

Sous la direction de
Jay BOCHNER et Jean-Pierre MONTIER



CARREFOUR STIEGLITZ



Colloque de Cerisy-la-Salle



La Galerie d'Art : exposer l'art moderne dans le New York des années 1920

Kristina WILSON

Cet article se propose d'examiner les espaces d'exposition d'art moderne dans le New York des années 1920. Il traite des « espaces » de l'art moderne – leur décoration, la façon dont l'art y était présenté, leur taille et style – plus que de l'art moderne en soi qui y était montré. L'on verra trois espaces d'exposition d'art moderne créés dans les années 1920 : l'Intimate Gallery, la seconde et la moins célèbre des galeries de Stieglitz ; l'espace d'exposition éphémère de la Société Anonyme ; la Gallery of Living Art de la New York University.

La galerie 291 de Stieglitz, ouverte de 1905 à 1917, fut, à bien des égards, celle qui s'érigea en modèle en matière de connaissance de l'art moderne aux États-Unis. C'était une entreprise commerciale, mais, par le biais du volet littéraire de *Camera Work* et du réseau grandissant d'artistes et de critiques que Stieglitz cultivait, elle s'éleva au rang d'institution. J'en ferai une brève présentation comme point de référence, étant donné que ces trois galeries des années 1920 furent, consciemment ou pas, en dialogue avec le 291. Elles n'avaient rien de commercial, mais aspiraient toutes à devenir des institutions comme le 291. Cette liste de trois est loin d'être exhaustive en termes de lieux où l'on pouvait voir de l'art moderne à New York dans les années 1920 : Marius de Zayas, J. B. Neumann, Frank K. M. Rehn, Newman Montross et Charles Daniel font partie des nombreux galéristes dont je ne parlerai pas. Les raisons qui me poussent à adopter cette approche limitée sont en partie pratiques et sans conteste idiosyncrasiques. Je parlerai de ces galeries parce que je m'intéresse de près à l'espèce « d'expérience » qu'elles tentaient de créer pour les visiteurs. Leurs directeurs les considéraient comme un moyen d'expression en soi. Pour arriver à leurs fins, ils recouraient à des outils divers et variés : la décoration de la galerie et son volume, la confection soignée de brochures publiées pour accompagner les expositions, mais surtout différentes méthodes d'accrochage appropriées aux œuvres d'art moderne. Aussi, pour clore

cet article, je comparerai ces galeries en faisant le point sur les différents styles d'accrochage de peintures. Les puissantes atmosphères expressives créées dans ces galeries étaient une conséquence de l'époque : à ce moment-là, après la fermeture du 291 et avant le début des efforts poussés du MoMA pour tout rationaliser et sacraliser, le domaine de l'art moderne était clairement varié, multiforme, complexe et contradictoire. Chacune de ces galeries essayait de remettre un peu d'ordre dans tout cela en s'adressant au public d'une voix singulière et énergique.

PROLOGUE: 291

■ Deux essais, publiés dans *Camera Work* en 1913, offrent un cadre parfait à mon projet. Dans ces essais, l'artiste mexicain, critique et proche associé de Stieglitz, Marius de Zayas, plaçait en opposition photographie et art. Tout le programme de Stieglitz avait consisté, en avance sur son temps, à promouvoir la photographie en tant que forme artistique tout aussi expressive que la peinture ou la sculpture. Les articles de de Zayas réfutaient cette opinion, déclarant que le pouvoir de la photographie venait précisément de son anti-expressivité : de sa capacité à capturer le monde réel de manière complètement objective et inaltérable. La photographie, selon de Zayas, était un miroir fidèle de la nature, une « recherche libre et impersonnelle ». Alors qu'à rebours il définissait l'art comme une chose capable de transmettre une subjectivité émotionnelle plutôt qu'une réalité externe. Un artiste, au contraire d'un photographe, prend conscience de son état intérieur puis manipule les formes du monde extérieur afin d'exprimer cet état, en créant une « représentation systématique et personnelle¹ ». Et en définitive, les différences entre art et photographie impliquent des réponses différentes de la part du spectateur. Une œuvre d'art présente un état émotionnel que le spectateur est censé discerner et avec lequel il doit être en empathie. Une photographie, quant à elle, offre une vision non-manipulée de l'univers : l'importance émotionnelle de l'œuvre dépend de la réponse individuelle du spectateur à la chose représentée².

Je propose que l'on dise du 291 qu'il est une sorte de « photographie » de la pratique de galerie. L'atmosphère au 291 était celle d'un débat intellectuel grisant. Dans les pages de *Camera Work* datant de ces années, on peut lire une gamme très étendue de théories sur l'importance et la valeur de l'art moderne et, de la même façon, au 291, rien ne prouve qu'un dogme unique en matière d'art moderne fût mis en avant par rapport aux autres. L'une des caractéristiques majeures du 291 tient à ce qu'il y régnait une atmosphère de discussions plutôt que d'injonctions. Le liftier de la galerie réussit à la rendre dans un style très évocateur lorsqu'il fit cette déclaration, en réponse à la question « Qu'est-ce que le 291 ? » : « I have found in "291" a spirit which fosters liberty, defines no methods, never pretends to know, never condemns, but always encourages those who are daring enough to be intrepid; those who feel a just repugnance towards the ideals and standards established by convention³. »

