

Mardi 30 novembre 2021,
musée de l'Orangerie

Quand New York regarde l'École de Paris (1930-1950). Réception, relectures, appropriations

Programme

Le dialogue instauré entre le peintre de l'École de Paris Chaïm Soutine et l'artiste américain Willem de Kooning donne l'occasion aux chercheurs d'explorer la réponse de l'expressionnisme abstrait américain, alors naissant, à la production des artistes européens installés à Paris pendant l'entre-deux guerres. Comme Soutine, d'autres artistes relevant de l'École de Paris ont eu un rôle décisif dans l'émergence de l'expressionnisme abstrait américain. Après des décennies d'affirmation du « triomphe » de l'École de New York et de son autonomie, un état des lieux historiographique paraît nécessaire pour mettre en lumière d'autres mouvements.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Claire Bernardi,
directrice du musée de l'Orangerie, Paris

Béatrice Joyeux-Prunel,
professeur ordinaire en Humanités
numériques, université de Genève

Scarlett Reliquet,
responsable des cours, colloques
et conférences, musées d'Orsay
et de l'Orangerie, Paris

Pierre Wat,
professeur des universités,
Paris I Panthéon Sorbonne

INTERVENANTS

John Elderfield a étudié les Beaux-Arts à l'université de Leeds – il peint toujours –, avant d'obtenir un doctorat en histoire de l'art au Courtauld Institute of Art. Il est conservateur en chef émérite des peintures et des sculptures au Museum of Modern Art de New York. Il fut le premier conservateur et conférencier à recevoir la distinction « Allen R. Adler » du Princeton University Art Museum, et est commissaire invité à la galerie Gagolian. Ses nombreuses expositions et publications ont traité de sujets allant de Cézanne, Matisse et de Kooning à Helen Frankenthaler et Martin Puryear. Il travaille actuellement à un ouvrage sur la surface des peintures modernes.

Élisabeth Magotteaux est doctorante en histoire de l'art contemporain à Sorbonne Université – Centre André Chastel. Sa thèse, « Fernand Léger et les États-Unis », menée sous la direction du professeur Arnauld Pierre, explore la « période américaine » de Léger, soit les trois voyages qu'il a entrepris aux États-Unis au cours des années 1930 et son exil volontaire, de 1940 à 1945. Elle a également été chercheuse associée à la Cinémathèque française pour l'année universitaire 2021-2022.

Conservatrice du patrimoine et historienne de l'art, spécialisée dans l'art européen du xx^e siècle, **Laurence Imbernon** a successivement dirigé les musées de Dunkerque, La Roche-sur-Yon et Rodez. Au musée des Beaux-Arts de Rennes, elle a organisé les expositions consacrées à des artistes de l'abstraction géométrique, actifs à Paris dans les années 1950 (Francis Pellerin, Georges Folmer), puis en lien avec les collections elle est à l'origine des expositions et publications sur les œuvres de Laurent Pariente, Enrique Zañartu, Adalberto Mecarelli. Laurence Imbernon a également été commissaire de l'exposition « GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) 1960-1968 : mouvement, lumière, participation » et tout récemment de « Hayter & l'Atelier du monde, entre surréalisme et abstraction, 1927-1964 » qui a réuni, durant l'année 2021, les estampes de soixante-dix artistes internationaux.

Ori Erna Hashmonay est une chercheuse en art, spécialisée dans l'histoire de l'art pillé par les nazis à Vienne, ainsi que dans l'art du Paris de l'entre-deux-guerres et du New York de l'après-guerre. Elle a été auteure et chercheuse pour le musée d'Israël à Jérusalem, chercheuse pour le Musée juif à New York et la German Lost Art Foundation à Berlin, ainsi qu'éditrice pour Sotheby's à New York. Actuellement, elle vit à Tel Aviv et est étudiante diplômée à l'Université hébraïque de Jérusalem.

Théo Esparon est doctorant contractuel à l'université Paris-Nanterre. Sa thèse porte sur la collection d'art et les films de Josef von Sternberg. Il cherche à élucider le rapport entre le goût du cinéaste et son style. Il a publié des articles (dans Les Cahiers du MNAM ou Trafic) dans la perspective d'une étude croisée de l'histoire de l'art et de l'histoire du cinéma. Par ailleurs, Théo Esparon est programmateur de films et sélectionneur pour le festival Entrevues-Belfort.

Victims of the Museum: Clement Greenberg and Willem de Kooning look at Chaïm Soutine

John Elderfield, Chief Curator Emeritus of Painting and Sculpture,
The Museum of Modern Art, New York

RÉSUMÉ

This paper addresses the reception of Soutine's art exhibited in New York's Museum of Modern Art in 1950, in the words of the critic Clement Greenberg and the canvases of painter Willem de Kooning. The principal issues are: Greenberg's admiration for the tactility of these artists' works, but conclusion that "la peinture incarnée" in emulation of Venetian painting made both "a victim of the museum." His model for an artist who, to the contrary, used paint "exclusively for optical effects" was Matisse, whose work de Kooning first disliked then appropriated, even as he recognized his own affinity with Soutine. A "victim of the museum," not wanting to follow the lead of the immediate past, did not easily fit into a historicist account of modernism; thereby becoming a poorly represented victim of the modern museum. And while "la peinture incarnée" would seem to be a fit with "l'informe," neither artist was included in the Paris 1996 exhibition on that subject, figurative painting having been marginalized by critical theories of "formlessness" as much as by those of "formalism."

TEXTE INTÉGRAL

The poet Ezra Pound, a man of strong opinions, had this to say on the subject of criticism: "The best criticism of any work, to my mind the only criticism of any work of art, that is of any permanent or even moderately durable value, comes from the creative writer who does the next job."^[1] With this in mind, I shall be addressing a twofold reception of works by Chaïm Soutine (1893–1943) as exhibited at New York's Museum of Modern Art (MoMA) in 1950: in the words of the critic Clement Greenberg (1909–1994), and on the canvases—and in some words—of the painter Willem de Kooning (1904–1997), who did "the next job" with what he inherited from Soutine.

[1]

The Dial 77 (June 1922), cited in T. S. Eliot, ed., *Literary Essays of Ezra Pound* (London: Faber & Faber, 1954), 406. I owe this quotation to Christopher Ricks, "The Novelist as Critic," in *Along Heroic Lines* (Oxford: Oxford University Press, 2021), 120.

MoMA had shown works by Soutine not long after it first opened its doors in 1929, in rented rooms of a Fifth Avenue office building in midtown Manhattan.^[2] Its inaugural exhibition of paintings by Cézanne, Gauguin, Seurat, and Van Gogh, curated by the museum's twenty-seven-year-old director, Alfred H. Barr Jr. (1902–1981), was extremely well received.^[3] The second, *Paintings by 19 Living Americans*, selected by the museum's trustees, appears to have been a flop.^[4] The third, curated by Barr, surprised the museum by being much more popular than the first: visitors described it as “a mob scene,” and the management of the building insisted that the crowds be diminished, other tenants having complained they could not gain access to the elevators.^[5] This blockbuster of an exhibition, which opened on January 19, 1930, was called *Painting in Paris, from American Collections*.

The hundred paintings included works not only by well-known artists, from Bonnard and Braque to Matisse, Miró, and Picasso, but also by many younger, much lesser-known ones, among them Soutine.^[6] His art, the catalogue observed, “is violent in drawing and in the strung and scrambled richness of his pigment... He has a keen eye for the grotesque aspects of reality whether it be large ears, dead turkeys or crazy, twisted landscapes. He paints with a gusto which is consistently extravagant.”^[7] Large ears, dead turkeys, crazy twisted landscapes: this list has an unfortunately condescending tone, as if speaking of someone maybe unhinged, a tone that persisted in some New York accounts of the “bohemianism” of Soutine and some other School of Paris painters.^[8]

In any event, this first survey of painting in Paris by the Museum of Modern Art would also be its very last: While it would present many group shows of European painters, none would be as wide-ranging, intergenerational, and stylistically varied as this was. And while the museum would also present numerous solo exhibitions of painters domiciled in Paris, none would be devoted to any of the younger artists shown in 1930—until, twenty years later, it opened a retrospective exhibition of paintings by Soutine.

The exhibition opened on October 31, 1950, and Greenberg's review of it appeared in the January–February 1951 issue of the respected *Partisan Review*.^[9] This critic's reputation as modern art's most cogent American interpreter had been growing since the early 1940s, and a recurrent recent theme had been the increasing weakness of painters of the School of Paris: on this subject Greenberg was unsparing, writing in 1947 that young Parisian artists “were aesthetically corrupt in so far as they tried to make a show of vitality out of

[2] The museum's first venue was in the Heckscher Building, 730 Fifth Avenue at Fifty-Seventh Street.

[3] According to the press release of December 11, 1929, over 47,000 people saw it during its only four-week run (November 7–December 7). See <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/> for details of these earliest MoMA exhibitions.

[4] For information on its selection, see press release of December 11, 1929. The press release of January 14 reports that there had been 28,000 visitors.

[5] MoMA press releases, February 7 and 11, 1930. The press release of March 3 notes that the exhibition closed with an attendance of nearly 60,000 over six weeks.

[6] Other lesser-known artists in the exhibition were Maurice Dufrene, Jean Fautrier, Jean-Louis Forain, Marcel Gromaire, Moïse Kisling, Jean Lurçat, and Léopold Survage.

[7] The anonymously authored exhibition catalogue contained short notes on each artist.

[8] The museum's undated press release no. 501026-65, announcing the 1950 Soutine exhibition, speaks of “everything of anguish there is within” the artist, whose “wildness of rhythm loosed on the canvas... bends and shakes his figures as though they had St. Vitus' dance.”

[9] The MoMA press release no. 501026-65 (see note 8) described Soutine as “the late well-known Lithuanian painter” and quoted the exhibition's organizer, Monroe Wheeler, as saying that “Soutine perfectly epitomizes the so-called ‘expressionist’ painting of our century—expressive, that is, of inward vision and introspective drama.” Greenberg's 1951 *Partisan Review* piece on the Soutine exhibition is reprinted in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, *Affirmations and Refusals*, 1950–1956, ed. John O'Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), 72–78.

the patched-together debris of a great immediate past.”^[10] Young British artists in fact fared even worse: They “seem to function on a level of potency so low,” he wrote, “as to make the very faking of vitality, interest, or novelty altogether out of the question.” These remarks are unattractively flippant, yet the fate of modern French painting was a serious matter for Greenberg, for whom Henri Matisse (1869–1954) was the greatest living artist. He had been optimistic about Soutine from the few works of his he had previously seen, thinking that “he might be the greatest of the Expressionists since van Gogh.” However, the MoMA exhibition disappointed him, making manifest, he said, “capacities for a great art that went largely unrealized.”^[11]

This implacable opening has led hasty readers to conclude that Greenberg’s review was highly critical of and unsympathetic to Soutine’s actual achievements.^[12] It is, in fact, a carefully considered, lengthy essay with positive as well as negative things to say. Let us begin with the positive.

“Soutine was an avant-garde painter and never anything else,” Greenberg wrote: “No one has dealt more intimately or expressively with the tactile properties of oil paint—its consistency, grain, weight—and at the same time used them so exclusively for *optical* effects... the paint matter is kneaded and mauled, thinned, thickened, and rubbed into order to render it altogether chromatic, *retinal*.” This affirmation of the vivid materiality of Soutine’s work is reminiscent of how it had been praised in 1930. What nobody had noticed before, or thought worthy of notice, were the “optical” and “retinal” purposes served by “the extraordinary force of Soutine’s touch, as discerned in every square inch of the paint that covers his canvases.”^[13]

This is among the earliest moments at which Greenberg speaks explicitly of paint used by any artist “*exclusively* for optical effects.”^[14] Exclusively optical; not optical and, or while, tactile. This seems counterintuitive, a strange thing to say when faced by surfaces so inviting to the touch. By an intriguing coincidence, Freud’s *Three Essays on the Theory of Sexuality* was simultaneously published in English, speaking of “seeing—an activity that is ultimately derived from touching,”^[15] Whereas Freud was a man of the eye and the hand, Greenberg was a man of the eye, and his Soutine review indubitably was shaped by his developing theory of the appeal “to eyesight alone” of superior modernist painting and sculpture.^[16]

[10] “Review of an Exhibition of Contemporary British Art and of the Exhibition *New Provincetown '47*,” 1947, reprinted in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945–1949*, ed. John O’Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1986), 170–73, referring to his own “Review of an Exhibition of School of Paris Painters,” 1946; *ibid.*, 87–90.

[11] Greenberg, *Collected Essays*, 3: 72.

[12] Lili Davenas, “Chronology (1951),” in *Soutine/de Kooning: Conversations in Paint*, ed. Simonetta Fraquelli and Claire Bernardi (Philadelphia: The Barnes Foundation/London: Paul Holberton, 2021), 138, speaks of it as “very critical,” and as “refuting the presence of any abstraction or modernist characteristics” in Soutine’s paintings. This judgment was based on Greenberg’s substantially revised *Art and Culture* version of his Soutine review (reprinted in Fraquelli and Bernardi, *Soutine/de Kooning*, 150–51), rather than the original 1951 text detailed in note 9, above.

[13] Greenberg, *Collected Essays*, 3: 73 [my italics].

[14] Greenberg, *Collected Essays*, 3: 73 [my italics].

[15] Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 7, 1901–1905, ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1953; republished London: Vintage, 2001), 156. Discussed in Didier Anzieu, *The Skin-Ego*, trans. Naomi Segal (London and New York: Routledge, 2018), 153.

[16] Most explicitly in “Sculpture in Our Time,” 1958, reprinted in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. John O’Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), 59. See below at note 34.

A contrary position was taken by a New York painter, Jack Tworikov (1900–1982), who wrote in 1950 of Soutine’s paint as being “generally thick, slow-flowing, viscous, with a sensual attitude toward it, as if it were the primordial material, with deep and vibratory color.”^[17] Primordial material is, of course, mud; and it has to be conceded that the “deep and vibratory color” of some of Soutine’s paintings, especially of the 1920s, does have the muddy appearance produced by overmixed pigment.^[18] But Tworikov mainly was celebrating “the absence of any effacing of the tracks bearing the imprint of the energy passing over the surface”—not a disembodied image captured by the eye but a corporeal recording.

We may be tempted to say that another New York painter, de Kooning, must have agreed with Tworikov’s interpretation and rejected Greenberg’s, since tracks bearing the imprint of painterly energy were even more conspicuous in the third and most controversial series of his *Woman* canvases, the earliest of which he had begun some five months prior to the Soutine retrospective.^[19] He would later commend how Soutine “builds up a surface that looks like a material, like a substance.”^[20] The catalogue of the present Soutine/de Kooning exhibition^[21] thus quite properly speaks of how, in this respect, de Kooning “recognized painterly qualities that he prized” in Soutine’s canvases. And it reasonably draws the conclusion that, in acknowledging his affinity with Soutine, de Kooning was able to learn from him about more than materiality.^[22] Indeed, when de Kooning visited the extensive collection of the Barnes Foundation in June of 1952, he observed that, “With such bright and vivid colors, the Matisse had a light of their own but the Soutines had a glow that came from within the paintings—it was another kind of light.”^[23]

What may usefully be added to this story at this point is de Kooning’s previous experience of Greenberg’s favorite living painter. At a MoMA symposium in early February 1951, de Kooning had alluded to Matisse in an adversarial manner for his aesthetics of pleasure, disdainful of art that was pure, peaceful, and comfortable.^[24] The contrast with Soutine, whose retrospective there had just closed, could hardly have been missed. Then, in November, MoMA opened a retrospective devoted to Matisse, accompanied by Barr’s *Matisse: His Art and His Public*, accurately described by the museum as “the most comprehensive volume ever written about the work of a living artist.”^[25] Having now seen Soutine and Matisse separately in depth, de Kooning was able to see them together at the Barnes the following spring. But what precisely do his words of comparison mean?

[17] Jack Tworikov, “The Wandering Soutine,” *ARTnews* 49, no. 7 (November 1950): 31–33, reprinted in Fraquelli and Bernardi, *Soutine/de Kooning*, 149–50 (quotation at 150).

[18] Soutine’s and then de Kooning’s techniques for avoiding this are set out in Simonetta Fraquelli, “Soutine and de Kooning: Confronting the Art of the Past,” in Fraquelli and Bernardi, *Soutine/de Kooning*, 31, n. 46.

[19] The somewhat complex chronology of de Kooning’s creation of the paintings in this series is laid out in John Elderfield et al., *De Kooning: A Retrospective* (New York: The Museum of Modern Art/London: Thames & Hudson, 2011), 238–81.

[20] Margaret Staats and Lucas Matthiessen, “The Genetics of Art: Willem de Kooning,” *Quest* 77, no. 1 (March–April 1977): 70.

[21] *Chaim Soutine/Willem de Kooning. La peinture incarnée*, Musée de l’Orangerie, Paris, September 15, 2021–January 10, 2022.

[22] Yet in one respect, it is, I believe, misleading to say that it showed him he could return to figuration without loss of materiality and “abstraction.” See Claire Bernardi, “De Kooning’s Soutines. A Brief History of a pictorial Encounter,” in Fraquelli and Bernardi, *Soutine/de Kooning*, 11–13. De Kooning had returned to figuration without that loss on more than one previous occasion, most recently some four months before the opening of the Soutine retrospective at MoMA.

[23] Staats and Matthiessen, “Genetics of Art,” 70. For de Kooning’s visit to the Barnes, see Judith Zilczer, “Willem and Elaine de Kooning Visit the Barnes Foundation,” *American Art* 30, no. 3 (Fall 2016): 76–91.

[24] Willem de Kooning, “What Abstract Art Means to Me,” *Bulletin of the Museum of Modern Art* 18, no. 3 (Spring 1951), 7.

[25] MoMA press release no. 511009-58.

The simplest explanation, offered by the catalogue, is that de Kooning, already building highly material surfaces, now learned from Soutine that he could also give them an internal glow, which he valued over the light produced by Matisse's "bright and vivid colors." I would prefer to suggest, first, that seeing Soutine's paintings again, de Kooning *confirmed* what he had already learned from the MoMA retrospective, that they "had a glow that came from within." And second, seeing the Matisse retrospective at MoMA had offered de Kooning his first, full exposure to the artist to whom he had set himself in opposition; now seeing paintings by him in contrast to Soutine's would have made their high-keyed color seem even more striking. The consequence, I propose, was that—opposition suggesting annexation—de Kooning concluded that he could try to *combine* what he saw in Soutine and in Matisse. In this interpretation, de Kooning aligned Greenberg's "optical" and Tworikov's "material" interpretation of Soutine and, with Matisse's help, found a way of delivering a kind of light of his very own.

In these terms, the best criticism of Soutine, "the next job," did come from de Kooning. Cézanne had adopted a watercolorist technique to his late oils to give them new luminosity and, as de Kooning observed, Matisse had done the next job by enhancing the effect with intense colors. However, both worked with thinned oil paint on white grounds. Soutine had begun to find such luminosity in thickly applied paint. De Kooning—with his greater technical skills, learned from an early age—took the next, big step.

At the time of the Barnes visit, the first of de Kooning's *Woman* paintings, begun almost exactly two years earlier, was still unfinished; but he had completed what were nonetheless titled *Woman II* (1952; MoMA, New York) and *Woman III* (1952–53; private collection). Making these works, he mixed gritty charcoal, absorbent plaster, and sparkling ground glass into the paint; liberally used glossy, smooth enamel as well as oil pigments; added varnish within and at times on top of areas of paint; allowed solvent-rich paint to stream down parts of the surface.^[26] By thus manipulating the varied reflective properties of his medium—creating effects that vary from matte to velvety to lustrous to glossy—the surfaces of the paintings are in constant visual movement from part to part, producing "optical effects" in counterpoint to the tracks bearing the imprint of corporeal energy carried by the brush.

