

Dossier documentaire



DANS
L'APPARTEMENT
DE LÉONCE ROSENBERG
DE CHIRICO, ERNST,
LÉGER, PICABIA...

EXPOSITION
30.01 — 19.05.2024

TEXTES DE SALLE

SOMMAIRE

Textes de salles	3
Chronologie	6
Plan de l'appartement	8
Pistes pédagogiques	10
Pour aller plus loin	29

INTRODUCTION - SALLE 0.1

Le 15 juin 1929, la pendaison de crémaillère du marchand d'art Léonce Rosenberg au 75 rue de Longchamp attire le Paris mondain. Témoignage spectaculaire de la production artistique de l'entre-deux-guerres, le décor de cet appartement fut élaboré à partir de 1928 avant d'être démantelé quelques mois plus tard. Une douzaine d'artistes, dont les œuvres oscillent entre abstraction et figuration, tradition et modernité, ont participé à l'élaboration de cette œuvre d'art total. Deux ensembles décoratifs se distinguent par leur ampleur : celui des « Gladiateurs », réalisé par Giorgio de Chirico pour le hall de réception et celui des « Transparences » de Francis Picabia conçu pour la chambre de Madame Rosenberg. Le décor de l'appartement Rosenberg s'inscrit dans le contexte artistique ambivalent de la fin des années 1920, entre retour à une pratique académique et émergence du Surréalisme. Il exprime cet entre-deux artistique, fusion originale entre un classicisme retrouvé et une modernité provocante, qui trouve en partie sa source dans l'œuvre de Picasso. Dès les années 1910, ce dernier n'hésitait pas en effet à mêler au cubisme une reprise souvent ironique de la culture classique. À nouveau réunies pour la première fois dans cette exposition, les œuvres conçues pour l'appartement de la rue de Longchamp retrouvent leur cohérence d'ensemble.

UN CLASSICISME INSOLENT - SALLE 0.2

Conçu par l'artiste italien Giorgio de Chirico pour le hall de réception, l'impressionnant cycle des « Gladiateurs » comprenait à l'origine un ensemble de onze toiles réalisées entre 1928 et 1929. Ces œuvres monumentales couvrent les murs de la pièce à la manière de tapisseries. Chirico mise sur l'effet de puissance qui se dégage de ces variations autour du nu guerrier. En apparence, il renvoie à une grandeur antique et virile prônée à la même époque par le régime fasciste. Pourtant, les corps déchus, amollis et efféminés de ces gladiateurs prennent ici le contrepied d'une représentation glorieuse et académique du nu masculin. Les œuvres de Gino Severini, initialement prévues pour la chambre de Jacqueline, cultivent cette même veine parodique : ruines antiques et personnages de la commedia dell'arte composent des scènes qui semblent tourner à vide. Ce mélange des genres fait écho au choix d'un mobilier d'époques différentes. Par cette juxtaposition de styles, ces œuvres livrent un classicisme de façade et préfigurent une approche post-moderne de l'art caractérisée par la citation et le détournement.

SURVIVANCES DU CUBISME - SALLE 0.3

Convaincu que le cubisme demeure après-guerre l'expression la plus moderne de l'art de son temps, Léonce Rosenberg tente d'en faire une marque de fabrique et s'implique dans la promotion d'artistes dont il se voit le chef de file. Le décor de sa salle à manger témoigne de cette implication, y compris dans le champ des arts appliqués. Il fait appel au peintre Georges Valmier, au sculpteur hongrois Joseph Csaky et au designer René Herbst qui créent un ensemble s'adaptant parfaitement à l'intérieur cosu du collectionneur. Les abstractions d'Auguste Herbin envisagées pour le fumoir et les harmonies colorées d'Albert Gleizes pour la chambre de Jacqueline s'inscrivent dans ce style tardif affranchi des canons du cubisme d'avant-guerre. La décomposition du sujet, les couleurs en demi-teintes, la ligne brisée ont été abandonnés au profit d'un langage visuel géométrique et abstrait, sensuel et coloré, qui annonce l'émergence du groupe *Abstraction - Création* au début des années 1930.

EN MARGE DU SURRÉALISME - SALLE 0.4

L'alternance d'œuvres figuratives et abstraites au sein de l'appartement illustre le souhait de Rosenberg de créer une synthèse cohérente par la cohabitation de styles différents. L'implication d'artistes moins connus du grand public sur le chantier du décor tels que le sculpteur arménien Ervand Kotchar ou le peintre équatorien Manuel Rendón Seminario révèle par ailleurs une conception cosmopolite de l'art contemporain. En marge du développement du Surréalisme, mouvement fondé en 1924 par André Breton, ces œuvres « inclassables » frappent par leur vitalité chromatique et la curiosité visuelle qu'elles constituent. Présentées ensemble, elles témoignent des goûts du commanditaire pour une figuration aux limites du kitsch.

