



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2002
Jeune République

L'art américain d'avant Pollock est-il à la mode ?

Revue des expositions d'art américain pré-expressionniste en France en 2001-2002

François Brunet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/527>
ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

François Brunet, « L'art américain d'avant Pollock est-il à la mode ? », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le 23 mars 2006, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/527>

Ce document a été généré automatiquement le 20 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.

L'art américain d'avant Pollock est-il à la mode ?

Revue des expositions d'art américain pré-expressionniste en France en 2001-2002

François Brunet

- 1 On a assisté depuis 2001 à une vague d'expositions sur l'art américain en France et en Europe, pour la plupart accompagnées de catalogues de bon niveau dont plusieurs ont été publiés en version française. Pour me borner ici au domaine que je connais le mieux, mais aussi pour prendre la mesure d'une tendance que je trouve intrigante, je ne traiterai ici que des expositions qui ont mis en valeur peinture, estampe et photographie d'avant 1945, ou d'avant Jackson Pollock (ceci dit sans oublier, entre autres, les importantes expositions Rauschenberg, Newman ou encore Nan Goldin, qui ont eu lieu cette année à Paris). Sur ce domaine naguère méconnu ou inconnu, le moins qu'on puisse dire est qu'il y a eu pléthore de manifestations, surtout depuis l'automne 2001. Effet-retour du livre d'Annie Cohen-Solal, *Un jour ils auront des peintres* (Gallimard, 2001), convergence objective ou concertée de stratégies muséales, autres explications (le 11 septembre ?) ? Il y a en tout cas, dans ce phénomène, matière à réflexion pour les américanistes, et peut-être matière à initiatives et propositions, tant il est vrai que les étudiants se tournent de plus en plus nombreux vers ces questions de l'art américain et des images de l'Amérique, et que nos compétences ou nos opinions se trouvent sollicitées par des acteurs extérieurs à notre discipline (historiens de l'art, conservateurs, éditeurs, journalistes...) Sans chercher ici à formuler des projets en la matière, je me bornerai à commenter cette riche actualité muséographique.
- 2 Voici tout d'abord un relevé des principales manifestations concernées, ici classées selon un « ordre d'importance » forcément un peu arbitraire, et suivies éventuellement du sigle (CA) pour signaler l'existence d'un catalogue en anglais ou (CF) en français.
 - « American Sublime : Landscape Painting in the United States 1820-1880 » (exposition conçue par la Tate Gallery de Londres [conservateur : Andrew Wilton, assisté de Tim Barringer de Yale] et sponsorisée par la Henry Luce Foundation et GlaxoSmithKline,

présentée à la Tate puis à la Pennsylvania Academy of Fine Arts [Philadelphie] et au Minneapolis Institute of Arts) (CA) (pages web richement illustrées)

- « Made in USA : L'art américain, 1908-1947 », exposition dirigée par Eric de Chassey (professeur d'histoire de l'art à Tours, et auteur d'une histoire remarquée de l'art abstrait aux Etats-Unis [*La peinture efficace, Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)*, Gallimard, 2001]), et organisée par le nouveau réseau franco-américain FRAME, qui regroupe diverses fondations et multinationales parmi lesquelles l'ex-Vivendi Universal ; l'exposition a été présentée successivement à Bordeaux, Rennes et Montpellier) (CF)
- « Thomas Eakins 1844-1916, un réaliste américain » (exposition conçue par le Philadelphia Museum of Art et présentée à Philadelphie, puis à Paris au Musée d'Orsay dans le cadre d'une « saison américaine », enfin au MET) (CF) (voir sur le site du MET page rétrospective)
- « D'une colonie à une collection. Le Musée d'Art Américain Giverny fête ses dix ans » (exposition des chefs-d'oeuvre de la collection Terra présentée à Giverny puis au Terra Museum of American Art de Chicago) (CA/CF)
- « Paris 1900, Les artistes américains à l'Exposition Universelle » (exposition des chefs-d'oeuvre de la peinture américaine présentés à Paris en 1900, conçue par le Montclair Art Museum [N.J.] et hébergée à Paris par le Musée Carnavalet au début de 2001) (CA/CF)

3 A ces expositions-phares de peinture (mêlée dans le cas de « Made in USA » de photographie et d'arts graphiques) s'ajoute une série étonnante d'accrochages d'impressionnistes et de post-impressionnistes américains, accrochages en soi plutôt anecdotiques mais dont l'accumulation fait question :