However, the actual color of *Woman II* is of a shining silver appearance heightened only by filaments of complementary red-orange and aquamarine; *Woman III* is a study in silver and gray. Conversely, the *Woman* paintings completed after the Barnes visit—*Woman IV* (1952–53; Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City), and *Woman V* (1952–53; National Gallery of Australia, Canberra)—have the bright, vivid colors of Matisse. This was the great "next job" of "durable value" that de Kooning accomplished in these canvases: to graft modern Matissean colors, and the light produced by their juxtapositions, onto the internal light he saw "from within" the painterly modeling of Soutine. While de Kooning recognized an *affinity* with Soutine, he was ready to *appropriate* from Matisse.

In fact, *Woman V* may well have been a very specific appropriation: from Matisse's *Romanian Blouse* (late March–April 1937; Cincinnati Art Museum), a very bright painting which de Kooning gave as an example of how artists do not "have particularly bright ideas" while discussing his *Woman* canvases with critic David Sylvester in 1960.^[27] The "smooth and even handling" of Matisse's work, observed art historian John O'Brian, is "placed under attack

[26] This description draws upon conservator Jim Coddington's analysis of *Woman II* in Elderfield, *De Kooning: A Retrospective*, 265.

[27] "Content is a Glimpse," interview with David Sylvester, recorded March 1960 (<https://www.dekooning.org/documentation/words/content-is-a-glimpse>). The comparison between Matisse's canvas and de Kooning's *Woman I* was made by John O'Brian, *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1999), 167–69.

in de Kooning's variation on the theme, in which the paint heaves and buckles in describing the organic forms."^[28]

In the famous comment of T. S. Eliot, "Immature poets imitate; mature poets steal... The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn."^[29] As I mentioned earlier, de Kooning had been dismissive of Matisse's aesthetics of pleasure; in praise of it, Greenberg was exasperated at how "in the face of current events, painting feels... it must be theater; it must be rhetoric."^[30] That was precisely de Kooning's "whole of feeling" into which he welded his theft from Matisse.

With Greenberg and de Kooning at odds over Matisse, let us now turn to the critic's disagreements with Soutine. His "dream of the heights of painting," the critic wrote in his review of the 1950 retrospective, "saw the declamatory and grandiose design and subject-handling of the old masters married to the violent and distorting immediacy of Post-Impressionist art."^[31] For Greenberg, this had the *unreality* of a dream: the extraordinary force of Soutine's touch, he said, made him one of the few painters "who succeeded best in converting the substance of pigment into signified emotion."^[32] But his ever-increasing facility only brought home to him "that he had bought his 'brilliance of style' by renouncing the fullness of his ambition and emotion."^[33] Its "violent and distorting immediacy" both impeded and was impeded by his hope to reach a grandness like that achieved by the great figurative painters, including Tintoretto, El Greco, and Rembrandt, whom he admired in museums, diminishing his vision.

Greenberg's review was among the earliest in which he explicitly praised an artist for paint used "*exclusively* for optical effects." It was also his strongest statement to date on how "painting embodied," in emulation of art of the past, will diminish its caliber. Bringing the two points together in 1958, he categorically asserted that "[t]he human body is no longer postulated as the agent of space in either pictorial or sculptural art; now it is eyesight alone."^[34] And in 1961, when Greenberg substantially rewrote his text on Soutine for his anthology of essays, *Art and Culture*, he altered its ending to emphasize the negative, saying Soutine "can be considered a victim of the museum."^[35]

De Kooning certainly had seen the Soutine retrospective, and also, we must assume, read Greenberg's essay. After all, the critic had written a highly favorable notice on de Kooning's first solo exhibition in 1948.^[36] And, in November of 1950, just prior to publishing his Soutine review, the critic had praised de Kooning again in an essay on the European view of American art as expressed by critics at that year's Venice Biennale, at which he was represented—an essay in which Greenberg proclaimed with typical directness that Jean Dubuffet was "the one new French painter with something important to say."^[37]

While writing it, and perhaps motivating that remark, the critic must have seen in October at New York's Sidney Janis Gallery *Young Painters in the U.S. and France*, an exhibition on one of whose walls were juxtaposed de Kooning's *Woman* (1949; private collection) and

[28] O'Brian, *Ruthless Hedonism*, 168.

[29] T. S. Eliot, "Philip Massinger (1920)," in *Selected Essays 1917–1932* (New York: Harcourt, Brace, 1932), 182.

[30] "Review of Exhibitions of the Jane Street Group and Rufino Tamayo," 1947, reprinted in Greenberg, *Collected Essays*, 2: 133–34. This subject is discussed in O'Brian, *Ruthless Hedonism*, 187–91.

[31] Greenberg, *Collected Essays*, 3: 74.

[32] Greenberg, *Collected Essays*, 3: 73.

[33] Greenberg, *Collected Essays*, 3: 78.

[34] Greenberg, *Collected Essays*, 4: 59. See note 16, above.

[35] Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon, 1961), 119.

[36] Clement Greenberg, "Review of an Exhibition of Willem de Kooning," reprinted in Greenberg, *Collected Essays*, 2: 228–30.

[37] "The European View of American Art," 1950, reprinted in Greenberg, *Collected Essays*, 3: 59–62.

Dubuffet's *Man in the Blue Hat* (1950; private collection). Leo Castelli, given his European contacts, had helped to organize the exhibition, but said himself that "the show was a bit silly, and purists like Charles Egan, the dealer who handled de Kooning, took a very critical view. It proved one thing, however, that there really was no connection, except on a very superficial level, between European and American painting."^[38] I don't think that was true of the de Kooning–Dubuffet juxtaposition.

When de Kooning made the fifth of his new *Woman* paintings, expanding and flattening the figure to fill the surface more completely than before, we must wonder whether he was not only thinking of Matisse's *The Romanian Blouse*, but also of the Dubuffet that had been hanging beside his earlier canvas. It is interesting that Sidney Janis (1896–1989) had not thought to borrow a Soutine for his exhibition. Perhaps because he knew that there would be plenty of them to see at the MoMA retrospective, which opened nine days after the show at the Janis Gallery, only a few blocks away in Manhattan. In any event, nobody at that time appears to have made the Soutine–de Kooning connection. Nor did any art critic make the connection until, three years later, Greenberg associated them by implication in an essay on de Kooning published a month after the third series of *Woman* paintings had gone on view at the Janis Gallery on March 16, 1953, but likely written before he had seen that exhibition.^[39]

This essay appeared as a foreword in the catalogue of de Kooning's first retrospective, *De Kooning 1935–1953*, at the School of the Museum of Fine Arts, Boston. Even more favorable than Greenberg's glowing review of de Kooning's first solo exhibition, it appeared to be referring to works like the 1949 *Woman* that had been shown earlier next to a very flat Dubuffet. Greenberg immediately associated de Kooning's work with the art of the past, arguing that "to the extent that [modern art] is successful as art it flows from the past without break in continuity.

De Kooning, he said, wants to re-charge advanced painting, which has largely abandoned the illusion of depth and volume, with something of the old power of the sculptural contour. He wants also to make it accommodate bulging, twisting planes like those seen in Tintoretto and Rubens, and by these means he wants in the end to recover a distinct image of the human figure, yet without sacrificing anything of abstract painting's decorative and physical force.

Greenberg appears to be saying that, by reaching into the past, de Kooning brilliantly manages to succeed where Soutine had failed. And any doubts on this front are dispelled by his conclusion that "this is painting in the grand style, the grand style in the sense of tradition but not itself a traditional style."

However, when Greenberg next returned to de Kooning two years later in a lengthy essay entitled "'American-Type' Painting"—by which time the artist's work had also changed, perhaps influenced by Soutine's Céret landscapes—the critic's mind had also changed: de Kooning is no longer said actually to be "painting in the grand style"; he only "*proposes a synthesis of modernism and tradition... that would render it capable of statements in a grand style equivalent to that of the past.*"^[40] De Kooning, he concluded, is "prompted by... nostalgia

[38] Laura de Coppet and Alan Jones, *The Art Dealers: The Powers behind the Scene Tell How the Art World Really Works* (New York: C. N. Potter, 1984), 85.

[39] Greenberg, *Collected Essays*, 3: 121–22. The quotations in the next paragraph are all taken from this same source.

[40] Greenberg, *Collected Essays*, 3: 221 [my italics].

for tradition,” and an ambition fueled by “Luciferian pride.”^[41] When Greenberg revised this essay for *Art and Culture*, he let the rebuke stand. He clearly felt that de Kooning, no less than Soutine, was “a victim of the museum.”

A victim of the museum was a casualty of trying to emulate the grandness of the past, instead of addressing what had come immediately from the artist’s past. A victim of the museum was an artist who did not easily fit into a chronologically developmental reading of modern art; that is to say, one shaped by the influence of historicism and formalism on its reception and creation. It was an artist who, instead, privileged the *simultaneity* of discourse over time within the individual imagination that we find in the work of Soutine and de Kooning.

A victim of the museum was then, inevitably, *also* a victim of the *modern* museum. After Soutine’s 1950 retrospective at MoMA, the museum struggled to know where best to place a single Soutine in the chronological history of European modernism told in its galleries.^[42] De Kooning would not receive a retrospective there until 2011—after every other major abstract expressionist other than Clyfford Still, who hated MoMA and refused to have an exhibition when, as a young curator, I naively wrote to propose one. But the museum *did* purchase a painting from de Kooning’s first solo show, in 1948, and one of the *Woman* paintings in 1953, receiving another as a gift that same year. However, the difficulty of knowing where to fit Soutine in its galleries has been matched by a similar uncertainty as to how or where to fit de Kooning’s *Woman* paintings among works by fully *abstract* abstract expressionists. Even now, Soutine is absent and de Kooning’s *Woman I* still looks uncomfortable in MoMA’s recent, more ecumenical installations.

The two artists, it needs saying, have been victims not only of New York’s, but also Paris’s, major modern museum. Their absorption with the materiality and mutability of oil paint could well have fitted in the 1996 exhibition *L’informe*, curated by Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss at the Centre Pompidou in Paris, a project whose anti-historicist stance could also have welcomed them.^[43] Needless to say, they were not represented there, figurative painting having been marginalized by critical theories of “formlessness” as much as it has by those of “formalism.” Moreover, “formlessness” has, of course, set itself against a “formalist” emphasis on the primacy of vision. We are, therefore, grateful to the present Soutine/de Kooning exhibition in showing us two artists who, in their different ways and to different extents, joined in their embraces figurative painting, destabilized materiality, and the lure of the visual.

It is fair to say, I believe, that for the artists themselves these three allegiances were condensed in what Greenberg called in 1950 the “Venetian line,” which began with Titian in the sixteenth century and stretched into French painting of the nineteenth.^[44] De Kooning explicitly acknowledged this affiliation when he famously said, around the same time, “Flesh was the reason why oil painting was invented,”^[45] and later welcomed Soutine to the Venetian line, recognizing, as late as 1977, and as demonstrated in this exhibition, “There’s a kind of transfiguration, a certain fleshiness in his work.”^[46] Transfiguration: a changing of outward

[41] Greenberg, *Art and Culture*, 213–14.

[42] For diagrams of the installations of the MoMA collection galleries at the time of Barr’s retirement, see his *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929–1967* (New York: The Museum of Modern Art, 1977). 646–47.

[43] Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *L’informe: mode d’emploi*, exh. cat. (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996).

[44] “The Venetian Line,” 1950, reprinted in Greenberg, *Collected Essays*, 3: 29–34.

[45] “The Renaissance and Order,” talk delivered at Studio 35, New York, Autumn 1949, published in *Transformation* 1, no. 2 (1951): 85–87.

[46] Staats and Matthiessen, “Genetics of Art,” 70.

form, shape, or appearance.^[47] Paint becomes flesh, or vice versa—and does so even when the subject is a landscape. Whether of a figure or a field, a painting is for de Kooning a body, the surface of the painting—by Soutine or himself—akin, specifically, to the exposed surface of a human body; even with glimpses of its interior. When he declared himself connected to “the vulgar and fleshy” part of Renaissance art, he spoke of being himself “wrapped in the melodrama of vulgarity,” the metaphor suggesting that it was his paintings—and the figuration they invoked—that were wrapped in thick surfaces of exaggerated emotion and impure intent.^[48]

In asserting that painting is a work of the surface, done on the plane of the surface, de Kooning not only did the best job on understanding Soutine’s art, but also the best job for later artists on what is of the most permanent or even moderately durable value.^[49] A half-century later, the painter Brice Marden (b. 1938), among those who were doing “the next job,” would write: “Modernist painting has been about how the color comes up to the surface and how that affects the viewer. The whole evolution of modernism is about getting up, up, up to the surface, tightening the surface to the plane.”^[50]

[47] Did de Kooning mean also to refer to “transfiguration” in its sense of glorification or exaltation (Matthew 17: 1–9)?

[48] “The Renaissance and Order,” 1949, published in *Trans/formation* 1, no. 2 (1951), reprinted in Sally Yard, *Willem de Kooning: Works, Writings and Interviews* (Barcelona: Polígrafa, 2007), 111–13 (quote at 111), and elsewhere.

[49] “I get the paint right on the surface,” he would boast, “nobody else can do that.” De Kooning to Emilie Kilgore, quoted by David Sylvester in Sylvester, Richard Shiff, and Marla Prather, *Willem de Kooning: Paintings* (Washington, DC: National Gallery of Art/New Haven: Yale University Press, 1994), 16.

[50] Brice Marden, in John Yau, “An Interview with Brice Marden,” in Eva Keller and Regula Malin, eds., *Brice Marden: Drawings and Paintings, 1964–2002*, exh. cat. (Zurich: Scalo and Daros Services, 2003), 51, discussed in John Elderfield, “Marden in Three Parts,” in *Brice Marden: It reminds me of something and I don’t know what it is* (New York: Gagosian, 2020), 16.

Un artiste français à New York

Réalisations, collaborations et réception de l'art de Fernand Léger aux États-Unis

Élisabeth Magotteaux, doctorante en histoire de l'art
contemporain, Sorbonne Université – Centre André Chastel

RÉSUMÉ

Cette communication s'attache à révéler la place qu'a occupée Fernand Léger sur la scène artistique américaine, notamment new-yorkaise. Par le prisme de la diffusion de son art dans les institutions publiques et les collections privées américaines à partir de l'Armory Show de New York en 1913, cette intervention s'intéresse à la production artistique de Léger aux États-Unis, ainsi qu'à la réception de son art par les conservateurs, les critiques et les artistes américains. Il s'agit d'interroger l'empreinte que Léger a laissée dans l'art étatsunien, notamment dans l'expressionnisme abstrait, et de démontrer que cette émulation fut réciproque, ce qui a ainsi fait dire à Stuart Davis que Léger était « le plus américain des peintres en activité ».

TEXTE INTÉGRAL

L'empreinte de Fernand Léger (1881-1955) dans les arts étasuniens est indéniable, comme en témoignent les productions plastiques des artistes du pop art américain des années 1950 à 1970, qui reprennent sa manière même de penser et de prôner l'objet. Ainsi Roy Lichtenstein (1923-1997), l'un des représentants majeurs de ce mouvement, pratique l'art de la citation en insérant des éléments tirés de toiles d'artistes dont la renommée n'est alors plus à établir dans le champ de l'histoire de l'art du xx^e siècle, tels Fernand Léger, Henri Matisse (1869-1954) ou Pablo Picasso (1881-1973). *Trompe l'œil with Léger Head and Paintbrush* de 1973 (collection particulière) présente le visage de *Marie l'acrobate* (1933, collection particulière), exécuté quarante ans plus tôt, remanié dans un style pictural propre à Lichtenstein et marqué par l'emploi de couleurs encore plus franches que celles du maître français. Ce détournement et l'antonomase incluse dans le titre sont révélateurs de la filiation que l'artiste souhaite établir entre Léger et lui-même. Dans un

numéro d'*Arts Magazine*^[1] publié en 1977, Roberta Bernstein suggère qu'une autre toile, la monumentale *Diver* de Jasper Johns (1962, MoMA), serait inspirée de *Les Plongeurs, Bleu et Noir* (1942-1943, The Metropolitan Museum of Modern Art), réalisée par Fernand Léger durant sa « période américaine^[2] ». L'œuvre est achetée directement à l'artiste par le galeriste Valentine Dudensing (1892-1967) en 1945, avant de figurer dans la collection d'un autre marchand d'art de renom, Sidney Janis (1896-1989). Visible sur la scène new-yorkaise dès le milieu des années 1940, la toile *Les Plongeurs, Bleu et Noir* a été présentée dans l'exposition « European Artists in America^[3] », organisée au Whitney Museum of American Art en 1945 et, plus spécifiquement, lors de celle intitulée « Fernand Léger: Five Themes and Variations^[4] » qui s'est tenue au Solomon R. Guggenheim Museum en 1962, précisément l'année de la réalisation de *Diver*. Bernstein souligne dans son article que l'on peut déceler des similitudes formelles entre la peinture de Léger et celle de Johns, et qu'il existerait une parenté transnationale entre ces deux peintres de mouvements artistiques différents^[5].

En dépit des liens établis entre Léger et les artistes pop^[6], la question d'un possible regard^[7] porté par les artistes d'autres mouvements étasuniens, et plus particulièrement par ceux de l'expressionnisme abstrait sur l'œuvre du peintre normand, a néanmoins subi un creux historiographique, quand bien même cette idée fut avancée et soutenue dès l'entre-deux-guerres par les artistes, critiques et défenseurs de l'abstraction. Si Léger n'est pas l'unique source d'inspiration pour cette nouvelle génération de peintres, il a assurément joué un rôle éminent dans l'émergence de ce mouvement pictural, tant par sa présence géographique et ses multiples collaborations avec des personnalités américaines que par la diffusion de ses œuvres sur la scène artistique new-yorkaise. Celles-ci ont été visibles pour la première fois aux États-Unis lors de l'Armory Show de New York de 1913, mais la renommée internationale de l'artiste et son ancrage dans l'art américain s'affirment surtout à partir du milieu des années 1920 et 1930, notamment par le biais d'acteurs essentiels du monde de l'art tels les galeristes, Katherine S. Dreier (1877-1952) ou Sidney Janis, les conservateurs de musées, Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), ou James Johnson Sweeney (1900-1986), les critiques d'art, Harold Rosenberg (1906-1978) ou Clement Greenberg (1909-1994), ainsi que les collectionneurs, comme Nelson Rockefeller (1908-1979) ou Mary Callery (1903- 1977).

C'est en 1931, à l'âge de cinquante ans et alors qu'il est déjà considéré comme l'une des « vedettes internationales^[8] » du monde de l'art, que Fernand Léger découvre les États-Unis. Sur invitation de ses mécènes Sara et Gerald Murphy, avec lesquels il s'était lié d'amitié lors de leur rencontre à Paris en 1921, il se rend à New York et à Chicago. Il traverse de nouveau l'Atlantique en 1935-1936, puis en 1938-1939, avant de s'exiler en Amérique, de 1940 à 1945. Durant ses séjours, si Léger réside principalement à New York, cela ne

- [1] Roberta Bernstein, « Jasper Johns and the Figure: Part One: Body Imprints », *Arts Magazine*, n° 52, octobre 1977, p. 143-144.
- [2] Fernand Léger, « Interviews et souvenirs sur les peintres », Entretien avec Jean Lescure, 26 avril 1947, archives INA.
- [3] 13 mars-11 avril 1945, n° 65 du catalogue.
- [4] 28 février-29 avril 1962, n° 19 du catalogue.
- [5] Roberta Bernstein, « Jasper Johns and the Figure: Part One: Body Imprints », art. cité, p. 144.
- [6] Voir *Fernand Léger: Paris-New York*, cat. exp. Riehen/Bâle, Fondation Beyeler, 1^{er} juin-7 septembre 2008, Bâle, Beyeler Museum AG, 2008.
- [7] Sur la question du « regard », voir notamment *Ils ont regardé Matisse. Une réception abstraite États-Unis-Europe. Allers-retours, 1948-1968*, cat. exp. Le Cateau-Cambrésis, musée départemental Matisse, 15 mars-14 juin 2009, Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2009.
- [8] Robert Lebel, « Paris-New York et retour avec Marcel Duchamp, dada et le surréalisme », dans *Paris-New York, 1908-1968*, cat. exp. Paris, musée national d'Art moderne, 1^{er} juin-19 septembre 1977, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Gallimard, 1991 (1^{re} éd. Centre Georges Pompidou, 1977), p. 114.

l'empêche pas pour autant de parcourir le pays en autocar, d'aller jusqu'en Californie pour enseigner au Mills College pendant la guerre, de se rendre à San Francisco ou à Rouses Point, près de la frontière canadienne, pour se reposer du tumulte new-yorkais. Au cours de cette période, Léger s'associe à des artistes tant européens qu'américains et ses collaborations franco-américaines sont foisonnantes. L'un des exemples les plus probants reste son projet décoratif pour la French Line Pier, la Compagnie générale transatlantique de New York Harbor. Celui-ci, mené lors de son deuxième séjour aux États-Unis, de septembre 1935 à mars 1936, lui permet de rencontrer des Américains qui ont joué un rôle déterminant dans la diffusion de l'abstraction et l'éclosion de l'expressionnisme abstrait. Rencontres loin d'être fortuites au demeurant puisque, afin de préparer ce décor mural, il s'entoure de plusieurs peintres fondateurs du groupe de l'American Abstract Artists, Harry Bowden (1907-1965), Byron Browne (1907-1961) et Mercedes Carles (1913-2001), à qui viennent s'ajouter Willem de Kooning (1904-1997) et George McNeil (1908-1995), deux futurs tenants de l'expressionnisme abstrait. Le projet est finalement refusé par la commission de la Works Progress Administration en raison des opinions politiques de gauche de l'artiste^[9].