La présentation de l'art au 291 reflétait la teneur générale du débat intellectuel et y contribuait (*Album, planche 5*). C'est Edward Steichen qui, au départ, avait décoré la galerie grenier, quand elle était encore au numéro 291 de la Cinquième Avenue et se composait de deux salles. Cependant, en 1908, alors que Steichen

résidait en France, Stieglitz perdit le droit au bail sur l'espace du 291. Rassemblant des fonds en provenance de plusieurs sources financières basées à New York, il coordonna le déplacement de la galerie vers un espace pourvu d'une seule pièce, dans l'immeuble adjacent, au 293 de la Cinquième Avenue (on entrait toujours dans l'immeuble par la porte du 291)⁴. Le fait que Stieglitz ait choisi de décorer la nouvelle galerie dans un style identique à la première prouve que c'était bien à lui que revenait le choix de l'installation et des stratégies à adopter. Au 291 comme au 293, les murs étaient recouverts d'une sorte de grossière mousseline aux teintes sourdes⁵. Autour de la pièce, au-dessus du niveau habituel d'un lambris, courait une étroite étagère dont pendait jusqu'au sol un rideau (derrière lequel se trouvait l'espace crucial servant à entreposer d'autres œuvres d'art encadrées). Un grand piédestal carré trônait au milieu de la pièce, sur lequel était posé un énorme bol en cuivre martelé que l'on remplissait parfois de feuilles ou d'herbes ; au-dessus, un canevas translucide qui diffusait la lumière couronnait le tout. Parce qu'il avait fait le choix de préserver les proportions initiales des murs avec des étagères semblables à des plinthes, Stieglitz ne pouvait accrocher d'œuvres d'art que dans la surface du haut. C'est là qu'il disposa des œuvres suivant ce que l'on peut décrire, en gros, comme deux techniques différentes d'accrochage⁶. Dans la première, il plaçait les œuvres à intervalles réguliers sur une seule rangée, et ne suspendait qu'occasionnellement un petit cadre au-dessus ou au-dessous d'un autre. Jay Bochner a appelé cette technique l'accrochage d'œuvres « on the line⁷ ». Dans la seconde, il rassemblait des œuvres suivant des motifs irréguliers sur le mur, et les regroupait en fonction de leurs qualités formelles. Ces deux styles d'accrochage possédaient une qualité de neutralité apparente : dans la première, chaque objet occupait un espace mural identique, tandis que dans la seconde, les œuvres étaient rassemblées de manière à ce que l'une soit comprise en relation avec les autres. Cependant, à cause des motifs irréguliers, aucune ne réclamait plus d'attention que ses voisines. Les choix d'encadrement de Stieglitz venaient compléter cette impartialité. Les cadres étroits, carrés – parfois peints en blanc ou en noir, d'autres fois décorés par des artistes (comme Marin ou Hartley) – ne dominaient pas les œuvres, pas plus qu'ils ne signalaient des degrés d'importance comme l'auraient peut-être fait des cadres ornés, sculptés ou à dorures.

Quand le 291 ouvrit, la méthode de Stieglitz d'accrochage d'œuvres d'art constituait une remise en question radicale des installations traditionnelles que l'on trouvait alors dans les musées américains. Au cours du XVIII^e et de la majeure partie du XIX^e siècle en Europe, les accrochages de style salon avaient dominé dans les vastes collections publiques, où les œuvres escaladaient de hauts murs, rassemblées selon leur genre et subordonnées à de plus larges schémas de décoration, basés sur la taille des toiles. Les grandes institutions d'art américaines fondées au XIX^e siècle, notamment le Metropolitan Museum de New York, avaient emboîté le pas à ces célèbres collections. Même dans les premières décennies du XX^e siècle, le Metropolitan avait l'habitude d'accrocher ses peintures encadrées de dorures selon une variété d'arrangements symétriques et de les entasser bien au-dessus du niveau moyen des yeux des spectateurs (*fig. 8*). Cependant, comme l'a décrit Martha Ward, vers la fin du XIX^e siècle, des groupes indépendants d'artistes modernes, à la

Fig. 8.
*Vue des galeries
 au Metropolitan
 Museum of Art,
 New York,
 1910. Archives de
 la Metropolitan
 Museum of Art.*



fois en Angleterre et en France, commencèrent à remettre en question la pratique d'accrochage de style salon⁸. Ces groupes promouvaient des installations simplifiées en privé, de plus petites galeries, où ils accordaient plus d'espace mural à chaque œuvre individuellement et les plaçaient au niveau de la ligne des yeux. Les tableaux, dans ces mises en place, s'en trouvaient privilégiés, comme autant de créations uniques réclamant une attention séparée et concentrée. L'accrochage et le style d'encadrement de Stieglitz qui, avant la Première guerre mondiale, avaient vraiment des airs d'étrangeté à côté des traditions du Metropolitan, doivent être considérés comme les dignes héritiers de ces installations européennes indépendantes. Le fait est qu'au 291, tous les aspects de l'espace de la galerie – son style d'encadrement, l'accrochage de ses œuvres, ses murs aux airs de toiles à sac, aux allures de pauvreté noble – peuvent être vus comme autant d'efforts visant à rejeter tout le superflu qui entourait l'art. Ce qui, ce faisant, encourageait les visiteurs à se débarrasser de leurs idées préconçues, à regarder les œuvres avec attention et à développer des théories critiques en discutant avec les autres visiteurs présents dans la pièce.

Le 291, avec ses débats ouverts et son style de présentation épuré, était fait pour apprendre aux visiteurs à trouver leurs propres réponses à l'art, c'est pourquoi je l'appelle la « photographie », par de Zayas, de sa pratique de galerie. Au contraire, on peut davantage voir les galeries des années 1920 comme une sorte « d'art » de la pratique de galerie. C'étaient des endroits où une vision personnelle et expressive était utilisée pour donner forme à l'accrochage d'œuvres d'art sur les murs, et où l'on demandait aux visiteurs d'adopter cette vision dans le but de voir cet art.

CHAPITRE 1 : L'INTIMATE GALLERY

■ Après une interruption de huit ans de la scène galeriste, Stieglitz ouvrit l'Intimate Gallery à l'automne 1925. Logée dans la salle 303 de l'Anderson Gallery Building, elle resta en activité pendant quatre saisons. Nous ne connaissons aujourd'hui

l'Intimate Gallery qu'à travers les traces laissées par son dispositif, des commentaires de critiques et des lettres personnelles; il n'en existe, si incroyable que cela paraisse, aucune photographie connue.

