



HAL
open science

Réalisme(s) et réalité(s) dans l'art d'Andrew Wyeth (1917-2009)

Hélène Lamouliatte-Schmitt

► **To cite this version:**

Hélène Lamouliatte-Schmitt. *Réalisme(s) et réalité(s) dans l'art d'Andrew Wyeth (1917-2009)*. Art et histoire de l'art. Université Bordeaux Montaigne, 2011. Français. NNT : 2011BOR30015 . tel-04232903

HAL Id: tel-04232903

<https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/tel-04232903>

Submitted on 9 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ETUDES ANGLOPHONES

**Réalisme(s) et Réalité(s)
dans l'art d'Andrew Wyeth
(1917-2009)**

Présentée et soutenue publiquement le 7 avril 2011 par

Hélène Lamouliatte-Schmitt

Sous la direction de Monsieur le Professeur Jean-Paul Gabilliet

Membres du Jury :

Jean-Paul Gabilliet, Professeur, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Bernard Genton, Professeur, Université de Strasbourg

Yves-Charles Grandjeat, Professeur, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

François-René Martin, Professeur, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts

Pierre Wat, Professeur, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier très sincèrement le Professeur Jean-Paul Gabilliet d'avoir accepté de diriger cette thèse, projet longtemps repoussé après un mémoire de D.E.A. consacré à Andrew Wyeth, rédigé en 1993, et qui aura servi de lointaine introduction à ce travail. Le Professeur Gabilliet a su me redonner la confiance nécessaire pour mener ce travail à terme, et a toujours trouvé des paroles réconfortantes et encourageantes lorsque je venais à douter de mes capacités. Il a également été d'une extrême patience avec l'étudiante atypique que je suis, et ce, même quand un heureux événement est venu bousculer l'organisation pourtant cruciale des derniers mois.

Je remercie également le Conseil Scientifique de l'Université Montesquieu Bordeaux IV, l'ancien directeur du Département des Langues, le Professeur Jean-François Brisson, et les directeurs des différentes formations dans lesquelles j'interviens (le Professeur Olivier Herrbach, anciennement responsable des Master de Gestion, le Professeur Bertrand Blancheton, Directeur de la Faculté d'Economie, de Gestion et d'AES, et Thierry Poulain-Rehm, Maître de Conférences et directeur de l'IUP Commerce) qui ont soutenu concrètement ce projet en me donnant la possibilité d'organiser mon temps de travail afin de pouvoir concilier mes activités d'enseignement et de recherche.

J'adresse également des remerciements à Virginia H. O'Hara, conservatrice du Brandywine River Museum (Chadds Ford, Pennsylvania) et Mary Landa, responsable de la Wyeth Collection de ce musée, à Michael K. Komanecky, conservateur du Farnsworth Museum et à Amy C. Morey, directrice du Wyeth Study Center dans ce même musée, avec qui j'ai correspondu ces dernières années et qui se sont toujours efforcés de répondre rapidement à mes questions.

Pour finir, j'adresse des remerciements plus personnels à ma mère Mireille Lamouliatte, grand-mère et nounou infatigable, qui a dépensé son temps sans compter, en particulier au cours de ces derniers mois, et sans qui je n'aurais pas pu conclure ce travail en temps et en heure ; à mon fils, Melvil, qui m'a donné en premier cette fierté d'être mère et révélé chez moi une énergie insoupçonnée ; à mon bébé, Sofia-Louise, ange de gentillesse et de sourires, avec qui nous partons vers de nouvelles aventures ; et à Arnaud Schmitt, mon compagnon de vingt ans et relecteur de toujours, qui m'a encouragé à reprendre mes activités de recherche, et a contribué de multiples manières à l'organisation de notre vie de famille afin que celle-ci ne s'en trouve pas trop perturbée.

« — Il ne faut rien rendre. Seulement parier sur le piège comme d'autres jurent sur une bible.

Il y aura eu à parier. Ça donne à rendre. A remettre. »

Jacques Derrida. *La Vérité en Peinture*

« When I'm working, I often put a painting upside down. Does it hold its own in terms of texture and weight ? — forget the subject »

(« Exclusive Interview with Andrew Wyeth », by Henry Adam. Smithsonianmagazine.com.

June 2006)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	8
1. Eléments biographiques	8
2. La formation de l'artiste	13
3. Wyeth dans l'histoire de l'art américain	20
CHAPITRE 1. L'ART DE WYETH, ÉTAT DES LIEUX	28
1. Wyeth et les « Maîtres américains »	28
2. La visibilité de Wyeth dans le marché et le milieu de l'art contemporain	31
2.1. Prix de vente et nombre d'expositions	31
2.2. Titres d'exposition : analyse comparée	36
2.3. Wyeth : artiste de niche ou grand maître ?	44
CHAPITRE 2. REEL, REALITE ET REALISME	48
1. Le réalisme : de la théorie esthétique au langage pictural	50
1.1. Imitation / représentation	50
1.2. Sémiotique et langage pictural	52
1.3. Modèle linguistique / contenu représentatif	57
1.4. Approches <i>narrative</i> / « <i>matters of fact</i> »	62
2. Le mouvement Réaliste en peinture	67
2.1. Le rêve spéculaire	68
2.2. Le rêve scientifique	74
3. Andrew Wyeth et le « Réalisme métaphorique »	79
CHAPITRE 3. LE REALISME AMERICAIN : FONDEMENTS ET COURANTS PRINCIPAUX	84
1. La naissance du réalisme américain	84
1.1. La peinture de paysages au dix-neuvième siècle	87
1.2. Winslow Homer et Thomas Eakins	89
1.3. L'art du trompe-l'œil face à la peinture d' « imagination »	92

2. L'Emancipation	93
2.1. Un impressionnisme américain	93
2.2. L'Armory Show : la rupture	95
2.3. Le réalisme américain au début du vingtième siècle	96
2.4. Edward Hopper et Charles Burchfield	100
3. Le réel en question	103
3.1. Le réalisme américain avant l'avènement du Pop Art	103
3.2. Le tournant vers l'Hyperréalisme	107
3.3. Les ultimes mutations du réalisme américain à la fin du vingtième siècle	111
<u>CHAPITRE 4. LE PAYSAGE PASTORAL AMERICAIN</u>	115
1. Le paysage américain : naissance d'un paradigme	117
1.1. Le <i>locus amoenus</i> transposé à la pastorale américaine	117
1.2. Thomas Cole : inventer le paysage américain	121
1.3. Le « middle landscape » ou la pastorale à l'épreuve du réel	128
2. Le régionalisme américain : la pastorale hystérisée	136
2.1. Grant Wood : la vision régionaliste	136
2.2. Thomas Hart Benton : le régionalisme polémique	145
2.3. John Steuart Curry : religion et patriotisme	150
3. Andrew Wyeth et le régionalisme américain	152
3.1. Sémantique de la ruralité	153
3.2. Andrew Wyeth et la pastorale américaine	161
<u>CHAPITRE 5. STRUCTURATION DE L'ETRANGE</u>	180
1. Wyeth et le Réalisme Magique	180
1.1. Le Réalisme Magique aux Etats-Unis	180
1.2. Mode opératoire du Réalisme Magique originel	182
1.3. Wyeth et le procédé du <i>figement</i>	187
1.4. Luminisme et Réalisme Magique	198
2. Procédés de défamiliarisation	204
2.1. Procédés photographiques / <i>anti-photographiques</i>	205
2.2. L'obsession du détail	220
2.3. La palette « atonale »	232
3. Wyeth et la Nouvelle Objectivité	235

4. Andrew Wyeth et Edward Hopper	237
---	------------

CHAPITRE 6. DU SURREALISME AU GOTHIQUE	247
---	------------

1. Andrew Wyeth et la « Wyeth tradition »	247
1.1 L'art comme mystique	247
1.2. N.C. Wyeth : l'aventure américaine	253
1.3. Une stylistique familiale	260
2. Le fantastique chez Wyeth	266
2.1. La genèse du fantastique	266
2.2. Définition du genre et exemples chez Wyeth	269
3. Mise en scène de la figure de l'auteur	280
4. Le sous-texte gothique	291
4.1. « Demeures et problèmes d'architecture »	293
4.2. « Découvertes macabres et sinistres rencontres »	299
4.3. Les fantômes	306
4.4. La folie	316

CHAPITRE 7. TOPOGRAPHIE ET TEXTURES : ESPACE, CORPS, MATIERE	322
---	------------

1. Dialectique intérieur / extérieur	322
1.1. Les fenêtres	323
1.2. Les portes	329
1.3. Le personnage à la fenêtre	331
2. Les Portraits	335
2.1. Visages	336
2.2. Le regard de l'autre	339
2.3. Le profil perdu	348
3. Eros	350
3.1. Typologie des techniques de représentation du corps	351
3.2. Au-delà des influences américaines	357
3.3. L'absorption	361
4. La matière, le minéral, la terre	364
4.1. Le <i>paysage minéral</i>	366
4.2. Le <i>paysage vide</i>	368
4.3. Le paysage mental	374

CONCLUSION GENERALE **376**

LISTE DES ILLUSTRATIONS **391**

TABLEAUX ET GRAPHIQUES

Chapitre 1. 391

ŒUVRES D'ANDREW WYETH

Chapitre 4. 391

Chapitre 5. 392

Chapitre 6. 396

Chapitre 7. 399

AUTRES ARTISTES

Chapitre 4. 403

Chapitre 5. 406

Chapitre 6. 407

Chapitre 7. 411

ANNEXES **414**

Annexe 1 415

« Exhibitions – American Masters » : document synthétique regroupant les titres, les lieux et les dates des expositions consacrées à Andrew Wyeth, Edward Hopper, Jackson Pollock et Willem de Kooning de 1998 à 2008

Annexe 2 482

Modalités du système de classement du site Artfacts.net

Annexe 3

Couvertures de Time consacrées à Andrew Wyeth) 489

Annexe 4 491

Illustration :

Sir Luke Fildes, Applicants for admission to a Casual Ward (after)

Annexe 5 492

Illustrations :

N.C. Wyeth, At Queen's Ferry (1913)

N.C. Wyeth, Rose Salterne and the White Witch (1920)

N.C. Wyeth, "We must be in the dungeons," (1916)

N.C. Wyeth, The Wreck of the Covenant (1913)

Annexe 6

493

Illustrations :

Andrew Wyeth, Spring Landscape at Kuerners (1933)

Andrew Wyeth, Charlie Ervine (1937)

Andrew Wyeth, Dead Gull (1938)

Annexe 7

494

Photographies de la ferme Kuerner et de ses environs (1986)

BIBLIOGRAPHIE

495

1. Histoire de l'art et théorie esthétique	495
2. Histoire de l'art américain	499
3. Andrew Wyeth	505
4. Théorie littéraire	512
5. Théorie psychanalytique	513
6. Etudes littéraires et filmiques	513
7. Philosophie	514
8. Littérature	514
9. Civilisation américaine	514

INTRODUCTION GÉNÉRALE

1. Eléments biographiques

Andrew Wyeth est né à Chadds Ford, Pennsylvanie en 1917. Son père, Newell Convers Wyeth (1882-1945), connu sous le nom de N. C. Wyeth, artiste américain et surtout célèbre illustrateur de classiques, tels que *Treasure Island* (1911), *Robin Hood* (1917), *The Last of the Mohicans* (1919), *Robinson Crusoe* (1920), était lui-même élève du non moins renommé illustrateur Howard Pyle (1853-1911). Sa mère, Caroline Bockius, fut une femme assez effacée qui s'occupait du foyer. N.C. Wyeth, figure totémique inspira crainte et admiration mêlées chez ses cinq enfants. Henriette se souvient de ses « hurlements wagnériens » (Meryman, 1998, 39) et Richard Meryman, auteur de la biographie de Andrew Wyeth, sous-titrée « A Secret Life », pense que la violence qui sourd dans nombre des tableaux d'Andrew trouve son origine dans la peur qu'il avait de son père : « A horrified fascination with violence that runs through Andrew Wyeth's paintings is rooted in his tug-of-war feelings about N.C. Like the illustrations, the danger in his father was thrilling. Andrew's eyes gleam when he says, 'My father had a brutal side' » (Meryman, 1998, 41). Il avait néanmoins de grandes aspirations pour ses enfants, nourries par ses lectures des philosophes existentialistes américains, et il décida de façonner leur existence afin que chacun d'entre eux puisse trouver une voie en accord avec ce qu'il définissait comme leurs aptitudes naturelles:

NC set out to make his home a hothouse of the imagination, a creativity biosphere, untouched by outside influences. Each child would be individually shaped according to his or her particular bent. As much as possible NC would be the sole living influence, all rude reality kept well beyond the property line. (Meryman, 1998, 44)

However, Andrew did grow up in a household orchestrated by NC as a constant Renaissance School. Only the best music, the best poetry, the best books were allowed into the house,

only the best fairy tales, the best toys, the best paints and drawing papers — the best artwork. Books were revered to the point that, like edible food, they must never touch the floor. (...) He read poetry aloud to the children—Robert Frost, Emily Dickinson, John Keats, Henry Wadsworth Longfellow's *The Song of Hiawatha*. Walt Whitman was « almost a Beethoven in writing. » Henry David Thoreau was to NC « my springhead for almost every move I can make, » and Walden was invoked like the family Bible (...) Classical music was a routine part of family life. (...) The Wyeths went en masse to the swashbuckling movies of that time. (...) NC was schooling the children to see through the eyes of imagination, (...) No opportunity was lost to stimulate the children's powers of observation, (...) He led frequent family excursions. (Meryman, 1998, 47-48)

L'expérience éducative fonctionna à merveille. C'est ainsi que Henriette (1907-1997), l'aînée de la famille, de dix ans plus âgée que Andrew, et considérée comme une enfant prodige, fit elle-même une carrière de peintre, commençant ses études d'art à Boston dès l'âge de treize ans. Elle accepta ses premières commandes de portraits à quinze ans, et se concentra essentiellement par ailleurs aux natures mortes. Carolyn (1909-1994), la deuxième fille, devint également peintre et choisit aussi le réalisme, mais avec une préférence pour les paysages et les animaux; elle était d'un tempérament assez excentrique et vécut comme une recluse jusqu'à sa mort dans l'atelier familial. Nathaniel (1911-1990), le premier garçon fut le seul à recevoir une éducation 'classique', car son père lui avait découvert un tempérament scientifique, et il devint l'un des ingénieurs les plus réputés de l'entreprise Du Pont. Ann (1915-2005), l'avant dernière, fut une compositrice au succès d'estime, mais aussi peintre à ses heures perdues, réalisant des tableaux de ses lieux de villégiature préférés.

Andrew naquit dans cette pépinière, mais contrairement à ses sœurs et frère qui connurent un environnement matériel plus modeste, la famille Wyeth commençait alors à avoir un train de vie très 'années folles', grâce aux nombreux travaux de commande — illustrations mais aussi publicités — acceptés par N.C. A cette époque, la propriété de Pennsylvanie à Chadds Ford qu'Andrew Wyeth habite encore, fut agrandie et l'une des premières maisons de la famille fut achetée dans le Maine, qui devint ainsi une destination de vacances pour Andrew dès son plus jeune âge. De nombreuses fêtes étaient organisées chez les Wyeth qui côtoyèrent ainsi Zelda et Scott Fitzgerald, Joseph Hergesheimer, Hugh

Walpole, Richard Barthelmess, Lilian Gish et bien d'autres figures du monde artistique de l'époque. L'argent facile et le succès empêchaient N.C de vivre conformément à ses idéaux. Son âme d'artiste et de puriste en souffrit énormément, et la vitalité enthousiaste cédait souvent la place chez lui à des accès de mélancolie profonde. Andrew Wyeth a été profondément marqué par le dilemme et les angoisses de son père : « “My brothers and sisters loved him dearly,” Wyeth says angrily, “but I don’t think they realized how he bastardized his art to give them the life they wanted” » (Meryman, 1998, 80). Ceci peut expliquer son refus absolu de toute association avec le monde de l'art et son rejet de la vie d'artiste mondain à laquelle ses premiers succès le prédestinaient pourtant.

A cause d'un handicap physique léger à la hanche et d'une santé très fragile, Andrew fut tenu à l'écart des bancs de l'école. Son éducation était assurée par un tuteur à domicile le matin, et il était livré à lui-même toutes les après-midi qu'il pouvait ainsi consacrer à ses jeux favoris (soldats de plomb, déguisements dénichés au fond des malles de l'atelier de son père) et à d'interminables escapades dans les forêts alentours. Peter Hurd (1904-1984), jeune peintre venu étudier l'art sous la houlette de N.C, et futur mari d'Henriette, la sœur aînée, fut le premier à s'apercevoir qu'Andrew ne savait pas lire correctement à douze ans. Il en garda une certaine difficulté face à l'écrit toute sa vie ; et il est ainsi plus facile de comprendre son rejet de toute intellectualisation de son art.

Wyeth développa un tempérament de solitaire, avec une forte tendance émotive. Il accuse son père et sa famille de ne jamais s'être réellement intéressés à lui. Ses sœurs et l'entourage familial ou social de la famille se souviennent d'un enfant espiègle et dissipé, toujours à la marge¹.

¹ « Carolyn remembers him, bored, gazing at a crowd of guests at a tennis game, then turning, and soft as an Indian, disappearing into the orchard behind the house, Lupe beside him. He was going underground—or, as Henriette put it, “He was building an impregnable fortress of air” » (Meryman, 1998, 83).

Son absence d'éducation classique au sens strict du terme, et sa scolarisation minimale, expliquent sa réticence face à tout discours sur l'art et à la théorisation de la pratique artistique. Pour Andrew, l'art est quelque chose qui se sent et se vit au travers de sa pratique. Et N.C lui a appris dès son plus jeune âge à être à l'écoute de ses sens et de son instinct, et à cultiver ce besoin de liberté et d'isolement. Richard Meryman pense que c'était une forme de contrôle à distance, développée par N.C vis-à-vis de son plus jeune enfant :

But it was a narrow, unsophisticated freedom. Andrew's lack of broad exposure to children outside the family, his geographic self-confinement, his lack of reading skills, were a kind of quarantine, keeping him inoculate against any rebellious push for independence. As Wyeth says, "I was perfectly happy in my own little world". (Meryman, 1998, 91)

Cette représentation d'un monde étriqué et cette tendance au ressassement, associées à une absence totale de sophistication seront justement au centre de nombre des critiques faites au sujet de son œuvre.

Une autre des facettes de la personnalité de Wyeth, savamment cultivée par N.C, était son imagination débridée et très facilement stimulée. Ainsi, toutes les grandes fêtes traditionnelles étaient l'occasion d'élaborer et de perpétuer des rituels en utilisant toutes les ressources imaginables permettant de créer le maximum d'effets : « Halloween, the Fourth of July, and Christmas were orgies of stimulation » (Meryman, 1991, 21) selon les termes de Richard Meryman. Dans l'ouvrage, *First Impressions, Andrew Wyeth*, publié en 1991, il met en relation l'imaginaire débridé d'Andrew, cultivé tout au long de son enfance par N.C., et qui se révèle de façon frappante dès ses premières œuvres, telle la tempera *Spring Beauty* (1943 ; fig.47) qui parvient à donner un sentiment d'étrangeté et d'angoisse à la représentation des racines d'un arbre, et dont l'influence perdurera tout au long de son œuvre, dans *No Trespassing* (1991 ; fig.186) par exemple, où Wyeth a doté un arbre d'une paire d'yeux, ou bien encore dans ses tableaux prenant pour thème Halloween, tel *Jack-Be-Nimble* (1976 ; fig.187) pyramide de citrouilles à l'apparence maléfique, et l'aquarelle *Dance of Death* (1973) montrant un épouvantail tellement humain qu'il semble se livrer à une danse macabre. Le

jeune Andrew se souviendra tout au long de sa vie de ces scènes qui entraineront chez lui une tendance à l'excitabilité assez marquée.²

C'est pour cette raison que Wyeth garde un rapport quasi mystique à ces célébrations, à leur symbolique, aux divers costumes et déguisements, et surtout à l'atmosphère qui y est associée. Meryman ajoute : « The excitement, the exhilarating terror of the supernatural brought to life, was almost traumatic. 'Magic!' Wyeth says. 'It's what makes things sublime. It's the difference between a picture that is profound art and just a painting of an object' » (Meryman, 1998, 60). Ainsi, sa nature profonde, stimulée à l'extrême par cette éducation atypique et enrichissante, et ce père au comportement souvent hystérique, le poussent à une exaltation et une sorte de relation animiste avec son environnement, ainsi qu'à observer tout ce qui l'entoure selon les couleurs de l'humeur du moment. Les mots qui reviennent le plus souvent dans les commentaires qu'il fait sur son art ou ses œuvres sont sans doute « excitement, mood, tension, emotion, hidden meaning, drama ». Citons ces quelques phrases de Wyeth, publiées dans l'autobiographie de Thomas Hoving, présentant plus de soixante années de production de l'artiste, et lui faisant commenter chacune des œuvres choisies ; à propos de *Pennsylvania Landscape* (1942 ; fig.43) : « Everything's possible — if you believe and can get excited » (Hoving, 1995, 20) ; des drybrush et aquarelles *Before Picking* (1942) et *After Picking* (1942) : « These drawings are a story with a mysterious beginning and an end » (Hoving, 1995, 21) ; du célèbre autoportrait « aux bottes » *Trodden Weed* (1951 ; fig.196) :

² « NC announced the Fourth at dawn by throwing a lighted cherry bomb out of an upstairs window. There were firecrackers all day long. (...) Halloween was a mood that filled the house. When the wind rattled in the doorjamb, NC's eyes rolled and his face filled with fright as he told the children, "It's the witches." (...) Christmas Day was the pinnacle of excitement. NC « became » Old Chris in order, as he put it, to « trace fascinating, mystic patterns » on the minds of his children. In the darkness of 5 A.M, dressed in a different costume every year—maybe a fur Eskimo outfit with a pointed cap and huge white eyebrows— he climbed to the ridge of the roof, stamping, ringing sleigh bells, making the sound of a great bag being dragged to the chimney, calling to the reindeer. The house seemed to shake and then came alive with a turmoil of children— « like a fuse running through the house, » Ann says. Then Old Chris would come stamping up the stair to shake the hands of the children, just for a fearful second. » (Meryman, 1991, 21)

« So this painting is highly emotional — dangerous and looming » (Hoving, 1995, 33) ; ou encore du portrait intitulé *Siri* (1970 ; fig.264) : « With Siri, you suddenly get this change of such an invigorating, zestful, powerful phenomenon. Here was something bursting forth, like spring coming through the ground » (Hoving, 1995, 86).

Rappelons cette phrase, citée par Richard Meryman, et souvent reprise par la presse, qui illustre parfaitement son rapport très instinctif avec l'acte de peinture: « I get a strange [feeling] — my hair rises on the back of my head. Then nothing can stop me. I can't go anywhere else or do anything else. I have to grab that thing » (Meryman, 1998, 97).

De telles déclarations accentuent encore un peu plus le folklore qui s'est construit autour de son image d'artiste pur, de « natural » ne s'encombrant d'aucun fardeau théorique, ni d'aucune sophistication, et elles ont sans doute aussi contribué à le faire passer pour un « folk artist » et à dévaloriser son œuvre aux yeux de nombreux critiques d'art. Cependant, au-delà du mythe, nous nous apercevons que sa formation artistique ressemble plutôt à celle de tous les grands maîtres de la peinture classique (mais aussi de certains grands modernistes, comme Picasso³) et que cette mystique créatrice est le fruit d'une éducation esthétique et visuelle des plus poussées, et ne doit que très peu à la force soi-disant mystérieuse de l'inspiration.

2. La formation de l'artiste

³ Le père de Pablo Picasso (1881-, José Ruiz était peintre, professeur de dessin à l'École des beaux-arts de Malaga et conservateur au musée provincial, puis professeur à l'Institut *Da Guarda* de La Corogne, l'a initié à la peinture dès son plus jeune âge, comme on le comprend au travers de sa biographie : « Les deux premiers dessins, reconnus comme tels, de Pablo (qui signait naturellement alors Pablo Ruiz), datent de 1890. L'un représente Hercule brandissant une massue, et l'autre, justement, un groupe de pigeons. Pablo est à peine âgé de neuf ans » (Cortanova, 1991, 9). Et plus loin encore : « La famille y restera jusqu'au printemps 1895, soit environ quatre ans. Pablo y fréquenta durant un an l'école secondaire puis l'école des Beaux-Arts. (...) C'est précisément dans ces années-là que Pablo Picasso devient peintre, au sens concret et professionnel du mot : grâce à son extraordinaire talent, grâce à l'aide qu'il peut apporter à son père, dont la vue baisse de plus en plus et qui commence à croire en les dons de son fils » (Cortanova, 1991, 10).

N.C a senti très tôt le potentiel artistique de son jeune fils. Cependant, fidèle à sa doctrine éducative, il l'a laissé expérimenter de son côté pendant de longues années. Il n'était jamais avare de conseils, mais se refusait à corseter cette fibre créatrice en gestation. Andrew déclare qu'il a su, dès son plus jeune âge, que la peinture était sa vocation, pourtant il juge que vers l'âge de cinq ans, il n'était pas plus habile que n'importe quel autre enfant du même âge. Effectivement, si l'on se réfère à la mythologie familiale des Wyeth, Henriette, l'aînée, fut le génie en herbe. Andrew préfère se définir comme l'obsessionnel du groupe, liant aussi son besoin intense de solitude au choix de cette activité⁴. Il passait donc la plupart de son temps à dessiner, copiant les dessins d'artistes qu'il trouvait dans les nombreux livres d'art qui étaient à sa disposition, Howard Pyle était l'un de ses favoris, mais Albrecht Dürer était, et demeura, son idole. Il signait même ses dessins à l'époque en copiant la calligraphie de la signature de l'artiste allemand. N.C se décida à commencer l'éducation artistique d'Andrew aux environs de treize ou quinze ans, selon les sources. Tous les matins, il se rendait à l'atelier de son père et se pliait à une discipline de fer : dessins de sphères, cubes et autres formes géométriques, technique du fusain, représentation de sculptures en plâtre et de natures mortes improvisées⁵. Wyeth déclare à ce sujet : « It was a terrible shock to me because I wanted to express *myself*. Sitting down and drawing cubes drove me up a tree. But my father believed in it. And I believed in it. You have to know rules in order to break them » (Meryman, 1998, 101). Andrew commença également, très tôt, à cacher ses œuvres et à les brûler lorsqu'il n'en était

⁴ « I put in more time than anybody in their right mind would do. I was going to do it right, or I was not going to do it at all. I was driven partly by self-protection. The only time I am happy is when I'm painting and completely alone. Otherwise, people are picking at me, dragging at me » (Meryman, 1998, 83).

⁵ Voici comment N.C. décrit l'apprentissage de Andrew, et comme souvent, l'appréciation de l'instant est totalement opposée, selon la version qui en est donnée, par le père ou le fils . « From the time he started regular study in the studio at the age of thirteen. I have endeavored to make every phase of academic procedure exciting: from his first studies in perspective, the application of it to cubes, spheres, and pyramids, through cast-drawing and still-life painting, and finally figure study and landscape. All this was strictly objective teaching—purely representational study, free as possible of mannerisms or stunts ». (Meyer, 1975, 74)

pas satisfait, établissant ainsi un rite qu'il perpétuera tout au long de sa carrière d'artiste. Son père était alors le seul autorisé à les voir, plus tard Betsy, sa femme, prit sa suite.

La relation intense que le père et le fils entretenaient s'inscrit ainsi au fondement de sa personnalité et de sa formation en tant qu'artiste, toujours selon Richard Meryman :

The wellspring of Andrew Wyeth's 'love' and 'hate' was N.C. Wyeth. No part of Andrew survived unaffected by a childhood at once idyllic and destructive. Those years, pervaded by the father, built the tumult—the 'hate'—suppressed within the stillness of Andrew's temperas. (Meryman, 1998, 23)

L'analyse du complexe d'Œdipe par Lacan nous permet de saisir plus profondément les enjeux qui existent entre un fils et son père, tout d'abord, simplement sur le plan de la formation de la personnalité d'Andrew en tant que jeune homme:

Nous avons tous connu de ces fils délinquants ou psychotiques qui prolifèrent dans l'ombre d'une personnalité paternelle de caractère exceptionnel, d'un de ces monstres sociaux qu'on dit sacrés. Ce sont des personnages souvent très marqués d'un style de rayonnement et de réussite, mais d'une façon unilatérale, dans le registre d'une ambition ou d'un autoritarisme effrénés, parfois d'un talent, d'un génie. [...] Si l'image captatrice est démesurée, si le personnage en question se manifeste simplement dans l'ordre de la puissance et non dans celui du pacte, c'est une relation de rivalité qui apparaît, l'agressivité, la crainte, etc. Dans la mesure où le rapport reste sur le plan imaginaire, duel et démesuré, il n'a pas la signification d'exclusion réciproque que comporte l'affrontement spéculaire, mais l'autre fonction, qui est celle de la capture imaginaire. (Lacan, 1981, 230-231)

Il sera intéressant de confronter certaines thématiques développées dans les tableaux d'Andrew, au regard de cette crainte et agressivité qui sont souvent exprimées dans les propos qu'il tient sur son père. De plus, le seul terrain sur lequel Andrew ait jamais été véritablement capable de s'opposer à son père est artistique ; son œuvre prend déjà une autre dimension si on l'imagine sous l'angle de ce rapport resté sur le plan de l'imaginaire, « duel et démesuré » selon les mots de Lacan.

La même analyse du complexe d'Œdipe, mais appliquée à Joyce cette fois, nous permet d'aller plus loin, de façon plus intense et significative encore, si la notion de dynastie artistique entre en compte, comme c'est le cas ici, avec la figure créatrice tutélaire incarnée par N.C. :

Le complexe d'Œdipe est comme tel un symptôme. C'est en tant que le Nom-du-Père est aussi le Père du Nom que tout se soutient, ce qui ne rend pas moins nécessaire le symptôme. L'Autre dont il s'agit se manifeste chez Joyce par ceci qu'en somme, il est chargé de père. C'est dans la mesure où ce père, comme il s'avère dans l'*Ulysses*, il doit le soutenir pour qu'il subsiste que Joyce, par son art – cet art qui est ce qui, du fond des âges, nous vient toujours comme issu de l'artisan – fait non seulement subsister sa famille mais l'illustre, si l'on peut dire. (Lacan, 2005, 22).

Andrew osa s'opposer à son père frontalement à deux reprises seulement. La première fois au sujet de sa peinture lorsqu'il fit le choix d'expérimenter avec la tempera. La seconde fut l'annonce de son mariage à Betsy, qui mit son père dans une rage folle, car il pensait, se référant certainement à son expérience personnelle, que cette décision sonnerait la fin de sa carrière d'artiste. En ce qui concerne Betsy, Andrew a utilisé son instinct à bon escient puisqu'il a choisi une femme d'artiste parfaite; tour à tour rempart contre la toute puissance de N.C., puis après la mort de celui-ci, devenant paradoxalement un substitut à cette figure paternelle: l'encourageant lors de ses passages à vide, le poussant à toujours rester intransigeant dans ses choix artistiques, et construisant autour de lui une forteresse imprenable, allant même jusqu'à s'occuper de la gestion de sa carrière. Meryman note à propos du rôle de Betsy: « To stay undistracted from his painting, Andrew has always arranged buffers, people who have kept his own life uncomplicated, kept his mind free for the flow of impressions and imagination. (...) [Andrew] adds ruefully, “[Betsy] then became really much stronger than my father” » (Meryman, 1998, 174). Malgré son autorité grandissante, elle ne tenta cependant apparemment jamais d'infléchir le *modus operandi* de la vie d'artiste de Wyeth, qui partait de chez lui le matin et disparaissait littéralement pendant la journée, personne ne sachant exactement où il était⁶. C'est ainsi que deux zones géographiques spécifiques, la vallée de la Brandywine River, autour de Chadds Ford, et la région de Port Clyde, dans la Maine (où N.C. acheta une vieille maison, Eight Bells, qu'il fit rénover, lorsque ses moyens financiers le lui permirent, et qui devint le lieu de villégiature des

⁶ Susan Meyer mentionne également cette particularité de Wyeth : « It was during his youth that Andy developed the pattern of daily walks alone through the countryside, a practice he still continues today ». (Meyer, 1975, 71)

Wyeth en été) s'établirent comme les lieux privilégiés des pérégrinations d'Andrew depuis sa plus tendre enfance, et demeurèrent sa principale source créatrice jusqu'à sa mort.

Tout en poursuivant l'étude des fondamentaux, Andrew se fixa en 1936 sur l'aquarelle, qui devint soudain son médium de prédilection. Grâce aux connaissances de son père au sein du marché de l'art, il rencontra les gérants de la *Macbeth Gallery* à New York, la première à s'être réellement spécialisée dans l'art américain, et représentant des artistes, tels, Frederic Remington, George Luks, Winslow Homer⁷. Les galeristes lui proposèrent d'organiser une exposition de ses œuvres l'année suivante. Le vernissage fut organisé le 19 octobre 1937, et avant la fin du deuxième jour de l'exposition, les vingt-trois aquarelles furent vendues. Andrew récolta ses premiers émoluments d'artiste, un chèque de cinq cents dollars. Ce succès immédiat et les critiques dithyrambiques eurent un effet paradoxal sur le jeune artiste, mais que l'on comprend mieux grâce à son histoire familiale. Alors que N.C. décrivait ainsi à Henriette l'évolution picturale des aquarelles de son fils en 1938 :

His watercolors have so definitely advanced into an impressive maturity. They rely less and less upon dramatic subjects, or even pictorial attraction, but are becoming so purely watercolor in beauty of color, design and idiom. Some that he has done in the last few days are acutely abstract. (Meyer, 1975, 109).

Celui-ci retourna perfectionner sa technique auprès de N.C et se détourna de ce médium qu'il jugea trop facile pour lui, et qu'il qualifiait de superficiel⁸. Ainsi, Andrew s'initia à la tempera par l'intermédiaire de Peter Hurd, artiste passionné également de chimie⁹, qui avait redécouvert ce médium en 1935 grâce au livre de Daniel V. Thomson, Jr.¹⁰, et aux

⁵ Frederic Remington (1861-1909), peintre de l'ouest américain, George Luks (1866-1933), membre de l'*Ashcan School*, mouvement centré sur la peinture de la vie urbaine new-yorkaise au tout début du vingtième siècle, et Winslow Homer (1836-1910), célèbre pour ses marines.

⁸ Il utilise l'expression : « the glib stroke of watercolor ». (Meryman, 1998, 117)

⁹ Peter Hurd (1904-1984) : ancien élève puis assistant de N.C. Il épousa Henriette en 1929. Le couple d'artistes s'installa de façon définitive en 1940 au Nouveau Mexique. Cet environnement, en particulier San Patricio et la Hondo Valley, est dépeint dans nombre des œuvres de ce peintre réaliste.

¹⁰ Daniel V. Thomson, professeur à la Yale University School of Fine Arts, y créa un cours sur la technique de la tempera à la fin des années vingt et publia de nombreux ouvrages, dont le plus connu est *The Practice of Tempera Painting – Materials and Methods*.

écrits de Cennino Cennini.¹¹ Cette technique ancienne est excessivement minutieuse et réclame un très important travail de la matière picturale, puisque le mélange pigments/jaune d'œuf est déposé sur le tableau par touches successives au moyen de très petits pinceaux. Wyeth employait cette technique presque à la manière des peintres italiens de la Renaissance¹². Celle-ci impose une retenue et du geste et une maîtrise technique que l'artiste recherchait : « I use tempera partly because it's such a dull medium—those minute strokes put a brake on my real nature—messiness. My wild side that's really me comes out in my watercolors » (Meryman, 1965, 108). Meryman décrit sa façon de peindre *a tempera* de la façon suivante : « color upon color, tones on tones, layer on layer », Wyeth ajoute : « the way the earth itself was built » (Meryman, 1998, 159). Ajoutons à cela, mais nous reviendrons sur ce point en détail plus tard, que la tempera permet d'obtenir une palette chromatique très subtile ou limitée, selon les points de vue. Son entêtement naturel et le soutien de Betsy, l'encourageant à toujours plus d'austérité, lui permirent de tenir bon et de persévérer dans cette voie. Richard Meryman reprend des propos à valeur programmatique que Wyeth a tenus un jour, expliquant pourquoi il a préféré la tempera à la plus classique peinture à l'huile :

Oil is hot and fiery, almost like a summer night, where tempera is a cool breeze, dry, crackling like winter branches blowing in the wind. I'm a dry person, really. I'm not a juicy painter. There's no fight in oil. It doesn't have the austere in it. The difference is like the difference between Beethoven and Bach. (Meryman, 1998, 118)

Cette différence pourrait également s'appliquer aux tableaux de N.C par rapport à ceux d'Andrew.

¹¹ On associe le nom de Cennino Cennini à un important traité de techniques picturales, le *Livre de l'art*, écrit par un auteur proche des milieux florentins, vers la fin du Moyen Âge. La date de sa rédaction, entre 1390 et 1437, fait encore l'objet de discussions. Il constitue le meilleur témoignage et le plus détaillé des pratiques d'atelier en vigueur à la fin du Trecento. Ce texte est surtout le plus lisible, le plus accessible et le plus systématique des recueils de recettes d'ateliers, les *ricettari*, qui nous sont parvenus. (*Encyclopædia Universalis*)

¹² Comme il l'expliqua un jour à George Plimpton : « I paint on masonite panels—pressed wood—which have been coated with four or five coats of gesso, a mixture of Permalba and gelatin glue, and then sanded. It's the same surface the Florentines used, except they used live boards, which aren't really as good as what we have, since they dry out eventually and crack. The tempera itself, the pigment, takes about six months to dry, so that its adhesion to the coated panel, as you can imagine is really tough » (Plimpton, 1961, 97).

Le début des années quarante fut cependant une période difficile financièrement pour l'artiste et sa toute jeune famille, et Andrew, poussé par son père accepta quelques illustrations de commande, malgré les protestations de Betsy. Néanmoins Wyeth jouissait d'une reconnaissance inhabituelle dans le milieu de l'art, en dépit de la morosité ambiante du marché¹³, comme en témoignent la photo de Andrew sur la couverture de *American Artist* en 1942, et l'acquisition de l'aquarelle *Coot Hunter* (1941) en 1941 par le Art Institute of Chicago (Gertrude Vanderbilt Whitney était également intéressée par cette œuvre, mais recula fâsse au prix—\$350—qu'elle jugeait trop élevé).

Le succès d'estime fut transformé grâce à deux événements majeurs dans la carrière de Wyeth. Le premier fut la présentation de la tempera *Dil Huey Farm* (1941 ; fig.36) lors de l'exposition *American Realists and Magic Realists* au Museum of Modern Art de New York (MoMA) en 1943, qui signifia la reconnaissance du milieu artistique américain, et lui donna raison quant au choix technique de la tempera. Le second fut l'acquisition par le même musée en 1948 de *Christina's World* (1948 ; fig.69) qui fit entrer Wyeth dans la sphère de la célébrité. Meryman définit ce tableau comme « Wyeth's signature painting and a hauntingly famous American image » (Meryman, 1998, 15). Il note également, ce qui est capital dans le cas de Wyeth, que ce succès l'a propulsé dans les foyers américains, au-delà des cercles d'initiés, et l'a établi en tant qu'artiste populaire :

an American household name who was also certified by elite museums and wealthy collectors. (...) *Christina's World* became one of America's four most indelible images—along with Grant Wood's *American Gothic*, Gilbert Stuart's portrait of *George Washington*, and *Study in Grey and Black (Whistler's Mother)* by James McNeill Whistler. (Meryman, 1998, 6)

¹³ Roland Tissot note à ce sujet : « Dans le climat général de désolation (...). Il y a ceux comme les Wyeth qui croient aux prédictions lénifiantes de l'Art Establishment qui véhicule (peut-être afin de se rassurer dans le noir) le même optimisme creux que le gouvernement Hoover, et ses « espoirs pour la saison nouvelle », comme titre fièrement *Art News* de 1932 . 'L'évidente amélioration que l'on peut déjà constater dans le monde des affaires devrait dans un futur proche se ressentir également dans la tendance à la hausse du marché de l'art'. Tout le monde, à vrai dire, n'a pas eu la chance de vendre toute sa production, comme Andrew Wyeth (1917-) en vingt-quatre heures, lors de sa première exposition à New York en 1937, à peine âgé de vingt ans ! » (Tissot, 1980, 120)

Cette reconnaissance populaire le desservira par la suite auprès de l'establishment artistique comme nous aurons l'occasion de le voir par la suite.

Parallèlement à l'aquarelle, désormais principalement réservée à la 'prise de notes' spontanée, et la tempera, utilisée pour des œuvres mûrement réfléchies et construites, Wyeth développa également à partir de 1941, une technique très particulière appelée *drybrush*, à mi-chemin entre les deux, et qui deviendra donc son quatrième (si l'on rajoute le dessin) mode d'expression pictural¹⁴.

Ainsi, au milieu des années quarante, le jeune artiste établit un mode de fonctionnement, qui demeura inchangé jusqu'à sa mort, tant au niveau de ses techniques picturales que de ses champs thématiques. La seule variable dans ce système bien réglé consistera en des rencontres, circonscrites aux champs géographiques mentionnés précédemment ; ces personnes, rencontrées au hasard des promenades de l'artiste, devenant rapidement indissociables de leur environnement, puis transformées en sujets de tableaux, au même titre qu'un rocher ou une maison, car ils avaient attiré l'œil et stimulé l'imaginaire de Wyeth.

3. Wyeth dans l'histoire de l'art américain

Après ce bref rappel biographique concernant la vie de Wyeth et sa formation artistique, qui nous montre à quel point nous avons affaire à un personnage hors normes, héraut malgré lui d'une dynastie de l'histoire culturelle américaine, dont les fondements se

¹⁴ Voici cette technique, inventée par Wyeth, expliquée par Lloyd Goodrich : « In his drybrush Works he lays in the picture in broad washes of watercolor, but then he proceeds to work over the surface (often while still wet), using a brush squeezed nearly dry, and with additional pigment. In this process he draws with the brush, defining the forms, enriching the textures, and securing solidity. This usually takes several sessions » (Goodrich, 1962, 49)

retrouvent dans son art, mais qui constitua également un carcan dont il n'aura eu de cesse de s'échapper.

Nous allons ainsi pouvoir constater au cours de ce travail que la renommée de Wyeth, commencée sous les meilleurs auspices, souffrit considérablement de l'avènement de l'art abstrait dans les années cinquante. Le peintre commença pourtant sa carrière avec des aquarelles confinant à l'abstraction qui établiront son succès. Il s'évertua cependant obstinément à contrarier son exceptionnelle aptitude, reléguant la plupart du temps ce médium à des esquisses, et se concentrant sur d'arides compositions *a tempera*, se positionnant en peintre de l'Amérique rurale, à une époque où la figuration trouvait sa matière thématique dans les mythes urbains. Il faudra interroger ce refus de la modernité et de ses codes artistiques, ce goût de la marge, témoignant d'un ego et d'une volonté créatrice toute puissante, loin de l'image d'aimable original que sa famille et les media se sont évertués à forger.

Nous tenterons également de démêler, dans ce rejet violent et quasi unanime de la peinture de Wyeth par une majorité de critiques et théoriciens d'art, ce qui appartient à l'esthétique et à la politique artistique d'une époque ayant besoin de détruire les anciens dogmes afin d'en établir de nouveaux, et ce qui se rapporte véritablement à l'histoire de l'art américain. Nous ferons un état des lieux concernant la place paradoxale qu'Andrew Wyeth y occupe, du point de vue traditionnel des critiques et historiens d'art, mais aussi de manière plus objective en utilisant des données comme le nombre d'expositions, les musées ou institutions qui les accueillent, ou encore les données chiffrées du marché de l'art. Ceci nous permettra de faire un bilan concernant la réception de l'œuvre de l'artiste, dont la cote marchande ne cesse de grimper depuis sa mort en janvier 2009, alors que les débats vis-à-vis de sa valeur artistique sont loin d'être clos.

Nous nous apercevrons ainsi que la question de la représentation est ici centrale, car depuis la naissance du mouvement Réaliste en littérature et en peinture, elle conditionne la manière d'appréhender l'art figuratif, dont le mode opératoire mimétique, à l'origine un défi esthétique en soi, devint finalement la cible principale des critiques à son encontre. En effet, l'une des raisons majeures expliquant le fossé qui s'est creusé assez rapidement entre l'évaluation critique et l'appréciation publique de l'œuvre de Wyeth tient à ces deux questions charnières qui scindent l'histoire de l'art du XX^e siècle et ont fait imploser le paysage artistique américain dans les années 50 : premièrement, est-il encore nécessaire de produire de l'art mimétique ? En second lieu, est-il encore possible de créer de la peinture figurative après les grands mouvements d'expression artistique abstraite¹⁵ ? Le corollaire de la seconde question est : tout artiste choisissant de s'attaquer à la représentation est-il voué à être perçu comme rétrograde, voire même conservateur ? En faisant un état des lieux de la manière contemporaine d'interroger le concept de mimesis, de l'esthétique à la sémiotique, nous espérons montrer qu'il est fructueux de replacer l'art de Wyeth dans la perspective plus générale d'un questionnement sur la réalité et la notion de réel.

Ce rappel de concepts philosophiques et esthétiques nous permettra de revenir à l'histoire de l'art américain et à cet héritage figuratif dont Wyeth se réclame, afin de le replacer dans un contexte artistique historique. Nous établirons un bref panorama du réalisme américain afin d'en dégager les tendances générales et d'en faire aussi émerger les spécificités. Nous verrons ainsi la place qui est réservée à Wyeth au sein de ce courant, quelles ont été ses sources d'inspiration principales, et de quelle manière il est pourtant parvenu à élaborer un art original. Il puisa en effet à la source du mouvement et de ses figures

¹⁵ En effet, selon Clement Greenberg par exemple, l'art abstrait correspond à un évolution naturelle et quasi inéluctable de l'histoire de l'art occidental : « [Abstract art] is only the latest phase in the development of Western art as a whole, and almost every "technical" device of abstract painting is already to be found in the realistic painting that preceded it » (Greenberg, 1971, 82).

majeures, tel Thomas Cole, tout en le subvertissant à la manière d'un Edward Hopper par exemple (sans pour autant recourir aux codes de la peinture dite moderne, caractérisée par un aspect graphique et coloré).

Andrew Wyeth entra officiellement dans l'histoire de l'art américain au travers d'une exposition intitulée « American Realists and Magic Realists », organisée par le MOMA en 1943. Il a ensuite été rattaché alternativement aux courants du Réalisme Magique et du Régionalisme, qui ont surnagé tant bien que mal face à la vague de l'Expressionnisme Abstrait. Cet étiquetage prématuré et l'essor de l'abstraction ont conduit les historiens et critiques d'art américains à rejeter quasiment en bloc l'œuvre de Wyeth, comme nous venons de le voir, au motif qu'il représentait une vision surannée et politiquement douteuse d'une Amérique qui se tournait alors résolument vers la modernité.

Nous serons ainsi amenés à analyser le thème de la pastorale américaine premièrement sous l'angle des constructions paysagères de Wyeth, vis-à-vis du mouvement fondateur (et très idéologique) de la grande tradition du paysage américain, représentée par la Hudson River School, et ensuite au travers du prisme Régionaliste, qui représenta une évolution dans l'exploitation de ces thèmes de la pastorale et du paysage dans le contexte des arts visuels américains. Nous réutiliserons les méthodes d'analyse picturale mentionnées plus haut afin de montrer de quelle manière l'art d'Andrew Wyeth réinterprète et dépasse largement ces mouvements, que ce soit sur le plan formel ou thématique. En effet, grâce à l'interaction de la sémiotique contemporaine et du principe derridien de la dissémination du sens¹⁶, nous savons qu'il est possible pour tout artiste visuel de s'approprier des formes prises dans des œuvres

¹⁶ « Dissemination is based on three tenets of the interplay of contemporary semiotics and deconstruction that challenge art history's pursuit of origins : intertextuality, polysemy, and the wavering location of meaning. Commonplace in literary criticism, they have a slightly different status in the practices of art history » (Bal, 1994, 50).

faisant partie du patrimoine artistique¹⁷, afin de construire un nouveau texte à partir des débris de l'ancien. Nous tenterons ainsi de démontrer que dans la culture éclatée de l'Amérique du XX^e siècle, il est impossible de dégager une seule « rhétorique »¹⁸ s'appliquant à la représentation de la nature, à laquelle Wyeth se serait sagement conformé. Il en livra au contraire au travers de ses paysages une vision irrémédiablement diffractée, conformément à la définition qui en est donnée par W.J.T Mitchell, selon qui ceux-ci représentent le point de cristallisation de l'impérialisme :

Landscape might be seen more profitably as something like the “dreamwork” of imperialism, unfolding its own movement in time and space from a central point of origin and folding back on itself to disclose both utopian fantasies of the perfected imperial prospect and fractured images of unresolved ambivalence and unsuppressed *résistance*. (Mitchell, 1994, 10)

Le terme de paysage renvoie désormais à la problématique de la représentation, et non plus au monde réel, comme Kemal et Gaskell le rappellent : « Natural beauty is so riddled with conceptions derived from painting and poetry that landscape refers ambiguously to parts of nature *and* representations of nature in paintings, photograph, and film » (Kemal and Gaskell, 1993, 2). Nous confronterons ainsi le topos de la pastorale élaboré par Wyeth, à celui des peintres figuratifs américains, ayant développé avant lui, une thématique naturaliste. Son exploration se déroula également loin des paysages mythiques du grand Ouest américain, Wyeth préférant aux paysages grandioses les surfaces arides de la Pennsylvanie ou du Maine. Il refusa également de se confronter ouvertement à l'évolution historique et sociologique de l'Amérique rurale, et de s'intéresser à l'intrusion de « la machine dans le jardin » étudiée par

¹⁷ En littérature, on utilise le concept d'intertextualité. Nous proposons d'utiliser le terme d'*interpictorialité*.

¹⁸ Nous employons le terme de « rhétorique » tel qu'il est défini par Barbara Novak : « Each culture generates its rhetoric [...]. This rhetorical screen is particularly durable in those cultures with an imperial bent since it justifies practices that without it would reveal their self-interest. Such rhetoric has a synthetic and unifying role in cultural life. [...] The rhetoric maintains itself until the social and political context revises its assumptions and replaces it with another » (Novak, 1980, xii).

Leo Marx, ou d'envisager les relations entre l'homme et la nature en termes de pouvoir¹⁹. En effet, chez lui, l'homme ne maîtrise rien, ni les éléments naturels, ni son environnement. Cependant, est-il véritablement possible de s'attaquer au paysage américain sans intégrer l'arrière-plan idéologique qu'il véhicule, sans sacrifier à « l'iconographie du nationalisme²⁰ » ? Il semblerait que ce soit le cas de Wyeth qui s'attacha à déconstruire patiemment mais sans relâche cette pastorale américaine, préférant à l'exploration des grands thèmes la focalisation sur un périmètre géographique extrêmement limité, et opérant un travail discret de mise à distance de la réalité au travers de la représentation d'une nature exsangue.

En ce qui concerne le Réalisme Magique américain en peinture, il s'agira de sortir de ce « concept-valise », très limité historiquement et contesté dès son origine, dans lequel ont été placés des artistes qui proposaient une vision de la réalité singulière, loin des discours sociaux que véhiculait jusqu'alors le réalisme américain, au travers de l'*Ashcan School* par exemple, et qui recouraient à la technique du « sharp focus realism » (ou « réalisme extrêmement précis »), qui les démarquait d'emblée de l'ensemble des techniques picturales développées par les tenants de l'Expressionnisme Abstrait. Nous procéderons à une réévaluation du concept lui-même afin de voir dans quelle mesure il est pertinent de l'appliquer à l'étude de l'art de Wyeth.

La seule historienne d'art ayant étudié sérieusement l'œuvre d'Andrew Wyeth, en s'arrêtant toutefois aux années 70, est Wanda Corn, actuellement Professeur d'histoire de l'art à Stanford. Au travers de l'expression de *réalisme métaphorique*²¹, relative à des œuvres qui

¹⁹ « Between 1830 and 1860 the image of the machine, and the idea of a society founded upon machine power suddenly took hold of the public imagination. [...] images of industrialism, and particularly images associated with the power of steam, were widely employed as emblems of America's future. They stood for progress, productivity, and, above all, man's new power over nature. And they invariably carried a sense of violent break with the past » (Marx, 1956, 5).

²⁰ Novak, 1995, 15.

²¹ « At the same time, such works transcended facts in arriving at a statement of broader human meaning. This approach is exemplified by some of the work of Hopper, Burchfield, and Wyeth, and of the photographers

transcendent le factuel tout en parvenant à faire un commentaire sur la condition humaine, elle associe Wyeth à des peintres tels que Edward Hopper, Charles Burchfield²² (1893-1967) ou des photographes comme Walker Evans (1903-1975) et Dorothea Lange (1895-1965). L'expression « réalisme métaphorique » trouve ses racines dans la philosophie transcendantale, et vise à traduire le fait que ces artistes des années 30 (Corn souhaite véritablement ancrer l'art de Wyeth dans cette période) aspiraient à représenter des choses triviales ou anodines afin d'en révéler le potentiel universel. Il faudra cependant évaluer l'intérêt conceptuel du terme et son degré de pertinence.

Nous tenterons ainsi à chacune des étapes de notre analyse de dégager les éléments permettant de rattacher l'artiste à la tradition picturale figurative américaine, tout en focalisant notre attention sur les déviations opérées par rapport aux canons des différents mouvements étudiés. Il faudra en particulier établir une typologie des objets représentés, Wyeth se concentrant toujours sur les mêmes choses (animées ou inanimées), prendre en compte l'aspect sériel de son œuvre (le peintre fonctionnait par phases, selon une topographie créatrice se basant sur un enfermement géographique et/ou psychologique par rapport à ses sujets), et se focaliser sur le caractère obsessionnel et sombre de son art. Cette étude devrait nous amener, selon les termes de Benveniste, à nous rendre compte que le discours historique (à prendre ici comme celui de l'histoire de l'art) est contaminé par le discours subjectif²³, ce qui nous permet finalement de reconnaître la spécificité d'un artiste en tant qu'entité créatrice individuelle.

Walker Evans, Dorothea Lange, and Wright Morris. Working independently of one another, these artists evolved a kind of 'transcendental' or 'metaphoric' realism » (Corn, 1974, 38).

²² "Time published an issue with a piece on 'The U.S. Scene' in December 1934. It carried a self-portrait of Benton on the cover, and the other artists featured were Wood, Curry, Charles Burchfield, Edward Hopper and Reginald Marsh" (Lucie-Smith, 1994, 96).

²³ « In Benveniste's terms, the historical narrative is infected by subjective discourse » (Bal, 1994, 52).

La peinture de Wyeth véhicule-t-elle la nostalgie d'une Amérique disparue, provinciale et bien pensante, à la manière de Norman Rockwell par exemple ? Ou bien, se servit-il plutôt de ces images comme d'un décor, d'un faux-semblant de figuration lui offrant la possibilité de dérouler ses propres obsessions et angoisses, et de recomposer ainsi nature et réel dans un univers factice, où pointe un imaginaire gothique et décadent, peuplé de créatures étranges et décalées, donnant à voir l'envers de l'imaginaire du rêve américain.

Wyeth, malgré son apparente lisibilité et simplicité, proposait un véritable discours sur la peinture (une *métapictorialité*) et sur le travail du peintre et la figure de l'auteur. Nous essaierons de montrer comment au moyen de procédés particuliers de représentation visuelle, Wyeth parvint à *dé-figurer* l'objet (en brouillant les pistes et notamment celle de la clarté narrative) en le plaçant hors contexte pour le *re-figurer* ensuite de manière quasi abstraite, malgré des « signes marqués de visualité »²⁴. En fin de compte, Wyeth contribua à sa manière à brouiller un peu plus les pistes entre représentation et abstraction, et la surface de cette belle pastorale américaine semble se craqueler assez rapidement sous l'effet de tensions internes à l'œuvre, et d'une mise à distance picturale des concepts de réel et réalité.

²⁴ Expression traduite à partir d'une définition de Mieke Bal concernant le concept de réalisme en peinture : « It is a surface carefully balanced for visual experience, where the appeal to visuality is worked out in the tiniest details, thus marking realism » (Bal, 1994, 53).

CHAPITRE 1 – L'ART DE WYETH, ETAT DES LIEUX

1. Wyeth et les « Maîtres américains »

Brian O'Doherty, ancien critique d'art du *New York Times*, également connu sous le nom d'artiste Patrick Ireland (et mari de l'historienne d'art Barbara Novak) publia en 1988, l'ouvrage *American Masters, The Voice and The Myth*, dans lequel il établit un classement personnel, mais néanmoins significatif, des figures les plus importantes de l'art américain²⁵: Edward Hopper (1882-1967), Stuart Davis (1892-1964), Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997), Mark Rothko (1903-1970), Robert Rauschenberg (1925-2008), Andrew Wyeth (1917-) et Joseph Cornell (1903-1972). O'Doherty critiquait Wyeth de façon très virulente dans cet ouvrage :

As Andrew Wyeth became as much a celebrity as Henry Fonda (who admires and imitates his work), his reputation as an artist declined to the point where writing about him was an eccentricity requiring explanation. For most of us, his stardom has cannibalized his art to a degree unprecedented by any other artist with pretensions to seriousness. Informed opinion, when it thinks about the matter at all, has removed his art from its genteel inheritance of Eakins and Homer, and relegated it to the company of such an amiable mythmonger as Norman Rockwell. (O'Doherty, 1988, 229)

Cet avis reflète celui d'une grande partie des critiques d'art, mais surtout des représentants des institutions de l'art américain depuis les années soixante, qui pensent encore que Wyeth est un peintre rural, sans aucun intérêt. John Gardner rappelait le mépris dont Wyeth a souvent fait l'objet parmi les conservateurs des grands musées dans un article publié

²⁵ Dans l'introduction à son ouvrage, O'Doherty justifie sa sélection de la façon suivante : « The eight artists here exemplify the dialogue between the voice and the myth in many of its aspects. Each artist stands for a set of problems and for particular postures adapted to meet them. It is hoped that they afford a kind of shorthand view of the history of modern art in America up to the sixties. Davis and Hopper are, to my mind, along with Arthur Dove, the major figures of the first part of the century. De Kooning, Pollock, and Rothko sketch Abstract Expressionism's main parameters. Rauschenberg stands for solutions to the problems bequeathed by that generation. Wyeth and Cornell, outside the historical sequence implied by the other names, illuminate that darker territory in singular fashion, but also stand for attitude toward the mainstream that, particularly in Cornell's case, distinguish some of the best American art » (O'Doherty, 1988, 7).

dans la *National Review* en 1998 : « In the 1980s, the director of the Metropolitan Museum, Philippe de Montebello, scored points in the art world by refusing to receive a travelling exhibition of Wyeth's works ». Il s'agissait de l'exposition de la suite Helga, et Douglas McGill écrivit alors dans le *New York Times* : « [The Helga exhibition] has stirred a more intense debate among art professionals than any other museum show in recent memory ». Citons encore les propos de Katherine Kuh, qui fut conservatrice du département d'art moderne au Art Institute de Chicago, tels qu'ils sont rapportés par Richard Meryman : « [Wyeth's pictures are] like kindly little sermons at the village church. This artist's contrived compositions shine with moral rectitude. He offers us first-rate illustrations of 'the good life,' but these vignettes never rise above illustrations » (Meryman, 1998, 396-7). Dans la même veine, à l'occasion de l'exposition Wyeth du Whitney Museum de 1998, John Haber, critique d'art new-yorkais, déclarait sur son site²⁶ : « Like the Whitney's renovation, its big summer show sounds the keynotes of a provincial shopping mall. What could have wider sentimental appeal than landscapes—and who more than Andrew Wyeth? ». Et bien qu'il relativise ensuite ses propos plus loin dans l'article, il semble en fait relayer dans cette introduction un sentiment général à propos de Wyeth. En 2005, cette question était toujours loin d'être réglée, puisque dans sa critique de la rétrospective Wyeth à Atlanta, *Andrew Wyeth : Memory and Magic*, Deirdre Stein Greben, journaliste à *ARTnews*, souligne de nouveau la position paradoxale de l'artiste dans l'histoire de l'art américain :

The first retrospective in 30 years devoted to Andrew Wyeth is a sign of increasing interest in the artist on the part of critics and curators. And it may help answer a perennial question : how good a painter is he ?

While one critic has dubbed Andrew Wyeth « the greatest living Kitschmeister, » others compare him with such 20th-century masters as Edward Hopper or the Abstract Expressionists. Some think he is a hopelessly sentimental painter of rural scenes and people, while others admire the « artfulness » with which he manipulates his seemingly familiar subjects. (Stein-Greben, artnews.com, 2005)

²⁶ Haber, www.haberarts.com, 1998

Pour finir, si Thomas Hoving, qui a été conservateur au *Metropolitan Museum* de 1967 à 1977, a toujours été l'un des rares incondtionnels de l'œuvre de Wyeth²⁷, les propos de Henry Geldzahler²⁸ qui a été responsable du département d'art du XX^e siècle dans le même musée sont plus révélateurs de l'opinion générale à son sujet : « Wyeth's philosophy is Poor Richard's Almanack. His skies have no vapor trails, his people wear no wristwatches. He is the Williamsburg²⁹ of American painting – charming, especially when seen from a helicopter » (Corliss, 1986).

Il semblerait donc, comme l'indiquait O'Doherty au début de ce chapitre, que Wyeth ait été victime à la fois de son succès populaire, mais aussi de l'histoire, puisqu'il s'est trouvé 'seul', digne figurative face à la déferlante de l'Expressionisme Abstrait des années cinquante, ce qui lui valut une image d'artiste rétrograde, tournant résolument le dos à la modernité ambiante. John Canaday, critique d'art, notamment pour le *New York Times*, déclare dans l'ouvrage de Meryman que les problèmes de Wyeth avec l'*art establishment* ont commencé en 1959 lorsque le Philadelphia Museum of Art déboursa \$31 000 pour acquérir *Ground Hog Day* (1959 ; fig.104) la somme la plus élevée qu'un musée ait jamais payée pour l'acquisition d'une œuvre d'un artiste américain vivant. Canaday déclara : « This was a slap in the face of the establishment backing abstract expressionism » (Meryman, 1998, 397). Cette approche, incriminant les tenants d'une idéologie culturelle moderniste face à un courant de l'art américain jugé comme passéiste³⁰, est confirmée par Wanda Corn, l'une des seules

²⁷ Il a déclaré à propos de la suite Helga : « It's a mighty poke, a sharp stick between the eyes of those who dismiss Wyeth as nostalgic » (Corliss, 1986).

²⁸ Fervent défenseur du mouvement de l'abstraction, Henry Geldzahler dirigea le département d'art contemporain, qui devint par la suite le département de l'art du XX^e siècle au *Metropolitan Museum* jusqu'en 1977. Il atteint une reconnaissance dans le monde artistique à la suite de la très célèbre exposition "New York Painting: 1940-1970" qu'il monta en 1969, à l'âge de 33 ans.

²⁹ Williamsburg est une petite ville historique et touristique en Virginie.

³⁰ Cet affrontement, très politique en fin de compte, était déjà présenté par Brian O'Doherty qui a l'honnêteté de souligner que ceci est « implicite plus qu'explicite » dans l'œuvre de Wyeth : « At the root of this is a nineteenth-century idea of nature as a moral force, identified with nationalism, and providing a Holy Book, as Barbara Novak has called it, for meditation and interpretation. This ideology, implicit rather than explicit in Wyeth's art,

spécialistes universitaires américaines de Wyeth, actuellement Professeur d'histoire de l'art à Stanford, qui déclara à Meryman :

The criticism of Wyeth was not just to marginalize him (where he was content to be), but also to center a kind of modern painting that was extremely different from his. The abstract artists and critics had everything to gain by denying him a place in the art universe—and they used him to position themselves as outside *his* universe and make art into a more rarefied and difficult endeavor. To critique Wyeth was to protect their own turf and promote their own aesthetic systems. (Meryman, 1998, 397)

Ainsi, partant de la sélection faite par Brian O'Doherty que nous pensons être un reflet fidèle de l'état du marché et de la critique d'art américains, nous avons retenu trois artistes à part Wyeth : un représentant de l'art figuratif, Edward Hopper, et deux artistes liés au mouvement abstrait, Jackson Pollock et Willem de Kooning, dans le but de confronter des données factuelles concernant Wyeth et ces artistes, et d'analyser sa visibilité aux Etats-Unis et à l'étranger, au vu des expositions qui leur ont été consacrées sur une période de dix ans, de 1998 à 2008. Nous pourrions donc voir si les opinions des critiques d'art, présentant Wyeth comme un peintre rural et nationaliste, sont validées ou invalidées par les faits. Cette analyse s'appuie sur une recherche présentée en annexe³¹, intitulée « *Exhibitions – American Masters* ».

2. La visibilité de Wyeth dans le marché et le milieu de l'art contemporain

2.1. Prix de vente et nombre d'expositions

Considérons tout d'abord le prix record des tableaux des artistes que nous avons sélectionnés : le 24 mai 2007 chez Christie's à New York, la tempera *Ericksons* (1973)

is what provokes such hostility from the aesthetically sophisticated audience, in exactly the same way his audience responds to avant-gardism » (O'Doherty, 1988, 230).

³¹ Voir Annexe 1, p.415

d'Andrew Wyeth s'est vendue pour la somme de 10,3 millions de dollars³². Une toile de Pollock de 1949, de la série des *dripping* a atteint le prix de 11,6 millions de dollars en 2004, dans la même salle des ventes³³. Notons que plusieurs tableaux de Pollock, de la même période, proposés aux enchères en 2006 et 2007 et estimés entre neuf et vingt-cinq millions de dollars selon la toile, sont restés sans acquéreurs. En 1996, un tableau de De Kooning, intitulé *Woman* (1949) s'est vendu 15,6 millions de dollars, ce qui était un record pour l'époque, car aucune œuvre d'art contemporain n'avait dépassé la barre des dix millions de dollars dans les années quatre-vingt dix, décennie noire pour le marché de l'art³⁴. En ce qui concerne Edward Hopper, le tableau *Chair Car* (1965) a été adjugé pour la somme de 14 millions de dollars chez Christie's à New York, en 2005³⁵. Voici un tableau récapitulatif de ces records de vente :

Artiste	Nom du tableau et medium	Taille	Date de vente	Prix (en dollars)
Andrew Wyeth	<i>Ericksons</i> (1973) (tempera on panel)	106,7 x 96,5 cm	24/05/2007	10 344 000
Jackson Pollock	<i>No. 12, 1949</i> (oil on paper)	78,8 x 57,1 cm	11/05/2004	11 655 500
Willem de Kooning	<i>Woman</i> (1949) (oil on canvas)	153,6 x 121,9 cm	20/11/1996	15 600 000
Edward Hopper	<i>Chair Car</i> (1965) (oil on canvas)	127 x 101,6 cm	11/05/2005	14 000 000

Tableau 1. Records de vente Wyeth / Pollock / de Kooning / Hopper

Il est intéressant de constater en premier lieu que les toiles de Wyeth atteignent les mêmes records de prix que les œuvres des autres grands maîtres américains. De plus, il est le

³² Wyeth, www.christies.com, 2010

³³ Pollock, www.christies.com, 2010

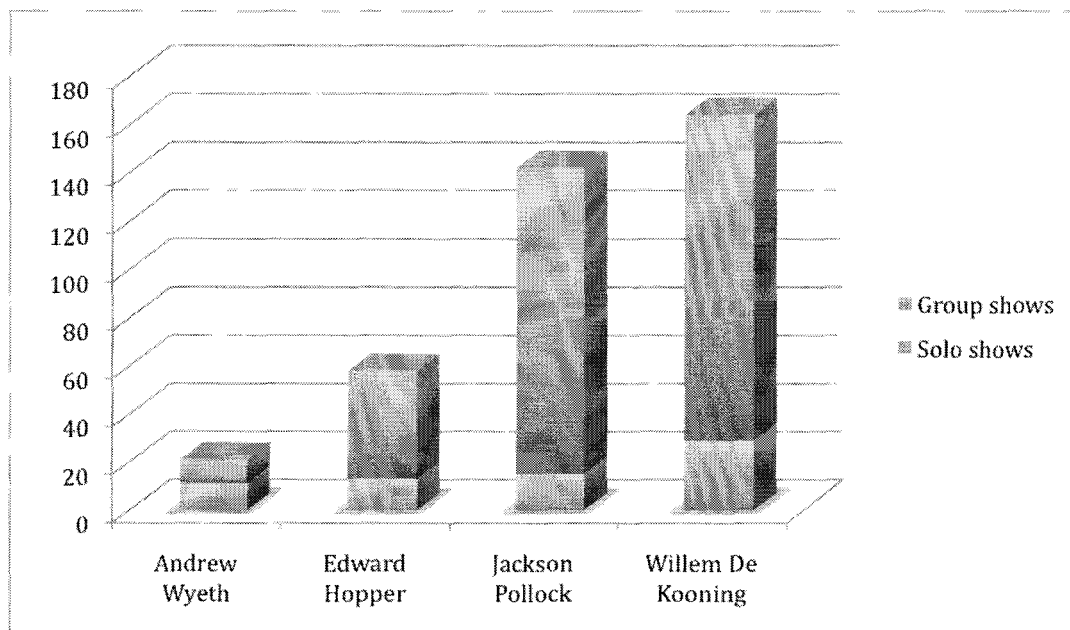
³⁴ Vogel, 1996, nytimes.com

³⁵ Vogel, 2005, nytimes.com

seul parmi les quatre à être encore vivant, ce qui laisse supposer que les prix actuels seraient encore susceptibles de monter.

Cependant une fois l'aspect financier mis de côté, Andrew Wyeth devient beaucoup moins visible que les peintres auxquels nous l'avons associé. Si l'on s'appuie sur la base de données que constitue le site Artfacts.Net³⁶, qui classe les artistes selon le nombre d'expositions qui leur sont consacrées dans le monde, les quatre artistes sélectionnés obtiennent les résultats suivants :

Tableau 2. Expositions de groupe et expositions solo : Wyeth / Pollock / de Kooning / Hopper



source: artfacts.net, 2008

³⁶ Voici le texte de présentation du site : « Artfacts.Net™ is an international online gallery and museum Guide for modern, contemporary and emerging art. Artfacts.Net™ collects, classifies and publishes current international art exhibitions via an extensive database and a dynamically generated web site. The aim of Artfacts.Net™ is to provide an online structure for art institutions and internet users to offer an insight into the current state of the contemporary art world. Artfacts.Net™ publishes, without modification, content provided by its business partners (galleries, museums, art centers and associations). Artfacts.Net™ is used as a reference tool listing and organizing unbiased information on exhibitions, artists, galleries, museums and other art institutions » (About us, Introduction, 2010, www.artfacts.net)

Tableau 3. Classement général: Wyeth / Pollock / de Kooning / Hopper

	Rank	Public exhibitions	Solo shows	Group shows
Andrew Wyeth	2707 ³⁷	22	11	10
Edward Hopper	397	61	13	45
Jackson Pollock	67	147	15	127
Willem de Kooning	69	170	29	135

source: artifacts.net, 2008

Il est étonnant de constater qu'Andrew Wyeth, malgré la cote de ses tableaux sur le marché de l'art, est classé au deux mille sept cent septième rang, loin derrière Edward Hopper, qui parvient tout de même au trois cent quatre-vingt dix septième rang de ce classement³⁸. Les chiffres concernant Wyeth ne sont en fait pas corroborés par notre propre étude. Une analyse plus fine révèle que de 1998 à 2008, trente-trois expositions en nom propre ont été consacrées à Wyeth (et dix-huit expositions de groupe), contre quinze expositions 'solo' pour Edward Hopper, mais bien plus d'une quarantaine d'expositions de groupe. La grande disparité concernant les chiffres donnés par le site *Artfacts.net* pour les expositions 'solo' de Wyeth et la réalité s'explique par le très grand nombre d'expositions, dix-huit en tout, organisées par le *Farnsworth Art Museum*³⁹, qui ne fait visiblement pas partie

³⁷ Voir le document intitulé *Artfacts.Net* présenté en Annexe pour plus de précisions concernant les modalités techniques de ce système de classement (Annexe 2, p.482).

³⁸ Selon ce même classement, l'artiste le plus reconnu et exposé en 2008 serait Andy Warhol, et le deuxième, Pablo Picasso.

³⁹ La famille Wyeth a des relations privilégiées avec deux musées spécialisés dans l'art d'Andrew Wyeth et des autres artistes de sa famille, ou de la *Wyeth tradition*, comme Howard Pyle. Il s'agit du *Brandywine River*

du réseau de musées partenaires du site et dont les expositions ne sont pas non plus répertoriées sur les moteurs de recherche courants sur Internet. Ceci semble être le cas d'autres musées régionaux comme le *Joslyn Art Museum* dans le Nebraska, le *Mint Museum of Art* en Caroline du Nord, ou le *Canton Museum of Art* en Ohio, qui ont par exemple organisés des expositions de la pourtant célèbre *Helga Series*. Cependant celles-ci ne sont pas répertoriées sur des sites spécialisés, faisant office de bases de données, comme *Artfacts.net*, ni sur le site officiel *andrewwyeth.com*, qui ne mentionne que les expositions majeures, mais il est possible d'en retrouver les critiques grâce aux mots-clés du titre sur des sites comme *Traditional Fine Art Online*⁴⁰, à visée plus promotionnelle.

Une première distinction peut déjà être établie : les peintres américains figuratifs de notre liste sont apparemment beaucoup moins exposés que les peintres abstraits. En effet, Jackson Pollock et Willem de Kooning parviennent respectivement aux soixante-septième et soixante-neuvième rangs du classement effectué à partir du nombre des expositions répertoriées. Et ils ont participé en dix ans à plus d'une centaine d'expositions de groupe, loin devant la quarantaine auxquelles Edward Hopper a été associé. Ceci contredit la rumeur selon laquelle l'art abstrait est un art difficile, réservé à une élite : le nombre d'expositions consacrées à ces artistes montre en tout cas qu'ils attirent un public assez vaste. On peut supposer que dans le cas contraire, les musées et les galeries ne gaspilleraient pas leur argent pour financer à perte un si grand nombre d'événements.

Museum, à Chadds Ford en Pennsylvanie, qui héberge également la collection d'art privée de la famille Wyeth, ainsi que les *Wyeth Archives*. A Rockland, dans le Maine se trouve le *Farnsworth Art Museum* qui abrite le *Wyeth Study Center*, centre de recherche, contenant des archives relatives à l'art et à la vie privée du peintre. Ces deux musées ont un fonds très important d'œuvres de Wyeth et en exposent en permanence.

⁴⁰ D'après la page d'accueil du site : « a non-profit organization dedicated to furthering education in American art through advocacy, grants, publication and research » (www.tfaoi.com, 2008)

2.2. Titres d'exposition : analyse comparée

En second lieu, nous allons analyser le type d'expositions consacrées à ces artistes, en nous intéressant à leurs titres et aux résumés lorsqu'ils sont disponibles⁴¹, puisqu'il est nécessaire dans ces cas-là de catégoriser les artistes de la manière la plus efficace possible : soit pour les associer à d'autres artistes dans le cas d'expositions de groupe, soit pour les rendre visibles auprès d'un public de spécialistes parfois, mais plus généralement de néophytes.

Les titres d'expositions de groupes ou 'solo' présentent Pollock et De Kooning de façon similaire : soit en leur nom propre, ce qui confirme la théorie que ceux-ci sont suffisamment porteurs pour attirer les visiteurs d'expositions, soit en utilisant des termes assez génériques et se référant à l'histoire de l'art, comme « action » (en référence à l'*action painting*), « abstraction », « expressionnisme abstrait », « art moderne » et/ou « contemporain », « modernisme », ainsi que « Ecole de New York », et « art américain ». Ils peuvent également faire référence à des techniques picturales spécifiques, comme l'utilisation du cadre (« *floor to ceiling, wall to wall* »), de la couleur (« *black white* » ou encore « *the spirit of white* », et « *color and field* »), ou encore l'utilisation de la ligne (« *webs, loops and skeins* » ou encore « *line and surface* ») ou encore à la couleur (« *black paintings* »). En ce qui concerne Jackson Pollock, des références à sa technique particulière du *all-over*⁴² sont également mentionnées au travers de titres tels que « *no limits, just edges* », « *archiskulptur* », ainsi que des références au geste pictural : « *intuition, (im)precision* », « *out of actions : between performance and the object* », ou « *arte y accion (art et action)* », et son utilisation de la ligne « *ornament and abstraction* ». Dans le cas de De Kooning, des interrogations sur la

⁴¹ Nous utilisons toujours ici le document « *Exhibitions – American Masters* » présenté en Annexe 1, p.415.

⁴² Technique inventée par Pollock et donnant lieu au remplissage indifférencié de la surface.

figure se font jour comme le prouvent ces titres : « *refiguring the body* », ou encore « *tracing the figure* ».

Analysons maintenant les données relatives à Hopper et Wyeth. Ils ont été exposés ensemble trois fois : en 2005, au *Dallas Museum of Art*, lors d'une exposition de dessins appartenant à la collection permanente du musée ; en 2005-2006, lors de l'exposition itinérante intitulée *West to Wesselman* organisée par le *Princeton University Art Museum* (qui fut également programmée par le Musée d'art américain de Giverny et le *High Museum of American Art* d'Atlanta), et célébrant la très importante collection d'art américain du musée allant du XVIII^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle (1300 aquarelles et dessins). Pour finir, en 2006, ils firent tous les deux partie de l'exposition organisée par le *Peabody Essex Museum* de Salem, Massachusetts, et ayant pour thème *Painting Summer in New England*. Les deux artistes 'réalistes' n'ont donc pas été associés ensemble à des expositions aussi prestigieuses que les deux peintres abstraits ; dans deux cas seuls des dessins et des aquarelles ont été montrés, et dans le troisième, la thématique de l'exposition, l'été en Nouvelle-Angleterre, est assez anecdotique. Une raison assez évidente peut être avancée afin d'expliquer cela : bien qu'ayant peint en parallèle pendant une trentaine d'années, ils n'ont pas fait partie d'un mouvement pictural, comme Pollock et De Kooning avec l'expressionnisme abstrait ou l'*action painting*, et n'ont donc pas bénéficié de la visibilité vis-à-vis du milieu de l'art et des médias que confèrent des mouvements aussi structurés. Ce sont 'simplement' deux peintres figuratifs. Il faut également noter que de nombreuses expositions se focalisent sur les aquarelles (et non les huiles) pour Hopper, ou sur des tempera pour Wyeth, présentant ainsi une vision assez partielle et très accessible de leur art.

Cependant si l'on observe de plus près le traitement réservé à ces deux peintres, les choses sont encore bien différentes. Hopper est fréquemment associé au mouvement *American Scene*, défini ainsi par Roland Tissot :

Benton (1889-1975), Burchfield (1893-1967), Curry (1897-1946), Grant Wood et tous ceux qu'on a appelé les 'Régionalistes' furent [...] confortés dans leur désir de se tourner vers ce que l'on a coutume d'appeler désormais la 'Scène Américaine' dans toutes ses infinies manifestations (paysages particuliers, rites, fêtes, technicité industrielle, cosmopolitisme, vie rurale et pionnière, etc.) plutôt que de centonner les Européens. (Tissot, 1980, 168)

Hopper se retrouve par ailleurs souvent exposé aux côtés de peintres abstraits, ou des grands maîtres de la peinture classique américaine comme Winslow Homer, Thomas Eakins, ou John Singer Sargent. Il est alors rangé de façon quasi systématique sous une bannière faisant référence justement à la spécificité américaine de son œuvre, avec des titres⁴³ comme « *picturing America* », « *reinventing America* », et « *celebrating America* » ; ou le plaçant parmi les grandes figures de l'art américain, « *American Genius : master paintings* », « *from Homer to Hopper : masters of American watercolor* », « *masterworks* » ; ou sous des titres déclinant en plus le medium utilisé, comme l'aquarelle, « *American watercolor masterpieces* », « *American watercolors and pastels* », ou le genre, comme la peinture de paysages, « *American landscape watercolors* », « *across America* » ou de 'scènes américaines', « *scenes of American life* » ou « *American tableaux* ». Hopper est un peintre qui a également des périodes bien identifiées, comme les fameuses années de formation à Paris, « *the Paris years* », qui servent justement à démarquer cet 'avant' européen menant à 'l'après', l'abandon d'un style formel et d'une palette qualifiée d'européenne, et le recentrage sur une peinture de l'Amérique avec un style particulier, qui deviendra rapidement très reconnaissable. Cependant, on le retrouve dans de vastes expositions thématiques, rassemblant les grands noms de la peinture classique ou contemporaine, telles que « *mélancolie, génie et folie en Occident* », ou « *self-portrait : Renaissance to contemporary* ». De plus, Hopper est également associé à des courants très porteurs de l'art contemporain, comme la photographie et le cinéma, citons par exemple les expositions « *photographic vision*

⁴³ Nous citons toujours ici les sources du document « *Exhibitions – American Masters* » présenté en Annexe 1, p.415.

and the modern print », « *Hitchcock and art* », ou encore « *how you look at it : 20th century photography and painting* », mais aussi la question de la représentation de la ville, « *Edward Hopper and urban realism* », « *modern metropolis* », ou « *views of the city* ». Pour finir, l'art de Hopper est souvent présenté de façon assez conceptuelle, à la manière d'un artiste abstrait, ce qui se ressent au travers de titres comme « *mimesis, modern realism* », « *eye on the collection : toward abstraction* », et « *a matter of time* ». Nous constatons ainsi que, malgré un ancrage fortement figuratif, la peinture de Hopper transcende les genres et se retrouve associée indifféremment à des maîtres de la peinture classique ou contemporaine, tout en gardant une très forte identité américaine, notamment au travers de la représentation de la ville.

Penchons-nous à présent sur le cas de Wyeth. Les expositions 'solo' présentent principalement des aquarelles et des dessins, car c'est la partie de l'art de Wyeth qui est la plus connue et appréciée du grand public, et celle qui est collectionnée plus largement par les musées ou les collections privées. C'est ainsi, par exemple, qu'une aquarelle de Wyeth a fait partie de la très grande exposition itinérante (Atlanta en Géorgie, Princeton dans le New Jersey et Giverny en France) *West to Wesselman*, et présentant la collection du Musée de l'Université de Princeton. Néanmoins, dans le texte de présentation de l'exposition et de son catalogue, le nom de Wyeth n'apparaît même pas, alors que ceux de Hopper et Pollock y figurent ; de plus, l'exposition française a utilisé son propre titre : « De Homer à Hopper », ce qui montre bien la renommée de Hopper en France.

Dans le cas d'expositions de groupe, et mis à part celles consacrées à l'aquarelle, Wyeth se retrouve dans des thématiques assez triviales comme « *The Dog in Art* », ou s'affichant plus 'nationalistes' qu'américaines (« *Spirit of a Nation* »), et jamais dans des expositions explorant des aspects plus modernes de son art, contrairement à Hopper. Les seules expositions consacrées à l'évolution thématique ou stylistique de son œuvre sont

organisées par le *Farnsworth Art Museum*, dont nous avons déjà parlé, et qui a très peu de liens avec le milieu de l'art ou le circuit des musées traditionnels américains⁴⁴. On trouve aussi le nom de Wyeth associé à celui de grandes collections privées très générales, et sans orientations stylistiques ou historiques très claires, telle la « Stoddard Legacy⁴⁵ ». Lorsqu'il est associé à un mouvement pictural, il s'agit de ce qui est souvent regroupé sous l'appellation de *Wyeth tradition*. Citons quelques titres d'expositions : « *An American Story: The Wyeth Family Tradition in Art* » ou bien « *The Wyeths / Andrew Wyeth & Family: N.C., Andrew & Jamie* » ou encore « *Wondrous Strange: The Wyeth tradition* » et « *Wyeth - Three Generations* ». Nous reviendrons en détail sur une analyse stylistique et thématique de ce concept de tradition Wyeth, afin d'en analyser le bien fondé, ou au contraire le caractère illusoire. Disons pour l'instant qu'il s'agit d'installer Andrew Wyeth dans une chronologie d'artistes, remontant parfois jusqu'à Howard Pyle, illustrateur renommé de romans d'aventure célèbres, dont le père de Wyeth, N.C., fut l'élève. Cette lignée se termine avec le second fils d'Andrew, James (ou Jamie) qui est devenu un artiste assez reconnu, en tout cas aux États-Unis⁴⁶. Une citation provenant de la biographie en ligne de James permet de résumer cette

⁴⁴ Il est intéressant de noter qu'une des rares expositions de Hopper ("*Edward Hopper's Rockland*") non répertoriée sur le site Artfacts.net ou n'apparaissant pas dans les moteurs de recherche sur Internet était organisée par ce même musée en 2004.

⁴⁵ « The Worcester Art Museum acquired important works through the generosity of the late Robert and Helen Stoddard, one of Worcester's great families known for their philanthropy, community leadership, and love of art. Robert Stoddard, who died in 1984, was president and chairman of the board of Wyman-Gordon Company for more than 40 years. He also was a trustee of the Worcester Art Museum for 30 years, and served as chairman of the board of the Worcester Telegram & Gazette. Helen Stoddard was deeply committed to Museum programs until her death in 1998 at the age of 94.

Pissarro and Other Masters: The Stoddard Legacy features more than 80 works, some of which that once hung in the Stoddard home, including exquisite French Impressionist paintings, as well as other distinguished pieces the Museum acquired over the past 20 years through the Stoddard Acquisition Fund » (The Worcester Art Museum, Past exhibitions, www.worcesterart.org/Exhibitions/Past/pissarro.html, 2008).

⁴⁶ C'est du moins la notoriété de son père qui lui a servi de passeport à ses débuts, mais cette filiation a finalement pesé assez lourdement sur ses épaules puisqu'il n'a pas réellement eu de reconnaissance populaire ou critique. Contrairement à son père, il a cependant fréquenté des milieux artistiques très médiatisés, comme la *Factory* d'Andy Warhol à la fin des années soixante-dix - réalisant d'ailleurs un portrait assez saisissant de celui-ci. Il a également peint des portraits de Rudolf Nureyev ou Arnold Schwarzenegger par exemple.

filiation artistique : « During childhood, Wyeth had before him the example not only of his father and grandfather but also two of his aunts, Carolyn Wyeth and Henriette (Wyeth) Hurd, and his uncles Peter Hurd and John McCoy - all painters » (www.jamiewyeth.com, 2008). Néanmoins, il faut admettre que ce mouvement artistique n'a pas une renommée internationale et qu'il est mis en avant par de petits musées régionaux (Louisville dans le Kentucky, ou le *Delaware Art Museum* de Wilmington, par exemple) qui ciblent une population locale.

Il faut compter seulement deux grandes rétrospectives de l'œuvre d'Andrew Wyeth présentées par des musées prestigieux, comme « *Memory and Magic* » organisée conjointement par le *Philadelphia Museum of Art* et le *High Museum of American Art* d'Atlanta en 2006, et « *Unknown Terrain* », consacrée aux paysages de Wyeth, et montée successivement au *Whitney Museum* de New York et au Musée de l'Hermitage à Saint-Petersbourg, en 1998. Edward Hopper, quant à lui, a eu droit à cinq rétrospectives sur la même période de dix ans, organisées aux Etats-Unis bien entendu, mais dans des musées plus prestigieux que Wyeth (à nouveau le *Whitney Museum* à New York, mais aussi des musées à Chicago, Washington et Boston), et aussi en Europe (la *Tate Modern* à Londres, le *Rimini Meeting* en Italie, le Musée de Giverny en France) et au Japon. Notons que le musée ayant la plus grande collection d'œuvres d'Edward Hopper est le *Whitney Museum* de New York, et celui-ci utilise sa collection de tableaux de Hopper régulièrement pour monter des expositions qui lui sont consacrées, et qui ont forcément une très grande visibilité de par la renommée et la situation géographique de cet établissement. Il n'est pas non plus étonnant que le *Whitney Museum*, spécialisé dans l'art américain, ait consacré une exposition à Wyeth (limitée à ses paysages); cependant comme le rappelle le site *Traditional Fine Art Online*, cela relevait du tour de force, puisqu'aucune exposition majeure sur Wyeth n'avait été organisée depuis vingt

ans à New York⁴⁷. Notons également, qu'Henry Adams, critique d'art au *Smithsonian Magazine*, déclara au sujet de la rétrospective de 2005-2006 à Philadelphie et Atlanta, que c'était la première rétrospective majeure aux Etats-Unis consacrée à l'œuvre de Wyeth en trente ans⁴⁸.

Une autre particularité de son œuvre est d'être très exposée au Japon, ce qui n'est pas le cas des trois autres peintres que nous avons retenus ici. Des tableaux de Hopper, Pollock et de Kooning y ont été montrés, respectivement en 2006 à Kobe, en 2000 au NMWA (*National Museum of Western Art*) de Tokyo, et en 2004 au *Mori Art Museum* à Tokyo, mais pour chacun d'entre eux à l'occasion d'expositions de groupe. L'exposition intitulée « *Andrew Wyeth, Watercolors and Drawings : Selections from the Marunuma Art Park Collection* » présentée en 2007 à Cincinnati, revenait en fait de plusieurs musées japonais où elle avait tourné entre 2000 et 2002 (Hiratsuka, Fukushima, Akita et Saitama). Il s'agit donc d'aquarelles et de dessins appartenant à une collection japonaise *Marunuma Art Park Collection*⁴⁹, qui ont été de retour aux Etats-Unis pour la durée de l'exposition. Cette présence de Wyeth au Japon s'explique par le fait qu'au début des années quatre-vingt dix, ses tableaux, comme nombre d'œuvres d'artistes américains célèbres, ont suscité un engouement très marqué chez les collectionneurs japonais, faisant ainsi monter en flèche les cotes des artistes américains, et notamment la sienne. Richard Meryman mentionne par exemple la collection du producteur de cinéma Joseph E. Levine qui comptait vingt-six tableaux de Wyeth. Elle fut cédée à Arthur Magill, richissime fabricant de pyjamas pour enfants de

⁴⁷ « The Whitney Museum will present "Unknown Terrain," the first comprehensive New York exhibition of Andrew Wyeth's work in more than 20 years and the first ever to focus solely on his landscapes » (Traditional Fine Arts Organization, Inc., www.tfaoi.com, 1998).

⁴⁸ « More than half a century after he painted *Christina's World*, Wyeth is the subject of a new exhibition at the Philadelphia Museum of Art. The first major retrospective of the artist's work in 30 years (. . .) The title of the Philadelphia exhibition, "Andrew Wyeth: Memory and Magic," alludes not only to the first major exhibition in which Wyeth was included, the "Magic Realism" show of 1943 at New York's Museum of Modern Art, but also to the importance of magic and memory in his work" (Adams, 2006, www.smithsonianmag.com).

⁴⁹ Il s'agit d'une collection rassemblée par un riche japonais M. Katsushige Susaki.

Caroline du Sud, pour la somme de 3,1 millions de dollars, puis fut exposée ensuite au *Greenville County Museum of Art*, jusqu'en 1990. Décidant finalement de ne pas faire don de sa collection au musée (comme promis initialement) Arthur Magill, avec l'aide de Nicholas Wyeth, fils aîné de l'artiste et gérant désormais les transactions relatives aux œuvres de son père, vendit sa collection au groupe japonais Saisson, propriétaire de la chaîne de grands magasins Seibu, pour quarante-huit millions de dollars⁵⁰.

Un autre épisode relatif à une série de tableaux, intitulée *The Helga Series*, montre à quel point Wyeth est apprécié au Japon, que ce soit pour son art ou sa valeur marchande. Cet ensemble assez conséquent, composé de quatre temperas, dix *drybrushes*, un 'dessin *drybrush*', vingt-neuf aquarelles, trente-deux dessins à l'aquarelle, et cent soixante-quatre dessins au crayon, fut achetée en 1986 par un éditeur de bulletins d'informations pour consommateurs, Leonard Andrews, pour la somme de six millions de dollars, puis revendue en 1990 à un collectionneur japonais anonyme, pour un montant évalué entre quarante et quarante-cinq millions de dollars. Cependant, il s'agissait certainement plus d'un investissement que d'un réel intérêt pour l'art de Wyeth, puisque selon Brook Mason de theartnewspaper.com, la collection est restée stockée dans un entrepôt du Maryland, hormis quelques expositions itinérantes au Japon et aux Etats-Unis, jusqu'à sa revente au groupe américain *Pacific Sun Trading* en 2006, lors d'une transaction secrète estimée à plus de cent millions de dollars⁵¹.

Cette étude nous permet de comprendre un peu mieux le problème posé par l'art de Wyeth aux Etats-Unis. Tour à tour héritier d'une dynastie artistique, jeune prodige de l'aquarelle, fervent défenseur de l'art figuratif face à la déferlante abstraite, artiste 'conservateur' jusque dans le choix de son médium, la tempera, milliardaire enfermé dans ses

⁵⁰ Meryman, 1998, 377.

