistique plus générale (livre, spectacles, musique, musées). Ces « Chroniques » apparaissent dès 1950, mais ne deviennent systématiques qu'en 1952. À partir du numéro 71-72 (1954), elles prennent la forme de feuillets séparés de 1 à 3 pages imprimées recto-verso. Elles prolongent ainsi cette forme éditoriale chère aux revues de l'entre-deux-guerres, dont elles gardent le caractère bref et synthétique, offrant une information ciblée sur le succès de la galerie. Elles cesseront de paraître au sein de *Derrière le miroir* en 1968, moment où elles deviennent les *Chroniques de l'Art Vivant*. En effet, en 1968, au moment où installations, art vidéo et performances bouleversent le panorama de l'art français, Maeght crée la revue *Les Chroniques de l'Art vivant*⁵⁸¹

⁵⁷⁷ Tristan Tzara, « Joan Mirò et l'interrogation naissante », *Derrière le miroir*, n° 14-15, novembre 1948.

⁵⁷⁸ Jean Arp, « Six poèmes inédits », *Derrière le miroir*, n° 33, novembre 1953.

⁵⁷⁹ Samuel Beckett, « Peintres de l'empêchement », *Derrière le miroir*, n° 11-12, juin 1948.

⁵⁸⁰ Gaston Bachelard, « Le cosmos de fer », *Derrière le miroir*, n° 90-91, octobre-novembre 1956.

⁵⁸¹ *Les chroniques de l'Art vivant*, Paris, Maeght édition, 1968-1975. La revue est dirigée par Aimé Maeght, les rédacteurs en chef sont Jean Clair et Carment Martinez. 57 numéros parus.

[fig. 82], « pour être au plus près de la modernité, de tous ces jeunes qui expérimentent de nouvelles formes d'art⁵⁸² ».

Le grand renouveau apporté par *Derrière le miroir* aux revues de galeries réside dans sa communication visuelle et son esthétique. L'utilisation de lithographies originales pour illustrer la revue offre au lecteur une qualité de reproduction inégalée, ainsi que la possibilité d'acquérir une œuvre d'art véritable. Bien plus que des illustrations, ces lithographies, au fil des numéros, constituent le cœur même de la revue, son identité. Elles deviennent une marque éditoriale au fort pouvoir d'attraction, faisant le succès de la publication. Prestigieuse et luxueuse, la revue participe ainsi à la diffusion universelle de l'art souhaitée par Maeght, en rendant accessibles de véritables œuvres d'art originales, par la technique du multiple. La chromolithographie, dont l'invention remonte au XVIII^e siècle⁵⁸³, connaît un fort développement dans l'après-guerre, notamment grâce à l'action de Maeght. Aimé Maeght, imprimeur de formation, perçoit toutes ses possibilités techniques et encourage les artistes à se réapproprier ce mode de création. Sa collaboration avec Fernand Mourlot (1895-1988) [fig. 83], maître imprimeur-lithographe, donne naissance à toutes les lithographies parues dans *Derrière le miroir*. En 1937, Mourlot avait rencontré l'éditeur Tériade, pour qui il a imprimé la plupart des couvertures et hors-textes de la revue *Verve*. Cette première expérience de travail pour une revue d'art inaugure une longue série de collaborations artistiques, avec des artistes sensibles à la technique de la lithographie et à ses possibilités créatrices. En 1941 et 1943, il collabore avec la galerie Louis Carré, pour laquelle il réalise les couvertures et hors-textes des catalogues d'expositions (Henri Matisse, Alexander Calder, Raoul Dufy). Cette expérience lui fait connaître les artistes avec lesquels il travaillera de nouveau sous le patronage d'Aimé Maeght⁵⁸⁴. Depuis son atelier du 10^e arrondissement, rue Chabrol, puis rue Barrault, il collabore avec les artistes et Maeght lui-même pour parfaire chaque lithographie, en faisant de chaque numéro de *Derrière le miroir* un événement artistique et éditorial, à la recherche d'une perfection technique sans cesse plus grande.

⁵⁸² Yoyo Maeght, 2014, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁸³ Wilhelm Weber, *Histoire de la lithographie*, Paris, Somogy, 1967.

⁵⁸⁴ Pour toutes les informations biographiques concernant Fernand Mourlot et l'atelier Mourlot Frères, voir Fernand Mourlot, *Gravés dans ma mémoire*, Paris, Robert Laffont, 1979.

L'ensemble des numéros fait apparaître des collaborations récurrentes et étroites avec certains artistes, avec lesquels Maeght tisse de réels liens professionnels et artistiques. Ainsi, Joan Mirò qui comptabilise 15 couvertures de *Derrière le miroir*, ou Marc Chagall, à qui 12 numéros de la revue sont consacrés entre 1950 et 1981. L'artiste, pour qui la création d'un numéro de *Derrière le miroir* relevait d'une création artistique complète, a réalisé ses premières lithographies à Berlin en 1922⁵⁸⁵. Familiarisé avec la technique, il renouvelle son approche à la fin des années 1940 et au début des années 1950, par le travail mené conjointement avec Maeght et Mourlot. Ce développement et cet enrichissement de l'œuvre lithographique de Chagall tiennent alors beaucoup à la volonté d'Aimé Maeght et à ses encouragements. De leur première rencontre à New-York en 1947 au décès de Maeght en 1981, Chagall et l'éditeur d'art ne cesseront de travailler ensemble pour repousser les possibilités techniques. Leur amitié est ainsi relatée par Aimé Maeght dans un article intitulé « Les chemins de l'amitié⁵⁸⁶ ». Le cadre de l'atelier, son aspect ludique et technologique, fascine l'artiste qui y trouve alors un terrain d'expérimentations nouvelles. Henri Deschamps, assistant de Fernand Mourlot, témoigne de cette expérience :

Là où Chagall était un être à part, c'est qu'il s'accommodait très bien de la vie des ateliers, il y était heureux parce que dans nos ateliers, avec les presses à bras, les machines, il y avait tous les ouvriers, un receveur, un margeur, un conducteur, les essayeurs, les reporteurs, des garçons de banlieue. Ce qui est étonnant dans ces ateliers c'est la vie. Il était heureux avec nous, ça devait lui rappeler son enfance. [...] L'atelier c'est la vie des gens simples, amoureux de leur métier, qui étaient tous des as.⁵⁸⁷

Maeght offre ainsi l'opportunité à l'artiste de perfectionner sa pratique de la lithographie, en lui laissant expérimenter des encrages et des retouches multiples sur les épreuves, qui coïncident parfaitement avec les recherches picturales du peintre, nées d'accumulation de couches ou de retraits. Si la première lithographie réalisée par Chagall pour *Derrière le miroir* pour le numéro 27-28 [fig. 84] n'est pas une œuvre créée spécifiquement pour la revue, mais une transposition de l'œuvre *Autour d'Aleko (Le coq rouge)*⁵⁸⁸ de 1949 [fig. 85], les œuvres suivantes sont davantage

⁵⁸⁵ Stefana Sabin, « Nennt mich nicht einen Phantasten, Chagall literarische Autobiographie und seine Radierungen zu "Mein Leben"-Ein Vergleich », *Chagall und Deutschland*, Berlin, Prestel, 2004, p. 90-105.

⁵⁸⁶ Aimé Maeght, « Les chemins de l'amitié », *Derrière le miroir*, n° 225, octobre 1977, p.1-8.

⁵⁸⁷ Marc Chagall, « Entretien Henri Deschamps-Ulrike Gauss », *The Lithographs, La collection Sorlier*, Stuttgart, Hatje, 1998, p. 398.

⁵⁸⁸ Marc Chagall, *Autour d'Aleko (Le coq rouge)*, 1949, gouache et encre sur papier, collection privée.

pensées pour le travail lithographique par la prégnance de leur graphisme et de leurs contrastes. La lithographie du numéro 66-67-68 [fig. 85] de 1954 permet ainsi à l'artiste d'expérimenter les noirs et les contrastes en négatif, les taches de couleurs en réserve :

Chagall était très impressionné pendant les essais, par les premières épreuves qui permettaient de faire le "bon à tirer". [...] Il faisait une couleur, on tirait, si ça lui convenait, il donnait le bon à tirer, sinon, il faisait des retouches et on retirait à nouveau les épreuves, mais à la presse à bras, avec un encrage manuel. [...] Il colorait sur la lithographie en noir. Mais quand il y avait le tirage, il ne faisait pas forcément tirer le noir en noir. Chagall mettait des taches, mais au lieu de mettre juste des taches, il faisait des taches qui ressemblaient à une vache ou un oiseau, c'est ça qui est formidable chez lui. [...] C'était un homme de couleurs.⁵⁸⁹

Ce numéro propose au lecteur 11 lithographies originales de l'artiste, alliant prouesse technique et caractère inédit, ce triple numéro étant le premier dans l'histoire de la revue d'art à contenir un nombre aussi important de lithographies originales. La collaboration fructueuse de Chagall et Maeght fait également naître un recueil, intitulé *Marc Chagall, Derrière le miroir*⁵⁹⁰, publié en 1977. Présenté par ses éditeurs comme un carnet de voyage, son contenu est le fac-similé des six premiers numéros de *Derrière le miroir* consacrés à l'artiste et des sept premiers numéros de la revue publiés lors d'expositions à thème et comprenant des œuvres de Marc Chagall.

La revue *Derrière le miroir* offre une perspective intéressante dans l'édition des revues de galerie, en faisant considérablement évoluer son statut et ses fonctions. Certes outil de communication de la galerie, elle devient entre les mains de Maeght une œuvre d'art à part entière. L'éditeur, davantage inspiré par les grandes revues d'art nées avant-guerre, comme *Verve* ou *Cahiers d'art*, délaisse la forme archaïque et modeste du bulletin pour se consacrer tout entier à la création d'un véritable objet de collection, offrant des œuvres d'art au lecteur par l'inclusion des lithographies. Si *Verve* et *Cahiers d'art* connaissent leur apogée dans les années 1930, *Derrière le miroir* prend leur relais après-guerre, alors que les deux revues connaissent un certain essoufflement et une adaptation difficile aux modifications profondes du contexte artistique international. Les choix éditoriaux d'Aimé Maeght, centrés sur une pratique novatrice de la lithographie, participent à la définition de la revue en tant

⁵⁸⁹Chagall, 1998, *op.cit.*, p. 399.

⁵⁹⁰*Marc Chagall, Derrière le miroir*, Paris, Maeght éditeur, 1977.

qu'objet de collection, qui lui permet de se singulariser et de marquer son temps, pendant plus de trente ans. Le prix d'achat, très élevé pour une revue de galerie⁵⁹¹, confère immédiatement à la publication un caractère exceptionnel, redoublé par les éditions de luxe à partir de 1960, tirées sur papier Arches et à 150 exemplaires. Jamais immobile, toujours alerte et à l'écoute de son temps, Aimé Maeght distille au sein des pages de sa revue sa passion pour l'édition d'art et l'image, sous toutes ses formes. Participant à l'art de son temps et à son évolution, il permet aux artistes de créer différemment en s'appropriant une technique de reproduction et en créant un marché pour ces productions. Maeght est instigateur de cet engouement sans précédent des artistes et des collectionneurs pour les lithographies. Car, comme le rappelle Charles Sorlier :

La récente irruption de la lithographie sur le marché de l'art a constitué une sorte de révolution des comportements traditionnels. Longtemps déconsidérée, elle a aujourd'hui conquis une place spécifique parmi les autres arts graphiques en raison de l'alliance particulière qu'elle réalise entre le dessin et les éléments graphiques⁵⁹².

Par l'intermédiaire de sa revue de galerie et des tirages commercialisés indépendamment, il parvient à créer de nouveaux comportements d'achat en imposant la lithographie comme une œuvre d'art à part entière, de grande qualité, plus accessible que les œuvres originales, qui va progressivement devenir une valeur pérenne sur le marché de l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle. Maeght transcende ainsi les codes des revues de galeries antérieures pour inclure sa revue dans un marché de l'art qu'il oriente lui-même grâce aux œuvres commandées aux artistes. Son positionnement, novateur et stratégique, lui permet de gagner l'estime des artistes, des marchands et des collectionneurs, en proposant à tous des orientations attractives et adaptées à leurs besoins, les devançant même parfois. Grâce aux efforts conjoints de *Derrière le miroir* et de ses autres publications, de sa politique d'accrochage et de son soutien indéfectible à la création contemporaine, Maeght incarne cette figure archétypale du marchand, éditeur et mécène, construite par les galeristes de l'entre-deux guerres. L'inauguration de la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence en 1964 est elle aussi un geste fondateur, lui permettant non pas de posséder son propre musée, mais de créer une maison pour les artistes, à la fois

⁵⁹¹ Voir en annexes, volume II, p. 72, le prix de vente de la revue *Derrière le miroir*.

⁵⁹² Charles Sorlier, *Les affiches de Marc Chagall*, Paris, Draeger Vilo, 1975, rabat de la couverture.

lieu de production et d'exposition, affranchi des hiérarchies trop figées et soutenu par toute la communauté artistique :

Quand Braque est venu me rejoindre à Saint-Paul, un mois après la mort de mon petit garçon, j'étais au fond du désespoir. Il m'a dit : « Puisque vous avez tant envie de faire quelque chose qui dépasse le commerce des arts que vous avez l'air de mépriser, comme je vous comprends, faites quelque chose ici, quelque chose qui n'aurait pas de but spéculatif, qui nous permettrait à nous les artistes d'exposer de la sculpture et de la peinture dans les meilleures conditions possibles de lumière et d'espace. Faites-le, je vous aiderai. » [...] Ce sont encore les peintres qui m'ont suggéré la voie à suivre. Georges Braque m'a incité à entreprendre quelque chose qui dépasse ma peine : un lieu d'art moderne parmi le thym et le romarin. Et Fernand Léger m'a dit : « Si tu fais ça, je t'apporte ma barbouille. Je peindrai même les rochers ». ⁵⁹³

Lors de l'inauguration, le 18 juillet 1964, le discours prononcé par André Malraux cristallise ainsi toute l'action d'Aimé Maeght, de l'édition de *Derrière le miroir* au projet de sa fondation : « Ici est tenté quelque chose qui n'a jamais été tenté : créer l'univers dans lequel l'art moderne pourrait trouver à la fois sa place et cet arrière-monde qui s'est appelé autrefois le surnaturel. » ⁵⁹⁴

⁵⁹³ Archives Maeght, in *Connaissance des arts*, hors-série La Fondation Maeght, n° 623, avril 2014, p. 13.

⁵⁹⁴ André Malraux, *Discours prononcé à l'inauguration de la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence*, 18 juillet 1964.

3. La revue iris.time Unlimited : le militantisme de la galerie Iris Clert

Qui est Iris Clert ? Cinq à dix mille personnes se sont sans doute posé la question. [...] Dix mille c'est peu dans un monde peuplé de quatre milliards d'individus. Et pourtant, ce sont les minorités qui apportent l'élan vital dans l'histoire des civilisations.⁵⁹⁵

Au début des années 1960, la galeriste Iris Clert prend la décision de faire paraître un petit journal pour renouveler sa stratégie de communication et se démarquer de ses concurrents. Ainsi, comme elle le relate dans ses mémoires :

Pol Bury trouve que je devrais me renouveler, qu'au lieu de mes cartons, je devrais inventer quelque chose qui tiendrait à la fois du catalogue et de la carte d'invitation [...] C'est ainsi que naquit *iris. time*, petit journal de quatre pages, 21 x 13 cm, imprimé sur papier Bible.⁵⁹⁶

Iris Athanassiadis (1918-1986) [fig. 87], est née en 1908 à Athènes, dans une famille de la bourgeoisie grecque, exilée à la suite de la catastrophe de Smyrne en 1922⁵⁹⁷. Au rythme des exils maternels, Iris Clert découvre Vienne et Paris. Polyglotte, cultivée et éclectique, rompue aux mondanités, elle épouse Claude Clert, auprès duquel elle affirme son engagement révolutionnaire, en entrant dans la Résistance de 1939 à 1945. En 1955, elle fait la rencontre décisive du sculpteur Takis, lors d'un voyage à Mykonos. Passionnée depuis son adolescence par les arts et l'univers du luxe qu'elle associe alors au monde artistique, elle se laisse convaincre d'ouvrir une galerie à Paris. En juillet de la même année, elle organise sa première exposition dans une galerie qui loue ses cimaises, la galerie du Haut Pavé à Paris, dirigée par le Père Vallée. Elle y montre deux artistes grecs, Takis (1925-) et Tsingos (1914-1965), avec qui elle collaborera durant de nombreuses années. Iris Clert ouvre sa première galerie, en février 1956, au 3 rue des Beaux-Arts à Paris. Elle y présente les artistes Camille Bryen, René Laubiès et Asger Jorn. En 1957, elle fait la rencontre d'Yves Klein (1928-1962) [fig. 88], qui bouleverse ses conceptions artistiques. Leur amitié, fusionnelle, faite de débats théoriques, de coups de sang et de violentes querelles, rythme les premières années de la galerie Iris Clert. Dès lors, elle prend conscience de l'importance de son rôle de galeriste auprès des artistes, de son action

⁵⁹⁵ Iris Clert, *iris. time, L'Artventure*, Paris Denoël, 2003, p. 113.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 291.

