

ÉCOLE DU LOUVRE

Lola NORDMANN

Faire groupe, faire œuvre : Edgard Pillet et la gestion d'une carrière artistique dans le marché de l'art abstrait d'après-guerre

Mémoire de stage
(2^e année de 2^e cycle)
en marché de l'art
présenté sous la direction
de M^{me} Géraldine Goffaux et de M^{me} Cecilia Hurley

Mai 2025

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Table des matières

Introduction	4
1. Exister par le groupe : de la formation en solitaire à l'intégration des réseaux abstraits géométriques	7
1.1. Les débuts à Paris et le lancement (tardif) d'une carrière prometteuse	7
1.1.1. Un parcours académique vite délaissé	7
1.1.2. L'expérience algérienne : une formation libre	9
1.1.3. Une première expérience du marché : Pillet dans les réseaux intellectuels algérois	10
1.2. Le passage au groupe : une stratégie payante pour la visibilité	11
1.2.1. Des efforts d'intégration couronnés de succès	11
1.2.2. Une reconnaissance bienvenue mais déjà obsolète	13
1.2.3. 1949 : l'année du basculement à une stratégie collective	14
1.3. Un goût pour le collectif : l'exemple du groupe Espace	16
1.3.1. Pillet au cœur des sociabilités abstraites	16
1.3.2. L'imprimerie Mame, preuve de l'engagement de Pillet	18
1.3.3. Du groupe Espace à l'espace social	19
2. Art d'Aujourd'hui et l'Atelier d'art abstrait : deux initiatives qui consolident le groupe des abstraits autour de Pillet et fortifient son réseau	21
2.1. Maîtriser la communication autour de l'abstraction géométrique par le goût du partage	21
2.1.1. Pillet, créateur et organisateur de la revue <i>Art d'Aujourd'hui</i> sous l'égide d'André Bloc	21
2.1.2. L'Atelier d'art abstrait, un lieu d'échange plus que d'enseignement	23
2.2. « L'épouvantail de l'académisme abstrait »	25
2.2.1. Charles Estienne et l'attaque du système abstrait géométrique	25
2.2.2. Des initiatives bien plus ouvertes que leurs caricatures ne le laissent deviner ...	27

2.2.3. Une accusation plutôt symptomatique des tensions occupant la scène artistique des années 1950	29
2.3. Un cercle de sociabilité soudé ou sectaire ?.....	31
2.3.1. Des connaissances et des amis qui se retrouvent d'un projet à l'autre	31
2.3.2. L'entre-soi, une condition d'existence	33
2.3.3. Pillet, nœud du réseau, moteur de rencontres	34
3. Edgard Pillet et les galeries abstraites : une relation irrégulière	37
3.1. La galerie Denise René, un passage obligé pour Edgard Pillet	37
3.1.1. La dernière pièce du système abstrait géométrique	37
3.1.2. Edgard Pillet est-il défendu par la galerie Denise René ?.....	39
3.1.3. Les raisons d'un rendez-vous manqué	41
3.2. L'exposition Klar Form : un succès en demi-teinte	44
3.2.1. Une logistique complexe, appuyée par <i>Art d'Aujourd'hui</i>	44
3.2.2. La rançon du succès d'Edgard Pillet à l'exposition Klar Form	45
3.3. La valse des galeries	48
3.3.1. Une stratégie de visibilité et de liberté qui ne dure pas.....	48
3.3.2. Aller à la concurrence : liens avec la galerie Arnaud.....	50
4. Edgard Pillet face au marché : état des lieux et pistes d'évolutions	52
4.1. Edgard Pillet affirme une indépendance face au marché	52
4.1.1. Une expérience américaine mitigée	52
4.1.2. Le retour à Paris : changement de style, changement de groupe	54
4.1.3. Une fin de carrière loin du marché.....	55
4.2. L'héritage de l'artiste : que reste-t-il de son travail ?	57
4.2.1. Un volume d'œuvres conséquent à gérer	57
4.2.2. Un artiste oublié ?	58
4.2.3. Les raisons d'une invisibilisation.....	60
4.3. Des pistes pour redynamiser un marché stagnant	62

4.3.1. Une cote solide mais sans surprise.....	62
4.3.2. Moyens d'une mise en valeur institutionnelle et marchande	66
Conclusion.....	69
Bibliographie.....	72
Remerciements.....	76

Introduction

En 1951, Léon Degand, critique d'art reconnu et fervent défenseur de l'art abstrait géométrique, écrit dans *Art d'Aujourd'hui*, à propos d'une exposition d'Edgard Pillet à la galerie Denise René :

« Pillet est secrétaire général d'ART D'AUJOURD'HUI depuis la fondation de la revue et l'un des deux dirigeants (l'autre est Dewasne) de l'ATELIER D'ART ABSTRAIT de la rue de la Grande-Chaumière. Cultivé, lettré, actif, ouvert aux formes d'art les plus différentes de la sienne, toujours prêt à se sacrifier pour autrui, Pillet n'en faisait que plus aisément oublier que lui aussi il est peintre, qu'il possède une personnalité, et qu'à patiemment prospecter le monde des formes et des couleurs il devait quelque part accumuler les preuves de ses travaux personnels. (...) »

Toute l'estime et l'amitié que j'éprouve pour Pillet n'ont pas un instant embarrassé le critique, mis en demeure de juger sans indulgence. Nous nous trouvons là en présence des bases premières d'une œuvre de qualité. »¹

Cet extrait nous dévoile la complexité du personnage d'Edgard Pillet : à la fois moteur du renouveau abstrait et artiste à part entière, son engagement collectif semble avoir presque éclipsé sa propre œuvre. Loin d'être un simple acteur de second plan, Edgard Pillet joua un rôle central dans la structuration du champ de l'abstraction géométrique. Pourtant, cette position stratégique ne semble pas avoir consolidé sa carrière ni garanti une reconnaissance durable, tant historique que marchande. Elle semble presque avoir contribué à effacer la perception de Pillet comme artiste à part entière, alors même que son œuvre est non seulement conséquente, mais jugée de qualité dès cette époque. Ce paradoxe constitue le point de départ de ce mémoire.

Les années 1950 marquent un tournant majeur dans la carrière de Pillet. Sa forte implication dans les réseaux artistiques tend à prendre le pas sur sa pratique picturale. À cette période, Edgard Pillet a une quarantaine d'années, et est de retour à Paris depuis peu de temps. Né en 1912, à Saint-Christoly-Médoc, en Gironde, d'une famille modeste, il s'est rapidement orienté vers une carrière artistique. Il entre en 1928 à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, puis continue sa formation aux Beaux-Arts de Paris, où il intègre l'atelier de sculpture de Jean Boucher en 1931. Il obtient une bourse de l'État en 1936 pour partir en Grèce, puis de retour à Paris, il participe brièvement en tant que sculpteur à l'exposition universelle de 1937, puis remporte le prix Abd-el-Tif en 1938 et repart, cette fois-ci en Algérie. Il opère là-bas une transition progressive de la sculpture vers la peinture, et ne retourne à Paris qu'en 1946, après la Libération. Il est alors toujours figuratif, versé dans la peinture, mais il arrive au moment où l'abstraction commence à occuper le devant de la scène artistique parisienne, et Pillet est témoin des débuts de l'opposition entre abstraction « chaude » et abstraction

¹ Degand Léon, « E. Pillet », *Art d'Aujourd'hui*, n°1 de la 3^e série, Paris, décembre 1951, p. 18.

« froide ». Il prend rapidement parti pour l'abstraction géométrique, tant dans sa production artistique que dans ses actes, et se lance dans une promotion sans relâche de cette esthétique. Cette période parisienne se conclut en 1955, lorsque Pillet part enseigner la peinture aux États-Unis, d'abord à Louisville, puis à Chicago.

Ces neuf brèves années parisiennes sont néanmoins décisives pour la carrière d'Edgard Pillet. Son engagement communautaire, sa peinture, et l'appui de son réseau puissant, lui permettent de s'introduire de façon prometteuse sur le marché de l'art. Il commence par fréquenter la galerie Denise René, qui présente les artistes de la « tendance géométrique ». Il expose aussi dès 1953 à la galerie Arnaud qui elle, défend l'abstraction « lyrique ». Pourtant, il ne bénéficie pas d'un véritable soutien exclusif de la part d'une galerie et continue à gérer lui-même sa carrière, avec ce qui semble être un succès mitigé. En effet, comparé à d'autres artistes défendus par Denise René à cette époque, comme Vasarely ou Dewasne, Pillet semble avoir été progressivement marginalisé. Aujourd'hui, cela se traduit par une place très modeste sur le marché : selon le classement établi par Artprice des artistes échangés sur le marché de l'art, Vasarely est 176^e, Dewasne 3 521^e, tandis que Pillet se trouve à la 28 318^e position mondiale des artistes échangés². Ces chiffres, bien qu'ils ne reflètent pas l'intégralité de la réalité du marché — notamment les ventes en galerie ou la fréquence des mises en vente — donnent une première indication du décalage entre la place que Pillet occupait dans les années 1950, et l'oubli relatif dont il fait aujourd'hui l'objet.

Il semble donc nécessaire de revenir sur cette période charnière dans la carrière d'Edgard Pillet, pour mieux cerner les mécanismes à l'œuvre dans la construction de sa cote aujourd'hui. La période parisienne de Pillet, entre 1946 et 1955, semble la plus instructive sur son lien avec le marché de l'art, puisqu'il se retrouve au cœur du réseau artistique sans pour autant s'affirmer commercialement. Mais il faut aussi évoquer plus brièvement le passage algérien puis la suite de la carrière du peintre. Nous pouvons nous appuyer pour cela sur des archives de ces périodes comme les correspondances entre artistes même si presque aucun courrier d'Edgard Pillet ou à sa destination n'a été conservé. Les nombreux travaux de publication de cette période, notamment dans la revue *Art d'Aujourd'hui*, mais aussi dans les revues concurrentes et la presse de la période (qui ne relaie pas beaucoup la tendance artistique abstraite cependant), nous sont très utiles. Enfin, des archives conservées par les ayants droit, concernant notamment l'Atelier d'art abstrait, sont mobilisées pour en éclairer son fonctionnement. Nous avons déjà souligné que l'historiographie ne rend pas pleinement honneur à l'artiste, mais nous pouvons tout de même nous appuyer sur un mémoire universitaire écrit par Marc Ducourant en 1999 qui pose des jalons importants concernant la vie du peintre et son œuvre. La thèse de Corine Girieud

² Chiffres récoltés sur le site www.artprice.com, consulté le 13/04/2025.

sur la revue *Art d'Aujourd'hui*, ponctuée de plusieurs entretiens avec les acteurs importants de la période, nous a aussi été d'une grande aide pour mieux cerner l'artiste et son entourage. D'autres ouvrages de première importance ont aussi été étudiés, autant d'acteurs de la période comme Michel Ragon ou Charles Estienne, que de chercheurs d'histoire de l'art ou d'économie, comme Raymonde Moulin.

Cette dernière s'est en effet penchée sur les artistes face au marché de l'art dans les années 1950, dans son livre *L'Artiste, l'Institution et le Marché*³. Elle établit notamment un schéma évolutif de la constitution d'un mouvement artistique, et sépare en trois temps la carrière d'un artiste :

« L'imposition d'un nouveau paradigme suppose, de la part des candidats à l'homologation, la constitution d'un réseau de soutien [...] et l'abandon, provisoire, des stratégies individuelles au profit d'une stratégie collective. [...]

Si l'opération est réussie, les protagonistes du mouvement prennent position dans le monde de l'art et, après un délai variable selon la conjoncture économique, dans le marché. Ils abandonnent la stratégie collective pour retrouver leurs parcours individuels, tandis que se rallient à la nouvelle esthétique des artistes attirés par la visibilité du mouvement. Ces derniers, provoquant l'inflation des œuvres et la banalisation des formes, seront les premières victimes du reflux. [...]

Quand survient une "nouvelle vague", les artistes qui participent d'une tendance esthétique sans avoir été ni les premiers, ni les plus notoires, connaissent des difficultés telles que beaucoup disparaissent du monde de l'art. Les artistes ayant acquis une grande réputation dans la première séquence de leur carrière sont eux-mêmes condamnés à une relative traversée du désert. Leur visibilité a permis cependant à beaucoup d'entre eux d'obtenir des postes d'enseignants dans les écoles d'art. [...]

La permanence d'un projet de création associé à l'obstination dans l'engagement artistique place les artistes dans une position privilégiée au moment où s'accomplit la relance de la tendance esthétique concernée au point de départ. Cette relance est en effet sélective. [...] Parce que l'artiste acquiert un nouveau statut, celui de "moderne classique", c'est l'ensemble de son œuvre qui se trouve à moyen terme valorisée. »

Vis-à-vis d'Edgard Pillet, cette analyse est tout à fait éclairante : il a en effet commencé par s'inscrire dans une stratégie de groupe, prenant presque plus que tout autre le parti de défendre, par le collectif, le nouveau paradigme qu'était l'abstraction géométrique. Il a ensuite connu probablement une forme de « traversée du désert », où il s'est tourné vers l'enseignement. Mais, dans un troisième temps, il semble ne pas avoir bénéficié autant que d'autres de la « relance ». Il semble essentiel d'interroger les raisons de cet oubli, tant du point de vue historique que marchand. De plus, son profond

³ Moulin Raymonde et Costa Pascaline, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1992.

investissement dans la stratégie collective a pu rendre plus difficile l'affirmation d'une trajectoire artistique personnelle. De même, sa « traversée du désert », perceptible dans sa production, mérite d'être examinée.

Comment expliquer que la position centrale d'Edgard Pillet dans la promotion de l'abstraction géométrique ne se soit pas traduite par une reconnaissance durable sur le marché de l'art ?

Revenons d'abord aux débuts de la carrière d'Edgard Pillet, de sa formation entre la France et l'étranger à son intégration au groupe des abstraits géométriques, pour mieux comprendre sa place en son sein et sa relation avec ce réseau artistique. Dans un deuxième temps, il semble essentiel de se pencher sur *Art d'Aujourd'hui* et l'Atelier d'art abstrait, pour comprendre leur portée et le rôle central qu'Edgard Pillet y a occupé, mais aussi les critiques qu'ils ont essuyées. Cette étude nous amène à nous pencher sur les relations entre Edgar Pillet et les galeries qui l'ont exposé à cette période, afin de cerner les raisons d'un éloignement du marché de l'art, malgré cette position prégnante dans les réseaux artistiques. La dernière partie se penche sur la fin de sa carrière et revient au marché actuel pour mieux comprendre la difficile transition qui s'est effectuée de ce rôle central à cette marge du monde artistique.

1. Exister par le groupe : de la formation en solitaire à l'intégration des réseaux abstraits géométriques

1.1. Les débuts à Paris et le lancement (tardif) d'une carrière prometteuse

1.1.1. Un parcours académique vite délaissé

S'il a commencé très tôt sa formation, Edgar Pillet a mis du temps à voir se concrétiser sa carrière artistique et à trouver son parti. Même si son père était artisan⁴, peu de choses le prédestinaient à une carrière artistique, comme il le raconte lui-même dans un texte autobiographique :

« Je suis né en 1912 dans un modeste village du Médoc, Gironde. Trois cents habitants. Deux ans plus tard, la guerre éclatait. Mon père partit, laissant ma mère avec trois enfants en bas âge. Le dernier des trois c'est moi... Nous n'étions pas dans le besoin. Mon grand-père qui dirigeait l'usine de produits

⁴ Son père est peintre de bâtiment, et sa mère, sans profession, selon son acte de naissance. Archives départementales de Gironde, registre d'état civil des naissances de Saint-Christoly-de-Médoc, table décennale 1904-1912 (4 E 18004) : Edgar Pillet.

chimiques pour le traitement de la vigne nous assistait. Mais ce n'était pas la prospérité, loin s'en faut. »⁵

Ces origines plutôt modestes ne l'empêchent pas de partir sur une voie académique, poussé par son intérêt pour la littérature et la sculpture. Il entre comme apprenti chez un charpentier, et suit en parallèle des cours théoriques de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Il monte à Paris en 1929, alors qu'il n'a que 17 ans, et réalise plusieurs petits boulots : témoin d'huissier, vendeur, ouvrier de cinéma... et commence à suivre des cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris en auditeur libre en 1931, dans l'atelier de Jean Boucher. Il est probable qu'il commence déjà à cette période à se créer un réseau : il rencontre en 1934 Charles Despiau, dont on retrouve l'influence stylistique dans les premières sculptures figuratives d'Edgard Pillet⁶. Il est aussi compagnon d'atelier d'Émile Gilioli, qui fut plus tard un membre important du groupe des géométriques⁷. Il commence donc de façon assez conventionnelle ses débuts de carrière artistique, autant dans son style que dans sa formation. Même s'il ne considère pas avoir appris beaucoup aux Beaux-Arts⁸, cette voie lui ouvre la porte de quelques artistes importants pour la suite de la carrière, mais ne semble pas suffire à l'appétit artistique de Pillet. Il saisit donc les opportunités qu'il a de sortir de ce parcours conventionnel, même si cela signifie abandonner ce premier cercle de sociabilité.

Edgard Pillet poursuit sa carrière en dehors des sentiers battus. Cette incartade lui est permise par la bourse de voyage qu'il reçoit en juillet 1936, décernée directement par le Conseil Supérieur des Beaux-Arts (un ancêtre du ministère de la culture) aux exposants du Salon des artistes français que les membres de ce Conseil trouvent méritants. Cette bourse conséquente de 9 000 francs lui est octroyée à condition qu'il voyage hors de France ou dans la France pendant six mois consécutifs^{9,10}. Edgard Pillet choisit la Grèce, et ne revient à Paris qu'en 1937, pour repartir dès avril 1938, puisqu'il reçoit cette même année le prix Abd-el-Tif, après avoir rapidement travaillé comme sculpteur sur le chantier de l'Exposition Universelle de 1937.

⁵ Texte en partie reproduit dans le travail de Ducourant Marc, *L'œuvre d'Edgard Pillet*, mémoire de diplôme d'études approfondies dirigé par Serge Lemoine, Université de Paris-Sorbonne Paris IV, UFR d'histoire de l'art et d'archéologie, 1999, Annexe I.

⁶ Ducourant Marc, op.cit.

⁷ Tous deux sont mentionnés comme appartenant à l'atelier de Jean Boucher le 29 juin 1936 dans Archives 497 : Registre des jugements de concours de la section peinture et sculpture du 5 décembre 1927 au 19 décembre 1949, Paris, Bibliothèque Alexandrine, service des Collections.

Disponible en ligne : <https://alexandrine-bibnum.beauxartsparis.fr/s/ensba/item/278919> (consulté le 26/04/2025)

⁸ « Je travaillais très sérieusement, mais je sentais que ce n'était pas sérieux dans ce sens que ça ne menait nulle part, on faisait toujours la même figure. » dans un documentaire sur Edgard Pillet de Brouard Bruno (réalisateur), Monnin Françoise (productrice), « Edgard Pillet », *D'art d'art*, 1991.

⁹ Bonnet Alain, « L'artiste nomade », dans Béatrice Joyeux-Prunel, *L'Art et la mesure*, p. 253-71, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2010.

¹⁰ Lettre du Conseil Supérieur des Beaux-Arts, sous l'égide du Ministère de l'Education nationale, adressée à Edgard Pillet, sculpteur, le 10 juillet 1936 à Paris, fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris.

Ce premier détour par la Grèce, bientôt suivi d'un séjour bien plus long en Algérie, marque une étape décisive dans la trajectoire de Pillet. En s'éloignant de Paris, il choisit une voie moins balisée, à la fois géographiquement et artistiquement. Le prix Abd-el-Tif, qu'il obtient en 1938, prolonge cette orientation en marge des circuits académiques traditionnels. Ce séjour en Algérie s'impose alors comme une période fondatrice, aussi bien sur le plan esthétique que professionnel.

1.1.2. L'expérience algérienne : une formation libre

Charles Despiau, membre du jury de sélection des artistes à ce prix, ainsi que Pierre-Marie Poisson, un ancien Abd-el-Tif, conseillent à Edgard Pillet de se présenter au concours¹¹. L'obtention du prix lui offre la possibilité de partir en Algérie pendant deux années, en étant logé à la villa du même nom et en profitant d'un atelier mis à sa disposition. Il saisit cette opportunité qui lui a donc été offerte par son premier réseau, mais qui l'en éloigne pour neuf ans, puisqu'Edgard Pillet ne rentre finalement à Paris qu'en 1946. Pillet semble voir l'attrait artistique de ces destinations, qui lui permettent de nouvelles approches picturales, néanmoins, on peut penser que ce choix de parcours déjà assez international ne favorise pas son implantation sur le marché parisien. Ces choix peuvent encore se comprendre dans la mesure où Edgard Pillet se considère à cette période encore en formation et ne se considère pas comme un artiste accompli. En témoigne ses recherches plastiques autour de la sculpture, puis son passage progressif de la sculpture au dessin et à la peinture.

La période algérienne d'Edgard Pillet, dernière étape de sa formation, semblent avoir été particulièrement marquante pour le lancement de sa carrière, autant d'un point de vue artistique que professionnel. Il arrive sculpteur en Algérie et réalise notamment beaucoup de portraits, mais il commence à s'intéresser plus en avant au dessin et à la peinture au cours de son séjour, peignant notamment des scènes de ports et de plages, des personnages d'Alger et des personnes attablées dans des cafés, le tout dans un style cubisant. On peut penser que la fréquentation des artistes, dont la plupart étaient des peintres, a pu l'orienter vers ce nouveau médium. Ces artistes d'Abd-el-Tif étaient réputés dans les années 1940 être plus modernes et affirmés dans leur style que les artistes de la villa Médicis, plus académiques, notamment du fait de l'âge limite des candidats (pas plus de 28 ans pour la villa Médicis tandis que la limite avait été repoussée à 40 ans pour le prix Abd-el-Tif en 1939, après avoir été à 35 ans)¹². Au contact de ces artistes plus âgés, avec une plus grande expérience, Pillet a pu affirmer sa nouvelle manière d'expression, probablement peaufiner son approche technique de la peinture, mais aussi apprendre des choses sur la constitution d'une carrière d'artiste.

¹¹ Cazenave Elisabeth, *La villa Abd-el-Tif: un demi-siècle de vie artistique en Algérie, 1907-1962*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998.

¹² « Abd-el-Tif reçoit des peintres qui peuvent avoir dix ans de plus, qui ont assimilé leur science, discipliné leur admiration et leur enthousiasme, qui concentrent leur vision et cherchent leur style. » *Ibid.*

Le contexte de la guerre a prolongé de beaucoup le séjour algérien de Pillet, ce qui l'a probablement incité à se forger un réseau local. La guerre se déclenche en 1939, et les envois d'artistes à la villa cessent à partir de cette année. La villa était donc peu remplie, et Alger était une alternative bien plus confortable que Paris pendant la période d'occupation allemande. Pillet est mobilisé en 1939, participe à la guerre de Tunisie, puis, une fois démobilisé, il a probablement profité d'une disposition de la villa proposant aux artistes ayant fini leurs deux années sur place d'occuper de potentiels ateliers vacants pour continuer leurs travaux artistiques. Il a donc pu rester en Algérie pendant toute la durée de la Seconde Guerre mondiale, sans avoir à trop se soucier de sa subsistance, relativement loin des combats et de la zone occupée.

Si l'expérience algérienne a permis à Edgard Pillet de redéfinir sa pratique artistique, elle a aussi constitué un terrain d'expérimentation sociale et professionnelle. En parallèle de ses recherches plastiques, il tisse progressivement un réseau solide dans les cercles intellectuels et culturels d'Alger. Cette inscription dans le tissu local lui offre une première expérience concrète du marché de l'art, au sein d'un écosystème dynamique et stimulant.

1.1.3. Une première expérience du marché : Pillet dans les réseaux intellectuels algérois



Buste du général de Gaulle, bronze, vers 1943, collection particulière.

Edgard Pillet met à profit ses huit années à la villa Abd-el-Tif pour s'implanter dans le réseau algérois, et commencer à se faire un nom parmi les artistes de la ville, jusqu'à devenir un personnage relativement central des sociabilités intellectuelles d'Alger. D'une part, il fréquente des notables de la ville grâce à son art et sa maîtrise de l'art du portrait. Il a par exemple réalisé le portrait de Germaine Cahuzac, fille de l'intendant général d'Alger. D'autre part, il fréquente les milieux littéraires de la ville, par l'intermédiaire d'Edmond Charlot. Ce personnage est clef dans les relations algéroises, puisqu'il est l'éditeur principal d'Alger, et il connaît donc la plupart des intellectuels algériens. C'est lui qui présente Albert Camus à Edgard Pillet, et les deux le poussent à écrire¹³. Edgard Pillet garde de ces échanges une inépuisable soif d'écriture, autant de

fictions (pour la plupart non-publiées) que de textes théoriques sur l'art qu'il a rédigés tout au long de sa vie. C'est donc grâce à Edmond Charlot qu'il accède au cercle littéraire d'Alger, mais aussi qu'il

¹³ Une lettre d'Albert Camus, fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, consiste en des recommandations d'écriture au jeune sculpteur et peintre qui rédige à cette période également des nouvelles. Cette lettre témoigne d'une relation d'amitié entre l'écrivain et l'artiste.

publie son premier ouvrage de théorie artistique, *Plastique*, justement aux éditions Charlot, collection des Méditerranéennes.

Ce double appui dans les réseaux de la ville lui a permis de subsister pendant cette période, vivant des commandes que lui passaient les notables de la ville, et même de devenir un artiste relativement reconnu, au point qu'en 1943, c'est à lui que s'adresse, par l'intermédiaire d'Edmond Charlot, Georges Gorse, membre du cabinet de Charles de Gaulle, pour sculpter un buste du Général, prouvant une certaine réussite de l'artiste, grâce à l'appui de ses réseaux, dans le milieu algérois au début des années 1940.

Cette réussite est confirmée par un début d'exposition de ses œuvres, lui aussi remarqué. Au-delà de l'exposition des Abd-el-Tif qui a lieu à chaque printemps et qui est un rendez-vous immanquable des personnalités d'Alger et de la presse, Edgard Pillet a ainsi pu exposer dans trois galeries différentes : trois expositions personnelles à la galerie Famin, à la galerie du Minaret à Alger et à la galerie d'avant-garde Colline, à Oran, et également une exposition avec deux autres membres de la villa à la galerie du Minaret. Il expose néanmoins avant tout ses œuvres de sculpture, ainsi que quelques dessins¹⁴, mais assez peu de peinture. Ces débuts prometteurs motivent probablement Pillet à quitter Alger, devenue peut-être un peu étroite face à des volontés de succès et surtout d'évolution artistique. Poussé par le vent de liberté qui a soufflé à Paris à la Libération, Edgard Pillet décide de rentrer à la capitale en 1946, malgré ses débuts prometteurs à Alger et son réseau de plus en plus étoffé.

Fort de cette expérience algéroise et des liens noués durant près d'une décennie, Edgard Pillet revient à Paris avec un regard renouvelé sur sa pratique et des ambitions affirmées. Il entame alors une nouvelle étape de sa carrière, recentrée sur la peinture, plus particulièrement sur l'abstraction. Son retour dans la capitale correspond à un moment clé : celui de l'après-guerre, où les regroupements d'artistes se multiplient. Pillet, fort de son expérience algérienne, comprend rapidement l'intérêt stratégique d'une insertion collective, à la fois pour affirmer son identité artistique et gagner en visibilité. C'est dans ce contexte que s'ouvre une nouvelle étape de son parcours : celle du passage au groupe.