⁵¹ Mason, www.theartnewspaper.com, 2006.

tours d'ivoire que sont les propriétés de Chadds Ford et *Teel Island* dans le Maine, telles sont les nombreuses images véhiculées par les médias américains. Il est cependant l'un des rares artistes, avec Picasso, et pour les peintres américains, Edward Hopper, à avoir fait deux fois la couverture de *Time Magazine*, baromètre indéfectible de la visibilité médiatique aux Etats-Unis⁵². La première fois en 1963, avec un portrait assorti de la légende « Painter Andrew Wyeth », et la seconde fois en 1986, lors du 'scandale' médiatique orchestré autour de la suite Helga dont un tableau ornait la couverture, agrémenté de la légende suivante « Andrew Wyeth's stunning secret ». Le premier article renforçait l'image de Wyeth 'seul contre tous', puisqu'il présentait Wyeth comme le contrepoint à l'abstraction ambiante :

Andrew Wyeth of Chadds Ford, Pa. (pop. 140), and Cushing, Me. (pop. 130), stands high and apart from the mainstream of American art. Manhattan-centered abstract expressionism has in the past two decades given a multitude of new answers to the central questions: What is painting? What is art? What is form? Wyeth is no heroic rearguard defender against that trend. But, in a tradition going back to Rembrandt and to the roots of art, he insists on exploring something else: the condition of nature and the depth of the human spirit. (*Time*, December 27, 1963)

Ceci montre bien que le débat entre figuration et abstraction, au-delà des interprétations philosophiques, peut prendre des colorations politiques assez marquées. Wanda Corn soulignait lors de la rétrospective au *de Young Museum* en 1973 que critiquer Wyeth était un moyen pour les artistes abstraits et les critiques les soutenant de protéger leur territoire, et de promouvoir leurs propres systèmes esthétiques⁵³.

2.3. Wyeth : artiste de niche ou grand maître ?

Il faut dire que les titres, contenus, et lieux d'expositions analysés plus haut, prouvent que l'œuvre de Wyeth est peu, et souvent mal, exposée, et sa dimension internationale est limitée au Japon. Il est difficile de démontrer à partir de ces informations, quelle théorie est la plus juste : Wyeth a-t-il été poussé dans ce retranchement par une critique trop occupée à

⁵² Voir les couvertures de *Time* en Annexe 3 p.489 et p.490.

⁵³ Meryman, 1996, 397

éduquer les foules à l'art abstrait pour se concentrer plus en détail sur un artiste original ? Ou bien alors, a-t-il utilisé cette communication à dessein, afin de se construire une niche assurant ainsi son succès auprès de ces mêmes foules, souvent déroutées par certains courants extrêmes de l'abstraction ?

La deuxième couverture de *Time* ferait pencher la balance du côté de la seconde théorie, puisqu'elle met en avant l'aspect médiatique et spéculatif qui entoure son œuvre. L'affaire Helga, largement glosée dans l'article, et dans beaucoup d'autres, tient en fait en une seule question : le peintre a-t-il été l'amant de son modèle, la plantureuse Helga Terstorf, et si ce n'était pas le cas, pourquoi a-t-il réalisé cette série de tableaux (comprenant beaucoup de nus) pendant quinze ans, entre 1970 et 1985, en cachette de tous, et surtout de sa femme ? De plus, la spéculation organisée autour de la série par le premier acquéreur, Leonard Andrews, a achevé de discréditer Wyeth encore un peu plus auprès des représentants de l'*art establishment*. Cet épisode et ses conséquences désastreuses sur son image auprès de ce milieu sont parfaitement résumés par Michael Kimmelman, dans un article sévèrement intitulé « An imperfect American idol and his imperfect art », publié par le *New York Times* en janvier 1997 à l'occasion de la sortie de la biographie de Richard Meryman, *Andrew Wyeth, a Secret Life*:

Big money, Mrs. Wyeth's implication of sex, and his celebrity proved to be an irresistible and intoxicating cocktail for, among others, Time and Newsweek, which put the square-jawed Helga on their covers, and for the National Gallery of Art in Washington, which rarely organizes shows of living artists but leapt to do one of the Helga pictures in 1987.

Hundreds of thousand of people flocked to the exhibition; its catalogue, reproducing Mr. Wyeth soft-core renditions of his recumbent model, became a Book-of-the-Month Club best seller⁵⁴. Then the whole affair turned out to be a house of cards, with Mr. Andrews as the Joker. The publisher of newsletters like Swine Flu Litigation Reporter had orchestrated the Helga Hype to cash in by selling the pictures to a Japanese collector, reportedly for more than \$40 million, their value enhanced by the National Gallery's (now squandered) prestige.

J. Carter Brown, the gallery's director, claimed to be shocked, shocked, by Mr. Andrews's profiteering, though everyone involved had cynical motives for promoting the works, except

⁵⁴ Les droits de reproduction avaient été cédés à M. Andrews au moment de l'acquisition des tableaux, chose extrêmement rare dans la carrière de Wyeth, car c'est généralement sa femme, Betsy, qui les conserve.

perhaps Ms. Testorf, who was no mystery woman, in fact, but a married mother of four and housemaid to one of Mr. Wyeth's sisters. She was never the artist's lover, and Mrs. Wyeth, her husband's business manager and canny promoter, later explained that 'love' was meant only to suggest the creative frisson between Mr. Wyeth, the Great Artist, and his subjects. (Kimmelman, 1997)

La plume acerbe de Kimmelman montre comment des hommes d'affaires sans scrupules (il inclut visiblement Betsy Wyeth dans cette catégorie) ternissent l'image d'un artiste, notamment auprès des musées, afin de réaliser des profits juteux.

Nous aurons ainsi pour tâche, tout au long de cette étude, de démêler l'écheveau complexe qui entoure l'œuvre de Wyeth afin de démontrer que celle-ci mérite une véritable relecture qui permettra de le sortir de ce carcan de peintre de la ruralité et du passé que certains faits objectifs semblent pourtant confirmer. Dans son ouvrage, Brian O'Doherty résumait, de façon polémique, les enjeux et les clivages entourant l'art de Wyeth, en le rapprochant de Andy Warhol, de par l'aspect provocateur (différent pour chacun) de leurs œuvres respectives :

Thus Wyeth, the only genuine *rural* artist of the slightest consequence, is attacked with a violence far beyond the usual etiquette of critical disagreement. The hatred of Wyeth in informed circles is matched only by his audience's identification of abstraction with communism. For this reason we can couple two artists who epitomize urban and rural mythologies—Warhol and Wyeth. The two Andys, though separated by a Grand Canyon of irony, traffic in great images rather than paintings. Both tell more about the urban and rural milieus than any other American artists. Both arouse a violent prejudice aborting them out of art history into social history and legend. Both, totally obtuse, share mirror-image varieties of innocence: Wyeth is a sophisticated primitive; Warhol, like Jarry, a primitive sophisticate. (O'Doherty, 1988, 230)

Malgré les réserves de O'Doherty, s'appuyant sur une dichotomie discutable entre les statuts de peinture / grande image, certains, au-delà même de son cercle d'amis⁵⁵, n'hésitent pas à placer Wyeth parmi les plus grandes figures de l'art américain. A l'occasion de la rétrospective Wyeth de 2006 à Philadelphie, Richard Adams exprimait une position paradoxale, rejoignant en un sens celle de O'Doherty :

At age 31, Wyeth had accomplished something that eludes most painters, even some of the best, in an entire lifetime. He had created an icon—a work that registers as an emotional and

⁵⁵ Voir les déclarations de Richard Meryman au sujet de *Christina's World* dans la deuxième partie de notre introduction.

cultural reference point in the minds of millions. Today *Christina's World* is one of the two or three most familiar American paintings of the 20th century. Only Grant Wood, in *American Gothic*, and Edward Hopper, in one or two canvases such as *House by the Railroad* or *Nighthawks*, have created works of comparable stature. (Adams, 2006, www.smithsonianmag.com)

En effet, le fait que l'une de ses œuvres ait atteint un statut 'iconique', implique-t-il nécessairement que Wyeth est un grand maître américain ? Le fait de l'associer à Grant Wood, créateur d'un des tableaux les plus connus aux Etats-Unis, mais créateur de vignettes rurales, semblerait prouver le contraire. D'autre part, Edward Hopper a quant à lui réussi à concilier les deux perspectives : créer un tableau qui a valeur de référence en histoire de l'art et bâtir une œuvre indiscutable. Il s'agira donc de remettre l'art d'Andrew Wyeth en perspective au sein de l'histoire de l'art américain, et de tenter de répondre à la question suivante: est-il véritablement un artiste de premier plan, à la mesure d'Edward Hopper, Jackson Pollock ou Willem de Kooning ?

CHAPITRE 2. REEL, REALITE ET REALISME

Avant de définir les spécificités américaines qui sont véhiculées par le concept de *réalisme américain*, il est nécessaire avant tout de mettre en perspective la notion même de réalisme, puisqu'elle est liée à des questions de philosophie esthétique essentielles. Cette mise au point nous servira ensuite à évaluer dans quelle mesure l'art d'Andrew Wyeth prétend retranscrire la réalité, ou si, au contraire, la notion même est interrogée et mise à distance. Nous pourrions également positionner les œuvres de l'artiste par rapport au réalisme, en tant que concept esthétique et mouvement artistique.

Nous ne passerons pas en revue ici le détail des évolutions du concept depuis l'allégorie platonicienne de la caverne. Nous nous proposons plutôt de définir et clarifier les différentes acceptions contemporaines du terme, notamment lorsqu'il est appliqué à la peinture, et de situer notre approche parmi celles-ci. Ceci nous permettra en premier lieu de réfuter de nombreuses analyses de l'art de Wyeth, qui évaluent ses tableaux à l'aune de leur ressemblance (trop forte ou trop faible⁵⁶) à l'environnement social et / ou géographique qu'ils sont censés reproduire ; démarche qui témoigne d'une certaine candeur intellectuelle et d'une naïveté interprétative. En effet, comme le dit Mieke Bal au sujet de l'interprétation d'une œuvre d'art:

⁵⁶ Prenons deux exemples, caricaturaux mais classiques dans l'exégèse de l'art de Wyeth, pour illustrer ce propos. Le premier est tiré d'un article paru dans *Time* en 1987, dans lequel Robert Hughes critique l'exposition consacrée à la Suite Helga, et ne peut s'empêcher de comparer l'art de Wyeth à celui d'un simple illustrateur : « The time is past when one could dismiss Wyeth as nothing more than a sentimental illustrator, as critics irked by his popular appeal regularly did a decade or more ago. True, his work is grounded in illustration and often fails to transcend it » (Hughes, 1987, 46). Henry Adams cite le commentaire de Robert Storr qui fut le conservateur du département de peinture et de sculpture du *Museum of Modern Art* de 1990 à 2002: « Former MoMA curator Robert Storr said in the October 2005 issue of *ARTnews* that Wyeth's art is "a very contrived version of what is true about simple Americans... I was born in Maine. I know these people and I know. Nothing about Wyeth is honest." » (Adams, www.smithsonianmagazine.com, 2006).

interpretations can be “wrong”, that is, inadequate, when the relation which the sign-user establishes between sign and interpretation does not exist, is different, or insufficiently grounded; (...) mistaken interpretations will show by the lack of follow-up; they stop the interpretation, remain isolated, or bring no new insights. (Bal, 1994b, 11)

Il faut indiquer en premier lieu que le terme « réalisme » a deux sens bien distincts.

Tout d’abord, il évoque en philosophie esthétique la notion de *mimesis*, l’imitation, la représentation de la réalité par l’art. Citons deux définitions contemporaines et relativement neutres du terme. La première est faite par l’universitaire Linda Nochlin dans un des essais accompagnant le livre, *Super Realism : a Critical Anthology* : « the assertion of the visual perception of things in the world as the necessary basis of the structure of the pictorial field itself » (Nochlin, 1975, 111); la seconde est de Mieke Bal: « A surface carefully balanced for visual experience, where the appeal to visuality is worked out in the tiniest details, thus marking realism » (Bal, 1994a, 53).

En second lieu, le Réalisme réfère à un mouvement esthétique, concernant les arts figuratifs et la littérature que les historiens d’art, telle Linda Nochlin dans son célèbre ouvrage, *Realism*, situent précisément dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Il prit sa source en France, et fut adapté ailleurs en sur le continent européen, en Angleterre et aux Etats-Unis. Sur le plan historique, il fut précédé par le Romantisme et suivit par le Symbolisme⁵⁷. Nous reviendrons sur le mouvement Réaliste à la fin de cette partie, afin de voir quels sont les points qui recourent plus particulièrement, sur le plan thématique et pictural, ce que nous appellerons le *réalisme américain*.

⁵⁷ Nochlin, 1971, 13

1. Le réalisme : de la théorie esthétique au langage pictural

1.1. Imitation / représentation

La question qui est au cœur du débat sur le réalisme porte sur le couple imitation/représentation. Herbert Read déclare dans *The Meaning of Art* que le problème est réglé, l'artiste n'est pas censé reproduire dans une œuvre d'art ce qu'il voit de façon exacte, sinon, en poussant la logique de cet argument jusqu'à l'absurde, nous aurions dû en effet arriver à la disparition de toute représentation 'réaliste' depuis l'avènement de la photographie :

If art were merely a record of the appearances of nature [By 'nature' we mean the visible world of appearances], the closest imitation would be the most satisfactory work of art, and the time would be fast approaching when photography should replace painting. It has already replaced the kind of reproductive art (portraits and topographical views) upon which the majority of artists once depended for a livelihood. But as a matter of fact not even a savage would be deceived into thinking the photograph an adequate substitute for the work of art. Nevertheless, it is not easy to explain this preference without involving ourselves in a complete theory of aesthetics. Most simply we might say that the artist in painting a landscape (and it is true of whatever the artist does) is not wanting to describe the visible appearances of the landscape, but to tell us something about it. (Read, 1972, 179-80)

L'art n'est pas une copie du monde qui nous entoure, il propose un discours sur le réel.

Linda Nochlin abonde dans ce sens, et souligne que cette approche ne correspond plus à notre perception contemporaine du réel, qui réclame que le monde de l'art soit indépendant du monde réel ; théorie présupposant la remise en question de l'existence d'une réalité unique et sans équivoque. Elle ajoute qu'il est impossible d'accepter de nos jours toute idée de correspondance fixe entre la syntaxe du langage, le système représentatif de l'art et un univers idéalement structuré⁵⁸.

De plus, depuis les *ready-made* dadaïstes qui ont poussé les limites de la représentation dans ses derniers retranchements, la question s'est encore déplacée, jusqu'à remettre en cause le principe même d'œuvre d'art. Comme Gérard Genette le déclare dans

⁵⁸ Nochlin, 1971, 15

L'Œuvre de l'Art, c'est en fait l'intention esthétique qui transforme, dans une certaine mesure, un objet en œuvre d'art : « *une œuvre d'art est un objet esthétique intentionnel,* » ou, ce qui revient au même : « *une œuvre d'art est un artefact (ou produit humain) à fonction esthétique* » (Genette, 1994, 10). Il se sert ensuite de ce concept de « fonction esthétique » pour souligner qu'il est difficile de séparer une œuvre d'art d'un « simple objet esthétique » :

On peut décrire en d'autres termes ce changement de paradigme qui, encore une fois, remonte souterrainement jusqu'au Romantisme et à son culte du fragment : le jugement esthétique est libre d'investir n'importe quel objet, naturel ou artefactuel, (...). Mais un « simple » objet esthétique, lorsqu'il est aussi un artefact humain, suggère toujours, à tort ou à raison, et généralement sans qu'on en puisse trancher (qui peut dire si la « beauté » qu'il trouve à une enclume ou à un harnais est fortuite ou voulue ?), une intention esthétique, et cette suggestion, légitime ou non, peut l'investir d'une fonction artistique, et donc en faire l'objet (ou l'un des objets) d'immanence d'une œuvre. (Genette, 1994, 224)

Et s'il indique dans *Figure IV* qu'un objet qui est investi d'une fonction esthétique se comporte ensuite de manière « quasi » similaire à une œuvre d'art, il maintient cependant une distinction entre les deux, qu'il définissait déjà ainsi dans *L'Œuvre de l'Art* : « Il y a donc, en relation d'inclusion progressive, trois degrés d'objets esthétiques : les objets esthétiques en général, les artefacts à effet esthétique éventuel, et les artefacts à effet intentionnel, ou fonction, esthétique, qui seraient les œuvres d'art proprement dites » (Genette, 1994, 11). Par conséquent, il n'existe pas de retranscription neutre du réel, puisque « l'attention esthétique »⁵⁹ fait déjà office de filtre entre le monde qui nous entoure et la perception que nous en avons. Roland Barthes ne dit pas autre chose dans *S / Z*, mais son point de vue est élargi au réalisme dans son ensemble :

Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel, comme sous l'effet d'un peur qui interdirait de le toucher directement, est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole : code sur code, dit le réalisme. C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit « copieur » mais plutôt « pasticheur » (par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie). (Barthes, 1994, 591)

⁵⁹ Genette insiste sur ce point à propos de la notion de paysage : « Ce degré intermédiaire, celui de la constitution d'un « morceau de nature » en paysage, est bien d'ordre quasi artistique, mais ce quasi-là n'exige pas, pour être tel, le détour par l'activité proprement (canoniquement) artistique ; il serait sans doute plus juste de dire que l'attention esthétique, en elle-même, est ici déjà *quelque chose comme un art*, ce qu'illustre assez bien la pratique photographique » (Genette, 1999, 80).

C'est en appliquant le modèle de la peinture à la littérature que Barthes nous éclaire un peu plus sur ce qui fait basculer la 'chose peinte' en tableau. Le marqueur de cette transformation est le cadre, qui oriente et circonscrit le regard: « l'embrasure fait le spectacle⁶⁰ » dit-il à ce sujet; vient ensuite la matière picturale elle-même, qui rajoute un code *en surimpression*; puis l'analyse superpose un cadre supplémentaire, l'analyste jouant ici le rôle que Barthes attribue dans son texte à l'écrivain réaliste. Stanley Fish déclare lui aussi à ce propos que le cadre « altère » toute chose, puisqu'il oriente le regard : « Alteration, in the sense of conferring on something a shape and meaning not properly its own, is the inevitable effect of framing, of positioning an object so that it can only be seen from an angle, and not directly » (Fish, 2000, 37). Nous comprenons donc ici que la difficulté à laquelle doit faire face tout travail sur la peinture est double : tout d'abord il s'agit d'envisager l'importance du cadre (mais comme d'un élément qui permet une circulation du sens avec l'extérieur, comme nous le verrons plus loin) ; mais aussi, de tenir compte de cette double interprétation du réel, celle du regard du peintre qui en opère une *composition* mentale, première étape cognitive, puis procède ensuite à une *re-composition* sur la surface du tableau, l'étape esthétique cette fois.

1.2. Sémiotique et langage pictural

La terminologie barthésienne, au travers de l'occurrence du mot code, nous amène logiquement à la sémiotique et à la théorie du signe, qui définit la peinture comme langage pictural, fonctionnant avec des codes conventionnels ; théorie prônée notamment par Roman Jakobson⁶¹. Dans cette perspective, l'iconologie, méthode d'analyse élaborée par Erwin

⁶⁰ *S/Z*, 1994, 591.

⁶¹ « Même en peinture, le réalisme est conventionnel, c'est-à-dire figuratif. Les méthodes de projection de l'espace à trois dimensions sur une surface, la couleur, l'abstraction, la simplification de l'objet reproduit, le

Panofsky, fut certainement le fondement de ce qu'il est désormais convenu d'appeler la sémiotique visuelle. Ainsi que l'explique Mieke Bal, l'une des narratologues qui ont contribué à l'émergence de la branche visuelle de la discipline, la sémiotique, tout comme l'iconographie—elle reconnaît dans *On Meaning-Making* le rôle précurseur de Panofsky dans ce domaine—remet en question les principes fondamentaux de l'histoire de l'art :

From one point of view, it can be said that the semiotic perspective has long been present in art history : the work of Riegl and Panofsky can be shown to be congenial to the basic tenets of Peirce and Saussure, and key texts of Meyer Shapiro deal directly with issues in visual semiotics. But in the past two decades semiotics has been engaged with a range of problems from those it began with, and the contemporary encounter between semiotics and art history involves new and distinct areas of debate: the polysemy of meaning; the problematics of authorship, context and reception; the implication of the study of narrative for the study of images; the issue of sexual difference in relation to verbal and visual signs; and the truth-claims of interpretation. In all these areas, semiotics challenges the positivist view of knowledge, and it is this challenge which undoubtedly presents the most difficulties to the traditional practices of art history as a discipline. (Bal, 1994b, 139)

Panofsky tentait déjà dans *Meaning In the Visual Arts* de faire émerger les différentes strates qui constituent une œuvre d'art, et bien que n'utilisant pas le vocabulaire des sémioticiens actuels, on sentait chez lui cette même volonté de recentrage rigoureux sur l'œuvre. Son ambition était de faire émerger l'interprétation grâce aux critères les plus objectifs qui soient et de contrer les excès de l'iconographie traditionnelle⁶², qui ne permet qu'une vision superficielle et taxinomique des œuvres d'art, de part cette croyance absolue en l'évolution de l'histoire de l'art sous forme d'une progression vers une 'meilleure' forme de représentation. Nous pouvons illustrer ce point au travers de la pensée de deux célèbres théoriciens de cette discipline, Ernst Gombrich⁶³ et Arthur Danto. Comme David Carrier le

choix des traits représentés sont conventionnels. Il faut apprendre le langage pictural conventionnel pour voir le tableau, de même qu'on ne peut pas saisir les paroles sans connaître la langue » (Jakobson, 1965, 100).

⁶² Voici ce qu'il disait de l'iconographie classique : « Iconography is, therefore, a description and classification of images much as ethnography is a description and classification of human races : it is a limited and, as it were, ancillary study which informs us as to when and where specific themes were visualized by which specific motifs (...) In doing all this, iconography is an invaluable help for the establishment of dates, provenance and, occasionally, authenticity ; and it furnishes the necessary basis for all further interpretation. It does not, however, attempt to work out this interpretation for itself » (Panofsky, 1955, 57).

⁶³ Rappelons qu'Ernst Gombrich est décédé en 2001, et que son dernier ouvrage posthume *Préférence pour le Primitif* est paru en 2002. (Ernst Gombrich. *La Préférence pour le primitif Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*. Phaidon Press Ltd., 2004).

rappelle dans un essai où il compare, et oppose dans une certaine mesure, leurs points de vue respectifs, Gombrich a toujours gardé une approche positiviste classique: « Gombrich's essential idea that the history of art is marked by progress in naturalism » (Carrier, 1998, 2). Chez Arthur Danto, cette vision non-relativiste persiste encore, même si elle prend des formes nouvelles, puisqu'il propose dans *After the End of Art*, une philosophie de l'art combinant essentialisme et historicisme : « there is a kind of transhistorical essence in art, everywhere and always the same, but it only discloses itself through history » (Danto, 1997, 28). L'essence de l'histoire de l'art dépend donc de l'Histoire, qui lui sert de toile de fond, mais ce qui en fait sa spécificité n'y est pas lié, comme il le déclare plus loin⁶⁴ : « The concept of art, as essentialist, is timeless. But the extension of the term is historically indexed » (Danto, 1997, 196).

Un questionnement et un positionnement face aux différents outils critiques qui permettent l'étude des œuvres d'art n'est donc pas obsolète, puisque nous constatons bien ici que le relativisme interprétatif proposé par les sémioticiens contemporains et les déconstructionnistes est toujours loin de faire l'unanimité, comme le rappelle Carrier dans l'article cité plus haut :

Analytical philosophers tend to think that language can transparently describe the structures of the world; narratologists, that any hard and fast distinction between the features of the world in itself and the texts used to represent that world is problematic. Danto has no sympathy with the narratologists, or with the deconstructionists who frequently are their allies. He has consistently rejected the suggestion that the end of art history as he identifies it is merely the end of one narrative, not the end of this actual sequence of events in the world's history. *After the End of Art* describes the nature of art, not just one way of telling art's history. (Carrier, 1998, 4)

Et si Arthur Danto place la fin de l'art à la naissance de l'art abstrait, d'autres peuvent tout aussi bien soutenir que le réalisme est une forme d'art périmée, comme Clement

⁶⁴ Je m'inspire ici de l'analyse de la philosophie de Danto proposée par Michael Kelly dans son article: « Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art » (Kelly, 1998, 30-43).

Greenberg par exemple, lorsqu'il l'oppose à la modernité de l'avant-garde⁶⁵. Les sémioticiens (et déconstructionnistes) contemporains reprochent à ces théories la façon dont elles envisagent la relation entre le contexte et le texte, en prétendant que l'Histoire préexiste à l'œuvre d'art. Mieke Bal critique notamment cette position qui induit une relation de cause à effet entre les deux éléments, arguant du fait que la séquence peut parfois être inversée, et mener à un effet de métalepse que Nietzsche appelle « renversement chronologique »⁶⁶.

C'est pourquoi, il est important de rappeler les principes fondamentaux d'une analyse picturale rigoureuse et exhaustive, tels qu'ils ont été établis par Panofsky afin d'éviter les lectures idéologiques rigides souvent trop éloignées des œuvres :

- description pré-iconographique : une énumération des motifs artistiques composant le monde des formes pures qui portent des sens « primaires » ou « naturels ».

- analyse / identification iconographique : phase qui permet de relier les motifs artistiques (et les combinaisons de motifs) aux « thèmes » ou au « concepts ». Ces motifs seconds sont porteurs de ce que nous appelons des « histoires » ou des « allégories » (les anciens théoriciens de l'art les nommaient *invenzioni*). L'identification de ces « images, histoires, ou allégories » constitue précisément l'*iconographie*.

- interprétation iconologique : cette dernière étape se focalise sur le « sens intrinsèque » ou « contenu ». Elle se charge d'établir les principes sous-jacents révélant l'influence d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une religion ou d'une orientation

⁶⁵ On trouve encore de nos jours—et notamment chez les détracteurs de Wyeth—le positivisme radical moderniste, teinté de philosophie marxiste, cher à Clement Greenberg, dont voici un extrait tiré de l'un des essais fondateurs de sa pensée, « Avant-Garde and Kitsch » : « A part of Western bourgeois society has produced something unheard of heretofore:—avant-garde culture. A superior consciousness of history—more precisely, the appearance of a new kind of criticism of society, an historical criticism—made this possible.... It was no accident, therefore, that the birth of the avant-garde coincided chronologically—and geographically, too—with the first bold development of scientific revolutionary thought in Europe » (Greenberg, 1939, 35).

⁶⁶ Bal, 1994b, 147

philosophique sur une personnalité, et d'analyser la façon dont ceux-ci ont été condensés dans une œuvre artistique⁶⁷.

Ainsi Panofsky propose de partir de l'œuvre et de se servir ensuite du contexte pour essayer d'en trouver le sens, parmi les innombrables ramifications qui la rattachent à un individu et à son époque. Il a aussi intégré la possibilité de l'art abstrait et de l'intertextualité (selon les termes de Mieke Bal) ou interpicturelité, suivant l'évolution récente du terme au sein du champ de la culture visuelle :

Iconology, then is a method of interpretation which arises from synthesis rather than analysis. And as the correct identification of motifs is the prerequisite of their correct iconographical analysis, so is the correct analysis of images, stories, and allegories the prerequisite of their correct iconological interpretation—unless we deal with works of art in which the whole sphere of secondary or conventional subject matter is eliminated and a direct transition from motifs to content is effected, as is the case with European landscape painting, still life and genre, not to mention 'non-objective' art. (Panofsky, 1955, 58)

Mieke Bal, qui s'est souvent chargée d'effectuer une transition lexicale entre les époques et les différents courants de l'analyse visuelle, reconnaît la dette des sémioticiens envers d'autres formes d'analyse picturale dans *On Meaning-Making* et déclare : « Any aesthetic theory has potentially semiotic status; it is only a matter of vocabulary » (Bal, 1994b, 109). Cependant, elle fait évoluer l'interprétation iconologique sur le plan théorique, en définissant de façon plus stimulante l'intertextualité/interpicturelité, qui correspond à l'emprunt de « motifs » pour Panofsky, devenant chez elle des « signes » :

Intertextuality is the ready-made quality of signs that the maker of images finds available in the earlier images and texts that a culture has produced. Three features distinguish intertextuality from iconographic precedent. In the first place, iconographic analysis takes the historical precedent as a source that virtually dictates to the later artist what forms can be used. (...) Michael Baxandall has already pointed out that the passivity-activity relation implied in this perspective should be reversed. The work of the later artist should be seen as an active intervention into the material handed down to her or him. (...) Second, iconographic analysis generally avoids making statements about the meaning of the borrowed motifs. Visual artists may borrow motifs without borrowing meaning. The concept of intertextuality, in contrast, indifferent as it is to authorial intention, implies precisely that the sign taken over necessarily comes with meaning. (...) The later artist may reject or reverse, ironize or deconstruct, pluralize or marginalize the meaning of the borrowed motif, but it cannot be undone, ignored, and canceled out. (...) A third difference resides in the textual character of intertextual allusion. By reusing forms taken out of earlier works, an artist also

⁶⁷ Panofsky, 1955, 53-5

takes along the text out of which the borrowed element is broken away, while also constructing a new text with the debris. (...) The new text, say a mythography, is contaminated by the discourse of the precedent, and thereby fractured, ready at any time to fall apart again. (Bal, 1994a, 50-2)

Cette approche intertextuelle/interpictoriale sera capitale dans le cas de Wyeth, puisqu'il s'agit d'étudier un peintre réaliste contemporain, qui s'affranchit, contrairement à d'autres peintres réalistes de sa génération⁶⁸, du « sujet—ou thème, selon les traductions—secondaire ou conventionnel » défini par Panofsky, étape illustrative ou allégorique, passant ainsi directement au contenu.

1.3. Modèle linguistique / contenu représentatif

Nous allons maintenant nous pencher sur une branche récente de la philosophie esthétique qui tente de s'opposer aux modèles interprétatifs « linguistiques », « semi-linguistiques » ou « quasi linguistiques »⁶⁹ en recentrant le débat sur la question séminale de la *représentation*. A l'intérieur de ce mouvement, deux grands courants se dessinent mais tous deux se rejoignent autour d'une croyance commune : celle du sens ou *contenu représentatif* des images, qui est ramené au premier plan, après avoir été rejeté ou remis en question⁷⁰. A partir de ce point de départ, les avis divergent. Tout d'abord, se trouvent les partisans de la « dimension intrinsèque » de notre capacité de perception, tel Richard Wollheim, qui soutiennent que la perception préexiste à la représentation :

⁶⁸ Nous démontrerons ce point plus tard.

⁶⁹ Terminologie empruntée au philosophe Richard Wollheim : « Walton's book has three qualities to a very high degree: it is important, it is interesting, and it is ambitious. It is important because it presents a powerful, timely critique of the various linguistic, semi-linguistic, quasi-linguistic models of artistic content or meaning that are so much in favour today, all across the spectrum from Nelson Goodman to Jacques Derrida » (Wollheim, 1991, 401). Où l'on voit que Derrida, malgré sa tentative de se positionner *en-dehors* ou à *la périphérie* de toute « pratique théorique » se retrouve parmi les tenants de modèles linguistiques.

⁷⁰ Cette idée qui consiste à affirmer que la dissémination du sens équivaut à du *non-sens* est réfutée par de nombreux penseurs 'néo' ou strictement déconstructionnistes. Utilisons une seule citation, assez exemplaire, de Mieke Bal à ce sujet : « Derrida himself argues convincingly against the misunderstanding, often held by opponents of deconstruction, that theoretical polysemy implies unaccountability » (Bal, 1994a, 55). Cependant, la réflexion théorique a parfois besoin de raccourcis ou de caricatures afin de pouvoir prendre une nouvelle direction.

The status of painting, or that painting is a visual art, demands that the experience is a visual one, and my account of representation locks in this claim by insisting that the experience exemplifies a very specific perceptual capacity that we possess—it was, I believe, first postulated by Einstein—which I call "seeing-in." Seeing-in exists prior to representation, which exploits it, and it is it that allows us to see figures in clouds, in stained walls, in the embers of fires, and in empty teacups. Any particular experience of seeing-in has—such is its special phenomenology—two distinct aspects to it: we perceive a surface, and in this surface we see something in front of or behind something else. (Wollheim, 1991, 403-4)

Plus récemment, Kendall L. Walton a proposé dans son ouvrage *Mimesis as Make Believe* une ambitieuse théorie, présentée comme plus psychologique qu'esthétique, et qui relie la mimesis à la capacité humaine à « imaginer » ou à « faire-semblant », qui s'observe dès le plus jeune âge chez les enfants. Walton soutient qu'une activité aussi fondamentale ne peut disparaître entièrement à l'âge adulte, et pense que son prolongement naturel se retrouve dans notre interaction avec les œuvres d'art figuratives⁷¹. Ainsi, notre imaginaire passe de l'objet/jouet à l'œuvre d'art, celle-ci jouant alors le rôle de « soutien » ou d'« accessoire » de l'imagination :

We noted that dolls, toy trucks, and representational works of art contribute to social imaginative activities by assisting in the coordination of imaginings. This is only one of many important ways in which real things enrich our imaginative lives. (...) I will examine three major roles that real things often have in our imaginative experiences: they *prompt* imaginings; they are *objects* of imaginings; and they generate *fictional* truths. The third is the defining characteristic of « props », as I shall use the term. (Walton, 1993, 21)

Pour Walton, la mimesis repose sur une internalisation de conventions qui préexistent à notre capacité de perception et conditionnent notre façon de voir. Sur le plan phénoménologique, le sujet qui regarde une chose *voit et imagine* de manière simultanée et par un processus intégré. Le point d'achoppement entre cette théorie et celle des partisans de la capacité intrinsèque de l'homme à percevoir réside précisément dans cet enchaînement d'actions qui nous font décoder un objet représenté. Selon Walton, imaginer et visualiser opèrent donc sur un même plan : la vision d'un objet (et plus tard d'une œuvre d'art) déclenche notre capacité à « faire-semblant » et nous amène à associer cet objet à des choses réelles, tandis que pour Wollheim, ces deux actions appartiennent à des dimensions qui ne

⁷¹ Walton, 1993, 11

sont pas coordonnées dans notre esprit. Il pense qu'associer immédiatement l'imagination à la perception est prématuré du point de vue de la priorité cognitive. En effet, comment expliquer alors que l'on puisse se faire une idée d'un objet que nous n'avons jamais vu grâce à sa représentation, et puis le reconnaître ensuite dans le monde réel ? Selon lui, le seul facteur permettant d'expliquer ce phénomène est une « faculté de perception autonome », qu'il nomme « seeing-in » (« dimension intrinsèque de la perception »)⁷².

Dans cette perspective, la théorie de Walton impliquerait que nos capacités de perception sont tellement conditionnées et internalisées qu'elles nous permettent d'imaginer des choses que nous n'avons jamais vues, ce qui semble assez étonnant. Christopher Peacocke pousse la critique de Wollheim plus loin et reproche à Walton d'anticiper la relation esthétique que nous avons à l'objet, et d'oublier la dimension perceptuelle relative à la description, son aspect proprement phénoménologique :

In particular, [Walton] holds that in appreciating a picture, we make-believe that we see what the picture depicts. Many of our aesthetically important relations to pictures are explained by Walton's account. But we can raise this question: can what is distinctive of depiction be explained *solely* in terms of make-believe and imagination? Or does an explanation of depiction have to draw on a conceptually prior perceptual account involving (as one possibility) the F-relation⁷³? According to the Central Thesis of this paper, the latter is the case. If we try to explain depiction by appeal only to imagination and make-believe, we face a problem of insufficiency. It seems that imagining a face, say, on some part of a canvas is never guaranteed to be sufficient for seeing a face in the painting, and it is such experiences of seeing which depiction exploits. The same can be said of games of make-believe involving pictures. (Peacocke, 1987, 391)

Peacocke ne réfute pas totalement la thèse de Walton selon laquelle la description entraîne une inférence, mais il insiste sur l'existence d'une étape première / préalable, purement perceptuelle, se manifestant lorsque une image est perçue. Et plus la description est réaliste, plus la famille des associations qu'il appelle « F-relations », nourrie par cette

⁷² Wollheim, 1991, 405

⁷³ Voici sa définition du concept « F-relation » qui est central dans son raisonnement : « When something is presented in a region of the visual field experienced as similar in shape to that in which a suitcase could be presented, let us say that it is for him then F-related to the concept of being a suitcase ('F' is for 'field') » (Peacocke, 1987, 386-7).

expérience, sera riche⁷⁴.

Sur le plan de la représentation picturale, les implications de ces deux théories sont capitales. Elles s'accordent tout de même sur un point : l'art abstrait, comme l'art figuratif, a un contenu représentatif. Gérard Genette le rappelle dans *Figure IV* : « Mais enfin, que je sache, qui dit « figure » (et fond) dit figuration, et rien ne peut empêcher, de nouveau, que l'on considère ce tableau comme *figurant*, ou *représentant*, un carré blanc, comme *La Joconde* figure une jeune femme assise ou la *Vue de Delft* un paysage urbain » (Genette, 1999, 299)⁷⁵. Cependant, l'hypothèse du « faire-semblant » amène Walton à établir une différence entre les deux formes d'expression artistique. En effet, selon lui, ce que nous distinguons sur une toile figurative ne fait pas partie du tableau lui-même, puisque ce qui y est représenté est le produit de notre imagination ; alors que les formes d'une toile abstraite appartiennent au tableau lui-même, en tant que parties brutes ou matérielles du tableau, avant même de solliciter notre imagination. Ces positions théoriques complexes ont une conséquence directe et fondamentale sur l'interprétation de tableaux figuratifs. Selon Walton, face à ces œuvres 'réalistes', nous élaborons ainsi immédiatement un contenu fictionnel, qui préexiste en quelque sorte au tableau, du fait même des formes reconnaissables utilisées par l'artiste. Il est alors aisé de franchir le cap qui pousse logiquement à affirmer que l'œuvre abstraite possède un contenu plus 'pur', puisque dans ce cas, les formes font partie intégrante du tableau comme chose physique, et l'interprétation n'est déclenchée que dans un second temps cognitif. Wollheim reproche ici à Walton un retour potentiel à la séparation fond/forme découlant des théories linguistiques : « More particularly, does it not in trying to attribute to pictures a division of labor between the referential and the predicative functions reinvolve the linguistic model? » (Wollheim, 1991, 403). Nous pourrions ajouter qu'au-delà du débat

⁷⁴ Peacocke, 1987, 393

⁷⁵ Il va jusqu'au bout de ce raisonnement et propose plus loin le concept d' « abstraction figurative » (Genette, 1999, 300).

philosophique lié à la perception, la pernicieuse hiérarchie entre art abstrait et figuratif—que ces théories « linguistiques » ont pourtant permis de démonter en mettant à jour plusieurs strates de l’interprétation—refait surface⁷⁶. L’hypothèse du « seeing-in », soutenant la dimension intrinsèque de la représentation offre une possibilité d’interprétation beaucoup plus nuancée, notamment en ce qui concerne l’aspect fictionnel d’un tableau figuratif, ainsi que l’explique Wollheim :

I have reservations about both the key terms here—"fiction" I personally would keep for mythological pictures or pictures illustrative of novels or epic poems, and I am doubtful (for reasons recently stressed by Christopher Peacocke) whether pictorial meaning is *fundamentally* propositional. (Wollheim, 1991, 402)

L’argumentation de Peacocke repose en effet sur un système de « relations » qu’il établit entre une personne et l’image que celle-ci regarde, permettant d’asseoir le rapport entre les deux sur des éléments uniquement visuels et perceptifs et évitant ainsi de raccrocher immédiatement l’expérience visuelle à un plan fictionnel, forcément narratif et/ou illustratif :

If something is to be seen by someone as a picture, it must be for him F-related to something. But the F-relation concerns just experienced shape, and in the case of a relatively realistic picture, many other relations come into play. The region of the visual field in which a realistic picture is presented will be experienced as similarly colored to what is depicted; as having an approximately similar distribution of relative brightness; as having an approximately similar visual texture; and so forth. These relations can be indicated by the notations 'F(color)', 'F(brightness)', 'F(texture)' and so on. (...) In a highly realistic picture, a wide range of these relations will hold between the picture and what it depicts, they will hold to a high degree, and they will hold of perceptible parts of the picture too. (Peacocke, 1987, 392)

Chez Peacocke, le terme « relation(s) » permet d’éviter celui de *ressemblance*, qui est implicite dans la théorie de Walton et dont la racine transparaît dans la traduction française de « make-believe » : « faire-*semblant* ».

⁷⁶ Reconnaissons que Walton ne pousse pas sa théorie dans ce sens-là. Il serait pourtant très facile de s’en servir afin de rétablir la stérile dichotomie abstrait / figuratif.

1.4. Approches narrative / « matters of fact »

Pour finir, et comme le souligne Wollheim ci-dessus, insistons sur le fait que le lien entre fiction et représentation picturale est finalement circonscrit à une catégorie très limitée d'œuvres d'art, et il ne faut en aucun cas le généraliser à l'ensemble de la peinture figurative, sous peine de la dévaloriser en pointant sa dépendance par rapport à l'écrit, de par son caractère illustratif. Des études fondatrices à ce sujet en histoire de l'art, faisant écho à la philosophie esthétique contemporaine, telle celle de Svetlana Alpers dans *The Art of Describing*, ou de Norman Bryson, dans *Word and Image, French Painting of the Ancien Régime* ont contribué à découpler illustratif et pictural, et sont encore des outils critiques pertinents de nos jours. Bryson utilise les termes « discursif » et « figural » afin de pointer l'allégeance ou au contraire, l'indépendance, de l'image par rapport au verbal⁷⁷ :

By the 'discursive' aspect of an image, I mean those features which show the influence over the image of language—in the case of the window at Canterbury, the Biblical texts which precede it and on which it depends, the inscriptions it contains within itself to tell us how to perceive the different panels, and also the new overall meaning generated by its internal juxtapositions. By the 'figural' aspect of an image, I mean those features which belong to the image as a visual experience independent of language—its 'being -as-image'. (Bryson, 1981, 6)

Alpers insiste sur ce même point tout au long de son ouvrage : « It has been a major theme of this study that the Dutch art of describing stood apart from this kind of verbal grounding. The appeal to the eye, to knowledge and to craft suggests alternatives to a textual basis for the invention of and trust in images » (Alpers, 1984, 169). Elle oppose la tradition hollandaise de la représentation, qu'elle nomme aussi parfois « description », à l'art de la renaissance italienne, « art narratif »⁷⁸ qui propose, selon elle, des retranscriptions picturales de récits :

⁷⁷ Selon la distinction établie par Mieke Bal entre « textuel » et « verbal » : « Textual, not verbal ; images are also texts precisely in that they constitute a network of discursive practices, albeit visually shaped » (Bal, 1994a, 52).

⁷⁸ Pour une définition plus approfondie de la terminologie utilisée par Alpers, voir l'introduction à *The art of Describing* (Alpers, 1984, xx).

Let us contrast the Dutch illustrations with the Italian renaissance recipe for pictorial narrations: through the *visible* actions of the body, through gesture and facial expression the artist can present and the viewer can see the invisible feelings or passions of the soul. This notion of pictorial narration had its roots in the art of antiquity and drew in time on an established vocabulary of bodily movements and gestures familiar to artist and viewer. The massacre of the innocents was considered a showpiece for this kind of pictorial narrating. (Alpers, 1984, 212)

L'intuition de l'historienne se retrouve donc confirmée par la philosophie esthétique à tendance cognitiviste. Ce qui est nommé chez elle « description » ou « illustration », correspondrait à la « F-relation » de Peacocke ; toute chose représentée dans le champ visuel de l'observateur évoque chez lui/elle une forme ou une silhouette similaire à une chose dont il a pu faire l'expérience de manière empirique. Cependant cette représentation n'enclenche pas le besoin de raconter une histoire dont l'image serait le support, ou en tout cas pas dans un premier temps. On retrouve ici le type de rapports appelé « matters of fact » définis de façon plus intuitive par Gilles Deleuze pour analyser les tableaux de Francis Bacon :

N'y a-t-il pas (...) des rapports non narratifs entre Figures, et des rapports non illustratifs entre les Figures et le fait ? (...) Quel serait donc cet autre type de rapports, entre Figures accouplées ou distinctes ? Appelons ces nouveaux rapports *matters of fact*, par opposition aux relations intelligibles (d'objet ou d'idées). (Deleuze, 1996, 10)

Malgré les différences terminologiques, émerge une approche commune qui prône la valeur de l'image pour l'image, sans un recours nécessaire au mot. Cette capacité de « description », ce nouveau type de relation picturale « matters of fact » sont opposés à la *verbalisation picturale* automatique⁷⁹. Nous pourrions illustrer ce point par le concept d'*inconscient de narration*, élaboré à partir de l'expression d'Alpers : « an established vocabulary of bodily movements and gestures familiar to artist and viewer » ; vocabulaire totalement assimilé par le spectateur et qui susciterait un stimulus narratif chez lui quand il est confronté à une chose représentée, le conduisant à lier irrémédiablement l'image au verbal. Ce mouvement nierait de fait la possibilité de l'existence d'une surface *simplement figurative*,

⁷⁹ Nous proposons le terme de *verbalisation du pictural* à la place de celui d'Alpers, « narration picturale » (« pictorial narrating ») qui ne permet pas de maintenir la différence soulignée par Mieke Bal entre « textuel » et « verbal »

faisant réagir le spectateur visuellement et émotionnellement, mais ne le poussant pas à une reconstruction nécessairement verbale de ce qui est représenté.

C'est donc le premier type d'approche « descriptive » ou « matters of fact » que nous privilégierons en partie dans ce travail, car il permet d'affranchir l'image du verbal, ce qui se révélera capital dans l'étude de l'art d'Andrew Wyeth, et permettra de considérer ses œuvres pour elles-mêmes, en réfutant les innombrables récits « extrinsèques » qui ont obscurci leur analyse jusqu'alors (voir citation de Jacques Derrida ci-dessous). De plus, se centrer sur le tableau, comme « structure intentionnelle », selon les termes de Margolis⁸⁰, devrait nous aider à garder à l'esprit la présence concrète de l'objet, duquel toute interprétation doit émerger. Le concept derridien de *parergon* prend ici tout son sens, puisqu'il permet de cadrer l'œuvre quand cela est nécessaire, afin d'en appréhender le sens interne, mais il a aussi la propriété de s'effacer, « il se fond dans l'œuvre qui se détache sur le fond général » (Derrida, 1978, 71). Il permet donc un dialogue fécond entre le dedans et le dehors, et possède la souplesse qu'il est nécessaire de conserver dans toute interprétation :

Les *parerga* ont une épaisseur, une surface qui les sépare non seulement, comme le voudrait Kant, du dedans intégral, du corps propre de l'*ergon* mais aussi du dehors, du mur sur lequel le tableau est accroché, de l'espace dans lequel la statue ou la colonne sont érigées, puis, de proche en proche, de tout le champ d'inscription historique, économique, politique dans lequel se produit la pulsion de signature (...). Aucune « théorie », aucune « pratique », aucune « pratique - théorique » ne peut intervenir effectivement dans ce champ si elle ne pèse (sur) le cadre, structure décisive de l'enjeu, à la limite invisible à (entre) l'intériorité du sens (mise à l'abri par toute la tradition herméneutiste, sémiotiste, phénoménologiste et formaliste) et (à) tous les empirismes de l'extrinsèque qui, ne sachant ni voir ni lire, passent à côté de la question. (Derrida, 1974, 71)

Cette citation programmatique nous servira de mode opératoire, et nous essaierons de garder l'équilibre, toujours sur le fil, entre « l'intériorité du sens » et « l'empirisme extrinsèque », les deux fossés qui borderont le chemin de notre réflexion.

⁸⁰ Margolis insiste sur le fait que l'œuvre d'art possède des propriétés distinctes en tant qu'objet : « Since artworks possess Intentional structures, their perception (what we should understand as our perception of *them*) must allow for discerning their Intentional structures : anything less would erase their presence, by erasing the perceptibility of their distinctive properties » (Margolis, 1999, 31).

Il faudra ainsi résister à la tentation qui menace tout travail d'interprétation, en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres figuratives, celle que Jacques Derrida a relevée dans *La Vérité en Peinture* et à laquelle Martin Heidegger et Meyer Schapiro⁸¹ ont succombé, selon lui, dans leurs interprétations respectives du tableau de Van Gogh, *Vieux Souliers aux Lacets* (1886). Heidegger soutient qu'elles représentent « une paire de chaussures de paysan (*ein Paar Bauernschuhe*) » alors que Schapiro redonne ces chaussures à leur propriétaire, Van Gogh lui-même, pour rester dans la rhétorique derridienne. Derrida analyse leurs erreurs interprétatives de la façon suivante. Tout d'abord, Heidegger passe soudain dans son texte du paysan à la paysanne ; Derrida explique cette incohérence grammaticale par le fait que le philosophe amalgame dans son esprit plusieurs tableaux de l'artiste, et son interprétation dépasse donc le cadre de ce tableau-là⁸².

Ensuite, concernant Schapiro, il insiste sur le fait que son interprétation (son « credo ») repose sur trois « dogmes » :

1. Des chaussures peintes peuvent appartenir réellement et se laisser restituer réellement à un sujet réel, identifiable, nommable. (...) 2. Des chaussures sont des chaussures, qu'elles soient peintes ou « réelles », seulement et simplement des chaussures qui sont ce qu'elles sont, adéquates à elles-mêmes et d'abord adaptables à des pieds. (. .) 3. Des pieds (peints, fantomatiques ou réels) appartiennent à un corps propre. Ils n'en sont pas détachables. Bien qu'elles portent sur des articulations distinctes, ces trois assurances tendent à les effacer au profit d'un seul et même continuum. A rattacher les détachables selon une stricture absolue. Plus de lacet, quoi, même plus de nœud visible, ni de trous ni d'œillets, des chaussures plaines, absolument adhérentes au pied. (Derrida, 1978, 357-8)

L'erreur de Schapiro repose en fait sur une méprise fondamentale, et la boucle est ici bouclée, celle de la « première fonction de la référence picturale » à laquelle nous faisons allusion au début de ce chapitre: « l'art comme 'mise en œuvre de la vérité' n'est ni une 'imitation', ni une 'description' copiant le 'réel', ni une 'reproduction', qu'elle [la référence

⁸¹ L'essai de Meyer Schapiro, intitulé « *La nature morte comme objet personnel* » est une critique de l'interprétation d'Heidegger au sujet des chaussures de ce tableau de Van Gogh, *Vieux Souliers aux Lacets*, dans *L'origine de l'œuvre de l'art*.

⁸² Derrida, 1978, 350

picturale] représente une chose singulière ou une essence générale » (Derrida, 1978, 356).
Personne n'est malheureusement à l'abri de ce faux-pas. Le second écueil interprétatif est beaucoup plus difficile à éviter. Il s'agit de notre prédétermination historique, sociale, générique, la « SARL » derridienne, qui nous fait porter des jugements, parfois malgré nous :

Mais puisque vous vous intéressez au porteur, je vois pour l'instant, dans ce lacet, une sorte de chèque au porteur. Des chèques au porteur. Le piège, c'est que chacun se précipite pour le remplir, de son nom ou d'un nom de société à responsabilité limitée (SARL) dont il est plus ou moins actionnaire ou porteur d'obligation (Heidegger pour une société agricole, terrienne, rurale, sédentaire, Schapiro pour une société industrielle, citadine, nomade ou émigrante), sans s'apercevoir que le chèque est barré. Et comme cela se fait souvent, d'un double trait, et peut-être davantage encore : celui qui cadre le tableau, le coupant de son dehors, le plaçant en régime sévèrement clos, et celui qui délimite, dans le tableau, la forme des chaussures, en particulier cette vacance défaite, hantée, délacée (Derrida, 1978, 320).

L'art de Wyeth a fait les frais de ces interprétations historicisantes, politiques et esthétiques, qui empêchaient tout va et vient de l'interprétation entre l'intérieur et l'extérieur du tableau. Cela a commencé à l'époque de l'expressionnisme abstrait et n'a jamais réellement cessé depuis. C'est ce à quoi le philosophe américain Joseph Margolis fait lui aussi allusion, lorsqu'il déclare dans *What, After All, Is a Work of Art ?* :

We, ourselves, I should say, are « artifacts » of cultural history: « second-natured » selves, first formed (transformed, not « transfigured ») » by acquiring, in infancy (as the gifted members of *Homo sapiens* that we are), the language and practice of our enculturating society. (Margolis, 1999, 35)

Il faudrait ainsi arriver à dépasser ses propres limites, et également être assez habile pour replacer adéquatement l'œuvre d'art dans son contexte de production. En effet, il nous est maintenant possible d'analyser les tableaux de Wyeth de manière moins dogmatique, puisque nous n'évoluons plus dans un contexte historique partagé idéologiquement entre figuration et abstraction, et où il fallait imposer l'abstraction par tous les moyens, et notamment, en condamnant la figuration. Notre époque aurait plutôt tendance désormais à jeter des ponts entre les deux⁸³. Pour Derrida, qui file sa métaphore du lacet des souliers peints

⁸³ En 1986, Richard Corliss faisait allusion dans un article à cette relecture contemporaine de l'art de Wyeth « But there is nothing like unanimity in the assessments of Wyeth's stature as a modern American artist. Theodore Stebbins, curator of paintings at The Boston Museum of Fine Arts, puts Wyeth "in a category all by

par Van Gogh⁸⁴, il s'agit de se méfier de toute interprétation trop « serrée » ; Margolis, qui sert d'une comparaison linguistique pour l'appliquer ensuite à la peinture, donne l'image d'une interprétation figée :

If you concede, in the same spirit, that Shakespeare wrote in the same language I am speaking—but in earlier incarnations of English—and that Shakespeare's and my linguistic resources differ as a result of being artifacts of different histories, then you see the radical puzzle of being able to understand the paintings of different periods. *What we perceive in the paintings of past histories must be a changing function of our present changing history.* (Margolis, 1999, 35)

Il faudrait donc arriver à appréhender cette double prédétermination : la nôtre, et celle de l'œuvre d'art, qui est également enchâssée dans son temps comme Margolis le rappelle: « whatever is said to be a painting or a work of art—or, in general, a cultural *denotatum*—must count among its properties the salient property of being a historied artifact » (Margolis, 1999, 34). Ce qu'il attribue à l'histoire⁸⁵, pourrait être étendu à la classe sociale et au genre, comme le fait Derrida, afin de multiplier les garde-fous interprétatifs.

2. Le mouvement Réaliste en peinture

Nous allons maintenant nous pencher sur les traits les plus caractéristiques de ce qui est nommé Réalisme en histoire de l'art (et conjointement en littérature puisque les deux sont liés), afin de voir dans quelle mesure ceux-ci sont éventuellement transférables à une spécificité américaine du mouvement, ainsi qu'à l'art de Wyeth plus particulièrement. Ici aussi, l'acception du terme « réalisme » est sujette à caution, comme Roman Jakobson le

himself. Being what he is brings up debate on what art is . realism vs. abstraction" » (Corliss, 1986, www.time.com)

⁸⁴ Voici la citation exacte du texte de Derrida, qui reproche à Heidegger tout autant qu'à Schapiro de s'être laissés 'étrangler' par leur subjectivité : « ces lacets (à serrer / desserrer, plus ou moins strictement, le sujet porteur ou porté) dessinent la forme même du piège. Aussi fascinant que (par là même) négligeable pour les deux professeurs qui n'y font pas la moindre allusion. Voilà une des causes : le lacet. Une chose dont le nom est aussi un nom de piège (le lacet) » (Derrida, 1978, 316).

⁸⁵ Margolis déclare ainsi dans le premier chapitre de son ouvrage : « we cannot fathom art except historically, just as we cannot fathom ourselves except historically » (Margolis, 1999, 23).

rappelle dans son texte « Du réalisme artistique », et nous l'utiliserons en gardant à l'esprit cette restriction importante :

Au XIX^e siècle, ce slogan a donné son nom à un courant artistique. Ce sont essentiellement des épigones de ce courant qui ont créé l'histoire actuelle de l'art, et surtout de la littérature. C'est pourquoi on nous présente un cas particulier, un certain courant artistique comme la réalisation parfaite de la tendance en question ; pour estimer le degré de réalisme des écoles artistiques antérieures et postérieures, on les compare avec ce réalisme du XIX^e siècle. Ainsi on accomplit subrepticement une nouvelle identification, on introduit une troisième signification de mot « réalisme » (signification C), à savoir des traits caractéristiques d'une école artistique du XIX^e siècle. (Jakobson, 1965, 99-100)

2.1. Le rêve spéculaire

Le mouvement réaliste historique s'est trouvé confronté dès son origine à la question séminale de la représentation du réel, et celle-ci façonne donc toutes les approches critiques du mouvement. Umberto Eco explique que cette fascination de l'homme pour le reflet est un élément constitutif de la psyché humaine, « le rêve d'un signe qui aurait les mêmes propriétés que l'image spéculaire (...) c'est d'elle que naît l'idée d'un signe qui n'a pas de signifié et renvoie directement à son référent » (Eco, 1997, 379-80).

Linda Nochlin rappelle dans son ouvrage majeur sur cette question, *Realism*, que cet enjeu, la représentation comme miroir de la réalité, était au cœur des débats opposant les tenants du mouvement et ses opposants⁸⁶. Norman Bryson note dans *Word and Image* le caractère historique de la notion de réalisme qu'il définit comme ce qui paraît *vraisemblable* à une société à un moment donné de son histoire. Il insiste cependant sur le fait que l'image doit cacher cette sorte d'indexation historique de la représentation du réel, afin de donner l'illusion d'en être un reflet fidèle ; ainsi la réussite de l'image à naturaliser les croyances visuelles d'une communauté dépend du degré d'indépendance formelle qu'elle parvient à

⁸⁶ Nochlin, 1971, 14

simuler⁸⁷. Ainsi nous allons nous placer d'emblée au-delà de ce débat, ce que nous permet désormais notre mise au point théorique initiale, et nous concentrer sur des critères historiques, culturels et/ou esthétiques que ce soit pour le Réalisme originel européen ou le réalisme américain.

Signalons cependant que même restreint à ces champs-là, le Réalisme, en tant que mouvement esthétique historique, a été lui aussi remis en question, notamment dans l'ouvrage de référence d'Erich Auerbach, *Mimésis*, qui trouve dès l'antiquité (chez Platon qui place la mimesis au troisième rang derrière la vérité), puis au Moyen-Age (chez Dante qui affirme que la *Comédie* présente « la réalité vraie ») des enjeux et/ou des concepts relatifs à la représentation, généralement attribués au dix-neuvième siècle⁸⁸. Auerbach reconnaît néanmoins que, malgré un fondement théorique commun avec la tendance originelle, une rupture esthétique s'est opérée au travers du mouvement réaliste du dix-neuvième siècle :

Le réalisme moderne, tel qu'il s'est constitué en France au début du XIX^e siècle, s'émancipe radicalement de cette théorie en tant que phénomène esthétique ; que cette émancipation est plus radicale et qu'elle a exercé une influence plus importante sur les formes postérieures du réalisme littéraire que le mélange du « sublime » et du « grotesque » préconisé par les écrivains romantiques de la même époque. Lorsque Stendhal et Balzac prirent des individus quelconques de la vie quotidienne, saisis dans la contingence des événements historiques, pour en faire l'objet d'une représentation sérieuse, problématique et même tragique, ils rompirent avec la règle classique de distinction des niveaux stylistiques selon laquelle la réalité quotidienne et pratique ne pouvait trouver place, en littérature, que dans le cadre d'un style bas ou intermédiaire, c'est-à-dire d'un divertissement soit grotesquement comique, soit plaisant, léger, élégant et bigarré. Ils achevèrent ainsi une évolution qui se préparait depuis longtemps (depuis le roman de mœurs et la comédie larmoyante du XVIII^e siècle, plus nettement encore depuis le *Sturm und Drang* et le préromantisme) et frayèrent la voie au réalisme moderne qui se développa après eux en formes toujours plus riches, correspondant à la réalité constamment changeante et en expansion de la vie moderne. (Auerbach, 1968, 549)

En effet, comme nous allons le voir maintenant, la « réalité quotidienne et pratique » est le champ sur lequel s'est penchée spécifiquement cette génération d'artistes et d'intellectuels, du fait des évolutions philosophiques, scientifiques et culturelles que connut

⁸⁷ Bryson, 1981, 9

⁸⁸ Auerbach, 1968, 549-50

leur époque. On observe pourtant de nombreuses modulations et variations à partir de ce postulat de base que nous allons tenter de cerner ici.

Les tenants du mouvement réaliste étaient ainsi persuadés de rompre des codes culturels et esthétiques, et d'offrir une 'nouvelle vision' du réel à travers une représentation, selon eux, plus 'fidèle' de la réalité et éloignée des anciens schémas représentatifs. Selon Gombrich, ces artistes pensant porter un œil neuf et innocent sur le monde, étaient en fait beaucoup plus performants dans leur manière de représenter leur environnement, au travers de conventions artistiques de plus en plus élaborées. Dans *Art and Illusion* il rappelle le concept de *schemata*, utilisé par les Grecs et faisant référence à l'ensemble des codes de la représentation mimétique : « We know that what the ancients called their schemata; they referred to them as the canon, the basic geometric relationships which the artist must know for the construction of a plausible figure » (Gombrich, 1977, 126). Richard Howells, développant l'argument de Gombrich⁸⁹, résume ce processus paradoxal dans son ouvrage, *Visual Culture* :

So, the successful development of the illusion of reality in art depended not on the suppression of knowledge but on the successful development of increasingly effective schemata (...) The consequence was that skilled artist actually relied on a 'vocabulary of forms' rather than 'a knowledge of things' when creating convincing works of art. Put another way, people learned to paint convincingly not by learning to see, but by learning to paint. (Howells, 2003, 136)

Si le combat était perdu d'avance, la conscience du phénomène était cependant nouvelle selon Nochlin, et il est indéniable qu'elle ait mené à de nouvelles formes de représentation :

They were stressing the importance of confronting reality afresh, of consciously stripping their minds, and their brushes, of secondhand knowledge and ready-made formulae. So radical and extreme an approach was new. (Nochlin, 1971, 20)

⁸⁹ Gombrich déclarait en effet dans *Art and Illusion* . « But we have seen that in all styles the artist has to rely on a vocabulary of forms and that it is this knowledge of things that distinguishes the skilled from the unskilled artist. (...) What accounts for the ease or difficulty in rendering a given building or landscape is not so much the intrusion of knowledge as the lack of schemata » (Gombrich, 1977, 247).

Gombrich inscrit ces mêmes artistes au sein d'un mouvement historique démontrant une évolution des codes picturaux, d'une peinture primitive jusqu'à l'impressionnisme, mouvement qualifié par Roger Fry, de « découverte finale des apparences »⁹⁰, le moment, selon Gombrich, où les artistes décidèrent de sacrifier la ressemblance et la « clarté fonctionnelle »⁹¹ de l'objet afin de faire correspondre son apparence à un moment donné, et non à sa forme idéale : « The central problem of the history of art that I set out in the Introduction—the problem, that is, why representation should have a history ; why it should have taken mankind so long to arrive at a plausible rendering of visual effects that create the illusion of life-likeness » (Gombrich, 1977, 246). Bryson, partant du postulat de Gombrich, se demande si l'évolution de la technique picturale ne reflèterait pas finalement l'émancipation de l'image par rapport au texte :

Now we might think this ascendancy or supremacy of the discursive is a function of a certain limited technology—the image at Canterbury is textually saturated because it does not yet know how to be otherwise. And support for this view might be found in the 'traditional' account of the development of European painting as a series of technical leaps towards an increasingly accurate reproduction of the real. (Bryson, 1981, 6)

Il oppose néanmoins à cette perspective positiviste un argument déjà évoqué lors de notre étude des questions liées à la *mimesis*. Cette théorie présuppose l'existence de degrés d'exactitude, du plus au moins 'ressemblant', dans l'élaboration d'un tableau, qui devient alors une copie du réel, et prétend implicitement qu'il puisse exister une copie parfaite⁹².

Nochlin poursuit, dans la lignée théorique de Bryson, et indique que l'attitude de ces artistes était conditionnée par une nouvelle perception de l'histoire et du temps, le fragment temporel devenant l'unité de base de l'expérience perçue. Cette approche induisit un recentrage sur le(s) fait(s), entraînant l'élaboration de codes esthétiques nouveaux—et non pas

⁹⁰ « the final discovery of appearances » (Fry in Gombrich, 1977, 250).

⁹¹ « functional clarity » (Gombrich, 1977, 250).

⁹² Voici la réponse de Bryson à Gombrich : « But let us consider this 'common-sense' view. At its deepest level it assumes that painting can be calibrated by degrees of remoteness from, or approximation towards an Essential Copy. (...) Yet such a view ignores the obvious fact that there is no Essential Copy, and that the rules governing the transposition of the real into the image are subject to historical change » (Bryson, 1981, 8).

meilleurs ou plus élaborés⁹³. Par conséquent, l'œil du peintre réaliste, débarrassé des préjugés relatifs à une vision noble de l'art qui avait souvent conditionné le choix des thèmes et des objets représentés, préoccupé par cette nécessité nouvelle de dépeindre « le fait », « l'instantané », s'intéressait désormais à des sujets qui apparaissaient jusqu'alors comme vulgaires⁹⁴, afin d'explorer les voies ouvertes par ce nouveau credo :

A new and broadened notion of history, accompanying a radical alteration of the sense of time, was central to the Realist outlook. Furthermore, new democratic ideas stimulated a wider historical approach. Ordinary people—merchants, workers and peasants—in their everyday functions, began to appear on a stage formerly reserved exclusively for kings, nobles, diplomats and heroes. (...) A true understanding and representation of both past and present was now seen to depend on a scrupulous examination of the evidence, free of any conventional, accepted moral or metaphysical evaluation. (Nochlin, 1971, 23)

Les faits trouvèrent ainsi leur traduction picturale au travers de tableaux évoquant des actes et des situations tirés du quotidien. Plusieurs thèmes découlent ainsi directement de cette nouvelle esthétique. D'une part, les artistes se tournèrent vers la représentation du travail manuel et de ses acteurs modestes. Certes, le thème en lui-même n'était pas nouveau, mais les Réalistes s'éloignèrent de la caricature présente chez Bruegel⁹⁵ ou de la retranscription de coutumes locales comme chez les frères Leleux par exemple, et y insufflèrent un souffle allégorique, contribuant à façonner l'image de la grandeur et de la noblesse du peuple. Citons parmi les innombrables exemples de cette nouvelle perspective le dur labeur des paysans de J.F. Millet, les *Casseurs de pierres* (1850) de Gustave Courbet, ou encore, dans une veine plus poétique les répétitions des danseuses d'Edgar Degas. Si la vision du peuple au travail inspira énormément les artistes après la Révolution de 1848, une variante plus légère, et plus

⁹³ Nochlin, 1971, 31

⁹⁴ Gombrich insiste lui aussi sur le fait que le choix des sujets était conditionné par une certaine idée du bon goût qui prévalait alors dans les écoles d'art. « The next revolution was mainly concerned with the conventions governing subject-matter. In the academies the idea was still prevalent that dignified paintings must represent dignified personages, and that workers or peasants provided suitable subjects only for *genre* scenes in the tradition of the Dutch masters » (Gombrich, 1989, 402).

⁹⁵ Gombrich insiste sur la représentation des paysans chez Millet, radicalement différente de la tradition héritée de Breughel : « [François Millet] wanted to paint scenes from peasant life as it really was, to paint men and women at work in the fields. It is curious to reflect that this should have been considered revolutionary, but in the art of the past peasants were generally seen as comic yokels as Bruegel had painted them » (Gombrich, 1989, 402).

bourgeoise, se fit rapidement jour au cours des années 1860-1870, celle des activités de plein air, ni proprement urbaines, ni véritablement rurales, liées aux distractions répandues chez les classes moyennes, tels les pique-niques, les parcs ou les plages évoqués au travers de tableaux comme *Le Moulin de la Galette* (1876) d'Auguste Renoir, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1865) de Claude Monet ou *Sur la plage de Boulogne* (1869) d'Edouard Manet. Les transformations sociales radicales liées à la révolution industrielle, décrites par de nombreux écrivains du XIX^e siècle—Balzac, Dickens, Zola, entre autres—furent aussi couchées sur la toile: *Les Raboteurs de Parquet* (1875) en plein effort de Gustave Caillebotte, *Les Déchargeurs de charbon* (1872) de Monet ou encore *Les Repasseuses* (1884) de Degas, mais comme le souligne cependant Nochlin, de façon assez édulcorée chez les peintres français⁹⁶ : « While writers on both sides of the Channel—Zola in *L'Assommoir*, Dickens in *Hard Times* and *Oliver Twist*—created graphic and memorably realistic images of the lowest depths of urban society, French painters, on the whole, tended to avoid representations of the lower depths » (Nochlin, 1971, 154). Le courant réaliste anglais⁹⁷ était, au contraire, beaucoup plus engagé dans la représentation de la misère sociale. Pour finir, le thème incontournable en art de la mort se vit radicalement transformé par l'approche réaliste, qui y appliqua ses principes directeurs, se débarrassant de l'imagerie grandiloquente traditionnelle et adoptant un point de vue beaucoup plus prosaïque, ce qui reflétait là aussi une évolution sociale comme le résume

Nochlin :

Advanced artists and writers of the mid-nineteenth century were keenly aware of the enormous change in attitude towards death which had come about during their own lifetimes. They attempted to grasp and convey in their works the mundane truth of dying—the bare truth, stripped of all transcendental meanings and metaphysical implications, but rich in the circumstantiality of psychological, physical and social detail. (Nochlin, 1971, 60)

⁹⁶ Seul Honoré Daumier a vraiment sondé les profondeurs de la misère urbaine, mais ses gravures ont moins de poids dans l'inconscient culturel que les toiles mondialement connues citées ci-dessus.

⁹⁷ Voir les œuvres de Sir Luke Fildes comme *Applicants for admission to a Casual Ward* (1874) par exemple en Annexe 4, p.491

Cette absence de transcendance ou de possibilité de rédemption est notable dans des tableaux comme *Le Christ mort et les anges* (1864) ou *Le Toréador Mort* (1864) de Manet, et aboutira à une sorte de focalisation purement optique sur la « phénoménologie de la mort »⁹⁸ chez Claude Monet, représentant le cadavre de sa femme dans *Camille Monet sur son lit de mort* (1879), et expliquant à son ami Clémenceau que, malgré son émotion, il s'était subitement mis à analyser la succession et la gradation des couleurs sur le visage de la mourante⁹⁹.

2.2. Le rêve scientifique

Au-delà de ces thématiques spécifiques, une approche conceptuelle, prônant un esprit scientifique et un respect pour le fait comme fondement de la vérité, était également partagée par ces artistes d'un nouveau genre. Nochlin relativise l'emploi de ce terme, mais sans pour autant le remettre en question¹⁰⁰. Cette croyance aux forces du progrès, ce positivisme, théorisé en philosophie par Auguste Comte, pouvant paraître naïf aux yeux de l'homme du XXIème siècle, a pourtant été un incroyable moteur à la fois intellectuel et esthétique, poussant toute une génération à remettre en question des principes qui semblaient gravés dans le marbre.

La science accompagna parallèlement cette remise en cause, puisqu'en combinant les évolutions de l'optique et de la chimie, elle élaborait une invention technique, la photographie, qui révolutionna—le mot n'est pas trop fort—la façon de voir le monde et, surtout, de le représenter. Le caractère instantané du cliché photographique illustrait et symbolisait cette

⁹⁸ Expression de Nochlin : « Realist depictions of death—that sense of the dead person as simply a zero, a non-value, and the artist's inner compulsion to embody this truth in his work, to capture in words, paint or marble the sheer phenomenology of dying » (Nochlin, 1971, 60).

⁹⁹ Clémenceau, 1965, 22.

¹⁰⁰ Nochlin, 1971, 41

esthétique du moment présent et fugace à la fois, centrée sur la réalité observée au travers du *fait*. Gombrich souligne que le développement de l'art, dit moderne, fut conditionné par l'apparition des modèles d'appareils portatifs, qui déchargèrent les peintres de nombres de tâches fastidieuses (mais aussi alimentaires pour nombre d'entre eux) et les poussèrent à explorer des régions se trouvant au-delà de la pratique photographique¹⁰¹. Sur le plan de la pratique, les peintres se mirent à utiliser des daguerréotypes de scènes ou de modèles, substituant ainsi paradoxalement une image fixe et déjà esthétisée—selon nos critères contemporains—à la sacro-sainte réalité qu'ils s'étaient pourtant jurés de retranscrire de la façon la plus 'objective' possible. Nochlin documente cette pratique commune à certains des grands noms du Réalisme pictural :

The Realists and Impressionists certainly used photographs, as indeed did Baudelaire's paragon of the imaginative painter, Delacroix. But they used photograph as an aid in their attempts to capture the appearance of reality. Courbet, for example, used photographs for the standing female in *The Bathers* and in *The Painter's Studio*, for his illustrations to Baudry's *Le Camp des Bourgeois* (1868) and for his posthumous portrait of Proudhon; Manet used photographic portraits for his etchings of Baudelaire and Poe, as well as requiring at least four photographic proofs for documenting his *Execution of the Emperor Maximilian*, and Degas made extensive use of photographs. (Nochlin, 1971, 44)

Les clichés photographiques ont le pouvoir de saisir le détail qui échappe à l'œil, ce qui permettait d'étancher la soif descriptive de ces artistes. L'autre élément majeur expliquant l'attrait de ce medium chez les peintres réalistes est la possibilité du cadrage qui permet d'isoler des éléments particuliers d'une scène et d'en accentuer l'aspect instantané¹⁰². La photographie les amena certainement à réfléchir à cette notion puis à la transposer dans leur art, comme Nochlin le remarque dans certaines œuvres de Degas, ou de Manet, citant en l'occurrence *Le bal masqué à l'Opéra* (1873) et *Nana* (1877) :

Manet's compositions generally bear a simple, parallel or perpendicular (rather than oblique) relation to the picture plane. The sense of immediacy in both the *Ball at the Opera* of 1873 and *Nana* has to do with their being pictorial slices of life, or, more literally of 'sliced off'

¹⁰¹ Gombrich, 1989, 416-7

¹⁰² Gombrich signale lui aussi que certaines techniques de cadrage pictural sont directement issues de la photographie : « The camera helped to discover the charm of the fortuitous view and of the unexpected angle » (Gombrich, 1989, 416).

life: in both cases Manet asserted his choice of viewpoint as the controlling element, not by stressing an unusual angle of vision, as Degas tended to do, but rather by cutting off the scene arbitrarily, (...) One is reminded, in these works, of photography where cropping is used to emphasize the seeming fortuitousness of the image, or, at times, to pique our imaginations about the amputated element. (Nochlin, 1971, 163-4)

Cadrage/décadrage, découpage, angle de vue inhabituel/exagéré : toutes ces techniques, apprises, ou en tout cas révélées, par la photographie devinrent caractéristiques des compositions réalistes et contribuèrent à accentuer leur aspect fragmenté et fragmentaire, illustrant parfaitement leur désir de reproduire des tranches de vie, des instantanés de la réalité. Roman Jakobson affirma au sujet des représentants de l'école artistique réaliste russe du XIXe siècle que la métonymie (ou la synecdoque)—permettant, entre autres, d'évoquer le tout par la partie, dans un mouvement de condensation du récit—est la figure de style fondamentale de l'imagerie réaliste :

Il y a un procédé de caractérisation que nombre de représentants de l'école C (en Russie, la soi-disant école de Gogol) ont cultivé et que pour cette raison on identifie incorrectement avec C en général ; c'est la condensation du récit à l'aide d'images choisies sur l'axe de contiguïté, c'est-à-dire suivant la lisière entre le terme propre et la métonymie ou la synecdoque. Cette « condensation » se réalise soit hors de l'intrigue, soit en l'éliminant. (Jakobson, 1965, 105)

Nous pourrions ainsi ajouter, afin de replacer ce concept dans le champ pictural, que le Réalisme du XIX^e en peinture est caractérisé par un *cadrage synecdoquique*¹⁰³, utilisé de nos jours abondamment par les cinéastes.

Nous terminerons ce chapitre avec une citation de Nochlin, concernant la mutation du réalisme au dix-neuvième siècle—pour rester fidèle à la théorie d'Auerbach—et montrant comment les artistes traduisent dans un langage artistique des changements socio-historiques plus larges:

What is happening with Manet, the Impressionists and later with French Realism generally, is that a new and different set of phenomena, viewed in a new and different way, demanding novel modes of composition and notation, has become the occasion of picture making. The

¹⁰³ Gilles Menegaldo utilise quant à lui le terme de « cadrage métonymique » dans son analyse du sentiment du fantastique à l'écran : « Le cadrage métonymique du début, ne filmant que le bas du corps des deux femmes et mettant en évidence les rythmes contrastés des deux démarches » (Menegaldo, edel.univ-poitiers.fr, 2005).

old categories of reality and the old ways of embodying them in art were rejected simultaneously by Realist artists, and in so doing they were obliged to create an entirely new structure for art as a whole. (Nochlin, 1971, 167)

Nous tempèrerons cependant l'impression de positivisme du récit de Nochlin en substituant les termes «une structure entièrement *différente* pour l'art dans son ensemble» à «entièrement nouvelle» puisqu'une étude plus poussée du Réalisme en peinture (à la manière de celle d'Auerbach pour la littérature) nous montrerait certainement que de nombreuses trouvailles réalistes ont été inventées à des époques antérieures, mais n'ont pas été utilisées avec autant d'intensité, ou bien sont tombées dans l'oubli, car elles ne correspondaient pas à un besoin précis à ce moment-là. Les artistes s'approprient souvent des formes anciennes dont ils font une relecture orientée par le milieu et l'époque dans lesquels ils évoluent¹⁰⁴, la fameuse SARL derridienne.

Les Réalistes essayèrent en fin de compte de remettre en cause le principe même du tableau, perçu comme une métaphore graphique de la diminution, de la miniaturisation. Dirk J. Van Den Berg fait un développement intéressant à ce sujet dans l'article «What is an image and what is image power?», où il montre que ce qui a été un moment ressenti comme une limite de la représentation picturale, est devenu son principal atout par la suite :

Visual depictions entail technical diminutions, formal reductions or mediated semiotic filtering of visual information. Spatial truncation of dimensions, diminution of scale, loss of tonal intensities, restriction of chromatic range result in the typical pictorial motionlessness, lifelessness, silence or "stillness" -- pictorial qualities at first valued negatively but in due course positively. Initially they were seen as the pictorial art's "deficiencies" that early modern picture makers had to conquer in order to master the "difficulties" of pictorial *enargeia* as desired quality of imaginary vividness. The modern era revalued this "stillness"

¹⁰⁴ Voir à ce sujet l'exposition «Pollock et le chamanisme» (Pinacothèque de Paris, 15 octobre 2008 - 15 février 2009) qui revient sur la technique soi-disant révolutionnaire du *dripping*, et la relie à une exploration (relecture) menée par l'artiste de techniques ancestrales. Adrien Clerc commente ainsi le texte de Stephen Polcari accompagnant le catalogue de l'exposition et visant à soutenir cette théorie: «Ainsi donc Jackson Pollock, connu essentiellement pour les *drippings* réalisés à la fin de sa carrière, aurait été toute sa vie influencé par le chamanisme? Si la présence dans les toiles réalisées au début des années 40 par l'artiste new-yorkais de réminiscences de sa connaissance de l'art amérindien était depuis longtemps avérée, la thèse de Stephen Polcari est de faire de cette connaissance le ferment des œuvres de la maturité. Le *dripping* perd alors sa logique abstraite pour perpétuer la tradition symbolique dans laquelle s'inscrivait le Pollock de *Bald Woman With Skeleton*, et l'acte de création devient un prolongement actuel du rituel chamanique originel» (Clerc, <http://histara.sorbonne.fr>).

as a positive sign of the medium-specific, formally aesthetic, figurative potential of autonomous painting. (Van Den Berg, 2004, 28)

Ceci pourrait expliquer pourquoi après les tentatives formelles du dix-neuvième siècle, visant à animer l'image afin de donner l'illusion de l'instantané, les Photoréalistes sentirent le besoin de la figer au maximum, afin d'en accentuer le côté artificiel et le potentiel réflexif. Paul Ricoeur a, quant à lui, réévalué ce concept de miniaturisation, pointant une similitude entre le fonctionnement iconique des images et les processus métaphoriques de schématisation de l'imagination afin d'expliquer la façon dont la fiction sert à projeter le monde. La réduction d'échelle, que les peintres réalistes ressentaient comme un défaut du medium pictural, serait en fait, selon Ricoeur, un instrument de condensation métaphorique et de projection d'un monde imaginaire. Il développe ce point précis dans son texte

Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning:

Far from yielding less than the original, pictorial activity may be characterized in terms of an 'iconic augmentation', where the strategy of painting, for example, is to reconstruct reality on the basis of a limited optic alphabet. The strategy of contraction and miniaturization yields more by handling less. In this way the main effect of painting is to resist the entropic tendency of ordinary vision—the shadow image of Plato—and to increase the meaning of the universe by capturing it in the network of its abbreviated signs. This effect of saturation and culmination, within the tiny space of the frame and on the surface of a two-dimensional canvas, in opposition to the optical erosion proper to ordinary vision, is what is meant by iconic augmentation. (Ricoeur, 1976, 40)

La peinture n'est donc plus un simple reflet de la réalité, comme chez Platon, mais un medium qui permet de condenser du sens, de par la synthèse opérée par le peintre lorsqu'il transforme ce qu'il voit en signes reconnaissables sur un tableau. Le résultat obtenu est ainsi, toujours selon Ricoeur, et si l'on remonte à la racine du mot 'fiction', un monde « refaçonné » : « Thus we are referred to the primary meaning of the word fiction: *fictio* comes from *facere*. When the image is made, it is also able to remake the world » (Ricoeur 1979, 135). L'artiste aurait donc pour fonction d'aider les hommes à voir et comprendre le monde qui les entoure en le recomposant.

3. Andrew Wyeth et le « Réalisme métaphorique »

La théorie de Ricœur fait précisément écho à la terminologie de Wanda Corn qui utilise le terme de « réalisme métaphorique » à propos de Wyeth et d'un groupe d'artistes des années trente :

At the same time, such works transcended facts in arriving at a statement of broader human meaning. This approach is exemplified by some of the work of Hopper, Burchfield, and Wyeth, and of the photographers Walker Evans, Dorothea Lange, and Wright Morris. Working independently of one another, these artists evolved a kind of 'transcendental' or 'metaphoric' realism. (...) When they [the 'metaphoric realists'] portrayed the things these people used, it was not merely as a still life, with arrangement and composition the major interest, but as a human emblem. (Corn, 1971, 39-40)

Notre étude visera à remettre ce terme en question et à proposer une nouvelle définition du type de réalisme propre à Wyeth. En effet, si le terme de « réalisme métaphorique » correspond à un mouvement perceptible chez Wyeth et d'autres artistes de sa génération, il semble néanmoins trop général et finalement réducteur, puisque comme nous venons de le voir, selon Ricœur, la « condensation métaphorique » est la fonction même de la représentation picturale. Jonathan Culler a également affirmé de manière radicale : « As soon as we begin to speak of a thing we engage in metaphor » (Culler, 1974, 221). De plus, Corn hésite entre ce terme et celui de « transcendance », disant que ces artistes américains « transcendaient les faits ». Cependant, comme nous venons de le démontrer, la transposition objective de la réalité est impossible, les artistes se contentent de changer de filtre, selon leur milieu et/ou leur époque. Genette insiste lui aussi sur le fait que la transcendance¹⁰⁵ est une caractéristique de l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, et qui ne peut donc pas être circonscrite à une époque ou à certains artistes :

les œuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation le fait de « consister » en un objet. Elles en ont au moins un autre, qui est de *transcender* cette « consistance », soit

¹⁰⁵ Genette souligne qu'il emploie ce mot sans aucune connotation spirituelle, ou même philosophique, mais nous ne savons pas si Wanda Corn émettrait les mêmes réserves à ce sujet.

parce qu'elles « s'incarnent » en plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de la présence de ce (ou ces) objet(s), et d'une certaine manière de survivre à sa (ou leur) disparition : (...). Je propose donc de réserver pour plus tard, sous le nom de *transcendance*, ce second mode d'existence, et de désigner symétriquement le premier par *immanence*. (Genette, 1994, 17)

Il faudra donc aller au-delà de cette généralité et trouver la spécificité de l'art de Wyeth, tout en relevant les caractéristiques propres à une génération.

Le terme de Réalisme Métaphorique donne de plus raison aux détracteurs de la figuration. Quel est l'intérêt de produire encore de l'art figuratif, s'il se résume à mettre en scène un réseau d'icônes prédéterminées culturellement, à « remplacer ce qui est montré par ce que cela signifie » pour paraphraser Culler¹⁰⁶ ? Dans le cadre de la peinture figurative contemporaine¹⁰⁷, il est plus stimulant de suivre la voie proposée par Barthes que nous rappelle Ricoeur : « language may be said, in Roland Barthes's words to "celebrate itself" rather than to celebrate the world » (Ricoeur, 1978, 153). En considérant la peinture figurative comme un art « auto-réflexif », nous pouvons faire émerger des strates d'appréhension et d'interprétation des œuvres qui dans ce cas-là permettent aussi de « redécrire le monde ».

La question de la *vraisemblance* soulevée par Culler est également intéressante dans cette perspective¹⁰⁸, car il qualifie la métaphore de « détritius d'opérations interprétatives conventionnelles ». Il se sert comme exemple des textes Surréalistes ou Dadaïstes : « That metaphor is not a primary element of literature but only the detritus of conventional interpretive operations is amply shown by our difficulties in identifying metaphor in the texts

¹⁰⁶ « In the perspective of a poetics, which focuses on the conventions and operations of reading, the conditions under which the reader produces metaphor are more vital components of literature than the operation of metaphorical interpretation, which is but a special and extremely limiting instance of interpretation. When we call something a metaphor, we invoke a traditional model of replacement which says that the reduction of the strange is easily accomplished, that we can replace what is said by what is meant, because we have discovered what property the former and the latter share » (Culler, 1974, 226).

¹⁰⁷ Les sémioticiens contemporains appliquent d'ailleurs avec succès cette méthode à la relecture d'œuvres anciennes.

¹⁰⁸ « We cannot identify some phrases as metaphors because we have difficulty constructing an imagined world and deriving from it a level of *vraisemblance* which would indicate those incongruities to be reduced » (Culler, 1974, 226).

of surrealism or dadaism, where accustomed standards of unity and referentiality are questioned » (Culler, 1974, 225). Culler préfère ne pas réduire l'interprétation à une opération d'identification finalement stérile et réductrice qu'il nomme « réduction facilement définissable de l'étrange »¹⁰⁹. Nous souhaiterions donc aborder l'art de Wyeth sous cet angle afin de cerner tous les traits le rendant étrange et complexe, et ne pas en rester aux associations métaphoriques, stratégie interprétative responsable en partie, selon nous, de son dénigrement.

Avant de passer à un panorama et à une tentative de définition du réalisme pictural américain cette fois et de ses similitudes, ou de ses spécificités propres, vis-à-vis des canons (relatifs) du réalisme pictural continental, nous aimerions conclure sur une citation d'Auerbach à propos de Proust, illustrant une nouvelle mutation du réalisme, et une figure de l'artiste qui essaie de retrouver « la nature intime des événements », tout en se plaçant dans une position paradoxale, à la fois présent dans l'objet, son récit, et détaché de lui, en position d'observateur, par la force de son art. Cette métaphore de l'artiste semble particulièrement convenir à Wyeth et nous permet de remettre dès à présent en perspective l'intuition de Corn. Malgré leur subjectivité omniprésente, les tableaux de Wyeth semblent effectivement arriver à une sorte de conscience universelle, qui touche les gens au-delà de leur symbolisme personnel ou parfois culturel, et les différentes strates dont ils sont constitués—non plus narratives ici mais picturales—attestent de leur modernité :

Proust vise à l'objectivité, il veut dégager la nature intime des événements, et il cherche à atteindre ce but en se laissant guider par sa conscience, non pas toutefois par sa conscience telle qu'elle est à un moment particulier mais telle qu'elle se souvient du passé. Une conscience où le souvenir fait lever des réalités passées, qui ne sont plus depuis longtemps dans l'état où les a connues le sujet quand il se trouvait engagé en elles, voit et ordonne ses contenus d'une manière qui n'est pas seulement individuelle et subjective. Dégagée de ses

¹⁰⁹ « Nothing is gained by calling these moments of the text "metaphor." Indeed, much may be lost, since by bringing them under this heading we imply that there is substitution at work and thus commit ourselves to the notion of an easily definable reduction of the strange. By identifying "metaphors" we trivialize the processes of interpretation » (Culler, 1974, 227-8).

divers attachements d'autrefois, la conscience voit en perspective les strates de son propre passé et leurs contenus. elle confronte ceux-ci les uns avec les autres, elle les libère de leur continuité temporelle aussi bien que de l'étroite signification qu'ils semblent avoir lorsqu'ils sont liés à un moment particulier. Sur ce point la conception moderne du temps intérieur se confond avec l'idée néo-platonicienne selon laquelle le véritable prototype de l'objet se trouve dans la conscience de l'artiste ; dans ce cas d'un artiste qui, bien que présent dans l'objet, s'est détaché de lui en tant qu'observateur et fait face à son propre passé. (Auerbach, 1968, 538)

La façon dont Wyeth composait un tableau, attendant que soudainement une sorte d'image cachée émerge et s'impose à lui au travers des innombrables esquisses, révélant ainsi une dimension de la réalité hors-temps et hors-champ à laquelle seul l'artiste a accès, et qu'il est chargé de révéler, puis de fixer, afin de permettre aux autres de l'apercevoir à leur tour, rappelle l'œuvre de Proust, mais aussi de Virginia Woolf, telle qu'elle est décrite, toujours par Auerbach :

Ce qui est essentiel, c'est qu'un événement extérieur insignifiant déclenche des représentations et des séries de représentations, qui s'éloignent du présent et se meuvent librement dans la profondeur du temps. Tout se passe comme si un texte apparemment simple ne révélait son contenu que par son commentaire, ou comme si un thème musical simple ne se livrait que dans son développement. (...) l'accent est mis entièrement sur ce que la circonstance extérieure suscite dans l'esprit, sur ce qui n'est pas vu directement mais à travers des reflets dans la conscience, sur ce qui n'est pas lié au présent de l'événement qui sert de cadre à la narration et donne naissance à ces réactions. (Auerbach, 1968, 536)

Voici comment ce mouvement se traduit chez Wyeth, d'une façon qui fait étrangement écho au texte d'Auerbach. Il décrit le processus mental—une traînée d'encre noire ramenant en mémoire l'image originelle, le souvenir d'une vision—qui l'amena à réaliser l'un de ses tableaux les plus réussis, *Brown Swiss* (1957 ; fig.205). Il essaie également de définir ce que cette œuvre en particulier évoque pour lui :

Days later I happened to open the drawer, and this blackwash drawing [the Kuerner house and the hill reflected in the pond] caught my eye. Oh, oh, that's it, I thought. The balance, the flash of that black thing, brought the image of the scene clear to my mind, and I recalled the marvelous amber color of the rich landscape and the lucid pond looking almost like the eye of the earth reflecting everything in creation.

I made dozens of absolutely accurate drawings, but every once in a while I'd open the drawer and take a look at the black thing to keep it in my mind. After a month or so I placed a big tempera panel on my easel. The blank white is very exciting to me. When I started to paint *Brown Swiss*, I put the dozens of absolutely accurate drawings I'd made in the corner, and without referring to them at all, I started to work with charcoal, very freely, glancing at that first black abstract thing.

Brown Swiss is a double portrait of not only the Kuerner house but everything that is going on in that house. Many things are personal to me. (...) The picture mirrors almost all times of the year. I may have finally made it late afternoon in November, but it could be almost any time of day. (Hoving, 1995, 46)

Nous trouvons ici toutes les caractéristiques du « subjectivisme unipersonnel¹¹⁰ » teinté « d’omnitemporalité symbolique¹¹¹ » défini par Auerbach pour Proust : l’élément déclencheur initial anodin, la création de souvenirs par couches successives, le souvenir comme une vision totalement abstraite, les échos personnels, l’omnitemporalité (que nous pourrions plutôt appeler *achronisme* chez Wyeth, lorsque passé, présent et futur se confondent). Et pourtant à l’arrivée, une image si simple en apparence : le reflet d’une vieille bâtisse dans une mare.