Ce qui guidait le travail de Stieglitz à l'Intimate Gallery tenait du concept vague de spiritualité, dérivé de sources aussi diverses que le transcendantalisme et la théosophie, ce à quoi faisait allusion l'expression que l'on pouvait lire sur le tract de la galerie: « Il dirigera l'esprit de la pièce. » Parmi les idées promues avec une répétition de mantra à la galerie, on trouvait la fusion de l'expérience corporelle et de la connaissance spirituelle, et la perte de soi dans un cosmos océanique au moment de l'illumination⁹. Le modernisme américain, dans ce contexte, était présenté comme un véhicule à travers lequel les visiteurs pouvaient accéder au savoir spirituel, à cette conscience d'un royaume supérieur où l'humanité et le monde naturel coexistaient en harmonie. On trouve une allusion à l'idée d'unité et de communauté dans l'expression tirée du tract de la galerie, « Tous ceux qui ne sont pas trop harassés seront les bienvenus ». Stieglitz coordonnait – et même, contrôlait – l'esthétique des visiteurs et leurs expériences spirituelles dans l'Intimate Gallery, et cela par le biais de différents outils.

L'unique compte rendu d'époque du décor de cette galerie extraordinairement petite – environ 6 mètres sur 8 mètres – se trouve dans un numéro de *American Art News* de décembre 1925: « La galerie elle-même a subi un changement sous la poigne [de Stieglitz], les [murs] pelucheux étant recouverts d'une légère gaze qui double sa taille et facilite la respiration¹⁰. » Un article écrit plusieurs années plus tard pour décrire l'intérieur de An American Place (le projet de galerie ultérieur de Stieglitz) offre, par inadvertance, des pistes rétrospectives sur l'espace précédent. Le journaliste décrivait An American Place comme « des plus simples »: « pas de draperies rouges pelucheuses, pas de tapis en velours, pas d'éclairage rose: tout est aussi nu qu'une salle d'opération ». Les murs étaient peints dans des gris et blancs « austères », ce qui avait pour résultat d'en faire « une des galeries les plus frappantes de la ville, et peut-être la plus humaine¹¹ ». Si le minimalisme industriel de An American Place semblait quelque peu froid et inhumain, alors peut-être les murs tapissés de l'Intimate Gallery créaient-ils une chaude atmosphère. Sa petite taille aurait pu procurer une impression de confort ou de claustrophobie, un choix que Stieglitz prit la peine d'appuyer lorsqu'il lui donna son nom, « The Intimate Gallery » (la galerie intime), qui s'avéra être non seulement une description rusée de la taille de la salle, mais aussi une interprétation convaincante des qualités résultant de cette taille: le nom renvoyait aux joies de la petitesse, aux trésors de l'échelle de l'intime et ne laissait « pas de place » aux désirs d'espaces plus vastes. Tout ceci encourageait les visiteurs à ne pas se sentir à l'étroit, mais au contraire à savourer cette interaction intime et physique avec les œuvres d'art et les uns avec les autres, ainsi que le permettrait l'espace confiné.

L'agencement des œuvres d'art dans l'Intimate Gallery rappelait le message contenu dans son nom. Stieglitz avait l'habitude de laisser quelques tableaux empilés contre les murs plutôt que de les accrocher, ce qui, pour citer un critique, invitait le visiteur à « flâner et à découvrir les choses qui lui plaisent¹² ». C'était une présentation moins formelle de l'art que celle pratiquée dans bon nombre

de galeries d'alors¹³. En outre, elle encourageait plusieurs façons de regarder : on pouvait observer certaines peintures à distance, en tenir d'autres entre les mains et les examiner de près. Les différentes manières de regarder une œuvre d'art tendaient à rappeler aux visiteurs leur présence physique dans la galerie, alors qu'ils élevaient dans leurs bras une peinture ou s'approchaient de près, avant de se reculer, pour évaluer l'effet du tableau sur le mur (peut-être en se cognant les uns aux autres dans l'espace limité de la salle). Cette atmosphère chargée rappelait les thèmes mis en avant dans les brochures de la galerie sur l'aspect physique de l'art et son rapport à l'unité spirituelle¹⁴.

Le motif que créait Stieglitz quand il accrochait les tableaux au mur apportait sa propre contribution à ces idées. Au contraire de l'improvisation, qui va de pair avec la flânerie entre les peintures empilées dans les coins de la galerie, Stieglitz avait une méthode particulière d'accrocher l'art, qu'il avait développée au cours de longues années de pratique. Bien qu'il n'en donnât jamais de description précise, une note conflictuelle adressée à Duncan Phillips datée de 1927 dévoile certains principes à même de nous guider :

« As for your Red Canna [by O'Keeffe] and your not being able to hang it with other pictures, I told you at the time when you bought it that it would cause you trouble if you did not understand the modern way of hanging pictures. If you had seen how O'Keeffe's Show was hung, you probably would have learned something which would have enabled you to hang this Red Canna of hers without disturbing anything around it¹⁵. »

Le fondement de la méthode de Stieglitz était de rassembler des œuvres qui avaient une palette ou des procédés compositionnels communs. Sur l'étendue utilisable des murs de l'Intimate Gallery, désormais sans doute dépourvus des plinthes du 291, Stieglitz créa une plus grande composition qui englobait la galerie entière, sans qu'aucun objet ne « dérange » quoi que ce soit autour¹⁶. Comme au 291 et à An American Place, il devait lui arriver d'espacer les œuvres à intervalles réguliers, sur une seule rangée, le long du mur ; d'autres fois, il pouvait aussi décider de les rassembler de façon très serrée les unes à côté ou au-dessus des autres, les cadres se touchant presque, le groupe entier formant une ligne plus large – bien qu'irrégulière – le long de la moitié supérieure du mur.