ÉVANESCENCE - SALLE 0.5

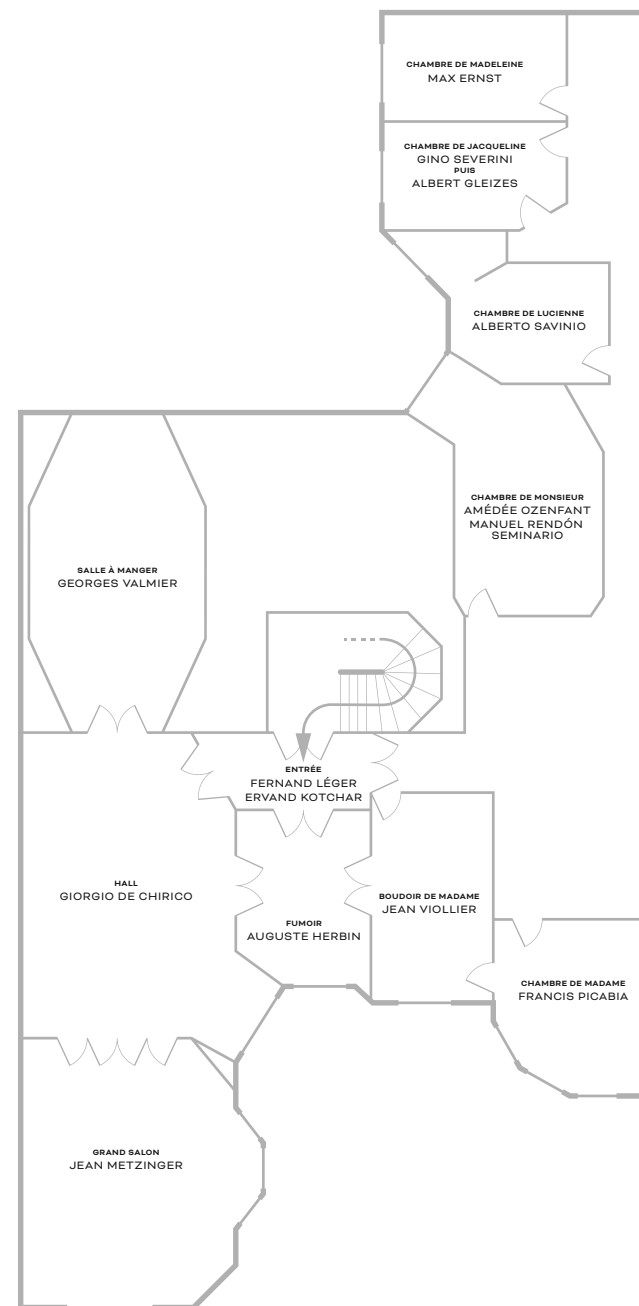
Les ensembles décoratifs créés pour les chambres de Madame Rosenberg et de ses filles sont propices à la rêverie et à l'introspection. Le cycle des « Transparences » réalisé pour la chambre de Madame Rosenberg par Francis Picabia, restitué ici de manière inédite, illustre cette fonction enveloppante du décor et le goût de l'époque pour l'ésotérisme. Sa beauté fugace et évanescence fait écho aux fascinantes « Cités Transparentes » d'Alberto Savinio. Tels des jeux de construction branlants, le cycle rappelle de lointaines Jérusalem célestes ou ces « paysages de l'air », visions hallucinées, évoquées dans un roman d'Anatole France. Avec les *Fleurs de coquillages* de Max Ernst, et la toile cosmique d'Ozenfant, ces œuvres témoignent d'une recherche plastique sur les effets de transparence où la superposition de couches picturales laisse deviner un monde dissimulé.

CHRONOLOGIE

- 1879** Naissance de Léonce Rosenberg à Paris.
-
- 1910** Ouverture de sa galerie dite « Haute Époque ».
- 1912** Premier contact avec le marchand du cubisme Daniel Henry Kahnweiler.
- 1914** Rencontre Picasso en juin.
Mobilisation dans l'unité auxiliaire de l'armée française, affecté au groupe d'aérostation à Chalais-Meudon.
- 1916** Premiers contrats d'exclusivité avec les artistes cubistes auparavant associés à Kahnweiler.
- 1918** Réouverture de sa galerie sous un nouveau nom : L'Effort Moderne.
-
- 1920** Publie son essai *Cubisme et tradition*.
- 1921** Première vente des biens de la galerie Kahnweiler mis sous séquestre durant la guerre, dont Rosenberg est nommé expert.
Expose les projets architecturaux du groupe De Stijl.
- 1923** Lancement de sa revue *Bulletin de L'Effort Moderne*.
- 1924** Définit son rôle de marchand-mécène dans l'article « L'état d'esprit de l'amateur » publié dans *La Vie des lettres et des arts*.
- 1925** Exposition de Giorgio de Chirico.
- 1927** Le *Bulletin de L'Effort moderne* publie une enquête sur « l'aménagement intérieur d'un hôtel particulier dans une grande ville ».
- 1928** Aménagement de l'appartement du 75, rue de Longchamps et commande passée aux artistes de sa galerie : Herbin, de Chirico, Severini, Léger, Metzinger, Valmier, Viollier, Picabia, Ozenfant, etc.
- 1929** Rosenberg perd la crémaillère de son appartement le 15 juin. Krach boursier à New York le 24 octobre.
-
- 1932** Résiliation du bail de l'appartement rue de Longchamps. Mise en vente à Drouot de sa collection d'objets d'art et de mobilier. Début de la dispersion de sa collection de tableaux dont les grands formats sont placés un temps dans les réserves de sa galerie.
-
- 1941** Les lois antisémites du gouvernement de Vichy obligent la fermeture de la galerie L'Effort Moderne.
- 1947** Mort de Léonce Rosenberg à Neuilly-sur-Seine.

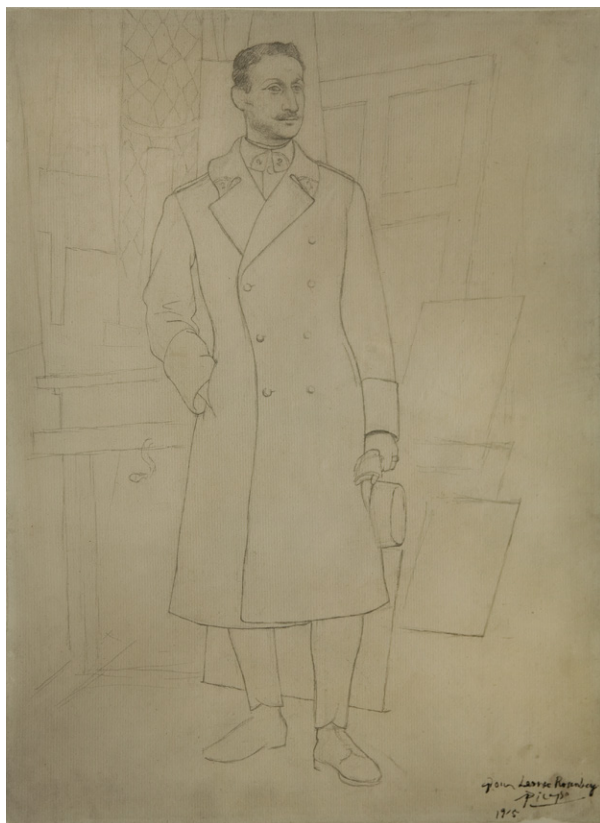
PLAN DE L'APPARTEMENT DE LÉONCE ROSENBERG

Composés de onze pièces réparties sur près de 360 m², l'appartement est situé au troisième étage d'un immeuble moderne construit au 75 rue de Longchamp, dans le XVI^e arrondissement de Paris. Léonce Rosenberg y emménage au printemps 1928 pour y loger sa femme et ses trois filles, Jacqueline, Lucienne, et Madeleine. Le plan présente une distribution en deux parties séparant les pièces intimes d'une part (chambres, boudoir, sanitaires) des pièces de réceptions d'autre part (salle à manger, hall de réception, grand salon) selon un axe central. Rosenberg initie la commande du décor dès le mois de mai 1928 et retient d'emblée le principe d'attribuer une pièce par artiste en associant aux toiles peintes, un choix de mobilier ancien et contemporain.