⁵⁹⁷ Les informations biographiques relatives à Iris Clert sont issues de l'ouvrage Iris Clert, *iris. time, L'Artventure*, Paris Denoël, 2003, du fonds d'archives Iris Clert déposés à la Bibliothèque Kandinsky à Paris et des entretiens sonores enregistrés par Ralph Rumney, 1975.

décisive dans la diffusion de leurs œuvres, mais également des moyens qu'elle doit mettre en œuvre pour leur permettre de créer. De 1957 à 1960, elle joue un rôle prépondérant, aux côtés du critique d'art Pierre Restany⁵⁹⁸ (1930-2003), dans la promotion des Nouveaux Réalistes. De l'*Exposition du Vide* d'Yves Klein en 1958 [fig. 89] à l'*Exposition du Plein* d'Arman en 1960 [fig. 90], elle s'inscrit dans le paysage culturel français en prônant un art de rupture, incarné par les actions de communication de sa revue. En 1962, Iris Clert transfère sa galerie rue du Faubourg-Saint-Honoré, dans un espace plus prestigieux, et présente successivement Gaston Chaissac, Ad Reinhardt, Pol Bury, Lucio Fontana, Yolande Fièvre et Raymond Hains. En 1964, elle participe à la Biennale de Venise en marge des officiels, créant une « biennale flottante » où elle expose sur un bateau-galerie [fig. 91]. Malgré l'échec financier de sa galerie qu'elle ferme en 1972, elle acquiert le Stradart, « Le Poids Lourd Culturel » [fig. 92] (un camion Berliet dont le hayon en plexiglas fait office de cimaises ambulantes), et se lance à son volant dans un tour de France pour diffuser l'art contemporain dans les provinces françaises, apportant les œuvres jusqu'à ceux qui ne peuvent venir à sa galerie. En 1970, son activité est considérablement ralentie par des problèmes financiers et fiscaux, qui la contraignent à emménager dans une petite galerie en étage, rue Duphot, dans le quartier de la Madeleine, avant de la fermer définitivement en 1972.

Le 6 octobre 1962 paraît le premier numéro de la revue de la galerie, *iris.time UNLIMITED*⁵⁹⁹, à l'occasion de l'exposition François Dallégret [fig. 93]. Dès ce premier numéro, et cela pour l'ensemble des 46 numéros, la ligne éditoriale se veut pamphlétaire, adoptant un ton polémique fort, dans l'esprit de celui des *Arts à Paris* de Paul Guillaume. Iris Clert, épaulée par l'équipe rédactionnelle (Gérald Messadié, Pierre Saddy, Michel Dovaz, Guy Selz), souhaite imposer sa revue en tant qu'organe artistique contestataire, faisant sien l'esprit subversif des Nouveaux Réalistes. Si chaque numéro est publié à l'occasion d'une exposition ou d'un événement lié à la galerie ou d'un happening, il ne fait pas office de catalogue d'exposition. L'intention première de la galeriste, comme elle l'explique elle-même, est d'éditer un petit

⁵⁹⁸ Pierre Restany (1930-2003), critique d'art français, collabore à la revue *Cimaise* dès 1952. Après sa rencontre avec Yves Klein en 1956, il défend son travail et collabore avec la galeriste Iris Clert pour diffuser son œuvre et lui donner une visibilité internationale. Ses recherches sur le devenir de l'expressionnisme abstrait et de l'abstraction lyrique le conduisent à publier *Lyrisme et Abstraction* en 1960, ouvrant la voix au Nouveau Réalisme.

⁵⁹⁹ *iris.time UNLIMITED*, dir. Iris Clert, Paris, Galerie Iris Clert, 1962-1975, 46 numéros.

journal, à caractère humoristique, qui raillerait les institutions et les pratiques officielles de l'art, à destination de son cercle professionnel et amical : « Mon petit journal commencé à la blague deviendra une œuvre d'art en soi. C'est une symbiose de mystification et de démythification où l'humour a tous les droits. »⁶⁰⁰ La couverture du premier numéro instaure une présentation qui demeurera permanente, avec « en première page, titres et photos énormes, style France-Soir⁶⁰¹ fig. 94] », et deux photographies d'identité (la directrice de la revue, Iris Clert, et l'artiste ou la personnalité à qui est dédié le numéro). La galeriste, communicante mondaine et instinctive, joue avec les codes de la presse à scandale pour donner une visibilité à sa galerie et diffuser son message révolutionnaire. Gros titres, typographie voyante, annonces percutantes et entrefilets provocateurs, papier journal, renouvellent la présentation de la revue de galerie, qui ne se veut dorénavant plus un objet sérieux à la présentation luxueuse, mais un objet parodique. Iris Clert ne cherche pas à imposer sa revue en tant qu'organe d'informations reconnu des cercles artistiques ; elle s'adresse à son propre cercle artistique en cultivant un goût revendiqué pour les marges, cependant toujours teintées d'une mondanité aux accents bourgeois. Véritable journal communautaire, *iris.time* incarne le trait d'union unissant tous les artistes, critiques et personnalités rejoignant le mouvement du Nouveau Réalisme, qui utilise la provocation, l'humour et les rapprochements visuels populaires pour interpeller et appeler à prendre part à sa révolution culturelle. Comme les galeristes-éditeurs de l'entre-deux-guerres, Iris Clert orchestre cependant sa soif de notoriété et de reconnaissance d'une manière plus directe, liant son identité à sa revue en utilisant sa propre photographie en première page, se présentant avec dérision, dans un processus de starisation permanent. Indissociable de sa revue, sa personnalité et ses frasques deviennent un argument de vente, transformant le statut de la revue de galerie et ses répercussions sur le marché de l'art. La revue *iris.time* est une revue choc, un détournement constant des pratiques artistiques et des institutions, qui parfait au fil des numéros sa communication fantaisiste, héritière selon la galeriste de l'esprit de Marcel Duchamp⁶⁰².

⁶⁰⁰Iris Clert, 2003, *op. cit.*, p. 290

⁶⁰¹*Ibidem.*

⁶⁰² Iris Clert, entretien avec Mirèse Akar, cassette n°1.

Le premier numéro de la revue présente ainsi l'exposition Dallégret sous une forme détournée, à la manière d'un grand salon automobile : « Du 6 au 20 octobre 1962 : 1^{er} Salon de l'auto Iris Clert, " l'automobile de l'élite ", Hommage à Ettore Bugatti, Pour réinventer le marché du véhicule automobile, venez découvrir le système Dallégret, la première grande révolution pour les chevauchées terrestres »⁶⁰³. Cette introduction à l'esprit de la revue et de la galerie Iris Clert, affirme l'omniprésence de l'humour dans la vie et la carrière d'Iris Clert, à la fois principe d'affirmation de soi, principe de singularisation sur une scène artistique rigide et mécanisme de défense. À l'image du premier carton d'invitation de la galerie, écrit par Pierre Restany à l'occasion de l'exposition du Vide d'Yves Klein en avril 1958, qui ouvre la voix à cette incarnation fantasque, humoristique et mondaine de la directrice de galerie : « Iris Clert vous convie à honorer, de toute votre présence affective, l'avènement lucide et positif d'un certain règne du sensible. Cette manifestation de synthèse perceptive sanctionne chez Yves Klein la quête d'une émotion extatique et immédiatement communicable » [fig. 95]. Le texte est imprimé sur du papier bristol, en format carte de visite, avec au dos la mention suivante : « INVITATION POUR DEUX PERSONNES, pour toute personne non munie de cette carte le prix d'entrée sera de 1 500 francs ». À l'occasion, la galeriste crée également de faux timbres bleus [fig. 96], qu'elle parvient à faire oblitérer par la poste. Poursuivant la mascarade, elle envoie ses invitations à 3 000 personnes, son fichier d'adresses n'en comportant que 500... Après une recherche dans l'annuaire, elle envoie au hasard les invitations à des inconnus des arrondissements les plus huppés de la capitale, geste provocateur et stratégie commerciale audacieuse, puisque de nombreux invités viendront découvrir son exposition, attirés par l'audace et l'originalité de sa démarche⁶⁰⁴. Après la publication du premier numéro de la revue, qui fait grand bruit, écrivains, critiques et poètes dont Julien Alvard, Waldo Balar, Max Bill, Jacques Prévert ou encore Claude Rivière rejoignent les artistes de la galerie dans leur combat anti-conformiste et s'empressent de collaborer à *iris.time*. Parmi les différentes rubriques de la revue, le peintre René Brô (1930-1986), avec qui Iris Clert collabore depuis 1957⁶⁰⁵, est chargé de la rubrique subversive des

⁶⁰³ *iris.time UNLIMITED*, n° 1, 6 octobre 1962.

⁶⁰⁴ Iris Clert, 2003, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁰⁵ René Brô expose pour la première fois à la galerie Iris Clert en 1957, son *Micro-salon*. Une autre exposition, intitulée *Le dernier des Arcadiens*, lui est consacrée à la galerie en 1958, et enfin, il expose sa *Pêche miraculeuse* en 1959. D'autres expositions scelleront la collaboration de l'artiste et de la galeriste jusqu'en 1969.

« Brô-notes » dès le deuxième numéro, et cela jusqu'en 1968. Son éditorial, « Conseils aux jeunes peintres », est une critique particulièrement acerbe de la condition des jeunes peintres à Paris. Il critique alors vivement l'adhésion systématique des jeunes artistes à un réseau social déterminé, la soumission à des pratiques mondaines par cooptation, l'absence complète de liberté d'action dans la création contemporaine, se résumant à l'adage suivant : « soyez un autodidacte profondain⁶⁰⁶ ». Cette prise de position, particulièrement ambivalente, est une provocation venant d'un peintre qui pratique lui-même, dans une certaine mesure, les mondanités aux côtés d'Iris Clert et de ses vernissages. Car si « le vernissage connaît de profondes modifications après la Seconde Guerre mondiale [...] la tendance générale [étant] à "l'épuration", des lieux comme des pratiques⁶⁰⁷ », les vernissages de la galerie Iris Clert se distinguent par leur folle exubérance. *Le grand bal pop*, organisé à l'occasion de l'exposition Gaston Chaissac à la galerie le 13 juillet 1963 [fig. 97], est ainsi annoncé par la revue comme un événement décadent et fantasque, où « on dansera de 22h à l'aube ».

La revalorisation de l'humour et de ses vertus sociales est au cœur de la ligne éditoriale d'*iris.time UNLIMITED*. Faisant du rire une valeur en soi, un moteur de création et de réussite, elle transfigure l'espace de sa galerie et de sa revue par sa pratique :

L'humour surtout. Je trouve que notre époque en manque singulièrement, alors que c'est le sens même de relativité, notion fondamentale, comme chacun sait. Aujourd'hui, les gens sont si épouvantablement sérieux, qu'il faut leur donner le mode d'emploi de chaque chose. Pour moi, le sens de l'humour est ce qui vous permet de tout traverser en restant heureux.⁶⁰⁸

Dans une veine tout aussi cynique que les mots du peintre Brô, fustigeant elle aussi le sérieux de la pratique artistique, et pour donner libre cours à sa fantaisie, Iris Clert publie des petites annonces humoristiques à la fin des numéros de sa revue :

⁶⁰⁶ René Brô, « Brô-notes, Conseils aux jeunes peintres », *iris.time UNLIMITED*, n° 2, Paris, Iris Clert, 12 novembre 1962.

⁶⁰⁷ Julie Verlaine, « Soirs de vernissage. Pratiques et publics autour de l'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années soixante », *Hypothèses 2008 : travaux de l'École doctorale d'histoire*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009, p. 285-294.

⁶⁰⁸ Interview d'Iris Clert par Mirèse Akar, Archives Iris Clert, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

« Propriétaire de galerie ayant horoscope optimiste RECHERCHE COMMANDITAIRE désirant participer ascension. Écrire Iris Clert »⁶⁰⁹

« Peintre bourgeois RECHERCHE FINANCIER BOHÈME. Écrire Château de Courgeron »⁶¹⁰

« Sérieuse galerie avant-garde cherche à entrer en contact avec COLLECTIONNEUR HAUTE BOURGEOISIE française dégoûté faux meubles Louis XV et désireux acquérir enfin authentique ART XX^e SIÈCLE garanti d'époque »⁶¹¹

« Artiste d'avant-garde échangerait ses DETTES contre les vôtres. Tél. : (16-93) 86-12-28 »⁶¹²

Selon Claude Clert, cette orientation humoristique, tout comme le développement d'un commerce mascarade et carnavalesque, est spontané : « C'est l'apparence que lui donnait l'art qui l'a entraînée à ce jeu de l'art ; parce que ces gens-là l'ont amusée, et je suis persuadé qu'elle ne les a même pas pris au sérieux au départ – si tant est qu'elle les prenne aujourd'hui au sérieux. C'était un environnement canularique »⁶¹³. Il semble cependant difficile de percevoir cette appropriation du rire par Iris Clert comme une simple fantaisie dénuée de tout calcul, où le divertissement décadent ne serait qu'un amusement personnel ou collectif. Portée par l'esprit contestataire des années 1960, cependant consciente des besoins financiers nécessaires à la pérennité de son activité culturelle, il est fort probable que cette orientation n'ait pas été dénuée d'intérêt quant à son commerce et à la vente d'œuvres d'art. La fonction du rire en société est de resserrer les liens professionnels, commerciaux et humains d'un groupe social. C'est par son intermédiaire que les relations entre artistes et acheteurs, mais aussi galeristes et acheteurs prennent un caractère moins formel, bien qu'extrêmement codifié, où la séduction demeure un acte majeur, à l'image de la photographie d'identité publiée par Iris Clert à la une de

⁶⁰⁹ « Nos petites annonces », *iris.time UNLIMITED*, n° 17, Paris, Galerie Iris Clert, 27 novembre 1964, p. 4.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ « Nos petites annonces », *iris.time UNLIMITED*, n° 19, Paris, Galerie Iris Clert, 7 mai 1965, p. 4.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ Claude Clert, *iris.time and life*, entretiens avec Ralph Rumney, cassette n° 1.

ses journaux. Le rire, et l'humour par extension, offrent une véritable singularité, une identité propre à la galerie, qui se démarque ainsi de toutes ses concurrentes. Si la légèreté est donc de mise, il s'agit d'une légèreté consciente et calculée, qui joue avec toutes les images du monde de l'art moderne pour composer l'univers d'Iris Clert, une galaxie parodique, féministe, éprise de liberté :

Le rire serait un critère fondamental pour aboutir à la vente d'œuvres. Néanmoins, ces mascarades participatives – de spectateurs devenus acteurs de l'art – semblent avant tout un pied de nez provocateur au sérieux régnant dans les autres galeries d'art parisiennes, où les œuvres occupent le centre de l'attention des regardeurs silencieux et distancés. Dans une telle perspective, à la quasi in-animation des corps regardants, la Galerie Iris Clert impose les déambulations d'un vivant bruyant, désordonné et joyeux. Ainsi, la dimension initiale de la mascarade rejoint celle de la parade : image d'un monde de l'art, soudain en mouvement.⁶¹⁴

Loin du ton péremptoire des revues de l'entre-deux-guerres, la revue d'Iris Clert use de jeux de mots, de contrepèteries et de détournements artistiques pour imposer l'art ludique de sa galerie, qui se prend au sérieux uniquement pour railler le sérieux des institutions culturelles et normatives. Le rire dans la démarche éditoriale d'Iris Clert, outre sa fonction sociale, possède une fonction critique indéniable. C'est l'humour qui donne l'aisance et la force à la galeriste et à ses rédacteurs d'analyser, contester, rejeter l'absence de positionnement de l'État dans la création contemporaine, comme en témoigne la chronique de Brô suivante :

Depuis que l'État a tendu sa main tutélaire vers les artistes, et leur a octroyé les bienfaits de la Sécurité sociale, nous espérons, jour et nuit, qu'il va bientôt s'occuper de leur donner une retraite décente. À notre époque où l'on voit les retraités du Métro et de la S.N.C.F. partir à la pêche à la ligne à cinquante ans, il est tout de même un peu scandaleux de voir PICASSO, à son âge, toujours au boulot. BRAQUE aussi a été obligé de travailler jusqu'à la fin, sans oublier MATISSE qui, à quatre-vingt-cinq ans passés, en était réduit à découper des papiers dans son lit pour gagner sa vie. Et même, tenez, tout dernièrement encore, ce pauvre CHAGALL, perché sur des échelles, au risque de se casser le col du fémur, pour repeindre le plafond de l'Opéra. J'en passe et des meilleures ! Voici ce que l'avenir nous réserve, à nous, les pauvres artistes, si l'État ne prend pas l'affaire en main⁶¹⁵

Cette utilisation de l'humour pour dénoncer des sujets d'actualité et des décisions politiques, qui rallie, agace ou scandalise, a le mérite de faire parler de la galerie et

⁶¹⁴ Servin Bergeret, « Les rires de la Galerie Iris Clert (1956-1986) », Revue *TRANSVERSALES* du Centre Georges Chevrier, 4, mis en ligne le 12 novembre 2014. URL :

http://tristan.ubourgogne.fr/CGC/publications/transversales/Fonctions_du_rire/S_Bergeret.html

⁶¹⁵ René Brô, « Le Brô-Notes Chronique sociale », *iris.time UNLIMITED*, n° 19, Paris, Galerie Iris Clert, mai 1965, consultable sur Internet : <http://ubumexico.centro.org.mx/text/IRIS/IRIS-TIME-19.pdf>

de sa directrice, dont les frasques artistiques et personnelles se multiplient entre 1960 et 1970. Son engagement révolutionnaire et anarchiste, bien que teinté d'une éducation bourgeoise et d'un goût jamais démenti pour le luxe, font d'elle une « anar-chic⁶¹⁶ », pour qui l'idée récurrente de décadence est primordiale, sous ses aspects politique, artistique et humain. Le référendum proposé par le général de Gaulle du 28 octobre 1962, pour le vote au suffrage universel de l'élection du président de la République, retient ainsi l'attention de la galeriste. Au numéro 2 de la revue, paru en novembre 1962, celle-ci transpose le contexte politique français dans les murs de sa galerie, en intitulant le numéro « OUI À BRÔ », faisant du suffrage universel une mascarade, gouvernée par la toute-puissance du président-artiste Brô. La revue s'impose comme le relais des actions radicales menées par la galerie : pour protester contre le taux d'imposition et les enquêtes fiscales qui paralysent son activité, Iris Clert compose un numéro spécial, intitulé « Sous la haute pression du ministère des finances, Grande quinzaine fiscale, vente au profit du trésor public, Salon d'avril, L'an 2014 présenté par 40 artistes »⁶¹⁷. Combat artistique et combat politique se croisent continuellement dans la carrière de la galeriste, pour qui l'art est avant tout un engagement, utilisant sa revue pour défendre ses intérêts et ceux de son commerce. Une fois encore, les photographies d'identité orchestrent le débat abrité par la revue, la photo d'Iris Clert côtoyant celle de Valéry Giscard d'Estaing, ministre des finances, dans un face-à-face égalitaire, un duel provocateur et effronté. Cet engagement politique, déjà éprouvé entre 1939 et 1945, connaît un tournant avec les événements de mai 1968, comme en attestent ses écrits, dont *La révolte d'Iris*⁶¹⁸. Le texte, retrouvé « dans un grand cahier d'écolier, [écrit] d'une écriture nerveuse, ces lignes à l'encre rouge, irrégulières et tourmentées⁶¹⁹ » donne forme à la révolte bouillante d'Iris Clert:

Bourgeois bornés,

Vous vous tromperez donc éternellement ?