A charge pour nous d’analyser comment la simplicité apparente de l’art de Wyeth, empruntant à des techniques réalistes de représentation, arrive à faire un commentaire sur le réel, et surtout sur la façon dont nous le percevons, à travers les multiples strates de notre conscience. Voici comment l’artiste tentait d’expliquer ce phénomène avec ses propres mots, renouant implicitement le débat avec ses ancêtres du dix-neuvième siècle: « I’m almost suspended, looking down. Of course, it’s a composite view. I never stand in one spot when I paint a landscape. I float. I move. It’s impossible for me to be photographic. I wanted to capture the movement of the scene » (Hoving, 1995, 20); il ajoute plus loin: « This is important for the development of my way of seeing reality. (...) Here I’m slowly changing. I’m seeing things in a clearer way » (Hoving, 1995, 23).

¹¹⁰ Auerbach, 1968, 537.

¹¹¹ Auerbach, 1968, 539.

CHAPITRE 3. LE REALISME AMERICAIN :

FONDEMENTS ET COURANTS PRINCIPAUX

1. La naissance du réalisme américain

L'art d'Andrew Wyeth est généralement rattaché à un champ plus large, nommé *réalisme américain*¹¹² qu'il nous faut à présent définir, afin de pouvoir analyser dans quelle mesure il s'inscrit dans ce mouvement, de quelle façon il s'en détache éventuellement et sur quels points en particulier.

Dans un ouvrage célèbre publié en 1994, *American Realism*, Edward Lucie-Smith affirme que l'émergence de l'activité professionnelle de 'peintre' en tant que telle, incarnée par un artiste¹¹³ de l'époque coloniale, John Singleton Copley (1738-1815), marque la naissance de l'art américain. Tout d'abord portraitiste, puis peintre historique, celui-ci ne s'est cependant jamais défini comme peintre 'américain'. La qualité intrinsèquement américaine de l'art du Nouveau Monde fit, selon Lucie-Smith, son apparition en même temps que le genre de *landscape painting*, ou, peinture de paysage. D'autres historiens d'art, tel Jules David Prown dans *La Peinture Américaine : des Origines à l'Armory Show*, abondent dans ce sens et soulignent que les artistes ont longtemps cherché ce qui allait définir le caractère spécifiquement américain de leur art :

A partir du milieu du XVIIIème siècle, la peinture américaine se voit encore plus européanisée du fait des Américains qui vont étudier de l'autre côté de l'Atlantique. Cette subordination à l'Europe, pour ce qui est des hommes, des idées et de la formation même des artistes, avait été tolérable pour l'Amérique coloniale alors que le terme de mère patrie

¹¹² Nous restreignons volontairement ici le champ de notre étude, passant de la catégorie très vaste de « peinture américaine » à celle de *réalisme américain*, courant que nous allons tenter de synthétiser au mieux.

¹¹³ Nous ne parlerons pas ici d'un autre artiste célèbre de la même époque, Benjamin West, qualifié généralement d'artiste américain de part sa nationalité, qui quitta les Etats-Unis en 1760 pour l'Italie et s'installa à Londres en 1763. Sa carrière se développa alors en dehors de toute relation avec l'art 'américain' proprement dit.

signifiait Angleterre. Mais elle était intolérable dans un pays indépendant, animé de la volonté de parvenir à une autonomie réelle. C'est la raison pour laquelle l'histoire de la peinture américaine dans les soixante-quinze premières années de l'indépendance des Etats-Unis se résume essentiellement en une recherche d'un art qui exprime la réalité américaine et qui, par conséquent, soit doué d'une utilité nationale. (Prown, 1990, 53)

Cette théorie fait écho au phénomène appelé « l'anxiété de l'influence » en psychohistoire — terme emprunté à Harold Bloom — et défini par Sean Burke comme le moteur de la création littéraire. Dans cette perspective très freudienne, l'artiste cherche à s'affranchir du fardeau castrateur que représentent les textes de ses prédécesseurs, les « patriarches esthétiques »¹¹⁴:

Applying Freudian structures to literary genealogies, Bloom has postulated that the dynamics of literary history arise from the artist's 'anxiety of influence,' his fear that he is not his own creator and that the works of his predecessors, existing before and beyond him, assume essential priority over his own writings. In fact, as we pointed out in our discussion of the metaphor of literary paternity, Bloom's paradigm of the sequential historical relationship between literary artists is the relationship of father and son, specifically that relationship as it was defined by Freud. (Burke, 1995, 155)

Edward Lucie-Smith, quant à lui, laisse de côté les explications socio-historiques, politiques ou psychanalytiques, et lie l'apparition de ce genre au développement de la pratique de la photographie aux Etats-Unis, où elle a joué, selon lui, un rôle beaucoup plus important qu'en Europe :

In a consciously egalitarian society, it democratized portraiture, which had hitherto been the preserve of the well-to-do. At the same time it proved to be the ideal medium for documenting the appearance of America itself, then still not fully explored. It was the photographs made in 1861 by Carleton E. Watkins (1825-1916) that first attracted Albert Bierstadt to the Yosemite Valley, which was to inspire some of his most spectacular landscape paintings. (Lucie-Smith, 1994, 14)

Cette interprétation est intéressante, comme nous le verrons dans la partie consacrée plus spécifiquement aux paysages d'Andrew Wyeth dans le contexte de l'art américain, mais elle n'exclut pas pour autant des interprétations plus engagées idéologiquement. Barbara Novak, dans son livre consacré à la peinture américaine du dix-neuvième siècle, au sous-titre évocateur, « *Realism, Idealism and the American Experience* », explore la thèse socio-

¹¹⁴ « In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis » (Burke, 1995, 154).

culturelle, tout en ne reniant pas l'idée que le *réalisme américain* soit né en même temps que la représentation des paysages de l'Amérique : « America's search for some sense of the past in the raw new world focused on an idea of landscape that was at once strongly nationalist and moralist » (Novak, 2007, 42).

L'iconographie contemporaine, et notamment W. J. T. Mitchell dans l'ouvrage intitulé *Iconology : Image, Text, Ideology*, a reformulé les principes édictés par Panofsky dans *Meaning in the Visual Arts*¹¹⁵ et a recentré cette théorie autour de la relation entre le visuel et le verbal, tout en liant fortement ces éléments à l'idéologie :

It is thus a "rhetoric of images" in a double sense: first as a study of "what to say about images"—the tradition of "art writing" that goes back to Philostratus's *Imagines*, and is centrally concerned with the description and interpretation of visual art ; and second, as a study of "what images say"—that is, the ways in which they seem to speak for themselves by persuading, telling stories, or describing . (Mitchell, 1986, 1-2)

Cette théorie a fortement influencé une nouvelle génération d'universitaires américains, tel Kenneth John Myers, qui défend l'idée que le paysage américain est une construction culturelle qui va au-delà même des concepts esthétiques. Myers va ainsi plus loin que Novak, et soutient que jusque dans les années 1820, les Américains ne possédaient pas les outils conceptuels nécessaires leur permettant d'avoir une appréciation esthétique du paysage américain :

The labor of admiring can be forgotten only when the mental skills necessary to the objectification of natural environments as landscapes become so commonplace and habitual among a social group that individuals acquire them without being aware of the fact that they are learned (...) the naturalization of landscape experience in the United States dates from the 1820s and was an effect of the importation of contemporary landscape art and literature which represented landscape appreciation as a natural or intuitive ability. (Myers, 1993, 74-75)

Ensuite, lorsque ces pré-requis furent posés, le paysage américain devint un facteur culturel et idéologique primordial pour les générations suivantes. Ajoutons, mais nous y

¹¹⁵ La définition du contenu, qu'il oppose au sujet, est la suivante : « Content, as opposed to subject matter, may be described in the words of Peirce as that which a work betrays but does not parade. It is the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion – all this unconsciously qualified by one personality, and condensed into one work » (Panofsky, 1970, 37).

reviendrons plus en détail car cela est l'un des enjeux de ce travail, qu'il devint aussi un terreau artistique *interpictorial* :

As increasing numbers of Americans learned to forget the mental labor involved in the work of landscape appreciation, the national landscape became increasingly important as a repository of cosmological, moral and social truths. Because arguments from the landscape could claim to be disinterested, they carried ideological heft. Because such arguments were rhetorically powerful and culturally effective, they were regularly contested. By midcentury, the national landscape had become one of the major cultural battlegrounds on which Americans contested the meaning of their lives and of their nation. (Myers, 1993, 78-79)

Ainsi, au-delà de cette vision plus idéologique de la naissance du paysage américain, nous retrouvons des éléments concordants qui nous permettent de marquer chronologiquement l'avènement du *réalisme américain* au début du dix-neuvième siècle.

1.1. La peinture de paysages au dix-neuvième siècle

Selon Barbara Novak, Thomas Cole (1801-48) fut le pivot de cette transition picturale : « Cole was capable finally of transferring the heroic aims of the history painters to the landscape category, where at last they could take firm root in American soil » (Novak, 2007, 41). Au dix-neuvième siècle cohabitèrent ainsi plusieurs courants.

Le mouvement paysager de la *Hudson River School*, dont Cole fut l'initiateur, était représenté par Frederic Edwin Church (1826-1900) et Albert Bierstadt (1830-1903), ou encore Asher B. Durand et John Frederick Kensett (1816-72). Edward Lucie-Smith lie leur succès au caractère spectaculaire de leurs compositions qui reflétaient la « théologie optimiste de l'époque », et également au fait qu'ils présentaient des paysages encore 'exotiques' aux yeux de leurs concitoyens :

A contemporary English critic remarked that Frederic Edwin Church (1826-1900) was 'a painter of what might be termed phenomenal nature, scenes which awaken a sense of omnipotence, spectacles that transcend the everyday works of reality'. The purpose of reproducing nature, in its most tremendous form, was to symbolize the divine presence. (Lucie-Smith, 1994, 22)

Barbara Novak souligne que leur style répondait au goût du public d'alors, tiraillé entre le réel et l'idéal, et partageait les caractéristiques suivantes : « bucolic sentiment,

Claudian design, and ‘near-looking’ detail » (Novak, 2007, 60). En effet, jusqu’aux environs de 1875, les peintres de paysages américains, y compris ceux qui restreignaient leurs sujets à la côte est comme Fitz Hugh Lane (1804-65), avaient des affinités très marquées avec la philosophie transcendentaliste de Ralph Waldo Emerson¹¹⁶ et cherchaient à retranscrire visuellement cet aspect spirituel de la nature :

As with Copley much earlier, we become aware of a curious animation of the inanimate. And, again, this animation is not obviously anthropomorphic, as were the trees of the late eighteenth-century picturesque painters, but rather reveals that awareness of spirit in matter which so concerned Emersonian Transcendentalism. (Novak, 2007, 96)

En parallèle à cette peinture d’une nature grandiose, dont le succès public, à l’exception des toiles de Church et Bierstadt, était restreint à un cercle d’amateurs, existait une peinture « de genre », beaucoup plus populaire, pratiquée par William Sidney Mount (1807-68) et George Caleb Bingham (1811-79). Prown explique ainsi leur succès :

Par contre, le XIXème siècle aida de façon considérable les peintres qui représentèrent non pas le paysage de l’Amérique mais la vie en Amérique. La peinture de genre, la figuration de scènes de la vie quotidienne composaient une sorte de pendant naturel au paysage : ces deux genres de peinture se soucient essentiellement du monde tel qu’il existe. Art à l’intention du peuple, art prenant pour sujet le peuple, la peinture de genre devint populaire au sens propre du terme lors de la montée de la démocratie jacksonienne. (Prown, 1990, 75)

En effet, Bingham¹¹⁷ prit essentiellement pour sujet les habitants et travailleurs qui peuplaient les berges de la rivière Missouri. Quant à Mount¹¹⁸, il se concentra sur les fermiers de Long Island. Un troisième artiste, Eastman Johnson (1824-1906), éclipsé dans l’histoire de l’art américain par deux jeunes peintres de sa génération, Thomas Eakins (1844-1916) et Winslow Homer (1836-1910), marqua une transition importante du réalisme américain du dix-neuvième siècle, toujours selon Lucie-Smith : « The painter whose career symbolizes the transition between the old, taken-for-granted realism of the years before the Civil War and the

¹¹⁶ Citons cet extrait de *Nature* : « Standing on the bare ground—my head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space—all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or parcel of God » (Emerson, 2000, 6).

¹¹⁷ Novak résume son style par la formule suivante : « Missouri classicism » (Novak, 2007, 125).

¹¹⁸ Mount, selon elle, serait plutôt un représentant du « monumental genre » (Novak, 2007, 115).

new, much more sophisticated variety which was to follow is Eastman Johnson (1824-1906) » (Lucie-Smith, 1994, 24). Il représenta en effet des scènes de la vie quotidienne et des ‘petites gens’. Prown exprime une idée similaire concernant Johnson, même s’il insiste sur le fait que son art ne soutient pas la comparaison face à celui de Homer ou Eakins:

Ses premières scènes de guerre et ses tableaux de la vie rurale rappellent le travail de son contemporain Winslow Homer, et ses derniers portraits ressemblent à ceux de Thomas Eakins. Mais la ressemblance est superficielle et la peinture de Johnson ne s’élève jamais aux niveaux atteints par Homer et Eakins, qui, eux, tinrent les promesses faites par Mount et Bingham. A mi-chemin entre les très grandes figures de John Singleton Copley au XVIIIème siècle et Jackson Pollock au XXème siècle, Homer et Eakins sont les deux grands sommets de la peinture américaine du XIXème siècle. (Prown, 1990, 82)

1.2. Winslow Homer et Thomas Eakins

Winslow Homer commença sa carrière par la gravure, comme ouvrier chez un lithographe de Boston. En 1867, il visita l’Exposition Universelle de Paris, où il séjourna pendant dix mois. Les avis des historiens d’art concernant l’influence de ce séjour sur le développement de son style divergent. Néanmoins, le style des œuvres produites ultérieurement par Homer est fortement marqué par l’Impressionnisme. Novak résume ainsi son style :

Like his French Impressionist contemporaries, Homer utilized these local subjects largely as vehicles for the range of formal inventions that concerned him, inventions that were in some ways the culmination of the proto-Impressionist and luminist essays of such artists as Mount, Durand, and Lane. Synthesized by Homer’s broad sensibility, they led him to formulate what Naur has isolated as a native Impressionism. (Novak, 2007 , 138).

Jusqu’en 1875, ces sujets dits ‘locaux’, choisis par Homer, appartiennent à deux catégories: « des scènes éclairées de soleil où figurent des jeunes femmes jouant au croquet, se promenant le long de la mer ou montant à cheval dans les montagnes » (Prown, 1997, 83) ; mais aussi des scènes d’enfants occupés à jouer. Cependant, comme le sous-titre de son chapitre consacré à Homer le laisse présager, « concept and percept »¹¹⁹, Novak note que déjà,

¹¹⁹ Novak, 2007, 137

l'artiste est préoccupé par de nouvelles évolutions formelles et stylistiques¹²⁰. Il passe le plus clair de son temps dans les Adirondacks et au Canada, où il se consacre à l'aquarelle :

Il peint de plus en plus souvent des scènes de forêt et de montagne. Il se consacre toujours plus à l'aquarelle, transmettant directement son sentiment de la nature au papier, et il parvient à des effets atmosphériques d'un raffinement croissant, rendant les jeux des reflets tamisés de la lumière, unissant par la couleur toutes les parties de ses compositions, à l'exact opposé de ce qu'il pratiquait auparavant. (Prown, 1997, 83)

Puis en 1881, il s'installe dans un village de pêcheurs en Angleterre, sur la mer du Nord, Tynemouth, pour revenir définitivement aux Etats-Unis en 1882, et s'installer dans un minuscule village du Maine, Prout's Neck. Novak souligne elle aussi que ces pérégrinations géographiques et le choix de cette côte sombre du Maine ont eu une influence primordiale sur le reste de son œuvre :

He seems to have changed fundamentally, not only his work, but his life-style. (...) He returned from Tynemouth in 1882 and the following year settled in Prout's Neck, Maine, to continue in seclusion his contest with the sea, and to flourish like some hardy seaweed in conditions that would have withered more delicate plants. The grit of his personality is transferred to his art. (Novak, 2007, 153)

Lucie-Smith constate également un changement de sujets et de technique picturale : « His work became less specifically realistic, more symbolic and romantic. (...) Homer now chose a different subject matter and treated it in a different way, more painterly and more dramatic » (Lucie-Smith, 1994, 31).

Si nous nous attardons plus particulièrement sur cette figure majeure du réalisme américain, qui se détache des principaux courants esthétiques de l'époque, c'est en raison de l'influence qu'Homer a eue sur Andrew Wyeth sur le plan artistique, et des similitudes entre leurs styles de vie, tous deux choisissant de mener une existence recluse, focalisée sur leur art. Rappelons, en effet, que le médium choisi au départ par Wyeth fut l'aquarelle, et que son succès immédiat s'explique aussi par la parenté que de nombreux critiques se plurent à établir

¹²⁰ « After about 1875, Homer synthesized the classicism of this period with other tendencies he wished to pursue » (Novak, 2007, 150).

entre ces œuvres de jeunesse et le style des aquarelles de Homer. Nous nous pencherons plus loin en détail sur cette parenté entre l'art de Homer et celui des œuvres de jeunesse d'Andrew Wyeth, mais il est à noter qu'il est l'un des rares artistes auquel Wyeth a voué une admiration sans bornes¹²¹.

L'autre figure majeure du dix-neuvième siècle, Thomas Eakins, suivit un parcours différent à bien des égards de celui de Homer. Il fit lui aussi un séjour à Paris après avoir étudié à la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, mais suivit ensuite des cours d'anatomie au *Jefferson Medical College*. La formule utilisée par Novak à son sujet est révélatrice : « science and sight »¹²². Elle déclare plus loin, analysant son style pictural : « Eakins' boating pictures, then, offer us a vision tempered by science, by the abstraction of mathematics, by the study of reconstructed models of parts of the scene observed, and by a discreet painterly plein-air response » (Novak, 2007, 161). Lucie-Smith note l'importance de cet aspect scientifique dans l'œuvre d'Eakins, mais aussi en ce qui concerne l'avenir du réalisme américain dans son ensemble : « the quasi-scientific bend of his art was significant for the future of American realist painting in many of its aspects. (...) This lack of the affective element was to appear in the work of some Precisionist artists, and then more forcefully in Photorealism » (Lucie-Smith, 1994, 39). Il sera intéressant de voir si Wyeth, que l'on a souvent qualifié de précurseur du Photoréalisme américain, a été influencé stylistiquement et thématiquement par Eakins.

¹²¹ Richard Meryman, rappelant aussi l'admiration de Wyeth pour Homer, note au sujet des aquarelles emblématiques de Wyeth de cette période : « The bravura handling, strong pigmentation, and decorative impact were the imprint of his idol, Winslow Homer. In 1936 Andrew paid homage with a trip to Homer's studio in Prout's Neck, Maine, driving over with his sister Carolyn to see a small exhibition of watercolors marking the hundredth anniversary of the artists' birth » (Meryman, 1996, 112).

¹²² Novak, 2007, 159

1.3. L'art du trompe-l'œil face à la peinture d' « imagination »

Les deux derniers courants importants du *réalisme américain* du dix-neuvième siècle sont la veine plus romantique que constitue la peinture d'imagination, et celle beaucoup plus populiste du *trompe-l'œil*. Prown note que la peinture d'imagination s'est développée en parallèle du réalisme, mais avec une force jamais démentie :

Dans la peinture américaine, la peinture d'imagination a constitué de tout temps une tradition parallèle à celle du réalisme. Dans la première moitié du XIXème siècle, sous l'influence généralisée du romantisme, c'est du reste la peinture d'imagination qui possède la part du lion, par la qualité sinon par la quantité, dans l'œuvre d'Allston et de Cole. Bien que Mount, Bingham, Homer et Eakins aient par la suite réaffirmé la prédominance du réalisme, la peinture d'imagination n'en continua pas moins, pendant la seconde moitié du XIXème siècle, à se maintenir en vie grâce à William Page (1811-85), Elihu Vedder (1836-1923), Thomas W. Dewing (1851-1938), George Fuller (1822-84) et John Lafarge (1835-1910). (Prown, 1997, 98).

Si le terme « peinture d'imagination » ne semble pas très bien choisi, car une œuvre d'art est, par définition, le produit de l'imagination d'un artiste, nous pouvons le préciser au moyen des termes *romantisme*, et de *gothique* employés par Novak au sujet d'Albert Pinkham Ryder (1847-1917). Ceux-ci nous permettront sans doute de cerner certaines des spécificités de l'art d'Andrew Wyeth, car lorsque Novak décrit le mélange si original définissant la peinture de Ryder, de nombreux tableaux de Wyeth viennent alors à l'esprit :

Ryder's interests in literature, music, and Gothic mood, then, can perhaps be associated with Western romanticism at large. But he was very American in his frequent cultivation of the aspects of his work that reveal a dreaming contemplation, a metaphysical lyricism that extended beyond the European *Sturm and Drang* toward a serenity suggestive of Taoism and Oriental mysticism. It was this aspect of his romanticism that tied him to the Transcendentalism of his New England forebears (Novak, 2007, 176-177).

A l'opposée de cette veine romantique se trouve la technique du *trompe-l'œil* qui fut développée par un groupe d'artistes : William M. Harnett (1848-92) qui inspira John F. Peto (1854-1907) et John Haberle (1856-1933). Au-delà de l'intérêt qu'elle suscita auprès du public, et du dédain marqué par les critiques face à un art qui s'exposait dans les magasins et les saloons¹²³—dichotomie qui se conceptualisera dans la culture américaine par le couple

¹²³ « In the late nineteenth century American environment, *trompe-l'oeil* techniques took on fresh significance. They symbolized the opposition between high culture and popular culture. Paintings of this type were often

high-brow et *low-brow*—Novak voit dans son attachement au ‘fait’ , un mode opératoire qui traverse la peinture américaine depuis ses origines :

The respect for the fact, whether object or place, that characterizes so much American art might easily be mistaken for the famous—or infamous—American materialism. But Emerson, like the medieval thinkers, saw the fact as the « end or last issue of spirit , » and one may speculate, therefore, on the reasons why conceptual realism in America should resemble the late Gothic painting of Jan Van Eyck. Originating with Copley, this conceptual mode was inherited by the luminist landscape painters and by a still life tradition extending almost without interruption or change from Raphaelle Peale (1774-1825) at the beginning of the century to William Michael Harnett (1848-92) at the end. Much American art of the late eighteenth century and of the nineteenth century can in fact be seen as still life, whether a portrait by Copley or a landscape by Lane. (Novak, 2007, 185)

Il s’agira de voir dans quelle mesure ce « respect pour le fait », prôné par les Transcendantalistes américains, s’applique à l’art de Wyeth, à propos duquel Michael Kimmelman déclarait justement dans le *New York Times* en 1997 : « he paints [rural America] in a straightforward way that appeals to a popular taste for empiricism and practicality ».

2. L’émancipation

2.1. Un impressionnisme américain

Au tournant du vingtième siècle, un courant Impressionniste américain émergea, fortement influencé par les artistes européens. Lucie-Smith insiste sur le fait que celui-ci fut circonscrit à la peinture de paysages, au travers d’un style qu’il nomme « informality »¹²⁴. Prown surnomme les peintres les plus célèbres de ce mouvement « la triade des expatriés »¹²⁵, constituée alors de James A. McNeill Whistler (1834-1903), John Singer Sargent (1856-1925) et Mary Cassatt (1845-1926). Tous trois partageaient une sensibilité et un goût cosmopolites,

displayed, not in art galleries or in drawing rooms, but in places of business and in taverns. They also laid a strong stress on masculine rather than feminine imagery (the hunt, smoking and drinking, the pursuit of money), which was novel in American art “ (Lucie-Smith, 1994, 41).

¹²⁴ « It is significant that no literature of this kind existed in the United States. The chief thing that the American Impressionists took from the movement was a new attitude to landscape, which they painted with a new directness and informality » (Lucie-Smith, 1994, 51).

¹²⁵ Prown, 1997, 115

et n'étaient pas préoccupés par le caractère spécifiquement 'américain' de leur art. Novak résume cet engouement pour « l'art »¹²⁶, qui dépasse l'attachement à la « réalité » du sujet¹²⁷, par l'expression « the painterly mode » et le rattache tout de même à une tradition américaine ; en tout cas pour certains traits picturaux qu'elle définit par opposition à des éléments plus courants chez les artistes qui n'avaient pas, quant à eux, les yeux tournés vers l'Europe.

Perhaps we are justified in assuming that for many American artists the painterly signified Europe—and thus, by inference, sophistication, grace, aristocracy, and vigorous traditions. Significantly, the period (1825-1865) in which the painterly was least prevalent was one of national confidence and relative self-sufficiency. Though, in this period, the painterly mode could still modify indigenous characteristics—loosening primitive fixity, introduce atmospheric sophistication, and making a certain translucency of color possible. (Novak, 2007, 197)

D'autres historiens d'art, tel Virgil Barker, dans *From Realism to Reality in Recent American Painting*, opposent eux aussi le « réalisme académique » de Sargent, ou « l'idéalisme académique » de George de Forest Brush (1855-1941) au « réalisme populaire » de Harnett¹²⁸.

Il est certain que nombre des caractéristiques picturales des mouvements initiés par les adeptes du *painterly mode* sont très éloignées de l'art d'Andrew Wyeth, qui se rapprocherait à première vue plutôt des canons du réalisme américain 'originel' : aspect figé de la composition, pas de sophistication 'atmosphérique', ni de couleurs translucides. Sur le plan plus conceptuel, il est à noter que Wyeth semble rejeter toute sophistication artistique excessive, et affirme ne pas s'intéresser aux expérimentations formelles qui ont justement changé le cours de l'art occidental¹²⁹.

¹²⁶ « Whistler se soucie avant tout de l'art ; Eakins, de la réalité » (Prown, 1997, ???).

¹²⁷ « Whistler, an American expatriate, was one of the first to practice as well as to voice an 'art for art's sake attitude' before it took effective hold and changed the course of Western art » (Novak, 2007, 207).

¹²⁸ Barker, 1959, 1-8.

¹²⁹ Rappelons la célèbre phrase de Wyeth à propos de Cézanne, citation que ne manquent pas de reproduire ses détracteurs, car elle peut effectivement le faire passer pour un artiste rétrograde: « I grew up with Cézanne and all that shit floating around. I just thought it was putrid stuff. I couldn't bear it. I liked all the people my father

2.2. L'Armory Show : la rupture

A l'orée du vingtième siècle, le *réalisme américain* entame une nouvelle mutation. Le tournant constitué par l'*Armory Show* de 1913, qui introduisit le Cubisme et les tendances modernistes de l'époque sur la scène américaine, fut fatal à ses organisateurs, les peintres de l'*Ashcan School*, relégués au second plan du fait de leur attachement au réalisme. Selon Lucie-Smith, cette école incarna la période charnière entre l'ancien et le nouveau siècle, et à partir de cette date le réalisme devint un choix, parmi toutes les voies offertes aux nouveaux artistes:

The Ashcan School painters represent the crucial moment of transition between the artistic values of the nineteenth century and those of Modernism itself. Before Modernism, the assumption was that art would be representational, if not actually realist. After Modernism, to be realist meant making a conscious and often difficult choice. (Lucie-Smith, 1994, 61)

Au sein du groupe des « Huit » qui formaient l'*Ashcan School*, cinq seulement peuvent être qualifiés de réalistes : Robert Henri (1865-1929), John Sloan (1871-1951), William J. Glackens (1870-1938), George Luks (1867-1933) et Everett Shinn (1876-1963), ainsi que l'un des peintres les plus connus aujourd'hui, George Bellows (1882-1925), associé au mouvement, mais qui ne participa pas à l'exposition fondatrice à la *Macbeth Galleries* en 1908. Novak définit la modernité de leur art au travers de leur choix de sujets : « The Ash Can group won the first 'revolution' of the century, a revolution, as Baur has rightly called it, of subject rather than form » (Novak, 2007, 218) ; un style que Barker appelle « impressionist realism »¹³⁰ qu'il rattache plus largement au « naturalisme », et qu'il qualifie de « sombre ». En effet, Prown raconte ainsi ce tournant thématique dans le réalisme américain :

A l'exposition même, les œuvres de Sloan, de Luks, et dans une moindre mesure, celles de Henri, qui prenaient pour sujet le mélange de bruits, d'odeurs, de saleté de la vie urbaine, cette association hétérogène de personnes et de mœurs qui donne sa nature à certains milieux

had liked—Winslow Homer—but had dropped because they weren't in the modern stream » (Meryman, 1998, 210).

¹³⁰ « the loss of subtlety and the lack of distinction in the coarser brushwork and the melodramatic exaggerations of this 'dark' impressionism. (...) the casualness of the subjects. » (Barker, 1959, 7).

urbains, attira les critiques les plus violentes sinon le mépris systématique. Il en résulta que le groupe tout entier fut affligé du sobriquet d' « Ecole de la poubelle » (Prown, 1997, 128 ???)

Néanmoins, ces artistes ouvrirent une voie toute tracée pour ceux qui allaient s'intéresser ensuite au réalisme. Afin d'éviter les critiques visant une forme jugée désormais rétrograde, les nouvelles générations d'artistes puisèrent, consciemment ou inconsciemment, dans les topos du *réalisme américain*, tels que Novak les définit, et adaptèrent ces anciens critères esthétiques selon une formule plus moderne: « What was the fate of the American attitude to the object, to conceptualism, to the painterly in the twentieth century ? What of the machine and mathematics and of that anonymity so frequently encountered ? » (Novak, 2007, 218). Au-delà des mouvements ou des écoles, trois tendances allaient désormais cohabiter, et parfois s'entremêler, dans cette vaste mouvance réaliste : un art social et politique, un courant hyper-réaliste et une adaptation moderne du romantisme. Au niveau thématique, il faut noter une focalisation assez intense sur la représentation de la ville et de l'urbanisme américain, ce que Novak appelle « the new nature »¹³¹.

2.3. Le réalisme américain au début du vingtième siècle

Barker oppose ainsi le courant du « early romanticism » représenté par Max Weber (1881-1961) et John Marin (1872-1953) au « new classicism » de Charles Sheeler (1883-1965) et Georgia O'Keeffe (1887-1986). Ce nouveau classicisme, plus généralement appelé Précisionnisme, se caractérise par des compositions « immobiles », comme figées. Barker le décrit ainsi : « indications of ordinary experience of actual things have vanished in a deep-freeze of immaculate immobility » (Barker, 1959, 31). Au niveau thématique, le modèle américain défini par Novak se traduit par une représentation de scènes industrielles ou

¹³¹ « The attitude to the city—the « new nature »—has been a distinguishing factor in much twentieth-century American art » (Novak, 2007, 230).

architecturales, et elle voit donc ce mouvement comme une continuité des fondements du réalisme américain :

But God's nature had to be replaced by man's nature, by the industrial landscape, before the artists could make the iconographic switch to the machine as theme. When the change came, prefaced at home by the city themes of the Ash Can school and abroad by Futurist exaltations of technological power and by diverse manifestations that included Léger's development of a machine aesthetic, the Precisionists found international justification for their mode of expression. (Novak, 2007, 227)

Lucie-Smith s'accorde lui aussi sur l'aspect spécifiquement américain du mouvement, mais plus sur le plan d'une réaction au courant moderniste européen:

Precisionism was an art of stillness, whose main subjects were buildings and machines. (...) it was an attempt to reconcile three trends: the new Modernist spirit, which had originated in Europe and was now taking root in the United States; the influence of photography; and the ingrained American desire to confront reality directly. (Lucie-Smith, 1994, 73).

Wyeth est bien évidemment très éloigné thématiquement de la machine (nous verrons cependant que l'objet a une importance capitale chez lui). Son art a donc plutôt été rattaché au courant romantique de cette époque, qui se développait en marge du Précisionnisme. Ses aquarelles ont ainsi parfois été comparées aux réalisations de John Marin ; influence qu'il rejette pourtant, contrairement à celle de Winslow Homer¹³². Au-delà de ces divergences (trop ?) évidentes, nous verrons que des concepts définis par Barker à propos de l'essence de l'art de Marin et de Sheeler peuvent être opératoires concernant celui de Wyeth. Selon lui, Marin s'attache à dépeindre un aspect visuel changeant (« visual changeableness ») alors que Sheeler se concentre, quant à lui, sur ce qui est immuable (« visualization of

¹³² Wyeth déclara à ce sujet à Henry Adams, auteur de *Wyeth's World* : « They say I was influenced by John Marin, but Christ, I was painting like that before I ever saw a Marin. (...) I was influenced by Winslow Homer. He influenced me to be freer with watercolor ». L'opposition faite par Milton Brown entre la technique de Marin et celle de Cézanne peut cependant nous aider à comprendre le commentaire cinglant de Wyeth sur Cézanne, et la raison pour laquelle on rapproche parfois les aquarelles de Wyeth et celles de Marin : « Whereas Cézanne was obstinately concerned with form and structure, Marin is essentially a lyrical colorist. His sense of form and structure is probably the weakest element in his art, his feeling for mood and beauty his strongest. Cézanne was never interested in atmosphere or texture—to him these were accidents of nature. Marin, on the other hand, is concerned almost exclusively with phenomena of weather, the fortuitous and poetic aspects of an ever-changing nature » (Brown, 1955, 136). Cette description conviendrait aux aquarelles de Wyeth ; elle semblerait cependant totalement inappropriée concernant ses œuvres *a tempera*.

changelessness »)¹³³. Ces notions de « changeant », « immuable » et « immobile », reviendront plus loin dans ce travail, et permettront d'analyser certains aspects de l'art de Wyeth qui est souvent catalogué de manière trop rapide comme résolument anti-moderniste, alors qu'il semblerait se trouver à un point d'équilibre fragile entre des extrêmes.

Cet aspect-là est renforcé par le fait que la carrière de Wyeth prit son essor en même temps qu'émergeait une veine patriotique de l'art américain, le mouvement Régionaliste, qui pourrait représenter le pendant extrême de cette recherche d'une spécificité américaine de l'art, exaltant les valeurs du passé et se développant en marge du réalisme qualifié de moderne à l'époque. Lucie-Smith fait remonter son avènement à l'exposition du célèbre *American Gothic* (1930) de Grant Wood (1891-1942), lors de la « Quarante-troisième exposition annuelle de Peinture et de sculpture » (« Forty-Third Annual Exhibition of Painting and Sculpture ») organisée par le *Art Institute of Chicago* en 1930. Au-delà des intentions beaucoup plus nuancées et humoristiques de l'artiste¹³⁴, noyées dans les joutes idéologiques qui s'ensuivirent, ce mouvement, symbole de la disparition d'une Amérique rurale, devint le fer de lance du réalisme comme choix politique en peinture. Cette orientation très nette et beaucoup plus agressive idéologiquement était traduite par son leader autoproclamé Thomas Hart Benton (1889-1975). Wyeth a été fréquemment associé, lors de comparaisons rapides, aux Régionalistes. Citons Victoria Donohoe dans *ARTnews* en 1975 : « Wyeth may now have hit upon his subject of widest appeal ; the reactionary nature of populism is less exposed in

¹³³ Barker, 1959, 28.

¹³⁴ Lucie-Smith, citant le livre de James Dennis, *Grant Wood A Study in American Art and Culture* (Dennis, 1986, 120), indique : « Wood himself was always evasive about his intentions, once the picture had become famous. The most he would say was that it represented 'types' known to him all his life, and that he had not intended to ridicule them by pointing to faults such as 'fanaticism and false taste' » (Lucie-Smith, 1994, 93). Wanda Corn, qui a publié un autre ouvrage célèbre sur l'artiste, *Grant Wood, The Regionalist Vision*, souligne des éléments similaires : « its deliberate archaisms and small size » (Corn, 1983, 131). Elle insiste plus loin : « From Wood's perspective, the painting was not about farmers, not about a married couple, and not a satire. It was an affectionate, albeit humorous, portrayal of the kind of insular Victorian relations he had grown up with, whose type still populated, in increasingly dwindling numbers, the villages and small towns of Iowa » (Corn, 1983, 132).

naturalistic Arcadian nudes than in portrayals of picturesque poverty and passive poor people » (Donohoe, 1975, 89) ; ou rappelons les propos de Michael Kimmelman dans le *New York Times* en 1997, cités plus haut, qui concluait son article avec l'image suivante : « A sadly circumscribed life has produced a sadly circumscribed art » (Kimmelman, 1997), faisant référence ici au goût des Régionalistes pour la description d'une « next door America » et l'exaltation de l'esprit de clocher. Brown évoque l'évolution capitale du *réalisme américain* à cette époque, de la définition d'un genre américain à l'exploitation de thèmes purement chauvins :

Thus while the early realists fought for the recognition of American art as a whole, the later realists fought for the recognition of the American subject. Though this latter attitude was decidedly more nationalist than the former, it was not yet, as it became in the thirties, with Thomas Benton, Grant Wood and John Curry, outspokenly chauvinistic. (Brown, 1955, 173)

Il sera important d'étudier la valeur américaine des sujets choisis par Wyeth, et de se demander si les thèmes ruraux qu'il dépeint véhiculent une nostalgie arcadienne et contribuent de cette manière à alimenter la mythologie de la pastorale américaine.

Dans la même veine idéologique sur le plan artistique, mais à l'opposé du spectre politique, se trouvaient les peintres de la tendance *Urban and Social Realism* des années trente (Barker les regroupe sous le dénominateur commun de « painting of ideas »¹³⁵), tels Kenneth Hayes Miller (1876-1952), Reginald Marsh (1898-1954), Ben Shan (1898-1969) et Jack Levine (1915-) qui, au moyen de techniques et de styles très différents, cherchaient à se démarquer du fardeau rétrograde et passéiste imposé au réalisme américain par les Régionalistes :

They were also, by contrast, urban painters who were deeply concerned about the social problems of the day, and who wanted to comment on these directly and unambiguously. These artists were alienated by what they took to be the boosterism and sentimentality of Regionalist work, and by a narrow chauvinism which glorified what they felt to be unacceptable stereotypes. This was the attitude of a number of artists living in New-York who were forced to confront the city's problems at first hand. (Lucie-Smith, 1994, 129)

¹³⁵ Barker, 1959, 59.

Brown abonde dans ce sens, et souligne la volonté de ces artistes de dépeindre l'évolution sociale de l'Amérique de cette époque, en opposition aux Régionalistes, résolument tournés vers le passé.¹³⁶

2.4. Edward Hopper et Charles Burchfield

Deux francs-tireurs traversèrent cette époque tourmentée du réalisme américain, Charles Burchfield (1893-1967) et Edward Hopper (1882-1967), et démontrèrent, dans le cas de Hopper — si l'on se réfère à sa popularité toujours d'actualité hors des Etats-Unis — que la spécificité américaine d'une forme d'expression artistique n'est pas incompatible avec un caractère universel de l'art, au-delà des frontières et des particularismes nationaux. Lucie-Smith explique l'écho que leur œuvre peut avoir au-delà du contexte américain, par un trait psychologique propre aux deux hommes et qui se traduit, selon lui, dans leur art : « Both men had rather withdrawn, solitary, even melancholy temperaments, and it is this sense of personal isolation, of being with American society and yet not wholly of it, that gives special fascination to their work » (Lucie-Smith, 1994, 117) . Brown souligne que chez eux l'aspect artistique l'emporte sur l'aspect critique :

Realism in the twenties had two directions—the picturization of the appearance of American life, or what was later called the “American Scene,” which, in spite of its surface objectivity often implied critical attitudes; and the more obviously critical art of social protest. (...) the continuation of the realist tradition in the more sanctified realm of the “fine” arts was spearheaded during this period by two artists—Edward Hopper and Charles Burchfield. (Brown, 1955, 173)

Novak relativise, elle aussi, le rattachement de Hopper au mouvement *American Scene*, qui est centré essentiellement sur une représentation critique de la ville et ne permet

¹³⁶ Il décrit ainsi ce mouvement : « There emerged in New York around Kenneth Hayes Miller toward the end of the twenties a new group of painters whose work, in its concern with city life, was almost a revival of the Ash Can School. This group developed as the urban counterpart of American Scene ruralism and, together with the later American Scenists following Benton, reached its height in the thirties » (Brown, 1955, 182).

pas d'englober les différentes facettes de son art¹³⁷. Barker¹³⁸, comme d'autres¹³⁹, préfère le ranger, au côté de Burchfield, sous l'étiquette de « réalisme romantique », soulignant ainsi l'importance du thème de la solitude dans l'œuvre de Hopper : « every person and object exists in separation from everything else » (Barker, 1959, 45). Le qualificatif « romantique » s'applique principalement à l'utilisation de la lumière dans son œuvre, comme il l'explique plus loin : « In fact, light makes the mood of every successful Hopper painting, whether it is the somber glare of a movie-house lobby or the soaring shine above a Cape Cod lighthouse » (Barker, 1959, 45-6). Novak confirme, elle aussi, ce lien entre représentation de la lumière—elle utilise le terme de « luminisme » et non celui de romantisme—et expressivité psychologique de l'art de Hopper :

Edward Hopper (1882-1967), situated in the same luminist-classic tradition as the Precisionists, emphasized overtones of luminist mystery still further in dealing with the almost depopulated city. Into the silent world of luminism, now transposed to grim urban architecture, he introduced the weighted geometries of Homer and the unsettling spatial shifts from classic parallelism found throughout the nineteenth century. He also shared luminism's concern with unbroken light [...] and with the atmosphere of early morning and evening when few people stir. [...] landscape was a part of his *œuvre* to the end. But it is a landscape painted with the same neutrality and indeterminacy as the city; the landscape is "urbanized" without a trace of idealism. (Novak, 2007, 230-1)

Cette forte parenté avec les figures majeures du réalisme américain est soulignée de la même manière par Lucie-Smith qui donne, par contre, une place prépondérante à Hopper dans l'évolution du concept même de *réalisme américain*, que Novak lui refuse, trouvant plutôt chez lui une interprétation personnelle d'une tradition picturale américaine :

Hopper is a pivotal figure in the history of American realist art. He looks back to Eakins and Homer and forward to artists like Robert Bechtle (usually classified as a Photorealist) and

¹³⁷ Elle déclare ainsi : « These are Hopper's American qualities, not to be confused with the "American Scene" context that still is occasionally attached to his work » (Novak, 2007, 231). En ce qui concerne les « qualités américaines » de l'artiste, voir un peu plus loin.

¹³⁸ Barker, 1959, 41.

¹³⁹ Dans un article intitulé, *Report from New Brunswick – Representational Painting in the U.S. 1940-60*, et qui est le compte rendu d'une exposition sur le réalisme américain de ces années-là, John Baker déclare . « The curators accept John I.H. Bauer's belief that 20th-century American romantics are linked above all 'by the fact that they have something to say about the meaning of life, and that they speak their messages with conviction'—an idea which provides the context for the catalogue's examination of works by Edwin Dickinson, Ivan Albright, Gertrude Abercrombie and Edward Hopper, who are all characterized as romantics » (Baker, 1982, 21).

Wayne Thiebaud (often classified as Pop). His enormous popularity shows that he touches something deep in the American psyche; Americans clearly feel that he holds a truthful mirror up to themselves. This is understandable in one way. In a subtly understated fashion, Hopper represents a wide range of typically American subject matter. The paintings are full of small details which show that they could emanate from no other country. What does seem un-American about them, however, at least to an outsider, is that they are often melancholic, or even downright pessimistic, in tone. (Lucie-Smith, 1994, 126)

Ce caractère américain de l'art de Hopper est également privilégié par Brown, qui n'admet le qualificatif romantique que pour Burchfield.

But the romantic ingredient gives his [Burchfield] paintings an animation which Hopper's entirely lack. Burchfield's houses are personalities, his automobiles animals; there is a spiritual communication between animate and inanimate objects reminiscent of his earlier anthropomorphism. For instance, although Hopper and Burchfield both discovered false fronts and Victorian mansions as typically American subjects, their individual utilization of that material is very different. Hopper is interested in them as phenomena of American life. A row of false fronts or a Gothic house on a hill, because they are common to all small towns, become symbols of America. Burchfield never sees them with the same objectivity. To him they are places frequented by people, they are houses people live in, and in this contact with the human they have assumed something of the living. (Brown, 1955, 180)

Si Wyeth est resté insensible à la représentation de la ville, il a néanmoins souvent été associé à Hopper. Tous deux partageaient en effet une approche intransigeante de l'art, vivaient quasi reclus, refusant de se mêler aux débats de la scène artistique et culturelle de leur temps. Hopper est également, hormis Winslow Homer et Howard Pyle, l'un des rares artistes que Wyeth a toujours admiré¹⁴⁰. Si l'on met de côté les idiosyncrasies des deux artistes, il nous restera à explorer d'éventuelles similitudes stylistiques (et thématiques lorsqu'il s'agit de représenter des scènes naturelles), afin de voir dans quelle mesure le rapprochement entre les deux œuvres est fécond. Réintroduire Burchfield dans l'équation pourrait aussi permettre de réévaluer ces notions de sujet américain, de symbole, de romantisme et « d'animation » d'une scène représentée. Il sera également intéressant d'analyser pourquoi l'art de Hopper, dont le caractère américain est beaucoup plus marqué en

¹⁴⁰ Dans sa biographie, Richard Meryman mentionne l'une des rencontres entre les deux hommes : « In 1955, he was taken into the American Academy of Arts and Letters, the youngest candidate ever selected for its limited membership of fifty. Much to his pleasure, he was inducted along with one of his few role models, Edward Hopper » (Meryman, 1996, 237). En 1965, dans une interview à *Life*, Wyeth confiait à Meryman : « I admire Edward Hopper more than any painter living today—not only for his work but because he's the only man I know who actually feels that America can stand on its own » (Meryman, 1965, 116).

apparence que celui de Wyeth, jouit d'une telle popularité internationale, alors que celui de Wyeth peine à franchir les frontières, excepté celles du Japon.

3. Le réel en question

3.1. Le réalisme américain avant l'avènement du Pop Art

Avant la déferlante Pop Art des années soixante, le réalisme américain des années quarante et cinquante explora une troisième voie, au moment où réalisme social et régionalisme s'essoufflaient face à l'Expressionnisme Abstrait. Ces artistes furent rassemblés sous l'étiquette de Réalisme Magique. Ce mouvement exploita une veine qualifiée également de romantique. Cependant, le romantisme n'était pas lié ici à une focalisation sur la représentation de la lumière—la tendance « luministe » chère à Novak—comme chez Hopper et Burchfield, mais à une thématique fortement imprégnée par le Surréalisme et à une technique de composition, et parfois d'exécution, s'inspirant des peintres de la Renaissance italienne. Une reconnaissance critique fut immédiatement accordée à ces artistes, grâce à l'exposition intitulée *American Realists and Magic Realists*, organisée en 1943 par le *Museum of Modern Art*. Citons les artistes les plus connus, tels Paul Cadmus (1904-1999), Jared French (1905-1988) et George Tooker (1920-). Lucie-Smith, à partir du texte accompagnant le catalogue de l'exposition, essaie d'opérer une synthèse entre les influences très disparates du mouvement :

The catalogue noted that the term Magic Realism had begun to be applied 'to the work of painters who by means of an exact realistic technique try to make plausible their improbable, dreamlike or fantastic visions'. This was therefore a realism of style, not of content. Its sources were in part American – the work of William Harnett, for example, now beginning to be better known to the American public, after its long eclipse, and that of the Precisionists, notably Sheeler. However there were also currents of influence from abroad: that of the artists of the German *Neue Sachlichkeit*, such as Christian Schad (to some of these the term Magic Realism had already been applied), that of the Belgian Surrealist Paul Delvaux and, perhaps most of all, that of Salvador Dali. Dali lived in the United States from 1940 to 1948, and garnered enormous publicity through his antics. (...) There were other important influences in Magic Realism. The art of the Italian Renaissance, which had previously exercised its spell over the practitioners of Precisionism, enthralled the Magic Realists as

well Piero della Francesca and Ucello were among their most obvious sources. (Lucie-Smith, 1994, 145-6)

A la Renaissance italienne, French et Tooker empruntèrent la technique de la peinture *a tempera*, ainsi qu'une composition très classique, voire parfois directement inspirée de tableaux ou de fresques du *quattrocento*, mais adaptée à des sujets modernes et américains. Ceci donne souvent un contraste assez saisissant, comme dans *Market* (1949) de George Tooker qui dépeint le marché de Bleeker Street à la manière d'une fresque de Piero della Francesca. Il faut noter que la tempera avait été remise au goût du jour dès la fin des années vingt par certains Régionalistes, dont Thomas Hart Benton, et que cette technique fut alors expérimentée par de nombreux artistes américains pour ses possibilités picturales, radicalement différentes de la peinture à l'huile¹⁴¹. Andrew Wyeth fut initié à cette technique par son beau-frère Peter Hurd, et il commença à exposer des tableaux réalisés dans ce medium en 1943¹⁴². Cette même année, il fut sélectionné pour faire partie de l'exposition du *Museum of Modern Art* :

In 1943 Wyeth began to exhibit tempera panels, the medium for which he is best known today. One was used as a *Saturday Evening Post* Cover [*The Hunter* (1943)], and a few others were shown alongside his watercolors at his annual show at Macbeth Gallery. (...) That same year, five temperas and three ink drawings were shown in the *Museum of Modern Art's*

¹⁴¹ Une exposition, consacrée au renouveau de cette technique au vingtième siècle, fut organisée par le *Brandywine River Museum* en 2002. Le texte de présentation de l'exposition révèle les éléments suivants : « From 1930 to 1950, a renaissance of the medieval technique of tempera painting occurred among many well-known American artists. Although stylistically and technically diverse, the artists shared an affinity to this ancient medium. (...) In the United States, the Yale University School of Fine Arts was one of the first centers of the revival. There, in the late 1920s, Daniel V. Thompson, Jr. established a course in tempera and published on the subject. When Thompson left in 1933, his student Lewis York took over the course until 1950, teaching artists such as Saul Levine, Andrew Petryn and Robert Vickrey. Beginning in the 1920s, two teachers at the Art Students League in New York City were extremely influential in the revival. Kenneth Hayes Miller and Thomas Hart Benton both taught mural courses at the League and promoted tempera as an ideal medium for large works. Their group of colleagues and pupils eventually grew to include John Sloan, Paul Cadmus and Jackson Pollock. Through his teachings at the Kansas City Art Institute, Benton also influenced many artists working in a regionalist style. Additionally, the Works Progress Administrations' Federal Art Project of 1935 sponsored a number of works in tempera by artists including Ben Shahn, O. Louis Gugliemi and Mitchell Siporin » (www.brandywinemuseum.org, 21 Jan. 2011).

¹⁴² Richard Meryman décrit le processus de la façon suivante . « Wyeth was introduced to tempera by Peter Hurd, who had been studying the writings of the Renaissance painter Cennino Cennini, and had used the technique while learning to paint frescoes in Mexico. (...) Andrew and Peter went together to the Philadelphia Museum of Art to study early-fifteenth-century techniques. They experimented with various surfaces for panels—not always successfully» (Meryman, 1996, 119).

group exhibition, *American Realists and Magic Realists*, organized by Dorothy Miller and Lincoln Kirstein. The exhibition was poorly reviewed by the critics who found it unfocused in thesis and mixed in quality. Yet it won Wyeth notice as a newcomer and bestowed upon him the ambiguous label of « magic realists », one still used on occasion to describe his work. (Corn, 1974, 5-6)

En effet, ce terme a fréquemment été utilisé pour cataloguer l'art de Wyeth. En 1959, Virgil Barker le plaçait dans un chapitre intitulé « Imagination, Fanciful and Realistic »¹⁴³. En 2006, Ken Johnson mentionnait encore cette association dans un article du *New York Times*¹⁴⁴ à l'occasion de la critique de l'exposition organisée par le *Philadelphia Museum of Art*, qui reprenait l'un de ces termes dans son titre : *Andrew Wyeth, Memory and Magic*. Cette rétrospective majeure fut l'occasion de donner de nouvelles perspectives à son œuvre. L'aspect « magique » reprit de la vigueur, à la lumière d'interprétations plus argumentées de son œuvre cependant. Dans le catalogue, se trouve ainsi un essai de Michael R. Taylor intitulé « Between Realism and Surrealism : The Early Work of Andrew Wyeth », dans lequel celui-ci rappelle que Wyeth a été exposé à l'avant-garde européenne des années trente, dont il appréciait certains artistes, parmi lesquels Georges Braque ou Marc Chagall :

Wyeth's early exposure to Horter's collection of Cubist paintings would lead to a lifelong admiration for Braque's work. (...) Wyeth was also familiar with the collection of modern paintings from Eastern Europe formed in the 1920s by the prominent art critic Christian Brinton, who lived just a few miles north of Chadds Ford. (...) Wyeth first saw this collection in the winter of 1936, when he visited Brinton's house (...) He later recalled being overwhelmed by the early works by Chagall in the collection, which he still considers to be « the best things he ever did, » (...) Wyeth was thus exposed to modern painters and collectors during his earliest years as an artist, when his own mature style began to be formed. (Taylor, 2006, 27)

Et bien que Wyeth renie désormais ses œuvres de jeunesse les plus influencées par le Surréalisme¹⁴⁵, il faudra se demander si cet aspect a totalement disparu de son art. Certains, comme Lucie-Smith, semblent pencher pour une résurgence de cette influence au travers du

¹⁴³ Barker, 1959, 51.

¹⁴⁴ Ken Johnson déclarait ainsi à ce sujet : « Wyeth is preoccupied with death. A picture painted in 1942, when Wyeth was associated with Magic Realist painters like Paul Cadmus and Ivan Albright, depicts a dead crow among weeds and grasses painted with an extreme lucidity » (Johnson, 2006, www.nytimes.com).

¹⁴⁵ Ainsi, Taylor souligne dans le catalogue de l'exposition déjà citée : « Wyeth would later consider paintings such as *Christmas Morning* and other works apparently inspired by Surrealism and magic realism as aberrations in his development » (Taylor, 2006, 40).

caractère morbide ou parfois mystérieux de nombre de ses tableaux, dont le célèbre *Christina's World*, mélange de tension et d'appréhension diffuses, serait un exemple parfait :

The morbid element in Albright's art is obvious to almost everyone, but many people will be surprised to find the same adjective applied to the work of another independent, Andrew Wyeth (1917-). [. .] In fact the interesting thing about Wyeth's work is that, though cherished for its apparent familiarity, it is not at all reassuring. His paintings and watercolors often display extraordinary tension, and constantly deal in contradictions, social as well as psychological. (Lucie-Smith, 1994, 155-57)

Taylor, lui-même, note la persistance chez l'artiste de traits propres au Surréalisme et au Réalisme Magique : « Wyeth's (...) taste for the bizarre (...) As in all of the artist's best works, the disconcerting formal elements of *Winter, 1946* are inextricable from the mysterious potency and psychological penetration of Wyeth's images » (Taylor, 2006, 40). Définir les caractéristiques stylistiques ou thématiques de son art qui provoquent cet effet chez le spectateur, au-delà d'une simple explication psychologisante, sera l'un des enjeux de ce travail. Car même Wanda Corn, qui élabore une analyse plus fine de l'art de Wyeth dans sa thèse de Doctorat¹⁴⁶, convoquant plusieurs des mouvements de l'art américain que nous venons de parcourir afin d'arriver au qualificatif de « régionalisme transformé » et le liant à l'art des années quarante à cause de son penchant pour les thèmes morbides, n'arrive pas à sortir d'une explication très générale:

Another feature linking Wyeth to contemporary artists of the 1940's is the predominance of death and decay in his work. These themes—dark and sober—replaced the more buoyant regionalist ones of the early 1930's. This was indicative of the changing mood of the war years (...) Sometimes these themes were handled allegorically or symbolically, sometimes expressionistically in the manner of Max Beckmann, sometimes in surrealist modes, or sometimes, as with Wyeth's dead birds, dried leaves, ruined and abandoned buildings, within a modified regionalist context. (Corn, 1974, 86-7)

En effet, où se trouve l'aspect véritablement singulier, « Wyeth's deeply personal vision » que note Taylor, dans cette généralisation ? De plus, les animaux morts représentés par Wyeth ne sont-ils qu'une allégorie de la seconde guerre mondiale ?

¹⁴⁶ Wanda Corn participa en tant que co-organisatrice au montage de l'exposition, *The Art of Andrew Wyeth*, qui eut lieu en 1973 au *Fine Arts Museum* de San Francisco, et elle rédigea le texte accompagnant le catalogue de l'exposition, publié la même année. Un an plus tard elle terminait sa thèse de Doctorat sur Wyeth, *Andrew Wyeth, The Man, His Art and His Audience*, issue des recherches menées lors de la préparation de l'exposition.

Il est intéressant de noter que Barbara Novak élude totalement la question du Réalisme Magique dans son ouvrage, bien qu'elle consacre pourtant son dernier chapitre, *Epilogue*, au vingtième siècle, et qu'elle y mentionne l'œuvre de Wyeth. Il trouve cependant grâce à ses yeux—malgré son manque d'ironie—car il combine une relecture contemporaine de traits typiquement américains à des emprunts plus primitivistes : « Wyeth's patient concern with the thing is also a twentieth-century extension of luminist transcendentalism, of that Emersonian juncture of the real and the ideal » (Novak, 2007, 232). Cette focalisation quasi animiste sur « la chose », et sa traduction au moyen d'une technique de représentation extrêmement précise, est également notée par Wanda Corn¹⁴⁷, et va nous servir de transition vers les deux dernières évolutions majeures du *réalisme américain* que sont le Pop Art et le Photoréalisme. C'est d'ailleurs ce recours à une technique extrêmement précise qui avait servi de fil rouge à l'exposition *American Realists and Magic Realists*, critiquée pour son caractère hétéroclite, mais qui souhaitait en fait présenter des œuvres selon les critères croisés suivants : « pictures of sharp focus and precise representation, or contrived by the imagination—magic realism » (Kirstein, 1943, 5).

3.2. Le tournant vers l'Hyperréalisme

La « chose » et le « réel » sont les deux motifs centraux du Pop Art¹⁴⁸ et du Photoréalisme, ultimes mutations de l'art américain au vingtième siècle. Cependant Lucie-Smith indique que l'avènement du Pop Art n'allait pas de soi, malgré l'existence d'indépendants comme Wyeth ou de groupes plus discrets comme les Réalistes Magiques.

¹⁴⁷ Elle note : « Another tendency of the period exemplified by Wyeth's work was the use of a crisply detailed style, what was called in the early 1940's a "super realist" or "sharp focus" technique » (Corn, 1974, 87). Chez Wyeth ce style s'est développé en même temps que son intérêt et ses expériences avec la tempera.

¹⁴⁸ Cependant, il faut noter, comme Lucie-Smith, que la valeur de réalisme accordée au Pop Art est assez variable : « However, it must be pointed out that the degree of realism to be found in Pop painting varies widely from artist to artist (and also within the work of a single artist, as in the case of Warhol) » (Lucie-Smith, 1994, 168)

Son émergence ne fut possible dans les années cinquante que grâce à quelques précurseurs, qui portèrent ce retour de la figuration jusqu'au premier plan de la scène artistique, et obtinrent de nouveau le soutien de la critique et de *l'art establishment*:

The bridge for a mainstream return to figuration in American art was provided, not by the Magic Realists, nor by popularly acclaimed 'independents' like Wyeth, but by Fairfield Porter (1907-73). (...) he maintained close friendships with a number of the leading abstractionists of the time, and therefore had some sympathy with the dominant mode, even though he himself did not work within it. (...) he had a public voice—in addition to being a painter, he was a well-known critic—and also, towards the end of his career, had a gift for attracting disciples. (Lucie-Smith, 1994, 161).

Parmi ceux qui se tournèrent à la figuration ou y retournèrent se trouvaient Alex Katz (1927-), Neil Welliver (1929-2005), Jane Freilicher (1924 -) et le très controversé Larry Rivers (1923-2002) dont on retrouve l'influence de nos jours chez un artiste tel que Eric Fischl (1948-), et d'autres adeptes du *bad painting*¹⁴⁹. Ils ouvrirent une brèche, car on ne peut pas réellement parler de l'émergence d'un style lorsque l'on regarde les techniques et les choix de sujets très divers, plutôt tournés vers une réinterprétation (parfois ironique, comme chez Rivers) de canons de certaines périodes de l'art figuratif. Cette mouvance hétéroclite permit l'émergence d'un autre artiste figuratif, qui ne faisait pas partie du groupe, mais dont le succès fut fulgurant, et qui fut reconnu comme le véritable précurseur du Pop Art: Jasper Johns (1930-). Nous passerons rapidement sur ce phénomène, car [§] aucun lien concret, exceptée la focalisation sur l'objet, ne peut être établi entre Wyeth et la sensibilité Pop. Nous

¹⁴⁹ « “Bad Painting” ou “New Spirit Painting” : This term is virtually synonymous with Neo-Expressionism and its sub groups of Neue Wilden and Transavanguardia. A New Spirit in Painting was the title of a major exhibition at the Royal Academy in London in 1981. It attempted to sum up the state of painting at that point. It was an early response to the new currents that appeared in both painting and sculpture around 1980, and acted as a launchpad that brought these developments to public attention. The term New Spirit Painting became used particularly in Britain, and is useful in that it also embraces aspects of new painting at that time that do not fit quite comfortably into the category of Neo-Expressionism, such as the American painters David Salle and Eric Fischl and in Britain Paula Rego, Stephen McKenna, Stephen Campbell or the abstract painter Sean Scully. In Britain particularly, the renewal of interest in painting in the early 1980s, especially figurative painting, brought into fresh focus the work of older artists such as Howard Hodgkin as well as those often called the School of London » (2010, tate.org.uk). Bernard Marcadé rajoute une précision stylistique concernant le mouvement dans un texte sur René Magritte: « The runny trickles provide a kind of sabotage of the idea of painting which to a certain extent anticipates what would be, some 30 years later, at the heart of the so-called Bad Painting which, from German Neo-Expressionism to the Italian trans-avantgarde, via French free figuration, erupted across the world of Western art in the late 1970s and 1980s. In it, in fact, we find a similar way of integrating the devalued registers of popular culture (advertising, comic strips, graffiti) » (Marcadé, 2010, tate.org.uk).

nous contenterons également d'évoquer un autre mouvement figuratif qui se développa en parallèle au courant Pop, et qui regroupe un certain nombre d'artistes américains assez connus, tels David Park (1911-1960), Richard Diebenkorn (1922-1993), Elmer Bischoff (1916-1991) et surtout Wayne Thiebaud (1920-), sous le terme de *Bay Area Figuration*¹⁵⁰. Ils réinterprétaient ouvertement la technique picturale des peintres réalistes français du milieu du dix-neuvième siècle ; expérimentation très éloignée de l'art de Wyeth.

Le Photoréalisme est un cas plus prégnant en ce qui concerne Wyeth, puisque ce dernier est souvent rapproché de ce groupe d'artistes en raison de l'aspect photographique de sa technique, bien qu'il s'en défendait dès que la question était abordée¹⁵¹. Rappelons ici, comme nous l'avons mentionné précédemment, que Wyeth a fait parti d'un mouvement bien plus général d'artistes américains qui se sont tournés vers la technique du *sharp focus realism*¹⁵² dans les années quarante, et on ne peut donc lui attribuer la paternité du Photoréalisme. Lucie-Smith tisse des liens entre les tenants de ce mouvement et des figures, ou tendances majeures, du *réalisme américain*, y compris Edward Hopper, mais il ne mentionne même pas Wyeth comme influence potentielle. Ceci peut s'expliquer par ses choix thématiques, aux antipodes des scènes photoréalistes s'inspirant des aspects les plus marqués de la culture urbaine et *suburban* américaine :

These artists, in addition to looking at what the camera had to give them, looked back at much earlier American art. Their historical perspective included the work of Eakins, Harnett and Peto, and also that of the Precisionists (Sheeler's *Rolling Power* bears a particularly close relationship to typical Photorealist work). Yet another ancestor was Edward Hopper ; some of the Photorealists shared his fascination with the melancholy ordinariness of American daily life. (Lucie-Smith, 1994, 189)

¹⁵⁰ Ce mouvement se développa à la *California School of Fine Arts* dans les années cinquante, impulsé par ces artistes, qui, à part Wayne Thiebaud, faisaient tous partis du corps enseignant, et qui se ligèrent face à un membre de l'équipe, l'expressionniste abstrait Clyfford Still (1904-1980) qui avait une influence trop marquée, à leur goût, sur les étudiants.

¹⁵¹ Il déclarait ainsi à Richard Corliss en 1986 : « Sometimes I do my best work after the models have gone away, purely from memory. And that's what makes me laugh when critics say I'm photographic. I'm not photographic at all. Nothing against the camera, but it doesn't work with me » (Corliss, 1986, www.time.com)

¹⁵² Corn, 1974, 87.

Il s'agira donc d'apprécier les liens entre l'art de Wyeth et la technique photographique, car Corn¹⁵³ tout comme Lucie-Smith¹⁵⁴ notent une forte parenté entre les deux, tout en insistant sur le fait que Wyeth, contrairement aux Photoréalistes, ne se sert jamais de photographies comme point de départ à ses compositions. L'analyse de son processus créatif, sera certainement l'angle le plus fécond pour aborder cette question. En effet, dans un article intitulé « Get Real », Virginia Anne Bonito décrit la façon dont certains peintres Photoréalistes se servent de clichés préparatoires comme un écrivain se sert de notes :

Photographs are taken to study framing and composition, to collect large amounts of information that can be later subjected to a reductive process, to study form, light and color under varying circumstances, and to objectify or neutralize subject matter (in the way, for example that commercial offset printing does)" (Bonito, 2000, 5).

En ce qui concerne Wyeth, ses innombrables esquisses préparatoires ont exactement la même fonction. Il déclara ainsi à ce sujet : « These things aren't intended as paintings. They were just put down in excitement. I don't want them to be careful. To me a drawing that's done to be nice is usually lousy. I only keep them because they are useful ». Meryman ajoute un peu plus loin: « He draws one image on top of another, (...) He destroys hundreds of drawings (...) While painting a tempera, he spreads on the floor his watercolor working drawings that would sell for tens of thousands dollars » (Meryman, 1996, 245).

De plus, la question de l'objectivisation et de la neutralisation du contenu par des procédés stylistiques que mentionne Bonito retiendra aussi notre attention et nous ramènera à la *focalisation sur l'objet*, mise en avant à de nombreuses reprises par Novak dans sa définition du concept même de *réalisme américain*. Il faudra remonter très loin dans le temps

¹⁵³ Corn range en fait Wyeth, Hopper, et Burchfield, au côté de photographes tels que Walker Evans, Dorothea Lange et Wright Morris sous le terme de « réalisme transcendantal » ou « métaphorique », en opposition à l'historicisme et à l'héroïsme rhétorique des Régionalistes comme Wood ou Benton (voir Corn, 1974, 37-8). Elle insiste sur la « sensibilité » commune à ces artistes des années trente, quel que soit leur médium, peinture ou photographie (Corn, 1974, note 31, 38-9).

¹⁵⁴ Lucie-Smith déclare à ce sujet . « Wyeth's work is far less traditional than the great mass of his admirers assume. Indeed, one reason why they feel at home with his work may be that he has been much influenced by photography. His compositions often show the compressed space typical of the camera's monocular vision—the kind of thing that Clement Greenberg noted in the work of Ben Shahn » (Lucie-Smith, 1994, 156).

puisque Lucie-Smith pointe une analogie entre les Photoréalistes américains et les peintures de genre et natures mortes des peintres hollandais du dix-septième siècle :

One of the analogies which most immediately spring to mind when one looks at a range of typical Photorealist paintings by different hands is that of the Dutch still-life and genre painting of the seventeenth century. There is the same degree of finish (a guarantee of both effort and skill). There is the concentration on making recognizable images of contemporary life. Finally, there is the fact that these are all clearly goods made for sale, addressed, as nearly all Dutch art was, to a bourgeois public of private collectors. (Lucie-Smith, 1994, 193)

Robert Bechtle (1932-) justifiait, quant à lui, ce recours au style photographique par le fait qu'il lui permettait de retranscrire une expérience spécifiquement américaine :

I try for a kind of transparency of style that minimizes the artfulness that might prevent the viewer from responding directly to the subject matter (...) My subject matter comes from my own background and surroundings. I paint them because they are part of what I know and as such I have affection for them. I see them as particular embodiments of a general American experience. (Meisel, 1980, 27)

On en revient ici à cette distanciation volontaire, pensée par l'artiste, et servant à faire prendre du recul au spectateur face au contenu : l'*ostranenie*—rendre étrange le familier—concept clef théorisé en littérature dès 1916 par Viktor Shklovsky dans *L'Art Comme Moyen*, et central chez les photographes d'avant-gardes européens¹⁵⁵. Ce procédé de « défamiliarisation » existe-t-il de façon consciente chez Wyeth ? Et si oui, lui sert-il à véhiculer un discours plus général sur l'Amérique, rurale dans son cas, comme ses détracteurs le lui ont souvent reproché ?

3.3. Les ultimes mutations du réalisme américain à la fin du vingtième siècle

Pour finir, deux autres courants importants se sont développés, pour l'un dans le sillage du Photoréalisme¹⁵⁶ et pour l'autre, en parallèle. Tout d'abord un groupe d'artistes, tels

¹⁵⁵ Ce concept de « défamiliarisation » était cependant lié chez eux à un art impersonnel et objectif, un art des masses et à visée révolutionnaire, puisqu'ils cherchaient à choquer par l'image pour faire réagir le peuple contre le système établi. Chez les Photoréalistes, sous une forme atténuée, plus esthétique que politique, il s'agit de pointer le caractère artificiel du concept de réalité.

¹⁵⁶ Lucie-Smith déclare à ce sujet : « The most important direction taken by recent American realist art is neither the attempt to reconcile it with abstraction, as exemplified by Pearlstein, nor the Photorealist accommodation with the camera, but the re-exploration of aspects of Old Master painting » (Lucie-Smith, 1994, 206).

Philip Pearlstein (1924-), Alfred Leslie (1927-), Gregory Gillespie (1934-) ou encore Steve Hawley (1950-), qui combinent des compositions directement inspirées¹⁵⁷ des Grands Maîtres, tels Le Caravage, Poussin, ou encore Dürer, à une technique picturale dérivée du Photoréalisme. Parmi ce groupe d'artistes, certains comme Jack Beal (1931-), ou encore James Valerio (1938-), revendiquent l'utilisation du réalisme comme un outil leur permettant de représenter un aspect parfois magique de la réalité. Selon Lucie-Smith : « [Beal's] indifference to American abstraction, (...) sets him free to exploit Baroque spatial effects », et il ajoute au sujet de *Paul's Magic*¹⁵⁸ (1977) de Valerio : « One subject of the painting is therefore the gap between realistic description as such (description codified in words) and the alchemy of art, which can momentarily make us believe things we know to be untrue » (Lucie-Smith, 1994, 210). Ceci tendrait à prouver la persistance d'un certain courant magique au sein du réalisme américain, au-delà de la période historique officielle du mouvement, dont Wyeth pourrait faire office, dans une certaine mesure, de figure tutélaire.

En second lieu, il s'agit d'un mouvement défini par Lucie-Smith comme « réalisme polémique », utilisant les tropes réalistes mais à des fins idéologiques. Citons des artistes comme John Valadez (1951-), militant de l'art Chicano, les tableaux homoérotiques de Delmas Howe (1935-) ou encore les compositions crues d'Eric Fischl (1948-)—citons le controversé *Bad Boy* (1981)—qui furent rapidement éclipsées par l'arrivée de Jeff Koons (1955-) sur le marché de l'art. Dans ce cas, la parenté avec Andrew Wyeth ne se fait que sur la base, bien mince, du procédé de représentation. L'exposition récente consacrée à Jeff

¹⁵⁷ Copiées aussi parfois si l'on considère le célèbre *Descent from the Cross* (1988-90) de Hawley, reproduction avec des sujets 'modernes' du tableau de Rogier van der Weyden exposé au Prado.

¹⁵⁸ Ce tableau représente le fils de l'artiste, alors âgé de six ou sept ans, agenouillé sur des rochers au bord d'une plage, et parvenant à faire flotter une amie dans un cerceau suspendu dans les airs.

Koons en France, au château de Versailles¹⁵⁹, permet cependant de constater que cette veine polémique de l'art figuratif n'a rien perdu de sa vigueur.

L'un des enjeux de ce travail sera donc de replacer Andrew Wyeth au sein de cette tradition réaliste américaine afin de pointer les modes opératoires qui l'y rattachent éventuellement, mais aussi d'en faire ressortir les spécificités. Il semblerait en effet que ce que certains condamnent dans son art sous l'étiquette de rétrograde, renvoie à des traits originels du réalisme américain.

Comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre, et au-delà de la question relative à la valeur de l'art d'Andrew Wyeth, de nombreux malentendus subsistent concernant l'art figuratif. Il semblerait que ce soit souvent le principe même de réalisme qui soit en question et qui mériterait d'être redéfini, afin de ne pas jauger les artistes choisissant de se positionner par rapport à une tradition picturale à l'aune d'une question esthétique et philosophique qui dépasse l'œuvre individuelle.

Certains ont pourtant fait de cette question même l'enjeu de leur réflexion artistique. Nous concluons ainsi cette partie avec une citation de Mark Tansey (1949-), artiste américain qui explore volontairement et de façon conceptuelle les questions relatives au réalisme et à la représentation, propos qui pourrait figurer en épigraphe de tout travail relatif au réalisme, qu'il soit américain ou provenant d'autres horizons, et qui nous servira de transition vers notre mise au point concernant la question de la mimesis dans la représentation artistique, et plus particulièrement ici, picturale :

¹⁵⁹ Voici un commentaire de John Lichfield à ce sujet dans *The Independent*: « The contrast is outlandish. The match is perfect. Seventeen monumental sculptures by Jeff Koons, contemporary king of kitsch and master of the over-the-top, will be displayed from today at the palace of Versailles, monument to the OTT tastes of the French kings of the 18th century. The title of the exhibition might be: "Let them see kitsch." Some traditionalists, however, are not amused » (Lichfield, 2008, independent.co.uk).

I am not a realist painter. In my work, I'm searching for pictorial functions that are based on the idea that the painted picture knows itself to be metaphorical, rhetorical, transformational, fictional. I'm not doing pictures of things that actually exist in the world. I think of the painted picture as an embodiment of the very problem that we face with the notion 'reality'. The problem or question is, which reality? In a painted picture, is it the depicted reality, or the reality of the picture plane, or the multidimensional reality the artist and viewer exist in? That all three are involved points to the fact that pictures are inherently problematic. (Tansey *in* Danto, 1992, 132).

CHAPITRE 4. LE PAYSAGE PASTORAL AMERICAIN

Andrew Wyeth privilégia de manière exclusive la représentation de la nature à celle des scènes urbaines. Son œuvre se décompose essentiellement en peintures de paysages, et dans une moindre mesure, de scènes maritimes, répondant souvent aux critères de la catégorie nommée « marine » en histoire de l'art. Face à l'importance du corpus des œuvres de Wyeth, et à la nécessité d'aborder un genre aussi vaste que celui de la marine avec un corpus critique conséquent, nous omettrons volontairement les références au genre et intégrerons ces tableaux dans des catégories plus générales selon les cas et les besoins de notre démonstration. Nous mettrons ainsi de côté les tableaux répondant le plus strictement à la définition du genre afin d'en faire une étude exhaustive ultérieurement, dans un autre projet de recherche. Dans un souci de cohérence, ce travail abordera par conséquent le thème de la nature, sous l'angle de la peinture de paysages et du topos de la pastorale, selon ses éventuelles déclinaisons américaines.

L'iconologie contemporaine, et notamment W. J. T. Mitchell dans l'ouvrage intitulé *Landscape and Power*, a reformulé les principes de l'analyse picturale de paysage en essayant de combiner l'approche historique (dans la perspective de l'évolution des techniques de représentation picturale) et l'approche sémiotique (qui décode le paysage en tant que système textuel composé de signes), afin de donner naissance à un nouveau modèle interprétatif permettant d'analyser le fonctionnement de la peinture de paysage comme médium culturel et

instrument de pouvoir¹⁶⁰. Cette théorie a fortement influencé une nouvelle génération d'universitaires américains, tel Kenneth John Myers, qui défend l'idée que le paysage américain est une construction culturelle qui va au-delà même de l'esthétique. Myers soutient qu'avant les années 1820, les Américains ne possédaient pas les outils conceptuels nécessaires leur permettant d'avoir une appréciation esthétique du paysage américain en soi¹⁶¹. Il montre comment un glissement s'est opéré du thème ancestral de la pastorale vers la catégorie plus générale de la peinture de paysage. Les artistes et les commentateurs se référaient au *locus amoenus*, « endroit plaisant », qu'Ernst Curtius définit comme un « site beau et naturel, composé d'arbres, d'un champ et d'une rivière ». Selon Curtius, ces motifs furent élaborés par Virgile dans les *Géorgiques* et l'*Enéide* puis devinrent un topos de la représentation de paysages¹⁶². Ainsi le *locus amoenus*, dérivé de la tradition pastorale, devint du VI^e au XVI^e siècle « à la fois une catégorie rhétorique et géomorphologique » et « le motif principal dans toute description de la nature »¹⁶³. Nous allons donc aborder le paysage américain dans cette perspective de la reconstruction idéologique et esthétique d'un idéal naturel¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Mitchell propose ainsi la création du verbe « paysager » (« to landscape »), dans le sens de « construire comme paysage ». « The aim of this book is to change “landscape” from a noun to a verb. It asks that we think of landscape, not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed. (...) *Landscape and Power* aims to absorb these approaches into a more comprehensive model that would ask not just what landscape “is” or “means” but what it *does*, how it works as a cultural practice. Landscape, we suggest, doesn't merely signify or symbolize power relations; it is an instrument of cultural power, perhaps even an agent of power that is (or frequently represents itself as) independent of human intentions » (Mitchell, 2002, 1-2).

¹⁶¹ « the naturalization of landscape experience in the United States dates from the 1820s and was an effect of the importation of contemporary landscape art and literature which represented landscape appreciation as a natural or intuitive ability » (Myers, 1993, 74-75).

¹⁶² Myers, 1993, 63

¹⁶³ Myers, 1993, 64

¹⁶⁴ Sarah Burns donne un exemple très précis de ce phénomène dans *Pastoral Inventions*, décrivant la technique de représentation de Jasper Cropsey et démontrant le degré de fabrication de ces images. « After returning in 1849 from two years in Italy, [Cropsey] began to make annual sketching pilgrimages into the most beautiful countryside of New York and New England, but his sketches served only as notes for carefully planned and elaborately composed finished works. That some of these were created during his seven years' residence in England (1856-63) strongly indicates just how conceptual, as opposed to reportorial, American pastoral imagery was meant to be » (Burns, 1989, 16).

1. Le paysage américain : naissance d'un paradigme

1.1. Le *locus amoenus* transposé à la pastorale américaine

Si le terme de *pastorale* est immédiatement évocateur en littérature — citons par exemple les traits essentiels de la pastorale, relevés par Paul Alpers dans son article « What is pastoral ? » dans lequel il en définit la « fiction centrale »¹⁶⁵ — il est néanmoins difficile d'en donner une définition picturale relativement précise. La pastorale en peinture est une sous-catégorie de la peinture de paysage, thème majeur exploré depuis des siècles par la peinture figurative occidentale et dont la manifestation contemporaine provient de la relecture qu'en ont donnée la poésie et l'esthétique romantique¹⁶⁶. David Rosand en analyse les modifications et adaptations successives dans son article, « Pastoral Topoi : On the Construction of Meaning in Landscape » :

Perhaps few themes in the history of Western art are as seductive as pastoral landscape. As a genre, landscape itself extends an overt invitation to the viewer to suspend disbelief and enter a notional world on the other side of the picture plane. When modified as "pastoral," landscape seems to make that invitation all the more compelling. A landscape so identified or recognized adds to its natural setting particular social and cultural values, a temporal dimension that puts its image beyond immediate reach, makes it available only to the imagination. And through that distance such a landscape acquires a poetry of nostalgia for the unrecoverable. Pastoral becomes generally equated with the Edenic, with a lost world of natural innocence. More specifically, the literary formulation of pastoral values has so penetrated Western culture as to invite the immediate evocation of poetry, or particular poetic voices, when viewing a painted landscape. (Rosand, 1992, 161)

¹⁶⁵ En voici les caractéristiques principales : « This passage presents several features that are regarded as pastoral's defining characteristics—idyllic landscape, landscape as a setting for song, an atmosphere of *otium*, a conscious attention to art and nature, shepherds as singers, and, in the account of the gifts, shepherds as shepherds. This multiplicity of features itself suggests that we should treat the passage as an anecdote—that is, as a brief and compendious rendering of a certain situation or type of life. Viewing the lines this way, we would not try to pick one or two features as defining the genre. Rather, we can see that all its features belong to a central fiction and that these different features can be emphasized and developed in various ways as this central fiction itself is developed and transformed in this and other poems » (Alpers, 1982, 448-9).

¹⁶⁶ Nous allons utiliser ce sens particulier du mot « pastorale », le plus courant en histoire de l'art, bien qu'il s'agisse d'une définition partielle selon Alpers qui insiste pour rendre la pastorale aux bergers : « A great many interpreters of pastoral think of landscape as its representative anecdote: hence the frequency of titles like Landscapes of Experience or The Landscape of the Mind. But this view of pastoral comes from Romantic poetry and aesthetics, which give a privileged status to nature and states of innocence and assume that poetry is essentially a matter of individual sensibility and spiritual experience. It makes far more sense, as I hope will become evident, to say that the representative anecdote of pastoral is the lives of shepherds » (Alpers, 1982, 449).

Nous souhaitons tout d'abord aller dans le sens de Rosand et insister sur le fait que le paysage, et sa sous-catégorie, la pastorale, constituent donc bien une représentation de la réalité, terme qui est lui-même sujet à caution. Sur le plan pictural, nous utiliserons le terme de pastorale avec des réserves similaires à celles émises par Sarah Burns dans l'introduction de son ouvrage, *Pastoral Inventions*, car s'il ne correspond pas aux canons précis du concept théorique littéraire, il demeure cependant évocateur, sorte d'image rémanente collective¹⁶⁷.

Au début du XVIII^e siècle, un changement dans l'appréciation du paysage s'amorça pour quelques membres de l'élite culturelle et marchande américaine, qui franchirent une étape supplémentaire dans l'intégration des codes esthétiques. Ils apprirent à utiliser les conventions picturales dérivées de l'art du paysage hollandais et italien. Il leur devint alors possible d'envisager l'environnement naturel comme un « tout esthétique intégré », et ainsi d'abandonner les « stratégies conceptuelles descriptives dérivées du *locus amoenus* »¹⁶⁸. Ils adoptèrent alors celle du pittoresque qui permettait de saisir le caractère unique ou particulier d'un endroit spécifique. Ensuite, lorsque ces pré-requis furent posés, et que l'appréciation du paysage américain devint en apparence naturelle — il utilise à ce propos le concept de « naturalisation » de Barthes mais nous préférons introduire ici celui, plus précis, de « vraisemblabilisation »¹⁶⁹ élaboré par Jonathan Culler — sa représentation devint un facteur

¹⁶⁷ « The sense given here to the concept of the pastoral is a general one, denoting the celebration of or nostalgia for simple country life rather than the strictly defined literary form with its conventionalized imagery of happy, sportive shepherds, shepherdesses, and flocks. Indeed, the more precise term in this context would be “Georgic”, with its explicit connotations of a working, agricultural mode of existence, but I prefer “pastoral” because it has greater resonance of association » (Burns, 1989, 8).

¹⁶⁸ Myers, 1993, 72

¹⁶⁹ Myers, paraphrasant Barthes explique : « The labor of admiring can be forgotten only when the mental skills necessary to the objectification of natural environments as landscapes become so commonplace and habitual among a social group that individuals acquire them without being aware of the fact that they are learned » (Myers, 1993, 74-75). Jonathan Culler donne un sens plus restrictif que Barthes au concept de naturalisation puisque, selon lui, il permet au lecteur d'intégrer des éléments dissonants d'un texte en recourant à des schémas interprétatifs établis. Chez Culler, la naturalisation de Barthes devient « vraisemblabilisation » : « “Naturalization” emphasizes the fact that the strange or deviant is brought within a discursive order and thus made to seem natural. “Motivation”, which was the Russian formalists’ term, is the process of justifying items within the work itself by showing that they are not arbitrary or incoherent but quite comprehensible in terms of

culturel et idéologique primordial pour les générations suivantes, se cristallisant cette fois autour de la morale¹⁷⁰. Selon Myers, la moralisation du pittoresque servait au moins trois besoins culturels : premièrement, aider les classes moyennes et supérieures à se démarquer du peuple de par leur aptitude à former un jugement esthétique ; deuxièmement, le paysage comme activité morale signifiante pouvait justifier l'apparition de nombreux loisirs dérivés de son appréciation et liés au développement économique ; pour finir, le paysage comme activité morale servait à justifier ou, plus rarement, remettre en question la piété et/ou la fierté nationales¹⁷¹.

Dans cette perspective, la naissance du paysage américain est irrémédiablement liée à la construction idéologique d'une nation :

As increasing numbers of Americans learned to forget the mental labor involved in the work of landscape appreciation, the national landscape became increasingly important as a repository of cosmological, moral and social truths. Because arguments from the landscape could claim to be disinterested, they carried ideological heft. Because such arguments were rhetorically powerful and culturally effective, they were regularly contested. By midcentury, the national landscape had become one of the major cultural battlegrounds on which Americans contested the meaning of their lives and of their nation. (Myers, 1993, 78-79)

Jean Kempf résume cette focalisation américaine sur le lieu au moyen d'une maxime prégnante : « une culture tentant de se définir par un nouveau rapport à la nature : la nature est culturalisée et la culture naturalisée » (Kempf, 1997, 116). Barbara Novak, dans *American Painting of the Nineteenth Century*, explore l'idée que le réalisme américain, en tant que mouvement pictural historiquement daté selon la terminologie de Roman Jakobson¹⁷², soit né

functions which we can name. *Vraisemblabilisation* stresses the importance of cultural models of the *vraisemblable* as sources of meaning and coherence » (Culler, 1975, 161).

¹⁷⁰ « The popularization of picturesque landscape dates from the end of the century, when the importation of more highly moralized landscape ideas from Britain and Germany together with the increased wealth and leisure of the northeastern elites led to the development of a didactic picturesque in which natural environments were first objectified as visually integrated aesthetic wholes and then interpreted as evidencing unchanging moral truths » (Myers, 1993, 74).

¹⁷¹ Myers, 1993, 74

¹⁷² Roman Jakobson définit le réalisme comme mouvement historique dans son article, « Du réalisme artistique », et nous l'utiliserons en gardant à l'esprit cette restriction importante : « Au XIX^e siècle, ce slogan a donné son nom à un courant artistique. Ce sont essentiellement des épigones de ce courant qui ont créé l'histoire actuelle de l'art, et surtout de la littérature. C'est pourquoi on nous présente un cas particulier, un certain courant artistique comme la réalisation parfaite de la tendance en question ; pour estimer le degré de réalisme des écoles

avec la représentation des paysages de l'Amérique. Celle-ci ne peut donc, selon elle, être séparée de considérations « nationalistes et moralistes »¹⁷³. Il faut garder à l'esprit cet élément fondamental afin de saisir la portée de ce sujet dans la culture américaine.

La transposition du thème occidental de la pastorale à la peinture américaine de paysages se fit donc en plusieurs étapes, mais de manière si fluide que les spectateurs américains de l'époque, persuadés de voir se former sous leurs yeux une peinture véritablement nationale, ne se rendaient plus compte que ces paysages américains avaient été filtrés par toute une tradition picturale occidentale. Dans *Pastoral Inventions*, Sarah Burns établit elle aussi de manière significative un lien entre la pastorale et la représentation des paysages américains. Elle situe cette intégration esthétique sur le plan idéologique au milieu du XIX^e siècle, fruit d'un travail symbolique littéraire et artistique combinant la tradition pastorale européenne et l'agrarianisme de Jefferson¹⁷⁴. Cette philosophie repose sur une double dialectique cœur/raison et homme/nature, qui devaient amener conjointement et idéalement l'homme à atteindre le statut d'*homo aestheticus*, défini par Lee Quinby de la façon suivante : « a species capable of creating and realizing its full potential through the interplay of body and mind, humanity and nature » (Quinby, 1982, 339). Dans la seconde dialectique, la nature devait être à la fois un maître et un instrument de la vertu, fournissant des ressources pour l'activité humaine qui balayaient un champ très large, de l'agriculture aux beaux-arts. Quinby conclut que la pensée de Jefferson est résolument pragmatique et non

artistiques antérieures et postérieures, on les compare avec ce réalisme du XIX^e siècle. Ainsi on accomplit subrepticement une nouvelle identification, on introduit une troisième signification de mot « réalisme » (signification C), à savoir des traits caractéristiques d'une école artistique du XIX^e siècle. » (Jakobson, 1965, 99-100)

¹⁷³ « America's search for some sense of the past in the raw new world focused on an idea of landscape that was at once strongly nationalist and moralist » (Novak, 2007, 42).

¹⁷⁴ « Those images of the good farm and the good farmer is an intricate and still quite solid substructure of inherited cultural belief about the significance and otherness of American culture and rural life. As we know it today, this construct of ideology and values is largely the product of the nineteenth century, when art and literature—popular and academic both—played a critical role in creating enduring and iconically powerful images of country life. These images gave vivid and compelling substance to the agrarian rhetoric woven into early American political philosophy [...] The image of the good farm in the nineteenth century was the offspring of the marriage of European pastoral traditions with Thomas Jefferson's agrarian politics » (Burns, 1989, 3).

passéiste, et que son attachement à la nature constitue un garde-fou moral contre l'évolution inéluctable de la société américaine :

Jefferson's advocacy of agrarianism represents less his wish to return to some kind of Golden Age than an acute assessment of his country at that time and its probable future when land would no longer be available and manufacture would become a necessity. [...] Believing that nature cultivates virtue, he advocated agrarianism as the best means to strengthen each new citizen's resistance to the inevitable encroachment of corruption. (Quinby, 1982, 340)

1.2. Thomas Cole : inventer le paysage américain

Sur le plan artistique, Thomas Cole (1801-48) fut, selon Novak, le pivot de cette transition picturale, en parvenant à transposer dans la peinture de paysage (voir fig.1) l'héroïsme présent jusqu'alors dans la peinture historique¹⁷⁵.



Figure 1. Thomas Cole - *Kaaterskill Falls* (1826) - Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

Myers corrobore cette théorie attribuant un rôle pédagogique prépondérant à l'artiste: « Cole's paintings taught Americans how to read landscape » (Myers, 1993, 77). En effet, Cole supprima de ses représentations la figure du touriste aisé, caractéristique des tableaux de l'époque, suggérant que l'appréciation du paysage n'était possible que chez les gens « bien nés et bien éduqués » (Myers, 1993, 75). Burns affirme également le rôle central de Cole concernant la naissance du paysage américain au travers de la mise en place d'une rhétorique

¹⁷⁵ « Cole was capable finally of transferring the heroic aims of the history painters to the landscape category, where at last they could take firm root in American soil » (Novak, 2007, 41).

visuelle de la pastorale, tout en notant chez lui la prédominance de *schemata* classiques — notamment une recherche de l'équilibre entre nature et artifice — qui seront remplacés par des motifs plus américains chez d'autres peintres de la *Hudson River School of Painting*¹⁷⁶.

On peut noter cependant très tôt au sein de l'œuvre de Cole une évolution picturale assez subtile du thème de la pastorale, vulgarisé et intégré par les peintres en tant que convention descriptive au travers du topos du *locus amoenus*, comme nous venons de le démontrer. Cole le fait ainsi dévier de ses sources « classiques », exploitées au départ dans une série de tableaux intitulée *The Course of Empire*, allégorie du progrès humain et de ses conséquences sur le paysage depuis un état primitif jusqu'à la civilisation (ses excès et finalement sa chute) dont nous n'utiliserons que deux exemples ici : l'état sauvage dans *The Course of Empire : Savage State* (1836 ; fig.2) et la pastorale dans *The Course of Empire : Arcadian or Pastoral State* (1836 ; fig.3). Cole a représenté ces scènes dans des paysages imaginaires, on peut cependant y noter la similitude de la représentation de la nature par rapport aux paysages pastoraux de Claude Lorrain¹⁷⁷, dans *Paysage Idyllique* (1670 ; fig.4) par exemple. Si le paysage de *Savage State*, conformément à son titre, paraît déjà plus inspiré par les paysages américains avec son ciel tourmenté, ses arbres tordus par la force du vent et ses contrastes appuyés qui en soulignent l'aspect sombre, il est néanmoins déjà possible de constater, dès *Arcadian or Pastoral State*, une différence entre la vision de la pastorale chez Claude Lorrain et celle de Thomas Cole.

¹⁷⁶ « In contrast to Cole's traditional Arcadian figures and archaic buildings, however, Cropsey rendered his theme in terms of grand, synthetic but believable American landscape [...] Both Jasper Cropsey and Asher B. Durand played important roles in developing the rhetoric of pastoral harmony in contemporary American terms » (Burns, 1989, 16).

¹⁷⁷ Claude Gellée, dit le Lorrain (1600-1682) est considéré comme l'un des peintres les plus célèbres du XVIIème siècle, figure emblématique du paysage de style classique.