PISTES PÉDAGOGIQUES

PORTRAIT D'UN MARCHAND-MÉCÈNE



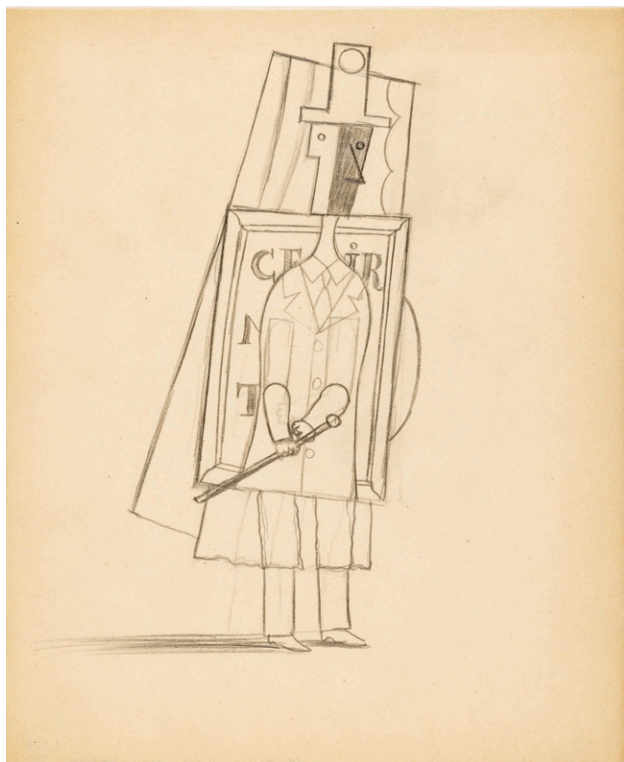
Pablo Picasso, *Portrait de Léonce Rosenberg*, 1915, crayon sur papier vergé, 46 x 33,5 cm, coll. Privée © Succession Picasso 2024

S'IMPOSER SUR LE MARCHÉ DE L'ART

Léonce et son frère cadet Paul, fils du galeriste Alexandre Rosenberg, grandissent dans un milieu marqué par les bouleversements esthétiques de la fin du XIX^e siècle. Leur père, après une faillite dans le commerce en gros de céréales, s'est lancé dans le marché d'art et d'antiquités à la fin des années 1870. En 1903, il inaugure la galerie Rosenberg dans le quartier de l'Opéra où sont présentées des œuvres impressionnistes et post-impressionnistes. Avant de créer sa propre enseigne, Léonce Rosenberg suit des études de commerce en Angleterre et aux Pays-Bas, se constituant ainsi une solide formation dans le domaine des affaires. C'est en 1910 qu'il ouvre sa galerie nommée « Haute Époque », au 19 rue de la Baume dans le 8^e arrondissement de Paris. Il y propose meubles et objets d'art liés au Moyen Âge, à la Renaissance et au XVII^e siècle, affirmant ainsi son goût pour l'éclectisme et une idée du raffinement à la française. Cette première activité commerciale ne l'inscrit donc pas encore sur le marché des avant-gardes. Contrairement à son frère Paul qui a ouvert sa galerie en 1908 et choisi de porter davantage son attention sur la production contemporaine, Léonce privilégie d'abord la tradition. Néanmoins, dès 1911, par l'intermédiaire de collectionneurs français comme Clovis Sagot, Ambroise Vollard ou allemand comme Wilhelm Udhe, il se familiarise avec le cubisme. L'année suivante, la rencontre avec le galeriste Daniel-Henri Kahnweiler, allemand lui aussi, lui permet d'approfondir sa connaissance de ce courant et d'acquérir ses premières œuvres.

Le Paris d'avant-guerre est un intense foyer de création amplement nourri par les origines cosmopolites des artistes, critiques et marchands qui s'y côtoient. Pour autant, les tensions qui parcourent l'Europe à la veille de la Première Guerre mondiale sont aussi marquées par une xénophobie qui n'épargne nullement le milieu de l'art. En juin 1914, Daniel-Henri Kahnweiler présente Pablo Picasso à Léonce Rosenberg. Quelques semaines avant que la guerre éclate, cette rencontre amorce une période décisive pour ce dernier. Bien que mobilisé, Rosenberg poursuit une nouvelle entreprise : profiter du contexte anti-allemand et de la mise sous séquestre des œuvres de la galerie Kahnweiler, pour s'employer opportunément à reprendre le marché de l'art cubiste¹. Réfugié à Berne durant le conflit, Daniel-Henri Kahnweiler est contraint de cesser toute activité.

1. Annie Cohen-Solal, « Grandes manœuvres de marchands d'art en temps de guerre : entre patriotisme, perfidies et délations », *Un étranger nommé Picasso*, Paris, Fayard, 2021, p. 283-289.



Pablo Picasso, *Étude pour le ballet Parade: un manager*, 1916-1917, graphite sur papier, 27,8 x 22,4 cm, MP1614, Paris, musée national Picasso-Paris.
© Succession Picasso 2024

Les artistes ayant signé un contrat d'exclusivité avec sa galerie, comme Braque et Picasso fin 1912, se retrouvent ainsi sans marchand et ne peuvent récupérer leurs œuvres. Un contrat d'exclusivité, s'il garantit une production réservée à la galerie, assure aussi une rente mensuelle à l'artiste. C'est ce modèle qu'il entend appliquer avec les artistes dont ils se rapproche alors à travers une active correspondance: ceux liés au cubisme comme Juan Gris, Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Diego Rivera, Fernand Léger, Georges Braque ou encore Gino Severini, lié au futurisme.

«Nous serons invincibles. Vous serez le créateur. Je serai l'action.¹» C'est ainsi qu'il prédit le succès de la relation stratégique qu'il cherche à établir avec Picasso, dans une lettre écrite le 24 mars 1916.

1. Pierre Daix, «Léonce Rosenberg», *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2015, p. 790.

Quelques mois plus tôt, l'artiste espagnol a réalisé le *Portrait de Léonce Rosenberg* (1915, coll. privée) au moment où celui-ci acquiert ou est sur le point d'acquérir le tableau *Arlequin* (fin 1915, MoMA, 76.1950)¹. Au second plan sur le dessin, on reconnaît, à partir du costume à losanges d'Arlequin, cette toile emblématique du cubisme synthétique comme un symbole du lien qui scellerait la relation entre le marchand et l'artiste dont il cherche à obtenir l'exclusivité. Le dessin classique qui réapparaît dans l'œuvre de Picasso depuis son séjour à Avignon à l'été 1914, se développe en parallèle des expérimentations cubistes qu'il poursuit. Il dresse ainsi le portrait d'un amateur d'art élégant, prenant la pose devant un enchevêtrement de toiles et de châssis qui rappelle l'assemblage de plans d'une composition cubiste. La reprise d'un motif conventionnel comme celui de la visite dans l'atelier s'avère essentiel pour souligner le lien entre cet homme et ce courant qui incarne la modernité à ses yeux. Cependant, comme Picasso le résumera par cette formule: «Le cubisme s'est arrêté en gare d'Avignon», rappelant que le départ de Braque et Derain au moment de la mobilisation général en 1914 mit fin à l'aventure artistique qui les liait.