En matière d'art, vous voulez des valeurs sûres. [...] On vous secoue, on vous remue, vous rigolez.

⁶¹⁶ Servin Bergeret, 2012, *op. cit.*

⁶¹⁷ *iris.time UNLMIMITED*, n° 5, Paris, Galerie Iris Clert, 1^{er} avril 1963.

⁶¹⁸ Iris Clert, « La Révolte d'Iris » (annexes), *iris.time : l'artventure*, Paris, Denoël X-Trême, 2003, p. 363.

⁶¹⁹ Vassili Clert, « Préface », *iris.time : l'artventure*, Paris, Denoël X-Trême, 2003, p. 1.

Les mêmes œuvres devant lesquelles vous avez ricané, on vous les enrobe de belles phrases, on vous les présente dans de beaux cadres, on vous les augmente odieusement et, enfin, vous marchez.⁶²⁰

Ce texte, écrit après les événements de mai 1968, exprime le positionnement sans concession de la galeriste quant à la progressive institutionnalisation des milieux artistiques et de la création contemporaine. En effet, à la même période, le système marchand de l'art se retrouve au cœur de toutes les contestations. Les galeristes, décriés par l'État et les institutions en raison de leurs pratiques mercantiles, sont les premiers visés. Ils « se retrouvaient donc sur le banc des accusés, devant répondre de leurs responsabilités dans l'aliénation de l'artiste et dans l'élitisme d'un art payant »⁶²¹. Le 25 mai, les vingt-cinq directeurs de galeries membres du Comité professionnel des galeries d'art se réunirent à la galerie de France en vue de s'accorder sur une ligne directrice affirmant les principes déontologiques de leur profession. Un texte est alors rédigé, signé et publié à l'issue de cette réunion. Cet accord n'empêche aucunement les désaccords au sein même de la profession⁶²². D'un côté, les vingt-cinq membres du Comité professionnel des Galeries d'art, qui s'étaient engagés à revendre les affiches réalisées par les artistes aux collectionneurs aux profits des grévistes, et de l'autre, les deux groupes qui refusèrent de signer la déclaration du Comité.

[Les personnalités qui constituaient le second groupe] répugnaient plus encore à participer à un projet qui s'apparentait, à leurs yeux comme à ceux de beaucoup d'artistes engagés dans le mouvement de contestation, à une manœuvre de récupération de la part de marchands qui avaient senti combien la vente des affiches, quand bien même elle était faite au bénéfice de l'U.N.E.F., pouvait être source de profits⁶²³

Parmi ces galeristes figurent Denise René, Alexandre Iolas, Claude Givaudan, Yvon Lambert et Iris Clert. Les numéros d'*iris.time* parus entre 1967 et 1969 affirment plus que jamais l'ancrage politique de la galerie Iris Clert, en multipliant pamphlets et attaques envers le gouvernement, sous la forme de textes, brèves ou essais. En juin 1965, Iris Clert avait présenté au public parisien *30 portraits du Général de Gaulle* de Boris Vansier [fig. 99]. En mai 1969, avide de scandales et suite à la démission de

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ Servin Bergeret, « La Révolte d'Iris ou Iris Clert l'Anar-chic », *Sciences humaines combinées, Résistance(s), révolte(s) et révolution(s)*, n° 9, 16 février 2012.

⁶²² Julie Verlaine, *La tradition de l'avant-garde, Les galeries d'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années 1960*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2008, p. 521

⁶²³ Julie Verlaine, 2008, *op.cit.*, p. 291.

De Gaulle le 27 avril 1969, un an après les événements de Mai 1968, elle représente de nouveau sur ses murs les mêmes portraits du Général, dans un acte de protestation fort. Le titre provocateur donné à la manifestation, *Hommage à De Gaulle*, attirera l'attention des journalistes, dans un contexte politique mouvementé, propice à l'expression de la révolte d'Iris Clert.

La revue *iris.time*, fortement ancrée dans son temps et dans l'évolution des mœurs, fait également grand cas de la cause féminine. Femme et galeriste, soumise à l'injustice de ses pairs et à un marché de l'art masculin, elle fait de sa revue le réceptacle de ses interrogations et indignations, dans un combat similaire à celui de Berthe Weill dans les années 1920-1940.

René Brô participe à ce combat féministe avec ironie, publiant « Le coup des veuves ou Conseil aux femmes des artistes⁶²⁴ » en 1964. Ce court essai donne aux lectrices de la revue les précautions à prendre lors d'une éventuelle union avec un artiste d'avant-garde, qui sera bien évidemment peu fiable et désargenté. Elles devront ainsi faire preuve d'indépendance, de vigilance et se prémunir contre toute défaillance de la gente masculine : « Sachez en autant que lui, et même plus »⁶²⁵. Au numéro 22 du 12 novembre 1965, un pastiche de recette de cuisine est proposé aux lecteurs, une « Petite recette de cuisine parisienne, Le coq à l'âne et au gratin »⁶²⁶. Cette métaphore culinaire, utilisant volontairement les codes d'un genre alors typiquement féminin, se veut une violente dénonciation des milieux mondains et du rapport homme-femme instauré par une bourgeoisie persistante :

Vous prenez un coq et un âne d'une part. Vous prenez des poires sélectionnées du gratin d'autre part, préparez une farce avec les poires auxquelles vous ajoutez : une cuillerée à soupe de mythologie, un bon morceau d'ésotérisme, une pincée de mythomanie, saupoudrée d'astrologie, passez le tout à la moulinette intellectuelle⁶²⁷

Revendiquant également une sexualité féminine libre, en adéquation avec son temps, elle lie sans tabou représentation féminine et érotisme. Le numéro 6⁶²⁸ est ainsi consacré aux *Suffragettes érotiques* de Bill Copley, imposant une image émancipée et dominatrice de la femme sur les murs de sa galerie et au sein des pages de sa revue.

⁶²⁴ René Brô, « Le coup des veuves ou Conseils aux femmes des artistes », *iris. time UNLIMITED*, n° 23, 16 décembre 1964, p. 2.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ *iris.time UNLIMITED*, n° 22, 12 novembre 1965, p. 4.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ *iris.time UNLIMITED*, n° 6, 13 mai 1963.

Son militantisme féministe ne se limita cependant pas à sa revue. Ainsi, elle apposa sa signature sur le « Manifeste des 343 salopes », paru le 5 avril 1971 dans le *Nouvel Observateur*. En 1974, alors qu'*iris.time* ne paraît plus, elle poursuit son combat et organise *Grandes Femmes Petits Formats*, exposition consacrée à quatre-vingt-dix-neuf femmes du XX^e siècle, des pionnières à la nouvelle génération, de Sonia Delaunay à Gina Pane.

La revue *iris.time* fut un formidable catalyseur d'énergies et d'initiatives libres, inventives, irrévérencieuses, en adéquation avec le souffle de liberté qui se propagea à Paris dans ces années 1960 et 1970. S'inscrivant dans la même recherche de fédération d'un groupe social et de diffusion de ses activités que les galeries d'avant-guerre, elle repousse les limites de la revue de galerie, en jouant avec ses codes éditoriaux et les fonctions qui lui sont habituellement dévolues. Revue coup de poing, à l'esthétique populaire, la publication ne se veut ni une somme théorique ni une prouesse technique. Ne cherchant pas à légitimer ses activités et le professionnalisme de son entreprise, bien au contraire, Iris Clert utilise sa revue comme un journal à scandale, parsemant ses pages d'événements burlesques et de frasques artistiques, qui renforcent l'image de décadence chic de son cercle artistique. Ainsi, c'est sa réputation provocatrice et nihiliste, tout comme celle de sa galerie et des nouveaux réalistes qu'elle entend orchestrer, et non pas la construction d'une image hautement professionnelle ou théorique. Auparavant expérimentée par le *Bulletin de la vie artistique* et le *Bulletin de l'Effort moderne*, l'utilisation de la revue comme organe de combat politique et artistique connaît son apogée avec *iris.time*, qui ne se contente pas de réagir sur la législation, mais qui entre dans l'action, par des appels à la révolte et à la descente dans la rue. De même, la charge contestataire faisant de la revue un défouloir éditorial, présente dans les *Arts à Paris* et le *Bulletin de la galerie B. Weill*, trouve son expression la plus forte dans la revue d'Iris Clert. Concentré d'humeurs et de réflexions instantanées, la revue prend parfois des allures de journal intime, dans lequel la galeriste s'exprime librement, exulte, fustige, se confie. L'image d'Iris Clert, scandaleusement libre, anticonformiste et mondaine, témoigne d'une mise en scène exceptionnelle et singulière, sur laquelle repose le succès de la galerie et de la revue. Consciente de son pouvoir d'attraction et de son magnétisme, la galeriste se compose une image fantasque et fantasmée, tour à tour mystérieuse et accessible, bourgeoise et bohème.

Ce procédé de « "Fictionnalisation", mythification et mystification⁶²⁹ » fait de la galeriste un personnage public, une star suscitant passion et rejet, un véritable argument de vente. *iris.time* incarne ainsi le renouveau de la revue de galerie, revue détonante, qui incite à l'action et à entrer dans l'art vivant, comme en témoigne le happening de la galerie Iris Clert sur la Tour Eiffel (1964), relayée par la revue. Autorisée, puis rapidement interdite par la préfecture après la diffusion du *iris.time* invitant tous les lecteurs à venir à l'accrochage d'un tableau géant sur le monument parisien, la mise en scène appelle les disciples d'Iris Clert à la manifestation, à entrer dans l'action et dans l'histoire de l'art par la subversion.

⁶²⁹ Servin Bergeret, « Iris Clert et la mise en œuvre de soi. "Fictionnalisation", mythification et mystification », *Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain, Sociétés et Représentations* n° 33, Paris, Publications de la Sorbonne, printemps 2012, p. 145-156

4. Les revues de galeries de 2000 à nos jours, la continuité du phénomène éditorial par les nouvelles technologies de l'information

Depuis le début des années 2000, de nouvelles revues de galerie font leur apparition sur le marché français, perpétuant la tradition de création de périodiques au sein de la galerie d'art. La revue de galerie connaît alors un renouveau important, insufflé par des galeristes à Paris mais également en province. L'implantation de nouvelles galeries dans des villes telles Lyon, Marseille ou Bordeaux, a pour conséquence le développement d'un nouveau marché de l'art en province, sous-tendu par une création régionale vigoureuse. Par exemple, dès 1995, la galerie ESCA, implantée à Milhaud dans le Gard, publie sa propre revue, *Papiers Libres*⁶³⁰. Reprenant le format des petites revues de galerie de l'entre-deux-guerres et une certaine économie de moyens, elle est conçue comme un complément des activités de la galerie, en faisant la promotion de l'art contemporain en région. Véritable outil de communication régionale, la revue favorise le développement de l'art contemporain et des artistes de la région en engageant des actions culturelles (expositions, conférences, rencontres). Elle rend ainsi compte des expositions et événements régionaux, tout en s'ouvrant sur l'actualité culturelle nationale, en publiant des textes critiques et en engageant une réflexion sur la production artistique actuelle. Fidèle aux modèles initiés dans l'entre-deux-guerres, *Papiers Libres* maintient un équilibre entre promotion directe et actualité artistique plus large, en se distinguant des autres publications par son positionnement géographique. La notion de « Suds » – en lointain écho aux illustres *Cahiers du Sud* de Jean Ballard, disparus en 1966 – est au cœur de sa ligne éditoriale, car les artistes de la galerie et ses collaborateurs (critiques d'art, responsables culturels, écrivains, artistes, collectionneurs) sont majoritairement originaires du Sud de la France, Languedoc-Roussillon et de l'Europe (Espagne, Italie). La galerie ESCA fait de sa revue un outil de défense de l'art contemporain en région, donnant ainsi une orientation nouvelle à la revue de galerie, décentralisée et militante régionale :

Sans être exclusif ou restrictif, un thème guide les auteurs à chaque numéro : les politiques publiques et leurs subventions, l'architecture, l'espace, le corps, les nouvelles

⁶³⁰ *Papiers Libres*, dir. Roger Bouvet, Milhaud, Galerie ESCA, 1995-.

technologies, la vitrine, la tolérance zéro, le formatage des esprits, le clonage, la fiction... Associant critique, théorie, information et littérature, *Papiers Libres* est, à sa mesure, l'exemple d'un relais vivant d'activités en art contemporain, en «région» et au-delà⁶³¹.

Outre ce développement de l'art contemporain et de ses distributeurs en dehors de la capitale, un phénomène nouveau modifie radicalement les stratégies de communication des galeries d'art. Pour répondre au rythme accéléré et aux modes d'acquisition de nouveaux acheteurs et collectionneurs d'art contemporain, induit par un développement fulgurant des cultures numériques et du web, les galeristes partent en quête de moyens complémentaires d'information et de fidélisation de leur clientèle, en créant de véritables communautés culturelles. Utilisant les nouvelles technologies pour toucher une plus grande cible et diffuser un message instantané, les revues de galerie se perfectionnent et prennent une nouvelle envergure. Conçue pour un format papier puis numérique, la revue prolonge les activités des galeries en facilitant considérablement la diffusion de l'information et en multipliant le nombre de lecteurs. Bénéficiant d'une diffusion accrue, liée au dialogue initié par les institutions et les galeries d'art au tournant des années 1970, ces publications jouissent à présent d'une crédibilité plus forte. Désormais disponibles en kiosques, en librairies généralistes ou spécialisées, parfois directement dans les institutions culturelles (librairies du Centre Pompidou, du Palais de Tokyo ou de la Maison rouge à Paris), elles bénéficient d'une diffusion internationale et continue par les sites internet des galeries et les réseaux sociaux. Ces sites internet consacrent une rubrique à leur publication pour relier directement activités commerciale, artistique et éditoriale par une vitrine numérique accessible au monde entier.

La revue *Area* [fig. 100], liée à la galerie éponyme, située 50 rue de Hauteville à Paris, est publiée par Alin Avila dès 2002. La publication *Area revue)s(* est insérée directement sur le site internet de la galerie, conçue comme un outil complémentaire dans la compréhension de sa démarche intellectuelle et artistique. La galerie, conçue comme un lieu de réflexion et de dialogues entre les artistes et le public, dans une perspective pluridisciplinaire où les arts dialoguent entre eux par des rapprochements visuels et formels. En marge des autres revues de galerie de ce début des années 2000, volontairement plus confidentielle, *Area* propose une prolongation du dialogue artistique et intellectuel initié par la galerie.

⁶³¹ Roger Bouvet.

Adoptant un rythme de parution trimestriel, la revue redouble les réflexions proposées lors des expositions, en développant ses propres champs de recherche. Outre l'actualité des artistes de la galerie, la revue développe une ligne éditoriale axée sur la sociologie, la psychologie et le spirituel. L'art proposé à la galerie sert de socle à une réflexion plus universelle sur sa fonction sociale et ses ramifications dans le développement de communautés et le rapprochement des êtres humains. Ainsi, les liens entre l'art et le mouvement corporel, l'art et la sexualité, ou encore l'art et la folie ainsi que l'art et ses fonctions thérapeutiques sont au cœur des questionnements. Le numéro 24 « Art, folie et ses alentours » [fig. 101], publié au printemps 2011, explore cette thématique de l'art brut, en interrogeant sa définition actuelle et ses manifestations dans la société contemporaine. Dans un contexte de progrès scientifiques, d'évolution des techniques relationnelles et des pratiques thérapeutiques, l'art brut connaît un intérêt nouveau, dont atteste par exemple l'inauguration en 2010 d'une section dédiée à l'art brut au LAM de Villeneuve d'Ascq, grâce à la donation de l'association l'Aracine. La revue *Area* et le Centre d'étude et d'expression de l'hôpital Sainte-Anne s'associèrent ainsi au printemps 2011 pour proposer une série d'événements, qui accompagnèrent la sortie du vingt-quatrième numéro de la revue. Une journée d'étude sur le thème « L'art est-il dangereux? » fut ainsi organisée au Centre Hospitalier Sainte-Anne, ainsi qu'une exposition d'art brut à la galerie, du 31 mars au 14 mai 2011. Ces manifestations conjointes furent l'occasion de reprendre le thème principal du numéro, la relation entre la création artistique et la folie, et plus largement, l'évolution de la compréhension du terme « folie » au XXI^e siècle. Ainsi, ce numéro de la revue « s'intéresse à la folie dans l'art, à ce que la folie permet d'apprendre sur l'art [...] en partant de la théorisation historique de l'art brut faite par Jean Dubuffet et en la questionnant, cette parution aborde des sujets aussi divers que l'usage du fou fait par les surréalistes, l'ouverture du LAM, l'art thérapie, la place de ces œuvres sur le marché de l'art, et les œuvres d'artistes comme Aloïse, Bispo di Rosario, André Robillard⁶³² ». La ligne éditoriale s'oriente volontairement vers une prise de position politique et culturelle, comme le montre le sommaire du premier numéro de la revue. Paru, en mars 2002, il est consacré aux « Espaces d'art », à la politique de conservation menée par François Mathey (1917-1993) et à ses apports aux politiques

⁶³² Alin Avila, éditorial, *Area revue(s)*, n°24, printemps 2011.

de développement des musées, proposant reportages et essais sur le rôle nouveau du conservateur en ce début du XXI^e siècle. Plusieurs numéros questionnent ainsi l'évolution de la notion de patrimoine (« Patrimoine », n° 25, automne 2011), d'artiste (« Artiste, un métier ? », n° 26, printemps 2012) et de politiques culturelles (« Art, Artistes, État », n° 14, mars 2007). Tous ces axes de recherches sont présentés sur le site internet de la galerie Area, conçu comme une véritable extension de la revue. La liste de tous les numéros publiés, ainsi que leurs sommaires et certaines pages sont présentés au visiteur. Les vernissages, qui accompagnent la sortie de chaque numéro de la revue, sont également annoncés, consacrant chaque numéro en tant qu'événement culturel. L'utilisation pragmatique des nouvelles technologies par la galerie et sa publication est pleinement visible au numéro 23, sur la couverture duquel prend place une main tenant un téléphone portable affichant sur son écran des œuvres d'art. Le sommaire donne la parole à des critiques, artistes ou cinéastes dont Jean Baudrillard, Olivier Assayas, Michel Aubry, Enki Bilal ou encore Siné, afin qu'ils s'expriment sur l'omniprésence de l'image dans notre société contemporaine. L'offre visuelle, démultipliée par les nouvelles technologies, est analysée comme une mosaïque d'informations instantanées, parfois difficilement contrôlables, dont la richesse et l'universalité n'ont d'égales que la brièveté et la superficialité. Cette nouvelle ère de la fugacité des images, tendant parfois à la saturation par une proposition quotidienne croissante, est analysée par la revue en tant que phénomène culturel de premier ordre, auquel la galerie participe également en utilisant avec parcimonie ces nouveaux médias.