- Les impressionnistes américains à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne, où l'on annonce par ailleurs, au musée de l'Elysée au printemps, l'arrivée de l'importante exposition « New York capitale de la photographie », conçue par Max Kozloff et montrée cette année au Jewish Museum
- « Masters of Light, Plein-Air Painting in California 1890-1930 », exposition préparée par le Irvine Museum, dédié à la préservation et à la promotion de la peinture impressionniste et post-impressionniste californienne, et qui est présentée à Paris par la Mona Bismarck Foundation, avant de voyager ensuite à Cracovie puis à Madrid (CA)

4 Enfin, on doit relever une série également importante d'expositions de photographie américaine « classique » :

- « La photographie et le rêve américain 1840-1940 », exposition conçue par le Van Gogh Museum d'Amsterdam de Stephen White et présentée par Patrimoine Photographique à l'Hôtel de Sully (CA/CF), où l'on a pu voir aussi cette année, entre autres, les portraits de Philip Halsman
- « Helen Levitt » au Centre National de la Photographie, première exposition consacrée par un musée français à cette photographe très importante des rues de New York — photographe qui appartient à l'héritage du « style documentaire » clairement analysé par Olivier Lugon (*Le style documentaire en photographie*, Paris : Macula, 2002). A noter que, dans cette même tradition, l'oeuvre de William Klein a fait l'objet d'une rétrospective de grande envergure à la Maison Européenne de la Photographie au printemps 2002
- « Edward Weston » au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, qui sous la direction de Sylvain Morand présente régulièrement des expositions de photographie, notamment américaine

- 5 Et dans une année particulièrement riche au Musée d'Art Américain de Giverny (puisque'elle a vu aussi la superbe exposition de l'oeuvre gravé de Jasper Johns, malheureusement passée un peu inaperçue), on a pu apprécier plusieurs expositions remarquables de photographie :
- à l'automne 2001, « Ambassadors of Progress : American Women Photographers in Paris, 1900-1901 », exposition conçue par Bronwyn Griffith (MAAG) et accompagnée d'un colloque à la Bibliothèque nationale, qui sera cet hiver à Chicago (CA/CF)
 - à l'automne 2002, un diptyque intitulé « Paris-New York, Round Trip », se composant de « American Modernism in the Making, 1875-1940 », conçue par la Huntington Library, et de « Transatlantic Visions : 20th Century American Photographs », conçue par Bronwyn Griffith à partir des collections publiques françaises (CA/CF)
- 6 Je commencerai cette revue par un regard vers Giverny, un peu anecdotique au vu de l'actualité chargée, mais destiné à faire lien avec la revue beaucoup plus limitée que j'avais proposée dans le premier numéro de *Transatlantica*. Le MAAG a fêté cette année son dixième anniversaire (déjà !) avec une exposition qui rassemblait les « chefs d'oeuvre » de la collection Terra. Ces chefs d'oeuvre sont nombreux et pour beaucoup importants au moins historiquement (ainsi le monument de Samuel Morse, *The Gallery of the Louvre*) ; s'y sont ajoutés ces dernières années quelques toiles superbes qu'on voyait cette année pour la première fois en France, notamment le portrait scintillant de Mrs John Stephens par Copley (1770-72). Cela étant dit, on sentait qu'avec cette exposition bizarrement nommée « D'une colonie à une collection » (dans le contexte des installations de la Fondation Terra à Giverny, on pourrait renverser la formule : une collection qui fonde une colonie), le MAAG avait atteint un seuil. L'avenir de ce musée ne peut plus être celui d'une vitrine de la Fondation Terra ni encore moins de sa collection, dorénavant bien connue. Les autres expositions produites en 2001-2002 (les photographes ambassadrices du progrès, l'oeuvre gravé de Jasper Johns, le japonisme en Amérique, Paris-New York) montrent la voie : c'est celle d'expositions et de recherches tournées vers l'extérieur, portant sur de vrais sujets historiques ou thématiques, exploitant par exemple les collections françaises (comme cela a été fait cette année avec succès) et reposant sur le travail original des commissaires. Quitte à ce que chaque année une « petite » exposition nous montre ou nous remontre tels chefs d'oeuvre de la collection Terra, si possible en les rapprochant d'autres toiles voisines par le sujet, l'auteur ou la période. A fortiori, l'on attend avec impatience la grande exposition annoncée pour le printemps sur la peinture d'histoire américaine, qui rassemblera une série importante de toiles du musée de Detroit.
- 7 Giverny mis à part, cette année 2001-2002 a produit un certain nombre de « premières » remarquables en tant que telles. Tant l'exposition Eakins à Orsay — première manifestation consacrée par un musée français de premier plan à un peintre américain avant Whistler (qui avait été exposé à Orsay en 1995) — que l'exposition « Made in USA » qui a voyagé en France — première grande exposition de conception française sur l'art moderniste américain (dont on avait aussi pu voir des exemples à Giverny en 1999 — sont ainsi des événements importants en soi. Ceci posé, il faut immédiatement ajouter que ces gestes muséographiques audacieux n'ont pas toujours été porteurs d'un renouveau des perspectives ni surtout d'une modification de la perception traditionnelle de l'art américain, alors même que la question des perceptions transatlantiques et en particulier de la réception de l'art américain en France a été au coeur de bon nombre des problématiques récentes. Voici en effet le premier paradoxe de cette saison d'abondance :

