

La Peinture américaine des années 1930

Exposition du 12 octobre 2016 au 30 janvier 2017 au Musée de
l'Orangerie, Paris

Muriel Adrien



Éditeur
AFEA

Édition électronique

URL : <http://transatlantica.revues.org/7998>

ISSN : 1765-2766

Référence électronique

Muriel Adrien, « La Peinture américaine des années 1930 », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2016, mis en
ligne le 01 mars 2017, consulté le 02 mai 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/7998>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2017.



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.

La Peinture américaine des années 1930

Exposition du 12 octobre 2016 au 30 janvier 2017 au Musée de l'Orangerie, Paris

Muriel Adrien

- 1 En ces temps où les regards et interrogations sont très largement tournés vers l'Amérique, voilà que le Musée de l'Orangerie organise jusqu'au 30 janvier 2017, en collaboration avec l'Art Institute de Chicago et la Royal Academy à Londres, une exposition sur la peinture américaine des années 1930. Sont présentées une cinquantaine de toiles issues de collections muséales américaines (l'Art Institute à Chicago, le Whitney Museum, le Museum of Modern Art à New-York...) et de collections particulières. Le commissariat en a été assuré par Judith A. Barter, conservatrice du département de l'art américain à l'Art Institute of Chicago, laquelle a initié le projet, et par Laurence des Cars, conservateur général du patrimoine, directrice du Musée de l'Orangerie.
- 2 Les années 1930, qui sont celles de la Grande Dépression, connaissent, comme par un effet d'ironie, une forte vitalité artistique, caractérisée à la fois par l'ouverture de plusieurs musées et galeries de premier plan et par une production picturale abondante. La peinture aux États-Unis est alors encore très largement figurative — même si elle est traversée par l'influence des avant-gardes européennes — et en recherche de la définition de son histoire et de son art. L'ensemble que nous propose l'exposition est également émaillé d'œuvres qui contiennent les prémises des mouvements artistiques qui allaient propulser l'Amérique sur le devant de la scène peu de temps après.

Scénographie de l'exposition

- 3 Du point de vue de la scénographie, le décor des salles ne reflète en rien la crudité et la rudesse de la Grande Dépression: le visiteur déambule sur une moquette dans une ambiance ouatée. Le cadre du tableau de Hopper illustrant une salle de cinéma (*New York Movie* — 1939) semble faire miroir à l'expérience du visiteur : on vient se régaler les yeux

dans une atmosphère de confort feutrée malgré l'âpreté du contexte économique des tableaux. Par ailleurs, l'éclairage tamisé, bien étudié, a le mérite de rendre les tableaux et leur texture très visibles.



Edward Hopper (1882-1967), *New York Movie*, 1939

Huile sur toile, 81.9 x 101.9 cm

New York, Museum of Modern Art (MoMA)

Given anonymously. Acc. n.: 396.1941.

© 2016. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

- 4 Les cartels sont clairs et riches en explications et en chronologies : on comprend que le propos est de situer les œuvres dans leur contexte (économique, politique, social, culturel). Le souhait de Laurence des Cars est de donner au public des jalons historiques nécessaires à l'inscription de ces peintures dans leur cadre spatio-temporel. On y voit que cette époque malmenée par la crise économique produit des œuvres qui ne la reflètent souvent qu'indirectement, et qui peuvent être — stylistiquement et thématiquement — aux antipodes les unes des autres.
- 5 À la fin de l'exposition, une sorte de sas de transition donne à voir les deux pôles de l'art américain à venir : le réalisme mélancolique d'un tableau de Hopper et, en contrepoint, un tableau abstrait de Pollock, les deux préfigurant, respectivement, l'esthétique commerciale du Pop Art et l'énergie de l'expressionnisme abstrait. En aparté, malgré quelques effets d'annonce, Hopper est finalement peu représenté au regard de sa notoriété (deux tableaux), peut-être pour éviter les redites ou répétitions : une exposition monographique lui avait été consacrée fin 2012-début 2013 au Grand Palais.