En 2006, Emmanuel Perrotin lance la revue *BING*⁶³³, décrypteur de tendances artistiques, imprégnée par l'esprit marketing de la galerie Perrotin. Luxueuse et sophistiquée, la publication renoue cependant avec l'ambition de créer une grande revue d'art, imprimée sur papier glacé et proposant une riche iconographie, une mise en page soignée, ainsi que des critiques d'art confiées à des personnalités influentes. Cependant, l'univers graphique, les photographies pleine page et le choix de couvertures jouent volontairement avec les codes des magazines de design et de mode contemporains [fig. 102 et 103]. Les influences éditoriales de *BING* sont

⁶³³ *BING*, Paris, galerie Emmanuel Perrotin, 2006-2008. Le premier numéro est publié sous le titre *Galerie Emmanuel Perrotin*. Il faut attendre la parution du deuxième numéro pour voir apparaître le titre *BING*.

multiples et éclectiques, de la revue d'art contemporain *Art press*⁶³⁴ au magazine de mode *Vogue*, en passant par les magazines de tendances *IDEAT*⁶³⁵ [fig. 104] et *Blast (Today's design, fashion & culture)*⁶³⁶ [fig. 105]. Cette orientation marketing de la revue est par ailleurs un positionnement et une revendication de la galerie, puisque la marque *BING* est déposée auprès de l'Institut national de la Propriété Industrielle (I.N.P.I) en 2006⁶³⁷. Pour lui donner une orientation internationale et entrer dans les cercles de la culture populaire, de la mode, du graphisme et de l'art numérique, Emmanuel Perrotin crée une revue d'art bilingue anglais-français, qui se veut avant tout une revue de tendances. Son propos, lié aux évènements (expositions, soirées, *happening*) et à l'actualité des artistes de la galerie (Takashi Murakami, Sophie Calle, Xavier Veilhan, Wim Delvoye, Bernard Frize), renforce l'esprit mondain et « l'évènementisme » mis en place par le galeriste depuis l'ouverture de son nouvel espace en 2005, rue de Turenne. Ce terme, inventé par Massimiliano Gioni, commissaire d'exposition de la 55^e biennale de Venise, traduit l'importance de la galerie conçue comme un espace de rencontres et de socialisation mondaine. Réinventant le rôle du galeriste, Emmanuel Perrotin participe, par ses actions, à la redéfinition d'une culture populaire de premier plan, dans laquelle les artistes contemporains collaborent avec des stylistes, musiciens ou industriels ; dans laquelle les vernissages se prolongent par des concerts de musique électroniques ou expérimentales ; dans laquelle la notion de fête et de divertissement des foules est primordiale :

Emmanuel Perrotin [...] fut le premier à inviter clients et artistes à danser sur des péniches lors de la foire Art Basel, à assister à des concerts privés de Massive Attack dans la cour de sa galerie, [...] à taper le ballon dans des tournois de foot en marge d'Art Basel Miami⁶³⁸.

La revue est une prolongation de l'art conçu comme un véritable *lifestyle*⁶³⁹, que Perrotin place au centre de sa politique artistique et commerciale. La couverture du

⁶³⁴ *Art press*, dir. Catherine Millet, Paris [s.n.], 1972-. La revue *Art press 2*, publiée depuis 2006 et dirigée par Jean-Pierre de Kerraoul, est celle qui présente le plus de parentés avec la revue *BING*, notamment dans le choix des sujets et des critiques d'art publiées.

⁶³⁵ *IDEAT*, dir. Laurent Blanc, Paris, [s.n.], 1999-. *IDEAT* est l'acronyme pour idées, design, architecture, tendances.

⁶³⁶ *Blast, (Today's design, fashion & culture)*, dir. Rémi Ferrante, Paris [s.n.], 1998-. La revue existe en version papier et en version numérique : <http://www.blast.fr/>

⁶³⁷ Dépôt de marque : <http://marques.expert/galerie-emmanuel-perrotin/bing-3434093.html>

⁶³⁸ Marie Ottavi, « Emmanuel Perrotin amuse la galerie », *Libération*, 27 septembre 2013.

⁶³⁹ *Ibidem* : « L'art a toujours été un lifestyle ! Sauf qu'avant, la plupart des gens n'y avaient pas accès. Ce que l'on nous reproche, c'est surtout d'avoir démocratisé l'art. On dit que le milieu a perdu son âme, mais l'avantage,

premier numéro [fig. 102] présente ainsi tous les artistes de la galerie, par une photographie prise sur le vif, montrant les artistes en mouvement dans leur espace de travail et de vie, la galerie. L'art devient un mode de vie et de consommation, rendu accessible au plus grand nombre par l'interpénétration de la création artistique et de la vie quotidienne, des artistes et du public, des disciplines artistiques et des moyens de diffusion. Elle incarne la réussite flamboyante du galeriste, en participant à la réinvention d'une profession et d'un marché de l'art contemporain, par la création d'une image publique omniprésente dans les médias :

En France, l'art est peu représenté dans les médias, dans la société. Plus qu'il y a vingt ans, mais assez peu en comparaison de l'Allemagne et de l'Angleterre. Rendre public, c'est le choix d'Emmanuel [Perrotin]. Son activité très énergique est arrivée à connecter le monde de l'art aux musiciens, à la mode, au design. Il y a toujours une négociation à mettre en place pour que ça mène à un approfondissement positif.⁶⁴⁰

Brouillant les frontières entre les arts et les milieux sociaux, Emmanuel Perrotin met également à contribution les artistes de la galerie pour créer des produits de consommation. Takashi Murakami a ainsi collaboré avec Louis Vuitton pour élaborer des modèles de sacs, Wim Delvoye avec Coca-Cola pour habiller le métal des canettes. Cette volonté de faire se rencontrer art contemporain et cette *pop culture* est au cœur de la ligne éditoriale de *BING*. L'utilisation de la photographie, souvent publicitaire et esthétisante, reflète le positionnement de la galerie Perrotin, invitant le lecteur à entrer dans cet univers du luxe et à en décrypter les manifestations. Le numéro 7, publié à l'hiver 2007, est publié à l'occasion de l'exposition *Side Effects* d'Elmgreen & Dragset, qui s'est tenue à la galerie lors de la présentation des collections de prêt-à-porter homme automne/hiver 2008-2009, mettant en scène dix sculptures abstraites de couleur chair et de taille humaine portant des costumes originaux réalisés par Alberta Ferretti, Sonia Rykiel, Gaspard Yurkievich, Vanessa Bruno et Henrik Vibskov. Les liens unissant les arts plastiques et la mode sont questionnés par la galerie et la revue, Elmgreen & Dragset faisant appel à des photographes de mode pour mettre en scène leur travail, Sofia Sanchez et Mauro Mongiello. Chaque sculpture est photographiée dans une situation différente et un contexte spécifique qui définit son identité (statut social, sexualité, genre et

c'est que de plus en plus de gens se sont tournés vers des choses auxquelles ils n'auraient jamais pensé s'intéresser ».

⁶⁴⁰ Hans Ulrich Obrist (1968-), commissaire d'exposition et codirecteur des projets internationaux à la Serpentine Gallery de Londres.

âge). Pour redoubler l'impact de cette manifestation et du numéro de la revue, la série de photographies fut également publiée dans divers magazines de mode pendant l'exposition et sur de nombreux sites internet. Projet éditorial ambitieux et novateur, *BING* s'arrête en 2008, après seulement 9 numéros publiés. La diffusion gratuite de la revue, en format papier et en format numérique⁶⁴¹, ainsi que les difficultés financières rencontrées par l'espace Perrotin à Miami⁶⁴² semblent avoir précipité l'arrêt de la publication.

Si la revue *BING* renouvelle le genre de la revue de galerie par son approche démocratique et événementielle de l'art contemporain, certaines galeries misent davantage sur la communication web pour définir leur identité, en créant des sites internet entièrement dédiés à leur revue. C'est le cas de la revue *Polka* [fig. 108 et 109], qui, en plus du site internet de la galerie Polka, dispose d'un site spécifique⁶⁴³. Publiée depuis 2008 par la galerie Polka située au 12 rue Saint-Gilles à Paris, la revue est conçue par ses éditeurs comme un complément d'informations indispensable aux activités de la galerie et du site web. Edouard et Alain Genestar fondent en 2007 la galerie Polka, dédiée à la photographie contemporaine. Un an plus tard, ils complètent leur activité par la création du magazine de la galerie, privilégiant trois axes de recherche : la révolution de l'image, le reportage et l'esthétisme. Revue bimestrielle, elle n'est pas un *consumer magazine* de la galerie, bien que liée à ses activités. Elle propose avant tout des investigations sociales et géopolitiques, basées sur des reportages photographiques de qualité. Le photoreportage en est donc le sujet central, en lien avec la politique d'expositions menée à la galerie. Aux photos s'ajoutent des textes d'envoyés spéciaux ou des articles de grandes signatures. Enfin sur internet, Polka propose des contenus enrichis par rapport aux autres supports, sous la forme de deux sites: polkagalerie et polkamagazine. Ce dernier est considéré comme le site principal de Polka. Alain Genestar, directeur de la galerie, définit en tant que cible principale du magazine ceux « qui veulent voir et savoir⁶⁴⁴ ». Selon lui, le magazine touche tout

⁶⁴¹ Tous les numéros de *BING* sont disponibles sur le site <http://www.scopalto.com/magazine/bing>.

⁶⁴² La galerie Emmanuel Perrotin, 76 rue de Turenne à Paris, est ouverte depuis 2005. Une annexe est ouverte à Miami en 2006, puis fermée en 2008. En 2012, un nouvel espace est inauguré à Hong Kong, au 50 Connaught Road Central. Enfin, en 2013, un espace est inauguré à New York, 909 Madison Avenue.

⁶⁴³ www.polkamagazine.com

⁶⁴⁴ Alain Genestar, *L'éditorial d'Alain Genestar, Bienvenue au mur*, 2008, <http://www.polkamagazine.com/1/le-mur/1-editorial/333>.

particulièrement les jeunes lecteurs car ils sont « habitué[s] à décrypter les images, ils sont nés dans la civilisation de l'image⁶⁴⁵ ». Dès la parution du premier numéro, Alain Genestar, ancien directeur de *Paris Match* (1999-2006), met en place une stratégie de communication misant sur la place nouvelle accordée par la revue à la photographie, en donnant sa propre définition du photojournalisme :

Cinq grands photographes – par ordre d'entrée en scène dans les pages suivantes, Marc Riboud, Gérard Rancinan, Sebastião Salgado, Reza, Jean-Marie Périé – exposent une ou deux histoires, chacune composée d'une série de photos, dont les tirages, signés ou numérotés, sont à vendre comme dans une exposition, disons, normale. Sauf que celle-ci ne l'est pas tout à fait. Elle est un mur de magazine avec un rythme, des thèmes, des ruptures, des reportages et des faits divers, des témoignages de gens qui vivent dans des conditions difficiles et des *people* qui sourient [...] Et cette exposition se raconte. D'où ce numéro 1 de *Polka Magazine* qui réunit textes et images. Car une photo sans légende est muette, et un reportage photo sans article est une histoire sans parole.⁶⁴⁶

La véritable révolution éditoriale proposée par la galerie Polka réside dans l'inversion du rapport entre la galerie et sa publication. Jusqu'à présent, les revues de galerie accompagnaient les activités de la structure commerciale, sans prendre les devants. Avec *Polka Magazine*, c'est la revue qui devient peu à peu le moteur de toutes les activités, inspirant et définissant les sujets d'exposition de la galerie :

Imaginez la suite. D'abord d'autres expositions organisées par la Galerie Polka dans les prochains mois. Chacune de ces expositions accompagnées d'un autre exemplaire de *Polka Magazine*. Et ainsi de suite, jusqu'à inverser le processus: le magazine produisant et publiant des reportages que la galerie expose.

L'exposition des photographies publiées dans la revue leur permet de prendre place sur des murs et de s'inscrire dans l'espace, intensifiant le message éditorial, le rendant plus tangible et réel. Le numéro 22 du mois de juin 2013, dédié au photographe danois Joakim Eskildsen, est accompagné d'une exposition à la galerie, *Home Works*, du 25 mai au 3 août. Les photographies publiées dans la revue introduisent le travail du photographe, expliquées et associées entre-elles selon une logique éditoriale. Le passage des photographies aux murs de la galerie permet à l'univers visuel du photographe de s'étendre et de prendre une nouvelle dimension, en s'adressant à présent à un public plus large, des clients fidèles de la galerie aux visiteurs de passage, qui n'ont pas nécessairement lu la revue avant de découvrir

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

l'exposition. Tout l'intérêt de cette articulation entre les activités éditoriales et les expositions réside dans l'autonomie des deux activités, qui, bien que conçues ensemble, peuvent vivre de manière indépendante. De même, le numéro 29, publié en mars 2015, est ainsi consacré au reportage photographique de William Klein, *Tokyo '61*, qui fait l'objet d'une réédition⁶⁴⁷. Le portfolio de 34 photographies, présenté dans la revue, sert de propos à l'exposition se tenant simultanément à la galerie. L'approche photographique et le sujet de la revue définissent le projet d'exposition, dont les propositions d'accrochage sont elles-mêmes issues de la maquette éditoriale.

Distribuée en kiosque partout en France et dans les grandes capitales mondiales, son succès est immédiat et son tirage papier ne cesse d'augmenter, atteignant 49 000 exemplaires en 2014⁶⁴⁸. Ce succès, unique dans l'existence des revues éditées par des galeries françaises, repose sur la conception d'un ensemble d'activités complémentaires, reliées par une plateforme numérique d'informations efficace et fonctionnelle. Le site internet de la galerie Polka interagit avec celui du magazine, de nombreux liens permettant d'accéder à des informations d'un site à l'autre. Le site internet de la revue, conçu initialement comme un site d'informations sur les missions de Polka et les expositions de la galerie, est devenu progressivement un site sur l'actualité de la photographie internationale. Si les anciens numéros de la revue sont accessibles et référencés, d'autres articles viennent compléter le propos de la revue, se concentrant sur l'actualité de la photographie, les reportages, l'évolution du matériel photographique et le marché de l'art. Un agenda est dévolu aux événements liés à la photographie, à Paris et dans les grandes capitales internationales. Des abonnements en ligne se sont progressivement mis en place pour faciliter la diffusion de la revue et son internationalisation.

À contre courant de cette évolution de la revue de galerie, la galerie Nathalie Seroussi publie, depuis 2011, un journal s'inscrivant pleinement dans les modèles éditoriaux des revues de l'entre-deux-guerres, notamment le *14, rue du Dragon* de Christian et Yvonne Zervos. La modeste publication *34 rue de Seine* [fig. 106 et 107],

⁶⁴⁷ William Klein, *Tokyo 1961*, Tokyo, Akio Nagasawa Publishing, 2015. Édition limitée à 1000 exemplaires signés et numérotés.

⁶⁴⁸ Source OJD : <http://www.ojd.com/Support/polka-magazine>

composée d'un feuillet plié, renoue avec les missions imparties à ce type de publication, faisant office de catalogue d'exposition et rendant compte de l'actualité internationale des expositions et des foires. Ainsi, « *34 rue de Seine* se veut une chronique publiée sans périodicité, qui informe des événements de la galerie, de Meudon, des foires ou d'une actualité hors les murs. Notre ambition est de présenter ce qui donne sens à notre démarche : créer des face-à-face entre l'art historique du XX^e siècle et l'art contemporain »⁶⁴⁹. Édition bilingue français-anglais, la revue s'adresse avant tout aux visiteurs de la galerie et des foires internationales, par l'intermédiaire desquelles elle est distribuée. Elle promeut les activités de la galerie et communique sur les événements qui rythment son parcours, sans chercher à élargir son propos. La galerie met un point d'honneur à privilégier la publication papier, plus en adéquation avec son esprit et sa programmation orientée vers les avant-gardes du XX^e siècle. Le faible tirage de la revue lui confère un caractère rare et confidentiel, qui en fait au fil du temps un véritable objet de collection⁶⁵⁰. Son site internet propose le téléchargement des anciens numéros de la revue, permettant aux clients de la galerie de compléter leur bibliothèque numérique.

Insufflant un élan nouveau aux revues de galeries, la révolution numérique ouvre de nouvelles perspectives à la publication, facilitant sa diffusion et son implantation dans les cercles culturels internationaux. Elle permet aux éditeurs de renforcer l'impact de leurs publications, en multipliant les points de diffusion et en faisant un objet de mode, adapté aux nouvelles pratiques de lecture et d'information. Les versions numériques des revues de galeries, disponibles dans plusieurs langues, sont ainsi développées par les éditeurs depuis 2006. Cette évolution s'inscrit dans le phénomène de développement de contenus numériques, qui touche tous les secteurs de la presse depuis le début des années 2000, dont les revues d'art. Dans cette même logique de diffusion de l'information et de visibilité, ces versions se déclinent à présent sur plusieurs supports pour être en adéquation avec l'internationalisation et la mobilité des lecteurs. Suivant l'évolution des technologies et les modes de consommation de l'information, les galeristes proposent des versions de leurs revues adaptées aux téléphones portables et aux tablettes. Ces contenus numériques

⁶⁴⁹ Nathalie Seroussi, « Avant ma naissance », *34 rue de Seine*, n° 1, juin 2011.