dans un contexte dominé par un regain d'intérêt pour la peinture américaine (Gallimard sortant cet automne un luxueux volume *La peinture américaine* traduit de l'italien), c'est encore et toujours la photographie qui retient d'abord l'attention.

- 8 L'exposition « Made in USA » avait pour but explicite de faire découvrir en France le domaine généralement négligé des modernismes américains, soit en gros la production qui va de l'impressionnisme et de l'Ash Can School aux prémices de l'expressionnisme abstrait. Eric de Chassey fut le commissaire de cette exposition mémorable et le responsable de l'excellent catalogue, qui comporte de solides chapitres thématiques et des annexes bio-bibliographiques fort utiles (lesquels ont été rédigés, le fait mérite aussi d'être noté, par des étudiants en histoire de l'art de Tours). Le commissaire signe le premier chapitre du catalogue sous le titre dépourvu d'ambiguïté « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grand art américain ? (avant le triomphe de l'expressionnisme abstrait) », et propose pour cette vieille énigme de l'histoire de l'art une explication fortement inspirée par les idées de Lewis Mumford (et leur développement par Hubert Damisch) : à savoir, que l'art moderne américain se serait trouvé inclus et peu ou prou englouti dans la dynamique beaucoup plus vaste de la civilisation industrielle et des industries culturelles, qui « triompheraient » en quelque sorte avant l'art et sans avoir besoin de lui (d'où le titre, malgré tout trompeur, de « Made in USA », et la présence dans l'exposition de quelques documents-témoins sur l'architecture et le design). Si l'explication n'est pas nouvelle, force est de constater que sa pertinence — et du même coup celle de l'exposition dans son ensemble — est très forte pour le public français de 2002. Lors de mes deux visites de l'exposition, j'ai constaté que les oeuvres qui faisaient référence pour le grand public, qui attiraient les attroupements et les commentaires, n'étaient pas les peintures (il y avait pourtant, sans parler de O'Keeffe et de Hopper, plusieurs Dove, Marin ou Hartley de premier ordre) mais les photos (de Curtis, Stieglitz, Strand, Hine, Evans, entre autres). J'ai entendu dire, de la part de gens cultivés qui entendaient ainsi recommander cette exposition : « 'Made in USA', c'est très bien, il y a des photos magnifiques ». On n'imagine évidemment pas une telle remarque à propos d'une exposition sur les avant-gardes européennes de l'après-1900. Pourtant la photo avait somme toute dans « Made in USA » une part secondaire, relativement peu originale (en tout cas par rapport au choix de peinture), et n'était même pas favorisée par l'accrochage un peu biscornu qui, dans les divers lieux d'exposition, invitait à un parcours de visite passablement complexe. Sans doute est-ce que notre image de l'Amérique — et surtout de cette période — est profondément imprégnée, formée même, par la photo américaine du XXe siècle, ses lieux et ses objets, son insistance sur ce « réel » qui nous paraît tellement inséparable de l'expérience américaine. La peinture moderniste, à côté, semble bizarrement suspendue entre Europe et Amérique, entre conformisme et renouvellement, entre cubisme et figuration. Elle n'arrive pas à rentrer dans l'histoire, à faire histoire.
- 9 Ainsi voit-on en tout cas persister l'idée très enracinée selon laquelle avant Jackson Pollock, l'art américain c'est la photo. Et encore, on entend surtout par là la photo dite « documentaire » (de Jacob Riis à Walker Evans), qu'on juge le plus souvent à l'aune de son engagement militant présumé, alors que, comme le montre Olivier Lugon dans le livre cité ci-dessus et dans un excellent chapitre du catalogue, le documentaire doit aussi et peut-être d'abord être entendu comme un style. (Mais cette histoire des styles photographiques est faite pour n'intéresser que les spécialistes. On ajoutera ici par parenthèse que la photographie américaine du tournant du XXe siècle est loin de se résumer à l'opposition Stieglitz/Hine ou art/document, comme l'a démontré l'hiver