Stieglitz ne recourait jamais au style salon, et le fait d'accrocher essentiellement sur une seule rangée permettait effectivement une observation individuelle et indépendante de la part des visiteurs. Cependant, la chorégraphie resserrée et idiosyncratique fondée sur des propriétés formelles créait dans la galerie des motifs plus prononcés, plus larges. Espacé ou au contraire resserré, l'accrochage d'œuvres fonctionnait à bien des égards comme une phrase : les œuvres pouvaient être examinées une par une, un mot unique portant un sens qui se suffit à lui-même ; ou bien, elles pouvaient se lire comme les unités d'une seule pensée, déployées en rythmes et en nuances dans la pièce. La syntaxe de la phrase – les couleurs flottant d'une toile à l'autre, les formes reflétées, renversées ou encore ordonnées au gré de cadences rythmiques – construisait bel et bien un ensemble organique à partir d'objets disparates. Tout ceci rappelait les thèmes d'unité spirituelle et physique

créée dans la galerie par le biais d'autres moyens, et finissait par composer un environnement qui exigeait que l'on regarde les peintures comme Stieglitz les voyait, à travers ses yeux, pour ainsi dire.

CHAPITRE 2: LA GALERIE DE LA SOCIÉTÉ ANONYME

■ La Galerie de la Société Anonyme, qui se trouvait au numéro 19 de la 47^e Est, prit place, chronologiquement, entre les deux galeries de Stieglitz (*fig. 9*). La Société Anonyme fut fondée en 1920 par Katherine Dreier, Marcel Duchamp et Man Ray, en tant qu'organisation dirigée par des artistes consacrée à l'art contemporain. Le but du groupe était de soutenir l'art contemporain et d'éduquer le public par le biais d'une large gamme d'activités, notamment des expositions, des lectures, des spectacles, des conférences et des publications. Leur galerie de départ, qui fut ouverte de 1920 à 1921, différait surtout des établissements de Stieglitz en cela qu'elle avait une orientation non-commerciale, mais elle aspirait au même statut d'institution que le 291.

Les deux salles louées qui composaient la Galerie avaient des proportions résolument domestiques : la plus grande salle mesurait, au sol, 6,5 m sur 4,5 ; la plus petite 4 m sur 4,5. Chacune avait un plafond de 2,7 m, un foyer et des fenêtres¹⁷. Malgré l'exiguïté de l'espace, les œuvres étaient présentées de façon à ne pas donner l'impression d'être trop resserrées. À en juger par les brochures des expositions, qui comptaient entre seize et vingt œuvres, il est probable que Dreier, de même que Duchamp, qui était à la tête du comité des expositions, préféraient montrer un plus petit nombre d'œuvres, de manière à accorder plus d'espace à chacune¹⁸.

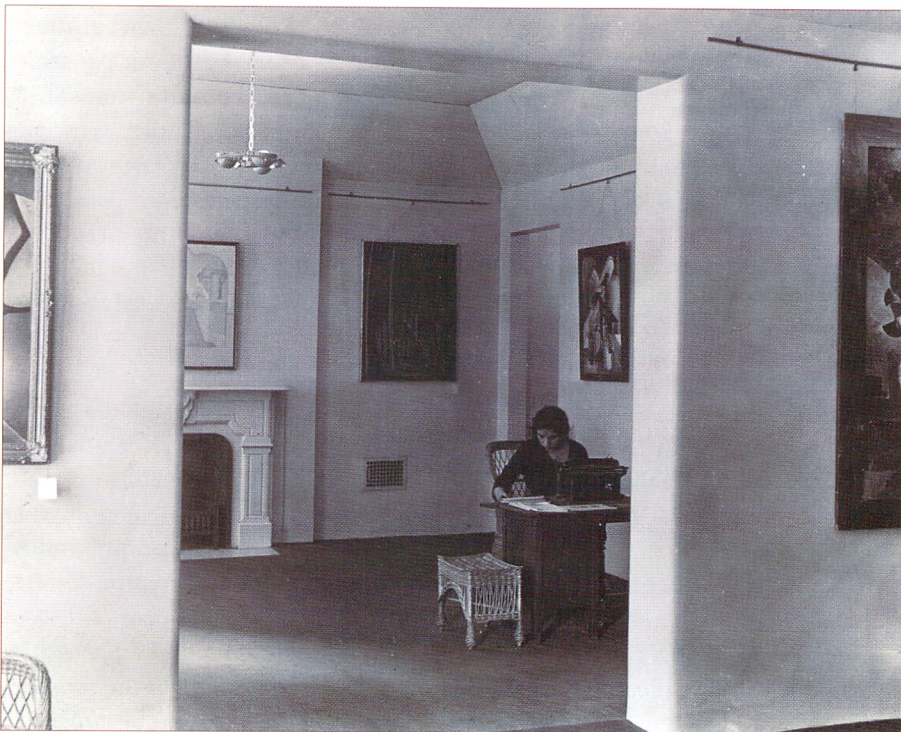


Fig. 9.
Salles d'exhibition
de la Société
Anonyme, 19 East
47th Street, New
York, 1920.
Beinecke Library,
Yale University.

La galerie du 47 Est emprunta quelques éléments de décoration à Stieglitz : Duchamp recouvrit les murs d'une toile cirée blanc-bleuâtre, dont la teinte claire rappelait les tons sourds du 291, ce qui, pensait-il, procurait un arrière-plan « neutre » à l'art¹⁹. Fait peut-être plus inhabituel, il recouvrit le sol de caoutchouc à nervures gris. Tandis que cela renforçait l'aspect sourd et « neutre » des tons, Henry McBride nota : « It seems to have been chosen for its quality of texture and color, and not at all with the idea of insuring firmer foothold for tottering Academicians who drift into these precincts in search of ideas²⁰. » Sans doute cela rendait-il bien, mais il n'était guère agréable de marcher dessus. Pour l'exposition d'inauguration de la Société, en 1920, Duchamp ajouta un nouvel élément provocateur : il équipa le cadre de chaque peinture de papier dentelle.