Pendant la Seconde Guerre mondiale, une autre collaboration, cette fois-ci conduite à son terme, témoigne de la symbiose artistique et de l'amitié transatlantique qui unit le peintre représentant de ce que l'on appelle alors la *Paris School* à une autre figure de l'expressionnisme abstrait, l'Américaine Mary Callery. Cette dernière s'établit en France en 1930, installe son atelier dans le quartier de Montparnasse et fréquente plusieurs artistes vivant à Paris, tels Léger, Matisse ou Alexander Calder (1898-1976). Quelques années plus tard, voulant fuir le nazisme, Léger et Callery quittent Paris pour New York en 1940. C'est dans ce contexte qu'en 1943 ils réalisent deux sculptures à quatre mains, *Dancers et Constellation* (1943, Biot, musée national Fernand Léger). Admirant l'univers du spectacle tout comme Léger et connaissant bien l'œuvre de ce dernier, et plus particulièrement son amour et son usage de la couleur en aplats, Callery fait appel à lui pour colorer ses sculptures en plâtre. Cette expérience marque pour lui le début d'un long travail dans ce domaine. Ainsi, *Dancers* présente les lignes épaisses en relief de Callery, agrémentées de portions de couleurs rouges, bleues, jaunes et noires insérées par Léger. Les silhouettes à l'allure humaine se détachent d'un support incurvé blanc, sur lequel se déploient des taches de couleurs presque rectangulaires, qui s'équilibrent et provoquent un effet de vitalité, accentué par la verticalité des aplats bleus et jaunes sur la partie droite. Ces figures effectuent une sorte de ronde, rappelant les danseurs de ballets qui se meuvent sur scène devant la toile de fond d'un décor de théâtre. La seconde sculpture, *Constellation*, confirme cette analogie puisqu'elle se fonde sur de grands principes décoratifs : l'effet de rayonnement, provoqué par les éléments rectilignes partant d'un point central, entre en contraste absolu avec la concentricité, qui frôle l'effet de spirale.

Ces années de guerre marquent d'ailleurs la mise en pratique du nouveau principe pictural de Léger, qu'il appelle « la couleur en dehors », et qui désigne la dissociation de la couleur et de la forme. *Dancers et Constellation*, où la couleur est appliquée selon la composition d'ensemble dans le but de rompre la monochromie des sculptures et d'y introduire du dynamisme, appliquent ce concept qui accompagnera Léger durant toute sa période américaine, puis dans les années d'après-guerre. Reste que la couleur est au cœur des préoccupations de l'artiste depuis déjà bien longtemps. Cet intérêt est sensible dès le début des années

[9]

Voir à ce sujet l'article de Burgoyne Diller, « The Artist Speaks », *Art in America*, août-septembre 1965, vol. 3, n° 4, p. 205, cité dans Simon Willmoth, « Léger and America », dans *Léger, The Later Years*, cat. exp. Londres, Whitechapel Art Gallery, 27 novembre 1987-21 février 1988 ; Stuttgart, Staatsgalerie, 26 mars-19 juin 1988, Munich, Prestel-Verlag, 1987, p. 46.

1910^[10] avant même que ses conférences, « La couleur dans le monde » ou « La couleur dans l'architecture », données à Yale University en 1938, à Washington University à St. Louis dans le Missouri en 1944, à Québec ou encore à Montréal l'année suivante, attestent la volonté de Léger d'apparaître outre-Atlantique comme le théoricien de la couleur par excellence. En 1949, de retour à Paris, Léger et Callery réitèrent ce processus collaboratif fructueux duquel va naître la sculpture *Mural Composition* (collection particulière), pour laquelle Léger conçoit lui-même le panneau coloré servant de décor, tandis que viennent s'y agréger les quatre personnages en plâtre, vierges de toute couleur, de Callery. Bien que produites en France, les œuvres du tandem artistique continuent à être diffusées sur le continent américain, notamment par le biais du galeriste Curt Valentin (1902-1954). C'est par son entremise que *Mural Composition* figure dans l'exposition new-yorkaise « Mary Callery^[11] » organisée en 1950 à la Buchholz Gallery (qui deviendra, l'année suivante, la Curt Valentin Gallery), et que la sculpture est reproduite en noir et blanc en guise de vignette au texte introductif rédigé par Christian Zervos (1889-1970), fondateur et directeur des *Cahiers d'art*, publié quelques mois plus tôt pour la première fois dans un numéro^[12] de sa revue. La diffusion d'une œuvre, qu'elle s'effectue au sein d'expositions ou dans la presse, est indissociable du processus de regard d'un artiste sur la production d'un pair. À l'automne 1935, Léger traverse l'Atlantique afin de visiter la première rétrospective d'envergure que lui consacre du 30 septembre au 24 octobre le Museum of Modern Art de New York (MoMA), intitulée « Fernand Léger: Paintings and Drawings^[13] ». Son organisation et son installation reviennent à l'Américain George L. K. Morris (1905-1975), membre du comité consultatif du MoMA, artiste abstrait qui a suivi les enseignements de Léger à Paris en 1929 et qui a fondé, en 1936, le groupe American Abstract Artists qu'il préside durant une décennie. Si Léger n'adhère jamais officiellement à cette communauté, ses œuvres sont toujours présentées aux côtés de celles des peintres abstraits lors des expositions annuelles sur le motif qu'il est l'un des « ancêtres de l'art abstrait^[14] », et sont reproduites dans les catalogues. Quant à ses propos au sujet de sa pratique de l'abstraction, ils sont rapportés dans le communiqué de presse de la rétrospective de 1935 :

Je considère la peinture murale comme de l'art abstrait, une autre forme d'architecture. Je colore ma surface de façon plane, sans modelé, ni contraste de formes. Dans le cas de la peinture de chevalet, le problème est inverse : ici, on veut du contraste et de l'objectivité. Je nie absolument le sujet et la perspective : j'introduis l'objet comme un facteur réagissant sur un ensemble plastique^[15].

Pour Léger, l'art abstrait s'intègre donc parfaitement dans l'art mural, mais en aucun cas il ne doit s'immiscer dans ses œuvres de chevalet du fait de son caractère décoratif même

[10] Fernand Léger proclamait déjà, au cours de sa conférence « Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative » donnée le 5 mai 1913 à l'Académie Vassilieff, que « les Lignes, les Formes et les Couleurs » sont les « trois grandes quantités plastiques », publié dans *Montjoie!*, I, n° 8, 29 mai 1913, p. 7, repris dans Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, éd. établie, présentée et annotée par Sylvie Forestier, Paris, Gallimard, 2004, p. 26.

[11] 14 mars-2 avril 1950, n° 18a du catalogue.

[12] La couverture de ce numéro présentait d'ailleurs un *Pochoir* de Léger réalisé spécialement pour la revue, voir Christian Zervos, « Réflexions sur les sculptures de Mary Callery », Paris, *Cahiers d'art*, n° 2, 1949, p. 304-311, repris dans Christian Zervos, « Reflections on The Sculpture of Mary Callery », traduit du français par Dolly Chareau, dans *Mary Callery*, cat. exp. New York, Buchholz Gallery, 14 mars-2 avril 1950, n. p.

[13] 30 septembre-24 octobre 1935.

[14] « The Ancestors of Abstract Art », dans *The World of Abstract Art*, édité par The American Abstract Artists, et publié à New York par George Wittenborn, Inc., 1956, p. 16.

[15] Dans Press Release, New York, MoMA Archives, 35923-31, p. 1. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont personnelles.

s'il est incontestable que l'artiste a presque cédé à cette tentation à plusieurs reprises et frôlé l'abstraction au début des années 1910. À l'occasion de l'exposition, Léger est convié à donner une conférence sur « Le nouveau réalisme » le 4 octobre 1935. C'est pour lui une occasion double : glaner de nouvelles commandes tout en étayant son discours théorique. Il va, d'une part, proposer sa contribution pour la décoration d'architectures implantées aux États-Unis – tant privées que publiques, avec notamment les éminents *murals* résultant de la politique du New Deal – et, d'autre part, concentrer son propos sur la destruction du sujet dans l'art au profit de l'objet et de la couleur pure. « Dans cette nouvelle phase, la liberté de composition devient infinie. Une liberté totale qui va permettre des compositions d'imagination où la fantaisie créatrice va pouvoir se révéler et se développer^[16] », proclame-t-il ainsi. Publié dans la revue *Art Front*^[17] en décembre 1935, ce texte majeur est traduit par le critique d'art américain Harold Rosenberg, qui forge, une vingtaine d'années plus tard, en 1952, dans *ARTnews*^[18], les termes d'« expressionnisme abstrait » et d'*action painting*.

Parmi les œuvres présentées à la rétrospective, figure *La Ville* (1919, Philadelphia Museum of Art), qui est alors la plus grande huile sur toile de Léger et l'une de ses peintures les plus célèbres sur le continent américain. La notoriété de ce tableau monumental s'explique par sa révélation au public étatsunien dix ans auparavant, en novembre 1925, à l'occasion de la première exposition personnelle^[19] consacrée à l'artiste outre-Atlantique, organisée conjointement par Katherine S. Dreier, présidente de la Société Anonyme, et Marcel Duchamp (1887-1968), aux Anderson Galleries de New York. Considérée comme l'œuvre phare de la sélection du MoMA au côté du *Grand Déjeuner* ([*Three Women*], 1921-1922, MoMA) elle est à nouveau très remarquée et acquise par le cousin de George Morris, le peintre abstrait Albert Eugene Gallatin (1881-1952) en 1936 pour l'exposer dans sa Gallery of Living Art. *La Ville* y trône de façon permanente, ce qui contribue à sa diffusion, sa connaissance et son appréciation par les peintres américains, visiteurs réguliers de cette galerie amenée à devenir le Museum of Living Art.

À l'époque où Léger annonce les prémices d'une nouvelle liberté artistique, Arshile Gorky (1904-1948), peintre arménien émigré aux États-Unis en 1920 qui figure au panthéon des artistes de l'expressionnisme abstrait, commence la réalisation d'une *peinture murale* pour l'aéroport de Newark (1935-1936). D'un point de vue formel, cette dernière œuvre et *La Ville* affichent toutes deux une saturation de la surface où abstraction et formes géométriques se mêlent à une figuration parcimonieuse, manifestée uniquement par des personnages schématiques, des lettres ou des chiffres. Dès 1931, Gorky déclare que « les plus grands peintres de ce siècle » sont « Picasso, Léger, Kandinsky, Juan Gris^[20] ». Sa peinture se tourne donc vers Léger, les peintres cubistes et les surréalistes, entre autres Joan Miró (1893-1983) ou André Masson (1896-1987). Tant et si bien que lorsque l'historien de l'art Meyer Schapiro qualifie Gorky de « fervent observateur^[21] » de peintures, il ne fait finalement que reprendre un de ses aveux, l'artiste ayant lui-même conclu une conférence donnée au

[16] Fernand Léger, « The New Realism », *Art Front*, New York, t. 2, n° 8, décembre 1935, p. 10, repris dans Fernand Léger, « Un nouveau réalisme, la couleur pure et l'objet », *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 188.

[17] Afin de protester contre la destruction par Nelson Rockefeller de la peinture murale *Man at the Crossroads* de Diego Rivera, le groupe Artists Committee of Action se forme au début de l'année 1934 et compte parmi ses membres Hugo Gellbert, Stuart Davis ou encore Lionel S. Reiss. À l'automne, ils sont rejoints par Herman Baron. Ce dernier propose à l'Artists Union de publier un bulletin. Ce sera donc *Art Front*, revue ouvertement affiliée au communisme, qui paraît pour la première fois en novembre 1934 et qui sera éditée jusqu'en décembre 1937.

[18] Harold Rosenberg, « The American Action Painters », *ARTnews*, vol. 51, n° 8, décembre 1952.

[19] « Fernand Léger », 15-28 novembre 1925, Anderson Galleries, New York.

[20] Arshile Gorky, « Stuart Davis », *Creative Art*, vol. IX, septembre 1931, « Giant Painters of this Century ».

[21] « Fervent scrutiner », Meyer Schapiro, « Introduction », dans Ethel K. Schwabacher, *Arshile Gorky*, New York, Whitney Museum of American Art, 1957, p. 11.

cours d'une réunion de l'American Abstract Artists en 1937 en ces termes : « Nous sommes tous des apprentis, nous empruntons au [passé]. La seule différence, c'est que moi je le reconnais^[22]. » Gorky conservait, depuis les années 1920, une reproduction de *La Ville* dans son atelier, ce qui pourrait expliquer les inspirations légériennes dans son œuvre peinte, et notamment dans cette peinture murale. Gorky et Léger se sont même rencontrés durant le deuxième séjour américain du Français à en croire Mercedes Carles, l'artiste américaine qui a collaboré au projet pour la *French Line Pier*, lorsqu'elle se rappelle s'être promenade dans les rues de New York en leur compagnie. Elle rapporte aussi qu'une fois Léger de retour en France, Gorky et elle-même lui envoyaient des photographies de devantures de magasins new-yorkais susceptibles de l'intéresser. La peintre Mary Burliuk (1882-1967) relate quant à elle ce qui se produisit lorsque Gorky invita Léger à dîner un soir de février 1943 : « Arshile Gorky, mince, nerveux, avec sa voix douce et son rire enchanteur, semblait submergé par l'émotion. Fernand Léger se trouvait dans son atelier. Il était son hôte. Le grand artiste français entra dans la cuisine de Gorky. Il prépare des steaks à la française. Léger est autant réputé pour ses talents culinaires qu'artistiques^[23]. » Cette admiration fut bien réciproque, comme le souligne l'artiste Anna Walinska (1906-1997) dans une lettre adressée au directeur du MoMA Alfred H. Barr Jr., datée de 1935, dans laquelle elle évoque l'enthousiasme de Léger pour les toiles « originales » de Gorky, qui représentait selon lui un « apport notable dans le champ de l'abstraction^[24] ».

Parallèlement à son métier de sculptrice, Mary Callery a été une fervente collectionneuse, notamment d'œuvres de Léger, Mondrian et Picasso. Le 15 avril 1940, elle expose dans son atelier parisien une toile que Léger considère comme l'une des plus abouties. Réalisée entre ses allers-retours Paris-New York^[25], l'imposante *Composition aux deux perroquets* (1935-1939, musée national d'Art moderne, Paris) dont les dimensions frisent les cinq mètres de long, porte en elle diverses inspirations américaines, des muralistes mexicains en particulier. En raison du conflit mondial, l'œuvre monumentale n'est présentée qu'une seule journée avant d'être expédiée à New York et sera prêtée par Callery^[26] à diverses institutions, comme en atteste le carton d'invitation envoyé par Léger pour un accrochage au MoMA du 27 décembre 1940 au 12 janvier 1941. Une vue de l'exposition « *Large-Scale Modern Paintings*^[27] » qui s'est tenue au printemps 1947 permet de constater que des liens formels étaient déjà établis entre la toile monumentale de Léger, *Les Trois Danseuses* (1925, Tate, Londres) de Picasso et le manifeste de l'expressionnisme abstrait, *Mural* (1943, Stanley Museum of Art, Iowa City) de Jackson Pollock (1912-1956). Léger et Pollock optent en effet pour la saturation de la surface où le plein – prémices d'*all-over* chez l'un et véritable *all-over* chez l'autre – occupe tout l'espace pictural. Toujours est-il qu'une chose les différencie : le peu de vide qui apparaît dans la toile de Léger, soit le fond jaune, est exploité avec économie. Cette recherche du plein peut expliquer le besoin qu'a Léger d'entremêler les corps des personnages dans une démarche de logique plastique et ses jeux sur les gris foncés qui unissent astucieusement la composition. Cette surabondance qui prédomine dans les deux œuvres est notable au premier coup d'œil et avait certainement

[22] Gorky cité dans Hayden Herrera, *Arshile Gorky, His Life, and Work*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2005, p. 262.

[23] Mary Burliuk, « Recollections of Léger & Gorky », *Color and Rhyme*, n° 19, 1949, p. 1-2.

[24] Lettre d'Anna Walinska à Alfred H. Barr Jr., datée du 20 novembre 1935, reproduite dans Matthew Spender (dir.), *Arshile Gorky. The Plow and The Song. A Life in Letters and Documents*, New York, Hauser & Wirth Publishers, 2018, p. 84.

[25] Selon Christian Derouet, « Fernand Léger's Americas », dans cat. exp. *Fernand Léger. Paris-New York*, op. cit., p. 95, l'œuvre fut même peinte pour l'Amérique.

[26] Le nom de Callery est souvent écorché, comme il l'est dans le carton d'invitation édité par le MoMA « Mrs. Meric Callery », mais il s'agit bien ici de la sculptrice.

[27] 1^{er} avril-4 mai 1947, MoMA.

marqué l'esprit de la commissaire Margaret Miller. Elle explique en effet son intention dans le communiqué de presse :

Cette exposition a pour but de montrer quelques-unes des fonctions que peuvent remplir les œuvres de grand format, le style pictural dans lequel elles s'inscrivent, et certaines expérimentations ou sujets qu'elles contiennent. Les espaces ouverts des salles d'exposition jouent un rôle double : isoler plus de la moitié des peintures de l'exposition, tout en permettant une confrontation, d'un mur à l'autre, entre des tableaux similaires ou en opposition^[28].

Ainsi, l'orthogonalité affirmée dans *Les Trois Danseuses* s'opposait aux courbes et lignes sinueuses des toiles de Léger et de Pollock qui s'associaient visuellement. Un an plus tard, en 1948, alors qu'il vient d'ouvrir sa galerie à New York, Sidney Janis choisit Léger comme sujet de son exposition inaugurale^[29]. Les multiples photographies prises au cours du vernissage permettent de constater que, la plupart du temps, les œuvres choisies appartenaient à sa courte période cubiste. C'est une des raisons pour lesquelles il resta affilié à ce mouvement, malgré la publication de textes cherchant à contrer cette attache artistique. Le catalogue de sa deuxième exposition new-yorkaise à la John Becker Gallery en 1931 notait déjà que « [s]elon sa propre définition, Léger est essentiellement un peintre dynamique plutôt que cubiste^[30] », idée confirmée quelques années plus tard en 1935 par la publication de l'article « Fernand Léger versus Cubism^[31] » de George Morris (1905-1975) dans le Bulletin du MoMA.

