



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2017

Morphing Bodies: Strategies of Embodiment in Contemporary US Cultural Practices

Introduction. *Off View / On View* : Grant Wood revient à Paris

Didier Aubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8457>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Didier Aubert, « Introduction. *Off View / On View* : Grant Wood revient à Paris », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 06 décembre 2018, consulté le 28 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8457>

Ce document a été généré automatiquement le 28 avril 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Introduction. *Off View / On View* : Grant Wood revient à Paris

Didier Aubert

- 1 A l'automne 2016, les visiteurs de l'Art Institute de Chicago étaient accueillis par un petit panneau placé en évidence près des caisses. On les prévenait ainsi, au moment d'acheter leur billet, qu'*American Gothic* (1930) était momentanément « *off view* » et que leur visite serait ainsi amputée de l'un de ses passages obligés : l'œuvre la plus célèbre de Grant Wood, icône américaine incontestable et longtemps controversée (Corn, 1998, 253-57), effectuait à cette époque-là une tournée internationale qui la conduisit, pour la première fois, à Paris et à Londres. L'un des tableaux les plus emblématiques d'un mouvement régionaliste parfois perçu comme provincial, voire étriqué, recevait à cette occasion une reconnaissance spectaculaire bien au-delà des frontières de ses terres d'Iowa.

FIG.1. Affiche postée à l'entrée de l'Art Institute de Chicago



Elle avertit le public que le tableau *American Gothic* a été temporairement retiré des salles (octobre 2016).

Photo de l'auteur. DR.

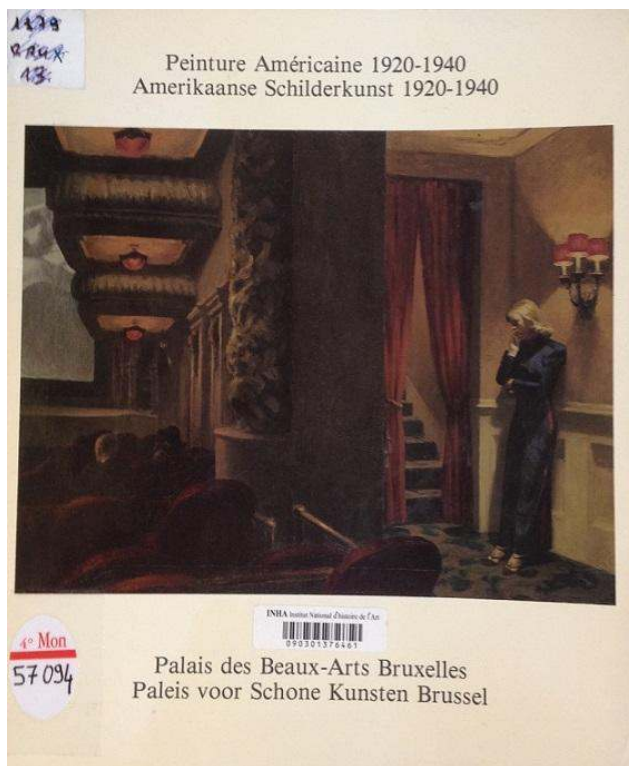
- 2 Cet engouement posthume n'est pas sans ironie. On sait en effet que Wood avait tourné le dos à la France en 1928, faisant vœu de se consacrer dès lors à la scène américaine. Son renoncement aux influences européennes devint même le sujet d'un autoportrait intitulé *Return from Bohemia*, daté de 1935. Ce retour à la terre natale lui valut d'ailleurs quelques années plus tard les éloges appuyés de son collègue régionaliste Thomas Hart Benton :

Grant Wood was hated by narrow-witted professors, by nuts with aesthetic missions, by obliquely turned museum boys, by professional intellectuals, by most of the psychopathic critical fry, by artists whose works were service imitations of those concocted on the pre-war boulevards of Paris [...] they hated him because he was a successful American artist which is something intolerable in the hothouse cults of our art world. (Benton, 1943)