⁶⁵⁰ Bien que distribuée gratuitement, la revue *34 rue de Seine*, rapidement épuisée, est régulièrement mise en vente sur des sites internet (Abebooks, Priceminister, Ebay).

spécifiques ciblent l'information en fonction du support, offrant un contenu plus développé et imagé pour la version iPad, plus synthétique et didactique pour l'iPhone. Ces versions viennent suppléer la version papier et la version numérique, en offrant une information immédiate et universelle. La revue devient ainsi un objet technologique, incluse dans un flot global d'informations, consultable à tout moment et depuis n'importe pays. *Polka Magazine* a ainsi développé deux applications pour faciliter sa diffusion et toucher un lectorat plus jeune, réceptif à ce mode d'information. Ces versions numériques représentent 4% du chiffre d'affaire⁶⁵¹ et connaissent un succès croissant, induit par la facilité d'accès à l'information mais peut-être aussi par les préoccupations écologiques qui incitent à chercher une solution alternative à l'impression papier.

Outre ces versions numériques, la diffusion des revues de galeries est également transformée par l'utilisation massive des réseaux sociaux. Les directeurs des galeries ont ainsi recours aux réseaux Facebook, Twitter et Instagram pour faire la promotion de leurs publications à une échelle internationale. Ainsi, comme l'analyse l'économiste Marc Guillaume, ces services « transforment certaines activités professionnelles, engendrent des réseaux d'affinités, modifient le régime de la socialité. [Ils] réalisent la *commutation*, l'extension de réseaux multiples dans toute la société⁶⁵² ». Par leur intermédiaire, les galeristes entrent en contact avec leurs clients et lecteurs, tout comme les musées et autres institutions culturelles à la recherche d'un espace de dialogues avec leur public. Comme le rappelle Roei Amit, directeur du numérique à la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais : « Les réseaux sociaux font partie de la vie quotidienne de nos publics [...] Pour pouvoir dialoguer avec eux, nous devons être là où ils se trouvent⁶⁵³ ». Le premier réseau est le plus employé, permettant de s'adresser à une communauté de plusieurs milliers d'utilisateurs. Le second, plus synthétique, est utilisé pour relayer des informations plus courtes et exceptionnelles. Enfin, le troisième est apprécié pour sa fonction documentaire, permettant la création d'une bibliothèque d'images attractives. La page Instagram de la revue *Polka*⁶⁵⁴ [fig. 109] offre ainsi à ses visiteurs des images inédites de la fabrication de la revue et de son impression, suscitant sa curiosité et

⁶⁵¹ Source OJD : <http://www.ojd.com/Support/polka-magazine>

⁶⁵² Marc Guillaume, « Art et techniques », *Quaderni*, n° 21, automne 1993, p. 89-94.

⁶⁵³ Clio Wickert, « Les musées s'emparent des réseaux sociaux », *Télérama*, 15 Mars 2013.

⁶⁵⁴ Instagram (@polkamagazine).

aiguissant son envie de découvrir en kiosque le prochain numéro. La page Facebook de *Polka Magazine* est suivie par plus de 39 000 personnes, qui souhaitent connaître en temps réel l'actualité de la revue et de ses expositions, de la parution des prochains numéros et de leurs contenus. Les comptes Facebook, Twitter et Instagram des galeristes (Alin Avila, Alain Genestar et Emmanuel Perrotin) viennent en renfort des informations diffusées sur les comptes généraux des galeries et des revues, offrant une vision plus personnelle et intime de leur implication dans la publication et la vie de la galerie.

Faisant face à un marché de l'art en pleine transformation et à un ralentissement croissant des ventes réalisées en galeries⁶⁵⁵, les galeristes emploient de nouveau la revue pour exister et se positionner sur la scène internationale. Après un ralentissement des publications de galerie dans les années 1980 et 1990, désormais contraintes pour survivre de franchir un certain nombre de seuils pour parvenir à pérenniser leur modèle économique, les galeries d'art en France doivent repenser et définir de nouveaux modes de fonctionnement. À l'heure des avancées technologiques, la revue, devenue un support de communication traditionnel et institutionnel, permet aux galeristes de renouer avec les préoccupations des revues de galerie de l'entre-deux-guerres en adaptant leurs contenus aux nouveaux modes de communication. Cette conjoncture permet à la revue de galerie de continuer à exister, en renforçant son rôle au sein de la galerie et en lui ouvrant de nouvelles perspectives, notamment en prenant le pas sur la galerie elle-même. La revue accompagne une nouvelle fois l'évolution du marché de l'art, participant à sa démocratisation et à son ouverture internationale. Si la diffusion des revues de galerie a radicalement changé, son contenu demeure somme toute fidèle aux modèles éditoriaux élaborés dans les années 1920. Moins utopistes et plus pragmatiques, véhiculant avec prudence des théories artistiques, ces revues permettent avant tout une sureprésentation de la galerie dans tous les secteurs culturels et sociaux de la société. L'efficacité sur le long terme des nouveaux médias pour pérenniser la galerie et ses publications demeure encore incertaine, comme le rappelle le démographe Olivier Donnat :

À la lumière des évolutions constatées sur la dernière décennie, il est tentant de relativiser l'impact de la révolution numérique sur les pratiques culturelles. Si celle-ci a

⁶⁵⁵ John Dodel, « Marché de l'art : les nouvelles règles du jeu », *JDN, l'économie de demain*, 5 mars 2013.

radicalement modifié les conditions d'accès à une grande partie des contenus culturels et déstabilisé les équilibres économiques dans les secteurs des industries culturelles et des médias, elle n'a pas bouleversé la structure générale des pratiques culturelles ni infléchi les tendances de la fin du siècle dernier⁶⁵⁶.

Dans l'essai *Art & technique*⁶⁵⁷, Pierre Francastel énonçait que : « le domaine de l'art, ce n'est pas l'absolu, c'est le possible. L'art et la technique ne sont pas deux modes d'expression et de pensée figés et antagonistes, mais deux champs susceptibles de se croiser et de se renforcer en vue de générer de la nouveauté dans la main et l'esprit de l'individu ». La revue de galerie, enracinée dans les pratiques éditoriales du XX^e siècle et désormais ouverte aux possibilités étendues des technologies numériques, connaît un tournant significatif dans son histoire. Répondant aux défis du marché de l'art, son avenir est conditionné par sa capacité de renouvellement, créant des formes nouvelles ou inattendues, explorant les nouveaux espaces matériels et virtuels qui s'offrent à elle.

⁶⁵⁶ AMA, Art Media Agency, « Comment le numérique est en train de métamorphoser l'art », *La tribune*, mars 2014.

⁶⁵⁷ Pierre Francastel, *Art et techniques aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1988.

BIBLIOGRAPHIE

REVUES D'ART

- *Revue d'art françaises éditées par des galeries d'art en France dans l'entre-deux-guerres (1918-1940)*

Bulletin de la vie artistique, Paris, galerie Bernheim-Jeune, 1919-1926, En ligne, consulté le 15 février 2015 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32724994w/date>

Bulletin de l'art français et japonais, dir. H. d'Oelsnitz, H. Kuroda, Paris, Tokyo, [s.n.], 1920 (?)

Bulletin de l'Effort moderne, Paris, galerie de l'Effort moderne, 1924-1927. En ligne, consulté le 15 février 2015 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32720656j/date>

Bulletin de la galerie Berthe Weill, Paris, Galerie Berthe Weil, 1923-1935 (?)

La Gazette des amateurs, Paris, galerie de l'Etoile, 1924.

Le Mécène, dir. P. Guiboud-Ribaud, Paris, la Galerie d'art, 1921-1924.

Les Arts à Paris, dir. Paul Guillaume, Paris, galerie Paul Guillaume, 1918-1925.

Les Arts Plastiques, Paris, Galerie Vavin-Raspail, 1925-1928.

- ***Revues de galeries d'art européennes et américaines consultées (1915-1940)***

291, dir. Alfred Stieglitz, New York, 291, 1915-1916.

Der Querschnitt : mitteilungen der galerie Flechtheim, Berlin, Düsseldorf, Frankfurt, Galerie Flechtheim, 1921-1936.

Le Centaure : chronique artistique : illustré mensuel édité par la Galerie d'art contemporain "Le Centaure", Bruxelles, Galerie d'art contemporain Le Centaure, 1926-1930.

- ***Revues d'art contemporain (1918-1940) consultées***

14 rue du Dragon, Paris, Editions Cahiers d'art, 1933-34.

Action, dir. Florent Fels et Marcel Sauvage, Paris, [s.n.], 1920-1922.

Beaux-Arts, revue d'information artistique, Paris, [s.n.], 1921-1928.

Cahiers d'art, dir. Christian Zervos, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1926-1960.

Cahiers du Sud, dir. Jean Ballard, Marseille, [s. n.], 1925-1966.

Comoedia, hebdomadaire des spectacles, des lettres et des arts, dir. Gaston de Pawlowski, Paris, [s.n.], 1907-1937.

Documents, doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie, Paris, [s.n.], 1924-1929.

La Rose rouge, Paris, [s.n.], 1919.

L'amour de l'art, dir. Louis Vauxcelles, René Huygues, Paris, [s.n.], 1920-1953.

L'art vivant, dir. Maurice Martin du Gard et Jacques Guennes, Paris, [s.n.], 1925-1939.

La Nouvelle Revue Française, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1915-1940.

La Révolution surréaliste, Paris, [s.n.], 1924-1929.

Les Chroniques du jour, dir. Gualteri di San Lazzaro, Paris, Gulateri di San Lazzaro, 1925-1931.

L'Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique, Paris, Éditions de l'Esprit nouveau, 1920-1925.

Documents internationaux de l'Esprit nouveau, Paris, [s.n.], 1927.

Minotaure, Paris, Editions Albert Skira, 1933-1939.

Montparnasse, dir. Paul Husson et Charles Géo, Paris, [s.n.], 1914, 1921-1930.

Nord-Sud, Paris, [s.n.], 1917-1918.

SIC, sons, idées, couleurs, formes, Paris, [s.n.], 1916-1919.

Verve, Paris, Editions de la revue Verve, 1939-1960.

- ***Revue d'art contemporain européennes et américaines (1918-1940) consultées***

391, Barcelone, New York, Zürich, Paris, [s.n.], 1917-1924.

Blok, Varsovie, [s.n.], 1924-1926.

Broom, An international Magazine of the arts, Rome, Berlin, New York, [s.n.], 1921-1924.

Ca ira, revue mensuelle d'art et de critique, Eckeren-Anvers, Éditions Ça ira, 1920-1923.

Camera Work, New York, [s.n.], 1903-1917.

Contimporanul, Bucarest, [s.n.], 1922-1932.

Der Gegner, Blätter zur Kritik der Zeit, Berlin, Malik Verlag, 1919-1922.

Die Aktion, Berlin, Wilhelmsdorf, Die Aktion, 1911-1932.

MA, Budapest, Vienne, [s.n.], 1916-1919, 1919-1925.

Pan, Berlin, [s.n.], 1910-1915.

Punct, Bucarest, [s.n.], 1924-1925.

Secession, New York, [s.n.], 1922-1924.

Sélection : bulletin de la vie artistique (n°1) puis *Sélection : Chronique de la vie artistique* (numéros suivants), Bruxelles, s.n., 1920-1927.

Variétés, revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain, Bruxelles, s.n., 1928-1930.

Zenit, Zagreb, [s.n.], 1921-1926.

- **Revue d'art françaises antérieures à 1918 consultées**

Maintenant, Paris, [s.n.], 1912-1915.

Le Crapouillot, dir. Jean Galtier-Boissière, Paris, [s.n.], 1915-1996.

La Plume, Paris, La Plume, 1889-1914.

Le Mot, Paris, [s.n.], 1914-1915.

Les Soirées de Paris, dir. Paul Guillaume, Paris [s.n.], 1912-1914.

L'Intransigeant, le journal de Paris, dir. Léon Bailby, Paris, [s.n.], 1880-1948.

- **Revue d'art françaises postérieures à 1940 consultées**

34 rue de Seine, Paris, Galerie Nathalie Seroussi, 2011-.

Area revue)s(, Paris, Alin Avila, 2002-.

Art press, dir. Catherine Millet, Paris, [s.n.], 1972-1976.

Art press, dir. Catherine Millet, Paris, [s.n.], 1980-.

Art press 2, dir. Jean-Pierre de Kerraoul et Catherine Millet, Paris, [s.n.], 2006.

BING, Paris, Galerie Emmanuel Perrotin, 2006-2008.

Chroniques : l'art vivant, dir. Aimé Maeght, Paris, [s.n.], 1976-1982.

Cimaise, Paris, Galerie Arnaud, 1952-53.

Derrière le miroir, dir. Aimé Maeght, Paris, Galerie Maeght, 1946-1982.

iris.time UNLIMITED, Paris, Iris Clert, 1962-1975.

Les Chroniques de l'art vivant, dir. Aimé Maeght, Paris, [s.n.], 1968-1975.

Papiers Libres, dir. Roger Bouvet, Milhaud, Galerie ESCA, 1995-.

Polka, dir. Alain Genestar, Paris, Polka images, 2008-.

À PROPOS DES REVUES D'ART FRANÇAISES (1918-1940)

- *Annuaire, Essais bibliographiques*

Annuaire du Syndicat de la presse artistique, Paris, 1929.

BELLET, Harry. *Art Moderne et Bibliographie. Le dépouillement des périodiques et l'histoire de l'art au XX^e siècle dans les répertoires bibliographiques, rapport de synthèse*, Paris BPI et Musée National d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, 98 p.

PLACE, Jean-Michel, VASSEUR, André. *Bibliographie des revues et journaux des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Editions de la chronique des lettres françaises, J.M. Place, 1973, 1033 pages.

- *Articles*

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves. « Les revues d'art I. Histoire et variantes des origines à 1970 », *La Revue des revues*, n° 5, printemps 1988, p. 82-93.

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves. « Les revues d'art II. Trajectoires et évolutions de 1970 à nos jours », *La Revue des revues*, n° 6, automne 1988, p.60-77.

HERZHAFT, Gérard. « L'histoire des revues », *Actualité Rhône-Alpes du livre*, n° 8, novembre 1985, p. 9-13.

VERLAINE, Julie. « Engagement esthétique, discours publicitaire, critique d'art ? Les ambiguïtés des bulletins de galeries (Paris, 1945-1970) », *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2011, pp 307-318.

- **Entretiens**

CHASTEL, André. « Le bon goût de la revue d'art », *La Revue des revues*, n° 6, automne 1988, p. 67-69.

MAEGHT, Adrien. « Les revues de la lignée Maeght », propos recueillis par Jean Cathelin, *La Revue des revues*, n° 6, automne 1988, p.70-71.

PLACE, Jean-Michel. « La redécouverte des revues d'avant-garde », propos recueillis par Olivier Corpet, *La Revue des revues*, n° 7, printemps 1989, p. 28-36.

- **Ouvrages**

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves. *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 2003, 374 p.

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, FROISSART PEZONE, Rosella. *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2011, 250 p.

Le fonds Paul Destribats, une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la Bibliothèque Kandinsky, dir. Didier Schulmann, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2011, 367 p.

À PROPOS DES REVUES DE GALERIES D'ART FRANÇAISES DU CORPUS

- À propos des *Arts à Paris* et de Paul Guillaume

Les Arts à Paris chez Paul Guillaume, 1918-1935, sous la direction de Colette Giraudon, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993, 89 p.

➤ *Paul Guillaume (1891 – 1934)*

- *Ouvrages de Paul Guillaume*

GUILLAUME, Paul, MONROE, Thomas. *La sculpture nègre primitive*, Paris, Crès, 1929, 87 p.

GUILLAUME, Paul. *La Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, 1937, 238 p.

GUILLAUME, Paul. *Ecrits*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1993.

- *Ouvrages sur Paul Guillaume*

GEORGEL, Pierre. *La collection Jean Walter et Paul Guillaume*, Gallimard, RMN, Paris, 2006, 18 p.

GIRAUDON, Colette. *Paul Guillaume et les peintres du XX^e siècle : de l'art nègre à l'avant-garde*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1993, 147 p.

- *Catalogues d'exposition*

Les Arts à Paris chez Paul Guillaume 1918-1935. Cat. exp. 14 septembre 1993-3 janvier 1994, Musée de l'Orangerie, Paris, Paris, RMN, 1993, 89 p.

- *Correspondance*

Correspondance échangée entre Paul Guillaume et le Docteur Barnes, 1922-1929, New-York Barnes Fondation.

Correspondance échangée entre Paul Guillaume et Léonce Rosenberg, 1918-1925, Fonds Léonce Rosenberg, Paris, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI.

Correspondance échangée entre Paul Guillaume et Tristan Tzara, Paris, Fonds Tristan Tzara Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

- *Articles*

GUILLAUME, Paul. « A Mark of Progress », *Journal of the Barnes Foundation*, n° 1, avril 1925.

TÉRIADE. « Nos enquêtes : Entretien avec Paul Guillaume », *Feuilles volantes*, supplément à *Cahiers d'art*, n° 2, 1927.

Musée de l'Orangerie. *Paul Guillaume, le donateur*. En ligne, consulté le 6 décembre 2014 : http://www.musee-orangerie.fr/homes/home_id24801_u112.htm

The Barnes foundation. En ligne, consultée le 4 avril 2014 : <http://www.barnesfoundation.org/>

- **À propos du Bulletin de la galerie B. Weill et de Berthe Weill**

SANCHEZ, Pierre. *Les expositions de la galerie Berthe Weill (1901-1942) et de la galerie Devambez (1907-1926) : répertoire des artistes exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, l'Echelle de Jacob, 2009, 509 p.

WEILL, Berthe. *Pan ! dans l'oeil !... ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, Paris, Lipschutz, 1933, 228 p. ; deuxième édition, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2009, 223 p.

➤ ***Berthe Weill (1865 – 1961)***

- *Entretiens*

TÉRIADE. « Nos enquêtes : entretien avec Mademoiselle B. Weill », *Cahiers d'art* (feuilles volantes), n°3, 1927.