1.2. Le passage au groupe : une stratégie payante pour la visibilité

1.2.1. Des efforts d'intégration couronnés de succès

Edgard Pillet arrive à Paris en 1946, après avoir recentré sa pratique artistique autour de la peinture. Dès 1947, il abandonne la figuration au profit de l'abstraction, amorçant ainsi une trajectoire

¹⁴ Ces derniers sont aussi soulignés par la critique : G.-S. M., « Exposition Edgard Pillet (Galerie du Minaret, rue Michelet) », *L'Écho d'Alger*, 30^e année, n°11.132, Alger, 27/01/1941 (consulté le 19/04/2025).

artistique en adéquation avec les avant-gardes parisiennes de l'époque. Ce retour à Paris s'effectue cependant avec un certain retard, alors que le marché de l'art a déjà entamé sa relance.

Julie Verlaine¹⁵ souligne que la reprise du marché de l'art parisien commence dès le milieu de la Seconde Guerre mondiale, du fait de l'inflation et de l'insécurité qui poussent certains acheteurs à considérer l'art comme une valeur refuge. À cela s'ajoutent la réouverture de galeries dès 1944 et le retour progressif d'artistes exilés. En 1946, Pillet arrive ainsi deux années après cette reprise, à un moment où les rapports de force artistiques sont déjà en place : des artistes ont commencé à se constituer une cote, à nouer des liens avec les galeries et les critiques, consolidant leur position dans un milieu en pleine réorganisation.

Pillet, à son arrivée à Paris, est confronté à une situation déjà préétablie, à des courants artistiques en partie formés, à des galeries déjà spécialisées, et il travaille ardemment à se faire une place. Sa priorité est probablement la constitution d'un nouveau réseau, d'une nouvelle reconnaissance, et il parvient à prendre sa place avec une certaine efficacité. Entre 1946 et 1948, il travaille d'arrache-pied pour rattraper le temps perdu : il doit tout d'abord gagner sa vie, ce qui le pousse à se tourner vers le dessin humoristique, probablement sous l'influence de son ami Chaval, et publie également plusieurs articles de critique littéraire dans la *Gazette des Lettres*¹⁶. Ces années sont donc à la fois celles d'un renouvellement artistique et social.

Ce changement artistique est motivé par une recherche esthétique sans cesse plus poussée, et probablement aussi par la fréquentation assidue des milieux artistiques d'avant-garde parisiens, où il découvre les nouveaux artistes, les nouveaux critiques, et de futurs amis. S'il est difficile d'affirmer avec certitude sa fréquentation du Centre de recherche de la rue Cujas fondé par Domela, tout porte à croire qu'il y a été mêlé, ou au moins qu'il a été au contact des artistes qui l'ont fréquenté à partir de 1947, tant par l'évolution de son œuvre vers l'abstraction géométrique que par ses futurs réseaux de sociabilité. Une signature de la main de Pillet dans un carnet provenant du Foyer d'Entraide de Marc Vaux¹⁷, que l'on peut dater de mai 1946, nous montre qu'il ne négligeait aucun aspect des réseaux artistiques à cette période, qu'il était déjà aux faits dès son retour à Paris, des lieux de sociabilités d'artistes, et même qu'ils les fréquentaient probablement assidument. En 1946 et 1947, Edgard Pillet rattrape donc le temps perdu par ses recherches artistiques, par le rétablissement d'une situation

¹⁵ Verlaine Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

¹⁶ Ducourant Marc, *Ibid.*

¹⁷ CRE 2.163, page du cahier « Procès-verbaux », mai 1946, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux, sous-fonds André Crévits.

financière moins précaire, et par la rencontre de sa génération d'artistes, parmi lesquels il se fait des premiers liens.

1.2.2. Une reconnaissance bienvenue mais déjà obsolète

Les efforts d'Edgard Pillet pour s'intégrer dans les réseaux artistiques parisiens aboutissent en 1948 à son obtention du prix de la Jeune Peinture. Ce prix prestigieux est théoriquement réservé à de jeunes artistes peu connus, sans galerie, et remis de façon impartiale. Mais Julie Verlaine a pu démontrer qu'il est en fait étroitement lié à la galerie Drouant-David, qui en assure le financement et la diffusion :

« « Le principal artisan de sa réussite et de sa longévité est la galerie Drouant-David, qui associe son nom, son argent et ses cimaises au premier prix. (...) Les artistes récompensés n'en sont pas moins déjà bien intégrés au milieu artistique parisien. (...) Malgré les dénégations de Gaston Diehl en 1947, les prix de la Jeune Peinture sont ensuite toujours décernés à des artistes déjà soutenus par des marchands, et notamment par Armand Drouant et Emmanuel David. » ¹⁸.

Edgard Pillet n'a cependant jamais exposé à la galerie Drouant-David hormis à l'occasion de ce prix, et n'était alors soutenu par aucune galerie parisienne. Julie Verlaine souligne que les premières éditions du prix étaient bien plus ouvertes aux artistes inconnus et cherchaient une vraie impartialité. Pillet faisait donc probablement partie de ces artistes « découverts », que le prix a permis de propulser sur la scène artistique parisienne. C'est le cas pour Edgar Pillet, pour qui ce prix a été un véritable fer de lance. Preuve en est que son prix de la Jeune Peinture a par la suite presque toujours été mentionné dans ses différentes biographies, ce qui en montre l'importance que Pillet y apportait, mais aussi le prestige qu'un tel prix apporte.

¹⁸ À propos du prix de la Jeune Peinture : dans Julie Verlaine, op.cit.

Cependant, il obtient ce prix pour *La Jeune Fille au chapeau* peint en 1946, toujours dans ce style cubisant qui caractérisait sa peinture algéroise. Or, il change dès 1947 d'orientation artistique, pour se tourner vers l'abstraction, avec les deux toiles *Altair* et *Cérès*, qui sont un témoignage de ce passage rapide mais sans retour de la figuration à l'abstrait. En 1948, il triomphe donc sur la scène parisienne pour un style qu'il ne défend déjà plus. Il est possible que la présentation, deux ans après, d'une toile figurative à ce prix tienne du fait que la galerie Drouant-David ne présentait pas vraiment les artistes abstraits, contrairement à des galeries plus engagées dans l'abstraction comme celle de Denise René. Et c'est un calcul plutôt bon : il semble que ce prix est le point de départ d'une reconnaissance plus importante de Pillet sur la scène artistique parisienne d'après-guerre.



La Jeune Fille au Chapeau, huile-sur-toile, vers 1946, localisation inconnue

Ce prix permet donc de voir qu'Edgard Pillet entre par la grande porte sur la scène artistique parisienne, soit par la reconnaissance impartiale de son talent, soit grâce à des relations qu'il aurait déjà établies durant ses premières années de travail parisien. Ses efforts picturaux ou relationnels se voient récompensés, mais dans une voie artistique qu'il abandonne bientôt.

1.2.3. 1949 : l'année du basculement à une stratégie collective

Si 1948 marque l'entrée d'Edgard Pillet dans la mouvance abstraite, 1949 est l'année où l'artiste voit sa carrière démarrer. Il participe en effet à pas moins de trois expositions collectives, qui soulignent son intégration parfaite dans les réseaux de l'abstraction. La première se déroule en juin à la galerie Maeght à Paris, et a pour thème « Art Plastique, architecture d'aujourd'hui ». La seconde est dans la galerie La Hune, aussi dans la capitale, et cette fois-ci, c'est à l'occasion de la sortie du premier numéro d'*Art d'Aujourd'hui*. La troisième est une exposition autour de l'Art mural, et se déroule au Palais des Papes à Avignon. Ces trois expositions ont en arrière-plan la rencontre avec André Bloc et la fondation de la revue *Art d'Aujourd'hui*, qui semble avoir réellement lancé la carrière de Pillet.

Il raconte dans un article publié à la mort d'André Bloc « J'ai rencontré André Bloc pour la première fois en 1948. Probablement à la galerie Denise René. »¹⁹. Edgar Pillet fréquentait donc dès 1948 la galerie Denise René, faisait probablement partie de ses habitués, comme en témoigne la proximité qu'il entretient rapidement avec une figure aussi influente qu'André Bloc, directeur de la

¹⁹ Pillet Edgar, « Art d'Aujourd'hui », *Aujourd'hui*, n°59-60, décembre 1957, Boulogne, p.59 (consulté le 09/04/2025).

revue française d'architecture la plus importante de la période (*Architecture d'Aujourd'hui*). Pillet est donc intégré en 1948 dans les réseaux de sociabilités de l'abstraction géométrique, et fréquente plusieurs artistes de ce mouvement.

Cette rencontre en 1948 avec André Bloc s'avère déterminante pour le lancement de la carrière d'Edgard Pillet. Ensemble, ils fondent plusieurs initiatives majeures comme le groupe Espace et la revue *Art d'Aujourd'hui*, qui permettent à Pillet de devenir un membre central de la promotion de l'abstraction géométrique, et de se faire connaître au sein de ce réseau. En juin 1949, une année après la rencontre avec André Bloc, est publié le premier numéro de la revue *Art d'Aujourd'hui*. Ce triomphe éditorial est directement suivi d'effets, puisque les trois expositions de l'année 1949 auxquelles Pillet participe sont liées à cette première publication, probablement grâce au réseau et à l'influence déjà conséquents d'André Bloc.

Les participations d'Edgard Pillet à ces trois expositions collectives sont relayées par la toute nouvelle revue *Art d'Aujourd'hui* : son envoi au Palais des Papes est reproduit dans le deuxième numéro de la revue²⁰, et le troisième numéro montre une toile de Pillet accrochée dans la galerie La Hune, tout en mentionnant l'initiative de la galerie Maeght avant elle²¹. Les toiles représentées sont toutes abstraites, Pillet a donc pleinement franchi le cap de la figuration et veut se faire désormais connaître comme peintre abstrait. Fort de ce nouveau moyen de promotion, Pillet fait ses premières apparitions remarquées sur les cimaises de galeries métropolitaines, aux côtés d'artistes de tout premier plan : à la galerie Maeght, sont exposés Klee, Kandinsky, Magnelli, Vasarely, Deyrolle ; l'impressionnante liste des exposants au Palais des Papes, mêlant figuratifs et abstraits, compte cinquante-sept peintres et six sculpteurs, de plusieurs nationalités.

Ces expositions collectives s'accompagnent également, pour Pillet, de ses premières participations notables à des salons : il participe au Salon de mai, puis à celui des Réalités Nouvelles (et l'œuvre qu'il présente est reproduite dans *Art d'Aujourd'hui*²²). Ce dernier salon, particulièrement engagé aux côtés de l'art abstrait géométrique, a été fondé en 1946 sous l'impulsion de Frédo Sidès²³, mais ne prend de l'importance qu'à partir de l'édition de 1947²⁴. Pillet expose donc trois ans après la

²⁰ Saint-Maur, « L'Art mural, palais des papes – Avignon », *Art d'Aujourd'hui*, 1^{ère} série, n°2, juillet-août 1949, Boulogne, p.4 (consulté le 09/04/2025).

²¹ *Art d'Aujourd'hui*, 1^{ère} série, n°3, octobre 1949, Boulogne, p.2 (consulté le 09/04/2025).

²² *Art d'Aujourd'hui*, 1^{ère} série, n°2, juillet-août 1949, Boulogne, p.19 (consulté le 09/04/2025).

²³ D'Orgeval Domitille, « le Salon des Réalités Nouvelles : pour et contre l'art concret », dans Serge Lemoine, *Art Concret*, catalogue d'exposition, Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret (2 juillet – 29 octobre 2000), Paris, RMN, 2000.

²⁴ Viéville Dominique, « Vous avez dit géométrique ? Le Salon des Réalités Nouvelles 1946-1957 » dans Pontus Hulten, Germain Viatte, Véronique Legrand, *Paris-Paris: 1937-1957 arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (28 mai – 2 novembre 1981), Paris, Gallimard, 1992, p. 407-39.

fondation du salon, mais en 1949, Sonia Delaunay, Jean Dewasne et Jean Deyrolle ont déjà quitté le Salon. En effet, en 1948, le nombre d'artistes ayant atteint 366 participants, une mise au point est réalisée : des questionnaires sont envoyés aux membres sociétaires, pour publier un manifeste qui rend compte de leurs aspirations. Il en ressort que le salon des Réalités Nouvelles doit être dédié à la promotion de l'art abstrait géométrique avant tout, et refuser d'autres formes d'abstraction. Pillet rejoint donc le salon à un moment stratégique, alors que celui-ci se positionne avec plus de force en faveur d'une abstraction rigoureuse.

Le peintre s'inscrit ainsi en 1949 de façon plus prononcée en faveur de l'abstraction géométrique. Cette affirmation de son intérêt pour l'abstraction géométrique et les concepts qu'elle défend ne fait que prendre de l'ampleur à mesure qu'il expose, qu'il crée des œuvres allant dans ce sens, qu'il écrit pour défendre cet art, et qu'il s'engage dans des initiatives allant dans ce sens, comme l'est par la suite le groupe Espace.

Pillet réussit donc pleinement à se faire sa place au sein des réseaux artistiques de la capitale, malgré une arrivée tardive sur la scène parisienne. Il joue de ses qualités sociales, mais aussi de son talent artistique et de son orientation sans retour vers l'abstraction, pour apparaître au sein des groupes d'artistes avant-gardistes de la période. Sa rencontre décisive avec André Bloc lui permet une augmentation majeure de sa visibilité, tout en soutenant son approche par le groupe, un groupe soudé autour du personnage d'André Bloc et de ses initiatives. Cet engagement collectif est peut-être rendu le plus visible avec le groupe Espace, où Pillet a une place importante dans la gestion de l'initiative. Edgard Pillet a su saisir cette occasion pour affirmer son style et sa vocation artistique, mais cette initiative n'a pas satisfait tous ses participants.

1.3. Un goût pour le collectif : l'exemple du groupe Espace

1.3.1. Pillet au cœur des sociabilités abstraites

Les débuts du groupe Espace peuvent se retrouver au sein du Salon des Réalités Nouvelles : dès l'édition de 1950 sont associées aux traditionnelles toiles et sculptures géométriques abstraites des œuvres « qui désiraient s'évader du tableau de chevalet »²⁵. Elles sont regroupées, à l'initiative de Del Marle, dans une même salle dénommée de façon avisée par Pierre Descargues « salle Espace »²⁶. Il est probable qu'Edgard Pillet n'était pas exposé dans cette salle, car il faisait avant tout à cette période des huiles-sur-toile ne dépassant pas leur bidimensionnalité. Mais cela ne l'empêche pas de partager les idées des artistes alors exposés dans cet espace, et notamment la volonté de faire de l'intégration à l'architecture le but ultime de l'art abstrait géométrique.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

C'est de tout ce mouvement et de cette conviction que naît, près de deux ans plus tard, le Groupe Espace, le 17 octobre 1951²⁷, lors d'une assemblée au Grand Palais à laquelle Pillet participe activement en prenant plusieurs fois la parole parmi la quarantaine de personnes rassemblée. Il est désigné à cette occasion « délégué à la propagande », et à la suite de sa demande, obtient pour associé Xavier Arsène-Henry, architecte. Il est ainsi membre du bureau, qui est élu pour cinq années, en compagnie d'Eugène Claudius-Petit, président d'honneur, André Bloc, président, Paul Herbé, Fernand Léger et Bernard Zherfuss vice-présidents, Félix Del Marle, secrétaire général et Bernard Laffaille, trésorier. Cette liste est complétée par des membres du comité qui sont : Sonia Delaunay, Etienne Béothy, Silvano Bozzolini, Cicero Dias, Pierre Faucheux, Jean Fayeton, Jean Gorin, Berto Lardera, R. Le Ricolais, Paul Nelson et Marcel Roux. Edgard Pillet, dans toute cette assemblée, est donc particulièrement bien entouré, d'autant que, dans un deuxième temps, la liste des membres actifs est toute aussi impressionnante.

Le groupe Espace reste très associé au Salon des Réalités nouvelles, qui est son premier lieu de recrutement d'artistes plasticiens, qui de ce fait sont pour la plupart versés dans l'abstraction géométrique. Edgard Pillet s'engage de façon active dans le groupe Espace, entouré de tout un groupe d'artistes importants des années 1950, qui partagent sa vision d'un art abstrait géométrique qui doit pénétrer la vie quotidienne, dans une vision sociale et synthétique de la production artistique.

Cet engagement comme délégué de la propagande dans le groupe Espace permet de mieux comprendre l'engagement de Pillet dans la promotion de l'abstraction géométrique. En tant que délégué de la propagande, il va en effet s'occuper de la mise en avant du groupe et de sa diffusion. Si ses fonctions ne sont pas détaillées, on peut penser que son rôle est de faire connaître le groupe de façon plus large, aux artistes comme aux commanditaires d'œuvres architecturales. Il structure donc le réseau autour du groupe Espace, tout en étant l'un de ses éléments principaux.

La manière la plus visible de voir la contribution effective de Pillet au mouvement est à travers les pages d'*Art d'Aujourd'hui*. Comme l'énumère Corine Girieud :

« [La revue] se fait l'écho « des concours ouverts aux membres, de la création d'une branche suisse, anglaise puis suédoise. Elle présente les résultats du concours pour l'immeuble au 19 de la rue du Docteur Blanche sans pour autant mentionner qu'il s'agit également d'une exposition ouverte au public depuis le 18 juin, commente sur deux doubles pages l'importante exposition qui se tient à Biot

²⁷ Procès-verbal de l'Assemblée Générale Constitutive tenue au Grand Palais, Paris, 17 octobre 1951, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Robert et Sonia Delaunay, correspondance avec le Groupe Espace, André Bloc et le Salon des Réalités Nouvelles, DEL 130.

durant l'été 1954, illustrée par des photographies d'œuvres au milieu d'un paysage méditerranéen (un espace couvert protégeant maquettes et clichés) »²⁸.

Derrière toutes ces annonces, il est certain que l'on retrouve directement Pillet, qui se charge de relayer les informations importantes du fait de sa double casquette de délégué de la propagande pour le groupe Espace et secrétaire général de la rédaction d'*Art d'aujourd'hui*. On peut probablement ajouter à cela l'annonce de sa création et la publication du manifeste²⁹, et surtout un bilan réalisé en 1953³⁰, qui souligne le nombre impressionnant d'adhérents (« 52 architectes, 22 peintres, 8 sculpteurs, 26 plasticiens, ainsi que des décorateurs, entrepreneurs, constructeurs, mosaïstes, tapissiers, peintres-verriers, céramistes, etc., groupant 16 nationalités différentes ») et quelques travaux qui ont abouti : usines Renault à Flins, la maison de la Tunisie à la Cité universitaire de Paris et l'imprimerie Mame à Tours. Cet article de Pillet est certes impressionnant, et il montre bien l'engagement technique de Pillet dans une forme de propagande mais finalement il montre aussi les limites assez rapidement atteintes du groupe : le nombre de réalisations reste assez retreint.

1.3.2. L'imprimerie Mame, preuve de l'engagement de Pillet

Edgard Pillet arrive tout de même à tirer son épingle du jeu face à ce nombre peu important de projets concrets, puisqu'il participe activement à la reconstruction de l'imprimerie Mame, qui lui permettent de mettre en pratique ses idéaux de synthèse des arts et de l'architecture portés par le groupe Espace.

Les anciens bâtiments de cette imprimerie implantée dans la région de Tours depuis la fin du XVIIIe s. ont été complètement détruits en juin 1940. C'est donc dans le cadre de la Reconstruction qu'Alfred Mame, le directeur de l'entreprise, décide de créer un lieu de travail qu'il veut le plus moderne possible, mais également versé dans la synthèse des arts. Alfred Mame est un intellectuel, ami d'artistes et d'écrivains dont il imprime plusieurs ouvrages. Il est donc possible qu'il ait connu par ce biais André Bloc, qui avait un réseau très étendu. Celui-ci aurait pu récupérer le projet d'Alfred Mame pour dynamiser son nouveau groupe Espace. Néanmoins, dans les quelques documents du groupe qui ont pu être conservés, l'imprimerie Mame n'est jamais mentionnée. Il est d'ailleurs peu probable qu'Alfred Mame ait fait appel directement au groupe Espace pour réaliser ce chantier, car même s'il correspond exactement à aux idéaux du groupe, il y a un problème de dates : le chantier semble avoir commencé en 1950, et le groupe Espace n'existe pas avant octobre 1951. Il est donc

²⁸ Girieud Corine, *La Revue Art d'aujourd'hui (1949-1954) : Une vision sociale de l'art*, thèse dirigée par Serge Lemoine, Université Panthéon-Sorbonne, 2011.

²⁹ « Le groupe Espace », *Art d'Aujourd'hui*, 2^e série, n°8, octobre 1951, Boulogne, 2^e de couverture (consulté le 09/04/2025).

³⁰ Pillet Edgar, « Groupe Espace », *Art d'Aujourd'hui*, 4^e série, n°8, décembre 1953, Boulogne, p. 18 (consulté le 27/04/2025).

difficile de savoir dans quelle mesure le projet appartenait effectivement aux réalisations du groupe, même s'il s'est vu y être rattaché *a posteriori*³¹. On peut donc considérer qu'il en défend les principes et s'inscrit dans son cadre, même s'il n'a probablement pas été le fruit d'une commande directement au groupe. Edgard Pillet s'est donc engagé dans le groupe non seulement comme membre organisateur, mais aussi dans les faits, faisant de la synthèse des arts une réalité, et peut-être même est-ce à travers ce chantier que l'idée du groupe Espace aurait pu germer, en lien avec le contexte de Reconstruction.



Edgard Pillet sur le chantier de l'imprimerie Mame, photographie d'Albert Gérard, vers 1950, conservée par les ayants droit d'Edgard Pillet.

Dans le bâtiment réalisé pour l'imprimerie Mame, Pillet se dépasse artistiquement : de concert avec les architectes Bernard Zherfuss et Jean Drieu la Rochelle, secondés par l'ingénieur Jean Prouvé pour la structure, il imagine tout un décor fonctionnel, destiné à faire se rencontrer le travail et l'art. Des fresques aux murs aux carreaux du sol, en passant par le mobilier, il ne laisse rien au hasard, et s'investit pleinement dans le chantier, qui fut couronné en 1954 du grand prix d'architecture industrielle à Milan. Pillet est souvent présent sur le chantier, comme en témoignent des photographies de l'époque. Il supervise les réalisations et y participe lui-même activement, tout en théorisant son approche dans un texte en partie reproduit dans *Art d'Aujourd'hui*, détaillant les partis pris techniques (quelle peinture choisir, comment harmoniser les couleurs avec les fonctions, etc.)³². Il respecte donc bien à

la fois son rôle de délégué à la propagande du groupe Espace, et d'artiste au service du groupe, dans un engagement qu'il pousse peut-être plus en avant que d'autres.

1.3.3. Du groupe Espace à l'espace social

On voit à travers le groupe Espace l'importance majeure de la rencontre de Bloc pour Pillet : ce dernier, par le biais notamment du groupe Espace, lui permet de bénéficier entièrement de son réseau étendu et d'augmenter de façon majeure sa visibilité ainsi que son association au groupe des abstraits géométriques. Mais Pillet n'y accède que par un engagement sincère et intense.

Edgard Pillet s'investit en effet de façon hors-norme au sein du groupe Espace : il ne se contente pas d'être un membre actif et de suivre passivement les différentes activités du groupe. Il s'engage

³¹ Pillet Edgard, « Groupe Espace », *Art d'Aujourd'hui*, 4^e série, n°8, décembre 1953, p. 18.

³² Pillet Edgard, Tapuscrit d'un texte théorique sur sa participation dans la construction de l'imprimerie Mame, 1952, fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris, reproduit dans Pillet Edgard, « Mise en couleur et peintures murales », *Art d'Aujourd'hui*, 3^e série, supplément au n°7-8, octobre 1952, Boulogne.

pleinement pour la synthèse des arts, autant de façon associative en organisant efficacement la promotion du groupe, que dans les faits, puisqu'il participe à un chantier promouvant justement cette synthèse, qu'il met directement en œuvre. Il documente cette réalisation autant par plusieurs photographies que par des écrits, relayant ses avancées et ses idées dans *Art d'Aujourd'hui*, qui lui sert plus que jamais à développer sa thèse artistique.

Cette participation au groupe lui a donc permis d'augmenter sa visibilité, puisqu'il apparaît comme un personnage de premier plan de l'association, qu'il est directement associé aux activités du groupe par son rôle de délégué à la propagande, mais aussi par la participation artistique au mouvement de la synthèse des arts, que ce soit par la participation à la création de l' Mame, ou par l'envoi d'une œuvre à l'exposition de Biot, qui eut lieu entre juillet et septembre 1954 et rassembla de nombreux membres du groupe autour des valeurs défendues par l'association.

Néanmoins, ce double-engagement ne semble pas avoir forcément servi sa carrière sur le marché de l'art. D'une part, ce travail architectural n'est peut-être pas le meilleur choix commercial, puisque du projet d'architecture ne résulte pas des œuvres qui peuvent être commercialisées sur le marché de l'art : tout appartient à un bâtiment, qui n'est même pas ouvert au public et bénéficie donc d'une visibilité très relative, en dehors des clichés que Pillet a pu diffuser à travers *Art d'Aujourd'hui*. D'autre part, Pillet, par son statut de délégué à la propagande, entretient une forme de confusion entre son statut d'artiste et sa qualité d'organisateur. Il a certes utilisé la « propagande » qu'il a organisée pour mettre en avant les travaux et les avancées du groupe, en incluant les siens, mais sans se mettre plus en avant qu'un autre membre, en disparaissant derrière les projets et le groupe.

Il se retire dès 1955 de l'expérience puisqu'il ne participe pas à l'exposition organisée à Saint-Cloud entre juin et septembre 1955, ni à la réunion du bureau et du comité qui a lieu le 29 novembre 1955, où un nouveau comité est élu dont il ne fait plus partie³³. Bloc, à cette occasion, quitte aussi son poste de président actif. À cette date, Pillet est en réalité déjà parti aux États-Unis, et ne peut donc plus occuper son rôle de délégué à la propagande. Pillet n'a donc eu que trois années complètes d'engagement dans le groupe, et il s'est pourtant investi de façon intensive, ce qui a permis d'augmenter sa visibilité et son association au courant de l'art géométrique.

L'engagement au sein du groupe Espace semble être l'aboutissement du parcours initial d'Edgard Pillet, qu'il a plutôt réalisée en solitaire et loin de Paris. Son retour à la capitale en 1946 l'a propulsé dans le monde dynamique de l'art parisien d'après-guerre, où il s'est rapidement trouvé un

³³ Compte-rendu de la réunion du bureau et du comité du 29 novembre 1955 adressé à Sonia Delaunay, Paris, 29 novembre 1955, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Robert et Sonia Delaunay, DEL 132 : « André Bloc, Architecture d'Aujourd'hui, Art d'Aujourd'hui ».

nouveau style et créé un nouveau réseau. Son engagement dans le groupe Espace est une preuve de réussite de ce passage du singulier au pluriel, d'un artiste solitaire à un artiste intégré dans les réseaux de sociabilité artistiques. Mais cette expérience est à double tranchant pour Pillet : il se retrouve doté d'un réseau de plus en plus important grâce à ses qualités sociables, ses convictions et des actions artistiques, mais il ne cherche pas à sortir du groupe et à développer sa singularité, son image, afin de se former une place dans le marché de l'art. Cette confusion concernant sa place en tant qu'artiste est peut-être encore plus visible et entretenue par Pillet dans deux initiatives qui le placent au cœur des réseaux de l'abstraction géométrique : la revue *Art d'Aujourd'hui* et l'Atelier d'art abstrait.

