

Marianne le Galliard

## ***Moi, pauvre-Hartung-qui-n'avait-pas-eu-de-chance<sup>1</sup>***



---

<sup>1</sup> Hans Hartung, *Autoportrait*, Paris, Grasset, p. 171 : « Ils s'étaient fait un nom, ils gagnaient de quoi vivre, ils pouvaient s'acheter du matériel et me regardaient, moi, pauvre-Hartung-qui-n'avait-pas-eu-de-chance, avec une pitié un peu condescendante. »

Durant sept ans, j'ai eu le privilège de travailler sur les archives de la Fondation Hartung-Bergman à Antibes. Quand il a été question de réaliser l'analyse critique de *l'Autoportrait* en 2014, l'équipe de la Fondation et moi-même avons fait le choix de ne pas inclure de notes personnelles. Après avoir terminé les travaux sur la réédition, j'ai parcouru mes notes de recherche et j'ai eu le sentiment que toutes ces considérations subjectives laissées en dehors du livre, pouvaient constituer une curiosité scientifique. J'ai décidé de les compiler dans un essai. Maintenant que notre livre a été publié, les voici disponibles en complément personnel à la publication.

L'idée de réaliser une biographie sur Hans Hartung serait apparue vingt ans avant l'*Autoportrait*, dès 1957 selon une proposition de ses deux marchands, Gildo Caputo, le co-directeur de la Galerie de France et de Guido le Noci, son marchand italien. Hartung l'aurait déclinée en ces termes : « *L'idée de me plonger dans mon propre passé m'effraie, surtout si c'était dans le but de l'étaler publiquement. Je vous prie de ne pas m'en vouloir. Nous verrons bien si, dans l'avenir, je m'habituerai à cette idée et si nous trouverons, si vous le voulez bien, une autre solution.* »<sup>2</sup>

Quelques années tard, en 1976, Hartung, se sera, semble-t-il, « habitué à cette idée » et cèdera, selon Michel Ragon, « à cette mode de l'enregistrement au magnétophone retranscrit par les journalistes. »<sup>3</sup> La journaliste en question travaille pour la télévision. Il s'agit de Monique Lefebvre.

## Un moi reconstitué

Quand Lefebvre rencontre Hartung en 1975, pour le projet d'émission *Personnages de la vie*, elle a déjà plusieurs réalisations à son actif : un documentaire sur le médecin Robert Debré en 1973, trois portraits dans le programme *Une légende, une vie* sur Pierre Brasseur, François Mauriac et Charlie Chaplin en 1974. Elle vient tout juste de terminer un volet de *Personnages de la vie* sur le peintre Zao Wou Ki en 1974 et en prépare un nouveau sur René Goscinny qui sera diffusé l'année suivante.

Dès le départ, il est prévu d'utiliser les enregistrements réalisés entre mai et août 1975 pour l'émission télévisuelle et pour le projet d'un livre. Lefebvre est convaincue de l'intérêt de l'entreprise : « Contrairement à ce que vous pensez, le livre sera passionnant »<sup>4</sup>. Les mois suivants sont consacrés à la transcription de ces enregistrements et à un premier montage de ces textes effectué librement par Lefebvre. Hartung va ensuite procéder à la réécriture de l'ensemble, pièce à pièce. La parole se voit ainsi reformulée, améliorée et consolidée selon un système extrêmement précis. En effet, en se basant sur les documents d'archives, on se rend compte que le découpage semble avoir suivi un plan, le « plan du livre » fléché et annoté par Hartung, ainsi qu'une liste d'anecdotes (avec les références de bobines) qui, aux yeux de Hartung se devaient de figurer dans l'ouvrage : « Haine pour le Kaiser (pas dans les bobines) », « Abstraction traquée chez Rembrandt : justification des taches (BIII, 6 et 7) », « Empire allemand se décompose. Roi en exil », « Ne pas appartenir à un parti (BXV bis, 9) », « Conseil de Will Grohmann et Jean Hélicon (B VI) », « Devenu tachiste (72A) », « Refus de l'offre de G L. K. Morris (pas dans les bobines) », « Genèse. Récit de Sodome et Gomorrhe », « Reconnaissance à Louis Carré, scandaleux qu'une galerie exige toute l'œuvre d'un artiste »...

D'emblée, il est évident que des éléments du récit proviennent de sources autres que les enregistrements. En regardant de plus près, on constate que le « récit recueilli par Monique Lefebvre » correspond en réalité à un redécoupage protéiforme : des reprises d'extraits d'entretiens passés (pour certains déjà diffusés dans la presse), des enregistrements réalisés par Hartung lui-même sur son propre magnétophone, des

---

<sup>2</sup> Le projet d'écriture aurait été proposé à Michel Ragon. Lettre citée dans Michel Ragon, *Le Regard et la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1998

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Lettre de Monique Lefebvre à Hartung, 21 juin 1975.

parties entières de textes écrits par ses soins. L'*Autoportrait* est un assemblage d'éléments hétérogènes, assemblés et agencés par Hartung lui-même. La journaliste dans ce projet accuse réception. Elle inventorie et archive l'ensemble des pièces orales du puzzle, sans doute pour éviter les répétitions ou les possibles erreurs. Mais l'écriture au présent sous la forme d'un montage émane bien d'Hartung. Pour comprendre les origines du projet, il faut remonter à l'année précédente, en mars 1974. Hartung est alors interviewé par Danièle Giraudy, conservatrice au Musée des Beaux-Arts de Marseille. Cette rencontre est fondamentale pour appréhender l'élaboration de l'*Autoportrait*.

Cet entretien destiné à être publié dans le catalogue de l'exposition à la galerie de France en 1974, pour célébrer les 70 ans d'Hartung pose véritablement les bases de l'*Autoportrait*. Sont énoncés les éléments clés – et parfois sensibles – de sa vie : les années d'école et le retour difficile en Allemagne en 1914, le complexe de persécution, les tensions entre section d'or et tachisme, les relations compliquées entre Paris et New York avec ses galeristes Lydia Conti, Louis Carré, Curt Valentin, Henry Kleemann, l'invitation de George L. K. Morris pour aller aux États-Unis pendant la guerre, la visite de Rothko à Paris... Avec cet entretien mené par Giraudy sur une journée, le 16 mars 1974, la toile de fond est déjà toute préparée. La parole est drôle, libérée, intelligente et dynamique. Hartung est désormais prêt à écrire l'histoire de sa vie. Ce sera une « biographie révisée sur l'homme et non sur l'œuvre » qui selon Hartung, devra répondre à certaines exigences: « *Il faut prendre les bonshommes qu'on traite pas seulement du point de vue peintre [...] Tout simplement dire pourquoi il est devenu peintre, qu'est ce qui a pu le pousser, comment cela s'est développé, qu'est ce qu'il a eu comme autres possibilités et comment cela s'est passé...* »<sup>5</sup>

Il était prévu de publier le livre aux éditions de L'Herne avec un auteur par chapitre: Bernard Dorival aurait écrit sur la section d'or, Paul Nelson sur l'arrivée d'Hartung à Paris, Eugène Ionesco sur les gravures et les lithographies... Giraudy évoque aussi les noms de Dora Vallier, ou encore Jacques Lassaigne et Jean Leymarie. Hartung semble un peu gêné par ce rapport très compartimenté à sa vie. Ce qui lui importe avant tout, c'est d'expliquer son cheminement en zigzag: « *Dans mon cas, il serait, je pense, très important de faire comprendre au public ce développement un peu zigzagant et un peu compliqué. C'est d'abord un développement artistique, mais ce n'est pas purement artistique. C'est lié à la venue en France, en Italie, aux voyages, aux prises de connaissances, beaucoup d'autres cultures que celles d'Allemagne.* » Le livre, pour des raisons logistiques et budgétaires ne se fera jamais. Au même moment, la revue *L'Œil* toujours en lien avec la galerie de France pour l'anniversaire des 70 ans du peintre, souhaite elle aussi publier une mosaïque d'articles avec cette fois les dessins de jeunesse expliqués par Henry Geldzahler, les aquarelles abstraites à l'origine du tachisme par Werner Haftmann, les expositions en Europe et aux États-Unis par Horst Keller ou encore comme mentionné précédemment, le personnage d'Hartung par Ionesco. Là encore, le projet ne verra pas le jour mais à l'évidence, l'idée d'écrire un livre retraçant la vie d'Hartung est bien d'actualité.

Entre les deux entretiens, celui mené par Giraudy qui « dirige » la parole et celui de Lefebvre qui la « recueille », Hartung va lentement mûrir le projet. Ainsi quand Lefebvre se déplace à Antibes pour l'interviewer en 1975, Hartung a au préalable, élaboré les

---

<sup>5</sup> Entretien avec Danièle Giraudy, 16 mars 1974, transcriptions non publiées

grandes lignes de son histoire personnelle. Dans les enregistrements, on entend le bruissement de feuilles de papier manipulées pendant la discussion. Très souvent, la journaliste oriente la conversation autour de faits précis en revenant sur des notes préparées par Hartung (ou sa secrétaire) qu'ils ont tous deux sous les yeux. Hartung est bien « appareillé » avant de recevoir Lefebvre sur son lieu de travail. La construction de *l'Autoportrait* rejoint d'une certaine manière son approche picturale, son travail par report, quasi-systématique jusqu'à la fin des années cinquante : d'abord une première ébauche, un geste libre, une parole spontanée et enregistrée puis l'exécution de la toile finale, *l'Autoportrait*, accessible au public. La composition ainsi achevée semble refléter une parole affranchie et libre mais en réalité, elle a été méticuleusement façonnée à partir d'écrits. Entre les deux, un temps de latence, un recul, une peur de se jeter dans le vide. Ce moment est pour Hartung nécessaire : « *Il y a beaucoup de choses en nous qui sortent lentement, un détail après l'autre, qui construisent quelque chose de beaucoup plus compact et beaucoup plus complet que ceux qui ont fait un bouquin sur moi.* »<sup>6</sup> Par ailleurs, l'émission qui ne sera diffusée que trois ans plus tard à la télévision, le 29 mars 1978 ouvre sur une phrase clé : « *Il y a toujours quelque chose qui précède la décision.* » Cet entre-deux, qui serait de l'ordre de l'organisation, de la discipline, Hartung aime le définir comme une « mise en art »<sup>7</sup>.

Le texte qui devait être remis en janvier sera retouché jusqu'en mars 1976. Après une première lecture, Françoise Verny, éditrice chez Grasset, demande à Hartung de rajouter « un certain nombre de développements »<sup>8</sup>. En avril 1976, de nouveaux textes sont retapés par Monique Lefebvre, avec encore des ajustements. Sur les derniers chapitres, le texte ne découle plus d'une parole énoncée mais reprend à l'identique des textes soigneusement rédigés par Hartung. Les multiples essais pour la couverture témoignent là aussi de cette tension entre une représentation libérée de soi et un besoin d'y échapper. Les premiers choix d'Hartung sont des autoportraits en noir et blanc au Minox réalisés devant un miroir. Le peintre, souvent sous-exposé, pose en se cachant derrière son appareil. Les premières propositions du photographe François Walch vont également dans ce sens : la tête baissée, il ajuste ses lunettes sur son nez, où masque son visage derrière son Leica ou encore, pose de profil, le regard fuyant. De l'image d'un homme s'observant à travers le viseur de l'appareil photo, on passe à celle d'un homme cherchant à fuir le regard de celui qui l'observe...  
Finalement, le choix se portera sur un portrait du peintre, de face, les yeux à demi-fermés, la main droite repliée et posée sur la joue. L'image est celle d'un vieil homme de 71 ans, qui affiche une certaine sérénité.

D'une « biographie révisée », l'ouvrage sort finalement en tant qu'autoportrait avec comme sous-titre, « Récit recueilli par Monique Lefebvre ». Dans les deux cas, pour la couverture et le texte, l'importance de l'autre, François Walch qui l'observe et Monique Lefebvre qui écoute, ainsi que les multiples retouches liées au récit de vie, basculant entre parole et écriture, nous amènent à nous interroger sur le statut même de cet objet éditorial.

Quel est donc cet autoportrait ? Pourquoi l'avoir publié à ce moment-là ?

Plus qu'un récit autobiographique et plus que des mémoires, l'ouvrage est bel et bien un autoportrait tourné non pas vers le passé mais vers le présent. Le livre nous raconte ce

---

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> « Regard sur l'art abstrait. Extrême brasse du ciel », émission « Ombres et lumières », réalisateur Daniel Lecomte, 1<sup>ère</sup> chaîne, 14 septembre 1976

<sup>8</sup> Lettre de Françoise Verny à Hartung, le 4 mars 1975.

qu'Hartung est véritablement au moment où il écrit et non comment il est devenu ce qu'il est. D'où cette représentation avec ses lacunes, ses approximations, ses interruptions et oublis. Le lecteur ne doit pas attendre un récit sincère et juste. Au contraire, à la différence d'une autobiographie, le travail est introspectif, jouant sur l'ordre associatif des éléments et non sur le déroulé de la vie respectant un ordre chronologique. Ajoutons que cet examen de soi-même coïncide avec la classification de ses œuvres de jeunesse<sup>9</sup> ainsi que la récupération des aquarelles du grand-père qui seront largement diffusées dans l'émission *Personnages de la vie*.

Dans l'*Autoportrait*, l'artiste comme sujet principal se représente lui-même face aux mouvements de la vie, de l'intérieur par le truchement de l'extérieur. Le récit par ses approximations, ses nombreux va-et-vient, ses cassures, révélerait en soi une forme de vérité au présent sur l'homme, Hans Hartung. À ses yeux, autoportrait et déformation vont de pair : « *Pourquoi tous ces autoportraits ? Tout simplement, personne n'avait ni l'envie, ni la patience de me servir de modèle [...] Avant Daguerre et Niépce, il n'y avait que ce moyen pour fixer la physionomie du sujet, très important donc pour lui-même pour se survivre et affectivement, pour ses proches. Mais dans la suite le portrait peint n'a certainement pas pour autant perdu son sens. Plus encore que le photographe, le peintre dispose de la volontaire déformation de la « chose vue ». Il peut ainsi extérioriser sa conception personnelle du sujet.* »<sup>10</sup>

## Le développement zigzagant

L'*Autoportrait* est un récit qui porte sur deux états : le dedans et le dehors, l'expérience intérieure<sup>11</sup> et l'expérience de la réalité. L'ouvrage en faisant intervenir la mémoire biographique et culturelle atteste que le peintre abstrait Hans Hartung n'est pas coupé de l'univers qui l'entoure. Il serait même plutôt un homme en lutte. En 1969, au moment à Paris de la rétrospective « officielle » de Hartung au Mnam et d'une exposition concomitante, « officieuse » à la galerie de France, Adam Saulnier dans l'émission télévisuelle *L'Amour de l'art* associe la figure du peintre au battant : « La caractéristique d'Hartung est une caractéristique de lutteur. »<sup>12</sup> Le portrait qu'il fait du peintre est associé au vocable lié à l'acharnement, à l'affrontement : champ d'action, violence des gestes, caractère anarchique et révolté, force intérieure, éclatement, coups de pinceaux, tumulte, drame, déchirement, actes extrêmes. Hartung le dira lui-même : « *Dans ma manière d'agir, j'allais toujours à l'extrême.* »<sup>13</sup>

Sa vie peut se dessiner en un trait, un trait zigzagant, malmené et cahoté. Il y a bien une direction qu'il faut tenir, mais la réalité, souvent chez Hartung est contraire. Elle est « négative » comme il aime le répéter<sup>14</sup>. Les choses sont contre lui, telle est l'histoire qu'il tient à raconter dans ce livre. Celles des hauts et des bas, des vents contraires, bousculé dans un sens puis dans l'autre : « *Je crois qu'en 43 ans, je n'avais vendu que deux ou trois petits tableaux, donc vingt années de peinture sans rien vendre. Et ensuite, ça a*

---

<sup>9</sup> Il était prévu de sortir le livre sous le titre *Hans Hartung 1922-1927* en 1975, accompagné d'un texte de l'historien de l'art et ancien directeur du Mnam, Bernard Dorival. Le texte a bien été écrit mais la publication ne verra jamais le jour. On peut imaginer qu'il était prévu de faire coïncider le projet éditorial avec l'exposition rétrospective au Metropolitan Museum de New York. Mais l'événement finalement ne portera que sur les œuvres récentes, celles des années 1971 à 1975.

<sup>10</sup> « Hans Hartung, les éclairs, les taches et Rembrandt », *Jardin des arts*, 1976, p. 47

<sup>11</sup> L'ouvrage de Danièle André-Carraz, *L'Expérience intérieure d'Antonin Artaud* sort en 1973 au Cherche-Midi.

<sup>12</sup> « Hans Hartung », émission « L'Amour de l'art » présentée par Adam Saulnier, 22 janvier 1969, 1<sup>ère</sup> chaîne

<sup>13</sup> Entretien avec Bernard Noël, 1976

<sup>14</sup> Entretien avec Pierre Cabanne, 1969, enregistrement audio, DAT19TER (source inconnue) : « La réalité devenait de plus en plus négative »

*commencé lentement, lentement. Cet espèce de haut et bas, de bas et haut, maintenant, de nouveau, ça va mieux. Cela nous a permis de vivre ici sur la Côte d'Azur dans un meilleur climat après cet éternel riche-pauvre, pauvre-riche... »<sup>15</sup> Pour Hartung, il était évident qu'il fallait dépeindre ces extrêmes qui ont rythmé sa vie, de 1904 à la consécration dans les années soixante : « *J'ai pris l'initiative il y a quelques temps de susciter des livres qui fassent le point sur un laps de temps, sur une époque au lieu de monographies qui recommencent toujours avec les mêmes choses [...] Il faut que les choses de moindre importance figurent quelque part, qu'on ne montre pas que des réussites.* »<sup>16</sup>*

Hartung est un homme en lutte.

Mais ses choix sont déterminés par des forces extérieures.

Cette lutte avec la réalité fonde l'ensemble du récit de l'*Autoportrait*. Il est symbolisé dès le premier chapitre sous la forme de l'éclair comme introduction à l'œuvre et à la vie de Hartung. Ses dessins d'éclair réalisés durant l'enfance servent dès 1949 à expliquer les débuts de sa peinture abstraite. C'est Madeleine Rousseau, qui aurait fait intervenir le motif dans la biographie de l'artiste : « *Hartung commence très tôt à peindre et à dessiner. Il aime rappeler que, tout enfant, au lieu de figurer des bonshommes, comme on le fait couramment à cet âge, il s'efforçait de saisir le zigzag de l'éclair pendant les orages. Il les dessinait ; mais en même temps, il en avait peur [...] Il avait peur, mais voulait dessiner ce dont il avait peur, comme pour le capter, le dominer.* »<sup>17</sup>

L'expérience de l'éclair constitue par la suite l'origine de son expressivité picturale, caractérisée par la soudaineté, la force d'une décharge puissante et brève, le besoin de libérer l'énergie intérieure. Pour Hartung, le tracé devance le « moment critique ». Il y a donc un besoin d'agir vite avant le moment fatidique : « *Il fallait que j'ai fini avant que le tonnerre arrive, que le son arrive. Et je suis certain que cela a eu une influence sur mon développement artistique plus tard, cette espèce de vitesse, qui est plus vite que l'éclair et qui est extrêmement importante. La valeur de la chose est dans la vitesse, d'arriver avant un moment critique, d'avoir fait un seul coup ... »<sup>18</sup>*

L'immédiateté chez Hartung serait donc subite. L'acte créateur, en un flash, précède le choc « critique ». L'illumination de l'éclair précède l'éclatement du tonnerre. Le feu et la charge. On n'échappe pas à la lutte. Chez Hartung, une pression sous-jacente - celle du groupe, celle des idéologies - engage nécessairement une décharge d'énergie, une puissance explosive, juste avant le danger, avant la chute.

La « mise en art » s'apparenterait en cela, à une forme de domestication de l'expressivité.

L'éclair au-delà des affinités purement plastiques constitue un motif pertinent pour expliquer le rapport plus générique de Hartung au monde, en proie aux forces contraires telles que la Première guerre mondiale et le retour forcé en Allemagne, le refus du Bauhaus et des principes de Kandinsky en 1925, l'impossibilité de rester à Minorque, la Deuxième guerre mondiale et le refus d'aller aux États-Unis...

Dans l'étude à la suite de cet essai, nous verrons comment l'expérience de la réalité au fil du récit est chez Hartung, avant tout une expérience « contraire » : « *J'ai vécu beaucoup*

---

<sup>15</sup> Monologue enregistré par Hartung, DAT18

<sup>16</sup> François Pluchart, « Un geste vers l'absolu. Entretien avec Hans Hartung », *ArTitudes*, n°15-17, octobre-décembre 1974

<sup>17</sup> Madeleine Rousseau, « Vie et œuvre », in Ottomar Domnick, Madeleine Rousseau, James John Sweeney, *Hans Hartung*, Stuttgart, Domnick Verlag, 1949, p. 22

<sup>18</sup> Entretiens avec Monique Lefebvre, 1975, DAT21

*de choses un peu contradictoires, contraires, agressives : la première guerre, la faim pendant la guerre – mon père était très strict et ne voulait pas acheter au marché noir – plus tard, l'éternel manque d'argent pour peindre. Les choses étaient toujours contraires, contraires, contraires... »*<sup>19</sup>

Le récit souvent perturbé reflète le parcours mouvementé de la vie du peintre. La peinture hartungienne est une histoire de déviation : déviation en 1942, quand la peinture est une « corvée obligatoire » à Lasbougues<sup>20</sup>, déviation encore en 1946, juste après la guerre avec des peintures qu'il qualifie d'intellectuelles et de mécaniques<sup>21</sup>. Par ailleurs, dans les entretiens avec Lefebvre, ne caractérise-t-il pas les surréalistes de déviationnistes ? Pour lui, l'exposition avec les « surréalistes révolutionnaires » à la galerie Breteau en 1948 serait « une espèce de petite déviation morte née, qui n'a pas eu de suite »<sup>22</sup>...

Hartung pendant ces années d'échec ne cesse de prendre un autre chemin, des chemins sans rapport avec ceux suivis auparavant. Dans les entretiens, il parle de « chemin vers les taches », de « chemin vers l'abstrait ». Il dit aussi être tantôt à la moitié du chemin ou aux trois-quarts, ou encore des fois, il reconnaît avoir pris « le mauvais chemin ». En cela, la phrase à la toute fin de l'*Autoportrait* prend tout son sens « *Ainsi nous dépendons de notre sens de l'équilibre, de la vitesse [...] ce qui nous force à compter avec la gravité et à calculer la trajectoire.* »<sup>23</sup>

Difficile de garder l'équilibre quand les champs de force autour de soi sont antagonistes. Difficile également de rester droit, quand on est sujet dès l'enfance aux vertiges, qu'on est traversé par la « hantise de tomber »<sup>24</sup> et qu'on ne tient plus que sur une seule jambe après la guerre.

Difficile enfin de conserver une bonne trajectoire quand on regarde en l'air comme Hartung - l'enfant au télescope, le veilleur d'étoiles - et qu'on est soi-même « constitué par mille contradictions »<sup>25</sup>.

## **Jean-regarde-en-l'air**

Dans les multiples notes qui ont servi à l'élaboration du « plan du livre », on trouve cette phrase qui résume parfaitement la personnalité d'Hartung : « *Je suis né entre la justice et la musique.* »

Hartung, en proie aux forces extérieures, est aussi un être en lutte avec lui-même, partagé entre l'ordre et le désordre, la loi et la révolte, le devoir et la liberté...

Le récit de l'*Autoportrait* pourrait sous de nombreux aspects s'apparenter au conte pour enfant, *Hans Guck in die Luft* du recueil *Der Struwwelpeter* du Dr Heinrich Hoffman écrit au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, un classique du livre d'images en Allemagne qu'Hartung a possiblement lu en école primaire ou secondaire. Plusieurs traductions existent - Jean l'étourdi, Jean nez-en-l'air-, nous retiendrons Jean-regarde-en-l'air, adapté par Cavanna en 1979<sup>26</sup>.

---

<sup>19</sup> François Pluchart, « Un geste vers l'absolu. Entretien avec Hans Hartung », *ArTitudes, op.cit.*

<sup>20</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT10 : « C'était une déviation complète que j'ai faite pour faire plaisir au curé ou à des amis »

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT19CD1

<sup>23</sup> *Autoportrait*, p. 251

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Dans les notes de préparation de l'autoportrait a été conservé un texte de Hartung prévu pour le chapitre XIV : « Tout être humain est constitué par mille contradictions. »

<sup>26</sup> Dr Heinrich Hoffmann, *Crasse-Tignasse (ou histoires cocasses et drôles d'images adaptées de l'allemand par Cavanna)*, Paris, École des Loisirs, 1979





L'histoire qui se déroule sur trois niveaux est celle du petit Hans marchant son cahier sous le bras, la tête dans les nuages. Bousculé par un chien, il tombe à la renverse. Dans la case suivante, toujours étourdi, il chute dans la rivière, avant d'être repêché. Mais son cahier est déjà parti bien loin avec le courant... Moralité : il vaut mieux s'attacher à ses pensées sur la page d'un cahier que d'avoir la tête dans les nuages.

Le petit Hans est en situation de déséquilibre durant toute l'histoire, sauf à la fin, une fois sauvé mais trempé. Le personnage est partagé entre le ciel, représenté par le vol des oiseaux et la terre, symbolisée par le pavage quadrillé. La nature est arabesque, la culture rectiligne. La route parcourue est semée d'embûches pour celui qui refuse de marcher droit. Pour ne pas avoir d'ennuis, mieux vaut suivre le parcours programmé, celui de l'école, de la justice, de la religion. Mais Hans fait tout le contraire. Hans fuit un milieu rationnel, scolaire et fléché, celui qui mène à l'être policé, civilisé et fonctionnel... Le petit personnage serait plutôt attiré par l'autre ligne, la serpentine et frissant, mais celle-ci ne mènerait nulle part, si ce n'est vers la rêverie, le détour, le vide, la dispersion et la chute. Dans les deux premières cases à gauche, Hans incarne un être de déviance, séduit par les chemins de traverse. L'art, la nature ou encore l'astronomie forment son école buissonnière. Attiré par son désir et fuyant la réalité, l'enfant, en rupture de la norme, se voit puni par deux fois.

Hans Hartung dans *l'Autoportrait* est un être de mouvements désordonnés, entre la tentation et la vigilance, entre le plaisir et le renoncement, la subjectivité et la règle. Dans certains cas, il suit la ligne, quand il copie les grands maîtres, quand il s'engage dans la Légion Étrangère, où il se doit d'adopter une démarche mécanique, militaire. Mais à de nombreuses reprises, il s'égare, quitte les sentiers battus quand il « fait des taches », refuse d'aller au Bauhaus, refuse d'aller aux États-Unis, quand il rejette l'abstraction géométrique...

Son cœur ne cesse de balancer entre deux extrêmes : ses deux amis de classe Gottfried Fabian (au-début du récit) et Hans Landgraf (à la fin), l'écolier et le musicien, ses deux références littéraires, Franz Kafka et Antonin Artaud, ou encore ses deux soutiens, Will Grohmann et Jean Hélion...

Le lien entre *l'Autoportrait* et ce célèbre conte est d'autant plus pertinent que Hartung le dit lui-même : « *Moi, pauvre-Hartung-qui-n'avait-pas-eu-de-chance [...] j'étais sujet au vertige.* »<sup>27</sup> Les cas sont en effet nombreux dans le récit. Il y a d'abord l'émotion intense en découvrant les taches dans les tableaux de Rembrandt : « *Devant, cette découverte, mon émotion fut si forte que je faillis m'évanouir.* »<sup>28</sup> Puis l'ivresse de la nature. Par deux fois, Hartung manque de se noyer en mer<sup>29</sup> ou de chuter en montagne<sup>30</sup>. Dans les entretiens, Hartung admet avoir été toujours « prêt à se noyer dans la chose » : « *J'ai toujours été réceptif pour beaucoup de choses, avec la nature d'abord, dans les arbres, avec*

<sup>27</sup> *Autoportrait*, p. 251

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 78-79

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 80

*le côté social, ensuite la musique et l'astronomie, enfin toutes ces choses-là. J'étais toujours prêt à me noyer dans la chose. »*<sup>31</sup>

Dans l'*Autoportrait*, Hartung tombe sous le feu des bombardements, tombe amoureux d'une peinture, d'une femme, des hommes. Il tombe de haut aussi, à plusieurs reprises. À chaque fois, la peinture est salvatrice.

Arriver à dessiner son histoire en une ligne déviante, entre le zigzag et l'arabesque est une gageure pour Hartung. Le motif en plus de définir son cheminement, résume sa production picturale, entre calcul et lyrisme, raison et spontanéité. Il le dit lui-même très bien dans un entretien radio en 1976 : « *Chez moi, il y a une contradiction entre l'expression pure et la domination de l'expression.* »<sup>32</sup> Entre la justice et la musique. Les deux extrêmes de l'*Autoportrait*. Il n'y aurait aucun romantisme hartungien si ce n'est un romantisme mesuré : « *Le lyrisme vient en premier, après doit venir la critique, la surveillance de soi-même et la mise en ordre des choses désordonnées.* »<sup>33</sup> Dans l'émission *Personnages de ma vie*, Hartung s'exprime encore plus clairement sur ce besoin de discipliner l'expressivité : « *J'aime la liberté de chaque trait, la liberté de chaque chose, de chaque particule. Seulement, je n'aime pas qu'elle fiche le camp n'importe où à l'extérieur. J'aime l'ordre dans le désordre. Je crée très souvent des choses qui sont dans le désordre. Ça se mêle. Ça se contredit surtout à certaines périodes de ma vie. Mais quand on regarde la chose après, on voit que dans ces choses contradictoires, il y a un ordre et c'est cela mon opinion, un tout petit peu dans toute chose. Il faut la liberté pour chaque particule mais il faut que ça donne un ordre en soi.* »

On sait que l'historien de l'art Aby Warburg utilisa le conte Hans-regarde-en-l'air en 1896 dans ses recherches sur la permanence des motifs culturels et mythiques dans le dessin d'enfant. Il demanda aux écoliers indiens d'un village Hopi de Keam's Canyon d'illustrer l'histoire, dans laquelle il rajouta l'orage, qui aurait fait fuir le petit Hans... La majorité des enfants représenteront l'éclair sous la forme d'un serpent à la langue en forme de flèche, un symbole de la pensée mystique Hopi. Qu'Hartung ait connu ces expériences sur les dessins d'enfant, nous n'en savons rien. Mais nous pouvons tout de même nous étonner de ce lien entre le personnage allégorique de Hans en constant déséquilibre, avec le dessin d'éclair par l'enfant, qui renvoie à la cosmogonie. Cette étrange filiation est d'autant plus surprenante que la fin de l'*Autoportrait* offre une vision quasi-mystique de sa peinture.

L'ouvrage aurait pu s'intituler *De l'orage au cosmos, Du zigzag à l'universalité abstraite, De la déviation à la victoire.*

## **Gagner la bataille**

À la fin de l'*Autoportrait*, il est fait mention d'une anecdote assez singulière, qui semble résumer le regard que porte Hartung sur lui-même en 1976. Dans cette fable, un empereur aurait demandé à un peintre chinois, dont on lui disait beaucoup de bien, de réaliser une œuvre grandiose pour la cour célébrant une bataille. Pendant des années, le peintre présente des esquisses, toutes décevantes pour le souverain. D'abord sont tracées trois lignes, puis deux puis à la fin une seule. Avec le temps, l'empereur comprend. Il saisit enfin que dans cette ligne, se concentre toute l'énergie de l'attaque. Il

---

<sup>31</sup> Entretiens avec Lefebvre, cassette 1

<sup>32</sup> « Regard sur l'art abstrait. Extrême braise du ciel », émission « Ombres et lumières », *op. cit.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

en fait ainsi son peintre de cour. Dans ces derniers chapitres, le peintre a vieilli. Le lecteur après deux cents pages a lui aussi compris : « *Il sait désormais ce que le peintre voulait exprimer. Dans cette seule ligne, ce trait unique, il avait concentré, réuni dans l'absolu, toute l'énergie, le courage et la valeur que l'empereur avait déployés pour gagner la bataille.* »<sup>34</sup>

Hartung a gagné la bataille.

Les « psychodrames » sont de l'histoire ancienne : « *Les choses faites avant la guerre et juste après la guerre étaient motivées par un état de révolte intérieure, intranquillité très très poussée, ce qu'on appelait alors des psychodrames, des choses très personnelles [...] La peinture actuelle que je fais maintenant, ces grandes taches noires, ces nuages, est un peu moins mon ego, mais s'occupe de la nature, du cosmos, des forces du monde, de manière méditative.* »<sup>35</sup> Avec l'improvisation, Hartung a remporté la victoire sur ses contradictions : « *Les choses sont inventées dans un système d'antagonismes, qui se résolvent et s'équilibrent à la fin.* »<sup>36</sup>

Toute peur étant écartée, la peinture touche désormais à l'essence de l'homme.

Le « choc brutal de la foudre »<sup>37</sup> a été remplacé par l'apaisement, par une « force tranquille » : les mouvements désordonnés de la main, l'ensemble des lignes chaotiques du dessin, de la nature, de la vie, « rassemblés, créent, un mouvement ordonné, une force tranquille, assurée. »<sup>38</sup>

On comprend alors que Hartung ait du attendre plusieurs années avant d'écrire l'histoire de sa vie. Le principe de la ligne en tant que force était déjà là, sous-jacent dans son travail, dès les années soixante mais il était encore trop en prise avec des tensions internes. Les archives du critique d'art Roger Van Gindertael, conservées au Getty Research Institute à Los Angeles, relatives à Hartung nous éclairent sur cet état encore trop intriqué de sa peinture en 1960, alors qu'il est célébré à la Biennale de Venise. Les notes laissées par Gindertael en préparation de la seconde monographie sur Hartung font un parallèle très intéressant entre cette anecdote du peintre chinois à la fin de *l'Autoportrait* et les origines allemandes d'Hartung : « *Le principe essentiel de la théorie de Van de Velde, « la ligne est une force » a été comprise dans son double sens : la ligne est le résultat d'une force, la ligne elle-même devient force dans la composition plastique. Ce principe introduit une nouvelle manière de sentir la structure. Si Hartung débutant n'en a pas eu directement connaissance, il ne pouvait pas ne pas ressentir tout ce principe qui avait marqué le développement de l'art allemand depuis 1900, tout au moins dans l'Allemagne du Centre dont fait partie la Saxe où naquit Hartung. Dresde et Leipzig où Hartung passa ses premières années n'était pas tellement éloigné de Weimar où Henry Van de Velde s'était fixé et où il enseigna.* »

Quand Hartung annonce que depuis 1970, il a « le sentiment d'un renouveau. »<sup>39</sup>, on saisit alors l'importance des cycles dans sa production. Le changement chez lui ne signifie jamais un renversement total, ni faire table rase. Il n'y a jamais de révolution en tant que rupture, d'où son aversion, souvent répétée, à l'égard des mouvements

---

<sup>34</sup> *Autoportrait*, p. 213

<sup>35</sup> Journal télévisé de 20 heures, émission avec Wladimir Porché, le 9 janvier 1969

<sup>36</sup> Propos recueillis par Jacques Michel, « L'artiste ou la peinture nue, l'artiste par lui-même », *Le Monde*, 16 janvier 1969, p. 12

<sup>37</sup> *Autoportrait*, p. 250

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 243

contestataires, des groupes artistiques et idéologiques. Le changement chez Hartung nécessite bien la prise en compte d'une phase antérieure ou plutôt la mise en rapport avec une production passée. Là encore Gindertael le souligne très bien dans ses notes : « *Pas de périodes, mais plutôt des cycles et principalement une alternance d'états de nervosité et d'états de calme [...] Il est impossible de dénombrer les éléments de l'écriture hartungienne qui reviennent périodiquement. Il faudrait étudier les écheveaux noués, les enroulements, les grilles, les barres obliques ou croisées, les biffures...* »

Des lignes entremêlées aux nuages soufflés.