dernier l'exposition conçue par Bronwyn Griffith [MAAG] sur les femmes photographes américaines qui, par le biais de l'Exposition universelle de Paris en 1900, infléchirent fortement le cours de la modernité photographique française.) Quoi qu'il en soit, Lewis Hine — remarquablement représenté dans « Made in USA » — ou Walker Evans (ou encore Helen Levitt au CNP) drainent plus de groupes qu'Arthur Dove et John Marin, sans parler du couple Thomas Hart Benton-Stuart Davis (dont le débat virulent et politiquement significatif demeure méconnu). Exception traditionnelle, Edward Hopper, que le « grand public » apprécie d'autant plus qu'il tend à le regarder comme un photographe coloriste. Cependant, comme l'a parfaitement montré « Made in USA », il ne s'agit pas simplement ici de mythologie (française ou plus large, car la situation ne serait pas très différente aux Etats-Unis), mais de mémoire et d'histoire. La photographie américaine (au-delà même de son récit canonique, ici globalement respecté) a depuis longtemps suffisamment pénétré la culture (française) moyenne pour servir de médiateur à la découverte d'une peinture qui en fut la contemporaine et qui reste difficile d'accès, sauf peut-être lorsque comme dans le cas de Charles Sheeler elle communique directement avec une pratique photographique (voir à cet égard l'ouvrage de Gilles Mora et Theodore Stebbins, Jr., accompagnant l'exposition actuellement présentée au Museum of Fine Arts de Boston, paru en français sous le titre *Charles Sheeler, Une modernité radicale*, Seuil, 2002). Or, dans cette durable inféodation de la peinture à la photographie, se perpétue de manière saisissante l'un des aspects les plus révolutionnaires du « moment Stieglitz », à savoir justement l'entreprise proto-moderniste qui consista à inventer un art américain à partir de la photographie et de la revue *Camera Work*. D'une certaine manière, le moment Stieglitz dure encore et l'entreprise continue de produire ses fruits, au point qu'il devient possible au XXI^e siècle de faire remonter vers 1900 le seuil d'émergence de la peinture américaine dans une histoire internationale de l'art. Comme l'écrit Jean-Marie Meissier, sponsor du réseau FRAME, dans sa préface au catalogue *Made in USA*, « au cours de la première moitié du XX^e siècle, l'art américain nous offre cette surprenante démonstration : comment un art encore sous l'influence des canons européens parvient en quarante ans à affirmer une profonde originalité jusqu'à devenir l'expression même de la modernité, au point que des critiques ont pu écrire que les Etats-Unis avaient 'volé' définitivement l'idée d'art moderne aux Européens ». Et l'on devine ici, comme on pouvait s'y attendre, avec quelle nécessité une telle relecture obéit non seulement à la courtoisie multinationale des échanges culturels, mais aussi à la logique territorialisante et même géopolitique qui participa aussi au moment Stieglitz.

- 10 Micro-récit exemplaire d'une certaine manière très française de penser l'Amérique, ce propos procède en fait du vieux paradoxe toquevillien du « succès américain », qui rappelle toujours un peu le commentaire turfiste (ils étaient loin derrière, occupés à nous regarder, et sans qu'on comprenne comment ils ont fini par gagner). Si la peinture moderniste américaine continue d'être présentée comme provinciale, imitative et induite — « sous l'influence des canons européens » : jugement dont on cherchera en vain la pertinence dans les aquarelles de John Marin — c'est bien souvent par conformisme narratif, parce qu'il faut bien, à la fois, préserver une certaine hiérarchie des grandes époques et des hauts lieux de l'art, et ménager néanmoins l'effet de surprise ou de rupture qui veut qu'à un certain moment-clé New York devienne « l'expression même de la modernité ». Cette surprise ou cette rupture supposent alors des génies surdimensionnés, à l'aune d'un Pollock ou d'un De Kooning, convoqués pour prêter rétroactivement un peu de leur aura aux fantassins obscurs qui les ont « préparés ». Et la boucle est bouclée : le grand récit du « succès américain » se nourrit de lui-même.

L'in vraisemblable mode de la peinture impressionniste américaine qui se répand ces temps-ci à travers l'Europe — suivant l'exemple du MAAG ?— est l'exemple actuel de ce recyclage historiquement mineur, mais commercialement non dénué de signification, et qui tend à confirmer que la peinture américaine a toujours été une industrie culturelle.