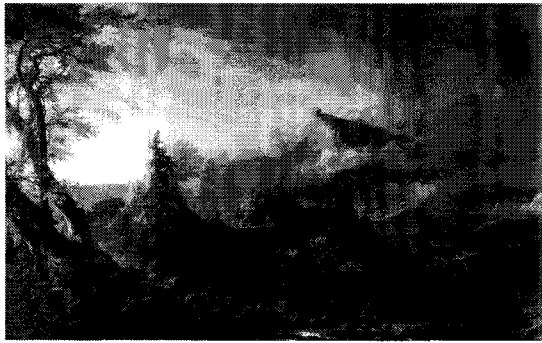


Figure 2. Thomas Cole - *The Course of Empire : Savage State* (1836) - New York Historical Society



Figure 4. Claude Lorrain - *Paysage Idyllique au Coucher du Soleil* (1670) - Ancienne Pinacothèque de Munich

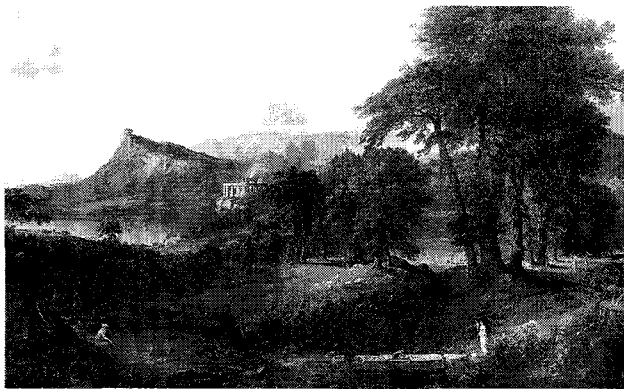


Figure 3. Thomas Cole - *The Course of Empire : Arcadian or Pastoral State* (1836) - New York Historical Society

En effet chez ce dernier, le champ de vision est élargi, de style panoramique, comme le soulignait déjà Wolfgang Born en 1948 dans *American Landscape Painting, An Interpretation*¹⁷⁸, ce qui permet de donner grâce à la profondeur de champ une ampleur nouvelle au paysage, cadré de façon beaucoup plus resserrée chez le Lorrain ; de plus l'arrière-plan du tableau de Cole laisse entrevoir une haute montagne grise et dénudée, nimbée de nuages sombres, dont le caractère menaçant plane sur la composition. Chez Le Lorrain, l'arrière-plan est composé de collines arrondies enveloppées de nuages rosés.

¹⁷⁸ Born, 1948, 80-86

Cole opérera une synthèse visuelle des influences entre lesquelles il semblait tiraillé, l'académisme continental et la réalité américaine, dans un tableau qui remporta un immense succès à la *National Academy Spring Exhibition* de 1836, le célèbre *View from Mt. Holyoke* plus connu sous le nom de *The Oxbow* (fig.5). Dans son ouvrage sur la *Hudson River School of Painting*, Barbara Babcock Millhouse souligne cette capacité de Cole à synthétiser le sauvage et le pastoral au sein d'une même œuvre¹⁷⁹.



Figure 5. Thomas Cole - *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm - The Oxbow* (1836) - The Metropolitan Museum of Art

Dans ce tableau, où le regard du peintre mis en abyme à travers celui du personnage, revendique ouvertement la paternité de cet assemblage qui pourrait paraître hétéroclite, Cole invente une nouvelle façon de représenter le paysage américain. Dans une passionnante analyse de ce tableau, Alan Wallach explique que représenter la vue depuis le Mount Holyoke dans les années 1820 relevait pour un peintre d'une gageure technique, puisqu'aucune forme visuelle de l'époque ne permettait de la représenter sous forme d'une image cohérente¹⁸⁰. Cole releva donc ce défi grâce à l'introduction du format panoramique. Barbara Novak utilise le

¹⁷⁹ « Merging the themes of the savage and pastoral states into one painting, he contrasted the wilderness on the mountainside with the farms in the valley. Showing his own preference for the wilderness, he placed himself at his easel between two boulders on a heavily wooded slope. Instead of looking at the scenery, however, he has turned his head to look toward the viewer of the painting » (Millhouse, 2007, 38-9).

¹⁸⁰ « For artists of the 1820s, the view from Mount Holyoke or from the porch of the Catskill Mountain House was unrepresentable; or at least could not be represented in a form that would according to current standards result in a coherent picture. There were essentially two reasons for this. In the absence of a pictorial tradition, artists lacked the artistic means for making such a picture. In addition, they faced a formidable conceptual barrier. As Blake Nevius has observed, "writers on the picturesque were unanimous in condemning the prospect view on canvas because of its extent and its lack of variety, detail, and foreground interest." » (Wallach, 1993, 84).

terme de « plan horizontal » et note qu'il fit école auprès des peintres « luministes », catégorie dans laquelle elle range les représentants de la *Hudson River School of Painting* : « No tall trees are now present to serve as focusing or framing devices. The formal effect of this is to change the pictorial structure from the obviously pastoral and Claudian-derived¹⁸¹ to the more direct horizontal design favored by the luminists » (Novak, 1995, 162). Déclarer que ce format est plus « direct » est cependant contestable puisqu'il s'agit de conventions picturales, et non d'une tentative de retranscription photographique du lieu. En effet, une étude plus poussée du tableau démontre que Cole a combiné plusieurs plans de la scène qu'il est impossible d'observer depuis le même point de vue (Wallach, 1993, 87). Il a de plus intégré de nombreux détails (un vol d'oiseaux, des bateaux sur la rivière, des personnages sur le bateau, des personnages travaillant dans les champs, des meules de foin, du bétail, des maisons avec leur cheminées fumantes) que l'œil humain ne peut percevoir à une telle hauteur, ce qui induit un phénomène de « dialectique visuelle » ou « doublement de la vision », superposant une scène panoramique à une vision télescopique, selon Wallach¹⁸². De plus, selon Henry M. Sayre, l'apparition du format panoramique dans l'art américain au XIX^e siècle¹⁸³ correspondrait à l'expression de l'inconscient collectif d'une nation par l'intermédiaire d'un code de représentation. Ce mouvement allait même au-delà de la représentation picturale puisque Sayre mentionne la construction de bâtiments panoramiques au XIX^e siècle, en Europe et en Amérique, et l'engouement populaire qu'ils suscitaient. Ceux-

¹⁸¹ En anglais, le surnom de Claude Lorrain est « Claude ».

¹⁸² Wallach, 1993, 90

¹⁸³ Ce mouvement allait même au-delà de la représentation picturale puisque Sayre mentionne la construction de bâtiments panoramiques au XIX^e siècle, en Europe et en Amérique, et l'engouement populaire qu'ils suscitaient. Ceux-ci permettaient d'observer une scène (peinte dans un premier temps) à 360° : « By 1818 the painter John Vanderlyn had constructed the nation's first permanent panoramic building on land facing Chambers Street behind the new York City Hall. The City, in fact, leased Vanderlyn the land expressly for the purpose of constructing his Rotunda and looked on the project as a public service » (Sayre, 1983, 728). Il remarque néanmoins lui aussi, ce qui va dans le sens des analyses développées ici, que les thèmes les plus populaires en Amérique étaient paysagers : « Judging from accounts such as this, the interest in panoramic painting in America seems to have been largely topographical, reflecting something of a natural taste for the extended view. In Europe, however, there was also a profound taste for more overtly military and imperial themes » (Sayre, 1983, 729).

ci permettaient d'observer une scène (peinte dans un premier temps) à 360°¹⁸⁴. Il remarque néanmoins lui aussi, ce qui va dans le sens des analyses développées ici, que les thèmes les plus populaires en Amérique étaient paysagers, alors qu'en Europe la préférence du public allait vers les thèmes militaires et impériaux¹⁸⁵. L'analyse de Burns rejoint et élargit celle de Sayre, puisqu'elle démontre qu'à cette époque des éléments américanisés de la pastorale, associés au format panoramique, devinrent paradigmatiques de la représentation du paysage américain dans la littérature et dans les arts visuels¹⁸⁶. De plus, elle ajoute que le topos visuel de la pastorale agraire américaine s'est localisé géographiquement à l'est des Etats-Unis, région qui a façonné le mythe de la ferme et de l'imagerie qui y était associée (fig.6), alors même que l'activité agricole se déplaçait progressivement vers l'ouest des Etats-Unis (les Régionalistes exaltèrent d'ailleurs plus tard les paysages du Midwest). Le mythe a donc perduré au-delà de la réalité physique : « It is not surprising, then, that an Eastern bias should persist in defining and shaping the American agrarian pastoral » (Burns, 1989, 13).



Figure 6. Frances Palmer – *New England Scenery* (1866) – Published by Currier and Ives, New York - Library of Congress

¹⁸⁴ « By 1818 the painter John Vanderlyn had constructed the nation's first permanent panoramic building on land facing Chambers Street behind the new York City Hall. The City, in fact, leased Vanderlyn the land expressly for the purpose of constructing his Rotunda and looked on the project as a public service » (Sayre, 1983, 728).

¹⁸⁵ Sayre, 1983, 729

¹⁸⁶ « By the late eighteenth century an American translation of the classical European pastoral ideal had emerged, as language evolved from conventional Edenic or Arcadian imagery to accommodate a more direct perception of the North American climate, geography, flora, and fauna. Even then, however, writers tended to organize observed facts into recognizably pastoral designs. [...] The image of the lovely, localized prospect, its rolling plains and winding rivers combined with the grandeur of American mountain scenery, was to become the standard for American rural beauty. William Cullen Bryant's "The Tempest" (1824), for example, depicted those beauties in a panoramic sprawl » (Burns, 1989, 13).

Dans le souci d'intégrer cette notion idéologique de pouvoir, inhérente à l'action de « paysager » un lieu — « to landscape » pour rappeler la terminologie de W.J.T. Mitchell — Wallach utilise le terme de « vision panoptique » qu'il préfère à celui de panoramique car il souligne, en se réclamant implicitement de Michel Foucault, le rapport étroit entre vision et pouvoir¹⁸⁷. Combinant la référence foucauldienne au pouvoir, la catégorie esthétique du sublime, et le format pictural, Wallach conclut son analyse en élaborant le concept de « sublime panoptique », à propos de cette nouvelle technique de représentation élaborée par Cole dans *The Oxbow*, et soutient que ce format devint paradigmatique du concept de territoire américain en tant que paysage, après avoir pris sa source dans l'activité touristique¹⁸⁸. Sayre établissait déjà un lien dans son article, antérieur à celui de Wallach, entre cette vision impérialiste de la nature et du paysage, au travers de l'apparition du préfixe « pan- » dans le vocabulaire anglais de l'époque¹⁸⁹, et en illustrant son propos au moyen des deux figures du pouvoir développées par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*, le Panoptique, inventé par Jeremy Bentham en 1791, mais aussi le « personnage napoléonien¹⁹⁰ ».

¹⁸⁷ « The totalizing vision I have been describing might be called panoramic ; however, I prefer the term panoptic for two reasons. First, it underscores the connections between vision and power . the ascent of a panorama tower provided the visitor with an opportunity to identify, at least momentarily, with a dominant view—Foucault's "eye of power." The second reason has to do with the mode of vision itself. That mode was both extensive and intensive; it therefore needs to be distinguished somewhat from the usual meanings associated with the word panorama. It was extensive or panoramic in the everyday sense of that term because it covered the entire lateral circuit of visibility ; but it was also intensive or telescopic because it aspired to control every element within the visual field. Which was precisely the point of Bentham's panopticon » (Wallach, 1993, 83).

¹⁸⁸ Wallach, 1993, 91

¹⁸⁹ Au sujet du préfixe « pan- » et du *panopticon* comme instrument de domination par l'intermédiaire du regard, Sayre déclare: « The panoramic artist stands at this same juncture, submitting wild nature to the discipline of a gaze exercised from its sovereign and lofty vantage. And furthermore, the panoramic building, with its central elevated tower granting an uninterrupted and continuous view of the encircling landscape, offers this same point of view to its audience as a whole [...]. Of the 150-odd words listed in the Oxford English Dictionary which take pan- for their prefix, as a matter of fact, fully 125 come into use after 1790, including all the pan-national words (Pan-Hellenic, Pan-American—the rhetoric, in short, of the imperial adventure), and the very telling concept of pantology, of universal knowledge. The "all-encompassing" prefix is a totalizing gesture, embracing the age's desire to discover, know and control all things, from prisoners to continents to canyons » (Sayre, 1983, 735-6).

¹⁹⁰ En voici la définition proposée par Michel Foucault : « L'importance, dans la mythologie historique, du personnage napoléonien a peut-être là une de ses origines: il est au point de jonction de l'exercice monarchique et rituel de la souveraineté et de l'exercice hiérarchique et permanent de la discipline indéfinie. Il est celui qui surplombe tout d'un seul regard, mais auquel aucun détail, aussi infime qu'il soit, n'échappe jamais » (Foucault, 1975, 219).

1.3. Le « middle landscape » ou la pastorale à l'épreuve du réel

Après avoir examiné l'avènement du nouveau paradigme pictural du paysage américain au XIX^e siècle, notons, avec Leo Marx, le caractère d'alternative politique du concept de la pastorale dans une Amérique en pleine expansion économique et territoriale, ce qui va dans le sens du mouvement impérialiste décrit dans l'utilisation du format panoramique/panoptique :

In nineteenth-century America, however, pastoralism was a minority viewpoint, adhered to chiefly by intellectuals, writers, artists, and other cultural dissidents. To many it provided an appealing alternative to the reigning ideology of progress, with its shallow utilitarianism, its negligent attitude toward the natural landscape, and its uncritical endorsement of the most rapid acceleration of the rate of economic growth and technological innovation. (Marx, 1992, 213)

Il montre également que les peintres de paysage de cette époque intégrèrent malgré tout des symboles « dissonants » de la modernité dans certaines de leurs compositions, principalement des engins mécaniques et plus particulièrement le train¹⁹¹, afin de souligner le caractère ambivalent de cette évolution. Novak montre comment Cole, lui-même, critiqua implicitement la domestication du paysage américain par le biais du motif de la souche — trace visuelle de l'activité du bucheron — associée à la représentation du train. Dans *River in the Catskills* (1843 ; fig.8) les branches coupées éparpillées sur le sol focalisent l'attention sur le premier plan, alors que le train, symbole beaucoup plus évident, est pourtant noyé dans les feuillages à l'arrière-plan¹⁹². Selon Marx, cette subtilité démontre au contraire que loin d'être

¹⁹¹ Marx décrit ainsi l'utilisation du motif du train dans ces tableaux : « Nineteenth-century American landscape painters also created a distinctive version of pastoral. They did so by introducing into their work, whose essential form they borrowed from the neoclassical pastoral landscapes of Nicolas Poussin and Claude Lorrain (especially Claude), potentially dissonant images of the emerging industrial technology. These new instruments of mechanized motive power—factories, steam engines, steamboats, railroads, especially the railroad—came to represent the complex world, a modern counterforce to the pastoral vision of natural simplicity like the worldliness represented, in pre-industrial versions of pastoral, by the royal court of the city » (Marx, 1992, 214).

¹⁹² A travers l'analyse de deux tableaux de Cole représentant le même paysage à six ans d'intervalle, *View on the Catskill, Early Autumn* (1837 ; fig.7) et *River in the Catskills* (1843 ; fig.8), Novak montre comment le pastoralisme des débuts est visuellement infiltré par ces signes dissonants de la modernité. « This natural picturesque is of a totally different order from what we might call the man-made or unnatural picturesque, the cut stump of the wood-chopper, utilitarian man feeding his ten thousand fires. The blunt factualism of the stump symbol is clear from a comparison of Cole's two paintings of a favorite scene in the Catskills, executed with and without "the mighty trunks, the pride of years." [...] In the second version the trees are glaringly absent.

des prises de position critique franches, ces tableaux — traduisant indéniablement une certaine anxiété concernant le progrès — tentaient en fin de compte d’opérer une synthèse entre deux mondes à première vue irréconciliables, au moyen d’une d’intégration culturelle passant par le visuel :

Art, in other words, can help to overcome the dislocating effect of change by making available for society’s emulation works that are in effect, ideal symbolic reconstructions of reality. Thus the painter of pastoral landscapes exemplifies the possibility of reconciling the new machine power with the natural order. (Marx, 1992, 218)

Kenneth Maddox, dans son article traitant du motif ferroviaire chez Thomas Cole au travers du tableau *River in the Catskills* (1843 ; fig.8), note une nouvelle fois le rôle de passeur de cet artiste.



Figure 7. Thomas Cole - *View on the Catskills - Early Autumn* (1837) – The Metropolitan Museum of Art

Figure 8. Thomas Cole - *River in the Catskills* (1843) - Museum of Fine Arts, Boston



Evidence of some prior existence remains in the prominent stump at the left. Closer examination shows that in the first version a small stump occupies the far left foreground ; it persists in the later painting, in much the same place, but the full-leafed tree is gone, and the foreground is strewn with fallen branches. The two pictures demonstrate some progress from the ideal to a more pragmatic encounter with the real, from mythic time to human time » (Novak, 1995, 162-163). Et même si l’examen des lettres écrites par Cole à l’époque montre que l’artiste était sincèrement perturbé par cette transformation, ses tableaux ne cherchent pas à la remettre en question.

Malgré ses réticences initiales, il finit par intégrer cet élément symbolisant la volonté de puissance technologique dans ses compositions, ouvrant ainsi la voie à d'autres artistes, Asher B. Durand, Frederic Church, John F. Kensett, Martin Johnson Heade, Jasper F. Cropsey, ou encore George Inness, chez qui l'ambivalence disparut ensuite totalement (Maddox, 1986, 9). Le degré de pastoralisme dans les compositions tardives de Cole donne toujours lieu à de nombreux débats dans la communauté universitaire américaine. La tendance la plus récente, représentée par Alan Wallach notamment, s'appuyant plus particulièrement sur la correspondance et les écrits de Cole ainsi que sur des analyses comparées de tableaux d'artistes de la *Hudson River School*, attribue à l'artiste des intentions critiques conscientes et visuellement exprimées. Celui-ci déclare que Cole s'éloigne des conventions picturales de la pastorale en y intégrant des éléments antithétiques, afin de faire un commentaire ouvertement moralisateur sur cette destruction du paysage naturel¹⁹³. Burns note qu'au-delà de Cole et des peintres de sa génération, cette ambivalence se retrouve de manière plus générale dans l'art du XIX^e siècle¹⁹⁴. Analysant deux tableaux de Cole représentant la même scène à six ans d'intervalle, *View on the Catskill, Early Autumn* (1837 ; fig.7) et *River in the Catskills*, Novak constate que les deux tableaux démontrent une évolution depuis l'idéalisme initial de l'artiste à une adaptation plus pragmatique au réel¹⁹⁵. La pastorale semble ainsi être perpétuée à des degrés divers de dissonance et/ou conformisme par l'art américain à cette époque. Et Kenneth Haltman, dans un article traitant des failles dans le traitement, à première vue assez classique,

¹⁹³ « By comparison, Cole's destruction of a familiar convention—the way his painting, with its barren, ruined foreground, its glaring noonday light, and the absence of framing trees invokes and at the same time contradicts a traditional landscape rhetoric—is what it signifies. Cole's letters and what we know about his views of utilitarianism and the expansion of industry corroborate this analysis. That he wished to make a strong, moralizing comment on improvement and the destruction of nature is also suggested by his insistence on creating a “realistic” picture of a railroad that had, after wreaking destruction on the landscape, gone down to ruin the previous year » (Wallach, 2002, 344).

¹⁹⁴ « These artists exalted the wilderness as site and symbol of divine, primal creation. At the same time, they knew that this wilderness would have to die in order that cultivation and, subsequently, civilization might arise. This conflict of values was the root of their ambivalence toward both settlement and technology, and the destruction they entailed » (Burns, 1989, 5-6).

¹⁹⁵ Novak, 1995, 163

de ce thème chez Winslow Homer, considère lui aussi que cette thématique y occupait une place centrale¹⁹⁶.



Figure 9. Jasper Cropsey - *American Harvesting* (1851) – Indiana University Art Museum, Bloomington

Selon Sarah Burns, il existe néanmoins une évolution notable du thème et de ses motifs au cours de ce siècle qui va dans le sens de l'assimilation de l'idéologie dominante et de la résolution des tensions originelles évoquées précédemment. Après que les fondations pastorales, parfois fissurées, eurent été posées par Thomas Cole et les représentants de la *Hudson River School of Painting* — voir *American Harvesting* (1851 ; fig.9) de Jasper Cropsey (1823-1841) ou *High Point: Shandaken Mountains* (1853 ; fig.10) de Asher B. Durand — une mutation subtile s'opéra chez William Sidney Mount, Eastman Johnson, Jerome Thompson, ou George Henry Durrie, l'un des lithographes des éditeurs *Currier and Ives*, ces artistes s'efforçant de véhiculer un idéal agraire duquel toute ambivalence semblait avoir disparue¹⁹⁷, et ce, malgré le développement accéléré du capitalisme agricole¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Haltman, 1998, 93

¹⁹⁷ « At no time in the nineteenth century did art come to terms with the fact that agriculture itself had taken on all the trappings of capitalist enterprise. This denial of actuality had aesthetic and ideological causes, which illuminate the role played by art in bearing cultural messages. Beneath many of the most idyllic pastoral scenes lay subtexts bearing upon the crudest and most elemental political, economic, and cultural imperatives, all aimed at proclaiming the ascendancy of one system—northern capitalism—over another, the quasi-feudal system of the South » (Burns, 1989, 6).

¹⁹⁸ A la fin du XIXe siècle, les schèmes esthétiques évoluèrent de nouveau, afin de s'adapter à la nouvelle réalité de la société américaine et promouvoir de nouvelles valeurs : « During the later decades of the nineteenth century, political ideology seemingly vanished from the images of country life, to be replaced by sentiment in a wide range of tones. That sentiment, however, proved to be the only guise for another set of imperatives equally crude at their deepest level » (Burns, 1989, 6).



Figure 10. Asher B. Durand - *High Point: Shandaken Mountains* (1853) – The Metropolitan Museum of Art

En effet les éditeurs Nathaniel Currier et James Merritt Hives réalisèrent plus d'un million de gravures, sur des sujets aussi variés que la vie quotidienne aux Etats-Unis, les courses de chevaux, des paysages, avant la fermeture de leur atelier en 1907 ; leur production, définie selon leurs propres mots comme : « cheap and popular prints¹⁹⁹ », étant rendue obsolète par les clichés photographiques, qui en remplirent alors la fonction anecdotique et informative. Ainsi, après la représentation d'une nature sauvage glorifiée, les peintres de la pastorale américaine s'accordèrent sur un juste milieu, une nature désormais domptée et fertile, reflétant ainsi les évolutions géographiques, économiques, morales et politiques de leur temps. Dans *The Machine in the Garden*, Leo Marx définit cette mutation de la représentation de la nature dans l'art, chargé de véhiculer l'idéologie de son temps, au moyen du terme de « middle landscape », ou paysage de l'entre-deux²⁰⁰. Sarah Burns préfère quant à elle le terme de « paysage de l'équilibre » même si elle souscrit entièrement par ailleurs à la théorie de Marx :

The cultivated middle landscape or landscape of equilibrium, however, was equally important. It represented a positive good, an emblem of welcome progress, largely uncomplicated by gnawing doubts and regrets. (...) For many artists and writers too (including in some cases, those who simultaneously venerated the ideal of a sublime wilderness), this kind of landscape

¹⁹⁹ Hillstrom, 2005, 238

²⁰⁰ Voici la définition de ce concept par Marx : « The objective, in theory at least, was a society of the middle landscape, a rural nation exhibiting a happy balance of art and nature. But no one, not even Jefferson, had been able to identify the point of arrest, the critical moment when the tilt might be expected and progress cease to be progress. [...] In this sentimental guise the pastoral ideal remained of service long after the machine's appearance in the landscape. It enabled the nation to continue defining its purpose as the pursuit of rural happiness while devoting itself to productivity, wealth, and power » (Marx, 2000, 226).

was richly stocked with ideas as with nature's bounty, and as fertile a ground for metaphor as mountain sublimity or forest fastness. (Burns, 1989, 6)

Ce paysage de l'entre-deux servait parfois à mettre en scène des figures à charge hautement symbolique, dont le travail était idéalisé alors qu'ils avaient pourtant été précisément chargés de mettre en œuvre la domestication. *Farmers nooning* (1836 ; fig.11) de Mount en demeure un exemple célèbre. Nicholas Knowles Bromell, dans son étude de la représentation du travail dans la littérature américaine et les arts avant la Guerre Civile, note la forte connotation pastorale de ce tableau, et plus généralement de l'œuvre de Mount²⁰¹ : « His genre paintings often do take laborers as their subject, but their aim is to celebrate and romanticize labor, to soften its contours and affirm its place within the still unbroken fabric of the mythic American pastoral landscape » (Bromell, 1993, 61-2).



Figure 11. William Sidney Mount - *Farmers Nooning* (1836) - The Museums at Stony Brook, NY.

Burns note cependant que l'aspect ambivalent et à première vue critique de son œuvre vis-à-vis de l'homme du peuple, son sujet de prédilection, est une simple posture permettant de

²⁰¹ Voici la citation dans son intégralité : « But Mount himself left no representation of “low life,” much less of “dens of poverty and dissipation”. His genre paintings often do take laborers as their subject, but their aim is to celebrate and romanticize labor, to soften its contours and affirm its place within the still unbroken fabric of the mythic American pastoral landscape. *Farmers Nooning* (1836), for example, depicts a circle of farmhands resting from their labors in the shade of a tree. The figures relax in different postures, they gaze in different directions, they are of different ages and even races, but they are powerfully joined by a sense of fellowship in labor and communion in nature. [...] No break divides the natural world from their work in it; their bucket, scythes, rakes, and haystacks all fit easily into, and in fact adorn, the landscape » (Bromell, 1993, 61-2).

véhiculer en contrebande un sentiment de fierté nationaliste concernant ces personnages si typiquement américains²⁰².

L'œuvre de jeunesse de Winslow Homer, tel le tableau *Snap the whip* (1872 ; fig.12) semblerait être un autre exemple probant de cette dimension programmatique de l'art américain du XIX^e siècle²⁰³. Cependant, comme l'indique David Tatham dans *Winslow Homer in the Adirondacks*, des éléments discordants sapant l'idéal pastoral — de façon toujours aussi discrète que chez Thomas Cole — sont présents dans certaines œuvres de Homer²⁰⁴.



Figure 12. Winslow Homer - *Snap the whip* (1872) - The Metropolitan Museum of Art

Tatham prend par exemple le cas du tableau *The Trapper* datant de 1870 (fig.13), qui offre une double lecture : le personnage du trappeur est élevé au statut symbolique du berger de l'Arcadie, tout en faisant figure de menace latente au sein de ce paysage vierge de toute

²⁰² « Whatever the degree of clownishness displayed by Mount's characters, ranging from none at all (...) to outright foolishness [...] in their roles as either edifiers or entertainers they displayed a strong national and regional identity. [...] This patriotic spirit, however, was an important component in the symbolic content of Mount's imagery, since it reflected the demand being sounded on nearly all cultural fronts—especially from the 1820s to the 1840s—for native arts based on American life and American manners» (Burns, 1989, 149).

²⁰³ Une exposition intitulée « Frederic Church, Winslow Homer, and Thomas Moran: Tourism and the American Landscape » qui s'est tenue en 2006 au Cooper-Hewitt National Design Museum à New York explore les liens entre la construction picturale du paysage américain par ces artistes et le développement du tourisme aux États-Unis au XIX^e siècle. Cet axe, qui recoupe ou parfois s'inscrit en parallèle de celui de la pastorale, est tout aussi important concernant l'édification de ce qui deviendra le paysage américain dans l'inconscient collectif. Dans le compte-rendu de l'exposition publié par le New York Times, Michael Kimmelman insiste tout particulièrement sur ce point : « to see the art in this show is to realize how much our modern sense of bucolic escape — our ingrained notion of country and countryside — has derived from pictures that helped sell America to Americans » (Kimmelman, nytimes.com, 2006).

²⁰⁴ Rappelons que cet artiste exerçait une véritable fascination sur Wyeth. Voir la partie sur Andrew Wyeth et le Réalisme américain.

présence humaine²⁰⁵.



Figure 13. Winslow Homer - *The Trapper, Adirondacks* (1870) - Colby College Art Museum, Waterville, Maine

Burns va plus loin dans l'affirmation de l'ambivalence générale de l'œuvre de Homer et de sa manière de saper l'idéal pastoral, en reconnaissant néanmoins que le détournement des codes demeure très subtil chez lui, loin d'un système idéologique organisé. Elle utilise à ce propos la notion de « matter-of-factness »²⁰⁶, insistant sur l'aspect « pragmatique » de la description de la nature chez cet artiste, loin du « sentimentalisme narratif » des clichés pastoraux utilisés pour exprimer l'idéal agraire (Burns, 1989, 217). Kenneth Haltman note lui aussi la présence d'une « poésie antipastorale » chez l'artiste, centrée autour de la métaphore dominante du sevrage²⁰⁷. Notons que Homer se détournera complètement du thème de la pastorale vers 1875, passant ensuite à une représentation de la nature ouvertement sombre et torturée,

²⁰⁵ « In *The Trapper* Homer [...] banished the sportsman and elevated the woodsman from the status of servant to the role of Arcadian shepherd, that is, a person who fulfills the pastoral ideal of living in perpetual intimate association with nature. Like the Arcadian shepherd, Homer's trapper is not escaping from civilization; he barely knows it. The Adirondacks wilderness appears to be as beneficent to him as Arcadia is to its shepherds. Because Homer did not impose a program of overt meanings on this work, he left it open to readings that have little to do with the pastoral tradition. It is possible to read the painting as one intimating that this wilderness is endangered by the trapper, that he is an intruder into pure nature who has begun a pattern of depletion of the land's riches and who, through his work as a guide to visitors such as Homer, has hastened the transformation of the wilderness into a vacationland. In this view Homer's delicate equilibrium between figure and setting masks the trapper's inherent (and self-uncomprehended) threat to his surroundings » (Tatham, 1996, 30-31).

²⁰⁶ Dans son ouvrage sur Francis Bacon, Deleuze développe un concept similaire au sujet des relations « matters of fact », ou « rapports non illustratifs / non narratifs » des personnages des tableaux de Bacon (Deleuze, 1996, 10).

²⁰⁷ « Homer relied for his effect on the simple formal arrangement of a small number of symbolic elements: ropes and fences, haystacks, cows and calves, and objects associated with milk. I trace the development of this antipastoral poetics in his work by teasing out the range of metaphoric meaning in these several figures, each of which contributes to one governing metaphor, that of weaning itself » (Haltman, 1998, 93).

centrée autour de l'océan et de ses dangers, illustrée par le célèbre *The Gulf Stream* (1899).

2. Le régionalisme américain : la pastorale hystérisée

Ainsi, si nous avançons dans l'histoire de l'art américain, la partie précédente nous permet de constater que les fondations idéologiques et esthétiques du mouvement Régionaliste des années trente sont solidement ancrées dans une tradition de la représentation du paysage américain, alliant initialement le sublime panoptique et son exaltation de la grandeur du paysage national, la pastorale et sa critique originelle de la société marchande, et finissant par l'intégration forcée du progrès dont la réalité finit par s'installer dans l'imaginaire de cette nation pionnière et industrielle. Cependant, chez certains Régionalistes, la dimension critique ou dissonante est évacuée au profit d'une ode à l'Amérique rurale, ou c'est en tout cas ce que l'histoire de l'art retient généralement de ce mouvement. Brown évoque ainsi l'évolution du réalisme américain, de la définition d'un genre proprement américain à la fin du XIX^e siècle à l'exploitation de thèmes purement chauvins par les Régionalistes:

Thus while the early realists fought for the recognition of American art as a whole, the later realists fought for the recognition of the American subject. Though this latter attitude was decidedly more nationalist than the former, it was not yet, as it became in the thirties, with Thomas Benton, Grant Wood and John Curry, outspokenly chauvinistic. (Brown, 1955, 173)

2.1. Grant Wood : la vision régionaliste

Le régionalisme fut donc un programme philosophique, politique et esthétique, porté par plusieurs figures d'artistes emblématiques, en particulier celle de Grant Wood. Notre titre « An American Vision » est emprunté à un ouvrage sur Grant Wood publié en 1983 par

Wanda Corn²⁰⁸, historienne d'art qui avait proposé la première relecture sérieuse de l'art de Wyeth en 1971²⁰⁹. Une très succincte notice biographique va nous permettre de cerner la personnalité de Wood : il fut tour à tour décorateur d'intérieur, peintre de fresques murales décoratives, artisan, fabricant de bijoux, collectionneur d'antiquités, ébéniste, bricoleur.

~ L'artiste a fait de nombreux métiers avant d'entamer sa carrière officielle de peintre et de pouvoir subvenir à ses besoins, mais il continua néanmoins certaines de ces activités par la suite. Se dégage du récit de sa vie une impression, non pas de vision véritablement artistique, mais plutôt de conception artisanale globale, confirmée par sa passion pour cette pratique sous toutes ses formes (ébénisterie, création de bijoux, travail du cuivre) ainsi que pour le mouvement *Arts and Crafts*²¹⁰ (Corn, 1983, 5). Lorsque son style se précisa et sa réputation d'artiste atteint pendant quelques brèves années une renommée nationale, Wood entama une carrière d'enseignant et de conférencier. Il mit pourtant assez longtemps à définir les bases de sa technique picturale, extrêmement influencée au départ par l'Impressionnisme et le Post-Impressionnisme, découverts lors de ses voyages en Europe, bien qu'il ne le reconnût jamais réellement (Corn, 1983, 12).

Matthew Baigell est nettement plus sévère dans son jugement, mais il rejoint Corn sur l'aspect assez daté²¹¹ et hétéroclite des influences de l'artiste, en qualifiant ses premières œuvres de « mish-mash of Romanticism and Barbizon-Impressionism » (Baigell, 1966-67,

²⁰⁸ Deux autres biographies sur Grant Wood existent. La plus ancienne date de 1944, elle fut écrite par Darrell Garwood, *Artist in Iowa: A Life of Grant Wood*. La plus récente fut publiée en 1975, *Grant Wood: A Study in American Art and Culture*, par James Dennis.

²⁰⁹ Corn lie à plusieurs reprises l'art de Wyeth au Régionalisme comme nous le verrons par la suite.

²¹⁰ Le mouvement *Arts and Craft* fait suite dans l'Angleterre victorienne au Pré-Raphaélisme et prône les valeurs de l'artisanat face au développement effréné de l'économie industrielle. Aux Etats-Unis, il obéit à la même logique anti-industrielle de valorisation des arts décoratifs traditionnels.

²¹¹ Comme le souligne Corn avec étonnement, Wood n'a jamais fait mention des noms d'artistes ou de mouvements de l'avant-garde européenne, alors qu'il a effectué plusieurs voyages à Paris en 1923-24 puis en 1926 : « In letters and later in lectures and writings, he never mentioned the names of well-known modern movements or artists—Cubism, Fauvism, Picasso or Matisse for example—or even of such artists as Monet or van Gogh, whose Works his own canvases of these years recall » (Corn, 1983, 12).

117). Cependant, si l'on se réfère à Corn, trois influences majeures²¹² contribuèrent à façonner ce style pictural si particulier. En premier lieu son intérêt pour le mouvement *Arts and Crafts* constitue un substrat évident, en particulier son recours à la répétition des formes, aux contours marqués, à la simplicité des compositions, et aux motifs. Celui-ci est identifiable jusque dans ses œuvres de maturité ; Wood qualifiant d'ailleurs lui-même son style de « décoratif » (Corn, 1983, 6). La peinture murale, qu'il pratiquait depuis ses débuts, a aussi contribué à apporter des éléments spécifiques à son art : personnages statuesques et figés, contours très marqués, intérêt pour les formats allongés de type panoramique, perspective raccourcie créant un relief assez « plat » à l'aspect primitif²¹³, angles de vue prononcés (en particulier utilisation quasi systématique de plans en plongée pour les paysages). Pour finir, la découverte des maîtres flamands et allemands de la Renaissance lors d'un voyage à Munich en 1928 constitua la seule véritable épiphanie artistique de Wood et façonna définitivement certains aspects de sa technique picturale qui fut ainsi mise en place aux alentours de 1930, toujours selon Corn²¹⁴.

²¹² Ces influences expliquent la formation de son style pictural. En ce qui concerne l'aspect thématique, Corn livre une thèse intéressante. Wood aurait été influencé par des écrivains du Midwest, notamment Jay Sigmund, un membre de la communauté artistique de Cedar Rapids en Iowa, où Wood vécut durant la majeure partie de sa vie. « It was these writers, such as Sinclair Lewis, Jay Sigmund, and Ruth Suckow, who inspired Wood to paint the same regional themes they wrote about. It was they who raised Wood's consciousness as a mid-westerner and stirred up the artist's desire for a new style, which the Flemish painters had helped him devise » (Corn, 1983, 25).

²¹³ Corn indique que Wood s'inspirait ouvertement d'œuvres de peintres primitifs américains : « Wood took the first mural entirely from an Englishman's mid-nineteenth-century engraving of early Kanesville; the second from a very primitive 1849 townscape of Kanesville painted by Georges Simons » (Corn, 1983, 26).

²¹⁴ « By 1930 Wood had become a completely different kind of painter; he had invented a brand-new hard-edged realist style and taken to painting historic subjects. [...] His transformation from an all-purpose painter to a dedicated regionalist was a slow, meandering process spread over a period of three or four years. [...] Only with the success of American Gothic did he gain the confidence to drop all other styles—allegory, Impressionism, and Art Nouveau—and be a full-time regionalist » (Corn, 1983, 25).

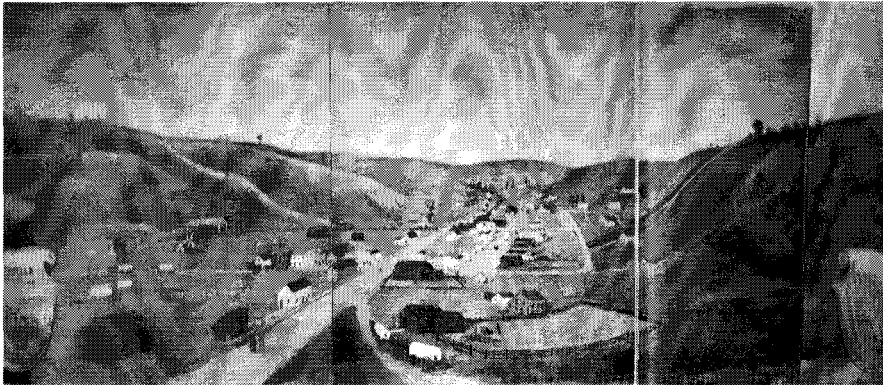


Figure 14. Grant Wood - *Kanesville Mural, Hotel Chieftain, Council Bluffs, Iowa (1927)* - The Bluffs Arts Council

L'œuvre la plus aboutie de cette époque, qui pose certains des traits stylistiques et thématiques qui devinrent récurrents chez l'artiste, est *Kanesville Mural, Hotel Chieftain, Council Bluffs, Iowa* (1927 ; fig.14) qu'il réalisa pour la salle de conférence de l'établissement hôtelier, avec l'aide du peintre Edgar Britten :

In taking a theme from local history, borrowing heavily from early American artifacts, and, in the townscape, using a bird's eye view of a panoramic landscape done in a self-consciously primitive style, Wood had invented all the ingredients for a major work like *Stone City*, painted three years later. (Corn, 1983, 26)

La technique du paysage type de Grant Wood variera très peu par la suite, et on la retrouve par exemple dans le tableau *Stone City* (fig.15), réalisé en 1930.



Figure 15. Grant Wood - *Stone City, Iowa (1930)* - Joslyn Art Museum, Nebraska

A son retour d'Allemagne, Wood commença une série d'expérimentations techniques

— notamment le glacis à l'huile²¹⁵ — et formelles qui aboutirent à un tableau, précurseur d'*American Gothic* (1930 ; fig.246) à plus d'un titre, intitulé *Woman with Plants* (1929 ; fig.16). Le portrait représente un personnage comme détourné sur fond de paysage en grand angle à l'arrière-plan, de manière volontairement très archaïque, comme chez Léonard de Vinci par exemple dans *La Madone au Fuseau* (1501) ou même *La Joconde* (1503-1504), un paysage de l'Iowa ayant remplacé ici le paysage à l'italienne.

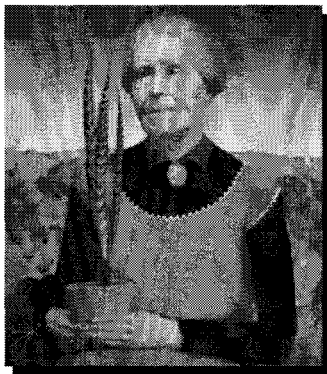


Figure 16. Grant Wood - *Woman with Plants* (1929) - Collection of the Cedar Rapids Museum of Art

La précision des détails, les contours très marqués, et la lumière froide de type nordique, très éloignés cette fois du *sfumato* cher à Vinci et de sa lumière chaude mettant en valeur le modelé des corps et des étoffes, accentuent l'aspect primitif de la composition. Des tableaux issus de la tradition Folk Art américaine viennent ici à l'esprit, tels la *Madone américaine et enfant* (1845 ; fig.17) ou le *Garçon dans une chaise à bascule* (vers 1845 ; fig.18), où l'on retrouve, en plus des éléments exposés précédemment, une certaine raideur du personnage, la main étant chaque fois posée sur le côté et étendue de façon très peu naturelle, ainsi que la minutie apportée aux détails du paysage à l'arrière-plan, contrairement à toute logique visuelle.

²¹⁵ La technique du glacis à l'huile, utilisée par les peintres de la Renaissance, est un mélange d'huiles et de vernis sur panneau de bois, permettant de travailler les couleurs tout en conservant un aspect translucide et lumineux, mais aussi de rehausser le contraste des tons des zones d'ombre.



Figure 17. Unknown artist - *Madone américaine et enfant* (1845) - Fenimore Art Museum, Cooperstown, New York.



Figure 18. Samuel Miller - *Garçon dans une chaise à bascule* (vers 1845) - Fenimore Art Museum, Cooperstown, New York.

L'intérêt suscité par le nouveau style pictural de Wood, dans *Woman with Plants* puis le succès soudain et phénoménal d'*American Gothic* furent, selon Corn, des catalyseurs dans la carrière de Wood qui allait désormais persister dans cette même veine²¹⁶. Ce sont donc bien les encouragements du public et l'engouement des critiques, plutôt qu'un quelconque acharnement artistique à suivre une voie nouvelle, qui le confortèrent progressivement dans l'idée de développer ce style Régionaliste, par un cheminement artistique des plus tortueux²¹⁷.

L'emballement médiatique qui entourait *American Gothic* donna en effet à Wood une dimension nationale qui se matérialisa en 1934 par une couverture du magazine *Time* (fig.19) sur laquelle se trouvait un autoportrait de Thomas Hart Benton, et à l'intérieur, un article agrémenté d'une photo de Wood et John Stuart Curry (fig.20) en salopettes de jean, affirmait

²¹⁶ Corn montre comment Wood fut le premier surpris de cet engouement soudain : « *Woman with Plants* was a compelling image and aroused more interest than any single painting Wood had created in the past. It was the first of work of his to be accepted by the jury for the annual exhibition of American painting and sculpture at the Art Institute of Chicago. When exhibited thereafter in Cedar Rapids, Wood's friends greeted the painting warmly because it was so obviously about the Midwest. Wood's painting is "unique", claimed the Cedar Rapids Gazette, "in that it has a landscape background with typical Iowa scenery including corn stalks and a red barn." Ed Rowan, more specific in his praise, put public pressure on Woods to do more works in his new vein » (Corn, 1983, 32-3).

²¹⁷ « By the most circuitous route, Wood had become a regionalist, encouraged every step of the way by a responsive local community. With the help of his businessman patrons, he had been able to set up an artist's studio and make his living working with his hands and in the arts. With Jay Sigmund as his mentor he had overcome his inferiority complex about being in the Midwest and working with regional themes. And in the company of supportive friends and associates [...] he had become convinced that the arts could thrive in the Midwest. He now set out to prove the case » (Corn, 1983, 33).

que Wood était : « the chief philosopher and greatest teacher or representational U.S. art » (Corn, 1983, 35).



Figure 19. Thomas Hart Benton – *Self-Portrait* - Time Magazine, December 24, 1934



Figure 20. John W. Barry. *Grant Wood with John Stewart Curry at Stone City, Summer 1933*. Cedar Rapids Museum of Art archives, Iowa.

Certains historiens d'art contemporain examinent cependant les liens supposés entre les différentes entités du mouvement de façon beaucoup plus distanciée que Corn. Alan Wallach, par exemple, insiste sur la construction médiatique du concept même de Régionalisme (à l'origine une sous-composante de celui d'*American Scene*), ne correspondant pas selon lui à la véritable définition d'une école, mais plutôt à une agrégation de peintres selon la dichotomie réalisme/avant-garde. Cet aspect hétéroclite du mouvement Régionaliste apparaîtra plus loin, lorsque nous en passerons en revue les figures majeures. Wallach indique que toute étude relative à Benton devrait s'intituler « l'œuvre d'art à l'époque de *Time magazine* », puisque selon lui c'est bien la presse populaire qui a contribué à la création et à la prolifération du mythe Régionaliste : « it was the cover story of *Time's* 1934 Christmas issue that catapulted Benton and his fellow regionalists to national prominence » (Wallach, 1991, 260)²¹⁸. Il montre également qu'au début du mouvement, la victoire de l'avant-garde était loin

²¹⁸ Voici la citation d'une partie du texte expliquant le phénomène : « An accompanying text entitled "U.S. Scene" laid down what would soon become a familiar regionalist line. Instead of producing the life they knew, American artists had taken to producing "tricky, intellectual canvases which usually irritated or mystified the

d'être acquise ainsi que le démontre le choix des expositions du *Museum of Modern Art* de New York à l'époque, allant de Winslow Homer à Pinkham Ryder, en passant par Georges Caleb Bingham et le Folk Art américain du XIXe siècle.

Bien que Grant Wood n'eût pas d'ambition idéologique à l'origine, ses multiples casquettes, ayant toutes trait à un aspect artisanal ou patrimonial du Midwest, le désignèrent comme le chef de file de ce que l'on appelle malgré tout un mouvement; statut qu'il endossa par la suite assez volontiers²¹⁹. L'aboutissement de cette progression fut marqué par sa décision de transposer son centre d'art régional de Stone City à Iowa City, où l'Université d'Iowa lui offrit la possibilité de créer dans un premier temps un programme d'enseignement artistique universitaire, sous l'égide du *PWPA*²²⁰, puis le nomma *Associate Professor*, chargé de créer des peintures murales sur le campus. Wood, stimulé par son succès, désirait implanter une véritable pépinière régionaliste. Il travaillait en étroite collaboration avec le département de littérature de l'université, très influencé par la même veine idéologique, et il arriva également à convaincre une autre figure de proue du mouvement de revenir dans la région : John Steuart Curry vivait alors à Wesport, Connecticut, et Wood réussit à lui obtenir un poste d'enseignant en 1936 à l'Université du Wisconsin. L'année précédente, Thomas Hart Benton vivant alors à New York (et cherchant à s'éloigner de cet environnement artistique pour des raisons personnelles comme nous le verrons plus loin) avait accepté une commission pour des peintures murales dans le Missouri et obtenu un poste au *Kansas City Art Institute*. Ce n'est qu'à partir de cette époque que les trois artistes commencèrent à se fréquenter et devinrent aux

public." (...) But *Time* was pleased to report that relief from "such outlandish art" was at hand. A new school of sturdy American realists had recently sprung up in the Middle West. Led by Benton, these "earthy" artists would banish artiness and foreign ideas, and restore American painting to intelligibility and national relevance » (Wallach, 1991, 260).

²¹⁹ Benton revendiquait également le titre, mais il était alors une figure beaucoup moins consensuelle et plus individualiste que Wood comme le prouve certains passages de sa première autobiographie *An artist in America* (1937). Voir l'article cité d'Elizabeth Broun, *Thomas Hart Benton A Politician in Art* à ce sujet.

²²⁰ PWPA : *Public Works of Art Project*, premier programme artistique financé par le New Deal.

yeux des Américains le « triumvirat du Régionalisme », comme le dit Nochlin²²¹, ou le « Big Three » de Wallach. Leur popularité fut cependant de courte durée puisque, car dès la fin des années trente, leur art se trouva remis en question politiquement et esthétiquement. En effet, une bataille concernant l'avenir de l'art américain se joua, afin de promouvoir un art international, de type Surréaliste ou abstrait, ce qui mena à rejeter toute forme artistique associée, de près ou de loin, au mouvement *American Scene*. La tolérance à l'égard des prises de position pro-américaines et anti-européennes de Wood et des Régionalistes ne fut ainsi plus de mise²²².

Dans la conclusion de la partie biographique de son ouvrage, Corn insiste sur la symbiose momentanée qui s'opéra entre l'art et la culture populaire²²³ au travers du mouvement Régionaliste, et notamment de sa thématique pastorale²²⁴. Elle n'évite pas le point épineux des accusations de certains journalistes à l'époque, tel H.W. Janson, qui n'hésita pas à établir un lien entre les Régionalistes et l'art officiel de l'Allemagne nazie: « Many of the paintings officially approved by the Nazis recall the works of the regionalists in this country » (Janson, 1946, 186). Thomas Hart Benton fut la cible d'accusations similaires, selon Elizabeth Broun qui raconte que durant une conférence en 1934 à la *Art Students League*, Benton fut interpellé par des membres du public qui le traitèrent de fasciste et d'anti-sémite (Broun, 1987, 76). Broun cite également le commentaire violent de Stuart Davis

²²¹ Nochlin, 1983, 43

²²² Corn, 1983, 58

²²³ Cette analyse-là est valable sur le plan politique : « Times had changed. The early 1930s had provided an environment sympathetic to Wood's regionalism. The country's isolationist foreign policy and the New Deal's populism and heralding of the common man had supported Wood's program for grass-roots art communities and expression. By 1940, however, with the threat of Fascism abroad, working in small regionalist enclaves and painting local scenes seemed anachronistic » (Corn, 1983, 62).

²²⁴ « In the early 1930s Wood's gentle art of "simple everyday things" and his re-creations of local and regional history had served America well. Amidst general economic collapse and widespread insecurity, Wood's paintings had made people take pride in who they were and where they had come from. His works were fables for hard times, assuring Americans—particularly midwesterners—that they had a collective identity and a shared past. His idyllic landscapes spoke reassuringly of peace and plenty; his figurative paintings made common life in rural and small-town America important and worthwhile » (Corn, 1983, 62).

concernant l'article publié dans *Time* sur les Régionalistes, le 24 décembre 1934: « The slight burp which this school of the U.S. scene in art has made may not indicate the stomach ulcer of Fascism. I am not a political doctor, but I have heard the burp and as a fellow artist I would advise those concerned to submit themselves to a qualified diagnostician » (Broun, 1987, 76). Ce soupçon de conservatisme social et politique, voire de dérives extrémistes, pèsera sur le réalisme « naturaliste » dans son ensemble à partir de cette époque et jusqu'à nos jours — comme nous le constaterons plus loin au travers de la nécrologie consacrée à Wyeth en janvier 2009 — les artistes traitant de thématiques urbaines étant les seuls à échapper à la suspicion. Pourtant, la trajectoire idéologique de Thomas Hart Benton, par exemple, montre que sa conscience politique s'est forgée dans un environnement d'extrême gauche²²⁵. Si des questions de fond persistent encore au sujet des Régionalistes, cela s'explique, selon Alan Wallach, par le fait qu'aucune étude critique objective du mouvement n'a été faite à ce jour, soit à cause de réticences idéologiques, soit, au contraire, à cause d'une idéalisation excessive du mouvement et/ou de ses artistes²²⁶.

2.2. Thomas Hart Benton : le régionalisme polémique

Afin de poursuivre notre présentation des artistes majeurs de ce mouvement, prenons maintenant le cas de Thomas Hart Benton, qui malgré son virage politique de gauche à droite, fut toujours concerné (trop parfois, selon Baigell) par l'art comme vecteur d'un message

²²⁵ Selon Matthew Baigell, cette politisation excessive a étouffé son épanouissement artistique : « But as it turned out, Benton found himself more concerned with operations and processes than with people, and so his socialism ran head on into his Americanism. Full of ideas of pictorial equivalents of real life, Renaissance painting, Marxist theories, Americanist leanings, it is surprising that Benton was able to produce anything » (Baigell, 1970, 426) et il conclut ainsi son article: « For just as he gave up modern socialism for nineteenth-century Populism, Benton marched into the present looking backward. Had he been able to turn himself around, his mural projects of the 1930's might have become something more than popular period pieces » (Baigell, 1970, 429).

²²⁶ « Yet, despite scholarly gains, critical understanding has for the most part been mired in the myths of the 1930s—in effect the age of Reagan-Bush looking back to the age of Roosevelt looking back to the age of Jackson. [...] Benton still inspires folkish prose and warmed-over regionalist hype [...]. Clearly a reassessment [...] is long overdue » (Wallach, 1991, 263).

politique. Benton eut une solide formation picturale classique, et resta préoccupé tout au long de sa carrière par des questions formelles complexes. Jeune artiste habitant New York dans les années 1920, et persuadé que l'art possédait une fonction sociale, il fut naturellement lié au milieu intellectuel et artistique marxiste, au sein duquel il avait de nombreux amis. Ceux-ci l'aiderent à obtenir une commande pour réaliser des peintures murales pour la *New School for Social Research*. Malheureusement, *America Today* (1930-1), la composition de Benton, ne fut pas conforme aux attentes de ses mécènes, selon Broun, et il fut alors vilipendé par ses amis de gauche pour son traitement très peu conventionnel des thèmes marxistes²²⁷ — voir par exemple l'un des panneaux, *City Activities with Subway* (fig.21), mélangeant danseuses burlesques, financiers et guérisseurs sur un arrière-plan d'activités industrielles²²⁸.



Figure 21. Thomas Hart Benton - *City Activities with Subway* (1930) – Axa Equitable Gallery, New York

A la suite de son ralliement au Régionalisme, Broun confirme que Benton ne perdit en rien son mordant et garda une distance très critique face aux sujets locaux, comme le démontre la fresque murale intitulée *A Social History of the State of Missouri* (1935), qui fit aussi grincer des dents, puisqu'elle évoquait les mauvais traitements dont les Indiens firent

²²⁷ Broun, 1987, 65

²²⁸ Voici la description détaillée du tableau expliquant les réticences de la *New School for Social Research* : « With this commission, the rift between Benton and the Marxists broke into the open, for the *America Today* murals appealed directly to the populace they portray rather than to those who sought to be the people's saviors. His murals depict the rather mixed results of a democratic social program, with burlesque queens, stock brokers, and faith healers given equal prominence with the machines of industry; thus, Benton seemed to deny the utopian intentions of the Marxists. *America Today* is not a tapestry of collective effort building an industrial future, but a patchwork of private interests, with labor still rooted in preindustrial resources. A miscellany of recreational pursuits crowds the frame and vies for attention » (Broun, 1987, 63-4)

l'objet, ainsi que l'esclavage des Noirs²²⁹. L'artiste ne se contenta pas de glisser des allusions déguisées dans ses œuvres, il enfonça le clou lors de la publication de sa première autobiographie, dans laquelle ses anecdotes concernant les « péquenauds » du Midwest ne furent pas appréciées par tout le monde. Son franc-parler entraîna une polémique qui lui coûta son poste d'enseignant²³⁰.

Ce préambule biographique permet de constater la distance séparant le parcours artistique de Wood et de Benton, une présentation de la technique picturale de ce dernier accentuant un peu plus cette impression. En effet, contrairement à Wood, qui évolua vers des formes figées et strictement délimitées par un contour au trait précis, Benton fut toujours préoccupé par le rendu des volumes et du mouvement.

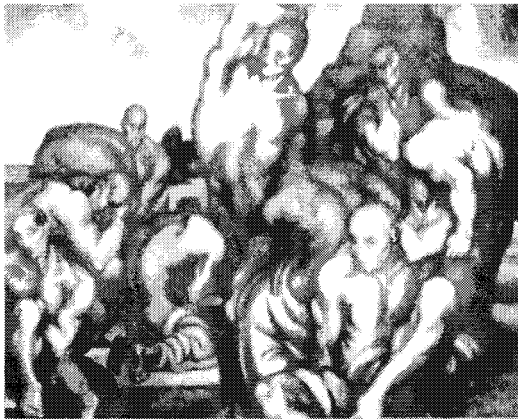


Figure 22. Thomas Hart Benton - *Figure Organization n°3* (1916) – Location Unknown



Figure 23. Thomas Hart Benton - *The Bather* (1917) - Private Collection

Réinterprétant tout d'abord avec difficulté la technique de Michel-Ange, mais en tentant de remplacer le modelage des formes obtenu au moyen du clair-obscur par un dégradé de

²²⁹ « Benton also continued to explore his own concept of a "social" art by showing the early settlers' ill treatment of the Indian and the exploitation of black slaves, but also including the newly opened Nelson Gallery of Art as a symbol of advancing culture. As always, Benton sugared the message with local color, in this case the folk heroes Jesse James, Frankie and Johnnie, Huck Finn, and Tom Sawyer. His love of frontier heroes and folk music had resurfaced during his travels after 1924 and now began to crowd into his paintings » (Broun, 1987, 66-7).

²³⁰ Broun, 1987, 67

couleurs qu'utilisait le peintre de la Renaissance²³¹ — voir *Figure Organization n°3* (1916 ; fig.22) et *The Bather* (1916 ; fig.23) — Benton se retrouve rapidement dans une impasse thématique et picturale, car ces formes datées historiquement peinaient à s'accorder avec des sujets américains (voir *Palisades* (1921 ; fig.24) et *King Phillip* (1922 ; fig.25).



Figure 24. Thomas Hart Benton - *Palisades*, from the series *The American Historical Epic* (1919-24) - The Nelson-Atkins Museum of Art.



Figure 25. Thomas Hart Benton - *King Phillip* (1922) - Collection of St. Joseph College, West Hartford, Conn.

De plus, l'intérêt pour la technique primait trop nettement sur les sujets, ce qui était contraire à l'esprit de l'*American Scene*²³². Il renonça donc en partie à certaines de ses ambitions stylistiques pour trouver une inspiration formelle à partir de sujets plus proches de lui, ainsi que le montre deux études réalisées dans les années vingt, *New England Post-master* (1926 ; fig.26) and *New England Farmer* (1926 ; fig.27). Les transitions lumière/ombre sont certes toujours utilisées de manière synchroniste²³³, mais de façon moins systématique et plus fluide (les couleurs valant désormais pour elles-mêmes, au lieu de servir simplement à suggérer des

²³¹ Baigell, 1970, 422

²³² « In the first panels of his *American Historical Epic*, Benton borrowed heavily from Renaissance models to achieve, as he might have said, rhythmical structures in deep space (Figs. 5, 6, 7). These of course did not entirely apply themselves comfortably to the American scene. In addition, Benton, always interested in sculptural roundness of forms, began to model figures in clay so that he could observe more accurately the value contrasts needed to suggest three-dimensionality. Obviously, Benton was paying more attention to the needs of art than to an American art » (Baigell, 1970, 425).

²³³ Le synchronisme, contraction de symphonie et chromatisme, est un mouvement pictural inventé en 1913 par les artistes américains Morgan Russell (1886 - 1953) et Stanton MacDonald-Wright (1890 - 1973) travaillant sur des formes abstraites et colorées de manière similaire à l'orphisme, représenté par Robert et Sonia Delaunay en France.

formes par un effet de dégradé). Néanmoins, comme l'indique Baigell, deux caractéristiques formelles demeurent dans ces tableaux, les « contours spasmodiques » et les « dislocations spatiales abruptes »²³⁴ ; elles resteront caractéristiques jusqu'au bout de la technique picturale de l'artiste, bien qu'elles eussent mieux convenu, selon lui, à une thématique urbaine que rurale²³⁵.



Figure 26. Thomas Hart Benton – *New England Post-master* (1926) - Arkell Museum, Canajoharie, N.Y.



Figure 27. Thomas Hart Benton – *New England Farmer* (1926) - Location unknown

Benton échoua donc sur les deux plans. Il fut rejeté par le milieu artistique gauchiste pour sa trop grande causticité, et son style pictural trop intellectuel et trop travaillé ne fut jamais adapté pour véhiculer les idées régionalistes. Broun souligne néanmoins l'engagement de l'artiste vis-à-vis de son art et sa philosophie, « non-doctrinale, anti-autoritaire, pragmatique et sceptique », très éloignée des clichés véhiculés à son sujet (Broun, 1987, 68). Son portrait contraste cependant fortement avec celui peint par Wallach, décrivant l'aspect antisémite, homophobe et anti-intellectuel de certaines œuvres de Benton, dans la critique de la rétrospective de 1991 consacrée à l'artiste par le *Nelson-Atkins Museum* de Kansas City²³⁶.

²³⁴ Baigell, 1970, 427

²³⁵ Baigell, 1970, 428

²³⁶ « The 1970 self-portrait seemed a fitting conclusion to an exhibition celebrating the artist as “an American original.” Yet Benton’s apparent uniqueness obscured the host of questions his work continues to raise. The exhibition allowed for little reflection on the significance of the paintings apart from the artist’s biography, and it glossed over problematic as well as deplorable aspects of his art. Thus the checklist said nothing about the anti-Semitic, anti-homosexual, and anti-intellectual imagery in *The Arts of Life in America*, and was equally silent about Benton’s frequent resort to caricature and racial stereotyping in other works » (Wallach, 1991, 267-8).

Malgré ce décalage, une partie de l'analyse de Broun demeure intéressante, car elle pointe le fait que Benton, se sentant rejeté par sa communauté artistique d'origine, se tourna vers une thématique assez classique sur le plan pictural, centrée autour de la peinture de paysages allégorique et les natures mortes, rapidement cataloguée pourtant comme Régionaliste par la critique, pensant qu'il menait une nouvelle bataille sociale brandissant des sujets agraires à la face des ennemis urbains²³⁷.

Le populisme de l'art de Benton est indéniable si l'on considère par exemple la dernière partie de la fresque, intitulée *Intellectual Business and Political Ballyhoo* qui vise ouvertement les intellectuels et l'engagement politique. Pour le reste, il est difficile de trancher la question de la caricature dans son art : est-ce un mode de représentation destiné à traduire un engagement idéologique nauséabond, ce qui contredirait pourtant nombre de ses écrits? Ou bien l'aboutissement, désagréable à l'œil de certains²³⁸, de son style originel au dessin torturé et convulsif, finissant par étirer et contorsionner les corps à la manière de personnages de cartoons ?

2.3. John Steuart Curry : religion et patriotisme

Notre dernier portrait sera celui de John Steuart Curry (1897-1946), qui est certainement le cas le plus simple du « triumvirat ». Son biographe, Laurence E. Schmeckebier²³⁹ indique qu'il commença tout d'abord par l'illustration d'histoires de western publiées par des magazines populaires, genre dans lequel il connut un réel succès, avant de se tourner plus sérieusement vers la peinture. Schmeckebier définit son style comme

²³⁷ Broun, 1987, 69

²³⁸ Voici une description récente de cette même fresque par un journaliste du New York Times : « The ugliest paintings at the Whitney Museum of American Art right now are not in the Biennial. They're on the fifth floor, where the first half of the museum's permanent collection is kept. Recently installed in their own room, they are the five panels of a mural painted in 1932 by Thomas Hart Benton called "The Arts of Life in America." » (Johnson, 2004, www.nytimes.com).

²³⁹ Laurence E. Schmeckebier, *John Steuart Curry's Pageant of America* (New York: American Artists Group, 1943).

« délibérément national et patriotique²⁴⁰ », forgé, d'une part, au travers de ses souvenirs d'enfance dans une ferme du Kansas, et d'autre part, par la découverte des grands maîtres grâce à une éducation artistique des plus classiques au *Kansas City Art Institute* puis au *Art Institute of Chicago*, et un voyage d'étude en Europe. Schmeckeber propose une analyse de l'œuvre de Curry typique de celle offerte par les partisans du Régionalisme, soulignant le caractère américain des sujets choisis, mentionnant le thème de la pastorale, et insistant sur le souci de l'artiste de créer des œuvres accessibles pour le grand public, d'où son choix de sujets sur la vie à la ferme et le Midwest qu'il trouvait particulièrement expressifs²⁴¹.



Figure 28. John Steuart Curry - *Baptism in Kansas* (1928) - Whitney Museum of American Art



Figure 29. John Steuart Curry - *John Brown*, (1939) - The Metropolitan Museum of Art

Irma B. Jaffe, quant à elle, se focalise sur la forte dominante religieuse de sa thématique, notée par Schmeckeber, mais sans que cela ne débouche pour autant sur une véritable analyse picturale²⁴². Jaffe se contente de noter qu'au-delà des références évidentes, souvent accentuées par des titres comme *Baptism in Kansas* (1928 ; fig.28), *The Gospel Train* (1929), ou encore *Sanctuary* (1935), de nombreuses œuvres de Curry illustrent un

²⁴⁰ Schmeckeber, 1957, 55

²⁴¹ Schmeckeber, 1957, 56

²⁴² Schmeckeber, 1943, 71

symbolisme religieux plutôt simpliste²⁴³. On trouve également dans ses œuvres une thématique anti-esclavagiste, en particulier une série de portraits de John Brown (1800-59), militant abolitionniste du Kansas, *John Brown* (1939 ; fig.29), *John Brown as a Saint* (1945) ; des scènes historiques le dépeignant, *The Tragic Prelude* (1938), ou encore des allégories concernant le sort des esclaves noirs, telles *The Freeing of the Slaves* (1942) ou *The Fugitive* (1933-40). Cependant, Jaffe avoue trouver le style de Curry assez répétitif et pauvre sur le plan pictural : « Curry was a good artist, often excellent, sometimes disappointing. He had relatively few visual ideas, and he repeated himself frequently » (Jaffe, 1987, 41). En conclusion de ce bref aperçu de sa carrière, disons que parmi les trois figures majeures du Régionalisme, il est certainement celui qui a développé le style le plus classique comme nous allons le voir un plus loin.

3. Andrew Wyeth et le régionalisme américain

Nous allons maintenant nous pencher sur les liens, réels ou fantasmagiques, qui existent entre Andrew Wyeth et les Régionalistes. Wyeth commença sa carrière artistique officielle alors que le mouvement Régionaliste commençait à décliner. Il fut révélé au public à la Macbeth Gallery de New York en 1937, comme un aquarelliste de génie (il avait alors tout juste dix-huit ans) dans la lignée de Winslow Homer (Wyeth, *Coming Storm*, 1938 ; fig.30). Malgré le succès immédiat — sa production fut vendue en vingt-quatre heures — il décida de se consacrer à un nouveau médium, la tempera, précisément remise au goût du jour par certains Régionalistes²⁴⁴. Par la suite, malgré l'explosion de l'art abstrait sur la scène nationale

²⁴³ Jaffe, 1987, 25-6

²⁴⁴ Voir la partie « Introduction » de ce travail.

et internationale, Wyeth continua dans la lignée figurative, en ne choisissant qui plus est que des thèmes ruraux.



Figure 30. Andrew Wyeth – *Coming Storm* (1938) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

3.1. Sémantique de la ruralité

La nécrologie que consacra Michael Kimmelman à Andrew Wyeth dans le *New York Times* du 17 janvier 2009, est intéressante à plus d'un titre, et notamment en ce qui concerne la façon dont son art passera à la postérité. La façon dont l'article tourne autour du régionalisme américain, puis finit par le nommer, montre que cette étiquette, dont Wyeth fut souvent affublée, est toujours valide pour les critiques et historiens d'art américains. Le *New York Times* de par la fréquence et l'exhaustivité de ses publications est un baromètre fiable de l'évolution des tendances dans le milieu de l'art américain. Kimmelman ancre tout d'abord l'inspiration de Wyeth dans un contexte rural, puis opère une rapide typologie de ses sujets : « Wyeth gave America a prim and flinty view of Puritan rectitude, starchily sentimental, through parched gray and brown pictures of spooky frame houses, desiccated fields, deserted beaches, circling buzzards and craggy-faced New Englanders ». Il qualifie ensuite son art de « virtual Rorschach test for American culture during the better part of the last century » (Kimmelman, 2009, 1), en faisant référence à la faille sismique qui sépara les peintres

abstraites et figuratives dans les années cinquante, selon une théorie largement simplificatrice mais très répandue²⁴⁵. Il explique ensuite que le public appréciait Wyeth pour de mauvaises raisons, son réalisme pointilleux en particulier et la nostalgie véhiculée par certains tableaux (Kimmelman, 2009, 3). Il mentionne en passant le fait que le peintre avait voté pour Nixon et Reagan, ce qui renforce l'aspect conservateur du portrait, tout en précisant qu'il n'avait jamais soutenu un candidat en particulier. Il décrit ensuite l'univers étriqué du peintre en insistant sur le fait qu'il a développé une thématique de clocher : « His subjects were family, friends and his immediate surroundings in Pennsylvania and in Maine, the reflections of the circumscribed existence he chose for himself » (Kimmelman, 2009, 4). Puis, après un rapide panorama de son évolution artistique, il relie ouvertement le début de la carrière de Wyeth aux grandes figures du Régionalisme américain :

He saw Homer's watercolors in the early 1930's. At the time he painted laborers and landscapes in ways that related to American scene painters like Thomas Hart Benton and John Steuart Curry (...) At the same time he began to work in egg tempera, a technique that appealed to his fastidious, traditional and tight-lipped side, with its dry, chalky, ghostly effects. (Kimmelman, 2009, 5)

L'arrière-plan régionaliste est ainsi posé: thématique rurale et locale, réalisme excessif, puritanisme, sentimentalisme, tendance républicaine conservatrice, nostalgie d'une époque disparue. Ce document, publié en 2009 juste après la mort de l'artiste, prouve que cette croyance reste ancrée dans la communauté intellectuelle et artistique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre concernant Wyeth et les grands maîtres américains, l'appréciation de son œuvre a radicalement changé malgré des débuts critiques dithyrambiques. Ce retournement critique complet reflète à l'identique celui qui s'est produit vis-à-vis des Régionalistes 'officiels'.

²⁴⁵ Kimmelman avoue cependant relayer une vision de l'art qu'il ne partage pas, mais qui a perduré tout au long du XX^e siècle : « Wyeth remained a polarizing figure even as the traditional 20th century distinction between abstraction and avant-gardism on the one hand and realism and conservatism on the other came to seem woefully inadequate and false » (Kimmelman, 2009, 2).

Un rapide panorama du vocabulaire employé dans des articles consacrés à l'art de Wyeth et à sa relation à l'Amérique depuis le début de sa carrière va nous permettre de constater cette évolution de manière flagrante. A l'occasion de la toute première exposition d'aquarelles de Wyeth mentionnée plus haut, deux éléments sont principalement mis en avant : la filiation familiale à N.C. Wyeth et la filiation artistique à Winslow Homer, puis la vivacité et le traitement de la couleur dans les compositions (Devree, 1937, 11). En 1946, à l'occasion d'une exposition consacrée à la *Wyeth Family*, Howard Devree met de nouveau en avant la relation à N.C. Wyeth, visible, selon lui, à travers les bases de la technique picturale d'Andrew et l'attention portée à la « texture » et au « détail », tout en notant un « esprit » et une « imagination » différents de ceux de N.C. dans les tempera, et l'originalité extrême de ses aquarelles²⁴⁶. Entre temps, la participation de Wyeth à l'exposition *American Realists and Magic Realists*, organisée par le MOMA en 1943, le place sur la scène nationale et son art est cette fois évalué pour lui-même. Edward Alden Jewell, commentant les propos des organisateurs Dorothy C. Miller et Lincoln Kirstein, pointe les dénominateurs communs suivants entre les œuvres aux styles assez divers rassemblées à cette occasion : une technique « précisionniste » dans le sillage de Demuth, O'Keeffe et Grant Wood, et un choix de sujets « fantastiques », dans la lignée des surréalistes (mais sans appartenir au mouvement officiel)²⁴⁷.

²⁴⁶ « In Andrew's temperas there is far more suggestion of his father's sound training than in the much more personal water-colors of Maine which have earned him an outstanding reputation. And in the temperas it is the attention to texture and detail which recall the training, for the spirit and imaginative quality of Andrew's work are very much his own » (Devree, 1946, 71).

²⁴⁷ « Miss Miller points out that along about the beginning of the twentieth century the practice of "minute realism" grew almost extinct [...] and that not till decades afterward did the "precisionist" technique come again into favor, through the methods of Demuth, Preston Dickinson, Georgia O'Keeffe and Grant Wood. [...] Surrealism has become an extremely protean and amorphous amalgam—to such an extent that, threading the maze, I found myself forming the impression that virtually everything included in the show contains at least a tincture of what we now loosely call surrealism, or is imbued, somehow, with overtones of the "magical" » (Jewell, 1943, 22).

Dès 1950, suite à l'acquisition de *Christina's World* par le *Museum of Modern Art* en 1949, le nom de Wyeth est associé à l'adjectif *native*, soulignant l'appartenance à un pays par la naissance et l'origine, qui place d'emblée son art dans un contexte américain. Dans un article publié en 1950 dans *American Artist*, Parker Tyler décrit ainsi le style de Wyeth : « an unpretentious style, grounded in native realism » (Tyler, 1950, 35). Il l'associe ensuite à une figure célèbre du réalisme américain, Thomas Eakins²⁴⁸. L'année suivante, Stuart Preston dans le *New York Times* note le rapport quasi-mystique entre l'artiste et le paysage américain, la côte du Maine plus précisément, et va jusqu'à déclarer que celle-ci représente pour Wyeth ce que la montagne Sainte Victoire représentait pour Cézanne. Preston insiste cependant sur le fait que la vraisemblance n'est pas une fin en soi pour l'artiste, qui est attaché au symbolisme de son art²⁴⁹. En 1952, on sent pointer chez Howard Devree, malgré l'éloge apparent, quelques éléments de critique qui deviendront plus tard des lignes de force chez les opposants de Wyeth, et notamment ceux lui reprochant son côté primitif : raideur du style, attention excessive portée aux détails, palette chromatique atténuée en opposition totale à celle des peintures abstraites, vision volontairement limitée de la vie du fait des sujets choisis, simplicité d'un art sans prétention²⁵⁰. Aline B. Loucheim, malgré le titre provocateur de son article en 1953 : « Wyeth : Conservative Avant-Gardist », souligne quant à elle le fait que le réalisme chez l'artiste n'est qu'un véhicule permettant l'expression d'émotions intenses et très personnelles, comme par exemple chez Hopper, un autre réaliste d'avant-garde²⁵¹.

²⁴⁸ « a photographic sharpness of outline, of light and shadow, that is in itself typical of his art. But, as style, it is also characteristic of—for example—Thomas Eakins' oils » (Tyler, 1950, 35).

²⁴⁹ « For the connection between [Wyeth's] art and the countryside that has him spellbound is almost a mystical one [...]. The Montagne Ste. Victoire is, for good, Cézanne's mountain ; and the big, bare-boned and austere beauty of the Maine coast belongs to Wyeth [. . .]. Minute description is not his end; it is his means of symbolizing what he sees » (Preston, 1951, X7).

²⁵⁰ Devree, 1952, X9

²⁵¹ « You realize how "realism" does not mean transcription when you compare the hills, the octagonal house, the water-bucket poles and the individuals with the paintings in which they figure. You see the process of extreme distillation and selection; you see how the preserved and cherished details become almost abstract vehicles and symbols for expression of mood and emotion ; you see how light is made an expressive agent [...]

L'association entre Wyeth et les grands maîtres du réalisme américain se poursuit ainsi au cours des années cinquante. Par exemple, Henry McBride, en 1953 dans *ARTnews*, place également l'artiste aux côtés de grands noms de la peinture américaine — Winslow Homer, Charles Sheeler, Thomas Eakins — mais parmi lesquels figurent aussi selon lui, Grant Wood ou Thomas Hart Benton, dont le statut se verra bientôt contesté :

Wyeth does dig into the native soil and although he has not yet unearthed as much gold as Winslow Homer, or even Grant Wood, who is to say, eventually, he won't? [...] The drawing called *Chicken Wire* has some of the ascetic precision of Charles Sheeler; the earnestness of Thomas Eakins swayed a little the portrait of *Miss Olson* [...] Also there is a suggestion even of Benton in the *Coot Hunter*, lent to the show by the Chicago Institute. (McBride, 1953, 66)

Notons le glissement sémantique vers la terre et le sol américain qui apparaît ici. Le terme de « native soil » est pourtant encore chargé de connotations positives, dans la lignée du mouvement *American Scene* et de sa recherche de sujets spécifiquement américains. En 1959, John Canaday, après avoir inscrit Wyeth dans une « tradition américaine authentique »²⁵², fournit les explications les plus convaincantes au sujet du dédain qui finira par gagner les critiques vis-à-vis de l'artiste. En effet, l'article publié à l'occasion de l'achat du tableau *Groundhog Day* pour le prix record à l'époque de 35 000 dollars par le *Philadelphia Museum of Art* inaugure, et scelle dans un même temps la relation particulière existant entre l'art de Wyeth et l'argent; l'artiste accumulant des prix record tout au long de sa carrière²⁵³. Il

In spirit, he is closer to Hopper than any other artist [...] And beyond excellence in design, in color relationships and in a wizardry with light, it is this concentrated emotion which transfigures and apotheosizes the lineaments of reality in Andrew Wyeth's work » (Loucheim, 1953, SM28).

²⁵² « He belongs to no school, yet he is firmly a part of a native American tradition » (Canaday, 1959, X16).

²⁵³ Un article, plus laconique mais au titre révélateur, avait précédé celui-ci au mois de septembre 1959 dans le *New York Times*, « Wyeth Painting Sold for \$35,000; Philadelphia Museum Buys 'Ground Hog Day' Work— Price Among Highest ». Wyeth allait désormais être abonné aux gros titres concernant les ventes record de ses tableaux. En 1962, « Wyeth Painting Is Bought for \$58,000 » signale l'achat de *That Gentleman* par le Dallas Museum of Fine Arts. En 1963, un collectionneur mystérieux débourse une somme conséquente pour *Cloisters* : « A. Wyeth Painting Sold for \$45,000; An Anonymous Bidder Buys 'Cloisters' at Arts Dinner About 800 Attend ». L'année suivante verra un nouveau record pour *Her Room*, « Museum Pays \$65,000 for a New Wyeth Painting », lorsque le *William A. Farnsworth Library and Art Museum* débourse pour ce tableau une somme jamais atteinte alors aux Etats-Unis par un artiste vivant. En 1981, le sous-titre de l'article « Auctions; Stage designs up for bids. » signale que la vente de *Marsh Hawk* (1964) par Sotheby's a établi un nouveau prix record à 420 000 dollars, toujours pour un artiste américain vivant. Puis en 1982, un record d'enchères est de nouveau attendu pour *Jacklight* (1980), comme le signale l'article « Auctions; Wyeth work leads art sale ». L'escalade

mentionne également l'opposition frontale au modernisme, le réalisme et le lyrisme poétique, l'aspect simple et familier des sujets, une imagerie surréaliste « saine et sans morbidité », l'aspect « intemporel » (mais pas démodé), la fausse piste de la peinture de genre, et le fait qu'il est possible de copier son style minutieux mais sans parvenir à un tel degré d'unité et d'épure dans les compositions²⁵⁴. Tous ces éléments seront repris par les détracteurs de Wyeth mais de façon négative. Canaday le signale à l'occasion d'un article important consacré à Franz Kline et à Wyeth, dont il compare les œuvres en 1962 : « Kline and Wyeth : Two Top Americans in Two Big Shows ». Il réitère l'affirmation de son article de 1959 concernant le caractère américain de l'art Wyeth : « each is identifiable as American by his art's strong national accent » (Canaday, 1962, X23). Si pour lui cet élément garde une valeur positive, notons que le mot « national », avec sa connotation plus politique, marque une évolution dans le langage critique consacré à Wyeth. Canaday indique ensuite que l'art de Wyeth souffre d'une double incompréhension : ceux qui l'apprécient ne le font parfois pas pour des raisons valables, et en second lieu, la technique hyperréaliste de Wyeth complique la tâche ; l'art abstrait, laissant plus de place aux accidents²⁵⁵, s'en sort mieux. La même année le *New York Times* signale que l'art de Wyeth est resté immuable, suivant sa ligne réaliste envers et contre tout, hermétique à toutes les tendances objectives du marché²⁵⁶.

financière et médiatique continuera lors de la revente à une mystérieuse multinationale en 1989 pour plus de quarante millions de dollars des *Helga Pictures* achetées en 1986 par Leonard B. Andrews comme l'atteste le *New York Times* dans la dépêche « Wyeth Works Sold to International Group ». Cet épisode arrivera à son terme lors de la revente secrète en 2006 de cette même série à un consortium américain pour la somme de cent millions de dollars, signalée dans *The Art Newspaper*, sous le titre : « Andrew Wyeth's "Helga" pictures sold in \$100m secret deal » sans être cependant relayée par les grands médias généralistes.

²⁵⁴ Canaday, 1959, X16

²⁵⁵ « Kline and Wyeth share the common misfortune of misinterpretation and half-understanding not only by the people who do not like one or the other of them but by most of the people who regard themselves as one or the other's staunch supporter [...]. It is easier to fail by Wyeth's standard than by Kline's. A quiet revelation is more difficult to offer (and to recognize) than a brilliant one, and the technique of meticulous realism is merciless in contrast with a technique of abstraction that cultivates a flavor of accident [...]. Wyeth [...] is dismissed (or loved) as a meticulous craftsman delineating picturesque subjects, when actually his art is the best contemporary expression of the great tradition of realism through selection and emphasis » (Canaday, 1962, X23).

²⁵⁶ « Andrew Wyeth, a quiet artist in a scene that tends to be racketsy, is a paradox, a contradiction and an affirmation in contemporary American painting. A personally dedicated realist with no objections to abstraction,

John Canaday fut ensuite le premier à signaler la soudaine hostilité dont allait faire preuve la critique à l'occasion de la première rétrospective majeure et nationale de l'œuvre de Wyeth qui s'ouvrit en 1966-1967²⁵⁷ à Philadelphie puis passa par Baltimore avant de rejoindre New York, *Andrew Wyeth - Temperas, Watercolors, Dry Brush, Drawings, 1938 – 1966*²⁵⁸. Tous les éléments présents dès le début dans l'appréciation de son œuvre allaient désormais se retourner contre lui.

Les notions de sol et d'identité américains prirent ainsi une connotation négative, se déplaçant vers celles, plus prosaïques, de ruralité et de nationalisme passéiste. Ainsi Max Kosloff qualifia Wyeth de « devin de basse-cour » (« farmyard soothsayer »)²⁵⁹, Katherine Kuh critiqua ses « gentils petits sermons à l'église du village » (« kindly little sermons at the village church »)²⁶⁰. Le fossé souvent signalé entre la critique et le public fidèle à Wyeth se fit jour puisque malgré cette volée de bois vert, l'exposition fut prolongée au-delà de sa date de fermeture au vu de son succès populaire²⁶¹. La défaveur critique commença ainsi à la fin des années soixante, plus tardivement que l'on pouvait le penser, et s'installa définitivement sous la présidence Nixon, grand admirateur de l'œuvre de Wyeth. L'introduction laconique, mais au sous-texte éloquent, de l'article « Nixon to Fete Wyeth At the White House », publié en 1970, représente un bon condensé des reproches visant l'art et la personnalité fantasmée de Wyeth: « Andrew Wyeth, the belated painter whose painstakingly realist work is adored by conservative art critics and scorned by the avant-garde, has a friend at the White House »

he contradicted the market when abstract art was in the ascendant » (*The New York Times Magazine*, 1963, 154).

²⁵⁷ Son article ironiquement intitulé, « The Wyeth Menace » laissait présager le pire pour l'appréciation de cette exposition : « By all symptoms, the Andrew Wyeth retrospective opening next Tuesday at the Whitney Museum should be the biggest bash in the history of New York art shows. You can't exactly call Andrew Wyeth a sleeper, but the exhibition took both Philadelphia and Baltimore by surprise » (Canaday, 1967, 113).

²⁵⁸ « Andrew Wyeth - Temperas, Watercolors, Dry Brush, Drawings, 1938 – 1966 » *Philadelphia Museum of Art* (October 5 - November 27, 1966); *Baltimore Museum of Art* (December 11, 1966 - January 22, 1967); *Whitney Museum of American Art*, New York City (February 6 - April 12 1967); *Art Institute of Chicago* (April 21 - June 4, 1967).

²⁵⁹ Kosloff, 1970, 296

²⁶⁰ Kuh, 1970, 12

²⁶¹ *The New York Times*, 1967, 35

(Glueck, 1970, 38). Ceux-ci allaient perdurer au-delà de la mort de l'artiste, ainsi que la nécrologie proposée au début de ce chapitre nous a permis de le constater.

Une excellente synthèse, très argumentée, de cette tendance critique se trouve dans le chapitre consacré par Brian O'Doherty à Wyeth dans *American Masters*, dans lequel l'artiste est décrit tour à tour comme « primitif », « rural », ou encore « provincial » (O'Doherty, 1988, 229-231). Il opère également un rapprochement avec la philosophie et la peinture de paysage du XIX^e ²⁶² et le Régionalisme, et sa rhétorique témoigne alors de la violence, mais surtout de la politisation des débats artistiques autour de ce mouvement : « Wyeth thus leads an army of dead men bent on repealing modernism and restoring moral health through the trinity of nature, nationalism, and godliness » (O'Doherty, 1988, 232). Les accusations portées contre les Régionalistes historiques sont exprimées de nouveau avec force ici, mais sans évolution notable du discours critique. O'Doherty propose néanmoins une interprétation générale très fine du Régionalisme, en opposant les concepts de « grande peinture » et de « grande image » ; ce dernier statut étant le seul auquel Wood, Benton, Curry et Wyeth peuvent prétendre : « In American art, once one accepts the idea of Wyeth as a master-image-maker, one quickly recognizes a kind of American master image to which his work strongly relates. Indeed, the pursuit of a great image rather than a great painting is a theme of regional American art » (O'Doherty, 1988, 250). Ce jugement repose cependant essentiellement sur des interprétations thématiques très larges des œuvres concernées²⁶³, et non pas sur une étude sémiotique et comparative très rigoureuse. Par conséquent, nous allons procéder à une analyse

²⁶² « Wyeth has inherited in his oblivious way a nineteenth-century apparatus that one need not trace further than Constable in painting, Coleridge in literature, transcendentalism in philosophy, and the *einfihlung* of Theodor Lipps in aesthetics » (O'Doherty, 1988, 230).

²⁶³ O'Doherty commente ainsi les œuvres des membres du « triumvirat » régionaliste historique : « In this way, art, like advertising, becomes a kind of brokerage and remediation of shared values. Wood, who negotiated his way through loaded “national” imagery, is a more interesting artist than his “regionalist” colleagues. Benton’s hillbilly baroque, which attempts to tap a shared feeling about America by way of a vernacular, setting visual forms to country music, never succeeded in striking the great image, whatever its other triumphs. Curry, whose pursuit of the master image is even more obvious, illustrated his ideas—see his *John Brown*— instead of giving them that instantaneous master-image status » (O'Doherty, 1988, 250).

comparée de paysages peints par les Régionalistes et par Wyeth afin d'étudier la valeur américaine et/ou idéologique de ses tableaux ou *images matrices*²⁶⁴, et nous demander si les thèmes ruraux qu'ils dépeignent véhiculent une nostalgie arcadienne, contribuant ainsi à alimenter la perpétuation de la pastorale américaine.

3.2. Andrew Wyeth et la pastorale américaine

Conformément à notre présentation du mouvement Régionaliste au début de cette partie, nous allons ici nous restreindre à des œuvres du « triumvirat » historique : Grant Wood, Thomas Hart Benton et John Steuart Curry. En effet, il apparaît que Wyeth était souvent élevé au même rang de popularité que Wood, pour le meilleur ou pour le pire²⁶⁵ ; il s'agit ensuite des trois artistes qui ont porté les fondements idéologiques du mouvement qui s'est ensuite dissous dans une nébuleuse de peinture de genre, à des degrés divers de réussite²⁶⁶.

Prenons en premier lieu l'art de Grant Wood. La peinture murale, qu'il pratiquait depuis ses débuts, influença esthétiquement les compositions de sa période de maturité artistique : personnages sculpturaux et figés, contours très marqués, perspective raccourcie créant un relief assez 'plat' à l'aspect primitif. On retrouve également des aspects plus spécifiques à la représentation du paysage américain comme un intérêt pour les formats allongés de type panoramique, et des angles de vue prononcés (en particulier l'utilisation

²⁶⁴ Le mérite de la traduction du concept de « master image » en *image matrice* revient à mon directeur de thèse, le Professeur Jean-Paul Gabilliet.

²⁶⁵ Emily Chertoff, dans l'article « The Rejection of the Regionalists : Wyeth, Wood, and the New Americans », déclarait encore à ce sujet en juin 2009 : « Wood's Regionalist Works were criticized for the same retrograde qualities as Wyeth's later ones » (Chertoff, 2009, www.theharvardadvocate.com).

²⁶⁶ Citons par exemple le mouvement des *California Regionalist Painters* regroupé autour des aquarellistes Emil Kosa Jr. (1903-1986), Barse Miller (1904-1973) et Millard Sheets (1907-1989) ; un deuxième groupe composé d'aquarellistes qui réalisèrent des peintures murales pour survivre pendant la Seconde Guerre Mondiale, comme Rex Brandt (1914-2000) et Milford Zorns (1908-2008) ; et pour finir, les artistes qui se tournèrent vers les studios hollywoodiens et les films d'animation comme Lee E. Blair (1911-1993) et Mary Blair (1911-1978) ou Phil Dike (1906-1990). Voir à ce sujet l'essai de Susan M. Anderson (Anderson, www.tfaoi.com, 2010) à l'occasion de l'exposition « The American Scene: Regionalist Painters of California 1930-1960 » organisée en 1999 au *Fallbrook Art & Cultural Center*.

quasi systématique de plans en plongée pour les paysages). La technique du paysage type de Grant Wood²⁶⁷ est visible dans le tableau *Stone City* (fig.15), comme nous l'avons signalé plus haut, et son évolution sera minime par la suite. Afin de répondre aux détracteurs qui lui reprochaient son goût exacerbé pour le détail, Wood alla vers un degré d'abstraction supérieur, simplifiant un peu plus les formes, et accentuant encore l'organisation rigoureuse de ses compositions, asséchant à terme un style déjà très mécanique²⁶⁸.

La relation de Wyeth au Régionalisme et à la pastorale est plus complexe, comme nous allons tenter de le démontrer ici. Dans ses premières toiles, Wyeth était visiblement tiraillé entre deux influences antithétiques : le « plein-airisme » américain²⁶⁹, caractérisé par ses jeux de lumière et sa matière picturale épaisse, que l'on observe dans des toiles comme *Hoffman's Barn* (1933 ; fig.31) ou *Georges Island* (1938 ; fig.32) ; et le Régionalisme, aux contours nets et à la stylisation marquée, visible dans *Ridge Church in Martinsville* (1935 ; fig.33) ou *Dogwood at Valley Forge* (1941 ; fig.34).

²⁶⁷ Emily Chertoff décrit de façon similaire ce paysage stylisé jusqu'à la caricature, synthèse de sources visuelles clairement identifiées : « [Wood] dedicated himself to painting meticulous, gently caricatured visions of the Iowans and their landscape. These works were both stylistic and thematic breakthroughs. Not only had Wood engineered a new realism from American folk art and mural-painting traditions and Northern Renaissance portraiture » (Chertoff, 2009, www.theharvardadvocate.com).

²⁶⁸ Cette opinion est exprimée par Corn . « One feels the same strain and accommodation in Wood's last two works, *Spring in the Country* and *Spring in Town*, in which he tried to recapture some of the pastoral magic of his earlier works like *Fall Plowing* and *Spring Turning*. But the artist's style had deadened. He had become too self-conscious about design, too concerned that every curve, diagonal, and form reflect others and fit an abstract pictorial system » (Corn, 1983, 62).

²⁶⁹ « American plein-airisme makes a contribution to Western plein-airisme because it was indigenous, not imported, growing out of a similar response to objects seen outdoors. [...] it also drew on a long tradition that insisted on the weightiness of the objects in reality, it looked beyond impressionism to the post-impressionism of a Cézanne, a short-circuit that favored the American sensibility » (Novak, 1995, 240-1).