L'association de deux formes a priori antagoniques, l'une traditionnelle et l'autre moderne, est à l'image des différents styles que Picasso conjugue au cours de cette période. Plus largement, elle reflète aussi la complexité d'une production artistique marquée par ce que Jean Cocteau qualifia de «Retour à l'ordre». À ce titre, la *salle 1* donne un aperçu de ces années où coexistent ces styles à travers deux œuvres comme *Homme à la pipe* (1914, MnPP, MP39) et *Le Retour du baptême d'après Le Nain* (automne 1917, MnPP, MP56). La première, constituée d'une superposition de grands aplats de couleurs neutres se détachant d'un fond vert, sur lesquels se distinguent des éléments textiles découpés et collés, réunit les caractéristiques essentielles du cubisme synthétique. La seconde, inspirée par le tableau *La Famille heureuse ou Le retour du baptême* peint par Louis Le Nain au XVII^e siècle (1642, musée du Louvre, RF1941-20), est l'occasion d'une relecture d'une scène de genre à travers un jeu de disproportions entre les personnages et leur place dans le tableau. La palette de couleurs vives et la touche pointilliste semblent très éloignées de celles du cubisme. Pourtant, dans les deux cas, Picasso se confronte à un élément plastique qu'il n'a cessé de questionner: traiter la forme et le fond comme une combinaison de plans qui rompt avec le principe d'illusion de la perspective.

1. Œuvre visible en ligne: <https://www.moma.org/collection/works/78696>

Rapidement, un désaccord apparaît entre Pablo Picasso et Léonce Rosenberg. L'artiste prend ses distances par rapport au marchand et s'engage avec les ballets russes de Serge Diaghilev alors même que Rosenberg s'y oppose. Picasso voyage en Italie, visite les sites antiques et participe à la création du ballet *Parade*. Il réalise les décors à commencer par le rideau de scène¹ sur lequel des personnages de la Commedia dell'arte (dont Arlequin) sont représentés de façon classique dans un paysage méditerranéen aux détails antiquisants. Quant aux costumes, ils tranchent radicalement avec l'atmosphère rêveuse de cette peinture monumentale. Ce sont de véritables sculptures cubistes qui s'animent, à l'image du Manager dont une étude est présentée dans la **salle 1**. Comme l'explique Juliette Pozzo, co-commissaire de l'exposition, Picasso semble s'être inspiré, non sans ironie, de la personnalité de Rosenberg pour créer ce personnage d'homme-sandwich, symbole d'une stratégie commerciale décomplexée². Les manœuvres du marchand auprès de l'artiste n'ont rien caché de ses ambitions et montré très tôt ce qu'il résumera, quelques années plus tard, en une formule sonnante comme un slogan : « Les anglais disent : "if you do business be business like" [...] "Si vous faites du commerce, soyez commercial"³ ». Alors qu'il souhaitait mettre en avant la place de Picasso dans son « écurie » d'artistes cubistes, ce dernier se rapproche de Paul Rosenberg qui devient l'un de ses marchands un an plus tard.

EXPOSER, THÉORISER, COLLECTIONNER

En mars 1918, la galerie « Haute Époque » ouvre ses portes sous un nouveau nom : L'Effort Moderne. Dès 1916, Léonce Rosenberg a envisagé un lieu voué à la synthèse des arts en confiant le projet d'une maison-galerie au sculpteur cubiste Jacques Lipchitz. Puis en 1920, c'est avec l'artiste néerlandais Theo Van Doesburg qu'il envisage de nouveaux plans pour une maison. Si ces projets n'ont pas vu le jour, ils témoignent cependant de sa volonté d'un « art total » en associant la conception d'un espace aux œuvres qu'il est destiné à accueillir. Cette ambition se concrétisera d'une autre manière, à travers la vaste commande d'œuvres pour son appartement privé, entre 1928 et 1929. En attendant, sa galerie offre une vitrine exceptionnelle de la

1. Spectacle dont la musique fut confiée à Erik Satie, la chorégraphie à Léonide Massine et le livret à Jean Cocteau. La première représentation eut lieu au théâtre du Châtelet à Paris le 18 mai 1917. Le rideau de scène est conservé au musée national d'art moderne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/PIClqgd>

2. Juliette Pozzo, « Portrait en creux d'un Manager. Léonce Rosenberg par Pablo Picasso », p. 36-53.

3. Lettre de Léonce Rosenberg à Fernand Léger du 10 septembre 1928, fonds Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, musée national d'art moderne, Paris.

création contemporaine. Rosenberg peut y exposer les artistes dont il s'est rapproché durant la guerre et avec qui, pour la plupart, il a signé un contrat d'exclusivité. Il leur consacre un cycle d'expositions monographiques en commençant avec Auguste Herbin. Lié aux courants d'avant-garde puis précisément au cubisme à partir de 1910, Herbin oscille entre abstraction et figuration après 1919. La couleur occupe une place essentielle pour structurer ses compositions, peintes ou sculptées. En 1928, il participe à la décoration de l'appartement de Rosenberg en réalisant une série de tableaux pour l'espace du fumoir comme *Composition*, présenté dans la **salle 0.3**. Il y déploie un vocabulaire plastique plus souple en employant des courbes sinueuses et des formes organiques, caractéristiques du biomorphisme¹.

1. Le biomorphisme désigne les œuvres dont les formes s'inspirent du vivant et se caractérisent par des lignes courbes et des traits simplifiés.



Auguste Herbin, *Composition*, 1928, huile sur panneau, 1,62 x 1,14 cm, collection particulière. © Bonhams, UK, 2017

En rejoignant le groupe Abstraction-Création en 1931¹, aux côtés de Hans Arp, Albert Gleizes ou Georges Valmier, il développe un répertoire de formes géométriques élémentaires plus linéaires, associé à une palette toujours très colorée. Sa trajectoire est un exemple de l'évolution des artistes passés avant la guerre par l'étape décisive du cubisme et ses expérimentations, pour définir ensuite de nouveaux cadres de création entre 1920 et 1930. Le soutien de Rosenberg est à ce titre essentiel pour ces artistes puisqu'il leur permet, au sortir de la guerre, de « reprendre le travail » et de nourrir la création.