Le contexte évidemment particulier d'une Amérique en guerre et d'une Europe continentale largement soumise à la puissance nazi teinte fortement le texte de Benton. On a pu mesurer, toutefois, le chemin parcouru depuis les années 20 en voyant ainsi plusieurs tableaux de Grant Wood venir triompher à Paris. On ignore en effet combien de visiteurs potentiels de l'Art Institute ont finalement tourné les talons en apprenant, déçus, qu'ils devraient se « contenter » du *Nighthawks* d'Edward Hopper (1942) ou d'*Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* de Georges Seurat (1884-5). On a pu constater, en revanche, que le public français s'est pressé à l'exposition *The Age of Anxiety: la Peinture américaine des années 1930*, exposition pour laquelle une reproduction d'*American Gothic* faisait office d'affiche¹. A travers onze lectures d'œuvres montrées à cette occasion par le Musée de l'Orangerie, le dossier présenté ici se propose de revenir sur cet événement².

Le régionalisme s'exporte-t-il ?

- 3 Mais revenons un instant aux visages énigmatiques du Docteur Byron McKeeby et de Nan Wood Graham, immortalisés par le frère de cette dernière. Leur pose peu avenante et leurs visages souvent moqués attirèrent tout de même de nombreux visiteurs, curieux de découvrir cet art américain des années 30 et ces images méconnues de la Grande Dépression. Les deux faux agriculteurs étaient omniprésents dans le paysage parisien, « on view » dans les couloirs du métro et en « une » des magazines d'art. Pourtant, le choix de cette image comme affiche de l'exposition était sans doute moins évident qu'il n'y paraît *a posteriori*. On soupçonne en effet que cette icône (le panonceau de l'Art Institute parlait bien d'« *iconic painting* ») ait été en réalité beaucoup moins facilement identifiable pour le public français, même celui des amateurs d'art, que pour le regard conditionné des américanistes de profession qui contribuent à ce dossier³.
- 4 Certes, le précédent établi par l'extraordinaire exposition Hopper, présentée au Grand Palais à l'automne 2012, pouvait suggérer un appétit du public d'art français pour une certaine tradition, à la fois figurative et moderniste, de la peinture américaine. Ce serait oublier qu'Hopper, adoubé dès 1933 par une rétrospective du MoMA, est un cas à part. Comme l'écrit Jean-Loup Bourget dans son texte sur *New York Movie* (1939), l'immense succès posthume de l'artiste, des deux côtés de l'Atlantique, est moins dû à son « réalisme » apparent ou à son portrait de l'Amérique (fût-ce des années 30), qu'à « la tendance du spectateur à projeter ses désirs et ses fantasmes » dans les images énigmatiques qu'il sut créer. Pour le meilleur ou pour le pire, ses visions mélancoliques ont nourri des références et des hommages innombrables au cinéma, en photographie et par la publicité, dans le monde entier ou presque. Yannick Chupin rappelle, dans son analyse de *Gas* (1940), les liens entre cette mythologie américaine rêvée et revue par Hopper et les univers d'artistes aussi différents que Nabokov, Walker Evans et Wim Wenders. Que deux de nos auteurs aient choisi de proposer leurs réflexions sur les seuls tableaux du peintre présentés à l'Orangerie est en soi révélateur de son omniprésence dans l'imaginaire contemporain, sans doute en partie parce ces images semblent flotter hors du temps incarné de l'histoire.
- 5 Dans son texte, Jean-Loup Bourget signale d'ailleurs que trois ouvrages récents, traitant de sujets relativement variés, utilisent *New York Movie* comme illustration de couverture. En remontant un peu plus loin, c'est aussi ce tableau qui servait de « produit d'appel », si l'on ose ce terme, au catalogue de l'exposition *Peinture Américaine 1920-1940* présentée à Bruxelles (Palais des Beaux-Arts), à Zurich (Kunsthhaus) et à Düsseldorf (Kunsthalle) en 1979. Dans sa préface au catalogue, l'ancien conservateur du MoMA Peter Selz soulignait que, pour l'essentiel, l'art américain d'avant la Seconde Guerre mondiale était inconnu en Europe (Selz, 1979, 7). Il ne trouvait guère trace que d'une exposition organisée deux ans auparavant par Milton Brown pour l'Arts Council de Grande Bretagne et la Royal Scottish Academy. Dans ce *no man's land* européen de la peinture américaine d'avant-guerre, c'est bien Hopper, plutôt que les Régionalistes, qui pouvait servir de figure de proue.