2. Art d'Aujourd'hui et l'Atelier d'art abstrait : deux initiatives qui consolident le groupe des abstraits autour de Pillet et fortifient son réseau

2.1. Maîtriser la communication autour de l'abstraction géométrique par le goût du partage

2.1.1. Pillet, créateur et organisateur de la revue *Art d'Aujourd'hui* sous l'égide d'André Bloc

Edgard Pillet consacre ses premières années parisiennes à son inscription dans le camp de l'abstraction géométrique, en pénétrant son réseau et en jouant un rôle dans sa diffusion et son institutionnalisation par l'intermédiaire du groupe Espace. Il contribue à faire du courant un véritable système, et à se placer comme l'un de ses centres névralgiques. Le groupe Espace a construit un réseau dense de plasticiens et d'architectes, dont Bloc pilote l'organisation, et a joué un rôle déterminant pour faire sortir de son cadre l'abstraction géométrique et la populariser en dehors du cercle du mouvement. Deux initiatives où Edgar Pillet a eu, cette fois-ci, un rôle décisionnaire majeur, la revue *Art d'Aujourd'hui* et l'Atelier d'art abstrait, ont travaillé d'une autre manière à la promotion de l'abstraction géométrique. Ces deux organisations avaient une réelle originalité qui était probablement voulue par Pillet. Elles ont contribué à fortifier la place de l'artiste au sein des abstraits géométriques mais ont aussi suscité de nombreuses critiques. Si elles ne sont pas directement dirigées contre Pillet, elles n'ont probablement pas été bénéfiques à sa réputation et peuvent justifier qu'il n'occupe pas aujourd'hui le devant de la scène.

Pillet s'attache à défendre l'abstraction géométrique en la promouvant, à travers la presse d'une part, dans la revue *Art d'Aujourd'hui*, et d'autre part l'enseignement, avec l'Atelier d'art abstrait. Ces deux créations, développées entre 1949 et 1954, l'ont probablement beaucoup occupé, puisqu'il en était l'un des principaux acteurs, et défendent le même but : le partage du savoir autour de l'abstraction

– avant tout géométrique, considérée comme la forme d’art la plus contemporaine, mais aussi la moins visible sur l’espace public.

Bloc, fort de son expérience de direction d’*Architecture d’Aujourd’hui*, peut être considéré comme le fondateur de la revue *Art d’Aujourd’hui* du fait de sa participation autant logistique que financière, mais il convient de ne pas oublier que c’est Pillet qui en est l’initiateur. Il en raconte la création ainsi :

« Un jour [qu’André Bloc] était en visite chez moi en compagnie de sa femme et de quelques amis (...), et que je déplorais la pauvreté pour ne pas dire l’absence de revue défendant l’art abstrait, nous en vîmes à décider de créer non pas une revue mais un simple hebdomadaire de quelques pages ; chacun de nous aidant à cette création par une somme modeste, très modeste disons-le. Je fus chargé d’en étudier la maquette et le prix de revient. Je fis bien quelques projets et démarches, mais ce prix de revient dépassait largement les moyens financiers de notre association, j’y renonçais. L’apprenant, André Bloc me proposa de faire avec lui une revue qui utiliserait les moyens techniques et financiers, l’organisation et les services de l’« Architecture d’Aujourd’hui ». Sans désespérer, ce même jour, un dimanche après-midi du mois d’avril 1949, nous nous retrouvions à Boulogne et l’aventure « Art d’Aujourd’hui » commençait. »³⁴

Cette histoire, racontée et publiée huit ans plus tard, à la suite du décès accidentel de Bloc, était néanmoins connue de la plupart du cercle abstrait géométrique : Vasarely mentionne en effet dans ses mémoires que « Bloc prend l’idée de Pillet et lance *Art d’Aujourd’hui*. Je considère la parution de cette revue comme un très grand évènement en ce qui nous concerne. »³⁵. Pourtant, dans plusieurs publications, malgré l’importance que Pillet a pris dans la création et dans l’organisation de la revue, le peintre n’est pas mentionné, et seul le nom d’André Bloc figure.

Le premier numéro sort en juin 1949, rapidement après l’entrevue de Bloc et Pillet, et la revue est lancée, avec le relatif succès qu’on lui connaît. Pillet n’a eu de cesse de s’investir dans la revue, autant comme « gérant », que comme « secrétaire de rédaction » ou membre du « comité ». Il occupe une fonction centrale et décisionnaire au sein de la revue, et ce jusqu’à la fin de sa publication en 1954 (fusionnée avec *Architecture d’Aujourd’hui* pour devenir *Aujourd’hui : Art et Architecture*).

Cet attrait pour la presse s’était déjà fait pressentir dans son parcours, notamment à travers son goût pour l’écriture, ses quelques œuvres littéraires qui avaient été publiées à Alger, mais aussi sa participation alors qu’il est à nouveau mobilisé par l’armée au journal *Rafale* en 1942, un hebdomadaire destiné aux troupes, et les quelques articles qu’il a pu écrire lors de son arrivée à Paris.

³⁴ Pillet Edgard, « Art d’Aujourd’hui », *Aujourd’hui*, n°59-60, décembre 1957, Boulogne, p.59 (consulté le 09/04/2025).

³⁵ Vasarely Victor, *Plasticien*, Paris, Robert Laffont, coll. « Un homme et son métier », 1979, p.118-19.

Néanmoins, il écrit finalement assez peu dans sa propre revue, comme le souligne Coline Girieud³⁶, alors même qu'il a déjà pu publier dans d'autres contextes plusieurs de ses textes. Elle attribue ce manque d'écrits à l'éminence des critiques qui participaient à la revue. Peut-être que Pillet appréciait-il aussi cette position de retrait et d'organisateur, plutôt que celle d'un critique qui est au premier plan des attaques du mouvement. De la même manière, on peut considérer qu'occuper une position d'enseignement pour apprendre à d'autres artistes l'art abstrait provient plutôt d'une même démarche de retrait, sans pour autant sacrifier au travail intense de l'organisation et de la promotion du mouvement. Cette place n'est pas celle que l'on retient, elle en reste néanmoins essentielle au sein de la constellation abstraite. Pillet se place donc comme figure centrale d'*Art d'Aujourd'hui*, même si son nom n'est pas le premier associé à la revue. Il est avant tout motivé par la force de son engagement sans faille dans le mouvement de l'abstraction géométrique, mais aussi sa volonté de plus en plus prononcée de démocratiser et rendre plus accessible l'art abstrait géométrique.

2.1.2. L'Atelier d'art abstrait, un lieu d'échange plus que d'enseignement

C'est cette même volonté qui très certainement l'amène à fonder, en compagnie de Jean Dewasne, l'Atelier d'art abstrait. Installé au 10, rue de la Grande-Chaumière, dans le vaste ensemble que formaient les académies de la Grande Chaumière et Colarossi. Une brochure énumérant les différents cours proposés par les deux académies nous apprend que Pillet et Dewasne étaient considérés professeurs de cette académie au même titre qu'Ossip Zadkine par exemple, qui donnaient des cours de sculpture, ou encore Yves Brayer, Jean Aujame, Mac-Avoy et Picart-le-Doux pour la peinture³⁷. Ainsi, ils avaient une

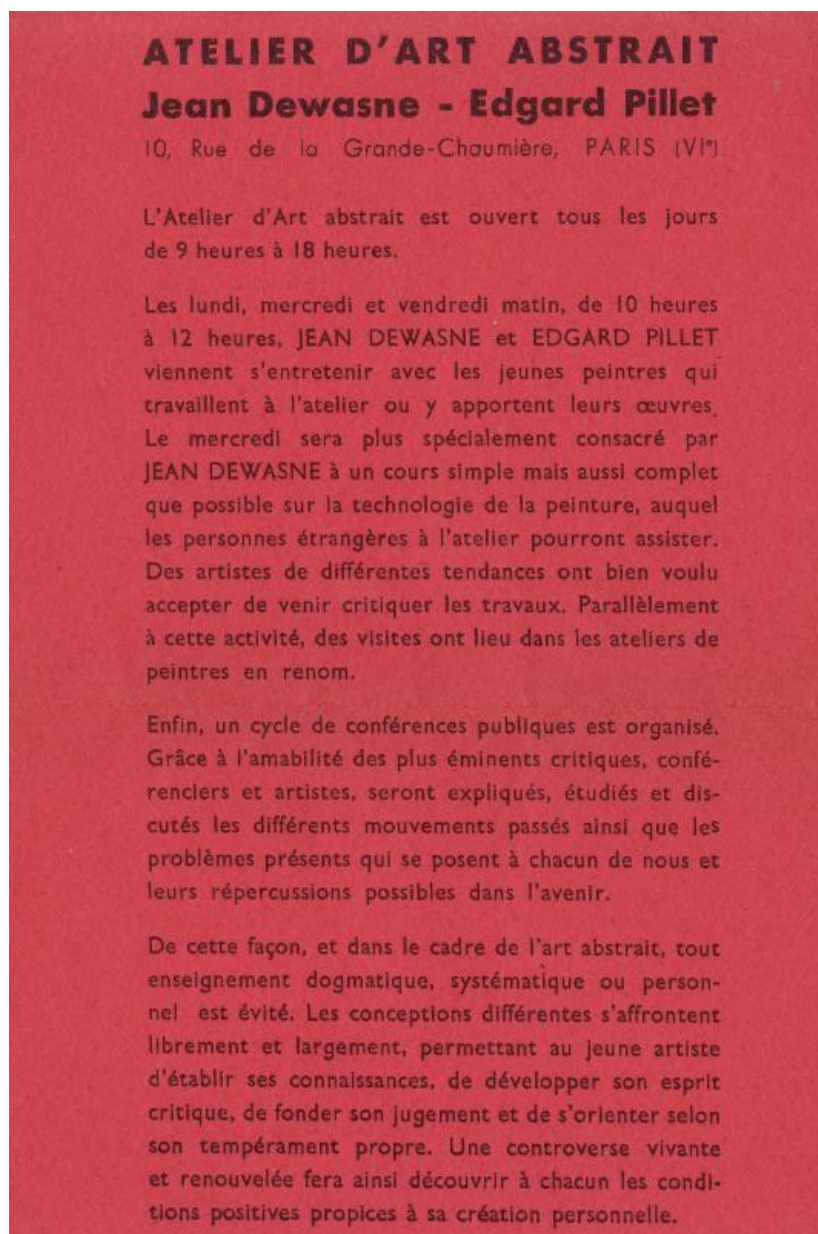


Brochure pour l'Académie de la Grande-Chaumière & Colarossi, sans date, conservée dans le fonds d'archives des ayants droit d'Edgard Pillet, Paris.

³⁶ « Aussi est-il surprenant de constater combien Pillet s'est tenu à l'écart de l'écriture dans *Art d'aujourd'hui* même si son rôle au sein du comité a pu être déterminant. Il reste vrai que de grands critiques participent à la revue donnant peut-être l'impression à Edgard Pillet qu'il se rend davantage utile dans la coordination. », Girieud Corine, *La Revue Art d'aujourd'hui (1949-1954) : Une vision sociale de l'art*, thèse dirigée par Serge Lemoine, Université Panthéon-Sorbonne, 2011, p.52.

³⁷ Brochure des Académies de la Grande Chaumière et Colarossi, sans date, fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris.

certaine légitimité, installés dans un lieu reconnu de formation, aux côtés d'artistes déjà célèbres dans cette période d'après-guerre.



Brochure pour l'Atelier d'art abstrait, vers 1950, conservée dans le fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris.

et Dewasne, tout en suivant l'organisation classique d'un atelier, décident tout de même d'y apporter une forme de modernité, que ce soit par la grande liberté d'expression laissée à leurs élèves, puisqu'ils n'organisent pas de séances de « corrections », ou par la grande part qui est prise par les discussions théoriques. Ils se servent réellement de leur atelier pour faire une tribune à l'art abstrait géométrique et un lieu de débat critique autour de ce courant.

Pourtant, ils ne s'inscrivent pas directement dans un enseignement classique, dont Pillet essaye probablement de se détacher après son expérience mitigée à l'École des Beaux-Arts de Paris. Les deux artistes ont décidé d'une organisation hybride : ils ne dispensent pas de cours théoriques directement à leurs élèves, mais proposent des « entretiens » trois fois par semaine avec les peintres qui travaillent à l'atelier ou y apportent leurs œuvres. Ils sont parfois accompagnés d'autres artistes de « différentes tendances », et ont planifié des visites d'ateliers de différents peintres reconnus. Environ deux fois par mois, les mardis soir à dix-huit heures (puis les lundis soir à partir de 1952), les séances pratiques sont complétées par des conférences d'artistes ou de critiques importants³⁸. Ainsi, Pillet

³⁸ Pillet Edgard, Dewasne Jean, Brochure pour l'Atelier d'art abstrait, vers 1950, fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris.

Pillet a ainsi développé deux moyens différents pour promouvoir son courant, et apprend par là à en maîtriser sa communication. Autant par les nombreuses images peuplant les colonnes d'*Art d'Aujourd'hui* que par la dimension pédagogique très poussée de l'Atelier d'art abstrait, on sent une réelle envie didactique qui anime le créateur, un besoin de partager et de faire connaître, qui ne le quitte pas tout au long de sa carrière, et qui va le pousser à toujours trouver des moyens de diffuser ses pensées. En ajoutant à cela que dans ces années, il réalise trois documents cinématographiques (une œuvre abstraite qui prend la forme d'un dessin animé, et surtout deux documentaires artistiques sur les artistes Laurens et Magnelli), Pillet utilise vraiment tous les moyens qui sont à sa disposition pour maîtriser la communication autour du mouvement de l'abstraction géométrique, ce qui fait de lui un personnage central du mouvement et de sa promotion.

Même si son rôle fut majeur dans la reconnaissance du mouvement, il faut encore une fois souligner qu'il occupe toujours une position discrète : dans la revue *Art d'Aujourd'hui*, il occupe une place comparable aux autres artistes abstraits amis des critiques principaux³⁹, et non disproportionnée. De la même manière, si son atelier tourne autour de sa personne et de celle de Jean Dewasne, les plaçant comme maîtres aux yeux de leurs élèves, ils ont avant tout pour but de promouvoir les travaux abstraits et la réflexion autour du courant, ce qui les pousse à demander aux critiques de l'époque et à d'autres artistes de participer avec eux à cet atelier, désacralisant ainsi leur position professorale. Il en est de même pour ses deux documentaires sur Laurens et Magnelli, dans lesquels il occupe la position discrète de réalisateur, derrière la caméra.

Les efforts de communication que Pillet organise pour le mouvement d'art abstrait géométrique, qu'il a en partie collaboré à construire, ne sont pourtant pas toujours vus d'un bon œil, car ils renvoient l'idée d'un cercle autocentré et fermé aux autres formes d'abstraction. Cette idée d'isolement par la communication exclusivement tournée sur elle-même, est utilisée contre le mouvement par ses détracteurs, ce qui constitue une attaque aux efforts fournis par Pillet.

2.2. « L'épouvantail de l'académisme abstrait »⁴⁰

2.2.1. Charles Estienne et l'attaque du système abstrait géométrique

Charles Estienne, critique qui fut un temps défenseur de l'art abstrait géométrique, ayant écrit dans *Art d'Aujourd'hui* et ayant même participé à la séance inaugurale de l'Atelier d'art abstrait, ouvre son pamphlet *L'Art abstrait est-il un Académisme ?* de manière percutante :

³⁹ « Ces artistes-là se rendent très disponibles pour Art d'aujourd'hui et créent ainsi une sorte de cercle autour de la revue. Il s'agit de Sonia Delaunay, Dewasne, Deyrolle, Herbin, Mortensen, Magnelli, Pillet, Poliakov et Vasarely. Des noms qui ne surprennent pas. », Girieud Corine, op. cit., p.124-125.

⁴⁰ Degand Léon, « L'épouvantail de l'académisme abstrait », *Art d'Aujourd'hui*, 2^e série, n°4, mars 1951, pp.32-33.

« L'Art abstrait est en danger (...) il a maintenant pignon sur rue, il a son Salon, ses galeries, il est la grande vedette d'une revue toute entière (...) et puisque désormais il est acquis que "le but essentiel de l'histoire de l'art depuis un siècle" c'est "la marche à l'abstraction", pourquoi n'en tiendrait-on pas une école ? »⁴¹.

Sur un ton résolument ironique, il vise en réalité tout le système de l'abstraction géométrique, et, en grande partie, les initiatives que Pillet a contribué à fonder, et au sein desquelles il occupe un rôle central. Pillet s'est très probablement senti directement visé par ce revirement critique, et il se charge dans la foulée de faire une réponse argumentée, directement à la tribune de l'Atelier d'art abstrait, le défendant avec beaucoup de verve, et soulignant point par point les injustices qu'il relève de la critique d'Estienne⁴².

La virulence de ce texte s'explique d'autant plus dans le contexte de l'après-guerre où l'accusation d'académisme constitue alors une charge particulièrement lourde. Depuis les triomphes des avant-gardes du début du siècle, l'académisme est précisément ce contre quoi les artistes entendent se positionner. Le marché, qu'il s'agisse des galeries ou de leurs collectionneurs, valorise avant tout la modernité et la nouveauté⁴³, — mais non une nouveauté codifiée, institutionnalisée, et attendue, telle que peut le suggérer le terme d'académisme. Estienne frappe donc un grand coup : en associant l'abstraction géométrique à une dérive académique, il choisit un angle d'attaque particulièrement virulent, mais aussi redoutablement efficace, car il semble, dans une certaine mesure, adapté à la situation du mouvement après-guerre, alors très centré sur sa propre promotion, et relativement fermé à d'autres styles, et sa propre évolution. Il semble presque, comparé à d'autres formes d'abstraction, le courant « installé » de l'époque.

Plus largement, le texte d'Estienne remet en cause l'ensemble de la stratégie de Pillet autour de l'abstraction géométrique. Si la diffusion du pamphlet est sans doute restée limitée à un cercle d'amateurs, de critiques et des autres parties prenantes de l'art abstrait, ce texte a depuis été abondamment repris par les historiens. Il leur sert souvent, *a posteriori*, à souligner les dysfonctionnements internes du courant géométrique et à en expliquer le déclin. Rares sont les textes qui abordent l'abstraction géométrique sans mentionner cette critique. Devenu un point de référence incontournable, il est systématiquement cité à charge contre le mouvement, ce qui contribue à une historiographie globalement critique de l'art abstrait géométrique des années 1950. Il faut donc revenir

⁴¹ Estienne Charles, *L'Art abstrait est-il un Académisme ?*, Paris, Éditions de Beaune, coll. « Le cavalier d'épée », 1950.

⁴² Pillet Edgard, « Réponse à Charles Estienne », tapuscrit de la prise de parole d'Edgard Pillet à l'Atelier d'art abstrait vers 1950, fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris.

⁴³ L'avant-gardisme d'une œuvre devient même un des critères principaux de la justification de sa valeur dans une galerie, comme le montre Julie Verlaine.

sur cette publication, afin d'interroger la légitimité de cette accusation d'académisme, et de se demander si Edgard Pillet, par son volontarisme et son engagement structurant, a effectivement contribué à précipiter le déclin de l'abstraction géométrique.

2.2.2. Des initiatives bien plus ouvertes que leurs caricatures ne le laissent deviner

Il semble important de revenir sur l'Atelier d'art abstrait et la revue *Art d'Aujourd'hui* pour essayer de voir si ces deux organisations sont réellement académiques, comme l'affirme Charles Estienne. En ce qui concerne l'atelier, Dewasne et Pillet ont justement pris soin d'éviter toute forme de dogmatisme ou de fermeture, qui pourraient amener à un académisme figé. Nous avons déjà vu comment ils remplacent le cours d'art traditionnel par des moments d'échanges avec des artistes de diverses tendances, mais il faut également revenir sur le programme des conférences pour comprendre la volonté presque universelle de l'atelier. Il n'est pas anodin que la conférence inaugurale de l'Atelier d'art abstrait, qui eu lieu le 24 octobre 1950, prenne la forme d'un débat entre Alvard, Bloc, Degand et Estienne, intitulé « problèmes de l'Art abstrait ». Elle pose d'emblée les buts de ces conférences : discuter théoriquement autour de l'art abstrait, et faire s'affronter les différents points de vue pour obtenir une meilleure compréhension de cette forme artistique. Dewasne et Pillet insistent eux-mêmes sur ce point dans leur brochure de présentation :

« Tout enseignement dogmatique, systématique ou personnel est évité. Les conceptions différentes s'affrontent librement et largement, permettant au jeune artiste d'établir ses connaissances, de développer son esprit critique, de fonder son jugement et de s'orienter selon son tempérament propre. Tout danger de sclérose ainsi écarté, une controverse vivante et renouvelée fera découvrir à chacun les conditions positives propices à sa création personnelle ».⁴⁴

Ainsi, les conférences qui se suivent abordent autant des aspects théoriques de l'art abstrait (« paradoxe sur l'art décoratif » par Léon Degand, le 5 décembre 1950), qu'historiques (« Le constructivisme », René Massat, 21 novembre 1950), techniques (« La couleur », Auguste Herbin, 19 décembre 1950) et même scientifiques (« Science et beauté », François le Lionnais 24 avril 1951). Plusieurs conférences concernent également des artistes abstraits (une sur Mondrian réalisée par Del Marle le 7 novembre 1950, une sur Delaunay par Michel Seuphor le 6 février 1951, etc.). Le tout donne une impression d'éclectisme, mais les différents sujets semblent également être des pistes de réflexions, données aux jeunes artistes, pour les encourager à développer leur propre voie plutôt que pour leur dicter une manière de penser. Ainsi, l'Atelier d'art abstrait n'étant pas un atelier d'enseignement ordinaire, et

⁴⁴ Pillet Edgard, Dewasne Jean, Brochure pour l'Atelier d'art abstrait, vers 1950, fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris.

sous l'œil attentif de Pillet et Dewasne, défendant une grande ouverture d'esprit, il s'éloigne de l'académisme dénoncé par Estienne.

Cette réputation reste néanmoins tenace, puisque Michel Ragon lui-même raconte n'y avoir jamais mis les pieds, justement du fait de cette accusation infondée :

« Dans le milieu où j'étais, [l'Atelier d'art abstrait] paraissait une plaisanterie : faire une académie d'art abstrait c'était vraiment le non-sens absolu. Donc je n'y suis jamais allé. J'ai ensuite été ami avec Dewasne et en discutant avec lui je me suis aperçu que ce n'était pas du tout une plaisanterie et qu'au contraire, ce qu'il voulait enseigner dans cette académie d'art abstrait, c'était la vie des matériaux, les couleurs, tout un côté scientifique de la peinture qui allait mal, évidemment, avec l'abstraction lyrique, bien plus instinctive. ». ⁴⁵

La confusion entre le terme d'« atelier » et celui d'« académie » n'est pas une erreur anodine et révèle beaucoup de la perception extérieure de l'initiative de Pillet et Dewasne. Cette réputation ambiguë est en partie le fait de la mauvaise presse de Charles Estienne, mais aussi de l'implantation géographique de l'atelier au sein d'académies comme la Grande Chaumière et Colarossi, qui a très certainement été choisie pour permettre aux jeunes artistes de la trouver plus facilement (notamment les artistes étrangers, qui l'ont beaucoup fréquentée), mais qui a pu contribuer à renforcer la mauvaise presse injustifiée de ce lieu pourtant ouvert et tolérant, mais aussi vivier des pratiques avant-gardistes et de toute une jeune génération d'artistes.

Pour ce qui est de la revue *Art d'Aujourd'hui*, elle est aussi souvent accusée d'être très sectaire, de ne défendre et de ne parler que de l'abstraction géométrique et de ses artistes. Il y a certes eu un recentrement sur l'art abstrait géométrique, car la revue était fondée et dirigée par des amateurs de cet art, et les critiques principaux (en premier lieu Léon Degand), en étaient de fervents défenseurs. Néanmoins, la revue se trouve en réalité être plutôt diversifiée, autant en termes de sujets que d'artistes présentés. Julie Verlaine en résume bien l'esprit d'ouverture :

« De sa création en 1949 à sa disparition en 1952, les vingt et un numéros d'*Art d'Aujourd'hui* rendent compte de plus de deux cents expositions, dans une cinquantaine de galeries, présentant les œuvres de plus de cent cinquante artistes. S'il est possible de dégager à travers les prises de position de la revue un "panthéon des artistes" et, partant, un palmarès des galeries, ceux-ci ne doivent pas masquer la diversité des démarches artistiques mentionnées » ⁴⁶.

⁴⁵ Girieud Corine, op.cit., p. XLIV.

⁴⁶ Verlaine Julie, op.cit.

Art d'Aujourd'hui est donc une revue diversifiée, et à l'image de l'atelier d'art abstrait, promeut une ouverture d'esprit, guidant le lecteur de découvertes en surprises, ce qui va à l'encontre des attaques de Charles Estienne sur une forme d'académisme attendu dans cette forme d'abstraction.

Cette réputation de fermeture vient peut-être également des attaques de la revue *Cimaise*, revue concurrente qui a toujours eu une relation conflictuelle avec *Art d'Aujourd'hui*, apparemment non-réciproque, comme le soutient Roger Bordier :

« Je n'ai pas très bien compris pourquoi il y avait cette espèce de haine des gens de chez Arnaud [directeur de la galerie Cimaise], au contraire d'*Art d'aujourd'hui* où, je peux vous l'assurer, je n'ai jamais entendu dire du mal d'eux. Cela m'a beaucoup étonné : que l'on n'ait pas été d'accord sur le plan esthétique, c'est une chose, mais je ne savais pas pourquoi ils avaient une sorte de hargne, comme si *Art d'aujourd'hui* les avait empêché d'exister. »⁴⁷

et cette non-réciprocité est démontrée par Corine Girieud dans sa thèse sur la revue. On aperçoit derrière cette mise en accusation à la fois de l'atelier et de la revue dans lesquels Pillet s'est investi corps et âme, un affrontement qui dépasse le cadre de ces initiatives, mais dont celles-ci ont fait les frais.

2.2.3. Une accusation plutôt symptomatique des tensions occupant la scène artistique des années 1950

Cette accusation d'Estienne est d'abord celle d'un critique qui se tourne progressivement vers une abstraction « chaude », « lyrique », contre une abstraction « froide », « géométrique ». Cette célèbre querelle a alimenté tout l'art abstrait des années 1950 à Paris, et a vu triompher l'abstraction lyrique à partir de 1954, tant du point de vue du marché, qu'aujourd'hui dans les récits de la période, qui mettent en avant ce courant qui fait primer l'individu et la singularité d'expression. Néanmoins, jusqu'au moins 1953, l'abstraction géométrique était la plus reconnue, et la plus visible, notamment grâce à *Art d'Aujourd'hui* et ses nombreuses illustrations. Cette visibilité exceptionnelle concernait dans une moindre mesure les artistes abstraits lyriques, qui ne faisaient pas vraiment partie des réseaux abstraits géométriques ou qui s'en sont rapidement éloignés, et qui étaient donc moins représentés dans *Art d'Aujourd'hui*, et ils ont aussi de moins en moins exposé à la galerie Denise René, pour ce qui semble être d'abord des questions de relations plutôt que de style. Cette forte exposition des œuvres abstraites géométriques est reprochée et enviée aux artistes du mouvement, d'où ces attaques de la revue, mais aussi de ses critiques.