On peut interpréter ces choix décoratifs de bien des manières. Ils étaient les instigateurs d'une remise en question dada fondamentale de la façon antérieure de voir l'art : les murs en toile cirée et le sol caoutchouteux créaient une toile de fond presque industrielle pour l'art, en rude opposition avec les boiseries du XIX^e siècle qui donnaient aux fenêtres et aux cheminées une respectabilité victorienne. La galerie avait la position inconfortable de n'être ni domestique, ni commerciale, et son sol étrange ne faisait que renforcer le malaise des visiteurs. En outre, la dentelle transformait les cadres des peintures : tandis qu'habituellement c'étaient des supports qui conféraient une importance et un maintien (masculin) aux œuvres qu'ils entouraient, ils étaient ici des accessoires (féminins) éphémères, qui faisaient de l'art quelque chose d'également fugace. Ainsi que l'a suggéré David Joselit, il y avait quelque chose de profondément hermaphrodite dans cet espace de galerie, pris entre la masculinité des matériaux industriels et la féminité de l'échelle domestique et des cadres en dentelle²¹. En fin de compte, ces éléments, divers et excentriques, transformaient la galerie elle-même en œuvre d'art : l'art ne se trouvait pas seulement dans les toiles accrochées aux murs, mais constituait plutôt l'atmosphère entière de la pièce. J'aimerais en effet émettre l'hypothèse que l'aspect artistique de la galerie était si puissant que les œuvres d'art individuelles en étaient presque effacées. Malgré l'accrochage ouvert, qui encourageait les spectateurs à examiner les tableaux de près, les décorations de ce petit espace de galerie surpassaient les œuvres. Les tableaux étaient, d'une certaine façon, changés en *ready-made* – des objets préexistants qui devenaient des acteurs dans l'œuvre d'art totale de Duchamp.

CHAPITRE 3: THE GALLERY OF LIVING ART

■ La dernière étape de notre tournée des espaces de galerie du New York des années 1920 est la Gallery of Living Art, fondée par A. E. Gallatin en 1927 à la New York University²². De même que la Société Anonyme, Gallatin conçut son espace comme un musée, ou du moins comme un lieu qui n'aurait aucune connotation commerciale. Il lui avait donné au départ le nom de « Gallery » parce qu'il voulait éviter celui de « museum ». Un article publié dans les premiers temps de cette entreprise expliqua ce choix dans des termes qui évoquaient ce que le 291 avait été une dizaine d'années auparavant : « It has been felt that museums are too often associated with mausoleums in the public mind and it is the wish of the sponsors and director to make the gallery an informal institution which will be a meeting

place for those interested in living art²³. » L'utilisation du mot « informal » dans cet extrait (un mot qui revient plusieurs fois dans les principaux articles) signale quelque chose d'unique à propos de cet espace – à savoir qu'il n'était pas seulement consacré à la présentation et à la contemplation de l'art. En fait, la Gallery of Living Art était formée de trois grandes alcôves construites dans la salle d'études du bâtiment principal de la NYU ; comme le montrent les photographies d'archives, chaque alcôve était occupée par une longue table où travaillaient les étudiants. Ce qui pourrait être la source de l'atmosphère « informelle » de la galerie : une salle d'études est un lieu où les étudiants ont l'impression qu'ils peuvent s'étaler, se plonger dans leur travail, où ils peuvent travailler entre personnes du même âge sans subir la surveillance d'une quelconque autorité. Gallatin décrit en 1929 cette curieuse double nature de l'espace de la NYU : « the pictures are hung in one of the principal study rooms of the university, where the students congregate and where they are brought in direct contact with the pictures, even when they do not deliberately come to see them²⁴ ». Les étudiants à part, la galerie en soi était davantage formelle, du moins assez austère. Ses murs étaient peints en gris et ponctués de colonnes cannelées²⁵. Ce sens de l'ordre et de la rigueur venait compléter la collection de Gallatin qui, au fil des ans, se concentra plus en profondeur sur les harmonies formelles du cubisme synthétique et de l'abstraction géométrique.

Les murs de la Gallery of Living Art méritent qu'on s'y arrête. Malgré son utilisation répétée du mot « *informal* », Gallatin organisait ses tableaux sur le mur suivant des configurations hautement formelles : image après image, on prenait conscience d'une stricte adhérence aux principes de symétrie, d'équilibre et d'harmonie, avec les toiles placées de façon soignée et délibérée, en gardant toujours à l'esprit la construction d'un motif plus grand (*fig. 10*). Ces motifs rappellent en



Fig. 10.
Ensemble
d'accrochage,
Gallery of
Living Art, New
York University,
vers 1933.
Philadelphia
Museum of Art
Archives.

effet les géométries abstraites présentes dans les toiles elles-mêmes. En bref, ces arrangements doivent beaucoup plus aux accrochages de style salon qu'à l'accrochage idiosyncrasique, généralement sur une seule rangée, dont on a vu l'arrivée avec Stieglitz, et à l'accrochage ouvert sur une seule rangée utilisé par la Société Anonyme. L'accrochage sur une seule rangée présente l'intérêt de permettre un examen personnel en profondeur – il sous-entend une sorte de démocratisation de l'attention dans laquelle nous, les visiteurs, sommes encouragés à regarder chaque œuvre d'art pour elle-même. Un accrochage sur une seule rangée implique que tout nous soit rendu accessible : comme les « mots » pris individuellement des longues phrases de Stieglitz, ou les espaces ouverts autour de chaque œuvre dans la Société Anonyme. Alors, que fait l'accrochage de style salon ? À quoi servent les arrangements d'art extrêmement formels de Gallatin ?