Une autre photographie en révèle davantage sur le réseau artistique de Léger et la myriade d'individus qui gravitent autour de cette galerie : Sidney Janis, Evsa Model (1899-1976) et Frederick Kiesler (1890-1965) discutent devant les *Cyclistes*, une série commencée en Amérique pendant la guerre, que Léger poursuit une fois de retour en France. Et devant *Les Trois Femmes au bouquet* de 1922 (collection particulière) et *Le Mécanicien* de 1920 (National Gallery of Canada), figure l'Américain Barnett Newman (1905-1970), peintre du *Color Field painting*, une cigarette aux lèvres ornées d'une moustache à l'instar du personnage ouvrier légérien en avant duquel il se tient. Ce que ces photographies démontrent, c'est donc bel et bien que, en dépit de l'absence de Léger sur le territoire après 1945, sa prégnance dans le réseau d'artistes américains, *a fortiori* dans l'art étatsunien, était toujours réelle et qu'elle alimentait encore le débat.

En cette même année 1948 justement, Léger est aussi associé à un projet éditorial mené par le galeriste Samuel Kootz (1898-1982), alors considéré comme l'un des plus grands défenseurs de l'expressionnisme abstrait. Kootz édite un portfolio intitulé *WOMEN: A Collaboration of Artists and Writers* recensant reproductions d'œuvres contemporaines et articles rédigés par des critiques ou écrivains. Léger, Braque et Picasso sont les seuls représentants de la *Paris School*. Leur œuvre est réuni avec celui de peintres abstraits de l'École de New York, comme Adolph Gottlieb (1903-1974), Hans Hofmann (1880-1970) ou Robert Motherwell (1915-1991). *Esquisse pour les quatre acrobates* de Léger (collection particulière), réalisée en 1944-1945 et acquise par Kootz, était mise en regard de l'article « The Painter's Conflict^[32] », fruit de la plume du critique américain Clement Greenberg. Ce dernier y évoque

[28] Margaret Miller, Press Release, New York, MoMA Archives.

[29] « F. Léger: 1912-1948 », 21 septembre-16 octobre 1948, Sidney Janis Gallery, New York.

[30] *Fernand Léger: An Exhibition of Drawings, Watercolors and gouaches*, cat. exp. New York, John Becker Gallery, 1^{er}-23 octobre 1931, New York, 1931, n. p.

[31] George L. K. Morris, « Fernand Léger versus Cubism », *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 3, n° 1, octobre 1935, p. 2-8.

[32] Remerciements à Heise Huntington de la librairie Zamboni & Huntington à Bangor (Maine).

la réticence de Léger à prôner la planéité de la toile. Il en veut pour preuve que l'artiste continue à ériger des œuvres sculpturales, et il en est ainsi de l'huile reproduite, qui s'apparente à une sorte de bas-relief. Néanmoins, selon Greenberg, à l'instar de Matisse et de Picasso, Léger a, malgré lui, redonné au tableau sa planéité originelle.

Après avoir consacré plusieurs textes à l'artiste dans les années 1940, Greenberg en vient à désigner « Maître Léger » comme l'un des trois fers de lance et génies du cubisme : « Seul des trois maîtres cubistes, Léger mena le cubisme analytique à sa conclusion "logique" vers l'abstraction totale^[33]. » Il ajoute que la grande rétrospective de Léger qui se tient au MoMA à l'automne 1953^[34], « permet de comprendre le rôle essentiel qu'il a joué – au même titre que Matisse, Picasso et Mondrian – dans l'avènement du style contemporain^[35] », à savoir celui des peintres qu'il a défendus corps et âme : les expressionnistes abstraits américains.

Peut-être reste-t-il enfin à noter que ce regard transnational est assurément réciproque, en ce que Léger porte lui aussi une attention particulière à l'art abstrait et aux peintres étatsuniens, même après avoir dit adieu au pays. En avril 1955, l'artiste reçoit dans son atelier le journaliste Pierre Dumayet qui l'interroge sur les collections du MoMA présentées dans l'exposition « 50 ans d'art aux États-Unis^[36] » organisée au musée national d'Art moderne. Il la qualifie plusieurs fois « d'exposition importante américaine », indique y être sensible eu égard au fait qu'il a vécu plusieurs années outre-Atlantique et qu'il a accueilli dans son atelier de nombreux élèves américains. Face aux doubles pages sur lesquelles sont reproduites les œuvres *Number 1* (1950, National Gallery of Art, Washington) de Pollock, *River Bathers* (1953, MoMA) de Grace Hartigan (1922-2008), *Chief* (1950, MoMA) de Franz Kline (1910-1962) et *Granada* (1948-1949, Dedalus Foundation, New York) de Motherwell, Léger affirme que l'abstraction est la plus « en pointe à l'heure actuelle », s'étendant à tous les pays. Et il proclame enfin :

Ça m'intéresse, parce que [...] la chose la plus importante qui m'a frappé, c'est que toutes ces influences que tous ces peintres ont pu avoir en venant à Paris, ils les ont absorbées. Ayant été professeur, je connais la difficulté de sortir des influences. Eh bien cela, ça m'a fait beaucoup plaisir. Je ne vous dirai pas naturellement que tout ça, [ce] sont des chefs-d'œuvre, mais ce sont des gens libres. [...] Par le fait de cette exposition, je crois qu'on peut se dire et qu'on se trouve devant la préface d'une grande époque américaine. Je ne fais pas le prophète. Je ne sais pas quand. Mais c'est en route^[37].

[33] Clement Greenberg, « Maître Léger », 1954, dans *Art et Culture. Essais critiques*, traduit de l'américain par Ann Hindry, Paris, Éditions Macula, 2014, p. 120.

[34] « Léger », 20 octobre 1953-3 janvier 1954.

[35] Clement Greenberg, « Maître Léger », dans *Art et Culture. Essais critiques, op. cit.*, p. 115.

[36] « 50 ans d'art aux États-Unis », avril-mai 1955, musée national d'Art moderne, Paris.

[37] « Fernand Léger et l'art contemporain américain », Émission *Écouter, voir*, 8 avril 1955, Jean Prat (réalisateur), Pierre Desgraupes (producteur), Pierre Dumayet (producteur), 8 avril 1955, RTF, Archives INA, CPF15001011.

« Hayter and Studio 17: New Directions in Gravure »

Une exposition au MoMA, 1944

Laurence Imbernon, conservatrice du patrimoine
et historienne de l'art

RÉSUMÉ

Inaugurée en juin 1944 au Museum of Modern Art de New York, l'exposition « Hayter and Studio 17: New directions in Gravure » a réuni une centaine d'estampes, réalisées par Stanley William Hayter et ses amis artistes, qui firent l'expérimentation de son enseignement et de leur propre pratique à l'Atelier 17. La génération des artistes des avant-gardes européennes (Miró, Lipchitz, Masson ou Hayter), en exil depuis 1940, a été associée à celle de plus jeunes artistes, en majorité américains, en train de forger une autre esthétique non figurative, à la lecture du vivier surréaliste. J. J. Sweeney, commissaire de l'exposition et futur conservateur du MoMA, a ainsi reconnu la puissance de la gravure comme médium fondateur, à laquelle les futurs expressionnistes abstraits iront puiser. Un nombre important de femmes a largement participé à cette création (Sue Fuller, Louise Nevelson, Dorothy Dehner). Le cosmopolitisme fondateur de l'École de Paris a renouvelé ses sources dans ce partage artistique.

TEXTE INTÉGRAL

Une [photographie](#) prise en 1942 par l'Allemand Hermann Landshoff^[1], nous renseigne sur les groupes qui se sont déjà formés parmi les artistes européens exilés à New York. Entourée de ses amis, Peggy Guggenheim, grande mécène, figure au premier rang. The Art of This Century, la galerie qu'elle a ouverte à New York à partir de sa collection, est le lieu de rencontre régulier des artistes ici représentés et dont elle expose les œuvres. Stanley William Hayter, en bas à gauche, entretient des rapports courtois mais un peu distants avec André Breton, au deuxième rang, entre Amédée Ozenfant (lui-même près de Max Ernst) et Fernand Léger. Jimmy Ernst, à la gauche de Peggy Guggenheim, est l'un des assistants de la galerie dont Frederik Kiesler, à la gauche de Leonora Carrington, au dernier rang, en est le scénographe inventif. Max Ernst et elle vont bientôt s'installer au Nouveau-Mexique. Kurt Seligmann, tout en bas à droite, grave à nouveau à l'Atelier 17 de Hayter. Marcel Duchamp, à côté de

[1]

Hermann Landshoff (1905-1986), *Les Surréalistes*, automne 1942.

Piet Mondrian tout en haut, a sans doute déjà présenté son environnement fait de ficelles dans l'exposition « First Papers of Surrealism^[2] ». Les abstraits sont à l'œuvre. Mondrian finit de composer les bandes de couleurs primaires de *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943, MoMA). John Ferren expose chez Pierre Matisse, de retour à New York en 1938. Ozenfant, discret, a créé une académie de peinture. Les photographies de Berenice Abbott, formée par Man Ray et soutenue financièrement par Peggy Guggenheim à Paris dès 1926, rendent compte du changement permanent de la ville de New York. C'est dans ce contexte international et multiforme qu'est inaugurée, deux ans plus tard, au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, une manifestation consacrée à la gravure contemporaine que je vais évoquer à travers la description de quelques-unes des estampes qui furent exposées.

Stanley William Hayter (1901-1988), artiste et chimiste de formation, est né à Hackney, près de Londres, en 1901. Il s'installe à Paris en 1926, qui reste un haut lieu de la création artistique en Europe. Après seulement quelques mois d'étude de la gravure à l'Académie Julian, il maîtrise les techniques de l'aquatinte, de l'eau-forte, de la gravure sur bois, de la pointe-sèche et de la lithographie. Il ouvre en 1927 un atelier d'enseignement de la gravure dans lequel vont expérimenter la plupart des maîtres de l'expression picturale et sculpturale de l'époque. Il y accueille Alberto Giacometti, Yves Tanguy, Joan Miró, Nina Negri, Pablo Picasso, Maria Helena Vieira da Silva et Max Ernst en même temps que des élèves. Hayter est l'un des organisateurs de la première Exposition internationale surréaliste à Londres en 1936^[3], en présence d'André Breton, Paul Éluard, Roland Penrose et Julian Trevelyan qui donna son nom à l'Atelier 17, alors installé au 17, rue Campagne-Première dans le quartier du Montparnasse. Plus qu'un lieu de publication, l'Atelier 17 est un laboratoire de création dans lequel cubistes, abstraits et surréalistes se rencontrent, mais il doit fermer en octobre 1939, au début de la guerre. Poursuivant son œuvre de peintre et de graveur, Hayter va, dès son arrivée à New York en 1940, enseigner la gravure et permettre à ses élèves d'expérimenter de nouvelles approches, en relation avec des artistes confirmés qui sont ses amis.

Le principe que Hayter a fait émerger dans la pratique de la gravure, aussi bien dans son œuvre gravé qu'à l'atelier de gravure en taille-douce, est celui du travail direct sur la plaque métallique, cuivre ou zinc, sans image préalable, dans la poursuite de la libre expression surréaliste et du geste automatique. Son enseignement propose de faire de la plaque de gravure un médium indépendant, sans nécessité d'illustration. Les différentes techniques, qu'il reprend des décennies antérieures, sont partagées par ses élèves.

Hayter a su forger en peu de temps son univers artistique à partir de l'automatisme, le geste étant toujours confronté aux exigences de la technique de la gravure. Son style, son iconographie et la qualité de son trait sont caractéristiques : l'imagerie est ouverte, elle fait appel au rêve ou emprunte à la mythologie (à l'instar de son interprétation du *Laocoön* [1943, MoMA]). La figure humaine est presque toujours sous-jacente. La ligne gravée, souple et qui semble enroulée au fil du mouvement esquissé, fait naître les formes. C'est en surréaliste que Hayter est reconnu à travers une première exposition de groupe aux États-Unis avec sa participation à « Fantastic Art, Dada, Surrealism^[4] » au MoMA en 1936.

Le 18 juin 1944 – quelques jours après le débarquement des Alliés en Normandie – s'ouvre au MoMA une exposition intitulée « *Hayter and Studio 17: New Directions in Gravure*^[5] »,

[2] 14 octobre-7 novembre 1942, Whitelaw Reid Mansion, New York.

[3] « The International Surrealist Exhibition », 11 juin-4 juillet 1936, New Burlington Galleries, Londres.

[4] 9 décembre 1936-17 janvier 1937.

[5] 18 juin-8 octobre 1944.

organisée par l'historien de l'art James Johnson Sweeney (1900-1986), sous la direction de Monroe Wheeler. À partir de l'œuvre du graveur et théoricien qu'est Hayter, sont présentées 60 estampes de 32 artistes qui, à différentes périodes, ont étudié ou travaillé à l'Atelier 17. Nombre des exposants ont déjà acquis une renommée internationale, tandis qu'une plus jeune génération, en plein devenir, est mise en lumière.

À l'initiative d'Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), le premier directeur du MoMA, Sweeney, est responsable du département de la peinture et de la sculpture depuis 1935. Dans un parcours très cosmopolite, Sweeney a sélectionné pour l'exposition une centaine de gravures en taille-douce, dite « en creux », dans laquelle le dessin est gravé, à l'inverse de la taille d'épargne. Chaque sillon équivaut à un trait du dessin, les sillons ayant au préalable été ébarbés. Plusieurs techniques sont employées dont le burin, la pointe-sèche (en taille directe) et l'eau-forte (en taille indirecte car nécessitant l'emploi d'un acide). De nombreuses autres techniques, expérimentées à l'Atelier 17, sont déclinées dans l'exposition, ainsi que plusieurs matrices gravées. L'exposition offre un foisonnement d'œuvres qui témoigne de la qualité des artistes qui ont accompagné Hayter et de la variété de leurs modes d'expression à travers la gravure, restée jusque-là une technique illustrative et plutôt banale aux États-Unis, proche des tendances régionalistes en vigueur. La critique est unanime. Rosamund Frost, dans l'édition du 1^{er} août 1944 de la revue *ARTnews* souligne :

Si à première vue les élèves de Hayter semblent travailler sous la domination de leur maître, un regard plus attentif montre une extrême variété de styles. Sont partagées les méthodes techniques (il n'y a pas de secret de fabrication à l'atelier) et une tendance générale vers l'abstraction, permettant un maximum d'expérimentations. Prévu comme une exposition itinérante à travers les États-Unis, pour l'année à venir, voici un événement qui immanquablement laissera son empreinte dans l'art graphique de l'Amérique du vingtième siècle.

Sweeney a retenu les **œuvres d'artistes internationaux** : quatorze Américains et Américaines sont invités, les Européens sont représentés par quatre Français (Chagall, Lipchitz, Mayo, Roger Vieillard), quatre Britanniques dont Hayter, un Espagnol d'origine catalane (Miró), un Belge (Ubac, né en Allemagne), un artiste allemand (Werner Dewes) et un Autrichien (Kurt Roesch). Parmi eux, certains avaient quitté la Mitteleuropa plus avant, comme le Hongrois Gabor Peterdi et le Roumain André Racz. Des artistes d'Argentine sont également présents, Mauricio Lasansky et Nina Negri, dont le patronyme laisse entendre qu'eux-mêmes ou leurs parents avaient quitté le Vieux Continent. Ainsi que l'a soutenu Sweeney, l'exposition fait preuve, dans sa forme, d'une reconnaissance vis-à-vis des artistes de l'Ancien Monde de la part de ce musée américain. Plus encore, elle affirme dans la gravure une création contemporaine aux dimensions internationales présentée sous diverses formes de l'abstraction.

À son arrivée à New York, le 31 mai 1940, Hayter partage la situation économiquement précaire des artistes contraints à l'exil. À la suite d'une période d'enseignement à la California School of Fine Arts de San Francisco durant l'été, qui lui vaut une première exposition personnelle, Clara Meyer, doyenne de la New School for Social Research de New York, lui propose d'ouvrir à l'automne un poste d'enseignement de la gravure voué à l'activité de l'Atelier 17^[6]. La New School for Social Research est une faculté de sciences politiques privée, créée en 1919, reconnue pour ses engagements progressistes. Dès 1933, grâce aux

[6] David Cohen, « S.W. Hayter and Atelier 17 in America, 1940-1955 », dans P.M.S. Hacker (dir.), *The Renaissance of Gravure: The Art of S.W. Hayter*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

financements apportés par la Fondation Rockefeller, elle accueille les enseignants européens qui ont été démis de leurs fonctions par le gouvernement fasciste italien ou ayant fui l'Allemagne nazie. L'école ouvre une division « University in Exile », soutenue par l'État de New York, qui reçut des personnalités telles que Hannah Arendt et Claude Lévi-Strauss. Cet établissement est le terreau d'échange entre poètes, philosophes et artistes, nourris de la théorie de l'inconscient et des travaux de Carl Jung^[7], plus que de ceux de Freud, ce que Jackson Pollock confirmera plus tard^[8]. Parmi les amis d'exil de Hayter figurent Chagall, Calder, Max Ernst, Miró, Lipchitz et Tanguy qui se retrouvent ainsi à l'Atelier 17 new-yorkais.

À travers l'enseignement de Hayter, deux générations vont se croiser. Les fidèles du premier Atelier 17 parisien, tenants des abstractions européennes, et de plus jeunes artistes, nouveaux à l'Atelier, dont de nombreuses femmes. Ces jeunes artistes se montrent plutôt bienveillants devant ceux qu'ils et elles perçoivent comme des hérauts de l'art de l'Ancien Monde.

Le cours de gravure délivré par Hayter est associé à une pratique d'atelier. Il encourage ses collègues peintres et sculpteurs qui enseignent à l'École à participer également à cette pratique, qui s'établit dans l'esprit de collaboration artistique et de partage que l'artiste avait déjà institué dès les débuts de l'Atelier 17. Dans cette ambiance d'échange continu, qu'il soit technique, esthétique, ou littéraire, les dialogues et confrontations qui s'ensuivent bénéficient à la jeune génération d'étudiants, curieux d'y rencontrer les figures emblématiques de l'art. Ces artistes émergents américains vont se nourrir de cet héritage tout en apportant leur propre fantaisie et créativité. L'exposition du MoMA de 1944 en est une preuve manifeste ; elle vient par ailleurs célébrer le quinzième anniversaire de l'institution.

À travers les œuvres des groupes d'artistes que Sweeney a choisis parmi ceux qui avaient travaillé à l'Atelier 17 parisien se distinguent de fortes tendances surréalistes aussi bien qu'expressionnistes, tandis que l'abstraction évolue, nourrie du nouvel environnement découlant de la découverte d'un territoire neuf, lui aussi. Les estampes mentionnées dans cet article furent soit exposées au MoMA, soit réalisées dans une même proximité temporelle.

Les surréalistes

Parmi les artistes américains proches du surréalisme, on retiendra Alexander Calder (1898-1976), qui a passé sa vie entre la France et les États-Unis. Dès le début des années 1930 à Paris, l'artiste s'était lié d'amitié avec Hayter. Il intervient très régulièrement à l'Atelier 17, expérimentant de nouvelles techniques, et il y exécute ses premières eaux-fortes ; il poursuivra ce travail de retour dans son pays natal. Calder vit à New York durant la guerre, et fait bien sûr partie des artistes sélectionnés pour l'exposition de 1944. Un an auparavant, Sweeney lui avait proposé une exposition monographique, également au MoMA^[9].

Une estampe de 1942 intitulée *The Big I*, dont **un tirage** est conservé au MoMA à la suite de l'exposition de 1944, étonne par la polysémie de son titre : on peut entendre « le grand I » (la lettre), « le grand œil », voire « le grand moi », qui renverrait immédiatement à l'instance psychique freudienne. Le titre est donc plein d'humour tandis que la gravure propose une technicité de premier ordre, juxtaposant des formes géométriques et abstraites. On y perçoit d'abord des formes circulaires, présentées de manière dissymétrique sur les côtés de

[7] Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 160.

[8] *Mon art, mon métier, ma magie...*, entretiens de Sam Francis avec Yves Michaux, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2015, p. 18.

[9] « Alexander Calder », 29 septembre 1943-16 janvier 1944.

l'image, avant de pouvoir lire la forme centrale, celle qui représenterait la lettre « I », dans laquelle on distingue une sorte de profondeur.