⁴⁷ Girieud Corine, op.cit., p.XVIII

Derrière les accusations d'Estienne, on peut aussi voir une attaque de Léon Degand, son grand adversaire dans la critique d'art. Tous deux ont commencé à se faire une réputation en défendant l'abstraction, et œuvraient de concert, mais leurs chemins se sont séparés autour de cette question d'abstraction chaude et froide⁴⁸. Degand, qui a toujours défendu l'abstraction géométrique avec une grande ferveur, n'a pas compris les changements d'Estienne, et comme plusieurs critiques de la revue *Art d'Aujourd'hui*, a pris le changement de camp d'Estienne pour une « trahison »⁴⁹. C'est d'ailleurs lui qui s'est chargé d'écrire une répartie dans *Art d'Aujourd'hui*⁵⁰, qui, même si elle ne cite pas directement Estienne, lui est clairement destinée. Enfin, la dernière rivalité derrière la publication de Charles Estienne est peut-être en lien avec la maison d'édition de son pamphlet : les éditions de Beaune sont adossées à la galerie de Beaune, tenue par Suzanne de Coninck, qui a notamment défendu un temps Poliakoff, et donc une tendance abstraite différente de celle de Denise René, qui était quant à elle exclusivement tournée vers l'abstraction géométrique. La galerie de Beaune a donc pu rendre les conditions de publication possibles pour attaquer une galerie concurrente et plus reconnue qu'était la galerie Denise René, et même si les conditions de création du pamphlet ne nous sont pas connues, il pourrait s'agir d'une commande de la galerie de Beaune, dirigée contre la galerie Denise René. L'accusation d'Estienne avait donc plusieurs motivations, qui ne tenaient pas uniquement à la découverte d'une dimension académique de l'atelier ou de la revue gérés par Pillet.

Mais cette attaque, si elle est exagérée dans son choix du terme « académisme », soulève néanmoins des points intéressants. Le mouvement de l'abstraction géométrique est après-guerre le mouvement le plus populaire et le plus visible du courant abstrait. Il s'en suit qu'il est aussi le premier à être attaqué par les ennemis de l'abstraction. Pillet a probablement senti l'importance d'une forme de légitimation de l'art abstrait pour dépasser sa critique. La revue et l'atelier étaient certes des outils destinés à rendre visible le mouvement, et à le rendre plus accessible, mais la presse et l'enseignement sont aussi deux moyens puissants pour établir de nouvelles normes, notamment stylistiques. Ces démarches ont porté leurs fruits, mais le martelage nécessaire qu'elles impliquent a aussi attiré des ennemis au mouvement abstrait géométrique. Charles Estienne, dans son pamphlet, vient en réalité plutôt souligner cette forme de réécriture de l'histoire et du style pour y faire triompher l'abstraction

⁴⁸ Dès 1947, Charles Estienne commence à s'intéresser à des expériences abstraites en marge du courant abstrait géométrique, qui occupait le devant de la scène. C'est aussi la date de sa séparation, sur un plan plus personnel, d'Odile, qui s'est peu de temps après remariée avec Léon Degand. Même si la vie privée des acteurs n'est pas la meilleure porte d'entrée historique, ce détail peut aussi avoir son importance pour expliquer la virulence toujours plus forte entre les deux critiques.

⁴⁹ Girieud Corine, op.cit. Elle discute notamment de ce terme de trahison qui lui semble approprié car vécu comme tel par les critiques et membres du courant (p.102).

⁵⁰ Degand Léon, « L'épouvantail de l'académisme abstrait », *Art d'Aujourd'hui*, 2^e série, n°4, mars 1951, pp.32-33.

géométrique, une démarche nécessaire à sa survie, mais probablement difficile à maintenir face à la réalité diverse de l'abstraction et même des avant-gardes de façon plus générale.

Edgard Pillet a donc contribué grandement à façonner le discours autour de l'abstraction géométrique, en en contrôlant les moyens d'expression et de diffusion. S'il n'occupe pas une place de premier plan, il doit tout de même s'être senti directement visé par les critiques de Charles Estienne, injustes sur certains points. Mais Charles Estienne met tout de même le doigt sur le caractère presque excessif de la défense, en partie organisée par Pillet, de l'abstraction géométrique, ce qui lui fait perdre de son efficacité. Julie Verlaine, quant à elle, voit dans le pamphlet de Charles Estienne avant tout une dénonciation du système fermé de l'abstraction géométrique⁵¹, un autre point qui revient beaucoup dans le discours critique sur l'abstraction géométrique. Au sein de ce cercle évoluent les mêmes personnages, que l'on retrouve d'une initiative à l'autre, renforçant cette impression de fermeture et desservant le mouvement.

2.3. Un cercle de sociabilité soudé ou sectaire ?

2.3.1. Des connaissances et des amis qui se retrouvent d'un projet à l'autre

Le cercle de sociabilité concerné par le mouvement de l'abstraction géométrique est assez restreint. Quelques artistes sont concernés, quelques critiques, et quelques galeries. Toutes ces personnes se fréquentent régulièrement, à des occasions professionnelles et d'autres plus informelles, et entretiennent souvent des relations d'amitié. Cette forme d'entre-soi fut cependant mal acceptée par ceux extérieurs à ce cercle.

Il est étonnant de s'apercevoir en effet à quel point on retrouve les mêmes personnages dans les divers réseaux de l'art abstrait. La liste de membres du groupe Espace est ainsi truffée des noms des acteurs principaux de l'abstraction géométrique, acteurs que l'on retrouve à l'affiche de la galerie Denise René, au programme de conférences de l'Atelier d'art abstrait, ou comme auditeurs, et comme rédacteurs ou interviewés dans la revue *Art d'Aujourd'hui*. On peut même dire que la grande majorité des conférenciers de l'atelier ont aussi participé à la revue *Art d'Aujourd'hui* : Julien Alvard, Léon Degand, André Bloc, Charles Estienne, Félix del Marle, René Massat, Michel Seuphor, André Fasani, Roger van Gindertael, et bien entendu Edgar Pillet. Cette résonnance dans les sociabilités se retrouve également chez les artistes et leur promotion : Edgar Pillet n'est pas le seul artiste à conjuguer une participation au groupe Espace, une citation fréquente dans la revue *Art d'Aujourd'hui* et une

⁵¹ « L'essai de Charles Estienne, *L'Art abstrait est-il un académisme ?*, souvent qualifié de pamphlet, a pour objet de dénoncer l'académisation de l'abstraction, moins dans ses formes picturales que dans l'arsenal des moyens mis à sa disposition par ses "adjuvants" : sa galerie (Denise René), son salon (les Réalités nouvelles), sa revue (*Art d'Aujourd'hui*), sa collection éditoriale ("L'Art abstrait" aux Presses littéraires de France), son école (l'Académie d'art abstrait de Pillet et Dewasne) et même son universitaire (Raymond Bayer, professeur d'esthétique à la Sorbonne). ». Verlaine Julie, op.cit.

exposition à la galerie Denise René. Si on reprend la liste de tous les artistes qui ont notamment participé à la série « L’art et la manière », consistant en une interview conduite par Roger Bordier⁵² :

Tableau 1 : Artistes de la série « L’art et la manière » selon leur exposition chez Denise René et leur appartenance au groupe Espace.

Artistes	Exposition chez Denise René	Groupe Espace
Arp		
Bloc		
Bozzolini		
S. Delaunay		
Dewasne		
Deyrolle		
Dias		
Glarner		
Hartung		
Herbin		
Jacobsen		
Lardera		
Magnelli		
Mortensen		
Pevsner		
Pillet		
Poliakoff		
Schöffer		
Seuphor		
Vasarely		

Sources : Girieud Corine, La Revue Art d’aujourd’hui (1949-1954) : Une vision sociale de l’art, thèse dirigée par Serge Lemoine, Université Panthéon-Sorbonne, 2011.

Ameline Jean-Paul, Ernoult Nathalie, Ridart Marthe, Denise René, l’intrépide. Une galerie dans l’aventure de l’art abstrait. 1944-1978, catalogue d’exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (4 avril – 4 juin 2001), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

DEL 130, Listes des membres du groupe Espace, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Robert et Sonia Delaunay, correspondance avec le Groupe Espace, André Bloc et le Salon des Réalités Nouvelles.

Plus de la moitié des artistes interrogés par la revue font à la fois partie du groupe Espace et des artistes exposés à la galerie Denise René, et la quasi-totalité appartient à au moins un des de ces deux cercles. On voit donc qu’il y a en effet une forme de groupe, soudé, auquel Pillet appartient très clairement, dans lequel il tient une position centrale, même si nous l’avons vu, en retrait. Mais on voit également ici la difficulté de se distinguer au sein de ce groupe, puisque tout le monde fréquente les mêmes réseaux, est exposé à la même galerie, utilise les mêmes moyens de promotions. Ce groupe fermé a

⁵² Cette série semble la plus indiquée car elle se penche sur la technique utilisée par les artistes dans leurs œuvres, et entre réellement dans leur intimité créatrice. Elle souligne la proximité des artistes interrogés à la revue. Données issues de Corine Girieud, op.cit., p. LXI-LXII.

certaines contribué à la dynamisation du groupe abstrait, mais l'a aussi fragilisé par le manque de distinction qu'il permettait.

2.3.2. L'entre-soi, une condition d'existence

D'un point de vue externe, c'est une dénonciation qui revient souvent : les abstraits géométriques seraient une « secte », ne laissant pas la place à d'autres formes d'abstractions. Ce terme de secte revient très souvent dans le discours de Michel Ragon à propos du mouvement. Ce critique, assez vertement opposé à l'abstraction géométrique, s'exprime souvent sans détour pour raconter ce courant qu'il considérait fermé et qu'il méprisait : « Il y avait beaucoup d'intolérance dans cette petite "chapelle" de l'abstraction géométrique qui aspirait à devenir une église »⁵³, il parle de « tribunal de l'inquisition »⁵⁴, et à propos d'*Art d'Aujourd'hui* : « revue extrêmement sectaire pour laquelle hors de l'abstraction géométrique il n'y avait pas de salut »⁵⁵. Corine Girieud est déjà revenue dans plusieurs articles sur cette accusation de la revue, démontrant que si *Art d'Aujourd'hui* avait en effet ses sujets de prédilection et défendait un point de vue artistique, elle était avant tout un témoignage d'une grande ouverture d'esprit de ses rédacteurs, présentant également des artistes figuratifs, une quantité impressionnante de différentes formes artistiques, des rétrospectives très éclairées⁵⁶. Pour ce qui est l'Atelier d'art abstrait, il est plus difficile de contrecarrer cette accusation : il est probable que les œuvres des artistes de l'atelier devaient être proches de l'abstraction géométrique, et que les différentes conférences construisaient un discours défendant ce courant. Néanmoins, cette approche ouverte par la discussion, et la poursuite artistique dans des voies très diverses des membres de l'atelier⁵⁷, nous poussent à concevoir cet endroit comme ouvert à d'autres formes d'expressions que le plus pur art abstrait géométrique. D'ailleurs, confronté au sujet de l'ouverture effective de l'atelier, Michel Ragon évite de répondre et change de sujet, ce qui montre peut-être que son accusation n'était pas vraiment fondée, puisqu'il ne s'y est jamais rendu⁵⁸. Néanmoins cette réputation est tenace, et couplée à celle

⁵³ Ameline Jean-Paul, Wieslinger Véronique, « Entretien avec Michel Ragon », dans Jean-Paul Ameline, Nathalie Ernoul, Marthe Ridart, *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (4 avril – 4 juin 2001), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

⁵⁴ Ragon Michel, « France 1940-1970 », dans Michel Ragon et Michel Seuphor, *L'art abstrait. 1939-1970 en Europe*, Paris, Maeght Editeur, vol. 3, 1973, 5 vol.

⁵⁵ Ragon Michel, « Une entreprise courageuse », *Cimaise*, n°100-101, janvier-avril 1971, p.63.

⁵⁶ Girieud Corine, op.cit., p.83-88.

⁵⁷ Parmi les élèves de l'école, Omar Carreño dépasse les enseignements géométriques et pousse encore plus loin cette logique, tandis qu'Horst Egon Kalinowski oscille plus entre abstraction et figuration, mais aussi entre toile et autres matériaux, Agam se dirige vers l'art cinétique peu après la fin de l'atelier, Olga Klein Astrachan repart résolument vers la figuration, etc.

⁵⁸ « Pourtant, quand on voit le programme des conférences tenues par l'Atelier d'art abstrait de Dewasne et Pillet, qui avait déclenché sa colère, on voit que tous les critiques de l'abstraction ont participé à ces conférences. Sauf moi. Vous savez, les artistes ne devraient pas connaître personnellement les artistes. Les artistes de l'abstraction lyrique que je soutenais m'amenaient par la force des choses à être de parti pris. Comme Atlan, Hartung, Soulages abominaient l'Atelier d'art abstrait, il était hors de question que j'y mette les pieds.

Ameline Jean-Paul, Wieslinger Véronique, op.cit. p.70.

d'un trop grand académisme, ne rejaillit pas au bénéfice du courant abstrait géométrique dans notre vision contemporaine, ni au bénéfice d'Edgard Pillet, organisateur de l'atelier.

Nous avons déjà vu que le courant abstrait en général adopte cette position fermée de « chapelle » du fait de sa réception très mitigée par le grand public, ce qui en oblige ses acteurs à adopter une posture défensive, passant par la construction de tout un système interne solide et d'un cercle de sociabilité restreint. L'analyse de Julie Verlaine sur les « querelles » de l'abstraction et de la figuration, mais plus encore de l'abstraction géométrique et celle lyrique, pose aussi l'importance de cette dimension fermée pour réussir à mieux définir le mouvement :

« Le dynamisme de l'abstraction concrète ou géométrique s'accompagne d'un dilemme de l'exclusion : les efforts de Degand, Domela, Herbin ou Magnelli visent autant à définir le courant qu'à poser des critères exclusifs suffisamment précis pour éviter une dilution de son sens et une trop grande fluctuation de ses limites »⁵⁹.

Cette caractérisation de « sectaire » renvoie donc une mauvaise image de l'abstraction géométrique, mais a en réalité été une condition de son existence. L'augmentation exponentielle du nombre d'adhérents au groupe Espace, ou des participants au Salon des Réalités nouvelles, qui ne défend que l'abstraction géométrique abstraite, nous montre le danger qui guettait ce mouvement artistique, confronté à une très grande popularité et à des dynamiques de distinction difficiles à instiguer. Le courant avait besoin d'une structure, de critiques qui cherchent à en poser des limites, mais aussi de galeries qui défendent les artistes majeurs du courant. Cette apparente fermeture du réseau a donc un but de protection et de fortification du courant de l'abstraction géométrique. Elle permet de ne garder que les artistes choisis, mais aussi de fortifier un réseau très soudé, qui est utile pour ses membres.

2.3.3. Pillet, nœud du réseau, moteur de rencontres

Nous avons déjà abordé l'importance du réseau de sociabilité de l'abstraction géométrique pour Edgar Pillet, qui s'est taillé une place avantageuse dans ce cercle, grâce au choix de son style artistique et à la fréquentation du groupe Espace, et par sa création d'initiatives qui lui font fréquenter des personnes influentes dans le mouvement.

⁵⁹ Verlaine Julie, op.cit.

Pillet est un personnage central dans cette sociabilité, et plus important encore, un réel créateur de liens et de rencontres. La revue *Art d'Aujourd'hui* permet la rencontre de critiques et d'artistes partageant un même point de vue artistique, probablement grâce au réseau préexistant d'André Bloc. Dans l'Atelier d'art abstrait, c'est plutôt la force sociable de Pillet qui est en jeu, puisqu'il crée un lieu de rencontre pour les artistes en formation et ceux confirmés, mais aussi un lieu d'expression et de conférences, qui attire toutes les personnes intéressées de près ou de loin par la question de l'art abstrait géométrique. Les quelques photographies prises à cette occasion nous montrent des salles pleines, des personnages assis sur des chaises côte à côte, et écoutant, mais aussi discutant, ce qui nous montre bien l'importance de l'atelier comme lieu de rencontre et d'échanges, avec Pillet (et Dewasne, qui lui aussi a fait intervenir son propre réseau), en son centre.



Photographie d'une conférence à l'Atelier d'art abstrait, vers 1950, conservée dans les archives des ayants droit.

Edgard Pillet est au premier plan, dans le costume noir.

Dans cette même logique, Edgar Pillet est souvent cité au cours d'entretiens comme personnage intermédiaire entre une personne singulière et le groupe abstrait. Il est en effet souvent à l'origine de la rencontre, puis de l'inclusion de nouveaux personnages au microcosme abstrait. Par exemple, Roger Bordier, qui fut un collaborateur fructueux d'*Art d'Aujourd'hui*, a connu la revue, ses membres et son réseau par l'intermédiaire de l'Atelier d'art abstrait, puis de Pillet⁶⁰. De même, Horst Egon Kalinowski témoigne de l'importance

⁶⁰ « J'avais déjà écrit ici ou là, et j'ai fait la connaissance d'un artiste abstrait de l'époque, Edgar Pillet, qui animait avec Jean Dewasne un atelier d'art abstrait, rue de Rennes. Des conférences y avaient lieu régulièrement. Nous avons rapidement sympathisé, Edgar Pillet et moi. J'aimais ce qu'il faisait et il m'a dit faire partie du comité de rédaction de la revue *Art d'aujourd'hui*. [...] C'est donc par son intermédiaire que j'ai été présenté à André Bloc. Celui-ci m'a d'abord demandé de faire quelques comptes-rendus d'expositions puis m'a proposé de collaborer à la revue [...]. », Girieud Corine, op.cit., p. XV.

de sa participation à l'atelier pour son entrée dans le réseau⁶¹. Pillet a donc un rôle important de rassembleur, de nœud de sociabilité, dans ce cercle qui peut apparaître d'extérieur fermé.

Il apparaît alors que Pillet occupe une place paradoxale au sein de l'abstraction géométrique. Quand le courant doit se défendre d'une réputation de fermeture, Edgard Pillet en promeut l'ouverture, que ce soit par la revue, par l'Atelier d'art abstrait, et même par son rôle de délégué de la propagande au sein du groupe Espace. Il nous permet donc de repenser cette réputation sectaire et académique qui fut néfaste pour l'abstraction géométrique. Pourtant, s'il promeut avec ferveur ce courant, il est souvent dans une position de retrait, tenant les ficelles au lieu d'occuper le devant de la scène. La réussite de son entreprise ne rejaillit donc pas directement sur lui ou sur sa réputation.

Cette même position centrale dans l'ouverture du courant lui permet d'être un des acteurs principaux du cercle de sociabilité de l'abstraction géométrique. Néanmoins, il n'occupe pas ce que Ronald Stuart Burt, sociologue, a appelé un trou structural⁶². En effet, pour tirer vraiment parti de sa position avantageuse dans le réseau abstrait, Pillet aurait dû en connaître tous les membres, mais faire attention à ce qu'ils ne se rencontrent pas entre eux, afin de contrôler pleinement ce réseau et d'avoir du pouvoir sur ses membre. Or, il met toute son énergie à faire exactement l'inverse, notamment avec l'Atelier d'art abstrait. Sa position de passerelle entre artistes et critiques, il la rend inefficace en organisant justement des rencontres officielles entre ces derniers, renforçant le réseau en général, mais affaiblissant sa propre position en son sein. Pillet est donc au cœur du réseau abstrait, et fait tout son possible pour qu'il fonctionne réellement en système communicant, ne profitant pas vraiment de l'avantage compétitif que cette position avantageuse pouvait lui offrir par rapport à ses camarades artistes.

Finalement, ces deux initiatives, si elles ont fait beaucoup pour la constitution et l'assertion du mouvement abstrait géométrique, ont effacé la place de Pillet en son sein, et n'ont pas permis à l'artiste de s'y distinguer, ce qui est une des raisons pour lesquelles aujourd'hui, il n'est que très peu cité parmi les artistes majeurs du mouvement, alors qu'il en a été un des acteurs principaux. De plus, ses initiatives, nécessaires pour la constitution et la reconnaissance du mouvement abstrait, sont souvent critiquées par les détracteurs de l'abstraction. Pillet, en tant qu'organisateur et initiateur de l'Atelier d'art abstrait et *Art d'Aujourd'hui*, est indirectement associé à ces critiques, et même si elles ne s'avèrent pas forcément fondées, elles entachent néanmoins sa réputation artistique. À cela s'ajoute sa

⁶¹ Étonnamment, dans cet entretien, il ne mentionne que Dewasne et non Pillet.

Salm-Salm Marie-Amélie zu, *Échanges artistiques franco-allemands après 1945: recueil d'entretiens*, Paris, L'Harmattan, coll. « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui », 2009, p.138.

⁶² Burt Ronald Stuart, *Structural Holes: The Social Structure of Competition*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

position duale entre critique et artiste, entre organisateur et créateur, qui ne l'a probablement pas servi : autant en termes de temps passé à l'organisation de la revue, de l'atelier, du groupe Espace, qui n'a pas pu être utilisé à la création d'œuvres, qu'en terme de vision que les autres abstraits avaient de lui. Son rôle efface son art, ce qui peut expliquer sa position au second plan. Mais cet effacement est aussi dû à sa relation compliquée avec le marché. La galerie Denise René est une des pièces principales de ce système complet qu'est l'abstraction géométrique, et Pillet semble en avoir grandement sous-estimé l'importance pour la suite de sa carrière et pour sa reconnaissance.

3. Edgard Pillet et les galeries abstraites : une relation irrégulière

3.1. La galerie Denise René, un passage obligé pour Edgard Pillet

3.1.1. La dernière pièce du système abstrait géométrique

Edgard Pillet a réussi à se frayer un chemin parmi les nombreux artistes abstraits du courant géométrique jusqu'à la « papesse » Denise René, mais cette relation, pourtant complémentaire et logique, ne dure pas vraiment dans le temps. Pillet essaie d'occuper une place sur le marché et expose aussi à la galerie Arnaud, concurrente de Denise René, mais défendant plutôt l'abstraction lyrique. Pour comprendre ce changement d'orientation, il faut se pencher sur les relations qu'entretenait Pillet avec le marché, les galeries et leurs groupes d'artistes. Elles nous emmènent en dehors de France, en Scandinavie, sur les traces de l'exposition Klar Form, qui semble être un point de rupture dans la carrière de Pillet et dans son marché.

Denise René fonde sa galerie en février 1944 et en chapote l'organisation avec l'aide de Victor Vasarely. Ils se rencontrent pendant la période d'occupation à Paris, et à la Libération, ils constituent rapidement une équipe d'artistes et de critiques pour les défendre. Après une période d'incertitude dans ses débuts, où la galerie était orientée vers l'art moderne, mais présentait aussi bien Vasarely que Picasso, elle se tourne résolument vers l'abstraction à partir de 1946. Les premiers peintres attachés à la galerie viennent du Centre de Recherches créé par Domela, et on les retrouve dans l'exposition « Peintures abstraites » de 1946 : il s'agit de Deyrolle, Dewasne, Marie Raymond, Hartung, Schneider, à qui on peut rajouter les peintres Vasarely, Piaubert et Poliakov⁶³. À cette période, la distinction ne se fait pas encore entre géométriques et lyriques, et on rencontre donc une certaine diversité d'œuvres dans la galerie, même si elle est résolument abstraite. Ce positionnement précurseur sur des artistes

⁶³ Ameline Jean-Paul, Ernoult Nathalie, Ridart Marthe, *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (4 avril – 4 juin 2001), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

encore peu connus du marché, et tous dans la veine abstraite, fait de la galerie une des principales candidates à la représentation exclusive du cercle abstrait géométrique.

Mais elle n'est pas seule : des galeries importantes travaillent avec des artistes abstraits, comme la galerie Maeght, aussi ouverte juste après-guerre, qui défend notamment Atlan ou les frères Van Velde, mais aussi la galerie Louis Carré avec Lansky, Bazaine, de Staël, ou des peintres abstraits d'avant-guerre, et enfin la galerie Drouin, la plus prestigieuse et la plus vaste, qui s'attache Dubuffet, Fautrier, Magnelli, Wols et est donc plus spécialisée dans ce qui fut l'art brut et informel. Les galeries plus petites, comparables à celle de Denise René à ses débuts, sont également légion : Colette Alendy, installée à l'Ouest de Paris, présente de nombreux artistes, allant de Sonia Delaunay et Picabia à Nemours et Gilioli. On retrouve aussi Lydia Conti, la galerie Jeanne Bucher, Suzanne de Coninck avec la galerie de Beaune, et la galerie des Deux-Îles⁶⁴. Toutes existent dans la période entre 1945 et 1950, où la compétition entre figuratif et abstraction, mais aussi entre les différents courants d'abstraction se fait la plus rude. Julie Verlaine montre bien comment cette concurrence accrue permet une spécialisation des galeries et une définition plus poussée des courants, parlant d'un « phénomène général de spécialisation » au début des années 1950. Les galeries passent alors progressivement « de la défense de principes à la défense de courants »⁶⁵. Comprendre comment la galerie Denise René est passée de la défense d'un art moderne à la défense exclusive et privilégiée du courant de l'abstraction géométrique peut nous permettre de comprendre comment Edgard Pillet en est venu à être lié à cette galerie.

Deux hypothèses sont à mettre en avant. La première, proposée par Julie Verlaine, est que cette spécialisation de la galerie Denise René n'a pas été un choix de la galeriste, mais plutôt une contrainte qui s'est imposée à elle et qu'elle a su tourner en sa faveur. La galerie connaît deux vagues de départ d'artistes⁶⁶, ce qui entraîne chez Denise René « une réaction défensive » pour sécuriser les artistes restés : elle fait signer des contrats à Deyrolle, Dewasne, Jacobsen et Mortensen. Julie Verlaine explique alors que « c'est le moment où Denise René choisit clairement de ne défendre que l'abstraction construite, géométrique ou "froide" »⁶⁷. C'est une bonne explication de la constitution du

⁶⁴ Seuphor, Michel, « France 1939-1950 » dans Michel Ragon et Michel Seuphor, *L'art abstrait. 1939-1970 en Europe*, Paris, Maeght Editeur, vol. 3, 1973, 5 vol.

⁶⁵ Verlaine Julie, « Chapitre III : des galeries comme clochers : autour de la querelle des abstractions », dans Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

⁶⁶ « La première a lieu au début de l'année 1947, avec les départs de Hartung et Schneider, qui vont rejoindre Lydia Conti quand elle ouvre sa galerie, et celui d'Atlan qui rejoint la galerie Maeght. La seconde vague se produit en 1950-1951 et coïncide avec l'apparition au grand jour d'opposition au sein des artistes abstraits. Qualifiés de "romantiques attardés" par Vasarely, Gilioli, Piaubert, Duthoo, Schnabel, puis Poliakoff quittent la galerie. », dans Julie Verlaine, op. cit.