- 11 Sachant que la peinture américaine d'avant 1900 a toujours paru, de ce côté de l'Atlantique, encore plus médiocre, secondaire et pour tout dire pompière que celle de l'époque qui a suivi — ceci depuis l'Exposition universelle de Paris en 1867 qui forme le point de départ du livre d'Annie Cohen-Solal, où cette peinture (Bierstadt, Church, Kensett, Cropsey, etc.) fut présentée en masse pour la première fois — on ne peut guère être surpris que l'exposition Eakins (l'autre grande exposition « française » de l'année, même si elle a été conçue par le Philadelphia Museum of Art) recoupe à plusieurs égards les analyses qui précèdent. On a souvent résumé en France la tendance dominante de l'art américain du XIXe siècle à un « réalisme photographique » : or l'exposition Eakins est venue paradoxalement, sur la base d'analyses et de documents nouveaux, confirmer ce diagnostic, tout en se prêtant à une lecture francocentrique qu'on aurait cru révolue.
- 12 Répétons que le fait de présenter au Musée d'Orsay Thomas Eakins, peintre académique souvent critiqué pour sa « minutie », constituait une audace et une rupture par rapport à une tradition critique française qui n'a prêté quelque attention qu'aux impressionnistes américains de Paris, Whistler, Mary Cassatt, voire Sargent. Or le catalogue s'ouvre sur une préface de Serge Lemoine, directeur du Musée d'Orsay, qui, à propos de la politique d'ouverture initiée par son prédécesseur Henri Loyrette, nous renvoie à un point de vue étroitement territorial et, pour le coup, très académique : « l'exposition Thomas Eakins permet de vérifier une fois encore que l'art de ce temps [le XIXe siècle] ne saurait se réduire à l'apport des maîtres français, même si celui-ci fut en effet décisif ». Si Eakins est présenté dans la première phrase comme « l'un des plus grands peintres américains de la seconde moitié du XIXe siècle », la suite du texte tend à rabattre son mérite sur les qualités documentaires de l'oeuvre de cet « élève de Gérôme », et ponctue la découverte offerte au public français par le Musée d'Orsay de cette déclaration à la fois plate et ambiguë : « Avec les sujets consacrés aux sports, ses portraits de personnalités dans le cadre de leur activité, représentés seuls ou en groupe, Eakins a dressé un tableau précieux de la société de son époque : il reste encore à savoir si l'oeuvre de cet élève de Gérôme, à qui il est resté fidèle, témoigne bien d'un sentiment ou d'une inspiration caractéristique de l'Amérique. L'exposition du musée d'Orsay qui va le rapprocher de ses maîtres et de ses pairs permettra peut-être d'apporter une réponse ». Si l'on comprend bien, il s'agit donc de montrer qu'Eakins est un grand peintre, mais un grand peintre français, ou mieux encore un grand élève de Gérôme (qui comme chacun sait ne fut pas le fer de lance de l'innovation artistique au XIXe siècle). Ainsi le principal musée français du XIXe siècle peut-il à la fois se targuer d'être ouvert sur l'étranger et, en ramenant un grand novateur américain dans le bercail académique français, de maintenir une forme d'hégémonie. Simple propos de préfacier, qu'il serait bien sûr injuste de prendre trop au sérieux, et qui cependant ne manque pas d'étonner. D'abord, l'exposition « du musée d'Orsay » a été conçue par Darrel Sewell et W. Douglass Paschall, du Philadelphia Museum of Art, qui sont avec les autres auteurs de l'excellent catalogue les véritables responsables de cette redécouverte du peintre de Philadelphie — même si l'on doit saluer le travail de Laurence des Cars du Musée d'Orsay et l'importante logistique fournie par l'institution française, comme l'on doit mettre à son crédit l'excellente version française du catalogue (sinon l'accrochage lui-même, inégal et au total assez confus). Ensuite, par l'effet de la

pusillanimité de certains prêteurs américains, les deux toiles les plus connues de Eakins (*La clinique du Docteur Gross*, 1875 et *La baignade*, 1884-85), présentées à Philadelphie, n'ont pas traversé l'Atlantique — or ce sont à la fois deux des tableaux les plus originaux et les plus « caractéristiquement américains » du peintre. De fait, c'est surtout dans cette absence présumée « d'un sentiment ou d'une inspiration caractéristique de l'Amérique » (et dans la suggestion presque burlesque que seule la comparaison d'Eakins avec « ses maîtres et ses pairs » français pourrait faire surgir cet or) que se situe le paradoxe de l'exposition Eakins à Orsay. En effet, quel peintre américain du XIXe siècle, sinon Eakins et sans doute son contemporain Winslow Homer (lui aussi élève de Gérôme...), a plus et mieux peint l'Amérique, et surtout peint à partir de l'Amérique ? Il ne s'agit pas ici, en tout cas pas seulement, du « tableau précieux » d'une société ou d'une époque, mais d'abord et avant tout d'une série d'images (des scènes d'aviron sur la Schuylkill à l'extraordinaire *Raccomodage du filet* [*Mending the Net*, 1881] et aux portraits souvent sombres et parfois grandioses de la dernière période) qui marquent de manière indélébile leurs spectateurs, et qui n'illustrent pas tant « l'Amérique » ou son « sentiment » que des lumières, des couleurs et des situations d'Amérique, ainsi par conséquent que les conditions de la peinture en Amérique. Conditions qu'exprime par exemple ce rouge vermillon — signe idéologique ou signe pictural ? — qu'on trouve si fréquemment en petites taches vers le centre des tableaux des années 1870. Et si Eakins importe beaucoup dans une histoire de la peinture américaine, c'est peut-être surtout en tant que praticien de la peinture, et praticien à certains égards si académique (y compris dans sa passion du nu, qui lui valut bien des déboires) que le conflit du style avec le sujet et le contexte touche souvent chez lui au sublime.