Entre les deux, un courant continu, une énergie perpétuelle.

L'*Autoportrait* est un récit jalonné de « courts-circuits ». Son graphisme par le trait serait lui-même emblématique de son développement artistique : « *Je me demande si dans mon graphisme, on ne voit pas cette chose nerveuse et ces courts-circuits qui se font.* »<sup>40</sup>

Désormais, en 1976, les années d' « échec » sont loin derrière. Gindertael en cela, écrit très brillamment dès 1960 : « *Tout dans l'œuvre de Hartung se continue ou est repris, se développe ou se transforme et se signifie de plus en plus clairement.* »<sup>41</sup>

Après les rudes épreuves, les privations, après le versant obscur, celui du vertige physique, de l'impossibilité d'être, Hartung peut enfin se projeter dans la représentation et se figer dans un hors-temps. La « pulvérisation » ne signifie pas dématérialisation, au contraire, Hartung délivré de lui-même, a désormais le pouvoir de s'abstraire, de se voir entier, dans sa plénitude. Hors du monde, son passé lui sert désormais d'inspiration et l'*Autoportrait* complète son œuvre en tant que « trace de vie » : « *J'ai toujours fait un seul trait. Un des sens de l'art, c'est de faire survivre par un acte gravé, par un acte de peindre.* »<sup>42</sup>

L'*Autoportrait* n'est pas un aboutissement.

C'est un acte gravé au présent, un signe existant<sup>43</sup>.

Désormais, l'expérience de la vie peut être entièrement engagée dans l'expérience picturale.

---

<sup>40</sup> « Regard sur l'art abstrait. Extrême braise du ciel », émission « Ombres et lumières », *op. cit.*

<sup>41</sup> Roger Van Gindertael, *Hans Hartung*, Paris, Pierre Tisné, 1960, p. 61

<sup>42</sup> « Hans Hartung », émission « Personnages de la vie », Producteur : Claude Jean Philippe et Monique Lefebvre, 29 mars 1978

<sup>43</sup> Monologue enregistré par Hartung, DAT18 : « Cela est une communication des hommes qui sont passés avant nous et qui nous racontent leur vie, qui nous racontent leur présence, qui ne disparaissent pas parce qu'il reste quelque chose d'eux, plus que leur nom, un véritable signe existant. »

# ANALYSE DIÉGÉTIQUE ET AJUSTEMENTS

## CHAPITRE II

(Être) espionné

## CHAPITRE III

Exclusion

La *famille* « découpée » de Rembrandt

## CHAPITRE IV

Kafka-Artaud

Révolte intérieure, un anarchiste chez les communistes

Le témoignage de Grohmann comme preuve

Sans guide, ni soutien, le refus d'aller au Bauhaus

La scène artistique de Dresde

## CHAPITRE V

Le cubisme : un art sain

La preuve par le calcul

## CHAPITRE VI

Dresde, Galerie Kühl, les Bienert et Grohmann

Berlin, Galerie Flechtheim et Kurt Valentin

Ni la France, ni l'Allemagne

## CHAPITRE VII

Berlin puis Paris

Le conseil de Jean Hélion

La frousse de gâcher quoi que ce soit

## CHAPITRE VIII

Hartung prend part à la fête

Rapprochement avec les États-Unis

Toujours contraire : les problèmes d'argent

Un nouveau père, Julio González

## CHAPITRE IX

Engagement artistique - l'art allemand à Londres

Presque exclu - Réalités nouvelles à Paris

Sous l'influence de González

## CHAPITRE X

Le refus d'aller aux États-Unis

Réengagement (moins) volontaire, un étranger dans la Légion

## CHAPITRE XI

En sortir

## CHAPITRE XII

Le regard des autres

Jean / Hartung

Abstraction et psychiatrie

Le neurologue Ottomar Domnick

Renouer avec l'Allemagne  
En groupe avec les abstraits français  
Première monographie  
En sortir (bis)

### **CHAPITRE XIII**

La preuve par le film  
Du côté des jeunes abstraits : de Lydia Conti à Louis Carré  
Du côté des expressionnistes allemands : Kleemann Galleries  
Craven expose l'origine  
« Avoir Anna-Eva de nouveau »

### **CHAPITRE XIV**

Deux divorces et un mariage bis  
Tranquillité et productivité  
L'échec aux États-Unis

### **CHAPITRE XV**

Parole et écriture  
Le grand peintre français  
Fertilité  
La musique et la nuit

### **CHAPITRE XVI**

Vivre dans un cube blanc  
Fenêtre et dissimulation  
Contamination figurative

### **CHAPITRE XVII**

Méfiance vis-à-vis des assistants  
La Galerie de France depuis vingt ans

### **CHAPITRE XVIII**

Agir sur la toile

## **ÉCRITS ET PROPOS DE HARTUNG**

## **BIBLIOGRAPHIE**

## **REMERCIEMENTS**

## CHAPITRE II

### (ÊTRE) ESPIONNÉ

L'espionnisme ou l'impression de voir des espions partout est inhérente chez Hans Hartung à la peur ressentie durant ces années décrites dans *l'Autoportrait*. Les occurrences caractéristiques d'une forme d'espionnisme jalonnent son histoire. Petit, il commence à dessiner des espions embusqués. Dans ce chapitre, il relate le voyage entre Bâle et Leipzig en 1914, durant lequel un coup de feu fit circuler une rumeur, selon laquelle un espion avait été fusillé. Un dessin de 1915 (inv C2021) figurant des soldats tirant sur un homme près d'un train pourrait en être une représentation. La deuxième, au chapitre V, concerne le séjour à Leucate en 1928 où il se croit espionné. Il s'avère qu'il l'était vraiment. Une lettre de son ami Loubet le lui confirme en juin 1928, après son départ de Loubet : « Tu avais été dénoncé comme espion au service de l'Allemagne à la Préfecture de police de Paris par une main criminelle, et c'est grâce à moi si tu n'as pas été arrêté »<sup>44</sup>. Il raconte ensuite que Hartung a bien fait de lui laisser des croquis qu'il a pu lui-même montrés à la Préfecture pour prouver son innocence. Au chapitre VII, le couple installé à Minorque se voit dans l'obligation de quitter leur maison : « Nous avons vécu ces derniers temps des moments difficiles [...] Entre temps, nous avons été virés de notre maison par les autorités militaires espagnoles sans déclaration foncière. »<sup>45</sup>. L'année suivante, l'obsession d'être pris pour un espion reste très forte. Il écrit au consul d'Espagne avoir vu dans les journaux à Berlin des « articles inquiétants sur les espions allemands dans les Baléares, sur l'arrestation d'étrangers »<sup>46</sup>. À Berlin en 1935, il dit « avoir l'impression d'être constamment suivi »<sup>47</sup>. Une autre anecdote, au chapitre IX renvoie à l'été 1939 où Hartung raconte que le peintre Otto Freundlich (1878-1943), un proche de Roberta González voyait en lui un « espion nazi ».

À Monique Lefebvre, Hartung raconte que le Dr Nacht consulté en 1937 lui aurait dit qu'il pouvait s'en aller, ne plus revenir dans son cabinet, car son cas n'avait rien à voir avec la folie de la persécution. Pour lui, Hartung était bel et bien persécuté.

Et cela dès le départ, dès l'enfance en Suisse : « Cela a commencé en Suisse, ce complexe de la persécution. Nous vivions du côté de Klein-Basel et on nous regardait déjà d'un mauvais œil. Il y avait des ouvriers de la grande fabrique de la CIBA. Nous vivions le long du Rhin [...] et nous étions tous regardés comme des capitalistes d'abord, deuxièmement comme des Sauschwob... »<sup>48</sup>

Rappelons que la première couverture proposée par Hartung pour *l'Autoportrait* était un autoportrait de lui posant avec le Minox, cet appareil de photo miniature, associé à l'espionnage...

## CHAPITRE III

Le chapitre qui s'étend des débuts au Vitzthum Gymnasium à Dresde en 1916 à l'obtention du baccalauréat en 1924 est consacré aux années d'apprentissage de Hartung avec l'abandon progressif de la figuration pour l'abstraction et l'influence des peintres Goya et Rembrandt. Le récit, profondément marqué par la défaite de la guerre, ne cesse de faire des va-et-vient entre les années de guerre et l'immédiat après-guerre : les carnets avec les scènes de guerre, l'anecdote sur le roi de Bulgarie, les soulèvements de 1918, et les années 1921-1923 avec l'émergence des œuvres considérées comme « plus sérieuses » de Hartung. Autant la première anecdote renvoie au début du collège vers 1916-1917, autant celle sur les taches faites en classe, racontée dans le fil de l'histoire se rapporte à un moment plus tardif, vers 1920-1921, étant donné qu'il dit dessiner et peindre « depuis des années déjà ».

À plusieurs reprises, tout porte à croire que le narrateur est un jeune collégien. En réalité, dans cette partie du récit, Hartung est déjà adolescent, sur la fin de sa scolarité au lycée. Hartung ne quitte ensuite le foyer familial qu'à l'âge de 20 ans, une fois son bac obtenu, le 26 février 1924.

---

<sup>44</sup> Lettre de Loubet à Hartung, le 27 juin 1928, n°2487

<sup>45</sup> Lettre de Hartung à Will Grohmann, le 21 décembre 1933, in *Künstler schreiben an Will Grohmann*, Cologne, DuMont Dokumente, 1968 : « In letzter Zeit haben wir eine Menge Unangenehmes erlebt [...] Zweitens, wurden wir jetzt von den Spanischen Militärbehörden ohne Grundangabe aus unserem Haus rausgeworfen » (traduction de l'auteur).

<sup>46</sup> Brouillon de Hartung au consul d'Espagne, le 26 juillet 1935, n°2548 : « In den Zeitungen laßen wir etwas beunruhigende Notizen über Spionagemanie auf den Balearen ».

<sup>47</sup> *Autoportrait*, p. 103

<sup>48</sup> Entretien avec Giraudy, 1974, transcriptions non publiées. Dans *l'Autoportrait*, Hartung est plus modéré : « J'y fus, tout de suite, un étranger. Mes camarades, pour la plupart fils d'ouvriers, parlaient un impossible patois et je ne les comprenais pas. J'étais pour eux un *Sauschwob*, un cochon d'Allemand! »

## EXCLUSION

Les références à l'autoportrait sous-tendent ce chapitre : le modèle de Rembrandt, l'autoportrait « entièrement abstrait » pour se prouver à lui-même « le bien-fondé de sa démarche ». Les éléments fondateurs de l'œuvre de Hartung se mettent petit à petit en place : les taches, la rapidité du dessin à l'encre, le caractère individuel et instinctif de sa peinture au sein d'une réalité perturbée par la guerre. *L'Autoportrait* prend forme petit à petit.

Hartung ne serait pas un solitaire-né. Ce sont les autres qui l'isolent.

Hartung dès ce chapitre incarne l'artiste évoluant seul. Les références au retranchement apparaissent dès la fin du chapitre II : « *Des luttes, des bals dont j'étais exclu. Au milieu de mes dessins apparaissait souvent un homme seul qui regardait les autres s'amuser, qui ne participait pas à la fête. Et ce solitaire, c'était moi* ». Ces mots font pendant au début du chapitre suivant : « Pendant sept ans je fus le premier de ma classe ». Le rejet des autres puis l'exclusion par la réussite. Au collège, il passe pour un original, « exclu des plaisirs » des autres<sup>49</sup>.

Cette impression d'exclusion domine le récit autobiographique.

Souvent il se dit faire partie des « allemands de l'extérieur », à Minorque en 1934 et quand il décide d'aller à Paris en 1935<sup>50</sup> : « *À moi-même, en Allemagne, on ne voulait pas me donner davantage. Je restais dans le statut des Allemands qui habitent à l'étranger et que l'on inscrit comme tels. Ils n'ont pas les mêmes statuts que les Inlanders [...] On avait droit juste à dix marks ou à vingt marks par mois. L'allemand de l'intérieur, peut-être un peu plus, mais pas moi.* »<sup>51</sup> Or Hartung confond ici les allemands de l'extérieur avec les allemands en exil. Ce terme, en allemand *Volkdeutschen*, s'adressait aux minorités allemandes implantées en Europe orientale et centrale et non aux allemands qui vivaient en dehors de l'Allemagne.

Dans le chapitre IV, on peut relever un nouveau cas d'exclusion « forcée » : « *Au contraire de ce qui se passe dans la génération actuelle [...] J'étais aux antipodes de la position normale actuelle.* » Cette fois, Hartung se réfère à la jeunesse contestataire, celle de 1968, celle qui l'obligera à reporter sa rétrospective prévue au musée d'art moderne de Paris au début de l'année 1969. Il en gardera un profond ressentiment.

## LA FAMILLE « DÉCOUPÉE » DE REMBRANDT

« *Dans ma famille, qui était très pieuse, très bourgeoise dans ses opinions, tout était exclu du monde.* »<sup>52</sup>

C'est en regardant le tableau *La Famille*<sup>53</sup> de Rembrandt, dans les drapés de la robe de la mère, que Hartung sut qu'il allait être peintre. Cette anecdote est fascinante. Déjà Hartung parle peu de sa famille. Quand il évoque sa sœur, c'est pour dire qu'elle ne partageait pas ses goûts et ses angoisses. La mère elle, est effacée. Il pourrait s'agir d'elle dans les portraits de femmes endormies réalisés par Hartung dans les années vingt, mais rien n'est sûr. Par contre, on identifie le père dans de nombreux dessins. Dans le portfolio de *L'Autoportrait*, la famille est partagée sur une même page, avec les parents d'un côté, sur une photo prise en 1898 et les enfants de l'autre, en 1917. La seule autre image représentant Hartung en jeune enfant est un cliché pris avec sa gouvernante en 1910. La découverte de l'abstraction en examinant les plis de la robe de la mère est une image finalement très délicate pour suggérer les difficultés familiales, l'exclusion au sein du noyau familial : « *Il y a toujours un triste au milieu, là qui ne participe pas, qui n'est pas invité à la valse. Tout en ayant une famille extrêmement harmonieuse, il y avait certaines difficultés.* »<sup>54</sup>

Une émission sera consacrée à Hartung et Rembrandt dès 1962 à la télévision. On le voit commenter, assis à une table, des tableaux du peintre néerlandais qu'il regarde dans des livres de sa propre collection. Ceux-ci ne sont jamais montrés. Par contre, à un moment, il tourne vers la caméra une double-page avec des dessins de Rembrandt et par un système de petits cadres en carton qu'il tient dans sa main, fait la démonstration de sa « découverte de l'art abstrait ». C'est en effet à l'intérieur de ce cadre, qu'il perçut « tout ce qu'il y a de peinture actuelle, des traits râleurs, une rythmique, tout ce que nous faisons maintenant. »<sup>55</sup> Il le dira à nouveau dans un film de 1976 : « *Là j'ai compris que si l'on coupait des morceaux de Rembrandt dans La Famille par exemple, on aurait vraiment un tableau actuel.* »<sup>56</sup>

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>50</sup> Voir chapitre VII, page 101 et 107.

<sup>51</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT05

<sup>52</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT18

<sup>53</sup> Le tableau *Portrait de famille* réalisé vers 1666-1669 par Rembrandt appartient à la Staatliches Herzog Anton Ulrich-Museum de Brunswick

<sup>54</sup> Entretiens avec Lefebvre, cassette 2

<sup>55</sup> « Hartung », émission « Terre des arts », producteurs : Jean Luc Dejeau et Max Pol Fouchet, diffusion le 1<sup>er</sup> janvier 1962, 1<sup>ère</sup> chaîne

<sup>56</sup> « Regard sur l'art abstrait. Extrême braise du ciel », émission « Ombres et lumières », *op. cit.*



Sa vocation aurait ainsi été déterminée par la découpe d'un petit détail de *La Famille*, par l'isolement d'une partie infime de la composition du tableau.

## CHAPITRE IV

Le chapitre ouvre sur l'inscription à l'académie des Beaux-Arts de Leipzig puis sur les cours, durant l'année 1924 avec ses amis Fritz Schulze et Eva Knabe. La chronologie est perturbée à plusieurs reprises. De l'académie de Leipzig au courant de l'année 1924, le récit bascule vingt ans plus tard, sur la période de guerre, pour ensuite revenir au tout début de l'année 1924, en mars, au moment du décès de sa mère, avant même qu'Hartung ne sympathise véritablement avec Schulze et Knabe. Suite à cela, il entre - une seconde fois, puis une troisième fois dans le chapitre - aux Beaux-Arts de Leipzig... Cette perturbation est dû au fait qu'ici le récit suit à l'identique le déroulé des entretiens avec Monique Lefebvre, de la rencontre de Schulze, à sa mort, aux attentats échoués contre Hitler : « *Ils (Schulze et Knabe) faisaient des tracts anti nazis qu'ils réunissaient dans les bouquins. L'un après l'autre, ils les répartissaient comme cela dans le monde. Mais qu'est-ce que cela fait ? Cela ne fait rien. Cela ne vaut pas la vie d'un homme. S'ils avaient eu des grands plans contre eux... Maintenant j'ai encore profondément honte pour les allemands qui n'ont jamais haï Adolf Hitler. Personne n'a fait quelque chose d'incroyable.* »<sup>57</sup> Le récit opère ensuite un nouveau saut en arrière de 1924 aux aquarelles de 1922, avant le baccalauréat, pour ensuite reprendre son cours, comme si l'on était revenu au début du chapitre, avec l'obtention du baccalauréat.

S'ensuivent trois éléments-clés dans le parcours de Hartung : l'exposition internationale d'art à Dresde en 1926, le refus du Bauhaus et la conférence de Kandinsky en 1925.

Avec cette conférence de Kandinsky, Hartung se voit reconforté mais en même temps déçu : il serait dans la bonne direction au niveau de ses recherches stylistiques mais ne peut que refuser les théories avancées par Kandinsky et publiées l'année suivante en 1926 dans l'ouvrage *Point ligne plan* (que Hartung ne consentira à lire sa vie durant).

Si l'on suit le déroulé narratif, la construction en zigzag est apparente : il découvre la peinture française en 1926 lors de l'exposition internationale de Dresde mais « ne supporte plus l'idée de rester à Dresde ». Alors qu'il désire étudier à Paris, un professeur de Leipzig lui conseille d'aller au Bauhaus. Là, il congédie les principes du Bauhaus et choisit, en réaction, de partir à Paris.

L'histoire oscille entre deux temps et deux espaces : les années vingt et quarante, l'Allemagne et Paris.

Ce chapitre amorce ou plutôt préfigure une tension que Hartung va ressentir jusque dans les années cinquante, celle de choisir entre l'Allemagne et Paris. L'Allemagne, son pays natal, là où il reçoit une éducation protestante au sein d'une famille bourgeoise, est également le lieu où le sentiment d'étouffement est le plus prégnant. L'« endoctrinement » du Bauhaus, les principes de Kandinsky et... le régime nazi seraient des dangers, des menaces qu'il faut éviter. Paris, elle, serait symbole de liberté et d'espoir. Rappelons ici que pour Hartung, l'idéal pictural est français par la conjugaison de « l'expression et de l'émotion », de « l'ordre et de la clarté »<sup>58</sup>. C'est ce climat qu'il compte trouver à Paris.

### KAFKA - ARTAUD

Franz Kafka (1883-1924) est une personnalité importante pour Hartung, mentionné dès 1949 dans sa première monographie<sup>59</sup>.

À l'évidence, l'univers kafkaïen, dans par exemple la nouvelle *La Métamorphose (Die Verwandlung)*, publiée en 1915 et en 1938 en France) ou le roman *Le procès (Der Prozeß)*, publiée à titre posthume en 1925, puis en 1933 en France) reflète les propres peurs d'Hartung. Celle d'être accusé à tort. Celle d'avoir à lutter seul contre le système des lois, des religions, des bureaucraties.

Dans le chapitre VII, le nom de Kafka réapparaît pour décrire l'atmosphère particulièrement tendue d'un interrogatoire de la Gestapo à Berlin en 1935 : « *J'eus à peine le temps de les apercevoir que deux projecteurs braqués sur moi m'éblouirent. Ils m'infligèrent un interrogatoire digne de Kafka.* »<sup>60</sup> La dernière

<sup>57</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT05

<sup>58</sup> *Autoportrait*, p. 62

<sup>59</sup> La référence apparaît à deux reprises, une première fois dans la préface de James John Sweeney, pour sa « poésie, le mystère de ses représentations », puis dans le texte de Madeleine Rousseau : « Il exprime la gravité de l'époque, le déchirement - jusqu'à l'absurde - de l'homme d'aujourd'hui. Hartung dit tout cela, intensément, et ce n'est pas sans raison que ses goûts littéraires le portent vers Kafka et Antonin Artaud. » (James Johnson Sweeney, préface, in *Hans Hartung, op. cit.*, p. 4 : « Mais sa poésie, le mystère de ses représentations, cette obsédante qualité, rappelant Kafka [...] marque une note fraîche... » ; Madeleine Rousseau, « Vie et œuvre », in *Hans Hartung, op. cit.*, p. 41)

<sup>60</sup> *Autoportrait*, p. 106

occurrence intervient à la fin du livre, page 219, avec celle d'Antonin Artaud (1896-1948). De tous les auteurs, Kafka est celui qui le fascine le plus avec Artaud : « *Ce qui me séduit chez Artaud, c'est son côté fou, délirant, autodestructeur.* »<sup>61</sup> De Artaud, citons *Tric trac du ciel* et *Le Pèse-nerfs* en 1925, le *Théâtre de la cruauté* en 1932, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* en 1934 et *le Théâtre et son double* en 1938... L'un est de langue allemande, l'autre est français. Tous deux sont des artistes tourmentés. L'enfance solitaire de l'un, les traitements à l'électrochoc pour l'autre.

### **RÉVOLTE INTÉRIEURE, un anarchiste chez les communistes**

En 1969, dans un entretien radiophonique avec Pierre Cabanne, à la question « Comment avez-vous accueilli le succès ? » Hartung répond : « *Après la guerre, je respire de nouveau. Parce que c'était étouffant avant. Même les collègues abstraits, Mondrian, Arp, Magnelli, Delaunay, Hélion, des abstraits merveilleux ne comprenaient pas ce que je faisais. Ce que je faisais, c'était une sorte d'anarchisme de nouveau. Je me sentais comme un anarchiste en face de communistes. C'était contre leur principe parce qu'ils avaient enfin nettoyé l'art, fait une surface plane, avec des formes qui vivaient par elles-mêmes et qui étaient belles... Arrive tout un coup un bonhomme qui fait des taches informes, infectes. Du lyrisme au lieu de la clarté platonique et plastique. Je remettais sur le papier d'une autre manière, ce que eux avaient combattu. Et c'est tout à fait normal qu'ils devaient me combattre. Et après la guerre, il y avait tout à coup un autre vent qui soufflait. Il y avait Artaud, tellement de choses... Kafka, introduit en France et connu à peine avant. Il y avait une atmosphère de révolte intérieure contre la guerre, tout ce qu'elle avait apporté, tout ce qu'on avait vécu...* »<sup>62</sup>

Cette dialectique révolte intérieure/communisme nous amène à évoquer un autre couple, après celui formé par Kafka et Artaud : Fritz Schulze et Eva Knabe, les amis de l'Académie des Beaux-Arts de Leipzig en 1924 et 1925. « *Le cercle de ma solitude se rompit : je me fis des amis. Ils s'appelaient Fritz Schulze et Eva Knabe* »<sup>63</sup>

Fritz Schulze (1903-1942) est un peintre allemand, étudiant à l'Académie des Beaux-Arts de Leipzig avec Hartung en 1924. Hartung écrit à son propos : « Une personne de la classe de Horst-Schulze me semble bien gentil : Fritz Schulze. C'est un *Wandervogel*, étudiant comme moi (nous sommes tous les deux les seuls à l'être je pense, de l'académie). »<sup>64</sup> Schulze part ensuite, comme Hartung, étudier en 1925 à l'académie des Beaux-Arts de Dresde jusqu'en 1930. Eva Knabe (1907-1976) étudia à Leipzig de 1924 à 1926, puis, elle aussi, à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde de 1928 à 1932. Dès 1929, les deux artistes Knabe et Schulze intègrent, comme Fabian Gottfried à Dresde, le mouvement d'artistes ARBKD (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands), puis le parti communiste KPD (Kommunistische Partei Deutschlands) en 1931.

La Fondation conserve un portrait étonnant de groupe avec Fabian, Schulze et Knabe (sans Hartung) pris sur les toits à Dresde. Il pourrait s'agir des membres du ARBKD. Il existe aussi une très belle photographie de Schulze et Knabe sur une scène de théâtre : elle tendant les bras, s'offrant en sacrifice, lui, symbolisant la mort (un squelette sur le dos) sur le point de lui planter un couteau dans le flanc. En 1931, tous deux se marient. Sur le faire-part de leur mariage, envoyé à Hartung et tiré d'une gravure, les représentant tous deux dans une maison entourée d'arbres. En-dessus, est inscrit le message « *Wir sind verheiratet* » (Nous sommes mariés). Quelques années plus tard, tous deux s'engagent dans la résistance durant la Deuxième Guerre mondiale. Schulze est arrêté et exécuté en 1942 pour trahison par le régime nazi. Eva Schulze-Knabe, condamnée en 1942 par la Cour du peuple à la prison à vie est libérée en 1945 du camp de travail de Waldheim. Elle retourne alors à Dresde et continue de peindre.

Il est indéniable qu'Hartung dès les débuts éprouve, en même temps qu'une aversion pour toute idéologie politique, une réelle fascination pour Fritz Schulze, une attirance physique qu'il n'hésite pas à exprimer dans ses carnets : « *Je suis amoureux : Fritz Schulze [...] Il est plus beau que toutes les filles, un garçon charmant et fort.* »<sup>65</sup> La beauté du corps de Schulze est aussi souvent mise en exergue dans les écrits d'Hartung (lors par exemple, d'une représentation de danse à laquelle Schulze participe, carnet 14) où dans les portraits pris par Hartung lors de leur voyage en Italie en 1926.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 219

<sup>62</sup> Entretien avec Pierre Cabanne, 1969, DAT19TER

<sup>63</sup> *Autoportrait*, p. 50

<sup>64</sup> Hans Hartung, 1924, carnet 19

<sup>65</sup> Hans Hartung, 1924, carnet 24

La relation est véritablement ambiguë avec le couple Schulze-Knabe : avec eux, il « fait des bêtises » et manque de faire un « faux pas »<sup>66</sup>, comme quand ils se poursuivent sur le toit de l'académie. Leur engagement politique est pour lui synonyme de cloisonnement : « *Jamais je n'ai voulu m'inféoder à un parti, à un groupe, signer des manifestes, avoir des partis pris. Je n'accepte pas qu'on m'assène des opinions. J'étais anticommuniste comme je fus antinazi. Parce que ces deux partis extrêmes et extrémistes interdisent et tuent la liberté d'esprit.* »<sup>67</sup> Il dit avoir un temps « contaminé » Schulze avec son admiration pour la peinture expressive de Nolde et Kokoschka : « *Mais peu de temps après, ses préoccupations politiques reprirent le dessus et il ne fit plus que de l'art engagé.* » L'engagement ferait ainsi mauvais ménage avec l'expressivité. Dans cette relation avec le jeune Schulze, Hartung serait du côté de la liberté, de l'insoumission, quitte à en souffrir. En effet, il déplore en 1939 de n'être « ni juif, ni communiste. »<sup>68</sup> Il utilisera régulièrement cette comparaison de « l'anarchiste chez les communistes » pour, non pas marquer son exclusion, mais se positionner du côté de la liberté, de celui qui a fait le choix d'être insoumis.<sup>69</sup> C'est bien Hartung qui « donne du feu à Picasso » en 1947 sur l'une des photographies publiées dans le portfolio...

À la fin des années soixante, Eva Schulze-Knabe va aider au retour d'Allemagne de l'est, d'un ensemble d'œuvres majeures de jeunesse réalisées par Hartung dans les années vingt, notamment les trois tableaux « l'autoportrait, le cheval en rouge et une copie de Goya. »<sup>70</sup>

## LE TÉMOIGNAGE DE GROHMANN COMME PREUVE

### Will Grohmann, *Hans Hartung, aquarelle 1922, 1966*

Jusqu'en 1966, la datation des premières aquarelles abstraites demeurait problématique aux yeux de nombreux critiques. Avec ce livre, le témoignage de Grohmann accrédite la précocité de Hartung. En effet, dans la préface, il dit être témoin d'avoir vu ces aquarelles « à la fin des années vingt à Dresde »<sup>71</sup>. Il semble que Hartung aurait commencé à les dévoiler plutôt dès l'après-guerre. Dans un courrier adressé à Grohmann daté du 20 août 1947, il dit avoir gardé avec lui un petit lot de dessins réalisés entre 1921 et 1924 et qu'il y a des chances que ses travaux de jeunesse soient montrés à l'automne.<sup>72</sup>

La première exposition officielle semble avoir été - malgré les propos de Grohmann - celle en 1956 à la galerie Craven à Paris, intitulée « Hartung, dessins 1921-1928 ». Il les aurait exposé peut-être, chez Conti, mais plutôt en 1948 dans l'exposition « Dessins 1922-1948 » mais rien n'est sûr. Elles figurent ensuite dans la grande rétrospective itinérante en Allemagne en 1957. Par contre, elles semblent en effet, absentes de la Biennale de Venise en 1960, ainsi qu'à la galerie de France en 1961 dans « Hartung 1922-1939 », qui présente plutôt un large choix d'encres et de craies des années vingt.

En 1966, en lien avec la publication du livre, les aquarelles sont exposées de manière exceptionnelle à la galerie Erker à Saint-Gall en Suisse, dans une exposition intitulée « Aquarelle 1922 - Kleinformatige Gemälde 1961-1966 » (Aquarelles 1922 - les peintures de petit format 1961-1966). Grohmann est également un proche de la galerie : il a préfacé deux catalogues édités par Erker sur Poliakoff et Fritz Winter en 1962. La fragilité de ces œuvres obligera Hartung à en prendre soin au point de devoir les protéger et les garder dans l'obscurité chez lui.

Pour Hartung, cet ouvrage est la preuve tangible, non pas de sa précocité, mais de la justesse de son jugement dès l'âge de 18 ans. Les avoir garder, alors que ces œuvres à l'aniline se conservent difficilement est un élément de preuve indiscutable : « *Je suis content de n'avoir pas été strict autrefois. Au moins, j'ai des preuves de ce que j'ai fait à cette époque là.* » Le terme revient souvent. Pour Hartung, avoir fait le choix de protéger ces œuvres démontre que très tôt, il les prenait au sérieux.

---

<sup>66</sup> *Autoportrait*, p. 50

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>68</sup> *Autoportrait*, p. 120

<sup>69</sup> Voir « Regard sur l'art abstrait. Extrême brasse du ciel », émission « Ombres et lumières », *op. cit.* : Hartung se décrit par exemple comme « un anarchiste qui se serait faufilé parmi les communistes » au salon des réalités nouvelles en 1939.

<sup>70</sup> Selon les propos de Hartung avec le journaliste Wladimir Porché, JT de 20h, 9 janvier 1969. Hartung le mentionnera à nouveau dans les entretiens pour *l'Autoportrait* : « Les tableaux étaient chez notre ami qui a été tué par la Gestapo et sa femme. C'est elle qui a gardé une partie et là j'ai pu en récupérer quelques-uns, mais très peu. » (Entretiens avec Lefebvre, retranscriptions, sources sonores inconnues)

<sup>71</sup> Will Grohmann, *Hans Hartung, aquarelle 1922*, St Gallen, Erker, 1966

<sup>72</sup> Lettre de Hartung à Grohmann, le 20 août 1947, n° 2931, in *Künstler schreiben an Will Grohmann, op. cit.*, p. 162 : « Ich hatte mir eine kleine Anzahl von Zeichnungen von 1921-24 mit hierher gebracht. Ich werde vielleicht im Herbst eine Ausstellung von Zeichnungen machen und sie bei dieser Gelegenheit zeigen können... »

## SANS GUIDE, NI SOUTIEN, LE REFUS D'ALLER AU BAUHAUS

Cette anecdote du refus d'aller au Bauhaus, est énoncée dès 1949 dans la première monographie sur Hartung : « *Notons toutefois qu'il refusa catégoriquement d'aller au Bauhaus pour suivre l'enseignement de Kandinsky et des autres maîtres de l'art abstrait, car il sent que toute doctrine, tout enseignement ne lui sera pas utile.* »<sup>73</sup>

Le refus du Bauhaus opère comme un leitmotiv chez Hartung. On est en droit de s'interroger sur la valeur de cette anecdote dans son cheminement, surtout que l'enseignement de la peinture pratiqué au Bauhaus était en de nombreux aspects éloigné de ses principes. En effet, la peinture s'apprenait au sein d'un atelier au même titre que l'architecture, le tissage, la poterie, le métal, la menuiserie, la sculpture ou encore l'imprimerie et la reliure. Elle ne constituait en aucun cas un enseignement véritablement à part. Non seulement, elle était partie intégrante d'un apprentissage qui encourageait toutes les formes d'arts appliqués mais elle était en plus, au service de l'espace architectural. Dans l'atelier de Kandinsky, on apprenait par exemple le badigeonnage de maisons et de murs, la réalisation de graphiques de grandes dimensions, la peinture de meubles et de panneaux muraux. Les projets dédiés spécifiquement à la peinture étaient rares. Les principes du Bauhaus tels que la synthèse des arts et de la technique, l'idée d'un art fonctionnaliste, le concept communautaire, constituaient, on le voit bien, des principes qui trouvaient peu d'intérêt chez lui.