FIG. 2. Catalogue de l'exposition *Peinture Américaine 1920-1940* (1979).

Collection de l'Institut d'Histoire de l'Art.

- 6 Si l'on prend ces deux exemples de la fin des années 70 comme points de référence, le choix de l'Orangerie de symboliser toute la peinture américaine des années 30 par Grant Wood est donc relativement audacieux. Il mesure en réalité l'évolution progressive du regard porté sur ce pan de la culture américaine. A titre d'illustration, le texte de Peter Selz vaut ici d'être cité sur la longueur :

It was decided not to include the American Regionalists – painters like Thomas Hart Benton, Grant Wood, John Steuart Curry, Peter Hurd and others who were reactionary both in their style and their political purpose. Stuart Davis referred to their work quite correctly as “vicious and windy chauvinist ballyhoo.” Although they were certainly the most popular painters in the 1930s, it would be more interesting to show their work with Nazi and Soviet painting of the same time, manifestations with which American Regionalist painting shares both the antagonism against modern art and an emphatic sense of nationalism. (Selz, 1979, 8)

Le sort des régionalistes ainsi réglé sans prendre de pincettes, par un historien de l'art ayant lui-même fui le nazisme en 1936, les artistes clairement engagés à gauche ne trouvent guère plus de crédit en termes esthétiques. On ne fait pas de grand art avec de bonnes intentions, semble-t-il :

With the exception of Ben Shahn, an artist with a faultless sense of design which animated his feeling for social justice, the very sincere social realism of the political Left – the work of the Soyer Brothers, Jack Levine, Philip Evergood, William Groper which reflected the social struggle of the Depression years – remains too often in the realm of pictorial journalism. The empty view of the city by Edward Hopper on the other hand, as well as the mob scenes by Reginald Marsh bear aesthetic scrutiny in the opinion of this writer. (Selz, 1979, 9)

De Stuart Davis à Edward Hopper, avec une mention honorable accordée à Ben Shahn et Reginald Marsh (ce dernier présent à l'Orangerie avec *In Fourteenth Street*, de 1934 et *Twenty Cent Movie*, de 1936), un canon moderniste américain se dessine très clairement, et il exclut un grand nombre des artistes dits « réalistes » choisis par les deux commissaires de *The Age of Anxiety*, Judith A. Barter (Art Institute de Chicago) et Laurence des Cars (Musée de l'Orangerie).

- 7 Même Roland Tissot, l'un des précurseurs de l'étude des arts américains au sein de l'université française, se rangeait à regret aux côtés de Selz et de Brown. Malgré son intérêt pour la culture américaine, il ne se privait guère, à la même époque, de moquer « l'héroï-comique involontaire » de John Steuart Curry, de regretter la « mémorable laideur » des fresques murales de l'art officiel du New Deal, et de se lamenter de « la piètre qualité » des œuvres de Reginald Marsh, Philip Evergood, Peter Blume ou Ivan Albright, tous présentés quatre décennies plus tard à l'Orangerie (Tissot, 1973, 112). Près de vingt ans plus tard, la réédition partielle de son ouvrage subissait une « césarienne littéraire » qui confirmait spectaculairement la persistance du désintérêt français pour Wood et ses contemporains : les Presses Universitaires de Lyon choisirent en effet de ne re-publier que les chapitres traitant de l'art américain depuis la Seconde Guerre mondiale, période plus « susceptible d'intéresser un public moins restreint que les américanistes de cœur et de profession » (Tissot, 1990, 7).