Figure 31. Andrew Wyeth - Hoffman's Barn (1933) - Private Collection



Figure 32. Andrew Wyeth - Georges Island (1938) - Private Collection



Figure 33. Andrew Wyeth Ridge Church in Martinsville (1935) - Private Collection



Figure 34. Andrew Wyeth - Dogwood at Valley Forge (1941) - Private Collection

Ridge Church in Martinsville et *Dogwood at Valley Forge* seraient des exemples de paysage se rapprochant le plus du style Régionaliste classique: plongée/contre-plongée, stylisation extrême des formes, couleurs vives ; au niveau thématique, solennité du clocher nimbé de lumière pour le premier, et métaphore de la fertilité et de l'abondance véhiculée par les collines ondoyantes et verdoyantes s'étirant à perte de vue, et le cornouiller en fleur au premier plan du second.

Road Cut (1940 ; fig.35), peint cependant un an avant *Dogwood at Valley Forge*, posait en filigrane les bases du paysage rural développées par la suite dans l'art de Wyeth, telles que nous allons les établir maintenant, notamment le format panoramique, le premier

plan à ras de sol produisant une perspective écrasée, et une palette chromatique restreinte, terreuse et minérale.



Figure 35. Andrew Wyeth – Road Cut (1940) – The Joan Whitney Payson Collection at the Portland Museum of Art, Maine

Prenons ensuite les deux premières tempera de Wyeth à avoir été montrées au grand public²⁷⁰, exemples de représentation d'une ferme dans un paysage rural : *Dil Huey Farm* de Wyeth (1941 ; fig.36) et *Winter Fields* (1942 ; fig.44), que nous comparerons à des tableaux de Grant Wood traitant d'une thématique similaire.



Figure 36. Andrew Wyeth - Dil Huey Farm (1941) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania

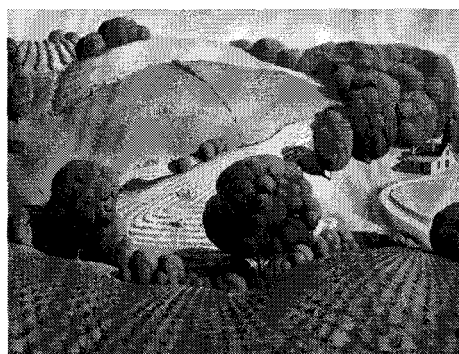


Figure 37. Grant Wood - Young Corn (1931) – Cedar Rapids Museum of Arts



Figure 38. Grant Wood - Young Corn (détail)

²⁷⁰ *Dil Huey Farm* (1941) fut présentée au public américain pour la première fois lors de l'exposition *American Realists and Magic Realists* au Museum of Modern Art de New York (MoMA) en 1943.

La pastorale américaine est exposée de manière évidente et à grands renforts d'effets picturaux dans *Young Corn* (1931 ; fig.37). Le format panoramique assez classique chez lui a été ici remplacé par un format carré plus conventionnel. Le champ labouré et parsemé de jeunes pousses de maïs sert de tremplin visuel à une plongée qui n'a rien de sublime mais permet de prendre la mesure de la fertilité du lieu : des arbres ronds et feuillus, des champs cultivés, des pâturages verdoyants, une forêt cotonneuse, le tout dans un dégradé de vert et de jaune, évoquant les couleurs de l'épi de maïs arrivé à maturité. L'espace de terre brune permet de mettre en relief les pousses de verdure et de structurer le premier plan. Les clôtures et les sillons ordonnés géométriquement confortent le spectateur dans l'idée que l'homme et la nature cohabitent ici en parfaite harmonie, et on distingue, légèrement à gauche du gros arbre rond au centre de la composition, marquant le point de focalisation, les cultivateurs et un enfant, formes discrètes se détachant à peine sur le fond grâce à la légère touche de couleur du vêtement de l'enfant (fig.38). Sur la droite, une route mène notre regard à la ferme, comme posée dans cet écrin de verdure aux formes rondes et ondoyantes, qui atténuent la sensation d'enfermement des formes humaines observées en plongée au fond d'une cuvette entre deux collines. La nature est généreuse, paisible, rassurante et apprivoisée. Les machines ont disparu, ayant effectué leur travail de domestication et ne laissant que des traces de leur passage. Kamila Benayada arrive à la conclusion suivante dans son analyse de *Young Corn* :

Les mondes dépeints sont faits de lignes droites et de courbes, de marques faites par la main de l'homme à travers la culture, et de courbes naturelles qui ne sont à aucun moment interrompues par les droites tracées par l'homme. Cette harmonie est située dans un monde clos, creux, qui suggère l'autosuffisance du mythe jeffersonien, un monde autre, hors du temps, mais dans lequel le spectateur a la possibilité de se projeter à travers le processus d'empathie rendu possible par l'attraction des courbes concaves. (Benayada, 2009, lisa.revues.org)

Chez Wyeth, dans *Dil Huey Farm*, le changement de tonalité est radical. Il faut noter tout d'abord le format exagérément panoramique — nous ne dirons pas panoptique ici puisque le point de vue n'est pas en plongée — du tableau, qui permet d'englober non pas la totalité d'une vue, mais l'ensemble de la ramure d'un érable sycomore qui semble envahir

l'espace visuel au premier plan et en constitue le point de focalisation central. Les branches nues, les feuilles gisant par terre et l'écorce qui se détache du tronc semblent indiquer que la scène se passe en automne ou au tout début de l'hiver. La palette chromatique est limitée à des tons marron, beige, gris et ocre pale pour les végétaux et pour la bâtisse, dissimulée par une colline au second plan. Le reste de la ferme est plus visible car on distingue des rectangles contrastés gris et blancs qui en font ressortir la forme, une branche de l'arbre au premier plan barre néanmoins la forme architecturale. Le ciel est blanchâtre, comme la mare située derrière l'arbre en contrebas, barrée en son milieu par l'ombre portée du tronc d'arbre. La seule note de couleur est une bande de terre rouge foncé, délimitant la berge de la mare au second plan, telle une saignée dans ce paysage pourtant anémié. L'éclairage donne une impression artificielle. L'ombre de l'arbre laisse en effet supposer que la scène est éclairée par une source lumineuse située en haut, à droite, à l'extérieur du champ. On ne retrouve cependant aucune ombre sur le sol près de l'arbre, la moindre brindille ou feuille étant dessinée avec précision et avec une couleur uniforme tout autour du tronc, et on note un étrange halo de lumière qui semble provenir d'une autre source de lumière derrière la colline. Il est difficile d'avancer visuellement dans le tableau puisque l'œil se heurte tout d'abord à l'arbre, puis à la colline qui bouche l'accès à l'arrière plan, pour finir sur cette surface blanchâtre qui tient lieu d'horizon. Le regard est contraint de se fixer sur le tronc d'arbre pelé qui le fait ensuite glisser vers les feuilles mortes et les brindilles sèches à sa base. La scène est figée dans les mailles de cette ramure, telle un filet prenant le paysage au piège. La promesse pastorale n'existe que dans le titre d'un tableau qui se présente comme le négatif d'une scène champêtre.

Grant Wood continua, quant à lui, à décliner sa pastorale agraire au rythme des saisons. Et si on note une évolution au niveau du format qui s'étire dans *Fall Plowing* (1931 ; fig.39) pour atteindre finalement le sublime panoptique dans *Spring Turning* (1936 ; fig.40), démontrant un degré d'abstraction assez poussé, il est difficile de voir autre chose dans ces

tableaux qu'une ode à la domestication du paysage américain. Ces paysages de Wood prolongent et amplifient, mais sans aucune distanciation, le mouvement entamé par des peintres comme Thomas Cole au XIX^e, intégrant des éléments marquant le progrès — ce que Novak appelle « les traces de l'homme : la hache, le train, le personnage » (Novak, 1995, 157) remplacés ici par la charrue, les sillons et la ferme — et marquant la fin de la catégorie

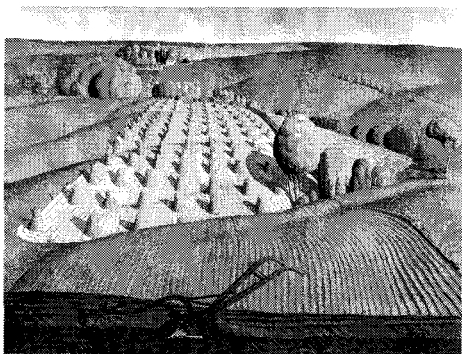


Figure 39. Grant Wood - *Fall Plowing* (1931) – The John Deere Collection, Moline, Illinois

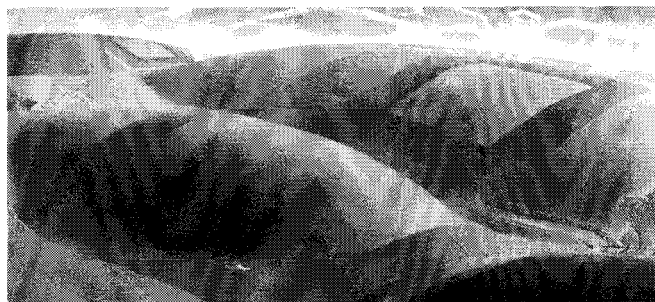


Figure 40. Grant Wood - *Spring Turning* (1936) – Private Collection

esthétique de l' « ancien sublime ». Celle-ci s'est désormais muée en « sublime bruit du progrès » permettant à la culture de la terre de masquer la destruction de la nature sauvage²⁷¹.

L'évolution des tableaux de Wyeth est quant à elle bien réelle. Le pivot dans la transition de Wyeth vers une approche qui le fera définitivement s'éloigner du Régionalisme est *Public Sale*, peint en 1943 (fig.41) et dans lequel on sent l'artiste tiraillé entre diverses influences. La dette au mouvement *American Scene* et au Régionalisme est ici évidente de par le choix d'un sujet social, l'éviction de sa propriété d'un fermier surendetté. Wyeth a néanmoins focalisé la scène sur le paysage plutôt que sur les hommes.

²⁷¹ Novak, 1995, 165



Figure 41. Andrew Wyeth – *Public Sale* (1943) – Philadelphia Museum of Art

En élargissant la perspective, et en utilisant l'angle de vue à ras de terre de *Winter Fields*, il consacre plus de la moitié de la surface du tableau à un champ d'herbe desséchée, au centre duquel s'ouvre un large sillon de terre brune retournée. Le point de focalisation est la ferme, mise en vente forcée, mais sur la droite et légèrement en avant du fait de la perspective, comme un *contrepoint de focalisation*, on remarque deux hommes debout, dont l'un est adossé à une berline noire. Ils dominent la scène de foule en contrebas, de laquelle il n'est possible de voir que des silhouettes, ce qui leur confère un caractère menaçant et les désigne ouvertement comme les créanciers du fermier. Au milieu de la composition, des branches d'arbres nues et tordues, et au lointain, les collines beiges qui s'étendent à perte de vue jusqu'à rejoindre le ciel gris à peine bleuté. Nous sommes face à une scène de désolation, de tristesse, certainement chargée d'émotion. Tous les choix de l'artiste contribuent cependant à minimiser la charge émotionnelle directe et à lui substituer des métaphores visuelles : pas de visages, pas de narration liée à la gestuelle ou à l'expression des personnages, juste une terre aride, des arbres stériles, des bâtiments austères, et cette cicatrice ouverte dans le paysage comme une coulée de sang noir se dirigeant vers la ferme. Ce tableau permet de voir que malgré la puissance évocatrice du sujet, d'autres enjeux sont déjà à l'œuvre pour l'artiste, et ces conflits se manifestent ici sous nos yeux. L'analyse de Michael R. Taylor de ce tableau rejoint la nôtre et modère celle de Corn sur la dette de Wyeth envers le *Zeitgeist* des années quarante:

Wyeth's decision to focus attention on the barren landscape rather than the anguish of the bereaved farmer permeates this poignant scene with an air of haunting melancholy. As such the work rises above social realism and clichés of many of Wyeth's contemporaries and exemplifies his consummate ability to create memorable images from the humdrum existence that surrounded him. (Taylor, 2005, 36)

Adam D. Weinberg souligne cette capacité des paysages de Wyeth à transcender les époques et les influences: « Wyeth's landscapes cut across time, place, genre, and technique ; landscape, in fact, underlies all his work » (Weinberg, 1998, 19).



Figure 43. Andrew Wyeth – *Pennsylvania Landscape* (1942) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania

Dans *Pennsylvania Landscape*, peint l'année précédente, en 1942 (fig.43), mais absent de l'exposition *American Realists and Magic Realists*, il reprend une composition similaire à celle de *Dil Huey Farm*, en abandonnant cette fois le panoramique et en s'essayant à une vue en plongée. Il conserve l'érable sycomore comme point de focalisation, mais facilite l'accès à l'arrière-plan, où des traces d'activité agricole sont visibles. Toute implication de fertilité est néanmoins anéantie par la gamme de couleurs automnale et atone, et par la ramure qui fait de nouveau fonction de grillage. Wyeth poursuit ses expérimentations de cadrage dans *Winter Fields* (1942 ; fig.44), tableau dans lequel il utilise de nouveau une focalisation à ras de terre, cette fois sur un corbeau mort dissimulé en partie par des herbes sèches en forme de toile d'araignée, et ce n'est pas la traînée bleutée dans le ciel qui peut modifier l'impression générale de désolation. Si l'on prend un exemple de paysages de John Stuart Curry, *Wisconsin Landscape* (1938-9 ; fig.45), contemporain des paysages de Wyeth mentionnés précédemment, le fossé esthétique demeure.



Figure 44. Andrew Wyeth – *Winter Fields* (1942) – Whitney Museum of American Art

Au-delà du format panoramique, Curry, utilisant ici la peinture à l'huile, produit des effets radicalement opposés à ceux de Wyeth : style plein-airiste, obtenu au moyen d'un jeu de contrastes poussés entre les zones d'ombre et de lumière, dégradé de vert (champs et parties boisées) éclairé par les touches rouges des trois granges réparties harmonieusement sur la composition, attention portée à l'activité agricole (traces de cultures, meules de foin, bétail) qui dénote l'aspect fertile et productif du lieu. Les enjeux sont clairement différents.



Figure 45. John Steuart Curry - *Wisconsin Landscape* (1938-9) – The Metropolitan Museum of Art

Et si l'on avance dans l'analyse des sujets et des motifs communs aux Régionalistes et à Wyeth, il faut remarquer que les différences se multiplient. Ainsi Hart Benton a peint une souche recouverte de plantes grimpantes en fleurs dans *Silver Stump* (1943 ; fig.46).



Figure 46. Thomas Hart Benton – *Silver Stump* (1943) – Mr. and Mrs. R. Crosby Kemper Jr.



Figure 47. Andrew Wyeth – *Spring Beauty* (1943) – University of Nebraska, Lincoln

Son style spasmodique permet d'épouser parfaitement les contours sinueux de la souche et les circonvolutions de la plante. Le symbolisme de l'ensemble paraît contradictoire : d'un côté, le haut de l'arbre déchiqueté, probablement arraché lors d'une tempête, analyse qui pourrait être étayée par l'arrière plan sombre et grisâtre, de l'autre, le camaïeu vert et brun des feuilles, les fleurs roses et rouges, et ce qui ressemble à de la paille dorée en bas à gauche. Si danger il y a eu, le moment est désormais passé et l'aspect vivace du feuillage, des fleurs et de la paille accentue l'impression d'ensemble positive et rassurante. La composition de Benton évoque le dilemme inhérent à la tradition picturale américaine de la peinture de plantes, la « controverse réalisme-idéalisme »²⁷² relevée par Novak. Elle explique ainsi cette attirance pour deux effets opposés : « While pungent empirical observation has been a force in American thought, it has been contained by a strong idealism » (Novak, 1995, 130). Le sens du détail reste donc aigu, mais bridé par une organisation formelle obéissant à un principe décoratif, classique chez les Régionalistes. Wyeth a traité le motif de la souche dans *Spring Beauty* (1943 ; fig.47) d'une manière radicalement différente, et sans être tiraillé entre réalisme et idéalisme. Il a choisi de représenter le pied de cette souche (peut-être un tronc mais il n'est pas possible de trancher cette question), dont les racines s'enfoncent dans le sol jonché de feuilles mortes. L'aspect texturé de ce tableau est l'élément le plus marquant : écorce striée et rugueuse, surface craquelée des feuilles finement nervurées, sol brun foncé et noirâtre qui à l'aspect de la fourrure. La composition est suffocante ; les racines découpent et enserrant la majeure partie de l'espace visuel, et semblent fouailler la terre telles des trompes ou des serpents monstrueux. Le sol lui-même, mélange de bandes mouchetées brunes et noires et de saignées sombres, semble mouvant, telle la pelisse d'un animal sauvage. Le regard du spectateur

²⁷² Novak, 1995, 134

parasité en premier lieu par la souche, descend le long de la racine principale au centre pour être ensuite redirigé vers la « beauté printanière », point de focalisation et titre du tableau, minuscule fleur, peinant à véhiculer une impression de renaissance et de fertilité, et que l'on imagine bientôt engloutie par cette nature semblant relever de l'inéluctable « processus Darwinien »²⁷³ mentionné par Novak, mélange de force vitale organique et de dépérissement inéluctable.

En resserrant un peu plus le cadre, nous trouvons la plante cultivée, comme plus petit dénominateur commun du symbole agraire. Chez Curry, il s'agit d'épis de maïs dans *Kansas Cornfield* (1933 ; fig.49), chez Hart Benton, ce sont des épis de blé représentés dans *Wheat* (1967 ; fig.48) ; quant à Wyeth, il a fait une étude d'épis de maïs dans une *drybrush* de 1948, *Winter Corn* (fig.50). Dans les tableaux de Curry et Hart Benton, nous retrouvons des éléments déjà évoqués au cours de cette étude : la précision du trait est au service d'une composition décorative et stylisée. Les couleurs sont froides mais lumineuses chez Curry. Le bleu et le vert dominant, bien que relevés de jaune sur les épis en fleurs. Les plantes sont légèrement penchées, une feuille retroussée sur l'épi au premier plan, comme sous l'effet de la brise.

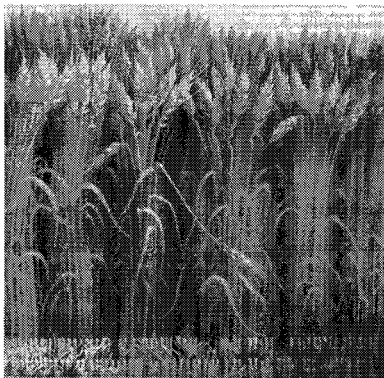


Figure 48. Thomas Hart Benton - *Wheat* (1967) - Collection of Mr. and Mrs. James Mitchell, Little Compton, Rhode Island



Figure 49. John Steuart Curry - *Kansas Cornfield* (1933) - Roland P. Murdock Collection, Wichita Art Museum

²⁷³ Novak, 1995, 122

La nature est vivante, et les plantes semblent bruire et danser sous l'effet de la sève montante qui rend les feuilles luisantes et jaillit en cascade de fleurs au sommet des épis. Paradoxalement Hart Benton est celui qui a choisi ici un style figé et raide, assez inhabituel dans son art, sans doute influencé par la forme de son sujet, l'épi de blé. Cette impression est compensée par la couleur chaude et dorée employée en dégradé sur toute la surface, et qui se décline à l'arrière-plan, les champs de blé se déployant apparemment à l'infini à l'horizon. Les métaphores sont mixtes, comme à l'accoutumée chez le peintre. En effet, le point de focalisation de la composition est un épi coupé en deux, dont la moitié supérieure pend encore, retenue par la base de la tige. Il se balance pourtant assez gracieusement au devant de la toile. Il a certainement été ébranlé par le souffle de la moissonneuse dont l'activité mécanique est visible au tout premier plan, en bas du tableau, et où les tiges sectionnées au ras du sol s'alignent impeccablement, laissant apparaître des pousses vertes, preuves tangibles de la fertilité du lieu. Il semblerait donc que ces épis soient en sursis, et passent prochainement sous les lames de la machine. Les signes positifs évoqués ci-dessus permettent de nuancer l'éventuelle impression de brutalité : cette activité est dans la nature des choses, qui se renouvellent déjà comme l'attestent les jeunes pousses, et qui sont présentes en abondance comme le démontre l'horizon saturé de rangées de blé. La nature nourricière et généreuse se met au service de l'homme ; l'or de la terre lui est ainsi livré. Les Régionalistes traitent le motif du blé toujours dans la perspective idéaliste mentionnée plus haut, asservissant leur sens du détail à l'organisation formelle décorative.

Figure 50. Andrew Wyeth - *Winter Corn* (1948) – Private Collection



Figure 51. Andrew Wyeth - *Seed Corn* (1948) – Collection of John Mc Donald



Figure 52. Albrecht Dürer - *Grande touffe d'herbes* (1503) – Albertina, Vienne



Figure 53. Hokusai - *Branches de Prunier* (1798)

La *drybrush* de Wyeth, *Winter Corn* (1948 ; fig.50) se range dans la catégorie des études ou des ébauches, plus que dans celle des œuvres abouties, et semblerait être une version préparatoire à la tempera *Seed Corn* (1948 ; fig.51) peinte la même année. Nous allons la considérer un instant comme une œuvre à part entière pour les besoins de notre analyse. Cette représentation « desséchée et flétrie » selon les mots de l'artiste n'est pas sans rappeler, les couleurs en moins, certaines aquarelles/gouaches de Dürer, telle la *Grande touffe d'herbes* (1503 ; fig.52)²⁷⁴. On note en particulier l'attention extrême portée à la texture chez

²⁷⁴ Wyeth a choisi de faire figurer cette ébauche dans son autobiographie en peintures, très fier de sa ressemblance avec le style de Dürer: « This is the best painting of corn I ever did, I think. Sere, dry, very much in the spirit of Albrecht Dürer » (Wyeth, 27),

Wyeth, qui produit différents effets au moyen d'un système de représentation complexe (lignes droite, courbes ou brisées, hachures, pointillés, taches, touches de couleur plus ou moins délavées) malgré la monochromie de l'ensemble. Le graphisme très étudié n'est pas sans rappeler non plus certaines estampes à l'encre d'Hokusai, telle les *Branches de Prunier* (1798 ; fig.53) ou le *Prunier au Clair de Lune* (1803). Toute symbolisation est évacuée : la représentation n'est valable ici que pour elle-même, pur exercice de style et de virtuosité technique.

Nous terminerons cette comparaison entre l'art de Wyeth et les Régionalistes par la représentation d'un autre thème rural qu'ils ont en commun : le taureau.

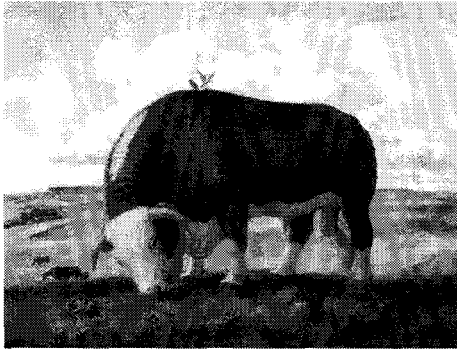


Figure 54. John Stuart Curry – *Ajax* (1936-7) – Smithsonian American Art Museum, Washington, DC

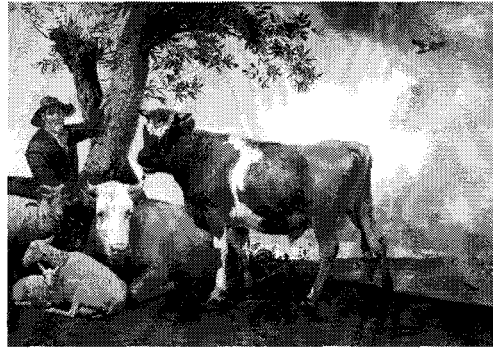
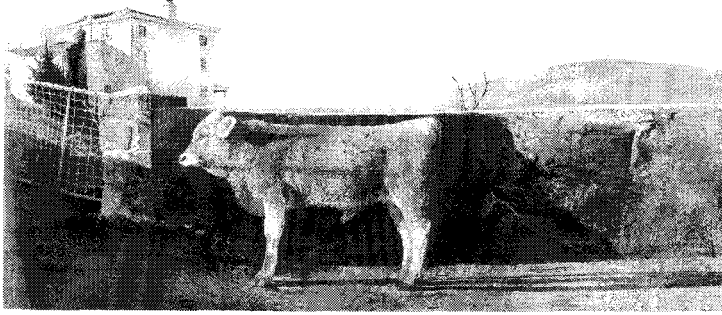


Figure 55. Paulus Potter – *Jeune Taureau* (1647) – Mauritshuis, La Haye

John Stuart Curry choisit un titre à connotations mythologiques pour *Ajax* (1936-7 ; fig.54), afin d'accentuer sans doute un peu plus l'impression de force dégagée par ce taureau aux formes exagérément musculeuses. Néanmoins la rondeur rassurante de l'animal, paissant paisiblement, prédomine, et son caractère bienveillant est accentué par le fait que deux petits oiseaux se sont posés sur son dos. Cette scène pastorale est dans la lignée du *Jeune Taureau* (1647 ; fig.55) de Paulus Potter, peintre animalier néerlandais, chez qui on retrouve cependant, dans la tradition de la peinture flamande de l'époque, la lumière froide mettant en relief la finesse des détails et la richesse des textures. Le tableau *Young Bull* (1960 ; fig.56) de Wyeth démontre le même souci esthétique et technique que Potter.

Figure 56. Andrew Wyeth – *Young Bull* (1960) – Private Collection



La source de lumière provenant de la gauche du tableau produit un éclairage froid et rasant qui met en valeur les différentes textures du tableau (murs de la maison et de l'enceinte, grillage, terre, colline, peau de l'animal), mais n'établit pourtant aucune hiérarchie entre elles puisqu'elles se retrouvent fondues dans une palette chromatique blanc/beige/gris confinant à la monochromie. Les études préparatoires permettent de comprendre le processus d'élaboration du tableau final et d'essayer d'en cerner au mieux les enjeux²⁷⁵. De la vue d'ensemble de la ferme des Kuerner que l'on voit dans esquisses plus tardives — *Wyeth at Kuerners* (1967 ; fig.57) — Wyeth a sélectionné la partie basse où l'on distingue la ferme et le long mur d'enceinte. Parallèlement, il a fait des esquisses d'un jeune taureau, *Study for Young Bull* (1967 ; fig.58). L'étape suivante a consisté à intégrer la figure du taureau à l'ensemble architectural initial, dans *Study for Young Bull* (1967 ; fig.59). Alors que les détails de la maison s'affinent, une antenne est posée sur le toit et des arbres apparaissent au sommet de la colline sur la droite — *Study for Young Bull* (1967 ; fig.59, en haut). On voit également dans une des variantes — *Study for Young Bull* (1967 ; fig.59, en bas) — une silhouette s'insérer furtivement dans la composition, alors que l'antenne et les arbres sont gommés.

²⁷⁵ Précisons que notre analyse adopte l'ordre proposé par la monographie *Wyeth at Kuerners*, préparée par la femme de Wyeth (avec son aide) mais il n'est pas certain que l'artiste lui-même se souvenait exactement de l'ordre dans lequel il produisait les différentes esquisses. Lorsque nous évoquons un enchaînement temporel dans le déroulement du processus créatif, il est donc théorique.



Figure 57. Andrew Wyeth – *Study for Spring Fed* (1967) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

Figure 58. Andrew Wyeth – *Study for Young Bull* (1960) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

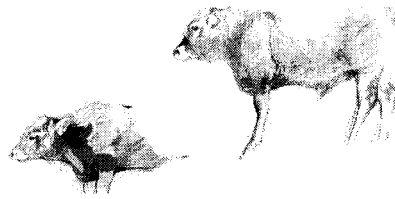


Figure 59. Andrew Wyeth – *Study for Young Bull* (1960) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

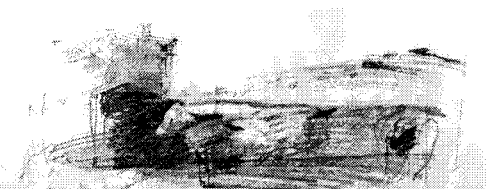


Figure 60. Andrew Wyeth – *Study for Young Bull* (1960) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

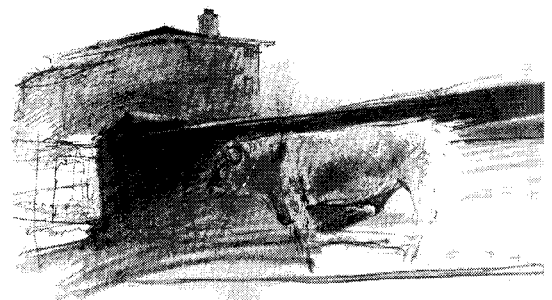


Figure 61. Andrew Wyeth – *Study for Young Bull* (1960) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 62. Andrew Wyeth – *Study for Young Bull* (1960) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

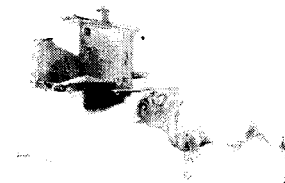


Figure 63. Andrew Wyeth – *Study for Young Bull* (1960) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

Wyeth opère également un étrange changement d'échelle à l'arrière-plan, où la colline est subitement grossie par rapport à l'angle de vue initial, tel un effet de zoom réduisant la distance entre le premier et l'arrière-plan et les juxtaposant artificiellement. Puis l'artiste

revient à l'animal et étudie la texture de la peau ; il semble finalement s'être arrêté sur une posture assez figée dans *Study for Young Bull* (1967 ; fig.62) et le passage à l'aquarelle lui permet de tester les effets produits sur les différents éléments de la composition par la source de lumière placée à gauche. Notons que le format est de nouveau assez carré, et qu'un bosquet et une ferme (ou une grange) sont perchés sur la colline à droite de la maison. Un nouveau dessin (ou un dessin antérieur ayant subitement attiré de nouveau l'œil de l'artiste) permet de fixer le format définitif et panoramique du tableau et la position des différents éléments au sein de la composition — *Study for Young Bull* (1967 ; fig.60) — et les arbres réapparaissent sur la colline. Il a finalement inclus l'antenne sur la maison, et la grille, dont il a ébauché discrètement les contours dans *Study for Young Bull* (1967 ; fig.61) et *Study for Young Bull* (1967 ; fig.63), devient une version très détaillée. Le peintre a donc choisi d'éliminer tout élément humain du tableau final, ainsi que les aspects les plus bucoliques du paysage. On note également l'apparition d'une branche d'arbre noueuse et desséchée derrière le muret, presque au milieu de la composition, dont on ne trouve aucune trace dans les dessins préparatoires. Sur un plan pictural, il semblerait donc que Wyeth, contrairement à Curry, utilise la présence animale comme une texture supplémentaire à traiter en contrepoint des autres types de texture, ainsi que nous le pressentions, et sur un plan thématique, il donne l'impression d'évacuer de façon systématique tout élément à connotation symbolique pastorale, privilégiant au contraire des sèmes opposés à cette tradition: métal (antenne, grille), sol aride (chemin, colline), branches dénudées, animal rigidifié, comme reconstitué par un taxidermiste. Le tableau, duquel couleur et mouvement sont également absents, est comme figé dans cette froide lumière d'hiver, déroulant un panorama de textures pierreuses et rugueuses et de contrastes appuyés, à l'image de l'ombre fantomatique qui s'allonge comme à l'infini sur le sol derrière le jeune taureau. Wyeth nous propose un fantôme de scène pastorale, une image en négatif, le squelette pictural d'un Régionalisme désincarné.

Wanda Corn expliquait que Wyeth opérait, selon elle, dans un « contexte Régionaliste modifié »²⁷⁶. Nous préférons introduire le terme de *méta-Régionalisme* à son sujet, plus spécifique selon nous. En effet, si Wyeth a exploré sans relâche des thèmes ruraux, prenant pour point de départ à ses compositions un environnement géographique extrêmement limité, ce qui ferait précisément de lui un Régionaliste, il n'a jamais souscrit au penchant de cette école pour l'allégorie pastorale, comme nous l'avons vu ici. Face à la pastorale Eros des Régionalistes, Wyeth construit une vision pastorale Thanatos. Les paysages que nous avons analysés offrent en effet des lectures allant au-delà du contexte rural ou américain, et illustrent plutôt ce que Roberta Smith a appelé des « paysages intérieurs²⁷⁷ ». Ils présentent une topographie de l'imaginaire de l'artiste, déviante par rapport à la tradition du paysage américain, qu'ils dé/figurent pour mieux re-figurer en un paysage mental, décomposé et recomposé de manière obsessionnelle, dans un travail incessant sur la matière et les textures.

²⁷⁶ Corn, 1971, 86

²⁷⁷ Roberta Smith a intitulé judicieusement son article « New Light on Wyeth's Outer and Inner Landscapes » (Smith, nytimes.com, 1998).

CHAPITRE 5. STRUCTURATION DE L'ÉTRANGE

1. Wyeth et le Réalisme Magique

Dès le début de sa carrière, Andrew Wyeth a été placé dans la sous-catégorie du Réalisme Magique américain, celle-ci précédant même temporellement l'étiquette Régionaliste, principal argument en défaveur de l'artiste, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Ces deux facettes stylistiques cohabitent pourtant depuis toujours dans le discours critique sur l'œuvre de Wyeth, bien que le rapprochement avec le Réalisme Magique apparaisse de façon plus aléatoire²⁷⁸.

1.1. Le Réalisme Magique aux Etats-Unis

Le lien avec ce mouvement fut cependant clairement établi, dès 1943, suite à l'inclusion de huit œuvres de Wyeth²⁷⁹ dans l'exposition *American Realists and Magic Realists* organisée par le *Museum of Modern Art* de New York, et rassemblant des artistes aussi divers que Peter Blume, Paul Cadmus, Z. Vanessa Helder ou Edmund Lewandowski. Cette hésitation face à une qualification précise de l'art de Wyeth est due aux problèmes liés à la définition du terme de Réalisme Magique en peinture, et au titre même de cette exposition

²⁷⁸ L'emploi du terme fut officiellement réactivé à la suite de l'exposition rétrospective organisée en 2006 à Atlanta, puis à Philadelphie, intitulée : « Andrew Wyeth — Memory and Magic ». Les comptes rendus dans la presse rappelleront les liens qui unirent Wyeth au Réalisme Magique : « A picture painted in 1942, when Mr. Wyeth was associated with Magic Realist painters like Paul Cadmus and Ivan Albright, depicts a dead crow among weeds and grasses painted with an extreme lucidity » (Johnson, 2006, nytimes.com). Le terme fut ensuite utilisé dans les nécrologies dédiées à l'artiste en Grande-Bretagne, mais, étonnamment, pas aux Etats-Unis. Michael Mc Nay du *Guardian* déclare : « he was included in the 1943 show at the New York Museum of Modern art (Moma), American Realists and Magic realists » (McNay, guardian.co.uk). Marina Vaizey écrivait dans *The Independent* : « By his mid-twenties he had taken part in a seminal exhibition at New York's Museum of Modern Art, "American Realists and Magic Realists" » (Vaizey, independent.co.uk).

²⁷⁹ La sélection comportait cinq tempera : *Little Caldwell's Island* (1940), *Dil-Huey Farm* (1941; fig.36), *Frog Hunters in the Brandywine Valley* (1941), *Winter Fields* (1942; fig.44), *Late Fall in Pennsylvania* (1942) et trois esquisses à l'encre, ou encre et gouache : *Study of Buttonwood Tree* (1941), *In the Brandywine Valley* (1942), *Turkey Buzzard* (1942).

fourre-tout qui a néanmoins établi une référence dans l'histoire de l'art américain. L'exposition présenta 260 tableaux, peintures ou gravures de 43 artistes, classés en trois sous-catégories : « Retrospective » rassemblant des tableaux de George Caleb Bingham, Thomas Cole ou William M. Harnett ; « 20th Century Pioneers » représentée par Edward Hopper et Charles Sheeler ; et pour finir, les artistes cités ci-dessus, entre autres, réunis sous la bannière « Contemporary ». Les articles que le *New York Times* consacra à l'époque à l'exposition sont élogieux, mais l'un d'eux, « With Accent on Modernism », fait état de la dichotomie inhérente au projet : « The theme, as explained in an earlier notice (...) embodies a twofold approach to a single technique — that of “sharp focus and precise representation.” It embraces alike the work of artists who have frankly found their material in the “outer world” and of those who, as frankly, have created imaginary subjects » (Jewell, 1943, X7). Jeffrey Wechsler dans « Magic realism : Defining the Indefinite » insiste aussi sur le fait que cette exposition n'a pas contribué à clarifier les choses et définir le mouvement de façon rigoureuse : « The 1943 *American Realists and Magic Realists* exhibition at MOMA was a sensible effort to appraise the national contribution to the now separately recognized category of magic realism. But the show's organizers hedged their bets by jointly displaying realism and magic realism; although the styles are distinguished in the show's title, they were not appreciably differentiated in the catalogue essay » (Wechsler, 1985, 296-7).

Les organisateurs de l'exposition, Dorothy C. Miller et Lincoln Kirstein, en définirent de façon plus précise la double orientation dans l'introduction du catalogue. Miller indique qu'il ne s'agit pas de rendre compte de la totalité de la mouvance réaliste de l'époque, et que la sélection sera circonscrite aux peintures répondant au critère suivant : « sharp focus and precise representation » (Miller, 1943, 5) — caractéristique stylistique centrale du réalisme américain selon elle, et remise au goût du jour notamment par Charles Sheeler dans les années

1930²⁸⁰. Elle scinde ensuite cette catégorie générale en réalisme et réalisme magique de la façon suivante : « whether the subject has been observed in the outer world—*realism*, or contrived by the imagination—*magic realism* » (Miller, 1943, 5). Kirstein indique qu’il s’agit d’appliquer cette technique hyperréaliste (combinant des contours nets et marqués, des formes délimitées, et des textures donnent l’illusion de surfaces authentiques, tels le bois, le papier ou la peau) au « sujet fantastique »²⁸¹ et fait remonter l’origine du mouvement à la peinture flamande, citant Jérôme Bosch et Bruegel, puis désignant comme héritiers américains de cette tradition, qualifiée de « protestante dans l’esprit », Raphaëlle Peale et William Harnett au XIX^e siècle²⁸².

1.2. Mode opératoire du Réalisme Magique originel

Le terme de Réalisme Magique apparut dans l’histoire de l’art en 1925, dans un article de Franz Roh, qui rédigea par la suite un livre sur le sujet. Il positionnait le mouvement en réaction à l’Impressionnisme, uniquement préoccupé par le rendu de la « texture chromatique » des choses, et à l’Expressionnisme, tendance s’opposant elle-même frontalement à l’Impressionnisme, et caractérisée par ses « rythmes formels puissants et violents »²⁸³. Ce « nouveau réalisme », comme il le nommait initialement, opérait ainsi un recentrage sur une vraisemblance appuyée, parfois jugée trop « froide et sobre », mais en y introduisant une « radiation magique » et une « spiritualité »²⁸⁴.

Malgré les précisions apportées par la suite par Miller et Kirstein, le Réalisme Magique est un concept demeurant vague dans l’histoire de l’art en général, et de l’art américain en particulier, s’utilisant occasionnellement pour certains artistes. Aucune étude

²⁸⁰ Miller, 1943, 6

²⁸¹ Kirstein, 1943, 7.

²⁸² Kirstein, 1943, 7.

²⁸³ Roh, 1995, 20.

²⁸⁴ Roh, 1995, 20.

critique d'envergure n'a été publiée à ce sujet, et il faut se contenter de la définition de H.H.

Arnason dans *History of Modern Art* en 1977 :

In general, the magic realists, deriving directly from de Chirico, create mystery and the marvelous through juxtapositions that are disturbing even when it is difficult to see why. The magic realists, even though they may not indulge in Freudian dream images, are interested in translating everyday experience into strangeness. (Arnason, 1977, 293)

Comme le rappelle Russell Bowman dans l'introduction du numéro de *Art Journal* intitulé « The Visionary Impulse : An American Tendency », et consacré à cette mouvance aux Etats-Unis: « a kind of Surrealist-inspired, allegorical Magic Realism extended well into the fifties as a subtext against which the innovations of Abstract Expressionism were played out » (Bowman, 1985, 291). Aux Etats-Unis, le Réalisme Magique, à l'instar du Régionalisme, semblait donc se poser comme une alternative à l'abstraction à cette époque²⁸⁵. Jeffrey Wechsler tente de faire une synthèse plus exhaustive des critères intervenant dans la définition du mouvement dans l'article « Magic Realism : Defining the Indefinite ». Il relève tout d'abord la complexité de la tâche consistant à nommer précisément cette forme artistique, tout en insistant sur la spécificité américaine²⁸⁶ du mouvement, et sur la prédominance de trois termes autour desquels il est possible d'articuler le discours critique à son sujet : il s'agit selon lui d'un art « visionnaire / imagiste / narratif »²⁸⁷, restant toutefois dans les limites de la représentation réaliste, et c'est pour cette raison qu'il propose d'adopter le terme moins

²⁸⁵ Jeffrey Wechsler partage cet avis : « Magic realism flourished in the United States from the late 1930s to the early 1960s. Its critical and public popularity may be credited in part to reactions against the avant-garde movements that preceded it or were contemporary with it » (Wechsler, 1985, 295). Miller, dans l'introduction au catalogue de l'exposition *Magic Realists* de 1943, prenait ouvertement position à ce sujet, de manière polémique : « No other style of painting appeals so naturally to the great majority of people, and in this sense it is a truly democratic style, offering no barrier of technique between the artist and the untrained eye. Now, after periods of impressionists, abstract and expressionist art, it is once again of interest to the cultivated taste, as it has always been to the general public » (Miller, 1985, 6).

²⁸⁶ « In the United States, the term "magic realism" has been used with some regularity since the 1930s, and gained in currency with the organization of the exhibition *American Realists and Magic Realists* at The Museum of Modern Art in 1943. Nevertheless, magic realism has always been an elusive term » (Wechsler, 1985, 293).

²⁸⁷ Terme dérivant de l'Imagisme, mouvement poétique anglo-américain du début du XX^e siècle (Wechsler, 1985, 293).

confus, mais peu employé, de « réalisme imaginatif »²⁸⁸. Il tente en premier lieu de séparer le Réalisme Magique du Surréalisme, la frontière se situant au niveau de l'étrangeté d'une scène qui ne doit pas tomber dans la « surréalité »²⁸⁹. Puis il établit une typologie de ses éléments constitutifs. Sur le plan pictural, l'impression accordée au rendu des détails est capitale, car elle contribue à figer la scène de façon assez caractéristique²⁹⁰. Cela explique l'intérêt de nombreux artistes liés au mouvement pour des techniques anciennes, telle la tempera, permettant cette précision extrême, souvent contraire aux règles optiques les plus élémentaires. La spécificité du Réalisme Magique se place ensuite sur un mode assez psychologique: des scènes caractérisées par une forme d'immobilisme, une ambiance déconcertante, un sujet provoquant un léger sentiment de malaise, et pouvant même aller jusqu'à donner l'impression d'une menace latente²⁹¹. En ce qui concerne le plan thématique, Wechsler note un goût marqué pour le symbolisme et/ou l'allégorie chez ces peintres, en particulier chez ceux se rapprochant plus ouvertement du Surréalisme²⁹². Pour finir, certains historiens d'art voient l'origine du Réalisme Magique dans l'« art métaphysique allemand »²⁹³

²⁸⁸ « In a step towards resolving the matter, the term "imaginative realism" is set forth here. It simply suggests that a common denominator of the many styles discussed in this Journal issue is a shifting away, to lesser or greater degrees, from the straightforward depiction of reality, while maintaining the depiction of recognizable objects » (Wechsler, 1985, 293).

²⁸⁹ Si la différenciation peut paraître subtile, elle est néanmoins opérante : « magic realism differs in a subtle but significant way from Surrealism: it deals with a strange reality, not a surreality » (Wechsler, 1985, 293). L'aspect vraisemblable doit prédominer malgré une impression de mise en scène: « How far can magic realism go before it slips into Surrealism? [...] No matter how complicated the scene, if it can be staged, like props and actors on a film set, the term magic realism can suffice » (Wechsler, 1985, 294).

²⁹⁰ Il utilise le mot « immobilité », « stillness », à ce sujet (Wechsler, 1985, 294).

²⁹¹ Wechsler, 1985, 294

²⁹² Ceci donnera lieu à la création d'un nouveau regroupement de certains peintres issus du Réalisme Magique, qualifiés par la suite de « Réalistes Symboliques » : « Apparent symbolism is another frustration to students of magic realism; the confusing scenes of this art range in intent from pure whimsy to complicated allegories fraught with meaning. The allegorical nature of much of this art was perceived by Lincoln Kirstein, a longtime admirer and collector of works by Koerner, French, George Tooker, Charles Rain, and other magic realists. In 1950, these artists, along with Paul Cadmus, John Atherton, Alton Pickens, and others, were included by Kirstein in an exhibition he entitled *Symbolic Realists*, which was shown at the Edward Hewitt Gallery in New York, and then traveled to London » (Wechsler, 1985, 294).

²⁹³ Expression de Wechsler qui correspond en fait au Romantisme allemand.

(et ils considèrent même ce mouvement comme précurseur du Surréalisme²⁹⁴). Ils trouvent ainsi dans le romantisme une compression spécifique de l'espace pictural permettant d'accentuer l'expressivité du sujet peint, et une façon d'aborder la thématique de la nature avec une intensité romantique particulière, mettant ainsi en valeur son contenu poétique²⁹⁵, qui sera reprise par de nombreux peintres Réalistes Magiques. Insistons sur la construction formelle particulière — souvent laissée de côté au profit de considérations thématiques — que Roh signalait déjà en 1925, et qu'il avait nommée le « nouvel espace ». Après l'espace pictural aplati par la « vapeur colorée » des Impressionnistes, qui ramenèrent la traditionnelle représentation par plans successifs à un « plan visuel » unique, et les contrastes spatiaux violents utilisés par les Expressionnistes, qui réhabilitèrent cependant la profondeur de champ, les Post-Expressionnistes / Réalistes Magiques privilégièrent une construction harmonieuse et une gradation progressive des plans du champ pictural bi-dimensionnel²⁹⁶. Cette attention portée de nouveau à l'espace amena les peintres à accentuer de façon presque systématique les constructions mettant en valeur la spatialité des plans, et notamment la plongée²⁹⁷. Rappelons l'importance picturale et symbolique de cet angle de vue dans le réalisme américain, et en particulier chez les Régionalistes.

²⁹⁴ « Roh's book, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus—Probleme der Europäischen Malerei*, marked the first coherent application of the term magic realism. Significantly, dated illustrations in Roh's book show that examples of German magic realism predated Andre Breton's Surrealist Manifesto of 1924. Thus, magic realism, as a mode of painting, has a slight chronological edge on Surrealism, while both styles are profoundly influenced by metaphysical art » (Wechsler, 1985, 296).

²⁹⁵ Dans son introduction au catalogue de l'exposition, « German Art of the Twentieth Century », organisée en 1957 au MOMA, Werner Haftmann note les caractéristiques suivantes chez les peintres allemands de la *Neue Sachlichkeit*. « We have noted a peculiar restlessness and compression of the new pictorial architecture, which corresponds to a strange deepening of the expressive range, a style of restrained romanticism full of intense adoration of nature and poetic content » (Haftmann, 1957, 19). Il note aussi plus loin cette quête quasi métaphysique consistant à reproduire sur le tableau : « a great existential bond linking man and the universe », projet résumé par Franz Marc grâce à la formule suivante : « sensing the underlying mystical design of the visible world » (Haftmann, 1957, 56-7).

²⁹⁶ Roh, 1995, 25-6.

²⁹⁷ Roh utilise l'expression de « nouveau paysage » bien qu'il s'agisse en fait d'un retour à une technique beaucoup plus ancienne qui était tombée en désuétude. « It could be said that the new landscapes, like the landscapes of the fifteenth and sixteenth centuries, move vigorously forward, at the same time that they recede into the far distance. In Post-Expressionism the bird's-eye view, which Expressionism reapplied but which Impressionism prohibited because it sacrificed the flatness of the picture plane, embodies that double meaning » (Roh, 1995, 26).

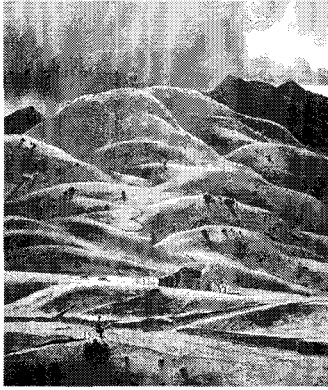


Figure 64. Peter Hurd - *The Dry River* (1938) - Roswell Museum and Art Center, New Mexico

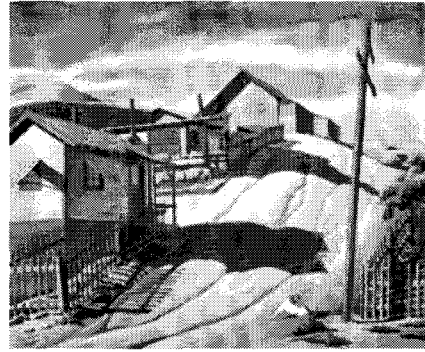


Figure 65. Z. Vanessa Helder - *Sunday Morning Grand Coulee* (1940) - Northwest Museum of Arts & Culture, Spokane, WA

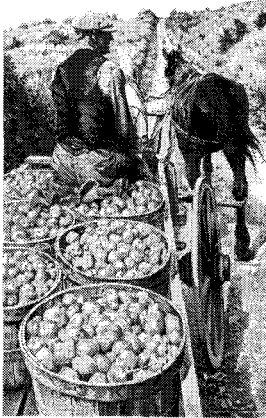


Figure 66. Clarence H. Carter - *Good Crop* (1942) - Schoen Collection



Figure 67. Charles Rain - *Hawk and Dragonfly* (1940) - Collection George Platt Lynes

Notons que le rapprochement fait entre Régionalistes et Réalistes Magiques aux Etats-Unis, pouvant sembler saugrenu à première vue, s'explique tout d'abord par la concomitance historique entre ces mouvances réalistes qui perduraient face à l'abstraction montante, et en second lieu, par un assez grand nombre de traits communs aux deux mouvements : l'attirance pour un médium pictural ancien, la tempera ; le recours fréquent au symbolisme et à l'allégorie ; et pour finir, la thématique de la nature. Ceci explique pourquoi Wyeth a pu être rangé simultanément dans les deux catégories, tout comme Peter Hurd (fig.64), son beau-frère, Charles Rain (fig.67), Clarence H. Carter (fig.66), ou Z. Vanessa Helder (fig.65), artistes inclus à ses côtés dans l'exposition de 1943, dont certains tableaux pourraient également satisfaire aux critères Régionalistes.

Les difficultés rencontrées pour établir une typologie précise des membres et des

critères du mouvement ne furent cependant jamais résolues et l'appellation de Réalisme Magique, finalement tombé en désuétude, céda la place à une nouvelle acception dans les années soixante-dix, toujours aussi insatisfaisante et approximative, le Réalisme Romantique, auquel Wyeth fut associé lors d'une exposition en 1975²⁹⁸.

1.3. Wyeth et le procédé du *figement*

Le lien généralement mis en avant entre Wyeth et le Réalisme Magique tient à sa représentation particulière de la nature, souvent précisément qualifiée de romantique, dans la lignée de la peinture métaphysique allemande. Lincoln Kirstein établit ce type de filiation dès les années quarante, dans le catalogue de l'exposition mentionnée plus haut: « In the landscapes of Cartier and Wyeth we continue with the feathery coolness of Kensett ; the Schubertian purity of Caspar David Friedrich irresistibly presents itself as an analogy, although this is a painter neither had probably known » (Kirstein, 1943, 8). Barbara Novak établit de façon plus formelle un lien entre Caspar David Friedrich et les peintres qu'elle qualifie de « proto-Luministes », tel Washington Allston. Elle justifie tout d'abord ce rapprochement par le fait que Friedrich fut formé à une école danoise de type *folk-art*, centrée, comme son équivalent américain, sur une forme de réalisme conceptuel générant un art à forte tendance idéographique²⁹⁹ ; et en second lieu, l'art de Friedrich s'est développé dans le contexte de la philosophie allemande romantique, avec son rapport particulier et intense à la nature, dont le transcendentalisme américain s'est inspiré³⁰⁰. Novak inclut Wyeth dans cette

²⁹⁸ « Three decades after *American Realists and Magic Realists* the question of definition remained unanswered. In 1975, the Whitney Museum of American Art's downtown branch mounted an exhibition of about thirty-five works representing, it was claimed, *Romantic Realism: 1930-1955*. The term "romantic realism" was popular in the United States in the 1940s and 1950s as an expedient catchall for many forms of realistic painting that included such styles as magic realism, Surrealism, neoromanticism, Lincoln Kirstein's "symbolic realism," and others » (Wechsler, 1985, 297).

²⁹⁹ Du terme philosophique « idéographie » : « Peinture des idées par des signes qui sont l'image figurée de l'objet ». Voir . Novak, 1980, 187.

³⁰⁰ Novak, 1980, 35.

tradition Luministe américaine, fondamentalement influencée par le transcendantalisme³⁰¹, et l'inscrit de fait dans l'histoire du réalisme de façon plus générale : « At his best, Wyeth's patient concern with the thing is also a twentieth-century extension of luminist transcendentalism, of that Emersonian juncture of the real and the ideal » (Novak, 1980, 232). Selon elle, l'aspect particulier conféré au réalisme américain par cette philosophie contribue à expliquer cette alliance assez paradoxale entre description réaliste pointilleuse et aspect parfois déréalisant, voire surréaliste, que l'on trouve chez ses figures les plus représentatives³⁰². Les Luministes américains s'attachent à décrire l'instant, non pas fugitif, mais comme une sorte d'image figée, arrêtée³⁰³. Comme Roh, elle fonde son assertion sur le fait que la tradition Luministe emploie une technique picturale opposée à celle des Impressionnistes, se manifestant notamment au niveau de la construction d'un espace pictural qui, sous son classicisme apparent, opère des jonctions parfois surprenantes entre les plans, distribue les différents éléments de la composition de façon inhabituelle, laissant par exemple le premier plan ostensiblement vide, et marquant toujours nettement la ligne d'horizon. Elle souligne également la façon dont les sujets humains semblent étrangement figés dans cet espace comme dans des sables mouvants³⁰⁴. Certains tableaux de Wyeth, dont le plus célèbre,

³⁰¹ Dans l'article « Wyeth & Emerson : Art as Analogy », Brian O'Doherty tentait précisément de développer cette idée : « When one holds Andrew Wyeth up to this cluster of Emersonian mirrors, it seems to me that more facets than usual reflect back images and analogies [...] For both Wyeth and Emerson a physical fact, no matter how commonplace, has a spiritual equivalent in a larger scheme of things » (O'Doherty, 1967, 14). Le problème de cette démonstration tient au fait que O'Doherty s'appuie sur des déclarations de l'artiste, mais ne propose aucune analyse sémiotique de tableaux pour corroborer cette théorie.

³⁰² « This use of basically classic means for anticlassic ends signals an interior mood that can be traced from Lane and Heade through Eakins, Homer, La Farge, Dewing, and into Hopper, Shahn, and Wyeth as well. (It is not surprising that Wyeth, whose favorite artist is Fitz H. Lane, and who spends his summers in Maine, near Penobscot Bay, should own an Eakins of this type as well as work by Lane.) » (Novak, 1980, 99).

³⁰³ Novak écrit ainsi : « In America, however, interest has resided largely in the stopped moment, the frozen continuum, the fixation of becoming to being—the antithesis of the Impressionist transient moment » (Novak, 1980, 99).

³⁰⁴ Elle relie cependant cette tendance à la philosophie d'Emerson, insistant sur l'aspect mouvant de la réalité des choses, notamment de la nature . « In the creation of this mood, space has played an enormous role. Constructed through the planar correspondences of classicism, on some occasions it has warped slightly against those correspondences to produce an unsettling effect of implicitly expressionist or surrealist feeling, suggesting Emerson's observation, "we now and then detect in nature slight dislocations which apprise us that this surface on which we now stand is not fixed, but sliding." » (Novak, 1980, 99).

Christina's World (1948 ; fig.69) viennent immédiatement à l'esprit pour illustrer ce propos, de façon presque littérale.



Figure 68. Andrew Wyeth – *Turkey Pond* (1944) - Farnsworth Art Museum



Figure 69. Andrew Wyeth – *Christina's World* (1948) – Museum of Modern Art, New York



Figure 70. Andrew Wyeth – *April Wind* (1952) – Collection of Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

D'autres compositions, que nous regrouperons dans la catégorie « Figures », reprennent ce motif : *Turkey Pond* (1944 ; fig.68) offre un angle de vue plus classique, et montre la silhouette de dos d'un homme qui se détache sur de hautes herbes ; celles-ci l'enserrent jusqu'aux épaules, donnant l'impression qu'il est sur le point d'être submergé. *Winter 1946* (1946 ; fig.223) reprend la vue de la colline en plongée, mais elle sert cette fois de support / toile de fond à un jeune garçon qui en dévale la pente. Sa course est figée, comme la progression de Christina Olson, et il semble lui aussi noyé dans cette coulée beige mouchetée de noir. *Trodden Weed* (1951 ; fig.196) rétrécit la représentation du mouvement à de simples jambes, chaussées de bottes, et foulant un sol de la même texture que la colline. Parfois le

personnage est immobile, comme dans *April Wind* (1952 ; fig.70), et le mouvement arrêté est celui du pan du manteau du personnage, soulevé par le vent. Il est assis sur une souche posée, comme à l'accoutumée, sur la colline, qui constitue également l'arrière plan. Wyeth paraît avoir mis un terme symbolique à cette suite en 1978 dans *Spring* (fig.214), où le personnage — Karl Kuerner en l'occurrence — est littéralement figé dans la glace, au pied de la fameuse colline. Selon les critères de Novak³⁰⁵, la ligne d'horizon est nettement soulignée dans toutes les compositions, et le premier plan vide (sauf dans *Trodden Weed* puisque le cadrage est extrêmement resserré, et dans *Spring*, où le corps inerte occupe tout l'espace du premier plan). Dans tous ces tableaux, l'aspect à première vue classique des compositions, est remis en question par des détails contribuant à créer une atmosphère étrange³⁰⁶ : l'absence de modelé créée par la spécificité technique de la tempera, aplatie étrangement les surfaces, et le semblant de perspective s'efface au profit d'une juxtaposition de textures et de plans colorés, délimités par des contours très nets³⁰⁷. Ceci est particulièrement visible dans *Trodden Weed*, par exemple. L'effet d'étrangeté se manifeste ainsi de différentes façons : le fait que dans les compositions où figurent des personnages, ceux-ci semblent plaqués sur une toile de fond, tendue comme un décor de théâtre, induit un effet déréalisant ; s'ajoutent à ce procédé les poses ne laissant voir que le dos des personnages, rendus ainsi plus mystérieux ; il faut considérer également la construction atypique des compositions, où la majorité de la surface du tableau est occupée par des zones de terre aride ou cette colline desséchée, si particulière à Wyeth; et pour finir, la palette chromatique volontairement éteinte et terne. Ce sont tous ces détails, qui, mis bout à bout, produisent une certaine étrangeté, malgré la première impression

³⁰⁵ Voir la partie sur Andrew Wyeth et le Régionalisme américain.

³⁰⁶ Mettons volontairement de côté ici *Spring*, que nous rangerons dans la catégorie la plus fantastique des thèmes de l'artiste, traitée plus loin.

³⁰⁷ Nous utilisons le terme de « plans colorés » dans le cadre d'une description physique des tableaux, il ne faut en aucun cas y voir une confusion avec les techniques véritablement centrées autour du problème de la couleur (avec ou sans effet de volume) qu'ont exploré l'Impressionnisme, le Néo-Impressionnisme et, aux Etats-Unis, le Synchronisme, qui sont très éloignées des préoccupations picturales de Wyeth.

de familiarité. Nous reviendrons plus précisément sur cette notion, lorsque nous aborderons la genèse du Réalisme Magique en Europe.

Wyeth a utilisé cette technique du mouvement figé dans d'autres séries. Après celle des « Figures », une deuxième catégorie émerge, les « Animaux ». Elle se compose de *Soaring* (1942-50 ; fig. 71), *Mother Archies Church* (1945 ; fig. 100), *Young Bull* (1960 ; fig. 56), *Open House* (1979 ; fig. 72), *Jacklight* (1980 ; fig. 73), *Raccoon* (1958 ; fig. 74), et *Sun Shade* (1981 ; fig. 75). Ces tableaux dépeignent à chaque fois l'espèce choisie — oiseaux (buses et colombe), taureau, chevaux, daim et chien — dans une position arrêtée, assez peu naturelle parfois. Les caractéristiques générales picturales citées plus haut sont similaires. Sans véritable effet de volume ou de relief, les figures animales sont noyées parmi les multiples textures présentes dans les compositions : le sol dans *Sun Shade*, le(s) mur(s) et le sol dans *Raccoon*, *Young Bull* et *Open House*, le sol et les broussailles dans *Jacklight*. L'impression générale est cependant moins saisissante, du fait d'une implication psychologique plus faible du spectateur. Les compositions s'appuient parfois également sur des effets de décalage plus faciles, créés par les poses des animaux ou le contexte, ce qui les rend parfois anecdotiques : l'attitude en alerte du chien de *Sun Shade*, le daim qui semble emprisonné dans les broussailles de *Jacklight*, la maison en ruine envahie par les chevaux d'*Open House*.

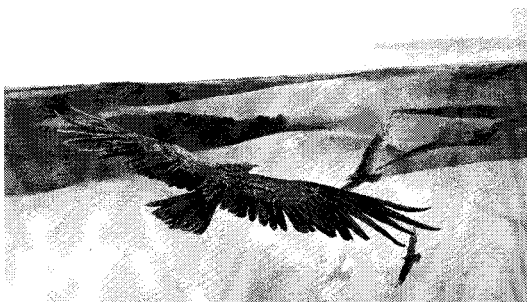


Figure 71. Andrew Wyeth – *Soaring* (1942-50) – Shelburne Museum, Shelburne, VT



Figure 72. Andrew Wyeth – *Open house* (1979) – Yoji Takahashi, Japan



Figure 73. Andrew Wyeth – *Jacklight* (1980) – Private Collection

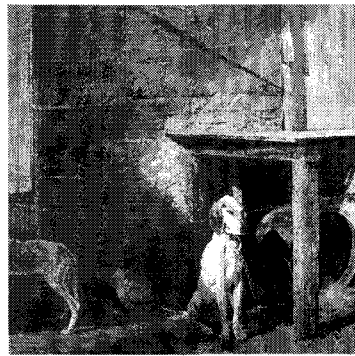


Figure 74. Andrew Wyeth – *Raccoon* (1958) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA



Figure 75. Andrew Wyeth – *Sun Shade* (1981) - Private Collection

Certains tableaux, comme *Winter* ou *April Wind*, arrivent pourtant à transcender leur sujet et à atteindre un degré d'efficacité comparable à *Christina's World*, par la seule force des éléments picturaux. Dans *Raccoon*, c'est la minéralité de l'ensemble et le côté brut des textures qui dominent, figeant les animaux, telles des statues de pierre. Excepté l'animal qui sert de point de focalisation à la composition, et sur lequel accroche un rai de lumière, il est même difficile de distinguer les autres chiens contre le mur à gauche, et sur le sol. Dans *Young Bull*, le format panoramique accentue la présence du mur sur lequel l'animal semble projeté, comme sur un écran de cinéma ; la coulée lumineuse le fige et le fait ressembler à une branche morte, la palette chromatique donne l'effet d'une photo sépia jaunie par le temps. Ces différents procédés, ôtant toute impression de réalisme naturaliste à l'ensemble, et produisant

les décalages déréalissant mentionnés plus haut. Dans *Soaring*, l'angle de vue extrême, la plongée vertigineuse au côté des rapaces, encerclant visuellement la ferme rendue minuscule en contrebas, crée une impression de malaise. Dans *Mother Archies Church*, l'attention portée à la surface lézardée du plafond et des murs, et le contraste appuyé entre zones sombres et lumineuses, dans un pur style cinématographique expressionniste allemand, contribuent à susciter une certaine anxiété chez le spectateur ; sentiment accentué par la pose de la colombe, comme frappée en plein vol par un éclair de lumière.

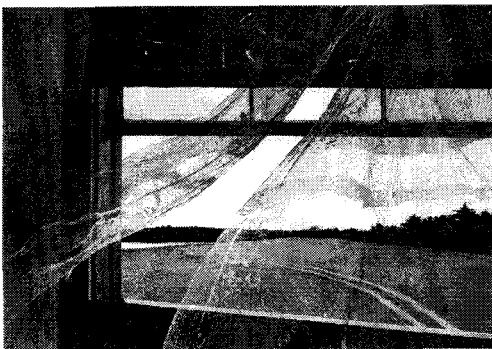


Figure 76. Andrew Wyeth – *Wind from the Sea* (1947) – The National Gallery of Art, Washington DC

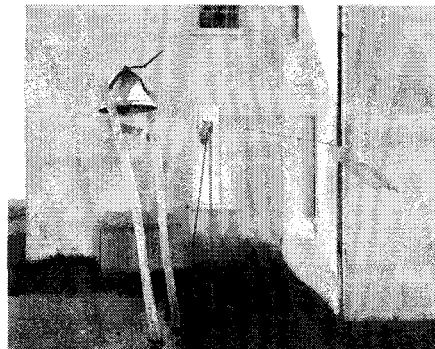


Figure 77. Andrew Wyeth – *Slight Breeze* (1968) – Mrs. James Wyeth

Une troisième série, beaucoup plus importante en nombre, pourrait s'intituler « Les Éléments³⁰⁸ ». Wyeth, particulièrement inspiré par ce procédé de *figement*, a entrepris de fixer ce qui est par essence une énergie mouvante : le vent dans *Wind from the Sea* (1947 ; fig. 76), *Her Room* (1963 ; fig.143), *Slight Breeze* (1968 ; fig. 77), *Pentecost* (1989; fig. 78), *Airborne* (1996 ; fig. 79) ; l'eau dans *Night Hauling* (1944 ; fig. 80), *Spring Fed* (1967 ; fig. 81), *Adrift* (1982 ; fig.215) et *The Carry* (2003 ; fig. 82) ; le feu (la fumée) dans *Sparks* (1974 ; fig. 83), et *Embers* (2000 ; fig. 84). Ces motifs sont parfois croisés :

- l'eau et le vent dans *Her Room*, bien qu'il soit difficile de distinguer le mouvement de

³⁰⁸ Mettons de côté la terre pour l'instant, puisque c'est certainement le motif le plus répandu chez l'artiste mais il échappe à ce concept de *figement* que nous tentons de catégoriser ici. Nous y reviendrons plus loin.

l'eau visible par les fenêtres ; ou dans *Adrift*, où le personnage, immobile dans une barque au premier plan, contraste avec la surface de l'eau soulevée par une vague à l'arrière-plan ; et dans *On the Edge* (2001 ; fig.85), tableau auquel il a également ajouté un personnage, au visage cette fois masqué par ses cheveux, soulevés par le vent.

- ou bien, le vent et le feu dans *The Witching Hour* (1977 ; fig. 87) et *Two If By Sea* (1995 ; fig. 86).

Afin de représenter un élément aussi éluif que le vent, Wyeth utilise des étoffes (*Wind From the Sea*, *Her Room*, *Slight Breeze*), des plumes (*Airborne*) ou des filets de pêche (*Pentecost*). Lorsque le motif du vent est combiné à celui du feu, il se sert des mèches allumées et vacillantes de bougies (*Witching Hour* et *Two If By Sea*). L'étrangeté est véhiculée dans ces compositions par les sujets mêmes : paysages désertés, pièces ou bâtisses vides, animés par la seule force des éléments représentés qui y impriment un mouvement de manière fantomatique³⁰⁹.

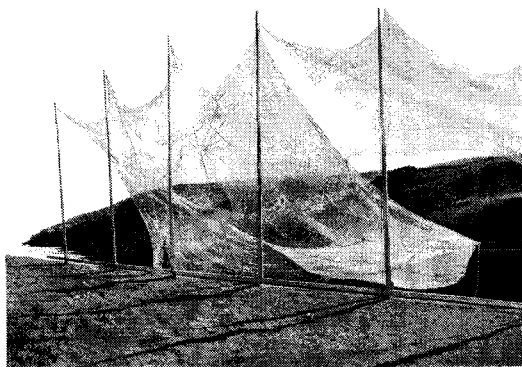


Figure 78. Andrew Wyeth – *Pentecost* (1989) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 79. Andrew Wyeth – *Airborne* (1996) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

³⁰⁹ Le tableau *On the Edge* fonctionne d'ailleurs de façon moins convaincante, car le personnage semble faire figure d'intrus dans cette composition centrée sur la minéralité des roches opposée à la surface aquatique ridée par l'écume.

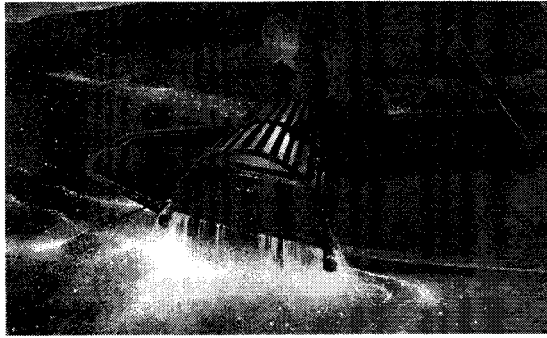


Figure 80. Andrew Wyeth – *Night Hauling* (1944) – Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, ME

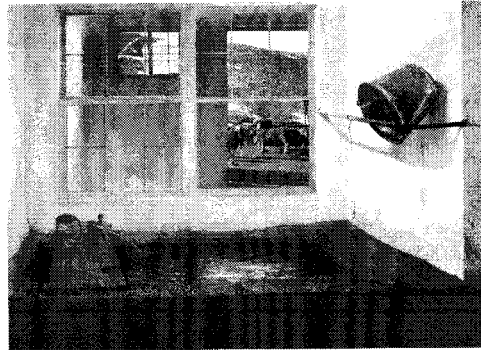


Figure 81. Andrew Wyeth – *Spring Fed* (1967) – Collection of Mr. And Mrs. William D. Weiss



Figure 82. Andrew Wyeth – *The Carry* (2003) – Private Collection



Figure 83. Andrew Wyeth – *Sparks* (2003) – Private Collection



Figure 84. Andrew Wyeth – *Embers* (2000) – Private Collection



Figure 85. Andrew Wyeth – *On the Edge* (2001) – Private Collection

Selon Wanda Corn, trois tableaux que nous venons de citer, *Winter 1946*, *Wind from the Sea*, et *Christina's World*, datant tous de la fin des années quarante, marquent l'évolution du style

de Wyeth vers ce qu'elle nomme le « réalisme métaphorique »³¹⁰.



Figure 86. Andrew Wyeth – *Two if by Sea* (1995) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 87. Andrew Wyeth – *The Witching Hour* (1977) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

Elle indique également qu'ils dénotent une ambition ouvertement symboliste de la part de l'artiste : « Taking common-place incidents from his own life, he sought to elevate them into broader statements about human life and feelings » (Corn, 1974, 96). Elle inclut Wyeth à un mouvement artistique plus général, caractéristique du réalisme américain des années trente, issu de la philosophie transcendantaliste, mais remplaçant l'aspect religieux du dix-neuvième siècle par des réflexions sur la condition humaine. Elle propose également une catégorisation alternative au « réalisme métaphorique », le « réalisme transcendantal », où se côtoient Hopper, Charles Burchfield, et les photographes Dorothea Lange et Walter Morris³¹¹. Néanmoins cette étiquette demeure trop vague et générale³¹². Toute production artistique n'est-elle pas, à des degrés variables, une réflexion sur la condition humaine³¹³ ? De plus, Corn place l'art de Wyeth dans une perspective positiviste ne prenant pas en compte la récurrence, de manière obsessionnelle, de certains motifs ou procédés, qui en font un objet

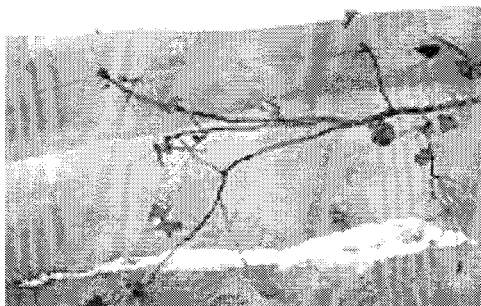
³¹⁰ Corn, 1974, 96. Elle ajoute à la liste un quatrième tableau, *The Revenant* (1949), un autoportrait de l'artiste, ce qui ne nous semble pas judicieux. Nous y reviendrons donc dans une partie consacrée plus spécifiquement aux rares occurrences de ce genre dans l'art de Wyeth.

³¹¹ Corn, 1974, 34-8.

³¹² En ce qui concerne la question théorique de la métaphore nous renvoyons le lecteur à la sous-partie intitulée « Andrew Wyeth et le Réalisme Métaphorique » dans le chapitre 2.

³¹³ Voilà un exemple d'assertions qui ne permettent de cerner l'art de Wyeth ni de façon intrinsèque, ni dans la perspective de l'art américain : « Now [Wyeth] began to search out incidents or people that seemed to reflect or symbolize his own feelings and understandings about human life » (Corn, 1974, 96).

d'étude plus complexe et plus intéressant³¹⁴. Faut-il ainsi considérer, une fois ses expérimentations techniques achevées, que l'œuvre de Wyeth suit une progression linéaire, comme elle le prétend, vers plus de sobriété, des effets visuels moins marqués, et un aspect moins provocant³¹⁵? Examinons son descriptif de l'aspect exagéré des tableaux de Wyeth : « The late 1940's pictures show him experimenting with deliberate mood-provoking elements : engulfing hills, enigmatic figures, cracked walls, tattered curtains and shades, compressed box-like spaces, and eerie lighting » (Corn, 1974, 107). Si on le compare à la chronologie des œuvres de l'artiste, il est difficile de souscrire à cette théorie. Prenons par exemple quelques tableaux décrits plus haut : *Spring*, datant de 1978 (fig.214), reprend point par point les éléments cités par Corn, et surtout les motifs des tableaux de la fin des années 1940 ; *Jacklight*, peint en 1980 (fig. 73), ressemble à s'y méprendre à une œuvre de jeunesse. Le motif de la colline saturant l'espace pictural sera de nouveau réutilisé par Wyeth en 1998 dans *Long Limb* (1998, fig. 88) par exemple.



**Figure 88. Andrew Wyeth – *Long Limb* (1998)
– Collection of Andrew and Betsy Wyeth**

Pentecost (1989) n'est-il pas emblématique de la tendance de Wyeth à se servir de la peinture comme d'un « théâtre spéculaire fait de vieux rideaux et de feuilles grossies »³¹⁶. Le double

³¹⁴ Notons les questions posées à ce sujet dans un article passionnant d'Eric Rosenberg, mettant en perspective quatre ouvrages consacrés à des peintres américains du dix-neuvième siècle : « Many questions are begged by the placement of faith in a matching of artistic practice and personal development. How, for instance, might a crucible of selfhood be located in an act of painting? Is the implication that decisions crucial to the making of a painting are inextricable to the effable or ineffable conscious or unconscious struggles that make the individual moment to moment? » (Rosenberg, 2003, 620).

³¹⁵ Corn, 1974, 107-108.

³¹⁶ « a self-conscious theater of old curtains and magnified leaves » (Corn, 1974, 108).

portrait *The Kuerners* de 1971 (fig.245) représente les « espaces confinés » (« box-like spaces») chers à Wyeth ?

1.4. Luminisme et Réalisme Magique

Laissons donc de côté l'étiquette insatisfaisante de « réaliste métaphorique/transcendantal », considérons que Wyeth n'a eu de cesse de traiter les mêmes thèmes et de recourir aux mêmes effets tout au long de sa carrière, et insistons plutôt comme Novak sur l'application de la philosophie transcendentaliste à la technique picturale des réalistes américains plutôt qu'à une thématique à la symbolique vague. Cette stratégie va nous ramener aux caractéristiques plus prégnantes du Réalisme Magique et du Luminisme américain dans l'art de Wyeth.

Dans un chapitre consacré à Winslow Homer³¹⁷, Novak étudie de façon plus précise la technique picturale des Luministes, et cette analyse va nous servir à démontrer l'adéquation entre cette tradition fondamentale de la peinture américaine qui transcende les types de réalisme et les époques et l'art de Wyeth. Les spécificités picturales du Luminisme travaillent trois aspects fondamentaux en peinture : la lumière, la matière, et l'organisation spatiale. Tout d'abord, et contrairement aux Impressionnistes, Homer n'asservit pas la matière picturale à la forme, afin d'obtenir des objets dont le contour est défini par des gradations ou des contrastes de couleur. Wyeth procède de façon similaire : « Homer's light does not, through its own tangibility, challenge the fundamental integrity of shape and matter (...) he always maintains the unbroken identity of individual shape » (Novak, 1980, 140). Cette dissociation matière / forme a une conséquence formelle directe sur la construction spatiale de l'espace pictural. En effet, ceci entraîne une raideur caractéristique des compositions, puisque les plans se

³¹⁷ Insistons sur le fait que les similitudes que nous allons pointer sont circonscrites à la technique picturale et ne peuvent s'étendre en aucun cas à l'aspect thématique des œuvres des deux artistes, puisque nous avons démontré précédemment le clivage qui s'opérait entre eux concernant leur vision respective de la pastorale américaine.

construisent de manière successive et sans interpénétration³¹⁸. On retrouve également chez Wyeth cette géométrie marquée de l'espace pictural³¹⁹ qui hésite souvent, à la manière de celui de Homer, entre un espace à deux ou trois dimensions, créant ainsi des distorsions de taille et de proportion des objets représentés, selon leur distribution au sein des différents plans³²⁰. Cette utilisation particulière de l'espace dans la technique picturale luministe aurait, selon Novak, un impact psychologique sur le récepteur du tableau et pourrait ainsi expliquer comment les tendances Régionalistes et Réalistes Magiques se combinent dans l'art Wyeth qui parvient à lier, dans un même élan, nature et étrangeté :

It has already been noted that the use of space as an emotional vehicle suggestive of imminent danger or simply to arouse vague fears of the unknown enters sporadically into American art, as part of a romanticism that is frequently tied to some form of realism. Less bizarre than orthodox Surrealism, less obvious than more overt romanticism, it gains its power through the *fact* of the real, often requiring just a slight shift of focus from thing (tree, person, house) to space, which then becomes the implicit theme of the picture. Space—and I speak here mainly of foreground space—occupies more of the design proportion than our “Gestalt” sense of “rightness” would accord it. People and things seem physically and even psychically dominated by it. (Novak, 1980, 147)

Cependant Wyeth a plus souvent travaillé à contre-courant de la tradition américaine en privilégiant l'espace au second ou à l'arrière-plan. Nous appellerons ce procédé très personnel — le célèbre angle de vue en contre-plongée popularisé par *Christina's World* — *renversement du sublime panoptique*³²¹ car il est symptomatique dans son œuvre. On le retrouve dans plusieurs œuvres rassemblées plus haut dans la catégorie « Figures », associé au procédé de *figement*³²². Il permet de bloquer l'espace pictural grâce au motif de la colline qui y est invariablement associé. Ce n'est donc pas l'espace « vaste et dominant » de Novak qui est facteur d'angoisse chez Wyeth, mais l'enfermement du sujet par l'intermédiaire d'une

³¹⁸ Novak, 1980, 140.

³¹⁹ Novak, 1980, 144.

³²⁰ Novak, 1980, 144.

³²¹ Voir notre cinquième partie consacrée à la tradition pastorale dans le réalisme américain.

³²² Nous empruntons ce terme rare à Arthur Rimbaud qui l'a utilisé dans *Le Bateau Ivre* : « J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques, Illuminant de longs figements violets [...] » (Rimbaud, 1940, 181).

inversion de perspective, associé à la technique du mouvement arrêté, au sein d'un espace muré par un élément pourtant naturel³²³.

Notons que deux tendances assez paradoxales cohabitent chez l'artiste, et pourraient expliquer la confusion des critiques et historiens d'art face à ses œuvres. Wyeth semblait attiré par une vision romantique de la nature, dans la lignée du « transcendantalisme luministe » puisant son inspiration dans le romantisme allemand, mais aussi par une certaine forme de rigueur quasi scientifique face à l'objet, l'amenant à développer une forme de réalisme photographique, le « purisme du spécifique »³²⁴, exploré auparavant par Charles Sheeler et les Précisionnistes. Cette forme extrême de réalisme, aboutissant au Photoréalisme contemporain, perpétue la défamiliarisation de l'objet et / ou du quotidien entamée par la frange la moins surréaliste des Réalistes Magiques, et nous ramène à la définition originelle du mouvement, tel qu'il est apparu en Allemagne dans les années 20. Irene Guenther en donne une définition synthétisant parfaitement les deux spécificités picturales du mouvement, la dissection extrême *défamiliarisante* de l'objet, et un recours à des techniques d'éclairage et/ou de perspective, ajoutant un décalage supplémentaire déstabilisant par rapport à la réalité perceptible et exprimant les angoisses de l'homme face à la modernité³²⁵ au travers de la notion d'étrangeté (« *Unheimlichkeit*/uncanniness ») que l'on retrouve chez les penseurs de l'époque³²⁶:

S'il est vrai que Sheeler donna plutôt dans ses peintures sa vision du « paysage pastoral

³²³ Voir par exemple parmi les œuvres citées précédemment : *Christina's World*, *April Wind* et *Turkey Pond*, ou encore *Winter* (1946 ; ill. ???) et *Battleground* (1981 ; ill. ???).

³²⁴ Novak note à propos de Sheeler : « Charles Sheeler's work (...) alternated between a rather extreme form of abstract purism and a photographic realism that was, in effect, a kind of purism of the specific » (Novak, 1980, 227).

³²⁵ Guenther, 1995, 361.

³²⁶ En effet Freud publia un essai intitulé *Das Unheimliche* (« The Uncanny ») en 1919. Nicholas Royle indique que Freud fut l'un des premiers penseurs à évoquer cette notion d'étrangeté véhiculée par des choses familières . « Freud was perhaps the first to foreground the distinctive nature of the uncanny as a feeling of something not simply weird or mysterious but more specifically, as something strangely familiar » (Royle, 2003, vii).

industrialisé »³²⁷, selon l'expression de Novak, il est à noter que ses photographies de fermes en Pennsylvanie présentent des ressemblances souvent troublantes avec certains tableaux de Wyeth. Sheeler y transposa son penchant pour les lignes épurées, une architecture rigoureuse des compositions, remplaçant les contrastes de couleur de ses tableaux par un jeu d'ombres et de lumières très marqué, dans la lignée du cinéma expressionniste de l'époque.

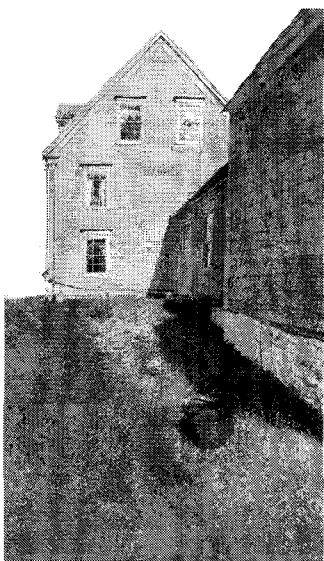


Figure 89. Andrew Wyeth – *Weatherside* (1965) – Private Collection

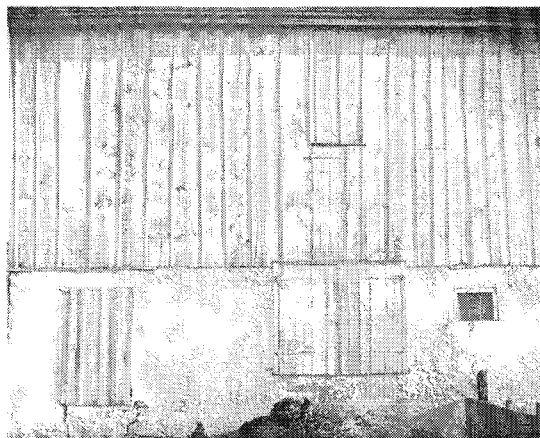


Figure 90. Charles Sheeler – *Side of a white Barn* (1917) – Photographie argentique – The Getty Center, Los Angeles



Figure 91. Andrew Wyeth – *Open and Closed* (1964) – Collection of Mr. and Mrs. L. H. Caldwell III

Les tempera *Weatherside* (1964 ; fig.89) et *Cooling Shed* (1953 ; fig. 103), et l'aquarelle

³²⁷ « We might also call it the pastoral landscape industrialized, for man-made nature now occupies the place of God's nature. The luminist vision is applied to an environment even better suited to an aesthetic dominated by intellect and measure. And in this strangely benign machine world, wiped clean of all dirt, disorder, and extraneous detail, this American mode seems totally at home » (Novak, 1980, 228).

*Open and Closed*³²⁸ (1964 ; fig.91) emploient la rigueur architecturale et l'attention portée à la texture de *Side of a White Barn* (1917 ; fig.90). *Toll Rope* (1951 ; fig.92) reprend le sujet, un escalier, et les contrastes appuyés servant à structurer et isoler la forme de l'objet de la photographie *Doylestown House - Stairwell* (1917 ; ill. ???), et constitue aussi une variation évidente sur le tableau de Sheeler, *Staircase, Doylestown* (1925 ; fig.94). L'aquarelle préparatoire, *Toll Rope Study* (1951 ; fig.93) montre la façon dont le peintre a accentué l'architecture de la composition, et travaillé les contrastes et la texture du bois.



Figure 92. Andrew Wyeth – *Toll Rope* (1951) – Delaware Art Museum, Wilmington, DE



Figure 93. Andrew Wyeth – *Toll Rope Study* (1951) – Private Collection

³²⁸ Nous restreignons habituellement le corpus des œuvres de Wyeth aux tempera, mais nous incluons exceptionnellement ici une aquarelle car elle ressemble plutôt aux *drybrush* de l'artiste de part le traitement très sec et minutieux de la matière picturale.



Figure 94. Charles Sheeler – *Staircase, Doylestown* (1925) – Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.



Figure 95. Charles Sheeler – *Doylestown House, Stairwell* (1917) – The National Gallery of Art, Washington D.C

Hay Ledge (1957 ; fig. 96) et *McVey's Barn* (1948 ; fig.98) dépeignent l'intérieur de granges fantomatiques, à l'éclairage très contrasté, similaires à celui de *The Buggy* (1917 ; fig.97), noyant la forme des objets familiers dans un amalgame de textures, duquel surgissent des entrecroisements de lignes et de formes solidement architecturées³²⁹.



Figure 96. Andrew Wyeth – *Hay Ledge* (1957) – Greenville County Museum of Art, Greenville SC

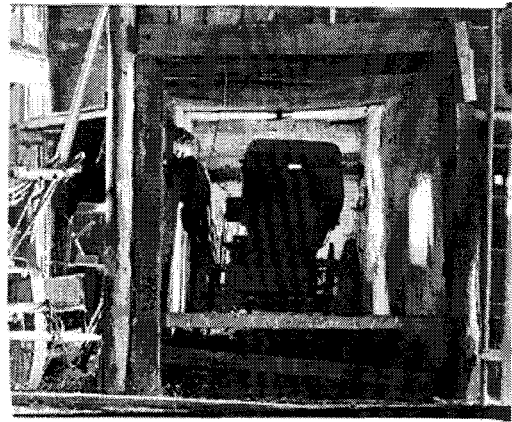


Figure 97. Charles Sheeler – *The Buggy* (1917) – Photographie argentique – The Getty Center, Los Angeles

³²⁹ Sur un plan plus thématique, et avec plus de chaleur qu'à l'accoutumée chez Wyeth, *Wood Stove* (1962-ill. ???) et *Ericksons* (1973-ill. ???) évoquent l'intérieur dépouillé et austère des intérieurs ruraux de l'est des Etats-Unis, comme la photographie *Doylestown House – The Stove* (1917 ; ill. ???).

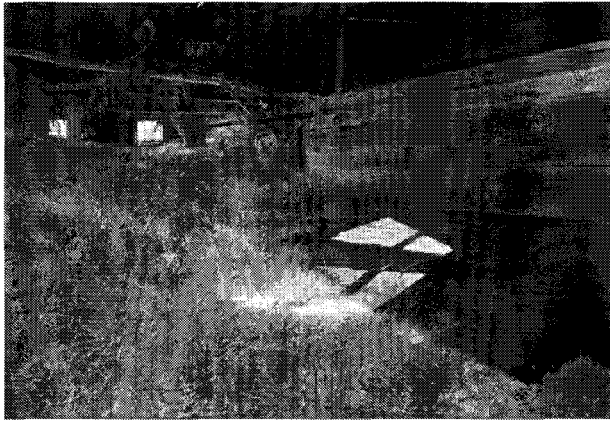


Figure 98. Andrew Wyeth – *McVey's Barn* (1948) – New Britain Museum of American Art, Connecticut

Cet ancrage appuyé de la composition dans l'espace du tableau, au moyen de procédés visuels appuyés fait aussi partie de la tradition américaine selon Novak, qui parle du « poids »³³⁰ des tableaux du nouveau continent, par rapport à la légèreté et à la fluidité des peintres européens. Wyeth insistait lui aussi sur l'importance du poids dans ses œuvres, souci étonnant à première vue chez un peintre figuratif : « When I'm working I often put a painting upside down. Does it hold its own in terms of texture and weight ? — forget the subject » (Adams, 2006). Nous pourrions donc qualifier Wyeth de *Précisionniste Magique* afin de concilier les deux facettes particulières de son exploration du Réalisme Magique.

2. Procédés de défamiliarisation

Après cette introduction générale, établissons maintenant une typologie détaillée des procédés subtils utilisés par Wyeth, dans la lignée du *Précisionnisme Magique*, conférant un aspect déréalissant à ses œuvres selon le principe de *défamiliarisation* et qui renvoient au Réalisme Magique originel, comme nous venons de le voir précédemment. L'effet produit par l'art de Wyeth correspond au processus décrit par Victor Shklovsky dans *Art as Technique* :

³³⁰ « The problem of weight is another challenging element in the precarious task of making distinctions between the American and European vision (140) There is an insistence on a geometry of spatial structure (...) The spatial order is one with which we are familiar now. Derived from what may be called luminist classicism, it exerts a gravitational pull » (Novak, 1980, 144).

The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects "unfamiliar," to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important.* (Shklovsky, 1965, 12)

La fonction de l'art figuratif n'est donc pas d'illustrer l'objet au mieux afin de nous en faciliter la connaissance, mais au contraire d'en créer une « vision » qui suscite chez le récepteur une perception particulière. L'art ne fait pas sens, il donne à voir³³¹.

2.1. Procédés photographiques / anti-photographiques³³²

Le rapprochement effectué avec les photographies de Sheeler nous permet de commencer par la manière dont Wyeth se sert de procédés photographiques, sans en arriver à la radicalité du Photoréalisme malgré tout. Cet aspect de son œuvre a souvent été noté. Corn attribue cette sensibilité particulière à une tendance plus générale des artistes des années 1930, tels Edward Hopper ou Grant Wood, chez qui elle retrouve des effets similaires de cadrage / décadrage, réduction ou extension du champ, angles de vue en plongée ou contre-plongée, contrastes appuyés et panoramiques : « Their style, one could argue, was one indebted to the camera more than the paintbrush. Based on pictorial fact rather than fantasy, it used compositional devices that the photographer used when he looked through his camera viewfinder » (Corn, 1974, 45-6). Elle explique l'apparition de ces soi-disant nouveautés par le développement d'appareils photographiques compacts et portatifs à cette époque, mais rappelons que le format panoramique, par exemple, a été élaboré au XIX^e siècle aux Etats-Unis par des peintres et repris ensuite par la photographie³³³, et que les expérimentations formelles en peinture liées à la photographie ont été l'apanage des Réalistes historiques en

³³¹ Shklovsky, 1965, 18

³³² Nous avons forgé le terme « anti-photographique », à partir de l'expression de Lucie-Smith « non-photographic ways » (Lucie-Smith, 1994, 156) (« de manière non-photographique ») afin de décrire la technique utilisée par Wyeth pour déformer, tronquer, ou au contraire agrandir certains plans ; procédé sélectif, jouant avec les règles optiques, qu'il serait impossible d'obtenir avec l'objectif d'un appareil photographique.

³³³ Voir notre chapitre « Le Paysage Pastoral Américain ».

Europe³³⁴. Il semblait plutôt difficile pour des peintres figuratifs du début du XXe siècle de faire table rase de cette nouvelle façon de représenter la réalité, et ils n'ont fait que perpétuer, de façon plus systématique peut-être, une tradition alors bien établie. Lucie-Smith note également qu'une partie de l'aspect familier de l'œuvre de Wyeth pour son public résulte moins du choix de sujets que du recours fréquent à l'espace compressé typique de la vision monoculaire produite par un appareil photographique. Il note lui aussi la proximité saisissante entre les photographies de Pennsylvanie de Sheeler et certains tableaux de Wyeth, soulignant que ce dernier sait également jouer avec la perspective de manière non photographique si nécessaire³³⁵.