- 13 Or cette pratique de la peinture, l'exposition d'Orsay et de Philadelphie a admirablement montré qu'elle était aussi faite d'une pratique de la photographie. L'on retrouve par là l'idée que seule vaut aux Etats-Unis, avant Pollock et même avant Stieglitz, la photographie, mais l'on quitte du même mouvement le cadre des paradoxes français pour entrer dans... l'impasse esthétique que continue à incarner, y compris aux Etats-Unis, le XIXe siècle américain. Les conservateurs philadelphiens responsables de cette exposition ont fait oeuvre d'innovation, et sont allés dans le sens de l'histoire critique récente, en explorant comme jamais cela n'avait été fait l'activité photographique de Thomas Eakins. Sont ainsi révélées une pratique photographique (sous la forme de très nombreux portraits de proches et clichés de modèles, nus, costumés ou en compositions de groupes) et surtout peut-être une pratique picturale de la photographie (consistant notamment à projeter des « études » photographiques sur la toile pour y démarquer au crayon des segments de figures, ou encore à quadriller les études photographiques pour en décalquer les éléments du tableau) qu'on ne connaissait jusque-là que de manière vague (voir pour plus de détails les deux articles du catalogue sur le sujet, W. Douglass Paschall sur « L'artiste photographe », Mark Tucker et Nica Gutman sur « La photographie comme procédé pictural »). Par l'importance donnée à la photographie d'Eakins dans l'accrochage comme dans le catalogue, il est patent qu'on a là le principal enjeu muséographique de l'exposition, même si les conservateurs nous invitent très justement et scrupuleusement à ne pas surestimer la valeur de ces photographies — pour beaucoup d'entre elles de simples clichés d'amateur. Même prudent et presque réticent, cet accent sur la photographie se combine avec le désintéret d'une grande partie du public pour les scènes de genre et surtout les portraits d'Eakins pour aboutir, bon gré mal gré, à une requalification d'Eakins comme photographe. Ce qui semble marquer le grand public et notamment celui d'Orsay (grand public dont nous sommes, bien entendu), c'est

cette découverte : Eakins a été photographe, peut-être un grand photographe. Et de nous extasier devant ces clichés il est vrai fort troublants de nus, notamment cet autoportrait au modèle (Eakins nu porte une jeune fille nue) ou ce portrait de son épouse au cheval (un étalon à l'encolure duquel elle semble s'abandonner). C'est à croire que dès lors qu'on entre dans le cadre américain la hiérarchie académique du XIXe siècle s'inverse : c'est la photographie qui pourrait légitimer la peinture (et encore, par une sorte de raccroc) ; c'est à l'aune de la photographie que la peinture devient regardable, au moins en tant que pratique, sinon en tant qu'art.