L'anecdote qui pourrait être en réaction à la grande exposition sur le Bauhaus, « Bauhaus 1919-1969 », qui a lieu juste après la sienne au musée d'art moderne de la ville de Paris (du 2 avril au 22 juin 1969) vient surtout renforcer l'idée que Hartung fait son chemin sans guide ni soutien. Il le dit bien lui-même : « *Je suis arrivé à l'art abstrait par moi-même. C'est parti d'une nécessité intérieure. Je vois des gens qui font des carrés, triangles, symboles... C'est la mort.* »<sup>74</sup>

## LA SCÈNE ARTISTIQUE DE DRESDE

L'*Autoportrait* fait fi du contexte particulièrement dynamique de la scène artistique de Dresde dans les années vingt. Pourtant, Hartung était un habitué des galeries, notamment la galerie du marchand d'art renommé de Dresde, Emil Richter. En effet, il lui aurait proposé dès décembre 1922, un de ses tableaux mais le galeriste n'eut pas le temps de le recevoir. Il l'aurait ensuite donné en commission dans une autre galerie<sup>75</sup>. Hartung était au courant des événements liés au monde artistique à Dresde : « Je connaissais bien l'expressionnisme allemand, parce que c'était exposé à Dresde, chez Probst, une galerie qui expose beaucoup. »<sup>76</sup> La galerie Emil Richter dirigée par Rudolf Probst (1890-1968) de 1918 à 1923 exposa les œuvres de Lyonel Feininger en 1919, Nolde et Klee en 1920, Jawlensky en 1922 et Schwitters en 1923. Elle montra surtout deux aquarelles abstraites de Kandinsky dès 1919 lors de l'exposition de la Neue Vereinigung für Kunst (une « nouvelle union pour l'art »), co-fondée par Probst de mai à juin. Probst, un proche de Grohmann, exposa également de nombreux artistes du Bauhaus dans sa galerie Neue Kunst Fides créée en 1923 : Klee a six expositions entre 1924 et 1932, Feininger une première en 1923 puis cinq entre 1924 et 1931. On sait que Kandinsky y est exposé en septembre et octobre 1924, soit cinq mois avant la conférence, à laquelle Hartung assiste et rejette d'emblée les principes du maître russe. Cette conférence accordée en février 1925 annonçait l'exposition personnelle de Kandinsky à la Kunstaustellung de Dresde de juillet à octobre 1925 et anticipait la publication de l'ouvrage *Point ligne plan* publié l'année suivante.

L'autre galerie importante de Dresde à l'époque est la galerie Ernst Arnold, la plus ancienne de toutes. Là aussi, il est difficile d'imaginer qu'Hartung ignorait ce lieu qui exposa les œuvres de Schwitters, Oskar Schlemmer et Willi Baumeister en 1920, puis Schlemmer, Moholy-Nagy, El Lissitzky et Max Burchartz en 1923 et Kokoschka en 1925. Toutes ces galeries - Emil Richter, Neue Kunst Fides, Ernst Arnold - organisaient également des conférences, par exemple celle de Schwitters en 1922 et 1925 (chez Richter) et en 1926 au Kunstsalon Fides. L'exposition d'inauguration de la galerie Neue Kunst Fides en juin 1923, fut consacrée aux productions d'Emil Nolde. Les années suivantes, huit autres expositions lui seront dédiées dans la même galerie.

---

<sup>73</sup> Madeleine Rousseau, « Vie et œuvre », in *Hans Hartung, op. cit.*, p. 23

<sup>74</sup> Hans Hartung, Montréal, 1969, source inconnue radiophonique, DAT16

<sup>75</sup> Hans Hartung, 1922, carnet 15

<sup>76</sup> Entretien avec Giraudy, 1974

## CHAPITRE V

L'histoire racontée dans ce chapitre se déroule en France, d'abord à Paris à l'académie d'André Lhote en 1928 puis à Leucate en 1927. Elle remonte ensuite petit à petit dans le temps, vers des souvenirs de vacances précédentes, celles de 1926 à 1924. De l'enseignement scolaire, le récit se déplace ainsi vers « l'amour de la nature pure »<sup>77</sup> allemande : de son premier séjour à Leucate en août 1927 avec l'étude du nombre d'or et du cubisme, au voyage d'été avec Fritz Schulze en 1926 en France et en Italie, pour finir sur les vacances avec son père au Tyrol en 1924. Se profile progressivement un désir de rompre avec l'ennui de l'enseignement académique à la recherche de « vertiges » liés à la montagne et la mer.

Faut-il les obéir aux règles comme avec la Section d'or ou au contraire, vivre avec imprudence, quitte à perdre l'équilibre ?

### LE CUBISME : UN ART SAIN

Après le « désordre » des taches du début et l'influence expressionniste, la découverte de l'art français d'abord à Dresde lors de l'exposition internationale en 1926 puis dans les galeries parisiennes lui permet d'introduire dans sa peinture un « ordre plastique comme il existait en France »<sup>78</sup>. En 1969, interrogé par le journaliste Jacques Michel, il déclare : « Assurément, l'esprit de la belle peinture, c'est en France que je l'ai acquis. Il y a un raffinement et un sens plastique dans l'art français inconnus dans l'art germanique. L'expressionnisme allemand est fort, mais peu soigné. »<sup>79</sup>

Hartung était principalement intéressé par le cubisme analytique de Braque et de Picasso, « le plus beau et le plus merveilleux »<sup>80</sup> selon lui. C'est sous influence cubiste de 1926 à 1931, qu'il apprend à organiser le désordre, en introduisant la ligne et les sections.

Plus que de clarté, Hartung aime définir le cubisme par un autre terme, assez complexe et finalement porteur d'une certaine radicalité. Il s'agit de l'adjectif « sain » : « Je pense que le cubisme, spécialement le cubisme analytique et l'art abstrait présentent des mouvements spécialement sains dans l'histoire de l'art. Avec eux, enfin, après une longue décadence sur le plan strictement formel et l'observation des règles qui respectent la surface du tableau, des tendances purificatrices sont apparues [...] Seulement, entendons-nous bien, avec les meilleures règles du monde, on ne réussit que difficilement une œuvre vivante. Il faut l'émotion. Il faut l'esprit. Seulement l'esprit doit se soumettre à la forme, à la règle... »<sup>81</sup>

Il y aurait donc des mouvements sains - entendons purs - et d'autres malsains, malades, impurs, nuisibles... Quand l'un des extrêmes s'expriment trop violemment, le climat devient pour Hartung oppressant. On comprend qu'il se situe lui-même du côté d'un art sain. Néanmoins, dans de nombreux entretiens quand il évoque l'abstraction géométrique, trop « purificatrice » selon lui, il se situerait alors du côté d'un art « moins pur » que des artistes comme Mondrian ou Van Doesburg : « Il y avait un barrage parce que le lyrisme de ma peinture était en contradiction avec l'abstraction intellectualisante d'alors. Ils avaient conquis la pureté plastique des formes, de la forme, qui ne devait être ni romantique, ni expressive. La forme pour elle-même, dépouillée à l'extrême comme Mondrian ou Van Doesburg. Ils défendaient une sorte de purification de l'art tandis que j'y introduisais des émotions humaines, une expression personnelle à laquelle je voudrais donner une signification universelle. J'étais exclu... »<sup>82</sup>

En cela, l'une des phrases de l'Autoportrait prend tout son sens : « Divisez une ligne en deux parties égales : vous obtenez l'ennui. Coupez-en un septième : la majorité opprime la minorité. »<sup>83</sup>

Là est le paradoxe hartungien.

### LA PREUVE PAR LE CALCUL

Le premier séjour à Leucate date du mois d'août 1927. C'est là qu'il commence ses travaux sur la section d'or. Il est probable que ce soient davantage les calculs et les multiples recherches géométriques qui l'aient attiré plus que la quête de proportions harmoniques ou de formes idéales. On pourrait par ailleurs

---

<sup>77</sup> *Autoportrait*, p. 81

<sup>78</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT02

<sup>79</sup> Propos recueillis par Jacques Michel, « L'artiste ou la peinture nue, l'artiste par lui-même », *Le Monde*, 16 janvier 1969, p. 12

<sup>80</sup> Entretiens avec Lefebvre, retranscriptions, sources sonores inconnues : « L'art français, la clarté est ce qui m'a frappé, surtout après 1926, chez les cubistes. Dans le cubisme analytique qui est pour moi le plus beau et le plus merveilleux que je connaisse. »

<sup>81</sup> Monologue enregistré par Hartung, DAT18

<sup>82</sup> Propos recueillis par Jacques Michel, « L'artiste ou la peinture nue, l'artiste par lui-même », *Le Monde*, *op. cit.*

<sup>83</sup> *Autoportrait*, p. 71

repandre un terme qu'il utilise, celui de la « clarté mathématique » : « *La pensée en français est meilleure, plus claire. Elle n'a qu'un seul sens, net, clair, frappant; on ne peut pas couper, on ne peut pas intercaler, on ne peut pas changer [...] cet amour pour la clarté de l'expression, comme la clarté mathématique – c'est ça qui m'a poussé aussi à la recherche de la section d'or. Trouver quelque chose qui soit absolument simple mais extrêmement clair et indiscutable.* »<sup>84</sup>

En 1949, Hartung, classé alors du côté des peintres lyriques va rejeter violemment ses recherches esthétiques mathématiques : « *J'ai déjà perdu des années avec ces histoires-là m'y étant acharné avec mon habituel entêtement... D'ailleurs, toute application méthodique de ces lois a été absolument nocive pour moi tant que j'ai cru, entre 1928 et 1932 pouvoir les utiliser [...] Jamais plus je ne pense à ces lois, sauf à des moments courts comme un éclair, quand je dessine.* »<sup>85</sup> Dans les entretiens avec Lefebvre, il ajoute : « *Quand j'ai appliqué cette chose dans la réalité, j'ai vu que cette réflexion continue d'observation des règles me coupait les ailes.* »<sup>86</sup> Dans le film de Daniel Le Comte diffusé en 1976, il ira jusqu'à dire que la section d'or le « stérilisait »<sup>87</sup>. Le nombre d'or en tant que « réalité mathématique » une fois abandonnée sera vécue comme une grande libération : « *La libération de la section d'or, mais aussi du cubisme, de Cézanne et des expressionnistes, cette espèce de libération d'eux est venue très subitement, sans beaucoup de fanfare, mais avec un grand cri de joie, c'est une deuxième révolution dans ce sens là.* »<sup>88</sup>

## CHAPITRE VI

Dans ce chapitre, qui ouvre sur un ton joyeux et léger, Hartung n'est plus seul. Il vient de rencontrer Anna-Eva Bergman. Le décès du père vient interrompre de manière abrupte l'innocence de leur couple. Une fois encore, après l'épisode avec le Bauhaus, il ne veut pas rester en Allemagne.: « *Je ne voulais pas vivre à Dresde. Ma belle-mère avait ouvert à Paris une école d'orthopédie médicale. Nous décidâmes d'aller la rejoindre.* »<sup>89</sup> Le chapitre porte sur les nombreux déplacements du couple entre 1929 et 1933: Paris, Leucate, la Colle-sur-Loup, Dresde, Berlin, Homborsund en Norvège, le retour à Dresde, Paris à nouveau, puis plus loin, sur des terres étrangères, Minorque.

La sensation d'emprisonnement est omniprésente: la liberté qu'il éprouve avec Bergman est contrebalancée par l'autoritarisme de la belle-mère, Bao. La belle-mère est envahissante, le père n'est plus. Il semble que pour le couple de jeunes mariés, la seule solution après l'île à Homborsund - une sorte de version miniature de l'île de Minorque - est d'aller encore plus loin. Les Baléares constituent alors une échappée possible. Sur l'île de Minorque, en complet isolement, Hartung se met à peindre différemment, en rejetant la section d'or et le cubisme (du chapitre précédent) mais en procédant à un retour à ses premiers dessins, réalisés dix ans plus tôt à Dresde.

Même loin de tout, Hartung continue d'être comme enfermé dans ce passé avec l'Allemagne, dans une « liberté antérieure » : « *Je retrouvai la liberté de peindre et de dessiner d'une manière tout autre et dans ma liberté antérieure.* »<sup>90</sup>

### DRESDE- GALERIE KÜHL, LES BIENERT ET GROHMANN

Pour Hartung, sept ans, de 1924 à 1931, seront nécessaires pour apprendre et se former en tant que peintre. « Sept années d'attente » à se nourrir des maîtres, à assimiler les connaissances par la copie, la règle du nombre d'or et le cubisme. Ces sept années correspondent à une période de recherche, de tâtonnement et de doute : « *C'est pour cela que j'ai perdu sept ans, pour me rendre compte à moi-même que c'était justifié, ce que je faisais.* »<sup>91</sup> Ces années « perdues » sont décrites sur trois chapitres, du chapitre IV avec l'obtention du bac au chapitre VI avec sa première exposition personnelle à la galerie Heinrich Kühl à Dresde en 1931. En exergue du catalogue de l'exposition est publiée une phrase, très juste, de Paul Valéry : « *Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il les faut digérer. Le lion est fait de mouton assimilé.* »<sup>92</sup>

<sup>84</sup> Entretiens avec Lefebvre, retranscriptions, sources sonores inconnues

<sup>85</sup> Propos cités par Madeleine Rousseau, *Hans Hartung, op. cit.*, p. 21

<sup>86</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT13-02

<sup>87</sup> « Regard sur l'art abstrait. Extrême brasse du ciel », émission « Ombres et lumières », *op. cit.*

<sup>88</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT13-02

<sup>89</sup> *Autoportrait*, p. 91

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 96

<sup>91</sup> Entretien avec Giraudy, 1974

<sup>92</sup> Paul Valéry, *Tel Quel, Choses tues*, 1930

L'exposition intitulée « Hans Hartung, Gemälde Aquarelle und Zeichnungen » (Peintures, aquarelles et dessins) est la première exposition personnelle de Hartung. Il a alors 27 ans. L'événement a lieu du 25 novembre au 20 décembre 1931 à Dresde, à la galerie Heinrich Kühn (alors nommée Kunstausstellung Kühn) créée en 1924 par Heinrich Kühn (1856-1965) qui travaillait jusqu'alors pour le compte de la galerie Arnold. Le catalogue fait mention de 29 peintures exposées, d'aquarelles et de dessins. Seules quatre toiles abstraites, toutes datées de 1931 y sont présentées. Le texte est rédigé par l'amateur d'art, Erich Lissner, qui sera plus tard auteur pour le journal *Frankfurter Rundschau*.

Le collectionneur Friedrich Bienert (Fritz), fils de la collectionneuse Ida Bienert (1870-1965) acheta à l'époque la toile abstraite *Abstraktion I* qui deviendra la T1931-1, reproduite dans le fascicule de l'exposition. La galerie Kühn exposait alors plutôt des artistes figuratifs : les œuvres de Käthe Kollwitz, Karl Schmidt-Rottluf et Hermann Glöckner en 1930, Carl Lohse et ses « portraits et paysages » la même année que Hartung. Toutefois quelques années plus tôt, en 1926, eut lieu l'exposition personnelle de El Lissitzky, dont l'épouse Sophie Küppers était l'assistante de Kühn, suivie de celle de Mondrian. La même année, Ida Bienert lui commanda un bureau et un boudoir pour sa maison à Dresde.

Les Bienert - les fils Theodor (1857-1935) et Erwin (1859-1930) respectivement mariés aux deux sœurs Ida et Bertha (1868-1945) - exercent une influence considérable sur le milieu artistique de Dresde. Grâce à la fortune de l'entreprise familiale autour du moulin géré et modernisé par le père, l'industriel, collectionneur et mécène, Gottlieb Bienert (1813-1894), ils participent intensément à la vie culturelle à Dresde : Ida organise des salons chez elle ainsi que des spectacles de danse avec notamment la très célèbre artiste Gret Palucca (1902-1993), la première épouse de son fils Fritz. On compte parmi les invités Klee, Kandinsky ou encore Otto Dix. La sœur de Fritz, Ise Bienert étudia au Bauhaus. Sophie Küppers était également proche de Ida Bienert. En 1933, Grohmann publiera un ouvrage sur la collection d'Ida Bienert avec des œuvres de Kandinsky, Feininger, Jawlensky, Malevitch, Klee<sup>93</sup>. Deux ans plus tard, en 1935, sous le pseudonyme de Olaf Rydberg, il rédigera la première monographie sur la danseuse Gret Palucca, *Die Tänzerin Palucca* aux éditions Reissner. Elle participera aux Jeux Olympiques de Berlin en 1936.

La première lettre de Will Grohmann adressée à Hartung date du 30 décembre 1931, juste après l'exposition de Dresde. Critique d'art allemand spécialiste de l'art moderne d'avant-guerre, il a publié en 1925 un ouvrage sur Ernst Ludwig Kirchner et travaille comme assistant à la Staatliche Gemäldegalerie de Dresde de 1926 à 1933. Il écrit aussi régulièrement pour *Cahiers d'art* dans les années trente. Pour Hartung, Grohmann était « *le vieux témoin, mon premier critique d'art qui a fait quelque chose.* »<sup>94</sup> Leur relation d'amitié durera jusqu'à la mort du critique allemand en 1968.

### **BERLIN - GALERIE FLECHTHEIM ET KURT VALENTIN**

L'exposition collective *Junger Künstler* (Jeunes artistes) qui ouvre à la Galerie Flechtheim à Berlin le 6 février 1932, présente les travaux de quatorze artistes allemands dont Wolfgang Paalen, Paul Strecker, ou encore Hans Jaenisch. Fin 1932, la galerie organise la dernière exposition d'artistes d'avant-garde avant-guerre, intitulée *Lebendige Deutsche Kunst* (art vivant allemand) avec les œuvres de Baumeister, Dix, Grosz, Kandinsky, Klee, Nay ou encore Schlemmer.

Le collectionneur Alfred Flechtheim (1878-1937) ouvre en 1913 sa première galerie à Düsseldorf qui ferme durant la Grande Guerre. Dès 1919, il reprend ses activités en créant plusieurs galeries, à Berlin, à Francfort, à Cologne et à Vienne à partir de 1921. Très lié à Kahnweiler à Paris, il expose des artistes français, dont Léger en 1928 ou encore Derain en 1929. Fondateur de la revue artistique *Der Querschnitt*, il collectionne les œuvres de Klee, de Gris et Chagall (exposées respectivement en 1928 et 1930), Kandinsky... Avec l'arrivée au pouvoir du régime nazi en janvier 1933, Flechtheim procède à la liquidation de ses galeries et s'exile à Londres où il meurt quelques années plus tard en 1937.

Kurt Valentin (1902-1954) débute comme assistant pour Alfred Flechtheim en 1927.

Il est peut-être un peu précipité d'évoquer le parcours de Kurt Valentin ici mais il me semble pertinent d'anticiper sur les événements, d'autant plus que Valentin ne sera plus mentionné ensuite dans l'*Autoportrait*, alors que son rôle sur le marché américain après-guerre est important pour comprendre la suite des événements.

---

<sup>93</sup> Will Grohmann, *Die Sammlung Ida Bienert*, Postdam, Müller & I Kiepenheuer Verlag, 1933

<sup>94</sup> Entretien avec Giraudy, 1974

À partir de 1934, Valentin revient à Hambourg, sa ville natale où il travaille pour la galerie Buchholz, dirigée par Karl Buchholz, cela jusqu'en 1937. Il décide alors de quitter l'Allemagne pour les États-Unis. Dans les années quarante, il tient une galerie, qu'il ouvre sous le nom de Buchholz, The Buchholz Gallery qui deviendra en 1951 la Curt Valentin Gallery. Il expose les œuvres de Paul Klee, Picasso, Georges Rouault, Lyonel Feininger ou encore André Masson.

En 1945, le peintre Jean Hélion (1904-1987) – il apparaît dans le chapitre suivant – en voyage régulier aux États-Unis depuis 1936 invite Hartung à envoyer des photographies de peinture et de dessins récents à Curt Valentin à New York<sup>95</sup> : « *Je lui ai parlé de toi. Il connaît ce que tu faisais auparavant et, tout naturellement, voudrait voir davantage. C'est l'un des plus gentils d'entre tous les marchands. Masson – qui retourne en France la semaine prochaine a un contrat avec lui. Calder et Lipchitz exposent chez lui. Il a aussi des Klee, des Nolde, des Braques, etc.* » Deux mois plus tard, sur les conseils d'Hélion, Hartung lui expédie des photographies que Valentin reçoit en fin d'année : « *Merci pour la lettre du 3 décembre et pour les photographies. Cela est évidemment difficile pour moi de juger votre travail à partir de photos, mais puisque vous dites vouloir m'envoyer des originaux, je serais ravi de les voir.* »<sup>96</sup> La même année, le critique d'art et artiste George L. K. Morris lui recommande Curt Valentin : « *Avez-vous vu M. Curt Valentin de la Bucholz Gallery ? Je lui ai dit d'aller vous voir, et de ramener vos œuvres à New York.* »<sup>97</sup>

### NI LA FRANCE, NI L'ALLEMAGNE

Entre le mois de juin et septembre, le père de Hartung vend de nombreuses actions liées à l'entreprise Chemische Fabrik von Heyden<sup>98</sup>, pour laquelle il continue de travailler. Les sommes d'argent ainsi récupérées transitent sur le compte bancaire d'Hartung. Une première mention de cette vente d'actions est faite dans une lettre le 30 août. Les choses s'accélérent le 15 septembre quand il officialise l'ensemble des ventes et expédie l'argent à son fils le 16, soit quelques jours avant son décès, le 23 septembre 1932. Hartung et Bergman vivent alors sur l'île d'Homborsund quand ils apprennent la nouvelle.

Juste avant de gagner la France en octobre 1932, Hartung met en location l'appartement du père à Dresde. Y demeurent une partie du mobilier appartenant au père et toutes ses affaires, qu'il liste précisément<sup>99</sup>. Hartung laisse aussi quelques unes de ses œuvres dans l'appartement du père ainsi qu'à Fritz Bielass, un encadreur à Dresde. Celui-ci certifie en effet dans un contrat daté du 13 janvier 1933, alors que Hartung est déjà sur Paris, avoir chez lui un ensemble de neuf peintures et quatre dessins<sup>100</sup>.

Avant de quitter Paris pour l'Espagne, Hartung se rend chez le marchand Berger, chez Léonce Rosenberg (sur les conseils de Grohmann) et chez Kahnweiler qui lui recommande d'aller voir Jeanne Bucher<sup>101</sup>. Chez elle, il laisse en dépôt le 28 janvier 1933 plusieurs dessins et peintures<sup>102</sup>. C'est elle ensuite qui lui aurait conseillé de rendre visite au critique d'art Carl Einstein (1885-1940), un proche de Kahnweiler, installé à Paris depuis 1928 (et compagnon de Florence Henri au début des années vingt).

Hartung connaissait les travaux de Carl Einstein qui écrivit dans de nombreuses revues d'art telles que *Cahiers d'art* dans les années trente, et dont Hartung avait plusieurs numéros. Fervent défenseur du cubisme, il était surtout l'auteur de *Negerplastik* (la sculpture nègre), analyse pionnière de l'art africain en 1915. Il fonda également à Paris avec Georges Bataille, Michel Leiris, Georges Wildenstein et Georges-Henri Rivière la revue *Documents-Doctrines. Archéologie. Beaux-arts. Ethnographie* (1929-31). Il publia surtout un livre sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle qui connut un succès rapide en 1926, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*<sup>103</sup>. À son sujet, Hartung écrivit suite à sa rencontre avec lui : « Il a beaucoup parlé mais je n'ai pas bien compris son discours. »<sup>104</sup>

<sup>95</sup> Lettre de Hélion à Hartung, le 17 octobre 1945, n°2194

<sup>96</sup> Lettre de Valentin à Hartung, le 9 janvier 1946, n°2085 : « Thank you for your letter of December 3 and the photographs. It is of course, very hard for me to judge your work from photographs, but since you say you would like to send me some originals, I would be very glad to look at them. »

<sup>97</sup> Lettre de Morris à Hartung, le 1<sup>er</sup> juillet 1946, n°125 : « Have you seen Mr Curt Valentin of the Buchholz Gallery ? I told him to look for you, and to bring your work to New York »

<sup>98</sup> Usine chimique Von Heyden, localisée à Radebeul près de Dresde, qui produisait l'acide salicylique

<sup>99</sup> Voir les notes n° 3576, 3577, 3587

<sup>100</sup> Note de Fritz Bielass, 13 janvier 1933, Dresde, n° 3625

<sup>101</sup> Lettre de Hartung à Grohmann, le 25 avril 1933, in *Künstler schreiben an Will Grohmann, op. cit.*, p. 154, n°2922

<sup>102</sup> Reçu de Jeanne Bucher, 28 janvier 1933, n°2464

<sup>103</sup> Le livre est publié chez Propyläen à Berlin en 1926, puis réédité en 1928 et 1931.

<sup>104</sup> Lettre de Hartung à Grohmann, le 25 avril 1933, in *Künstler schreiben an Will Grohmann, op. cit.*, p. 155, n°2922 : « Er sprach dabei sehr viel, aber aus dem Inhalt seiner Reden wurde ich nicht ganz klug. »



## CHAPITRE VII

La sensation d'étouffement est de plus en plus forte, à cause des échecs multiples et des peurs : la maladie à Minorque de février 1933 à novembre 1934, les accusations à Minorque et à Berlin, l'exposition annulée à Oslo, la maladie d'Anna-Eva Bergman... L'étai se resserre. En 1935, Hartung ne peut rester - à nouveau - en Allemagne : « *Je n'en menais pas large, moi non plus. Impossible de rester en Allemagne : je savais que la Gestapo ne lâcherait pas prise et que nous serions mis en prison à la moindre vétille.* »<sup>105</sup>

Hartung se retrouve seul à Paris en 1935 dans un petit atelier.

Le malaise est profond. Car même à Paris, Hartung continue de se sentir prisonnier, un « prisonnier de l'extérieur » car en effet, désormais c'est l'Espagne qui lui est interdite : « *La guerre civile nous ferma l'année suivante les portes de l'Espagne.* »<sup>106</sup> On n'en sort jamais de ce tiraillement entre le désir d'être « hors du groupe » (artistiquement, politiquement, socialement en s'installant sur une île) et le besoin d'être un moment accepté au sein d'une « famille ». Ce n'est pas un hasard si le chapitre se termine sur le Salon des Indépendants où, comme le dit Hartung, « tout le monde était admis » dans le sens le plus large : « les conservateurs, les doués comme les non-doués, les futures maîtres comme les fous. »<sup>107</sup>

Il n'est pas sûr non plus, que cet événement regroupant le plus grand choix ait été totalement du goût d'Hartung...

### BERLIN PUIS PARIS

Dès la fin de l'année 1933, le couple à Minorque cherche une autre destination. Hartung s'enquiert alors auprès de Grohmann des conditions de l'art en Allemagne et envisage d'y retourner.<sup>108</sup> Grohmann lui répond un mois plus tard, en janvier 1934, et lui conseille d'aller à Paris : « *Pour l'art abstrait, aucune possibilité en Allemagne, mais plutôt Paris.* »<sup>109</sup> À la fin de l'année 1934, en octobre, Hartung pense à d'autres destinations : Paris ou un pays neutre comme la Suisse, la Hollande où les Pays-Bas<sup>110</sup> Plusieurs courriers écrits alors, pour la plupart échangés avec Grohmann traduisent le désarroi dans lequel se trouve le couple.

Hartung et Bergman quittent Minorque au tout début du mois de novembre 1934 pour se rendre à Stockholm afin d'accueillir les toiles envoyées par Gomila, mais l'exposition prévue à Oslo, chez Blomqvist est annulée. À Stockholm, à la fin de l'année 1934, Hartung continue de recevoir des courriers de Grohmann qui lui conseille de se mettre en contact avec Kahnweiler, Zervos et Kandinsky à Paris. Il pense que ce dernier pourra lui faire rencontrer Ozenfant et Gleizes<sup>111</sup>. En décembre, Grohmann, le critique et ami à Berlin se propose de le recommander par écrit à Kahnweiler qui représente Klee, dont lui-même a édité un ouvrage de ses dessins. Pour les expositions futures, il suggère les galeries Nierendorf et Koeller ainsi qu'un certain Hartberg<sup>112</sup>. L'ami d'enfance d'Hartung, Landgraf recommande plutôt à Hartung de tout laisser tomber et de venir en Allemagne pour dit-il, « mener une vie simple. »<sup>113</sup>

Hartung part seul de Stockholm à Berlin à la fin du mois de janvier 1935 pour y rester presque toute l'année, jusqu'en octobre. Là, Hartung reprend contact avec Fritz Biellass au sujet des œuvres laissées chez lui, ainsi qu'avec Landgraf qui possède également certaines de ses premières œuvres figuratives<sup>114</sup>. On connaît mal les activités de Hartung durant ces neuf mois à Berlin en 1935. On sait qu'il suivit les cours de son professeur Kurt Wehlte à la Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst (écoles réunies d'art libre et appliqué) de juin à septembre. Kurt Wehlte était alors membre du Parti nazi depuis 1933<sup>115</sup>. Est conservée dans les archives de la Fondation Hartung-Bergman une lettre de la Chambre des

---

<sup>105</sup> *Autoportrait*, p. 107

<sup>106</sup> *Op. cit.*, p. 110

<sup>107</sup> *Op. cit.*, p. 111

<sup>108</sup> Lettre de Hartung à Grohmann, le 21 décembre 1933, in *Künstler schreiben an Will Grohmann*, op. cit., n°2923

<sup>109</sup> Carte de Grohmann à Hartung, 23 janvier 1934, n°34 : « Keine Möglichkeiten in D, eher in Paris »

<sup>110</sup> Lettre de Hartung à Grohmann, le 29 octobre 1934, in *Künstler schreiben an Will Grohmann*, op. cit., n°36

<sup>111</sup> Lettre de Grohmann à Hartung, le 8 novembre 1934, n°37

<sup>112</sup> Lettre de Grohmann à Hartung, le 28 décembre 1934, n°38

<sup>113</sup> Lettre de Landgraf à Hartung, le 11 novembre 1934, n°3033

<sup>114</sup> Les œuvres figuratives sont listées dans une note rédigée par Hartung, 8 avril 1935, n°3616

<sup>115</sup> Pour plus d'informations, voir le dossier des archives nationales, de la commission Roberts pour la protection des monuments historiques : Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas, 1943-1946, numéro de publication M1944, fold3 11-004. Dans ces dossiers, le nom de Kurt Wehlte revient à plusieurs reprises. La description qui est donnée est : « Professeur à l'académie d'art, Berlin. C. 50. Souvent sollicité en tant qu'expert dans le cas de

Beaux-arts du Reich envoyée le 22 août 1935 à Hartung pour l'informer que sa demande d'adhésion a été refusée.<sup>116</sup>

Le 3 octobre, de Kronberg près de Francfort, Christian Zervos (1889-1970) lui recommande de venir à Paris : « *Comme je vous l'ai dit à Berlin dernièrement, je serais disposé à organiser à titre absolument gracieux avec votre collaboration une exposition de dessins et gravures de peintres allemands d'aujourd'hui dans les locaux des Cahiers d'art. Mais pour réussir cette manifestation, il est indispensable que vous veniez à Paris afin que nous étudions ensemble les modalités de cette exposition [...] Je profite de l'occasion pour vous dire que j'ai beaucoup réfléchi sur les tableaux que vous m'avez montrés à Berlin. Je dois vous dire [...] que pour développer votre œuvre si bien commencée, il est nécessaire de travailler quelques temps à Paris.* »<sup>117</sup>

Pour comprendre la situation, il est nécessaire ici de remonter dans le temps. Hartung aurait ainsi montré certaines de ses œuvres (des œuvres récentes) à Zervos de passage à Berlin. On sait aussi qu'en septembre, le collectionneur Fritz Bienert lui présente des œuvres de Hartung à Dresde. Dans un brouillon daté du 19 septembre et adressé à Bienert, Hartung le remercie et se réjouit de savoir qu'il va montrer ses œuvres (d'avant son voyage en Espagne) à Zervos et regrette de n'avoir que des photographies des œuvres réalisées à Minorque. Il ajoute qu'il est prêt à venir à Paris pour lui montrer directement ses « autres œuvres »<sup>118</sup>. Le 30 septembre, les procédures pour quitter l'Allemagne sont engagées - le laisser-passer autorisant le voyage à Paris date du 30 septembre - mais cela n'est pas suffisant pour se rendre à Paris. Il manque la carte d'identité. Le 5 octobre, Hartung rencontre Zervos à Francfort. Là, il lui aurait possiblement montré des photos de ses « œuvres espagnoles ». Il y obtient surtout et grâce à Zervos, un visa pour venir à Paris.

Fin octobre, de Paris, Hartung remerciera chaleureusement Grohmann : « *Je vous remercie une fois de plus pour toute l'aide que vous m'avez accordée ! Vous ne pouvez pas vous imaginer à quel point votre visite à Berlin m'a fait plaisir ! Tout me paraissait sans espoir et vous avez été le seul à pouvoir me redonner du courage. Et sans vous, je ne serais pas venu à Paris mais plutôt à Oslo ou Hardanger.* »<sup>119</sup>

## LE CONSEIL DE JEAN HÉLION

Une phrase dans le chapitre précédent soulignait déjà l'importance des deux hommes, Grohmann et Héliion : « *Ce conseil, comme celui que, plus tard, me donnera Jean Héliion, je ne l'ai jamais oublié.* » Will Grohmann – Jean Héliion : le critique d'art et l'artiste ; l'allemand et le français ; le père et le frère ; celui qui reste en Allemagne pendant la guerre et celui qui part aux États-Unis en 1942...

La notoriété de Héliion commence dès les années trente avec le groupe Art Concret qu'il fonde (ainsi qu'une revue du même nom) avec Otto Carlsson, Léon Tutundjian et Théo Van Doesburg, mouvement qui deviendra en 1931 Abstraction-Création, dissout en 1936. Sa première exposition personnelle a lieu à la galerie Pierre Loeb dès 1932. Il expose à la galerie Cahiers d'art en 1936. Son cercle de relations pour l'époque est impressionnant. Dès 1933, date de son premier voyage aux États-Unis, son réseau s'étend de Londres, où il collabore à la revue *Axis*, proche de Ben Nicholson, aux États-Unis où il séjourne régulièrement à partir de 1937.

Hartung fait sa rencontre dès son arrivée à Paris à la fin de l'année 1935. Tous deux ont le même âge. Le 29 octobre 1935, Hartung, dans une lettre à Grohmann<sup>120</sup> dit le trouver très sympathique. De l'ensemble des peintres qu'Hartung croise à Paris, Héliion est définitivement celui dont il est le plus proche. Les deux hommes se voient souvent durant l'année 1936. Leur correspondance qui débute dès 1937 quand Héliion se rend aux États-Unis va durer jusqu'en 1987, date de décès d'Héliion. Avant-guerre, les deux peintres

---

contrefaçon, Membre du Parti après 1933, mais non suspect. » (Professor in art academy, Berlin ; c. 50 ; Often called in as an expert in cases of forgery. Party member after 1933, but not conspicuous as such. »

<sup>116</sup> Lettre du Président de la Chambre des Beaux-Arts du Reich (Reichskammer der Bildenden Künste) à Hans Hartung, le 22 août 1935, n°7345

<sup>117</sup> Lettre de Zervos à Hartung, le 3 octobre 1935, n°2366

<sup>118</sup> Brouillon de lettre de Hartung à Bienert, le 19 septembre 1935, n°2088

<sup>119</sup> Lettre de Hartung à Grohmann, le 29 octobre 1935, in *Künstler schreiben an Will Grohmann, op. cit.*, n°2926 : « Ich danke Ihnen noch einmal auf das allerherzlichste für alle Hilfe, die Sie mir geleistet haben ! Sie können sich nicht vorstellen, wie ich mich über Ihren Besuch damals in Berlin gefreut habe ! Mir ka malles so grenzenlos hoffnungslos vor, und Sie waren der einzige Mensch, der mir wieder etwas Mut geben konnte. Und ich wäre ohne Sie sicher nich nach Paris gekommen, sondern in Oslo oder im Hardangerfjord gelandet. »

<sup>120</sup> Lettre de Hartung à Grohmann, 29 octobre 1935, in *Künstler schreiben an Will Grohmann, op. cit.*, p. 158, n°2926

exposent plusieurs fois ensemble : Galerie Pierre en 1936, au Jeu de Paume en 1937, chez Guggenheim Jeune avec « Concrete et Abstract Art » et aux Réalités nouvelles en 1939. Tous deux voient leurs œuvres achetées par le collectionneur américain Albert Eugene Gallatin (1881-1952) avant-guerre.