La galerie accorde d'abord une prédominance au cubisme dont Rosenberg s'est revendiqué comme le « père adoptif² » durant la guerre mais elle assure aussi la circulation des idées et des œuvres ancrées dans leur époque. Elle prête son attention aux autres courants d'avant-garde, en particulier au groupe néerlandais De Stijl, réuni autour de Piet Mondrian ou Théo Van Doesburg et précurseur de l'abstraction géométrique. La galerie expose leurs œuvres en 1923 et est ainsi la première à présenter des projets architecturaux dont la maquette d'une « Maison Rosenberg » qui préfigure son projet d'habitat moderne. Rosenberg affiche ainsi son attachement aux avant-gardes, participe à leur promotion au moment où se succèdent les « -ismes³ » pour nommer ces courants artistiques. La littérature critique abonde pour identifier les spécificités de ces différents groupes, définir les ruptures et les continuités dont leurs œuvres témoignent. C'est à cette tâche que Rosenberg s'emploie aussi à travers l'activité éditoriale de sa galerie. Il crée une collection intitulée « Les maîtres du cubisme » publie deux essais *Cubisme et tradition* en 1920 puis *Cubisme et empirisme* en 1921 au travers desquels il s'interroge sur les conditions de la création, entre modernité et tradition. En parallèle, entre 1924 et 1927, sa revue *Bulletin de L'Effort Moderne* permet de diffuser œuvres et textes critiques. C'est aussi l'occasion d'y développer une pensée de la modernité à travers l'alliance entre artistes et artisans, art et arts décoratifs.

Cette vaste entreprise de légitimation du cubisme à laquelle se voue Rosenberg ne doit cependant pas faire oublier les positions idéologiques qui s'y profilent. Tout en définissant « l'état d'esprit

de l'amateur » qu'il cultive à travers sa connaissance des artistes et de leurs œuvres, il défend le cubisme comme une « renaissance de l'art français¹ ». Derrière un cosmopolitisme affiché, le contexte d'après-guerre ne laisse rien oublier des rivalités nationalistes et du caractère raciste qui imprègne les discours sur l'art. En effet, les critères esthétiques peuvent se prêter à la défense d'enjeux contemporains comme l'identité et la « race », l'histoire et l'enracinement au sein d'une Europe tiraillée entre des poussées progressistes et réactionnaires. Le courant cubiste n'échappe pas à cette lecture quand certains y voient un « art boche » produit de marchands allemands ou d'autres le caractère barbare d'artistes étrangers. Pour sa part, Rosenberg entretient l'idée d'une « latinité » propre au cubisme, créé par des artistes français et espagnols, qui l'inscrit ainsi dans une tradition française². Cette approche théorique est aussi stratégique car elle vise à « faire accepter » ce style auquel le milieu officiel de l'art français mais aussi le marché sont réfractaires.

En 1920, Daniel-Henri Kahnweiler regagne Paris et s'associe à la galerie Simon dans le 8^e arrondissement pour reprendre ses activités. Ses biens sous séquestre qui rassemblent une somme considérable d'œuvres cubistes datant d'avant 1914 sont mis en vente par l'État français à raison de quatre sessions entre 1921 et 1923³. Léonce Rosenberg est alors chargé de l'expertise et pense opérer dans son intérêt en bradant ce stock d'œuvres, tentant ainsi de les populariser mais provoquant une baisse de leur valeur sur le marché. Cette manœuvre le discrédite profondément au regard des autres marchands bien que certains galeristes se soient rendus eux aussi complices de cette liquidation du « fond Kahnweiler ». Dans *Autobiographie d'Alice Toklas*, Gertrude Stein revient sur cette vente aux enchères et donne un aperçu de l'esprit qui y préside : « Les vieux marchands de tableaux faisaient un effort assez systématique pour détruire le cubisme, maintenant que la guerre était finie⁴. » Quant à Amédée Ozenfant, il décrit dans ses *Mémoires* la grande tension qui règne en mai 1921 lors de la première vente, annonçant la fin programmée d'un cubisme historique. Le point de vue de ces deux personnalités traduit une double réalité : l'absence d'intérêt de la part des autorités pour ces œuvres au détriment de l'académisme et la réorientation esthétique entraînée par cet épisode

1. Groupe fondé par Georges Vantongerloo et Theo Van Doesburg en 1931, réunissant un réseau international d'artistes et dont la revue *Cercle et Carré* (1932-1936) permet de diffuser les œuvres et les théories.

2. « Je décidais de devenir le père adoptif du Cubisme abandonné et d'en devenir après la guerre, l'éditeur ». Lettre adressée par Rosenberg à Jacques-Emile Blanche, Bibliothèque de l'Institut de France, citée par Christian Derouet dans « Le Cubisme « bleu horizon » ou le prix de la guerre. Correspondance Juan Gris et de Léonce Rosenberg, 1915-1917 », in *La revue de l'art*, n° 113, 1996, p. 42.

3. Hans Arp et El Lissitzky, *Die Kunstismen*, Zurich, Rensch, 1925. Les deux artistes y dressent un inventaire des différents courants formés entre 1914 et 1924 comme l'abstraitivisme, le dadaïsme, l'expressionnisme, le futurisme, le constructivisme, le cubisme, etc.

1. Ariane Coulondre, « Galerie L'Effort Moderne », Les Cahiers du Musée national d'art moderne, hors-série, *20 galeries du 20^e siècle*, juin 2020, p. 24-27.

2. Christopher Green, « Modernism and the Re-invention of Tradition, 1900-18 », *Art in France 1900-1940*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 187-205.

3. Christian Derouet, « Quand le cubisme était un "bien allemand"... », *Paris-Berlin 1900-1933*, Paris, Musée national d'art moderne, 1978, p. 56-67. Une première vacation eut lieu en mai 1921 pour procéder à la vente de la collection de Wilhelm Uhde.

4. *Ibid.*, p. 65.

dramatique, actant la fin d'une époque. Kahnweiler se tourne vers de nouveaux artistes bientôt associés au courant surréaliste dont le manifeste d'André Breton est publié en 1924. Quant à Rosenberg, il suit le renouvellement des courants artistiques entre abstraction et figuration ainsi que l'héritage du cubisme dont certains artistes exploitent désormais librement les principes. Au cours des années suivantes, il organise différentes expositions qui présentent cette pluralité de styles: relecture d'un art classique par Giorgio de Chirico (1928), cubisme décoratif dont Jean Metzinger est un des principaux représentants (1930) ou portraits surréalistes de Picabia (1932).

Pistes pédagogiques

- ▶ Qu'est-ce qu'un galeriste?
Qu'est-ce qu'un mécène?
Quel est leur rôle auprès des artistes?
- ▶ Comment s'organise le marché de l'art?
- ▶ Comment se constitue une collection?
- ▶ Quel rôle la critique joue-t-elle dans la construction d'un courant artistique?