WEILL, Berthe. « Les grandes enquêtes de l'Art Vivant : pour un musée français d'art moderne », *L'Art Vivant*, n°16, août 1925.

- *À propos de Berthe Weill*

JOB, Françoise. « Berthe Weill, galeriste (Paris, vers 1865 – L'Isle-Adam, avril 1951) », *Archives Juives* 1/2002 (Vol. 35), p. 147-151.

LE MORVAN, Marianne. *Berthe Weill 1865-1951, La petite galeriste des grands artistes*, Paris, L'Écarlate, 2011, 225 p.

MENDELSON, Ezra. « Should be take notice of Berthe Weill », *Jewish Social Studies*, New Series, vol. 1, automne 1994, n° 1, p. 22-39.

PERRY, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-garde. Modernism and 'feminine' art, 1900 to the late 1920's*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1995, p. 160-165.

- **À propos du *Bulletin de la vie artistique et des Bernheim-Jeune***

FÉNÉON, Félix. « Préface », *L'Art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois*, deux tomes, Paris, Editions Bernheim-Jeune, 1918, 1919, non paginé.

FROISSART PEZONE, Rossella. « *Le Bulletin de la vie artistique, Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune* », *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2011, pp. 215-225.

GRAMONT, E. *Une Grande maison française d'art moderne : les Galeries et les Éditions Bernheim-Jeune*, Paris, 1928, 38 p.

➤ ***Bernheim-Jeune***

DAUBERVILLE, Jean. *En encadrant le siècle*, Paris, Bernheim-Jeune, 1967, 93 p.

Dossier Bernheim-Jeune, coupures de presse et cartons d'invitation à des expositions collectives de la galerie Bernheim-Jeune, Paris, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris (AP GAL BERN 5).

- Les contributeurs du *Bulletin de la vie artistique* :

➤ **Félix Fénéon**

FÉNÉON, Félix. *Au-delà de l'impressionnisme*, présentation par F. Cachin, Paris, Herman, 1966, 188 p.

FÉNÉON, Félix. *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, deux tomes, Genève-Paris, Librairie Droz, 1970, 564 p.

BOUILLON, Jean-Paul, MENEUX, Catherine. « Félix Fénéon », *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010, p. 280-281.

REWALD, John. *Félix Fénéon, L'homme qui désirait être oublié*, Paris, L'Echoppe, 2011, 90 p.

Catalogue de la vente aux enchères de la collection Félix Fénéon du 4 décembre 1941, Paris.

Catalogue de la vente aux enchères de la collection Félix Fénéon des 11 et 13 juin 1947, Paris.

➤ **Guillaume Janneau**

JANNEAU, Guillaume, *L'apprentissage dans les métiers d'art, Une enquête*, Paris, H. Dunot et E. Pinat, 1914.

L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux, Paris, Berheim-Jeune, 1925.

Technique du décor intérieur moderne, Paris, Albert Morancé, 1928.

L'art cubiste. Théories et réalisations, étude critique, Paris, Charles Moreau, 1929.

➤ **Pascal Forthuny**

COHEN, Jean-Louis, ABRAM, Joseph, LAMBERT Joseph. « Pascal Forthuny », *Encyclopédie Perret*, Paris, Le Moniteur, 2002, p. 309.

VIGATO, Jean-Claude. *L'architecture régionaliste, France, 1890-1950*, Paris, IFA/Norma Editions, 1994, p. 30-34.

- **A propos du *Bulletin de l'Effort moderne et de Léonce Rosenberg***

DEROUET, Christian. « Le cubisme "bleu horizon" ou le prix de la guerre. Correspondance de Juan Gris et de Léonce Rosenberg 1915-1917 », *Revue de l'art, XX^e siècle*, n°113, Paris, 1996-3, p. 40-64.

➤ **Léonce Rosenberg**

- *Archives*

Fonds d'archives Léonce Rosenberg et la galerie de l'Effort moderne, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

Fonds d'archives photographiques de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, sous la section Collection de Léonce Rosenberg, marchand d'art. En ligne, consulté le 15 février 2015 : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=SERIE&VALUE_98=Collection%20de%20L%e9once%20Rosenberg&DOM=Tous&REL_SPECIFIC=3

Correspondance entre Daniel-Henry Kahnweiler et Léonce Rosenberg, 1921-1923, Archives de la Galerie Louise Leiris, Paris.

Paul Rosenberg Archives, The Museum of Modern Art, New York. En ligne, consulté le 13 novembre 2014 : <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/paulrosenberg/#top>

Correspondances Fernand Léger-Léonce Rosenberg 1917-1937, Cahiers du Musée national d'art moderne, textes présentés, établis et annotés par Christian Derouet, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, 303 p.

Francis Picabia, lettres à Léonce Rosenberg 1929-1940, Cahiers du Musée national d'art moderne, textes présentés, établis et annotés par Christian Derouet, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2000, 175 p.

Juan Gris, correspondances avec Léonce Rosenberg 1915-1927, Cahiers du Musée national d'art moderne, textes présentés, établis et annotés par Christian Derouet, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1999, 151 p.

- *Articles*

CHARLES, Georges. « Le cubisme que pense M. Léonce Rosenberg », *Montparnasse*, juin 1926 .

DEROUET, Christian. « Un problème du baroque italien tardif à Paris », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 111-135.

INGUSCIO, Agostino, ROSARIO, Giovanna. « Giorgio de Chirico and Léonce Rosenberg, Art in Time Crisis », *Metaphysical Art*, n° 9/10, 2010.

JAKOBI, Marianne. « Le tournant des années 1920, Paris Capitale des arts ? Léonce Rosenberg et la galerie de l'Effort moderne », *Les artistes étrangers à Paris*, Peter Lang, 2007, p. 237-255.

TÉRIADE. « Nos enquêtes : entretien avec Monsieur Léonce Rosenberg », *Feuilles volantes*, supplément à *Cahiers d'art*, n° 2, 1927.

- *Ouvrages de Léonce Rosenberg*

ROSENBERG, Léonce. *Cubisme et tradition*, Paris, Éditions de l'Effort Moderne, 1920, 16 p.

ROSENBERG, Léonce. *Cubisme et Empirisme*, Paris, Éditions de l'Effort Moderne, 1921, 12 p.

REVUES DE GALERIES D'ART EUROPÉENNES ET AMÉRICAINES

- *À propos de la revue 291, 291 Gallery, New York (États-Unis) :*

- *Articles*

NORMAN, Dorothy. « From the Writings of Alfred Stieglitz », *Twice a Year*, n°1, Automne-Hiver 1938, p. 88.

STIEGLITZ, Alfred. « The Origin of the Photo-Secession and How It Became 291 », Entretien avec Cary Cross, *Twice a Year*, n° 8-9, 1942.

- *Ouvrages*

DE ZAYAS, Marius. *How, When and Why Modern Art Came to New York*, Cambridge, MIT Press, 1993, 272 p.

DOTY, Robert. *Photo-Secession – Photography as a Fine Art*, Rochester, NY, George Eastman House, 1960, 105 p.

HAVILAN, Paul B., DE ZAYAS, Marius. *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, New York, 291, 1913, 36 p.

HOFFMAN, Katherine. *Stieglitz : A Beginning Light*, New Haven, Yale University Press Studio, 2004, 381 p.

NORMAN, Dorothy. *Alfred Stieglitz : An American Seer*, New York, Random House, 1973, 240 p.

WHELAN, Richard. *Alfred Stieglitz : A Biography*, New York, Little, Brown, 1995, 662 p.

- *Catalogues d'exposition*

Photographs by Germaine Kasebier and Clarence White, February 5 –February 16, 1906, 291 Gallery, New York.

Photographs by Alvin Langdon Coburn, March 11 –April 10, 1907, 291 Gallery, New York.

Photographs by Edward Steichen, March 9 –March 24, 1908, 291 Gallery, New York.

Drawings, lithographs, water colors, etchings by Henri Matisse, April 6 –April 25, 1908, 291 Gallery, New York

Caricatures in Charcoal by Marius de Zayas, January 4 –January 16, 1909, 291 Gallery, New York.

Exhibition Watercolors by Cezanne, March 1 –March 25, 1911, 291 Gallery, New York.

Early and Recent Drawings and Watercolors by Pablo Picasso, March 28 –April 25, 1911, 291 Gallery, New York.

Sculpture and Drawings by Henri Matisse, March 14 –April 6, 1912, 291 Gallery, New York.

Drawings and Paintings by Picasso and Braque, December 9 –January 11 1914, 291 Gallery, New York.

Sculpture by Constantin Brancusi, March 4 –April 12 1914, 291 Gallery, New York.

Exhibition of New York Studies by Francis Picabia, March 17 –April 5, 1914, 291 Gallery, New York.

African Sculptures, Sanctuary in Wood by African Savages, November 3 –December 8 1914, 291 Gallery, New York.

- *À propos de la revue Le Centaure, galerie Le Centaure, Bruxelles (Belgique) :*

- *Archives*

Fonds d'archive Walter Schwarzenberg et archives de la galerie Le Centaure, Archives de l'histoire de l'art contemporain en Belgique, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

- *Catalogues de vente*

Collection Walter Schwarzenberg, tableaux modernes des écoles belges, françaises et allemandes, contemporaines, Bruxelles, Galerie Giroux, 1^{er} et 2 février 1932.

- *Ouvrages*

HOOZEE, Robert. *L'art moderne en Belgique 1900-1945*, Anvers, Mercator, 1992, 445 p.

MILO, Jean. *Vie et survie du Centaure*, Bruxelles, Éditions nationales d'Art, 1980, 279 p.

- *Articles*

DASNOY, Albert. «Schwarzenberg et la peinture», *Le Rouge et le Noir*, 25.III.1931.

- *Catalogues d'exposition*

Jean Arp, exposition du 17 au 23 novembre 1928, Bruxelles, Galerie Le Centaure, 1928.

Paul Klee, exposition du 22 au 30 décembre 1928, Bruxelles, Galerie Le Centaure, 1928.

Rétrospective, Le centaure, 1921-1931, Hommage à Walter Schwarzenberg, Musée d'Ixelles, Bruxelles, février à mars 1963, Bruxelles, Musée communal d'Ixelles, 1963, non paginé.

- ***A propos de la revue Der Querschnitt, galerie Alfred Flechtheim, Berlin, Düsseldorf, Francfort (Allemagne) :***

- *Archives*

Fonds d'archives Alfred Flechtheim, Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels de Köln.

- *Articles*

ZERVOS, Christian. « Entretien avec Alfred Flechtheim », *Feuilles volantes*, supplément à *Cahiers d'Art*, n° 10, Paris, Editions Cahiers d'art, 1927.

- *Ouvrages*

Sport und Maschine, Düsseldorf, Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, 1929.

DASCHER, Otfried. *Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst, Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler und Verleger*, Wädenswil, Nimbus Verlag, 2011.

GRINBERG, Michel. *Recherches sur le monde germanique, Regards, Approches, Objets*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2003, p. 378.

MOELLER, Magdalena M. *Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf*, Köln, Wienand, 1984.

Von WIESE, Stephan et PETERS, Hans Albert. *Alfred Flechtheim – Sammler, Kunsthändler, Verleger. 1937, Europa vor dem 2. Weltkrieg*, Düsseldorf, 1987.

- *Catalogues d'exposition*

Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler : zu Köln 1912 ; Städtische Ausstellungshalle vom 25. Mai bis 30. Sept., Köln, Wienand, 1912.

Willi Baumeister : Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 9. Februar bis 1. März 1929 und im April in Düsseldorf, Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, 1929.

À PROPOS DES REVUES DE GALERIES PUBLIÉES APRÈS 1945

- **La revue *Derrière le miroir* et Aimé Maeght**

- *Articles*

CHAGALL, Marc. « Entretien Henri Deschamps-Ulrike Gauss », *The Lithographs, La collection Sorlier*, Stuttgart, Hatje, 1998, p. 398.

MAEGHT, Adrien. « Les revues de la lignée Maeght », propos recueillis par Jean Cathelin, *La Revue des revues*, n° 6, automne 1988, p.70-71.

MALRAUX, André. *Discours prononcé à l'inauguration de la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence*, 18 juillet 1964.

- *Ouvrages publiés par les éditions Maeght*

CHAGALL, Marc. *Derrière le miroir*, Paris, Maeght éditeur, 1977, 145 p.

ÉLUARD, Paul. *Elle se fit élever un palais*, Paris, Maeght, 1947, 51 p.

KOBER, Jacques. *Le Vent des épines*, Paris, Maeght, 1947.

MAEGHT, Aimé. *Pierre à feu, Provence noire*, Paris, 1945, 85 p.

- *Ouvrages*

MAEGHT, Yoyo. *Maeght, L'aventure de l'art vivant*, Paris, La Martinière, 2006, 309 p.

_____ *La Saga Maeght*, Paris, Robert Laffont, 2014, 336 p.

SORLIER, Charles. *Les affiches de Marc Chagall*, Paris, Draeger Vilo, 1975, 143 p.

WEBER, Wilhelm. *Histoire de la lithographie*, Paris, Somogy, 1967, 260 p.

- **La revue *iris.time UNLIMITED* et Iris Cert**

- *Archives*

Fonds d'archives Iris Clert, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris.

- *Articles*

BERGERET, Servin. « Iris Clert et la mise en œuvre de soi. "Fictionalisation", mythification et mystification », *Pour de faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain, Sociétés et Représentations*, n° 33, Paris, Publications de la Sorbonne, printemps 2012, p. 145-156

BERGERET, Servin. « La Révolte d'Iris ou Iris Clert l'Anar-chic », *Sciences humaines combinées, Résistance(s), révolte(s) et révolution(s)*, n° 9, 16 février 2012.

CLERT, Iris. « La Révolte d'Iris », *Iris.time : l'artventure*, Paris, Denoël X-Trême, 2003, p. 363.

CLERT, Vassili. « Préface », *Iris.time : l'artventure*, Paris, Denoël X-Trême, 2003, p. 1.

- *Entretiens*

Entretiens sonores enregistrés par Ralph Rumney, 1975.

Iris Clert, entretien avec Mirèse Akar, cassettes audio, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Paris

- *Ouvrages*

CLERT, Iris. *Iris. time, L'Artventure*, Paris Denoël, 2003, 388 p.

- *Thèse*

VERLAINE, Julie. *La tradition de l'avant-garde, Les galeries d'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années 1960*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2008.

ART ET CULTURE EN FRANCE : 1910-1940

- *Articles*

APOLLINAIRE, Guillaume. « Les inédits d'Apollinaire », *Revue de Paris*, janvier 1947.

BISSIÈRE, Georges. « Le réveil des cubistes », *L'Opinion*, 15 avril 1916.

BLAISE, Cendrars. « Pourquoi le "Cube" s'effrite ? », *La Rose rouge*, 15 mai 1929, pp. 33-35.

BRAQUE, Georges. « Pensées et réflexions sur la peinture », *Nord-Sud* 2, n°10, décembre 1917, pp. 3-5.

CARCO, Francis. « Préface », catalogue de l'exposition *L'Arc-en-ciel*, Galerie du Luxembourg, Paris, décembre 1915.

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves. « Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non conformiste », *Archives juives*, n° 41/2, 2^e semestre 2008, p. 101-117.

DEROUET, Christian. « Quand le cubisme était un bien allemand », *Catalogue de l'exposition Paris-Berlin 1900-1933*, Paris, Centre Pompidou, 1978, p. 48-49.

FEYEL, Juliette. « La résurgence du sacré : Georges Bataille et *Documents* (1929-1930) », *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 3 décembre 2010.

- Catalogues d'exposition

Apollinaire critique d'art. Paris, Pavillon des Arts, 4 février-9 mai 1993, Paris, Paris-Musées, Gallimard, 1993, 261 p.

Juan Gris, peintures et dessins 1887-1927. Marseille, Musée Cantini, 17 sept. 1998 – 30 janvier 1999.

Les réalismes en France 1919-1939. Paris, Centre Georges Pompidou, 17 déc. 1980 – 20 avril 1981, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, 532 p.

- Ouvrages

ADES, Dawn. *Dada and surrealism*, Londres, Thames and Hudson, 1974, 125 p.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*, Paris, Eugène Figuières, 1913, 84 p.

BOUVET, Vincent, DUROZOI, Gérard. *Paris 1919-1939, Art et Culture*, Paris, Hazan, 2009, 415 p.

BRASSAI. *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, 379 p.

CABANNE, Pierre. *L'Épopée des cubistes*, Paris, Les Editions de l'amateur, 2001, 439 p.

CHARENSOL, Georges, MOREL, Jean-Paul. *Pour un musée français d'art moderne. Une enquête de l'art vivant en 1925*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, 183 p.

COOPER, Douglas. *Juan Gris: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Berggruen, 1980, 94 p.

DE VLAMINCK, Maurice. *Portraits avant décès*, Paris, Flammarion, 1943, 278 p.

FRANCK, Dan. *Bohèmes*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, 611 p.

GLEIZES, Albert, METZINGER, Jean, *Du Cubisme*, Paris, Figuière, 1912.

GLEIZES, Albert. *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, Éditions de La Cible, 1921.

GREEN, Christopher. *Cubism and Its Enemies : Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987, 340 p.

Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XX^e siècle, Paris, Imprimerie Nationale, 1926, reprint 1977.

JACOB, Max. *Les Amitiés & les Amours, Correspondances*, Tome I, avril 1901 – novembre 1933, Paris, L'Arganier, 197 p.

JANCOLAS, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan Université, 1999, 128 p.

LAVELLE, Louis. *La philosophie française entre les deux guerres*, Paris, L'Harmattan, 2009, 278 p.

LOEB, Pierre. *Voyages à travers la peinture*, Paris, Bordas, 1946, 144 p

LOEB, Pierre. *Regards sur la peinture*, Paris, Librairie Galerie La Hune, 1950, 42 p.

MANN, Carol. *Paris années folles : la vie artistique*, Paris, Somogy, 1996, 207 p.

MONNIER, Gérard. *L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, 462 p.

OLIVIER, Fernande. *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933, 251 p.

OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard. *Après le cubisme*, Paris, Éditions des Commentaires, 1918.

PELLS, Richard. *Modernist America ; Art, Music, Movies, and the Globalization of American Culture*, Yale, Yale University Press, 2012, 512 p.