Il s'agit de l'un des premiers exemples de gravure entièrement réalisée avec du vernis mou par Calder. Hayter emploie cette technique depuis le début des années 1930, très vite suivi par ses amis de l'Atelier 17. La plaque destinée à la gravure a été recouverte d'un vernis fait de vaseline ou de suif, légèrement chauffé. Le vernis prend ainsi l'empreinte des matières déposées, qu'il s'agisse de textiles, d'éléments métalliques ou de végétaux. Cette technique, connue au XVIII^e siècle, servait alors à reprendre le tracé d'un dessin à travers une feuille de papier, avant impression. L'intégration des matériaux dans le vernis chauffé, l'immersion de la feuille de papier dans l'acide, son impression après encrage, chacune de ces phases apporte des qualités de textures remarquables dans l'image imprimée. Cette technique accorde une place importante à l'expérimentation : le geste et les choix de l'artiste à chaque étape ont une influence sur le résultat final aléatoire, à l'origine d'une nouvelle approche de l'automatisme^[10].

Joan Miró (1893-1983) figure parmi les amis intimes de Hayter. Il a fréquenté l'Atelier 17 dès sa création à Paris. Entre 1939 et 1940, Miró a séjourné à Varengeville-sur-Mer, en Normandie, en même temps que Calder, Raymond Queneau et Georges Braque. À partir de 1942, Miró rallie l'Espagne, il est à Palma de Majorque puis à Barcelone. Durant cette période, il réalise un ensemble très important d'œuvres sur papier et produit beaucoup d'essais en gravure, avec une grande expérimentation de techniques de taille indirecte. Retenu par Sweeney pour l'exposition de 1944, Miró fait partie des huit artistes qui n'ont pas été autorisés à se déplacer en temps de guerre. À défaut de la gravure présentée dans l'exposition, une **estampe**^[11] légèrement postérieure, exécutée à l'eau-forte, fait ici l'objet de notre intérêt, tant pour la technique retenue par Miró que pour le résultat de son expérimentation, qui présente un processus aléatoire.

Miró choisit la technique de la « morsure ouverte » (*open biting*) : il s'agit de placer la plaque gravée dans l'acide en prolongeant légèrement le bain, ce qui produit une réaction chimique qui attaque le support, faisant surgir une trame de bulles minuscules. Il suffit de choisir, sur une plaque de cuivre, un acide destiné au zinc, ou inversement, laisser une plaque de zinc dans un acide que l'on utilise pour le cuivre, pour faire apparaître des boursouflures sur la plaque, produisant, au tirage de l'estampe, des formes inattendues. Cette technique est inaugurée par hasard par Max Ernst à l'Atelier 17, l'un des premiers amis de Hayter à son arrivée à Paris en 1926. En 1947, Miró réalise à l'atelier de Hayter des cartes de vœux à l'adresse de ses amis. L'une d'elles, avec une autre estampe, est destinée à Enrique Zañartu : peintre et graveur d'origine chilienne, il est dès 1940 l'un des premiers assistants de Hayter et, à la demande de celui-ci, Zañartu, qui a longtemps vécu en France, rouvrira l'Atelier 17 à Paris, en 1950.

André Masson (1896-1987) compte parmi les membres fondateurs du surréalisme pictural dès 1924. Il occupe une place centrale dans le développement de l'automatisme dans ses dessins et ses peintures, qui furent reproduits dans la revue *La Révolution surréaliste*. Il est aussi un ami de longue date de Hayter avec lequel il a travaillé au premier Atelier 17 dans les années 1930.

[10] Peter Hacker, « Hayter's synthesis of form and colour », dans cat. exp., *Some Atelier 17 Connections: Twentieth Century Master Prints*, Paris, New York, Londres, London Royal Society of Painter-Printmakers, 1992.

[11] Joan Miró, *Fillette, sautant à la corde, femmes, oiseaux*, 1947, MoMA.

Masson a notamment participé à *Solidarité*^[12], le portfolio réalisé en 1938 autour de la guerre d'Espagne. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Masson s'exile à New York où il séjourne de 1941 à 1945^[13]. Il est introduit à la New School for Social Research par Hayter, et réalise de nombreuses estampes automatiques à l'Atelier 17 local, dont ses autoportraits (*Portrait à l'éphémère*, 1945, MoMA)^[14]. Outre l'utilisation du vernis mou, sa pratique de l'aquatinte lui permet d'obtenir, dans ses estampes, l'effet d'un large coup de pinceau. Hayter détestait, semble-t-il, l'utilisation de l'aquatinte, sans pour autant interdire à ses amis et élèves de l'utiliser. L'historien d'art David Cohen^[15], spécialiste de la gravure de Hayter, a confirmé que ce dernier avait fait connaître les œuvres automatiques de Masson à ses étudiants, qui ont reconnu dans son œuvre le dessin inconscient et le potentiel abstrait de la ligne.

Les expressionnistes

Plusieurs artistes européens en exil à New York avaient été actifs lors du premier Atelier 17 et faisaient alors partie de l'École de Paris. James Johnson Sweeney les inclut parmi les expressionnistes dans son exposition de 1944 au MoMA.

Jacques Lipchitz (1891-1973), né en Lituanie, est un sculpteur. Arrivé à Paris en 1909, il travaille la gravure à l'Académie Julian, un peu plus tôt que Hayter. Il est naturalisé français en 1924. Lipchitz a déjà exposé à New York en 1937. Il émigre aux États-Unis en 1941 et prend la nationalité américaine en 1948.

Nous avons retenu l'estampe intitulée *Thésée* (1943, MoMA) qui a figuré à l'exposition du MoMA. Outre ses gravures au burin, Lipchitz travaille à l'aquatinte sur fond liquide, une technique difficile à contrôler mais qui permet d'obtenir des nuances subtiles. La résine en poudre (la colophane) est saupoudrée sur la plaque métallique gravée, puis cuite pour la faire adhérer au support. La plaque est ensuite immergée dans l'acide et les zones non mordues vont créer de minuscules creux. Les renforcements, une fois encrés, font apparaître des tonalités nuancées, offrant cet aspect doux qui rend bien compte du volume pour les personnages de la composition. Bien que l'activité graphique de Lipchitz soit restée marginale dans son œuvre, elle garde un impressionnant caractère d'étude en relation avec sa sculpture^[16].

André Racz (1916-1994) obtient son diplôme des beaux-arts à l'université de Bucarest en 1935. Arrivé aux États-Unis en 1939 dans le cadre de la Commission d'art roumain à l'Exposition universelle de New York, il fréquente assidûment le nouvel Atelier 17 à partir de 1943 et devient l'assistant de Hayter à la New School for Social Research jusqu'en 1945. Il obtient la nationalité américaine en 1948. Son œuvre gravé, largement diffusé dans les collections américaines^[17], est imprégné des gestes surréalistes, l'écriture automatique s'exprimant par un grand nombre de techniques apportées par la gravure en taille-douce. Mais c'est un *Christ crucifié*^[18] que Racz choisit pour illustrer le poème *Aubade-Harlem*

[12] *Solidarité*, portfolio composé de sept gravures en feuilles libres par Picasso, Miró, Tanguy, Masson, Buckland-Wright, Dalla Husband et Hayter, avec le poème de Paul Éluard, *Novembre 1936*, édité par Guy Levis Mano, Paris, 15 avril 1938. Sa publication évoque la tragédie de la république espagnole attaquée par les troupes italo-allemandes de Franco.

[13] René Passeron, *André Masson, Gravures, 1924-1972*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1973.

[14] Voir aussi *Autoportrait I*, 1946, MoMA. Lawrence Saphire, Stanley William Hayter, *André Masson. L'œuvre gravé*, vol. 1: *Surréalisme, 1924-1949*, New York, Blue Moon Press, 1990, p. 172-173.

[15] David Cohen, *S.W. Hayter and Atelier 17 in America, 1940-1955*, op. cit., p. 20-21.

[16] Brigitte Leal (dir.), *Jacques Lipchitz. Collections du Centre Pompidou, musée national d'Art moderne et du musée des Beaux-Arts de Nancy*, Paris, Centre Pompidou, 2004, p. 61.

[17] Dossier de l'université de Columbia: André Racz, 77, Artiste, Professeur.

[18] André Racz, planche-texte provenant de *21 Etchings and Poems*, 1960.

de Thomas Merton, dans une publication. André Racz enseigne la peinture et la sculpture à l'université de Columbia et obtient de nombreux prix dans le domaine de la gravure en taille-douce. Son enseignement et la reconnaissance de sa pratique de la gravure jouent un rôle important dans la diffusion de cette pratique aux États-Unis.

De l'héritage transmis par les artistes européens à l'Atelier 17, traduit dans quelques-unes des œuvres exposées au MoMA en 1944, l'on voit s'imprimer une iconographie classique en apparence mais transformée formellement par la gravure. Certains de ces artistes, dont Hayter, rentrent en Europe après la fin du conflit mondial. D'autres, par assimilation et naturalisation, vont poursuivre leur œuvre, renouvelant aussi bien figuration qu'abstraction, pour produire un art revendiqué comme américain^[19].

La nouvelle génération

Parmi les artistes américains (qui ont une trentaine d'années lorsqu'ils découvrent l'Atelier 17), il est important de rappeler le rôle actif des femmes qui comprirent très vite combien la gravure pouvait devenir un espace d'expérimentation accessible dans sa pratique aussi bien que dans son tirage, en noir et blanc comme en couleur. Plusieurs femmes sont retenues par Sweeney dans l'exposition de 1944, à l'instar de Sue Fuller^[20] et de Nina Negri. Cette dernière, franco-argentine (1901-1981), a étudié en Argentine puis à Oxford, poursuivant une formation en anthropologie sociale. Elle étudie la culture des Indiens des deux continents américains. À Paris dès 1921, à la Grande Chaumière, elle suit l'enseignement d'André Lhote, d'Amédée Ozenfant et de Fernand Léger, puis celui de Marcel Gromaire à l'Académie scandinave^[21]. En 1925, introduite à l'expression surréaliste, Nina Negri fait la connaissance d'Alberto Giacometti, d'Yves Tanguy et de Paul Éluard. En 1933, elle rencontre Hayter. Sa pratique de la gravure est parfaitement maîtrisée et elle participe à l'Exposition internationale du surréalisme^[22] de 1938 à Paris, organisée par André Breton et Paul Éluard.

Pour l'exposition de 1944, Sweeney retient une estampe de 1937, *La Fougère (localisation non connue)*, dans l'œuvre de Negri. Avec Ian Hugo, compagnon de l'écrivaine Anaïs Nin^[23], elle avait expérimenté la gravure en relief l'année précédente, dont est notamment issue *La Forêt hantée* (localisation non connue). La pratique personnelle de Negri autour du surréalisme comme sa connaissance de l'art primitif sont une amorce pour la jeune génération d'artistes qui y découvre des mythologies autochtones^[24]. Grande voyageuse – à travers l'Europe, l'Afrique et les Amériques – et graveuse d'exception, Nina Negri participe à la rédaction de l'ouvrage phare de Hayter, *New Ways of Gravure*, paru à New York en 1949 avant de revenir à l'Atelier 17, de nouveau parisien en 1950.

Originaire de Pittsburgh, Sue Fuller (1914-2006) a été formée par Hans Hofmann au Carnegie Institute of Technology puis au Columbia University Teachers College, où elle découvre la

[19] Scarlett Reliquet, « Stanley William Hayter en Amérique, L'histoire oubliée d'une catalyse », dans Laurence Imbernon (dir.), *Hayter & l'atelier du monde. Entre surréalisme et abstraction, 1927-1964*, Le Kremlin-Bicêtre, Mare & Martin, 2021, p. 52-61.

[20] Christina Weyl, *The Women for Atelier 17. Modernist Printmaking in Midcentury New York*, Yale University Press, New Haven, CT, et Londres, 2019, p. 26.

[21] Laurence Imbernon, *Hayter & l'atelier du monde, op. cit.*, p. 34-35.

[22] 17 janvier-24 février 1938, Paris, galerie des beaux-arts.

[23] Anaïs Nin évoque à plusieurs reprises dans son journal l'activité de Hayter à Paris et à New York, dans *The Diary of Anaïs Nin*, édité et préfacé par Gunther Stuhlmann, vol. 2: 1934-1939, et vol. 3: 1939-1944, Boston, Mariner Books, 1970.

[24] L'article de Josefina Alix, « L'art indigène et la nature. L'Ancien et le Nouveau Monde : rencontre de deux arts », dans cat. exp. *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'École de New York*, Patrick Javault et Paul-Hervé Parsy (dir.), Strasbourg, musées de Strasbourg, 2003, est essentiel à ce sujet.

gravure. À l'Atelier 17, elle emploie le vernis mou (*Hen* [1945, MoMA], *Snake* [1946, MoMA]) – en quelque sorte une autre forme du collage tel que les surréalistes ont pu l'approcher. Sa pratique de sculptrice se traduit, parallèlement, par des œuvres en trois dimensions réalisées avec du fil, une forme d'expression qu'elle a déjà travaillée dans la gravure. Pour l'exposition de 1944, Sweeney présente cinq de ses œuvres (Hayter en expose dix) : gravures en relief, impressions en couleur, reliefs gravés dans le plâtre et colorés, toutes sortes de techniques qui déclinent le trait entre surface et épaisseur. C'est une tendance valorisée par une autre des artistes exposés, Helen Phillips (1913-1995), sculptrice californienne, avec *Figure in Space*^[25]. La sculptrice américaine Dorothy Dehner (1901-1994), originaire de Cleveland, poursuit un chemin proche, passant par la gravure, pour revenir à son mode d'expression fondamental, la sculpture^[26]. La gravure a été le moyen, pour chacune de ces artistes, de dépasser l'héritage européen.

De 1938 à 1942, Jackson Pollock (1912-1956) travaille pour le Federal Art Project dans le cadre de la Work Projects Administration et voyage en même temps dans l'Ouest américain. À cette période, dans le cadre d'une thérapie jungienne, il réalise une grande quantité de dessins automatiques. Entre 1944 et 1945, l'artiste produit une série de onze plaques de cuivre à l'Atelier 17, qui ne figurent pas dans l'exposition de 1944 ; neuf d'entre elles ont été conservées et sept firent l'objet d'une **édition** l'année suivante, sous la direction de sa veuve Lee Krasner, et du MoMA^[27]. Leur évocation vient en quelque sorte conclure cette présentation, celle d'une exposition consacrée à la gravure reconnue d'une grande importance dans l'histoire de l'art nord-américain^[28]. Selon David Cohen^[29], Hayter aurait fait connaître les dessins et gravures automatiques de Masson à Pollock. Dans un ouvrage consacré aux dessins de Jackson Pollock, Berenice Rose confirme à quel point les quelques mois passés à l'Atelier 17 furent décisifs pour l'artiste : ils vont lui permettre de passer à la période du dripping^[30].

Les artistes majeurs de l'école de New York ont tous travaillé avec Hayter à l'Atelier 17 : ce fut le cas de Willem de Kooning, Mark Rothko, Dorothy Dehner (épouse de David Smith, qui lui-même, lors d'un séjour parisien, avait rencontré Hayter à l'Atelier 17 dans les années 1930), Louise Nevelson, William Baziotès et Robert Motherwell. Le portfolio **21 Etchings and Poems**^[31], dont la plupart des gravures furent réalisées à l'Atelier 17 entre 1951 et 1958, réunit nombre d'entre eux. Il sera publié ultérieurement en 1960, à l'initiative de Peter Grippe – actif à l'Atelier 17 new-yorkais –, par la Morris Gallery de New York. On y distingue, parmi les artistes connus entre Europe et Amérique du Nord, la première gravure de De Kooning ainsi qu'une gravure de Franz Kline mais aussi une estampe de Jacques Lipchitz, de Pierre Alechinsky, André Racz, Helen Phillips, Ben Nicholson, Karl Schrag et bien sûr Stanley William Hayter. Cette publication met encore une fois en évidence ce lien artistique transatlantique, avec notamment les poètes Christian Dotremont, William Carlos Williams, Harold Rosenberg, Dylan Thomas, Herbert Read, George Reavey...

[25] Carla Esposito, dans *Hayter & l'atelier du monde*, op. cit., p. 127.

[26] Christina Weyl, *The Women of Atelier 17. Modernist Printmaking in Midcentury New York*, op. cit., p. 36.

[27] Plusieurs estampes de cette série de Jackson Pollock sont conservées au MoMA, dont *Untitled (IV)*, 1944-1945. Voir Reba Williams, Dave Williams, « The Prints of Jackson Pollock », dans *Print Quarterly*, vol. 5, n° 4, décembre 1988, p. 347-373.

[28] Joann Moser, « The Impact of Stanley William Hayter on Post-war American Art », dans *Archives of American Art Journal*, vol. 18, n° 1, 1978, p. 2-11.

[29] David Cohen, « S.W. Hayter and Atelier 17 in America, 1940-1955 », dans P.M.S. Hacker (dir.), *The Renaissance of Gravure: The Art of S.W. Hayter*, op. cit., p. 18-33.

[30] Berenice Rose, *Jackson Pollock: Drawing and Painting*, New York, Museum of Modern Art, 1980.

[31] *21 Etchings and Poems*, 50 exemplaires sur papier Rives, avec Dylan Thomas, introduction par James Johnson Sweeney (alors directeur du Solomon R. Guggenheim Museum), New York, Morris Gallery, 1960.

Sidney Janis: a Gallerist, his Collection, and the Museum of Modern Art

Ori Erna Hashmonay, The Hebrew University of Jerusalem

RÉSUMÉ

In the early 1950s, the New York gallery world erupted between Madison Avenue and 57th street. A legion of émigré artists steered this flourish of productivity – those who had fled the ruins of a wartorn École de Paris. A generational leader was Sidney Janis, a clothing salesman turned art collector, gallerist, and writer. From his first acquisition in 1926, Janis sought out modernist works to collect – including consequential pieces from Mondrian, Léger, and Picasso. In turn, his collection earned him a seat on MoMA’s advisory committee in 1934 – decades before he inaugurated his eponymous gallery in 1948. Janis, a central figure on the committee, mounted shows and purchased artworks for MoMA, in addition to donating a considerable portion of his private collection after his tenure at the museum. The contribution “Sidney Janis: A Gallerist, His Collection, and the Museum of Modern Art” reexamines Janis’s and his circle’s activities from 1926 to 1972 in respect to a watershed in MoMA’s history.

TEXTE INTÉGRAL

On January 16, 1968, Mark Rothko (1903–1970), Claes Oldenburg (1929–2022), and Salvador Dalí (1904–1989) sat down for dinner at the Museum of Modern Art in New York.^[1] Old guard, new guard, new realists, and surrealists were seated alongside art dealers, museum officials, and trustees. The evening’s guest of honor was the collector, writer, dealer, and lecturer Sidney Janis (1896–1989), a figure who frequently sought to link generations of artists together. **Janis had just donated over one hundred artworks to the museum**, cementing his near forty-year relationship to the institution. Indeed, through his collection, publications, relationships to artists, and sizable bequest, Janis had sought to position himself and his gallery as an outpost of the Museum of Modern Art (MoMA). With the museum and gallery acting as conduits, Janis built, refined, defended, and finally donated his private collection to MoMA—a collection that serves as both a ledger and a cornerstone of American art history.^[2]

[1] Collectors Records, 36 (Sidney Janis, 1967–68), MoMA Archives.

[2] The present study, rendered through the lens of the dealer’s writings and interviews, in addition to MoMA exhibition catalogues and archival material, seeks to outline Janis’s desire to shape and record the ascendance of American modernism.