MISE EN SCÈNE D'UNE MODERNITÉ PLURIELLE

L'ŒUVRE D'UN COLLECTIONNEUR

C'est en 1928 que Rosenberg envisage un programme d'œuvres pour l'appartement dans lequel il s'installe au 75, rue de Longchamps dans le 16^e arrondissement. Quel portrait du collectionneur se dessine à travers ce projet de décor? Une douzaine d'artistes, tous représentés par sa galerie, sont sollicités pour réaliser les œuvres qui trouveront leur place dans l'une des onze pièces du vaste appartement. Ce projet s'inscrit dans un dessein personnel de matérialiser une synthèse des arts au sein d'un espace où les œuvres entrent en résonance avec l'intimité du quotidien. Rosenberg prolonge ainsi sa définition de l'amateur d'art dont le goût imprègne l'espace privé, au-delà de l'activité commerciale de sa galerie. Cette vision esthétique rejoint aussi celle des collectionneurs et mécènes qui se distinguent par des commandes architecturales exceptionnelles au cours de la même



Fernand Léger, cycle *Les quatre saisons*, 1928, huile sur toile, 187,5 x 78,5 cm, Kunstmuseum, Bâle.
© Adagp, Paris 2024

période. Pensons par exemple à la Villa des Noailles à Hyères¹ dont l'architecture est confiée à Robert Mallet-Stevens entre 1923-1925 ou à celle que Le Corbusier réalise au même moment pour Raoul La Roche à Paris², banquier et collectionneur avec qui Rosenberg conclut la vente de plusieurs tableaux. Un événement contribue aussi à diffuser cette esthétique : l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes qui se tient au cœur de Paris, entre avril et novembre 1925³. Héritage de l'alliance entre l'art et les arts décoratifs encouragée depuis le XIX^e siècle pour favoriser une expérience de l'art et non sa seule contemplation, l'esprit de l'Exposition imprègne l'époque même si ces commandes architecturales ou d'art décoratif restent l'apanage d'une clientèle fortunée.

À la recherche d'une maison où il pourrait mettre en œuvre ce projet qu'il nourrit depuis une décennie, Rosenberg n'a pas l'intention de faire ériger un « palais » moderniste pour sa collection⁴. Quand il s'installe avec sa famille dans l'appartement d'un immeuble à la façade de style Art déco dans le 16^e arrondissement, il scénographie les intérieurs à partir de ses goûts, de sa vision de la modernité et de l'espace imposé par le lieu. Il choisit d'articuler le mobilier collectionné au fil du temps et principalement du XIX^e siècle, aux peintures et sculptures contemporaines qu'il commande aux artistes sélectionnés parmi ceux représentés par sa galerie. La diversité des formats témoigne d'une volonté d'occuper l'espace en laissant le moins de vide possible tout en respectant des principes d'équilibre pour chacune des séries. Rosenberg dirige la réalisation des œuvres selon des consignes qui insistent sur l'atmosphère propre à chacune des pièces. Une année de préparation est nécessaire, entre le printemps 1928 et l'inauguration le 15 juin 1929, pour mener à terme cet ensemble qui ne laisse rien au hasard, distinguant les espaces de réception et ceux plus intimes réservés à chaque membre de la famille. Certains artistes abordent la pièce dans laquelle ils interviennent comme une véritable unité esthétique. C'est par exemple le cas de Gino Severini à qui Rosenberg demande une série de scènes inspirées de motifs antiques, dans un décor classique. Le peintre réalise six panneaux pour la chambre de Jacqueline, visibles

1. Le vicomte Charles de Noailles et sa femme Anna furent des mécènes et collectionneurs importants de la période de l'Entre-deux-guerres, en particulier pour les artistes liés au courant surréaliste. La maison conçue par Robert Mallet-Stevens est un des premiers exemples d'architecture rationaliste en France. Située à Hyères (Var), elle est aujourd'hui un centre d'art contemporain.

2. La villa de Raoul La Roche, située à Paris, est réalisée entre 1923 et 1926 :

<https://www.fondationlecorbusier.fr/visite/maison-la-roche-paris/>

3. 1925, *quand l'Art déco séduit le monde*, Paris, Cité de l'architecture-Norma Éditions, 2013.

4. D'ailleurs, il distingue son goût pour le moderne du modernisme : alors que le moderne résulterait du dialogue harmonieux qu'il entretient avec une époque, ce qui lui permet de traverser le temps, le modernisme s'enfermerait dans le présent à cause de ses formes figées et stéréotypées. Dans une lettre à Fernand Léger datée du 23 avril 1928, Léonce Rosenberg réagit ainsi après l'une de ses visites : « La maison que j'ai vue samedi est moderniste et non moderne. C'est toujours la panoplie d'accessoires de bicyclettes installée dans une boîte à fromage double-crème. Pour moi, il n'y a ni ancien, ni moderne. Il y a le vrai et le faux et comme seul, le vrai demeure, il est aussi moderne que le soleil. »

dans la **salle 0.2**, où il met en scène des personnages de la Commedia dell'arte. Dans une lettre au marchand, l'artiste cherche à connaître cet espace en détail (couleurs, mobilier) afin de ne pas se contenter « d'attacher des tableaux au mur » mais bien de penser conjointement l'œuvre et son environnement.

Dans l'entrée et le vestibule, le visiteur est accueilli par quatre panneaux de Fernand Léger occupant la hauteur du mur. Cette allégorie des quatre saisons, visible dans la **salle 0.6**, ouvre et clôt de façon poétique le passage dans l'appartement : des motifs simplifiés sont combinés à des éléments géométriques qui semblent flotter dans l'espace, organisé en larges aplats de couleur. Elle est associée à une « sculpto-peinture » de l'artiste arménien Ervand Kotchar, dont la découpe du cuivre permet de jouer avec les effets d'ombres projetées sur les murs. Ensuite, dans le vaste hall d'entrée, le cycle de onze toiles commandé à Giorgio de Chirico sur le thème des gladiateurs, visible dans la **salle 0.2**, tranche de façon spectaculaire avec le style épuré et géométrique des compositions de Léger. Dans cet espace de représentation du hall, la référence à l'Antique traitée sur un mode burlesque par l'artiste italien offre une sorte de



Giorgio de Chirico, *Le Combat*, 1928, huile sur toile, 1,71 × 2,51 m, Casa-Museo Boschi di Stefano, Milan. © Adagp, Paris 2024



Photographie de la salle à manger, mobilier en ducro, cuivre et nickel, par René Herbst, sculptures par J. Csaky. Au mur et au-dessus des portes, peintures par Georges Valmier, parue dans *Art et Industrie*, décembre 1930, Bibliothèque nationale de France, Paris, FOL-V-5966
© MART - Archivio fotografico e Mediateca

méditation sur le présent et déjoue la récupération fasciste d'un tel motif: de Chirico met en scène des héros déçus dont les corps maladroits et sans force n'ont rien à voir avec un idéal de puissance. Les combats sont parodiés en des enchevêtrements confus de corps qui semblent écrasés par le cadre resserré de la composition. D'ailleurs, ces figures pourraient rappeler des miniatures qu'on aurait disposées dans une boîte. La modernité de l'ensemble s'appuie sur ce détournement du classicisme.