Un accrochage de style salon utilise au moins deux systèmes visuels. Par ailleurs, et de là vient toute la puissance, le dialogue entre ces deux systèmes crée un drame explicite. Le premier système consiste à prendre chaque œuvre individuellement – chaque tableau comme monde à lui seul. Le second système est celui de la symétrie et de la répétition de motifs, de la construction d'un tableau plus large à partir de plus petits tableaux. Le spectateur d'un accrochage de style salon prend conscience simultanément de tous ces systèmes multiples en compétition – et, en réalité, c'est ce qui crée l'impression de surcharge visuelle dont parlent souvent les spectateurs du XXI^e siècle lorsqu'ils regardent des images des salons du XVIII^e et du XIX^e siècle. Les peintures rivalisent les unes avec les autres, mais également avec la tapisserie plus grande formée par le mur entier. Mes propres réflexions à l'égard de l'accrochage de style salon ont été inspirées par la récente étude réalisée par John Bender et Michael Marrinan sur la « culture du diagramme²⁶ ». À l'instar des diagrammes, qu'ils caractérisent comme composés d'amas d'unités distinctes d'informations, les accrochages de style salon sont bâtis sur les univers individuels de chaque toile peinte. Bender et Marrinan défendent l'idée que les diagrammes mettent en valeur une sorte de travail intellectuel corrélatif – c'est-à-dire que le spectateur est obligé de corréler des informations à travers des systèmes visuels disparates. Je pense que l'accrochage de style salon exige le même travail : tandis que le spectateur se retrouve confronté à de multiples systèmes visuels en compétition, il est obligé de jongler, de comparer et d'établir un rapport, de corréler – et, en fin de compte, de procéder à sa propre action de jugement visuel. Lorsqu'on est face à une cacophonie d'images, on commence à regarder de façon sélective – un acte de discrimination finit par survenir avant même que l'on s'en aperçoive, nos yeux sautent d'une toile à l'autre, attirés par des éléments subjectifs, s'arrêtant pour se demander si deux tableaux sont aussi semblables que leur position parallèle le laisse entendre. En un mot, un accrochage de style salon, loin d'appuyer un discours univoque sur l'art, promeut en réalité – voire exige – un acte de discrimination de la part du spectateur. Un des buts que s'était fixés Gallatin était d'enseigner « le goût » au public. C'est peut-être ce qu'il pensait accomplir par le biais de sa galerie et de sa collection géométriquement pure, mais il y parvint en réalité en exigeant de la part des visiteurs d'émettre un jugement face aux accrochages de style salon²⁷.

L'ironie de l'histoire réside dans le fait que, parmi tous les espaces d'art moderne du New York des années 1920, les accrochages sur une seule rangée de l'Intimate Gallery et de la Société Anonyme n'étaient pas plus démocratiques ni plus souples du point de vue de leur structure intellectuelle que l'installation de style salon de Gallatin. Stieglitz aussi bien que Duchamp tentèrent d'inspirer une approche cohérente, solide et hautement individualisée de l'art, mais cette approche s'avéra finalement plus rigide et plus coercitive d'un point de vue intellectuel que celle offerte par la Gallery of Living Art. Dans l'Intimate Gallery et à la Galerie de la Société Anonyme, l'accrochage sur une seule rangée donnait aux visiteurs l'illusion de se faire leur propre idée sur l'art, mais l'accumulation des effets créés par l'espace était si forte que les visiteurs n'avaient pas d'autre choix que de voir les choses selon le paradigme qu'on leur offrait. À l'inverse, Gallatin, en donnant à son public une expérience visuelle schématique ritualisée, provoquait un jugement selon que l'on évaluait et décidait de se soumettre à son approche ou non. En fin de compte, l'accrochage de style salon suscitait des réponses plus créatives de la part du public. Peut-être ma déclaration de départ mérite-t-elle une petite révision : dans le New York des années 1920, on trouvait à la fois des galeries comme « art » et des galeries comme « photographies ». En somme, ce que nous montrent ces trois galeries c'est un instant de diversité, et même de cacophonie, avant que les organigrammes et la bureaucratie du MoMA ne viennent uniformiser l'histoire du modernisme aux États-Unis.

Notes

1. Marius DE ZAYAS, « Photography and Artistic Photography », *Camera Work*, n° 42-43, avril-juillet 1913, p. 13-14. Sarah Greenough signale l'importance de ces articles dans Sarah E. GREENOUGH et Juan HAMILTON, *Alfred Stieglitz: Photographs and Writings*, Washington, DC, National Gallery of Art, 1983, p. 20.
2. « L'art nous a appris à ressentir des émotions en présence d'une œuvre qui représente les émotions expérimentées par l'artiste. La photographie nous apprend à déceler et à ressentir nos propres émotions », Marius DE ZAYAS, « Photography », *Camera Work*, n° 41, janvier 1913, p. 18.
3. « J'ai trouvé dans le "291" un esprit qui favorise la liberté, n'impose aucune méthode, ne fait jamais semblant de savoir, ne condamne jamais, mais encourage toujours ceux qui osent assez pour être intrépides, ceux qui ressentent un juste dégoût envers les idéaux et les modèles conventionnels. » « What is "291"? », *Camera Work* n° 47, juillet 1914, p. 16; Alfred STIEGLITZ, *The Key Set: the Alfred Stieglitz Collection of Photographs*, 2 vols., Sarah E. Greenough (éd.), Washington, DC, National Gallery of Art and Harry N. Abrams, 2002, p. 283.
4. Sue Davidson LOWE, *Stieglitz: A Memoir/Biography*, 1983, réimpression, Boston, MFA Publications, 2002, p. 136-137.
5. Dans la première galerie, les gris-olive et des gris-bleus dominaient. *Camera Work* n° 14, avril 1906, p. 48. Dans la seconde galerie, les murs étaient gris clair. « "291": The Mecca and the Mystery of Art in a Fifth Avenue Attic », *New York Sun*, 24 octobre, 1915, p. 6.
6. Stieglitz faisait très attention à la façon dont il accrochait son art dans sa galerie. Il affirma en 1922 n'avoir autorisé que Steichen et Max Weber à arranger les accrochages au 291. Alfred STIEGLITZ, « The Story of Weber », frappe, vers 1922, Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Collection, Yale University (ci-après ASA/YCAL). Jay Bochner offre une lecture nuancée