Edward Hopper (1882-1967), *Gas*, 1940

Huile sur toile, 66.7 x 102.2 cm

New York, Museum of Modern Art (MoMA)

Mrs. Simon Guggenheim Fund. 577.1943

© 2016. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

- 6 Les œuvres de l'exposition sont concomitantes avec l'apparition du cinéma parlant et du procédé en Technicolor : le visiteur est finalement conduit dans une toute dernière salle où sont projetés quelques extraits de films-culte des années 1930, relevant soit du réalisme social, soit de la comédie légère. Cette mise en relation des peintures avec les films hollywoodiens de l'époque (réalistes, historiques, fantastiques...) est spécifique au Musée de l'Orangerie et n'était pas présente dans l'exposition de Chicago.
- 7 Le lien avec le cinéma est souligné, que ce soit par les thèmes des tableaux (par exemple, celui de *New York Movie* (1939) de Hopper, celui de Reginald Marsh, *Twenty Cent Movie* (1936)), par cette inclusion d'extraits filmiques en fin de parcours ou par la programmation de films en marge de l'exposition proprement dite ;



Reginald Marsh (1898-1954), *In Fourteenth Street*, 1934

Tempera à l'œuf sur panneau, 91.1 x 101 cm

New York, Museum of Modern Art (MoMA)

Gift of Mrs. Reginald Marsh. 262.1957

© 2016. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

© ADAGP, Paris 2016



Reginald Marsh (1898-1954), *Twenty Cent Movie*, 1936

Crayon carbone, encre et huile sur panneau de particules, 76.2 x 101.6 cm

Whitney Museum of American Art, New York; purchase 37.43a b

© 2016 Estate of Reginald Marsh / Art Students League, New York/
Artists Rights Society (ARS), New York
© ADAGP, Paris 2016

- 8 Le lien avec la danse (*Dance Marathon* (1934) de Philip Evergood) et le jazz également (les rythmes syncopés de *Swing Music - Louis Armstrong* (1938) de Arthur Dove), que ce soit via les sujets dépeints ou, une fois de plus, via la programmation de concerts prévus par le musée.



Arthur Dove (1880-1946), *Swing Music (Louis Armstrong)*, 1938

Emulsion, huile et cire sur toile, 44.8 x 65.7 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection

© The Art Institute of Chicago

- 9 En cette période sombre que sont les années 1930, l'industrie du divertissement est en effet un moyen de se changer les idées et de fabriquer des fictions de substitution, dont le caractère moral fait d'ailleurs parfois polémique avant l'instauration du code Hays en 1934.
- 10 Si les liens avec le cinéma, la danse et la musique sont bien évoqués, les relations de la peinture ou des peintres avec la photographie ne sont pour ainsi dire pas développées — tout au plus sont-elles furtivement mentionnées dans les cartels d'explication. Est-ce un parti-pris ? L'association de certains de ces peintres avec la photographie est très forte : Sheeler est parfois mieux connu en tant que photographe qu'en tant que peintre. Georgia O'Keeffe était la seconde femme d'Alfred Stieglitz, lequel eut un rôle déterminant dans la promotion et l'évolution de la photographie et de la peinture aux États-Unis. Il disait de Georgia O'Keeffe qu'elle était la première artiste authentiquement américaine, dans la mesure où elle n'avait jamais mis les pieds hors du continent américain et où elle tirait

son inspiration de la terre même de l'Amérique, celle du Sud-Ouest qui plus est. C'est en grande partie grâce à lui qu'elle dut sa renommée, ainsi que Sheeler qui faisait également partie du cercle de Stieglitz. Le photographe n'eut de cesse d'encourager et de promouvoir leur art dans ses galeries new-yorkaises. Le travail des photographes de la FSA, conséquent et déterminant lors de la Grande Dépression, n'est pas non plus pris en compte.

L'art américain face à l'art européen de l'époque

- 11 La création des grands musées américains (MoMA en 1929, Whitney Museum of American Art en 1931...) sont contemporains du Musée de l'Orangerie, constitué en 1927. Cependant, la comparaison s'arrête là : l'exposition nous permet de mesurer l'écart entre l'évolution de l'art européen et de l'art américain à la même époque. L'art américain reste encore majoritairement réaliste, en quête de figuration de son identité et de son histoire, puis peu après basculera dans le Pop Art ou l'expressionnisme abstrait, là où la transition se fait beaucoup plus graduellement pour l'art européen. Joutant l'exposition, au sein-même du musée, les 144 toiles de la collection rassemblée par J. Walter et P. Guillaume nous le rappellent, si besoin en était : il s'agit d'œuvres qui ont négocié le tournant de l'impressionnisme à l'art abstrait (Cézanne, Renoir, Douanier Rousseau, Matisse, Derain, Picasso, Modigliani, Soutine, Utrillo, etc.).
- 12 De nombreux artistes américains de cette génération se sont rendus en Europe, y compris les régionalistes comme Grant Wood ou Thomas Hart Benton. Si l'influence européenne est relativement discrète dans les premières salles, elle se fait fortement sentir sur la fin, à la fois dans ses thèmes (Mussolini dans *The Eternal City* (1934-37) de Peter Blume, Lénine dans *Phoenix* (1935) de Oswaldo Louis Gugliemi, Guernica dans *Mental Geography* de Gugliemi (1938)...) et dans l'inspiration stylistique (surréalisme dans par exemple *The Double Portrait of the Artist in Time* (1935), biomorphisme à la Miró dans *Indian Composition N°6* (1938) de George L.K. Morris, cubisme...).