⁶⁷ *Ibid.*

groupe autour de la galerie, mais cela ne permet pas de comprendre comment la galerie en est arrivée à devenir la référence sur le marché pour l'abstraction géométrique. Michel Seuphor affirme alors que « [La véritable carrière de Denise René] ne commencera qu'avec la création, en juin 1949, de la revue *Art d'Aujourd'hui*, qui lui sera entièrement acquise pendant cinq ans »⁶⁸. Si ce témoin est assez partial car en grand collaborateur de la revue, il pourrait en exagérer le rôle, et si la galerie commence à se spécialiser vers l'abstraction géométrique avant la publication du premier numéro d'*Art d'Aujourd'hui*, il met néanmoins l'accent sur les liens étroits entre *Art d'Aujourd'hui* et la galerie Denise René, qui se sont certainement encouragés de concert dans la voie abstraite géométrique, et il est probable que la galerie Denise René ait affûté le style qu'elle défendait et les artistes qu'elle choisissait en même temps que la ligne éditoriale d'*Art d'Aujourd'hui* se précisait.

Néanmoins, il faut faire attention à ne pas pousser plus en avant ces connexions : la revue est restée indépendante, comme le rappellent à plusieurs reprises des intervenants ayant collaboré à ses pages⁶⁹. Les affinités entre la galerie et la revue ont permis une entente qui a profité à chacun : la galerie utilise la revue pour diffuser ses publicités, et voir publiés des comptes-rendus de ses expositions, tandis que la revue utilise les espaces de la galerie pour organiser des expositions, comme l'exposition montée par Edgard Pillet autour du deuxième album de sérigraphies édité par *Art d'Aujourd'hui* à la fin de l'année 1954⁷⁰. Cette collaboration a donc été très fructueuse, et fonctionnelle grâce au partage des réseaux d'artistes et de critiques entre la revue et la galerie. Edgard Pillet faisait justement partie des artistes à la fois importants dans la revue et ayant une place à la galerie, même si celle-ci restait limitée.

3.1.2. Edgard Pillet est-il défendu par la galerie Denise René ?

Edgard Pillet a fait partie des artistes du groupe de Denise René, même si c'est pour une courte période. En effet, rentré d'Algérie en 1946, on sait qu'il fréquente assez rapidement de façon régulière la galerie Denise René en 1948 : « J'ai rencontré André Bloc pour la première fois en 1948. Probablement à la galerie Denise René »⁷¹. En 1949, avec la sortie d'*Art d'Aujourd'hui*, ces liens se solidifient. On peut considérer aussi que le rapprochement avec Jean Dewasne, un des premiers et principaux artistes rattachés à la galerie de Denise René, dans l'aventure de l'Atelier d'art abstrait, a aussi rapproché Pillet de la galerie. On voit d'ailleurs sur des photographies prises de l'atelier que

⁶⁸ Seuphor Michel, op.cit.

⁶⁹ « Contrairement à ce que l'on a raconté, ce n'était pas du tout des rapports commerciaux, mais vraiment des rapports d'amitié. Je tiens à le préciser car j'entends quand même souvent un certain nombre de sottises là-dessus. Oui, il y avait des rapports d'amitié, mais parce que l'on était dans la même voie », Roger Bordier dans Corine Girieud, op.cit., p. XVIII.

⁷⁰ Girieud Corine, op. cit., p. XXXVII.

⁷¹ Pillet Edgard, « Art d'Aujourd'hui », *Aujourd'hui*, n°59-60, décembre 1957, Boulogne, p.59 (consulté le 09/04/2025).

Denise René est venue y écouter des conférences. Elle-même organisait dans sa galerie des discussions artistiques à la fin de ses vernissages ou de ses expositions, et sa galerie fut à partir de 1947 un des lieux où se théorisaient l'art abstrait géométrique. Pillet a pu s'inspirer de ce climat pour fonder son propre atelier.

Il met cependant un certain temps avant de montrer ses œuvres dans la galerie Denise René : il n'expose pas à la galerie avant 1950, et encore est-ce dans une exposition intitulée « Denise René présente quelques aspects de l'art d'aujourd'hui », où il partage l'affiche avec quelques vingt-et-un autres artistes. Le titre de l'exposition laisse suggérer qu'elle est le résultat d'une collaboration avec la revue. Sa deuxième exposition à la galerie a lieu quelques mois plus tard, et est encore une exposition collective, intitulée cette fois-ci « Espaces nouveaux ». Pillet y expose accompagné de quatorze autres artistes. Ses premières collaborations avec la galerie sont donc assez tardives et peu remarquables, par rapport à d'autres artistes mieux représentés à la galerie. Mais elles affirment déjà l'orientation de Pillet vers le courant abstrait géométrique et l'identifient dans le marché de l'art comme appartenant à ce groupe d'artiste.

Il est possible que cette faible visibilité en 1950 soit liée à une production réduite d'œuvres par Pillet jusqu'en 1950. Son passage à l'abstraction étant encore assez récent, on peut penser que les années 1948 et 1949 sont dévolues à la recherche picturale, mais aussi à la mise sur pied d'*Art d'Aujourd'hui* et de l'Atelier d'art abstrait, ce qui a pu amputer sur son temps de création. Edgard Pillet est entré dans la galerie Denise René probablement grâce à ses liens avec la revue *Art d'Aujourd'hui*, et la direction de son art vers une abstraction résolument géométrique. Mais ses premières apparitions ne sont pas notables, puisqu'il est souvent accompagné d'un nombre important d'autres exposants.

À partir de 1950, sa pratique artistique reprend un rythme soutenu, et ses recherches aboutissent à sa première – et seule – exposition personnelle à la galerie Denise René, qui a lieu du 16 février au 4 mars 1951. Les retours sont plutôt positifs, mais assez discrets et très peu nombreux. Cette exposition reste tout de même une étape dans sa carrière : c'est sa première exposition personnelle à Paris, et dans une galerie qui ne défend que les abstraits géométriques les plus prestigieux. Elle le place donc dans le groupe des artistes de la galerie Denise René, même si c'est avec un peu de retard par rapport aux premiers artistes associés à la galerie. Dans le numéro d'*Art d'Aujourd'hui* sur l'exposition Klar Form, publié à la fin de l'année 1951, Pillet est ainsi présenté ainsi : « Exposition particulière chez Denise René. Fait partie du groupe des peintres de cette galerie »⁷², au même titre que Dewasne, Deyrolle, Vasarely... Il continue donc d'exposer en groupe à la galerie Denise René, par le biais de l'exposition

⁷² Degand Léon, « E. Pillet », *Art d'Aujourd'hui*, série 3, numéro 1, décembre 1951, Boulogne, p.18.

Klar Form, et est présenté -seulement pour cette occasion – comme un des artistes appartenant à la galerie.

En 1952, il participe à une exposition de tapisseries à la galerie, et à l'exposition « Diagonale » qui rassemble la plupart des artistes abstraits géométriques qui exposent à la galerie⁷³. Mais dès l'exposition chorale suivante de juin 1953, rassemblant à nouveau une majorité des artistes de la galerie⁷⁴, Pillet n'apparaît plus sur la liste. Il ne revient chez Denise René que pour une exposition sous l'égide d'*Art d'Aujourd'hui* célébrant la publication d'un deuxième album de sérigraphies, et pour une seconde exposition de tapisseries, en 1954⁷⁵. On voit donc que Pillet ne s'impose sur les cimaises de Denise René que cinq années après sa création, et n'y reste que très brièvement. La collaboration a probablement été fructueuse pour la galerie qui voit se resserrer ses liens avec l'équipe d'*Art d'Aujourd'hui*, et pour Pillet qui se voit présenté comme un abstrait géométrique de premier plan, au même titre que les artistes défendus par Denise René. Mais on ne peut pas considérer *a posteriori* qu'il fasse effectivement partie du groupe de la galerie, puisque cette collaboration entre l'artiste et la galerie est trop limitée dans le temps, et dans les événements, comparé à des artistes comme Dewasne, Vasarely, ou Mortensen, qui sont omniprésents à la galerie pendant de nombreuses années.

Pillet est donc lié à la galerie Denise René, et a su s'y faire une place, mais n'est pas pour autant un des artistes du groupe de Denise René, au même titre que Vasarely, Dewasne, etc. Il n'a donc pas bénéficié de la même exposition de son œuvre. On peut penser que le rapprochement s'est fait grâce à la personnalité de Dewasne et la place de Pillet dans la revue *Art d'Aujourd'hui*. Mais il est tout de même intéressant d'essayer de comprendre pourquoi Pillet n'a pas été plus lié que cela à la galerie.

3.1.3. Les raisons d'un rendez-vous manqué

Edgard Pillet ne s'est donc pas réellement imposé à la galerie Denise René et n'a pas fait partie du groupe d'artistes de cette galerie. Sa première exposition au sein de la galerie datant de 1950, on peut déjà penser que le premier problème était temporel. Pour faire partie du groupe de Denise René, il aurait fallu se tourner vers l'abstraction dans l'immédiat après-guerre, et être dans les réseaux parisiens dès 1944. Pillet, de retour à Paris en 1946, a manqué cette première occasion.

⁷³ L'exposition a lieu du 14 novembre au 10 décembre 1952 et rassemble Arden-Quin, Arp, Baertling, Nloc, Carlstedt, R. Delaunay, S. Delaunay, Dewasne, Deyrolle, Domela, Dumitresco, Guevara, Herbin, Istrati, Jacobsen, Le Corbusier, Leuppi, Magnelli, Mortensen, Nunez, Picabia, Pillet, Taeuber-Arp, Vasarely.

⁷⁴ L'exposition a lieu de 26 juin au 13 juillet 1953 et s'intitule « Denise René présente : Arp, Baertling, Battistini, Bloc, Bozzolini, Breer, Delaunay, Dewasne, Deyrolle, Dias, Domela, Gonzalez, Estève, Gilioli, Herbin, Istrati, Jacobsen, Le Corbusier, Léger, Magnelli, Mortensen, Navarro, Poliakoff, M. Raymond, Schnabel, Schneider, Stahly, Vasarely.

⁷⁵ On peut penser que cette collaboration plus tardive vient avant tout du délai nécessaire à la production de tapisseries, et que Pillet avait fourni le carton pour la production peut-être en 1952 ou 1953, à un moment où il entretenait encore des liens avec la galeriste, mais qu'en 1954, cette exposition n'est qu'un témoignage de leurs liens quelques temps auparavant.

On peut ensuite penser que Pillet ne s'est pas battu pour s'imposer sur le devant de la galerie. En effet, il est décrit par Michel Ragon comme « quelqu'un de très modeste »⁷⁶, ce qui ne lui permet pas de s'imposer face à des caractères comme celui de Vasarely, bien plus exubérant, se battant pour ses intérêts, donc bien plus adapté au marché et à une place de premier plan dans une galerie. La collaboration entre Pillet et Denise René s'est probablement faite de façon assez informelle, du fait de leurs connaissances communes et de l'orientation géométrique des œuvres de Pillet. Mais il est probable que les deux personnages ne s'entendaient pas particulièrement bien : Denise René ne mentionne presque jamais Edgard Pillet dans ses mémoires⁷⁷, et lui-même n'évoque son expérience de la galerie que dans des termes vagues, ne s'étendant jamais sur le sujet. Si Pillet a été envisagé un temps comme un des artistes du groupe de la galerie, la collaboration ne s'est donc finalement pas poursuivie dans le temps.

De plus, il semble que le groupe de Denise René est assez restreint, et ne s'est pas réellement agrandi malgré les vagues de départ susmentionnées. On peut penser que cette relative fermeture à de nouvelles rencontres (du moins jusqu'en 1955 et le changement stylistique de la galerie) tient à deux choses. D'une part, la galerie Denise René n'était pas, à cette période, une grosse structure, mais plutôt « une petite galerie de copains »⁷⁸. Ces propos de Michel Ragon sont certes marqués d'une certaine condescendance, mais ils dénotent tout de même d'un climat avant tout informel et amical entre les artistes et la galeriste, ce qui est confirmé dans l'ouvrage qui lui est consacré : « Loin des galeries prestigieuses, le groupe Denise René est encore, pour quelques temps, la bande de copains se réunissant tous les samedis pour festoyer à la bonne franquette en rêvant aux réussites futures ». Pillet ne faisait peut-être pas partie de ce cercle amical restreint. De plus, cette proximité particulière avec ses artistes a probablement poussé la galeriste à ne pas augmenter de trop le nombre d'artistes à défendre.

D'autre part, il semblerait que la galerie Denise René, du fait de ses prises de position courageuses et d'une défense sans relâche de l'avant-garde géométrique, doive faire face assez rapidement à des difficultés financières. En effet, l'abstraction géométrique n'était pas le courant le plus adapté au marché. Pour justifier cette hypothèse, Véronique Wieslinger fait entrer la querelle entre abstraction géométrique et lyrique dans le cadre de la guerre froide : l'abstraction géométrique serait plus alignée sur l'idéal communiste (même si, dans les faits, désavouée par le parti communiste qui ne soutient que le réalisme socialiste), du fait de ses idéaux de synthèse des arts, de son alignement avec

⁷⁶Girieud Corine, op.cit., p. XLIV.

⁷⁷ Millet Catherine, *Conversation avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991.

⁷⁸ Ameline Jean-Paul, Wieslinger Véronique, « Entretien avec Michel Ragon », dans Jean-Paul Ameline, Nathalie Ernoul, Marthe Ridart, *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (4 avril – 4 juin 2001), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

la période de reconstruction et sa volonté de diffusion – bien comprise par Edgard Pillet. À l'inverse, l'abstraction lyrique, symbole de liberté individuelle, s'aligne avec l'expressionnisme abstrait venu des États-Unis et prône des valeurs plus individualistes, mais aussi plus adaptées au marché de l'art. Le tout dans un contexte économique français très peu propice au marché de l'art, Véronique Wieslinger conclue ainsi :

« Paris, où rouvre le musée national d'Art moderne en 1947, souffre du puissant handicap de ne pas avoir de marché intérieur, privé ou public, pour l'art qui s'y produit et particulièrement pour l'art abstrait géométrique. Pendant la période 1945-1960, rien n'est fait pour favoriser la constitution d'un tel marché. La vente des œuvres bénéficie de l'exemption de la taxe sur les plus-values, même au plus fort de la hausse entre 1954 et 1958, mais ceci ne profite qu'au secteur le plus spéculatif, celui de l'abstraction lyrique. (...) C'est donc vers l'étranger que les galeristes français doivent tourner leurs efforts, en cherchant à établir des liens avec des galeries locales, pour y proposer leurs peintres, sur le modèle de ce que faisait Kahnweiler en Angleterre, en Allemagne, en Autriche et en Suède dès avant 1914. »⁷⁹

Cette incertitude économique ne pousse probablement pas Denise René à établir de nombreux contrats avec tous les artistes géométriques qu'elle pourrait trouver dignes d'intérêt. Elle se limite donc à son cercle de départ, qui est le plus favorisé sur le marché, car possédant déjà, du fait de leur ancienneté, un début de cote et de réputation. Si elle invite d'autres artistes dans sa galerie, ce n'est pas pour des relations pérennes, et Edgard Pillet n'a donc pas réussi à se faire une place dans le cercle des protégés de la galerie.

Si Denise René devient donc la galerie défendant de façon presque exclusive l'abstraction géométrique, notamment grâce à l'appui de la revue *Art d'Aujourd'hui*, elle ne défend pas pour autant tous les artistes du courant, et a son propre cercle de protégés. Edgard Pillet a eu un moment accès à ce cercle, mais pour des raisons autant économiques que sociables, il semblerait qu'il n'a pas réussi à s'y implanter durablement. Il reste néanmoins que la collaboration la plus marquante entre Pillet et la galerie Denise René se matérialise à l'étranger. V. Wieslinger insiste sur l'importance de sortir du marché uniquement français pour les galeries d'art moderne, ce qui se matérialise chez Denise René par un projet d'expansion en dehors des frontières et chez Edgard Pillet, celui de la construction d'une cote à l'étranger, par l'exposition itinérante *Klar Form*. Cette exposition est marquée d'un certain

⁷⁹ Wieslinger Véronique « Mouvements et marchés de l'abstraction : de la Libération de Paris à la « Documenta II, »Entretien avec Michel Ragon », dans Jean-Paul Ameline, Nathalie Ernoult, Marthe Ridart, *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (4 avril – 4 juin 2001), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

succès, mais on y trouve aussi les raisons claires de la fin de la collaboration entre Pillet et Denise René.

3.2. L'exposition Klar Form : un succès en demi-teinte

3.2.1. Une logistique complexe, appuyée par *Art d'Aujourd'hui*

L'exposition Klar Form est un projet muri par la galerie Denise René pour étendre son marché à l'étranger, et notamment dans les pays scandinaves, dont deux de ses principaux artistes, Jacobsen et Mortensen, sont issus⁸⁰. Ils lancent dès 1948 une première exposition au Danemark, à la galerie Tokanten de Copenhague, qui présente des artistes de Denise René : Dewasne, Deyrolle, Gilioli, Hartung, Piaubert, Poliakoff, Raymond, Schneider et Vasarely. Elle y rencontre un vif succès, ce qui pousse Denise René à explorer la voix de l'internationalisation, tournée vers les pays scandinaves⁸¹. Elle commence à se construire un réseau d'acheteurs hors de France : « le docteur Max Welti à Zurich, Pierre Janlet, Robert Giron et Philippe Dotremont à Bruxelles, Fernand Graindorge à Liège, Boldsen à Copenhague, Adam et Greta Helms à Stockholm et Marie Gullicksen à Helsinki »⁸². Ces liens de plus en plus solides la pousse à organiser entre 1951 et 1952 l'exposition Klar Form.

Cette exposition débute le 8 décembre 1951 à Copenhague, dans le Palais de Charlottenborg, et y finit le 26 décembre pour reprendre à la Konsthallen d'Helsinki du 10 au 31 janvier 1952, puis elle arrive à la galerie Liljewachs, Stockholm, du 10 au 27 mars 1952, passe par la Kunsterneshus d'Oslo en mai 1952, revient à Aarhus au Danemark, et finit à Liège en Belgique, dans le musée d'Art wallon, du 30 août au 18 septembre. Elle rassemble vingt artistes de tendances et de style assez divers, mais tous axés vers une forme d'abstraction penchant vers la « forme claire » et donc la géométrie. Il s'agit d'Arp, Bloc, Calder, Le Corbusier, Dewasne, Deyrolle, Dias, Domela, Herbin, Jacobsen, Lapicque, Léger, Magnelli, Del Marle, Mortensen, Pillet, Poliakoff, Raymond, Taeuber-Arp et Vasarely. C'était donc une exposition de première importance et aux dimensions impressionnantes pour une galerie aussi modeste qu'était à cette période la galerie Denise René. Derrière ce pari réussi, on trouve de nombreuses figures importantes de l'art moderne, mais aussi l'appui capital et sans faille d'*Art d'Aujourd'hui*.

⁸⁰ Ils sont tous deux danois, et favorisent dès leurs débuts les liens de la galerie avec le marché de l'art danois.

⁸¹ « Cette incursion en terre étrangère (...) va achever de convaincre Denise René de se tourner vers les seuls pays suffisamment éclairés pour s'intéresser à la nouvelle abstraction *made in Paris* : la Scandinavie, la Belgique, et la Suisse », Ameline Jean-Paul, Ernoult Nathalie, Ridart Marthe, op.cit., p.21.

⁸² *Ibid.*

Denise René a été la grande instigatrice de l'exposition, mais a été secondée presque immédiatement par la revue fondée par Bloc et Pillet⁸³. La revue *Art d'Aujourd'hui* a été utilisée pour éditer ce que l'on peut considérer comme le catalogue de l'exposition : le premier numéro de la troisième série prend en effet une forme toute particulière, centré presque exclusivement sur l'exposition « Klar Form », ouvrant par un préambule sur les liens entre l'École de Paris et les pays nordiques, expliquant sa démarche : « Notre Revue a été pressentie [pour présenter l'exposition]. Elle a cru devoir répondre à l'appel qui lui a été adressé. Non seulement elle prête son patronage à cette manifestation, mais, à cette occasion, elle édite le présent numéro où chacun des participants est représenté par quelques œuvres caractéristiques »⁸⁴. Le reste de la revue s'aligne sur cette présentation : un texte d'ouverture, signé par Léon Degand, présente l'exposition, puis dans une forme encore plus aérée que dans les précédents numéros, chaque artiste occupe une pleine page, avec un portrait photographique et des reproductions de ses œuvres, accompagnés d'un court texte de présentation. Tous sont signés par Léon Degand et René Van Gindertael. La revue œuvre donc aux côtés de Denise René et prête son concours à la galeriste pour la diffusion écrite de l'exposition, mais aussi d'un point de vue organisationnel. En effet, le comité d'organisation de l'exposition est composé d'André Bloc, San Lazzaro (directeur de la revue *XXe siècle*), Léon Degand et René Van Gindertael. Sur les quatre membres du comité, trois sont intimement liés à la revue.

Art d'Aujourd'hui est donc pleinement liée à l'exposition « Klar Form » organisée par la galerie Denise René, et les succès de l'exposition rejaillit autant sur la galerie que sur la revue. Edgard Pillet prend part à cette expérience autant comme artiste proche de la galerie Denise René que comme membre décisionnaire de la revue *Art d'Aujourd'hui* et rencontre un assez grand succès dans les pays scandinaves.

3.2.2. La rançon du succès d'Edgard Pillet à l'exposition Klar Form

Edgard Pillet a donc pleinement sa place dans l'exposition « Klar Form », autant par son attachement, en 1951, à la galerie Denise René que par ses liens avec *Art d'Aujourd'hui*. Il participe pleinement à l'exposition, même si du fait de ses engagements à Paris, notamment avec l'Atelier d'art abstrait, il ne semble pas avoir voyagé avec ses œuvres durant l'entièreté du parcours. Tout comme les autres artistes exposés, il bénéficie de la grande réussite de l'exposition : « partout l'accueil a été très chaleureux. En Finlande, les prévisions les plus optimistes furent dépassées, on enregistra à Helsinki

⁸³ Denise René raconte : « En fait l'exposition a été conçue par moi-même en collaboration avec Jacobsen, et Mortensen. Quant aux responsables d'Art d'aujourd'hui, nous leur avons proposé de consacrer un numéro à l'exposition afin d'en faire le catalogue ; ce qu'André Bloc a accepté puisque cela élargissait l'audience de la revue à la Scandinavie, à la Belgique, etc. », Girieud Corine, op.cit., p. XXXVII.

⁸⁴ Sans auteur, « Avertissement. L'École de Paris dans les pays nordiques », *Art d'Aujourd'hui*, série 3, numéro 1, décembre 1951, Boulogne, deuxième de couverture (consulté le 14/04/2025).

12 000 visiteurs. Dans chaque pays, la presse, la radio, le cinéma, la télévision et les conférences soulignèrent le passage de l'exposition. »⁸⁵. L'exposition « Klar Form » lui permet une première reconnaissance en tant qu'abstrait géométrique en dehors des frontières françaises.

Mais peut-être plus que pour les autres artistes présentés, l'exposition est une vraie réussite pour la carrière de Pillet. Elle permet en effet d'ouvrir ses horizons et de trouver un succès dans les galeries étrangères. Tout commence avec le succès rencontré en Finlande, rapporté par Vasarely : « Klar Form a été sans aucun doute un succès, mais le groupe a peu vendu. J'ai peu vendu, Pillet, membre extérieur au groupe, a obtenu du succès à Helsinki »⁸⁶. Ce début de reconnaissance est souligné par plusieurs pièces dans les journaux applaudissant la contribution de Pillet. Il aboutit surtout, la même année, à une exposition particulière à Artek, une galerie d'Helsinki. Pillet prend donc son envol international en Finlande, où il rencontre un certain succès, au point qu'une de ses œuvres exposées à la galerie Artek a été achetée par l'Atheneum, un musée finlandais, et fait aujourd'hui partie des collections du pays⁸⁷.

L'exposition marque le développement d'une carrière internationale pour Edgard Pillet : en 1952 et 1953, il voit ses œuvres exposées dans pas moins de huit pays différents, dans des expositions particulières ou collectives : il participe à une exposition à Bruxelles à l'occasion de la sortie du livre *Témoignages pour l'Art Abstrait*, une exposition chez Sidney Janis à New-York reprenant les tapisseries exposées préalablement chez Denise René, une exposition itinérante « Young Painters » en Écosse, une exposition « Frans Konst » à la galerie Blanche à Stockholm, un rassemblement « Arte Astratta Italiana e Francese », à la galerie nationale d'Art moderne de Rome, une exposition « Pariser Farbdrucke » à Urien en Allemagne. Plus important encore, des expositions particulières lui sont consacrées à la Galerie Artek, donc, mais aussi à la galerie del Março à Lisbonne, et aux galeries Apollo et Aujourd'hui à Bruxelles. Pillet voit donc une carrière internationale se dessiner devant ses yeux à la suite du succès qu'il a rencontré avec « Klar Form ».

Mais ce succès international n'est pas vraiment suivi par un succès au sein de son propre pays : la galerie Denise René ne lui pardonne pas cette réussite singulière dans l'effort collectif. Vasarely note : « Pillet, membre extérieur au groupe, a obtenu du succès à Helsinki. Il en avait grandement besoin. Pour son premier succès à Helsinki, la punition est venue, implacable : exposition des cinq

⁸⁵ Sans auteur, « L'exposition "Klar Form" », *Art d'Aujourd'hui*, série 3, numéro 5, juin 1952, Boulogne, p.22 (consulté le 17/04/2025).

⁸⁶ Vasarely Victor, *Plasticien*, Paris, Robert Laffont, coll. « Un homme et son métier », 1979, p.131.

⁸⁷ Il s'agit de *Relations*, huile-sur-toile peinte en 1952, visible à cette adresse : <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/466397> (consulté le 04/05/2025).

sans Pillet... Encore un type important perdu pour la galerie et un ami pour moi »⁸⁸. Cette note est une preuve que l'arrêt de la collaboration entre le peintre et la galerie s'est faite sans réelle réflexion préalable, de façon assez abrupte, sur une décision de la galerie plus que de Pillet, et en réaction à son succès. L'exposition « des cinq sans Pillet » mentionnée par Vasarely a lieu du 23 janvier au 17 février 1953 à la galerie Denise René, et est intitulée « Denise René présente : Dewasne, Deyrolle, Jacobsen, Mortensen, Vasarely. Œuvres récentes ». La formulation choisie par Vasarely sous-entend que Pillet aurait dû figurer parmi ces artistes, les plus attachés à la galerie, et le vrai groupe de Denise René, mais que son succès aurait contrarié Denise René qui l'en aurait exclu. On peut réfléchir aux raisons de ce soudain changement de cap de la galeriste.

Tout d'abord, les raisons générales que nous avons soulevées sur la difficulté de pénétrer au sein du groupe défendu par Denise René sont probablement à mettre en avant dans l'absence de pérennité d'Edgard Pillet dans la galerie. Mais ces précisions de Vasarely font apparaître d'autres arguments. Peut-être que le premier aurait trait à un succès trop « personnel » de Pillet, alors qu'il participe, grâce à la galerie, à une exposition de groupe, et qu'il devrait faire rejaillir ce succès sur les autres artistes. Mais il est plus probable que le point d'achoppement entre Pillet et Denise René vienne de l'exposition à Artek : en effet, on peut penser que Denise René considérait Pillet comme un de « ses » artistes, puisqu'elle lui a organisé une exposition personnelle et que c'est ainsi qu'il a été présenté pendant l'exposition « Klar Form ». Pourtant, il expose dans une autre galerie, seul, et il semblerait sans l'appui de la galerie Denise René. Cette exposition, qui ouvre en novembre 1952, advient quelques mois avant l'ouverture de l'exposition des « cinq sans Pillet ». C'est probablement ce que Vasarely entend par « son premier succès à Helsinki ». Cette exposition pourrait donc être l'origine de la rupture entre l'artiste et la galerie, autour d'une question d'exclusivité.