Wood et les modernes

- 8 En 2001, l'exposition *Made in USA. L'art américain, 1908-1947* ouvrait d'une certaine manière la possibilité d'une réévaluation de la production des années 30. Pourtant, l'introduction au catalogue, signée Eric de Chassay, suivait la trace d'Irving Sandler (*The Triumph of American Painting*, traduit en français en 1991) pour se demander « pourquoi [il n'y a] pas eu de grand art américain (avant le triomphe de l'expressionnisme abstrait) ». Si sa réponse met en valeur les contributions originales d'Edward Hopper, Stuart Davis et Jackson Pollock (*the usual suspects*, nous y reviendrons), il juge aussi que la période que la Grande Dépression, vécue sur le « mode de la catastrophe », avait conduit à un recentrement sur les valeurs et la culture locales, peu propices semble-t-il à l'épanouissement d'une esthétique légitime. De Chassay semble presque considérer une grande partie de la production des années 30 comme une parenthèse pittoresque dans l'histoire de l'art américain :

Tableaux et œuvres graphiques peuvent dans ces conditions être parfois brillants mais comme malgré eux, à cause de leurs incongruités même, hormis lorsqu'ils proviennent d'une ironie discrète à la Grant Wood. (de Chassay, 2001, 27)

- 9 Voici donc Wood réintégré au canon, et replacé dans le paysage par la grâce d'une ironie que le peintre lui-même contestait, du moins pour *American Gothic*. Les termes sont certes plus retenus que chez Sandler (« une production picturale d'une banalité affligeante [...] totalement dénuées d'intérêt formel », Sandler, 1991, 19), mais on sent bien la difficulté de rendre compte d'une production sortant du paradigme moderniste représentée à l'Orangerie par le style « proto-Pop » (Marcangeli) du *Wrigley's* (1937) de Charles Green Shaw ou les abstractions d'Ilya Bolotowski, dont les mérites furent tardivement reconnus par Clément Greenberg (voir Véronique Ha Van sur *Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York*).