Si l'on prend l'exemple de *Mother Archies Church* (fig.100) évoqué plus haut dans la catégorie des « Éléments », une étude préparatoire au tableau nous permet de comprendre comment l'artiste utilise les deux procédés, un angle de vue photographique et une distorsion toute personnelle de l'espace, pour conférer un caractère étrange, voire lugubre, à un intérieur d'église au demeurant très banal. L'aquarelle *Mother Archies Church Study* (1945 ; fig.99) présente une vue d'ensemble de l'intérieur d'une petite église de campagne depuis le pupitre d'autel. Les éléments sont disposés suivant le déroulement des plans : au premier plan, le lutrin recouvert d'une étoffe ; au second plan, des bancs rangés de part et d'autre de l'allée centrale, et au plafond, un lustre de métal travaillé dont les branches supportent des lampes à huile, auxquelles il manque au moins un abat-jour en verre ; à l'arrière-plan gauche se dessine la porte fermée de l'église, et au centre du tableau, légèrement à droite une fenêtre laisse entrevoir une couleur verdâtre, évoquant la végétation extérieure. On note dans l'esquisse une attention portée au délabrement du plafond et des murs. Il y a également une sorte de rectangle noir au plafond à côté du lustre, telle une trappe.

³³⁴ Voir notre chapitre « Réel, Réalité et Réalisme ».

³³⁵ Lucie-Smith, 1994, 156.



Figure 99. Andrew Wyeth – *Mother Archies Church Study* (1945) – Private Collection

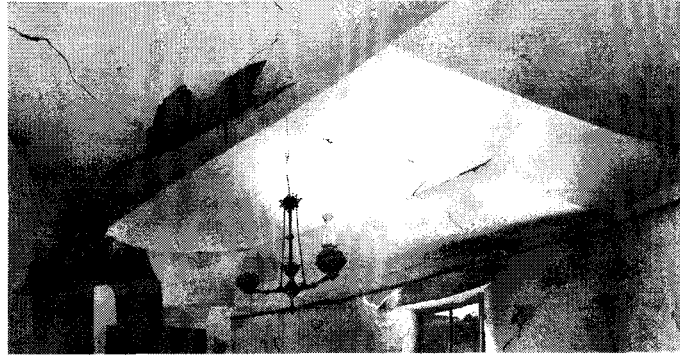


Figure 100. Andrew Wyeth – *Mother Archies Church* (1945) – Collection of Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, MA

La version finale *a tempera* montre l'importance des choix opérés par l'artiste, en particulier au niveau du cadrage. L'angle de vue en contre-plongée se focalise sur le plafond de l'église, et découpe, à la manière d'un photographe peu expérimenté, le haut de la porte et de la fenêtre. Ceci permet de mettre en valeur le pan du plafond éclairé par le lustre, et de plonger le reste de la pièce dans la pénombre ; un léger halo autour de la fenêtre procure une autre source de lumière discrète dans la composition. La lumière crue fait apparaître les nombreuses fissures et lézardes du plafond, sur lequel un trou à gauche laisse entrevoir des planches de la charpente. Les murs décrépis se distinguent dans la pénombre et sont en aussi piteux état que le reste de l'intérieur de l'édifice. Le point de focalisation correspond à la source de lumière ; il s'agit d'une des lampes surmontant le lustre. La structure de l'objet a été extrêmement simplifiée autour d'une tige centrale de laquelle partent deux branches soutenant la base des lampes, dont le nombre a été ramené à deux. Le fait que l'un des deux abat-jour (de forme conique et allongée dans la version finale) manque est ici plus visible que dans l'esquisse. L'étoile de métal aux branches pointues qui surmonte le lustre est aussi mise en valeur et se découpe alors plus nettement sur le plafond blanc. Le second aspect particulier de la tempera est le raccourcissement exagéré de la perspective, contraire cette fois aux règles d'optique photographique. Le bâtiment principal, vaste pièce surmontée d'une sorte de coupole, semble être observé de la gauche depuis un renforcement, marqué par une arête de mur sur la gauche,

duquel sort un gros tuyau de poêle, invisible sur l'esquisse. Celui-ci se retrouve au premier plan de manière frontale alors que le reste de la composition est en contre-plongée panoramique. La partie droite du tableau est également exagérément étirée. L'objectif d'un appareil photographique ne permettrait pas une telle combinaison de plans de façon simultanée. Cet artifice met en valeur l'architecture de la composition, permettant un jeu de surfaces géométriques au contraste noir et blanc appuyé, à la manière, ici aussi, d'une photographie de Sheeler. Sur le plan thématique, l'association de cette pièce délabrée et lugubre, du mouvement arrêté de la colombe, et de la colline bloquant la vue de la fenêtre, permet d'accentuer ces effets de décalage et de mise à distance de la réalité quotidienne, amorcés par la composition du tableau, et de créer ainsi un sentiment d'étrangeté. Il est relativement facile d'analyser le caractère déroutant d'un tableau comme *Mother Archies Church*, assez chargé symboliquement (église / colombe / lumière et obscurité / objet métallique contondant / délabrement), mais difficile d'en dégager un sens précis. Le titre du tableau joue un rôle important dans sa perception et son appréhension, car sans le mot « église », son impact en serait amoindri. Wyeth n'a cependant pas joué la carte de la surcharge symbolique, puisque sur le plan des signes, rien ne nous renvoie ouvertement à une symbolique religieuse (voir comme contre-exemple les nombreux tableaux de John Stuart Curry mettant en scène des épisodes religieux de façon ostentatoire). Chez Wyeth, cette stratégie ferait plutôt partie d'une relecture du mouvement artistique gothique, comme nous le verrons plus loin.

Prenons comme deuxième exemple l'un des tableaux cités lors du rapprochement avec les photographies de Sheeler : *Cooling Shed* (1953 ; fig.103) qui va nous permettre de pointer encore plus nettement les différences entre mode pictural et mode photographique. Un dessin au graphite, *Study for Cooling Shed* (1952-53 ; fig.101) et une aquarelle sur base graphite préparatoires, *Study for Cooling Shed* (1952-53 ; fig.102) permettent de constater la façon

dont les deux modes définis précédemment sont étroitement imbriqués dans les tableaux de Wyeth.



Figure 101. Andrew Wyeth – *Study for Cooling Shed* (1952-53) – Philadelphia Museum of Art



Figure 102. Andrew Wyeth – *Study for Cooling Shed* (1952-53) – Philadelphia Museum of Art



Figure 103. Andrew Wyeth – *Cooling Shed* (1953) – Philadelphia Museum of Art

La première étape, le dessin, fait office de prise de note, à la manière d'une photographie. L'abri est situé dans un renfoncement, bordé par un mur de planches sur la gauche, et un mur de pierre à droite. La porte ouverte est rabattue sur le mur de gauche, occupant selon les règles de la proportion, une large surface de ce mur de planches. On distingue à l'arrière-plan un seau retourné sur un abreuvoir. La structure de l'ensemble est déjà posée de façon ostensible : la verticalité de la porte, de l'embrasement, du mur, et des planches s'oppose aux lignes obliques

de la charpente dans le fond et à l'horizontalité de l'abreuvoir, formant une masse rectangulaire posée au sol. Le passage à l'aquarelle inaugure les premières distorsions *anti-photographiques*. Bien que les murs de planches et de pierre, de part et d'autre au premier plan, ne soient modifiés ni en proportion, ni par l'angle de vue, l'abri est repoussé au fond de la composition, accentuant ainsi artificiellement la profondeur de champ. La porte se trouve ainsi rapetissée. Et malgré le rétrécissement de l'ouverture de l'abri, les différents objets ou détails architecturaux entraperçus sur le dessin sont tous visibles grâce à une réduction d'échelle de cette image dans l'image : on retrouve la veste suspendue à une poutre, les poutres de charpente, et même un deuxième seau. Ce phénomène de contraction produit une saturation de l'espace visuel de l'image enchâssée qui donne à l'abri un aspect claustrophobique. Dans la version finale, le cadre a été retravaillé et rétréci sur la droite, coupé à l'embrasure de la porte. Wyeth a ainsi effectué un zoom avant sur l'abri, de nouveau élargi en proportions, conformément à une perspective photographique, tout en tordant étrangement la porte selon une inclinaison inverse à celle d'origine, et en allongeant le mur de planches à gauche de façon exagérée dans un mouvement d'extension panoramique incompatible techniquement avec celui du zoom. Ces procédés, associés au contraste clair / obscur très marqué de l'image, génèrent un déséquilibre visuel. Le spectateur semble poussé visuellement dans un tunnel au fond duquel s'ouvre une porte béante, menant à un espace confiné, enserré dans un réseau de lignes en zig zag, tel un étau, éclairé par une lumière blanchâtre (dont l'éclat est accentué par rapport à l'aquarelle) figeant les objets avec l'artificialité d'une photo surexposée.



Figure 104. Andrew Wyeth – *Groundhog Day* (1959) – Philadelphia Museum of Art

Pour terminer ces études comparatives entre mode pictural et mode photographique, penchons nous sur un des tableaux les plus connus de l'artiste, *Groundhog Day* (1959 ; fig.104), l'un de ses plus sobres en apparence, afin de constater que l'emploi de cette dichotomie photographique / *anti-photographique* est ici aussi à l'œuvre, travaillant cette image de l'intérieur et produisant un aspect déréalisant de manière extrêmement subtile³³⁶. Nous étudierons simultanément la construction de l'architecture de l'image et le processus de sélection des différents éléments qui composent la scène³³⁷. Les études préparatoires se répartissent en trois catégories, et montrent la lente élaboration du projet qui sera finalement

³³⁶ La genèse du tableau dans l'esprit de l'artiste montre comment la scène initiale s'est peu à peu épurée et la symbolique diluée dans un réseau d'éléments discrètement évocateurs, même si les deux versions données par l'artiste diffèrent légèrement dans le temps. Ainsi, il déclara en 1976 à Thomas Hoving que la tableau évoque Karl Kuerner : « Karl, who is what the picture is all about, isn't there, which, of course, makes his true presence even more compelling » (Hoving, 1976, 76). Puis en 1995, il semble insister plus particulièrement sur la figure du chien : « The work started off with Nellie, Karl Kuerner's German shepherd—all his sheepdogs had the same name—and Anna was in there, but they both came out, and I left only the gum tree with its sharp fangs outside the window and the table set with a knife—that's Karl because he ate with a knife most of the time, no fork. In the beginning I made many drawings of that dog sleeping because she was so important, but then I got interested in the table and the window, so the dog disappeared, though the animal is in the ragged, chopped, sharp sliver part of the log » (Hoving, 1995, 51).

³³⁷ Les études préparatoires au tableau fournissent des renseignements précieux sur la manière dont l'artiste construit une image jusqu'à parvenir à l'effet escompté, celle-ci devant paradoxalement reproduire, après des mois de préparation puis de réalisation à tempera, l'excitation initiale de l'artiste face à une scène. Les déclarations de Wyeth à ce sujet prouvent que les mots d'un artiste doivent être appréhendés avec beaucoup de circonspection : « The most difficult thing is to keep up with the white heat of excitement after you've started » (Plimpton, 1961, 100). Il semblerait en effet que l'excitation de Wyeth face à son travail soit de nature plus intellectuelle qu'émotionnelle, malgré ses dires, au vu de la durée et de l'investissement réclamés par son processus créatif.



Figure 105. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1959) – Mrs. Andrew Wyeth - Collection of Andrew and Betsy Wyeth

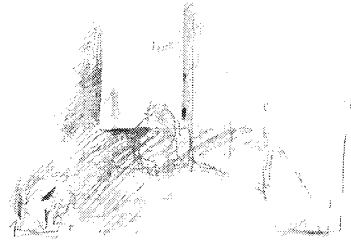


Figure 106. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1959) - Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 107. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1959) - Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 108. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1959) - Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 109. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1959) - Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 110. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1959) - Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 111. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1959) - Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 112. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1959) - Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 113. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1959) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 114. Andrew Wyeth – *Wild dog, Study for Groundhog Day* (1959) – James Wyeth

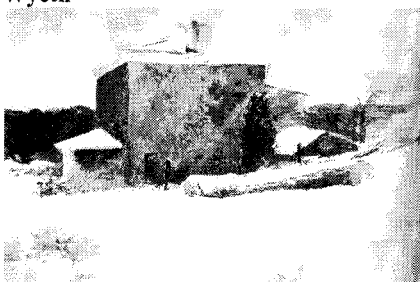


Figure 115. Andrew Wyeth – *Firewood, Study for Groundhog Day* (1959) – H. H. Thyssen-Bornemisza Collection



Figure 116. Andrew Wyeth – *Log Chain, Study for Groundhog Day* (1959) – Private Collection

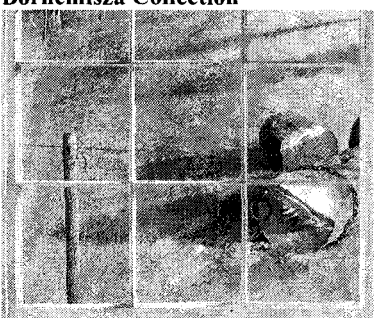


Figure 117. Andrew Wyeth – *Détail - Groundhog Day* (1959) – Philadelphia Museum of Art

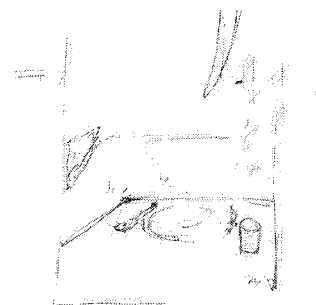


Figure 118. Andrew Wyeth – *Study for Groundhog Day* (1958-9) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

très différent de l'image initiale et des versions intermédiaires³³⁸. En premier lieu, une série d'esquisses représentant Anna Kuerner assise dans sa cuisine près de la fenêtre, seule ou avec

³³⁸ Précisons que nous établissons une progression et des catégories de manière logique et synthétique à posteriori, mais il est difficile de savoir avec certitude quel a été le véritable cheminement de l'artiste. Cependant certains éléments objectifs peuvent nous guider. L'article de Kathleen A. Foster retraçant la genèse du projet de *Groundhog Day* confirme le point de départ, se basant sur une déclaration de l'artiste à Thomas Hoving en 1976 : « I had just had lunch one day with the Kuerners (...) Then, very quickly and penetratingly, because the presence of the kitchen got to me, I started to make some drawing notations from memory showing Anna in the corner with the dog curled up on the cushion next to her » (Hoving, 1976, 76). Egalement sur une confirmation obtenue de vive voix auprès de l'artiste en 2004 : « In conversation with me on November 17, 2004, Wyeth agreed that the first sketches were made in the fall of 1958 » (Foster, 2005, 103). Par la suite l'apparition de la neige et les dates de réalisation de l'aquarelle *Firewood, Study for Groundhog Day* (1959) et de la drybrush *First Snow, Study for Groundhog Day* (1959) attestent de la progression temporelle du projet.

un chien. La série commence avec des dessins au crayon aboutissant à une aquarelle dépeignant la figure solitaire (fig.105). Dans d'autres dessins le cadre s'élargit et des lignes gribouillées au pied de la silhouette deviennent un chien endormi (fig.106). Wyeth a exploré ce thème du personnage assis avec un chien couché à ses pieds dans plusieurs esquisses, en travaillant conjointement sur la seule figure du chien (fig.107), jusqu'à ce que la fenêtre finisse par s'imposer comme un élément primordial de la scène³³⁹ (fig.108). Dans la deuxième série, Anna Kuerner et le chien disparaissent de la composition (fig.109) et l'image se focalise sur un poteau que l'on voit par la fenêtre. Puis un plateau de table se dessine sous la fenêtre, et des couverts ou de la vaisselle sont ajoutés à la scène ou en sont retranchés. Wyeth essaya ainsi divers objets, et même une chaussure. Cette série se clôt par l'ajout de papier mural à motifs derrière la table (fig.110 et 111)³⁴⁰. La dernière version propose des variations autour d'une souche de gommier que l'on aperçoit par la fenêtre, posée sur le sol près du poteau de clôture; à ce stade, la silhouette du chien couché est réintroduite temporairement dans la composition (fig.112)³⁴¹. Les deux sujets, chien et souche, sont ensuite traités séparément ou simultanément (fig.113 et 114), jusqu'à ce que Wyeth, attribuant des caractéristiques anthropomorphiques à la souche, élimine la figure du chien, dotant le morceau de bois, selon ses propres mots, de « crocs »³⁴². Wyeth effectua même un zoom arrière et un inversement de perspective, sortant de la cuisine et dépeignant la souche d'un angle de vue inversé, laissant voir la fenêtre de la cuisine à l'arrière-plan cette fois (fig.115), pour finir par un mouvement

³³⁹ Wyeth donna des éléments supplémentaires à Hoving concernant le processus de sélection: « I kept working on the dog and then I started doing the window » (Hoving, 1976, 79).

³⁴⁰ « Then the dog disappeared. I got interested in the table I saw set there. I kept building on the idea, thinking about it (...) making dozens of study of the plate, the cup, and the knife. Then I focused in on the wallpaper and I kept working on the wallpaper » (Hoving, 1976, 79).

³⁴¹ « Then the dog came back. After that I kept looking at the logs of a gum tree that had recently been cut. As the log was being hauled near the place, the dog went by quickly and I did a watercolor of that strange juxtaposition » (Hoving, 1976, 79).

³⁴² « And then all of a sudden, the dog disappeared. Again, the ragged, chopped, sharp sliver part of the log became, in another series of drawings, the dog that wasn't there: they became the fangs of the dog » (Hoving, 1976, 79).

de zoom avant sur la souche fraîchement coupée par la tronçonneuse de Karl Kuerner (fig.116). La version de la souche qui apparaîtra sur la tempera finale montre un dernier ajustement : le plus petit morceau de la souche qui était à l'origine sur la droite est déplacé sur la gauche (détail ; fig.117). Wyeth finira par trouver l'architecture finale de sa composition, au détour d'un dessin, après de longues hésitations (*Groundhog Day Study, Final Drawing, 1958-59 ; fig.118*)³⁴³.

Nous voyons ainsi comment Wyeth transformait par une savante orchestration de figures, objets et points de vue, une image assez classique de figure solitaire assise près d'une fenêtre, un chien couché à ses pieds en une image épurée et singulière d'un intérieur de cuisine de ferme vide. Les esquisses préparatoires nous aident à comprendre la manière dont Wyeth tirait profit de techniques souvent qualifiées de photographiques, tels le cadrage arbitraire ou la « fragmentarité », concepts utilisés pour le mode photographique, mais qui selon Svetlana Alpers correspondent aux caractéristiques principales du « mode de représentation nordique », terme qu'elle emploie au sujet des peintures flamandes du dix-septième siècle, qui donnent souvent une illusion d'« immédiateté »³⁴⁴. Dans *Groundhog Day*, le choix de cet angle de vue partiel par rapport au format classique des esquisses initiales permet de voir que l'effet d'immédiateté est paradoxalement le produit d'une lente gestation. Après avoir cadré la scène de manière décentrée, ce qui donne l'impression de renforcer le caractère intime de la scène, Wyeth insère un réseau complexe de cadres à l'intérieur du cadre, selon sa manière toujours très architecturée. Un mur blanc délimite la composition sur

³⁴³ Au cours d'une conversation avec Kathleen A. Foster en 2004, Wyeth indiqua que cette sorte de brouillon conceptuel de l'œuvre signala la fin des esquisses préparatoires et le passage à la tempera finale : « The resolution of a large constellation of ideas into a coherent image was difficult in *Groundhog Day* ; Wyeth still remembers his "relief" as the window and table idea emerged, and the dog "disappeared" into the log. Pulling out his sketchbook, he jotted down his concept » (Foster, 2005, 99).

³⁴⁴ « Many characteristics of photographs — those very characteristics that make them so real — are common also to the northern descriptive mode : fragmentariness ; arbitrary frames ; the immediacy that the first practitioners expressed by claiming that the photograph gave Nature the power to reproduce herself directly unaided by man » (Alpers, 43)

la gauche, et sous la fenêtre, entourée d'un épais coffrage de bois blanc, une moulure blanche s'étire horizontalement vers la gauche continuant sur le mur de gauche, où elle finit par rencontrer un rectangle de lumière perpendiculaire. En bas de l'image, le plateau de table, énorme surface géométrique blanche au premier plan, est parallèle à la moulure, encadrant ainsi encore un peu plus la fenêtre déjà enchâssée dans un réseau complexe de lignes horizontales et verticales. Ce procédé de cadrage est intensifié par les panneaux de verre carrés, donnant l'impression d'une grille qui recouvre l'arrière-plan du tableau, et on remarque dans la moitié inférieure de la fenêtre des fils de fer barbelé qui semblent encore la diviser en de plus petites unités. Par conséquent il est difficile de trouver le point de focalisation du tableau qui dessine un triangle : du sommet du poteau à l'arrière-plan en passant par l'assiette au centre au premier plan et pour finir par le coin en haut et à gauche de la grosse souche. L'absence de point de fixation du regard oblige l'œil du spectateur à faire des allers et retours déstabilisants entre les différents plans du tableau. Forster note également la multiplication des angles de vue, contraire aux règles de perspective, et les sources d'éclairage contradictoires, produisant un sentiment de désorientation chez le spectateur :

Wyeth does not like rules and he obeys none of the conventions of linear perspective: the receding diagonals of this interior never resolve into a single vanishing point. Instead, they suggest multiple viewpoints: the table as seen from a seated vantage and the window from several standing positions, while the dishes float like objects from other worlds, the plate lit from the left, the cup from the right, neither responding to the light from the window beyond. Long shadows on the grass locate the sun low in the sky, while the bars on the wall seem to have been cast earlier in the day. Such inconsistencies (...) make the image subliminally unsettled and leave the spectator slightly disoriented, as if viewing multiple exposures (Foster, 2005, 101).

Le trouble est accentué par les multiples cadres qui attirent et distraient l'œil à la fois. Après le confort immédiatement rassurant de la figuration, le spectateur a l'impression d'être enfermé dans un mécanisme visuel étouffant inspiré des poupées russes.

Quelques signes renvoient aux codes traditionnels de la nature morte : plateau de table, tasse et soucoupe, assiette, couteau. Dans *Looking at the Overlooked*, Norman Bryson résume ainsi l'essence de cette tradition : « the actual scene which still life always centres on —food,

and the table, with their inevitable associations with conviviality and hospitality » (Bryson, 1990, 89). Cependant aucun signe d'abondance ou de convivialité ici: ni nourriture, ni vin, ni bijoux, mais de simples silhouettes blanches fantomatiques et un couteau métallique flottant sur une surface blanche, tel un squelette de nature morte. Wyeth présente une version de la tradition de la nature morte aux codes inversés³⁴⁵, suggérant la stérilité et le vide. La scène produit ainsi un premier niveau de défamiliarisation face à ces objets réduits à l'état de pure forme. De plus, toute tentation allégorique de dépeindre les bienfaits de la vie rurale est évacuée. Les signes sont soit vidés de leur substance, comme pour les éléments de la nature morte, soit dans la catégorie d'objets plus ou moins menaçants : couteau, chaîne et anneau de métal, fil de fer, longues échardes. Une impression d'angoisse latente prédomine, mais les seuls éléments signifiants de la toile ne suffisent pas à l'expliquer entièrement (si l'on n'a pas accès aux informations *parapicturales*³⁴⁶). La composition est construite à la manière d'un récit enchâssé, une structure de type *cadre-dans-le-cadre*, l'œil du spectateur est ainsi tiraillé entre les différents plans. Intervient alors la technique de distorsion de la perspective, venant se superposer à la technique photographique de départ. En se penchant sur les dessins préliminaires, on remarque que Wyeth a commencé l'élaboration de la scène avec une perspective très traditionnelle de la vue par la fenêtre à l'arrière-plan (fig.119). Puis il a progressivement modifié l'angle de vue ostensiblement, rétrécissant le cadre, faisant un gros plan sur la souche, accentuant l'inclinaison de la pente, et effaçant la plupart des arbres dans

³⁴⁵ Le fait que Wyeth ait choisi d'inclure ce semblant de nature morte dans sa composition montre son engagement dans un dialogue avec l'histoire de l'art, pas seulement américain, et sa volonté de reprendre et commenter des motifs esthétiques ancestraux, puisque comme le montre Bryson la nature morte ou *xenia* a permis aux artistes de remettre en question les codes de la représentation figurative depuis la Grèce antique : « Illusionistic skill, here, is a precondition of the system rather than the *xenia*'s specific objective. Let us say that in figurative representation, the objects in an image stand for their counterparts in the real world. If so, the *xenia* are counter-figurative or dis-figurative images: when they refer most faithfully to the reality of the world, they at once shift away from that world into transitions and thresholds which culminate in the opposite of figuration—irrealisation, artifice, the simulacrum » (Bryson, 1990, 58).

³⁴⁶ Voir à ce sujet, le récit de la genèse du tableau fait par Wyeth à Thomas Hoving dans l'ouvrage cité précédemment, et dont nous avons utilisé de nombreux extraits.

le fond. Par conséquent, la perspective et l'architecture de la composition semblent soudain peu naturelles pour l'œil humain après ces modifications.

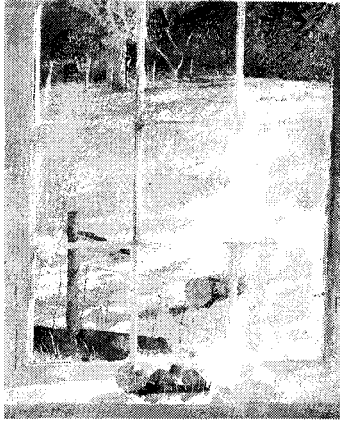


Figure 119. Andrew Wyeth – Détail - *Study for Groundhog Day* (1959) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

Foster note les multiples décalages / ajustements / rétrécissements effectués par Wyeth par rapport à une photographie de la même scène, et on constate, une fois de plus, que les règles d'optique photographique ne s'appliquent en aucune manière au tableau (*The Interior of The Kuerner Kitchen*, 2004 ; fig.120):

Hand in hand with the development of Wyeth's surface grid comes the eerie telescoping of space. He eliminates the corner cupboard at the right, crops and foreshortens the wall at the left, brings the log closer, makes the windowsill shallower, the space between table and wall narrower—all effects that drain space, confuse illusion, emphasize the two-dimensional pattern of the surface, and increases the tension in the room (Foster, 2004, 101).

Les distorsions visuelles raccourcissent la vue à l'arrière-plan, et la fenêtre, qui devrait offrir une ouverture sur le monde, renforce l'impression d'emprisonnement véhiculée initialement par la vue intérieure surencadrée³⁴⁷.

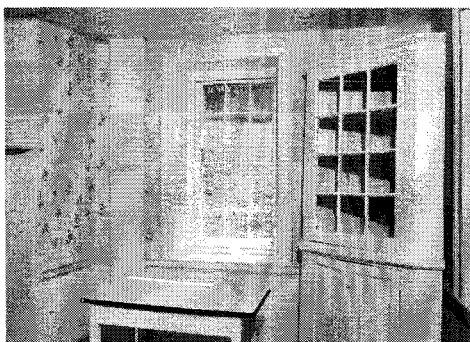


Figure 120. *The Interior of the Kuerner Kitchen* (2004) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA

³⁴⁷ Foster fait une analyse similaire : « Windows frequently serve as thresholds between worlds ; in *Groundhog Day*, the story is one of uneasy confinement rather than escape » (Foster, 205, 92).

Nous reviendrons plus en détail sur le motif de la fenêtre ouverte chez Wyeth, car il a réutilisé abondamment ce topos de la peinture occidentale. Signalons pour l'instant que dans *Groundhog Day* la fenêtre ouvrant sur un paysage aride et hostile ne contribue pas à alléger l'atmosphère intérieure. Dans un article publié par le *New York Times* en 2006, Ken Johnson relevait tous les éléments menaçants entraperçus par la fenêtre, et concluait qu'elle s'ouvrait sur la sauvagerie du monde extérieur³⁴⁸. En altérant les codes picturaux traditionnels et en jouant avec la perspective et l'architecture de la composition, Wyeth défamiliarise ainsi ce qui aurait pu être une simple « nature morte à la fenêtre ». En combinant la représentation d'une nature morte et d'une fenêtre ouverte, deux éléments opposés d'après les règles ancestrales de la perspective définies par Alberti, selon Bryson³⁴⁹, et en se jouant des codes de ces deux genres, Wyeth complexifie la lecture de cette pseudo-vignette rurale et en dissémine le sens. Il maintient toutefois un équilibre subtil entre l'hyper-réalisme conduisant à une « défamiliarisation par l'excès, la surabondance », technique utilisée par exemple par Cotán ou Zurbarán dans leurs natures mortes, et la « défamiliarisation par maximisation de la distance esthétique », que l'on retrouve dans les compositions très théâtrales et distancées de Cézanne³⁵⁰. Et bien que Wyeth semble opérer sur le mode de la « rhophographie » défini par

³⁴⁸ Nous réfutons cependant son analyse de la scène intérieure, qu'il voit comme dépeignant « un ordre sacramental illuminé par une divinité austère » car Johnson ne s'appuie pas sur les signes visuels comme le couteau pointé vers le spectateur, les codes inversés de la nature morte, et le maillage de la surface picturale: « Wintry light spills through a window (...) and through the window you see brown grass, a barbed-wire fence and a huge log with a jagged end and a chain wrapped around it. A remarkable orchestration of light, space and texture, it is also richly symbolic: outside there is violence and death; inside a sacramental order and the light of an austere divinity. The window, a recurrent motif in Wyeth, both connects and separates the realms of inner culture and outer wildness » (Johnson, 2006). A la sauvagerie répond un intérieur oppressant où sourd une angoisse diffuse. De plus, comme le souligne Foster, la symbolique religieuse que pourrait évoquer le nom du tableau, *Groundhog Day* correspondant au 2 février, jour de la fête chrétienne de la Chandeleur, est réfutée par la femme de l'artiste qui avoua avoir décidé du nom du tableau elle-même, le jour correspondant à la date d'achèvement de l'œuvre et non à son point de départ (Foster, 2005, 85).

³⁴⁹ « Still life is in a sense the great anti-Albertian genre. What it opposes is the idea of the canvas as a window on the world, leading to a distant view » (Bryson, 1990, 71).

³⁵⁰ Bryson oppose les deux grandes relectures du genre : « Defamiliarising the table, whether through a surplus of appearances (Cotán, Zurbarán) or through a maximizing of aesthetic distance (Cézanne) takes away the warmth of its solidarity and its embrace » (Bryson, 1990, 89). Voici une explication plus complète des procédés de distanciation chez Cézanne : « And in the Cézanne Still Life with Apples there is a radical departure from the ways in which everyday objects really appear on tables, in order to maximize the sense of aesthetic distance and

Bryson³⁵¹ (de *rhopos*, objets triviaux, choses simples et sans importance) que l'on retrouve chez de nombreux Régionalistes, il glisse en « objectivant et en neutralisant son sujet »³⁵² par des procédés photographiques et *anti-photographiques*, à la façon des Réalistes Magiques, vers un univers à la fois hyper-réel et irréel³⁵³. Ce procédé créant un « double espace » de vision, puis nécessairement de lecture de l'œuvre, ressemble à celui utilisé par les auteurs de fiction Réalistes Magiques, tel qu'il a été décrit par Rawdon Wilson, et induisant une expérience déroutante chez le lecteur qui correspond à celle du spectateur d'un tableau de Wyeth:

How, in reading or viewing a fictional world, is space (the sense of direction and distance, the sheer up and downness and back and forthness, the *scale*) to be imagined? Magical realism makes the problem extremely interesting. The copresence of oddities, the interaction of the bizarre with the entirely ordinary, the doubleness of conceptual codes, the irreducibly hybrid nature of experience strikes the mind's eye [...]. Try to imagine it as if two distinct geometries had been inscribed onto the same space. Think of it as copresence, as duality and mutual tolerance, as different geometries at work constructing a double space. Magical realism focuses the problem of fictional space. It does this by suggesting a model of how different geometries, inscribing boundaries that fold and refold like quicksilver, can superimpose themselves upon one another (Wilson, 1995, 210)

2.2. L'obsession du détail

L'accumulation des détails, produisant un effet obsessionnel déréalisant constitue

to establish the mode of depiction, rather than what is depicted, as the painting's primary concern » (Bryson, 1990, 91).

³⁵¹ « Rhopography (from *rhopos*, trivial objects, small wares, trifles) is the depiction of those things which lack importance, the unassuming material base of life that 'importance' constantly overlooks » (Bryson, 1990, 61).

³⁵² Dans l'article « Get Real », Virginia Anne Bonito décrit la manière dont certains Photoréalistes se servent de clichés photographiques comme études préparatoires à l'élaboration de leurs compositions. Chez Wyeth, qui a toujours déclaré ne jamais se servir d'un appareil photographique dans ce but, ce sont les esquisses, dessins et aquarelles qui jouent ce rôle de prise de notes mentale servant à mettre la réalité à distance : « Photographs are taken to study framing and composition, to collect large amounts of information that can be later subjected to a reductive process, to study form, light and color under varying circumstances, and to objectify or neutralize subject matter (in the way, for example that commercial offset printing does) » (Bonito, 2000, 5).

³⁵³ Dans la perspective de Bryson, on pourrait se demander si Wyeth parvient toujours à maintenir la neutralité nécessaire à l'art de la nature morte. « Because rhopography is committed to looking closely at what is usually disregarded, it can experience extraordinary difficulty in registering the everydayness of the everyday—what it is actually like to inhabit 'low-plane reality', without departing from that into a re-assertion of painting's own powers and ambitions, or into an overfocused and obsessional vision that ends by making everyday life seem unreal and hyper-real at the same time. The central issue is how to [...] defamiliarise the look of the everyday without precisely losing its qualities of the unexceptional and unassuming » (Bryson, 1990, 90). Cet équilibre subtil fonctionne certainement dans *Groundhog Day* ; mais Wyeth avait aussi parfois tendance à appuyer ses effets.

également un des procédés conférant son aspect particulier à l'art de Wyeth. Il a ainsi poursuivi un dialogue avec une tradition américaine de la nature morte, remontant à Raphaëlle Peale (1774-1825) et William Harnett (1848-92), directement inspirée par les peintres flamands, Jan Van Eyck, par exemple. Selon Novak, ce goût américain pour le fait a été particulièrement théorisé par Emerson qui a établi la prépondérance de la relation entre le fait et l'esprit. D'autres, comme Lucie-Smith, accréditent au contraire la thèse que la tradition américaine du trompe-l'œil, se démarquant de la tradition européenne centrée autour des déclinaisons du genre des Vanités, renvoie à une conception populaire et démocratique de l'art, typiquement américaine, reflétant le matérialisme de cette nouvelle société, et rejetant l'art idéalisé des élites³⁵⁴. L'art de Wyeth prolonge ainsi la tradition, quel que soit le genre qu'il s'approprie, se plaçant sur la ligne de fracture divisant les deux modes culturels américains « high brow » et « low brow », ce qui pourrait être une des raisons expliquant le fossé séparant critiques et historiens d'art du public vis-à-vis de l'appréciation des œuvres de l'artiste.

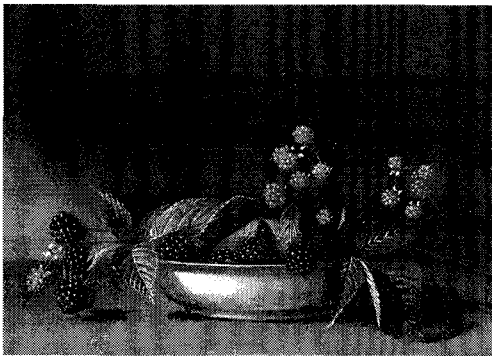


Figure 121. Raphaëlle Peale - *Blackberries* (1813) – Fine Arts Museum of San Francisco



Figure 122. John William Hill - *Blackberries* (1876) – Private Collection

³⁵⁴ Lucie-Smith, 1994, 48.



Figure 123. Andrew Wyeth – *Blackberry Picker* (1943) – Private Collection

Figure 124. *Blackberry Picker* (détail)



Cette passion pour le détail chez les peintres américains, issue de leur « respect pour le fait », est qualifiée par Novak de « réalisme conceptuel ». Ce mode réaliste apparut avec Copley et fut perpétué à la fois par les Luministes et les peintres de natures mortes. Selon elle, de nombreux tableaux du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, y compris des paysages, peuvent ainsi être vus à travers le prisme spécifique de la nature morte. Elle rejette cependant le lien avec le matérialisme américain, et y voit plutôt l'influence d'Emerson pour qui le « fait est le sujet ultime de l'esprit »³⁵⁵. Des analyses plus contemporaines de l'art de Wyeth, celle d'Anne Classen Knutson par exemple, soulignent la façon dont l'artiste se servait du mouvement de contraction de la nature morte et l'appliquait à des paysages³⁵⁶.



Figure 125. Frederic Edwin Church - *Heart of the Andes* (1859) – The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 126. Albert Bierstadt - *A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie* (1866) – Brooklyn Museum, NJ

³⁵⁵ Novak, 1980, 185.

³⁵⁶ Dans « Andrew Wyeth's Language of Things », Knutson déclarait : « In general, the objects he paints fall into three categories : still lifes in nature, vessels, and thresholds. What I have come to think of as « still life in nature » compositions—hybrids of still life and landscape painting—are close-up views of rocks, flowers, trees, animals and seashells in a landscape setting » (Knutson, 2005, 45).

Wyeth a réutilisé par exemple le motif de la mûre dans *Blackberry Picker* (1943 ; fig.123) présent dans *Blackberries* (1813 ; fig.121) de Raphaëlle Peale — le premier peintre américain de natures mortes — ou plus tard, dans *Blackberries* (1876 ; fig.122) de John William Hill (1812-79), peintre Pré-Raphaélite américain. Wyeth réutilise dans son tableau une technique de composition héritée des peintres du XIXe siècle, et que Barbara Novak nomme « le premier plan organique »³⁵⁷, que l'on peut observer chez Frederic Edwin Church, dans *Heart of the Andes* (1859 ; fig. 125) ou Albert Bierstadt, dans *A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie* (1866 ; fig.126), consistant à se servir de cet artifice afin d'entraîner l'œil du spectateur dans le tableau. Cependant, malgré l'attrance initiale, le procédé transparait irrémédiablement et révèle l'artifice: « Then, as we are drawn deeper to stand on this or that abutment of rock, we gradually realize that we are dealing with a synthesis of separate views. Detail and effect are expertly manipulated in impossible juxtapositions that become remarkably believable » (Novak, 1995, 123).

On retrouve plutôt chez Peale et Hill la technique des peintres flamands du dix-septième siècle, en particulier ceux qui étaient spécialisés dans l'art du trompe-l'œil³⁵⁸. Inversant les prémisses de la théorie de Novak, Alexander Nemerov voit dans l'univers confiné de Peale dans *Blackberries* un « objet hermétique autonome » contenant cependant les vastes espaces de la nation américaine, grâce aux preuves tangibles et visuelles apportées par les objets peints, reflets du monde extérieur³⁵⁹, dans un mouvement paradoxal de contraction /

³⁵⁷ Novak, 1995, 123

³⁵⁸ Lucie-Smith déclare à propos de ces artistes « The work done by these artists is not unique to American art. They belong to the main tradition of European still-life painting. Their most direct ancestors were the group of seventeenth-century Dutch and German painters who specialized in *trompe-l'œil* techniques » (Lucie-Smith, 1994, 41).

³⁵⁹ « Reflections—tokens of the outside world—seem to adhere to the objects. The outside comes inside and alights there, becoming part of the object itself—part of a hermetic autonomy it maintains from a street, a sky, a city, a nation whose expansive spaces it yet contains » (Nemerov, 2001, 7).

expansion. Ward et Hart soulignent eux aussi l'hermétisme des natures mortes de Peale, mais pour indiquer au contraire qu'elles fonctionnent en dehors de toute relation avec le monde extérieur, contrairement à ses portraits et autoportraits qui participent du mouvement d'expansion de l'œuvre, caractéristique des artistes américains :

Raphaelle's still lifes are unusual for their extreme hermeticism and sense of closure. Instead of the expansive world of Peale's portraits and self-portraits, Raphaelle's still lifes are self-contained, distant, and isolated works. Raphaelle painted the small items of domestic consumption with a restraint and an economy that disconnects them with anything outside the canvas. (Ward and Hart, 1994, 115)

Nemerov note également l'étrangeté de cette peinture³⁶⁰, résistant à toute tentative d'interprétation normative, et qui provient de la façon particulière dont Peale illustre « une relation présociale à l'objet » ; celle-ci menant l'artiste à intensifier la sensualité réflexive de ses toiles au point que la barrière entre le sujet et l'objet s'effondre³⁶¹. Cette qualité réflexive et abstraite³⁶², véhiculant une impression « d'effacement de soi » et « d'absorption » dans l'image représentée, était déjà pointée par Alpers comme élément séminal de l'art des peintres hollandais³⁶³, mais Nemerov la pousse jusqu'à sa limite ultime dans sa réflexion sur Peale : la dilution du sujet dans l'objet³⁶⁴. Caroline Levine, dans un article traitant de la position philosophique et esthétique de Ruskin concernant les natures mortes, évoque ce sentiment de dédoublement du sujet, que le penseur ressentait face à un trompe-l'œil induisant un doublement artificiel de la réalité, un aller-retour sans fin entre des « moments alternés de compréhension », mettant à mal la « notion d'une vision universelle » et sa croyance en la

³⁶⁰ « Normalizing interpretations that insist on repressing the paintings' salient uncanniness » (Nemerov, 2001,7).

³⁶¹ Nemerov, 2001, 4.

³⁶² Tess Mann souligne également le travail sur l'abstraction visuelle que l'on trouve chez les peintres hollandais: « Blackberries is an intimate study of tensely balanced particulars » (Mann, 2001, 44).

³⁶³ Alpers, 1984, 242

³⁶⁴ Ward et Hart notent eux aussi l'effacement de la trace auctoriale sur la toile : « Tight focus, lack of context, and absence of any authorial presence—all combined with Raphaelle's skill in rendering and coloring to imbue his still lifes with a trompe-l'œil effect » (Ward and Hart, 1994, 116).

capacité de l'homme à connaître la vérité³⁶⁵. Ces impressions peuvent être étayées grâce aux analyses de Svetlana Alpers concernant l'art hollandais du dix-septième siècle, l'amenant à soutenir que son trait principal est de se situer à la jonction entre le monde vu et le monde représenté, idée qu'elle résume en une formule éloquente : « l'exposition de la notion d'artifice », sous-tendue par la reconnaissance du fait qu'il est « impossible d'échapper à la représentation »³⁶⁶ (Alpers, 35).

Cette mise en abyme de l'artifice de la représentation est déjà atténuée chez Hill, puisque sa branche de murier se détache sur un ciel nuageux, ouvrant ainsi clairement la composition vers l'extérieur, au lieu de la refermer sur elle-même à la manière de Peale³⁶⁷. L'art de Wyeth se situe dans cette lignée car il n'est question chez lui ni de trompe-l'œil — dans le sens d'une illusion ou d'une duperie, effet ouvertement recherché par des artistes, tels Harnett ou John F. Peto (1854-1907) — ni de confinement ou de clôture comme chez Peale.



Figure 127. Ivan Albright – *Bridal Ten Sleep Falls, Wyoming* (1946) – The Art Institute of Chicago



Figure 128. Ivan Albright – *There Comes a Time* (1969) – Robert Simon Fine Art

³⁶⁵ Elle ajoute au sujet des la réalité et de la représentation : « there are in fact two conflicting modes of seeing the object—either as the real or the representational—both of which are necessarily involved in our pleasurable experience of imitative art. In this sense the dislocating *dédoublement* of the subject, faced with contradictory realizations, is precisely the antithesis of consensus, that gathering of perspectives which ensures the epistemological singularity of the object » (Levine, 1998, 371).

³⁶⁶ Alpers, 1984, 35.

³⁶⁷ Ward and Hart, 1994, 113-4.

Le souci du détail et la tentation de l'illusion³⁶⁸ seront repris dans l'œuvre d'Ivan Albright (1897-1983) au sein de la mouvance Réaliste Magique, mais avec un caractère envahissant et obsessionnel poussé jusqu'à la morbidité³⁶⁹. Dans son célèbre tableau, *That Which I Should Have Done I Did Not Do (The Door)* (1931-41 ; fig.129), il faut tout d'abord noter le recours à une perspective frontale distordue pour représenter une porte, à la fois de face pour la moitié supérieure, et de biais pour la partie inférieure.

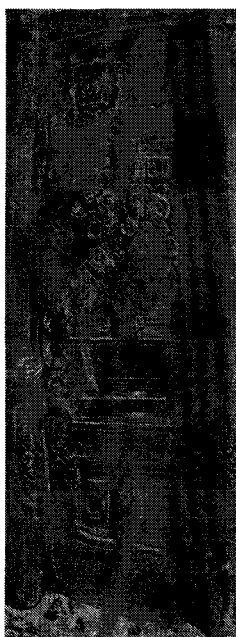


Figure 129. Ivan Albright – *That Which I Should Have Done I Did Not Do (The Door)* (1931-41) – The Art Institute of Chicago

De plus, la texture granuleuse du bois, l'aspect ouvragé de la porte et la couronne de fleur y étant accrochée sont représentés avec de multiples détails et variations de textures et de matière. Cette surabondance, associée à la perspective faussée du tableau et au cadrage extrêmement resserré, donne l'effet d'une surface animée et désagréablement grouillante. On retrouve cette association de techniques dans d'autres tableaux : *Bridal Ten Sleep Falls, Wyoming* (1946 ; fig.127) ou *There Comes a Time* (1969 ; fig.128) dont les surfaces semblent

³⁶⁸ Lucie-Smith insiste sur le fait que l'illusion chez Albright est produite par le détail, et non par la composition structurelle du tableau « Where it differs from standard *trompe-l'œil*, of the kind Harnett practised, is in its use of deliberately twisted perspective and shifting viewpoint. In this it conforms to Albright's highly individual theories about the way in which people actually see » (Lucie-Smith, 1994, 154).

³⁶⁹ Aspect qui s'accroît au cours de la carrière d'Albright : « Always moralizing, always pessimistically concerned with the idea of death and decay, Albright's work became increasingly claustrophobic. Some later still-lives manifest a *horror vacui* of the most extreme kind » (Lucie-Smith, 1994, 155).

s'animer et se contorsionner sous l'œil du spectateur. Chez Albright le fourmillement des détails confère un aspect oppressant à l'œuvre ; notons cependant qu'ils sont parfois associés à une imagerie morbide dans *There Comes a Time*, ou à l'aspect angoissant d'un élément particulier, l'eau par exemple, dans *Bridal Ten Sleep Falls, Wyoming*, dont le dessin torturé évoque un nœud de serpent ou un enchevêtrement étouffant de lianes. L'effet de distanciation recherché est donc poussé à l'extrême chez Albright.



Figure 130. Andrew Wyeth – *The Cloisters* (1949) – The Art Institute of Chicago

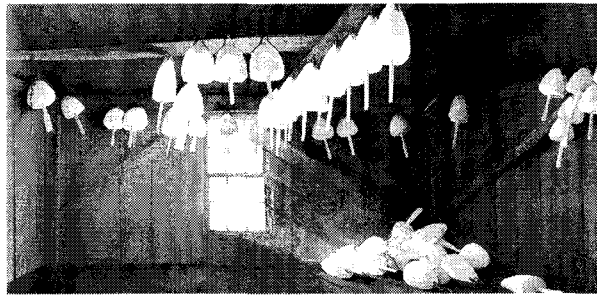


Figure 131. Andrew Wyeth – *Tomorrow the Outer Shoals* (1954) – Private Collection



Figure 132. Andrew Wyeth – *Wolf Rivers* (1959) – Private Collection

Il existe une forme atténuée de cette tendance chez Wyeth, visible au travers des innombrables touches de pinceau sur la toile conférant un aspect tactile à ses œuvres, parfois oppressant, mais moins ouvertement que dans celles de Albright. Si nous revenons à *Blackberry Picker*, nous voyons le mûrier placé au premier plan d'une composition s'ouvrant au second plan sur un champ, puis sur des collines et des bois à l'arrière plan. Ce tableau entre

donc dans la catégorie des *paysages - natures mortes* de Novak. L'intérêt de ce tableau est technique et descriptif, puisque les études préparatoires montrent que l'intérêt principal de l'artiste était ce mûrier. On remarque également le contraste entre la végétation grouillante, envahissant la surface du tableau au gré des vallonnements — les multiples détails du mûrier, les touffes d'herbes dont chaque brin est représenté, l'aspect poudré des feuilles d'arbres — et le seul élément humain, un ouvrier afro-américain, courbé dans le champ de mûres, noyé dans le paysage, et presque invisible, sur la gauche (fig.124). De tendance plus Régionaliste que Magique, ce tableau fut peint à une époque où Wyeth débutait à la tempera et hésitait encore entre le Régionalisme et un style plus personnel. Il pose néanmoins un élément majeur de son œuvre : cette attention extrême portée au détail, loin des aquarelles expressionnistes à la limite de l'abstraction qui firent son succès initial.

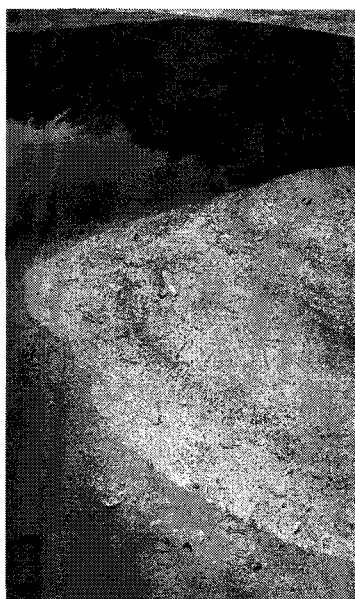


Figure 133. Andrew Wyeth – *River Cove* (1958) – Private Collection



Figure 134. Andrew Wyeth – *Raven's Grove* (1985) – Portland Museum of Art, ME

Cette obsession l'amènera à perpétuer un travail sur les détails de plus en plus poussé, au travers de la représentation des textures — sans jamais atteindre le niveau de saturation de Albright — et dans des natures mortes plus complexes, du type de *Groundhog Day*, évoqué

précédemment. Wyeth a cependant traité le genre dans une double perspective : natures mortes « fermées »³⁷⁰ — *Spring Beauty* (fig.47), *Seed Corn* (fig.51), *The Cloisters* (1949 ; fig.130), *Groundhog Day* (fig. 104), *Tomorrow the Outer Shoals* (1954 ; fig.131), *Wolf Rivers* (1959 ; fig.132), *Spring Fed* (fig.81) — échappant au seul souci de la réflexion esthétique par leur côté magique) et natures mortes « ouvertes »³⁷¹ : *Winter Fields* (fig.44), *River Cove* (1958 ; fig.133), *Sea Boots* (fig.237), *Pine Baron* (1976 ; fig.228), *Raven's Grove* (1985 ; fig.134), *Fast Lane* (fig.220), *Long Limb* (fig.88), *Embers* (fig.84) — où la possible dilution des détails et des textures dans un paysage est contrebalancée par la focalisation sur un élément souvent incongru au premier plan. Ce goût extrême pour la précision, jouant sur l'aspect défamiliarisant de son art, intervient toujours très subtilement.

Notons que la frontière entre Wyeth et les Photoréalistes³⁷² se situe aux points antithétiques que sont les variations sur les textures et la technique précisément photographique³⁷³, alliant rigueur optique et jeu sur la brillance et les reflets des surfaces lisses, desquelles toute trace de matière picturale a été effacée. Chez eux, ce sont l'absence de distance visible et l'effet de miroir entre image peinte et image photographiée qui créent

³⁷⁰ Si l'on se réfère aux critères de la nature morte stricto sensu, deux tableaux de Wyeth seulement y répondent de façon satisfaisante, *Groundhog Day* et *Wolf Rivers*. Nous avons donc élargi les critères aux tableaux se focalisant sur des objets posés ou suspendus, dans un cadre plus ou moins resserré.

³⁷¹ Au-delà de la remarque très générale de Barbara Novak, définir un paysage comme une nature morte a nécessité ici de faire des choix. Nous avons ainsi retenu les paysages au premier plan desquels se trouve disposé de manière ostentatoire un objet inanimé. Cependant de très nombreux paysages de Wyeth pourraient répondre à la définition très large de Novak, *Far From Needham* (1966) ou *Flint* (1975) par exemple, sont de véritables « natures mortes au rocher ».

³⁷² John Canaday notait en 1979, au plus fort du succès du Photoréalisme, que Wyeth pouvait sembler être le précurseur de ce mouvement si l'on se contentait d'une comparaison superficielle : « Currently, photo-realism and hyper-realism are the dominant new fashion, representing a pendulum reaction in extreme form against abstraction. At first glance Wyeth might appear to have been the prophet of the new realism, which, like his, is marked by acutely detailed reference to visual reality » (Canaday, 1979, 126).

³⁷³ Malgré la mise au point de Jay Jacobs en 1967 dans *Art in America* « Most laymen—and far too many professionals, including painters and photographers—see Wyeth's meticulous application, an application that appears to inventory « every blade of grass » in a landscape, as evidence of his photographic nature » (Jacobs, 1967, 25), la légende selon laquelle Wyeth aurait une technique photographique a été largement répandue. Jane de Hart Mathews déclarait en 1976 : « Unlike an Andrew Wyeth painting with its photographic rendering of each blade of grass, a Mark Rothko or a Jackson Pollock communicated no evidence of hard work » (Mathews, 1976, 784). En 1980, Mary Rose Beaumont rappelait que l'épithète photographique lui était souvent attribué : « Wyeth has been variously described as a Magic Realist, an illustrator, and as a photographic painter » (Beaumont, 1980, 22).

l'aspect déréalisant, renvoyant aux aspects fondamentaux de supercherie visuelle et de prouesse technique du trompe l'œil, évoqués plus haut.



Figure 135. Richard Estes – *Machapuchare* (2009) – Marlborough Gallery, New York



Figure 136. Richard Estes – *Beaver Dam Pond, Acadia National Park* (2009) – Private Collection

Cette spécificité picturale gomme l'aspect « magique », obligeant l'œil à se focaliser sur la surface de la chose représentée³⁷⁴, comme on peut le voir en comparant la façon dont Richard Estes peint la roche et la neige de façon quasi topographique dans *Machapuchare* (2009 ; fig.135), ou le reflet d'un paysage dans l'eau dans *Beaver Dam Pond, Acadia National Park* (2009 ; fig.136). La roche, que l'on retrouve chez Wyeth dans *Flint* (1975 ; fig.137) ou *Far From Needham* (1966 ; fig.138), acquiert un poids et une substance, au-delà de la force simplement descriptive de celle de Estes, grâce à la matière picturale qui produit l'effet tactile évoqué plus haut.



Figure 137. Andrew Wyeth – *Flint* (1975) – Private Collection



Figure 138. Andrew Wyeth – *Far From Needham* (1966) – Private Collection

³⁷⁴ Wyeth, qui n'appréciait pas particulièrement les Photoréalistes tout en s'intéressant à leur technique, les surnommait précisément « surface realists » (Canaday, 1979, 126).

De plus, l'importance de la surface accordée à la pierre dans ces deux tableaux, et la manière de la mettre en scène, font basculer les compositions dans la catégorie des *natures mortes - paysages*. Signalons aussi au premier plan de *Flint* les coquilles et les plumes, codes traditionnels de la nature morte, comme nous le verrons plus loin. Quant au thème du reflet, il a été traité par Wyeth dans *Brown Swiss* (1957 ; fig.205) mais pas dans la perspective de l'illusion optique comme chez Estes. Wyeth a reproduit l'image de la ferme et du champ dans l'eau de la mare, mais sans la brillance de la surface aquatique, impossible à rendre avec les pigments mats de la tempera, induisant un effet de dédoublement étrange et un décalage visuel subtil, dans la lignée du Réalisme Magique.

Comme Kay Larson l'expliqua dans *ARTnews*, le réalisme photographique de Wyeth est en apparence similaire à la technique qui sera poussée à l'extrême par les Photoréalistes. Cependant, chez lui, l'apparence photographique est une façade, une illusion qui fonctionne lorsque le tableau est appréhendé à une certaine distance, car en se rapprochant, l'effet de texture (entièrement gommé chez les Photoréalistes comme nous venons de le voir) prend le dessus. Selon Larson, la prétendue technique photographique de Wyeth permet de donner une assise réaliste, ou mieux encore, « supernaturaliste » à ses tableaux³⁷⁵. Nous pousserons la logique de Larson jusqu'au bout, en concluant que chez Wyeth *l'artifice photographique* est une stratégie maintenant l'art de Wyeth dans un entre deux, un monde hybride mêlant réel et irréel, souvent caractérisé de magique, mais auquel nous pourrions attribuer le terme plus contemporain et plus pragmatique de défamiliarisant.

³⁷⁵ « Looked at closely, Wyeth's much-discussed "photographic realism" is also artifice, as carefully arranged as his story line. The famous clarity of "every blade of grass" ... is clear only from a distance of three feet; in fact, texture is brushed in over an amorphous, almost unidentifiable background. His style appears photographic because every little lump and wiggle in the top layer of the surface is outlined as though by klieg lights. It is important to Wyeth though, that the grass *appear* to be real, and to be comparable to a photograph, because he depends on the truth implied in photography to make the painting, and the emotion in the painting, seem true. (It helps give credibility to the supernaturalism.) » (Larson, 1976, 44).

2.3. La palette « atonale »

Le dernier procédé contribuant à l'aspect défamiliarisant de l'art de Wyeth est son traitement de la couleur, ou plus précisément la façon dont il a rapidement restreint sa palette à des teintes de beige, ocre, brun, gris, blanc et noir après son passage à la tempera (limitant les couleurs vives aux aquarelles et à certaines *drybrush*). Comme un musicien refusant obstinément la mélodie, Wyeth a inventé cette *palette atonale* si particulière. Rappelons que cette caractéristique n'est pas induite par la tempera, même si ce medium entraîne des contraintes particulières au niveau de la technique picturale. En effet, comme le signalait Roger E. Fry dans son article *Tempera Painting*, du fait d'un temps de séchage extrêmement rapide, la tempera ne permet pas la fusion des couleurs « dans la pâte » comme pour la peinture à l'huile. Le peintre doit donc travailler par superposition de couleurs ou par touches hachurées, et non par mélange, afin d'obtenir des gradations de nuances. Par conséquent, la tempera impose des contours nets, puisque l'effet flouté est impossible à obtenir, et un naturalisme des détails et de l'agencement, et non pas un « naturalisme d'ensemble », selon lui³⁷⁶. Fry souligne que la tempera se prête mieux que la peinture à l'huile au rendu des nuances subtiles de la nature et des matériaux naturels, et la description de la palette d'effets qui sont possibles à obtenir avec ce medium évoque étonnamment la façon dont Wyeth utilisait cette technique :

But the majority of effects of open-air nature are, if we look at them quite frankly, unfitted for rendering in oil with any due regard for its characteristic beauties. Such effects, for instance, as the powdered-greyness of noon sunlight or the tenderer greys of evenly-spread clouds, the crumbled greys of ancient masonry, or the lichenous greys of old tree-trunks and weathered beams; all these, which make up so large a part of what appeals to us in nature, lend themselves particularly to a rendering in tempera (Fry, 1905, 176).

Cette caractéristique formelle particulière se retrouve chez tous les utilisateurs de la tempera

³⁷⁶ Fry, 1905, 175.

que nous avons étudiés jusque-là, qu'ils soient Régionalistes ou Réalistes Magiques. Dans nos analyses comparées, nous avons cependant systématiquement souligné le fait que l'utilisation plus que parcimonieuse de la couleur dans les tableaux de Wyeth lui était véritablement spécifique.

On connaît l'importance symbolique de la couleur dans l'art depuis les civilisations anciennes. La symbolique s'est ensuite diluée dans les recherches et les expérimentations techniques : citons, sans que cette liste soit exhaustive, l'appropriation par les peintres italiens, utilisateurs historiques de la tempera, des chatoiements de la peinture à l'huile mise au point par les peintres flamands, les expérimentations menées par les Impressionnistes, les Pointillistes, les Simultanéistes, les carrés de couleurs primaires de Mondrian, ou encore le bleu Klein. Hegel insistait dans *l'Esthétique* sur le fait que la couleur était l'élément constitutif de la peinture : « Consequently, it is colour, colouring, which makes a painter a painter. [...] It is only by the use of colour that painting gives to the life of the soul its really living external appearance » (Hegel, 1975, 838-9).

Les effets, réels ou supposés, de la couleur sur le sujet humain, spectateur d'un tableau, ont néanmoins été plus rarement étudiés. Dans *Colour as Sensation in Visual Art and in Science*, Jonathan C. Fish relie la science contemporaine de la couleur à ses implications artistiques. Il insiste tout d'abord sur un premier type de sensation, étudié par les physiologistes, qu'il nomme « couleur psychologique »³⁷⁷, et qui réfère à l'impulsion électrique suscitée dans le cerveau humain par une touche de couleur sur un tableau. Il différencie cette sensation primitive du « stimulus de couleur », l'information transmise ensuite de la rétine au cerveau par l'interaction de la lumière et de la surface colorée. Les

³⁷⁷ « Physiologists have shown that light reflected from a dab of paint and entering the retina of the eye results in the discharge of electrical signals that are transmitted to certain regions of the brain causing the occurrence of colour sensations. These *sensations* are one meaning of the term colour. But since other meanings are commonly given to it, two of which are discussed below, it is sometimes helpful to refer to the sensation of colour as *psychological colour* » (Fish, 1981, 90).

artistes peuvent jouer sur la dimension psychologique de la couleur en travaillant précisément sur les stimuli³⁷⁸. Cependant, cet aspect particulier que constitue la sensation psychologique de la couleur n'a pas encore été étudié au niveau neurophysiologique, et si deux personnes peuvent s'entendre sur la propriété d'un stimulus, tel rouge brique ou vert amande, il est impossible de savoir quel impact psychologique réel, quelle sensation, la couleur peut produire sur deux spectateurs d'un même tableau³⁷⁹. Fish indique également que des études scientifiques travaillent sur diverses propriétés, absolues ou relatives, des couleurs : la brillance, la saturation, le clair et le foncé, ainsi que sur le contenu chromatique absolu apparent d'une teinte, sa « propriété colorée », par rapport à son « contenu achromatique », noir et blanc³⁸⁰. Les travaux de Fish, qui a enseigné la science des couleurs à des étudiants des Beaux Arts, militent en faveur de l'intégration des connaissances scientifiques concernant les sensations procurées par la couleur sur le spectateur d'un tableau à la pratique artistique³⁸¹.

Nous pouvons ainsi en déduire que la *palette atonale* de Wyeth, confinant parfois à l'« achromatique » selon les termes de Fish, a un impact psychologique certain chez le spectateur et va influencer sa réception de l'œuvre. Ceci peut expliquer certains des qualificatifs employés à propos de son œuvre³⁸², tels « morbide³⁸³ », « austère » et « morne »³⁸⁴, « monotone »³⁸⁵, « déprimé », « sécheresse punitive »³⁸⁶, « lugubre »³⁸⁷, ou encore

³⁷⁸ Fish, 1981, 90.

³⁷⁹ Fish, 1981, 90.

³⁸⁰ « More recently, R. G. W. Hunt and his colleagues have reintroduced his (Hunt's) term colourfulness to refer to the apparent absolute chromatic (hue) content of a colour as opposed to its achromatic (black-white) content. Hunt's definitions distinguish attributes of colour appearance (his term) that have absolute magnitude, such as colourfulness and brightness, from those that have only relative magnitude, such as saturation, lightness and perceived chroma » (Fish, 1981, 94).

³⁸¹ Fish, 1981, 96.

³⁸² De façon humoristique, Robert Hughes se moquait en 1987 dans *Time* des paysages de Wyeth, dont la désolation avait plus de points communs avec la Sibérie qu'avec l'Amérique, selon lui : « The familiar "world of Wyeth" [...] has lately acquired a smaller [following] in the Soviet Union, no doubt because his version of the American landscape (bare birches, patches of snow, brown stubble, rocks and iced-up puddles, all under a white sky) looks so like Siberia » (Hughes, 1987, 46).

³⁸³ Lucie-Smith, 1994, 155.

³⁸⁴ « stark » ou « bleak » (*Time*, 1963, time.com).

³⁸⁵ « Andrew Wyeth : Monotone in a minor key » (Larson, 1976, 43).

« mélancolie pensive » et « gravité »³⁸⁸. Robert Storr, un ancien conservateur du MoMA, déclarait encore en 2005 que Wyeth était « hostile à la couleur », et que c'était une technique qui lui permettait de ressasser sa « désolation manucurée »³⁸⁹. Cette limitation volontaire du contenu chromatique³⁹⁰ est l'élément ultime permettant de le distinguer des peintres ou mouvements auxquels il a été associé, que ce soit les Régionalistes ou les Réalistes Magiques, comme les différentes études comparatives menées plus haut le démontrent.

3. Wyeth et la Nouvelle Objectivité

Ces analyses nous ramènent étrangement au tableau établi par Franz Roh en 1925 à propos des quinze caractéristiques de la *Neue Sachlichkeit*, la Nouvelle Objectivité³⁹¹, opposée alors à l'Expressionnisme, et qui semblent décrire point par point le programme pictural de Wyeth :

EXPRESSIONISM	NEW OBJECTIVITY
1. Ecstatic subject	Sober subject
2. Suppression of the object	The object clarified
3. Rhythmical	Representational
4. Extravagant	Puristically severe
5. Dynamic	Static

³⁸⁶ « dispiriting temper » et « punishing dryness », ou encore « dried nature » (Haber, 1998, haberarts.com).

³⁸⁷ « In Wyeth's art, a mournful beauty » (Johnson, 2006, nytimes.com).

³⁸⁸ Claude Roy décrivait ainsi le traitement de la couleur chez Wyeth dans un article paru en France en 1976 dans *Connaissance des Arts* : « Une palette étouffée, qui se refuse délibérément toutes les notes un peu fortes de la gamme des couleurs [...] thèmes et traitement dégagent une mélancolie pensive, la gravité un peu triste de la solitude campagnarde » (Roy, 1976, 59).

³⁸⁹ « Former MoMA curator Robert Storr said in the October 2005 issue of *ARTnews* that [nothing about] Wyeth's art is « honest. He always goes back tot hat manicured desolation... He's so averse to color, to allowing real air—the breath of nature—into his pictures » (Adams, 2006, smithsonianmagazine.com).

³⁹⁰ John Gardner mentionne la palette quasi monochrome de Wyeth : « Wyeth is least dramatic as a colorist, preferring an almost monochromatic register of browns, beiges, and tawny greys » (Gardner, 1998, findarticles.com). Il utilise également l'expression « pared-down color » pour définir l'un des trois éléments stylistiques majeur de l'artiste.

³⁹¹ Terme finalement substitué à Post-Expressionnisme par Franz Roh en 1958 dans son ouvrage, *German Art in the Twentieth Century*, traduit en anglais en 1968.

6. Loud	Quiet
7. Summary	Thorough
8. Close-up view	Close and far view
9. Monumental	Miniature
10. Warm (hot)	Cold
11. Thick color texture	Thin paint surface
12. Rough	Smooth
13. Emphasis on the visibility of the painting process	Effacement of the painting process
14. Centrifugal	Centripetal
15. Expressive deformation	External purification of the object ³⁹²

Cette « nouvelle objectivité », dans laquelle on retrouve divers aspects fondamentaux du réalisme américain, fut perpétuée par Wyeth de manière presque littérale, en s’opposant frontalement à l’expressionnisme du mouvement abstrait. Notons que certains items peuvent être regroupés dans les catégories plus générales mentionnées plus haut : *procédés photographiques / anti-photographiques* (« The object clarified », « Representational », « Static », « Close and far view »), *obsession du détail* (« Thorough », « Miniature », « Centripetal »), et *palette atonale / achromatique* (« Puristically severe », « Cold », « Thin paint surface », « Quiet », « Smooth », « Effacement of the painting process ») ; ou convenir à l’ensemble de l’art de Wyeth (« External purification of the object », « Sober subject »). Ces éléments fondateurs d’un mouvement du début du vingtième siècle en histoire de l’art se retrouvent paradoxalement chez un artiste profondément ancré dans le réalisme américain, et dans l’œuvre duquel, souvent poussés à l’extrême, ils contribuent de façon significative et unique — dans le cas des « non-couleurs » — à l’aspect défamiliarisant et moderne de son œuvre.

³⁹² (Roh, 1968, 71).

4. Andrew Wyeth et Edward Hopper

Au terme de cette partie consacrée à l'étude de l'art de Wyeth dans la perspective du Réalisme Magique, il est temps d'effectuer une comparaison avec Edward Hopper. Les deux artistes ont en effet participé à l'exposition *American Realists and Magic Realists* organisée par le *Museum of Modern Art* de New York en 1943, où Hopper était rangé aux côtés de Sheeler, O'Keeffe et Demuth, en tant qu'artistes ayant proposé une nouvelle approche réaliste au milieu des années 1920. Au sein de ce groupe, Hopper est sans conteste la figure du réalisme américain du vingtième siècle dont l'art fait pendant à celui de Wyeth, du fait du caractère mélancolique et universel de leur vision respective de la condition humaine. Nous allons pousser plus en avant la réflexion afin de comprendre pourquoi, malgré cette proximité thématique évidente et maintes fois soulignée, l'œuvre de Hopper bénéficie d'un consensus critique que celle de Wyeth est loin d'atteindre.

Hopper, qui avait trente-cinq ans de plus que Wyeth, est considéré comme l'un des acteurs majeurs du mouvement *American Scene* des années trente, dont Wyeth serait le descendant le plus authentique. Wyeth, nous l'avons déjà mentionné, a toujours manifesté une admiration sans borne pour son aîné³⁹³. Les rapprochements entre les deux artistes ont été fréquents, souvent liés à la personnalité des deux hommes, reclus poursuivant obstinément dans la voie qu'ils s'étaient tracés, explorant une thématique fondamentalement américaine, loin des débats du microcosme artistique de leurs époques respectives. Une différence notable les sépare cependant : les œuvres de Wyeth ont atteint, dès son plus jeune âge, des cotes

³⁹³ Corn, 1974, 23 et Meryman, 1965, 116.

astronomiques, succès que Hopper ne connut que sur la fin de sa carrière³⁹⁴, et un rejet presque viscéral de l'art du premier par une grande partie des historiens et critiques d'art. Hopper eut à souffrir également d'une dépréciation de son œuvre lors de la grande vague abstraite, mais ce phénomène fut de courte durée³⁹⁵. Notons qu'à la mort de Wyeth, le débat était encore loin d'être réglé, et l'œuvre de Hopper bénéficie d'un consensus positif que Wyeth est encore loin d'atteindre. Cette différence est soulignée par Robert Storr, ancien conservateur du MoMA, et maintenant doyen de la *Yale School of Art* qui déclarait en janvier 2009, dans un article dont l'objet était d'évaluer la valeur artistique de Wyeth juste après sa mort : « I think we will never get a settled opinion on him, and unlike Hopper, there will not be an agreed upon general status for him ». Kathleen A. Foster, conservatrice en chef du département d'art américain au *Philadelphia Museum of Art* réfutait quant à elle cette idée: « I think the debate is over, and the more distant we get from the hubbub, the less interesting it seems. I think we are now all grown up enough to realize that there are many roads to modern art, and not just one channel » (Rohter, 2009).

L'art des deux artistes partage beaucoup de similitudes sur le plan stylistique et thématique— à une différence majeure près, celle de la thématique urbaine, absente chez Wyeth³⁹⁶. Les descriptions de tableaux de Hopper pourraient convenir en effet à de nombreuses œuvres de Wyeth. Citons par exemple « un style instantanément et viscéralement reconnaissable », « copié par de nombreux épigones », « une veine transcendantaliste sombre », « des compositions souvent vides de tout personnage », « une économie de moyens

³⁹⁴ Alors que *Her Room* établit un record de vente pour un artiste américain vivant, vendu en 1963, quatre ans avant la mort de Hopper, pour une somme de 65 000 dollars (Corn, 1974, 7), Hopper dut attendre ses soixante-huit ans et la rétrospective du Whitney Museum en 1950 pour vendre ses tableaux à un prix avoisinant les 5000 dollars (Levin, 1995, 426). Le temps aura finalement inversé la donne puisque le dernier record de vente d'une œuvre de Hopper s'élève à 26 896 000 dollars, atteints en 2005 chez Sotheby's pour *Hotel Window* (1955), alors que *Ericksons* (1973) établit un record pour Wyeth en 2007 à 10 344 000 de dollars.

³⁹⁵ Levin, 1995, 441.

³⁹⁶ A notre connaissance Wyeth peignit un seul paysage urbain en 1943, *City in the Dawn* (Annexe 6; p.493)

très moderne³⁹⁷ ». Roberta Smith parle de tableaux « ressemblant à des mises en scène », de « récits ambigus et de la tension émotionnelle qui s'en dégage », ainsi que de « l'immobilité et de la solitude de son art »³⁹⁸. Smith et Kathryn Shattuck insistent sur les récits ouverts, laissant une part active à l'imagination du spectateur³⁹⁹. Sur le plan des motifs, Smith note la présence de nombreuses portes et fenêtres dans les compositions de Hopper, motif central chez Wyeth également. Pour finir, les deux artistes partageaient le goût de la géométrie des architectures. John Wilmerding, à l'occasion de l'exposition *Memory and Magic*, résuma les grandes lignes de force qui traversent symétriquement l'art des deux artistes :

In Hopper's art there is a similar consciousness of the psychological and sexual beneath the surface of things; a concentration on architectural fragments and an association of structures with personalities; a brooding emptiness in the landscape and strong abstract design underlying the realist view; and a vision attuned to modern loneliness and alienation (Wilmerding, 2005, 19).

Dans un ouvrage traitant du paysage chez Homer, Frost, Hopper, Wyeth et Bishop, Priscilla Paton note elle aussi les similitudes pouvant être établies entre eux concernant leur manière de dépeindre les paysages de l'Amérique :

Though held in very different critical regard, both Hopper and Wyeth offer menacing landscapes haunted by the past of rural America. The grand, lush, idyllic quality of romantic landscapes and the vigor of Homer's seascapes have been replaced by spartan loneliness and spare composition. It would be easy to call up this familiar paradigm of change: America has deserted pastoralism for development and consumerism. That generalization is too blunt, however, to explore the "ruin" or the "blank" offered by the canvases of Hopper and Wyeth. (Paton, 2003, 133)

³⁹⁷ Voici la synthèse du « style Hopper » par Michiko Kakutani dans son intégralité : « The paintings are instantly, viscerally recognizable, not only because they've been reproduced so many times, but also because their style -- their angle of looking at the world -- has been assimilated, appropriated or echoed by so many other American artists ... Hopper's work had strong affinities with Emerson and the transcendentalist tradition. Yet there was also a darker strain of anxiety in his paintings, a brooding disquiet that hinted at the unfulfilled promises of the American Dream, all set down with a new economy of language ... language so spare, so compressed that it often seemed more like a philosophy than a style. Many of Hopper's paintings are devoid of people, as though something troubling had just happened or was about to occur -- early-morning streets and out-of-the-way roads, the city in summer, the beach in fall » (Kakutani, 1995, nytimes.com).

³⁹⁸ Smith, 1995, nytimes.com

³⁹⁹ Shattuck déclarait ainsi : « Hopper preferred to leave the narratives to the viewer's imagination » (Shattuck, 2006, nytimes.com). Smith développait un point de vue similaire : « Hopper's art attracts partly by leaving so much to the imagination » (Smith, 1995, nytimes.com).

Il est vrai que les paysages de Wyeth (et ceux de Hopper également⁴⁰⁰) offrent une vision modifiée, et qui n'a plus rien d'idyllique, de la pastorale américaine, comme nous l'avons constaté précédemment.

Pourquoi, malgré tant de similitudes, une telle différence dans l'appréciation de leurs œuvres? Il est certain que les figures solitaires de Hopper, sur fond d'Amérique urbaine des années cinquante, participent de cette époque « cinégénique », stylisée par les réalisateurs de cinéma ou les romans policiers de l'époque et gravée dans la psyché collective ; les Hopper, fervents cinéphiles furent ravis d'apprendre qu'Alfred Hitchcock s'était inspiré de *House by the Railroad* pour choisir la maison de *Psycho*⁴⁰¹. Smith développe une idée similaire :

Stripping buildings, rooms and people alike of unnecessary detail, his paintings gave permanent form to America's between-the-wars, Depression-worn psyche, its sense of dignified deprivation, its repressed yet earthy sexuality and its wounded yet burgeoning strength. His paintings can resemble film stills or the closing scenes of terse, tense short stories in which people struggle for closeness, often without much success. (Smith, 1995, nytimes.com)

Paton constate elle aussi que la différence entre sujets urbains et sujets ruraux est capitale en ce qui concerne la façon dont l'art des deux artistes est évalué, au détriment de Wyeth bien entendu : « If Hopper made the visual conventions of urban success and advertising hollow, Wyeth upsets the kindly grandmother image of the rural homestead. Wyeth himself recognizes how his choice of subject and technique could create the saccharine » (Paton, 2003, 164). Elle ajoute que les paysages de Hopper tendent à abolir les différences entre ville et campagne, alors que ceux de Wyeth les renforcent, d'une façon pouvant être perçue comme étroite d'esprit et réactionnaire⁴⁰². John Updike rapprochait également la façon dont les deux

⁴⁰⁰ Paton souligne ainsi à propos des paysages de Hopper : « Placing Hopper in the context of landscape reveals an added dimension of his work and testifies to the shifting values of pastoralism in American culture. A painting like *The Lighthouse at Two Lights* sustains the American vernacular—the lighthouse as emblem of fortitude, vision, and isolation—as it reveals Hopper's debt to and deviation from landscape and avant-garde conventions » (Paton, 2003, 144).

⁴⁰¹ Levin, 1995, 516

⁴⁰² Paton, 2003, 167.

artistes dépeignent le paysage américain, tout en indiquant qu'une résistance par rapport à Wyeth demeure forte, et en suggérant que parfois Wyeth cédait à la tentation du « glamour » dans sa manière de le dépeindre :

We resent broody poses in Wyeth and accept them from Hopper, perhaps because there is a glamorizing touch in a Wyeth painting like *In the Orchard* and none in a Hopper like *Morning Sun*, or because broodiness feels more excusable in Hopper's urban than in Wyeth's rural settings. Nevertheless, the two men are close—close in their loyalty to American landscape and in their interest in the dramatics of light—and posterity may wonder how one could be so “in” and the other so “out”. (Updike, 1987, 28)

Au-delà de ces raisons évidentes, et en laissant de côté les explications sociologiques, cherchons les différences picturales qui ont conduit Mark Rothko, à déclarer : « Wyeth is about the pursuit of strangeness, but he is not whole, like Hopper is whole » (O'Doherty, 1973, 231). Nous allons ainsi procéder à des analyses comparées de certaines toiles des deux artistes.

Prenons tout d'abord deux figures de femmes pensives dans un cadre naturel, l'une à sa fenêtre chez Hopper dans *Cape Cod Morning* (1950 ; fig.140), et l'autre sur le seuil d'une porte chez Wyeth dans *Christina Olson* (1947 ; fig.139). Le plan est plus resserré chez Wyeth, mais dans les deux tableaux des préoccupations similaires se retrouvent.



Figure 139. Andrew Wyeth – *Christina Olson* (1947) – Curtis Galleries, Minneapolis, Minnesota

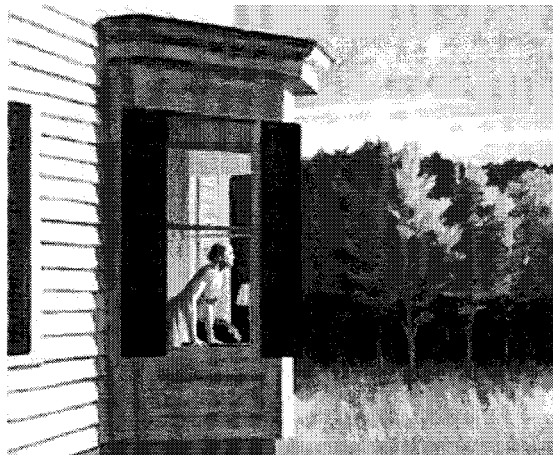


Figure 140. Edward Hopper – *Cape Cod Morning* (1950) – Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.

Les deux silhouettes sont ancrées solidement dans un cadre architectural : un mur de maison

et un bow-window dans *Cape Cod Morning*, l'embrasement de la porte, et la porte en toile de fond dans *Christina Olson*. Dans les deux cas, la porte et la fenêtre s'ouvrent, sur la droite, sur de hautes herbes blondes et des arbres. Les personnages semblent dans l'expectative, l'instant est figé, mais comme à l'accoutumée chez les deux artistes, aucun signe visuel ne permet de tisser le fil d'une narration. Le bois est sombre chez Hopper et semble menaçant ; la femme, qui n'a pas la maigreur malade du sujet de Wyeth, porte une robe colorée. Chez Wyeth, la porte s'entrouvre sur une lumière blafarde et des arbres aussi nouveaux que les bras de Christina Olson, celle-ci portant une robe de coupe similaire à celle de l'autre femme, mais brun foncé ; seuls ses cheveux auburn luisent de reflets dorés sous l'effet du soleil. D'un côté, la force et la couleur de la vie, la blondeur féminine, et de l'autre, la maigreur malade et des traits que l'on devine disgracieux. Les différences de technique picturale sont flagrantes. Hopper modèle ses formes grâce à la couleur et à la lumière, selon une technique classique de la peinture à l'huile, et les détails se fondent dans les masses colorées. La composition de la toile obéit cependant à une logique abstraite dans la façon dont ces blocs de couleur assez larges, souvent géométriques, s'imbriquent les uns dans les autres, et contrastent violemment. Chez Wyeth, la lumière froide et oblique sert à faire émerger des contrastes appuyés, mais sur le mode du clair-obscur, et à accentuer le moindre détail de texture. Le traitement minutieux des hautes herbes, des arbres, et du bois s'oppose aux larges aplats de couleur de Hopper. Sa figure féminine semble se fondre dans une coulée de lumière et de couleurs, alors que celle de Wyeth est figée dans un faisceau de lumière blanchâtre, comme dans un cliché surexposé. Paton note que « la lumière et la forme clarifiées » des compositions de Hopper, leur donnant un aspect d' « image simplifiée », les rendent « modernes »⁴⁰³.

Notre seconde comparaison portera sur deux tableaux emblématiques de l'art des deux peintres : *House by the Railroad* (1925 ; fig.141) de Hopper et *Brown Swiss* (fig.205) de

⁴⁰³ Paton, 2003, 134

Wyeth, deux bâtisses fantomatiques, mais chacune dans un registre différent. Le champ du tableau de Hopper est plus resserré et la maison est au centre de la composition ; l'angle de vue est légèrement en contre-plongée, donnant un effet encore plus imposant à une architecture déjà assez impressionnante.



Figure 141. Edward Hopper – *House by the Railroad* (1925) – Museum of Modern Art, New York

Chez Wyeth, pas de contre-plongée cette fois, le caractère solennel de la maison est créé par le format panoramique et par sa position dans l'angle supérieur gauche du tableau. Comme à l'accoutumée, Hopper sculpte les formes par une lumière intense, produisant un contraste appuyé, et par le modelé des couleurs qui donne de l'épaisseur et du relief à la maison. Le contraste entre les couleurs chaudes du sol au premier plan et les couleurs froides de la maison renforce l'artificialité et l'étrangeté de cette construction. Novak trouve que la représentation caractéristique de l'espace vide de toute présence humaine chez Hopper est une manière de « véhiculer des sentiments indicibles »⁴⁰⁴. Wyeth utilise quant à lui sa technique fétiche du *clair-obscur surexposé*, permettant de faire ressortir la façade blanche de la ferme. Les textures semblent sculptées pigment par pigment, et la surface de la toile acquiert une *qualité tactile*, alors que Hopper donne des propriétés purement visuelles à la sienne. Le tableau de Wyeth exploite encore plus le pouvoir suggestif de l'espace vide, du fait du déséquilibre entraîné par la partie droite du tableau, totalement démesurée par rapport à

⁴⁰⁴ « Emotional content [is] suggested by the spatial expressiveness. [...] As with Hopper, empty space becomes the carrier of wordless feeling » (Novak, 2007, 146-7)

l'ensemble de la composition. La *palette atonale* parachève l'aspect désolé de la scène.

Pour finir, nous allons nous tourner vers le sujet des intérieurs vides, assez fréquents chez Wyeth, l'exemple le plus célèbre étant *Her Room* (1963 ; fig.143). Ce sujet a également inspiré Hopper, le traitement le plus emblématique en étant certainement *Rooms by the Sea* (1951 ; fig.142).

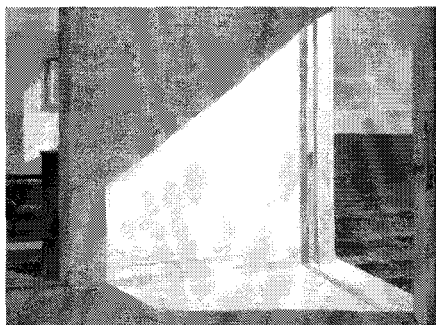


Figure 142. Edward Hopper – *Rooms by the Sea* (1951) – Yale University Art Gallery, New Haven, CT



Figure 143. Andrew Wyeth – *Her Room* (1963) – Collection of the Farnsworth Museum, Rockland, ME

L'aspect abstrait de la composition ressort cette fois plus nettement chez Hopper, qui semble avoir emboîté de larges rectangles colorés les uns dans les autres (le ciel bleu clair, la mer bleu foncé, le mur gris et blanc) et de larges formes géométriques (le pan de lumière qui découpe le mur et la composition en diagonale et crée un contraste de couleurs au sol). Les seuls détails sont quelques pièces de mobilier entraperçues sur la gauche dans un minuscule rectangle figurant l'entrée d'une pièce, attirant l'œil par ses couleurs vives : moquette verte, canapé rouge. Le modelé des formes étant réduit au plus strict minimum ici, la composition a un aspect plat faisant atteindre à ce tableau un niveau d'abstraction très élevé, à la limite du figuratif. On pense au rapprochement que fait Roberta Smith entre certaines toiles de Hopper et celles de Mondrian⁴⁰⁵. Une fois n'est pas coutume, le tableau de Wyeth a un aspect plus romantique que celui de Hopper, malgré sa palette toujours aussi limitée, du fait de rideaux

⁴⁰⁵ « Consider, for example, the way nearly every painting in this exhibition adheres in some way to a palette based on red, yellow, blue, green, and white, as if Hopper were Mondrian's distant American cousin » (Smith, 1995, nytimes.com).

rosés transparents accrochés aux fenêtres et soulevés par la brise, motif rappelant la série représentant les Eléments, et du coquillage posé sur la table, évoquant également le genre de la nature morte. Ces éléments tempèrent une composition au demeurant assez austère par leur aspect féminin et fragile.

En conclusion, nous pourrions établir que la différence fondamentale entre les deux artistes, au-delà de la thématique urbaine, se situe au niveau de l'utilisation de la couleur et de la lumière. Selon Novak, les qualités américaines de Hopper se situent dans sa façon d'appréhender la ville, la nouvelle nature, en y appliquant le style luministe américain classique, concerné par une lumière ininterrompue et particulièrement sensible aux atmosphères de l'aube ou du crépuscule, ainsi que dans la réutilisation des géométries empesées de Winslow Homer et des variations spatiales déconcertantes, caractéristiques du dix-neuvième siècle, et opposées au parallélisme classique⁴⁰⁶. Nous pourrions ajouter que Hopper avait une approche expressionniste de la couleur, très proche de celle des peintres abstraits américains. Dans sa façon d'éluder la question de la ville, Wyeth apparaît ainsi beaucoup plus primitif, terme que nous avons déjà vu utilisé à son sujet, et réemployé par Novak. Et si cette dernière reconnaît dans son art les « conventions spatiales fréquentes chez Homer ou Eakins » — que l'on retrouve chez Hopper également — elle ne voit chez lui qu'une utilisation partielle de la technique luministe, principalement dans sa manière transcendentaliste de se focaliser sur la chose comme expression d'un tout⁴⁰⁷. Nous pourrions objecter que le caractère résolument contemporain de Wyeth se situe précisément dans sa façon d'inverser le traitement de la lumière cher à la tradition américaine, remplaçant ces images baignées de lumière par des scènes à l'éclairage artificiel, souvent blanchâtre et / ou

⁴⁰⁶ Novak, 2007, 230-1.

⁴⁰⁷ « One can question how much of Wyeth's response is calculated or primitive, but the latter seems more likely. [...] We can also notice in Wyeth's paintings those spatial conventions so frequent in Homer and Eakins [...]. At its best, Wyeth's patient concern with the thing is also a twentieth-century extension of luminist transcendentalism, of that Emersonian juncture of the real and ideal » (Novak, 2007, 232).

surexposé, à la manière d'une photographie de studio. Le pari était d'associer à cette spécificité technique une thématique rurale, et de s'attaquer à la peinture de paysage, à une époque où la notion même de paysage était obsolète, voire remise en question, selon Novak⁴⁰⁸, au risque parfois, dans les tableaux de Wyeth les moins réussis, de tomber dans un maniérisme suranné. La seconde originalité de Wyeth a été de refuser l'emploi de la couleur et de la remplacer par les textures, le plaçant ainsi à des années-lumières des recherches picturales américaines, qui ont abouti à une sorte de plénitude dans l'art de Mark Rothko, ainsi que le décrit Novak :

Mark Rothko (1903-1970) brings this American dream into an art that is as carefully measured, in its amount of light, color, and geometry, as that of the luminists. Thus, Rothko in the twentieth century perfectly resolves two American modes. The diaphanous conceptualism of the dream is made compatible with exact quantification and measure. What results is an abstract equivalent of the transcendental ideal, an ideal no less powerful in that it is gently stated. [...] The ideal becomes physically real in another of those infinitely various American mergers of the ideal and the real. (Novak, 2007, 235)

Rothko reconnaissait ainsi dans l'art de Wyeth certaines spécificités stylistiques de l'art américain que ce dernier partageait avec Hopper, mais la rupture du « pacte luministe » entamée par Wyeth l'empêchait d'y trouver l'aspect plein et entier de l'art de Hopper, dont l'esprit était plus conforme au modèle originel.

⁴⁰⁸ « Wyeth paints nature, the nature of nineteenth-century art, at a time when landscape art, and even landscape itself, seems vestigial » (Novak, 2007, 232).

CHAPITRE 6. Du Surréalisme au gothique

1. Andrew Wyeth et la « Wyeth tradition »

Après avoir tracé les contours des nombreuses influences proprement américaines de Wyeth, et analysé les points de convergence et de rupture existant en particulier entre l'art de Wyeth et les mouvements Régionalistes et Réalistes Magiques, il est temps de nous tourner vers un aspect plus personnel de son art et de ses influences. L'artiste est en effet affilié à ce qui est généralement nommé de manière assez vague la *Wyeth tradition*, regroupant son père, l'illustrateur N.C. Wyeth, son fils Jamie, mais aussi le mentor de N.C., Howard Pyle (1853-1911), autre célèbre illustrateur américain, notamment de l'édition de 1883 de *The Merry Adventures of Robin Hood*, régulièrement réimprimée par l'éditeur Signet Classics.

1.1 L'art comme mystique

Cette filiation entre ces artistes de générations successives s'est matérialisée officiellement dans un numéro spécial de février 1975 du magazine *American Artist*, intitulé « Three Generations of the Wyeth family », regroupant sous cette bannière huit peintres : N.C. Wyeth (1882-1945), ses deux filles Henriette Wyeth (1907-1997) et Carolyn Wyeth (1909-1994), son fils Andrew (1917-2009) et son petit-fils James (1946-), ses deux gendres John McCoy (1910-1989) et Peter Hurd (1904-1984), ainsi que Georges Weymouth (1936-), mari de sa petite-fille Ann Brelesford, fille de John McCoy et Henriette Wyeth. La rédactrice en chef de ce numéro, Susan E. Meyer, note cependant dans son introduction qu'il serait plus aisé de trouver des différences entre eux que des similitudes, et qu'ils ont deux choses seulement en commun : la peinture figurative, et le sentiment d'intensité avec lequel ils

abordent leur art⁴⁰⁹. Ce dossier spécial a donc une valeur très relative quant à la définition de la *Wyeth tradition*. La filiation artistique entre N.C. Wyeth et Howard Pyle y fut toutefois notée et nommée « Brandywine Tradition »⁴¹⁰. Cette tradition repose sur une méthode de peinture relativement ésotérique, basée sur ce que Meyer nomme l'« identification corporelle⁴¹¹ » entre l'artiste et son sujet : le peintre doit ressentir une relation physique avec son sujet afin que l'œuvre produite soit un reflet de cette excitation initiale⁴¹². David Kunzle attribue la paternité de cette « mystique » à Howard Pyle. Elle était fortement influencée par les théories de Swedenborg⁴¹³, réclamant une « immersion émotionnelle totale » entre l'artiste et son sujet⁴¹⁴. Pour Kunzle, ce folklore est également fortement lié à la thématique de Pyle : « Such spiritualization and idealization is in keeping with the content of Pyle's drawings, which are largely of romantic medieval, American historical, and pirate subjects » (Kunzle, 1977, 650). Dans son ouvrage sur N.C. Wyeth, Michel Le Bris utilise le terme de « projection mentale » et insiste sur le lien avec le romantisme allemand et ses racines philosophiques : « Kant aurait dit « schématisme transcendantal », Schelling « puissance de transfiguration du symbole » et Schleiermacher, lecteur des néoplatoniciens, « imagination créatrice » : c'est dans cette lignée que s'inscrivait Howard Pyle, au plus près de l'intuition centrale du romantisme allemand » (Le Bris, 2008, 15).