Il est probable que, comme la plupart des artistes de la galerie Denise René, Pillet n'ait pas eu de contrat officiel avec la galerie. Il n'avait donc pas d'obligation légale qui le rattacherait à la galerie Denise René. Néanmoins, il est possible que Denise René ait préféré que l'exposition à Artek soit coorganisée avec sa galerie, et qu'elle en touche une partie des bénéfices, ce qui n'a vraisemblablement pas été le cas. Pillet a donc accepté une opportunité finlandaise offerte sur place, sans consulter la galeriste à l'origine de son déplacement en Finlande, et Denise René lui en aurait tenu rigueur.

Enfin, une dernière raison est peut-être plus d'ordre économique. Une phrase de Vasarely fait un rapprochement avec la situation de Poliakov : « Pour Pillet, c'est pareil que pour Poliakov, il suffit de tourner le dos au 124 pour qu'arrive le succès matériel et moral »⁸⁹. Or, pour Vasarely, Poliakov

⁸⁸ Vasarely Victor, op.cit., p.131.

⁸⁹ Vasarely Victor, op.cit., p.134

s'est éloigné de la galerie Denise René car il avait perdu son emploi alimentaire⁹⁰. Il est possible qu'il soit de même pour Pillet : il se consacre de façon plus importante à la production artistique à partir de 1950 et il a donc moins de temps pour occuper de petits emplois rémunérateurs (il a vendu un temps du pop-corn dans la rue en compagnie de Leo Zimmerman, mais arrête après avoir eu des reproches de Dewasne, car cela compromettrait sa réputation de directeur d'atelier⁹¹). Il semble que Pillet et Dewasne faisaient payer leurs cours à hauteur de 2000 francs⁹² par mois de participation⁹³, mais l'atelier prend fin en 1952, ce qui constitue un revenu en moins pour l'artiste. Enfin, la revue *Art d'Aujourd'hui* ne rapportait vraisemblablement pas assez de revenus pour payer ses collaborateurs⁹⁴. En conjuguant cette fin de revenus et le peu de ventes que la Denise René arrivait à assurer, du fait de son statut de galerie d'avant-garde, Pillet a probablement saisi toutes les opportunités d'expositions qui se présentaient à lui, ayant décidé de vivre de son art à partir de cette année 1952. Une fois qu'il s'est assuré un certain succès, il n'est pas resté aux côtés de la galerie Denise René, assez puissante, mais très stricte sur ses conditions d'appartenance et d'exposition.

Pillet, une fois un début de reconnaissance atteint grâce à l'exposition « Klar Form », qu'il a contribué, avec la revue *Art d'Aujourd'hui*, à monter et à diffuser, a fini par opter pour une voie plus libre qu'être attaché à une seule galerie, ce qui lui a permis d'augmenter considérablement son nombre d'expositions, mais ce qui a en même temps probablement fragilisé sa réputation sur le marché français.

3.3. La valse des galeries

3.3.1. Une stratégie de visibilité et de liberté qui ne dure pas

Edgard Pillet choisit donc une voie plus difficile à partir de 1952, mais aussi plus libre : il cherche à construire sa propre carrière, loin de l'attache à une seule galerie qui lui imposerait une marche à suivre. Il s'appuie sur les débuts d'un succès international et une première forme de reconnaissance pour sortir du marché de l'art parisien et chercher à se présenter le plus largement possible. Nous avons déjà vu comment le spectre des galeries qui le représentent s'ouvre à partir de 1952, car Pillet expose dans plusieurs pays jusqu'en 1953. Ce développement se poursuit mais perd en vitesse à partir de 1954. Il a cette année une exposition personnelle à la galerie d'art Schmitt de Metz,

⁹⁰ « Le jour où Poliakoff a perdu sa place au “Poisson d'or”, restaurant où il jouait de la guitare pour subvenir à l'élémentaire, Denise R. a perdu Poliakoff », dans Victor Vasarely, op.cit., p.127-128.

⁹¹ Breer Robert C., Cummings Paul, « Oral history interview with Robert Breer, 1973 July 10 », 10 juillet 1973, Archives of American Art, disponible en ligne : <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-breer-11951> (consulté le 04/03/2025), et Auriol Véronique, *Edgard Pillet – Du village natal à l'abstraction*, Bordeaux, Éditions Libre label, 2018.

⁹² Soit une soixantaine d'euros d'après le convertisseur franc-euro de l'Insee (consulté le 04/03/2025).

⁹³ Liste partielle des élèves et de leur paiement pour le mois de novembre, vers 1950, fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris.

⁹⁴ Auriol Véronique, *Edgard Pillet – Du village natal à l'abstraction*, Bordeaux, Éditions Libre label, 2018.

mais aucune à Paris ou dans une capitale européenne. Si ses œuvres sont également présentées en dehors de France, notamment au musée d'art moderne de Sao Paulo, sur l'impulsion du groupe Espace et de Léon Degand, dans une exposition intitulée « Artistes d'avant-garde de l'École de Paris », et s'il est également à l'affiche de l'exposition « Recent Acquisitions » à la Zoe Dusanne Gallery, à Washington, il ralentit à la fois son rythme d'accrochage et le nombre de pays dans lesquels il expose.

On peut souligner à cette occasion que les retours sur ses diverses expositions sont toutes assez positives, et très souvent reprises par *Art d'Aujourd'hui*, qui présentent à chaque fois la nouvelle exposition d'Edgard Pillet et l'accompagne de photographies. À ce sujet, on peut presque considérer qu'*Art d'Aujourd'hui* serait en fait la véritable galerie rattachée à l'artiste. Corine Girieud avance cette hypothèse : « Il y a donc (...) des artistes que l'on pourrait qualifier d'attachés à la revue comme ils peuvent l'être à une galerie. »⁹⁵. La revue assure en effet une grande visibilité à ses artistes et à leurs œuvres, qu'elle reproduit dans de bonnes conditions. Elle les défend aussi par le verbe, et publie leurs actualités en rapportant les différentes expositions auxquelles ils participent. Elle va même plus loin et participe elle-même à l'organisation d'événements artistiques comme l'exposition « Klar Form ». Finalement, le seul aspect que la revue ne couvre pas par rapport à une galerie est celui de la vente des œuvres. Pillet, par son rattachement à la revue, a donc une forme de promotion de son image et de son travail, mais cette galerie de papier ne lui permet néanmoins pas d'assurer une réussite sur le marché de l'art.

Dans cette forme d'auto-gestion de sa carrière, Edgard Pillet rejoint en fait une grande partie des artistes de la période, comme le montre Julie Verlaine : « Dans la seconde moitié des années 1940, les artistes parisiens sont particulièrement mobiles et dispersés. Ils participent simultanément à plusieurs salons et font des expositions dans plusieurs galeries : leurs choix marquent des préférences et des attachements d'ordre artistique, sans toutefois les engager fortement et durablement auprès de l'une ou l'autre des structures qu'ils fréquentent »⁹⁶. Ainsi, le basculement d'Edgard Pillet entre différentes galeries sur la scène internationale, mais également sur la scène parisienne, s'il n'est pas forcément bénéfique pour sa carrière, reste néanmoins la stratégie classique des artistes de la période, il est bien plus rare de rester attaché à une seule galerie comme les membres du groupe de Denise René.

L'année 1953 est ainsi une des plus prolifiques de sa carrière, car libéré du poids de se faire représenter par une unique galerie, aussi prestigieuse soit-elle, il utilise son crédit acquis sur le marché international pour conquérir de nouveaux marchés et se faire voir sur de nouvelles cimaises. Mais cette

⁹⁵ Girieud Corine, op.cit., p.124

⁹⁶ Verlaine Julie, op. cit.

vague de succès ne dure pas, et son rythme d'expositions diminue, tout en n'étant pas assuré, à Paris, de pouvoir reconquérir le marché qu'il a abandonné pour favoriser sa représentation à l'étranger.

3.3.2. Aller à la concurrence : liens avec la galerie Arnaud

Pillet et Denise René coupent donc les ponts à la fin de l'année 1952. Pillet s'active progressivement à trouver une nouvelle galerie parisienne pour l'accueillir et lui assurer un nouveau succès sur la scène parisienne – et redynamiser sa présence internationale à partir de 1954. C'est alors qu'il se tourne vers la galerie Arnaud. En juin 1950, Jean-Robert Arnaud et John-Franklin Koenig ouvrent tous deux une librairie spécialisée. L'année suivante, leur sous-sol est aménagé en galerie, défendant immédiatement une abstraction plus libre que celle mise en avant par la galerie Denise René. Dès 1951, ils sont rejoints par Michel Ragon, dont ils publient le premier manuscrit, *Expression et Non-figuration*. En novembre 1952, à l'occasion d'une exposition de Robert Lapoujade, ils publient un bulletin d'information qui devient progressivement *Cimaise*, la revue concurrente d'*Art d'Aujourd'hui*. On voit donc bien comment la galerie Arnaud se pose directement en concurrence de la galerie Denise René, installée dans l'abstraction géométrique. Autant dans le style défendu que dans la revue qui lui est rattachée, la galerie Arnaud vient perturber le marché de l'abstraction d'avant-garde, dominé jusque-là par la galerie Denise René.

Edgard Pillet, dont les liens avec la galerie Denise René se voient rompus à la fin de l'année 1952, se tourne logiquement vers ce nouvel élément. Il engage en réalité sa collaboration avec la galerie Arnaud plus tôt encore, accompagné de membres pourtant indétrônables de la galerie Denise René. Sa première apparition à l'affiche de la galerie Arnaud a lieu à la fin de l'année 1951, dans une exposition intitulée « Dewasne, Deyrolle, Domela, Nouveau, Pillet ». Ces cinq artistes abstraits, résolument géométriques, exposent donc dans cette galerie nouvellement fondée, dans un moment où elle est assez ouverte à l'abstraction « froide » : « Chez Jean-Robert Arnaud, dont la galerie ouvre en avril 1951 à l'instigation de peintres américains de Paris, l'abstraction construite sera très présente au début (Youngerman, Kelly, Koskas, Dewasne et Pillet en 1951, (...)) jusqu'à ce que la balance du marché penche nettement en faveur de l'abstraction lyrique en 1954. »⁹⁷. Ce lien avec les peintres américains est aussi probablement une des raisons du rapprochement avec Pillet.

En effet, Edgar Pillet est assez proche de plusieurs artistes américains travaillant à Paris. Tout d'abord, plusieurs artistes américains, notamment par l'intermédiaire du G.I. Bills, reçoivent de l'argent pour étudier l'art dans une académie, et plusieurs choisissent dans ce cadre l'Atelier d'art abstrait. Pillet fait donc la connaissance d'artistes américains dans son atelier. Nous avons ensuite vu qu'il était proche de Leo Zimmerman, et qu'il a permis à plusieurs artistes américains de connaître tout

⁹⁷ Wiesinger Véronique, op.cit.

le cercle des abstraits géométriques, autant autour de la revue *Art d'Aujourd'hui* que celui de la galerie Denise René, par sa position prééminente dans ces groupes sociaux⁹⁸. Pillet a donc probablement commencé à exposer à la galerie Arnaud par le biais de ses connaissances américaines.

Cette collaboration entre la galerie Arnaud et Edgard Pillet a donné lieu à plusieurs rencontres après celle de 1951 : une avec Gilioli et Deyrolle en 1953, une intitulée « Divergences » et une autre intitulée « Collages » en 1954, et surtout une exposition particulière en 1955, probablement juste avant son départ pour les États-Unis. Il semble donc avoir une collaboration avec Jean-Robert Arnaud à peu près identique à celle qu'il a eu avec Denise René et ce changement de galerie est autant dû à l'abandon de la galerie Denise René qu'à un changement de style, plus flexible, plus libre, et plus adapté au discours que défend progressivement la galerie Arnaud. Mais de la même manière, on ne peut pas considérer que Pillet soit un des artistes défendus par la galerie, car, encore une fois, la collaboration entre l'artiste et la galerie a été trop limitée. Dès 1955, Pillet part aux États-Unis, où il n'entretient plus de contact permanent avec les galeries parisiennes.

Edgard Pillet est donc passé de la galerie Denise René à la galerie Arnaud, deux prestigieuses galeries d'avant-garde défendant l'abstraction. Cependant, aucune des deux ne peut être considérée comme la galerie rattachée au peintre, qui n'a pas été défendu de façon pérenne par un galeriste et qui a plutôt assuré lui-même son évolution sur le marché de l'art, tout en contrôlant la diffusion de son œuvre par le biais de ses travaux avec le groupe Espace, la revue *Art d'Aujourd'hui*, et dans une moindre mesure l'Atelier d'art abstrait. S'il est en effet plutôt connu du public spécialisé, lecteur de la revue, on voit néanmoins que ce manque de fidélité à une galerie unique ne lui permet pas de s'assurer un succès continu. Pourtant, il semblerait que chaque collaboration avec une galerie lui réussit du point de vue du marché : la collaboration avec Denise René, aussi brève soit-elle, se couronne par une exposition personnelle à la galerie, la participation à une exposition itinérante, et un succès relatif à l'international. De même, la galerie Arnaud finit par lui accorder une exposition en 1955, qui lui permet de présenter ses œuvres avant son départ aux États-Unis, et à un moment où pourtant, le vent tourne pour l'art abstrait géométrique. Il semble cependant que Pillet, dans cette volonté de liberté et d'auto-gestion, a fait un choix peu judicieux pour la suite de sa carrière. Julie Verlaine montre bien que si la

⁹⁸ « [ROBERT BREER:] Most of the people I knew I got involved with through Denise René.

PAUL CUMMINGS: How did that happen? She had been in business for a little while by that time, hadn't she?

ROBERT BREER: Oh, yes, she started in '45. I was there in '49. Edgar Pillet, who was one of her stable at that time, was a friend of Leo's, and they were in the popcorn business together.

PAUL CUMMINGS: In the popcorn business?

ROBERT BREER: Yeah, yeah, he was very successful for a while selling popcorn in France. He had three street stands, and then he sold it in packages. He had a farmer growing it. People were stealing from him. They passed a law prohibiting a machine that high on the pavement, and the other businessmen cleaned them out. He was a funny guy. That's a Leo Zimmerman, the painter. », Breer Robert C., Cummings Paul, op.cit.

visibilité d'un artiste est importante, au moins pour ses débuts, il doit ensuite s'attacher à une galerie et être défendu par elle pour avoir une vraie présence sur le marché de l'art. Entre 1952 et 1954, une mauvaise situation économique liée aux problèmes de conversions entre francs et dollars met un coup au développement de l'abstraction géométrique, et les artistes cherchent de nouvelles galeries : Dewasne passe chez Daniel Cordier, Herbin chez Simone Heller, Sonia Delaunay et Magnelli chez Bing... Et Edgar Pillet choisit de partir aux États-Unis, pour enseigner dans l'université de Louisville. Il suit ainsi parfaitement le schéma de Raymonde Moulin, qui rappelle qu'au moment de revers d'une tendance, les artistes les plus importants de celle-ci se tournent alors vers l'enseignement et entament une « traversée du désert », dont tous ne reviennent pas. Pillet, par ses choix personnels, ne semble pas en très bonne posture pour revenir sur le devant de la scène au moment d'un nouveau dynamisme de la tendance géométrique.

4. Edgar Pillet face au marché : état des lieux et pistes d'évolutions

4.1. Edgar Pillet affirme une indépendance face au marché

4.1.1. Une expérience américaine mitigée

Edgar Pillet n'a jamais été autant investi dans les réseaux et dans l'actualité artistique que pendant cette période parisienne qui s'étend de 1946 à 1955. Ces neuf années sont le réel début de sa carrière sur le marché de l'art, avec des expositions dans des galeries prestigieuses d'avant-garde, sans qu'il soit pour autant défendu par une galerie en particulier. Mais les initiatives qu'il a lancées prennent fin progressivement et il quitte assez brutalement Paris pour les États-Unis. Besoin de renouveau artistique ? Lassitude du cercle artistique parisien ? Volonté de tenter sa chance aux États-Unis ? Ce départ a renouvelé son approche artistique, mais n'a peut-être pas été stratégiquement un bon choix de carrière. Son retour en France est d'autant plus difficile qu'il a été coupé du marché parisien pendant un temps. La fin de sa carrière, autant que la gestion de son patrimoine artistique, n'a pas permis une redynamisation effective du patrimoine qu'il a laissé. Une étude de son marché actuel nous montre un artiste au potentiel peu exploité. Il s'agit donc de comprendre comment transformer le marché de cet artiste qui a connu un moment de relatif succès, sans constance ni relance par la suite.

On comprend avec le départ d'Edgar Pillet de Paris, où il commençait à se faire un nom et à se dégager du groupe des abstraits géométriques pour assurer un succès plus personnel, qu'il saisit des opportunités plus qu'il ne construit sa carrière de façon stratégique et réfléchie. On pourrait penser que cette opportunité américaine lui ouvrirait plus de portes qu'elle n'en ferme, du fait du grand prestige dont jouit encore aujourd'hui sur le marché l'école américaine d'après-guerre, mais l'expérience de Pillet est plus ambivalente qu'il n'y paraît.

Leo Zimmerman, qui a grandi dans à Louisville, y fonde à son retour de Paris, « The Society for the Arts », et c'est probablement grâce à lui qu'Edgard Pillet entend parler de l'ouverture d'un poste de « visiting professor of Painting and Sculpture » dans l'Allen R. Hite Institute de l'université de Louisville, afin de remplacer le départ d'Ulfert Wilke⁹⁹.

Il semble que Pillet, avant de partir, a l'impression d'être à un point mort de son travail, essayant de faire évoluer son style mais semblant manquer d'inspiration. 1955 correspond au moment de l'essoufflement du mouvement de l'abstraction géométrique, progressivement remplacée par l'abstraction lyrique et l'art cinétique. Pillet saisit donc cette occasion pour explorer un nouveau pays, un nouveau continent, et pour trouver une nouvelle forme d'inspiration.

Il est peut-être aussi poussé par tout un système diplomatique, qui, dans les débuts de la guerre, cherchait à redorer le blason français aux yeux des États-Unis. L'État soutient entre 1944 et 1955 le départ de Français pouvant donner une image avantageuse de la France en allant donner des cours aux États-Unis¹⁰⁰. Il passe une année entière à Louisville, où il s'intègre plutôt bien aux réseaux universitaires de la ville, grâce à ses connexions avec Leo Zimmerman. Mais il décline la proposition de rester à l'institut pour une année de plus, et accepte d'aller enseigner à l'Art Institute de Chicago, plus réputé, sur l'invitation de Katharine Kuh, conservatrice pour le fonds de la peinture et de la sculpture moderne de l'Art Institute of Chicago¹⁰¹. Il y reste deux ans, et rentre à Paris en 1957, mettant fin à cette expérience enrichissante d'enseignement.

Même s'il est pris par ses cours et ses élèves, Pillet s'active une nouvelle fois pour se faire une place dans le milieu artistique qui l'entoure, entreprise couronnée de succès. Il expose en effet à plusieurs reprises lors de son séjour américain. Dans le cadre de son enseignement, tout d'abord, puisqu'une exposition personnelle lui est consacrée au Allen R. Hite Art Institute à Louisville en 1955 ; il expose aussi à l'Art Center Association Gallery de la ville, la même année, puis à la galerie de l'université du Kentucky à Lexington l'année suivante. Cette même année 1956, il dépasse les frontières du Kentucky, expose à la Rutgers University dans le New Jersey, et enfin, il obtient une exposition particulière à la Rose Fried Gallery à New-York, après avoir participé à l'exposition de groupe « International Collage Exhibition » de la même galerie, ce qui marque la consécration de son

⁹⁹ Zimmerman Marie, article imprimé sur une feuille volante, Louisville, sans date, fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris.

¹⁰⁰ « Lieux d'enseignement mais aussi centres de loisirs et de culture disposant souvent d'installations de tout premier ordre (galeries d'art et salles de spectacles), les universités américaines offraient chaque année des centaines de manifestations artistiques, expositions, représentations théâtrales ou musicales montées par les élèves des départements spécialisés comme par les professionnels. L'idée de la DGRC [Direction générale des Relations Culturelles] était d'inciter les artistes français à aller directement sur les campus, à la rencontre des jeunes. », Saint-Gilles-Marleix Laurence, « Advancing French Art : la diffusion artistique de la France aux États-Unis (1947-1958) », *Relations internationales*, n° 115, 15 octobre 2003, p. 385

¹⁰¹ Auriol Véronique, op.cit., p.62.

voyage aux États-Unis, la galerie Rose Fried étant assez prestigieuse et reconnue pour défendre également un art d'avant-garde. Il arrive donc à s'immiscer dans le marché de l'art américain, tout en reprenant son rôle de critique et défenseur de l'art abstrait, puisqu'il participe à la rédaction de *The World of Abstract Art*, un ouvrage collectif publié par l'association *American Abstract Artists* dont Pillet devient membre. Son article se centre sur la peinture abstraite française, en explique les tendances et présente les différents artistes. Il se sert donc de sa position géographique pour répéter aux États-Unis ce qu'il a pu faire en France, par les tribunes que furent pour lui *Art d'Aujourd'hui* et l'Atelier d'art abstrait. Pillet réussit donc, sur ses trois années américaines, un début d'insertion dans le monde artistique, tant marchand qu'intellectuel.

Néanmoins, son retour si rapide nous montre que s'il arrive à se construire une nouvelle sociabilité, il ne trouve pas vraiment sa place dans le milieu artistique américain. Louis Carré, qui a essayé de s'installer en 1945 Outre-Atlantique, relève l'intérêt tiède que les Américains portent aux artistes français, privilégiant les productions nationales¹⁰². Pillet est finalement de retour en France en 1958, avec un tout nouveau style artistique inspiré de son expérience américaine, mais devant reprendre à zéro son travail d'insertion dans les réseaux artistiques.

4.1.2. Le retour à Paris : changement de style, changement de groupe

Pillet, de retour à Paris, a changé sa manière pour opter pour une abstraction plus lyrique, probablement inspiré par l'expressionnisme abstrait qu'il a vu aux États-Unis. Cette évolution et les trois années passées à l'écart ne lui permettent pas de reprendre sa place dans le monde artistique et marchand parisien. Peut-être ne cherche-t-il même pas à renouer avec ses anciens compagnons. Parti abruptement, il sentait probablement qu'il lui fallait tourner la page sur l'engagement d'hier et entamer une nouvelle étape dans sa carrière.

Pourtant, il commence par reprendre les mêmes stratégies que lors de son retour à Paris en 1946. Sans repasser par ses anciens réseaux, avec une nouvelle manière artistique, il commence par exposer parmi des groupes, et à participer à des salons. En 1958, il participe ainsi au Salon de mai et au Salon des Réalités Nouvelles, comme en 1949. Cela lui permet de faire quelques expositions personnelles par la suite, mais on voit tout de même qu'il s'appuie sur sa notoriété antérieure, puisqu'il expose en solo dès 1959 à Copenhague, New York, Londres et Paris, et cette visibilité se poursuit en 1960. S'il ne recontacte pas ses réseaux antérieurs, n'exposant ni à la galerie Denise René, ni à la galerie Arnaud, car ces deux galeries ont, elles aussi, tourné la page sur l'abstraction géométrique, Pillet récupère une partie de la notoriété qu'il s'était bâtie avant son départ et joue du crédit qu'a pu lui donner le voyage américain, pour exposer à nouveau et reprendre une carrière internationale. Il

¹⁰² Verlaine Julie, op.cit.

reste cependant solitaire et expose rarement plus de deux fois au même endroit. Il ramène des États-Unis une nouvelle manière, qui le place plutôt dans le groupe des abstraits lyriques, mais il ne semble pas faire d'efforts pour intégrer les cercles lyriques, ni même pour défendre sa nouvelle manière, comme il a fait quelques années auparavant. Il s'affirme progressivement dans une carrière en solitaire.

Cette solitude se perçoit d'ailleurs dans son art, puisqu'à partir de 1958, il se met à créer des « creusets », œuvres d'art innovantes travaillant les creux et les pleins, les effets de matière et de couleur, sorte de sculptures qui restent bidimensionnelles. Ces mélanges entre sculpture et peinture, à la croisée de ses travaux géométriques et de son passé de sculpteur, sont une réelle affirmation de l'indépendance de l'artiste, qui ne se place plus dans un courant stylistique et cherche à faire aboutir sa recherche artistique singulière. Il parvient à montrer ce travail de façon régulière, dans plusieurs galeries à Paris et dans d'autres capitales européennes, mais encore une fois, ce sont des opportunités saisies par des galeries éparses plutôt qu'une stratégie construite, organisée par une galerie maîtresse. Edgard Pillet s'affirme dans une carrière solo, du point de vue artistique comme sur le marché de l'art. Il ne se rattache définitivement pas à un galeriste en particulier, affirmant la liberté de construire sa carrière, mais n'ayant pas de ce fait une stratégie commerciale efficace pour construire patiemment sa cote.

À son retour à Paris, Pillet s'inscrit donc dans un nouveau style, mais décide de ne plus participer à la défense d'un courant particulier. Cela le pousse à passer d'une stratégie de groupe à une carrière en solitaire, où il affirme son art, le montre, mais est de plus en plus éloigné d'une logique de marché qui voudrait qu'il soit défendu par une galerie, qui s'occuperait de construire sa cote. La fin de sa carrière l'éloigne plus encore du marché de l'art, ce qui précipite, d'une certaine manière, l'oubli sur le marché contemporain.

4.1.3. Une fin de carrière loin du marché

Pillet participe, à la fin de sa vie, à de nombreux projets architecturaux, revenant par là à ses premières convictions, inscrites dans les principes du groupe Espace, axées autour de la synthèse des arts. Par-là, il s'éloigne un peu plus, dans les dernières années de sa vie, du marché de l'art parisien et international.

Il réalise des œuvres sur des chantiers à l'étranger, notamment sur le continent africain, où il crée par exemple toute la décoration de l'hôtel Skanès en Tunisie en 1963, où il fait aussi des œuvres in-situ, comme à l'Assemblée nationale d'Abidjan, en Côte-d'Ivoire, où il réalise un creuset en bronze en 1965. Son œuvre architecturale étrangère la plus notable reste la conception et décoration de plusieurs villas à Carboneras, en Espagne, pour le docteur Tomatis et son entourage.



Photographie d'une maison réalisée et décorée par Edgard Pillet à

Carboneras, prise après 1971, conservée par les ayants droit d'Edgard Pillet.

Il est d'ailleurs rejoint dans cette entreprise par son camarade artistique et ami de toujours, André Bloc. Pillet continue donc sur une voie internationale, n'hésitant pas à se déplacer pour des projets de grande envergure. Mais ces projets se tournent de moins en moins autour de galeries, de la vente d'œuvres à l'étranger, et il répond plus à des commandes prenant place dans des projets architecturaux, ce qui l'éloigne des circuits marchands.