- de l'accrochage sur une seule rangée de Weber à l'International Exhibition of Pictorial Photography (Buffalo) de 1910 in *An American Lens: Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*, Cambridge: MIT Press, 2005, chap. 2.
7. BOCHNER, *op. cit.*, p. 45.
 8. Martha WARD, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *Art Bulletin* 73, n° 4, décembre 1991, p. 599-622; et Anne KOVAL, « The "Artists" Have Come Out and the "British" Remain: The Whistler Faction at the Society of British Artists », in *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, éd. Elizabeth Prettejohn, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1999, p. 90-111.
 9. Lorsque l'Intimate Gallery fut forcée de fermer en 1929 et que Stieglitz ouvrit An American Place sur le Cinquième Avenue (qu'il dirigea jusqu'à sa mort en 1946), sa conviction que l'art pouvait mener à une illumination spirituelle persistait, bien que dans une forme cryptique de plus en plus vague.
 10. Guy Eglinton, critique de l'exposition de John Marin, *American Art News*, 12 décembre 1925, réimprimé in *Recent Paintings by John Marin* (brochure de l'exposition, Intimate Gallery, 7 décembre 1925-11 janvier 1926). Dorothy Norman replace également Stieglitz dans la pièce, de même que dans sa biographie rédigée plus tard, parfois elliptique: « One corner room was available, about twenty-six by twenty feet. It was one-third windows and door, and had a high ceiling. The walls were covered with stamped black velour. The floor was black, the wood-work dark oak. We made no changes except to cover the walls with white cheesecloth. » (« Un coin de la pièce était disponible, environ 8 mètres sur 6 mètres. Le tiers était occupé par des fenêtres et par la porte, et avait un plafond haut. Les murs étaient recouverts de velours noir estampé. Le sol était noir, le bois en chêne sombre. Nous n'avons rien changé, sauf les murs, que nous avons recouverts de mousseline blanche. ») Dorothy NORMAN, *Alfred Stieglitz: An American Seer*, 1960, réimpression New York, Aperture, 1990, p. 152 (trad. Louise Monge).
 11. Lloyd GOODRICH, « In the Galleries », critique de l'exposition de John Marin, *The Arts*, 16, janvier 1930, p. 345.
 12. « New York Exhibitions », critique de l'exposition de John Marin, *The Arts*, 9, janvier 1926, p. 40-42.
 13. De nombreuses critiques firent référence à « l'informalité » de la nouvelle galerie. Voir « John Marin's work, not hung in any formal way », *ibid.*; « delightful informality », Forbes Watson, « Seven American Artists Sponsored by Stieglitz », *New York World*, 15 mars, 1925, réimprimé dans Barbara BUHLER LYNES, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics, 1919-1929*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 235; « his new gallery wears an informal air » (sa nouvelle galerie a une allure informelle), Eglinton, dans *John Marin, op. cit.*
 14. Pour prolonger le débat à propos de la nature entremêlée de l'aspect physique et spirituel à l'Intimate Gallery, prière de voir mon « The Intimate Gallery and the *Equivalents*: Spirituality in the 1920s Work of Stieglitz », *Art Bulletin* 85, décembre 2003, p. 746-768.
 15. « Quant à votre Red Canna (de Georgia O'Keeffe) et à votre incapacité à l'accrocher au milieu d'autres œuvres, je vous ai dit à l'époque, quand vous l'avez achetée, qu'elle vous poserait problème si vous ne compreniez pas la manière moderne d'accrocher des photographies. Si vous aviez vu comme était disposé O'Keeffe's Show, vous auriez probablement pu apprendre quelque chose qui vous aurait permis d'accrocher son Red Canna sans rien déranger autour. » Lettre de Stieglitz à Duncan Phillips, 11 mars 1927, ASA/YCAL.
 16. Oscar Bluemner décrit le chaos visuel d'un accrochage moins varié dans une lettre à Stieglitz sur l'exposition des Independents de 1922: « [The works were] arranged, 250 in 3 rooms in 3 rows this way [horizontal] and no row this way [vertical] but all packed like bricks in a prison wall or said subway. So that one never can see one picture but only at least 5 at a time. » (« Les œuvres étaient arrangées, 250 dans trois pièces en trois rangs dans ce sens [horizontal] et pas de rang dans ce sens [vertical] mais toutes bourrées comme des briques dans un mur de prison ou le dit métro. De manière à ce qu'on ne peut jamais seulement voir un tableau mais au moins 5 à la fois. ») Oscar Bluemner à Stieglitz, 17 octobre, 1922, ASA/YCAL.