Ilya Bolotowsky (1907-1981), Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York, 1938-39

Huile sur toile, 76.2 x 121.9 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Wilson L. Mead Fund

© The Art Institute of Chicago

© ADAGP Paris 2016

- 13 L'influence européenne s'exerce alors de manière encore unilatérale, mais on voit néanmoins poindre chez les artistes américains une volonté d'affirmation d'un art national affranchi des canons européens : il émerge très nettement un souhait de se détourner des avant-gardes européennes et de se singulariser en tant qu'art spécifiquement américain. Ainsi, cet art s'adosse au modernisme européen mais se construit également en opposition. Stuart Davis ou Charles Demuth combinent une inspiration moderniste ou cubiste et un attachement à la terre d'origine. Les qualités formelles et la stylisation de la structure empruntent au cubisme mais le paysage est encore tout à fait reconnaissable en tant que paysage national. Les toiles de O'Keeffe ou Marsden Hartley ont des thématiques et une palette patriotiques.

Une synthèse de la peinture américaine des années 1930

- 14 De manière générale, l'ensemble tient en équilibre sur une ligne de crête incertaine, penchant tantôt vers le passé, tantôt vers l'avenir. L'on peut relever plusieurs courants simultanés, lesquels évoluent de manière croisée plus que de façon parallèle : par exemple, l'un est tourné vers l'histoire du pays, cherchant à fixer sur la toile certains mythes ou archétypes fondateurs ou encore des images d'Épinal américaines, un autre est plus dénonciateur de la situation contemporaine, un autre encore est happé par l'avenir.
- 15 Le courant auquel est accordée une place de choix — les premières salles — est celui d'un art figuratif cherchant à définir ou à narrer les États-Unis en cette période de bicentenaire de la naissance de George Washington (1932). Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder les thèmes (les épopées folkloriques telles que *La Chevauchée nocturne de Paul Revere*, les Shakers, Thanksgiving - auxquels on veut encore croire en cette période troublée) ou les titres (*Paysage américain* de Charles Sheeler).



Grant Wood (1891-1942), *The Midnight Ride of Paul Revere*, 1931

Huile sur masonite, 76 x 101,1 cm

New-York, The Metropolitan Museum of Art, Arthur Hoppock Hearn

Fund photo

© The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA



Doris Lee (1905-1983), *Thanksgiving*, vers 1935

Huile sur toile, 71.3 x 101.8 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Frank G. Logan

Purchase Prize Fund

© The Art Institute of Chicago

- 16 Vestiges d'années plus fastes, les motifs indigènes ou les arts décoratifs et populaires — qui font alors l'objet d'un regain d'intérêt nostalgique tout particulier chez les amateurs de collections — ont la part belle en ces temps de crise, pendant que les régionalistes célèbrent les paysages américains du Midwest. L'État n'était pas en reste, avec les commandes du Public Works of Art Project de l'administration Roosevelt ou la fondation des National Archives en 1934. Par exemple, la fresque murale d'Ilya Bolotowsky *Study for the Hall of Medical Sciences Mural at the 1939 World's Fair in New York* (1938-1939) fut peinte dans le cadre de la Works Progress Administration créée en 1935. La WPA fournissait à de nombreux artistes un gagne-pain bienvenu même si plus tard certains artistes tels que Robert Motherwell rejetteront l'esthétique réaliste prônée par cette institution.
- 17 Qui dit 'paysage', dit 'pays', dit 'terre' : les œuvres de la première salle montrent comment l'invention par la peinture de l'identité américaine se fait souvent en relation avec le sol américain au sens littéral du terme. Les charrues des paysages des régionalistes labourent les champs tout comme elles paraissent percer la surface picturale. Les fleurs de la peinture de Georgia O'Keeffe sont peintes avec des pigments qui semblent directement issus de la terre elle-même (*Red Hill with Flowers* (1937)) ; elle peint la flore et la faune qui poussent sur le sol américain, qui y meurent, qui le constituent; elle nomme *Great American Things* les crânes animaux, *memento mori* destinés à devenir poussière, à devenir terre américaine.