Janis, né Janowitz, was raised in Buffalo, New York, by a father who earned a living as a salesman and entertained as an amateur cakewalk dancer.^[3] At eighteen, Janis followed in his father's footsteps and became a professional ballroom dancer—electing against university. When the First World War stopped his career short, he joined the navy as a sailor. At war's end, Janis returned to upstate New York, finding a job at his brother's shoe business. He traveled down to Fifty-Seventh Street for work, and at times wandered through the city's galleries.^[4] On New Year's Eve 1924, he met his future wife, business partner, and co-author Harriet "Hansi" Grossman (1898–1963) at a party in Greenwich Village. Grossman led Janis to his first art purchase, a Whistler etching, as well as his first business, M'Lord Shirts Company.^[5] The shirts came in white, featured two breast pockets, and sold well, particularly in Florida, where they accompanied the leisure-suit. In 1927, Janis made an important acquisition, trading the etching for a small oil by Matisse.^[6] This act impelled the couple to visit Paris in 1928, and to steer their collection's course toward the École de Paris. Thereafter, the Janises set off to Paris annually—at least until the war brought their travels to an abrupt end.

Across the Atlantic, in New York, MoMA opened in November 1929; and, at more or less the same time, the stock market crashed, ushering in a four-year period of severe stagnation in the art market. Nevertheless, Janis's shirts continued to sell well, and, in 1930, at a MoMA Paul Klee exhibition,^[7] the collector acquired three canvases. As Janis submerged himself deeper in New York's art scene, Arshile Gorky (1904–1948) served as his guide, introducing him to artists like Willem de Kooning (1904–1997).^[8] In 1932, the Janises, having acquired an acute sense for the market, returned to Paris to attend the opening of a landmark Picasso show at Galeries Georges Petit. There, Janis encountered *Painter and Model*, for which he traded his Matisse with the dealer Paul Rosenberg a year later.^[9] Janis met Picasso on the street, and then later in his studio. He similarly met Piet Mondrian (1872–1944) in his studio on Rue du Départ, where the artist was completing *Composition*: the work, perhaps Janis's most beloved acquisition, ignited the collector's fervor for total abstraction, leading him to search for comparable abstractionists in America.

In the fall of 1932, the Janises abandoned the New York suburbs for the Upper West Side. Gorky visited first weekly—and then, at one point, daily, to study the surface of Picasso's *Painter and Model*.^[10] In 1933, just as the École de Paris was causing a huge sensation abroad, New York's artists were experiencing an unprecedented period of change. It was at the end of this year that the Roosevelt administration established the Public Works Art Project (and subsequently the Federal Art Project), creating an institutional system

[3] Noted in Malcolm Goldstein, *Landscape with Figures: A History of Art Dealing in the United States* (New York: Oxford University Press, 2000), p. 260. Janis shortened his name from Janowitz in 1936.

[4] The galleries included M. Knoedler & Co. and Valentine Dudensing, his personal favorite, as referenced in Janis's interview in Laura de Coppet and Alan Jones, *The Art Dealers: The Powers Behind the Scenes Tell How the Art World Really Works* (New York: C. N. Potter, 1984), 39.

[5] Janis's first business is discussed in John Brooks's profile of the dealer, "Why Fight It? Profiles: Sidney Janis," *The New Yorker*, November 12, 1960.

[6] *Interior at Nice* (date and current whereabouts unknown).

[7] March 13–April 2, 1930.

[8] Gorky was teaching at the Grand Central School of Art in New York at the time. Through Gorky, Janis met other artists, including Stuart Davis, John Graham, and Willem de Kooning. Their relationship is described in *Three Generations of Twentieth-Century Art: The Sidney and Harriet Janis Collection of the Museum of Modern Art*, intro. by William Rubin (New York: The Museum of Modern Art, 1972).

[9] The transaction is discussed in Helen Franc's "Interview with Sidney Janis," 1967, Jane Fluegel Papers, The Museum of Modern Art Archives, New York (hereafter MoMA Archives).

[10] Les Levine, "A Portrait of Sidney Janis Taken on the Occasion of his 24th Anniversary as an Art Dealer," *Arts* 48, nos. 1–5 (November 1973): 51–54.

to financially support artists. And while the framework remained imperfect for the abstractionists that Janis hoped to discover (with government officials giving preferential treatment to artists working in a naturalistic style), by the mid-1930s a historic six thousand artists were employed in America's first publicly funded artist community. By 1934, the Janis collection held nineteen paintings: Klees, Picassos, Légers, a Matisse, a Gris, a de Chirico, a Dalí, a Mondrian, a Gorky—and now a Rousseau. That year, Ambroise Vollard had brought Henri Rousseau's (1844–1910) *Dream* to the Knoedler Gallery, and a captivated Janis had purchased the canvas for \$33,000.^[11] It is notable that Rousseau's so-called “naïve” style compelled Janis to seek out other self-taught artists, like Grandma Moses (1860–1961), Janet Sobel (1894–1968), and Morris Hirshfield (1872–1946), in America.

It was around this time that Janis's collection caught the attention of MoMA, and in 1934 he earned a seat on the advisory committee—a group teeming with Rockefellers and eminent figures like Meyer Schapiro (1904–1996). Janis reflected: “I thought that The Museum of Modern Art, number one, they made modern art respectable... Because, it was, as my friends used to say, ‘Are you interested in that crazy modern art’. And that was the general opinion. I think The Museum of Modern Art almost single-handedly has changed that attitude...”^[12] MoMA reciprocated his appreciation; Alfred Barr (1902–1981) exhibited Janis's collection in its entirety in 1935—since Barr refrained from naming the private collections displayed,^[13] the show was simply entitled *The Museum Collection and a Private Collection on Loan*.^[14]

In 1936, the exhibitions *Cubism and Abstract Art*^[15] and *Fantastic Art, Dada, Surrealism*^[16] landed at MoMA. Given the links between them, Janis had suggested to the advisory committee that the two shows be merged—his first recorded attempt to bind the groups together.^[17] The museum rejected the idea due to space constraints, although in an ironic twist the former exhibition ended up smaller anyway due to government restrictions, as explained by Barr in a footnote to the *Cubism and Abstract Art* catalogue: “As this volume goes to press the United States Customs has refused to permit the Museum of Modern Art to enter as works of art nineteen pieces of more or less abstract sculpture under a ruling which requires that sculpture must represent an animal or human form...”^[18]

In 1939, Janis served as chairman of the exhibition committee that was responsible, among other things, for bringing *Guernica* to America—ultimately helping MoMA to secure the canvas as a long-term loan.^[19] To devote himself fully to the endeavor, Janis shuttered his shirt company and expanded his role at the museum, becoming the organizer of special exhibitions and chairman of acquisitions. He directed the committee's first-ever show, *Contemporary Unknown American Painters*,^[20] and lent thirty-one works to the revelatory event, including

[11] *The Dream* was subsequently donated to MoMA by Nelson Rockefeller, who had acquired the artwork from Janis. William Rubin, *A Curator's Quest: Building the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art, 1967–1988* (New York and London: Overlook Duckworth, 2011), 43.

[12] Interview with Sidney Janis, 1983, David Hoffman MoMA History Interviews, MoMA Archives.

[13] Janis was unperturbed by Barr's rules: “By all means take our names off!” His collection was shown in its entirety at MoMA in 1935. Quoted in John Russell, “Art View: Gifts That Can Change the Climate of a Museum,” *New York Times*, June 3, 1990, Section 2, 9.

[14] June 4–September 24, 1935.

[15] March 2–April 19, 1936.

[16] December 9, 1936–January 17, 1937.

[17] See Sandra Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture* (London: Routledge, 2015), 67.

[18] Alfred H. Barr, Dorothy Canning Miller, Ernestine Mary Fantl, and Beaumont Newhall, *Cubism and Abstract Art*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art), 1936.

[19] The exhibition was organized by the American Artists Congress and later displayed at the Valentine Gallery, New York and Stendahl Galleries, Los Angeles. Malcolm Goldstein, *Landscape with Figures: A History of Art Dealing in the United States* (New York: Oxford University Press, 2000), 262.

[20] October 18–November 18, 1939.

three by Morris Hirshfield—an artist that he discovered and heavily promoted. The early 1940s also saw the arrival of exiled École de Paris artists. In an interview, Janis recalled MoMA's role in resettlement, commenting that “[Barr] got Schwitters out of Norway on the last ship.”^[21]

Mondrian arrived in the United States in 1940—bonding over a shared love of ballroom dance, he and Janis formed a friendship, which quickly deepened. Janis profiled the artist, in tandem with other refugees, like Fernand Léger (1881–1955) and Max Ernst (1891–1976), in the article “School of Paris Comes to U.S.”^[22] He prophetically wrote: “New York is supplanting Paris as the art center of the world. This naturally means that the whole of America will play its part.”^[23] A year after Mondrian's arrival, Janis published his first book, *They Taught Themselves*, featuring the artists of the 1939 *Unknown American Painters* show. Janis, a self-taught art historian, received mixed reviews, one of which read: “We are asked to believe that these Americans express themselves with humility... Their art is more in the nature of exhibitions of the ego asserting itself in a pathetic desire to be known...”^[24]

As the war blazed into its third year in Europe, Janis turned his attention once again to émigrés, supplying the introduction to the catalogue of the *First Papers of Surrealism* exhibition at the Whitelaw Reid Mansion on Madison Avenue,^[25] where Marcel Duchamp (1887–1968) had suspended sixteen miles of twine across and around the space's chandeliers and artworks. Janis's familial contribution to the surrealist debut included a performance by his eleven-year-old son, who had been tasked by a mysteriously absent Duchamp with playing hockey throughout the galleries on opening night.

In 1943, Janis organized a solo show for Hirshfield at MoMA. Again, as with his book, the feedback was unfavorable. Janis recalled:

Some of the women trustees... were very much insulted by Hirshfield's representation of the nude... I remember Alfred Barr came to me as I hung the show. He said, “Sidney, this is your baby and I don't want to interfere, but don't you think that we ought to move that nude from that most important wall to this one?” I said, “Sure; go ahead.”^[26]

Mondrian, an admirer of Hirshfield's, disagreed with the artist's critics, but Hirshfield, unsparingly, did not return Mondrian's praise. As Janis remembered: “I said ‘That's by Mondrian.’ He brushed my explanation aside. ‘I mean,’ he said, ‘who painted it and what is it doing here?’ ‘The [MoMA] museum just bought it.’ I said. ‘They paid money for that?’ said Hirshfield.”^[27]

Janis, unlike Hirshfield, was transfixed by émigré art. It was a preoccupation that led him to write his second book, *Abstract and Surrealist Art in America*—one of the first-ever surveys to pair the art of exiled artists with their American counterparts. Janis installed himself in MoMA's library,

[21] Barr, as the director of MoMA, helped to bring artists Max Ernst, Yves Tanguy, André Masson, Jacques Lipchitz, and others to America. Janis acknowledged this in Franc, “Interview with Sidney Janis.”

[22] Sidney Janis, “School of Paris Comes to U.S.,” *Decision* 2, nos. 5–6 (November–December 1941): 85–93; the profile of Piet Mondrian is on p. 90. Janis also included write-ups of Léger, Ernst, and Matta. Additionally, he listed Chagall, Tanguy, Masson, Dalí, Seligmann, Ozenfant, Man Ray, and Zadkine as refugee artists.

[23] Goldstein, *Landscape with Figures*, 263.

[24] John Fabian Kienitz, review of *They Taught Themselves: American Primitive Painters of the 20th Century*, by Sidney Janis, foreword by Alfred H. Barr, *College Art Journal* 2, no. 4 (May 1943): 128–30.

[25] October 14–November 7, 1942.

[26] Interview with Sidney Janis, MoMA Archives.

[27] Sidney Janis, “Of Brancusi, Mondrian and Paris in the 30's,” *New York Times*, December 19, 1982, Section 2, 35.

periodically taking leave to search for artists across the country. He met Jackson Pollock (1912–1956) thanks to an introduction from Lee Krasner:

I was interested in Hans Hofmann’s students—his was the most progressive art school in America—and Lee [Krasner] was one of his students. I asked her if she knew any young painters who had promise. She said, “I know a man by the name of Pollock. I think you should see his work”... About six months later—I was still working on the book—she phoned and said, “Pollock just painted a picture. I think you ought to see it.” She took me to his studio on Eighth Street—a tiny studio, and there was Pollock.^[28]

The picture in question was *The She-Wolf*.^[29] Janis, overjoyed, recommended that MoMA purchase the canvas from Peggy Guggenheim for \$600. *The She-Wolf* was Pollock’s first piece to enter a museum collection. Once completed, Janis’s book detailed five epochs: modern art in Europe, pioneers of American art, the genesis of abstract art in America—as well as surrealism—and, lastly, the art of exiled émigrés.^[30] Despite Janis’s original treatment, the path to publication was winding.^[31] He reflected:

The first publisher to whom I submitted the book turned it down, after looking at the photographs, and gave as his reason that the works were too difficult to understand. Gorky called a meeting at his studio inviting all the artists whose work had been selected. Many came to the meeting, and we engaged in a long evening of discussion about art and not a few bitter words about critics...^[32]

One of the most outspoken critics was Clement Greenberg, who had lauded Janis’s first book, but was scathing about the second:

Almost the sole merit of *Abstract and Surrealist Art in America* is that it prints the names and reproduces, among other things, the paintings of several advanced artists whose work deserves to be better known... The danger in rhetoric of Mr. Janis’s sort (compare the art dealers on holiday who used to fill the text pages of the *Cahiers d’Art*) is that it sounds up to date and comes packaged with reproductions of Picasso and Mondrian.^[33]

[28] Levine, “Portrait of Sidney Janis,” 52.

[29] Janis recalled the event: “And I immediately had it [*She-Wolf*] photographed. In the meantime, The Museum of Modern Art bought *She-Wolf*. They made a color plate of it which I borrowed for the book. This painting of 1942 in some way prophesied or anticipated what was to come.” Levine, “Portrait of Sidney Janis,” 52.

[30] When Janis asked Rothko which section best aligned with his art, the painter replied, “Oh, by all means the surrealist.” James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 334.

[31] In his review of Janis’s book (*College Art Journal* 5, no. 1 [1945]: 61–63), Douglas MacAgy wrote: “Before critics can formulate terms of pertinence to the products of this time, a survey of the sort undertaken by Mr. Janis must exist. Mr. Janis and others have organized exhibitions which accounted for much of what is being done today, but this book is the first attempt of consequence in the United States to cast such a record in more permanent form.”

[32] Franc, “Interview with Sidney Janis.”

[33] Clement Greenberg, “Pictures and Prattle,” review of *Abstract and Surrealist Art in America*, by Sidney Janis, in Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945–1949*, ed. John O’Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1986), 35–36.

Greenberg's negative review did nothing to deter Janis. Indeed, he and his wife, Harriet Grossman, herself a prolific writer, set off for postwar Paris to write *Picasso: The Recent Years*: the first book to present the artist's oeuvre after the Nazi occupation.^[34]

In Paris, the Janises found a war-torn city poles apart from the familiar milieu of New York. In the American city, the number of galleries had multiplied almost fourfold since 1939; by 1946, 150 were recorded. A handful housed a new kind of dealer, including the likes of Samuel Kootz (1898–1982) and Betty Parsons (1900–1982). Abstract expressionists dominated the art market until the 1960s—notwithstanding the prevailing American attitude, neatly summarized by President Truman, that “so-called modern art is merely the vaporings of half-baked, lazy people.”^[35]

On the crest of this citywide transformation, a reticent Janis delayed opening his gallery, tormented by fears of corruption: “I resisted going into the art business for a long while. It was a sort of false pride—big, glorious idea of being an amateur and nothing must violate that position.”^[36] In the end, after nearly a decade without a stable income, his financial situation forced a decision. Thus, in 1947, Janis returned to Paris in search of saleable canvases.

At 15 East Fifty-Seventh Street, Janis took over Kootz's lease—across the hall from Parsons. And, in 1948, he left his position at MoMA to open the Sidney Janis Gallery with a Léger exhibition.^[37] Janis failed to sell a single canvas. He lamented:

Léger was not recognized... When he was here as an artist in exile, he hardly sold a work. One year I was on the acquisitions committee for the Museum of Modern Art, and suggested we buy one of his *Plongeurs* for the advisory committee of the Museum. They only had a budget of \$12,000, and this was a huge picture. We couldn't offer Léger that amount for it, so we lost out on a great Léger which could have been had for about \$25,000.^[38]

The countess Hilla Rebay (1890–1967) ended Janis's financial hardship with the purchase of two Mondrians and a Léger for her new Museum of Non-Objective Art; and, in 1950, the gallery became profitable at the end of a French Fauves exhibition.^[39] In a fortuitous turn of events, Janis attained a stronghold on modern French masters. He further secured his gallery's position by exhibiting what many deemed to be museum-quality exhibitions, including *Climax in 20th-Century Art*.^[40] For its hanging, Duchamp replicated *Bicycle Wheel*—with Janis's assistance.^[41] Janis bought a wheel in Paris and a stool in Brooklyn, and Duchamp assembled the piece.

[34] As noted in *Three Generations of Twentieth-Century Art*, 216: “During sojourn in Paris, Janis spends nine weeks in Picasso's studio in preparation for forthcoming book; Picasso's confidential secretary Jaime Sabartés has artist's permission to show him everything there and allow him to photograph whatever he likes. Their book, published almost simultaneously with Alfred Barr's *Picasso: Fifty Years of His Art*, offers an abundant supplement of information on this latest period.”

[35] James F. Clarity and Warren Weaver Jr., “BRIEFING; Truman the Art Critic,” *New York Times*, January 20, 1986, Section A, 24.

[36] Janis continued: “I had been writing for nine years when I decided that I had to go back into business and I wasn't going into anything that I didn't love, so I opened an art gallery.” Levine, “Portrait of Sidney Janis,” 53.

[37] *F. Léger, 1912–1948*, September 21–October 16, 1948.

[38] As recorded in Levine, “Portrait of Sidney Janis,” 51.

[39] *Les Fauves*, November 13–December 23, 1950. Janis described the event: “We didn't sell any Légers in the first exhibition, although some Cubist-Analytical Cubist pictures in the show were \$1500. Big pictures, over a yard in size, but they didn't sell. We sold one to Baroness Rebay after the show closed—a very important 1912—for \$2,800, and we were lucky to do so.” Levine, “Portrait of Sidney Janis,” 51.

[40] January 2–February 3, 1951.

[41] The exhibition was the first-ever showing of Duchamp's replica of *Bicycle Wheel*, 1913.

His success was only inflated by Parsons's failures; three of her titans, Pollock, Rothko, and Clyfford Still (1904–1980), were exasperated on account of Parsons's inability to consistently sell their works.^[42] In 1952, MoMA presented the three artists in its exhibition *15 Americans*^[43]—hurrying along their ascent to stardom. The first to defiantly cross over to Janis was Pollock.^[44] Rothko was next, followed by Still in 1953.^[45]

Janis also secured de Kooning in 1953, a move that led to the historic exhibition of the artist's *Woman* paintings that year.^[46] Parsons protested: "No, I didn't like it when my painters started leaving me, but I understood... [Janis] tried to grab my gallery away. I fought him one whole summer in the law courts and ended up moving out myself. But it was a fierce fight we had."^[47] In Janis's view, she was a "very nasty neighbor."^[48] Rumors circulated that Janis was offering stipends to steal artists away. Janis maintained: "It's true that people say that I myself take artists away from other galleries—certainly Betty Parsons says this. And again, this can be refuted by asking the artists themselves. One can ask Lee, Pollock, or Guston, or any of the other artists. They were free when they came with me."^[49]

The artists started to assail one another by the time of Rothko's opening at Janis's in 1955. Still refused to attend, as did Newman, writing to Janis: "I am frankly bored with the uninspired, or to put it more accurately, I am bored with the too easily inspired."^[50] Ignoring his critics, Janis continued to mount exhibitions of émigré art, including the first show in America devoted solely to Dada.^[51] He often displayed his roster alongside the European masters, in line with the thesis of his second book.

In 1958, Greenberg rescinded his initial critique, writing:

Abstract and Surrealist Art appeared in 1944, a good while before either the art magazines or the newspaper critics reached the point where

[42] In 1951, Pollock, Rothko, and Still requested that Parsons focus on them and cease her activity with others on her roster. The dealer did not agree and, as a result, lost the three artists to Janis.

[43] April 9–July 27, 1952.