RAYNAL, Maurice. *Pablo Picasso*, Paris, Éditions de l'Effort moderne, 1920.

RAYNAL, Maurice. *Fernand Léger*, Paris, Éditions de l'Effort moderne, 1920.

RAYNAL, Maurice. *Juan Gris*, Paris, Éditions de l'Effort moderne, 1920.

RAYNAL, Maurice. *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Éditions Montaigne, 1927, 317 p.

SARRAUT, Albert. *Variations sur la peinture contemporaine conférence faite à l'occasion de l'Exposition de la collection particulière de M. Paul Guillaume à la Galerie Bernheim Jeune, le 4 Juin 1929*, Paris, Quatre Chemins, 1930, 99 p.

SEVERINI, Gino. *Du cubisme au classicisme : Esthétique du compas et du nombre*, Paris, J. Povolosky, 1921, 123 p.

SHAPIRO, Theda. *Painters and Politics. The European Avant-garde and Society 1900-1925*, New York, Elsevier, 1976, 341 p.

SILVER, Kenneth E. *Esprit de corps : The Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton university Press, 1989, 528 p.

MARCHÉ DE L'ART ET GALERIES D'ART

- ***Généralités sur le marché de l'art***

AGEL, F.-N. *Le Monde des marchés*, Paris, L'Harmattan, 2005, 177 p.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence (dir.). *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1992, 367 p.

BYSTRYN, Marcia. « Art Galleries as Gatekeepers ; The Case of the Abstract Expressionists », *Social Research*, n° 45, 1978, p. 390-408.

CORNU, Marie, FROMAGEAU, Jérôme, WALLAERT, Catherine. *Dictionnaire comparé du droit du patrimoine culturel*, Paris, CNRS, 2012, 1023 p.

GALENSON, David W., JENSEN, Robert. « Careers and Canvases : the Rise of the Market for Modern Art in Nineteenth Century », *NBER Working Paper* 9123, 2002.

GRAMPP, William D. *Pricing the Priceless : Art, Artists and Economics*, New York, HarperCollins, 1989, 290 p.

MARSAN, Marie-Claire. *La galerie d'art*, Paris, Filigranes éditions, 2010, 155 p.

MARTIN-FRUGIER, Anne. *Galeristes, entretiens*, Paris, Actes Sud, 2010, 297 p.

MOULIN, Raymonde. *Le marché de la peinture en France*, Editions de Minuit, Paris, 1967, 612 p.

MOULIN, Raymonde. *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992, 423 p.

RHEIMS, Maurice. *Les Collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 2002, 452 p.

- ***Le marché de l'art dans l'entre-deux guerres : les années 1918-1940***

- *Revue et journaux*

Les Feuilles volantes, supplément à *Cahiers d'Art*, Paris, Christian Zervos, 1927-1928.

Gazette de l'Hôtel Drouot, Paris, Hôtel Drouot, 1918-1940.

- *Articles*

ACCOMINOTTI, Fabien. « Marché et hiérarchie. La structure sociale des décisions de production d'un marché culturel », *Histoire et Mesure*, XXIII, 2, 2008, p. 177-218.

BOIME, Albert. « Les magnats américains à la conquête de l'art français », *L'Histoire*, n° 44, avril 1982.

GOGNIAT, Raymond. « Art et commerce », *Beaux-Arts*, n° 42, 20 octobre 1933.

JENSEN, Robert. « The Avant-garde and the Trade in the Art Market », *Art Journal*, hiver 1988, n° 360-67.

WARNOD, André. « La vente de la Peau de l'Ours », *Comoedia*, 3 mars 1914, non paginé.

- *Ouvrages*

ASSOULINE, Pierre. *L'Homme de l'art Daniel-Henry Kahnweiler, 1884-1979*, Paris, Balland, 1988, 732 p.

BERNIER, Georges. *L'Art et l'argent : le marché de l'art au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1977, 368 p.

BLOT, Eugène. *Histoire d'une collection de tableaux modernes, 50 ans de peinture (1892-1932)*, Paris, Éditions d'Art, 1934, 132 p.

CABANNE, Pierre. *Le Roman des grands collectionneurs*, Paris, Plon, 1961, 313 p.

COOPER, Douglas. *Les Grandes collections privées*, Paris, Plon, 1963, 303 p.

DURET-ROBERT, François. *Marchands d'art et faiseurs d'or*, Paris, Belfond, 1991, 433 p.

FAGE, André. *Le Collectionneur de peintures modernes : comment acheter, comment vendre*, Paris, Les Éditions pittoresques, 1930, 288 p.

FITZGERALD, Michael C. *Making Modernism : Picasso and the Creation of the Art Market of the Twentieth-Century Art*, New York, University of California Press, 1996, 324 p.

GEE, Malcolm. *Dealers, critics and collectors of modern painting ; aspects of the parisian art market between 1910 and 1930*, New York, Garland, 1981, 265 p.

GIMPEL, René. *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, 500 p.

LANG, L. Maurice. *Annuaire des ventes de tableaux, dessins, aquarelles, pastels, gouaches, miniatures*, Paris, Maurice L., 1918-1929.

LEVEL, André. *Souvenirs d'un collectionneur*, Paris, A. C. Mazo, 1959, 83 p.

LOEB, Pierre. *Voyages à travers la peinture*, Paris, Bordas, 1946, 144 p.

LOEB, Pierre. *Regards sur la peinture*, Paris, Librairie Galerie La Hune, 1950, 42 p.

NAHON, Pierre. *Les Marchands d'art en France : XIX^e et XX^e siècles*, La Différence, Paris, 1998, 348 p.

SELIGMAN, German. *Merchants of Art ; 1880-1960 Eighty Years of Professional Collecting*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1961, 294 p.

SEUPHOR, Michel. *Le Commerce de l'art*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1966, 179 p.

TOLLET, Tony. *De L'influence de la corporation judéo-allemande des marchands de tableaux de Paris sur l'art français*, discours prononcé à L'Académie des sciences et belles lettres et arts de Lyon le 6 juillet 1915.

VERGNAUD, Philippe. *Contrats conclus entre peintres et marchands de tableaux*, Bordeaux, Rousseau Frères, 1958.

- *Catalogues d'exposition*

Daniel-Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain, Paris, Centre Pompidou, 1984, 200 p.

Donation Louise et Michel Leiris collection Kahnweiler-Leiris, Paris, Centre Pompidou, 1984, 238 p.

- *Mémoires de marchands et galeristes*

GRANOFF, Katia. *Histoire d'une galerie*, Paris, Galerie Katia Granoff, 1949, 68 p.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Mes galeries et mes peintres, entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1982, 217 p.

VOLLARD, Ambroise. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937, 215 p.

WEILL, Berthe. *Pan ! dans l'oeil !... : ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, Paris, Lipschutz, 1933, 327 p. ; deuxième édition, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2009, 223 p.

WILDENSTEIN, Daniel, STRAVIDES, Yves. *Marchands d'art*, Paris, Plon, 1989, 236 p.

-*À propos des galeristes et marchands contemporains*

➤ ***Daniel-Henry Kahnweiler (1884 – 1979)***

- *Ouvrages de Kahnweiler*

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1958, 132 p.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Les années héroïques du cubisme*, Paris, Braun, 1950, non paginé.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963, 246 p.

- *Entretiens*

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Mes galeries et mes peintres, entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1982, 217 p.

- *Catalogues de vente*

Catalogue des tableaux, gouaches & dessins par Georges Braque, André Derain, Othon Friesz, sculptures, faïences décorées, art nègre, éditions de luxe... composant la collection de la Galerie Kahnweiler ayant fait l'objet d'une mesure de séquestre de guerre, Paris, Léonce Rosenberg, 1921.

Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches et dessins composant la collection de la Galerie Kahnweiler ayant fait l'objet d'une mesure de séquestre de guerre : deuxième vente, Paris, Léonce Rosenberg, 1921.

Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches et dessins composant la collection de la galerie Kahnweiler ayant fait l'objet d'une mesure de séquestre de guerre : troisième vente, Paris, Léonce Rosenberg, 1922.

- *Catalogues d'exposition*

50 ans d'édition de Daniel-Henry Kahnweiler, Galerie Louise Leiris, 13 novembre – 19 décembre 1959, Paris, Galerie Louise Leiris, 1959, non paginé.

Daniel-Henry Kahnweiler, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22 novembre 1984-28 janvier 1985, Paris, Centre Pompidou, 1984, 200 p.

DROIT DU PATRIMOINE CULTUREL

CORNU, Marie, FROMAGEAU, Jérôme, WALLAERT, Catherine. *Dictionnaire comparé du droit du patrimoine culturel*, Paris, CNRS, 2012, 1023 p.

CORNU, Marie, FROMAGEAU, Jérôme, HOTTIN, Christian. *Droit du patrimoine culturel et immatériel*, Paris, L'Harmattan, 2013, 220 p.

DURET-ROBERT, François. *Droit du marché de l'art*, Paris, Dalloz, 2013, 936 p.

SOCIOLOGIE ET PHILOSOPHIE DE L'ART

BECKER, Howard. *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.

BOURDIEU, Pierre. *L'Amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public*, Paris, Minuit, 1966, 247 p. Home

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et société*, Denoël, Paris, 1977.

HEINICH, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, 96 p.

HEINICH, Nathalie. *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004, 123 p.

LEVET, Bérénice. *Le Musée imaginaire d'Annah Arendt*, Paris, Stock, 323 p.

PEQUIGNOT, Bruno. *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2009, 123 p.

SCHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, 448 p.

HISTOIRE DE FRANCE : LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

BAYLE, Jean-Louis. *Les Non-conformistes des années trente. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969, 498 p.

BONNEFOUS, Edouard. *Histoire politique de la Troisième République*, Volumes I-IV (1906-1929), Paris, Presses universitaires de France, 1968.

BONY, Anne. *Les Années 1920*, Paris, Éditions du Regards, 1989, 1255 p.

FOHLEN, Claude. *La France de l'entre-deux-guerres, 1917-1939*, Paris, Casterman, 1966, 226 p.

MARCHAND, Olivier, THELOT, Claude. *Deux siècles de travail en France*, Paris, Insee, 1991, 202 p.

_____ *Le Travail en France, 1800-2000*, Paris, Nathan, 1997, 269 p.

AGUHLON Maurice, NOUSCHI André, SCHOR Ralph. *La France de 1914 à 1940*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2005, 300 p.

HISTOIRE DE L'ÉDITION

CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition, Le livre concurrencé (1900-1950)*, tome IV, Paris, Fayard, 1991, 576 p.

FOUCHÉ, Pascal. *La Sirène*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1984, 591 p.

FOUCHÉ, Pascal. *Au Sans Pareil*, Paris, L'édition contemporaine, 1989, 441 p.

PARINET, Elisabeth. *Une histoire de l'édition contemporaine XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2004, 416 p.

HISTOIRE DE LA CRITIQUE D'ART

Actes du colloque *La critique/le critique*, organisé par Emilienne Baneth-Nouailhetas (Université Rennes II) et Jean-Loup Bourget (ENS), 13 mars 2004.

LEEMAN Richard. *Le critique, l'art et l'histoire*, Rennes, PUR, 2010, 240 p.

VENTURI, Lionello. *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1938, 381 p.

ART ET NOUVELLES TECHNOLOGIES DE L'INFORMATION

AMA, Art Media Agency. « Comment le numérique est en train de métamorphoser l'art », *La tribune*, mars 2014.

COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert. *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Champs, 2006, 260 p.

DE MEREDIEU, Florence. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2008, 723 p.

DODEL, Jean. « Marché de l'art : les nouvelles règles du jeu », *JDN, l'économie de demain*, 5 mars 2013.

GUILLAUME, Marc. « Art et techniques », *Quaderni*, n° 21, automne 1993, p. 89-94.

LACHAUD, Jean-Marc, LUSSAC, Olivier. *Art et nouvelles technologies*, Paris, L'Harmattan, 2007, 206 p.

MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003, 204 p.

WICKERT, Clio. « Les musées s'emparent des réseaux sociaux », *Télérama*, 15 Mars 2013.

INDEX

A

AGHION, Janine
p. 157

ALBERT-BIROT, Pierre
p. 19, 86

ALVARD, Julien
p. 238

ANCEY, Georges
p. 143

ANGRAND, Charles
p. 143

ANTHELME, Gilles
p. 197

APOLLINAIRE, Guillaume
p. 12, 28, 58, 61, 78, 79, 80, 88, 92, 144, 179, 181, 182, 187

ARAGON, Louis
p. 88

ARBOIS, Colin d'
p. 104

ARLAND, Marcel
p. 227

ARP, Hans
p. 19, 20, 188, 229

ARTAUD, Antonin
p. 19

ASSAYAS, Olivier
p. 250

AUBRY, Michel
p. 250

AVILA, Alin
p. 248, 258

B

BACHELARD, Gaston
p. 229

BALAR, Waldo
p. 238

BALZAC, Honoré de
p. 133

BARAT-LEVRAUX, Georges
p. 145

BARNES, Albert C.
p. 66, 74, 80, 122, 124, 125, 150, 151, 154, 155, 158, 160

BAUDELAIRE, Charles
p. 133

BATAILLE, Georges
p. 17, 18

BEACH, Sylvia
p. 100

BECKMANN, Max
p. 208, 209

BENET, Stephen Vincent
p. 100

BERARD, Léon
p. 166

BERGER, Max
p. 24, 26, 33, 111, 113, 118, 221

BERNHEIM, Gaston
p. 126

BERNHEIM-JEUNE
p. 22, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 49, 55, 66, 77, 80, 83, 89, 90, 128,
129, 135, 150, 156, 158, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 201, 221

BERNHEIM, Josse
p. 126

BILAL, Enki
p. 250

BILL, Max
p. 238

BILLY, André
p. 78, 79, 120

BISSIERE, Roger
p. 89

BLANC, Charles
p. 17

BLUEMNER, Oscar
p. 172

BONNARD, Pierre
p. 39, 40, 90, 143, 224, 228

BONNEFOY, Yves
p. 227

BORCHARDT, Ludwig
p. 214

BOUCHET, André du
p. 227

BOURDELLE, Antoine
p. 167, 168

BRANCUSI, Constantin
p. 176

BRAQUE, Georges
p. 37, 55, 58, 65, 111, 11é, 113, 179, 181, 184, 185, 208, 228, 234

BRETON, André
p. 18, 88, 100, 103, 105, 227

BRÔ, René
p. 238, 239, 241, 242, 297

BROSSA, Jean
p. 227

BRUMMER, Joseph
p. 153

BRUNO, Vanessa
p. 252

BRYEN, Camille
p. 235

BUGATTI, Ettore
p. 238

BURY, Paul
p. 235, 236

C

CALDER, Alexander
p. 226, 230

CALLE, Sophie
p. 251

CAMONDO, Isaac de
p. 194, 198

CARRIERE, Eugène
p. 38

CARYATHIS, Elisabeth Toulemont, dit
p. 157

CASSERES, Benjamin de
p. 177

CENDRARS, Blaise
p. 88, 157, 214

CEZANNE, Paul
p. 38, 58, 83, 90, 94, 101, 116, 151, 177, 196, 206, 208

CHAGALL, Bella
p. 145

CHAGALL, Marc
p. 26, 97, 101, 112, 226, 231, 232

CHAISSAC, Gaston
p. 219, 222

CHALIT, Volf
p. 86

CHAR, René
p. 227

CHARENSOL, Georges
p. 145

CHARLET, Blanche
p. 188, 189, 191

CHARMY, Emilie
p. 142, 145

CHEVRIER, Georges
p. 135

CHIRICO, Giorgio de
p. 74, 121

CHTCHOUKINE, Sergueï
p. 125

CLERT, Claude
p. 235

CLERT, Iris
p. 17, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246

COATES, Robert
p. 101

COBURN, Alvin Langdon
p. 176

COCTEAU, Jean
p. 79, 81

COGNIAT, Raymond
p. 57

COMBEMALE, Frédéric
p. 143

COPLEY, Bill
p. 244

COROT, Jean-Baptiste Camille
p. 83

COURTHION, Pierre
p. 195, 148, 199, 203

COWLEY, Malcolm
p. 101

CRANE, Hart
p. 101

CRAVAN, Arthur
p. 187

CREVEL, René
p. 103, 214

CROSS, Henri-Edmond
p. 143

D

DABER, Alfred
p. 24, 26, 33, 37, 111, 113, 118, 221

DALIZE, René
p. 78

DALL, Chester
p. 125

DALLEGRET, François
p. 236, 238

DAVID, Ferdinand
p. 52

DAVID, Hermine
p. 47

DE BRIMONT, Renée
p. 21

DEGAS, Edgar
p. 50, 90, 143, 202

DELAUNAY, Robert
p. 52, 53, 112

DELAUNAY, Sonia
p. 34, 245

DELLUC, Louis
p. 66, 67

DELVOYE, Wim
p. 251, 252

DEMANCHY, Robert
p. 176

DENIS, Maurice
p. 82, 113, 143

DERAIN, André
p. 12, 55, 56, 101, 121, 153, 207

DERMEE, Paul
p. 24, 100, 102, 103, 206

DESCARGUES, Pierre
p. 227

DESNOS, Robert
p. 198, 204

DEWEY, John
p. 151, 152, 154

DIX, Otto
p. 208

DOOLITTLE, Hilda
p. 101

DOSTOIEVSKI, Fiodor
p. 198

DOUCET, Jacques
p. 79

DOVAZ, Michel
p. 236

DOVE, Arthur
p. 164

DRAGSET, Ingar
p. 252

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre
p. 21, 79

DUBUFFET, Jean
p. 249

DUBREUIL, Ferdinand
p. 61

DUFY, Raoul
p. 38, 55, 88, 90, 112, 121, 146, 230

DUMAS, Alexandre
p. 40

DUNOYER DE SEGONZAC, André
p. 157

DUPIN, Jacques
p. 227

DURAND-RUEL, Paul
p. 11, 12, 14, 44, 50, 116, 126, 127

DURET, Théodore
p. 135

DUTHUIT, Georges
p. 227

E

ENSOR, James
p. 200

EINSTEIN, Carl
p. 18, 213, 214

EL GRECO
p. 74, 198

ELUARD, Paul
p. 21, 103, 198, 204, 228

EISENCHITZ, Bernard
p. 47

ELGAR, Franck
p. 227

ELLISSEN, Maurice
p. 143

ELLISSEN, Robert
p. 143

ELMGREEN, Michael
p. 252

EPSTEIN, Jean
p. 21, 67

ERNST, Max
p. 20, 121, 189, 190

ERNST MEYER, Agnes
p. 177, 178, 179, 180, 182, 187

ESKILDSEN, Joakim
p. 254

ESTEBAN, Claude
p. 227

ESTIENNE, Charles
p. 227

F

FAGE, André
p. 28, 115, 119, 120, 147

FAVORY, André
p. 145

FAYET, Gustave
p. 58

FAUCONNET, Pierre-Guy
p. 32, 88, 146

FELS, Florent
p. 47, 81, 82, 92, 104, 145, 195

FENEON, Félix
p. 23, 38, 39, 40, 82, 127, 136

FERAT, Serge
p. 93

FERRETTI, Alberta
p. 252

FIEVRE, Yolande
p. 236

FRIZE, Bernard
p. 251

FLECHTHEIM, Alfred
p. 16, 26, 55, 56, 86, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219,
220