À gauche, s'ouvre le grand salon décoré par Jean Metzinger, dont un panneau est présenté dans la **salle 0.4**, et à droite la salle à manger, pièce principale de l'appartement. On y découvre l'association des sculptures de Joseph Csaky et des peintures aux grands aplats colorés de Georges Valmier qui dialogue avec les lignes droites et courbes du mobilier moderne commandé au designer René Herbst. Les deux sculptures en pierre blanche de l'artiste hongrois Csaky sont présentées dans la **salle 0.3**, conjointement à deux toiles réalisées par Georges Valmier. Dans l'appartement, elles encadrent la plus grande composition de Valmier placée au-dessus d'une desserte, offrant ainsi une résonance plastique avec les figures blanches cernées de noir, aux contours arrondis visibles sur le tableau. Pour le fumoir, il choisit

les compositions abstraites d'Auguste Herbin dont, selon lui, la palette s'accorde mieux à la géométrie du mobilier de bois clair de cette pièce. Les courbes sinueuses et colorées du peintre peuvent se prêter aux formes changeantes des volutes de fumée. Présentées elles aussi dans la **salle 0.3**, les œuvres dialoguent à travers leur traduction du langage cubiste: larges aplats de couleurs se superposant, géométrisation des formes, simplification de la figure frôlant l'abstraction.

Plus loin, le registre onirique s'accorde avec le caractère intime et propice à la rêverie des chambres. C'est le cas avec le cycle des *Transparences* réalisé par Francis Picabia pour la chambre de Madame Rosenberg dans lequel se mêlent sensualité et références ésotériques, présenté dans la **salle 0.5**. Ou encore, avec la série des «Cités transparentes» conçue par l'artiste italien Alberto Savinio pour la chambre de Lucienne, une de leurs trois filles, visible dans la même salle. Il représente des paysages isolés et mystérieux où s'accumulent des formes géométriques qui émergent d'un fond plus évanescent, propices à l'imaginaire. Grâce aux choix et aux interactions recherchées par le collectionneur, une atmosphère particulière se dégage de chaque espace qui forme une suite de cadres singuliers s'intégrant dans un tout harmonieux, où le regard et l'esprit sont sans cesse sollicités.

LES COURANTS MODERNES ENTRE ABSTRACTION ET FIGURATION

Le programme d'œuvres imaginé par Rosenberg se déploie comme un panorama personnel de l'art de la fin des années 1920. La commande de ce décor obéit aussi à une volonté de distinction¹ dans un espace social comme le montre la réception critique de «l'inauguration» de l'appartement et le caractère spectaculaire de l'événement². À travers sa sélection d'artistes, Rosenberg opère des rapprochements surprenants entre différents styles qui alternent abstraction et figuration, peinture, sculpture mais aussi design d'objets. Un article paru dans *Vogue* quelques mois plus tard met en avant sa maîtrise du décor: «Allier la peinture moderne aux meubles d'autrefois, audace de l'éclectisme, harmonie sans heurt telle que l'a réalisée M. Léonce Rosenberg dans sa nouvelle installation. La beauté aussi bien n'est pas le privilège d'une époque et l'accord est parfait dans ce salon, entre les toiles de Chirico, interprétation moderne, synthétique et robustement

1. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

2. Paul Fierens, «Des rues et des carrefours. On pend la crémaillère chez M. Léonce Rosenberg», *Variétés*, 15 juillet 1929, p. 197-198.

décorative de l'Antique et ces meubles Empire, vestiges d'un temps où l'on eut le culte de l'art grec!.»

Sa prédilection pour le cubisme a progressivement laissé la place pour d'autres courants qui renouvellent la réflexion sur les notions de modernité et de tradition, à l'image des expositions proposées dans sa galerie depuis 1918. Son attention portée à l'œuvre d'artistes comme Auguste Herbin ou Albert Gleizes dont les compositions évoluent vers l'abstraction au cours des années 1920 témoignent de son intérêt pour leurs apports dans ce domaine. Les associations qu'il opère entre peinture et sculpture, avec les panneaux de Fernand Léger et la «sculpto-peinture» d'Ervand Kotchar, dont un exemple intitulé *Peinture dans l'espace* (1934, musée national d'art moderne, AM1375S) est présenté dans la **salle 0.4** ou encore avec les sculptures de Joseph Czaky combinées aux toiles de Georges Valmier (**salle 0.3**), traduisent son souci de décliner le répertoire plastique de la modernité. Cette mise en scène des œuvres permet de donner tout son relief à sa collection.

Le parcours de l'exposition met en évidence la prédominance de la peinture figurative à travers trois sections thématiques présentées dans les **salles 0.2, 0.4 et 0.5**. Ainsi regroupées et non plus isolées dans chacune des pièces auxquelles elles étaient dévolues, elles témoignent d'une pluralité de styles qui se distinguent à la fois par leur traitement plastique et leur manière de renouveler le répertoire iconographique. Dans la chambre du marchand, les deux toiles de l'artiste d'origine équatorienne Manuel Rendón Seminario, visibles dans la **salle 0.4**, peuvent se lire comme une variation autour du thème d'Adam et Ève. L'artiste propose un traitement idéalisé du paysage dont les motifs se détachent en larges formes colorées. Le corps massif des personnages est simplifié et s'intègre de façon harmonieuse dans cet environnement qui rappelle le «réalisme magique» défini par le critique allemand Franz Roh en 1925². Rendón Seminario livre une version de ce thème iconographique teinté d'un exotisme en vogue à cette époque. Dans la même salle, la présentation de deux peintures réalisées par Jean Viollier pour le boudoir de Madame Rosenberg correspond à un autre exemple de relecture de l'iconographie occidentale. Le cycle s'inspire du Jugement Dernier et de la peinture flamande. Il rappelle l'espace dédié à la dévotion dans

le cadre privé et surprend par l'attachement à l'héritage technique de la tradition picturale. Rappelant le caractère parodique du traitement des motifs antiques de de Chirico, Jean Viollier introduit des détails anachroniques qui créent des interférences surprenantes par rapport au thème abordé: la toile de parachute à côté d'un ange, des tenues contemporaines pour les personnages, une échelle métallique qui rappelle celle d'une piscine et d'où apparaît un des personnages du *Jugement Dernier*.