- 14 A moins que l'art américain (du moins avant Pollock) ne soit regardable — et ne doive être regardé — que dans la perspective « iconologique » ou idéologisante si fortement implantée aux Etats-Unis et si commode pour nos études de civilisation. Eakins (comme Homer, comme George Caleb Bingham, et même comme Mary Cassatt et l'impressionnante population des impressionnistes américains, californiens, etc.) fournit effectivement « un tableau précieux » de sa société et de son époque, et toute la peinture américaine jusqu'à Pollock mais aussi après lui — de Georgia O'Keefe et ses coeurs de palmiers crypto-utérins, ou de Marsden Hartley et ses portraits cubistes de torses prussiens médaillés, à Warhol, Lichtenstein, voire Schnabel et Basquiat — est susceptible de ces lectures référentielles qui dispensent par l'avalanche de plus-value contextuelle de toute appréciation esthétique, et qui confirment si efficacement la grande sémiologie civilisationniste et nationaliste des images en vigueur depuis les Lumières. Sous couvert d'*American Studies* puis de *Cultural Studies*, s'est trouvé réactivé et sans cesse confirmé aux Etats-Unis depuis les années 1960, sinon plus tôt, un vieux paradigme comparatiste qui nous a valu des études toujours plus sophistiquées sur l'inscription et le masquage des catégories de *nation*, *America*, *race*, *class*, *gender*, *sexual orientation* dans la « culture visuelle ». Cette lourde tendance n'est pas étrangère à la réévaluation progressive d'un Thomas Eakins, implicitement promu par l'exposition de cette année en peintre radical, sinon adultère, légèrement abusif et aimablement pédéraste. Elle n'est pas étrangère non plus, en dépit des apparences, à la conjoncture qui a permis cette année à la Tate Gallery de présenter la plus ambitieuse exposition de peinture de paysage américaine du XIXe siècle jamais réalisée (*American Sublime*) ; je ne commenterai pas ici cette exposition, sauf pour souligner qu'elle a mis en valeur, à côté de tous les classiques souhaitables sur le sujet, un grand nombre de toiles très méconnues, et que pourtant elle a tendu à en rabattre la signification historique sur la problématique éculée du sublime américain et de sa signification « nationale », en démontrant au passage comment ce sublime américain est aujourd'hui devenu non seulement recevable outre-Manche, mais pour ainsi dire une valeur « globale » et aisément transmissible (voir sur ce point l'admirable « Teacher's Pack » téléchargeable sur le site de la Tate). Le problème que soulève ce paradigme « iconologique », certes beaucoup trop vaste pour qu'on puisse ici en discuter, n'est pas qu'il produise des erreurs historiques (au contraire, il ne cesse de produire des découvertes intéressantes) : ce serait plutôt qu'il contribue de manière aussi puissante qu'inavouée à reconduire le partage tocquevillien (mais aussi stieglitzien) entre une Europe aristocratique et esthète (où l'art existerait de façon autonome) et une Amérique démocratique et politique (où l'art n'existerait que comme vecteur de messages sur la société), et par conséquent à cantonner l'histoire des relations transatlantiques des images à des débats de territorialité (entre Europe et Amérique, entre artistique et idéologique). Est-il possible de concevoir un espace (épistémologique, méthodologique) où ce partage ne serait plus structurant ? Est-ce même souhaitable, demanderont certains ?

- 15 Je pense qu'une matrice de cet espace méthodologique est à chercher dans l'histoire de la photographie américaine, immense territoire où se déploient, au maximum de la tension entre l'esthétique et le social, les variations créatrices de cet art sans normes ni culture qu'avaient décrit si brillamment en 1965 Pierre Bourdieu et son équipe. Dans cet espace, la notion de pratique de l'image, ou de l'image comme pratique, devrait avoir selon moi un rôle organisateur. Mais pour revenir à notre actualité muséographique, il faut bien convenir qu'elle ne prépare guère le public français de 2002 à comprendre l'intérêt de cette perspective, malgré l'influence si grande de la « lecture photographique » de l'art américain et malgré le nombre toujours croissant des expositions de photographie. D'abord parce qu'à de rares exceptions près, il n'existe toujours pas en France de muséographie de la photographie digne de ce nom. Les mois de la photo se succèdent, les initiatives institutionnelles et les coups de marketing se multiplient, les expositions foisonnent, mais il reste admissible, au Centre National de la Photographie, de présenter une importante rétrospective de l'oeuvre de Helen Levitt sans accompagner le parcours — chaotique — de l'exposition du moindre propos didactique. Au Musée Carnavalet, le havre depuis vingt ans des projets les plus intelligents qu'on ait pu voir à Paris, on annonce que la photographie n'est plus une priorité. A la Maison Européenne de la Photographie, la qualité de la muséographie est imprévisible d'une exposition à l'autre. On attend sur ce terrain le futur musée national spécialiste (au Jeu de Paume ?). Dans l'intervalle, il faut surtout noter pour 2002 le formidable ratage qu'a été l'exposition « La photographie et le rêve américain » à l'Hôtel de Sully (Patrimoine photographique), l'un des lieux d'exposition les plus féconds en photographie américaine « classique » de ces dernières années. Cette exposition, comme beaucoup de celles que présente Patrimoine photographique, était en fait la mise en valeur d'une collection privée, celle du Californien Stephen White. Or cette collection, centrée sur le premier siècle de la photographie, est assez unique en son genre, et assez représentative de la photographie américaine *at large* : peu de grandes images d'artistes consacrés, beaucoup de clichés anonymes, commerciaux, journalistiques et amateur (ensemble vague que le catalogue nomme photographie « vernaculaire »), pour la plupart inconnus et même insolites, donnant à voir cette conjonction typiquement américaine entre le caractère codé et référentiel d'un médium de masse et la singularité inimitable des lieux, des moments et des regards. Cette exposition très novatrice dans son iconographie aurait pu donner lieu non seulement à d'intéressants cours de civilisation mais aussi à une réflexion approfondie sur la photographie américaine. Or ce qui tint lieu en l'occurrence de réflexion est un discours idéologique édifiant — couronné dans le catalogue par une préface de Bill Clinton — sur « le rêve américain » et son caractère éternel. Ce discours était d'autant plus déplacé que la tonalité générale des images était morose, nostalgique, voire carrément sinistre (images d'accidents naturels et industriels, de répressions policières, portraits d'Américains misérables, etc.). Au-delà du contenu proprement aberrant de ce discours (qui faisait par exemple d'une jeune ouvrière photographiée par Lewis Hine le visage du rêve), ce qui était stupéfiant était l'idéologisation globale — cette fois-ci dans un sens plutôt reaganien — des images photographiques, de surcroît au sein d'une entreprise tendant à faire la promotion d'une collection privée. La photographie américaine devenait a contrario la preuve d'un « rêve américain » toujours à relever, à mille lieues de toute intelligence de son origine pratique.
- 16 J'en arrive par là à une dernière remarque, sous forme d'interrogation. Comme toutes les autres manifestations de cette année 2001-2002 exceptionnellement riche, mais de