Georgia O'Keeffe (1887-1986), *Cow's Skull with Calico Roses*, 1931

Huile sur toile, 91.4 x 61 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection, don de

Georgia O' Keeffe

© The Art Institute of Chicago

© Georgia O'Keeffe Museum / ADAGP Paris 2016



Georgia O'Keeffe (1887-1986), *Red Hills with Flowers*, 1937

Huile sur toile, 50.8 x 63.5 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, legs d'Hortense Henry Prosser

© The Art Institute of Chicago

© Georgia O'Keeffe Museum / ADAGP Paris 2016

- 18 L'importance de la terre nous est aussi rappelée en fin de parcours par la dernière scène du film *Gone with the Wind*.
- 19 S'ils cherchent une identité propre aux USA, les peintres de paysage, contrairement aux photographes de la FSA dont la mission est de montrer la misère des populations des grandes plaines et du Dust Bowl, n'illustrent que très peu la Grande Dépression, et rares sont les indices des fléaux qui frappent et dévastent l'Amérique. Au contraire, tout du moins dans la sélection opérée par les commissaires d'exposition, les peintures regorgent de paysages bucoliques généreux aux formes rebondies et présentent le Midwest comme un idéal arcadien, un mythe pastoral, un pays de cocagne et d'abondance – soit par déni, soit pour offrir un contrepoint-refuge en ces temps moroses : par exemple, *Young Corn* et *Fall Plowing* (1931) de Grant Wood sont contemporains d'une des sécheresses les plus

dramatiques de la Grande Dépression. À l'urbanisation, l'industrialisation capitaliste, la « colonisation esthétique » de l'Europe, ils opposent les paysages agraires de l'Amérique profonde, avec ses valeurs protestantes conservatrices, les vertus du travail et de la frugalité. Même les quelques rares paysages colorés de Thomas Hart Benton présentés dans l'exposition sont ondulants, sensuels et souriants, un peu à la manière des dessins animés chez cet homme qui fut un temps *cartoonist*, et la critique acerbe de ses tableaux, quand critique il y a, ne saute pas aux yeux immédiatement.



Thomas Hart Benton (1889-1975), *Cotton Pickers*, 1945

Huile sur toile, 81.3 x 121.9 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago

© The Art Institute of Chicago

© T.H. and R.P. Benton Testamentary Trusts / ADAGP Paris 2016

- 20 Parallèlement, dans une veine plus moderniste, les tableaux d'usines des précisionnistes Charles Demuth ou Charles Sheeler montrent un paysage industriel ordonné, *streamlined*, aseptisé, sans aucune allusion aux conflits sociaux qui secouent l'Amérique à l'époque, et d'ailleurs quasiment sans présence humaine. Aucun militantisme dans ces scènes qui illustrent des usines au moment où ailleurs les ouvriers s'organisent activement. Ces images simultanément abstraites et figuratives, à l'inspiration cubiste, sont contemporaines de l'exposition « Machine-Age » à New York en 1927 qui, rassurante, glorifie la puissance industrielle de la nation américaine.



Charles Sheeler (1883-1965), *American Landscape*, 1930

Huile sur toile, 61 x 78.8 cm

New York, Museum of Modern Art (MoMA).

Gift of Abby Aldrich Rockefeller. Acc. n.: 166.193

© 2016. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

- 21 La géométrie rigide et rigoureuse est également une marque de fabrique de la ville américaine, d'après l'essai *The Americanization of Art* de Louis Lozowick en 1927.



Charles Demuth (1883-1935), *...And the Home of the Brave*, 1931

Huile et graphite sur toile, 74.8 x 59.7 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection, don de

Georgia O'Keeffe

© The Art Institute of Chicago

- 22 Plus loin, les tableaux de la Harlem Renaissance témoignent avec force de l'émergence d'une culture noire qui puise son inspiration dans l'art africain et privilégie l'art primitif ou faussement naïf, entrevu entre autres lors de l'exposition au MOMA en 1935, « African Negro Art ».



Charles Demuth (1883-1935), *...And the Home of the Brave*, 1931

Huile et graphite sur toile, 74.8 x 59.7 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection, don de

Georgia O'Keeffe

© The Art Institute of Chicago

- 23 La violence du sort des Noirs n'y est pas beaucoup dénoncée, si ce n'est sous la forme d'ombres chinoises dans *Aspiration* (1936) de Aaron Douglas, qui privilégie l'optimisme et le rêve d'une nouvelle 'City upon a hill', clamée et réclamée par les Afro-Américains lettrés.