Le lien stylistique qui unit plus précisément Andrew et son fils James à N.C. et à Howard Pyle fut présenté à l'occasion de deux expositions, la première organisée en 1971 par

⁴⁰⁹ Meyer, 1975, 35.

⁴¹⁰ « Trained by Howard Pyle, the famous master of American illustration, Newell Convers Wyeth adopted and broadened the distinctive approach to painting that has been termed "The Brandywine Tradition" » (Meyer, 1975, 35).

⁴¹¹ « N.C. Wyeth learned from Howard Pyle the value of what could be termed "corporal identification" with his subject, an empathy in which the artist and subject would palpitate with the same life force, would actually become the same » (Meyer, 1975, 94).

⁴¹² Nous renvoyons à la partie biographique située au début de ce travail, dans laquelle nous évoquons cette sorte de transe, ou d'état second, dans lequel Andrew Wyeth se trouvait lorsqu'il peignait et sur lequel il a abondamment glosé.

⁴¹³ Emanuel Svedberg dit Emanuel Swedenborg (1688 - 1772), scientifique, théologien et philosophe suédois qui établit sa résidence à Londres et déclara à l'âge de cinquante-six ans avoir des rêves et des visions mystiques.

⁴¹⁴ Kunzle, 1977, 650.

le *Brandywine River Museum*, intitulée « The Brandywine heritage: Howard Pyle, N. C. Wyeth, Andrew Wyeth, James Wyeth », et la seconde en 1998 et 1999 au *Farnsworth Art Museum* (Rockland, Maine) puis au *Delaware Art Museum* (Wilmington, Delaware), rassemblant ces quatre artistes sous le titre évocateur de « Wondrous Strange – The Wyeth Tradition ». La personnalité fantasque de Pyle et son sens poussé de la mise en scène⁴¹⁵ sont décrits par David Michaelis dans une biographie consacrée à N.C. Wyeth. Dans l'introduction au catalogue de l'exposition, il rappelle, de manière similaire à Kunzle, les méthodes d'enseignement iconoclastes de Pyle et l'impression marquante qu'il produisait sur ses étudiants⁴¹⁶, éléments qui ont contribué à forger cette tradition d'artistes exaltés, et fêrus, en ce qui concerne Pyle et N.C. Wyeth, de mélodrame.

Michaelis propose une définition assez large du concept d' « étrange merveilleux » (« *wondrous strange* »), se basant sur l'étymologie du mot *fantastique*⁴¹⁷. Les articles consacrés aux quatre artistes ne sont pas beaucoup plus satisfaisants, puisqu'ils se contentent de noter :

- le caractère « violent, visionnaire, horrifique, et exotique »⁴¹⁸ des œuvres de Pyle, et son goût pour la « romance et l'aventure »
- la capacité de N.C. Wyeth à « célébrer la capacité humaine à faire émerger le fantastique au sein de la réalité »⁴¹⁹
- le plaisir qu'éprouvait Andrew Wyeth à « dépeindre le merveilleux et l'étrange sous une

⁴¹⁵ « At his easel, Pyle « fought, sang, struggle, and sobbed through his work. In the student studios, he set before new arrivals not just cones and cubes and spheres to draw, but deep feelings » (Michaelis, 1998, 61).

⁴¹⁶ « He taught the art of painting as an art of self-projection. [. . .] His students openly idolized him, later writing memoirs in which they cast Pyle as a godlike figure. [. . .] Pyle had an instinct for display. The ritual he made of checking in on his pupils in the course of a day showcased his grand manner to phenomenal effect » (Michaelis, 1998, 11).

⁴¹⁷ « The images in *Wondrous Strange* re-open our eyes not so much to scenes we know from life itself, but to the dreamlike collision of the fantastic and the real—*fantastic* in its Greek etymology, *phantastikos*, able to create and represent mental visions » (Michaelis, 1998, 13).

⁴¹⁸ Larsen, 1998, 16.

⁴¹⁹ « *The Giant* (1923) [...] celebrates the human power of fantasy emerging out of reality » (Larsen, 1998, 17).

forme banale et de manière directe », ce qui fait que « son art n'est pas toujours ce qu'il semble être »⁴²⁰

- et l'aptitude de James Wyeth à nous faire retrouver l'esprit « des enfants que nous étions [...] captivés par tout ce qui était plus impressionnant et sérieux que la vie réelle »⁴²¹.

Quelques pistes plus intéressantes émergent cependant, notamment concernant les particularités stylistiques de Pyle et N.C. Wyeth. Tous les deux partageaient le goût — et la nécessité⁴²² — d'un art profondément narratif et illustratif⁴²³, contrepoint à des contes merveilleux et aventures à la dramaturgie échevelée. Selon Larsen, deux différences les opposent pourtant : si le caractère théâtral des compositions de Pyle⁴²⁴ requérait souvent un grand nombre de personnages, N.C. Wyeth avait plutôt tendance à « compresser l'action dans un espace contrôlé et délimité, défini par les détails, la couleur et l'échelle [...] focalisant l'action sur un petit nombre de personnages qui racontaient l'histoire au travers de gestes ou de mimiques, et dont les contours ondulés étaient marqués par des contrastes d'ombre et de lumière dramatiques »⁴²⁵. Le catalogue de l'exposition, assez riche en reproductions, ne permet pas d'abonder dans son sens : selon les besoins du sujet, N.C. Wyeth n'hésitait pas à surcharger la toile de personnages, comme dans *The Astrologer Emptied the Whole of the Bowl into the Bottle* (1916 ; fig.144), et Howard Pyle, à travailler dans un style très épuré et dépouillé comme dans *The Pirates Fire upon the Fugitives* (1895 ; fig. 145). La remarque

⁴²⁰ Wolff, 1998, 91.

⁴²¹ Citant une phrase du *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier, Christopher Crosman commente le travail de James Wyeth : « He [. . .] urges us to join, the "children that we were ... captivated by anything that was more impressive and serious than real life" » (Crosman, 1998, 129).

⁴²² Comme le rappelle Alexander Nemerov dans un article sur N.C. Wyeth, avant de pousser plus avant la réflexion sur cette question . « There is something to this explanation. Wyeth was an "obvious" or theatrical painter because, as an illustrator, that is what he was supposed to be » (Nemerov, 1992, 37).

⁴²³ Larsen note ainsi : « Pyle's mastery of lighting, costume, staging, and pictorial narrative demonstrate his natural gifts as a dramatists » (Larsen, 1998, 16).

⁴²⁴ Nemerov insiste lui aussi sur cette composante essentielle que Pyle essayait de transmettre à ses étudiants : « Howard Pyle, prized melodrama as an essential component of illustration. At Pyle's school of illustration in Wilmington, Delaware, Wyeth learned that a kind of exaggerated clarity was crucial to illustration » (Nemerov, 1992, 37). Il cite également plus loin une devise de Pyle : « Dramatic Art is nearest akin to our art » (Nemerov, 1992, 46).

⁴²⁵ Larsen, 1998, 17.

stylistique est plus pertinente, et nous pouvons différencier les œuvres des deux artistes par ce biais-là en nous fondant sur une succincte étude comparative.



Figure 144. N.C. Wyeth – *The Astrologer Emptied the Whole of the Bowl into the Bottle* (1916) – Private Collection

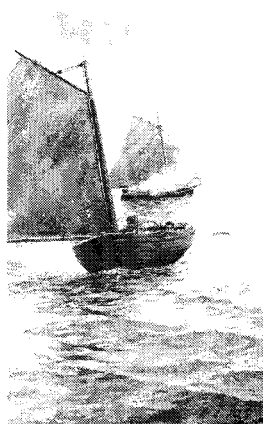


Figure 145. Howard Pyle – *The Pirates Fire upon the Fugitives* (1895) – Collection of Mr. And Mrs. Howard P. Brokaw



Figure 146. Howard Pyle – *Her head and shoulders hung over the space without* (1904) – Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY



Figure 147. Howard Pyle – *Vitia and the Governor* (1909) - Collection of Mr. And Mrs. Howard P. Brokaw



Figure 148. Howard Pyle – *The Mermaid* (1909) – Delaware Art Museum

Pyle a perpétué un style « européen », très fortement marqué par les Préraphaélites, voir en particulier *Her head and shoulders hung over the space without* (1904 ; fig.146) et *Vitia and*

the Govevror (1909 ; fig.147) également, et le Symbolisme⁴²⁶, dans *The Mermaid* (1909 ; fig.148) par exemple. Ces deux influences ont eu des incidences directes sur son style pictural, notamment :



Figure 149. Howard Pyle – “I clutched at his ankle,” (1902) – Delaware Art Museum



Figure 150. Howard Pyle – “Then the real fight began,” (1908) – Collection of Mr. And Mrs. Thomas C. T. Brokaw



Figure 151. Howard Pyle – “We started to run back to the raft for our lives,” (1902) – Delaware Art Museum

- sur sa façon d’intégrer les contours sinueux des personnages à l’ensemble de la composition : “*I clutched at his ankle,*” (1902 ; fig.149)

- ou de la structurer au moyen de diagonales : “*Then the real fight began,*” (1908 ; fig.150), “*We started to run back to the raft for our lives,*” (1902 ; fig.151)

- et/ou au moyen de courbes : “*The gigantic monster dragged and hacked the headless corpse of his victim up the staircase*” (1896 ; fig.153), “*He lost his hold and fell, taking me with him,*” (1909 ; fig.154)

⁴²⁶ Tous les commentateurs signalent cette influence majeure chez Pyle. Larsen explique la façon dont Pyle s’est certainement familiarisé avec l’art Préraphaélite : « Within Pyle’s Wilmington community there existed a remarkable and useful storehouse of wonder and delight, the legendary Pre-Raphaelite collection assembled by Samuel Bancroft Jr. » (Larsen, 1998, 16). Le Bris désigne ce mouvement comme inspiration originelle : « Son inspiration première, il l’avait puisée chez les préraphaélites, Burne-Jones, Rossetti, Morris, chez Walter Crane aussi et le mouvement Arts and Crafts, dont il partageait le goût pour les images tirées du légendaire celtique et du folklore anglais » (Le Bris, 2008, 15). Kunzle remonte plus loin encore dans la tradition européenne « But the weight of the European tradition hung heavily over Pyle. He was of course conscious of his debt to the Pre-Raphaelites, the Victorian engravers generally, and Dürer - of whose works he actually made pastiches » (Kunzle, 1977, 649).

- sur son recours à une palette de couleurs chaudes, parfois très vives : *An Attack on a Galleon* (1905 ; fig.155), *Marooned* (1909 ; fig.152).



Figure 152. Howard Pyle – *Marooned* (1909) – Delaware Art Museum



Figure 153. Howard Pyle – “*The gigantic monster dragged and hacked the headless corpse of his victim up the staircase*” (1896) – Delaware Art Museum



Figure 154. Howard Pyle – “*He lost his hold and fell, taking me with him,*” (1909) – Delaware Art Museum



Figure 155. Howard Pyle – *An Attack on a Galleon* (1905) – Delaware Art Museum

1.2. N.C. Wyeth : l’aventure américaine

N.C. Wyeth, quant à lui, développa un style beaucoup plus américain — dans le sens que Novak donne à ce concept — et parvint finalement à dépasser l’influence pesante de Pyle. Après quelques années passées sous la domination du maître autoritaire⁴²⁷, N.C., nourri de

⁴²⁷ Larsen indique que N.C. rejoignit l’école de Pyle en octobre 1902 (Larsen, 1998, 17), et Nemerov, d’après les lettres que N.C. écrivait à sa mère, marque l’année 1906 comme le début de la rébellion : « About 1906 Wyeth also began to resent Pyle's authoritarian demeanor » (Nemerov, 1992, 47).

philosophie transcendentaliste⁴²⁸, se sentit tiraillé entre les nécessités dictées par son métier, et l'appel de l'Art, le poussant vers une peinture dépeignant la nature sous une forme plus fidèle :

Wyeth's dissatisfaction with the West and with illustration was thus connected to his disagreements, personal and professional, with Howard Pyle, who had taught him the dramatic techniques that he could no longer view as a "stepping stone " to fine art painting. For Wyeth, only fine art painting could depict the larger truths embodied in nature. (Nemerov, 1992, 47)

Ce dilemme le poursuivit tout au long de sa vie, mais ne fut jamais résolu puisque N.C. renonça en partie à sa carrière artistique, continuant dans la voie de l'illustration, pour subvenir aux besoins de sa famille et maintenir son train de vie dispendieux, ce que son fils Andrew ne parvint jamais à admettre⁴²⁹.

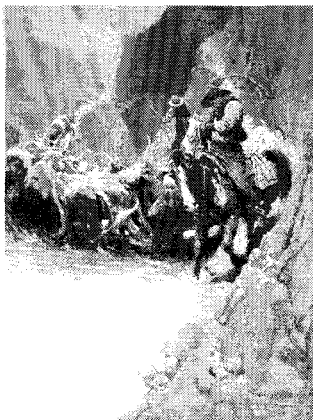


Figure 156. N.C. Wyeth – *Rounding Up* (1904) – Buffalo Bill Historical Center, Cody, WY



Figure 157. N.C. Wyeth – *Cutting Out* (1906) – Buffalo Bill Historical Center, Cody, WY

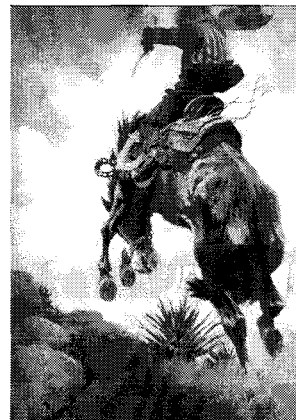


Figure 158. N.C. Wyeth – *Bucking* (1904) – Buffalo Bill Historical Center, Cody, WY

Les caractéristiques stylistiques de Pyle, exposées précédemment, se retrouvent dans la première partie de la production artistique de N.C., celle centrée sur le Far West⁴³⁰, Dans

⁴²⁸ « At this time and for the rest of his life, Wyeth read Thoreau avidly; it is not difficult to detect the philosopher's words behind the artist's adulation of a gentle and simple nature » (Nemerov, 1992, 47).

⁴²⁹ Andrew Wyeth prononça des paroles très dures à l'encontre de son père, rapportées dans sa biographie par Richard Meryman : « "My brothers and sisters loved him dearly," Wyeth says angrily, "but I don't think they realized how he bastardized his art to give them the life they wanted. We were wonderful until we got older. Then we ruined him." » (Meryman, 1996, 80).

⁴³⁰ N.C. commença à vendre ses premières illustrations quelques mois après avoir intégré l'école de Pyle, et les sujets de type western l'occupèrent pendant de nombreuses années : « For the next few years, Wyeth was

Rounding Up (1904 ; fig.156), *Cutting Out* (1906 ; fig.157) ou encore *Bucking* (1904 ; fig.158) par exemple, on retrouve le tracé sinueux, les couleurs chaudes, l'application de la peinture par touches marquées et entrecroisées, et les compositions en diagonale ou selon des courbes.



Figure 159. N.C. Wyeth – *The Ore Wagon* (1907) – First Interstate Bank of Arizona, Phoenix, AZ

Le style de N.C évolua cependant rapidement, et dès 1907, dans *The Ore Wagon* (fig.159), il est possible de noter un changement de technique assez radical. Les compositions se rétablissent dans un format horizontal, les contours se définissent et les figures se détachent nettement sur un arrière-plan plat, tendu comme une toile de fond, la palette de couleurs se restreint à des teintes pastel, voire ocre et sombres pour les scènes nocturnes. Ce schéma se retrouve dans *The Pay Stage* (1906 ; fig.160), *The Little Posse / Trail Riders* (1907 ; fig.161), *Summer* (1909 ; fig.162) ou *The Magic Pool* (1907 ; fig.163). Le topos stylistique américain de Novak revient à l'esprit : poids des compositions, une certaine lourdeur et rigidité des personnages, des formes géométriques dessinées par les contrastes marqués des zones d'ombre et de lumière. On note cependant une hésitation assez marquée entre différents styles :

virtually overwhelmed with commissions for illustrations, most of them on a western theme. By 1910, however, he had become dissatisfied with western subjects » (Nemerov, 1992, 45).



Figure 160. N.C. Wyeth – *The Pay Stage* (1906) – First Interstate Bank of Arizona, Phoenix, AZ

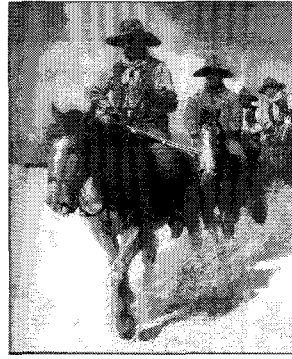


Figure 161. N.C. Wyeth – *The Little Posse / Trail Riders* (1907) – Panhandle-Plains Historical Museum, Canyon, TX



Figure 162. N.C. Wyeth – *Summer* (1909) – Collection Andrew Wyeth, Chadds Ford, PA



Figure 163. N.C. Wyeth – *The Magic Pool* (1907) – Collection of Linda Bean Folkers

- une palette chromatique très atténuée dans les illustrations pour *Treasure Island* en 1911, qui sont certainement les plus conformes à la description ci-dessus et les plus réussies : *The Black Spot* (fig.164), rappelant certaines toiles de Rembrandt.
- un style néo-préraphaélite assez marqué dans *Robin Hood* en 1917, le faisant retourner à des teintes vives et contrastées : *Robin Meets Maid Marian* (fig.165)



Figure 164. N.C. Wyeth – *The Black Spot* (1911) – Charles Scribner's Sons



Figure 165. N.C. Wyeth – *Robin Meets Maid Marian* (1917) – New York Public Library

- les planches de *The Last of the Mohicans* en 1919 alternent les différents styles de N.C. : classicisme américain dans *The Flight Across the Lake* (fig.166), épure et contrastes stylisés pour la page de garde de *The Last of the Mohicans* (fig.168), mélange incongru de luminisme et de composition de personnages de type classique, italianisante, dans *The Battle at Glenn's Fall* (fig.167)



Figure 166. N.C. Wyeth – *The Flight Across the Lake* (1919) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA

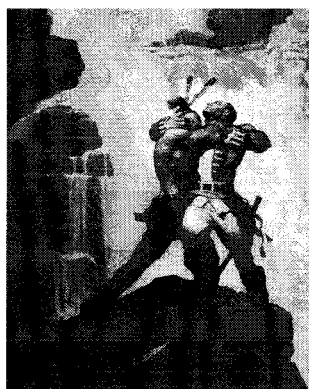


Figure 167. N.C. Wyeth – *The Battle at Glenn's Fall* (1919) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA



Figure 168. N.C. Wyeth – *endpaper illustration for The Last of the Mohicans* (1919) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA

Dans *N.C. Wyeth's Theater of Illustration*, Alexander Nemerov pointe une caractéristique très intéressante et récurrente dans l'art de l'illustrateur, qui sera l'un des éléments qui nous mènera à la formation du style de son fils Andrew : l'utilisation d'un

arrière plan plat, telle une toile, évoquant un « espace scénique » sur lequel se déroule l'action. Il décrit ainsi cette technique dans *Gunfight* (1916 ; fig.169) :

But the scene more literally evokes the theater—specifically the stage—by way of the flat backdrop, the wooden floor on which the figures stand, and the shallow space that condenses the action at the very front of the picture plane. Such stage like spaces appear in many Wyeth illustrations. (Nemerov, 1992, 37)

Cette mise en image très théâtrale est utilisée dans d'autres scènes d'intérieur comme *Wild Bill Hickok at Cards* (1916 ; fig.170), où l'artificialité de la composition est renforcée par le mot « stage » imprimé sur une affiche épinglée au mur, et *A Little Game of Draw* (1914 ; fig.171) où, grâce à un procédé de mise en abyme, un tableau accroché au mur, comme une fenêtre sans vue, semble ouvrir l'espace pictural tout en le refermant immédiatement⁴³¹. Nemerov retrouve ce procédé dans des scènes d'extérieur, *Fight on the Plains* (1916 ; fig.172) par exemple, avec son ciel se détachant étrangement du reste de la composition par son manque de relief⁴³², au devant duquel toute l'action a été ramassée.



Figure 169. N.C. Wyeth – *Gunfight* (1916) – The Harmsen Collection, Denver, Colorado.

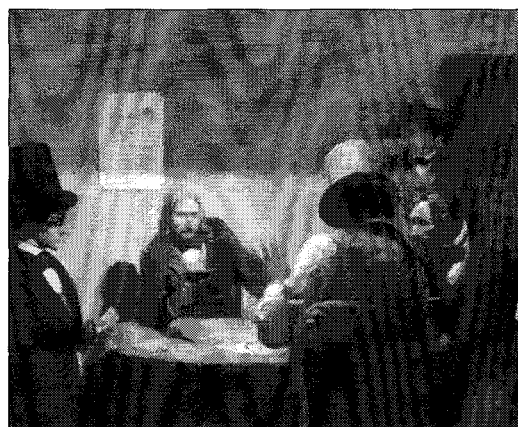


Figure 170. N.C. Wyeth – *Wild Bill Hickok at Cards* (1916) – Private Collection

⁴³¹ « *Wild Bill Hickok at Cards*, painted in 1916, not only rhetorically places the action on a stage but announces that it is doing so. The poster on the wall identifies the familiar shallow space, crowded actors, flat backdrop, and props in a way that Wyeth's other "stage" images only imply. [...] Both *Hickok at Cards* and *A Little Game of Draw* show upon their background walls a window like view—a scene within a scene—that is not in fact a window » (Nemerov, 1992, 43-4).

⁴³² Nemerov, 1992, 37.



Figure 171. N.C. Wyeth – *A Little Game of Draw* (1914) – Private Collection

Figure 172. N.C. Wyeth – *Fight on the Plains* (1916) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Nous pourrions citer de nombreux autres exemples comme, *The Torrent in the Valley of Glencoe* (1913 ; ill. fig.173), *The Death of Finnward Keelfarer* (1914 ; fig.174), dans lesquels l'arrière plan naturel est quasiment effacé afin de focaliser l'attention du spectateur sur les personnages au premier plan ; ou encore la très caractéristique page de garde de *The Last of the Mohicans* (fig. 168), chef d'œuvre en la matière, avec son fond jaune scindé en deux par un canoë qui délimite le ciel et l'eau, sur lequel se découpent les figures de guerriers dans la partie supérieure et leurs ombres projetées en bas ; leur présence étant encore accentuée par les arbres au premier plan, découpant verticalement cette fois le plan du tableau, et isolant chacun des personnages dans des rectangles parallèles, comme autant de cadres dans le cadre.



Figure 173. N.C. Wyeth – *The Torrent in the Valley of Glencoe* (1913) – The New York Public Library



Figure 174. N.C. Wyeth – *The Death of Finnward Keelfarer* (1914) – Collection of Somerville Manning Gallery

1.3. Une stylistique familiale

A son père, N.C., Andrew Wyeth emprunta les traits stylistiques suivants, qui représentent pour la plupart ses influences les plus américaines :



Figure 175. Andrew Wyeth – *Night Sleeper* (1979) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

1) les contrastes marqués entre zones d'ombre et de lumière⁴³³, dans la lignée de Winslow Homer⁴³⁴

2) un goût pour les scènes nocturnes ou situées dans la pénombre — voir chez Andrew Wyeth, *Night Hauling* (fig.80), *Two If by Sea* (fig.86), *Night Shadow* (fig.218), *Night Sleeper* (1979 ; fig.175)⁴³⁵

3) l'horizontalité de la structure des compositions

4) l'arrière plan comme un décor factice qui accentue l'effet bi-dimensionnel de la toile — voir par exemple la récurrence du motif de la colline chez Andrew, bloquant l'arrière-plan et écrasant la perspective dans *April Wind* (fig.70), *Winter 1946* (fig.223), *Spring* (fig.214)

Face aux œuvres du père et du fils mises en parallèle, ce sont pourtant les différences qui ressortent⁴³⁶. Il semblerait en fait que Andrew ait emprunté les éléments stylistiques de son

⁴³³ Voir chez N.C. Wyeth les tableaux suivants : *At Queen's Ferry* (1913 ; Annexe 5, p.492), la page de garde de *The Last of the Mohicans* (fig.168), ou encore *The Battle at Glenn's Fall* (fig.167).

⁴³⁴ Cette caractéristique se retrouve dans l'admiration de Wyeth pour l'œuvre de Hopper, que nous avons déjà mentionnée, et qui le conduira à retrouver l'essence de cette technique dans certains tableaux de son aîné : « Then Wyeth reflected on [...] the way [Hopper] had "stripped everything away till there was nothing, till you are filling nothingness with emotion. He ended up painting a corner of a vacant room and a patch of sun. The whole world in a shaft of light." » (Meryman, 1996, 394).

⁴³⁵ Voir chez son père *Rose Salterne and the White Witch* (1920 ; Annexe 5, p.492), "*We must be in the dungeons*," (1916 ; Annexe 5, p.492), ou encore *The Wreck of the Covenant* (1913 ; Annexe 5, p.492).

⁴³⁶ Michael R. Taylor souligne que des similitudes existaient au tout début de la carrière de Wyeth, quand il peignait encore à l'huile, dans le style « plein-airiste » défini précédemment : « Wyeth's earliest oil paintings reveal a profound debt to the work of N.C. Wyeth, under whom he had received a severely disciplined studio

père cités ci-dessus, et les aient ensuite passés au crible de la technique picturale de Pyle, comme nous allons le voir maintenant.

Andrew Wyeth a étudié très tôt les toiles de N.C.⁴³⁷. Il n'a pas connu Howard Pyle, mais a été en contact avec ses œuvres par l'intermédiaire de son père⁴³⁸. Loin de l'image savamment distillée par son entourage, et reprise avec délice par les media, de génie « naturel » de la peinture, courant les bois une palette de couleurs sous le bras⁴³⁹, nous allons voir qu'Andrew Wyeth a opéré une synthèse subtile de toutes ses influences, avant de définir son propre style pictural. Le qualificatif de « technicien hors pair »⁴⁴⁰ a souvent été utilisé à son sujet. Il découle en partie de l'éducation classique reçue auprès de son père⁴⁴¹, mais aussi de sa capacité à assimiler et synthétiser les œuvres des artistes l'ayant précédé.

apprenticeship, as well as artists his father admired, such as Daniel Garber, William Lathrop, and other American impressionists of the New Hope School. These oil paintings lacked the assurance of Wyeth's best watercolors, however, and were rarely exhibited » (Taylor, 2005, 30-1). Citons quelques tableaux, comme *Spring Landscape at Kuerners* (1933 ; Annexe 6, p.493) ou *Georges Island* (1938 ; fig.32). Wyeth tentera brièvement d'adapter la technique de la tempera à ce style pictural, comme dans *Charlie Ervine* (1937 ; Annexe 6, p.493) ou *Dead Gull* (1938 ; ill. Annexe 6, p.493). Mais rapidement ce ne sont que des vestiges de ces caractéristiques qui subsisteront.

⁴³⁷ « Off the foyer was the room where his father's greatest illustrations were stored. [...] Andrew, spellbound, steeped himself in his father's work. He lugged pictures almost his own height into the studio where NC stood painting [...]. When Andrew leaned an old illustration against a table, NC stopped work and talked about the scenes and answered questions from his son, the only person in the family interested in these past pictures » (Meryman, 1996, 54).

⁴³⁸ « For Andrew the heart of the studio was the huge collection of costumes stored in chests. Dressed in these authentic uniforms—some inherited from Howard Pyle, whose pictures Andrew was also studying—Andrew could actually be the characters that excited him » (Meryman, 1996, 55).

⁴³⁹ Michael R. Taylor propose une des analyses les plus raisonnées de cette situation, dont Wyeth n'était pas dupe : « Since the late 1940s, Wyeth has constructed a romantic image of himself as a contented loner, a modern-day Henry David Thoreau on Walden Pond, who seeks inspiration only from the landscape and people of Chadds Ford and the surrounding Pennsylvania countryside and the area of northern coastal Maine around Cushing. Many of the artist's admirers, as well as his critics, have never questioned this improbable scenario, which I believe has hampered our understanding of the artist's contribution to American art of the twentieth century » (Taylor, 2005, 27).

⁴⁴⁰ Dans la nécrologie du *Guardian*, Michael McNay utilisait précisément ce terme : « master technician » (McNay, 2009, guardian.co.uk) ; Valerie J. Nelson and Myrna Oliver dans le *Los Angeles Times* évoquaient elles aussi l'habileté technique du peintre : « master of the magic-realist technique » (Nelson and Oliver, 2009, latimes.com) ; Richard Lacayo insistait dans *Time* sur le fait que cette habileté embarrassait les critiques : « That his technical capabilities were so apparent only made it more annoying to some critics » (Lacayo, 2009, time.com). Pour finir ce bref panorama posthume, Kathleen A. Foster décrivait Wyeth comme un « virtuose » dans l'article de Larry Rohter du *New York Times* : « Kathleen A. Foster, the senior curator of American art and director of the Center for American Art at the Philadelphia Museum of Art, said, "There is no question that there has been a polarization of opinion" about Wyeth and his work. "He was a kind of virtuoso whose work was intensely modern, with an enormous emotional resonance," she said » (Rohter, 2009, nytimes.com).

⁴⁴¹ Voir la partie « Introduction » de ce travail.

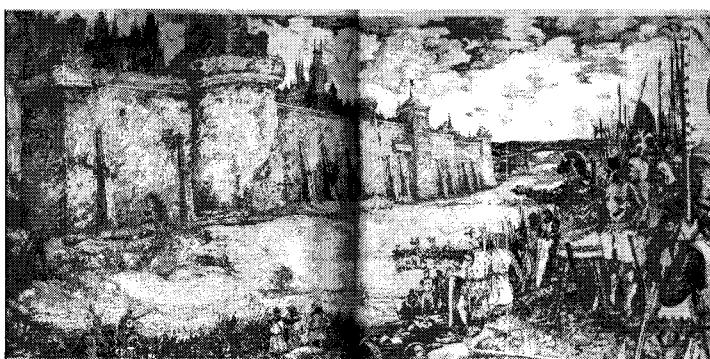


Figure 176. Andrew Wyeth – *Castle Siege* (1932) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

Nous avons déjà mentionné sa passion pour Dürer⁴⁴², qui se manifeste dans le dessin à l'encre, *Castle Siege* (1932 ; fig.176) réalisé à l'âge de quinze ans, qui décida son père, impressionné à juste titre, à commencer sa formation artistique « sérieuse ». L'influence de Dürer se retrouve plus tard dans l'intérêt que Wyeth porta à Pyle, et constituerait la face européenne de son inspiration artistique⁴⁴³. Wyeth perpétua en particulier la précision du dessin et des contours, que Lacayo définit ainsi : « un réalisme granuleux comme à la pointe du silex » permettant de « décrire le monde avec un sens du détail quasi moléculaire »⁴⁴⁴, opposé à une technique de représentation beaucoup plus « optique » chez son père. McNay définit ce style spécifique de la façon suivante :

[Andrew Wyeth] worked in a tradition that might be called American isolationism, and that stretched back to the mid-19th century. It operated quite outside the Impressionist exploration of retinal impressions and the avant-garde movements that followed, and instead rendered appearances with a hyper-realist fidelity impossible in nature, but which gives a heightened sense of the moment and the place depicted. (McNay, 2009, guardian.co.uk)

Si l'on peut objecter à McNay que certains artistes en Europe s'attachèrent eux aussi à perpétuer cette tradition opposée aux expérimentations des Impressionnistes, notamment les Surréalistes, sa description correspond cependant parfaitement au travail de Wyeth.

⁴⁴² Wyeth déclarait à Thomas Hoving en 1976 « But above all, I admired the graphic work of the northern Renaissance genius Albrecht Dürer. When I was thirteen my father gave me a splendid facsimile publication of certain of Dürer's watercolors, drybrush, paintings and prints, reproduced by the Viennese printing house of Anton Schroll in such a manner that the work still stands today as matchless. I lived with that marvelous book all my life. See, the thing is practically worn out on the edges, I've turned these leaves so often and seen so many things with fresh surprise! » (Hoving, 1976, 17).

⁴⁴³ Rappelons que certains artistes qui se voulaient authentiquement américains, avaient une dette conséquente envers les artistes européens, tel Grant Wood, dont le style apparemment primitif et typique du Folk Art, doit en fait tout à sa découverte des maîtres flamands et allemands lors d'un voyage à Munich en 1928.

⁴⁴⁴ Lacayo, 2009, time.com.

Des propos tenus par Andrew, rapportés par Nemerov, nous livrent une clé supplémentaire concernant cette filiation artistique. L'artiste appréciait tout particulièrement la capacité de synthèse et l'économie de moyens de Pyle, qui lui faisaient exprimer l'atmosphère, « l'essence » d'une scène de manière détournée et subtile par une astuce de composition : par exemple, une fenêtre ouverte sur un paysage pastoral dans une salle de prière Quaker, détail qui en disait plus sur la spiritualité du lieu, selon lui, que les figures rassemblées pieusement à l'intérieur de la pièce⁴⁴⁵. Conformément à ce procédé, Wyeth introduisait régulièrement en effet un élément de décalage, allant souvent dans le sens du *décalage*⁴⁴⁶, afin d'accentuer l'expressivité ou la complexité d'une scène.

Pour finir, arrêtons nous sur *The Quaker* (1975 ; fig.177), hommage direct à Howard Pyle, et illustration quasi littérale des propos tenus par Wyeth sur la *technique de détournement* de l'illustrateur.



Figure 177. Andrew Wyeth – *The Quaker* (1975) – Margaret and Terry Stent

Le tableau représente un pan de mur sur lequel se trouve, à gauche, une fenêtre ouverte sur un

⁴⁴⁵ « Recalling what his father had said about the illustration classes of Howard Pyle, Andrew Wyeth told an interviewer: "For one class a student did a picture of a meetinghouse. It showed the Quakers sitting and thinking, heads bowed, as they do before one of them stand up and speak. Pa recalled, "Pyle looked at it and remarked, 'Well, that's a very good graphic picture of what takes place in a Quaker meeting. But, listen, in my experience at Quaker meetings ... the thing that I remember the most, which to me is the *essence* [emphasis added], is looking out the window and seeing a horse tethered at his carriage, his head moving up and down, and a sultry, misty landscape beyond.' That idea conveyed more of the quietness of the meetinghouse than did the picture of all those people sitting around. And that's where Pyle was a master" » (Nemerov, 1992, 44).

⁴⁴⁶ Nous allons revenir sur le motif de la fenêtre ou de la porte chez Wyeth, et sur ce procédé de *décalage*.

paysage d'hiver enneigé, et à droite, une cheminée (dont la partie droite est coupée) sur laquelle sont accrochés deux costumes issus de la collection de vêtements anciens de Howard Pyle (une redingote de Quaker vue de dos, et une veste longue de dandy vue de face). L'opulence de la veste en tissu à fond vieil or, aux fines rayures vertes, bleues et rouges, avec de larges boutons assortis, doublée de soie rose poudrée, éclairée par une source de lumière sur la droite (une fenêtre hors cadre au vu de l'ombre portée sur le sol) contraste avec l'austérité du vêtement Quaker et de l'architecture de la pièce (plancher, cadre de fenêtre et plinthes en bois brut, peinture vert olive, cheminée en bois et briques), placés dans la pénombre. Bien que le centre de la composition soit la redingote Quaker, le regard est détourné doublement, par l'ouverture sur la gauche et la vue extérieure, et le vêtement éclairé par un faisceau de lumière sur la droite. Le peintre a multiplié les points de focalisation, refusant ainsi toute hiérarchisation optique et, dans un même temps, interprétative. La fenêtre n'offre pas une vue, un contrepoint chaleureux à la froideur de la pièce. Elle accentue au contraire son aspect lugubre de par l'enchevêtrement de branches sèches et dénudées au premier plan, et l'arrière plan bouché par une forêt de troncs et de ramures, évoquant un tissage serré. L'herbe jaunie est parsemée de plaques de neige. La scène est éclairée par une froide lumière d'hiver, qui accentue les zones d'ombre de la composition, en particulier le trou noir et béant de l'âtre. L'hommage stylistique à Pyle est évident, mais il n'est pas question ici de scène pastorale reflétant l'harmonie du lieu comme dans le souvenir de Wyeth. Il se sert plutôt de la face sombre de la technique de l'illustrateur celle qui lui permettait justement d'accentuer l'effet dramatique d'une scène, sans surcharger la composition de détails : les mains et le pistolet émergeant de la trappe menant à la cale dans "*Then the real fight began,*" (fig.150) ; le clair de lune laissant deviner la couche et le corps inerte du gouverneur dans *Vitia and the Governor* (fig.147) ; la porte à peine entrouverte laissant apparaître un personnage terrifié, mise en abyme de l'effroi du spectateur à la vue de "*The*

gigantic monster dragged and hacked the headless corpse of his victim up the staircase" (fig.153) ; et surtout cette porte béante, rectangle noir au centre de "*Catherine Duke quickened her steps,*" (1904 ; fig.178) , située à hauteur du visage de l'héroïne et donnant libre cours à tous les fantasmes du spectateur.

Cependant chez Wyeth, il ne s'agit pas d'une astuce permettant à la fois une économie narrative, et le prolongement ou l'étoffement du récit. La fenêtre ne sert pas d'écho symbolique à la scène intérieure ; elle renforce simplement une impression générale. Sur le plan des signes, les éléments sont minces : ces deux costumes, l'un ostentatoire et exubérant, l'autre fonctionnel et strict, renvoient à l'humain et à son aspect social; également à la mémoire et au souvenir puisque ce sont des vêtements anciens ; et finalement au costume, au travestissement, car de nos jours ils ne seraient portés que comme un déguisement. Cet agencement vestimentaire évoque la théâtralité, l'artificialité, une mise en scène au travers d'accessoires vidés de leur sens; ces manteaux sont des coquilles vides.

Le second emprunt de Wyeth à Pyle se trouve dans le détail apporté aux textures des éléments architecturaux. Les exemples chez Wyeth sont trop nombreux pour que l'on puisse les citer. Citons quelques tableaux de Pyle dans lesquels l'attention portée aux matières est particulièrement visible :

- la maison et le mur de pierre de "*Catherine Duke quickened her steps,*" (fig.178)
- le mur de pierre de la maison et la fenêtre en bois dans "*Her head and shoulders hung over the space without,*" (fig.146)
- la coque et les voiles du bateau de *The Pirates Fire upon the Fugitives* (fig.145)
- la porte, les coffrages, l'escalier en bois et les murs de "*The gigantic monster dragged and hacked the headless corpse of his victim up the staircase*" (fig.153)

Cependant, dans l'art de Wyeth, la technique est poussée jusqu'au précisionnisme et le recours à ces motifs devient symptomatique, occupant même parfois l'ensemble du champ

pictural, alors que chez Pyle, ce ne sont que des accessoires dans un dispositif narratif plus large.



Figure 178. Howard Pyle – “*Catherine Duke quickened her steps,*” (1904) – Collection of Mr. and Mrs. Howard P. Brokaw

2. Le fantastique chez Wyeth

2.1. La genèse du fantastique

Si les différences picturales demeurent criantes, il est néanmoins évident que N.C. Wyeth et Pyle ont été des sources diffuses d'inspiration pour le jeune Andrew. Par exemple, cette connaissance, dès son plus jeune âge, des techniques de dramatisation assez voyantes de l'illustration a influencé Wyeth, de manière plus ou moins perceptible, dans le choix de certains procédés de défamiliarisation. Au tout début de sa carrière de peintre, ceci se manifesta clairement dans une peinture à l'huile, *Burial at Archie's* (1933 ; fig.179) qui condense tous les effets de Pyle et de N.C. Wyeth réunis. Mais ce tableau demeure l'unique exemplaire d'une allégeance directe à ses aînés. Il est ensuite difficile de faire la part des choses entre des tendances plus générales inhérentes à la peinture américaine de paysage (l'adoption du format panoramique), au Régionalisme (les angles de vue, en particulier en

plongée, très prononcés), au Réalisme Magique (procédés photographiques et anti-photographiques, obsession du détail, caractéristiques formelles de la Nouvelle Objectivité) et finalement au développement personnel d'un artiste, en particulier lorsque son éducation artistique s'est déroulée en vase clos, dans le cercle familial.



Figure 179. Andrew Wyeth – *Burial at Archie's* (1933) – Collection of Mr. And Mrs. Andrew Wyeth

Contentons-nous de noter que Wyeth a acquis un goût certain pour les effets stylistiques picturaux appuyés, et pour « l'étrange », selon la terminologie de Michaelis, phénomène se manifestant cette fois dans le choix de ses sujets, au-delà de l'ensemble des techniques de défamiliarisation à l'œuvre dans le Réalisme Magique, et faisant basculer son art dans des régions proches du fantastique. Wanda Corn⁴⁴⁷ utilise quant à elle le terme de surréalisme, que nous hésitons à employer pour Wyeth, car il renvoie à un mode d'expression de l'imaginaire bien trop marqué et distancié pour correspondre à la manière assez subtile dont l'art de Wyeth bascule parfois dans l'étrange. Corn note succinctement cette veine surréaliste chez l'artiste, la reliant au caractère émotionnel et lugubre de l'art des années quarante et également aux obsessions et à l'état émotionnel de l'artiste⁴⁴⁸. Il est indéniable que le jeune artiste en formation ait été marqué par l'état d'esprit d'une génération confrontée à la seconde guerre

⁴⁴⁷ Notons que le terme Surréalisme a été utilisé de façon particulière en histoire de l'art américain, souvent en référence à la technique d'écriture automatique de Breton, et a servi à qualifier l'œuvre d'artistes abstraits, et même Expressionnistes Abstraites, tels Jackson Pollock ou Janet Sobel. Sidney Janis, dans son livre *Abstract and Surrealist Art in America*, place ainsi Pollock dans la catégorie des peintres « surréalistes » et Hoffman dans celle des « abstraits » (Janis, 1944, 50). A propos de Janet Sobel, Gail Levin, dans l'article intitulé « Janet Sobel: Primitivist, Surrealist, and Abstract Expressionist » fait de nouveau le lien entre les deux mouvements. D'autres artistes, telle Kay Saige correspondent à la définition plus classique et européenne du mouvement. Voir à son sujet la biographie de Judith D. Suther, *A house of her own. Kay Sage, solitary surrealist*.

⁴⁴⁸ Corn, 1974, 125.

mondiale, et ce contexte historique met en perspective certaines œuvres du début de la carrière de Wyeth. Dans *Christmas Morning* (fig.181) nous trouvons par exemple cette double perspective. Lorsqu'il choisit de dépeindre le cadavre d'une vieille femme sur son lit de mort, Wyeth fut à la fois inspiré par un tableau de Clarence Hollbrook Carter⁴⁴⁹, *The Lady of Shalott* (1927 ; fig.180), thème emprunté à la peinture Symboliste du dix-neuvième siècle et au Pré-Raphaélisme⁴⁵⁰, qui rappelait l'attrait que Pyle avait exercé sur lui, et marqué pour la première fois par la mort, notamment en tant qu'expérience émotionnelle et visuelle⁴⁵¹ (cette confrontation étant cependant plus liée ici à la sphère de l'intime qu'à un deuil national).



Figure 180. Clarence Hollbrook Carter - *The Lady of Shalott* (1927) – Private Collection



Figure 181. Andrew Wyeth - *Christmas Morning* (1944) – Curtis Galleries, Minneapolis, Minnesota

Comment alors expliquer la résurgence de cette vision morbide en 1978 dans *Spring* (fig.214),

⁴⁴⁹ Carter était l'un des nombreux artistes choisis pour participer à l'exposition *American Realists and Magic Realists*, dans laquelle huit de ses œuvres étaient exposées.

⁴⁵⁰ Taylor note l'importance que l'art de Carter a certainement eu sur l'évolution de celui de Wyeth : « Carter's meticulously detailed pictures, inspired by nineteenth-century Symbolist paintings, clearly made a deep impression on Wyeth, but none more so than this early work that Carter completed after reading Alfred, Lord Tennyson's famous poem as a student » (Taylor, 2005, 38). Il tente également de cerner le moment auquel Wyeth aurait vu ce tableau : « Given his apparent familiarity with the underlying theme of *Lady of Shalott*, it seems likely that Wyeth had seen this work and perhaps even spoken with the artist, possibly during Carter's tenure at the Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh between 1938 and 1944 or during the run of the Museum of Modern Art exhibition. It is also worth noting that Carter moved to Bucks County, Pennsylvania, in 1944, the year Wyeth completed *Christmas Morning* (Taylor, 2005, 39).

⁴⁵¹ « Seeing Mrs. Sanderson lying in state in the family dwelling, swaddled as one sees her in the painting and covered with the Betsy Ross flag that served as her winding sheet, Wyeth felt compelled to sketch his late friend. This drawing would lead to *Christmas Morning*, a painting that represents Wyeth's first response to human death » (Taylor, 2005, 39). Taylor signale également en note l'existence d'une photographie de la scène que Wyeth aurait utilisée alors qu'il peignait son tableau : « A photograph taken by her son that showed Mrs. Sanderson on her deathbed, with her head wrapped and her jaw tied to keep her mouth from flopping open, also served as source material for the painting » (Taylor, 2005, 43).

puis dans *Adrift* en 1982 (fig.215)? Et même si l'artiste a renié ses œuvres de jeunesse à caractère fantastique / surréaliste, il n'en demeure pas moins que cette veine a perduré à des degrés divers dans son art. Si Taylor considère ces occurrences comme des « rechutes », nous préférierions, quant à nous, parler d'élément symptomatique⁴⁵² de la composante magique propre à l'art de Wyeth exposée précédemment, mais traitée ici de manière extrême.

2.2. Définition du genre et exemples chez Wyeth

Rappelons que le terme « fantastique » est originellement issu d'une erreur de traduction, comme le rappelle Joël Malrieu⁴⁵³, d'un glissement sémantique à partir du terme « fantaisie », utilisé dans le vocabulaire de la musique et de la peinture et correspondant, selon la définition du Littré qu'il rappelle, à un « ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles. Des arabesques sont des fantaisies » (Malrieu, 1992, 10). Ce nouveau genre permet aux artistes du XIX^e siècle, par le biais de la culture orientale, de s'affranchir du carcan des règles sociales et de la moralité, en s'éloignant de l'emprise de la réalité quotidienne⁴⁵⁴. Le terme fantastique fut finalement préféré à celui de fantaisie, en français et en anglais, car il avait le mérite d'être flou et de ne correspondre à aucune catégorie préexistante, ce qui lui permit de « recevoir n'importe quelle acception

⁴⁵² « Wyeth would later consider paintings such as *Christmas Morning* and other works apparently inspired by surrealism and magic realism as aberrations in his development. Although the vast majority of his subsequent work is based upon direct observation of the natural world, albeit filtered through his childhood memories and life experiences, there are occasional relapses into the world of dreams and imagination » (Taylor, 2005, 40).

⁴⁵³ Malrieu explique la genèse du terme en relation avec les contes d'Hoffmann : « Or, Hoffmann n'a jamais utilisé pour qualifier ses contes le terme équivalent de fantastique. Tout au plus a-t-il regroupé sous le titre de *Fantasiestücke* divers contes rédigés entre 1808 et 1815, qui ne représentent d'ailleurs qu'une faible part de son œuvre, et dont aucun ne figure dans la première série traduite par Loève-Veimars. Ce n'est qu'à la faveur d'une vague homophonie que l'on a pu par la suite opérer un rapprochement entre les termes de *Fantasiestücke* — dont le mot fantaisie représente un bon équivalent — et de contes fantastiques, rapprochement qui a ensuite amené certains à supposer Loève-Veimars, assez mauvais germaniste, pour avoir commis un grossier contresens » (Malrieu, 1992, 8-9).

⁴⁵⁴ « En littérature comme en musique ou en peinture à la même époque, entre le fantastique, le grotesque et l'arabesque, formes qui présentent des liens étroits et sont inséparables de la redécouverte de la culture orientale au début du XIX^e siècle, se jouent l'affranchissement des règles et l'abandon de l'alibi moral ou didactique » (Malrieu, 1992, 11).

nouvelle en rapport avec l'imaginaire » (Malrieu, 1992, 14). Un double problème demeure cependant encore aujourd'hui : sur le plan conceptuel, le terme de fantastique, utilisé par les Romantiques avant que le genre n'existe véritablement, n'a pas de définition stricte, et par conséquent « les termes de merveilleux, de fantastique, et de surnaturel sont interchangeables » (Malrieu, 1992, 16). Sur le plan structurel, le fantastique demeure « un genre libre, n'obéissant à aucune règle » (Malrieu, 1992, 18).

Cette incertitude quant à la définition du terme n'est pas très gênante concernant Wyeth, puisqu'il ne s'agit pas d'une démarche problématisée et systématique chez lui, mais simplement d'occurrences ponctuelles émaillant son art. Cependant, de nombreux tableaux de l'artiste sont véritablement inclassables et difficiles à appréhender si l'on occulte cet arrière-plan fantastique / surréaliste, issu de la *Brandywine tradition* et de l'absorption par Wyeth de la fantaisie débridée et des techniques picturales théâtrales de l'illustration. Ces œuvres à la thématique quelque peu hétéroclite, à première vue en contradiction avec les thématiques habituelles de Wyeth, mêlent images de clairs de lune, d'Halloween ou de Noël, et des « nus décalés »⁴⁵⁵. Néanmoins, au XIX^e siècle, aux sources du fantastique, il n'était pas question d'assimiler fantastique et surnaturel comme nous le faisons à notre époque :

Tous [les écrivains], déjà, insistent sur le fait que le fantastique doit s'inscrire dans le réel. Pour qu'un tel effet de réel soit possible, il faut qu'il corresponde à ce que le lecteur intègre comme appartenant à son réel possible. Plus encore, le fantastique est avant tout une réflexion sur le réel, simplement plus large que l'approche traditionnellement admise. (Malrieu, 1992, 37)

Nous allons pourtant voir que mis bout à bout, ces tableaux dessinent un ensemble parfaitement cohérent d'une tendance sous-jacente de son œuvre, qui refait ponctuellement surface, comme une tentative soudaine de pousser le réalisme dans ses retranchements, et d'exprimer peut-être une certaine frustration de l'artiste par rapport au mode de représentation figuratif.

⁴⁵⁵ Décalés par rapport à une tradition plus classique de la peinture de nus que Wyeth a longuement explorée.



Figure 182. Andrew Wyeth - *Crescent* (1987) – Private Collection



Figure 183. Andrew Wyeth – *Last Light* (1988) – Private Collection

Crescent, tempera de 1987 (fig.182) et *Last Light*, drybrush de 1988 (fig.183) explorent l'aspect fantastique lié à la période de Noël. Ce sont deux paysages d'hiver et de froid intense, fantomatiques, dans lesquels on retrouve un sapin de Noël d'extérieur hissé en haut d'un mât, éclairé par une guirlande lumineuse. *Crescent* est nimbé d'une faible lumière iridescente, transparaissant au travers d'une épaisse couche nuageuse, sur laquelle on distingue un croissant de lune. Ce paysage vaporeux est opposé à la structure architecturée et texturée du porche du bâtiment The Mill à Chadds Ford, auquel sont suspendus des paniers en rotin et quelques stalactites de glace. *Last Light* reprend le motif du sapin de Noël à l'identique, mais avec un angle de vue totalement différent, puisqu'il est observé cette fois depuis l'autre côté de la route — on distingue un feu de cheminée s'échappant de The Mill, la bâtisse au centre — et la composition est éclairée par une lumière crépusculaire beaucoup plus angoissante. Le sapin est placé sur la gauche et une rangée de trois bâtiments s'étale vers la droite de la composition. La structure horizontale est très travaillée puisque plusieurs rectangles s'imbriquent les uns dans les autres : le ciel grisâtre et nuageux, la rangée de bâtisses, une bande de terre, la rivière, et l'autre berge de la rivière. Le haut des bâtiments et du sapin se reflète dans des flaques d'eau sur la route, produisant un effet de miroir qui accentue l'aspect irréel de la scène. L'attention portée aux textures et le travail sur les tonalités de gris / brun / beige sont impressionnants et contribuent à un effet de défamiliarisation intense. L'effet

produit, ce quasi achromatisme, ressemblerait à une photographie sépia, si l'aspect sableux et grainé de la surface de la toile ne pointait pas si visiblement vers la peinture.

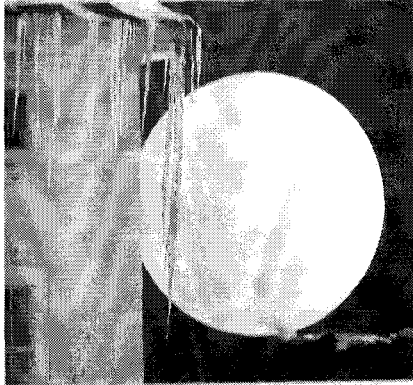


Figure 184. Andrew Wyeth – *Moon Madness* (1982) – Private Collection

Moon Madness (1982 ; fig.184) représente l'angle supérieur droit d'une bâtisse, dont un morceau de toit, duquel pendent des stalactites de glace, la scène étant éclairée par une pleine lune gigantesque. La rondeur et l'opalescence de la lune contrastent avec l'aspect pierreux et l'angularité de la maison et des deux morceaux de fenêtres rectangulaires que l'on entraperçoit. Les concrétions de glace ressemblent à de gigantesques pics menaçants, ou à des crocs d'animal féroce. Le titre renforce cet aspect effrayant en jouant sur l'évocation des nombreuses légendes horribles liées à la pleine lune. Cette série de tableaux semble donc correspondre à une acception très classique de la notion de fantastique, dans laquelle le pas vers le surnaturel n'est pas franchi, et où il s'agit plutôt d'observer le réel sous un angle décalé.

La tempera *Witches Broom* (1990 ; fig.185) traite le thème de la sorcière, mais de façon moderne et décalée : le modèle de Wyeth, Ann Call, étant représentée debout, tenant un long bâton noueux à la main, pieds nus dans le tapis d'herbe désormais familier, le regard fixe et ses cheveux blonds presque blancs au vent. A l'arrière plan se trouve une forêt obscure et menaçante, nimbée de nuages gris, de laquelle surgit un pin parasol déployant ses branches comme de longs membres. Dans l'aquarelle *No Trespassing* (1991 ; fig.186) Wyeth a continué à exploiter la même veine, incorporant de manière anthropomorphique les yeux de ce même modèle dans un pin.



Figure 185. Andrew Wyeth – *Witches Broom* (1990) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 186. Andrew Wyeth – *No Trespassing* (1991) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

Jack-Be-Nimble (1976 ; fig.187) est une aquarelle très connue de Wyeth évoquant de nouveau l'anthropomorphisme et la sorcellerie au travers d'un empilement de citrouilles d'Halloween éclairées et grimaçantes, sur fond de pleine lune entraperçue dans un ciel bas et menaçant⁴⁵⁶. Wyeth reprendra ce thème en 1993 dans l'aquarelle *Bonfire* (fig.188), où le point de focalisation est cette fois un bûcher allumé dans la nuit, dont les hautes flammes éclairent des silhouettes d'arbres fantomatiques à l'arrière-plan et autour duquel sont rangées des citrouilles⁴⁵⁷. Le commentaire que fait Wyeth de ce tableau dans *Autobiography* renvoie clairement à un rite païen, puisque ce feu avait été allumé en l'honneur d'une femme récemment décédée dans le voisinage de Chadds Ford⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Wyeth, au fait de l'évolution des modes picturales contrairement à la légende, abandonna ce sujet des citrouilles, galvaudé à ses yeux par un trop grand nombre d'imitateurs : « I painted a few pictures of pumpkins. But after I saw all the pumpkins that other people did, I stopped painting them. That ruined it for me » (Wyeth, 1995, 79).

⁴⁵⁷ Wyeth révèle une source d'inspiration qui pourrait paraître surprenante ici, George Braque, dont il a utilisé une sorte de rituel d'inspiration: « At one point I took a piece of burned wood from the blaze and chucked it in the back of the car, because I wanted something organic from the scene. George Braque used to do that all the time » (Wyeth, 1995, 149).

⁴⁵⁸ Wyeth, 1995, 149.

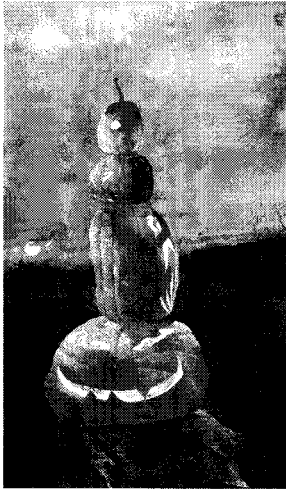


Figure 187. Andrew Wyeth – *Jack-Be-Nimble* (1976) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 188. Andrew Wyeth – *Bonfire* (1993) – Private Collection

La figure de la sorcière resurgit dans *Omen* (1997 ; fig.189), où une femme afro-américaine, entièrement nue, court après une étoile filante qui traverse le ciel.



Figure 189. Andrew Wyeth – *Omen* (1997) – Private Collection

Lancée dans sa course, seul le bout de son pied gauche reposant sur le sol, elle semble en état d'apesanteur, ses membres graciles déployés, malgré le lourd rectangle de terre et d'herbe noirâtres qui tente de la fixer au sol. Cette vision onirique est renforcée par le reflet du buste, des bras de la femme et de l'étoile filante, dans le minuscule rectangle en bas du tableau, dépeignant la rivière en contrebas de la berge sur laquelle cette étrange course poursuite a lieu. Dans la même veine, *Man and the Moon* (1990 ; fig.190) associe un jeune homme nu de dos, debout devant sa moto dont le phare est allumé, et la pleine lune, dont un morceau est visible dans l'angle supérieur droit du tableau.



**Figure 190. Andrew Wyeth –
Man and the Moon (1990) -
Kemper Museum of
Contemporary Art, Kansas City,
Missouri.**

La blancheur et les proportions harmonieuses du corps du jeune homme évoquent les statues antiques, et le contraste avec un engin mécanique en est d'autant plus saisissant. L'arrière plan du tableau, occupé par le ciel et la forêt embrumés, accentue l'aspect théâtral et artificiel de la scène. La charge érotique est très forte, et rappelle la toile célèbre de Thomas Eakins, *The Swimming Hole* (1884-5 ; fig.191), par la façon très crue, assez inhabituelle en peinture, de représenter le corps masculin, sans utiliser le vecteur mythologique ou la reconstitution historique⁴⁵⁹. Les poses des deux hommes debout sont assez similaires. L'association des différents éléments évoque une sorte de rituel occulte célébrant la virilité. La juxtaposition de la scène naturaliste d'Eakins et du tableau de Wyeth, qui apparaît comme une vision onirique et troublante, illustre la différence fondamentale entre les deux points de vue. Une aquarelle préparatoire à *Man and the Moon* (fig.192) permet de constater comment Wyeth a peu à peu transformé la scène d'inspiration classique afin de la faire s'éloigner du naturalisme initial. La série de tableaux de Wyeth que nous venons d'analyser penche cette fois plus du côté du surnaturel, voire du surréalisme, du fait de leurs associations incongrues, même si leur sens reste souvent obscur.

⁴⁵⁹ Les deux tableaux provoquèrent d'ailleurs des réactions de rejet similaires, malgré la différence d'époque. *The Swimming Hole* fut retiré de l'exposition de 1885 de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, tandis que Wyeth déclare à propos de *Man and the Moon* : « I have to laugh, for this one turns most people off » (Wyeth, 1995, 148).



Figure 192. Andrew Wyeth – *Adam Johnson's Gatepost and Study for Man and the Moon: A double-sided work* (1990) – William Doyle Galleries

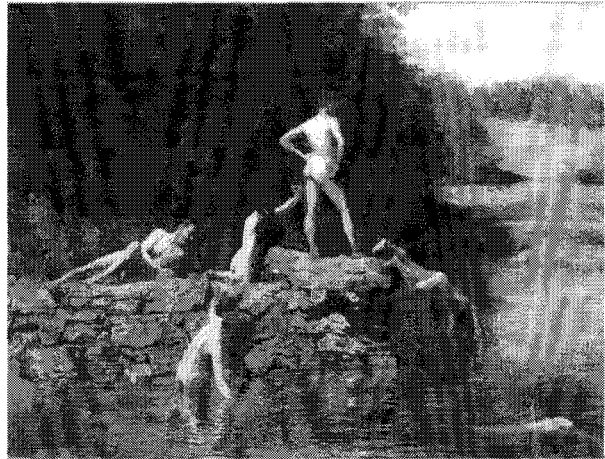


Figure 191. Thomas Eakins, *The Swimming Hole* (1884-5) - Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas.

Globalement, ils sembleraient répondre à la définition à laquelle Malrieu aboutit en réfutant celle proposée par Roger Caillois dans son *Anthologie de la littérature fantastique* de 1966 :

Caillois pose le monde comme un élément ordonné et premier, que viendrait troubler un élément extérieur et second, alors que le problème posé par le fantastique est inverse : le monde, ou l'être humain ne sont-ils pas eux-mêmes fantastiques dès le départ, L'étrange n'est pas extérieur au monde ou à l'individu, il en fait partie intégrante. Il s'agit là d'une remise en cause de l'ordre du monde et du sujet cartésien, non pas de l'extérieur comme le laisse supposer Caillois, mais de l'intérieur. (Malrieu, 1992, 41)

Cette remise en cause pourrait également être appliquée à la peinture elle-même, au travers de deux tableaux que nous allons intégrer à cette catégorie : *The Revenant* (1949 ; fig.193) et *Snow Hill* (1989 ; fig.194). *The Revenant* est un des rares autoportraits de l'artiste, et Wyeth, assez réticent vis-à-vis de l'exercice, a toujours traité ce genre de façon surprenante⁴⁶⁰. Il s'est dépeint dans une pièce à l'abandon, sous ses propres traits, dans une lumière tellement surexposée qu'il paraît prêt à s'y dissoudre, figure fantomatique, vêtue de blanc, dont la moitié du visage semble avoir été effacée.

⁴⁶⁰ « *The Revenant* is rare among Wyeth's self-portraits in that it allows the viewer to look directly at the artist's face » (Knutson, 2005, 53).

Figure 193. Andrew Wyeth – *The Revenant* (1949) – New Britain Museum of Art, Connecticut

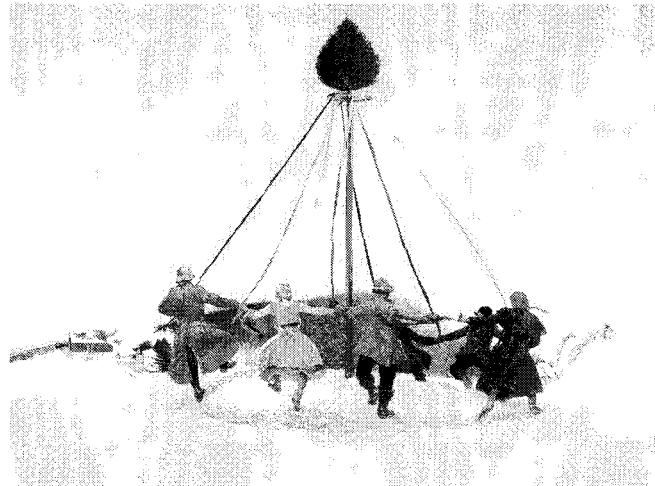


Figure 194. Andrew Wyeth – *Snow Hill* (1989) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

De plus la pose artificielle qu'il a choisie, comme arrêté dans son élan, le fait ressembler à un mannequin de cire. Il présente une vision de lui même assez effrayante, s'avançant vers le spectateur tel un automate. Wyeth se voyait-il ainsi, un être à l'identité trouble, un fantôme errant dans un univers en déliquescence, vecteur informe et menaçant de nos angoisses? Il est certain qu'il a livré là une bien étrange version de la figure de l'artiste. *Snow Hill*, tempera à première vue très innocente d'une sorte de scène de liesse populaire, où des personnages font la ronde autour d'un mâât enrubanné surmonté d'un sapin de Noël, dépeint en fait une scène improbable puisqu'il s'agit de la plupart des modèles de Wyeth — dont certains étaient morts à l'époque — Karl et Anna Kuerner sur la gauche, Bill Loper vêtu d'une veste en jean, Helga Terstorf et sa redingote kaki, Allan Lynch, le jeune garçon dévalant la pente dans *Winter*, puis Adam Johnson, dansant au sommet de Kuerner's Hill, l'une des principales sources d'inspiration de l'artiste et figure récurrente de son œuvre. De plus, la plupart des lieux ou bâtiments apparaissant dans ses tableaux se distinguent à l'arrière plan, dans un raccourci saisissant : la ferme des Kuerner, l'église Mother Archies (ressuscitée pour l'occasion), la

porcherie d'Adam Johnson, et la maison en pierre de Bill Loper. Selon John Wilmerding, il s'agit d'un « autoportrait symbolique, à la limite de l'abstraction et référant également au dernier chapitre de *Moby Dick* d'Herman Melville ». Il ajoute que « ces figures artificielles personnifient l'imagination créatrice de l'artiste et constituent une autobiographie artistique »⁴⁶¹. L'artifice renvoie à la dimension fantastique de l'art de Wyeth, plutôt qu'abstraite, puisqu'il s'agit ici de faire revivre des morts et de faire cohabiter des personnages en oblitérant toute dimension spatio-temporelle. Richard Meryman ajoute une information capitale concernant le tableau. Le second ruban blanc, le même que celui tenu par Helga, mène à un personnage caché qui serait Wyeth lui-même⁴⁶². L'autoportrait n'est ainsi plus symbolique mais bien réel. L'artiste n'a cette fois plus d'enveloppe corporelle visible, il n'existe qu'au travers des personnages emblématiques de ses tableaux. La métaphore de la figure de l'artiste est poussée plus loin que dans *The Revenant*, et devient plus ouvertement négative. En effet, l'œil de l'artiste, intensément fixé sur le spectateur dans *The Revenant*, a disparu dans *Snowhill*, où il n'est plus que virtuel. On pense à la définition que Novalis donnait du peintre : « Le peintre peint véritablement avec l'œil [...]. Voir est ici une opération extrêmement active, une activité pleinement imageante » (Novalis, 573). Il ne reste que la trace de l'activité imageante, comme un regard absolu, qui n'a plus besoin d'organe visible. Un aspect morbide, latent au cœur du projet, est intensifié par un commentaire de Wyeth au sujet de ce tableau: « His [Wyeth] models, he says, only half joking, are celebrating his impending death : “When I worked I raised hell with them mentally and emotionally. They wish I were dead, so they wouldn't have to pose anymore.” » (Meryman, 1996, 415). L'artiste est donc présenté comme une sorte de vampire, usant psychologiquement ses modèles afin de

⁴⁶¹ « When he reached his seventieth year, Wyeth painted a symbolic self-portrait in *Snow Hill*. [...] It is a tour de force [...] bordering on abstraction, and also referring to the title of the final chapter of Herman Melville's symbolic masterpiece *Moby Dick*. Coming to life through his art, these artificial figures embody Wyeth creative imagination and artistic autobiography » (Wilmerding, 2005, 23).

⁴⁶² Meryman, 1996, 415.

transposer leur présence physique en présence picturale, et ils se vengent en menant cette danse macabre, dont il a été effacé physiquement. La pulsion scopique est assimilée à une soif que le peintre-vampire ne peut épancher, mais doublée d'un sentiment de culpabilité intense, illustrant le « complexe-voir » que Robert Minder avait défini à propos du poète romantique allemand Ludwig Tieck⁴⁶³. Cette image assez violente de la figure du peintre transparent néanmoins dans un environnement relativement inoffensif, à première vue, par le biais du genre fantastique qui, selon Todorov, a pour caractéristique principale d'être un entre-deux, un état d'indécision du sujet :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit cet événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (Todorov, 1970, 29)

Les tableaux fantastiques de Wyeth fonctionnent dans cet espace d'hésitation et d'incertitude, et c'est pourquoi le terme de surréalisme, renvoyant à un univers codifié, ne leur convient pas véritablement⁴⁶⁴. Sa technique figurative et précisionniste ancre ces toiles dans un monde familier, offrant une « enveloppe de réalité » rassurante, alors que le choix des sujets incongrus et décalés trouble cette apparence et instille le doute, les faisant basculer dans une dimension fantastique.

⁴⁶³ « L'élément visuel joue dans tous [ses] contes un rôle capital. D'un point de vue psychologique, on serait tenté de parler de « complexe-voir », étroitement lié d'ailleurs à un complexe de peur, de punition, de châtement » (Minder, 1936, 115).

⁴⁶⁴ José Pierre donne une définition de la peinture surréaliste, régie par le principe d'automatisme, qui montre bien le fossé qui la sépare de l'art de Wyeth : « J'ai été amené [...] à distinguer deux types d'*automatismes*, « l'automatisme rythmique » et « l'automatisme symbolique », le premier caractérisé par son dynamisme et son aspect non-figuratif (où, comme l'écrivait Max Morise, « les formes et les couleurs se passent d'objet »), le second au contraire mettant en avant des objets spontanément élus pour leur valeur de symbole (comme il en est dans le rêve si l'on en croit Sigmund Freud) » (Pierre, 1987, 96).

3. Mise en scène de la figure de l'auteur

Afin d'aller plus loin dans l'étude des influences plus spécifiques de l'art de Wyeth, nous allons maintenant nous pencher sur la relation particulière qu'il entretenait avec Howard Pyle, au-delà des marqueurs stylistiques que nous avons déjà évoqués. Cette fascination de Wyeth pour Pyle constitue une sorte de fil rouge dans son art, jalonnant sa carrière de compositions citant plus ou moins ouvertement la présence de l'illustrateur, et dans lesquelles il développe un symbolisme personnel, lui permettant souvent de remettre en question la figure de l'artiste et sa « fonction peintre », pour reformuler le célèbre concept de Michel Foucault.

Trois autres autoportraits de Wyeth vont nous intéresser ici, pour les liens que certains d'entre eux tissent avec Pyle, et plus généralement pour la vision qu'ils proposent d'un homme et d'un artiste: *Trodden Weed* (1951 ; fig.196), *Dr. Syn* (1981 ; fig.197) et *Break-up* (1994 ; fig.198). *Trodden Weed* occupe une place particulière dans la mythologie personnelle de Wyeth. Après un diagnostic de bronchiectasie en 1950, Wyeth eut à subir une intervention chirurgicale au cours de laquelle son cœur s'arrêta de battre. Lors de l'anesthésie, il dit avoir eu une « vision » : « He saw in the blackness a medieval figure, handsome, almost princely in his furs, moving toward him across the tile hospital floor. It was Dürer, who held out his hand to his disciple. Wyeth started forward; then pulled back. The figure withdrew » (Meryman, 1996, 284). Et si ce rêve fut probablement induit par sa lecture, la veille, d'une biographie de Dürer, il le marquera fortement et conduira à cette composition, le représentant chaussé de bottes ayant appartenu à Howard Pyle, offertes pour Noël par sa femme en même temps que le livre⁴⁶⁵, et qu'il chaussa pour faire de longues marches roboratives après cette épreuve. Au-

⁴⁶⁵ Meryman, 1996, 284.

delà de l'anecdote, il est intéressant de voir, comment Wyeth a assimilé les figures de Pyle et de Dürer dans son esprit, ce processus aboutissant à une création pour le moins originale.

Figure 195. Albrecht Dürer – *Autoportrait à la fourrure* (1500) – Alte Pinakothek, Munich



Figure 196. Andrew Wyeth - *Trodden Weed* (1951) - Private Collection.

Le rêve de Wyeth, juxtaposé à *Trodden Weed* évoque l'*Autoportrait à la Fourrure* de Dürer, peint en 1500 (fig.195). Le célèbre autoportrait de Dürer montre l'artiste dans une pose assez incongrue au regard de ses convictions religieuses affirmées : celle du Christ. Erwin Panofsky a relevé les innombrables détails pointant vers cette interprétation, du plus évident — la main bénissant le spectateur, selon le geste du *Salvator Mundi* — au plus subtil — Dürer n'a pas hésité à modifier ses propres traits afin de les rendre plus conformes aux représentations traditionnelles du Christ. Cependant, Panofsky livre deux interprétations convaincantes de cet étrange tableau qui vont éclairer notre analyse de *Trodden Weed*. Tout d'abord, la doctrine de l'« *Imitatio Christi* » de l'époque autorisait l'identification à la figure du Christ de façon assez littérale, sans qu'il n'y ait soupçon de blasphème. En second lieu, Dürer interprétait de manière très personnelle cette fois la conception, nouvelle à son époque, de l'art comme expression du génie, en indiquant par cette représentation que ceci impliquait pour lui une

identification mystique de l'artiste avec Dieu⁴⁶⁶. Selon Panofsky, cet autoportrait marque une étape clé dans la maturation artistique de Dürer :

The Munich Self-Portrait marks that crucial point in Dürer's career when the craving for "insight" began to be so all-absorbing that he turned from an intuitive to an intellectual approach to art, and tried to penetrate into the rational principles of nature. At this stage of his development his concept of the "Christ-like" artist seemed to be best prefigured in the impersonal clarity and calm of a hieratic image such as the *Salvator Mundi*. (Panofsky, 1971, 43)

L'*Autoportrait* de 1500 fut donc une sorte de manifeste artistique pour son auteur, affirmant le génie de sa puissance créatrice, ainsi que sa volonté de maîtriser la représentation de la nature afin qu'elle soit la plus fidèle possible. Nous ne savons pas quelle biographie de Dürer en particulier Wyeth a lu à cette époque, mais le symbolisme de l'*Autoportrait* de 1500 irrigue *Trodden Weed* à plusieurs niveaux. Outre l'habit et les bottes qui pourraient être la moitié inférieure du portrait en pied de Dürer, on note la façon dont la technique picturale de Wyeth mime celle du maître : contours nets et figure, non pas fondue dans l'arrière plan, mais s'en détachant, attention portée aux textures — le cuir, le tissu et l'herbe sèche ont remplacé les soieries, la fourrure et la chevelure bouclée, dont chaque mèche a été méticuleusement détaillée. Les pieds chaussés de botte arpentent la colline d'herbe jaunie, motif récurrent chez Wyeth depuis *Winter* peint en 1946, écrasant des brindilles dans leur progression. Le geste est destructeur et symbolisé par une ligne noire horizontale, représentant le brin d'herbe fauché par la botte. Ce personnage « en pied » peut avoir de multiples significations, toutes cependant liées à Thanatos. Pour l'artiste, il s'agit de la mort elle-même s'avançant, sous les traits de Dürer, pour venir le chercher⁴⁶⁷ ; ce pourrait être aussi le fantôme de Howard Pyle, arpentant les collines de Pennsylvanie ; ou bien encore, Wyeth lui-même, revenu d'entre les

⁴⁶⁶ Panofsky, 1971, 43.

⁴⁶⁷ Wyeth racontait l'anecdote dans son autobiographie de 1995, sans les détails vestimentaires fournis par Meryman, mais en insistant sur l'aspect symbolique de la figure Dürer: « Before the operation I had been looking at Albrecht Dürer's Works. During the operation they say my heart stopped once. At that moment I could see Dürer standing in black, and he started coming at me across the tile floor. When my heart started, he, Dürer—death—receded. So this painting is highly emotional—dangerous and looming » (Wyeth, 1995, 33).

morts. Analysé dans la perspective des autres autoportraits de l'artiste, et de celui de Dürer, cette œuvre revêt un sens particulier. En effet, l'artiste revient à la vie, ses pas guidés, non par Dieu, mais par la figure profane et tutélaire de Pyle. Il se réapproprie sa fonction d'artiste par l'intermédiaire des bottes, et sa puissance créatrice retrouvée, similaire au sentiment exprimé par Dürer, s'exprime dans la façon dont il piétine le sol, « sa » colline, imprimant par là une marque dominatrice sur la nature. Cette démarche remet en mémoire la phrase de Derrida à propos des souliers de Van Gogh : « Chausser égale *être*, qu'on en restitue toute la conséquence » (Derrida, 1978, 423). Il s'agit de dépeindre ici le rapport ambigu de domination induit par le désir tout puissant lié à la pulsion créatrice, thème qui sera repris par la suite dans *Snow Hill* sur un mode macabre. Michel de M'Uzan évoque à ce sujet le concept d'« expansion narcissique » lié à l'activité créatrice, résultant « d'accidents dans le développement libidinal [qui] dépendent eux-mêmes, en partie au moins, de cette carence identitaire première dont j'ai parlé » (M'Uzan, 2005, 141).

Au-delà même de l'identification à l'artiste ou du rapport à ses aînés, Derrida voit dans les souliers de Van Gogh une manière de *figurer la peinture*, métaphore que nous pourrions également utiliser pour *Trodden Weed*, qui serait ainsi l'*autoportrait-manifeste* de Wyeth, comme celui de 1500 l'avait été pour Dürer:

Les chaussures sont là en peinture, elles sont là pour (figurer, représenter, remarquer, dépeindre ?) la peinture à l'œuvre. Non pas pour être rattachées aux pieds de tel ou tel, dans le tableau ou hors de lui, mais là *pour-la-peinture* (et vice versa) — la peinture à l'œuvre, comme le peintre en acte, comme la production picturale en son procès? (Derrida, 1978, 425)



Figure 197. Andrew Wyeth – *Dr. Syn* (1981)
– Collection of Andrew and Betsy Wyeth.

Figure 198. Andrew Wyeth – *Breakup* (1994) - Private Collection.



La pulsion scopique mise en scène dans *The Revenant*, est de nouveau à l'œuvre dans *Dr. Syn*. Ce tableau pour le moins étrange est pourtant qualifié d'autoportrait par l'artiste⁴⁶⁸, peint juste après une intervention chirurgicale à la hanche. Il s'est représenté en squelette assis sur un tabouret regardant au loin, vêtu d'une redingote militaire ayant appartenu à Howard Pyle, et chaussé de sortes de brodequins. La scène se situe en haut d'un phare. Sur la droite un canon est pointé vers l'océan à travers une ouverture dans le mur. Détail supplémentaire qui a son importance, Wyeth n'a pas utilisé n'importe quel squelette de studio, comme l'indique Taylor :

Wyeth didn't use the old studio skeleton (which he still has) as the model for Dr. Syn, but instead used an x-ray of his own body. That disconcerting fact turns the painting into a traditional memento mori, as Wyeth, with cannon at his side, sits staring out to sea facing his own mortality. (Taylor, 2005, 40)

Il a de plus poussé la sophistication jusqu'à représenter l'intégralité de son squelette, y

⁴⁶⁸ « [Wyeth] was telling me about a self-portrait he'd made four years ago as a birthday present for Betsy. [...] He painted himself as a skeleton, seated in the watchtower of a lighthouse looking out to sea. The skeleton wears a blue and gold War of 1812 naval jacket that once belonged to Howard Pyle [...] » (Meryman, 1996, 383).

compris sous les parties cachées par le vêtement⁴⁶⁹. Taylor voit dans cette composition un lien avec le peintre Symboliste James Ensor — *La Mort et les Masques* (1897 ; fig.199) ou encore *Squelettes se disputant un hareng saur* (1891 ; fig.200) — chez qui la figure du squelette est prépondérante, ou encore avec le Surréaliste Paul Delvaux ; voir par exemple *La Vénus Endormie* (1944 ; fig.201).



Figure 199. James Ensor – *La Mort et les Masques* (1897) - MAMAC-LIÈGE (Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la Ville de Liège)



Figure 200. James Ensor – *Squelettes se disputant un hareng saur* (1891) - Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles



Figure 201. Paul Delvaux – *La Vénus Endormie* (1944) – Tate Britain



Figure 202. Paul Delvaux - *Squelette dans l'atelier* (1945) – Frey Norris Gallery

Cependant, les œuvres de ces artistes représentant des squelettes appartiennent plus précisément à la tradition des danses macabres. En effet, si le squelette de Wyeth représenté

⁴⁶⁹ « But [Wyeth] didn't stop there : underneath the tempera of the coat, the parts of his skeleton that don't show—his ribcage, his spine, his problematic hip—have been painted where they may never be seen at all. "You take the coat off and you'll see the whole thing !" he said. "If they x-ray it they'll find them." » (Schaire, 1985, 50).

dans son intégralité, habillé et chaussé, évoque le motif employé par les Symbolistes ou les Surréalistes, la pose introspective et la référence explicite à l'artiste lui-même, ne correspondent cependant pas au genre de la danse macabre. *Dr. Syn* répondrait plutôt aux critères traditionnels des *memento mori*, sous catégorie du genre des *vanités* ; à l'instar du tableau de Ensor, le *Squelette dans l'Atelier* (1945 ; fig.202), plus sobre et moins codifié dans sa composition, proposant le même type de réflexion sur l'artiste et sa condition humaine mortelle. Selon Ingvar Bergstrom, le genre des vanités nécessite trois classes d'objets :

- 1) des symboles de l'existence terrestre : livres, instruments scientifiques ou artistiques, objets de valeur ou de collection — coquillages, métaux précieux, argent — tabac et pipes, instruments de musique, armes et armures, nourriture et boissons), jeux et moulages en plâtre.
- 2) des symboles du caractère éphémère des choses et de la mort : crânes, os humains ou d'animaux, pièces d'horlogerie, bougies, lampes à huile, bulles de savon, fleurs, verres (à moitié vides, renversés ou cassés).
- 3) des références à une vie après la mort ou à la résurrection : blé, laurier, lierre, placés sous le crâne ou formant une couronne⁴⁷⁰.

L'autoportrait de Wyeth combine bien des éléments des deux premières catégories : squelette, vêtement militaire faisant office d'armure, et canon. Il s'inscrit ainsi dans une tradition européenne datée historiquement, car comme le rappelle Barbara S. Groseclose dans son article sur William Harnett, « *Vanity and the Artist* »⁴⁷¹, les *memento mori* ne sont pas courants dans l'art américain et il a été l'un des rares artistes à utiliser ce genre⁴⁷². Harnett

⁴⁷⁰ Bergstrom, 1956, 154.

⁴⁷¹ William Harnett peignit seulement trois tableaux correspondant aux critères du genre des Vanités: *Mortality and Immortality* (1876 ; titre original : *Life and Death*), *To This Favor - A Thought From Shakespeare* (1879) et *Memento Mori - "To This Favour"* (1879).

⁴⁷² Groseclose signale la spécificité thématique des toiles de Harnett « All the items in *Mortality and Immortality* and *Memento Mori* — "*To This Favour*" may be classified as either "symbols of transience" (in addition to the skull, the candlesticks, hourglass, wilted rose) or "symbols of earthly existence" (books and music). Because

s'est toutefois conformé aux canons européens du genre, à la portée symbolique très générale. Un autre peintre américain, Charles Bird King, avait réutilisé auparavant de façon plus personnelle la forme des Vanités, dans *Poor Artist's Cupboard* (1815 ; fig.203) ou *Vanity Of An Artist's Dream* (1830 ; fig.204) par exemple, afin de pointer la pauvreté de l'existence de la vie d'artiste⁴⁷³. Il ne s'agissait cependant pas de souligner sa condition mortelle. Wyeth a ainsi combiné des sources multiples dans *Dr. Syn* : motifs classiques⁴⁷⁴ et contemporains européens, mais aussi une influence américaine et européenne en ce qui concerne la réflexion sur la condition de l'artiste qui, sous les traits d'un squelette, réfléchit au caractère éphémère de sa propre existence et de son art.



Figure 203. Charles Bird King - *Poor Artist's Cupboard* (1815) - Corcoran Gallery of Art, Washington, DC



Figure 204. Charles Bird King - *Vanity Of An Artist's Dream* (1830) - Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, MA

Le costume de Pyle pourrait avoir deux sens complémentaires : d'une part, il renvoie à

these elements in combination were to this point rare in American art but typical of the seventeenth century, it seems permissible to assume Harnett culled them from some as yet unidentified Dutch or Flemish source » (Groseclose, 1987, 55). En effet, l'artiste américain Charles Bird King (1785–1862), par exemple, peint des Vanités assez célèbres, *Poor Artist's Cupboard* (1815) ou *Vanity Of An Artist's Dream* (1830) mais elles ne répondent pas aux critères plus restrictifs des *memento mori*. Il semblerait donc bien que les sources stylistiques des compositions de Harnett soit européenne et non américaines.

⁴⁷³ Voir l'article de Chad Mandeles, « William Michael Harnett's "The Old Cupboard Door" and the Tradition of Vanitas » : « In general, King's work reflects unfavorably upon the conditions of the contemporary artist, indicating his poverty, and his vain hopes in the face of public indifference » (Mandelés, 1986, 56). Il est évident que ces réflexions étaient très éloignées des préoccupations de Wyeth.

⁴⁷⁴ Notons également le dallage à damiers blanc et noir qui semblent sorti tout droit d'un tableau de Vermeer.

la mortalité de l'homme, au-delà de la renommée de l'artiste (l'homme a disparu mais le costume, renvoyant à son art, a survécu) ; d'autre part, la redingote d'un autre âge évoque l'artificialité de la fonction de peintre, tel un déguisement qui cache mal le fait que l'artiste demeure un homme, soumis à sa condition de mortel, quelle que soit son statut de son vivant. La plate-forme d'observation du phare, la pose contemplative du squelette et le canon⁴⁷⁵ renvoient à la pulsion scopique, thème déjà traité par Wyeth comme nous l'avons vu précédemment. Wyeth continue de développer une vision mortifère du désir de l'artiste d'englober la réalité dans ses moindres détails. L'acte de voir est assimilé à une arme guerrière : l'artiste regarde et détruit à la fois, avant d'être lui même rattrapé par sa propre mortalité.

Le titre du tableau, *Dr. Syn*, est également assez éloquent. Nous allons y consacrer quelques lignes, sans savoir, comme à l'accoutumée pour les œuvres de Wyeth, s'il est véritablement révélateur⁴⁷⁶. Outre son homophonie avec le mot « sin » (« péché »), il fait référence au roman d'aventures de Russell Thorndike, publié en 1915, dans lequel le personnage principal, le Révérend Docteur Christopher Syn, ancien pirate connu sous le nom du Capitaine Clegg, vit une double vie sous le nom de « Scarecrow » (« épouvantail »), chef

⁴⁷⁵ Il semblerait que le motif du canon chez Wyeth s'éloigne du sens originel accordé aux armes dans les Vanités, où elles symbolisaient les plaisirs éphémères de la vie. La métaphore, liée au type d'arme choisi, semble ici relever plus de la pulsion agressive que de l'agrément.

⁴⁷⁶ Signalons en effet à ce moment opportun que le silence observé tout au long de ce travail vis-à-vis des titres des tableaux de Wyeth est un parti pris interprétatif qui découle de leur mode d'attribution. Il est en effet reconnu de sources sûres que Wyeth n'attribuait généralement pas lui-même de titres à ses tableaux, ceux-ci étaient choisis a posteriori par sa femme Betsy, parfois après une concertation. Comme il est impossible de connaître la source des titres au cas par cas, il est dangereux de leur accorder un trop grand intérêt du fait de cette interférence majeure que constitue l'imaginaire de Betsy Wyeth. Voir à ce sujet l'article de Christopher Crosman, « Betsy's World » « Betsy is responsible for giving titles to most of her husband's paintings, although Andrew plays a part. Some titles change from exhibition to exhibition and publication to publication, but titles do matter in paintings that have narrative or metaphoric content. [...] Often Betsy's titles create new ways of thinking about a picture that may be different from Andrew's own, but are ultimately consistent with the subject » (Crosman, 2005, 117-8). Néanmoins, s'ils ne sont pas directement donnés par l'auteur, les titres perdent, selon nous, tout intérêt « métaphorique » ou autre. La nièce de Wyeth, Victoria Wyeth, donne une vision encore plus radicale de la répartition des tâches au sein du clan Wyeth : « "Daddy [Nicholas Wyeth, agent de Andrew et James Wyeth] sells the paintings, my uncle [James Wyeth] and my grandfather [Andrew Wyeth] paint them, my grandmother [Betsy Wyeth] titles them, and I talk about them," Victoria says » (Lieberman, 2007, seattletimes.nwsources.com).

d'un redoutable gang, les « Night Riders » (« chevaliers de la nuit »)⁴⁷⁷. Le titre place ainsi le personnage représenté, Andrew Wyeth lui-même, dans un champ sémantique et référentiel lié à la faute et à la duplicité, qui renforce l'aspect réflexif du *memento mori* : face à l'éventualité de la mort, l'homme réfléchit à la valeur de son existence et à son parcours, et éprouve une certaine forme de culpabilité en se remémorant certains de ses actes. Cet autoportrait ayant été peint alors que Wyeth menait une double vie, peignant en secret le modèle Helga Testorf tout en maintenant un rythme de production « officiel » aux yeux de sa femme⁴⁷⁸, il est possible d'y voir un commentaire de l'artiste sur sa vie intime, puisqu'en 1981, date à laquelle cette toile a été peinte, Betsy Wyeth n'avait pas encore eu connaissance de l'affaire. Il est néanmoins plausible que le titre du tableau ait été changé après coup par Betsy, souhaitant faire un commentaire sur la personnalité dissimulatrice de son mari. Quelle que soit l'explication, le titre renforce le côté solennel de cet autoportrait, en doublant la réflexion sur la fonction de l'artiste d'une réflexion morale, et rattache ce tableau aux codes ancestraux des vanités, basés sur une dualité interne, tels que Norman Bryson les rappelle :

The interest of *vanitas* pieces may in fact lie in their fully self-conscious acceptance of their 'internal flaw'. The genre changes at once if we begin with the hypothesis that the *vanitas* is *deliberately* built on paradox, and that the conflict between world-rejection and worldly ensnarement is in fact its governing principle. (Bryson, 1990, 116-7)

Il est évident que le paradoxe inhérent au genre ait attiré Wyeth à ce moment particulier de sa carrière, et qu'il ait eu envie d'en proposer une relecture.

Breakup fait également partie de la catégorie des autoportraits cachés, puisque sans informations parapicturales, il est de nouveau bien difficile pour le spectateur de décoder les

⁴⁷⁷ Taylor, 2005, 40.

⁴⁷⁸ « Betsy's curiosity and suspicion could be aroused by any decrease in her husband's normal output of paintings. So he had to maintain his normal flow. Through the years of the Helga series—from 1970 through 1985—he delivered fifty-five temperas on other subjects [...]. This production was possible because, in fact, Wyeth did not paint a large number of Helgas. The collection was publicized as consisting of 240 paintings. In reality it contained a *total* of just four temperas, twelve drybrushes, and twenty-nine watercolors. The rest were quick watercolor and pencil studies » (Meryman, 1996, 349).

intentions de l'artiste. Néanmoins, cette œuvre ne fait pas référence à Pyle. Suite à la commande par son épouse d'un moulage de ses mains en bronze, Wyeth a peint cette sculpture émergeant d'un bloc de glace se détachant à la surface de la rivière Brandywine en plein dégel⁴⁷⁹. Les mains surgissent au premier plan de la composition, imprimant des traces de doigts dans la neige, suggérant ainsi une idée de mouvement. Au milieu, sont représentées l'eau et les plaques de glace se brisant sous l'effet de la fonte. A l'arrière plan, on distingue un champ à l'herbe jaunie, parsemé de neige ; et au loin, une forêt et une petite bande de ciel gris et bas. Pour le spectateur n'étant pas au fait des éléments d'informations donnés ci-dessus, l'impression est assez saisissante et évoque une scène de film fantastique. Le reste de l'image évoque le froid et la désolation, malgré l'annonce de dégel donnée par le titre. Wyeth, mal à l'aise avec le genre de l'autoportrait, a de nouveau utilisé des moyens détournés — ici une imagerie fantastique — pour se dépeindre. Il s'est réduit à l'état de membre, choisissant de manière symbolique pour un peintre, ses mains. Des mains animées par le seul désir de bouger, de peindre sans doute, et qui fonctionnent sans aucune attache corporelle ou cérébrale. Maurice Blanchot parlait du phénomène de « préhension persécutrice » à propos de l'écrivain, pourvu d'une « main malade », métaphore qui s'appliquerait parfaitement ici : « Cette main 'malade' qui ne lâche jamais le crayon, qui ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient, elle ne le tient pas réellement, ce qu'elle tient appartient à l'ombre, et elle-même est une ombre » (Blanchot, 1955, 19). La vision de la pulsion créatrice est de nouveau ambivalente : la fonte des glaces pointe l'interprétation vers un renouveau, une sorte de résurrection, l'art comme pulsion absolue, transcendant la force des éléments ; tandis que la désolation ambiante et l'épais bloc de glace enserrant les mains comme dans un étau, traduisent une lutte macabre, une souffrance face à une force qui étouffe l'artiste. Malgré l'acte créateur issu de la sublimation, il semblerait que l'artiste n'arrive pas à se débarrasser d'une culpabilité latente

⁴⁷⁹ Knutson, 2005, 54.

et/ou d'une angoisse, visiblement inhérentes selon lui à la fonction de peintre. On a souvent cité ce fantasme issu du transcendantalisme que Wyeth a exprimé à plusieurs reprises, celui de devenir « l'œil transparent » (« Transparent Eyeball⁴⁸⁰ ») d'Emerson : « I wish I could paint without me existing ... When I'm alone in the woods... I forget all about myself, I don't exist. [...] But if I'm suddenly reminded of myself, that I'm me—then everything falls to pieces » (Meryman, 1965, 114). Les autoportraits de Wyeth nous montrent au contraire qu'il s'agit bien d'un homme, avec ses souffrances et ses angoisses, et non d'un être désincarné. Priscilla Paton note chez Hopper une déviance par rapport aux idéaux de la philosophie émersonienne, que nous pourrions appliquer à Wyeth : « The transparent eyeball becomes the cold camera lens » (Paton, 200, 145-6).