« *reste fidèle à ton esquisse* »<sup>121</sup>

Peut-être ce conseil a-t-il été prodigué vers 1939 par Héliou, au moment où celui-ci entreprend *La Figure tombée*, œuvre elle-même à cheval entre le courant abstrait et figuratif ? Nous n'en savons rien. Cependant, on ne trouve nulle mention de ce conseil d'Héliou avant l'*Autoportrait*, ni dans les entretiens, ni dans les archives. Dans les deux premières monographies, celles publiées par Ottomar Domnick en 1949 puis celle de Roger Van Gindertael en 1960, rien n'est dit ni sur l'esquisse, ni sur Héliou. En mars 1954, la question du report ou « improvisation travaillée » est abordée avec Roger Bordier pour la revue *Art d'aujourd'hui*<sup>122</sup>, mais pas une seule fois le nom d'Héliou n'est mentionné.

Cette anecdote qui apparaît donc ici pour la première fois, sera souvent reprise dès qu'il s'agira d'expliquer l'utilisation du report par Hartung, Or ce dernier n'aurait pas attendu Héliou pour appliquer le report. En effet, on sait désormais que ce système date d'avant les années parisiennes. Il existe en effet des toiles datées de 1932 réalisées d'après des dessins comme par exemple, les T1932-10 et T1932-11, toutes deux créées d'après une œuvre sur papier de 1932.

Il est évident que Hartung tenait à mettre sur le même plan dans son *Autoportrait* ces deux personnalités qui ont compté pour lui sa vie durant et joué un rôle décisif avant-guerre. Pour Grohmann, les nombreux échanges attestaient de son importance dans la carrière de Hartung. Pour Héliou, cela était plus compliqué car moins évident.

Héliou, dans les années trente est une personnalité surprenante : il est proche de nombreux artistes et encourage la visibilité de leurs œuvres auprès des divers marchands, surtout auprès des américains. Dès 1932, Albert Eugene Gallatin achète des toiles de Héliou à la galerie Pierre. C'est ensuite Héliou qui amène le marchand dans les studios de Mondrian et Arp en mai 1933. Dans le catalogue de la Gallery of Living Art de 1933, un lieu fondé par Gallatin à la fin des années vingt à New York, Héliou est l'auteur d'un article sur le développement de l'art abstrait et insiste sur le rôle de deux artistes abstraits, Mondrian et Arp. En 1939, Mondrian aura sa première exposition à la galerie - rebaptisée entre temps Museum of Living art depuis 1936 - après celle de Arp à l'automne 1937. En juin 1934, Héliou met aussi en relation à Paris, Domela, Paalen et Erini et aussi Xceron à la galerie Pierre. Notons que la revue *Plastique* dirigée par Héliou au printemps 1937 est en partie financée par Gallatin.

Héliou sera aussi le premier artiste européen à être exposé au Museum of Living art en 1936. Il encouragera également Miró et attirera Gallatin vers des artistes américains tels que Ferren et Calder en 1934-1935. Le collectionneur et peintre George L. K. Morris est également dans ces années-là un ami proche de Héliou. Cette « famille » que Hartung côtoie à partir de 1936 avec Calder, Ferren, Miró, Domela, Paalen s'organise bien grâce aux efforts d'Héliou, qui restera toujours très actif même des États-Unis.

Après guerre, les lettres d'Héliou - désormais dédié à la figuration, marié à Pegeen Vail, la fille de Peggy Guggenheim et de retour à Paris- témoignent d'une certaine tendresse : « *J'ai bien eu de la chance à la guerre comparant mon sort au tien, mais mon vieux Hans, tu n'es pas de ceux qu'un petit bout de moins - même douloureux - peut détruire. Tu as l'amour et le talent. J'ai toute confiance en toi. Travaille, même en noir et blanc.* »<sup>123</sup> Plus tard, en 1948, Héliou écrira avec une grande modestie sur Hartung, dans une lettre adressée à Denys Sutton, en préparation de la monographie éditée par Domnick : « *Il a dû vous dire que Zervos l'a envoyé chez moi dès son arrivée à Paris et que nous nous sommes liés d'amitié aussitôt. J'ai tenté alors d'intéresser tous ceux que je connaissais - marchands, amateurs, artistes - à son œuvre qui m'apparaissait parfaitement originale, et selon l'usage, je n'ai pas trop bien réussi et ce n'est qu'à présent, qu'on commence à lui porter l'intérêt qu'il mérite.* »<sup>124</sup>

C'est une hypothèse mais il est probable qu'Hartung pour donner une place d'importance à Héliou dans l'*Autoportrait* n'ait pas trouvé meilleure solution que d'inventer cette histoire, d'autant plus que le succès après guerre pour Héliou sera très lent. Il devra en effet attendre 1970 pour avoir sa première grande

---

<sup>121</sup> *Autoportrait*, p. 112

<sup>122</sup> Roger Bordier, « Notre enquête sur la technique ou l'improvisation travaillée. L'Art et la manière : Hans Hartung », *Art d'aujourd'hui*, mars-avril 1954.

<sup>123</sup> Lettre de Héliou à Hartung, le 10 octobre 1945, n°109

<sup>124</sup> Lettre de Héliou à Sutton, le 20 juin 1948, n°144

rétrospective à Paris au Grand Palais.

### **LA FROUSSE DE GÂCHER QUOI QUE CE SOIT<sup>125</sup>**

Plus que par souci économique, il semble que la mise au report trouve son origine dans cette peur du vide, présente très tôt chez Hartung. L'improvisation libre n'arrivera que plus tard, à la fin des années cinquante. Hartung passera donc près de vingt ans à obéir à ce système qui finalement retarde le moment véritable de l'acte créateur. L'étape sur toile généralement lue comme « libératrice » chez un peintre lyrique s'avère chez Hartung un moment de « prise de risque » : « Grâce à Hélion, en dépit de ma pauvreté, il m'a été possible, tout au long de mes années noires d'exécuter un certain nombre de toiles, sans prendre le risque d'en rater la moitié. »<sup>126</sup> Le report ou la « mise en art » évacuerait ainsi tout danger. Même en peinture, on le voit bien, Hartung reste sur ses gardes. Il le dit lui-même : « C'est le conseil qu'il (Hélion) m'a donné [...] Que je fasse attention, que je sache garder dans ma peinture les accidents, garder quand ils sont heureux et les faire disparaître après coup s'ils sont malheureux. Cela donne certainement un surplus, un atout à la peinture, cet imprévu qui s'ajoute à la pensée générale qui fait la toile et la chose beaucoup plus vivante, qui rajoute encore un contrepoint, un contrepoint des défauts. »<sup>127</sup>

## **CHAPITRE VIII**

L'histoire avec Anna Eva Bergman dans le récit de l'*Autoportrait* est narrée de telle manière que le lecteur a l'impression que là encore, les éléments se déchaînent contre Hartung. Fin 1936, Bergman doit à nouveau se faire hospitalisée, d'abord à Berlin puis en Norvège. Les deux amants ne se voient plus. Cependant, Hartung omet de conter le voyage, ou plutôt l'escapade amoureuse avec elle dans la région de Hardanger, en Norvège l'été 1936, en plein Europe en crise, et au moment des Jeux Olympiques de Berlin... D'après les photographies conservées à la fondation, ce séjour semble pourtant avoir été particulièrement plaisant et serein.

Le divorce est prononcé deux ans plus tard, en 1938. Bergman rejoint les rangs de sa famille norvégienne. Hartung, seul à nouveau, commence à se faire un nom, auprès des marchands américains, des réseaux anglais et des institutions françaises. Dans ce moment de rupture amoureuse et de lente reconnaissance, il se découvre une nouvelle « famille » espagnole qui vit en vase clos (l'île qu'il avait quittée ?), les González.

### **HARTUNG PREND PART À LA FÊTE<sup>128</sup>**

#### **ORIGINES ET DÉVELOPPEMENT DE L'ART INTERNATIONAL - 1937**

L'exposition « Origines et développement de l'art international indépendant », sous-titrée « De Cézanne à l'art non figuratif », organisée par le musée du Jeu de Paume à Paris se déroula du 30 juillet au 31 octobre 1937 avec des artistes français et étrangers tels que Picasso, Matisse, Braque, Kandinsky, Mondrian, Man Ray, Miró, Ernst, Baumeister. Hartung y expose la toile « aux grands traits noirs », la T1936-14 (datée en 1937 dans le catalogue).

L'événement est majeur regroupant un ensemble de 177 œuvres au total et embrassant « toutes les tendances qui se partagent l'art indépendant d'aujourd'hui, jusqu'aux plus jeunes et jusqu'aux recherches les plus risquées. »<sup>129</sup> La toile de Hartung est présentée dans la section « L'art non figuratif » avec celles de Magnelli, Hélion, Miró, Domela, Léger, Prampolini ou encore Ferren. En même temps se tinrent à Paris deux autres événements majeurs, cette fois résultant d'une initiative de l'État : « Maîtres de l'art indépendant 1895-1937 » et « Chefs d'œuvres de l'art français ». La première organisée par Raymond Escholier présentait plus de 1000 œuvres d'artistes français (Braque, Derain, Dufy, Vuillard, Braque...) mais faisait abstraction des représentants des tendances actuelles<sup>130</sup>. La deuxième au Palais national des arts à Paris ne montrait aucune œuvre datée d'après 1900...

Face à ces deux expositions d'un art officiel français faisant fi de la jeune avant-garde abstraite,

---

<sup>125</sup> Entretien avec Pierre Cabanne, 1969, DAT19TER : « À l'époque où j'avais très peu d'argent, très peu de peinture, j'avais une frousse de gâcher quoi que ce soit. Alors je faisais des esquisses, énormément d'esquisses. »

<sup>126</sup> *Autoportrait*, p. 112

<sup>127</sup> Entretiens avec Lefebvre, retranscriptions, sources sonores inconnues

<sup>128</sup> Entretien avec Giraudy. Hartung sur ses dessins des années vingt dit : « Ce qui arrive très souvent, c'est une personne seule, qui n'a pas pris part à la fête, qui se donne dans la masse. »

<sup>129</sup> Christian Zervos, *Cahiers d'art*, 1937

<sup>130</sup> Notons que de nombreuses œuvres sont prêtées par le collectionneur Maurice Girardin, beau-père de Henriette Gomès évoquée dans le chapitre suivant.

l'exposition du Jeu de Paume fait figure de pionnière. Initiée par Zervos et « consacrée aux artistes des Écoles Étrangères », elle se veut « montrer une sorte de cahier d'expressions nouvelles »<sup>131</sup>. Des tendances nouvelles, elles-mêmes réprimées au même moment à Munich avec l'exposition « Entartete Kunst » ouverte le 17 juillet 1937 dans les locaux de l'Institut archéologique de la ville. En 1937, les échanges franco-allemands laissaient encore croire à une possible entente artistique entre les deux pays. À Berlin, s'organisa l'exposition d'art français « Französischer Kunst der Gegenwart » (art contemporain français) en lien avec l'action française d'action artistique à l'Akademie der Künste de juin à juillet. Sur la situation de l'art dans l'Allemagne nazie, Zervos consacra deux articles dans *Cahiers d'art*, en 1936 puis début 1937.

## RAPPROCHEMENT AVEC LES ÉTATS-UNIS

En août 1937, A.-E. Gallatin en visite à Paris, se rend dans l'atelier d'Hartung et lui achète une toile, la T1936-1. C'est Hélion, manifestement, qui serait à l'origine de cette rencontre.

Quelques années plus tard en 1940, l'œuvre est exposée dans son musée, le Museum of Living Art de New York avec des œuvres de Arp, Calder, Hélion, Magnelli, Kandinsky, Miró, Domela. Le catalogue du Museum of Living Art sur la collection Gallatin publié en 1940 rassemble trois textes : le texte introductif de Gallatin suivi de deux essais, ceux de Hélion et de James John Sweeney, tous deux datés de 1933. L'œuvre de Hartung est reproduite à côté d'une toile de Juan Gris. La courte biographie le présente ainsi : « *HARTUNG Hans, Allemand, Paris, 1935, né 1904. Quand il était encore écolier, Hartung produisit ses premières images abstraites éloignées de toutes connections avec les mouvements modernes. Rapidement il maîtrisa un style calligraphique qui a restitué un sens de la « touche » qui était en train de se raréfier dans la peinture abstraite européenne depuis l'ascendance récente De Stijl et Constructiviste.* »<sup>132</sup>

La toile T1936-2 est bien reproduite (datée de 1935) dans deux revues : dans le numéro 25 de la revue américaine *Transition*<sup>133</sup> en 1937 aux côtés d'œuvres de Josef Albers, Magnelli, Miró, Hélion, John Piper, Paalen et Kandinsky et dans le numéro 6 de la revue anglaise *Axis* de 1937 avec un article de Herta Wescher. Pour Hélion, avoir une œuvre reproduite dans *Axis*<sup>134</sup> est « un bon début en Angleterre. »<sup>135</sup>

On peut imaginer qu'au moment où les premières peintures de 1936 ont été peintes, Hartung s'empresse de les montrer, comme ce fut le cas par exemple avec James Johnson Sweeney (1900-1986), conservateur au Musée d'art moderne de New York, qui se rendait alors régulièrement dans les ateliers d'artistes pour la collection du musée.

*Partisan Review* sort à l'automne 1939 avec au sommaire un article du critique américain Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch » ainsi qu'une chronique de Georges L.K. Morris, « Recent Tendencies in Europe » qui présente la sculpture de 1938. Concernant l'acquisition de George L. K. Morris, mentionnée dans ce chapitre, la fondation possède bien une lettre datant du 17 août 1937 dans laquelle il est dit qu'un chèque de 600 francs a été envoyé à Hartung de la part de ce dernier. Par ailleurs, celui-ci sera lui-même propriétaire de la gouache de 1936, la G1936-5, réalisée à Hardanger durant l'été 1936. Georges L.K. Morris (1905-1975), artiste et cousin de A.-E. Gallatin - avec qui il se rend souvent à Paris - commença à collectionner des œuvres d'artistes sur Paris dans les années vingt et trente, pour son propre compte ou pour le compte du Museum of Living Art. Louant les valeurs d'un art abstrait, il était aussi auteur dans les revues *Plastique* (avec Domela, Sophie Taueber-Arp et Gallatin) et *Partisan Review* de 1937 à 1943.

## TOUJOURS CONTRAIRE : LES PROBLÈMES D'ARGENT

*« Toute ma vie, je me souviendrai de la visite que je fis à un peintre anglais ou américain qui vivait alors à Paris [...] si j'avais eu le toupet nécessaire pour lui demander son aide, bien des choses auraient changé. J'aurais pu peindre tout mon soûl et alors, peut-être percer le mur d'indifférence et arriver à une vie plus*

<sup>131</sup> D'après le texte de présentation du catalogue

<sup>132</sup> L'essai rédigé par Hélion s'intitule : « The Evolution of Abstract Art as shown in the Museum of Art » (L'Évolution de l'art abstrait présenté dans le Musée d'art) et celui de James Johnson Sweeney, « Painting ». La biographie est rédigée en anglais : « German, Paris, 1935 ; born 1904. When still a schoolboy, Hartung produced his first abstract pictures quite apart from any connection with the modern movements. He early mastered a remarkable calligraphic sense that has brought back a sense of « touch » that was becoming rare in European abstract painting since the recent Stijl and Constructivist ascendancy. »

<sup>133</sup> André Lhote, « The Unconscious in Art », *Transition*, 1937

<sup>134</sup> Herta Wescher, « New work in Paris », *Axis*, 1937, n°6

<sup>135</sup> Lettre de Hélion à Hartung, 3 janvier 1937, n°56 : « J'ai vu avec plaisir un dessin de vous dans *Axis* et l'annonce de l'exposition organisée par S. John Woods, à laquelle vous participez. C'est un bon début en Angleterre. »

normale. »<sup>136</sup>

Dans les entretiens avec Lefebvre, Hartung est confus et parle d'un certain Ford, mais ne semble plus se souvenir exactement de l'identité exacte de ce Ford : « *Quelqu'un m'a donné l'adresse d'un type qui s'appelait Ford ou un nom comme cela, ressemblant à Ford [...] Dernièrement quelqu'un m'a dit aussi que Ford a existé, c'est un peintre anglais ou américain, je ne sais pas très bien, je crois anglais.* » Dans un entretien avec Alain Jouffroy<sup>137</sup> la même année, il évoque cette visite auprès d'un peintre anglais sans se souvenir du nom. C'est Jouffroy qui le lui précise : Gordon Onslow Ford. Il poursuit en racontant que Onslow Ford aida de nombreux artistes avant la guerre, notamment le peintre chilien Roberto Matta à ses débuts en 1938-39.

Peintre anglais, Onslow Ford (1912-2003) arrive à Paris en 1937 où il fait un bref passage à l'académie Lhote puis à l'atelier de Fernand Léger. Il est proche en effet de Matta qui à l'époque travaille dans l'atelier de Le Corbusier. En 1938, il intègre le groupe des surréalistes mené par André Breton.

Hartung travailla en 1937 et 1938 pour le compte de l'entreprise Neisch & Co dirigée par son professeur Kurt Wehlte, mentionné précédemment. Le premier contact a lieu en septembre 1937 : Wehlte se rend à Paris et a besoin d'un guide-traducteur pour démarcher auprès de nouveaux clients. À partir de cette visite en octobre, Hartung va essayer de trouver de nouveaux clients pour le compte de Neisch, sans grand succès. Dans les archives, plusieurs factures attestent de la vente de peinture auprès d'Henri Goetz, Léger, Domela<sup>138</sup>. C'est surtout à partir de 1937 que Hartung semble avoir rencontré de graves difficultés financières. Jusqu'alors, la mère d'Anna-Eva venait en aide au couple, dont la séparation en 1937 met un terme au soutien financier. Hartung vit alors de la vente de matériel de peinture, ainsi que de celle, maigre, de ses propres toiles. Dans un brouillon pour un télégramme destiné à James Johnson Sweeney, il écrit : « *Désespéré argent. Offre toile votre choix. Soixante-dix dollars par télégramme.* »<sup>139</sup> En 1936, le couple, qui cherche à se détacher de la belle-mère qui leur avance beaucoup d'argent va tenter de louer la maison à Minorque à plusieurs reprises : Bergman auprès des autres patients à Nice, Hartung auprès de Hélion, Grohmann<sup>140</sup> et Nelly Van Doesburg<sup>141</sup> en vain...

Il est possible qu'Hartung possède encore à l'époque, un peu d'argent du père, qui avait été versé sur un compte bancaire en 1932. Dans un brouillon daté de 1945 au service des avoirs à l'Étranger, il précise qu'il possède encore de l'argent en Allemagne : « *Après mon départ assez précipité de l'Allemagne en 1935, j'ai donné à mon beau-frère Dr Holm Süßmilch les pleins pouvoirs de gérer à ma place ce qui me restait comme argent en Allemagne. À ce moment, mon avoir était en compte à la ADCH (Allgemeine Deutsche Contos Anstalt) à Dresde. Pour faciliter le travail et faire verser cet argent à une banque à Leipzig, argent auquel s'est ajouté ensuite une somme résultant du remboursement d'une hypothèque que je possédais en commun avec ma sœur.* »<sup>142</sup> En effet, dans les archives conservées à la fondation, plusieurs documents attestent de cette hypothèque, suite au décès d'une certaine Cäcilie Fischer à Dresde, le 25 mars 1937. Hartung aurait reçu la somme de 3354 Reichsmark en même temps que d'autres héritiers. Le nom de la sœur de Hartung apparaît bien sur les listes en lien avec cette hypothèque versée sur le compte vers la fin de l'année 1937.

« *J'avais en Allemagne une tante que l'on disait multimillionnaire...* »<sup>143</sup>

Selon Hartung, dès l'annonce, il se serait empressé d'aller récupérer la somme auprès de l'ambassade d'Allemagne à Paris. C'est là qu'on lui retira son passeport. Et sa part d'héritage dans la foulée... Or, d'après les documents actuellement conservés, il apparaît qu'au contraire Hartung ne se soit jamais rendu au consulat de l'ambassade d'Allemagne à Paris, au 2 rue Huysmans. Un premier courrier d'un notaire à Leipzig en septembre 1938, l'informe, suite à l'exécution testamentaire liée à Mme Nakonz (née Anna Elizabeth Wenck) décédée le 31 août 1936 à Leipzig, que grâce à la vente du terrain, Hartung et sa sœur peuvent recevoir la somme de 10 000 Reichsmark, un montant conséquent à l'époque. Pour cela, des certificats doivent être remplis avec la mention d'une adresse. Le dernier échange en février 1939 laisse entendre que Hartung n'a toujours pas remis le certificat en question et qu'il n'est, au contraire, jamais venu le signer à l'ambassade.

<sup>136</sup> *Autoportrait*, p. 119

<sup>137</sup> Alain Jouffroy, « Les Idéogrammes de la fureur », *Opus International*, janvier 1975

<sup>138</sup> Voir respectivement les archives n°2960 et 2961, de février 1938 ; n°2966 ; n°2965

<sup>139</sup> Brouillon de lettre de Hartung à Sweeney, 1938, n°2079 (le mot est crayonné en français)

<sup>140</sup> Lettre de Bergman à Hartung, 24 mars 1936, n°2708

<sup>141</sup> Brouillon de lettre de Hartung à Bergman, 1937, n°2787. Il dit dans ce courrier avoir proposé la maison à Minorque à Mme Van Doesburg en échange de sa maison à Menton.

<sup>142</sup> Brouillon de Hartung au service des avoirs à l'étranger, le 29 mars 1945, n°4332

<sup>143</sup> *Autoportrait*, p. 119

## UN NOUVEAU PÈRE- JULIO GONZÁLEZ

Hartung rencontre pour la première fois Julio González (1876-1942) lors de l'exposition au Jeu de Paume. Mais c'est lors du vernissage de son exposition « Sculptures et dessins » à la galerie Pierre Loeb, le 12 mai 1937 qu'il découvre ses œuvres : « *Au musée du Jeu de Paume, j'ai rencontré au vernissage la famille González et j'ai vu, pratiquement pour la première fois ses sculptures. Je l'avais déjà vue une fois quelque part chez Pierre Loeb.* »<sup>144</sup>

Alors âgé de soixante six ans (Hartung a lui trente trois ans), González incarne une figure importante de la création artistique du début du XX<sup>e</sup> siècle. Installé définitivement à Paris en 1915, il fréquente très tôt les cercles artistiques de Montmartre et Montparnasse. Il est surtout proche de Torres-Garcia, Max Jacob et surtout Picasso avec qui il se lie d'amitié dès 1910 et collabore de 1928 à 1931. Membre sociétaire du salon d'automne et exposant régulier au salon des indépendants, González signe dès 1929 un contrat de trois ans avec la Galerie de France qui organise une première exposition personnelle de ses sculptures en fer en 1930. À cette date, González se rapproche des abstraits surtout ceux de Cercle et Carré et ceux associés aux *Cahiers d'art* : il participe à l'exposition internationale de Cercle et Carré à la galerie 23 à Paris, présentée par son ami Torres-Garcia et Michel Seuphor (avec des œuvres de Arp, Kandinsky...) puis en 1933 à la vente des *Cahiers d'art* organisée par la revue avec des œuvres de Picasso, Arp, Dufy, Masson, Klee, Lipchitz, Léger (il obtient fin 1934 une exposition personnelle à la galerie des Cahiers d'art)... En 1934, une de ses sculptures est reproduite dans le numéro 3 de la revue *Abstraction-Création* avec des œuvres d'Héliou et Gleizes... Son œuvre dès 1934 est reconnue internationalement : il est invité à exposer pour « *Abstrakte Malerei und Plastik* » organisée par la galerie des Cahiers d'art à la Kunsthaus de Zurich. Il présente des œuvres d'abord pour « *Cubism and Abstract Art* » d'Alfred H. Barr au Museum of Modern Art de New York en 1936, puis l'année suivante dans le même lieu pour l'événement « *Fantastic Art, Dada, Surrealism* ». Le MoMA acquiert une de ses œuvres en 1938 auprès de Zervos et la présente en 1939 dans l'exposition « *Art in Our Time: 10th anniversary Exhibition* ». Il est également invité à l'exposition universelle de New York en 1939.

Ainsi, quand ils se rencontrent, l'œuvre de Julio González est donc loin d'être « ignorée [...] presque secrète » comme l'affirme Hartung<sup>145</sup>.

Hartung connaissait son travail, notamment par l'intermédiaire des *Cahiers d'art*. En effet, en 1935, alors que Hartung est à Berlin, la revue propose une enquête de Christian Zervos sur le renouveau de l'art et González est interrogé avec d'autres artistes, Kandinsky, Braque, Chagall, Héliou, Léger. En 1936, la revue va également publier un texte de González sur Picasso à l'occasion de l'exposition « *Picasso, sculptures récentes* » à la galerie tenue par Zervos. Dès août 1935, Gallatin lui aurait acheté une sculpture et Sweeney l'année d'après, lui aurait demandé des photos pour le numéro de *Transition*, prévu en décembre et dédié à la sculpture contemporaine. Quand les deux hommes se rencontrent, la famille González (Julio avec ses deux sœurs et sa fille Roberta) vient de s'installer depuis janvier 1937 à Arcueil, à la suite du mariage de Julio González avec Marie-Thérèse Roux. Avec González, Hartung apprend la technique de la soudure du fer et de la sculpture. Sur les photographies prises dans l'atelier poussiéreux, le jeune artiste est spectateur. Les cheveux coiffés et gominés en arrière, les chaussures cirées et impeccables, il observe le sculpteur en action.

Les premiers rendez-vous avec Roberta González (1909-1976) datent de décembre 1937. Née d'un premier mariage entre Julio González et Jeanne Berton, Roberta arrive dès 1910 en France. En 1912, les parents se séparent mais les deux sœurs de Julio rejoignent le père et sa fille dès 1913 à Paris. De nombreuses photographies dans les archives de la fondation représentent Roberta entourée de ses tantes à Montheyon, la maison étant achetée dès 1925. Dès l'âge de dix ans, Roberta González a une santé fragile. En 1937, elle part vivre à Arcueil avec son père, sa belle-mère et ses deux tantes au 8 rue Roger Simon Barboux.

Suite au mariage avec Roberta le 22 juillet 1939, Hartung passe ses journées à Arcueil chez les González. Plusieurs photographies prises entre 1938 et 1939 témoignent d'une ambiance très libre et joyeuse dans la maison des González et d'une grande intimité entre les deux amants. On joue avec le chat, on se déguise, on bronze dans le jardin...

Pour la peinture, chacun travaille dans son coin.

---

<sup>144</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT20-suite

<sup>145</sup> *Autoportrait*, p. 123

## CHAPITRE IX

Ce chapitre entame le récit de guerre qui va s'étaler sur les trois chapitres IX, X et XI, qui correspondent chacun à une phase du récit : le premier engagement dans la Légion Étrangère, du mariage avec Roberta González en juillet 1939 au retour en France en octobre 1940; le deuxième engagement à partir de l'envahissement de la zone libre en novembre 1942 au débarquement en France en octobre 1944; la blessure lors de la bataille de Belfort en novembre 1944.

Dans ce chapitre qui ouvre sur l'été 1939, le récit est interrompu deux fois : une première fois au tout début avec le portfolio d'images documentaires et une deuxième fois, à la page 130, avec une diatribe de huit pages à partir de la phrase : « *Je crois que jusqu'alors on n'avait écrit l'histoire de l'art qu'avec le recul nécessaire.* » Le discours perd de son caractère factuel et narratif pour devenir digression théorique. Hartung retrace les grands mouvements de l'art et condense ce qui vient déjà d'être dit sur les neufs chapitres précédents, de Rembrandt en passant par Monet à l'art abstrait du côté, non pas de la géométrie - déshumanisée à ses yeux - mais de la sensibilité et de l'émotion. Cette rupture sert un but précis, celui d'insister sur le caractère humain et profondément sensible de sa peinture. Non seulement elle intervient au milieu du livre, mais elle est accompagnée de la partie réservée aux photographies documentaires.

À la page 135, on bascule à nouveau dans l'événement factuel. Après la pause rétrospective et théorique, l'histoire reprend un caractère chronologique. À partir de ce moment-là, Hartung ne parlera plus de sa peinture avant le chapitre XII, la période de guerre constituant à ses yeux un vide dans sa production artistique. Face à la guerre, la lettre de James John Sweeney du 5 avril 1939 s'avère bien illusoire : « *Les conditions actuellement ne sont particulièrement pas encourageantes en Europe. Néanmoins, Paris conserve son intégrité, ainsi, les développements politiques extérieurs ne devraient pas trop interférer sur votre travail.* »<sup>146</sup>

Pour Hartung, âgé alors de 35 ans, la guerre arrive au mauvais moment, juste quand son travail commence à être vu, exposé, considéré. C'est une nouvelle épreuve après la mort de ses parents, le voyage à Minorque, l'éloignement de l'Allemagne, l'échec du mariage avec Anna-Eva, les difficultés financières, la solitude du peintre émigré... Par cette digression, l'ancrage de son œuvre dans une histoire personnelle se voit ainsi renforcé, introduisant une certaine dramatisation juste au moment où l'histoire entame la période de guerre.

En plein milieu du livre, quatre pages de reproductions viennent interrompre le texte. Sur les seize images, neuf renvoient à l'enfance, quatre à la période avant-guerre et trois datent d'après-1945. Hartung, pourtant généreux en anecdote, s'exprime finalement peu sur ce premier engagement dans la Légion Étrangère malgré l'importance et la gravité du geste. Hartung qui jusqu'ici n'a jamais pris parti pour quoi que ce soit, se retrouve volontaire au sein d'un groupe, pour se battre et prendre les armes contre son propre pays. La douleur implicite est véhiculée par les illustrations : la moitié est liée à l'Allemagne, la terre où il est né, là où il s'est formé, cette terre qu'il décide de quitter en 1935 pour venir à Paris. S'engager contre son pays en 1939, c'est forcément le quitter, ne plus le reconnaître comme le pays natal. Les images de jeunesse nous représentent alors un passé qu'il décide consciemment d'abandonner en 1939 : celles prises en 1938, le portrait de lui par Roberta devant son chevalet à Arcueil et un portrait de groupe avec Miró, Calder, Paul Nelson à Varengeville sur la plage, font figure de vagues souvenirs, les plus précieux. En contrepoint de la Légion Étrangère, du groupe qu'il a rejoint malgré lui, il se remémore ses deux « familles » : les González et le milieu artistique d'avant-guerre. Notons ici qu'il n'y a aucun portrait d'Anna-Eva Bergman avant-guerre...

Avec l'engagement dans la Légion Étrangère, Hartung abandonne également son activité de peintre et tout espoir. Les images, plus que de simples illustrations, agissent bien ici en tant que vecteurs émotionnels dont le texte semble dépourvu. Sur une page sont reproduits deux portraits, clôturant la période avant-guerre, celui de Roberta peignant, en écho à celui de Hartung sur la page précédente, l'un et l'autre se regardant, et le portrait de Julio González dessiné par Hartung d'après la Section d'Or. Ce dessin est essentiel pour comprendre la confusion dans laquelle se trouve réellement Hartung. Julio González meurt le 27 mars 1942 (sa mort est annoncée dès le début du prochain chapitre) : la perte du second père (le beau-père et le père spirituel) vient frapper Hartung en pleine guerre. Le retour au figuratif et surtout le

---

<sup>146</sup> Lettre de Sweeney à Hartung, le 5 avril 1939, n°85 : « Conditions are not particularly encouraging in Europe. Still Paris has an integrity of its own which should keep external political developments from interfering too much with your work. »



passage à l'utilisation du nombre d'or abandonné par Hartung en 1933-1934 traduisent la détresse même du peintre.

### ENGAGEMENT ARTISTIQUE – L'ART ALLEMAND À LONDRES

Suspecté d'être un « espion nazi », Hartung participe à une exposition à Londres avec « des peintres allemands et autres, opposés au nazisme. »<sup>147</sup>

Herbert Read (1893-1968), critique d'art et poète anglais, auteur d'un texte sur l'art contemporain en Angleterre dans les *Cahiers d'art* en 1938<sup>148</sup> est à l'initiative de cette exposition à la Burlington Galleries à Londres intitulée « Twentieth Century German Art » (L'Art allemand au XX<sup>e</sup> siècle). Elle devait s'appeler au début « Banned German Art » (L'Art allemand interdit) en contrepoint de l'exposition « Entartete Kunst » organisée en 1937 à Munich par les nazis.

L'exposition, prévue au début du 8 au 30 juillet, eut un tel succès qu'elle fut prolongée jusqu'à fin du mois d'août. Hartung y expose la toile T1936-2 à côté de celles de Max Beckmann, Georg Grosz, Ernst Ludwig Kirchner ou encore Kurt Schwitters. Selon le *Herald Tribune* du 8 juillet 1938, l'événement est « *un spectacle dérangeant et intensément national. L'impression générale qu'elle laisse est celle d'un groupe d'hommes combattant avec violence la douleur qu'ils ont eu à supporter injustement.* »<sup>149</sup> L'exposition resta prudente dans sa critique de la mise au pilori de l'art moderne par les nazis. Le discours de Read évitant toute propagande entendait coïncider avec la politique d'*appeasement* britannique.

En contrepartie, une autre manifestation, cette fois-ci violemment politique et antifasciste s'organisa à Paris. Elle eut lieu quelques mois après, du 4 au 8 novembre 1938, dans la Maison de la culture au 29 de la rue d'Anjou sous le titre « L'art allemand libre ». Préparée dès 1937 par l'Union des artistes libres, elle attaquait ouvertement le nazisme et fit l'effet d'une réelle contre-exposition par rapport à l'événement britannique. Pour symboliser les attaques des dirigeants nazis à l'encontre de l'art moderne, les organisateurs décidèrent de montrer le célèbre tableau de Kokoschka, *Portrait de Robert Freund* lacéré en mai 1938 à Vienne, chose que ne voulut pas faire Herbert Read qui la garda cachée, l'offrant aux yeux que de rares « happy few ».

Dans ce réseau anglais, sont associées, à la personnalité de Herbert Read, l'« amie anglaise », Mme Winifred Nicholson (1893-1981), artiste-peintre, mariée au peintre Bel Nicholson en 1920, Peggy Guggenheim et Nicolette Gray (1911-1997) connue pour avoir été l'organisatrice en Angleterre de l'exposition « Abstract and Concrete Art » sur l'art abstrait en 1936 à la galerie Guggenheim Jeune.

La grande toile exposée à Londres (T1936-2), dans l'exposition d'art allemand reste en effet à Londres pendant la guerre, dans la collection de M<sup>me</sup> Gray. On peut imaginer que c'est à partir de cette exposition que Peggy Guggenheim commence à s'intéresser à son travail. Elle fait d'abord intervenir son conseiller Howard Putzel (1898-1945) à Paris, qui après vu les œuvres d'Hartung au salon des Surindépendants demande à visiter son atelier : « *Je suis très intéressé par vos peintures et dessins aux Surindépendants. Puis-je venir vous rendre visite un jour, pour en voir davantage ?* »<sup>150</sup> Un envoi d'argent est effectué le mois suivant. Au même moment, Hartung expose un collage à la galerie Guggenheim Jeune à Londres, dans « Exhibitions of Collages » en novembre 1938.