Aaron Douglas (1899-1979), *Aspiration*, 1936

Huile sur toile, 152.4 x 152.4 cm

Fine Arts Museums of San Francisco art

© Heirs of Aaron Douglas/Licensed by VAGA, New York, NY

© ADAGP, Paris 2016

- 24 Ces omissions volontaires ou points aveugles en disent long sur l'état d'esprit américain de l'époque. Ceci n'empêche pas certaines œuvres d'être ambivalentes, nostalgiques et acerbes, et parfois auto-réflexives : hommages et satires à la fois, à l'instar du tableau iconique *American Gothic* de Grant Wood, tableau phare de l'exposition, montré pour la première fois hors des États-Unis.



Grant Wood (1891-1942), *American Gothic*, 1930

Huile sur panneau d'aggloméré, 78 x 65.3 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection

© The Art Institute of Chicago

- 25 Quelques tableaux relevant du réalisme social, grinçants ou anxiogènes, portent sur les difficultés économiques et politiques, mais ils sont plutôt placés en deuxième partie. En vrac, on trouve le militantisme ouvrier chez, par exemple, Joe Jones avec ses dockers de St Louis dans *Roustabouts* (1934) ou chez Alice Neel avec le portrait de Pat Whalen (1935). *American Justice* (1933) de Joe Jones, paradoxalement d'un chromatisme luxuriant, est un réquisitoire contre le système judiciaire et une dénonciation des exactions du Ku Klux Klan, lequel perpète toutes sortes d'atrocités dans les années 1930.



Joe Jones (1909-1963), *American Justice*, 1933

Huile sur toile, 76,2 x 91,4 cm

Columbus Museum of Art, Ohio, achat du musée, Derby Fund, à la Philip J. and Suzanne Schiller Collection of American Social Commentary Art 1930-1970

© Reproduced with the permission of James Jones

- 26 Les monstres désarticulés et maniéristes de *Dance Marathon* de Philip Evergood (1934), que l'appât du gain réduit à l'état de pantins agonisants, les accidents de voiture dépeints par *Death on the Ridge Road* (1935) de Grant Wood, les autoportraits d'artistes — depuis le clown fantomatique d'un Walt Kuhn bientôt interné, à celui boursoufflé et putrescent d'Ivan Albright — sont autant de visions cauchemardesques et macabres.



Walt Kuhn (1877-1949), *Portrait of the Artist as a Clown (Kansas)*, 1932

Huile sur toile, 81 x 56 cm

© Collection of Barney A. Ebsworth



Ivan Albright (1897-1983), *Self-Portrait*, 1935

Huile sur toile, 77.2 x 50.5 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Mary and Earle Ludgin Collection

© The Art Institute of Chicago

- 27 Cette veine de l'horreur gothique et de la sauvagerie, l'industrie filmique l'exploitera sans vergogne.



Morris Kantor (1896-1974), *Haunted House*, 1930

Huile sur toile, 94.3 x 84.5 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Frank G. Logan

Purchase Prize Fund

© The Art Institute of Chicago

- 28 La peur d'une contamination du fascisme imprègne les tableaux à teneur surréaliste des peintres immigrés Paul Guglielmi, Federico Castellon, ou encore le tondo de Philip Guston représentant *Guernica*.



Oswaldo Louis Guglielmi (1906-1956), *Phoenix (Portrait in the Desert; Lenin)*, 1935

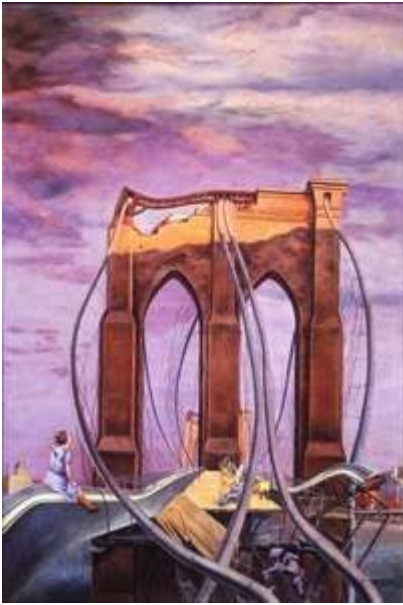
Huile sur toile, 76.2 x 63.8 cm

Sheldon Museum of Art, University of Nebraska-Lincoln, NAA-Nelle

Cochrane Woods

Memorial, N-275.1969

Photo © Sheldon Museum of Art



Osvaldo Louis Guglielmi (1906-1956), *Mental Geography*, 1938

Huile sur masonite, 91 x 61 cm

Collection privée

© Collection of Barney A. Ebsworth

- 29 L'ensemble a beau être à dominante réaliste, certains tableaux tels que *Wrigley's* (1937) du *Concretionist* Charles Green Shaw préfigurent les courants artistiques qui rencontreront le succès que l'on connaît, qu'il s'agisse du Pop Art ou de l'expressionisme abstrait.