Cinq des huit tableaux réalisés par Francis Picabia pour son cycle des *Transparences* sont réunis dans la **salle 5**. Leurs titres sont inspirés des noms de papillons que l'artiste a pu découvrir dans un Atlas (1912)

Francis Picabia, *Rubi*, 1928-1929, huile sur panneau, 93,70 x 73,70 x 5,10 cm, collection particulière, Genève.
© Adagp, Paris 2024



1. «L'intelligence de deux époques», *Vogue*, octobre 1929, p. 110-112.

2. Franz Roh, *Nach-expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, traduit en français par Jean Reubrez, *Postexpressionnisme - Réalisme magique - Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, Dijon, Les presses du réel, 2013. La même année paraît un essai qui s'interroge sur la disparition de la figure humaine dans la production des avant-gardes, écrit par le philosophe espagnol José Ortega y Gasset, *La Déshumanisation de l'art*, Paris, Sulliver, 2008. Sur ce point, voir l'article de Catherine Grenier, «Réalismes pluriels», *Modernités plurielles 1905-1970*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 86-97.

qui leur était consacré: *Myrtil, Pavonia, Apollo, Luscutia, Salicis, Rubi*. Picabia mêle différents éléments plastiques dans ses compositions qui se prêtent à la contemplation tout en conservant un caractère mystérieux et sans âge. On y reconnaît des figures de la peinture italienne classique dont l'artiste s'est inspiré à partir de gravures. Là encore, cette relecture du classicisme se nourrit d'une approche contemporaine marquée par l'esthétique surréaliste. Les visages et les mains dessinés sur la toile au trait noir sont isolés et superposés par transparence à d'autres éléments, végétaux ou animaux. Cette multiplication des motifs fondue dans une palette de camaïeu d'ocres ou de bleus crée une perte de repères qui joue avec l'impression de métamorphose. Ainsi dans la partie supérieure de *Rubi*, un visage masculin de profil semble apparaître progressivement dans la fleur tenue entre deux mains. Picabia accentue le caractère sensuel de ses compositions en répétant le motif de la main qui apparaît comme une caresse. On peut y voir une référence au rêve et à l'inconscient, à «l'inquiétante étrangeté»¹ qui se dégage de ces rapprochements troublants, thèmes chers au courant surréaliste que Rosenberg n'a pourtant jamais mis en avant dans sa galerie.

Enfin, les toiles commandées à l'allemand Max Ernst pour la chambre de Madeleine occupent une place particulière puisque ce dernier n'a jamais exposé dans la galerie de Rosenberg, contrairement à tous les autres artistes réunis dans cet ensemble. D'ailleurs, leur correspondance montre les hésitations du marchand au moment où le peintre entre en contact avec lui à partir de 1924: Rosenberg semble considérer qu'il ne trouverait pas sa place au sein de sa galerie. Proche du surréalisme, Max Ernst gagne progressivement le succès au cours de cette période. C'est en janvier 1929, alors que les œuvres commandées aux autres artistes sont en grande majorité déjà achevées, que Rosenberg reprend contact avec Ernst pour la réalisation d'une série de tableaux sur les «fleurs-coquillages». Il reprend alors la technique du grattage déjà expérimentée avec les planches réalisées par grattage et frottage du papier sur différentes surfaces ensuite passé à la mine de plomb qu'il a rassemblées dans son portfolio *Histoire naturelle*² (1926). Cette technique picturale du grattage permet de faire apparaître une couleur sous la couleur, une forme sous la forme, jouant elle aussi des effets troublants de superposition et de transparence. Leur caractère magique se prête à orner les murs d'une chambre d'enfant. La texture en relief

et la forme irrégulière des fleurs contrastent avec l'aspect lisse des aplats sur lesquels elles apparaissent. Sans le titre qui évoque la fusion du minéral et du végétal, ces natures mortes s'apparentent à des compositions abstraites.



Max Ernst, *Fleurs de coquillages*, 1929, huile sur toile, 1,29 x 1,29 m, MNAM, R19P.
© Adagp, Paris 2024

1. L'expression «inquiétante étrangeté» est un réemploi par les surréalistes du titre d'un essai de Sigmund Freud paru en 1919 et ainsi traduit par Marie Bonaparte en 1933. Freud y définit l'impression de malaise voire d'angoisse éprouvée face à des situations du quotidien qui perdent leur caractère familier et nous échappent, deviennent étranges.

2. <https://www.navigart.fr/macs/artwork/max-ernst-histoire-naturelle-30000000013816>

Pistes pédagogiques

- ▶ Quels choix esthétiques Léonce Rosenberg met-il en avant à travers ce décor? Qu'est-ce qui peut surprendre dans ce programme décoratif? De quelles manières décide-t-il d'associer les œuvres dans cet espace?
- ▶ Quels sont les principaux thèmes retenus pour ce décor?
- ▶ Pour quelles raisons la référence à l'Antique est-elle si présente à cette époque? De quelles manières ce thème est-il traité à travers ce décor? Quels sont les motifs retenus? Et de quelles façons les artistes les réinterprètent-ils?
- ▶ Quelle définition de la modernité peut-on identifier à travers ce corpus d'œuvres?

POUR ALLER PLUS LOIN

Sur Léonce Rosenberg et la Galerie L'Effort Moderne

Ariane Coulondre, «Galerie L'Effort Moderne», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série 20 galeries du 20^e siècle. France 1905-1970, juin 2020, p. 24-27.

Brigitte Léal, «Rosenberg Léonce», *Dictionnaire du cubisme*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2018, p. 658-661.

G. Cassini et Juliette Pozzo (sous la dir.), *Dans l'appartement de Léonce Rosenberg. De Chirico, Ernst, Léger, Picabia...*, catalogue d'exposition, Paris, musée Picasso-Flammarion, 2024.

Sur le contexte artistique de l'Entre-deux-guerres

J. Andral et S. Krebs (sous la dir.), *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, catalogue d'exposition, Paris, Paris Musées, 2000.

Christopher Green, *Art in France 1900-1940*, New Haven, Yale University Press, 2000.

Catherine Grenier (sous la dir.), *Modernités plurielles 1905-1970*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2013.

Juliette Singer (sous la dir.), *Le Paris de la modernité*, catalogue d'exposition, Paris, Paris Musées, 2023.