FOLLAIN, Jean
p. 19

FONDANE, Benjamin
p. 19

FONTANA, Lucio
p. 236

FORTHUNY, Pascal
p. 23, 38, 63, 66, 82, 158

FOUJITA, Léonard-Tsuguharu
p. 21, 101, 196

FRANCASTEL, Pierre
p. 259

FRANCE, Anatole
p. 135

FRENAUD, André
p. 227

FRIZEAU, Gabriel
p. 123, 148

FROEHNER, Guillaume
p. 126

FRY, Roger
p. 152

FUMET, Stanislas
p. 227

G

GABORY, Emile
p. 82

GARETS, Odette des
p. 145

GAUGUIN, Paul
p. 17, 25, 58, 82, 90, 143, 196, 202, 206

GAULLE, Charles de
p. 242, 243, 244

GEFFROY, Gustave
p. 135, 136

GEORGE, Waldemar
p. 66, 67, 68, 69, 73, 75, 104, 129, 134, 145

GENESTAR, Alain
p. 253, 254, 258

GENESTAR, Edouard
p. 253

GERVEX, Henri
p. 40, 41

GIACOMETTI, Alberto
p. 20, 21

GIDE, André
p. 33

GIONI, Massimiliano
p. 251

GIMMI, Wilhelm
p. 145

GIMPEL, René
p. 28, 51, 52, 123, 140, 147

GISCARD D'ESTAING, Valéry
p. 242

GLEIZES, Albert
p. 22, 28, 111, 138

GOLL, Yvan
p. 213

GOIRAND, Léopold
p. 162

GONTCHAROVA, Natalia
p. 34, 94

GRENIER, Jean
p. 227

GRIS, Juan
p. 25, 35, 3, 55, 58, 65, 69, 72, 89, 93, 100, 101, 121, 154, 214

GRITCHENKO, Alexis
p. 41

GROMAIRE, Marcel
p. 61, 145

GROSZ, Georges
p. 208, 209

GUIBOUD-RIBAUD, P.
p. 22, 108, 109, 110, 113

GUILLAUME, Paul
p. 23, 25, 26, 30, 31, 32, 35, 38, 41, 42, 49, 52, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 85, 92, 94, 101, 102, 104, 114, 118, 119, 121, 122, 123, 128, 129, 130, 134, 139, 140, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 164, 219, 220, 221, 222, 236

GUILLAUMIN, Armand
p. 41, 143

H

HAGELSTANGE, Alfred
p. 207

HAINS, Raymond
p. 236

HAUSMANN, Raoul
p. 216

HAVILAND, Paul
p. 177, 178, 179, 182

HAYDEN, Henri
p. 65

HEINICH, Nathalie
p. 145

HELION, Jean
p. 20

HEMINGWAY, Ernest
p. 100, 209, 213, 214

HENRY, Charles
p. 136

HERBIN, Auguste
p. 55, 58, 65, 100, 149

HILSUM, René
p. 88

HOCH, Hanna
p. 216

HONEGGER, Arthur
p. 157, 213

HUGNET, Georges
p. 19

HUNEBELLE, Jules
p. 143

HUYSMANS, Joris-Karl
p. 135

I

IRIBE, Paul
p. 51

J

JACOB, Max

p. 5458, 79, 82, 88, 181, 182

JAMES, William

p. 152

JANNEAU, Guillaume

p. 23, 38, 63, 66, 82, 83, 84, 85, 158, 166, 169

JEROME, Jérôme K.

p. 88

JESPERS, Floris

p. 189

JESPERS, Oscar

p. 189

JORN, Asper

p. 235

JOUHANDEAU, Marcel

p. 227

JOURDAIN, Frantz

p. 202

K

KAKABADZE, David

p. 138

KAHNWEILER, Daniel-Henry

p. 12, 22, 23, 25, 28, 29, 45, 51, 54, 56, 58, 59, 117, 121, 125, 139, 140, 149, 153, 154, 206, 208, 209, 213

KANDINSKY, Vassili

p. 20, 121

KARS, Georges

p. 145

KASEBIER, Gertrude

p. 176

KATZNELSON, Samuel

p. 154

KAYSER, Charles-Edmond

p. 145

KIKOÏNE, Michel
p. 101

KLEE, Paul
p. 121, 188

KLEIN, Yves
p. 235, 236, 238

KLEIN, William
p. 255

KOBER, Jacques
p. 225, 227, 228

KOLBE, Georg
p. 209

KRAMAR, Vincenc
p. 207

KROGH, Per
p. 61

KURODA, H.
p. 20

L

LABORI, Fernand
p. 163

LAFFITTE, Paul
p. 88

LAFONTAINE, Claude
p. 172

LA FRESNAYE, Roger
p. 74

LAGLENNE, Jacques
p. 111, 112

LAGUT, Irène
p. 93

LAPICQUE, Charles
p. 121

LA ROCHA, Luis de
p. 145

LAUBIES, René
p. 235

LAURENCIN, Marie
p. 142, 196, 214

LAURENS, Henri
p. 65, 93, 121, 149

LAUTREAMONT, Isidore Ducasse, dit
p. 19

LE BEGUE, René
p. 176

LE BON, Gustave
p. 84

LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret-Gris, dit
p. 20, 100, 105, 209

LE CHATELIER, Henry
p. 162

LEGER, Fernand
p. 25, 52, 53, 55, 58, 65, 67, 69, 88, 121, 137, 213, 215, 234

LEIRIS, Michel
p. 227

LEON, Paul
p. 52

LEVEL, André
p. 143, 144

LEVEL, Emile
p. 143

LEVEL, Jacques
p. 143

LEVEL, Maurice
p. 143

LEVY, Léopold
p. 145

LEVY, Simon
p. 145

LEWIS, Sinclair
p. 101

LHOTE, André
p. 112, 123, 148

LIMBOUR, Georges
p. 225, 227

LOEB, Harold
p. 101

LOEB, Pierre
p. 135

LOMBARD, Alfred
p. 145

L'HERBIER, Marcel
p. 65

LIPCHITZ, Jacques
p. 65, 93, 112, 121, 149, 150

LOUTCHANSKY, Jacques
p. 112

LOSTALOT, Alfred de
p. 135

LUCE, Maximilien
p. 143

LURÇAT, Jean
p. 112

M

MAEGHT, Aimé
p. 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234

MAEGHT, Marguerite
p. 224

MAGRE, Maurice
p. 79

MAGRITTE, René
p. 189, 190, 203

MAKOWSKI, Tade
p. 61

MAIAKOVSKI, Vladimir
p. 213

MALDINEY, Henri
p. 227

MALFAIT, Hubert
p. 189

MALLARME, Stéphane
p. 136

MALLET-STEVENSON, Robert
p. 52, 67

MALPEL, Claude
p. 144

MALRAUX, André
p. 87

MAMBOUR, Auguste
p. 189

MANET, Edouard
p. 40, 41, 83, 90, 151, 172, 202

MARIN, John
p. 177, 185

MARINOT, Maurice
p. 143

MARLIER, Georges
p. 191, 193, 194, 203

MARQUET, Albert
p. 143

MARSDEN, Hartley
p. 177

MASSON, André
p. 121

MARVAL, Jacqueline
p. 142

MATHEY, François
p. 249

MATISSE, Henri
p. 26, 38, 55, 74, 90, 101, 142, 143, 150, 176, 177, 180, 208, 214, 224, 225, 228, 230,
241

MATSUKA, Kojiro
p. 125

MESENS, Edouard L. T.
p. 190

MESSADIE, Gérald
p. 236

METZINGER, Jean
p. 28, 65, 86, 93, 100, 172

MICHAUX, Henri
p. 19

MIOMANDRE, Francis de
p. 66

MIRBEAU, Octave
p. 82, 135

MIRO, Joan
p. 189, 226, 229, 231

MODIGLIANI, Amedeo
p. 74, 101, 104, 121, 122, 150

MONGIELLO, Mauro
p. 234

MONDRIAN, Piet
p. 19, 89, 107, 108, 121

MONET, Claude
p. 50, 90, 143, 146

MONTEUX, Pierre
p. 157

MOREAU, Luc-Albert
p. 157

MOROSOV, Ivan
p. 125, 126

MORTIER, Robert
p. 81

MOSS, Arthur
p. 101

MOULIN, Jean
p. 224

MOULIN, Raymonde
p. 29

MOURLOT, Fernand
p. 227, 230, 231

MULLEN, Mary
p. 154

MUNRO, Thomas
p. 122, 151, 154

MUNSON, Gorham B.
p. 178, 182

MURAKAMI, Takashi
p. 251, 252

N

NADELMAN, Elie
p. 185

NAPIERKOWSKA, Stacia
p. 157

NORDMAN, Dorothy
p. 178

O

OELSNITZ, Henri d'
p. 20

OKAMOTO, Tarô
p. 101

O'KEEFFE, Georgia
p. 178

OSTHAUS, Karl-Ernst
p. 207, 213

OZENFANT, Amédée
p. 93, 100, 103, 105

P

PAULHAN, Jean
p. 87, 227

PASCIN, Jules
p. 41, 42, 61, 81, 101, 121, 150

PERIER, Jean-Marie
p. 254

PERMEKE, Constant
p. 190, 194, 197, 200

PERRES, Charles
p. 78

PERROTIN, Emmanuel
p. 250, 251, 252, 253, 254

PETIT, Georges
p. 12

PICABIA, Francis
p. 25, 88, 121, 176, 179, 181, 184, 185, 187

PICASSO, Pablo
p. 26, 28, 37, 45, 50, 55, 58, 69, 71, 72, 73, 74, 89, 99, 101, 111, 113, 116, 121, 123,
142, 143, 147, 149, 150, 176, 177, 179, 181, 184, 185, 186, 206, 207, 208, 209, 213,
241

PICON, Gaëtan
p. 227

PISSARRO, Camille
p. 50, 143

POIRET, Paul
p. 134

POMPON
p. 112

PONGE, Francis
p. 227

POUND, Ezra
p. 213

PRAX, Valentine
p. 142

PREVERT, Jacques
p. 227, 238

PUVREZ, Henri
p. 189

Q

QUELVEE, François
p. 145

QUENEAU, Raymond
p. 227

QUINN, John
p. 124, 125, 128, 147

R

RANCINAN, Gérard
p. 254

RAYNAL, Edmond,
p. 143

RAYNAL, Jacques
p. 143

RAYNAL, Jean
p. 143

RAYNAL, Maurice
p. 69, 70, 71, 72, 74, 75, 89, 104, 134, 137, 213

REDON, Odilon
p. 143, 150

REINHARDT, Ad
p. 236

REMBRANDT
p. 198

RENOIR, Auguste
p. 41, 83, 90, 116, 143, 150, 151, 164, 196

RESTANY, Pierre
p. 79, 227

REVERDY, Pierre
p. 73, 211

REZA, Reza Deghati, dit
p. 254

RIBOUD, Marc
p. 254

RIBOT, Théodule
p. 84

RICCI, Seymour de
p. 80

RIDDER, André de
p. 193, 194, 195, 203, 205

RIMBAUD, Arthur
p. 19

RINGELNATZ, Joachim
p. 209

RIVIERE, Claude
p. 238

RIVIERE, Georges-Henri
p. 18, 209

RIVIERE, Jacques
p. 33, 87

ROBILLARD, André
p. 249

RODIN, Auguste
p. 40, 90

ROMOFF, Serge
p. 92

ROPS, Félicien
p. 200

ROSARIO, Bispo di
p. 249

ROSENBERG, Léonce
p. 12, 22, 23, 25, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 66,
69, 70, 72, 76, 77, 80, 86, 89, 92, 98, 101, 107, 117, 118, 119, 121, 123, 139, 140,
147, 149, 156, 158, 159, 160, 164, 167, 168, 171, 172, 221, 222

ROSENBERG, Paul
p. 12, 113, 149

ROUAULT, Georges
p. 116

ROUSSEAU, Henri
p. 58, 74, 196

ROUSSEL, Ker-Xavier
p. 143

RUSSEL, Bertrand
p. 152

RYKIEL, Sonia
p. 252

S

SADAKICHI, Carl
p. 77

SADDY, Pierre
p. 236

SAGOT, Clovis
p. 45, 46, 58

SAINSERE, Olivier
p. 143

SALMON, André
p. 78, 82, 118, 213

SANCHEZ, Sofia
p. 252

SANDER, Emmy Veronica
p. 178

SANTAYANA, Georges
p. 152

SARRAT, Vergé
p. 145

SARRAUT, Albert
p. 145

SARTRE, Jean-Paul
p. 87

SELZ, Guy
p. 236

STRAND, Paul
p. 185

SALGADO, Sebastião
p. 254

SAUVAGE, Marcel
p. 92, 195

SCHEHADE, Georges
p. 19

SCHLIEMANN, Heinrich
p. 214

SCHWARZENBERG, Walter
p. 51, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 199, 200

SCHWITTERS, Kurtz
p. 216

SCHUFFENECKER, Emile
p. 58

SEGHERS, Pierre
p. 92

SELIGMANN, German
p. 147

SEROUSSI, Nathalie
p. 255

SEUPHOR, Michel
p. 227

SEURAT, Georges
p. 83, 129, 135, 147

SEVERINI, Gino
p. 65

SIGNAC, Paul
p. 90, 129, 143

SINE, Maurice Siné, dit
p. 250

SKIRA, Albert
p. 92

SMET, Gustave de
p. 176, 181

SNEGAROFF, Dimitri
p. 92

SORLIER, Charles
p. 233

SOUPAULT, Philippe
p. 88, 103

SOUTINE, Chaïm
p. 101, 121, 122, 150

SOUVERBIE, Jean
p. 111, 112

SPAULDING, John
p. 125

STEIN, Gertrude
p. 125, 209

STENDHAL
p. 198

STEICHEN, Edward
p. 175, 176, 177

STIEGLITZ, Alfred
p. 16, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 216

STRAVINSKY, Igor
p. 157

SURVAGE, Léopold
p. 93

SYLVESTRE, Pierre
p. 79

T

TABARANT, Adolphe
p. 22, 82, 83

TAKIS
p. 235

TANGUY, Yves
p. 121

TARDE, Jean-Gabriel
p. 84

TARDIEU, Jean
p. 227

TERIADE
p. 76, 128, 230

THEVENET, Jacques
p. 36

TSINGOS, Thanos
p. 235

TORRES-GARCIA, Joaquin
p. 121

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de
p. 90, 143, 202

TUDESQU, André,
p. 78

TYTGAT, Edgard
p. 189

TZARA, Tristan
p. 332, 103, 209, 229

U

UHDE, Wilhelm
p. 22, 29, 54, 56, 57, 58, 140

UTTER, André
p. 145

UTRILLO, Maurice
p. 55, 74, 90, 104

V

VALADON, Suzanne
p. 145

VALENTIN, Curt
p. 209

VALMIER, Georges
p. 34, 55

VAN DE VELDE, Henri
p. 108

VAN DEN BERGHE, Frits
p. 189, 197, 198, 199

VAN DOESBURG, Théo
p. 107

VAN DONGEN, Kees
p. 58, 88, 90, 187

VAN GOGH, Vincent
p. 58, 90, 151, 206

VAN HECKE, P. G.
p. 1190, 194

VANSIER, Boris
p. 243

VAN VELDE, Geer
p. 225

VAUXCELLES, Louis
p. 61, 117, 118, 120

VEILHAN, Xavier
p. 251

VENTURI, Lionello
p. 227

VILDRAC, Charles
p. 11

VILLERI, Jean
p. 226

VILLON, Jacques
p. 90

VIBSKOV, Henrik
p. 252

VLAMINCK, Maurice de
p. 22, 58, 90, 154, 196

VOLBOUDT, Pierre
p. 227

VOLLARD, Ambroise
p. 50, 58, 116, 149

VOMEL, Alfred
p. 209

VON GORDON, Hedmund Franz
p. 217

VON WEDDERKOP, Hermann
p. 211, 212, 214

VUILLARD, Edouard
p. 143

W

WANAMAKER, John
p. 154

WAROQUIER, Henry de
p. 145

WARNOD, André
p. 47, 101

WATSON, Forbes
p. 128

WEILL, Berthe
p. 23, 25, 26, 32, 34, 35, 46, 47, 48, 51, 59, 60, 61, 66, 80, 81, 82, 116, 117, 118, 119,
130, 131, 142, 143, 144, 145, 157, 163, 164, 221, 244

WERTH, Léon
p. 39

WHITE, Clarence H.
p. 176

WILDENSTEIN, Georges
p. 17, 18, 51

WITTNER, Victor
p. 216

WOLFF, Albert
p. 134, 135

WORMS, René
p. 84

WULLENS, Maurice
p. 82

Y

YURKIEVICH, Gaspard
p. 252

Z

ZAYAS, Marius de
p. 179, 181, 182, 184, 186, 187

ZERVOS, Christian
p. 18, 84, 86, 125, 211

ZERVOS, Yvonne
p. 19, 255

ZBOROWKI, Léopold
p. 11, 116