Charles Green Shaw (1892-1974), *Wrigley's*, 1937

Huile sur toile, 76.2 x 114.3 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, don restreint de la Alsdorf

Foundation

© The Art Institute of Chicago

- 30 L'exposition nous montre parfois le maître et l'élève et l'on mesure le chemin parcouru. Parmi les élèves de Benton figurait Pollock, également influencé par la peinture murale de David Alfaro Siqueiros et les techniques sur sable amérindiennes. Hopper et les surréalistes se disent proches les uns des autres, mais *Gas Station* séduira surtout les tenants du Pop Art.

Actualité de l'exposition

- 31 Pour finir, il est émouvant que les musées nord-américains aient consenti à prêter des œuvres qui relèvent des récits de l'histoire nationale. Ces œuvres en quête d'une identité culturelle contiennent en germe les orientations que prendra une scène artistique qui détrônera Paris sous peu. Dans les années 1930, elles sont contemporaines d'une volonté de s'emparer des questions artistiques, comme en témoignent l'ouverture des divers musées et galeries (*An American Place* de Stieglitz par exemple) ainsi que les expositions de l'époque.
- 32 L'ensemble touche à plusieurs cordes sensibles, parfois en contrepoint l'une de l'autre, et la dynamique de la visite s'apparente à la gestuelle d'un funambule. Les conservateurs ont eu le nez creux puisque l'ensemble qui nous est présenté peut se lire facilement à travers le prisme de l'actualité brûlante : les tableaux ont avec nos temps incertains une résonance toute particulière. Sans doute ces échos avec la situation présente étaient-ils pressentis par les conservatrices. La marque d'une exposition *vivante* (dans le sens où l'on parle d'une langue *vivante*) est précisément sa capacité à inscrire les œuvres du passé dans le présent et à faire dialoguer entre eux ces différents moments de l'histoire, celui des œuvres, celui des visiteurs, dans un échange sensible et animé.
- 33 C'est paradoxalement la France qui accueille ces œuvres contemporaines d'une époque où l'art français qui voyageait aux États-Unis était l'objet d'une fascination autant qu'il fonctionnait comme repoussoir dans la recherche des peintres américains d'un art propre à leur pays ; ces œuvres qui témoignent d'un enracinement américain fort et d'une volonté de s'affranchir de la vieille Europe, jusqu'à peut-être la supplanter, font du musée français de l'Orangerie le dépositaire, le temps de l'exposition, de ces interrogations, clamées et affichées.
- 34 *Un autre compte-rendu de cette exposition, plus journalistique, est paru fin janvier 2017 dans la revue The Conversation. Il faisait suite à une journée d'étude organisée le 17 janvier 2017 autour de l'exposition au Musée de l'Orangerie par Géraldine Chouard (Université Paris-Dauphine), Didier Aubert (Université Paris-Sorbonne Nouvelle) et Jennifer Donnelly (Université Paris-Diderot). Un dossier spécial consacré à cet événement, composé de lectures d'une douzaine de tableaux, sera publié dans le prochain numéro de Transatlantica.*

INDEX

Keywords : Musée de l'Orangerie, Art Institute of Chicago, Great Depression, Ku Klux Klan, Grant Wood, Thomas Hart Benton, Georgia O'Keeffe, Edward Hopper, Jackson Pollock, Marvin Cone, Joe Jones, Charles Sheeler, Harlem Renaissance, Aaron Douglas

Thèmes : Trans'Arts

Mots-clés : Musée de l'Orangerie, Art Institute of Chicago, Grande Dépression, Ku Klux Klan, Grant Wood, Thomas Hart Benton, Georgia O'Keeffe, Edward Hopper, Jackson Pollock, Marvin Cone, Joe Jones, Charles Sheeler, Harlem Renaissance, Aaron Douglas

AUTEUR

MURIEL ADRIEN

Université de Toulouse-Jean Jaurès