- 10 Comme l'explique en détail Catherine Marcangeli dans son article « *The Shape of Things to Come* », l'exposition de l'Orangerie n'a pu s'empêcher tout à fait de succomber, *in fine*, à cette téléologie formaliste, en préférant le Pollock initiateur de l'expressionnisme abstrait au régionaliste de *Going West* (1934), inspiré par les muralistes mexicains⁴, ou à « l'artiste engagé » salarié de la WPA, présenté il y a vingt ans dans une exposition de gravures au Musée de la Seita (Lebard, 1996, 25), au côté de ses condisciples Reginald Marsh, Joe Jones, ou Alexander Hogue, entre autres⁵. La place accordée aux modernistes emblématiques des années 1920, tels Demuth et Sheeler, fait elle aussi écho à la chronologie esquissée par Eric de Chassay et avant lui par Milton Brown, pour qui le précisionnisme était le seul « style américain, original, identifiable, et stylistiquement cohérent » de l'après-Armory Show (Brown, 1977, 24).
- 11 L'empreinte de cette première vague moderniste américaine reste incontournable dans notre conception de l'art des années 30 : trois des auteurs de ce dossier s'intéressent d'ailleurs à ces « Précisionnistes ». Dans son travail sur *...And the Home of the Brave* de Charles Demuth (1931), Katherine Bourguignon examine en détail la manière dont les influences cubistes et futuristes deviennent une manière de « remplir les entrailles » d'une Amérique frustrée et frustrante. Paradoxalement, c'est aussi la vision européenne des États-Unis comme patrie du moderne qui influence la volonté de Demuth de regarder autrement sa « scène américaine » intime (Lancaster, en Pennsylvanie). Hélène Valance et Jacques Pothier soulignent tous deux l'émergence d'un nouveau paysage américain dans les visions de Sheeler : le « sublime technologique » de *Suspended Power* (1940) semble promettre dans les pages de *Fortune* un « travail sans travailleur » (Hélène Valance), mais aussi, métaphoriquement, « l'effacement des marques du travail du peintre » (Jacques Pothier sur *American Landscape*, 1930).
- 12 Dans l'accrochage proposé à l'Orangerie, on pouvait d'ailleurs considérer que le « premier » tableau était tout autant le *New York Paris n° 3* de Stuart Davis, voire *Cow's Skull with Calico Roses* de Georgia O'Keeffe (tous les deux de 1931) que le Grant Wood affiché en bande-annonce dans le Jardin des Tuileries. Deux des articles proposés s'arrêtent sur ces tableaux, placés dans la première salle de l'exposition. « L'abstraction paradoxale » et transnationale de Stuart Davis (voir l'article de Kamila Benayada) y côtoyait le régionalisme métissé du Nouveau Mexique revisité par Georgia O'Keeffe : Jennifer Donnelly rappelle à ce propos que l'artiste décrivait *Cow's Skull* comme une réponse ironique à l'*American Scene*. Par leur frontalité envahissante, les deux protagonistes de Grant Wood, placés perpendiculairement aux tableaux de Davis et O'Keeffe, semblaient garder l'entrée du temple national, cerbères d'une culture populaire et vernaculaire. Mais ces fermiers d'occasion sont toujours soupçonnés d'avoir été partie prenante de la plaisanterie visant le provincialisme borné d'une certaine Amérique, comme nous le rappellent les innombrables pastiches dont ils font l'objet. En accueillant les visiteurs sur une découverte d'*American Gothic* soumis au reflet critique de Davis et O'Keeffe, l'exposition annonçait l'instabilité des catégories et des classements, en termes à la fois esthétiques, sociaux et politiques. Comme souvent, c'est tout de même en suggérant la possibilité d'une dimension (auto)critique, voire ironique, qu'*American Gothic* retrouvait de plein droit sa visibilité, sa position *on view*.
- 13 La diversité des œuvres proposées au public de l'Orangerie, et ce dès la première salle, ressemblait à une volonté délibérée de confronter les approches et les styles, comme une manière de contre-histoire de la peinture américaine vue des rives européennes. Même si les praticiens du « journalisme illustré » (Philip Evergood décrit par Selz) ou la « piètre

qualité » de Peter Blume (Tissot) n'ont pas trouvé de zélateurs parmi nos contributeurs, Jean Kempf a choisi un artiste moins connu (Paul Sample et son *Church Supper* de 1933) pour donner toute sa place à une « vraie image populaire » sachant allier le « potentiel narratif puissant » de la peinture et le sentiment d'un décalage, d'un déplacement ironique ou métaphorique. C'est aussi vrai du travail de Wood lorsqu'il revisite l'histoire des images américaines : Géraldine Chouard et Muriel Adrien s'attachent ainsi à décoder de manière précise et ludique les postures et les allusions des *Daughters of the Revolution* (1932).

Make America Great Again

- 14 L'un des nombreux paradoxes de ce parti pris de diversité des styles et des approches est de nous ramener, toutes proportions gardées, aux années 50 et à la diplomatie culturelle nord-américaine de la Guerre froide. Comme nous le rappelle de manière troublante Gay McDonald, la dernière fois que le *Gas* d'Edward Hopper et l'autoportrait d'Ivan Albright (n.d.) ont été présentés ensemble à Paris (au côté de Stuart Davis et d'un Pollock converti à l'expressionnisme abstrait, déjà), c'était à l'initiative du Musée d'art moderne de la ville de Paris et du fameux programme international du MoMA, en 1953 (McDonald, 1999, 45). Le but de *12 peintres et sculpteurs américains contemporains* et d'autres opérations de ce type, en pleine chasse aux sorcières, était précisément de réhabiliter l'image des Etats-Unis auprès du public européen. McDonald cite à ce sujet une lettre sans équivoque d'Alfred H. Barr :

McCarthyism may have thrown light on a few subversive characters, but it has done us immense damage among European liberals, especially within that very influential and important body of European intellectuals and artists who are anti-communist or neutral... Our talk of freedom does not jibe with our willingness to tolerate its unnecessary suppression. We ought, therefore, for political effectiveness to send abroad exhibitions which are not only as good in quality as we can possibly make them, but which will also demonstrate our tolerance of self-criticism and diversity of social attitudes. (cité in McDonald, 47).