À la fin de l'année, c'est Peggy Guggenheim elle-même qui fait le voyage jusqu'à Paris pour voir ses œuvres dans son atelier en vue de préparer une exposition en mai de l'année suivante. Là, elle découvre la « grande toile jaune » (T1936-4), une autre toile d'importance pour Hartung. En février 1939, Guggenheim ne s'est toujours pas décidé sur le choix d'une œuvre. Dans un courrier, Hartung lui rappelle la toile, qu'elle a vue à Londres, et qui est désormais chez Mme Gray : « *Je tiens à vous remercier de bien avoir voulu voir mes toiles [...] Vous vous rappelez peut-être que j'avais une grande toile jaune qui a paru vous intéresser particulièrement. À ce moment-là, je vous ai dit que justement un américain<sup>151</sup> m'avait demandé si cette toile m'appartenait toujours, car elle lui plaisait beaucoup à lui et à sa femme, ainsi qu'une autre à peu près de la même dimension qui se trouve toujours à Londres dont je vous ai montré une photo. Depuis, je n'ai plus rien su de cette personne, par conséquent, je peux à nouveau disposer de ces toiles. J'ai pensé, puisque par un*

<sup>147</sup> *Autoportrait*, p. 127-128

<sup>148</sup> La fondation possède le numéro

<sup>149</sup> *Herald Tribune*, 8 juillet 1938 : « It is a disturbing show and an intensely national one. The general impression it leaves is of a set of men savagely protesting against the pain they have been unjustly made to bear. »

<sup>150</sup> Lettre de Putzel à Hartung, le 3 novembre 1938, n° 2049 : « I am very much interested by your paintings and drawings at the surindependents. May I visit you some time, to see more of your work ? »

<sup>151</sup> Il s'agit de A.-E. Gallatin qui achètera finalement la T1936-1. La T1936-2 fait désormais partie des collections du musée national d'art moderne de Paris.

*hasard heureux cette toile se trouve justement à Londres, et que je la considère comme l'une de mes meilleures choses [...] que vous voudriez la prendre pour votre exposition. Je dois écrire à M<sup>me</sup> Nicholson pour demander l'adresse où se trouve exactement cette toile. Cette toile a été exposée au début de l'été dernier à l'exposition d'art allemand des derniers cinquante ans.* »<sup>152</sup>

Nous avons déjà évoqué cette œuvre précédemment : la T1936-2. Il s'agit de celle qui est publiée dans *Axis* et *Transition*. On voit bien que cette toile considérée comme « l'une des meilleures » a été présentée à plusieurs reprises dans son atelier. En retour, Guggenheim lui demandera laquelle il veut choisir : « *Je préfère le grand tableau qui a été exposé à l'exposition d'art allemand, comme plus important. Seulement, il y a deux difficultés. L'une des deux est que cette toile par précaution du point de vue politique a été exposée par M. et M<sup>me</sup> Gray comme appartenant à leur collection privée [...] Donc on ne peut l'exposer qu'avec la permission de M<sup>me</sup> Gray [...] L'autre difficulté est que la toile que M et M<sup>me</sup> Gray avaient pris en rouleau avec eux en Angleterre a été mise sur châssis et encadrée.* »<sup>153</sup>

Trois œuvres seront finalement montrées à « Abstract and Concrete Art » dans la galerie londonienne en mai à côtés des œuvres de Arp, Héliou, Baumeister, Freundlich, Kandinsky, Mondrian, Nicholson... Il est actuellement difficile de savoir précisément les pièces qui ont été sélectionnées. Le catalogue mentionne trois « compositions » non datées. Ce qui est sûr c'est qu'entre temps, le choix de Gallatin se sera porté sur la T1936-1, une variante de la T1936-2, car la biographie dans le catalogue précise que le Museum of Living Art possède dans sa collection une œuvre de Hartung. La « grande toile jaune » restera elle, dans les collections de Hartung.

En 1959, Hartung reprend contact avec M<sup>me</sup> Nicholson et M<sup>me</sup> Gray qui possèdent toujours des dessins et des peintures. On comprend que toutes deux à la fin de l'année 1937 et au début 1938 ont quitté Paris avec une partie de ses effets personnels et travaux « avant qu'il ne put les transporter chez González à Arcueil »<sup>154</sup>. Désormais, il tient à les récupérer « pour pouvoir démontrer une part de son évolution avant la guerre ». <sup>155</sup> Sur le marché, circulent des gouaches des années trente. Ce constat par Hartung est le déclencheur : « *Ce qui m'importe – je ne vends à aucun prix mes premières peintures et il n'y a rien sur le marché que celles que vous venez de vendre – c'est de conserver mes premières œuvres pour des expositions rétrospectives afin de montrer le développement de ma peinture.* »<sup>156</sup>

## **PRESQUE EXCLU - RÉALITÉS NOUVELLES À PARIS**

En 1939, Peggy Guggenheim essaiera d'organiser à Paris l'exposition de Londres « Abstract Concrete Art » sans succès, abandonnant le projet en concurrence avec l'exposition « Réalités nouvelles » à la galerie Charpentier.<sup>157</sup> La brochure accompagnant l'exposition « Réalités nouvelles » à la galerie Charpentier du 15 juin au 31 juillet 1939 permet de comprendre que les organisateurs Rambosson et Sidès cherchaient surtout à organiser une rétrospective d'art abstrait, abstrait dans le sens générique, ouvrant la porte ainsi à un large éventail d'artistes: « *Ensemble d'œuvres choisies et coordonnées par MM Yvanhoé Rambosson et Frédo Sidès pour constituer un tableau synoptique de l'évolution esthétique et technique d'un art totalement dégagé de la vision directe de la nature.* »

Avec l'exposition « Origines et développement » du Jeu de Paume en 1937, « Réalités nouvelles » est l'une des seules grandes manifestations avant-guerre à présenter les dernières tendances de l'art abstrait. L'exposition était composée de trois volets. Le premier -du 15 au 28 juin- rassemblait les artistes français tels que Arp, les Delaunay ou encore Herbin. Le deuxième - du 20 juin au 15 juillet - réunissait les artistes étrangers Bauer, Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg... Le troisième était consacré à deux catégories d'abstraites, ceux d'avant et ceux d'après 1920, dont Hartung fait partie avec Domela, Beothy ou encore Héliou.

On retrouve dans les archives une note à l'encre de Hartung listant l'ensemble des artistes présents pour les trois expositions. Tout en bas du document, dans la partie consacrée à la troisième section, Hartung a

<sup>152</sup> Brouillon de Hartung à Peggy Guggenheim, 11 février 1939, n°80

<sup>153</sup> Brouillon de Hartung à Peggy Guggenheim, 28 avril 1939, n°80

<sup>154</sup> Lettre de Hartung à M<sup>me</sup> Nicholson, 9 juillet 1959, n°2174

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Lettre de Hartung à M<sup>me</sup> Nicholson, 15 décembre 1959, n°2170 : « What counts for me – I do not in any case sell my early paintings and there is nothing else on the market other than the ones you have just sold – is to keep my early paintings from retrospective exhibitions in order to show the development in my painting. »

<sup>157</sup> Carte de Guggenheim à Hartung, 4 mai 1939, n°2163 : « J'ai dû renoncer à mon projet de faire l'exposition abstraite à Paris à cause de la grande exposition organisée par Van Doesburg qui aura lieu en même temps. »

ajouté au crayon « + Hartung », marquant bien ici le rajout dont il fait l'expérience.<sup>158</sup> Dans les entretiens, on comprend qu'en fait, ils ne lui ont rien envoyé alors qu'il était proche de la plupart des artistes du groupe : « *Il est un peu frappant qu'on ne m'ait pas invité avec tous ces inconnus, qu'ils ne m'aient rien dit, rien demandé. Hélion était furieux [...] C'était mes chers amis abstraits [...] les artistes après 1920, Baumeister, Domela, Hélion, George L. K Morris.* »<sup>159</sup>

« Réalités nouvelles » donnera ensuite lieu après-guerre au premier salon des Réalités nouvelles en 1946.

### **SOUS L'INFLUENCE DE GONZÁLEZ**

Pendant ces mois dans la Légion Étrangère, Hartung continue de produire. Pour la plupart des dessins - expliqués par le manque de moyens, la pénurie de peinture et surtout l'impossibilité de peindre dans un environnement tel que la Légion - il s'agit de figuration dans une veine gonzaloïde ou picassoïde. La production manifeste un certain désarroi, entre « têtes » figuratives et abstractions semi-géométriques. Pour comprendre la production de Hartung en ce début de guerre, il est peut-être plus facile de s'arrêter sur les multiples annotations au dos ou en bas des pièces. En effet, un ensemble de plusieurs « têtes » inspirées des dessins de González et Picasso semblent avoir été exécutées par Hartung quand il était légionnaire, annotées au verso « Hartung 40 (Légion) » ou encore « Été 40 » pour certaines pièces.

Ce travail se serait ensuite poursuivi quant il est réfugié à Lasbouygues. En plus des « têtes », on sait qu'il réalise également une petite série de dessins proches des projets de sculptures de González durant juin 1940 à la Légion, dessins qui seront d'importance pour lui. En effet, il enverra dès 1941 des reproductions de ces dessins à George L. K. Morris aux États-Unis, qui publiera par exemple le pastel HH5226 réalisé en janvier 1941, dans le numéro de septembre-octobre 1941 de la revue *Partisan Review*. La revue publiera les deux dessins, celui de Hartung et de González côte-à-côte avec pour légende : « *Les originaux ont été récemment reçus de la France inoccupée où les artistes travaillent dans une ferme près de Cahors* »<sup>160</sup>. Chaque pièce a été dédiée à Morris : « *À Georges L. K Morris, bien amicalement, Hartung, 29 janvier 1941* » et « *À Georges L. K. Morris, bien cordialement, J. González, Lasbouygues (Lot), 15 janvier 1941* ».

Cette étape de sa vie était selon Hartung « une déviation complète pour faire plaisir au curé ou aux amis. »<sup>161</sup> La production de 1941 - et 1942 - semble entièrement inspirée des sculptures de Julio González. Certaines toiles semblent composées d'éléments hétérogènes, comme les pièces servant à l'assemblage d'une sculpture de González : des triangles, des angles durs, des formes étriquées sont placés comme sur un établi avant le montage. Les dessins vont également dans ce sens. La feuille de papier est utilisée comme une grille plaçant côte à côte les multiples pièces servant à un assemblage futur.

Il est fort probable qu'en cette année 1941, Hartung et la famille González entourent Julio dans l'accomplissement de son œuvre. Hartung dans un courrier adressé à Gallatin ne parle pas de son travail de peintre mais des dessins réalisés par González en 1941, un an avant sa mort : « *En 1942, mon beau-père est mort subitement d'une crise cardiaque après être rentré à Paris pour y exécuter des projets de sculptures qu'il avait faits chez nous à la campagne. C'étaient des projets magnifiques qui malheureusement sont condamnés maintenant à rester des dessins. Vous verrez certainement ses dernières œuvres quand vous viendrez à Paris après la guerre. Je ne connais rien d'équivalent dans la sculpture contemporaine...* »<sup>162</sup>

## **CHAPITRE X**

« ... j'étais toujours prisonnier »<sup>163</sup>

La période à Lasbouygues est de courte durée. Seules deux pages racontent les deux années dans la zone libre d'octobre 1940 à décembre 1942. Ensuite, le récit nous annonce que Hartung doit fuir encore et toujours. Le chapitre raconte la captivité, dans les camps espagnols puis à la Légion Étrangère, où l'engagement semble moins volontaire que le premier. Là, il change d'identité et devient Pierre Berton. Il se console en se répétant qu'il a, contrairement à d'autres, choisi le camp des « justes »<sup>164</sup>.

<sup>158</sup> Voir archive n°3421

<sup>159</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT20-suite

<sup>160</sup> George L. K. Morris, « On the Mechanics of Abstract Painting », *Partisan Review*, sept-oct 1941, volume VIII, n°5 : « The originals were recently received from unoccupied France where the artists are working in a farmhouse near Cahors. »

<sup>161</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT 10

<sup>162</sup> Lettre de Hartung à Gallatin, décembre 1943, New York Historical Society, n°6900

<sup>163</sup> *Autoportrait*, p. 154

<sup>164</sup> *Op. cit.*, p. 153

## LE REFUS D'ALLER AUX ÉTATS-UNIS

« J'avais reçu une lettre d'un peintre américain que j'avais connu à Paris avant la guerre. Il s'appelait George L. K. Morris [...] Dans sa lettre, il m'offrait une libération assortie d'un visa d'entrée aux États-Unis. Il fallait être aussi obstinément imprégné du sens de l'honneur que je l'étais pour refuser cette offre. »

En l'état actuel de la recherche, on ne possède aucune trace de ce courrier de Morris en 1943 ni de brouillon de Hartung adressé à Morris du camp de Miranda. Ceci pourrait s'expliquer par la perte de ses documents en 1944.

On sait cependant, qu'en décembre 1943, alors à Sidi Bel Abbès, Hans Hartung écrit à Morris. En effet, en 1946, Morris lui confirme : « J'ai reçu votre lettre de l'Afrique il y a deux ans et j'ai répondu vite à l'adresse (sic) que vous avez écrit, mais évidemment ma lettre était perdue, et mes lettres de 1940 étaient perdues aussi, je crois. Merci mille fois pour les beaux dessins de vous et de González ; je les ai fait reproduire dans le Partisan Revue, je vous avais envoyé un exemple (sic), mais je crains qu'il était perdu aussi. »<sup>165</sup> Le numéro de la revue est publié en septembre 1941. Or en décembre 1943, dans sa lettre à Morris, Hartung semble ignorer cette publication. Notons aussi que Morris ne parle pas d'invitation aux États-Unis. Hartung n'aurait ainsi pas reçu de courrier de Morris ni en 1940 et 1941, et ni en 1943...

Néanmoins, il existe bien des traces d'une lettre adressée par Hartung à Gallatin quand il est légionnaire à Sidi-Bel-Abbès. Le courrier fait désormais partie des archives Gallatin au New York Historical Society. Fin 1943, lui souhaitant la nouvelle année, Hartung, qui signe « Légionnaire Hans Hartung », en profite pour lui demander des nouvelles de l'Amérique : « Que se passe-t-il en Amérique du point de vue d'art ? Y a-t-il toujours des expositions intéressantes ? Y a-t-il beaucoup d'artistes d'Europe maintenant ? Je serais bien content si vous voudriez m'en raconter un petit peu... »<sup>166</sup>

Il semble que c'est une fois réengagé dans la Légion que Hartung se rapproche de ses contacts américains d'avant-guerre. Dans les entretiens, Hartung évoque cette possibilité de partir du camp par l'intermédiaire soit de la famille González soit de Morris : « Beaucoup parlaient subitement. Je me demandais où ils parlaient ces gens-là et pourquoi. J'ai compris : ils trouvaient quelqu'un qui pouvait garantir pour eux et ils pouvaient être en liberté. Moi je ne savais pas cette chose-là. Autrement, j'aurais pu sortir. Il y avait de la famille de Roberta là-bas, ils auraient pu me placer quelque part. Deuxièmement, une lettre était venue, encore plus tentante de George L. K. Morris. »<sup>167</sup> En 1974, Hartung raconte déjà la même histoire : « Dans un sens, c'est malheureux que je ne sois jamais allé là-bas. J'avais été invité par un peintre qui devait me donner sa caution pour avoir un visa pour aller là-bas. » Avec Bernard Noël, dans un entretien retranscrit en 1976 et corrigé par Hartung, le constat est légèrement différent : « À la guerre, j'aurais pu aller aux États-Unis. » Plus loin, le texte fait apparaître une phrase corrigée comme ceci : « ~~La seule chose à laquelle je ne suis pas sûr d'avoir eu raison, c'est d'être allé à la Légion au lieu de gagner l'Amérique. Si j'étais allé en Amérique, j'aurais eu mes deux jambes et durant la guerre, j'aurais pu travaillé tout mon saoul, oui travailler sans assistants, sans tout ce tralala qui me retient...~~ »

La lettre adressée ainsi à Gallatin prend ainsi une autre dimension, celle peut-être d'une forme de regret.

## RÉENGAGEMENT (MOINS) VOLONTAIRE : UN ÉTRANGER DANS LA LÉGION

Hartung arrive à Sidi Bel Abbès le 1<sup>er</sup> décembre 1943. Le 8, il signe son nouvel engagement sous le nom de Pierre Berton, qui reprend le nom de jeune fille de la mère de Roberta. La déception de Hartung est grande : alors qu'il pense être enrôlé dans l'armée française, il se retrouve dans la Légion, non pas dans la légion telle qu'il l'a connue avec des réfugiés mais bien ici avec des combattants. L'ambiance n'a plus rien à voir avec celle de 1940.

Il restera à Sidi Bel Abbès du 8 décembre 1943 au 24 septembre 1944.

La présence de Hartung dans les rangs de la Légion apparaît comme suspecte. Pour le commandement, il risque de ne pas combattre vaillamment contre ses compatriotes : « Maintenant que la guerre approchait si je me rappelle bien, c'était à Sidi-Bel-Abbès, à ce moment-là je crois que j'étais là et le capitaine était ici au bout de la table. Alors il m'a fait venir et j'ai claqué avec tous mes talons et alors il m'a dit : « Écoutez-moi ». Je m'appelais, là, Pierre Berton. « On sait bien que tu es Allemand et le temps approche où les choses vont se gâter pour les Allemands. Je ne puis imaginer que cela te fera plaisir de tirer sur les Allemands. À ta place,

<sup>165</sup> Lettre de Morris à Hartung, 26 janvier 1946, n°115

<sup>166</sup> Lettre de Hartung à Gallatin, le 20 décembre 1943, n° 6900, New York Historical Society

<sup>167</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT08-01

*cela me ferait beaucoup de scrupule. Veux-tu qu'on te mette autre part ?* »<sup>168</sup> Ainsi est-il nommé brancardier dans la section sanitaire lors du débarquement de Provence en octobre 1944.

Dès le mois d'août, Hartung envoie, de Sidi-Bel-Abbès, plusieurs courriers à la belle-mère de Roberta, Marie-Thérèse González-Roux à Arcueil dans lesquelles il demande des nouvelles de Roberta, des sculptures de Julio<sup>169</sup>. Il dit dans un courrier du 6 août vouloir se remettre à la peinture. Il ne peint en effet aucune toile en 1944, et ses dessins seront perdus. Avant même son retour en France, il parle déjà de naturalisation.

Début novembre, avant d'aller au front à Belfort, Hartung semble ignorer où se trouve Roberta. La bibliothèque Kandinsky conserve une lettre particulièrement intéressante, qui démontre que le retour en France de Hartung s'accompagne d'une envie de reprendre la main sur sa production picturale. En effet, il s'enquiert tout de suite auprès de la belle-mère de « sa grande malle » avec ses papiers personnels, les dessins de Julio González et de Roberta, les « gros dessins sur l'esthétique mathématique » qui lui ont pris deux ans de travail et qu'il compte publier. Il lui demande également de prendre contact avec sa sœur et avec Landgraf à Dresde ou encore la locataire de l'appartement du père pour récupérer les tableaux. Il évoque même les Gray, qui ont son « grand tableau abstrait, celui dont l'esquisse est au Musée of Living Art à New York » et Winifred Nicholson, qui « a encore un tas de gouaches »<sup>170</sup>.

Il paraît évident que Hartung est prêt à se remettre au travail après cinq années perdues.

Il ne sait pas encore l'imminence d'une autre perte, quelques jours après cette lettre, celle de sa jambe sur le champ de bataille.

## CHAPITRE XI

Ce chapitre enchaîne deux expériences particulièrement violentes et angoissantes dans la vie de Hartung : le deuxième engagement dans la Légion Étrangère, alors qu'il pensait en avoir échappé, puis la blessure de guerre au front à Buc en novembre 1944, lors de la trouée de Belfort. La douleur ressentie mais peu dramatisée est ici totalement intériorisée par Hartung, ce qui explique sans doute que ce chapitre soit plus court que les autres. Comme beaucoup de soldats revenus de la guerre, Hartung préfère passer outre les détails se rapportant à la vie militaire et au combat réel.

Dès 1944, Hartung effectue de nombreuses démarches auprès d'organismes français et allemands pour être naturalisé. En février 1945, il apprend que pour cela, il doit « faire faire la re-rectification de son nom. »<sup>171</sup> Une fois réformé, le 18 mai 1945, Hartung va vraiment s'investir dans les démarches auprès d'organismes : l'Association des réfugiés allemands à Paris, l'Union des évadés de France, le Cercle des intellectuels allemands, l'Union des immigrés allemands antinazis, l'Association des peintres antinazi allemands. Dans un courrier adressé à cette association, il regroupe plusieurs demandes d'un coup, à savoir ce que sont devenus ses biens, ses œuvres, son argent en Allemagne, comment il doit communiquer avec l'Allemagne ou encore comment il peut se faire rembourser ses frais d'évasion. »<sup>172</sup> Du côté allemand, Francis Bott, de l'Union des artistes allemands, cercle à tendance communiste créé avant-guerre à Paris lui conseille de passer par le Comité Freies Deutschland.<sup>173</sup> Il bénéficie alors de l'aide de la belle-mère Marie-Thérèse González-Roux qui réside à Paris ainsi que Henri Goetz, le seul artiste avec Jean Hélion et Alexander Calder - qui lui envoie des victuailles - à avoir repris contact avec lui en 1945. Démobilisé le 22 août 1945, Hartung peut alors espérer une naturalisation imminente.

### EN SORTIR

L'année 1945 commence ainsi de manière chaotique pour finalement s'organiser lentement autour d'une reconstruction tant civile que mémorielle. Nommé Pierre Berton dans le civil, il est « Jean Hartung » pour

<sup>168</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT08-01

<sup>169</sup> Ces lettres sont conservées à la Bibliothèque Kandinsky, du centre Pompidou, Paris et font partie du fonds général (inventorié C8247-8260, 1943-1946). Julio González est surnommé « Papa » dans les courriers. Hartung demande surtout si la maison est intacte, si les sculptures « de Papa » sont à leur place... Voir lettre de Hartung à Marie-Thérèse González-Roux, le 6 août 1944, n°HARC3-8448

<sup>170</sup> Lettre de Hartung à Marie-Thérèse González-Roux, le 2 novembre 1944, archives Bibliothèque Kandinsky, fonds général C8247-8260, n°4386

<sup>171</sup> Lettre de Hartung à Marie-Thérèse González-Roux, 10 février 1945, HARC11-8256

<sup>172</sup> Lettre de Hartung au président des peintres antinazi allemands, 18 juin 1945, n°4362. Sur les frais d'évasion, Hartung commence les démarches dès décembre 1943, à son arrivée à Sidi Bel Abbès.

<sup>173</sup> Lettre de Francis Bott à Hartung, juin 1945, n°4365

la famille (ainsi le nomment Marie-Thérèse et Roberta (Mme Jean Hartung)) et Hans Hartung pour ses amis peintres. Se côtoient ainsi trois identités dans les courriers qui vont petit à petit, grâce aux nombreuses démarches administratives « rectifier » d'abord, son nom civil, Hans Hartung, et ensuite sa véritable identité de peintre, racontée dans le prochain chapitre.

Une des grandes préoccupations de Hartung à la sortie de la guerre est avant tout de retrouver une identité administrative. Dès novembre 1944, il se met à refaire faire des documents comme l'acte de mariage avec Roberta, délivré à Arcueil le 24 novembre soit quatre jours après sa blessure. Ses premiers courriers au début de l'année 1945 au moment de sa convalescence à l'hôpital de Toulouse sont surtout liés à la Légion : « *Ce n'est qu'au corps que j'ai pris le nom de Pierre Berton [...] Pour établir celle-ci, il faut l'attestation de deux officiers français m'ayant connu avant mon engagement spécifiant que P. Berton actuellement aux armées est bien dans le civil H. H.* »<sup>174</sup> Il signe encore « Hartung dit Berton » étant toujours considéré comme légionnaire.

Dans ce contexte particulièrement difficile, Hartung réfléchit à des inventions.

Le premier cas d'invention, un « stabilisateur anti-roulis » au chapitre VII est dessiné par Hartung suite à une traversée houleuse en 1935. Dans la prison de Miranda, il réalise des dessins de ses inventions militaires qu'il cherche à faire breveter : une boussole pour une cabine de paquebot à lampes photoélectriques, des dispositifs mécaniques pour une plateforme de tir navale et une tourelle de char<sup>175</sup>.

Plus tard, en tant que légionnaire à Sidi Bel Abbès au début de l'année 1944, Hartung élabore plusieurs inventions destinées au service de renseignement français. En août 1944, il parle dans un courrier adressé à la belle-mère d'« applications » qu'il a découvertes pendant son temps militaire. Une serait « purement commerciale » et les autres militaires. Il ajoute qu'il a envoyé des brevets au Chef de la Section d'Étude et de recherche de l'État Major Général<sup>176</sup>. Un peu moins d'un an plus tard, alors qu'il est à l'hôpital, on comprend qu'il récupère ses « croquis de dispositifs mécaniques » qu'il avait laissés chez un sergent pour être déposés au Ministère de la Guerre. Il décide alors de les réexpédier. Ses courriers resteront sans suite. À l'hôpital militaire de Toulouse, il aurait corrigé certains dessins, notamment celui de la boussole commune aux trois dispositifs. Un petit carnet est conservé à la fondation, mêlant les dessins de Roberta avec les dessins d'inventions de Hartung. Les croquis de Roberta représentent un loup affamé sur son lit, entouré de morceaux de viande ou buvant du Cognac à la bouteille. On distingue également des portraits d'infirmières, et peut-être un portrait de Hartung endormi. Les croquis de Hartung s'apparentent davantage à des plans, des engrenages, avec des indications de fléchages et de mouvement.

Il est difficile de connaître vraiment l'état dans lequel se trouvait Hartung en ce début d'année, mais ces dessins avaient peut-être pour objectif alors de le ramener à la réalité. Peut-être ont-ils également servi à accélérer sa demande de naturalisation ?

## CHAPITRE XII

« ... je me sentais complètement désaxé<sup>177</sup> »

Dans ce chapitre, Hartung retrouve son atelier après-guerre à Arcueil. On pourrait croire à un retour à la normal mais le récit est comme le dit Hartung, « désaxé »<sup>178</sup> avec des va-et-vient constants entre 1945 et 1951 : de 1946-47, on passe à 1949 avec la réalisation des « poutres » - qui n'arrivent qu'en 1949 -, puis on bascule à nouveau en 1945 avec la fabrication de la prothèse, puis en 1946 avec le démarchage des œuvres, et enfin en 1951 avec l'accident. On aurait ainsi un déroulé sur sept ans, débutant avec l'espoir et la reprise de la peinture en France puis, basculant à nouveau dans la détresse avec en fin de chapitre, le retour à l'hôpital en Allemagne... En évoquant le motif de la prison, Hartung enferme volontairement cette période, qui est loin d'être une libération. La crise intérieure est profonde et Hartung doit « reconnecter ses circuits détruits. »<sup>179</sup> La scène évoquée de la séance d'électrochoc, « un spectacle horrible, atroce »<sup>180</sup> serait l'un des recours possibles. Mais c'est une méthode - plus douce - qui lui sera heureusement prescrite, le maxiton, un dopant qui permettait à l'époque de surmonter les états de fatigue mais surtout de stimuler les facultés intellectuelles<sup>181</sup>.

<sup>174</sup> Brouillon de Hartung au Capitaine Dufourcq, le 14 février 1945, n°4318

<sup>175</sup> Voir lot d'archives n°7041

<sup>176</sup> Lettre de Hartung à Marie-Thérèse González-Roux, le 6 août 1944, n°HARC3-8448

<sup>177</sup> *Autoportrait*, p. 169

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> *Op. cit.*, p. 177

<sup>181</sup> Cette amphétamine sera très en vogue dans le milieu étudiant dans les années soixante-dix.

La toile réalisée en 1948, striée de traits noirs abstraits, la T1948-8 (au cœur de cette période) surnommée *La prison* pourrait être emblématique de ce moment de l'*Autoportrait*.

## LE REGARD DES AUTRES

La première souffrance à son retour de la Légion et de l'hôpital est le regard des autres, celui de Roberta, mariée à un « mari handicapé » et celui de la famille. Hartung est désormais le seul homme dans cette communauté de femmes. Mais le pire demeure le regard des autres peintres, ceux qui ont pu continuer à créer durant la guerre, ceux « qui s'étaient fait un nom, gagnaient de quoi vivre, s'acheter du matériel<sup>182</sup>».

Ce même ressenti semble avoir été vécu par de nombreux peintres abstraits déjà actifs avant-guerre. Dès mars 1945, Henri Goetz annonce à Hartung que tout se réorganise à Paris : « *Il faut revenir aussitôt que possible à Paris où nous avons tous été devancés par un tas de nouveaux peintres qui font de l'art abstrait, surréaliste et tout ce que l'on veut, (où ne veut pas) et qui grâce à l'absence de tout le monde ont pu se frayer un chemin.* »<sup>183</sup> Plus loin, il revient sur leurs amis communs et leur parcours durant la guerre : Fernandez a signé un très bon contrat, Louis Carré achète des œuvres à prix d'or et signe de jeunes artistes, Maratier a ouvert une galerie, Zervos sort un nouveau numéro des *Cahiers d'art*... Il y a ceux qui ont perdu des proches (Arp), ceux dont on n'a plus de traces (Freundlich qui est déporté) et ceux qui « n'ont pas eu d'histoires durant la guerre » comme Domela. On peut juste imaginer que la colère de Hartung est encore plus forte, étant donné son état physique.

Enfin il y a le regard des autres militaires, notamment le lieutenant Loinger, qui pense que finalement Hartung « a une belle citation » : « *Je ne vous ai pas du tout négligé quoiqu'il semble mais votre première lettre s'est égarée [...] Je suis navré par votre cas. La chose se présentait si simplement. J'avais pensé que cela s'arrangerait simplement. J'avais songé obtenir pour vous une citation à un grade élevé, mais les Cies de F. V avaient eu des légionnaires qui avaient sauté sur des mines et qu'on avait amputé pour lesquels, pourtant, elles n'avaient demandé que la citation à l'Ordre du Régiment que votre citation a été ramenée par je ne sais qui à l'échelon Régiment. Pour moi je ne pouvais que faire le texte et la demande puis l'envoyer aux autorités intéressées. Néanmoins vous avez une belle citation et il y a lieu de vous féliciter.* »<sup>184</sup>

## JEAN / HARTUNG

De retour à Arcueil, Hartung retrouve son atelier et se remet à peindre. C'est un ensemble déroutant, le reflet d'une recherche qui reprend cours progressivement. On y retrouve les gestes « enregistrés » - les « taches » cette fois plus appuyées, les figures gonzaloïdes - et d'autres, nouveaux, comme les formes en boucle ou les motifs, encore raides, sévèrement crayonnés occupant toute la surface.

Les toiles réalisées en 1945 produisent le même effet, celui d'une certaine déroute tant au niveau graphique que gestuel. Hartung ne peut plus peindre de la même manière. Le corps doit s'adapter et la main, trouver un nouvel équilibre. De ses premières toiles exécutées en 1945, Hartung dira : « *Les premières choses que j'ai faites sont davantage dans l'esprit d'une recherche de quelque chose de plus intellectuel, plus mécanique. Elles ne sont pas mauvaises mais elles n'ont rien à faire avec mon propre caractère ou seulement avec une partie.* »<sup>185</sup> De mai à juin 1946, sept de ses toiles - celles qu'il qualifie de trop « réfléchies » - sont exposées à la galerie Gasser à Zurich sous le nom de « Jean Hartung ».

Le choix du nom Jean Hartung est significatif : il fait le pont entre le prénom de 1939 et le véritable nom de famille allemand que Hartung tente délibérément de récupérer en 1945, ayant toujours comme nom civil Berton. On est bien ici entre deux pôles, un négatif, celui dont on veut se dégager, et un positif, auquel on aspire<sup>186</sup>.

Hartung reconnaît dans les entretiens qu'il est « désaxé dans tous les sens » à la sortie de la guerre. Cette déroute se manifeste particulièrement dans un dessin daté du 11 juillet 1945 où sur la même page sont griffonnées de multiples signatures à partir des trois identités (Jean Gauthier étant son nom de captivité à Miranda) : Harton, Gauton, Bertung, Gautung, Harthier... « Désaxé » au niveau de l'identité, il le ressent aussi au niveau artistique : « désaxé dans tous les sens, entre autres aussi dans le sens de la peinture. J'ai

---

<sup>182</sup> *Autoportrait*, p. 170

<sup>183</sup> Lettre de Henri Goetz à Hartung, le 25 mars 1945, n°101

<sup>184</sup> Lettre du lieutenant Loinger au légionnaire Pierre Berton, le 15 janvier 1945, n°4339

<sup>185</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT10

<sup>186</sup> Hartung ira même jusqu'à dater une œuvre « 38-45 ».

fait des choses qui ne ressemblaient pas du tout à ce que je faisais avant ni à ce que je faisais après. Et puis j'avais encore une ou deux toiles qui traînaient d'avant la guerre que j'ai continuées ou refaites. »<sup>187</sup> En effet, cette déviation est flagrante quand on regarde l'ensemble des œuvres produites alors, passant sans logique de l'abstraction à la figuration et parfois sur la même page. Quand il assemble par exemple les œuvres signées « Jean », il fait se confronter des œuvres d'avant-guerre à des pièces de 1943, des œuvres figuratives à des toiles abstraites...

Ce moment en 1945 est déterminant pour comprendre ce qui va se passer par la suite pour Hartung : il tente de rassembler les « morceaux » tantôt en provoquant un courant entre 1939 et 1945, qui du coup évacue sa production de guerre comme s'il ne s'était rien passé entre les deux - la toile censée être la première toile de 1945, la T1945-1 reproduit à l'identique un dessin de 1938 - tantôt en cherchant à « recoller les bouts » au sein d'une production désorganisée : il rassemble les pièces signées « Jean », tente de récupérer les pièces laissées en dépôt à la Légion ou chez des connaissances, attribue des titres T à certaines toiles dans son catalogue mais n'assigne aucun dessin - le catalogue de dessins est vide durant la période 39-45 - où leur donne de nouvelles dates<sup>188</sup>...

Hartung décrit finalement très bien sa production picturale durant cette période troublée de guerre en parlant de « retour dans un autre sens » : « *prendre un chemin différent qui peut très bien après, reprendre le chemin général, qui après s'être incliné dans une direction et par un autre détour, revenir dans un autre sens.* »<sup>189</sup> Cette formulation ne sera finalement pas retenue dans la version du livre malgré sa pertinence et sa justesse. Elle adhère pourtant ici très bien au déroulé zigzagant de l'*Autoportrait*.

### **ABSTRACTION ET PSYCHIATRIE**

Il est surprenant de voir qu'après-guerre, c'est un allemand à nouveau qui va chercher à faire connaître l'œuvre de Hartung, non plus un critique d'art, comme Will Grohmann, mais un docteur en psychiatrie, le Dr Ottomar Domnick, spécialiste des maladies mentales.