[44] "Pollock profited greatly by his move to Janis. In no time at all, one of his paintings went for \$1,500, and prices escalated quickly to \$2,500... Employing his well-honed skill as a salesman, Janis not only succeeded in raising Pollock's net worth but convinced him that for the easier identification of his canvases he should title them rather than merely numbering them, as had been his custom." Goldstein, *Landscape with Figures*, 267.

[45] Of Rothko's departure, Parsons recalled: "Oh, we were always friends. We cried on each other's shoulders when we parted company, because as he said, 'I'm doing you no good. You're doing me no good.'" Goldstein, *Landscape with Figures*, 268.

[46] *Paintings on the Theme of the Woman*, March 16–April 11, 1953.

[47] John Gruen, *The Party's Over Now: Reminiscences of the Fifties; New York's Artists, Writers, Musicians, and Their Friends* (New York: Viking Press, 1972), 239.

[48] Goldstein, *Landscape with Figures*, 270. Goldstein (*ibid.*, 269) detailed the tense relations between the two dealers: "By the start of the 60s, with a roster of these masterly artists and a growing reputation as a master dealer, Janis had outgrown his half of the floor at 15 East Fifty-seventh Street. When Parsons's lease ran out in 1962, she found on trying to renew it that the landlord's agent had let the entire floor to Janis. She had waited too long before negotiating a renewal.irate, and threatened with expulsion from the space that she had once controlled, she came to the conclusion that Janis had engineered the deal. But according to Janis, the landlord had learned that it was a violation of the fire code to permit more than one tenant to rent the floor and decided to rent it to him."

[49] Gruen, *Party's Over Now*, 251.

[50] Breslin, *Mark Rothko*, 345. Breslin (*in ibid.*, 343) provides evidence of Still's low opinion of Rothko.

[51] *Dada 1916–1923*, April 15–May 9, 1953. Janis said of the European modernists: "The artists in exile were among the best: Léger, Mondrian, Breton, Duchamp, Ernst, Matta. They were gregarious, interested in what was happening in America, and they stimulated the younger Americans whom they were eager to encounter. Motherwell, Pollock, Kline, Gorky, and de Kooning had already been meeting at The Club on Eighth Street, batting out their ideas and in the process sharpening their perceptions. Their meetings and the exchange of ideas with the European exiles meant a great deal, and it was really this stimulation that helped create the New York School." Coppet and Jones, *Art Dealers*, 34.

they were able to discuss “abstract expressionism” with a modicum of calm. In that book, Baziotés, Gottlieb, Hoffmann, Motherwell, Pollock, Rothko, de Kooning, Gorky, and other Americans were discussed and illustrated—without apology or qualification—side by side with Braque, Chagall, Kandinsky, Léger, Mondrian, and Picasso...”^[52]

In the fall of 1962, Janis repeated his formulation yet again—this time, combining American and European new realists.^[53] The critic of the *New York Times* was simultaneously aghast and enthralled: “It’s mad, mad, wonderfully mad. It’s also (at different times) glad, bad and sad, and it may be a fad. But it’s welcome. It is called ‘New Realists,’ and it opens today at 4 P.M. in the Sidney Janis Gallery at 15 East 57th Street.”^[54]

Janis, alongside Pierre Restany (1930–2003), brought the likes of Oldenburg, Lichtenstein, and Warhol, as well as European new realists, to the gallery—and a rented shop not far off, as the show was too large for 15 East.^[55] With his domain now widened, Janis forced his gallery into modern times. The only member of the old guard to attend was de Kooning, who paced the galleries without speaking. Despite de Kooning’s dour demeanor at the show, he was the only artist of the earlier generation to stay with Janis that year. The rest held a meeting and collectively decided to cut ties. Janis attempted to build bridges:

I spent a great deal of time explaining to them that their work is fifteen thousand dollars and these people’s work was fifteen hundred dollars. There could not be any competition any more than there was competition when Léger’s work was fifteen thousand dollars, and their work was fifteen hundred dollars. Besides I told them that they seemed very happy to join the gallery when we were showing Léger, Picasso, Mondrian, and Braque, and that these European artists didn’t complain when we took on the younger Americans...”^[56]

Oldenburg witnessed a member of the old guard kicking sand on a reclined Janis at an East Hampton beach the following summer. The group’s departure marked a shift for Janis’s gallery.^[57] In 1965, Harriet passed away following a long illness. The same year, de Kooning left the gallery and filed suit—although Janis nevertheless remained sympathetic toward him: “He’s a sweet man, Bill de Kooning. He’s sweet when he’s cold sober; he’s not so sweet when he’s drunk. Bill and I have our differences today—he no longer shows with me.

[52] Clement Greenberg, “Introduction to an Exhibition in Tribute to Sidney Janis,” February 1958, reprinted in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. John O’Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), 52–54 (quote at 53).

[53] *The New Realists*, October 31–December 31, 1962.

[54] Brian O’Doherty, “Art: Avant-Garde Revolt,” *New York Times*, October 31, 1962, Family/Style section, 59.

[55] This is more fully described in Judith E. Stein, *Eye of the Sixties: Richard Bellamy and the Transformation of Modern Art* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016), 174: “Janis brought together pacesetters from both sides of the Atlantic, a strategy he’d first used in 1950, when he showed emerging American talents such as de Kooning and Pollock alongside better-known French modernists. Oldenburg’s *Lingerie Counter* (1962), bespangled with faux girdles and brassieres with torpedo-cone cups, had a prized place in the window of the ground-floor showroom Janis rented as an auxiliary space. Enlightened window-shoppers savored the irony, as *The New Yorker*’s Harold Rosenberg, of seeing art inspired by schlockmeisters of the Lower East Side offered for sale on swanky Fifty-Seventh Street. ‘Art history was being made,’ declared Rosenberg, a critic respected for his historical acumen.”

[56] Cited in Gruen, *Party’s Over Now*, 250.

[57] Adolph Gottlieb said of the experience: “Sidney Janis was one of my dealers. I suppose he’s done things that have benefited the artist. But I’m inclined to think he’s ruthless, and I don’t think he has any particular feeling for the artist or his work. Nevertheless, he ran a first-rate gallery. At the time I left him, and Rothko left him, and Motherwell and Baziotés, he was the top-notch gallery. But then he took on a group of young artists and my feeling was that it was a great mistake on his part. He just spoiled his own image because he was the leading gallery dealer in New York...” Gruen, *Party’s over Now*, 260.

But despite all of that, I have a very warm feeling for him. He's being misled today; I think probably by legal counsel."^[58]

In the new era, Janis evolved his gallery and continued to enjoy commercial success, all the while exhibiting his beloved European masters alongside the abstract expressionists. Three years on from de Kooning's departure, William Rubin (1927–2006) of MoMA emboldened Janis to donate his collection. He proposed an authoritative catalogue, an exhibition, and a tour of the United States and Europe.^[59] The deal delighted Janis—he even agreed to Barr's stipulations that works may be sold out of the collection in the future.^[60]

That said, on the eve of the Janis collection exhibition in 1968, the now seventy-one-year-old dealer urged the museum to sell two Mondrians to finance an exemplary canvas—Pollock's *One: Number 31*.^[61] Composed of over one hundred artworks, Janis's collection—the final crystallization of decades shaping the American art landscape—still boasted five Mondrians, in addition to Duchamp's *Bicycle Wheel* and Picasso's *Painter and Model*, as well as other singular abstract expressionist and pop artworks. He commissioned pieces for the tour as well; Segal fastened Mondrian's *Composition* to an easel for a sculpture—Marisol and Warhol created portraits. And, in 1983, Janis was named a trustee of MoMA.

Six years on, Janis passed away. His obituary in the *New York Times* cited Barr: “[Janis was] the most brilliant new dealer, in terms of business acumen, to have appeared in New York since the war.”^[62] Janis, whose legacy is entwined with that of the Museum of Modern Art, would probably have agreed; indeed, he once stated: “I think Alfred Barr is right in saying that occasionally we do things that museums should do—a miniature show of what a museum might do. An art dealer, to be worth his keep, should be as knowledgeable as an important museum director.”^[63]

[58] Cited in Gruen, *Party's over Now*, 247.

[59] In *Curator's Quest*, 43, Rubin explained: “Very few people had seen his collection—most never knew it existed and Janis liked the plan.”

[60] Rubin further noted: “Barr also established a policy to the effect that the Museum would give donors no guarantee that a work it accepted would remain permanently in the collection nor a guarantee that it might not be de-accessioned and sold. Once the core collection of Barr's first decade was formed, the finer works, to say nothing of the masterpieces, were obviously not going to suffer this fate. But many a lesser work came, in time, to be outclassed by paintings by the same artist and from the same period.” *Curator's Quest*, 43.

[61] In *Curator's Quest*, 42, Rubin stated: “I consulted with Janis in regard to any de-accessioning. He went along happily with all my suggestions and, in one case, our acquisition of Pollock's magisterial *One: Number 31*, 1950, the last available (and, Pollock thought, the best) of his wall-size paintings, Janis took it upon himself to sell two of the Mondrians he had given the Museum (one small, the other close in character a painting already in the Museum's collection) to finance the purchase for us.”

[62] Grace Glueck, “Sidney Janis, Trend-Setting Art Dealer, Dies at 93,” *New York Times*, November 24, 1989, Section D, 8.

[63] Levine, “Portrait of Sidney Janis,” 54.

L'École de Paris va à Hollywood (1930-1950)

Théo Esparon, docteur en histoire du cinéma,
université Paris-Nanterre

RÉSUMÉ

Josef von Sternberg, le réalisateur américain qui contribua à rendre célèbre Marlène Dietrich au cinéma, expose sa collection d'art au Los Angeles Museum en 1935. Elle compte quelques œuvres d'artistes contemporains de Soutine : Modigliani, Kisling, Gris, Utrillo ou Vlaminck. À l'aube des années 1940, ce goût se diffuse à Hollywood et, pour y répondre, un réseau se met en place entre les marchands de la côte Ouest et ceux de la côte Est. De nouvelles galeries ouvrent et, comme la Vigeveno Gallery, se spécialisent dans l'École de Paris. Les collectionneurs, comme Charles Boyer, Vincent Price ou Sternberg, s'y intéressent davantage et complètent leur collection. En 1951, le marché est installé et accueille d'autres écoles : Frank Perls, qui exposait les « Modern French Masters », présente en janvier « The School of New York » alors qu'à la fin de l'année *Un Américain à Paris* sort sur les écrans. Comment l'École de Paris s'est-elle introduite à Hollywood ? Quels en sont les artistes et quelle est leur réception ? Qui sont leurs marchands et leurs collectionneurs ?

TEXTE INTÉGRAL

Alors que le Museum of Modern Art (MoMA) de New York organise en 1930 l'exposition « Painting in Paris, from American collections^[1] » qui affirme la complexité du paysage de l'art français moderne, la côte Ouest des États-Unis est majoritairement reliée à Paris depuis San Francisco : l'artiste parisien Lucien Labaudt y organise avec André Lhote une exposition intitulée « l'École de Paris » à la East West Gallery of Fine Arts en 1928^[2] et il accueille Matisse dans la ville lorsque celui-ci voyage vers Tahiti. Les galeries de Los Angeles s'intéressent alors timidement à l'art moderne français. En décembre 1930, la Stendahl Gallery, l'une des plus anciennes de Los Angeles, située à l'Ambassador Hotel, organise avec le concours de la De Motte Gallery une exposition d'œuvres de Chagall qui est accueillie froidement par la presse locale^[3] ; la Braxton Gallery, située elle à Hollywood, présente l'année suivante

[1] 19 janvier-2 mars 1930.

[2] Peter Selz, « The Impact from Abroad: Foreign Guests and Visitors », in Paul J. Karlstrom (dir.), *On the Edge of America: California Modernist Art, 1900-1950*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 100.

[3] On peut trouver les articles de presse dans les archives de la galerie : Stendahl Art Galleries records, 1907-1971, Archives of American Art (ci-après AAA), Smithsonian Institution, B3 F 10.

une exposition de peintures d'Utrillo, de De Chirico et de Derain accompagnées de dessins de Picasso. Un article du *Los Angeles Times*, qui couvre cette exposition et une autre de la Stendahl Gallery consacrée à De Chirico, s'intitule « Paris Invades Two Local Galleries » et finit ainsi : « Que ces artistes de "l'École de Paris" soient ou non les grands peintres de notre temps, c'est pour le moment discutable. L'ampleur de la promotion organisée derrière eux et la littérature qu'elle engendre rendent difficile l'évaluation de leurs qualités propres. [...] Mais qu'ils peignent bien et offrent des conceptions stimulantes ne fait pas l'ombre d'un doute^[4] ».

Les artistes français modernes ne s'imposent pas sur le marché de l'art ni dans les galeries de Los Angeles dans les années 1930, mais ils sont connus. Leurs œuvres sont visibles en permanence au Los Angeles Museum depuis 1929 grâce au prêt de William Preston Harrison. Celui-ci a commencé à collectionner l'art français moderne en 1926 lors d'un voyage à Paris et achète un certain nombre d'œuvres par l'entremise d'André Lhote. Ce dernier, enthousiaste, écrit dans le catalogue édité par le collectionneur : « En permettant à ses compatriotes de prendre contact avec la sensibilité des peintres modernes français les plus notoires, Monsieur Preston Harrison a accompli une œuvre à laquelle tous les artistes et amateurs doivent applaudir^[5] ». Sa collection est majoritairement composée d'œuvres sur papier et parmi les quelques huiles se distinguent une ébauche de Modigliani, *Rêverie* (1914, Los Angeles County Museum of Art [LACMA]), un beau nu de Moïse Kisling daté de 1928 (vendu par le musée en 1977^[6]) et une nature morte (non localisée) de Georges Kars. Malheureusement le vœu formulé par Preston Harrison d'une ouverture de Los Angeles à la modernité française restera lettre morte de son vivant^[7].

Les œuvres des artistes de l'École de Paris n'arriveront en effet chez les collectionneurs de Los Angeles, et les personnalités de Hollywood en particulier, qu'à partir des années 1940. Le premier réalisateur à véritablement s'intéresser à l'art contemporain français est Josef von Sternberg^[8], qui expose sa collection au Los Angeles Museum en 1935. Dans l'introduction au catalogue, Preston Harrison écrit : « Los Angeles n'a pas comme les autres grandes villes américaines la chance de compter un nombre important de collectionneurs. M. Von Sternberg est l'une des plus éminentes exceptions^[9] ». Dans l'exposition, on pourrait distinguer tout un mur « français » dont certains artistes appartiennent à l'« École de Paris » : deux Utrillo (présumés, non identifiés), un nu de Jules Pascin (non localisé) à côté de *La Gommeuse* de Picasso^[10], œuvre de la période bleue du peintre, une église par Maurice de Vlaminck^[11] et un *Portrait de Madame Zborowski* de Modigliani (non localisé). Von Sternberg expose de nouveau sa collection en 1943 au Los Angeles Museum^[12] et en 1946 à l'Arts Club de Chicago^[13]. En 1946, de nouvelles œuvres de ces artistes apparaissent : un nu de Kisling (non identifié), une œuvre de Chagall intitulée *Village Street* (entre 1930 et 1936, Museum

[4] Auteur inconnu, « Paris Invades Two Local Galleries », *Los Angeles Times*, 29 mars 1931.

[5] André Lhote, « William Preston Harrison », *Catalogue of the Mr. & Mrs. WM. Preston Harrison Collection of Modern French Art*, Los Angeles County Museum, Los Angeles, privately printed, 1929, p. 11.

[6] Œuvre passée en vente en 2017 chez Christie's : <https://www.christies.com/lot/lot-moise-kisling-femme-nue-assise-6072201>

[7] Neil Harris, « William Preston Harrison: The Disappointed Collector », *Archives of American Art Journal*, vol. 33, n° 3, 1993, The University of Chicago Press pour *The Archives of American Art*, Smithsonian Institution, p. 13-28.

[8] Le premier artiste que Sternberg achète massivement, mais uniquement pour ses sculptures, est Alexandre Archipenko, artiste russe qui a émigré à Paris, associé à l'École de Paris avant de s'installer en Californie.

[9] William Preston Harrison, préface au catalogue de la collection Josef von Sternberg présentée au Los Angeles Museum du 16 juin au 31 juillet 1935, *Los Angeles Times*, 23 juin 1935.

[10] Œuvre passée en vente chez Sotheby's en 2015 : <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/impressionist-modern-art-evening-sale-n09415/lot.26.html>

[11] Œuvre passée en vente chez Christie's en 2015 : <https://www.christies.com/en/lot/lot-5938814>

[12] « The Collection of Josef von Sternberg », 17 mai-5 septembre 1943.

[13] « Exhibition of paintings and Drawings from the Collection of Josef von Sternberg », 1^{er}-27 novembre 1946.

of Fine Arts, Boston), et un *Grand Nu* de Modigliani (vers 1919, MoMA). En dix années, l'École de Paris s'impose définitivement dans les collections hollywoodiennes.

Comment le goût pour les artistes de l'École de Paris s'est-il développé ? Entre 1935 et 1945, le marché de l'art de Los Angeles s'est enrichi de nouvelles galeries qui s'intéressent à l'art français moderne, utilisant plus ou moins l'expression « École de Paris ». Outre la Stendahl Gallery qui continue d'exposer de l'art moderne français, la Stanley Rose Gallery, alors dirigée par Robert Mullen, organise en lien avec la galerie Pierre Matisse de New York une exposition « Modern French Paintings » en mars 1937^[14]. Elle inclut De Chirico, Derain, Gris, Miró, Matisse, Modigliani, Picasso, Rouault : les artistes de l'École de Paris se mêlent aux autres artistes figuratifs français contemporains. En 1940-1941, le marchand Frank Perls commence à vendre des œuvres à Los Angeles, d'abord comme relais de son frère Klaus qui détient la Perls Gallery à New York, puis en association avec d'autres marchands et galeries^[15]. La galerie Dalzell-Hatfield de Los Angeles s'installe en 1939 à l'Ambassador Hotel et présente aussi des artistes de l'École de Paris grâce aux prêts de galeristes new-yorkais dont Pierre Matisse^[16].

Enfin, en 1940, James Vigeveno ouvre sa galerie dans le quartier de Westwood : alors que les autres établissements présentent aussi les artistes impressionnistes, Vigeveno s'en tient strictement à l'École de Paris^[17]. Retracer plus précisément l'histoire de cette galerie permet d'éclairer l'histoire de ce goût à Hollywood. La galerie expose l'œuvre de Chagall en 1941^[18] et en 1945^[19]. L'introduction non signée au catalogue de l'exposition de 1945, empruntée en majeure partie à Pierre Matisse, décrit ainsi l'artiste :

S'il est un art russe, profondément distinct de l'art français de Matisse, de l'art hispano-français de Picasso, de l'art italo-français de Modigliani, alors Chagall en est le maître typique, le plus fantastique, le plus exquis. Cependant, Chagall se considérait comme un Français, et il a dit : « Je dois tout ce que j'ai réalisé à Paris, à la France, dont la nature, les gens, l'air même, sont la véritable école de ma vie et de mon art ».

En 1942, la James Vigeveno Gallery annonce fièrement la première exposition aux États-Unis de peintures de Kisling^[20]. L'artiste est présent et, pour faire la promotion de l'exposition, le célèbre acteur Charles Boyer écrit un avant-propos :

Si l'art de Kisling, issu de l'École des Maîtres français, ne donne pas l'impression sous les cieus californiens d'être « exilé », c'est que la palette de l'artiste est elle-même gorgée de soleil. Depuis son arrivée aux États-Unis, Kisling a ajouté des œuvres d'une simplicité austère et convaincante à ses paysages méditerranéens lumineux, de mâts oscillants dans la rade de Marseille, de grappes de roses et de mimosas exhalant le parfum de l'été^[21].

[14] « Modern French Painting », Stanley Rose Galleries, 1937 : Pierre Matisse Archives, The Morgan Library, B85 F70 et B86 F05.

[15] The Frank Perls papers et Frank Perls Gallery records, AAA. Aussi The Perls Galleries records, AAA.