manière particulièrement pressante, « La photographie et le rêve américain » me conduit à m'interroger sur la conjoncture qui, juste après le 11 septembre, a poussé devant les regards du public français un tel déferlement d'images d'Amérique. A l'Hôtel de Sully, dans la dernière section de l'exposition, consacrée à la ville, on voyait une succession d'images – certaines de New York – qui résonnaient étrangement et pour tout dire tragiquement quelques mois après le 11 septembre, notamment quelques vues fuligineuses du skyline à-demi masqué par fumées et brouillards, qui ne pouvaient manquer de rappeler ou de suggérer à quel point l'image de la ruine de la Ville a hanté l'imagination newyorkaise et américaine. Au-delà de ce cas particulier, s'il est inutile d'interroger à cet égard les motivations des concepteurs des expositions concernées – toutes programmées longtemps avant le 11 septembre 2001 –, en revanche on peut scruter une coïncidence historique, ainsi que l'intérêt très large qu'ont suscité auprès du public français ces manifestations, ou du moins les plus importantes d'entre elles. Tout d'abord, c'est dans un contexte de tension transatlantique et mondiale, alors que l'administration Bush jouait du menton et manifestait un certain mépris à l'égard des « alliés » européens, provoquant un vif regain d'antiaméricanisme en France, qu'on a vu un grand nombre de musées français exposer de la photographie et surtout de la peinture américaine – et de cette peinture antérieure à 1945, qui, justement parce qu'elle a toujours semblé imbue de clichés nationaux ou nationalistes, n'a jamais reçu beaucoup d'attention ici. Ces manifestations témoignent certes surtout du dynamisme des musées et fondations américains, ainsi que des sponsors américains ou multinationaux, plutôt que de la vitalité de l'action culturelle du Département d'Etat, et le remarquable désengagement des Etats-Unis en matière de politique culturelle (du moins en Europe) coexiste comme souvent avec la vigueur accrue de l'initiative privée ; il n'y a là rien que de très banal au regard de l'histoire américaine. C'est donc du côté de la réception française, voire européenne, que la coïncidence est intéressante, et nous passons ici du paradoxe à une forme de pathos : comme si, au-delà des stratégies des musées concernés, l'intérêt très vif du public pour les expositions Eakins, « Made in USA » ou « American Sublime » reflétait une forme de compassion plus ou moins formulée pour « le peuple américain » meurtri l'automne dernier. Comme si, plus précisément, le fait que les attentats du 11 septembre aient fait des Etats-Unis un « pays ordinaire », c'est-à-dire soumis au terrorisme (fût-il extraordinaire) et plus généralement à l'histoire (commune), rendait subitement l'histoire américaine plus attrayante et créait un désir (éventuellement voyeuriste) de visiter son patrimoine ou ce qu'il en reste, de jauger cette culture a priori neuve, industrielle, optimiste et naïve à l'aune cynique du « jour d'après », et plus précisément encore de rechercher dans son passé artistique les signes avant-coureurs de la catastrophe. Comme si l'intérêt pour « Made in USA » s'alimentait très précisément à un regard rétrospectif né du spectacle du « USA Unmade », regard dans lequel des millions d'humains jeunes et moins jeunes, chrétiens, bouddhistes et athées autant que musulmans, communièrent le 11 septembre 2001 en éprouvant une jouissance plus ou moins inavouée.

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

FRANÇOIS BRUNET

Paris 7 – Denis Diderot