17. Projet de galerie, boîte 90, carton 2322, Katherine S. Dreier Papers, YCAL.
18. Voir le dispositif de l'exposition dans la boîte 87, Katherine S. Dreier Papers, de même que Robert L. Herbert, Introduction to *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University: A Catalogue Raisonné*, Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter et Elise K. Kenney (éd.), New Haven, Yale University Press, 1984, p. 5.
19. Duchamp décrit le revêtement du mur dans une lettre datée de 1922: « La chose en général donne très bien, surtout depuis que ces murs ont été faits en toile cirée d'un bleu pâle presque blanc – neutre. » Duchamp, lettre à Jacques et Gaby Villon, 25 décembre, vers 1922. *Affect/Marcel: Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, Francis M. Naumann et Hector Obalk (éd.), trad. Jill Taylor, Londres, Thames and Hudson, 2000, p. 127. Dans son introduction à la *Société Anonyme*, Herbert mentionne le fait que Man Ray « arrangea l'éclairage bleu » pour cette première exposition (p. 4). Man Ray, dans son autobiographie, explique qu'il installa « des ampoules de jour bleues » dans la galerie, ce qui a dû créer un effet de douce lumière du jour, pas de lumière bleue. MAN RAY, *Self Portrait*, Boston, Little Brown, 1963, p. 79. McBride décrit une « pâle toile cirée d'un blanc bleuâtre », en accord avec la description de Duchamp du revêtement des murs. Henry MCBRIDE, « News and Views of Art, Including the Clearing House for Works of the Cubists », *New York Sun and Herald*, 16 mai, 1920. Il y a donc peu de chances que les ampoules de lumière aient créé une lumière bleue, il est plus probable que la toile cirée avait une légère teinte bleue. Je remercie Jennifer Gross et Kristin Henry pour ces références.
20. « On dirait qu'il a été choisi pour la qualité de sa texture et de sa couleur, et pas du tout dans l'idée de conférer un meilleur maintien aux Académiciens mal assurés qui se laissent entraîner vers ces lieux, en quête d'idées. » Henry MCBRIDE, « News and View of Art... », *New York Sun and Herald*, 16 mai, 1920, p. 8; cité dans David JOSELIT, « The Artist Readymade: Marcel Duchamp and the Société Anonyme », in *The Société Anonyme: Modernism for America*, Jennifer Gross (éd.), New Haven, Yale University Press, 2006, p. 39.
21. *Ibid.*, p. 40.
22. Mes commentaires sur la Gallery of Living Art sont redevables au savoir approfondi de Gail Stavitsky, notamment « A. E. Gallatin's Gallery and Museum of Living Art (1927-1943) », *American Art* 7, printemps 1993, p. 47-63; « The A. E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art », *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 89, hiver-printemps 1994; et « The Development, Institutionalization and Impact of the A. E. Gallatin Collection of Modern Art », Ph. D. dissertation, New York University, 1990.
23. « On a senti que les musées sont trop souvent associés à des mausolées dans l'esprit du public et c'est le souhait des mécènes et du directeur de faire de cette galerie une institution informelle qui deviendra un lieu de rencontres pour ceux qui s'intéressent à l'art vivant [living art]. » « Modern Art for New York University », *Art News*, 5 novembre 1927, p. 1.
24. « les peintures sont accrochées dans l'une des principales salles d'études de l'université, où les étudiants se rassemblent et où ils sont mis directement en contact avec les tableaux, même s'ils ne viennent pas les voir exprès ». A. E. GALLATIN, « The Gallery of Living Art, New York University », *Creative Art*, 4, mars 1929, supp. p. 40.
25. *Ibid.*
26. John BENDER et Michael MARRINAN, *The Culture of Diagram*, Stanford, Stanford University Press, 2010.
27. « I feel it is highly desirable that a carefully selected collection of modern paintings should be constantly available to the general public, especially in a museum which is open in the evenings, as inevitably this will tend to improve the general taste. » (« je pense qu'il est hautement souhaitable qu'une collection soigneusement sélectionnée de peintures modernes soit en permanence accessible au public, surtout dans un musée qui est ouvert en soirées, et qu'inévitablement cela va pousser le goût général à s'améliorer »). A. E. GALLATIN, « The Plan of the Museum of Living Art », in *The Museum of Living Art, the A. E. Gallatin Collection*, New York, George Grady Press, 1936, p. 1.



Fig. 11. Tal-Coat (1905-1985), « Gertrude Stein », circa 1930. Mine de plomb sur papier, 49,5 x 63,5 cm, monogrammé en bas à droite: TC, collection particulière, Paris, cliché: Adam Rzepka, document inédit.

Sous la direction de
Jay BOCHNER et Jean-Pierre MONTIER



CARREFOUR STIEGLITZ



Alfred Stieglitz (1864-1946) fut non seulement un photographe majeur, mais, comme galeriste et éditeur, il a été l'un des pivots de l'histoire artistique et littéraire du début du XX^e siècle.

New York, entre 1900 et la Grande Guerre, fut au cœur des activités de l'avant-garde internationale dans les arts et la poésie. Si l'on connaît mieux les écrivains américains à Paris dans les années vingt, tels Hemingway ou Fitzgerald, ou les artistes de l'abstraction expressionniste après 1945 aux États-Unis, les deux phénomènes prennent leurs sources autour de la galerie 291 de Stieglitz, avec les premiers poèmes de William Carlos Williams, les abstractions d'Arthur Dove et Marsden Hartley, et les Ready-Mades de Duchamp. Le Modernisme classique se crée à Londres avec Eliot et Pound, mais aussi sur des bases déjà très expérimentales, à New York, dans les poèmes de Mina Loy ou les premiers textes publiés de Gertrude Stein. Avant le célèbre Armory Show, Stieglitz exposait dans sa galerie Rodin, Picasso et Matisse. Promoteur des peintres américains et européens des premières avant-gardes, éditeur de *Camera Work*, Alfred Stieglitz a joué un rôle de passeur ou de « carrefour » des influences culturelles de part et d'autre de l'Atlantique. Tous les enjeux (esthétiques, politiques, culturels) ultérieurement apparus prennent leur source dans cette période qu'il incarne au point que notre « modernité », dans toute sa complexité, aurait pu s'appeler le Siècle de Stieglitz.

À Cerisy-la-Salle, en juillet 2010, un nombre important de spécialistes américains et français se sont donné rendez-vous pour débattre de la Photo-Sécession, du Pictorialisme, des peintres du cercle de Stieglitz (Sheeler, Stella, Weber, Demuth, Hartley, de Zayas, Morgan Russell, Georgia O'Keeffe, Dove), de Picabia, Duchamp et Arthur Cravan, des débuts de Dada, des écritures avant-gardistes, de Gertrude Stein et Mina Loy, du mélange des arts et des rapports du texte à l'image, de la culture de masse et de la société commerçante, autour de ce sujet foisonnant qu'est la culture new-yorkaise de 1890 à la fin des années 1930.

Cet événement scientifique et sa publication ont reçu le label et le soutien de la Terra Foundation for American Art, de l'Institut des Amériques et du Ministère de la Culture (pour la traduction simultanée).

Jay BOCHNER et Jean-Pierre MONTIER sont respectivement professeur honoraire à l'université de Montréal et professeur à l'université Rennes 2 et directeur du Cellam.

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART

Institut des Amériques

En couverture: Anonymous, « Alfred Stieglitz
Photographing on a Bridge », c. 1905. DR.

CELLAM Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes

PUR Réseau des Universités
OUEST ATLANTIQUE
www.pur-editions.fr

Colloque de CERISY

20 €

978-2-7535-2092-9

9 782753 520929