Toute proportion gardée, la tournée européenne de Grant Wood passe pour un reflet presque inversé de l'exposition de 1953. Pour Barr, l'intégration d'artistes de gauche tels que Ben Shahn permettaient de souligner la vitalité du débat public aux Etats-Unis, et la valeur suprême accordée à la liberté d'expression. Imaginée 60 ans plus tard dans le sillage de la crise des *subprimes*, *The Age of Anxiety* semblait vouloir s'interroger sur la place de l'art dans une Amérique en crise. Y inclure des peintres parfois soupçonnés de prôner une forme de repli nationaliste, tels que Curry ou Wood, pouvait dès lors apparaître comme un pari peu susceptible de controverse, et légitimé par la redécouverte d'une culture visuelle méconnue des publics européens. Plus que tout, dans le contexte de la présidence Obama, cette tradition réaliste et sociale incarnait à sa manière les aspirations d'un peuple faisant face au désastre (au même titre, dans un autre registre, que les quelques extraits de productions hollywoodiennes en fin de parcours).

- 15 Ceci posé, il n'aura échappé à personne que l'exposition a finalement été présentée au public français dans le contexte hébété de l'élection de Donald Trump. Ce décalage chronologique transforme fondamentalement, me semble-t-il, la réception des œuvres. Dans un compte-rendu nuancé de l'événement, Muriel Adrien a pu souligner qu'« en participant à l'actualité américaine, l'exposition joue [aussi] le jeu de ses fantasmes,

abonde dans le sens de ses protectionnismes et corrobore ses replis identitaires.» (Adrien, 2017)

- 16 C'est ainsi que la continuité qui se dessine en filigrane n'est plus celle d'une conscience progressiste ou d'une culture du peuple qui s'étirerait, pour faire vite, de Roosevelt à Obama, mais bien le reflet décalé et inquiet des risques d'un populisme réactionnaire. On sait que cette tentation, qui colore si fortement le texte de Benton cité plus haut, s'exprime avec force dans la colère des « oubliés » de l'Amérique d'aujourd'hui (et bien au-delà de ses frontières, serait-on tenté d'ajouter en observant certaines évolutions de la politique européenne).

FIG. 3. « The Power of Populism » en couverture de *Foreign Affairs* dans un kiosque d'aéroport (octobre 2016)



Photo de l'auteur. DR.

- 17 Les fermiers de Wood sont-ils les ancêtres des « forgotten men and women » de Trump, protagonistes d'un réalignement politique majeur ces dernières années ? (Gage, 2016) Au moment même où il s'affichait dans Paris, le duo d'*American Gothic* ornait aussi la couverture d'un numéro de *Foreign Affairs* intitulé « The Power of Populism ». Faut-il en conclure pour autant que le Musée de l'Orangerie célébrait malgré lui, et sans nuance, une Amérique recroquevillée sur ses certitudes ? Ce serait évidemment faire un bien mauvais procès aux commissaires de l'exposition. Ce serait négliger aussi que même *Foreign Affairs* affublait le Docteur McKeeby d'une casquette ornée du slogan de campagne de Trump, « Make America Great Again », couvre-chef dont on ne sait s'il était censé révéler la profonde nature de ce personnage énigmatique, ou s'il pointait la manière dont le populisme trumpien s'acharne à dénaturer les aspirations démocratiques d'une Amérique intemporelle.

- 18 Une fois de plus, l'oeuvre semblait se dérober aux interprétations, ou les embrasser toutes. Le parcours d'exposition proposé dans ce dossier, préparé en collaboration avec Géraldine Chouard et Jennifer Donnelly, démontre à travers onze autres tableaux que ce tremblement des images, d'un siècle à l'autre, ne se limite pas à l'icône encombrante léguée par Grant Wood à l'Amérique ordinaire, et au monde qui la regarde.