[16] Les archives de la Dalzell-Hatfield Gallery, conservées au Getty Research Institute, ne sont malheureusement pas encore accessibles.

[17] Les catalogues d'exposition sont conservés à James Vigeveno Galleries records, AAA, B2 F20-33. Une liste chronologique des expositions est disponible dans la B2 F19.

[18] 10 avril-10 mai 1941.

[19] 1^{er}-30 avril 1945.

[20] First Exhibition in the United States of Paintings by Kisling, 12 juillet-2 août 1942.

[21] Je remercie Marisa Bourgoïn des AAA de m'avoir envoyé la photographie de certains catalogues.

Charles Boyer est alors engagé dans le soutien à l'art français : en 1941, il fonde et anime la French Research Foundation^[22], à la fois centre de recherche sur la culture française, réseau d'intellectuels venus du cinéma, de l'édition, des institutions muséales et du marché de l'art et lieu d'accueil des exilés français. L'acteur est par ailleurs collectionneur et prête une œuvre de Kisling intitulée *Snow* (non localisée) pour l'exposition.

Du 5 juin au 4 juillet 1944, James Vigeveno organise une exposition « Masters from the School of Paris ». Cet intitulé regroupe Braque, Chagall, Derain, De Chirico, Dufy, Dunoyer de Segonzac, Matisse, Modigliani, Rouault, Soutine, Utrillo et Vlaminck. Le galeriste emprunte un certain nombre d'œuvres à la Perls Gallery de New York^[23] qui a inauguré en fanfare son exposition « School of Paris » la même année. Vigeveno fait ainsi venir à Los Angeles le *Portrait of Lucy* de Modigliani qui a fait la couverture de *ARTnews*^[24]. Dans le numéro, un article élogieux de Rosamund Frost dresse un portrait de la situation du marché américain au regard de la situation politique en Europe :

Trois années de guerre sous-marine dans l'Atlantique ont provoqué plus de changements dans le monde de l'art que ce que la plupart d'entre nous pensent. La rareté des expositions de l'École de Paris a été si progressive, les maigres stocks des marchands ont été si habilement dispersés que pour se rendre compte de ce qui nous manque aujourd'hui, il faut consulter les archives du milieu des années 1930^[25].

Selon Frost, Perls exposerait des œuvres jamais vues aux États-Unis, rapportées pour la plupart par un réfugié. À propos de cette même exposition, Margaret Breuning dans *Art Digest* affirme :

Soutine a fait son apparition dans les tableaux d'un certain nombre de nos jeunes peintres ces derniers temps, en particulier dans la distorsion des formes et des couleurs du *Portrait* montré ici plutôt que par les deux beaux tableaux de fleurs également de lui. [...] Il est triste de constater que tous ces hommes ne sont plus très jeunes et d'imaginer l'effet que les privations et les horreurs de la guerre pourraient avoir sur leur travail ultérieur^[26].

Le portrait de Soutine qui illustre l'article de *ARTnews* sera lui aussi exposé à la Vigeveno Gallery à Los Angeles.

À l'occasion de cette exposition « Masters from the School of Paris », Vigeveno vend *Le Maillot Rose* (1917, LACMA) de Rouault pour 600 \$, certainement déjà au réalisateur George Cukor et le *Rabbin à la Torah* de Chagall (non localisé) à Edward G. Robinson^[27], acteur dont la

[22] Patrick Cazals, *Charles Boyer, l'ardeur et l'élégance*, Argenteuil, Éditions du Horla, 2021.

[23] Toutes les informations proviennent de la correspondance entre Perls et Vigeveno : Perls Galleries records, AAA, B41 F27-33.

[24] *ARTnews*, vol. XLII, n° 18, 1-14 février 1944.

[25] Rosamund Frost, « Revisiting the Paris Painters », *ARTnews*, Ibid., p. 11.

[26] Margaret Breuning, « Classics from the School of Paris », *The Art Digest*, vol. 18, n° 9, 1^{er} février 1944, p. 14.

[27] L'histoire du portrait de Soutine en particulier permet de saisir précisément le fonctionnement du marché de l'art à Hollywood. Vigeveno arrive à lui trouver un acheteur : Jack McGowan, librettiste et scénariste qui travaille pour des comédies musicales hollywoodiennes. Celui-ci le trouve abîmé, demande une restauration et l'histoire prendra une mauvaise tournure : l'acheteur, malin, va « doubler » Vigeveno et se rend directement chez Perls qui lui vend l'œuvre sans verser de commission à la galerie de Los Angeles.

collection est, dans les années 1940, l'une des plus importantes dans le milieu du cinéma^[28]. En 1945, la Vigeveno Gallery organise une exposition « Dufy/Modigliani^[29] » au cours de laquelle Vincent Price, acteur et collectionneur, achète un *Portrait de jeune fille* de Modigliani (non localisé). On retrouve l'œuvre au catalogue d'une exposition ultérieure de 1948, « Modern Artists in Transition^[30] », organisée par l'éphémère Modern Institute of Art, galerie dirigée par Kenneth Ross, et fondée par Vincent Price et des personnalités du monde du cinéma (dont Edward G. Robinson) et de l'art (le couple Louise et Walter Arensberg, par exemple).

À l'orée des années 1940, les galeries de part et d'autre du pays s'associent et font jouer la concurrence pour installer un marché à Los Angeles, tentant d'intéresser la « film colony » à l'art français moderne. L'offre se raréfie, la demande s'accroît et les prix augmentent. En 1949, lorsque Josef von Sternberg vend sa collection aux enchères chez Parke-Bernet, les œuvres dont l'attribution est la plus élevée sont celles des impressionnistes (Degas notamment) et de l'École de Paris : *Le Grand Nu* de Modigliani est vendu pour 12 500 \$ au MoMA et *The Lovers in the Flowers* [*Lovers among Lilacs*] de Chagall pour 3 300 \$. De même en 1955, la collection de Charles Boyer est estimée par Earl Stendahl^[31] et plusieurs œuvres de plus grande valeur sont liées à l'École de Paris, comme une *Crucifixion* de Chagall alors estimée à 2 000 \$ et une nature morte de Kisling achetée à la galerie Drouand David estimée à 1 000 \$. Vigeveno affirme néanmoins explicitement dans ses lettres à la galerie de Klaus Perls que les prix payés par les acheteurs de Hollywood ne sont pas très élevés : ils ne veulent pas d'œuvres de grande valeur et ne connaissent pas la fluctuation des prix du marché.

Si le goût pour l'École de Paris est de plus en plus présent dans les collections de Los Angeles dans les années 1940, il se retrouve dans les productions de Hollywood. L'étude précise du marché de l'art de Los Angeles, de la réception de l'École de Paris et plus généralement des artistes français modernes, permet de porter un éclairage nouveau sur les films américains produits à l'époque. Il en va ainsi de *La Vengeance d'une femme* – adapté du *Sourire de la Joconde*, une nouvelle d'Aldous Huxley –, un film produit par Universal-International et réalisé par Zoltan Korda en 1948. Charles Boyer y incarne Henry, un aristocrate marié à une femme tout aussi riche que lui mais dont il ne partage pas le goût pour l'art classique, lui préférant l'art moderne. Il initie Janet, une amie de longue date, à ce type de peinture et lui montre sa dernière acquisition : un portrait de Modigliani (il s'agit d'une copie de *La Bourguignonne* de 1918, réalisée pour le film). Il commente rapidement l'œuvre en se concentrant sur la personnalité de l'artiste mais souligne, par deux fois, au détour d'une conversation sur l'art, son mystérieux sourire, celui de la Joconde du titre de la nouvelle, qui se rapporte au visage « mystérieux » de Modigliani. L'actrice Jessica Tandy qui incarne Janet partage quelques traits avec le visage représenté et, alors que l'étau se resserre autour d'Henry accusé d'avoir empoisonné sa femme, le film opère un certain nombre de variations sur ce visage qui se fige : lors d'un orage, un halo de lumière éclaire sa face tendue, hallucinée, et, alors qu'Henry attend son exécution, Janet apparaît, en haut de la cellule, dominante et impassible, la tête encadrée par la fenêtre et les barreaux de la prison. En bas, le pauvre Henry n'arrive pas à croire à ses aveux et se demande, comme devant une peinture, si tout cela est vrai. Enfin, lors de l'entrevue avec le médecin de famille, habile psychologue qui tente, par des détours, de la faire avouer, Janet se cache le visage ou rend

[28] La collection d'Edward G. Robinson fait l'objet de nombreuses publications dans la presse locale et nationale et Arthur Millier, dans l'article « Actors as Collectors » (*The Art Digest*, 15 février 1949, p. 10), affirme expressément que cette collection est « généralement considérée comme la meilleure de celle appartenant aux professionnels du cinéma ».

[29] 28 janvier-26 février 1945.

[30] 13 février-28 mars 1948.

[31] Stendahl Art Gallery records, Getty Research Institute, B104 F8 : on n'y retrouve pas l'œuvre *Snow* de Kisling prêtée à la Vigeveno Gallery.

son regard inexpressif, impénétrable. Dès lors, si le film rend présent l'œuvre de Modigliani c'est bien pour la commenter en retour : il y a dans l'art du portrait par l'artiste un masque et un mystère, que le film va porter au visage de Janet. Tout dans le film tente de voir au-delà de la seule face sans yeux pour révéler au grand jour l'horreur d'une âme corrompue. La folie est invisible, tapie derrière les yeux absents, derrière la surface de l'image.

Modigliani, artiste célèbre, offre aussi l'occasion d'un jeu avec le cinéma et ses visages : que cache-t-il et comment arracher la vérité de l'inerte pellicule ? *La Vengeance d'une femme* illustre un article de Diane Waldman en 1982, publié dans la revue *Wide Angle*, dans lequel l'auteur défend que le cinéma présente une vision conservatrice et réactionnaire de l'art moderne, l'associant systématiquement aux criminels et aux malades^[32]. Le film semble pourtant avoir un contexte moins hostile à l'art moderne qu'elle ne l'écrit^[33] et Charles Boyer comme Aldous Huxley ont défendu l'art moderne à Los Angeles^[34]. L'étude du marché de l'art et des collections permet d'envisager à nouveau les liens entre l'art et le cinéma, sans se limiter à la seule apparition d'une peinture dans le champ et en considérant pleinement sa présence.

Frank Perls, de retour de la guerre à la fin des années 1940, va ouvrir sa propre galerie. Il établit pour le MoMA la liste des collectionneurs des tableaux de Soutine à Los Angeles en mars 1950, en vue de l'exposition que le musée new-yorkais consacre à l'artiste. On compte parmi les collectionneurs Harry Kurnitz, Anatole Litvak (deux œuvres), Edward G. Robinson, William Goetz, Ira Gershwin et, pour les galeries, James Vigeveno. Frank Perls ajoute deux collectionneurs qui vivent à New York : Clifford Odets et Jack McGowan^[35]. En 1951, il fournit un semblable document pour l'exposition Modigliani et liste notamment^[36] : Vincent Price (avec pas moins de sept dessins), Fanny Brice, Edward G. Robinson, William Wyler, Anatole Litvak, Walter C. Arensberg et Thomas Mitchell et, pour les musées, le Los Angeles Museum. Dans une certaine mesure, les collectionneurs de la côte Ouest participent aux expositions de peintres de l'École de Paris au MoMA au début des années 1950 : en 1950, pour la rétrospective de l'œuvre de Soutine, Edward G. Robinson prête *La Communiant* (1924, Lewis Collection). Pour l'exposition « Modigliani » en 1951, le Los Angeles Museum prête le portrait de Jean Cocteau par Modigliani de la collection du compositeur George Gard de Sylva, Edward G. Robinson prête de nouveau *Le Zouave* (non localisé), et le *Grand Nu* de la collection Sternberg, acheté par le musée, est exposé.

L'ouverture de la galerie de Frank Perls marque un tournant : au début des années 1950, le goût pour les artistes de l'École de Paris n'est plus une exception. Le galeriste le marie définitivement avec le goût pour les maîtres français (Braque, Modigliani, Picasso) et les artistes américains contemporains. Il expose les jeunes artistes Channing Peake, James Stromborne, et William Brice (fils de l'actrice Fanny Brice). L'exposition « Seventeen Modern American Painters »^[37], parmi lesquels Willem de Kooning, Jackson Pollock ou Mark Rothko, se tient à la galerie au début de l'année 1951 et est l'occasion de publier une brochure, « The School of New York », écrite par Robert Motherwell. Dès le début du texte, le peintre insiste sur le

[32] Diane Waldman, « The Childish, the Insane, and the Ugly: The Representation of Modern Art in Popular Films and Fiction of The Forties », *Wide Angle*, vol. 5, n° 2, 1982, p. 52-65. Elle écrit (p. 55) : « Puisqu'il est finalement révélé que Janet est une meurtrière et Henry un coureur de jupons, l'association du modernisme avec ces personnages est hostile plutôt que sympathique. »

[33] Pour défendre le fait que l'on voit dans la création artistique une objectivisation de la femme, elle cite un détail de la longue table ronde sur l'art moderne, à laquelle Huxley participe en 1948, dans un article publié dans *Life* : « A Life Round Table on Modern Art », *Life*, 11 octobre 1948.

[34] Aldous Huxley a écrit l'introduction au catalogue de l'exposition de 1948 déjà citée, « Modern Artists in Transition », organisée par le Modern Institute of Art.

[35] Perls Galleries records, 1937-1997. AAA, Smithsonian Institut, B18 F1, lettre du 1^{er} mars 1950.

[36] *Ibid.*, B17 F31, lettre du 3 janvier 1951.

[37] 11 janvier-7 février 1951.

lien avec la peinture moderne et notamment française : « Tout peintre intelligent garde en mémoire toute la culture de la peinture moderne. C'est son véritable sujet et tout ce qu'il peint en est à la fois un hommage et une critique, et tout ce qu'il exprime une glose. [...] Celui qui n'a pas la culture de la peinture moderne est sans grande expérience humaine [...]»^[38]. » Les activités de Frank Perls suivent de près l'évolution du goût à Los Angeles en 1950 : il est à la fois tourné vers la modernité française et les jeunes peintres américains.

Il est possible de cerner ce qui, dans les films, porte la trace de cet attrait de Hollywood pour l'École de Paris tout en étant tendu vers la peinture contemporaine. À la fin de l'année 1951 sort sur les écrans la comédie musicale *Un Américain à Paris* de Vincente Minnelli. La célèbre séquence finale, un long ballet, opère le même mariage, le même tressage entre l'École de Paris et l'abstraction. Contrastant avec le bal en noir et blanc qui la précède, la séquence est d'abord constituée de véritables tableaux vivants d'artistes français, davantage associés à l'École de Paris qu'à l'impressionnisme. Outre une reproduction de Toulouse-Lautrec, on compte des références et citations pittoresques de Dufy, d'Utrillo ou du Douanier Rousseau. Mais rapidement, ces poses sont emportées par la danse et chaque tableau, dans sa mise en mouvement, de la caméra et des corps, entraîne la représentation dans une forme d'abstraction : les figures se multiplient, les mouvements des robes brouillent le cadre, le noir ou le blanc s'imposent comme fond abstrait. L'ensemble, dès lors, semble moins être représentation que scintillement, effervescence et jaillissement de couleurs. Les plans sont non seulement des tableaux vivants et Minnelli trouve dans le mouvement des touches colorées^[39]. Le cinéaste ne cite pas seulement les œuvres françaises, pas plus qu'il ne fait une œuvre absolument abstraite : il entremêle les deux mouvements picturaux, celui de l'art moderne français, référence désormais classique, et celui, contemporain au film, des jeunes peintres américains. La séquence finale prend corps dans ce rythme, va-et-vient et succession permanente entre stabilité et mouvement, ordonnancement en représentation figurative, citations de tableaux et fourmillement des figures rendues informes, pures touches de couleur.

Dans *Un Américain à Paris*, ce mélange est-il seulement dû à une coïncidence historique, une rencontre fortuite du cinéma et de l'art qui lui est contemporain ? Il semble plutôt, par l'étude du marché de l'art à Los Angeles précédemment décrit, que le film est non seulement strictement contemporain mais le produit d'un goût de la « film colony ». Le lien formel entre le cinéma et la peinture se trouve formulé dans la comédie musicale. Parmi les collectionneurs, nombreux sont ceux venus de Broadway : les producteurs, réalisateurs et librettistes, fabricants des comédies musicales à Hollywood, sont collectionneurs ou s'intéressent de près à l'art français et à l'art contemporain américain. De même, Arthur Freed, célèbre producteur de la MGM à qui l'on doit *Un Américain à Paris*, est non seulement fils d'un marchand d'art mais collectionneur lui-même. Le lien entre le marché de l'art et la production du film engendre la rencontre des deux formes, picturale et filmique. Cette rencontre est avouée par Minnelli : comme un clin d'œil, en 1956, le réalisateur donnera le rôle du père Tanguy dans *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* à... Frank Perls.

En 1953, George Cukor, réalisateur et collectionneur, accroche des œuvres d'art moderne aux murs de la maison du tragique couple de stars d'*Une étoile est née*. La chanson *Someone at Last*, dont la musique est écrite par Ira Gershwin, voit la nouvelle star Vicki Lester transformer son salon/galerie en studio de cinéma improvisé : elle répète l'un des numéros d'un film « qui pourrait s'appeler *Un Américain à Paris*... ou au Brésil ou en Chine ». La danse est

[38] Frank Perls papers et Frank Perls Gallery records, AAA, B14 F35.

[39] Angela Dalle-Vacche, dans son article « A Painter in Hollywood: Vincente Minnelli's "An American in Paris" » (*Cinema Journal*, automne 1992, vol. 32, n° 1, University of Texas Press pour The Society for Cinema & Media Studies, p. 63-83), revient sur les emprunts de Minnelli et compare le réalisateur à Jackson Pollock.

l'occasion de voir au mur, étendu par la vision en Cinémascope, des œuvres, souvent tronquées par le cadre, parfois rendues floues par la distance, mais visibles tout du long et pour certaines pleinement intégrées et éclairées. La présence des toiles dans le décor, reflet du goût du début des années 1950 à Hollywood, semble être polarisée entre, d'un côté, un paysage enneigé que l'on pourrait attribuer à Vlaminck et, de l'autre, une œuvre imposante de William Brice, de 1948^[40]. À la fin de la séquence, l'actrice déploie la toile, actionne le projecteur et danse devant l'écran vierge : la lumière alterne, découpe le mouvement comme un stroboscope et le rend abstrait. L'accrochage, en liant œuvres de l'École de Paris et toiles contemporaines américaines, indique secrètement cette tension entre figuration et abstraction. Le film, comme *Un Américain à Paris*, oscille : exemplairement, la séquence d'ouverture au spectacle est tendue entre d'un côté, la peinture classique, représentation de danseuses dans des positions qui rappellent Degas et vision de la scène en plan large et frontal, et l'abstraction, flashes d'appareils et crépitements des lampes à arc qui, à l'image de l'acteur ivre qui entre par effraction sur scène, perturbent le spectacle, brûlent et strient l'écran de taches blanches. Ces deux exemples tendent à montrer que le contexte de réception des artistes, le goût qui se développe à Hollywood intéresse les films non seulement dans leur sujet mais dans leur forme même. Ce goût, négligé et insoupçonné, porte en lui une tension entre nécessaire figuration du cinéma et tentative d'abstraction de la peinture.

Comme l'étudie Vanessa R. Schwartz^[41], Hollywood se tournera de nombreuses fois vers la France pour ses sujets et les années 1950 et 1960 sont fondamentales pour les échanges culturels entre les deux pays. Cette culture commune, qui voit se mêler la peinture et le cinéma, prend ses racines à la fin des années 1930 et dans les années 1940 : elle suit le développement du goût des personnalités de Hollywood pour les artistes français modernes et notamment ceux de l'École de Paris.

[40] On voit l'artiste devant cette toile dans une série de photographies de Dan Wynn ([disponibles sur son site Internet](#)).

[41] Vanessa Schwartz, *It's So French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.