En France, on retrouve cette même logique de plus en plus distante du marché. Il participe à plusieurs chantiers dans le cadre de la politique des « 1% ». Depuis le 18 mai 1951, chaque chantier de construction scolaire ou universitaire, pour être agréé, doit en effet comporter une partie décorative réalisée par un artiste, à hauteur d'1% du budget total alloué à la construction¹⁰³. Il participe ainsi à plus de vingt projets décoratifs pour des cités scolaires entre 1969 et 1974. À cette même période, il ne fait que trois expositions particulières de ses œuvres. Edgard Pillet est dans la soixantaine, et ce serait la parfaite période pour relancer sa carrière sur le marché de l'art, en profitant de sa place prééminente dans les réseaux artistiques et marchands des années 1950. Mais il décide au contraire de s'éloigner complètement du marché de l'art, se reposant plus sur des commandes étatiques pour gagner sa vie que sur ce que lui rapportent des expositions de galeries.

Cette réorientation de carrière lui permet une réelle indépendance du marché, et de se concentrer sur un projet qui lui tient à cœur, résidant dans la synthèse des arts. Néanmoins, elle donne à son art une connotation décorative, que Pillet assume. Quand on lui demande si ses œuvres sont décoratives, il répond : « Oui. Les fresques de la chapelle Sixtine ne sont-elles pas décoratives ? »

¹⁰³ Verlaine Julie, op.cit.

Certains, à tort, donnent à ce qualificatif un sens péjoratif »¹⁰⁴. Mais cet aspect décoratif n'est pas un qualificatif recherché sur le marché de l'art et a contribué à enlever de la valeur à ses œuvres.

L'évolution de la pratique de Pillet à la fin de sa carrière témoigne d'un profond éloignement des circuits traditionnels du marché de l'art. En se tournant vers des projets architecturaux de grande envergure, notamment à l'international, et en s'engageant dans des commandes publiques en France, il privilégie une démarche artistique où la synthèse des arts prime sur la dimension marchande de l'art. Cette évolution, bien qu'elle lui permette une plus grande indépendance, participe également à l'éloignement de son œuvre des institutions et du marché. Ce choix d'une vie artistique plus libre et remplie au détriment de sa cote d'artiste, a été fait en pleine conscience : « La seule chose que je me permette de dire c'est que je n'ai pas pris le meilleur chemin pour faire une "carrière" mais que le plaisir que j'ai eu à œuvrer successivement dans ces diverses disciplines m'a comblé et encouragé plus encore dans mon travail de création »¹⁰⁵. Il ne profite donc pas de l'essor que connaît le marché de l'art dans les années 1980, ni du début de l'institutionnalisation de l'art d'après-guerre à partir des années 1990. Cet éloignement des circuits marchands a aussi contribué à affaiblir l'héritage qu'il laissait, tant au regard de ses œuvres que de son intégration à l'histoire de l'art.

4.2. L'héritage de l'artiste : que reste-t-il de son travail ?

4.2.1. Un volume d'œuvres conséquent à gérer

Edgard Pillet a donc eu une carrière prolifique, même si en partie écartée du marché de l'art. Il a continué à créer constamment, et on dénombre plus de mille œuvres sur l'ébauche de son catalogue raisonné en ligne. À cela s'ajoute une quantité importante de dessins, de collages, de sérigraphies, et les œuvres architecturales accompagnées de leurs plans que Pillet a réalisés. Pourtant, le volume d'œuvres qui circulent sur le marché n'est pas conséquent. Il faut donc s'intéresser à la collection Edgar Pillet aujourd'hui, sa localisation et sa gestion, pour mieux comprendre le lien de Pillet avec le marché de l'art contemporain.

À son décès, l'œuvre de Pillet a été en partie léguée à celle qu'il a désignée comme sa légataire, sa compagne Sylvie Nordmann. Une partie a aussi été récupérée par Hélène Pillet, une artiste qu'il avait épousé en août 1936, et dont il n'avait jamais divorcé. On peut en retrouver la trace des œuvres léguées à Hélène Pillet dans une vente de la maison Digard le 19 mars 2006 à Drouot¹⁰⁶. Intitulée « Tableaux modernes et contemporains », elle comprend un « important ensemble de tableaux par Edgar Pillet et œuvres sur papier et tapisseries par Hélène Pillet », qui étaient donc probablement une

¹⁰⁴ Monnin Françoise, « Edgar Pillet / Françoise Monnin », *Opus International*, n°116, 1989, p.59-63

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Vente aux enchères publiques « Tableaux modernes et contemporains », Digard, 19 mars 2006, Drouot, Paris.

partie des œuvres détenues par Hélène Pillet. Une partie de la collection d'Edgard Pillet a donc été dispersée au cours de cette vente aux enchères, quelques œuvres apparaissent dans des ventes, venant d'autres collectionneurs privés, et enfin, une partie reste dans les mains de la famille Nordmann, ainsi que de nombreuses archives.

Une association a été constituée par Sylvie Nordmann, l'association des amis d'Edgard Pillet, pour continuer d'entretenir l'œuvre et la mémoire de l'artiste. Sylvie Nordmann en a été le principal moteur, cherchant à exposer au mieux l'œuvre de Pillet. On retrouve dans les archives liées à l'artiste des documents divers montrant les efforts de Sylvie Nordmann pour dynamiser la mémoire du peintre, de l'organisation d'une exposition en 2001 au musée de Grenoble autour de l'artiste à des courriers échangés avec La Poste pour lancer une gamme de timbres reprenant les œuvres de l'artiste. Cette mise en avant s'inscrit aussi localement, lors d'un événement organisé par l'association des amis d'Edgard Pillet à Saint-Christoly-Médoc, la ville de naissance de l'artiste, où une exposition avait été lancée en 2015. La municipalité a repris cette initiative et lance à présent plusieurs projets autour de la mémoire de l'artiste, et va jusqu'à ouvrir en 2019 la « Casa Pillet », lieu d'exposition permanente d'œuvres de l'artiste. La famille Nordmann a repris derrière Sylvie Nordmann la tâche d'entretenir la mémoire et le legs du peintre.

La gestion du patrimoine conséquent de l'artiste se fait donc sur le plan familial, avec des initiatives lancées, et est structurée autour d'une association regroupant des personnes engagées à entretenir la renommée du peintre. Néanmoins les initiatives restent assez limitées, et entretiennent plus que dynamisent la mémoire autour d'Edgard Pillet. Ce dynamisme ne vient pas non plus des institutions, qui ne mettent pas vraiment en avant l'artiste.

4.2.2. Un artiste oublié ?

Edgard Pillet n'est pas un artiste inconnu des institutions et de l'histoire de l'art, il refait surface à quelques occasions ou expositions, mais apparaît finalement assez rarement sur les cimaises muséales. Cette position d'arrière-plan pose la question de la place d'Edgard Pillet dans la mémoire artistique et dans l'Histoire de l'art.

Si la plupart des œuvres de Pillet sont encore conservées en main privées, il existe plusieurs œuvres du peintre dans les collections publiques. Elles sont néanmoins rarement visibles. Au moment de la rédaction de ce mémoire, Edgar Pillet a trois œuvres conservées au Centre Pompidou, à Paris : une œuvre de sa période américaine, donnée par l'artiste en 1960, un creuset, acheté en 1962 par l'État et le film abstrait *Genèse*, acquis en 1980. Mais aucun des trois n'est visible dans les salles du musée. De la même manière, le musée d'art moderne de la ville de Paris conserve un creuset, une huile-sur-toile et deux estampes, et aucune de ces œuvres n'est montrée dans la collection permanente du musée.

Le CNAP conserve également plusieurs travaux de l'artiste, mais finalement, n'utilise que deux de ces achats : une huile-sur-toile *L'Enclos* est indiquée en dépôt depuis 2014 à la Présidence de la République à Paris, et une *Composition bleue* aujourd'hui à la mairie de Périgueux. Certaines de ses œuvres sont donc visibles, mais dans des endroits qui ne bénéficient pas forcément d'un grand passage, et d'une ouverture au public optimale, comme un grand musée d'art moderne. Ces derniers, quant à eux, possèdent des œuvres mais ne les exposent que rarement.

Pillet, par ses nombreux voyages, est aussi présent dans des collections à l'étranger, mais là encore avec une visibilité assez limitée. Il a un creuset au Smithsonian American Art Museum, qui est exposé, mais aussi une estampe à l'Art Institute de Chicago qui, elle, n'est pas accrochée. De la même manière, les trois œuvres dont dispose l'Atheneum finlandais ne sont pas visibles dans ses salles et ne ressortent que pour des expositions. En allant plus loin, on remarque même qu'une série d'estampes qui aurait été achetée par le Museum of Modern Art de New York selon plusieurs sources concernant Edgard Pillet¹⁰⁷ n'apparaît même pas sur la base du musée concerné. Pillet est donc très peu présent dans les collections internationales et est de manière générale assez peu visible.

Les œuvres de Pillet, si elles sont souvent dans les réserves, sont normalement mobilisées par les musées lors d'expositions. Mais même là, il n'est finalement que peu mentionné, rejoignant une forme de trou historiographique concernant à la fois son œuvre et son rôle dans l'abstraction géométrique. On peut par exemple citer l'exposition organisée par le Centre Pompidou sur la galerie Denise René, où pas une seule œuvre d'Edgard Pillet n'a été montrée, même si l'artiste est mentionné à plusieurs reprises dans le catalogue d'exposition. Les œuvres de Pillet bénéficient donc d'une très faible visibilité académique.

On relève néanmoins que Pillet est souvent cité dans des publications concernant le milieu artistique des années 1950, et presque toujours pour sa fondation de l'Atelier d'art abstrait en compagnie de Dewasne. Les historiens reconnaissent donc l'importance de cet atelier et de son co-fondateur. Cependant, Edgard Pillet reste très rarement mentionné sur des paragraphes concernant l'art développé à cette période, ce qui attire plus l'attention sur son rôle d'organisateur que d'artiste. Mais même sur des textes mentionnant la revue *Art d'Aujourd'hui*, le seul nom qui lui est associé est souvent celui d'André Bloc. De même pour le groupe Espace, il est rare que le nom de Pillet apparaisse. Pillet a une place historiographique d'organisateur, mais cette place, en plus de lui enlever ses prérogatives artistiques, est réduite à son essentiel, sans mentionner tout ce dans quoi Pillet s'est engagé à cette période. De plus, lorsque l'atelier est mentionné, il est presque systématiquement accolé du pamphlet de Charles Estienne *L'Art Abstrait est-il un Académisme ?*, ce qui décrédibilise certes l'abstraction

¹⁰⁷ Par exemple dans : Chevalier Denys, *Pillet : sculpture dans l'architecture*, Paris, G. Fall, 1974.

géométrique en général, mais avant tout la création de Pillet, comme si cet atelier avait été un signe avant-coureur du déclin du mouvement, voire en avait précipité la fin. Or, nous avons déjà vu que l'atelier était loin de cet académisme dont l'affublait Charles Estienne, et qu'il a permis à de nombreux artistes de reprendre à leur compte les préceptes de l'abstraction.

L'artiste Edgard Pillet bénéficie donc d'une faible visibilité du point de vue institutionnel, et cela malgré la présence de quelques œuvres dans des collections publiques en France et dans le reste du monde. Cette situation découle probablement du manque historiographique à propos du peintre. Très peu d'historiens de l'art mobilisent sa figure comme un des membres importants du courant de l'abstraction géométrique, du point de vue plastique, et même en tant qu'organisateur, son rôle est souvent minimisé, assimilé uniquement à l'Atelier d'art abstrait, lui-même décrédibilisé par son association presque systématique avec la publication assassine d'Estienne. Pillet est donc bien un « oublié » de l'histoire de l'art, alors qu'il pourrait bénéficier d'une plus grande exposition grâce à son rôle clef sur la scène abstraite géométrique, mais aussi grâce à ses voyages instructifs, son évolution de style qui le pousse sans cesse vers la nouveauté, et sa réelle importance pour toute une génération d'artistes qu'il a formés.

4.2.3. Les raisons d'une invisibilisation

Pillet a occupé une place importante dans les réseaux artistiques des années 1950, et pourtant, n'apparaît pas rétrospectivement à la place qu'il pourrait réclamer au vu de son implication dans la promotion de l'art abstrait géométrique. Cette invisibilisation est probablement due avant tout à une volonté de plus en plus affirmée de solitude, mais aussi à une grande modestie de la part de l'artiste, qui a peut-être cherché à réussir par les autres, et enfin, par le rapport compliqué qu'il a toujours entretenu avec le marché.

Pillet souligne, lors d'une émission qui lui est consacrée en 1991, l'importance qu'a prise pour lui la solitude dans son travail créatif à deux reprises : à propos des creusets, il explique qu'« on ne sait pas si on doit plutôt me classer parmi les peintres ou parmi les sculpteurs, mais ça ne me déplaît pas d'être un peu à part de toute façon », et ajoute un peu plus tard, « j'ai toujours été très solitaire dans mon travail, mais ce qui ne m'empêche d'être très sociable »¹⁰⁸. Pillet nous est en effet apparu comme un personnage d'une grande sociabilité dans les réseaux qu'il a pu tisser au cours des années 1950, avec de nombreux artistes, et sa force de se faire toujours accepter dans les différents endroits où il a pu voyager. Mais on sent qu'au fur et à mesure de sa vie, il cherche de moins en moins à se faire sa place et à s'immiscer dans les réseaux artistiques, puisqu'il se tourne notamment vers l'État plus que vers les galeries pour gagner sa vie. Peut-être peut-on lier cela à son expérience de groupe dans les

¹⁰⁸ Brouard Bruno (réalisateur), Monnin Françoise (productrice), « Edgard Pillet », *D'art d'art*, 1991.

années 1950, qu'il a vécu de manière très intense, mais dont il n'a pas forcément gardé une impression positive.

On peut voir que rétrospectivement, l'artiste repense cette période comme un moment de grande activité, mais ne regrette pas de ne plus faire partie de ce monde artistique en ébullition. Son arrivée à Paris, en 1946, même si elle a été importante d'un point de vue artistique, n'a pas été vécue facilement par l'artiste¹⁰⁹, et il a tout fait pour appartenir à un groupe dans ce monde divisé mais dynamique. Pourtant, une fois ce but atteint, et une immixtion complète dans les réseaux artistiques, il décide de tout quitter pour ne plus fréquenter ces personnes. Pillet parle de ce départ comme une forme de délivrance : « J'étais très content, je dois dire, de quitter Paris. J'étais un peu fatigué, j'avais l'impression qu'on tournait un peu en rond dans nos recherches et nos discussions »¹¹⁰. C'est à la fois la critique et l'artiste en lui qui parlent de l'essoufflement de l'art abstrait géométrique et de la querelle entre les différentes abstractions, mais aussi de son implication peut-être trop importante dans ces débats. Cette prise de recul en 1955 n'a jamais été regrettée par Pillet, il n'a d'ailleurs jamais cherché à renouer avec un tel engagement de groupe. Dans son art aussi, après les années 1950, il a toujours effectué des recherches de plus en plus indépendantes, éloignées des courants et des groupes artistiques, affirmant ainsi sa volonté d'indépendance.

De plus, Pillet semble avoir été une figure assez modeste, qui n'attire pas l'attention et qui n'a pas cherché à se mettre en avant, comme nous l'avons vu dans les positions de retrait qu'il occupe à la fois dans le groupe Espace, dans la revue *Art d'Aujourd'hui*, et dans l'Atelier d'art abstrait. Cette modestie fait qu'il n'a pas su occuper le devant de la scène artistique, ce qui est probablement une des raisons de son oubli relatif aujourd'hui. On peut même considérer d'une certaine manière que c'est cette même modestie qui l'a poussé à chercher son accomplissement par les autres, ce qui pourrait expliquer son investissement à la fois dans l'Atelier d'art abstrait, dans la revue *Art d'Aujourd'hui*, ou son poste d'enseignant aux États-Unis. Il semble qu'il a souvent cherché à encourager les artistes qui l'entouraient, et a pu chercher leur réussite plus que la sienne.

Cette même place de retrait et de modestie n'a probablement pas aidé sa carrière sur le plan du marché. Nous avons déjà vu les relations existantes mais non-pérennes qu'il a pu entretenir avec les galeristes, et Pillet semble indiquer lui-même qu'il n'a jamais été très bienvenu dans les galeries. Ainsi,

¹⁰⁹ « Je suis revenu à Paris en 1946. Cette reprise de contact avec le milieu artistique parisien fut des plus pénibles. Trop d'isolement. Mon travail (peinture essentiellement figurative) ne me satisfaisait que médiocrement. J'étais encore troublé par les changements profonds qui s'opéraient dans certains milieux que l'on pouvait qualifier d'"Avant-Garde" par opposition à une supposée "École de Paris" bien défailante. Et surtout, je découvrais des artistes mal connus de moi, voire inconnus, tels Klee, les Delaunay, Mondrian, Kandinsky, Arp. Kandinsky surtout dont les écrits donnaient signification et structure à ce qu'il est convenu d'appeler l'Art Abstrait » dans Monnin Françoise, op.cit.

¹¹⁰ Brouard Bruno (réalisateur), Monnin Françoise (productrice), « Edgard Pillet », *D'art d'art*, 1991.

à propos de la galerie Denise René, il raconte y avoir été « admis à titre précaire »¹¹¹, ce qui montre bien qu'il a occupé une place de second plan, et qu'il n'a pas su pérenniser sa relation.

Son engagement dans l'architecture, enfin, n'a pas aidé à populariser son nom auprès des galeries, puisqu'il extrait par ce moyen de production ses œuvres du marché, et les associe aussi à une logique à la fois étatique et décorative, deux qualificatifs à l'opposé de ce que recherchent les galeries contemporaines. Or, comme le montre Raymonde Moulin dans son livre *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, les galeries jouent peu à peu le rôle des musées en plaçant des œuvres dans des collections importantes, participant « dès avant l'entrée au musée, à l'officialisation d'un mouvement artistique »¹¹². Pillet a donc fait le choix de s'éloigner du marché de l'art et de partir sur une voie de solitude pour ne plus se retrouver pris dans la logique de groupe qu'il a connue dans les années 1950, et pour être plus en adéquation avec son tempérament modeste et pédagogue. Ce choix ne lui a cependant pas permis de faire partie des artistes institutionnalisés, autant dans les musées que sur le marché de l'art, et a contribué à le faire disparaître en partie du récit historiographique.

4.3. Des pistes pour redynamiser un marché stagnant

4.3.1. Une cote solide mais sans surprise

Pillet est donc une figure d'une relative importance, et tombe pourtant dans un relatif oubli du marché et des institutions contemporains. Étudier sa position sur le marché actuel peut nous permettre de trouver des pistes pour remettre à une place plus juste cet artiste engagé et pluriel. En observant les œuvres d'Edgard Pillet récemment passées aux enchères, entre 2020 et 2025, sur la base de données Artprice¹¹³ répertoriant les prix des ventes aux enchères publiques des œuvres de Pillet, on peut remarquer plusieurs choses intéressantes.

Étudions tout d'abord l'évolution générale des prix au cours des cinq dernières années (voir figure 1). Avec seulement quarante-deux œuvres passées sur le marché en cinq ans, il est difficile d'obtenir une évolution probante de la cote de l'artiste, celle-ci étant trop influencée par le type d'œuvres passant sur le marché. En effet, on peut par exemple remarquer une grande amélioration des prix au deuxième trimestre 2023, qui est uniquement due à la vente d'une œuvre particulière à 12 000€ (une sculpture abstraite monumentale¹¹⁴). Si l'on s'intéresse à la moyenne, on voit cependant que malgré quelques hausses passagères, elle reste assez stable autour de 2 000€, avec une tendance à la

¹¹¹ Monnin Françoise, op.cit.

¹¹² Moulin Raymonde et Costa Pascaline, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1992.

¹¹³ Données récoltées entre le 14/04/2025 et le 08/05/2025, sur le site www.artprice.com.

¹¹⁴ *La commanderie*, vers 1972, sculpture en acier inoxydable, 324 cm de haut, 240cm de largeur, 225cm de profondeur, provenant du château de La Commanderie en Touraine, demeure de l'artiste entre 1974 et 1985, collection privée, adjugée 12 000€ lors de la vente « 35^{ème} vente Garden Party » du dimanche 4 juin 2023, Rouillac SAS.

baisse entre 2020 et 2025. Les œuvres de Pillet passent donc assez peu aux enchères, ce qui ne permet pas de dégager une cote solide et sans biais. L'évolution des prix de vente est sujet à de fortes fluctuations dues à quelques œuvres plus importantes, mais en étudiant la moyenne, on voit qu'Edgard Pillet suit d'une certaine manière les évolutions du marché : après une hausse due à la période du Covid, sa cote redescend avec la contraction du marché de l'art depuis ces deux dernières années. Les sommes sont néanmoins pour la plupart assez faibles et montrent bien que cet artiste n'a pas vraiment de place établie sur le marché de l'art.

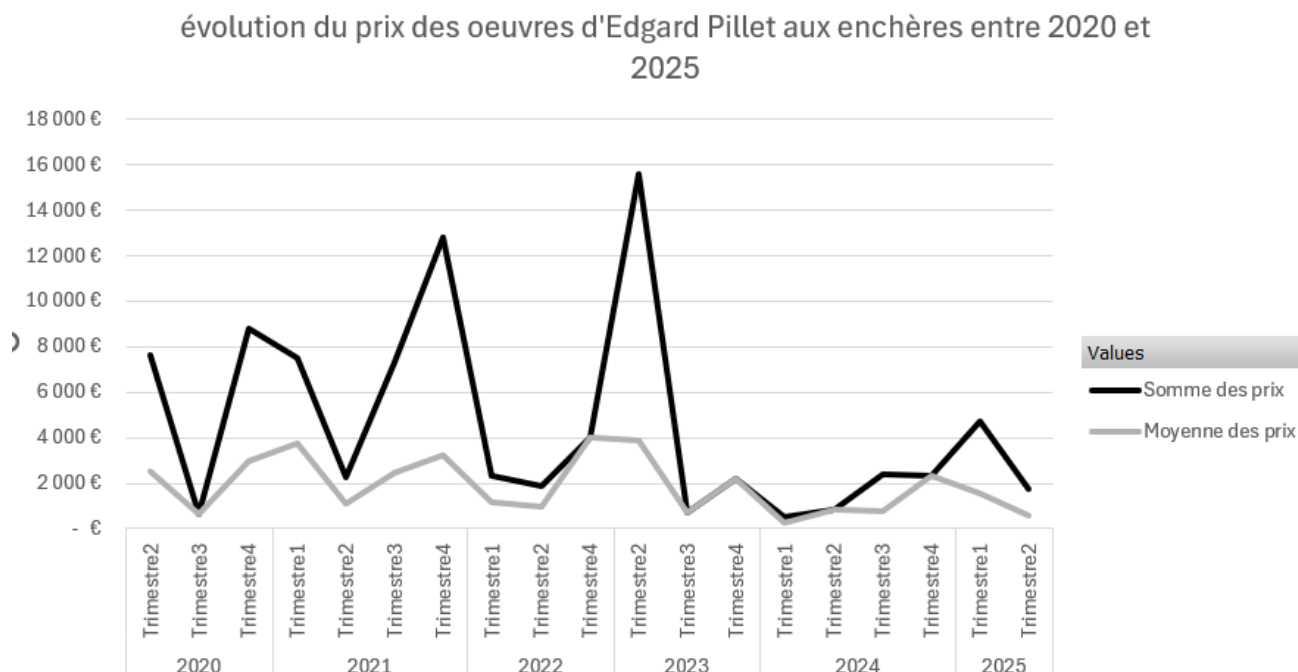


Figure 1 - Source : Artprice, données récoltées entre le 14/04/2025 et le 08/05/2025

Son marché a une forme de localité, puisque la plupart de ses œuvres s'échangent sur le territoire français (voire parisien). En effet, sur les 42 œuvres passées en vente entre 2020 et 2025, 28 ont été adjugées en France, donc deux tiers des œuvres mises aux enchères. La France est surtout le seul pays où il existe réellement un début de marché, car le deuxième pays avec le plus d'adjudications est l'Angleterre, avec seulement trois œuvres passées en vente entre 2020 et 2025. Il est néanmoins présent, même si c'est en très petite quantité, sur dix marchés différents, de la Finlande aux États-Unis, pendant ces cinq dernières années. Ces données nous montrent que si Edgar Pillet a eu une carrière internationale, et a pu exposer dans plusieurs galeries en dehors de France, il n'y a peut-être pas vendu beaucoup d'œuvres, et ne s'est jamais totalement implanté dans un pays pour réellement y développer son marché. Le seul pays où on peut vraiment étudier le marché autour de Pillet est la France, qui reste aussi le pays où il a le plus travaillé, et donc peut-être le plus vendu. Et en France, c'est avant tout à Paris que les œuvres d'Edgard Pillet s'échangent, dans des maisons parisiennes comme Ader, Artcurial, Delon-Hoebanx, etc. mais plus du fait que le marché français d'art moderne est

particulièrement concentré à Paris que parce que les vendeurs d'œuvres de Pillet se trouvent forcément à Paris. Edgar Pillet a une présence à l'international, mais très peu développée, et à la fois en volume et en résultat, son réel marché est celui français, avec la plupart de ses œuvres en vente passant par les marteaux parisiens.

Si des œuvres sortent du lot et créent ces fluctuations importantes du prix des œuvres d'un trimestre à l'autre, on peut alors étudier le marché de Pillet en fonction du type d'œuvres vendues, pour voir quel type d'œuvre a le plus de faveurs sur le marché. Nous avons déjà vu que la sculpture abstraite a connu un grand succès sur le marché, mais s'agissant d'un unicum, il est difficile d'en tirer par la suite une loi générale concernant ce type d'œuvres de Pillet sur le marché. Toutes les œuvres en multiple ou les gouaches sur papier atteignent des prix assez bas, entre 100 et 300€ en moyenne. Ce qui attire réellement les collectionneurs, ce sont les creusets, et les huiles-sur-toile, avec des moyennes d'adjudication respectives à 2 049€ et 2 309€. On peut donc voir (figure 2) que, comme pour beaucoup d'artistes, le médium le plus plébiscité par le marché de l'art pour Pillet est la peinture. Mais les creusets, son invention des années 1960, rencontre aussi un petit succès, et a su se construire son propre marché. Il est d'autant plus intéressant de remarquer que sur ces cinq dernières années, seulement treize huiles-sur-toile ont été vendues aux enchères, pour vingt-et-un creusets. Les creusets sont donc également plus nombreux à apparaître sur le marché, alors même qu'ils ne correspondent pas à ce qu'Edgard Pillet a le plus produit. Il y a donc une spécificité du marché du creuset, à la fois en volume et en valeur, même si les toiles, plus rares sur le marché, semblent avoir, au vu des derniers résultats, une légère préférence des acheteurs. Cependant, la cote d'Edgard Pillet n'est pas assez élevée pour qu'un marché du multiple existe réellement, et ces derniers connaissent des prix particulièrement bas.