Selon l'*Autoportrait*, les problèmes de santé de Roberta en 1951 auraient encouragé Hartung à aller voir le Dr Domnick et celui-ci l'aurait poussé à peindre, le temps de sa convalescence. Une fois Roberta guérie, ils seraient rentrés tous deux à Arcueil. En réalité, les événements se sont organisés dans le sens inverse, avec d'abord la rencontre avec Domnick en 1948 puis trois ans plus tard, l'accident.

Le premier regard ainsi porté sur Domnick dans le livre est un regard de patient face au docteur, au neurologue, celui qui soigne, celui qui « reconnecte », plutôt que celui du peintre face au mécène-critique. Il est encore plus étonnant de constater que quelques pages avant la mention de Domnick, Hartung évoque cette proposition d'un groupe de médecins de l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne, qui lui a été faite, à lui, Atlan et d'autres peintres, de décorer la salle de garde. « Peut-être pour rendre les médecins fous, eux aussi ! »<sup>190</sup> Le peintre Jean Michel Atlan fut en effet interné dans cet hôpital, mais en tant de guerre. Il se fit passer pour un malade mental afin d'éviter l'emprisonnement. De fait, les docteurs encouragèrent Atlan à peindre pour des motifs thérapeutiques.

Hartung se considérerait-il toujours dans un huit-clos psychiatrique quand il revient à Arcueil ? La peinture « réfléchie » qu'il réalise alors aurait-elle avant tout des effets curatifs, ce qui expliquerait peut-être le fait qu'il ait rejeté cette partie de sa production par la suite ?

Ainsi le terme d'art abstrait « sain » évoqué précédemment prend tout son sens dans ce chapitre.

L'abstraction aurait des vertus thérapeutiques.

### **RENOUER AVEC L'ALLEMAGNE : LE NEUROLOGUE OTTOMAR DOMNICK**

« un de mes seuls admirateurs... »

Dès 1947, Dr Domnick - dont la thèse médicale, *Fremdkörper im Organismus*, publiée en 1937 portait sur les corps étrangers dans l'organisme - organise des conférences sur la peinture abstraite dans son cabinet de médecin à Stuttgart. Neurologue et psychiatre, le docteur est également collectionneur et défenseur de l'art abstrait. De ces conférences, il va publier un livre *Die Schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei* (Les forces créatives dans l'art abstrait) édité chez Kiepenhauer à Stuttgart en 1947. Son cabinet était

---

<sup>187</sup> Entretiens avec Lefebvre, non retranscrit

<sup>188</sup> Une encre de 1937 est datée en 1941 sans réelle logique

<sup>189</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT10

<sup>190</sup> *Autoportrait*, p. 172



voisin de l'atelier de Baumeister, auteur également d'un livre en 1946 sur l'art abstrait *Das Unbekannte in der Kunst*, qui sortira à titre posthume.

En 1948, Baumeister qui est chargé de sélectionner les artistes allemands pour le salon des Réalités Nouvelles à Paris se tourne vers Domnick. Tous deux avec le peintre Theodor Werner et Anthony Thwaites, travaillant alors au consulat britannique de Munich, vont entreprendre la sélection des artistes allemands pour le salon. Le vernissage est prévu le 23 juillet au Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris avec 260 exposants dont Hartung fait partie avec Atlan, Goetz, Domela, Schneider... Dans ses mémoires publiées en 1989, Domnick raconte sa rencontre avec Hartung au III<sup>e</sup> salon des Réalités Nouvelles : « *Soudain, j'aperçus un tableau curieux. Je le vois devant moi : deux formes noires ovales sur un fond blanc, qui cernent une tache jaune intense, et dessus sont dessinés deux traits noirs longs et fins. Rien de plus, rien de moins. Un tableau d'une taille inhabituelle pour nous, environ 100 x 130 cm. J'étais devant ce tableau fasciné et cherchant le nom en bas à droite Hans Hartung, 1948. Je notai son nom, ainsi que celui de Pierre Soulages [...] Le soir, je sonnai à la porte de Hartung à Arcueil.* »<sup>191</sup>

Il s'agit de la toile T1948-19 qui fera partie de la collection de l'américain James Johnson Sweeney quelques mois plus tard, à la fin de l'année 1948. Cette toile est importante, elle appartient au lot d'œuvres exposées en Allemagne en 1948-49.<sup>192</sup>

### WINTER – BAUMEISTER

Fritz Winter et Baumeister sont les deux peintres allemands cités par Hartung à avoir vu son travail après-guerre. Baumeister et Hartung se connaissent déjà de nom avant-guerre. En effet, ce dernier exposa avec lui à Paris au musée du Jeu de Paume en 1937 dans « Origines et développement de l'art international indépendant » et aux Réalités nouvelles, à la galerie Charpentier en 1939 ainsi qu'à Londres à la New Burlington Galleries en 1938 dans « Twentieth German Art » et chez Guggenheim Jeune en 1939 avec l'exposition « Abstract and Concrete Art ».

Après-guerre, Hartung et Baumeister exposèrent tous deux au Salon des Réalités Nouvelles en 1946 à Paris. Dans une lettre adressée à Anna-Eva Bergman en 1949, Hartung dit bien l'avoir rencontré, mais il semblerait que ce soit plutôt lui qui se soit rendu à Stuttgart dès la fin de l'année 1948<sup>193</sup> et non l'inverse.<sup>194</sup> À cette date, sa première monographie financée et éditée par Dr Domnick est sur le point d'être publiée à Stuttgart où Baumeister y occupe un poste de professeur à l'académie des arts depuis 1947.

Concernant Fritz Winter, on sait que Hartung le connaît dès les années trente puisqu'il demande de ses nouvelles auprès de Grohmann dans une lettre de Minorque.<sup>195</sup> Il expose également avec lui à la galerie Guggenheim Jeune en 1939. Là encore c'est à Stuttgart que les relations avec Winter se concrétisent. Dans une lettre de Roberta à Hartung, elle annonce être chez les Winter avec George L. K Morris à Stuttgart, pendant un traitement du Dr Domnick.<sup>196</sup>

En réalité, la mention précise de ces deux peintres allemands n'est pas anodine. Tous deux sont en effet fortement liés au Dr Ottomar Domnick. Tous deux lui apportent des conseils dans le domaine de la peinture abstraite. Les trois artistes auront aussi leurs œuvres dans sa collection. On voit bien d'ores et déjà que le récit est construit de telle sorte que Domnick est la figure centrale de cette période 45-51. Le chapitre par ailleurs se clôt sur lui. Nous noterons toutefois que malgré l'importance de ce dernier dans la reconnaissance du travail de Hartung après-guerre, Hartung reste relativement peu bavard sur les circonstances de leur rencontre.

### EN GROUPE AVEC LES ABSTRAITS FRANÇAIS

Dès 1946, sont exposés dans le premier salon des Réalités nouvelles, les peintres Hartung, Domela, Félix Del Marle et Auguste Herbin. En 1947, Herbin est nommé vice-président du comité et Del Marle, secrétaire général jusqu'en 1951. Dans le deuxième salon de 1947, on trouve cette fois neuf artistes français : ceux

<sup>191</sup> Dr Ottomar Domnick, *Hauptwege und Nebenwege, Psychiatrie, Kunst, Film in meinem Leben*, Nürtingen, Domnick Verlag+Film 1989, p. 185, 1<sup>ère</sup> édition en 1977. Traduit par Amélie Kauffmann, « Les Échanges artistiques franco-allemands en 1948-49 », Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°75, printemps 2001. On retrouve bien le nom de Domnick en juillet dans l'agenda 1946.

<sup>192</sup> Le dessin utilisé pour son exécution aurait un moment fait partie de la collection de Madeleine Rousseau selon un brouillon de Hartung à Sweeney, le 1<sup>er</sup> juin 1949, n°190

<sup>193</sup> Il rencontre en même temps à Stuttgart le peintre Theodor Werner

<sup>194</sup> Lettre de Hartung à Bergman, le 30 juillet 1949, n°7277

<sup>195</sup> Lettre de Hartung à Grohmann, le 29 octobre 1934, n°36

<sup>196</sup> Lettre de Roberta à Hartung, le 26 juillet 1951, n°5023

déjà cités auparavant, avec en plus, Kupka, Piaubert, Schneider, Villeri et Bott. Dans le troisième salon de 1948, tous y sont présentés avec en plus Soulages, mais sans Piaubert.

Ce même groupe d'artistes va se retrouver dans l'exposition itinérante « Französische Abstrakte Malerei » en Allemagne, qui a lieu quelques mois après l'ouverture du III<sup>e</sup> salon des Réalités nouvelles à Paris. Les deux événements sont liés. En contrepartie et en cohérence avec les politiques franco-allemandes de valorisation de l'art abstrait, Domnick est chargé d'organiser une exposition d'artistes français en Allemagne.

Elle circule de novembre 1948 à juillet 1949 dans de nombreuses villes allemandes, dont Stuttgart, Munich, Dusseldörf, Hanovre... Dans la liste d'artistes, Hartung oublie de mentionner Soulages. Hartung y expose dix peintures. Félix Del Marle contribue au catalogue avec Domnick et le critique d'art René Massat. Les œuvres de Hartung y sont exposées dans la même salle que celles de Soulages (dont un brou de noix en négatif a servi pour l'affiche) et Schneider (dont une de ses œuvres a servi pour la couverture du catalogue). L'accrochage plaît à Soulages qui écrit à Domnick : « *Je suis très heureux qu'elles soient près de celles de Hartung bien que, je le crois, ce soit le voisinage le plus difficile à supporter.* »<sup>197</sup>

Ce troisième salon parisien des Réalités Nouvelles est alors sujet à de nombreuses critiques, notamment son choix trop large et du coup incohérent qui ferait place à une peinture abstraite trop impulsive et pas assez réfléchie.<sup>198</sup> Ces polémiques amèneront Herbin et Del Marle à proposer un questionnaire aux membres-sociétaires. Soulages est catégorique : il faut une réponse négative et collective : « *À propos d'histoire de l'art et de théories esthétiques, le comité des Réalités nouvelles ne désarme pas ! Voici le questionnaire que nous avons tous reçu [...] 1) Définition de l'art abstrait et non figuratif. Théories et techniques 2) Revendications particulières aux Réalités nouvelles ... 3) Revendications professionnelles générales, attitude à prendre par les Réalités nouvelles devant les attaques injustifiées dont est l'objet l'art abstrait [...] Je cite textuellement, les voilà maintenant qui se prennent pour la Gestapo. En tout cas - cela est clair - tout est fait pour le 3° - et pour nous entraîner dans le conflit que Herbin n'a pas réussi à déchaîner avec son premier manifeste. Je crois qu'on ne peut pas ne pas répondre. Marie Raymond veut (sic) que nous devrions (sic) faire une réponse collective. Je verrai ce que pense Schneider. Pour ma part, je crois qu'on ne peut pas donner de définition définitive de l'art abstrait. Cet art là étant une chose vivante on ne peut pas prévoir ses développements.* »<sup>199</sup> »

Le questionnaire donnera suite à un manifeste, rédigé par Herbin et Del Marle en septembre 1948, retenant comme seule peinture abstraite, celle qui procède de règles et de méthodes raisonnées, préceptes défendus par Herbin dans son livre *L'art non figuratif non objectif* publié la même année chez Lydia Conti. La réaction des peintres spontanés ne se fait pas attendre. Dans une lettre commune, Schneider, Soulages et Hartung protestent de voir le manifeste publié à l'unanimité alors qu'ils s'y étaient opposés farouchement.<sup>200</sup>

Ainsi, il n'est pas étonnant de les voir exposer ensemble, les trois dans la même salle à la grande exposition des artistes français en Allemagne, en tant que représentants d'une peinture abstraite impulsive, où pour reprendre un terme alors naissant « lyrique ».

## **PREMIÈRE MONOGRAPHIE<sup>201</sup>**

Durant son séjour à Paris, Domnick visite les ateliers d'artistes, celui de Goetz, Domela, Schneider et Soulages ainsi que les galeries d'art René Drouin et Lydia Conti. L'idée de publier un livre sur Hartung serait née à ce moment-là. Il aurait projeté un moment de dédier la deuxième publication à l'œuvre de Domela, mais le projet n'aboutira pas.

Le livre sort à la fin de l'année 1949 alors qu'il était prévu pour juillet. Dans une lettre de Hartung adressée à J. J. Sweeney<sup>202</sup>, l'historique du livre est retracé ainsi : « *Dr Domnick en avait conçu l'idée en juillet dernier lors de sa visite à Paris. Je lui fis faire la connaissance de Denys Sutton qui était à ce moment là*

<sup>197</sup> Lettre de Pierre Soulages au Dr Domnick, non daté (1948), archives Fondation Domnick, Nürtingen.

<sup>198</sup> Voir Del Marle, « Réalités nouvelles », *Arts*, le 23 juillet 1948

<sup>199</sup> Lettre de Soulages à Hartung, décembre 1948, n°157

<sup>200</sup> Lettre commune, le 15 janvier 1949, archive des Réalités nouvelles, 1948, pièce 49

<sup>201</sup> Ottomar Domnick, Madeleine Rousseau, James John Sweeney, *Hans Hartung*, Stuttgart, Domnick Verlag, 1949 (correcteur John A Thwaites).

<sup>202</sup> Sweeney vient alors de quitter son poste au MoMA en 1946, et il est en passe de devenir le second directeur du Museum of Non-Objective Art en 1952 à New York, musée qui deviendra le Guggenheim Museum.

à Paris et qui montrait de l'intérêt pour ma peinture. Il proposait donc à Sutton d'écrire le texte de ce livre sous la condition qu'il livrerait le texte au mois de novembre au plus tard. Sutton vint plusieurs fois chez moi et prenait les notes biographiques et artistiques nécessaires. Il s'adressait également à plusieurs de mes amis pour leur demander des renseignements [...] Ensuite les mois passaient un après l'autre et nos demandes, les miennes et celles de Domnick restaient vaines [...] Enfin j'en étais excédé et en même temps, en désaccord avec une préface qu'il avait écrit entre temps pour une exposition que je faisais à Londres. Il me répondit à ma lettre qu'il serait mieux que je cherche quelqu'un d'autre pour écrire le texte [...] Dr Domnick est décidé que ce livre doit paraître à la fin du mois de juin. Ce sera le premier livre de sa propre édition. Il veut que ce soit très beau et il veut l'apporter avec lui lors de sa visite à Paris au mois de juillet (lors du Salon des Réalités nouvelles) Il y aura 55 reproductions, dont 12 en couleur. Le texte sera en français, anglais et allemand en trois colonnes parallèles. Le fait de publier un tel livre sur un jeune peintre représente naturellement un certain risque et je vous serais très, très reconnaissant si vous vouliez lier votre nom à ce livre ce qui serait un grand honneur pour moi. »<sup>203</sup>

Hartung rencontre Denys Sutton une première fois en 1947 puis à de multiples reprises durant l'été 1948. Denys Sutton (1917-1991), critique d'art travailla à la Foreign Office Research Department à Londres durant la guerre, puis fut nommé secrétaire de la commission internationale pour la restitution des biens matériels puis expert en art pour l'UNESCO. On peut imaginer ainsi qu'il connaissait Madeleine Rousseau. En 1948, il est chroniqueur pour *Combat* à Paris durant l'été et donne aussi des conférences sur l'art abstrait, notamment une en juin 1948 à la galerie Denise René avec Degand et Estienne.

Dès juin 1948, Sutton prend en effet contact avec les amis de Hartung : Rousseau, Soulages, Hélion, Goetz afin de préparer son texte pour le livre. En janvier 1949, il écrit un court texte sur Hartung pour l'exposition à la Hanover Gallery de Londres, « Peter Foldes & Hans Hartung ». Bien que le texte soit amical, Hartung s'avère profondément agacé par une phrase selon laquelle il est dit qu'il réussit à maîtriser « ses tendances décoratives par une intense discipline intellectuelle. »<sup>204</sup> Évoquant des soucis de santé, Sutton abandonne le projet en février 1949.

Hartung pense alors à Sweeney pour la préface.

D'avril à septembre 1949, Domnick, Rousseau et Hartung travaillent d'arrache-pied sur le livre. De nombreuses lettres attestent de l'implication de chacun dans le projet : Domnick corrige le texte de Rousseau<sup>205</sup>, Hartung revient en détails sur les traductions allemandes et sur quelques passages du texte de Rousseau. Les nombreux échanges avec Domnick témoignent également d'un engagement véritable du mécène-éditeur dans le projet éditorial. La correction du texte anglais sera réalisée par John Anthony Thwaites alors consul britannique à Munich.

Thwaites (1909-1981), correspondant pour *Art and Artists* à Londres et *Art News* à New York, jouait alors un rôle important dans les relations diplomatiques et commerciales entre Paris-Londres-New York et l'Allemagne de l'ouest. C'est lui qui par exemple se charge de la transmission des œuvres de Hartung à la galerie Otto Stangl, dont il est proche avec Franz Roh ou encore Ludwig Grote, à Munich fin 1948 pour l'exposition « Hans Hartung » en avril-mai 1949. Dans les années soixante, il fera exposer de nombreux artistes allemands de l'ouest aux États-Unis.

Ainsi, en novembre 1949, les trois textes, ceux de Domnick, Sweeney et Rousseau sont prêts et le livre part à l'impression. Dans une lettre adressée à Thwaites, Hartung s'avoue ravi : « *Le livre est magnifique, il a provoqué l'admiration de tous ceux qui l'ont vu. Maeght, Carré, Pierre et Zervos, tout le monde l'ont trouvé excellent et étant à leur avis le meilleur livre d'art de l'année (je parle de la manière de présentation et la qualité des reproductions).* »<sup>206</sup> Malheureusement, le livre à l'époque connaît des soucis de diffusion. Il deviendra davantage un livre de collectionneurs qu'un succès de librairie. Le deuxième ouvrage publié par les éditions Domnick, consacré au-début à l'œuvre de Julio González sera finalement dédié à Miró.

## EN SORTIR (bis)

Il est difficile de dater précisément l'événement de l'accident relaté à la fin du chapitre, tant les courriers de Roberta semblent confus. Dans l'une des cartes postales des archives ayant appartenu à Madeleine Rousseau, Hartung évoque le drame qui aurait eu lieu à la fin du mois d'août 1951 : « *Roberta et moi nous trouvons depuis quelques semaines dans cet hôpital et nous avons encore pour quelques semaines de*

<sup>203</sup> Brouillon de Hartung à Sweeney, le 1<sup>er</sup> juin 1949, n°190

<sup>204</sup> « He subjected his decorative tendencies to a firmer intellectual discipline »

<sup>205</sup> Il aurait tenté d'atténuer des propos trop politiques, voir lettre de Domnick à Rousseau, archives Madeleine Rousseau, n°7328

<sup>206</sup> Brouillon de Hartung à Thwaites, le 18 janvier 1950, n°219

*reconvalescence. Nous avons eu un mauvais accident d'automobile (Roberta une commotion cérébrale et choc nerveux et moi une fracture du bassin). Mais au fond nous avons encore de la chance. Nous serons contents de rentrer à Paris et de pouvoir travailler de nouveau.* »<sup>207</sup>

Suite à l'accident, Roberta restera toute sa vie sujette à des traumatismes nerveux.

## CHAPITRE XIII

Le chapitre XIII se focalise essentiellement sur les années 1946-47. C'est un retour en arrière, au début du chapitre précédent. L'histoire se resserre désormais sur le contexte parisien d'un point de vue strictement professionnel, en tant que peintre, laissant de côté les problèmes médicaux ainsi que sa relation avec Roberta.

Hartung semble ici reprendre le récit tel qu'il l'avait laissé. C'est comme s'il racontait à nouveau son histoire, sous un autre angle, un versant plus lumineux. De manière logique, le chapitre suivant, portant sur la « redécouverte » de Anna-Eva Bergman, s'inscrit comme un deuxième volet à cette phase plus joyeuse, avec cette fois, le succès amoureux.

### LA PREUVE PAR LE FILM

Hartung participe en février 1946 à la première exposition au centre de recherche pour défendre l'art abstrait, créé par César Domela avec ce dernier et Schneider, puis à la cinquième et dernière en juin, avec plusieurs artistes dont à nouveau Domela et Schneider, avec Dewasne, Deyrolle, Poliakoff... La localisation de ce lieu éphémère, rue Cujas est significative : situé en plein cœur du quartier latin, il est à deux pas des cinémas et des universités. L'espace est ouvert au public, majoritairement composé d'étudiants qui viennent voir « des toiles représentatives de toutes les tendances de cet art encore si combattu, encore si peu connu. »<sup>208</sup> Les conférences sont fréquentes avec presque toujours les mêmes intervenants, Léon Degand, Madeleine Rousseau et Charles Estienne.

De la rue Cujas à Alain Resnais, il n'y a qu'un pas. La rue se situe tout près de la Sorbonne, où se tiendra plus tard le cinéma L'Accatone, fréquenté par Resnais et Chris Marker. Perpendiculairement se trouve le cinéma du Panthéon, au 13 rue Victor Cousin, dont l'exploitant n'est autre que Pierre Braunberger qui deviendra dans les années cinquante le producteur des cinéastes de la Nouvelle Vague. Tout près, le cinéma des Trois Luxembourg accueille de nombreux débats en 1947 et 1948 sur l'abstraction auxquels Hartung assiste<sup>209</sup> Un peu plus haut, la Galerie La Hune projette en mai 1950 le film de Resnais sur Hartung pour la sortie de sa première monographie.

En 1947, Alain Resnais, âge de 25 ans n'a pas fini son cursus à l'IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) mais il est resté proche de certains de ses professeurs, notamment Madeleine Rousseau, critique d'art et rédactrice de la revue *Le Musée Vivant* (avec le Dr Rivet, directeur du Musée de l'Homme), éditée par l'APAM (Association Populaire des Amis des Musées) fondée en 1937. Au lendemain de la guerre, elle devient rédactrice en chef de la revue. Dès 1946, elle participe vivement aux controverses sur l'art abstrait au même titre que Estienne, Degand ou Descargues. Elle présente Hartung à Resnais en 1947, l'année où elle signe le texte du catalogue de sa première exposition personnelle après-guerre à Paris dans la toute nouvelle galerie Lydia Conti. Dans les agendas tenus par Hartung, les premières rencontres datent de juin 1946 et ce, régulièrement jusqu'en 1956. Les réunions avec Resnais commencent en février 1947.

Le film « Visite à Hartung » réalisé en 1947 par Alain Resnais est compris dans une série de neuf courts-métrages construits autour de visites d'atelier : Max Ernst, Henri Goetz, Christine Boumeester, César Domela, Félix Labisse, André Marchand, Lucien Coutaud et Oscar Dominguez (inachevé). Tournés en 16 mm, ils sont tous en noir et blanc et muets à l'exception du film sur Ernst. À l'origine, il était prévu un texte de Madeleine Rousseau<sup>210</sup> et une musique d'André Duhamel. Les répétitions avaient commencé mais par souci économique, la production musicale sera abandonnée. Le film de douze minutes montre l'artiste au travail - on le voit improviser devant la caméra - et focalise sur son œuvre ancienne et plus récente : les

<sup>207</sup> Lettre de Hartung à Madeleine Rousseau, le 6 septembre 1951, archives Madeleine Rousseau

<sup>208</sup> Notice de l'album collectif, Paris, Centre de recherches, février 1946

<sup>209</sup> Ses agendas mentionnent en effet, à plusieurs reprises, des visites à la salle Lux.

<sup>210</sup> Le texte écrit par Madeleine Rousseau est actuellement conservé aux archives Madeleine Rousseau.

encres du début réalisées entre 1922 et 1924, quelques toiles des années trente et surtout la production récente, mais rien sur les aquarelles de 1922...

En direct, Hartung peint la T1947-21 et exécute un dessin.

La soirée est relatée ainsi dans *Combat* : « *Du film projeté, une seule minute intéressante : celle où l'on voit, en gros plan, la main d'Hartung creusant au grattoir une spirale avec la même apparente hésitation et la même infaillibilité qu'un chrysalide rejetant son cocon. Le même murmure d'approbation admirative [...] se fit entendre sans la salle au moment où l'on montra le peintre dessinant des deux mains à la fois.* »<sup>211</sup>

Le discours qui accompagne le visionnage du film loue l'immédiateté, le geste libérateur de l'artiste. Concernant le texte relativement court et rétrospectif de Madeleine Rousseau censé accompagner le film, quatre évidences du parcours d'Hartung et de son œuvre sont mises en exergue: la fuite du nazisme (« *il vient de quitter son pays, l'Allemagne, pour fuir le nazisme* »), la précocité (« *Hartung est déjà à l'avant-garde de l'art : depuis dix ans il fait de la peinture abstraite* »), la figure de l'éclair comme première expressivité (« *c'est le zigzag expressif des éclairs qu'il déchiffre* »), enfin les encres et les craies des années vingt comme « preuves » de sa modernité (« *quand il prend conscience des problèmes de l'art, il franchit rapidement les étapes qui ont conduit l'art de la figuration à la non-figuration [...] les dessins de 1924 le prouvent avec évidence* »).

Le film est d'une importance capitale pour comprendre la reconnaissance de son œuvre après-guerre. Il est aussi la « première » preuve que Hartung réalise bien une peinture spontanée. La deuxième sera le livre de Grohmann sur les aquarelles de 1922. Toujours, il doit insister sur le fait que son abstraction est née dans les années vingt. D'où l'importance chez lui de la photographie, pour garder des traces, « afin de prouver que la toile a existé. »<sup>212</sup>

Après des années à devoir se justifier, prouver qu'il n'est pas suspect, à chercher des preuves de beauté dans les lois mathématiques, se prouver à lui-même qu'il est sur le bon chemin, le film de Resnais marque un premier changement. Vingt ans plus tard, Hartung n'aura en effet plus besoin de prouver quoi que ce soit.

## **DU CÔTÉ DES JEUNES ABSTRAITS : DE LYDIA CONTI À LOUIS CARRÉ**

La première exposition personnelle de Hartung après-guerre a lieu dans la toute nouvelle galerie Lydia Conti de février à mars 1947 avec un ensemble de treize peintures. La moitié des toiles datent d'avant-guerre, l'autre présente les toiles de 1946 et 1947. Pour Léon Degand, dans un article des *Lettres Françaises*, « l'avenir de notre jeune art pictural est assuré. »<sup>213</sup> La deuxième exposition a lieu l'année d'après, en février et s'intitule « Hans Hartung, dessins 1922-1948 ». En cohérence avec le film de Resnais et la première monographie en préparation, l'événement met en relation pour la première fois les œuvres de jeunesse et les travaux récents, et reçoit les éloges des critiques Estienne et Marchand.

Les trois artistes Hartung-Schneider-Soulages, associés à l'abstraction spontanée sont fortement défendus par Lydia Conti qui exposera en effet les œuvres de Schneider en avril-mai 1947 juste après Hartung, puis Soulages en 1949.

Concernant Pierre Soulages, les premiers rendez-vous dans les agendas datent de 1947. Il a alors 28 ans. Ses toiles refusées au salon d'automne de 1946, il décide de les exposer au salon des Surindépendants de 1947. C'est là, d'après Soulages qu'ils se seraient rencontrés. Les agendas de Hartung témoignent de rendez-vous fréquents, en juillet puis en novembre 1947 et régulièrement en 1948. Le jeune peintre est invité à Arcueil pour le dîner de Noël de 1948 chez Hartung et les González. Une prise de vue rend compte de l'ambiance autour de la table avec les tantes de Roberta, la belle-mère Marie-Thérèse ainsi que les invités, Marie Raymond et son fils Yves Klein et les Schneider. Sont ainsi rassemblés, la famille González, le trio de la galerie Conti, qui exposera ensemble dans sa galerie l'année suivante, ainsi que Marie Raymond avec qui Hartung a exposé plusieurs fois<sup>214</sup>.

Soulages rendait régulièrement visite à Hartung dans son atelier. Il apparaît sur une photographie avec Hartung dans son atelier à Arcueil en 1947 en compagnie de Roberta. Le ton de la correspondance à partir de 1948 entre les deux artistes est très amical. Colette Soulages écrit également, tout comme Roberta. Les deux couples parlent de peinture, des expositions en cours. Hartung présente Soulages à de nombreux

---

<sup>211</sup> Patrick Waldberg, « Hartung à la Hune », *Combat*, le 2 mai 1950

<sup>212</sup> *Autoportrait*, p. 41

<sup>213</sup> Léon Degand, « Droits et devoirs », *Les Lettres Françaises*, le 23 mars 1947

<sup>214</sup> Les œuvres de Hartung et de Marie Raymond sont exposées rue Cujas en 1946, dans six expositions chez Denise René entre 1946 et 1949, et chez Colette Allendy en 1949.

artistes entre 1947 et 1949. Il est évident que le jeune peintre va bénéficier des contacts de Hartung, notamment Domnick, Thwaites, Winter, Sutton, les galeries Conti et Stangl, ou encore le conservateur du MoMA, Sweeney...

Lydia Conti ferma sa galerie en 1951 et devient première vendeuse à la galerie Carré, 3 avenue de Messine, détenue par Louis Carré (1897-1977), « emportant » avec elle les trois peintres. D'abord Soulages qui signe le premier un contrat en 1951, puis Hartung et Schneider en 1952. Le lieu existe depuis 1938 mais ce n'est que depuis 1944-45 que Carré s'intéresse à la peinture contemporaine. Dès 1948, il dirige également une galerie à New York, la Louis Carré Gallery qui exposera en 1950 les trois peintres, avec Bazaine, Lanskoj, Lopicque et Estève et De Staël dans « Advancing French Art ». Le catalogue préfacé par Charles Estienne fait mention de cinq toiles de Hartung dont trois de 1948 et deux de 1950.

Déjà l'année précédente, en 1949, les trois peintres étaient représentés à New York à la galerie Betty Parsons avec des artistes américains dans « Painted in 1949, European and American Painter ». Ce lieu ouvert depuis 1946 et animé par Betty Parsons est dès 1948 la galerie des peintres Mark Rothko, Barnett Newman, Jackson Pollock et Clifford Still. Autant le choix de Parsons s'oriente vers une stratégie transatlantique, autant celui de Carré est de prendre position pour un art français d'avant-garde.

L'exposition « Advancing French Art » malgré de nombreuses polémiques aux États-Unis est un succès commercial. Selon l'artiste Day Schnabel, presque tout a été vendu : « *Kurt Valentin est venu au vernissage chez Carré avec un sourire jaune et est parti aussitôt. À l'exception de quelques nationalistes qui ne veulent plus entendre parler de Paris, l'exposition est un succès et ce bon Carré est radieux. Il a presque tout vendu, des vôtres, il n'y a que la grande toile grise et noire qui reste (une des plus belles)* »<sup>215</sup>.

Le stock de toiles en dépôt chez Carré est considérable. Carré achète aussi beaucoup : une vingtaine de toiles de 1950 et 1951 chaque année, de 1950 à 1952. En revanche, Hartung y exposera finalement peu, seulement quatre fois à Paris : en 1950, puis en 1951 avec Lanskoj et Schneider, en 1952 dans « Accrochage » avec des œuvres de Soulages, Léger et Lopicque, et une dernière fois en 1953. Hartung lui reprochera toute sa vie de garder les toiles au point de refuser de les montrer et de réclamer à tout prix les toiles anciennes, dont on sait que Hartung restera très attaché sa vie durant.

Un autre problème transparait à la lecture des archives du dossier Carré à la fondation, celui du contrat d'exclusivité entre le peintre et son marchand. Un article de presse paru dès 1952 dans *Neue Zeitung* et intitulé « Peintures invisibles »<sup>216</sup> rend compte de ce rapport tendu entre les deux parties. Sous la forme de deux entretiens, le premier avec Hartung et le deuxième avec Soulages, le journaliste démontre une différence de traitement entre les deux peintres. Sous contrat avec Carré, Hartung dit ne pouvoir exposer aucune toile récente car toutes sont immédiatement achetées par le marchand. Il évoque une exposition à la galerie Springer à Cologne où il ne put disposer que de dessins. Dans une lettre de Hartung adressée au collectionneur Fernand Graindorge (1903-1985), en juin 1951, il lui annonce formellement qu'il n'a aucun droit de vendre une toile car il est sous contrat exclusif avec Carré<sup>217</sup>. Soulages lui, affirme qu'il a obtenu un meilleur contrat avec son marchand : il peut vendre ses œuvres à condition qu'elles n'aient trouvé preneur en premier lieu par le marchand. L'auteur de l'article reproche au marché de rendre volontairement les toiles « invisibles » pour faire monter les prix.

Hartung dira plus tard de Carré : « *Les affaires chez Lydia Conti ne s'emballaient pas. Carré prit la relève. Carré, un homme de grand goût, un type indéfinissable. Très carré (un éclat de rire). De la classe. Mais autoritaire. Une sorte de Napoléon.* »<sup>218</sup>

En 1956, Hartung décide de quitter la galerie Carré, comme Soulages, dont Sam Kootz achète sa première peinture en 1952 chez Carré, puis Schneider, également chez Kootz à partir de 1956.

## **DU CÔTÉ DES EXPRESSIONNISTES ALLEMANDS : KLEEMANN GALLERIES**

Après Louis Carré, sur le marché américain, Hartung sera durant quelques années lié à la Kleemann Galleries à New York avant de signer à la Galerie de France en 1956.

Le premier contact avec Charles Henry Kleemann a lieu le 9 décembre 1954 par télégramme.<sup>219</sup> Il vient de

<sup>215</sup> Lettre de Day Schnabel à Hartung, le 8 mai 1950

<sup>216</sup> « Unsichtbare Bilder », *Neue Zeitung*, Munich, 8 mars 1952

<sup>217</sup> Lettre de Hartung à Graindorge, juin 1951

<sup>218</sup> Entretien avec Maurice Rheims, « Hartung ou le dompteur de comètes », *Nouvelles littéraires*, Paris, 17 décembre 1971

<sup>219</sup> Télégramme de Kleemann à Hartung, le 9 décembre 1954 : « Winter exhibition great success stop would like to add you to our group await letter »

faire une exposition sur l'œuvre de Fritz Winter et souhaite constituer une collection allemande. Il sait aussi que Hartung est en train de rompre avec Carré. Hartung répond rapidement et décide de lui envoyer des œuvres. La confiance est présente dès le départ de par le lien avec Valentin. Kleemann est en effet celui qui gère désormais la collection de Curt Valentin qui vient de décéder, quelques mois avant, en août 1954. On sait que dès janvier 1955, une œuvre de Hartung est exposée lors d'une fête en l'honneur de Grohmann avec près de soixante personnes dont Alfred Barr et les Maeght dans une pièce à côté des œuvres de Baumeister et Winter<sup>220</sup>.