BIBLIOGRAPHIE

ADRIEN, Muriel, « La peinture américaine des années 30, miroir ambigu de notre époque », *The Conversation*, 26 janvier 2017, en ligne <https://theconversation.com/la-peinture-americaine-des-annees-30-miroir-ambigu-de-notre-epoque-71830> (page consultée le 12 décembre 2017).

BENTON, Thomas Hart, « Grant Wood », *Life*, vol. 10, n° 6 (8 février 1943), 7.

BROWN, Milton, *The Modern Spirit. American Painting 1908-1935*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1977.

CORN, Wanda, « The Birth of a National Icon: Grant Wood's 'American Gothic' », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 10, 1983, 252-275.

De CHASSAY, Eric, *Made in USA. L'art américain, 1908-1947*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

Foreign Affairs, vol. 95, n°6, Nov-Dec. 2016.

GAGE, Beverly, « Who Is the 'Forgotten Man'? », *The New York Times* [10 Nov. 2016] <https://www.nytimes.com/interactive/projects/cp/opinion/election-night-2016/who-is-the-forgotten-man> (page consultée le 19 décembre 2017).

LEBARD, Daniel, « Des artistes engagés dans la Dépression », in ROYOT, Daniel, Itzhak GOLDBERG et Daniel LEBARD, *L'Amérique de la Dépression: artistes engagés des années 30*, Paris, Musée-Galerie de la Seita, 1996, 23-28.

McDONALD, Gay R., « The Launching of American Art in Postwar France: Jean Cassou and the Musée National d'Art Moderne », *American Art*, Vol. 13, No. 1, Spring 1999, 40-61.

SANDLER, Irving, *Le triomphe de l'art américain, tome 1. L'expressionnisme abstrait*, traduit de l'anglais par Levy-Braun, Paris, Editions du Carré, 1991 [New York, Praeger, 1970].

STELZ, Peter, « Preface », dans Katharine Schmidt, dir., *Peinture Américaine 1920-1940*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Société des exposition du Palais des Beaux-Arts, [1979], 7-10.

TISSOT, Roland, *L'Amérique et ses Peintres (1940-1980)*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

---, *Peinture et sculpture aux Etats-Unis*, Paris, Armand Colin, 1973.

NOTES

1. Ce sont au final 319 019 visiteurs qui se sont rendus à l'Orangerie pour cette exposition.

2. Ce dossier s'appuie sur une journée d'études organisée par Géraldine Chouard, Jennifer Donnelly et Didier Aubert en collaboration avec le Musée de l'Orangerie en janvier 2017. Nous remercions chaleureusement Laurence Des Cars, aujourd'hui directrice du Musée d'Orsay, et Françoise Chatillon, chef du département de la programmation culturelle et des publics, pour leur soutien et leur accueil. La reproduction des images a été rendue possible par le Labex TransferS (programme Investissements d'avenir ANR--10--IDEX--0001--02 PSL* et ANR--10--LABX--0099), le LARCA (Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones, UMR 8225), et Katherine Bourguignon (Fondation Terra).

3. Sans que cela ait valeur de test scientifique, on a pu constater par exemple auprès d'un groupe d'étudiants en 3^e année de licence d'anglais que le tableau n'était reconnu spontanément ni pour lui-même, ni à travers les innombrables parodies qu'il a pu inspirer.

4. Exactement au même moment que l'exposition de l'Orangerie, le Grand Palais proposait l'extraordinaire *Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente et les avant-gardes*, dont la visite permettait d'enrichir considérablement la compréhension « transnationale » de l'art des années 30.

5. Je remercie Jean-Loup Bourget d'avoir attiré mon attention sur cette exposition.

AUTEUR

DIDIER AUBERT

Université Sorbonne Nouvelle