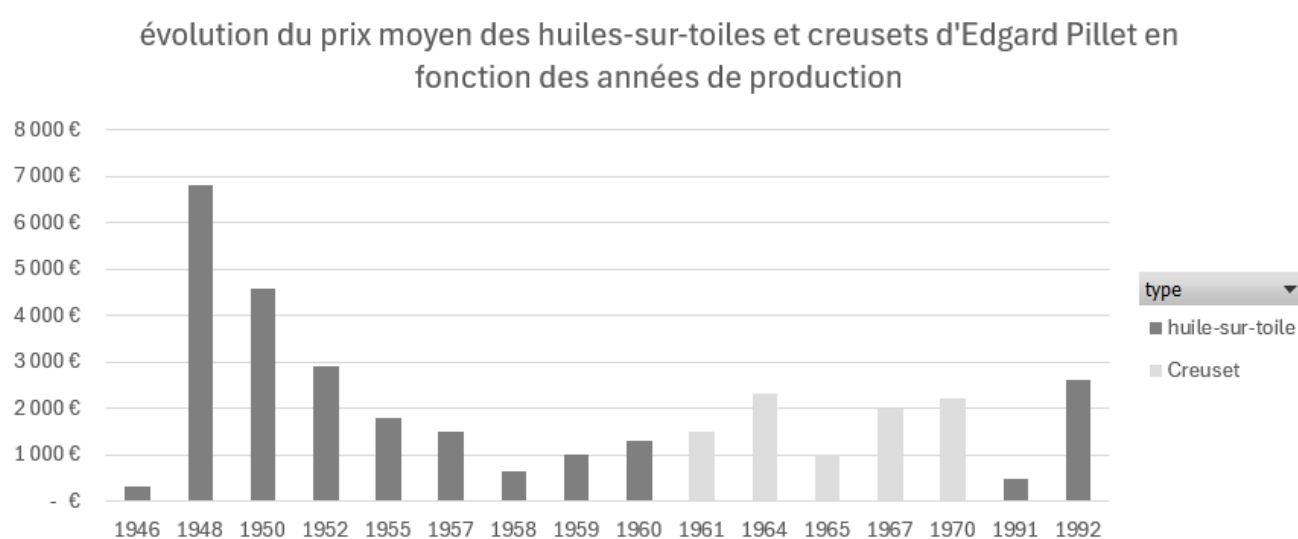


Figure 2 - Source : Artprice, données récoltées entre le 14/04/2025 et le 08/05/2025

Il est alors intéressant de se pencher sur les dates de production des œuvres. Si elles ne sont pas toujours indiquées, bien que la production de Pillet soit assez facilement datable grâce à ses

changements de style marqués, les quelques dates récoltées nous permettent d'obtenir, si l'on se concentre sur le marché des huiles-sur-toile et des creusets, une idée des périodes les plus recherchées dans l'art de Pillet, et celles qui, au contraire, connaissent un certain désamour du marché. En observant la figure 2, il apparaît clairement que la période la plus recherchée de Pillet est le tout début de sa période abstraite. Un résultat pour un tableau cubisant de 1946¹¹⁵ nous montre bien que cette période pré-abstraite n'est pas du tout recherchée, car elle n'est pas emblématique du travail qui a caractérisé Pillet sur le marché. Mais dès 1948¹¹⁶, le plus haut résultat obtenu ces cinq dernières années pour un tableau est atteint avec une des premières toiles abstraites du peintre, confirmant l'intérêt pour la période abstraite, et allant dans le sens de l'analyse de Raymonde Moulin¹¹⁷. Un autre fait marquant de ces données est la décroissance de la cote de Pillet, qui passe en-dessous des 3 000€ de moyenne dès 1952, et c'est une tendance qui se confirme pour ne plus jamais vraiment changer à partir de son voyage américain en 1955. La seule relance intervient avec le passage au creuset en 1961, qui éclipse d'ailleurs sur le marché totalement la production peinte, bien qu'elles soient concomitantes. Les huiles-sur-toile réalisées entre 1961 et 1970 sont en effet presque inexistantes sur le marché, totalement éclipsées par les creusets. Finalement, il apparaît que la cote de Pillet aujourd'hui suit le lien qu'il a eu au cours de sa vie avec le marché : la période la plus recherchée est aussi celle où ses contacts avec le marché sont les plus importants (entre 1947 et 1954 pour sa période d'abstraction géométrique, puis lors de l'exposition de ses creusets dans les années 1960, au sein de plusieurs galeries), mais elle pâtit de ses éloignements avec les galeries, qu'ils soient géographiques ou sociables. Le retour de l'intérêt du marché pour la production de la toute fin de sa vie correspond d'ailleurs en effet à un retour mesuré, sur le marché, et une nouvelle insistance à exposer ses toiles qu'il développe à la fin de sa vie, à un moment aussi où le marché de l'art, dans les années 1980, atteint un sommet sans précédent.

Ainsi, l'analyse du marché d'Edgard Pillet entre 2020 et 2025 met en évidence un marché resserré, mais stable, avec quelques points d'ancrage prometteurs. Certaines périodes de sa production – en particulier les débuts de l'abstraction géométrique et les creusets – suscitent un intérêt relatif, révélant un potentiel de revalorisation. Si son marché reste majoritairement concentré en France, et notamment à Paris, la diversité des œuvres passées en vente et la régularité de certaines adjudications témoignent d'une base existante sur laquelle il serait possible de construire. Dès lors, il convient d'examiner les leviers qui pourraient être activés pour renforcer cette dynamique : quelles initiatives

¹¹⁵ *La Brune et la Blonde*, 1946, huile-sur-toile, 46 x 59cm, collection privée, adjugée 390\$ lors de la vente « Horizons II » du 21 octobre 2020 chez Capsule Gallery Auction à New York.

¹¹⁶ *Interzone*, 1948, huile-sur-toile, 58 x 89,5cm, provenant de la collection Aurora Cheni à Florence, collection privée, adjugée 6 800€ lors de la vente « Post-War & Contemporain » chez Artcurial à Paris.

¹¹⁷ « Les oeuvres qui obtiennent, au moment de la relance, les prix les plus élevés sont les plus anciennes. », Moulin Raymonde, Costa Pascaline, op.cit.

institutionnelles ou stratégies marchandes permettraient de redonner à Edgard Pillet une visibilité accrue, et de consolider durablement sa place sur la scène artistique et sur le marché ?

4.3.2. Moyens d'une mise en valeur institutionnelle et marchande

L'amélioration de la visibilité et de la cote d'Edgard Pillet passe en premier lieu par une reconnaissance plus affirmée de son rôle dans l'histoire de l'art du XXe siècle. Comme nous l'avons vu, son engagement ne se limite pas à sa production plastique : il s'étend à ses prises de position, à ses initiatives collectives et à son activité pédagogique. Pourtant, cette implication multiforme n'a pas encore trouvé de véritable écho, ni sur le marché de l'art ni au sein des institutions culturelles. Pour autant, le redressement de sa cote ne saurait précéder un travail de fond sur la place qu'il occupe dans l'historiographie de l'abstraction. Une meilleure compréhension du parcours de Pillet, de ses réseaux, de son influence, est la condition préalable à toute valorisation pérenne, qu'elle soit muséale ou marchande.

Un premier levier essentiel réside dans le développement de la recherche scientifique autour de sa figure. Ce mémoire entend modestement s'inscrire dans cette dynamique, mais il est indispensable d'encourager la production de nouveaux travaux — qu'il s'agisse de mémoires de master, de thèses ou de publications critiques — en les inscrivant dans une relecture élargie des années 1950, de l'abstraction géométrique, et des dialogues entre art et architecture. Pour cela, la mise en place d'une bourse de recherche dédiée pourrait constituer un outil efficace. Elle pourrait être portée par les ayants droit de l'artiste, mais on peut envisager également un partenariat financier avec d'autres ayants droit cherchant à redynamiser l'abstraction des années 1950, comme ceux de Jean Dewasne, de Jean Deyrolle, etc. dans une logique de mise en réseau et de mutualisation des moyens. Ce soutien financier favoriserait une recherche approfondie sur les trajectoires individuelles comme sur les dynamiques collectives de l'abstraction d'après-guerre.

Ces initiatives de recherche pourraient ouvrir la voie à une revalorisation institutionnelle. Depuis la dernière grande exposition monographique au musée de Grenoble en 2001 qui a suivi le mémoire universitaire de Marc Ducourant, dirigé par Serge Lemoine, qui était alors directeur du musée de Grenoble, aucune tentative de relecture muséale d'envergure n'a abouti. Un projet d'exposition au Centre Pompidou avait été esquissé par Sylvie Nordmann avec l'aide de Marc Ducourant, mais n'avait pas trouvé d'issue favorable. Si une exposition exclusivement consacrée à Pillet peut sembler ambitieuse pour une institution nationale, son intégration dans une exposition collective dédiée à l'abstraction géométrique serait une alternative stratégique. Elle permettrait de replacer l'artiste dans les réseaux et débats de son époque, tout en valorisant la spécificité de son apport.

Parallèlement, des institutions régionales ou municipales de première envergure, comme le musée d'Art moderne de la ville de Paris, qui conserve plusieurs de ses œuvres, pourraient être sollicitées pour accueillir une exposition monographique ou thématique. Une telle initiative pourrait s'accompagner d'un don ou d'un dépôt d'œuvres par les ayants droit, favorisant ainsi une présence plus pérenne dans les collections publiques. Ces démarches contribueraient à faire émerger une nouvelle génération de regard sur Pillet et à l'ancrer durablement dans le récit de l'abstraction française.

Enfin, pour que ces efforts académiques et institutionnels trouvent une résonance sur le plan marchand, il est indispensable de réactiver la présence de Pillet sur le marché de l'art. À ce jour, son œuvre est très peu représentée en galerie, et sa cote sur le premier marché est quasi-inexistante. Trouver une galerie capable de défendre son travail représenterait une étape majeure. Celle-ci pourrait développer une stratégie cohérente de présentation, avec des expositions à thème, et la participation à des foires, posant ainsi les bases d'une revalorisation du second marché. Le faible volume d'œuvres en circulation actuellement pourrait favoriser le contrôle de ce premier marché. Deux approches complémentaires pourraient être envisagées. D'une part, pour ses œuvres qui ont un caractère plus ornemental et ses creusets, une galerie spécialisée dans le design ou le mobilier moderniste pourrait toucher un public sensible à l'esthétique épurée de l'après-guerre. D'autre part, ses toiles des années 1950 mériteraient d'être présentées par une galerie d'art moderne disposant de l'assise critique nécessaire pour le repositionner dans le contexte de l'abstraction géométrique.

À plus long terme, une étape décisive serait la constitution d'un catalogue raisonné. Ce travail d'envergure, qui pourrait être mené en collaboration avec historiens et professionnels du marché, offrirait une base documentaire fiable et renforcerait la légitimité de Pillet auprès des collectionneurs et des institutions. Il ancrerait également son œuvre dans une démarche de conservation et de diffusion, à la croisée des enjeux scientifiques et économiques. Ce catalogue raisonné permettrait aussi d'asseoir les ayants droit dans leur rôle d'experts de l'artiste, pouvant dire si une œuvre est de la main de Pillet ou non, ce qui renforcerait encore la fiabilité du marché autour de ses œuvres.

Ainsi, malgré un rôle central dans la promotion de l'abstraction géométrique, Edgard Pillet n'a pas su transformer cette position en une reconnaissance pérenne sur le marché de l'art. Cette limite tient en partie à ses choix de carrière, souvent impulsifs, et à une certaine indifférence vis-à-vis des stratégies marchandes. Son départ aux États-Unis au moment où il commençait à s'affirmer individuellement à Paris, puis son retour dans un contexte artistique transformé, ont fragmenté sa trajectoire. À cela s'ajoute une indépendance affirmée, notamment dans le refus d'être représenté durablement par une galerie, et un recentrement progressif vers des pratiques en marge du marché,

comme les commandes architecturales publiques ou privées. Enfin, la dispersion posthume de ses œuvres et une gestion patrimoniale restée familiale ont limité leur visibilité et leur valorisation. Le cas Pillet illustre ainsi comment une position influente dans les réseaux artistiques ne suffit pas, en soi, à construire une cote durable sans relais constants, stratégies de diffusion adaptées et ayants droit pleinement engagés dans la valorisation de l'artiste.

Conclusion

En explorant la dialectique entre la position centrale d'Edgard Pillet dans la promotion de l'abstraction géométrique et son absence du marché de l'art actuel, il est apparu, dans un premier temps, que Pillet, suite à des études académiques et en retrait de la scène parisienne, s'inscrit dès son arrivée à la capitale dans la dynamique collective du courant abstrait géométrique, se plongeant dans l'avant-garde d'après-guerre.

Ce choix a été fait par un attrait pour la logique de groupe, qui s'est affirmé avec sa participation active au groupe Espace. Le rôle qu'il y occupait de « délégué à la propagande » faisait écho en réalité à son rôle moteur dans le monde abstrait géométrique : il était au cœur de la promotion du mouvement, avec deux initiatives qu'il pilotait habilement, la revue *Art d'Aujourd'hui* et l'Atelier d'art abstrait. Néanmoins, si ces lieux de débats et de diffusion témoignent d'un engagement intellectuel fort et d'une volonté de transmission, ils ont été mal perçus par le monde artistique, enfermant le groupe abstrait géométrique, à tort, dans une réputation « sectaire ». Pour Pillet, au contraire, ces initiatives lui permettaient d'étendre les enseignements de l'abstraction à tous, et de défendre avant tout « l'art d'aujourd'hui ». Cette volonté didactique, peut-être couplée à la mauvaise réception que fit une partie du monde de l'art à ses initiatives, et aussi à un tempérament modeste, a conduit Pillet à rester en retrait, privilégiant la mise en avant de tout le groupe d'artistes abstraits plutôt que la construction de sa seule renommée.

S'il a su se placer au cœur des réseaux de l'abstraction géométrique parisienne entre 1946 et 1955 et acquérir ainsi une légitimité, il ne capitalise pas sur cette position pour structurer sa carrière dans la durée. Ce manque de projection stratégique est particulièrement perceptible dans ses relations avec les galeries. S'il a fréquenté les galeries les plus reconnues de la période, et notamment la galerie Denise René ou la galerie Arnaud – sans doute grâce à son cercle de sociabilité et ses liens avec la revue *Art d'Aujourd'hui* – il n'a jamais vraiment fait partie des artistes que ces galeries défendaient. Sa participation à *Klar Form* illustre à la fois son rôle actif dans le réseau géométrique et la difficulté à entretenir des liens durables avec les galeries, peu enclines à accompagner son besoin d'indépendance et son ambition de rayonnement international.

Ce sont ces mêmes aspirations qui dictent la suite et la fin de sa carrière, s'éloignant toujours plus d'une logique de groupe pour construire sa propre carrière, et continuer de voyager. Il occupe ainsi plusieurs rôles, du professeur dans les universités américaines au décorateur d'édifices publiques, diversifiant son parcours, mais s'éloignant progressivement du marché. À l'exception d'un bref regain d'intérêt suscité par ses creusets, il ne cherche plus véritablement à vendre en galerie et privilégie

d'autres formes de rémunération. Ce choix lui assure une certaine stabilité, mais l'éloigne durablement des circuits marchands, ce qui contribue à fragiliser sa cote.

Au décès d'Edgard Pillet en 1996, sa compagne Sylvie Nordmann essaye de valoriser l'héritage artistique qu'il lui laisse par plusieurs initiatives. Toutefois, ces efforts demeurent limités, et force est de constater aujourd'hui que le marché reste peu sensible à une redécouverte de l'artiste. Plusieurs leviers restent cependant à la disposition des ayants droit pour faire évoluer cette situation : accroître la visibilité d'Edgard Pillet par une double stratégie, à la fois marchande et institutionnelle, incluant des expositions dans des galeries comme dans des musées, que ce soit autour de l'abstraction des années 1950 ou de la place spécifique qu'y occupe Pillet. Ces démarches doivent s'accompagner d'un renouveau critique et d'une relance de la recherche autour de cette période encore peu explorée.

Les hypothèses initiales de ce mémoire sont ainsi confirmées : l'absence de reconnaissance durable de Pillet dans les musées comme sur le marché ne s'explique ni par un manque de pertinence de son œuvre, ni par un rôle secondaire dans le mouvement. Elle résulte d'une série de facteurs convergents : absence de stratégie de carrière affirmée, indépendance revendiquée, trajectoire morcelée, manque de continuité dans ses réseaux professionnels, tempérament discret, et gestion posthume encore insuffisamment proactive. On se rappelle que Raymonde Moulin posait déjà les conditions de revalorisation d'un artiste à long terme : « La permanence d'un projet de création associé à l'obstination dans l'engagement artistique place les artistes dans une position privilégiée au moment où s'accomplit la relance de la tendance esthétique concernée au point de départ »¹¹⁸. Si Pillet s'est clairement obstiné dans l'engagement artistique, il n'a pas gardé son projet de création initial, ni ses réseaux du début, et c'est peut-être par là qu'il faut comprendre son distancement sur le marché aujourd'hui. Cette étude a permis de façon plus générale de mettre en lumière les conditions souvent implicites qui permettent à un artiste d'entrer dans le récit officiel de l'histoire de l'art ou de s'ancrer durablement sur le marché. Le rôle des galeries, des institutions, des ayants droit, mais aussi de la recherche dans la construction des réputations artistiques a été mis en avant, tout comme la fragilité des parcours qui reposent sur des logiques collectives ou intellectuelles davantage que sur des dispositifs de valorisation marchande.

Un travail de recherche reste à faire sur les réseaux artistiques, notamment abstraits, qui ont émergé de différents centres de regroupement, que ce soit le Centre de Recherche de la rue Cujas, le Foyer de Marc Vaux ou l'Atelier d'art abstrait. Dans cette même logique, le groupe Espace, encore peu étudié malgré la richesse de ses archives et l'importance de ses membres, constitue également un champ d'enquête prometteur sur ce même sujet. Il faut également garder en tête qu'un meilleur accès

¹¹⁸ Moulin Raymonde, Costa Pascaline, op.cit.

à la revue *Art d'Aujourd'hui* pourrait nourrir beaucoup de sujets d'étude, et une numérisation de la revue serait un bon point de départ pour relancer la recherche sur la période. Sur le plan du marché de l'art, il serait très intéressant, maintenant qu'un projet de catalogue raisonné est lancé par l'Association des amis d'Edgard Pillet depuis 2023, d'étudier l'impact de cette publication sur la cote de l'artiste, de même que la mise en place des dispositifs d'exposition évoqués. Ces démarches pourraient contribuer à revaloriser une œuvre encore trop méconnue, et réintégrer pleinement Edgard Pillet dans l'histoire et le marché de l'abstraction d'après-guerre. Encore faut-il que les institutions, les chercheurs et les ayants droit conjuguent leurs efforts : car c'est à ce prix seulement que Pillet pourra retrouver une place dans le récit de l'art moderne et dans le marché de l'art.

Bibliographie

A- Archives

a. Archives papier

AP PILL, Pillet, Edgard, dossiers d'artistes plasticiens, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

CRE 2.163, page du cahier « Procès-verbaux », mai 1946, fonds Marc Vaux, sous-fonds André Crévits, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

DEL 130, correspondance avec le Groupe Espace, André Bloc et le Salon des Réalités Nouvelles, fonds Robert et Sonia Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

DEL 132, André Bloc, Architecture d'aujourd'hui, Art d'aujourd'hui, fonds Robert et Sonia Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Paris

DEL 155.2, Pillet, Pink, Poiret, Poncet, Poniovsky, fonds Robert et Sonia Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Fonds d'archives conservé par les ayants droit d'Edgard Pillet, Paris, Paris.

Registre d'état civil des naissances de Saint-Christoly-de-Médoc, Archives départementales de Gironde.

Registre des jugements de concours de la section peinture et sculpture du 5 décembre 1927 au 19 décembre 1949, service des Collections, Bibliothèque Alexandrine, Paris.

b. Archives audiovisuelles

Breer Robert C., Cummings Paul, « Oral history interview with Robert Breer, 1973 July 10 », 10 juillet 1973, Archives of American Art.

Brouard Bruno (réalisateur), Monnin Françoise (productrice), « Edgard Pillet », *D'art d'art*, 1991.

c. Presse et périodiques

Bloc André, Faucheux Pierre, Pillet Edgard, *Art d'Aujourd'hui*, séries 1 à 5, entre 1949 et 1954, Boulogne.

Bloc André (dir.), *Aujourd'hui Art et Architecture*, 60 numéros, entre 1955 et 1967, Boulogne.

Arnaud Jean-Robert (dir.), Van Gindertael Roger, *Cimaise*, n°100-101, janvier-avril 1971.

M. G.-S., « Exposition Edgard Pillet (Galerie du Minaret, rue Michelet) », *L'Écho d'Alger*, 30^e année, n°11.132, Alger, 27/01/1941 (consulté le 19/04/2025).

Monnin Françoise, « Edgard Pillet / Françoise Monnin », *Opus International*, n°116, 1989, p.59-63.

B- Ouvrages et revues scientifiques

Auriol Véronique, *Edgard Pillet – Du village natal à l'abstraction*, Bordeaux, Éditions Libre label, 2018.

Burt Ronald Stuart, *Structural Holes: The Social Structure of Competition*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

Bonnet Alain, « L'artiste nomade », dans Béatrice Joyeux-Prunel, *L'Art et la mesure*, p. 253-71, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2010.

Cazenave Élisabeth, *La villa Abd-el-Tif: un demi-siècle de vie artistique en Algérie, 1907-1962*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998.

Cockcroft Eva, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », dans *Pollock and After : The Critical Debate*, 2e édition, New York, Harper & Row, 1985.

Degand Léon, Alvard Julien et Van Gindertael Roger, *Témoignages pour l'art abstrait*, Paris, Éditions Art d'Aujourd'hui, 1952.

Estienne Charles, *L'Art abstrait est-il un Académisme ?*, Paris, Éditions de Beaune, coll. « Le cavalier d'épée », 1950.

Fauchereau Serge, *La fin des avant-gardes de l'entre-deux-guerres: arts plastiques, littérature, architecture, photographie, cinéma, arts du spectacle, musique*, Paris, Hermann, 2019.

Fournier Guillaume, « Les “jeunes artistes” plasticiens en France : comment l'âge impacte-t-il leurs trajectoires ? », dans *Communications*, n° 109, série 2, 27 septembre 2021, p. 63-79.

Galenson David, « The New York School vs. the School of Paris: Who Really Made the Most Important Art After World War II? », Cambridge, MA, National Bureau of Economic Research, septembre 2002.

Girieud Corine, « Art d'Aujourd'hui (1949-1954) hors les pages : une revue au cœur de l'action », dans *La Revue des revues*, n° 38, 2006, p. 41-53.

Girieu Corine, « Art d'aujourd'hui et Cimaïse : deux revues concurrentes dans le microcosme de l'abstraction des années cinquante », dans Pezone Froissart Rossella, Chevrefils Desbiolles Yves, *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Critique d'art », 2011.

Glicenstein Jérôme, « Introduction : former les artistes », dans *Marges*, n° 30, 21 mai 2020, p. 10-20.

Guilbaut Serge, « 1955: The Year the Gaulois Fought the Cowboy », dans *Yale French Studies*, n° 98, 2000.

Joyeux-Prunel Béatrice, *Naissance de l'art contemporain 1945-1970: une histoire mondiale*, Paris, CNRS éditions, 2021.

Marguin Séverine, « Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain », dans *SociologieS*, 19 novembre 2013.

Mercklé Pierre, *Sociologie des réseaux sociaux*, s. l., La Découverte, coll. « Repères », 2016.

Millet Catherine, *Conversation avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991.

Moulin Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967.

Moulin Raymonde et Costa Pascaline, *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1992.

Ragon Michel et Seuphor Michel, *L'art abstrait. 1939-1970 en Europe*, Paris, Maeght Editeur, vol. 3, 1973, 5 vol.

Rich Sarah K., « Les échanges artistiques entre la France et les États-Unis, 1950-1968 », dans *Perspective*, n° 1, 30 juin 2011, p. 535-54.

Saint-Gilles Laurence, « Advancing French Art : la diffusion artistique de la France aux États-Unis (1947-1958) », dans *Relations internationales*, n° 115, 15 octobre 2003.

Saint-Gilles Laurence, « La culture comme levier de la puissance : le cas de la politique culturelle de la France aux États-Unis pendant la guerre froide », dans *Histoire, économie & société*, 28e année, n° 4, 1 décembre 2009, p. 97-109.

Salm-Salm Marie-Amélie zu, *Échanges artistiques franco-allemands après 1945: recueil d'entretiens*, Paris, L'Harmattan, coll. « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui », 2009.

Vasarely Victor, *Plasticien*, Paris, Robert Laffont, coll. « Un homme et son métier », 1979.

Verlaine Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

C- Catalogues d'exposition

Ameline Jean-Paul, Ernoult Nathalie, Marthe Ridart, *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (4 avril – 4 juin 2001), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

Cinquembre Olivier, Migayrou Frédéric, Zucchelli Anne-Marie, *Union des artistes modernes UAM. Une aventure moderne*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (31 mai-27 août 2018), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018.

Hulten Pontus, Legrand Véronique, Viatte Germain, *Paris-Paris: 1937-1957 arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (28 mai – 2 novembre 1981), Paris, Gallimard, 1992.

D'Orgeval Domitille, « le Salon des Réalités Nouvelles : pour et contre l'art concret », dans Serge Lemoine, *Art Concret*, catalogue d'exposition, Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret (2 juillet – 29 octobre 2000), Paris, RMN, 2000.

D- Thèses et travaux universitaires

Ducourant Marc, *L'œuvre d'Edgard Pillet*, mémoire de diplôme d'études approfondies dirigé par Serge Lemoine, Université de Paris-Sorbonne Paris IV, UFR d'histoire de l'art et d'archéologie, 1999.

Girieu Corine, *La Revue Art d'aujourd'hui (1949-1954) : Une vision sociale de l'art*, thèse dirigée par Serge Lemoine, Université Panthéon-Sorbonne, 2011.

E- Bases de données

Artprice.com

Drouot.com

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui m'ont accompagnée dans la réalisation de ce mémoire. Je remercie tout d'abord mes deux directrices de mémoire, Géraldine Goffaux et Cecilia Hurley, pour leur disponibilité, la clarté de leurs réponses à mes nombreuses questions, ainsi que la qualité de leurs conseils, qui m'ont permis d'approfondir mes recherches et d'affiner ma réflexion. Je suis également reconnaissante envers Léa Saint-Raymond, qui m'a soutenue dans le choix de mon sujet et m'a offert des repères solides pour aborder ce travail avec méthode et assurance.

Je remercie chaleureusement Corine Girieud pour sa bienveillance et sa disponibilité : ses réponses et son accompagnement m'ont été d'une aide précieuse au début de mes recherches. Je tiens à saluer le travail de Véronique Auriol, dont l'engagement envers la reconnaissance d'Edgard Pillet et les recherches approfondies qu'elle a menées ont été pour moi une source d'inspiration et d'éclairage constant.

Je souhaite également rendre hommage à ma grand-mère, Sylvie Nordmann, qui m'a transmis de son vivant son intérêt profond pour l'œuvre d'Edgard Pillet et avait entrepris un important travail de conservation de ses archives, sans lequel ce mémoire n'aurait pas été possible. Enfin, je remercie profondément mes parents, qui ont su perpétuer cette mémoire familiale avec attention et m'ont transmis à leur tour leur goût pour l'œuvre de Pillet. Leur soutien attentif, leur relecture patiente et leurs encouragements constants ont grandement contribué à l'élaboration de ce mémoire.