L'exposition de Hartung aura lieu en mars-avril 1957, un an après celle consacrée aux sculptures de Julio González. Malgré les nombreuses discordes entre les deux parties<sup>221</sup>, l'exposition est un succès. Presque tout a été vendu. Néanmoins, les relations entre l'artiste et son marchand vont devenir progressivement compliquées. Hartung est ferme en affaire : il exige des prix que Kleemann juge bien trop élevés. En 1957, en pleine crise du marché de l'art et à la suite d'un conflit au sujet d'une commission liée à la vente d'une toile à Paris, Hartung retire ses peintures de la galerie. Il exposera quelques pastels de 1958 en mars 1959. Après avoir été exposé en tant que « jeune » peintre français dans la génération montante, Hartung est chez Kleemann du côté des peintres allemands abstraits, plutôt associés au courant expressionniste de la première génération<sup>222</sup>, ce qui explique peut-être que Kleemann ait été pour lui, « une très mauvaise introduction aux États-Unis ».<sup>223</sup>

Peut-être faut-il rappeler que cette vision d'un art allemand moderne après-guerre en continuité avec les premiers expressionnistes abstraits allemands était également partagée alors par l'historien de l'art Werner Haftmann, auteur du livre *Peinture du XX<sup>e</sup> siècle* en 1954 et fondateur – avec Arnold Bode – de la Documenta de Kassel en 1955. À la recherche de modèles de reconstruction dans l'Allemagne d'après-guerre, Haftmann présentait l'œuvre « libérée » de Hartung en filiation directe avec celle de Kandinsky. De la même manière, il associait l'expressionnisme abstrait de Ernst Wilhelm Nay et Wols aux racines de l'expressionnisme allemand de Klee. En défendant les abstraits Nay, Winter, Hartung et Wols en victimes du National-Socialisme, il entendait représenter l'art contemporain allemand dans un courant européen moderniste, celui d'un ordre nouveau. Cette position, soutenue par le MoMA, fit l'objet d'une exposition en ses lieux en 1957, « German art of the XX<sup>th</sup> Century ». Dans l'essai écrit par Haftmann pour le catalogue, Hartung serait avec Wols, à l'origine du courant néo-expressionniste<sup>224</sup>.

## **CRAVEN EXPOSE L'ORIGINE**

*« Pour une fois je pouvais voir presque tous mes anciens travaux réunis. »*

L'exposition à la galerie Craven, dirigée par John Craven intitulée « Hartung, dessins 1921-1938 » tient une place d'importance aux yeux de Hartung car elle révèle pour la première fois son cheminement avant-guerre.

Le critique d'art Roger Van Gindertael, qui deviendra l'auteur de la deuxième monographie sur Hartung en 1960, écrit dans la brochure de présentation : « *L'intérêt de l'actuelle exposition est non seulement de déterminer la situation historique de Hartung, mais surtout de faire connaître le mouvement originel de sa démarche créatrice telle que, précédant toute connaissance des œuvres « abstraites » de ses aînés immédiats, elle s'en distingua essentiellement, et partant, de pénétrer le sens profond de sa démarche.* » La qualité de l'accrochage, constitué de panneaux de dessins occupant les cimaises du sol au plafond mérite d'être souligné.

Avec cette exposition, Hartung prouve enfin son antériorité. Les dates font foi : 1921-1938.

John Craven (1912-1981), de son vrai nom Louis Conte, ouvre sa galerie en 1950, au 5 rue des Beaux-Arts. Sa personnalité est singulière : résistant en 1939, il entre dans les services secrets pendant la guerre. Là il prend le nom de John Craven. Dès ses débuts, il défend les peintres Poliakoff, Wols et Hartung. Directeur de galerie, Craven est également photographe.

---

<sup>220</sup> Lettre de Kleemann à Hartung, le 4 janvier 1955

<sup>221</sup> Il semblerait que Kleemann manquait de grands tableaux d'Hartung et qu'il n'arriverait pas à les obtenir. Hartung aurait aussi exigé que le marchand lui achète les toiles avant de les voir et qu'il finance ses expositions à Paris. Les exigences de Hartung sont catégoriques: pas de négociation possible, les prix sont fixés en francs et non en dollars.

<sup>222</sup> Les œuvres de Paul Klee et Ernest Wilhelm Nay sont exposés en 1955, celles de Wassili Kandinsky en 1957.

<sup>223</sup> Entretien avec Giraudy, 1974

<sup>224</sup> Voir Werner Haftmann, Alfred Hentzen et William S. Lieberman, *German Art of the Twentieth Century*, New York, Museum of Modern Art, 1957.

Gindertael (1899-1982), co-fondateur et rédacteur de la revue *Cimaise* dans les années 1950-60 écrit sur Hartung dès les années cinquante, dans les revues *Les Beaux-Arts*, *XX<sup>e</sup> siècle* et *Cimaise*. Les deux hommes sont proches. Gindertael est l'auteur de la deuxième grande monographie sur Hartung, sorti chez Pierre Tisné en 1960. Il s'évertuera - dans la lignée du texte pour l'exposition chez Craven - à toujours détacher son œuvre de la génération des abstraits d'après-guerre pour la situer non pas en filiation mais bien du côté des premiers « abstraits » comme Kandinsky, Robert Delaunay, Magnelli.

Dans les entretiens, Hartung associe Craven à Lydia Conti et non Carré comme dans *l'Autoportrait* : « Une première grande exposition que j'ai eu moi, c'est chez Lydia Conti. La plus importante pour moi, la première à Paris. C'était en 1947. Tout de suite on a commencé. C'est mon exposition qui ouvrait la galerie. Et puis après une grande exposition de dessins très anciens et gouaches, aussi à la galerie Craven qui était assez importante. »<sup>225</sup>

Même si Hartung témoigne d'une certaine reconnaissance envers Louis Carré, il demeure très agressif à son égard : « Pour un peintre, chaque dessin, chaque toile est une partie de lui-même qui demande à être vue et non à jouer les prisonniers dans une cave. »<sup>226</sup>

#### « AVOIR ANNA-EVA DE NOUVEAU »

La dernière partie du chapitre marque le début de la fin de *l'Autoportrait*, le moment où le récit chronologique commence à se déliter, laissant place à une pensée parlée plutôt qu'à un récit construit. Le rôle des musées optant pour l'inaliénabilité enclenche chez Hartung des sentiments personnels négatifs : le pessimisme, la méfiance. Finalement Hartung ne « verra la vie en rose »<sup>227</sup> que dans le prochain chapitre, avec la rencontre - la deuxième - avec Anna-Eva Bergman.

De l'homme en butte aux lois du marché, nous est décrit l'homme épris de sentiment, retrouvant une forme de romantisme qui semble avoir été perdu durant cette longue parenthèse 1939-1951. Cette construction est particulièrement sévère pour Roberta qui se voit relayée au second plan, loin derrière les succès artistiques et la première femme, Anna-Eva.

En 1952, Hartung se dit « heureux d'avoir Anna-Eva de nouveau. »<sup>228</sup>

## CHAPITRE XIV

À mesure qu'on approche de la fin du récit, le temps diégétique s'accélère. Ici presque vingt ans, de 1951 à 1970 sont résumés en moins de seize pages. Le chapitre est coupé en trois sections : les retrouvailles avec Anna-Eva, les personnalités importantes du monde artistique dans la vie de Hartung (Picasso / Braque / Rothko / Magnelli / Delaunay) et enfin, le parcours artistique.

Concernant Picasso et Braque, le texte est une redite de ce qui a été déjà été énoncé au début du livre. Mark Rothko, Alberto Magnelli et Sonia Delaunay, appartenant à « sa propre génération » bénéficient d'un statut particulier. Rothko vit ses œuvres exposées une première fois en France lors d'une rétrospective en 1962 au musée d'art moderne de la ville de Paris puis, dix ans plus tard, au musée national d'art moderne. Son actualité est donc récente et l'homme n'est plus de ce monde. Cette référence à Rothko semble avoir été ajoutée postérieurement aux entretiens. En effet, aucun enregistrement ou transcription ne fait mention du peintre américain. Concernant Magnelli, les deux hommes se connaissent dès les années trente mais leur amitié date des années soixante, comme avec Sonia Delaunay. La relation avec Sonia Delaunay débute dès les années quarante, leurs œuvres étant exposées ensemble dès 1946 au Salon des réalités nouvelles, puis à la galerie Denise René en 1948, la galerie Colette Allendy en 1960, à la Biennale de Venise de 1948 et dans de très nombreuses expositions durant le XX<sup>e</sup> siècle sur la tapisserie, l'abstraction, les relations Paris-New York... En 1967, alors qu'elle est âgée de 78 ans, le musée national d'art moderne lui consacre sa première grande rétrospective à Paris.

La lente progression qui va de la peinture abstraite « contemporaine » à des artistes dont la production date d'avant-guerre semble (re)plonger Hartung dans le passé. C'est la troisième fois dans *l'Autoportrait*

---

<sup>225</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT19CD1

<sup>226</sup> *Autoportrait*, p. 183

<sup>227</sup> *Autoportrait*, p. 186

<sup>228</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT14



qu'il évoque son travail des années vingt. Il faut comprendre qu'ici, à partir de la référence à Rothko, il ne s'agit plus d'entretien véritable mais d'écriture. Ceci pourrait expliquer cette rupture quelque peu inattendue renvoyant à des propos déjà entendus. L'écriture prend le pas sur le langage parlé.

## DEUX DIVORCES ET UN MARIAGE BIS

La première lettre provient de Anna-Eva (Lange) durant l'année 1947. Elle demande alors à un ami d'intervenir auprès de Hartung pour récupérer certaines de ses œuvres.<sup>229</sup> Hartung, en réponse, se dit prêt en septembre 1947 à lui renvoyer ses dessins. Ils ne s'étaient pas écrit depuis mars 1939. À partir de 1948 et ce jusqu'en 1952, les deux amants correspondent régulièrement, à chaque fois clandestinement : Hartung envoie les lettres chez l'amie de Bergman, Rigmor Holter<sup>230</sup> et elle, de son côté, les fait suivre au-début chez Conti, puis chez Soulages. En novembre 1948, Hartung, dans une lettre dont les premières lignes portent sur les dessins qu'il lui a renvoyés, lui demande discrètement son avis sur son exposition de mai 1948 à Oslo à la galerie Denise René.

Cette manifestation joue le rôle de déclencheur dans leur « deuxième rencontre ».

Là, Bergman répond que « dès neufs (artistes), il est le meilleur de tous. »<sup>231</sup>

Le ton au-début poli, amical et respectueux se détend progressivement et l'on sent émerger en filigrane une sorte d'excitation à l'idée de retrouvailles imminentes. Dès juillet 1949, Hartung après avoir décrit son actualité lui propose de venir à Paris pour sa peinture. Les échanges deviennent réguliers, de plus en plus intimes. Hartung séjourne quasiment tout le temps à Paris à partir de l'année 1949 alors que Roberta de son côté, séjourne dans la maison de famille à Monthyon à partir du mois d'août. Hartung, après s'être rendu seul chez le peintre Youla Chapoval à Mimizan en août, décide de la rejoindre brièvement à Monthyon en septembre pour ensuite revenir à Paris. En mai 1950, Anna-Eva émet le souhait de venir en France et songe déjà à un possible divorce. Elle en aurait même parlé à Frithjof Lange qui demanderait le divorce si le cas d'un voyage à Paris se présentait.<sup>232</sup>

La même année, le ton des lettres de Roberta change alors légèrement, devient plus frivole, moins pragmatique. Ses ennuis de santés semblent s'être aggravés. Le choc du décès de l'une de ses tantes en mai 1951<sup>233</sup> détériore encore plus son état mental. Quand le couple se rend en Allemagne en juin 1951<sup>234</sup>, Roberta reste chez Domnick pour être soignée. En juillet, dans un courrier, elle évoque une « maladie des nerfs » depuis la mort de sa tante<sup>235</sup> qu'elle soigne avec un médicament l'alepsal, généralement utilisé dans le traitement des épilepsies. Durant son hospitalisation, elle continue cependant d'être très active : elle reçoit la visite d'Ida Bienert, voit Winter, Baumeister, Thwaites et prépare l'exposition des œuvres de son père avec Andrew Carnduff Ritchie, conservateur au MoMA à New York<sup>236</sup>. L'accident en Autriche fin août 1951, où elle est allée rejoindre Hartung constitue un véritable choc traumatique. À partir de là, les relations avec Hartung se délitent vraiment.

Pour Bergman, le décès du beau-père Lange à la fin de l'année 1951 précipite son départ.

Leurs retrouvailles, comme pour leur première rencontre se réalisent dans un lieu public, au milieu d'une foule, sauf que cette fois, le « deuxième coup de foudre » a lieu alors qu'ils sont entourés d'œuvres du beau-père de Hartung... Ils se seraient en effet rencontrés par hasard le dernier jour de l'exposition de « Julio González, sculptures » au Musée national d'art moderne, le 9 mars 1952. Tout va ensuite très vite.

Dès mai 1952<sup>237</sup>, alors que des œuvres d'Anna-Eva sont exposées au Salon de mai à Paris, les amants vivent sous le même toit. Ils s'installent d'abord dans une chambre prêtée par Soulages puis en décembre, au 259 boulevard Raspail, à Paris.

Il est intéressant ici de mettre en parallèle les deux divorces. En 1938, la rupture avec Bergman était déjà annoncée ou plutôt prévisible dès 1936, quand il est à Paris et qu'elle est en longue convalescence en

---

<sup>229</sup> Brouillon de Bergman à Fred Ottensen, non daté (lot 1947), n°1944

<sup>230</sup> Rigmor Holter est représentée dans une photographie du portfolio de l'*Autoportrait*, entourée des Grohmann, de Clouzot et de Bao Bergman à la Colombe d'Or en 1962.

<sup>231</sup> Lettre de Bergman à Hartung, le 8 février 1949, n°170

<sup>232</sup> Lettre de Bergman à Hartung, le 22 mai 1950, n°236

<sup>233</sup> Lettre de Holm Süssmilch à Hartung, le 15 mai 1951, n°265

<sup>234</sup> En juin 1951, ils se rendent d'abord à Munich pour la peinture et la prothèse de Hartung, voir lettre de Soulages à Hartung (logé chez Otto Stangl), juin 1951, n°269

<sup>235</sup> Lettre de Roberta à Elizabeth Süssmilch, le 11 juillet 1951, n°5024

<sup>236</sup> L'exposition des œuvres de Julio González aura lieu en 1956.

<sup>237</sup> Dans les archives du dossier Roberta de la fondation, un document daté du 3 février 1956 pour la constitution des pièces concernant le divorce annonce que « subitement et sans raison valable, Monsieur Hartung quitta le domicile conjugal au début de mai 1952 et n'y revint plus. »

Allemagne puis dans le sud de la France. Avec Roberta, les conditions sont similaires. Dès la fin de l'année 1948, les deux époux se voient de moins en moins. La maladie de Roberta nécessite une prise en charge médicale. Mais tous deux restent très actifs : lui est en contact avec Baumeister, Winter, la galerie Stangl, Thwaites (et échange déjà avec Anna-Eva), elle s'occupe de l'œuvre de son père (le collectionneur Fardel lui rend visite) et celle de Hartung (contact avec Sweeney, répond à Descargues pour une émission radio sur Hartung) et passe du temps avec les Soulages. Cette double-activité parallèle en lien avec la peinture pourrait expliquer le choix du portrait de Roberta dans l'*Autoportrait*, concentrée « devant son chevalet ». Elle continue bien pendant tout ce temps à peindre.

« Mais divorcer n'est jamais simple. Mon avocat exigeait que je signe l'autorisation de faire mettre sous séquestre toutes les œuvres de González ! De González qui m'avait accepté dans sa maison ! »<sup>238</sup>

Durant les procédures de divorce, Hartung s'inquiéta au contraire pour ses propres œuvres. Son avocat en septembre 1955, lui recommande de ne rien signer : « Ne tombent pas dans la communauté toutes les œuvres qui ne sont pas signées, puisqu'il appartient encore à l'auteur de les produire ou de les anéantir à son gré. Ainsi ne signez que ce qui quitte votre atelier définitivement. »<sup>239</sup>

Le divorce avec Roberta est signé plusieurs années après, en février 1956.

### TRANQUILLITÉ ET PRODUCTIVITÉ

« Entre 1951 et 1954, j'ai trouvé une plus grande stabilité, une tranquillité. »<sup>240</sup>

1951 constitue un véritable point d'articulation dans le récit : c'est le moment de l'accident de voiture et également la précipitation des échanges avec Bergman. Cette phase 1951-1954 englobe aussi les années Louis Carré. Cette « tranquillité » aurait pour origine les retrouvailles avec Bergman ainsi qu'une reconnaissance artistique désormais solide qui lui assure un relatif confort économique. La tournure que prend le récit reflète cet apaisement. Désormais, Hartung peut envisager son parcours de manière plus distanciée en traitant non plus les détails mais son développement par étapes.

À partir de là, la temporalité narrative s'accélère avec une analyse de sa production non plus par phase de vie mais par période de travail, regroupant plusieurs années d'un seul coup. Autant des années vingt aux années cinquante, la peinture était inhérente aux mouvements de vie, à ses chocs, ses douleurs et ses échecs, désormais, elle est vue de manière rétrospective, plus générique. En cela, la « tranquillité de la vie » serait la condition nécessaire à l'expérimentation picturale.

Notons le parallèle entre l'accélération du temps narratif et la rapidité d'exécution et de production des toiles récentes de Hartung à ce moment-là : il peint désormais de grandes toiles, utilise différentes techniques, cherche des manières d'innover, s'adonne véritablement à la peinture « improvisée ».

### L'ÉCHEC AUX ÉTATS-UNIS

« Ces dernières années s'est donc développée une nouvelle peinture »<sup>241</sup>

Hartung expose ces « nouvelles toiles » dans « Hans Hartung Paintings 1971-75 » au Metropolitan Museum of Art à New York d'octobre à janvier 1975, soit quelques mois avant la sortie de l'*Autoportrait*. L'événement est organisé par Henry Geldzahler (1935-1994), commissaire du département de l'art du XX<sup>e</sup> siècle au Met, et personnage éminent de la scène artistique américaine depuis son exposition *blockbuster* « New York Painting : 1940-1970 » en 1969.

La relation entre les deux hommes aurait commencé en 1971, par l'intermédiaire du galeriste John Lefebvre, à qui Geldzahler aurait exprimé son désir d'acheter deux aquarelles de 1922, une autre de 1938 et deux toiles plus récentes<sup>242</sup>. Au départ, Geldzahler semble avoir été plutôt attiré par les œuvres de jeunesse et l'exposition devait porter sur les premiers travaux. Mais Hartung lui aurait répondu que les aquarelles étaient trop fragiles, mais qu'il peut céder l'une des toiles récentes, la T1966-H33, à une condition : « C'est une de mes plus grandes toiles et je tiens spécialement à elle, mais s'il est certain que cette toile restera en continuité exposée au Metropolitan Museum, et non seulement par périodes (il faudra m'en donner la certitude), je la céderai. »<sup>243</sup> On comprend que pour l'institution américaine, la demande ne pouvait être acceptée.

---

<sup>238</sup> *Autoportrait*, p. 189

<sup>239</sup> Lettre de l'avocat à Hartung, 29 septembre 1955, non inventoriée.

<sup>240</sup> *Autoportrait*, p. 198

<sup>241</sup> *Op. cit.*, p. 202

<sup>242</sup> Lettre de John Lefebvre à Hartung, 21 septembre 1971, lettre non inventoriée

<sup>243</sup> Brouillon de lettre de Hartung à Geldzahler, le 25 octobre 1971, lettre non inventoriée

En mars 1972, Hartung présente des toiles récentes à Geldzahler, alors en visite à Paris<sup>244</sup>. Le Met achètera finalement une toile de 1965.

La galerie John Lefebvre organisa en même temps une exposition intitulée « Salute to Hans Hartung, in celebration of his seventieth birthday » en hommage à son 70<sup>ème</sup> anniversaire. Elle exposa un autoportrait de 1922, une encre de 1938, une toile de 1948, en même temps que des œuvres récentes. Le texte du catalogue est de l'historien Werner Haftmann.

L'exposition sera un échec critique et commercial. Le critique d'art Hilton Kramer, dans le *New York Times* du 18 octobre 1975 rédigea une chronique particulièrement agressive, jugeant les œuvres « vides », « superficielles » et particulièrement « déplaisantes ». L'événement aura des retombées négatives sur l'ensemble du marché des œuvres de Hartung. L'effet est désastreux pour la galerie de France.

En lien avec le travail d'écriture citée en introduction de ce chapitre, il semble que là aussi, la référence aux deux expositions ait été ajoutée en dernière instance puisque quand les entretiens ont été réalisés, elles ne sont pas encore au programme...

## CHAPITRE XV

Dans la dernière partie de *Autoportrait*, la construction narrative est régie par des thèmes : la France, la difficulté de parler la langue, la reconnaissance officielle avec notamment les remises de prix et enfin la musique. Les chapitres suivants auront trait à la maison-atelier à Antibes, son architecture, son activité, dont la récupération des faux (chapitre XVI) et son organisation interne avec le personnel et les assistants (chapitre XVII). Le dernier chapitre ne donne plus aucune information factuelle véritable. Sans vraiment faire office de synthèse, ni de conclusion, il offre un point de vue finalement « universalisant » voire « cosmique », propre aux théories de Madeleine Rousseau.

### PAROLE ET ÉCRITURE

« *Puisque je parle de l'Extrême-Orient, voici ce qui m'arriva au Japon.* »<sup>245</sup>

Le récit est sur sa fin et se délite petit à petit avec une succession d'analogies, caractéristiques d'un langage plutôt colloquial. Au début, Hartung évoque ses difficultés d'élocution éprouvées en France. Il raconte qu'il bafouille, qu'il cherche ses mots. À l'appui, il évoque une anecdote en lien avec une émission de radio, ce qui l'amène à parler de la parole en publique, et notamment aux discours lors de cérémonies. Il admet ensuite avoir des réticences à « parler de sa femme »<sup>246</sup> mais parvient tout de même à retracer son parcours d'artiste. Sans réelle continuité, le discours s'arrête ensuite sur la question de la quantité, avec l'appui à nouveau d'une anecdote, celle du peintre chinois. Rappelant ensuite qu'il est bien en train de « nous » parler, il fait un bond de la Chine au Japon, sur la participation à une conférence (là encore le discours en public) au sujet de la calligraphie (une écriture) puis sur la graphologie (l'étude de l'écriture) pour nous rappeler une fois de plus, qu'il est bien en train de nous parler un peu plus loin : « *Mais ce n'est pas à cause de ces considérations sérieuses que je parle du Japon* »<sup>247</sup>.

Ce passage semble avoir été entièrement écrit, à l'exception de l'anecdote sur le peintre chinois. Aucune histoire contée ici, l'épisode radio, la conférence à l'UNESCO, le graphologue, ne figure dans les entretiens avec Monique Lefebvre.

Le lecteur et l'auteur sont désormais proches, ce qui autoriserait une parole décousue, plus légère, ponctuée d'anecdotes liées à des épisodes de vie, sans portée historique.

### LE GRAND PEINTRE FRANÇAIS

Dans les distinctions artistiques avant 1976, Hartung reçoit le Prix Guggenheim Europe-Afrique en 1956, puis le Grand Prix International de Peinture à la Biennale de Venise en 1960, ex-aequo avec Jean Fautrier (1898-1964) et enfin le prix d'honneur à la VII<sup>e</sup> Biennale de gravure à Ljubljana en 1967. Hartung n'exposa pas en 1958 à la Biennale de Venise dont le grand prix international pour la peinture fut

---

<sup>244</sup> Lettre de Geldzahler à Hartung, mars 1972 : « I enjoyed very much meeting with you, talking with you, and most especially seeing your large and impressive paintings. »

<sup>245</sup> *Autoportrait*, p. 213

<sup>246</sup> *Op. cit.*, p. 210

<sup>247</sup> *Op. cit.*, p. 214

remporté par l'artiste américain Mark Tobey. Celle-ci fut particulièrement houleuse : il fut reproché au jury alors composé de commissaires nationaux de manquer d'impartialité, d'être sujets aux pressions diplomatiques, et finalement d'être peu légitimes dans ce type de délibérations.

1960 est l'année d'une réforme structurelle.

Désormais, le jury international pour la remise des prix est restreint à sept membres (deux italiens et cinq étrangers) choisis par le président de la Biennale, Giovanni Ponti en 1960, parmi les noms signalés par les commissaires des pavillons. Les jurés doivent tous être des experts à notoriété publique : Sir Herbert Read (Grande-Bretagne) élu président du jury à l'unanimité, Werner Haftmann (Allemagne), Vicente Aguilera Cerni (Espagne), Zadislaw Kepinsky (Pologne), Jean Leymarie (France), Giuseppe Marchiori (Italie), Giulio Carlo Argan (Italie).

Hartung contrairement à Jean Fautrier, invité d'honneur de la Biennale est très mal représenté : les 23 œuvres exposées sont installées dans une salle exigüe et mal éclairée du pavillon français qui accorde plus de place au sculpteur Couturier occupant la grande salle voisine. Fautrier lui, se voit offrir une grande rétrospective dans le pavillon italien avec un ensemble de 130 toiles. Les délibérations auraient été tendues et plusieurs documents d'archives tenues par les membres du jury l'attestent : Hartung a tantôt 6 voix sur 7 et Fautrier 5, Haftmann et Read se seraient prononcés pour Franz Kline, également dans la compétition<sup>248</sup>. Sur une autre note, Fautrier a trois voix et Hartung trois également. Un membre apparemment n'arrivait pas à se décider.<sup>249</sup> Cette difficulté à les départager fera l'objet de vives rumeurs. On dit que Malraux, l'un des premiers à soutenir Fautrier dès leur rencontre en 1928, serait intervenu personnellement pour qu'il reçoive le prix... Dans tous les cas, après le succès d'un peintre américain en 1958, un prix très mal vécu par les français, la France est à nouveau à l'honneur avec deux prix internationaux de peinture : celui destiné à un peintre est attribué à Fautrier et celui destiné à un sculpteur est décerné à Hartung.

Hartung, malade, ne put venir chercher son prix.

Exceptionnellement, il n'y a pas de prix de sculpture cette année-là.

Le palmarès ne fait pas l'unanimité. Le doute continue de planer sur l'indépendance des délibérations et beaucoup jugent cette sélection comme profondément influencée par le marché de l'art. D'autres y voient une volonté française de se venger...

Après Hartung et Fautrier, et Alfred Manessier qui gagne le grand prix de la peinture à la biennale de Venise en 1962, ce sera à nouveau en 1964, au tour d'un artiste américain Robert Rauschenberg de remporter les honneurs.

Pour Hartung, il apparaît clair que sa récompense va à l'ensemble de sa carrière, tant l'exposition faisait pale figure.

## FERTILITÉ

*« Pour un peintre la fertilité dans la quantité me paraît aussi importante que la qualité »<sup>250</sup>*

Si l'on reprend ses propos exacts dans les entretiens, il dit ceci : *« Je suis maintenant dans une autre période et je voudrais la pousser jusqu'au maximum avant de reprendre d'autres recherches. Il faut rester un certain temps quand même quand on a trouvé une nouvelle mentalité. Il vaut mieux qu'elle reste. Il vaut mieux faire le maximum dans cette direction avant de la lâcher. Autrement, quand vous lâchez trop tôt, il vous reste quelques tableaux qui sont tout de suite vendus quelque part. Ils restent je ne sais où, et puis on n'en a même plus soi-même pour regarder. Alors la fertilité dans la quantité est très importante aussi. »<sup>251</sup>*

La vision de la maison-atelier d'Antibes au moment où il parle est toute entière prospective et en adéquation avec cette question de quantité. En effet, les lieux de stockage ont été élaborés par Hartung non pas pour accueillir les œuvres du passé, mais pour celles qui restent à faire. Grâce à la productivité ou la fertilité, ces pièces vides quand il s'y installe sont destinées à être progressivement remplies...

Le choix du terme renvoie à l'idée d'organisme, de matière vivante. Autant la figuration « contamine » et la section d'or « stérilise », autant la création, quand elle est heureuse, donne des fruits. La « fertilité » doit être ici appréhendée en terme de demande de marché. Certaines années à partir du milieu des années cinquante, furent en effet extrêmement prolifiques. Alors s'organise toute une mécanique de travail, une organisation « saine » et non plus infectée, qui produit en grande quantité, pour répondre aux besoins du

<sup>248</sup> Archive de l'ASAC, dossier b.095, « Giurua 1960 », n°7180

<sup>249</sup> Il pourrait s'agir de Aguilera Cerni dont la liste est vide, n°7181

<sup>250</sup> *Autoportrait*, p. 211

<sup>251</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT10

marché mais également pour ses propres besoins, pour se nourrir elle-même.

Toute l'activité de peintre commence alors à être régulée : des assistants pour manipuler les toiles, une secrétaire à partir de 1957, pour gérer les tirages, les mouvements d'œuvres, les prêts, dépôts et facturations, les inventaires, les classements... L'organisme est constitué de multiples cellules, toutes programmées et fonctionnant sous les ordres du maître. Les œuvres sont conservées, archivées, collectées, pour un meilleur rendement. Une partie est aussitôt mise en circulation, une autre est gardée en dépôt pour devenir plus tard patrimoine.

Le corps est en parfait équilibre.

C'est une autre forme de discipline, une « mise en art » d'une grande efficacité.

## LA MUSIQUE ET LA NUIT

*« L'atelier éclairé, encerclé par la nuit, devient alors comme une cellule qui vit par elle-même »<sup>252</sup>*

Après cette première partie de chapitre prononcée sur le ton de la conversation, il est question désormais de musique et d'isolement, les deux allant de pair avec le travail du peintre la nuit. Le soir combiné au rythme constant de certaines compositions musicales sont propices à la création: *« Je peins toujours, si je peux, avec la musique autour de moi, de la musique ancienne, de la musique autour de Telemann, Bach, Albinoni, Lully ou Charpentier et puis de l'autre côté il y a Purcell et Haendel. C'est une musique qui reste dans le même rythme presque tout le temps. Un rythme constant, une tension constante [...] Il y a une émulation par l'écoute de cette musique, un espèce d'entraînement mental ou psychique qui vous met dans une certaine hauteur et qui donne vraiment un grand apport au travail. Et en plus, cela a l'avantage de fermer encore peu plus le monde qui est autour [...] De la même manière, j'aime beaucoup travailler le soir, quand il y a de la lumière uniquement chez moi et dehors tout est noir [...] Ici à Antibes, je peux le faire merveilleusement. Il y a d'énormes fenêtres mais dehors tout est noir et à l'intérieur c'est la seule cellule, la cellule qui veille sur elle-même, qui vit sur elle-même [...] Et là, les pensées deviennent plus claires, plus nettes et plus virulentes et plus importantes dans un certain sens.»<sup>253</sup>*

Après avoir retrouvé la liberté, celle de peindre, celle de vivre en France, Hartung s'enferme à nouveau, dans la nuit, dans l'espace de l'atelier. Difficile d'échapper au passé, le confinement chez Hartung est bel et bien une manière de survivre, de se survivre. Après des années d'errance, Hartung peut désormais faire corps avec sa peinture dans son atelier, la nuit, avec la musique qui « crée un vide envers la réalité, envers l'extérieur »<sup>254</sup>. Ses œuvres circulent dans le monde entier, mais le peintre n'a plus à bouger. L'organisation est toute entière autonome. Elle « vit sur elle-même ». En ce lieu, la parole n'a même plus lieu d'être.

Dans sa « forteresse » antiboise, il est comme ce peintre chinois, qui exprime « la bataille victorieuse remportée sur ses ennemis. »<sup>255</sup>

## CHAPITRE XVI

### VIVRE DANS UN CUBE BLANC

Après s'être longtemps senti écarté, refusé (du groupe, d'un pays), Hartung se range désormais « hors du monde » dans sa maison à Antibes, son cube blanc : « La maison, c'est un cube pour moi, d'abord c'est un cube ou plusieurs cubes, dès qu'on veut devenir un peu plus perfectionné dans sa manière de vie [...] C'est la forme la plus simple, la plus rationnelle que je sache.»<sup>256</sup>

Rappelons que Hartung fit construire sa première maison sur l'île de Minorque en 1933. Installée sur le côté nord de l'île, dans l'endroit le plus désertique, Bergman et Hartung firent le choix de s'isoler du reste du monde à Cala Tirant, éloigné du village des pêcheurs de Fornells.

Le terrain est Antibes est acheté en 1961. La construction durera près de cinq ans, de 1969 à 1973, date de finition de la maison et de l'atelier des deux peintres. Précédemment, les deux artistes étudient la possibilité de faire construire également une maison à Carboneras, au bord de la mer dans le sud de l'Espagne. Dès le début des années soixante, ils s'y rendent fréquemment et rendent visite à leur amie Dominique Aubier, l'auteur d'un ouvrage sur Hartung en 1961 et installée dans cette petite ville espagnole. En 1963, l'acquisition du terrain est effective et la construction de la maison est envisagée. Cependant le projet ne verra jamais le jour. Hartung se focalisera alors sur la maison d'Antibes.

---

<sup>252</sup> *Autoportrait*, p. 216

<sup>253</sup> Entretien avec Lefebvre, DAT19CD1

<sup>254</sup> Entretien avec Bernard Noël, transcriptions tapuscrites, 1976

<sup>255</sup> *Autoportrait*, p. 212

<sup>256</sup> Entretien avec Lefebvre, DAT13-02

La maison-atelier a été conçue pour s'adapter à la production picturale : *« J'ai fait des plans ! Et j'ai fait des plans ! Il y avait des arbres et des plus beaux, et le géomètre les avait tous mis sur un plan [...] C'était tout un travail de chasse pour les contourner... [...] Deuxièmement, en ce qui concerne les ateliers, il fallait donc trouver les volumes qui ne gênent pas trop par leur hauteur, ça aurait donné l'impression d'une petite fabrique si on les avait fait comme ça paraissait nécessaire [...] Il y a donc deux ateliers pour moi, un pour ceux qui m'assistent dans le travail, qui préparent les toiles, les couleurs et un tas de choses, cadrer s'il le faut... et puis il y a un autre petit atelier qui sert pour vernir les toiles, tous ces bidons, beaucoup de vernis [...] J'ai rencontré beaucoup d'opposition, de non-volonté. On ne peut pas dire de l'hostilité mais tout simplement de l'allergie à tout ce que je voulais et ça a été très dur d'arriver à quelque chose qui soit très proche de ce je voulais dans ma tête. »*

Là encore, Hartung face à la méfiance à son égard, doit se battre pour faire accepter ses opinions.

À Antibes, Hartung vit dans un cube blanc mais peint dans le noir.

### FENÊTRE ET DISSIMULATION

*« Les jeux du soleil et de l'ombre, la lumière reflétée sur les murs et les plafonds par la blancheur des lames savamment inclinées des persiennes valent, pour un peintre, bien des toiles. Et puis les fenêtres me servent de tableaux. »<sup>257</sup>*

Dans les entretiens, Hartung décrit les fenêtres de manière différente, non pas comme des tableaux, mais comme de « grands trous » faisant rentrer la lumière : *« J'étais tenu par d'autres préoccupations. C'était surtout de faire disparaître les fenêtres complètement dans les murs, quand il fait beau. À ce moment-là, la maison prend un caractère de maison idéale, la maison de pêcheur dans le Sud de l'Espagne ou le Nord de l'Afrique. Des simples cubes énormes, avec de grands trous dedans, quelque fois grillagés, quelque fois tout simplement ouverts [...] On peut vraiment rentrer et sortir de la maison par les fenêtres. »<sup>258</sup>*

Ce commentaire sur les fenêtres qui « serviraient de tableau » a été ajouté postérieurement aux entretiens. Rappelons que les fenêtres sont noires quand il peint la nuit dans les ateliers d'Antibes. On le voit très bien sur une des photographies prise en 1975 et reproduite dans le portfolio du livre. Difficile d'imaginer qu'il prend ainsi inspiration en regardant par la fenêtre au moment de la peinture. Si l'on se concentre sur les entretiens, on se rend compte que c'est Monique Lefebvre qui associe l'ouverture au tableau. Voici exactement les propos de la discussion : Lefebvre (ML) : *« Il y a une fenêtre superbe là. Ce n'est pas une fenêtre d'ailleurs. C'est une ouverture. »* Hartung (HH) : *« À midi on ne peut presque pas y être, tellement sont aveuglants les reflets vers le Nord »* ML : *« Mais l'ouverture qu'il y a vers la maison, elle est superbe, on croirait un tableau. »* HH : *« J'avais prévu des réflecteurs aussi dans le Nord dans les ateliers et en fin de compte, on s'est dit c'est dommage ça abîme le paysage. On avait déjà fait un modèle. Cela aurait été plutôt amusant. Le plus joli est encore de voir tout simplement les oliviers et les chiens qui jouent dedans ou dessous, qui se reposent. »*

Cette association fenêtre-tableau se retrouvera plus tard très largement reprise dans les textes sur Hartung. Il est pertinent d'associer ce rapport à l'esprit de contradiction propre à Hartung. Pour faire comprendre la peinture abstraite, il « découpe » un détail d'une œuvre de Rembrandt. De la même manière, il rejette toute organisation classique de sa composition mais continue de l'enfermer classiquement à l'intérieur de la toile. Logiquement, pour regarder le « paysage » ou la « nature », il évoque l'utilisation « amusante » de réflecteurs...

Il est évident que ce sont davantage la lumière et « les jeux de lumière » qui intéressent Hartung, plus que le paysage naturel composé d'oliviers, d'où l'analogie dans le récit avec la photographie : *« J'aime beaucoup tout ce qui reflète à travers les persiennes blanches, ça donne une lumière merveilleuse naturelle contre le plafond également blanc, en ciment blanc et par terre tout est rouge. Des dalles rouges qui sont les mêmes partout, sauf dans mes ateliers où j'ai mis du ciment noir. »<sup>259</sup>* L'importance du blanc ainsi que des jeux de lumières nous renvoient à une approche davantage photographique. Il prendra en effet de très nombreuses prises de vue des multiples effets lumineux échappés des fenêtres alentour.

Les persiennes, comme l'appareil photographique, font entrer la lumière, à faible dose et selon des angles précis. Le cube blanc de la maison serait ainsi concentré sur l'intérieur et non l'extérieur. C'est un regard

---

<sup>257</sup> *Autoportrait*, p. 224

<sup>258</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT19-CD2

<sup>259</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT17-2

en dedans dont il s'agit. Le vocabulaire utilisé par Hartung pour décrire ces persiennes traduit un réel besoin de dissimulation : « *Je voulais avoir les persiennes de manière la plus lumineuse possible. Alors on les a peintes en blanc et on a bien observé l'angle pour les lames pour qu'on ne puisse pas regarder dedans, mais que le maximum de lumière rentre...* »<sup>260</sup> ou encore : « *Et dans les murs épais peuvent rentrer les vitres et les persiennes pour se camoufler* ».

Même là, dans ce cadre naturel, ouvert et grandiose, la méfiance envers l'extérieur reste de mise. Les persiennes aveuglent de l'extérieur et illuminent de l'intérieur.

### CONTAMINATION FIGURATIVE

« *À la longue, j'ai été lamentablement contaminé par son penchant figuratif* »<sup>261</sup>

Ce terme « contaminé » reprend la préface du livre écrite par Hartung dans *Un monde ignoré vu par Hans Hartung, poèmes et légendes de Jean Tardieu* : « *Je reprochais à ma femme sa faiblesse pour le morbide. Bientôt je commençai à m'ennuyer. Puis à la longue nous avons renversé les rôles, j'ai été lamentablement contaminé par son penchant figuratif...* »<sup>262</sup>

Ce terme de contamination est révélateur de cette crainte chez Hartung de « replonger » dans la figuration. La figure, perçue comme une maladie, se serait donc transmise par Anna-Eva... La photographie aux vertus thérapeutiques chez lui, lui permettrait de représenter un monde qu'il feint de ne pas connaître, un monde qu'il voit mais qu'il « ignore » : « *C'est le paradoxe du peintre abstrait, et peut-être le refoulement de son amour pour ce monde visible ! Cela m'a aidé également dans la suite à éviter les mêmes effets de figuration involontaire qui pouvaient se produire dans ma peinture.* »<sup>263</sup> Ainsi ce désir latent de figuration serait consciemment repoussé pour répondre aux nécessités du « peintre abstrait ». Pour répondre à cette faiblesse, la photographie lui offre la possibilité de figurer le monde sans douleur, sans en ressentir les symptômes, tout en restant « sain ».

À travers cette référence à la « contamination », on saisit l'importance vitale pour Hartung de s'isoler, de se retirer du monde dans cet îlot antibois, cette forteresse aux fonctions subalternes compartimentées (assistants, secrétaire, gardien, personnel) et conçue de sorte que chaque élément a sa place, son utilité, afin que le peintre produise enfin, de manière improvisée en continu. L'usage intensif du téléphone permettait aussi à Hartung d'éviter toute « infection » de l'extérieur. Ainsi, l'organisme protégé, immunisé, avait toutes les chances de créer pleinement.

Mais le malaise à l'intérieur demeurait tangible.

## CHAPITRE XVII

### MÉFIANCE VIS-À-VIS DES ASSISTANTS

« *... j'ai des assistants. Je ne pourrais jamais manipuler mes grandes toiles, les préparer, les installer sur des chevalets et faire tout le travail de force lié à la peinture. Dès qu'il s'agit d'œuvres d'art, l'imagination des escrocs est rarement un défaut.* »<sup>264</sup>

La méfiance d'Hartung à l'égard de ses assistants est quelque peu surprenante. Dans l'*Autoportrait*, ils sont associés aux « escrocs », ceux qui volent des œuvres, qui se font passer pour des secrétaires et produisent des « faux originaux » qu'ils revendent. Dans un entretien avec Bernard Noël, les propos d'Hartung sont encore plus violents : « *... je dépends de l'aide de mes assistants. Il me faut des assistants pour préparer les toiles, le chevalet, la peinture, les pinceaux, les apporter. Il m'en faut deux pour me soutenir quand je travaille debout. On s'habitue peu à peu à être surveillé, scruté avec le sens critique de la jeunesse. Qu'est-ce qu'il va faire maintenant ? Une pure horreur cette dépendance. Et si je veux travailler le dimanche, personne : il faut la boucler...* »<sup>265</sup>

Il semble que ce soit cet entretien qui ait servi à la rédaction de ce début de chapitre car les transcriptions d'entretien ne racontent pas la même chose. À la question « Pourquoi travaillez-vous autant ? », Hartung répond qu'un système compliqué avec des photographies d'œuvres a dû être élaboré pour justement authentifier les œuvres et repérer plus facilement les faux, une fois sur le marché. D'où la nécessité d'avoir des secrétaires et des assistants pour le travail de ce qui se fait au jour le jour sur la production actuelle et

<sup>260</sup> Entretien avec Lefebvre, DAT19-CD2

<sup>261</sup> *Autoportrait*, p. 225

<sup>262</sup> Préface de Hans Hartung, *Un monde ignoré vu par Hans Hartung, poèmes et légendes de Jean Tardieu*, Paris, Skira, 1974, n. p.

<sup>263</sup> *Autoportrait*, p. 226

<sup>264</sup> *Autoportrait*, p. 233

<sup>265</sup> Entretien avec Bernard Noël, transcriptions tapuscrites, 1976

l'inventaire des œuvres réalisées. Le ton est donc bien différent dans les entretiens d'origine.

En réalité, ce chapitre mélange plusieurs points du récit : les assistants, l'histoire des faux avec l'histoire de ce « faux Hartung » venu à la galerie de France et le renouveau des années soixante dix. Les sources là encore divergent. Dans les entretiens, cette nouvelle force plastique ressentie par Hartung est associée à la galerie de France et aux grands formats, nécessitant bien la présence d'assistants : *« Je peux dire que depuis quelques années, j'ai eu un renouveau, qui a commencé avant la dernière exposition à la galerie de France en 1971. À cette date, j'ai réalisé tout d'un coup, même à Paris, dans un petit réduit, qu'on pouvait faire de grandes toiles. J'avais un recul d'1m50 à peu près. Il fallait que quelqu'un puisse se mettre derrière la toile pour la tenir [...] Cela explique pourquoi il me faut toujours du monde. »*<sup>266</sup>

## LA GALERIE DE FRANCE DEPUIS VINGT ANS

*« Je me refuse de revenir en arrière sur demande [...] Je dois dire que j'ai de la chance : la Galerie de France à laquelle je suis lié depuis vingt ans ne me propose jamais ce genre de choses. Elle expose mes dernières toiles quelles qu'elles soient. »*<sup>267</sup>

En 1976, cela fait en effet vingt ans que la galerie de France s'occupe de la vente de ses œuvres. Étrangement, la galerie n'est mentionnée que tard dans le livre et finalement Hartung en parle très peu. Cette relation de vingt ans n'aurait à ses yeux que peu d'importance. Pourtant la galerie jouera un rôle fondamental pour Hartung à la fin des années cinquante, notamment en redonnant à ses œuvres une visibilité sur la scène parisienne.

La première exposition aura lieu dès 1956 avec des œuvres récentes, puis en 1958 avec des pastels, en 1961 avec une rétrospective allant de 1922 à 1939, en 1962 avec des œuvres nouvelles, et 1964 avec des œuvres récentes, et enfin 1969, 1971 et 1974.

La galerie de France créée en 1942 et cédée en 1951 à Myriam Prévot et Gildo Caputo (1904-1987), dirigeant alors la galerie René Drouin puis la galerie Billiet-Caputo est l'une des plus importantes galeries de Paris dans les années cinquante-soixante. Les deux dirigeants soutiennent les œuvres de Zao Wou-Ki, Manessier, González, Magnelli, Poliakoff, Soulages... En 1956, Hartung était absent de la scène depuis un moment. C'est grâce aux efforts de la galerie, aux nombreuses expositions et à la promotion véhiculée par la galerie (cartons, publicités, soirées), que le nom de Hartung circule à nouveau dans la capitale. Sous contrat avec la galerie de France, la production picturale d'Hartung accroît considérablement dès les premières années, notamment en 1961 et 1962. En réalité, la galerie de France bénéficie alors d'un marché en plein essor, cela depuis le milieu des années cinquante. On compte parmi les collectionneurs Joseph Hirschchorn, Roberta González, Odile Degand, Fernand Graindorge, Theodor Ahrenberg, Christian Dotremont, Jean Pollac ou encore Gildas Fardel.

En 1962, la crise économique vient bousculer la situation, fragilisant les relations entre Hartung et son marchand. Dans une étude rédigée pour la galerie de France le 10 décembre 1962, on découvre que la galerie ne vend essentiellement, depuis 1957, que des pastels et des peintures de petit format. Le conseil plusieurs fois émis, pour faire face à cette crise financière est de consentir à des prix moindres : *« Si Hans Hartung veut conserver et agrandir son marché et son nom, il faut vendre. Il faut donc convenir entre nous de prix obtenables et, discrètement laisser un certain nombre de personnes acquérir un certain nombre de toiles à ces prix-là. Après quoi, en graduant savamment et progressivement par un certain nombre d'actions privées et spectaculaires, on arrivera, très probablement, à rendre réels les prix demandés aujourd'hui. »*<sup>268</sup> La galerie avait la vente exclusive des toiles de Hartung en France. L'accord tacite entre les deux parties voulait que Hartung ne puisse vendre directement à des confrères autres que Stangl à Munich et Gimpel à Londres. Les rapports se complexifient durant l'année 1962, particulièrement à cause de l'instabilité du marché de l'art, et d'après les archives, d'un problème de confiance entre le marchand et le peintre.

Vers 1963, la situation semble s'être adoucie entre les deux parties notamment grâce à l'effort d'Hartung et une amélioration de la conjoncture. Hartung aurait en effet accepté une réduction du montant de leurs achats : *« Il est certain que ton attitude compréhensive et amicale nous est d'autant plus sensible et agréable qu'elle intervient à une époque où le domaine de la peinture est calme, la situation générale d'inflationniste étant redevenue normale. »*<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> Entretiens avec Lefebvre, DAT14

<sup>267</sup> *Autoportrait*, p. 233

<sup>268</sup> Étude pour la galerie de France, 10 décembre 1962

<sup>269</sup> Lettre de Myriam Prévot à Hartung, juillet 1963



Si Hartung n'accorde que très peu d'attention à la galerie de France en 1976 au moment de l'*Autoportrait*, c'est parce que leurs relations se sont à nouveau compliquées - depuis l'échec de 1975 aux États-Unis - et que la galerie surendettée, a de sérieux problèmes financiers. Il est aussi probable que la galerie de France eut des difficultés à accepter le « renouveau » désiré et affirmé par Hartung (dans le chapitre suivant) à partir de la fin des années soixante...

Dans ce chapitre, le « complexe de persécution » est traité en filigrane : les assistants et les faussaires d'un côté, le marchand de l'autre. Pour continuer de produire, « l'autre » est nécessaire, mais toujours suspect aux yeux d'Hartung.

## CHAPITRE XVIII

### AGIR SUR LA TOILE

« Griffonner, gratter, agir sur la toile... »

Cette phrase est l'une des phrases-clés de Hartung, régulièrement citée pour expliquer sa démarche. L'expression « agir sur la toile » aurait pour origine une rencontre au début avec Charles Estienne qui lui aurait demandé d'expliquer son geste. Cette anecdote est racontée plus tôt dans le récit, à la page 180. Au critique, Hartung aurait alors répondu : « *J'aime agir sur la toile, faire quelque chose dessus, la déchirer avec les crayons ou les pinceaux à la main. Je crois que l'acte de lever la main ou le bras dans un certain rythme répété est un moyen merveilleux pour s'exprimer.* »<sup>270</sup>

Cette expression « agir sur la toile » ne manque pas d'intérêt.

En peinture, Hartung agit. Dans la vie, on le voit bien, il serait plutôt en réaction.

La peinture serait d'abord une affaire de gestuelle. Dans les entretiens, Hartung dit être plus proche de Franz Kline qui peint « avec des gestes, par des gestes ». Il ajoute : « *Cela me fait plaisir de faire des taches et de gratter et d'agir sur la toile* ». Cela est d'autant plus risqué pour lui qu'il peut à tout moment perdre l'équilibre. Cette importance de la surface, du geste à la surface expliquerait le fait qu'il ait recours à de nombreux outils à partir des années soixante, au point d'opter plus tard pour des « inventions » telles que la sulfateuse qui projette de la peinture par pulvérisation. Ici, il n'y a même plus de contact direct avec la toile. Seul importe le geste, à distance.

Toujours il gardera cet intérêt pour une surface lisse et plane, accordant peu d'importance au relief. Dans un entretien avec Lina Ossi en 1969, Hartung émet des critiques non dissimulées contre l'art informel : « *Dernièrement, j'ai fait des tableaux plus épais, où il y a plus de matière. Mais il faut reconnaître que la plupart de mon œuvre existante jusqu'à maintenant est toujours très lisse, très mince. Et par contre, justement les informels, en général ils en mettent beaucoup : Fautrier, les américains... C'est formidable tout ce qu'il y a dessus. Ça pousse de plus en plus, comme un tapis ou une tapisserie yougoslave...* »<sup>271</sup>

Mais agir sur, c'est aussi exercer une influence, en comprendre les lois. Agir sur la toile traduit une certaine domestication, une « mise en ordre », une « mise en art », que Hartung oppose à l'« action painting », qui pour lui n'est que gesticulation<sup>272</sup>. L'expression implique bel et bien un développement, dans le rapprochement ou l'éloignement de la main, entre la rupture et la réconciliation, le rejet et l'attraction, avec cette volonté, toujours, de ne rien « faire sortir du rang »...

On retrouve dans les archives dès 1957 une même version que celle de l'*Autoportrait* sur toute la partie en lien avec « agir sur la toile ». Ce texte qui correspond à une réponse de Hartung à la question « Quels sont vos rapports à la réalité ? » et qui aurait été publié en 1957 sera ensuite reproduit à l'identique en 1968 dans un article de Pierre Cabanne<sup>273</sup>, puis en 1969 dans *Le Monde*<sup>274</sup>. Les deux paragraphes sont repris

<sup>270</sup> Entretien avec Pierre Cabanne, 1969, DAT19TER

<sup>271</sup> Entretien avec Lina Ossi, à l'occasion de la salle en son honneur à la biennale de gravure de Ljubljana, 1969, transcriptions tapuscrites

<sup>272</sup> Émission radiophonique avec Maurice Blézet à l'occasion de la rétrospective au Mnam, 1969 « La phrase « agir sur la toile » dite à Estienne est devenue légendaire. Elle a donné « action painting », qui est plus une gesticulation qu'une action, malheureusement. »

<sup>273</sup> Pierre Cabanne, « À la découverte de l'abstraction : Hartung ou le retour à l'instinct », *Lectures pour tous*, n°174, juin-juillet 1968

<sup>274</sup> « Hartung ou la peinture nue. Entretien. L'artiste par lui-même » propos recueillis par Jacques Michel, *Le Monde*, 16 janvier 1969, p. 12

mot pour mot. Dans ce chapitre, alors que le récit porte sur une forme de libération expressive, la parole continue d'être contrôlée. La direction narrative également. Il y a une continuité qu'il faut suivre, comme la main sur la surface de la toile « pour laisser sa trace. »<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> Entretien avec Lefebvre : « Au fond c'est cela, l'envie d'agir sur la toile ou le carton et laisser sa trace. », sources tapuscrites.

## ÉCRITS ET PROPOS DE HARTUNG AVANT 1976

- « Pour ou contre l'art abstrait. Témoignages recueillis par Denys Chevalier et Gaston Diehl », *Cahier des Amis de l'art*, n°2, Paris, p. 48-49, 1947
- Réponse de Hartung à l'enquête de Yvon Taillandier sur « l'Art et le climat visuel contemporain », catalogue du Salon de Mai, 1951
- Jean Saucet, « Visite d'atelier : Hans Hartung », *Arts*, 17 avril 1953
- Hartung sur Raoul Dufy, *Exposition au profit de la sauvegarde du Château de Versailles*, Paris, Louis Carré, 1953
- Interview par Roger Bordier, « L'Art et la manière, notre enquête sur la technique ou l'improvisation travaillée », *Art d'Aujourd'hui*, mars-avril 1954
- « Quels sont vos rapports avec la réalité ? », Montana, 1957 (source inconnue, dans les archives de la FHHAEB)
- « À chacun sa réalité », enquête de Pierre Volboudt, *XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, n°99, juin 1957
- Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, entretien avec Hans Hartung, publié après diffusion dans la série 1956 sur l'antenne de la Chaîne Nationale de la R. T. F, Paris, René Juillard, 1959
- « Hartung », émission *Terre des arts*, producteurs : Jean Luc Dejeau et Max Pol Fouchet, diffusion le 1<sup>er</sup> janvier 1962, 1<sup>ère</sup> chaîne
- Réponse à un questionnaire adressé par les Éditions d'art Lucien Mazenod pour un ouvrage en préparation intitulé *Peintres célèbres contemporains*, publié sous la direction de Bernard Dorival, réponses de Hartung données le 14 décembre 1962
- Werner Hoffmann, interview avec Hartung pour le catalogue de l'exposition au Museum des 20. Jahrhunderts, Vienne, 1963
- Hans Strelow, « Auf der Suche nach der Ordnung im Ausdruck. Ein Mittag-Gespräch mit dem Maler Hans Hartung », *Der Mittag*, Düsseldorf, 13 juillet 1963
- Pierre Descargues, « Hans Hartung », *Avis de Lausanne*, n°267, 1964, p. 2
- Louis Goldaine et Pierre Astier, « Ces peintres vous parlent », in *Présentation de Pierre Restany*, Paris, Les Éditions du Temps, 1964, pp. 123-125.
- Hans Hartung, « Un coup bas. Les peintres contre l'École de Paris. Enquête de Jean-Jacques Lévêque et Henri Maisongrande », *Arts*, 9 décembre 1964
- J. P. Hodin, « Quand les artistes parlent du sacré », *XX<sup>e</sup> siècle*, n°24, décembre 1964
- Marie-Thérèse Maugis, « Entretiens sur l'art actuel. Marie-Thérèse Maugis avec... Hans Hartung », *Les Lettres françaises*, n°1043, août-septembre 1964
- Hans Hartung, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, Musée de l'homme, 1967. Réponse au questionnaire de la Société des Amis du Musée de l'Homme.
- Émission radiophonique, « Gauguin et Van Gogh. Analyse spectrale de l'occident », producteur : Serge Jouhet, juillet 1967
- Pierre Cabanne, « À la découverte de l'abstraction : Hartung ou le retour à l'instinct », *Lectures pour tous*, n°174, juin-juillet 1968
- Hartung au musée national d'art moderne, avec le journaliste Wladimir Porché, JT de 20h, 9 janvier 1969
- « Hans Hartung », émission « L'Amour de l'art » présentée par Adam Saulnier, 22 janvier 1969, 1<sup>ère</sup> chaîne
- « Une Visite à Hartung », émission « Champ visuel », réalisateur : Olivier Ricard, 7 mars 1969, 2<sup>e</sup> chaîne
- Jean Clay, *Visages de l'art moderne. Entretiens avec Arp, Chagall, Albers, Gabo, Moore, Giacometti, Hartung, Vasarely, Manessier, Soto*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, pp. 181-207
- « Hans Hartung », Interactualités de 13h avec Jean Claude Turdjman, France Inter, 10 janvier 1969
- « Hartung ou la peinture nue. Entretien. L'artiste par lui-même », propos recueillis par Jacques Michel; Michel Conil Lacoste, « Technique et spontanéité » ; Jacques Michel, « Entretien. L'artiste par lui-même », *Le Monde*, 16 janvier 1969
- Entretien avec Lina Ossi, à l'occasion de la salle en son honneur à la biennale de gravure de Ljubjana, 1969
- Entretien avec Pierre Cabanne, 1969, enregistrement audio, DAT19TER (diffusion inconnue)
- interview radiophonique avec Maurice Blézet à l'occasion de l'exposition au musée d'art moderne, 1969
- « Fondation Maeght », émission « Le Monde des arts », réalisateur : Bernard Gesbert, production Michel Chapuis, 20 juin 1971
- Maurice Rheims, « Hans Hartung ou le dompteur de comètes », *Nouvelles littéraires*, 17 décembre 1971
- Émission sur Alberto Magnelli, « Les après-midis de France Culture », 17 janvier 1973, France Culture
- Werner Krüger, « Ein Schrei ist noch kein Kunstwerk, Die Pariser Schule und die Kunst von heute. Gespräch mit dem Maler Hans Hartung. », *Kölner Stadt-Anzeiger*, Cologne, 2 juin 1973

- « Entretien avec Hartung », avec François Le Targat, France culture, 1<sup>er</sup> octobre 1973
- Heidi Bürklin, « Conversation avec Hans Hartung », *Cimaise*, mai 1974
- François Le Targat, « Hans Hartung 1971-1974 », plaquette éditée par la Galerie de France, Paris, 1974
- Gaby Linnebach, « Das aktuelle Interview aus Paris. Fünk Minuten mit Hans Hartung », *Style*, mars 1974, p. 24
- François Le Targat, « Entretien avec Hans Hartung », *Combat*, 8 juin 1974, pp. 8-9
- François Pluchart, « Un geste vers l'absolu. Entretien avec Hans Hartung », *ArTitudes*, n°15-17, octobre – décembre 1974, p. 54-60
- « Hans Hartung », émission « Des Formes et des couleurs », réalisateurs : Robert Bober, Daniel Abadie, producteur : Jean Michel Meurice, 3<sup>ème</sup> chaîne, 7 décembre 1974
- Entretien avec Danièle Giraudy, 1974, transcriptions non publiées (la Bibliothèque Kandinsky conserve une copie de l'enregistrement)
- « Hartung, les idéogrammes de la fureur : conversation de Hans Hartung avec Alain Jouffroy » ; Alain Jouffroy, « Hartung et la lumière mentale » ; Pierre Volboudt, « Idéogramme signe peinture », *Opus International*, janvier 1975
- « Hans Hartung », FR3 radio Côte d'azur, 25 juin 1975 (émission sur la Fondation Maeght)
- « Regard sur l'art abstrait. Extrême brasse du ciel », émission « Ombres et lumières », réalisateur Daniel Lecomte, 1<sup>ère</sup> chaîne, 14 septembre 1976

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Articles

- Martin Schieder, « « C'est seulement auprès des peintres que j'ai appris à peindre ». Les voyages d'artistes allemands à Paris, 1945-1960 », *Art et Lettres*, 2014, p. 109-125
- Catherine Dossin, « To Drip or to Pop ? The European Triumph of American Art », *Artl@s Bulletin* 3, n°1, 2014
- Ekaterina Kazakova, « Les Enjeux socio-politiques et culturels de la Biennale de Venise 1964-1976 », *Art et histoire de l'art*, 2014
- Céline Mansanti, « Kay Boyle et la revue Transition (1927-1938) : « A New meaning to my life » », *E-rea* [En-ligne], 10 février 2013
- Linda Stratford, Cadillac, « Jet Planes and H-bombs : American Art in France following the Liberation », *The Western Society of French History*, vol 41, 2013
- Ciaran Bennett, « James Johnson Sweeney et la liminalité », *Critique d'art*, 36, automne 2010
- Sharif Gemie, Fiona Reid et Laure Humbert, « Les réfugiés en Europe, 1936-1948 : la question des motivations », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], mai 2010
- Pierre Soulages, « Regard sur l'histoire de l'art », *Perspective*, 4, 2009, p. 491-493
- Andrew S Weiner, « Memory under Reconstruction : politics and event in Wirtschaftswunder West Germany », *Grey Room* 37, automne 2009, p. 94-124
- Céline De Potter, « Du temps où les artistes étaient nos « meilleurs » ambassadeurs : art et politique étrangère dans les relations Belgique-France de 1919-1939 », *Pyramides*, 15, 2008, p. 203-226
- Annie Lacroix-Riz, « Les relations patronales franco-allemandes dans l'empire au cours des années trente : quelques jalons 1933-1939 », in Hubert Bonin, Catherine Hodeir, Jean-François Klein (dir. ), *L'esprit économique impérial (1830-1970) : groupes de pression et réseaux du patronat colonial en France et dans l'empire*, Paris, Publications de la SFHOM, 2008, p. 527-546
- Marie-Amélie Kaufmann, « Les Échanges artistiques franco-allemands en 1948-1949 », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°75, printemps 2001
- Geneviève Nevejan, « Maurice Girardin, collectionneur de son temps », *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, 1996, vol 50, n°1, p. 143-150.
- Hilton Kramer, « Art and Politics in the Vichy Period », *The New Criterion*, vol 10, n°8, mars 1992
- Hilton Kramer, « Art : Hartung Exhibition at Met », *The New York Times*, 18 octobre 1975
- Thomas B Hess, « The Germans are coming ! », *New York magazine*, 24 juin 1974, p. 54-55
- Harold Rosenberg, « The American Action Painters », *Art News*, décembre 1952

### Ouvrages

- K. Porter Aichele, *Modern Art on Display, The Legacies of Six Collectors*, Newark, University of Delaware Press, 2016 (voir la partie sur Albert Eugene Gallatin mais surtout le chapitre 6 sur G. David Thompson et Curt Valentin)

- Gregor Langfeld, *German Art in New York, The Canonization of Modern Art 1904-1957*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015
- Valérie Séguéla, « Les expositions d'art moderne en zone d'occupation française en Allemagne (1945-1949) », in Gérard Monnier, José Vovelle (dir. ), *Un Art sans frontières, L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 175-181
- Inka Graeve Ingelmann, « Mechanics and Expression : Franz Roh and the New Vision – a Historical Sketch », in Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner, Maria Morris Hamburg, *Object :Photo, Modern Photographs : The Thomas Walther Collection 1909-1949*, an online project of the MoMA, NY, MoMA, 2014 (voir aussi Pepper Stetler, Franz Roh and the Art History of Photography)
- Brigitte Pedde, *Willi Baumeister 1889-1955, Creator from the Unknown*, The Willi Baumeister Stiftung, 2014
- Annie Cohen-Solal, *Mark Rothko*, Paris, Actes Sud, 2013
- Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art (1944-1970)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013
- Laurence Bertrand Dorléac, *Après la guerre*, Paris, Gallimard, 2010
- Anja Tiedemann, *Die « entartete » Moderne and ihr amerikanischer Markt : Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst*, Akademie Verlag, 2013
- Sylvie Ramond, Eric de Chasse, *Repartir à zéro comme si la peinture n'avait jamais existé, 1945-1949*, Paris, Hazan, 2009
- Cora Sol Goldstein, *Capturing the German Eye : American Visual Propaganda in Occupied Germany*, Chicago, University of Chicago Press, 2009
- Karen Fiss, *Grand Illusion : the Third Reich, the Paris exposition and the Cultural Seduction of France*, Chicago, University of Chicago Press, 2009
- Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall, demarcating culture in the cold war germanys*, Londres, New York, Tauris Academic Studies 2009
- Marie-Amélie zu Salm-Salm, *Échanges artistiques franco-allemands*, Paris, L'Harmattan, 2009
- Mark Antliff, *Avant-garde Fascism : the Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939*, Duke University Press, 2007
- Annie Claustres, Robert Fleck, Jan Nicolaisen, *Hans Hartung, Spontanes Kalkül*, Leipzig, Kerber, 2007
- Christian Derouet (dir. ), *Cahiers d'art, Musée Zervos à Vézelay*, Paris, Hazan, 2006
- Annie Claustres, *Hans Hartung, les aléas d'une réception*, Dijon, les presses du réel, 2005
- Shulamith Behr, Marian Malet (dir. ), *Arts in Exile in Britain 1933-1945, Politics and Cultural Identity*, New York, Rodopi B. V, 2005 (à lire Ulrik Runeberg, « Immigrant Picture restorers of the German-speaking World in England from the 1930s to the Postwar Era »)
- Bruno Racine (dir.), *Jean Hélion*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2004
- Gail Stavitsky, « Albert Eugene Gallatin and the Paris-New York Connection, 1927-1942 », in Sophie Levy (dir. ), *A Transatlantic Avant-Garde – American Artists in Paris 1918-1939*, University of California Press, 2003
- Keith Holz, Wolfgang Schopf, *Allemands en exil, Paris 1933-1941*, Paris, Autrement, 2003
- Suzanne Pagé (dir. ), *Années trente en Europe, le temps menaçant, 1929-1939*, Paris, Art Book International, 1997
- Eric Michaud, *Fabriques de l'homme nouveau, de Léger à Mondrian*, Paris, Éditions carré, 1997
- Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, Paris, Parole et Silence, 1992
- David Goodway (dir.), *Herbert Read reassessed*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998
- Robert A Longmire, Kenneth C Walker, *Herald of a noisy world – interpreting the news of all nations, The Research and Analysis Department of the Foreign and Commonwealth Office*, Londres, Foreign and Commonwealth Office, 1995
- Pontus Hulton (dir. ), *Paris-New York (1908-1968)*, Paris, Collection Georges Pompidou, Gallimard, 1991
- Ralph Schor, *L'Opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1985
- Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années trente*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984
- Christian Derouet, Jessica Boissel, *Kandinsky : œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Paris, Collection du musée national d'art moderne, 1984
- Paris 1937-1957, Créations en France*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981
- The Splendor of Dresden, Five Centuries of Art Collecting, An exhibition from the State Art Collections of Dresden, German Democratic Republic*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1978
- Werner Haftmann, Alfred Hentzen, William S. Lieberman, *German Art of the Twentieth Century*, édition par Andrew Carnduff Ritchie, The Museum of Modern Art, New York, Simon and Schuster, 1957

### Archives, conférences, thèses en lignes

- Denise Vernerey-Laplace, *Regards de l'Est sur l'abstraction. Otto Freundlich, Etienne Béothy, Jean Leppien*. Thèse en histoire et civilisations, sous la direction de Michael Werner, soutenue le 4 janvier 2012, École des hautes études en Sciences Sociales
- Serge Guilbaut, « Léon Degand's Ship of Fools : the Cargo Cult phenomenon of Geometric Abstraction in Brazil », 1947, article en ligne, 2012, [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/Guilbaut\\_Queretaro.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/Guilbaut_Queretaro.pdf)
- Stefanie Rentsch, « Je vois les formes devenir – L'art photographique de Hans Hartung vu par Jean Tardieu », colloque organisé par le centre allemand d'histoire de l'art sur *Le jeu entre image et langage*, Paris, INHA, 2011
- Jonathan Petropoulos, « Bridges from the Reich : the importance of Émigré Art Dealers as reflected in the case studies of Curt Valentin and Otto Kallir-Nirenstein », conférence sur *Hitler's Europe : New Perspectives on Occupation* Vienne, Wirtschafts-Universität, novembre 2009
- Catherine Wermester, « La réception en France de l'exposition art dégénéré de Munich, 1937 », Actes du colloque *L'art allemand en France 1919-1939, Diffusion, réception, transferts*, Paris, Université Paris 1, octobre 2008
- Catherine Julie Marie Dossin, *Stories of the Western Artworld, 1936-1986 : from the Fall of Paris to the Invasion of New York*, Austin, Université d'Austin, 2008 (texte en ligne)
- Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise, 1948-1968*, thèse de doctorat, Université Paris-1, sous la direction de Philippe Dagen, 2006
- Heather Elizabeth Mathews, *Making Histories : The Exhibition of Postwar Art and the Interpretation of the Past in Divided Germany 1950-1959*, Austin, Université d'Austin, 2006 (thèse en ligne)
- Amanda Herold, « Roberta González, Une artiste de l'entre-deux », conférence, Paris, New York University, 2013
- Sigrid Ruby, « The Give and Take of American Painting in Postwar Western Europe », conférence sur le thème *The American Impact on Western Europe : Americanization and Westernization in Transatlantic Perspective*, Washington D. C, German Historical Institute, mars 1999
- Ian Wallace, « The First Documenta 1955 », conférence lors du symposium *The Triumph of Pessimism*, Vancouver, Université de British Columbia, septembre 1987
- Répression, camps d'internement en France pendant la seconde guerre mondiale, aspects du phénomène concentrationnaire*, échanges durant la journée d'étude organisée le 7 mai 1983 à St Etienne, Université de Saint-Etienne, Centre d'histoire régionale, 1983
- German art of the Twentieth Century : major fall show at Museum of Modern Art*, 11 juillet 1957, n°56, archives MoMA, NY

## REMERCIEMENTS

Que soient remerciés Lucia Piccioni pour avoir partagé les archives Madeleine Rousseau, Marylène Malberg pour ses travaux sur la Biennale de Venise ; Hadwig Goetz, des archives Baumeister, Kunstmuseum à Stuttgart ; Catherine Herbert et Susan Anderson, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie ; Erin Kinhart, Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington D. C. ; Ted O'Reilly, New York Historical Society, New York ; Véronique Borgeaud, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris ; Julie Le Men, IMEC, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe ; Dr Werner Esser, archives Domnick, Nürtingen ; Ulrich Schludi, archives Bienert, Deutschen Literatur archiv Marbach, LandesarchivBaden-Württemberg, Stuttgart.

Marianne Le Galliard, Paris, décembre 2016