4. Le sous-texte gothique

Le détour par la figure de Howard Pyle et les autoportraits de Wyeth nous ont permis de montrer que l'explication historique, un malaise propre à la génération des années quarante marquée par la Seconde Guerre Mondiale, ne suffit pas pour expliquer l'aspect morbide et souvent mortifère de l'art de Wyeth, qui a des ramifications beaucoup plus personnelles. Le côté torturé et macabre de nombre de ses œuvres et la filiation à Pyle, figure fréquemment convoquée dans ses toiles, révèlent un courant profond parcourant son art de part en part, et qui a de nombreux points communs avec le genre gothique. Les autoportraits dans lesquels l'artiste a continuellement morcelé son corps, fabriquant une sorte de cartographie intime de

⁴⁸⁰ Expression tirée d'un passage célèbre de *Nature* d'Emerson : « In the woods, we return to reason and faith. There I feel that nothing can befall me in life—no disgrace, no calamity (leaving me my eyes), which nature cannot repair. Standing on the bare ground—my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space—all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God » (Emerson, 2000, 6).

correspond bien au mouvement suivant chez l'artiste, à savoir le « passage du réalisme à l'imaginaire » (Lévy, 1995, 8).

Notons dès à présent que le mode opératoire gothique chez Wyeth, fonctionne de manière similaire au gothique radcliffien, tout étant affaire de tension, de suggestion, d'entre-deux ; rien de violent, sanguinolent ou grandguignolesque :

Le fantastique radcliffien a moins pour source l'intrusion, réelle ou supposée, de l'insolite dans le quotidien, que le climat d'angoissant mystère qui pèse sur les personnages et leurs gestes, et que ne détruisent pas les peu convaincantes « explications » finales. Comme dans un dessin de Piranèse ou sur une toile de Monsu Désidério, il y est moins question d'événement que d'atmosphère générale: les commentaires sur les spectres sont bien plus importants que leur apparition effective. (Lévy, 1995, 281)

Wyeth a ainsi déclaré qu'il préférerait représenter l'automne et l'hiver pour deux raisons, l'une formelle (permettant d'accentuer « l'ossature du tableau »), et l'autre psychologique, liée à l'atmosphère générale d'attente et de mystère qu'il souhaite imprimer à ses tableaux : « "I prefer winter and fall," he admits, "when you feel the bone structure in the landscape—the loneliness of it—the dead feeling of winter. Something waits beneath it—the whole story doesn't show" » (Meryman, 1965, 100).

4.1. « Demeures et problèmes d'architecture »⁴⁸²

L'élément primordial rattachant Wyeth au gothique est, non plus le château en ruines, mais la demeure puisque, pour paraphraser Lévy, l'imaginaire, dans ces peintures, est toujours « logé »⁴⁸³. Les demeures peintes par Wyeth sont innombrables, et nous allons donc nous intéresser à deux maisons en particulier, qui illustrent la relation qu'entretenait l'imaginaire du peintre avec l'architecture : la ferme des Kuerner en Pennsylvanie et celle des Olson dans

⁴⁸² Lévy, 1995, xxviii

⁴⁸³ « L'imaginaire, dans ces romans, est toujours logé » (Lévy, 1995, xxviii).

le Maine⁴⁸⁴. Wyeth représenta la ferme Kuerner dans son intégralité dans *Brown Swiss* (fig. 205), et la ferme Olson qui semble hanter *Christina's World* est plus particulièrement détaillée dans *Weatherside* (1965 ; fig. 89). L'artiste a traité ces deux tableaux comme des portraits, en évitant le pittoresque et en détaillant au maximum les caractéristiques de chaque bâtisse⁴⁸⁵. Mis à part cette similarité dans l'approche, chaque tableau fonctionne sur un registre différent. *Weatherside*, présente la maison en gros plan, sur un axe vertical et en légère contre-plongée, et l'un de ses côtés est tronqué. La partie de biais est dans l'ombre, ce qui permet de détacher le corps principal de la ferme sur un fond jaunâtre, clair, mettant en valeur son pignon. L'ombre sur la droite, le format étroit et vertical, et le bord gauche du tableau forment une sorte de couloir, qui happe la vue et amène le regard à se fixer sur le mur de la ferme au fond. Ce procédé ajouté à la contre-plongée donne un sentiment de claustrophobie visuelle. Les quatre fenêtres derrière lesquelles on distingue des ombres, sans pourtant discerner exactement à quoi elles correspondent, donnent l'impression que cette maison recèle des secrets. L'opposition entre les différentes textures extrêmement travaillées, bois, pierre, herbe sèche rend la surface de la toile comme animée et palpable.



Figure 205. Andrew Wyeth – *Brown Swiss* (1957) – Private Collection

⁴⁸⁴ Voir en Annexe 7, p.494, deux photos prises en 1987 de la ferme Kuerner et de la colline, démontrant la valeur fantasmagique et fantasmée de ces maisons et de ce lieu pour l'artiste.

⁴⁸⁵ Wyeth parle de ces deux tableaux dans *Autobiography*, il déclare à propos de la ferme Kuerner: « *Brown Swiss* was like doing a person's face—so complex ! It's like a double portrait, because of the reflections of the house in the pond; [...] I made dozens of absolutely accurate drawings » (Wyeth, 1995, 46), et à propos de la ferme Olson : « In my drawings I literally put the building together as if I were the builder, and I actually counted up and studied each one of those clapboards. [...] I wanted *Weatherside* to be a true portrait of the house—not a picturesque portrait, but one I'd be satisfied to carry around in my wallet » (Wyeth, 1995, 67).

lui-même, tour à tour être-pieds, être-œil, être-mains, signalent la réappropriation de ce mode de figuration, ainsi qu'il est défini par Robert Miles dans *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*: « site discursif, mode carnavalesque de représentations » du « sujet fragmenté »⁴⁸¹.

Signalons dès à présent qu'il n'est pas question ici de plaquer artificiellement un genre circonscrit historiquement à l'étude d'une œuvre contemporaine, forcément très éloignée des préoccupations du dix-huitième siècle. Comme le rappelait à juste titre Maurice Lévy dans son ouvrage sur le roman Gothique anglais :

Qu'il convienne de s'en réjouir, ou qu'il y ait lieu de le regretter, l'évidence est là : d'expatriation en naturalisation successive, d'analogie parfois abusive en amalgame souvent caractérisé, de détournement discret du sens en récupération manifeste, le gothique a sans doute plus évolué sémantiquement, au cours du dernier quart de siècle, qu'aucun autre terme du vocabulaire critique. (Lévy, 1995, xiv)

Nous allons donc tenter de définir un « mode opératoire gothique » chez Wyeth, partageant certains traits avec les canons du genre originel, ce qui permet d'en réutiliser le terme, mais revisité à travers le prisme des obsessions personnelles de l'artiste. Lévy laisse cependant une place à l'évolution du concept, assez malléable au demeurant, permettant d'englober les évolutions modernes du terme, et de circonscrire son champ à propos de l'œuvre de Wyeth :

Mais si le gothique était aussi autre chose? Une manière, par exemple, de dire l'Autre Chose? La précarité, l'abîme et le manque. Le mal sans doute - celui qui hantait les châteaux de la perversion d'autrefois, mais aussi celui qui plane sur les vastes espaces de l'Ouest, aiguillonne les grandes baleines blanches, règne dans les sordides ruelles du Londres victorien comme sur les trottoirs des grandes métropoles d'aujourd'hui. On comprendrait alors sa nature protéenne et qu'il ait si facilement transcendé le temps, l'espace et les genres. (Lévy, 1995, xxvi)

Nous allons ainsi nous attacher à faire émerger la façon dont Wyeth transpose cette dualité intrinsèque de l'existence, que Lévy définit de la façon suivante: « la même réalité gothique qu'est la vie, perçue sous l'angle de cette autre chose qui l'habite » (Lévy, 1995, xxvi), et qui

⁴⁸¹ « The Gothic is a discursive site, a carnivalesque mode for representations of the 'fragmented subject' » (Miles, 2002, 4).

Tous ces procédés stylistiques et de composition sont mis en œuvre pour que le spectateur se sente légèrement mal à l'aise, mais de manière diffuse et sourde, et qu'il comble les creux de cet espace incertain avec son imaginaire, selon un fonctionnement propre au gothique comme le décrit Lévy :

Le « gothique » porte naturellement au rêve, et cela pour plus d'une raison: son origine lointaine, la quête spirituelle dont sa verticalité est le signe de pierre, l'insolite mystérieux ou menaçant de ses voûtes sombres et de ses tours, sont pour la conscience une interrogation qui déclenche les forces imaginatives. (Lévy, 1995, 114)

La ferme Olson évoque l'image d'une ferme entraperçue dans un tableau de Pyle, "*Catherine Duke quickened her steps,*" (fig.178), demeure gothique par excellence, dont l'œil noir fixe le spectateur et cause l'épouvante de l'héroïne. L'imagination de Wyeth a très certainement été stimulée par ce genre de dispositif, qu'il a recherché et réinterprété par la suite avec des effets très atténués, substituant une stratégie descriptive à une stratégie narrative⁴⁸⁶.

Brown Swiss produit une impression menaçante similaire, mais par des moyens quasiment opposés. La composition s'étale dans une horizontalité presque démesurée. La ferme est cette fois observée de loin, et le spectateur est amené à se focaliser sur l'impression d'ensemble plus que sur les détails : la bâtisse est massive, carrée, sans grâce, avec de petites fenêtres semblables à des meurtrières. Elle trône au sommet de la colline comme un château fort inhospitalier et imprenable. La gigantesque ombre qui s'étale horizontalement au milieu du tableau, tel un trou noir dans l'espace, renforce le côté sombre et menaçant de la scène. Le décalage produit par le dédoublement quasi symétrique de l'image — le reflet de la ferme dans la mare — induit aussi une sensation d'étrangeté. Les textures ont été travaillées, en particulier les pans de murs de la maison et les détails architecturaux, mais de manière plus uniforme sur le reste de la toile et pas dans le but tactile de *Weatherside*, l'accent étant plutôt mis sur les contrastes marqués et graphiques entre zones sombres et claires.

⁴⁸⁶ Voir Alpers « an art of describing as distinguished from the narrative art of Italy » (Alpers, xx).

Ces deux maisons ponctuent le corpus de Wyeth comme un leitmotiv. La ferme Olson inaugure le motif dans *Christina's World* (1948 ; fig.69) qui se termine dans *End of Olsons* (1969 ; fig.206). Et la ferme Kuerner apparaît dans *Young Bull* (fig.56), *Evening at Kuerners* (1970 ; fig.207), *Moon Madness* (fig.184)⁴⁸⁷.

De nombreuses autres demeures ont inspiré Wyeth et il serait fastidieux d'en établir la liste exhaustive, citons simplement celles qui apparaissent de manière récurrente : Mother Archies Church était dépeinte en 1940 dans *Road Cut* (fig.35) et ce sont les ruines du même bâtiment dans *Ring Road* (1985 ; fig.208), *Night Lamp* (1950 ; fig.209), « The Mill » et « The Granary », bâtiments qui sont sur la propriété de Chadds Ford et qui figurent dans *Marsh Hawk* (1964 ; fig.210), *Outpost* (1968 ; fig.211), *Mill in Winter* (1978 ; fig.213), *Night Sleeper* (1979 ; fig.175), *Last Light* (fig.183), ou encore *Flood Plain* (1986 ; fig. 212).

Ces maisons acquièrent tour à tour des qualités anthropomorphiques, comme dans les deux « portraits » des fermes Olson et Kuerner cités plus haut, suscitent le mystère ou l'angoisse (*Christina's World*, *Weatherside*, *Brown Swiss*, *Evening at Kuerners*, *Moon Madness*, *Last Light*), ou encore s'inscrivent dans un entrecroisement de réseaux symboliques, en général contradictoires, à l'intérieur d'une peinture de paysage (*Flood Plain*, *End of Olsons*). Dans *Flood Plain* par exemple, il est difficile de sortir d'une impression ambivalente : le tableau de format horizontal, dont la moitié inférieure est occupée par un champ d'herbe sèche, est divisé en deux parties, le tiers gauche représente The Mill, au loin, sous la neige, des traces profondes de pneus de voiture, emplies d'eau ou de neige, scarifiant le sol du premier plan jusqu'à la maison au fond ; et les deux tiers restant de la composition dépeignent un amoncellement de paille, de planches et de morceaux de bois se détachant sur une forêt sombre. La maison pourrait ainsi apparaître comme un refuge dans cet environnement hostile et inhospitalier ; or elle semble inaccessible et peu chaleureuse, de par

⁴⁸⁷ Il ne s'agit ici que des tempéra, et nous avons mis de côté les nombreux dessins et aquarelles préparatoires.

sa position dans la composition et du fait des tonalités employées, similaires à celles du champ desséché. Au moyen d'une vue en plongée, *End of Olsons* montre l'arrière du pignon de la façade, un morceau du toit et la cheminée de la maison, et à l'arrière plan, l'océan d'une teinte de plomb et une forêt obscure ; sur la gauche un pan d'herbe sèche se dessine (évoquant la colline de *Christina's World*). La maison est abîmée, les teintes des tuiles et de la cheminée sont passées, et sa structure semble se fondre dans le paysage, comme si la nature avait déjà commencé à reprendre ses droits et à effacer la trace d'une présence humaine. Les « demeures » de Wyeth — vides, froides, rugueuses, austères, anguleuses, hantées — fonctionnent donc bien comme un dispositif destiné à éveiller l'imaginaire du spectateur qui est conduit à les habiter selon sa fantaisie, mais toujours sur le mode de l'indécision voire de l'angoisse. Cette ambiguïté inhérente aux représentations architecturales de Wyeth évoque le « fantastique du compromis », concept élaboré par Lévy à propos du Gothique de Radcliffe, qui permet « au lecteur d'inventer lui-même sa peur »⁴⁸⁸. De plus, est-ce que l'anachronisme souvent reproché à Wyeth, ne transite pas aussi par ces demeures, empreintes d'austérité et de rigorisme, éveillant bien malgré lui le fantasme d'une certaine Amérique⁴⁸⁹ ? Citons à ce sujet la comparaison de Lévy entre roman historique et roman gothique :

C'est ici qu'il faut situer la vraie différence entre roman « historique » et roman « gothique » : dans le premier cas, le retour au passé est lucide et érudit, dans le second, il est onirique. Car la « maison natale » est la seule qui par les racines profondes qu'elle enfonce dans ce passé national, non seulement autorise le rêve, mais y contraint. C'est sous la « maison natale » et nulle part ailleurs, que se trouve « la maison onirique ». (Lévy, 1995, 643)

⁴⁸⁸ Lévy, 1995, 341.

⁴⁸⁹ A la mort de l'artiste, *The Independent* rappelait les critiques récurrentes dont l'œuvre de Wyeth était la cible en ce qui concernait son rapport au passé : « Wyeth is derided for [...] his anachronistic attitudes [...]. Critics complain of his apparent nostalgia for a rural world of puritan, hard-working values that in reality never was. [...] Simultaneously he has been regularly dismissed by the majority of critics as too popular, sentimental and reactionary, particularly in his choice of rural subject matter, from farming landscape to farming folk, devoid apparently of the appurtenances of modern life » (Vaizey, 2009, independent.co.uk).

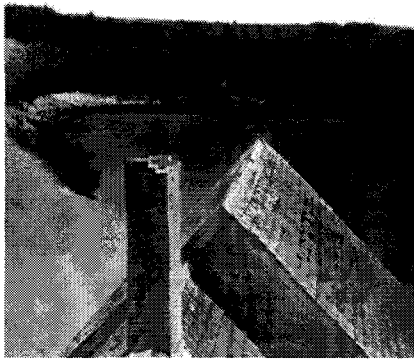


Figure 206. Andrew Wyeth – *End of Olsons* (1969) – Gallet Co., Ltd., Japan



Figure 207. Andrew Wyeth – *Evening at Kuerners* (1970) – Private Collection



Figure 208. Andrew Wyeth – *Ring Road* (1985) – The Dayton Art Institute, OH



Figure 209. Andrew Wyeth – *Night Lamp* (1950) – Private Collection



Figure 210. Andrew Wyeth – *Marsh Hawk* (1964) – Private Collection



Figure 211. Andrew Wyeth – *Outpost* (1968) – Brandywine River Museum, Chadds ford, PA

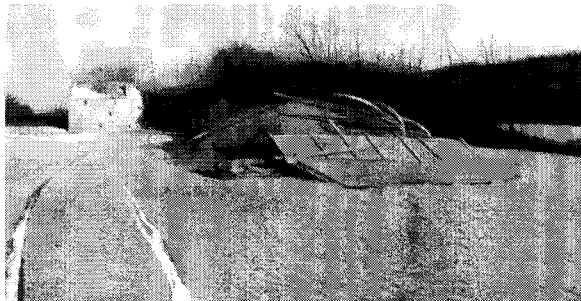


Figure 212. Andrew Wyeth – *Flood Plain* (1986) – Charlton Heston



Figure 213. Andrew Wyeth – *Mill in Winter* (1978) – Fukushima Prefectural Museum of Art

Les illustrations de Pyle et de N.C. Wyeth qui ont nourri l'enfance de l'artiste, ou encore les tableaux Régionalistes, fonctionnent sur ce mode « lucide et érudit », car ils étaient censés illustrer (de manière idéalisée pour le Régionalisme) différentes époques d'un passé révolu. Peinture didactique, avec une touche de fantaisie également dans le cas de l'illustration, payant toujours sa dette à l'Histoire américaine ou européenne. L'art de Wyeth atteint quant à lui l'inconscient de son public au travers de cette « maison natale » fantasmatique au pouvoir « onirique »⁴⁹⁰, coquille vide qui s'insinue dans l'esprit du spectateur et le hante. L'art de Wyeth est-il ainsi une image du rêve originel américain, comme l'affirme John Canaday⁴⁹¹, ou de ses contradictions, ou une dialectique utopie / dystopie, répondant à la définition du gothique américain proposée par Gregory Peppone :

America's Gothic imagination is best understood as an attempt to expose and confront our own repressed contradictions. It is an internalized dialectic between two philosophical impulses: the rational-mechanistic, which seeks to impose order on the unruly forces of nature (including human nature) and the transcendent, which both registers the inherent dangers of the rationalist enterprise and seeks to overcome them. (Peppone, 2003, 20)

4.2. « Découvertes macabres et sinistres rencontres »⁴⁹²

Une fois l'architecture gothique mise en place, propice au « délicieux frisson » décrit par Lévy, puisque « dans la pénombre de leurs cloîtres effondrés, au pied de leurs tours démolies, on peut rêver », il est temps de s'intéresser aux personnages que l'on y rencontre car « on y

⁴⁹⁰ Geselbracht, réfutant l'argument utilisé par Lyndon Johnson dans son discours d'attribution de la Freedom Medal, note précisément l'absence de lien direct entre les tableaux de Wyeth et la réalité quotidienne de ceux qui apprécient ses toiles, démontrant ainsi qu'elles fonctionnent à un autre niveau: « Lyndon Johnson awarded him a Freedom Medal in 1963, praising him as a painter of the American scene who had "in the great humanist tradition illuminated and clarified the verities and delights of everyday life." This is precisely, however, what Wyeth does not do: his paintings bear little resemblance to what most Americans know as every-day life » (Geselbracht, 1974, 14).

⁴⁹¹ « as convincing a picture of the American dream as you are likely to find anywhere just now in these unsettling times » (Canaday, 1971, 32).

⁴⁹² Lévy, 1995, 47.

risque des découvertes macabres et de sinistres rencontres ».

Le cas des cadavres, traités à la manière des sculptures funéraires de gisant, assez particulier à son œuvre, reflète bien l'obsession morbide parcourant l'œuvre de Wyeth. Un certain romantisme perdure dans *Christmas Morning* (1944 ; fig.181), avec sa lumière éthérée, son paysage ondoyant, le corps se fondant dans une coulée de neige qui s'étend vers l'horizon, et la texture poudrée de la surface picturale.

Spring (1978 ; fig.214) reprend les caractéristiques picturales et techniques de la période de maturité de l'artiste : la colline faite de milliers de touches de pinceaux, la contre-plongée, le ciel grisâtre où un fin croissant de lune a remplacé l'étoile lumineuse. Dans ce tableau, le visage, dont un œil mi-clos semble surveiller le spectateur, et le corps nu et émacié, apparaissent crûment au sein de la plaque de neige. La toile est d'une austérité et d'une morbidité glaciales, et son titre, associé à son contenu, résonne comme un oxymore sinistre.

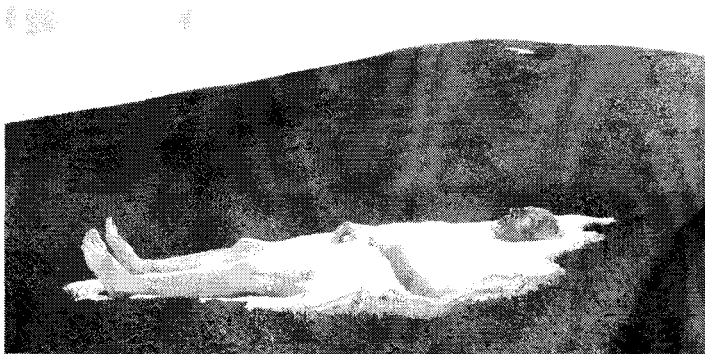


Figure 214. Andrew Wyeth – *Spring* (1978) – Collection of the Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania

Adrift (1982 ; fig.215) est dans la même veine, le cercueil de neige ayant été remplacé par une barque sans rames, « à la dérive », emportant le mort selon un rituel Viking, et qui semble sur le point d'être engloutie dans les flots noirâtres. Le corps inerte du marin, en plan resserré, est minutieusement dépeint, yeux clos, barbe en broussaille et poings serrés, et l'impression générale est aussi glaçante que dans *Spring* ; l'aspect irréel est toutefois nettement atténué. On note ainsi une évolution vers un amoindrissement des effets réalistes magiques et un

durcissement dans le ton, bien que ces toiles évoluent toutes dans le même registre.

**Figure 215. Andrew Wyeth – *Adrift* (1982) –
Collection of Andrew and Betsy Wyeth**



Andrew Wyeth - Pencil Sketch

Certains tableaux, que nous inclurons dans la catégorie plus générale des gisants, comme *Garret Room* (1962 ; fig.216), *Night Shadow* (1978 ; fig.218) ou *Marriage* (1993 ; fig.217), sont plus difficiles à décoder, car ils relèvent d'une certaine ambiguïté. La raideur de la pose de Helga Terstorff, le bras plaqué le long du corps, dans *Night Shadow*, ses paupières closes, son visage et ses lèvres livides, surgissant d'une sorte de trou noir, contrastent avec les autres nus de la série, caractérisés par une extrême sensualité. De plus, son front et ses yeux sont recouverts d'une sorte de linceul dessiné par une ombre, qui donne un teint cadavérique à la moitié de son visage. La touche de rose posée sur sa pommette gauche ressemble plus à un maquillage artificiel qu'au souffle de la vie.

Garret Room est une *drybrush* dépeignant Tom Clark, un vieil homme noir chauve, à la barbe et aux sourcils blancs, allongé sur son lit. La pose adoptée est assez étrange puisqu'il git de tout son long, les bras le long du corps, la tête tournée vers le mur du fond, les yeux fermés. Le corps repose sur un édredon en patchwork de tissus colorés, contrastant fortement avec l'habit élimé et grisâtre de l'homme. La pièce est austèrement meublée d'un lit et d'une chaise, un linge blanc est accroché au dessus de la tête de l'homme. L'ensemble trahit un certain dénuement.

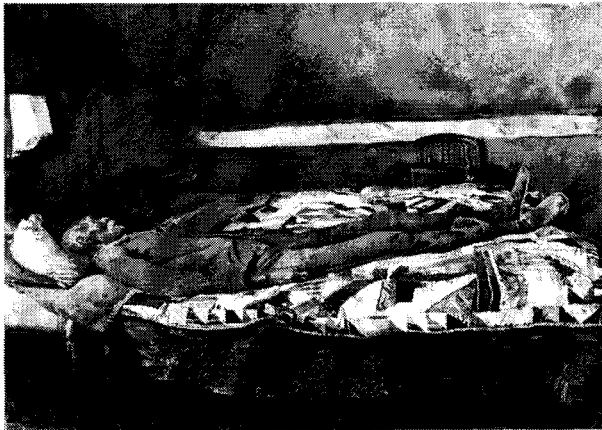


Figure 216. Andrew Wyeth - *Garret Room* (1962) – Private Collection

Figure 217. Andrew Wyeth - *Marriage* (1993) – Private Collection



Figure 218. Andrew Wyeth - *Night Shadow* (1979) – Private Collection

La scène donne une impression solennelle, comme si l'homme était exposé pour une veillée funèbre⁴⁹³. Wyeth joue avec l'horizontalité de la structure du tableau, dépeignant chaque couche de matière ou de texture et les juxtaposant pour mieux les opposer, et laisse planer le doute quant à l'état du sujet. *Marriage* joue sur un registre similaire, l'ambiguïté entre sommeil et mort, et montre Wyeth cherchant son inspiration une fois de plus du côté de Howard Pyle. Le sujet est un couple âgé, aux visages ridés et aux cheveux gris, les Sipala,

⁴⁹³ Wyeth commente ce tableau dans *Autobiography*, et relate une discussion qu'il avait eu peu de temps auparavant avec la fille de Tom Clark, montrant que le sujet de la mort du vieil homme était présent à son esprit : « A few days before, his daughter had told me, "When we get the casket someday, we won't be able to find one big enough—will have to take off his shoes, I guess" » (Wyeth, 1995, 60).

allongés dans leur lit, dans l'ancienne maison de vacances de Howard Pyle⁴⁹⁴. Dans la lignée de *Night Shadow*, Wyeth a utilisé des procédés picturaux permettant de semer le doute et d'accentuer l'étrangeté de la scène. Le cadrage est resserré sur le visage de l'homme et de la femme, émergeant du dessus de lit, tiré jusque sur le menton de la femme et la bouche de l'homme, leurs têtes s'enfonçant dans de lourds oreillers superposés. Ils semblent être sur le point d'être engloutis par cette literie suffocante. Le tableau est scindé en deux par une diagonale qui répartit les éléments au sein de la composition : à gauche, dans la moitié inférieure, les personnages dans leur lit et une fenêtre ouverte, à droite, dans la partie supérieure, un pan de mur dans l'obscurité, sur lequel on distingue un pilier de tête de lit imposant par sa hauteur, sculpté dans un style néo-élysabéthain, qui donne une connotation assez sinistre à la scène. La fenêtre, insérée seulement en partie dans le cadre, ouvre sur le paysage typique de Wyeth : la colline desséchée en contre plongée, bloquant l'horizon et ne laissant apparaître qu'une bande de ciel gris dans laquelle on distingue une étoile luisant faiblement, et un arbre dénudé aux branches torturées. Cette vue accentue le caractère morbide de la scène, car elle n'offre pas un contrepoint naturel paisible permettant d'orienter l'interprétation de manière plus positive.

Le contrepoint du cadavre, le fossoyeur, a également été représenté dans l'œuvre de l'artiste. Il s'agit de *The Sexton* (fig.219), tableau peint en 1950, suite à une visite de Wyeth au cimetière local. Une fois de plus, un élément visuel — la forme de la tombe dans le sol — a déclenché son inspiration⁴⁹⁵ et inspiré une composition très graphique.

⁴⁹⁴ Richard Meryman propose une analyse très directe de la scène : « Given a key and permission to prowl the former summer mansion of Howard Pyle, N.C. Wyeth's teacher, Andrew saw his friends, Helen and George Sipala, asleep in bed. It is a picture, too, of Wyeth's vision of death, the bed poised to wheel out the window and over the horizon toward the morning star » (Meryman, 1996, 183).

⁴⁹⁵ « The shape of the grave in the rocky soil impressed me, and that amazing man down there digging away » (Wyeth, 1995, 30).



Figure 219. Andrew Wyeth – *The Sexton* (1950) – Peter Howle Brady

L'homme est enfoui jusqu'aux hanches dans un parallélépipède noir, occupant le tiers de la composition en diagonale. Sur la gauche, en haut, un tas de terre brunâtre s'amoncelle, et sur la droite, en haut et en bas, s'étalent deux triangles d'herbe jaunie. On distingue mal les traits du « sacristain », penché sur sa bêche, bien que son visage soit au centre du tableau ; ses cheveux hirsutes et sa chemise épaisse au tissu grossier le font ressembler à une sorte d'animal fouisseur. En contrepoint à la lumière qui éclaire son front, sa joue et son nez, se trouve un piquet, fiché dans le trou derrière lui, et qui est aussi frappé par la source de lumière oblique, préfigurant la croix qui sera bientôt placée à cet emplacement. La forme de l'homme est fondue au sein de la composition, comme s'il allait être lui-même enseveli sous la terre, selon la maxime fonctionnant ici au propre et au figuré, en « creusant sa propre tombe ».

La morbidité a été présente dans l'œuvre de Wyeth dès le départ, et l'autre motif récurrent, depuis *Winter Fields* (fig.44)⁴⁹⁶, est celui des animaux morts, présentés au premier plan également dans la drybrush *Fast Lane* (1987 ; fig.220) où un écureuil mort au premier plan, la trace des pneus d'une voiture encadrant son cadavre, a finalement été intégré à la représentation d'une maison sur laquelle Wyeth travaillait depuis des mois. Les ombres fantastiques et démesurées d'arbres s'étendent sur le sol. Le résultat est réussi selon l'artiste car la composition est « étrange et déséquilibrée » (« weird and off balance »)⁴⁹⁷. *Woodshed* (1944 ; fig.221), est la première tempera de la série Kuerner, où deux corbeaux morts sont

⁴⁹⁶ Voir l'analyse détaillée du tableau dans la partie sur « Andrew Wyeth et le Régionalisme américain ».

⁴⁹⁷ Wyeth, 1995, 138.

suspendus par les pattes à la porte d'une grange. Les corbeaux, aux ailes déployées, projettent des ombres sinistres sur le bois clair. Le contraste intense entre ombre et lumière et les bandes horizontales et verticales structurant l'abri, produisent une composition très graphique. Sur la droite, le motif de la colline à l'herbe desséchée, en contre-plongée (qui deviendra récurrent) se dessine. La série de la ferme Kuerner se place ainsi d'emblée sous des auspices lugubres et violents. Dans la tempera *Tenant Farmer* (1961 ; Fig. ?), Wyeth reprend le sujet traité en 1946 dans la drybrush *Winter Morning*, un daim mort pendu à une branche servant de contrepoint à la représentation d'une ferme austère. La composition est cependant beaucoup plus structurée dans la tempera. L'architecture solide de la maison se détache sur le ciel et le sol gris, contrastant avec la fragilité du saule pleureur et de l'animal qui y est suspendu.



Figure 220. Andrew Wyeth – *Fast Lane* (1987) – Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth



Figure 221. Andrew Wyeth – *The Woodshed* (1944) – Private Collection



Figure 222. Andrew Wyeth – *Tenant Farmer* (1961) – Delaware Art Museum, Wilmington

Le lien entre les deux est évident : la sauvagerie provient de l'intérieur de la bâtisse. L'animal

se balance au bout de sa corde comme une offrande sacrificielle. Wyeth a reproduit dans cette scène ce qu'il nomme une « propriété organique de la campagne »⁴⁹⁸, mélange implacable de violence et d'immutabilité, ainsi que Fred E. H. Schroeder le déclarait à propos de ce tableau : « The house is “artificial”, the slain deer a “violation of nature,” but to the artist there is a consistency, a wholeness about the two » (Schroeder, 1965, 565).

4.3. Les fantômes

Outre l'autoportrait au titre évocateur étudié plus haut, *The Revenant*, Wyeth a une façon particulière de représenter ce que nous appellerons ici « les fantômes », sous la forme de tableaux qualifiés par certains de « non-portraits »⁴⁹⁹. Il s'agit en fait de compositions dans lesquelles l'élément humain a progressivement été effacé, au fur et à mesure des esquisses, souvent remplacé *in fine* par un objet ou un vêtement, en signalant la trace.

Wyeth inaugura cette série avec *Winter, 1946* (fig.223) peint juste après la mort de son père, où l'on voit un jeune garçon dévalant une colline d'herbe jaunie et desséchée, sur laquelle subsiste quelques traces de neige. L'ombre du jeune homme se profile derrière lui sur le sol.



Figure 223. Andrew Wyeth – *Winter* (1946) – North Carolina Museum of Art, Raleigh.

⁴⁹⁸ Plimpton and Stewart, 1961, 88.

⁴⁹⁹ Hill, 2006, www.upenn.edu.

L'artiste a déclaré à plusieurs reprises qu'il s'agissait en fait d'un portrait de son père : « Over on the other side of that hill was where my father was killed, and I was sick I'd never painted him. The hill finally became a portrait of him » (Knutson, 2005, 58). Il déclara également dans la biographie de Meryman : « The hill [...] seemed to be breathing—rising and falling—almost as though it was my father's chest » (Meryman, 1996, 231). Cela confirme l'existence du motif récurrent de la colline à résonance anthropomorphique dans l'œuvre de Wyeth, peignant en fait en creux et de manière obsessionnelle la trace de son père, figure tutélaire et autoritaire jusqu'à l'excès. Le fait de ne pas l'avoir peint montre la difficulté jamais résolue de cette relation à la fois pour l'artiste⁵⁰⁰ et pour l'homme, comme le rappelle Meryman, relatant l'état d'esprit de Wyeth après la mort accidentelle de N.C. Wyeth:

He *still* felt the combined fear and anger towards his father, amplified by disappointment in his idol who had hit him, who had tried to chart his life and work and to quarantine him from romance. Once four decades later, Wyeth blurted impulsively, "I hated my father." Now "hate" became part of the emotional text of Wyeth's painting. (Meryman, 1996, 230)

Wyeth semble finalement avoir effectué un transfert sur la personne de Karl Kuerner, dont le portrait *Karl* (1948, fig.224) revêt une double portée symbolique, portrait de substitution de son père, dont Karl lui rappelait la brutalité⁵⁰¹, et autoportrait déguisé, selon Meryman, dans la lignée des représentations ambiguës de la figure de l'artiste évoquées plus haut :

By extension Karl is also a portrait of a self he hides behind the boyishness. Wyeth once said: "The one thing that might someday make my work good—there's a grace in my work like spring flowers. But there's some harshness, too. I'm a coarse man, really. I'm a strange combination of delicacy—fragile, in another world—and brutality." (Meryman, 1996, 232)

⁵⁰⁰ La biographie de Richard Meryman donne de nombreux exemples concernant les différences de point de vue entre Wyeth et son père au sujet de l'art : citons entre autres, le premier dessin d'envergure *Castle Siege* (fig. ?) dans lequel N.C. l'avait obligé à rajouter des nuages dans le ciel, ce que Wyeth n'a jamais pu admettre (Meryman, 1996, 101) ; la réticence de N.C. face à l'adoption de la technique de la tempera par Andrew (121) ; ou encore l'autoritarisme déstabilisant du maître cyclothimique face à son élève (102).

⁵⁰¹ « I latched onto Karl Kuerner because he was the closest thing I knew to a power. I was terrified of my father as well as loved him. That's where Karl was the image of my father—there was a bite there—dangerous—not to be fooled with. This man was undoubtedly the most brutal man I've ever known. I was shocked by him » (Meryman, 1996, 232).

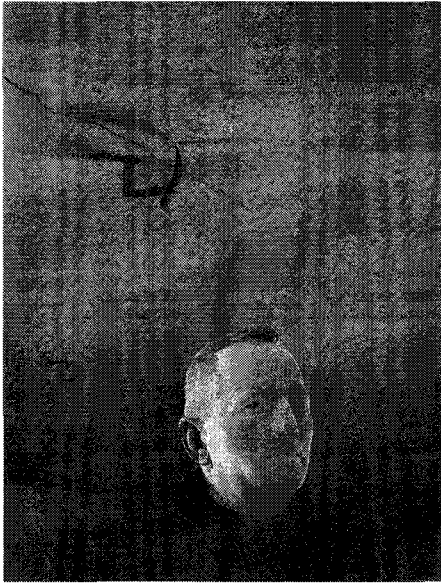


Figure 224. Andrew Wyeth - *Karl* (1948) – Private Collection

Le portrait montre en effet le visage de Karl, frontalement et en légère contre-plongée, ce qui accentue son aspect défiant et menaçant, le regard fixé sur le spectateur, avec pour toile de fond un plafond lézardé duquel pendent des crocs de boucher.

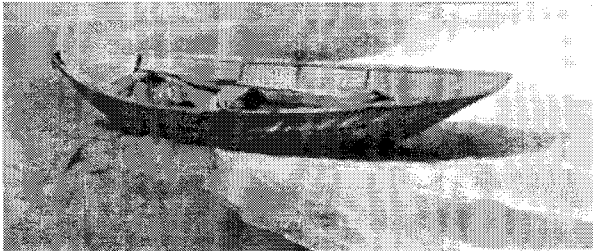


Figure 225. Andrew Wyeth – *Spindrift* (1950) – Currier Museum of Art, Manchester (NH)

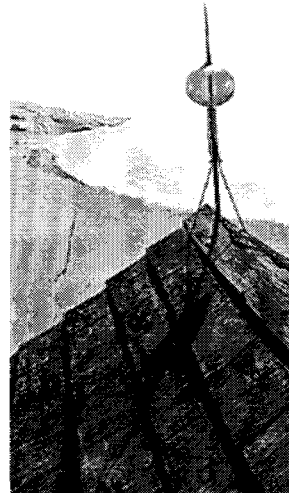


Figure 226. Andrew Wyeth – *Northern Point* (1950) – Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

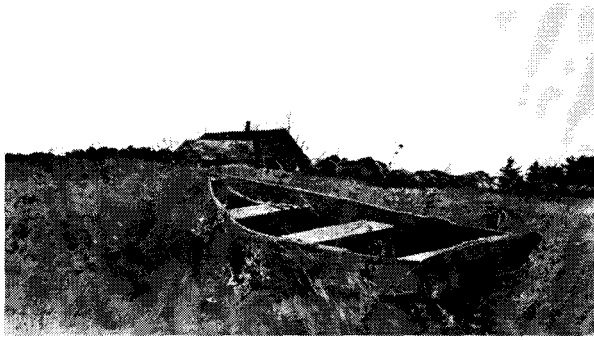


Figure 227. Andrew Wyeth – *Teels Island* (1954) – Private Collection

Wyeth perpétua cet « anti-genre » tout au long de sa carrière. Après avoir peint un portrait de Henry Teel, un pêcheur de homards, en 1945, il peignit plusieurs tableaux ayant pour sujet Teel's Island, et faisant office de portraits de cet homme⁵⁰² : par exemple, *Northern Point* (1950 ; fig.225) représente la maison du pêcheur, surmontée d'un paratonnerre ; *Spindrift* (1950 ; fig.226) où un canot et des rames échoués sur une plage le remplacent⁵⁰³ ; et *Teels Island* (1954 ; fig.227), composition dans laquelle l'île est peinte à l'image de l'homme.

Les différentes séries que nous venons de commenter demeurent néanmoins dans la catégorie des *portraits dissimulés* car l'association repose sur des assertions de l'artiste ou de commentateurs qui entraînent dans un second temps l'évocation du sujet, uniquement dans le cas où le spectateur a eu connaissance des informations parapicturales.

Une deuxième série regroupe des tableaux dans lesquels un objet a été substitué à la personne physique, et nous pourrions les appeler cette fois les *portraits métonymiques*. L'exemple le plus célèbre est certainement *Groundhog Day* où le couteau est chargé de figurer la brutalité de Karl Kuerner⁵⁰⁴. Le passé militaire de celui-ci ressurgit dans *Pine Baron* (fig.228) en 1976, où un casque de l'armée allemande lui ayant appartenu est posé sur le sol,

⁵⁰² « “You'd see Hen on the Mainland,” Wyeth says, “and he looked just like Teel's Island walking along. He was the color of the barnacle-covered granite ledges. An amazing gray. I painted the ledges thinking of his face” » (Meryman, 1996, 128).

⁵⁰³ « In 1950 Wyeth painted Henry's dory in *Spindrift*. Keyed in that island gray, the tempera is essentially a full-length picture of Henry amid the ambience of his island » (Meryman, 1996, 128).

⁵⁰⁴ Voir l'analyse détaillée de ce tableau dans la partie sur Andrew Wyeth et le Régionalisme américain.

devant une rangée de pins sombres alignés comme des soldats. Dans *Little Africa* (1984 ; fig.229), le crochet remplaçant la main de Bill Loper est posé sur une souche au premier plan. Ce tableau revisite une huile très ancienne de Wyeth, *Bill Loper with Big Tree Trunk* (1954 ; fig.230), dans laquelle N.C. Wyeth avait effacé le crochet lorsque son fils lui avait montré la toile, sous prétexte que « ce n'était pas nécessaire » (Wyeth, 2001, 28). Wyeth déclara à propos de *Little Africa* : « Fifty years went by, but somehow I had to bring back Bill Loper's hook that my father had painted out » (Wyeth, 2001, 140). Notons que les objets contondants sont à chaque fois associés au motif de la colline qui est désormais clairement identifié comme une allusion au père de l'artiste (ou directement à l'image de Karl Kuerner, comme dans *Karl*), et la symbolique freudienne est ici évidente, Wyeth ayant passé une grande partie de sa carrière à régler des comptes avec ce père envahissant. Marie Bonaparte évoquait la figure du père dans son essai psychanalytique consacré à Edgar Poe : « le Père veille. Il se manifeste avec une sadique agressivité, de diverses manières. Il peut prendre l'aspect du Diable, image classique, nous dit la psychanalyse, du Père mauvais » (Bonaparte, 1958, 491). Lacan nous oriente vers la piste de l'œuvre d'art comme *symptôme* en prenant pour exemple *Ulysses* de Joyce : « *Ulysses*, c'est le témoignage de ce par quoi Joyce reste enraciné dans son père tout en le reniant. C'est bien ça qui est son symptôme » (Lacan, 2005, 70). Dans l'art de Wyeth, nous trouvons plusieurs symptômes marquant cette relation conflictuelle entre l'artiste et son père, certains motifs, dont plus particulièrement celui de la colline, et surtout la série de tableaux relatifs à la ferme Kuerner.



Figure 228. Andrew Wyeth – *Pine Baron* (1976) – Fukushima Prefectural Museum of Art, Japan



Figure 229. Andrew Wyeth - *Bill Loper with Big Tree Trunk* (1934) – Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth

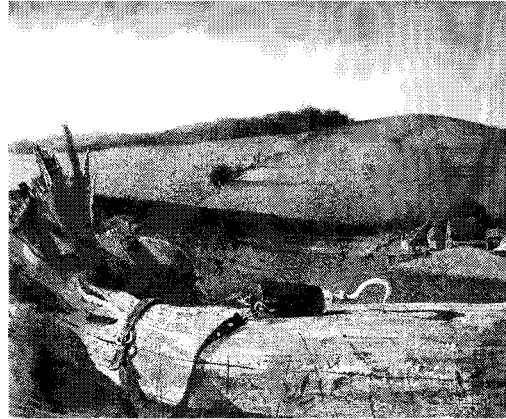


Figure 230. Andrew Wyeth – *Little Africa* (1984) – Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth

Au-delà de l'analyse psychanalytique, ces caractéristiques thématiques propres à Wyeth évoquent les écrits de Roland Barthes à propos du style de l'écrivain, qui sont transposables à celui du peintre :

Des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes même de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur [...] il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. (Barthes, 1953, 19)

Wyeth lui-même hante métonymiquement certaines de ces toiles sans personnages apparents, *Squall* (1986 ; fig.231) ou encore *Ship's Door* (1992 ; fig.232) par l'intermédiaire

d'une paire de jumelles, rappelant la fonction de l'artiste et ses pulsions évoquées plus haut⁵⁰⁵. Les blocs verticaux et horizontaux de *Squall* répondent à la structure marquée de *Ship's Door*, où des triangles blancs et gris cassent la verticalité de la moitié gauche de la toile. Notons que dans *Squall*, comme dans de nombreux tableaux inspirés par le Maine, la porte et la fenêtre donnent à voir l'océan menaçant et le ciel bas et gris, qui remplacent l'herbe desséchée ou les forêts étouffantes des tableaux évoquant la Pennsylvanie. Sur la droite un dallage partant de la porte monte sur la falaise couverte de lichen, et semble mener directement dans le vide.



Figure 231. Andrew Wyeth – *Squall* (1986) – Private Collection

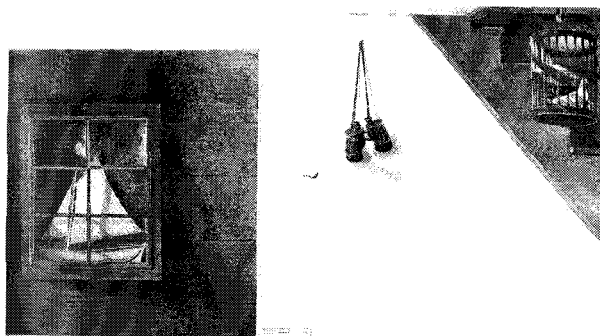


Figure 232. Andrew Wyeth – *Ship's Door* (1992) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

Dans *Ship's Door*, toutes les issues sont bouchées : nous nous trouvons face au dispositif de la fausse fenêtre, puisqu'il s'agit en fait d'un tableau contenant une maquette de bateau, d'une porte fermée, et d'une cage enfermant une colombe. Knutson voit dans *Ship's Door* une métaphore de l'artiste vieillissant, la claustrophobie de la pièce faisant écho à la déchéance physique de l'homme⁵⁰⁶. Reconnaissons cependant que les issues de *Squall* n'offraient aucune perspective et aucune promesse d'une extériorité rassurante. Peut-être la composition reflète-t-elle plutôt l'angoisse de l'artiste de « ne plus voir », puisque les jumelles ne sont d'aucune utilité dans cette pièce sans ouverture. Quelle que soit l'hypothèse retenue, elle fait écho à la

⁵⁰⁵ Knutson note à propos de *Squall* : « Telescopes and binoculars—implements of the dedicated voyeur—become the subject of many paintings, such as *Squall*, perhaps because the tunneled, close-up views they provide duplicate the focused perspective of his paintings » (Knutson, 2005, 73).

⁵⁰⁶ Knutson, 2005, 77.

phrase du Quattrocento rappelée par Daniel Arasse dans *Le Sujet dans le Tableau* : « Tout peintre se peint »⁵⁰⁷. Cette maxime le conduit à rechercher « les traits récurrents » ou au contraire « les écarts » marquant l'œuvre de la personnalité de son auteur et montrant sa présence⁵⁰⁸ : « comment dans le sujet de l'œuvre transparait le sujet qui l'a peinte. *Le Sujet dans le tableau* : comment dans certains cas, le sujet-thème et le sujet-auteur se donnent réciproquement figure » (Arasse, 1997, 10)⁵⁰⁹.

Une troisième série concerne des cas où les esquisses préparatoires démontrent un véritable effacement du sujet, consciemment effectué par l'artiste : « “Sometimes, when I do a painting with people in it,” Wyeth says, “I have ultimately eliminated them, much to the horror of those who pose for me, because I find really that it’s unimportant that they’re there. If I can get beyond the subject to the object, then it has a deeper meaning” » (Knutson, 2005, 65). Il choisit par exemple de ne pas faire figurer Anna Kuerner dans la version finale de *Groundhog Day* (voir étude détaillée). Il gomma le personnage initialement présent dans *The Vestry* (fig.233), l'une des esquisses de *Off at Sea* (1972 ; fig.234), et préféra ne représenter qu'un long banc de bois appuyé contre un mur, sur lequel est suspendu un cintre. Le mur est percé d'une large fenêtre donnant sur un ciel nuageux et gris. La composition joue sur l'horizontalité et la verticalité des lignes et sur des dégradés de blanc et de gris, de manière très abstraite. L'atmosphère est lourde et chargée, comme avant une tempête. Et il est certain que sans le personnage le tableau a perdu sa dimension anecdotique et gagné en intensité.

⁵⁰⁷ Arasse, 1997, 7.

⁵⁰⁸ Bridgette Rene McCullough notait dans son article le caractère éminemment personnel de l'art de Wyeth : « An intensely private man, Wyeth made solitude and introspection important themes in his paintings—and in American art. An artist who depicts the inner life through vessels that serve as human surrogates » (McCullough, 2006, 124).

⁵⁰⁹ Le peintre Peter Hurd déclara d'ailleurs à propos de Wyeth : « Andy makes people out of things, and that person is also himself, and vice-versa. It's a curious, mysterious, wonderful thing » (Meryman, 1996, 128).



Figure 233. Andrew Wyeth - *The Vestry (Study for Off at Sea)*, 1972 – Private Collection

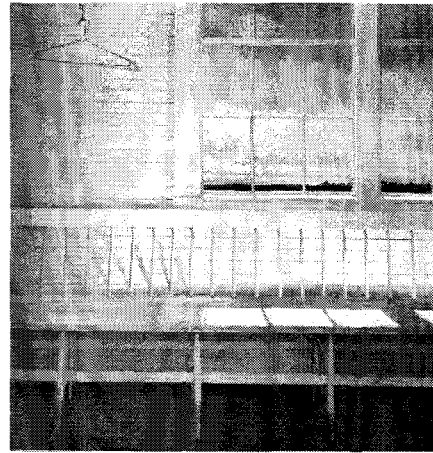


Figure 234. Andrew Wyeth - *Off at Sea* (1972) – Private Collection

Après plusieurs tentatives de portraits de Walt Anderson — voir par exemple *Sea Boots - Study 15* (1976, fig.235) — et après avoir essayé de placer les bottes à l'intérieur de la maison du pêcheur — *Sea Boots - Study 11* (1976, fig.236) — Wyeth finit par en représenter la paire de bottes usées jusqu'à la corde et abandonnées sur la plage dans *Sea Boots* (1976, fig.237)⁵¹⁰.



Figure 235. Andrew Wyeth - *Sea Boots - Study 15* (1976) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 236. Andrew Wyeth - *Sea Boots - Study 11* (1976) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

Le tableau est un tour de force, au confluent de trois genres : portrait, paysage, et nature morte

⁵¹⁰ « After many attempts shown in preparatory sketches, to paint his friend. Wyeth returned again and again to Anderson's worn-out boots. Those are all that remains in the final painting » (Hill, 2006, www.upenn.edu).

(les nombreuses coquilles de moules au premier plan, en rappellent un des motifs classiques : les coquillages comme symboles des plaisirs terrestres). Le toit de la maison dessinant une pyramide accentue l'aspect introspectif et funèbre de la scène. La même année, Wyeth renouvela l'expérience dans *The Duel* (1976 ; fig.241)⁵¹¹. Un pêcheur apparaît assis contre le rocher (ou derrière, seule sa tête dépassant à l'arrière-plan) dans les études préparatoires, une rame posée verticalement près de lui, appuyée contre le rocher —voir les illustrations *The Duel Study* (fig.238 ; fig.239 ; fig.240).



Figure 237. Andrew Wyeth - *Sea Boots* (1976) – Detroit Institute of Arts, Michigan

Dans la composition finale seul le rocher de granit sur la plage subsiste, la rame est disposée de manière identique, et au loin une seconde rame, posée sur le sable, est en passe d'être recouverte par l'océan. La minéralité de la tonalité et des textures de la composition, et son poids, contrastent avec les rames en bois, fragiles vestiges d'une présence humaine au sein de cette nature immémoriale.

Wyeth était à la recherche d'un art paradoxal, « sans sujet » malgré ses attaches figuratives, et c'est dans cet équilibre difficile à atteindre qu'il excelle parfois.

⁵¹¹ « The more than forty-five studies Wyeth made for *The Duel* reveal that the composition originally included the image of Walt Anderson [...] a childhood friend of Wyeth's, although the figure was painted over in the final stage » (Knutson, 2005, 65).

Jugeant très sévèrement son art, il déclara à Plimpton et Stewart à propos de *Christina's World*, puis de son œuvre de façon plus générale :

I think perhaps it would have been possible to have painted just that field and have you *sense* Christina without her being there. [...] I think my pictures are apt to be overfed and the objects overexpressed. Being very severe and honest about them, I'm afraid that's why they have appeal, of course, because they appeal particularly to those many people who have no understanding of painting at all and enjoy seeing objects that look like real objects [...]. I don't mean objects are dead to me. But I think you can look into a blank sky, and there'll be a great deal there. (Plimpton and Stewart, 1961, 101)

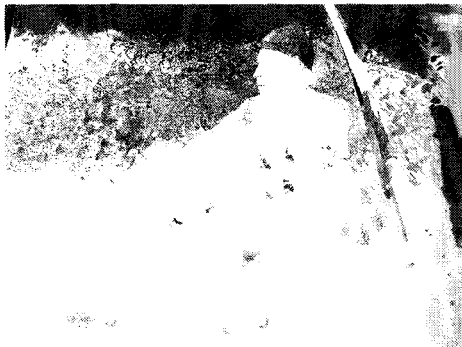


Figure 238. Andrew Wyeth – *The Duel Study* (1976) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

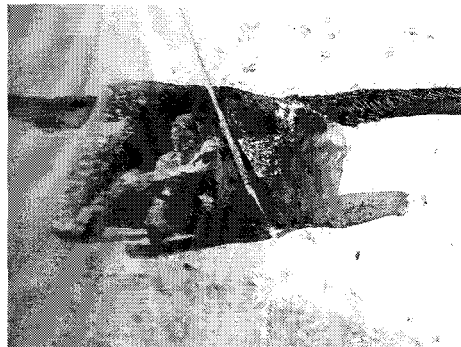


Figure 239. Andrew Wyeth – *The Duel Study* (1976) – Private Collection

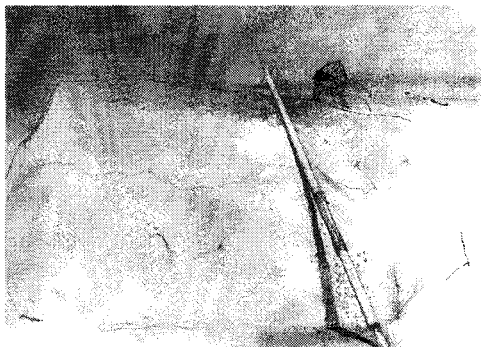


Figure 240. Andrew Wyeth – *The Duel Study* – Détail (1976) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

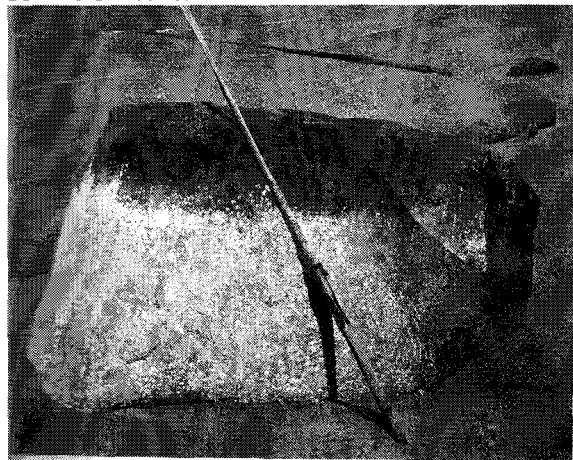


Figure 241. Andrew Wyeth – *The Duel* (1976) – Private Collection

4.4. La folie

Le dernier point que nous rattacherons au gothique dans la thématique de Wyeth concerne la représentation de personnages inquiétants, non pas du fait leur brutalité comme

Karl Kuerner, mais de leur santé mentale visiblement vacillante, ou de leur excentricité⁵¹². Wyeth, attiré par ces personnalités hors normes, a bâti une galerie de portraits autour de ces personnages, renforçant ainsi un peu plus la dimension troublante de son art. Or, comme le rappelle Pepetone, la folie peut servir de mode de transcendance dans l’imaginaire gothique⁵¹³.



**Figure 242. Andrew Wyeth – *Anna Kuerner* (1971)
– W. S. Farish III**



**Figure 243. Andrew Wyeth – *Anna Christina* (1967)
– Jointly owned by the Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA, and Museum of Fine Art, Boston, MA**



Figure 244. Andrew Wyeth – *Up in the Studio* (1971) – The Metropolitan Museum of Art, New York

⁵¹² Citons ce commentaire anecdotique de Wyeth au sujet de cette question, montrant toutefois qu’il était conscient de cette particularité : « Reflecting on the fragile, off-kilter psyches that attract him, Wyeth exclaims, “What is there about this valley ? Every damn person I paint goes mentally off. Allan Lynch in *Winter 1946* and *Young America* killed himself, Allan Messersmith, the *Roasted Chestnut* boy. Bill Loper, the man with the hook, went mad. James Loper. Anna Kuerner. Helga’s father committed suicide. Now she’s terribly supersensitive. Very emotional” » (Meryman, 1996, 363).

⁵¹³ L’analyse de Pepetone de cet imaginaire gothique correspond en de nombreux points à celui de Wyeth . « To the Gothic imagination, madness can serve as a mode of transcendence. Other modes of Gothic transcendence include artistic afflatus, trance states induced by the contemplation of sublime nature, rapture, redemptive love, narcotic or psychedelic visions, religious mysticism, humor, and—under certain circumstances—even suicide » (Pepetone, 2003, 105).

Celle qui a inspiré plus particulièrement Wyeth fut Anna Kuerner, la femme de Karl, à la santé mentale fragile, et qui apparaît dans un tableau éponyme (1971 ; fig.242). Signalons le portrait de Christina Olson, *Anna Christina* (1967 ; fig.243) dévisageant le spectateur avec défiance, évoquant les sorcières des contes pour enfant⁵¹⁴. Meryman mentionne également une aquarelle, *Red Sweater* (1987), dépeignant Helga Testorf en pleine dépression, suite au déchainement médiatique provoqué par la révélation au grand public de la suite Helga⁵¹⁵. L'un des tableaux les plus saisissants est celui de Carolyn Wyeth, artiste à la personnalité fantasque, assise sur une chaise dans *Up in the Studio* (1971 ; fig.244), les mains posées sur les genoux, dos au spectateur, contemplant fixement une fenêtre sans vue, comme murée dans son silence.

Nous terminerons par le seul double portrait peint par Wyeth au cours de sa carrière, *The Kuerners* (1971 ; fig.245) dans lequel les thèmes de la violence et de la folie se rejoignent.



**Figure 245. Andrew Wyeth –
The Kuerners (1971) –
Collection of Andrew and
Betsy Wyeth**

Le couple est présenté de profil, tourné vers la gauche. Anna Kuerner regarde son mari, d'un air buté et absent, caractéristique de son état. Son regard à lui, froid et déterminé, est dirigé

⁵¹⁴ Kay Larson emploie l'expression de « spook-like portrait » à son sujet (Larson, 1976, 42)

⁵¹⁵ « He did a watercolor called *Red Sweater* showing her mental state—Helga rigid, gaunt in a straight-back chair, eyes fierce and frantic » (Meryman, 1996, 413).

vers l'extérieur du tableau. Il est emmitouflé dans une parka à col de fourrure, lui donnant un aspect animal et sauvage, et son corps se fond pour moitié dans la porte sombre représentée sur la gauche. Se détachant sur le mur blanchâtre, Anna est vêtue de son éternelle blouse à fleurs fanée et de son bonnet attaché sous le menton, comme une enfant d'un autre siècle. Il tient dans ses mains un fusil dont le canon est pointé vers l'arrière, dans la direction de sa femme. Le mur et la porte tiennent lieu de toile de fond à la composition ; ces éléments, associés au format rectangulaire de la toile, créent une impression de claustrophobie et de menace latente. Wyeth a peint ici une sorte d'anti-*American Gothic* (fig.246) de négatif de l'image d'Epinal du couple de pionniers vertueux.

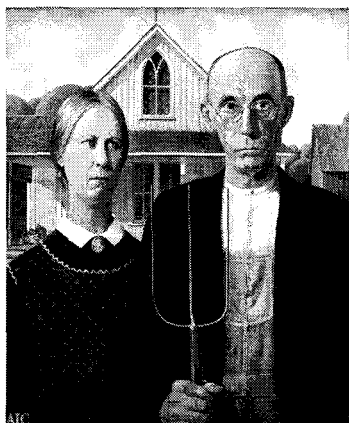


Figure 246. Grant Wood – *American Gothic* (1930) – The Art Institute of Chicago

Les personnages de Wood, rassemblés symboliquement par la fenêtre en ogive de la maison, évoquant une fenêtre d'église, et protégés du monde extérieur par la grille formée par la fourche, sont présentés de manière éclatée dans l'image de Wyeth, scindée par le canon d'un fusil et illustrant les « dislocations du 'modernisme' »⁵¹⁶ : image dysfonctionnelle d'une Amérique où les anti-héros⁵¹⁷ règnent désormais. En 1980, dans le catalogue de l'exposition de la *Royal Academy of Arts* à Londres, Marina Vaizey avait noté ce paradoxe inhérent à l'art

⁵¹⁶ « Wyeth's work is far stranger and more rooted in the dislocations of "modernism" than his popularity might suggest » (Vaizey, 1980, 6).

⁵¹⁷ « Le temps n'est plus aux héros. C'est peut-être justement le caractère anti-héroïque de l'art de Wyeth qui en fait la cible de la critique et qui le place à l'avant-garde d'un courant que certains ont baptisé « le post-modernisme » » (Jodidio, 1980, 62).

de Wyeth :

Wyeth has often been identified with that nebulous concept of Middle America. Stolidity and lack of subtlety, characteristics pejoratively attached to the concept of Middle America, are the opposite, however, of the undercurrents of tension, nervous anxiety, beautiful shabbiness, that typify much of Wyeth's work. [...] It is an interesting question why the depiction of old people, poor blacks, drifters, weathered houses, all light-years away from the America of big business, consumer materialism, and the corporate sensibility is so intensely appealing to big business corporate patrons. (Vaizey, 1980, 9)

C'est peut-être dans cette ambivalence et cette dislocation que réside le fondement gothique de l'œuvre de Wyeth, à l'image de la figure du *Doppelgänger* dont se sert Pepetone pour illustrer ce schisme divisant l'Amérique et parcourant son art et sa culture :

In popular usage the term signifies a sinister dualism rather than an exact mirror image. The dualistic plot of America's Gothic history involves a conflict between antagonistic perceptions of the American experiment. Throughout our history, these incompatible versions of the American dream have co-existed uneasily within our national consciousness, occasionally erupting into open confrontation. (Pepetone, 2003, 8)

Gamer, quant à lui, souligne que le paradigme gothique sert de vecteur entre culture populaire et grand art à la fin du dix-huitième siècle, et il est étonnant de constater que le sillon creusé par Wyeth, aux Etats-Unis et au vingtième siècle cette fois, est similaire, au confluent des cultures « high brow » et « low brow » :

Cultural trends, then, not only spread unevenly across a culture, as Richter ultimately concludes, but also frequently provoke significant resistances at specific sites. Such a narrative seems to me particularly plausible in the case of the reception of the gothic, whose reviewers and critics occupy markedly different cultural authority and gender than do its producers and consumers. (Gamer, 2000, 31-2)

Il est en effet possible, comme Gamer, de parler de « résistance » à l'art de Wyeth au sein de l'élite culturelle américaine, se démarquant d'une faveur populaire jamais démentie. La réception de son œuvre est ainsi tranchée et paradoxale, de la même manière que l'avait été le mouvement gothique à son époque. John Updike remarquait également la façon dont Wyeth était méprisé par rapport à d'autres artistes figuratifs, notamment Edward Hopper, tout en notant que l'argument opposant figuration et abstraction n'était plus tenable de nos jours :

"In the heyday of Abstract Expressionism, the scorn [of Wyeth] was simple gallery politics; but resistance to Wyeth remains curiously stiff in an art world that has no trouble making room for

Photorealists like Richard Estes and Philip Pearlstein and graduates of commercial art like Wayne Thiebaud, Andy Warhol, and for that matter, Edward Hopper. " (Updike, 1987, 28)

Priscilla Paton propose une analyse intéressante de l'art de Hopper et note qu'il parvenait quant à lui à proposer une synthèse entre les deux modes culturels, élitiste et populaire, ce qui pourrait être un élément d'explication concernant l'appréciation si radicalement différente de leurs œuvres respectives : « The cultural memory fostered by Hopper's paintings synthesizes high and low cultural trends because the imagery both reflects and influences advertising, theater, and film » (Paton, 2003, 134).

La ligne de fracture de type gothique traversant l'œuvre de Wyeth, rendant cette synthèse impossible, constitue peut-être une explication permettant de comprendre un peu mieux le phénomène de rejet auquel l'art de Wyeth doit encore faire face?

CHAPITRE 7. TOPOGRAPHIE ET TEXTURES : ESPACE, CORPS, MATIERE

Rappelons que les sujets d'Andrew Wyeth étaient circonscrits à deux zones géographiques, les alentours de Chadds Ford en Pennsylvanie —dont le tableau *Road Cut* (fig.35) symbolise, selon l'artiste, « the entrance to my valley » (Wyeth, 1995, 24) — et de Cushing dans le Maine, et plus précisément à des bâtisses situées dans ces périmètres, ou à des gens rencontrés dans les mêmes zones. Cette rarefaction thématique lui a été souvent reprochée. Or il semblerait qu'elle contribue à la richesse de son art de par son caractère obsessionnel, conduisant l'artiste à se focaliser toujours plus sur la manière de représenter, oubliant progressivement le sujet lui-même, et passant d'une zone géographique et humaine à un *paysage mental*.

1. Dialectique intérieur / extérieur

Nous avons mentionné dans la partie sur le gothique et sur l'influence de Howard Pyle sur Wyeth, que ce dernier avait repris la technique du décentrage chère à l'illustrateur, lui permettant de troubler le point de focalisation de l'image et de détourner ainsi le regard du spectateur. Les motifs récurrents exploitant cette technique dans l'art de Wyeth sont ceux des portes et des fenêtres, que Knutson appelle les *seuils*⁵¹⁸, qui induisent une circulation infinie

⁵¹⁸ Knutson, 2005, 72

du regard entre intérieur et extérieur au sein de la composition. Citons par exemple *Groundhog Day* (fig.104), que nous avons déjà étudié en détail, tableau dans lequel la fenêtre à l'arrière plan perturbe le genre et la lecture de la nature morte au premier plan. Ces *seuils* sont une image inversée des fenêtres que l'on trouve dans les « demeures » chez Wyeth, dont les fenêtres opaques participent à la création d'un sentiment de mystère et à l'atmosphère d'étrangeté des scènes représentées.

1.1. Les fenêtres

Cette focalisation sur le motif de la fenêtre ouverte est de nouveau la preuve que Wyeth perpétuait un dialogue avec les œuvres de ses prédécesseurs, selon le principe de l'interpictorialité.



Figure 247. Caspar David Friedrich - *View from the Artist's Studio (left-hand window)* (1806) – Kunsthistorisches Museum, Vienne

Lorenz Eitner a montré que les peintres romantiques avaient innové en utilisant le motif de la fenêtre sans personnage, afin de mettre le spectateur en scène, dans la position classique de la « silhouette à la fenêtre », comme par exemple *Studio Window* (1806 ; fig.247) de Caspar David Friedrich. Ainsi, la situation reproduisait un des thèmes favoris de la littérature romantique :

The poet at the window surveys a distant landscape and is troubled by his desire to escape from his narrow existence into the world spread out before him. (...) The window is like a threshold and at the same time a barrier. Through it, nature, the world, the active life beckon, but the artists remains imprisoned, not unpleasantly, in domestic snugness. (...) This juxtaposition of

the very close and the far-away adds a peculiar tension to the sense of distance, more poignant than could be achieved in pure landscape. (Eitner, 1955, 286)

Dans un article consacré à un tableau de Charles Sheeler, *View of New York* (1931 ; fig.248), Carol Troyen nous rappelle que si le motif de la fenêtre entrouverte est récurrent dans la peinture occidentale, il a souvent été traité de manière plus factuelle que romantique:

The representation of a window, with a figure or significant objects placed before it, has roots in seventeenth-century Dutch genre painting (...) but for Sheeler's work, a more pertinent antecedent was the theme as developed by a group of French and German artists early in the nineteenth century. These artists (...) revived the seventeenth-century Dutch tradition of intimate scenes of domestic life, and the sharply realistic, detailed manner in which they were presented. However, these early nineteenth-century artists tended to avoid anecdote, narrative content, and elements of the picturesque; their images were curiously passive in mood, and in them the window assumed increased importance—far greater than was required by its normal role in a domestic interior—for it opened onto a poetic vista. (Troyen, 1986, 30)

Les tableaux de Wyeth se conforment en partie à cette tradition : il n'y a pas d'anecdotes, de contenu narratif ou d'éléments pittoresques entraperçus par ces fenêtres. Ils diffèrent cependant sur deux points importants : celles-ci ne donnent pas sur une vue poétique et les intérieurs, lorsqu'ils sont dépeints, n'évoquent pas le confort et l'intimité domestique. Par exemple, dans *Groundhog Day*, le paysage aride et menaçant semble aussi hostile que le monde dépeint à l'intérieur de la pièce, contrairement à ce Ken Johnson prétendait dans un article publié par le *New York Times* en 2006:

Wintry light spills through a window (...) and through the window you see brown grass, a barbed-wire fence and a huge log with a jagged end and a chain wrapped around it. A remarkable orchestration of light, space and texture, it is also richly symbolic: outside there is violence and death; inside a sacramental order and the light of an austere divinity. The window, a recurrent motif in Wyeth, both connects and separates the realms of inner culture and outer wildness. (Johnson, 2006)

La fenêtre est en effet un seuil ouvrant sur la « sauvagerie extérieure ». Néanmoins, Johnson oublie le couteau sur la table, pointé vers le spectateur, et évoquant la violence de son propriétaire Karl Kuerner, comme nous l'avons dit dans une partie précédente. L'espace intérieur n'offre aucun répit.



Figure 248 - Charles Sheeler - *View of New York* (1931) – Museum of Fine Arts, Boston

Notons que même le tableau de Sheeler, à la composition rigoureuse et lorgnant du côté de l'abstraction, sacrifie à la loi du genre et laisse apercevoir un ciel bleu agrémenté de nuages cotonneux. Cependant, Knutson note que les formes simples et abstraites des seuils de Sheeler laissent le spectateur à la surface du tableau, alors que ceux de Wyeth l'attirent vers l'intérieur⁵¹⁹. La différence notée entre les deux artistes est exacte. Néanmoins, les seuils de Wyeth attirent le spectateur à la manière d'un aimant, comme nous allons le voir maintenant.

Les vues chez Wyeth représentent un ensemble de motif assez limité, dont la perspective varie cependant. L'une des rares vues en hauteur, comparable à celle de Sheeler, peut être observée dans *Seed Corn* (1948 ; fig.51). La fenêtre est comme opacifiée en partie par le ciel gris, bas et nuageux, sous lequel se distingue une minuscule bande de paysage morne, et le toit d'une maison. A la sécheresse de l'intérieur répond l'aridité de l'extérieur.

Wyeth utilise ensuite une vue en plan moyen, du type de celle utilisée dans *Groundhog Day* ou *The Quaker* (fig.177) dans laquelle il représente un pan de terre à l'herbe sèche et jaunie et une forêt sombre aux arbres enchevêtrés. On retrouve la colline desséchée dans *Marriage* (fig.217), associée à un arbre aux branches tordues, puis enneigée dans *Spring Fed* (fig.81), où l'on aperçoit également quelques vaches. *Spring Fed* se rapprocherait du cas de la vue pittoresque, mais la rigueur géométrique de la composition, la minéralité des

⁵¹⁹ Knutson, 2005, 72

textures (que ce soit la pierre de l'évier ou la robe des vaches) et la restriction quasi monochrome de la palette de couleurs l'éloignent de toute impression de folklore, et semblent dissoudre les plans dans un même matériau, amenuisant ainsi la séparation entre le dedans et le dehors. De plus, l'ouverture de la fenêtre est contrebalancée par l'eau s'écoulant sur le rebord de l'évier au premier plan, organisant ainsi une double fuite au sein de la composition, qui déborde ainsi du cadre, au propre comme au figuré, et dissout la dialectique intérieur / extérieur au-delà de la composition. Le cadre ne sert plus de contenant à l'image, qui semble s'affranchir de ses limites.

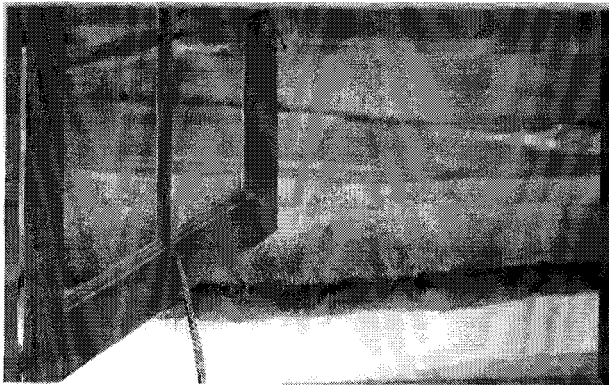


Figure 249 – Andrew Wyeth – *Love in the Afternoon* (1992) – Ambassador and Mrs. William S. Farish.

Wind from the Sea (fig.76) explore une perspective rasante du motif de la colline, et montre une fenêtre qui se substitue quasiment au cadre. Wyeth reprendra un sujet similaire, mais de manière plus épurée, dans *Love in the Afternoon* (1992 ; fig.249), où le procédé est poussé à son maximum, puisqu'il semble que le tableau soit une fenêtre ouverte sur des champs décolorés, traversés par un ruisseau. Wyeth déclara ainsi au sujet de cette toile : « I was taken by the feeling of almost falling out of that window. I didn't want a frame around it. [...] You'll recognize it as one of my most mature pictures if you really look at it » (Wyeth, 1995, 151). Il semblerait donc que cette question du cadre ait été cruciale pour l'artiste, puisqu'elle est pour lui un signe de maturité.

Il la prolongera dans des tableaux présentant une vue extérieure en plan large, soit un ciel toujours gris et nuageux, dans *Off at Sea* (fig.234), ou de l'océan, *Her Room* (fig.143) par exemple, ou les deux, comme dans *Squall* (fig.231) qui y ajoute une colline de lichen sombre,

agrémentée d'un chemin de dalles. L'océan gris, cernant la pièce dans *Her Room*, offre un contrepoint inquiétant à un intérieur féminisé par de légers rideaux rosés, soulevés par la brise. Le coquillage, motif privilégié des natures mortes, rappelant les plaisirs terrestres, se charge également de pointer le caractère éphémère de la vie humaine par rapport à celui immuable de l'océan. Dans *Off at Sea*, le ciel gris semble prolonger le vide à l'intérieur de la pièce, et il n'offre pas de contrepoint à l'absence, symbolisée par le cintre sans vêtement. Les vêtements ont réapparu dans *Squall*, combinés à une paire de jumelles cette fois, qui évoque le regard du peintre. Ces jumelles marquent sans doute le désir du peintre de tout embrasser, de tout représenter, même si ce projet semble utopique de par les vastes étendues auxquelles il se trouve confronté. *Night Sleeper* (fig.175) joue de façon similaire avec la notion de cadre, dans un esprit de multiplication des images au sein d'un même tableau. Cette toile combine une peinture de paysage, celle d'un bâtiment, et une scène animalière au premier plan. La jonction entre les trois scènes est assez artificielle, afin sans doute de souligner un peu plus le procédé.

Ces quatre tableaux réfutent de manière similaire la notion de cadre au sens de délimitation : les images sont décentrées, les nombreux cadres supplémentaires (portes, fenêtres, banc, table, porche) démultiplient le cadrage, annulant finalement par cette surabondance l'enfermement des éléments au sein de la composition. Les vues extérieures offrent des lignes de fuites étirant la perspective comme à l'infini. Wyeth a même été plus loin dans *Two of by Sea* (fig.86), accumulant les plans — l'extérieur représenté par un champ, le cadre de la rotonde, son intérieur, de nouveau le cadre architectural du pavillon, puis l'extérieur sous la forme de l'océan cette fois — et insérant ce bâtiment à la structure légère, comme une sorte de *camera obscura* matérialisée à l'intérieur de la toile. L'analyse que propose Knutson de ces fenêtres paraît assez romantique et limitée :

Wyeth's thresholds offer transitional views with rich metaphoric allusions to the transformations and dualities in his art and life, as well as to his self-described creative process.

Windows in particular recall the structure and shape of a panel and also suggest the process whereby objects from the external world trigger Wyeth's imagination. (Knutson, 2005, 72-3)

Nous conserverons l'idée de la représentation du processus créatif, qui est certainement la plus féconde. Ces compositions ouvrent la piste d'une réflexion sur l'œuvre d'art en elle-même, sélection puis représentation arbitraire d'éléments agencés sur la toile par la volonté de l'artiste, celle-ci étant ensuite désignée comme telle par le cadre physique et symbolique, nommé *parergon* par Derrida :

Les *parerga* ont une épaisseur, une surface qui les séparent non seulement, comme le voudrait Kant, du dedans intégral, du corps propre de l'*ergon* mais aussi du dehors, du mur sur lequel le tableau est accroché, de l'espace dans lequel la statue ou la colonne sont érigées, puis, de proche en proche, de tout le champ d'inscription historique, économique, politique dans lequel se produit la pulsion de signature. (Derrida, 1978, 71)

Wyeth réintègre le cadre à l'intérieur de l'image, sorte d'*intra-ergon* mettant la composition à distance du spectateur puisqu'il en souligne l'artificialité, en disséminant le sens par la multiplication des points de vue. Difficile, en effet, d'affirmer avec certitude que les vues entraperçues prolongent, ou contredisent, les éléments qui se trouvent à l'intérieur des intérieurs représentés : l'artiste nous livre une addition et non une somme. Ces fenêtres vont bien au-delà de la simple évocation des « transformations et des dualités de l'art et de la vie de l'artiste », comme Knutson l'affirme plus haut. Thiher faisait la remarque suivante à propos des modernistes : « the visual gives access to the mind mirroring its own desire, not to the mind mirroring the image or essence of nature as in Goethe and most of the romantics » (Thiher, 1984, 5). Par ce biais, Wyeth s'éloigne irrémédiablement de la philosophie transcendantaliste, ramenant « l'œil transparent » d'Emerson à une fonction plus prosaïque, qu'Ernst Van Alphen décrit de la façon suivante chez Francis Bacon : « The eye is not the master subject, but a mechanical apparatus like the other senses. It is put in its structural place as the focalizer's instrument » (Van Alphen, 1992, 52).

De manière similaire, le fait de conserver la même netteté de focalisation et de précision des détails à l'intérieur de ces structures complexes, quelles que soient la distance et

l'échelonnement des plans, contribue à niveler un peu plus les éléments représentés et à déhiérarchiser leur sens. André Bazin disait à propos de Tati : « Toute l'astuce de Tati consiste à détruire la netteté par la netteté. Les dialogues ne sont pas incompréhensibles mais insignifiants, et leur insignifiance est révélée par leur précision même. Tati y parvient en déformant les rapports d'intensité entre les plans » (Bazin, 1975, 46). Wyeth procède de manière identique, puisque tout semble signifiant et au même niveau dans les toiles citées précédemment, cela implique qu'aucun élément ne l'est en particulier.

1.2. Les portes

Dans la catégorie des seuils, nous trouvons également, moins fréquemment cependant, des portes, servant à des besoins assez différents selon les compositions. Les portes entrouvertes, associées au motif de la fenêtre comme dans *Squall* (fig.231) et *Her Room* (fig.143), élargissent encore plus la perspective du tableau et fonctionnent plutôt comme des *anti-seuils* puisque ce sont de fausses issues. Elles mènent soit vers l'eau (*Her Room*), soit à un chemin semblant déboucher sur le vide (*Squall*).

Les portes représentées seules, par exemple *Cooling Shed* (fig.103), ou l'aquarelle *Open and Closed* (fig.91) ont pour fonction de créer le mystère, voire une angoisse diffuse. La porte de *Cooling Shed*, entrouverte au fond d'un boyau de planches, n'offre pas une perspective rassurante ; celle de *Open and Closed*, créant une fissure noire dans la blancheur de la composition, non plus. Les portes fermées comme celle de *Ship's Door* (fig.232) ou de l'aquarelle *Alvaro and Christina* (1968 ; fig.250) remplissent un rôle plus précisément graphique, car elles interviennent dans des tableaux à la structure complexe. L'aquarelle joue sur le parallélisme de formes rectangulaires verticales, opposées à la diagonale du balai posé contre un mur, dont le haut du manche sert de *contrepoint de focalisation* par rapport au

torchon suspendu au mur sur la droite, qui lui se trouve exactement au centre de la composition.



Figure 250 – Andrew Wyeth – *Atvaro and Christina* (1968) – Farnsworth Museum, Rockland, ME

La porte est également le seul élément coloré dans cet intérieur monochrome, et le peintre a énormément travaillé la texture de la peinture qui s'écaille et du bois abimé. Dans *Ship's Door*, elle dessine un rectangle blanc vertical et ouvragé, répondant au morceau de plafond rectangulaire horizontal, s'opposant au carré sombre du revêtement mural à gauche, et aux formes triangulaires blanches et grises sur la droite, qui sont au contraire lisses. Sur le plan thématique, le fait qu'elle soit fermée prolonge l'isotopie de l'enfermement suggérée par la maquette de bateau se trouvant à l'intérieur d'un cadre et la colombe dans sa cage. La poignée, située exactement au centre de la composition, accentue cette mise en scène, de façon moins dramatique néanmoins que dans les tableaux évoqués précédemment.

On trouve également deux occurrences de trappes dans *Hay Ledge* (fig.96) et *Toll Rope* (fig.92) ayant une triple fonction : elles servent de source de lumière diffuse dans des compositions très sombres ; elles s'insèrent dans des réseaux de lignes et de formes complexes dans ces images très architecturées ; elles représentent une issue dans ces tableaux représentant des espaces confinés.



Figure 251 – Charles Sheeler – *The Upstairs* (1938) – Cincinnati Art Museum, OH

Les tableaux / sculptures de Sheeler reviennent à nouveau en mémoire, comme *Staircase, Doylestown* (fig.94) ou encore *The Upstairs* (1938 ; fig.251), où l'aspect d'étrangeté conféré par ces escaliers interrompus est fortement contrebalancé par la texture lisse, froide et brillante des toiles. Les enjeux chez Wyeth ne semblent pas fondamentalement différents. Les portes ont également une fonction graphique, picturale et thématique. L'abstraction des compositions est cependant tempérée dans son art par le souci constant apporté au détail des textures, et par l'élaboration méticuleuse des sujets, contrairement à l'épure recherchée par Sheeler. Ces particularités confèrent une qualité plus émotionnelle à son art. Il s'agit véritablement d'une autre forme de Précisionnisme, que nous appellerons à la lumière de la partie précédente, *précisionnisme gothique*.

1.3. Le personnage à la fenêtre

Wyeth a également réutilisé le motif très classique du personnage à la fenêtre, ou bien parfois dans l'embrasement d'une porte. Lorenz Eitner nous rappelle que ce motif est réapparu après 1810, entre le classicisme et le romantisme, chez des peintres s'inspirant de scènes semblables dans la peinture hollandaise du dix-septième siècle⁵²⁰, avec cependant une différence notoire :

⁵²⁰ Eitner, 1955, 284

The distinctive innovation in these latter is that they focus attention on the view through the window into a distance far beyond. Characteristically, they place the open window in the center, while in Dutch genres it is seen obliquely, in strong foreshortening, as a source of light but not an opening into space. (Eitner, 1955, 285)

Henry Teel (1945 ; fig.252) est l'un des premiers tableaux à exploiter cette configuration dans un esprit assez classique. Celle-ci reviendra assez souvent par la suite, de manière modifiée dans de nombreuses compositions et aquarelles. L'intérieur du vieil homme est relativement confortable, et la scène renoue avec les codes de la peinture hollandaise, puisque la fenêtre est entraperçue de manière oblique. Il y a une seconde fenêtre, située au centre de la toile, mais la vue est bouchée par des rideaux. La finalité de cette toile est résolument intimiste, l'intérieur austère, modeste mais soigné, reflétant le caractère du propriétaire des lieux. Dans *Chambered Nautilus* (1956 ; fig.253) la fenêtre est déplacée presque au centre de la composition, de façon plus moderne, selon l'analyse d'Eitner, mais la vue est gênée par une luminosité trop forte. Le caractère intrigant de ce détail, enfermant le personnage dans la pièce, passe presque inaperçu du fait d'une scène intérieure assez romantique, montrant une femme pensive, assise dans son lit. Le coquillage, subtil rappel de la nature morte, suggère le caractère éphémère des plaisirs terrestres, de façon discrète également. Il s'agirait ainsi d'une méditation en mode mineur sur le temps qui passe inexorablement.



Figure 252. Andrew Wyeth – *Henry Teel* (1945) – Cincinnati Art Museum, OH



Figure 253. Andrew Wyeth – *Chambered Nautilus* (1956) – Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT

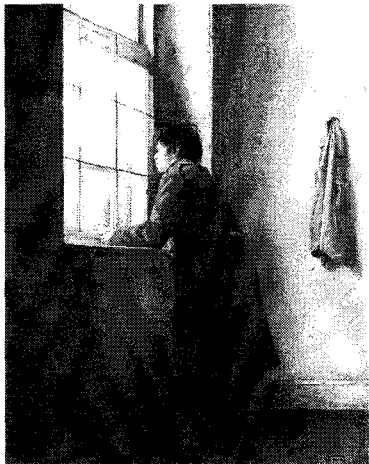


Figure 254. Andrew Wyeth – *Ice Storm* (1971) – Private Collection



Figure 255. Andrew Wyeth – *Henriette* (1967) – Private Collection

La tempera *Up in the Studio* (fig.244), les drybrush *Ice Storm* (1971 ; fig. 254) et *Henriette* (1967 ; fig. 255), et l'autoportrait *Dr. Syn* (fig.197) réutilisent le procédé de la fenêtre placée de manière oblique. Cependant il ne s'agit plus ici d'évoquer l'intimité des modèles et de focaliser l'attention sur des intérieurs à vocation métaphorique. *Dr. Syn* est un autoportrait d'une originalité incontestable, comme nous avons pu le voir précédemment. *Up in the Studio*, *Henriette* et *Ice Storm* utilisent les fenêtres comme des sources de lumière selon la méthode classique. Ils montrent cependant des êtres pensifs, comme emmurés dans des intérieurs sombres, et ne paraissent trouver aucun réconfort dans les vues offertes par ces fenêtres⁵²¹. Ces tableaux font écho aux toiles de Hopper qui utilisa abondamment le sujet, voir par exemple *Morning Sun* (1952 ; fig.256) ou *City Sunlight* (1956 ; fig. 257) qui, bien qu'utilisant le motif de manière classique (dichotomie intérieur intimiste / extérieur inconnu, fenêtre comme source de lumière, ébauche de vue majestueuse dans *Morning Sun*) parviennent à créer un sentiment d'empathie plus fort de par leur questionnement résolument

⁵²¹ Wyeth a également croisé le motif des portes entrouvertes et des personnages pensifs. Nous renvoyons ici à l'étude de *Christina Olson* (fig.139) dans le chapitre consacré à Hopper et Wyeth. Parfois un animal est substitué à l'élément humain, comme un chien par exemple dans *Sun Shade* (1981 ; fig.75), mais ceci rend forcément l'image plus anecdotique et moins poignante.

moderne, et ce, même dans un tableau aussi austère que *City Sunlight*. Les scènes de Wyeth sont en comparaison soit trop classiques (voire surannées), soit à la limite de la claustrophobie, et peinent à susciter un sentiment d'identification chez le spectateur.

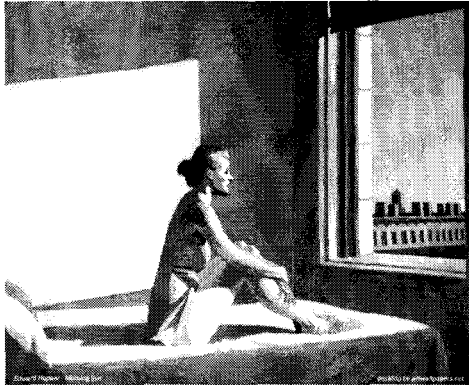


Figure 256. Edward Hopper – *Morning Sun* (1952) - Columbus Museum of Art, OH



Figure 257. Edward Hopper – *City Sunlight* (1954) - Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC

Il est donc difficile d'établir des généralités à propos des *seuils* de Wyeth, qui peuvent avoir des fonctions aussi antithétiques que support pictural classique ou support thématique à valeur d'*anti-seuils*. Ils posent néanmoins la question du rapport ou du clivage entre intérieur et extérieur, et établissent une absence de hiérarchie entre les deux dans son art. Cette façon de mettre à plat les éléments picturaux, d'assembler les contraires dans un esprit de nivellement, va se retrouver dans sa façon de traiter les deux catégories classiques que sont le nu et le portrait.

Il faut ainsi ajouter à la dialectique intérieur / extérieur chez Wyeth, une dimension supplémentaire supprimant la hiérarchie entre la représentation du corps et celle de la matière sous toutes ses formes : terre, herbe, pierre. Cette dialectique corps / matière instille une grande fluidité dans son art qui jette ainsi des ponts entre des genres aussi différents que le portrait ou le nu par exemple, et se prolonge jusque dans des peintures de paysages assez particulières que nous allons définir ci-après.

2. Les portraits

Wyeth inaugura une longue série de portraits avec *Young Swede* en 1938 (fig.258), montrant Walt Anderson (le marin à la dérive dans *Adrift*) ainsi qu'un autoportrait (*Self-Portrait*, 1938 ; fig.259), deux tableaux étonnamment similaires : les deux jeunes hommes se ressemblent, posent de trois-quart profil, scrutant le spectateur du coin de l'œil.



Figure 258. Andrew Wyeth – *Young Swede* (1938) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 259. Andrew Wyeth – *Self-Portrait* (1938) – Private Collection

Wyeth utilisait encore la tempera comme de la peinture à l'huile, modelant de larges aplats de couleur pour obtenir du relief. Le résultat demeure classique. Il expérimenta aussi d'autres formats de cadrage : le portrait en plan italien dans *Black Hunter* (1938 ; fig.260), et en pied, avec *Woodchopper* (1940 ; fig.261) ; tableaux dans lesquels la couleur demeure, tout en commençant à laisser apparaître la texture granuleuse du medium. Les deux compositions opèrent sur un mode Régionaliste, présentant toutefois une originalité : les sujets sont des fermiers Afro-américains, présentés seuls, avec les attributs du propriétaire terrien marquant leur autonomie, le fusil et la hache. Ensuite, le portrait fut plutôt réservé aux dessins et esquisses ; il y eut un portrait en pied, *Arthur Cleveland* (1946 ; fig.262), jusqu'à ce que

Wyeth reprenne le sujet frontalement et de façon magistrale dans *Karl* (fig.224)⁵²². La technique de la tempera spécifique à Wyeth était alors en place, et elle lui permit d'arriver à détailler les traits du visage et la texture du plafond de manière saisissante, et d'instaurer également une intensité psychologique particulière.



Figure 260. Andrew Wyeth – *Black Hunter* (1938) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 261. Andrew Wyeth – *Woodchopper* (1940) – Private Collection

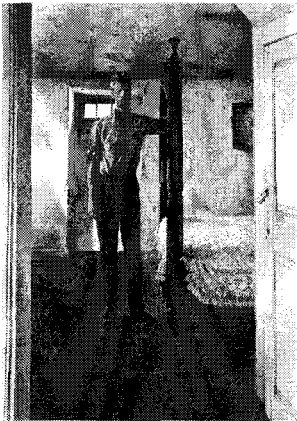


Figure 262. Andrew Wyeth – *Arthur Cleveland* (1946) – The Wilmington Society of the Fine Arts, DE

2.1. Visages

Ayant posé les bases de sa technique, Wyeth développera essentiellement les portraits en gros plan, en plan italien large et en plan italien serré, avec des objectifs de plus en plus marqués.

⁵²² Meryman le nomme « the quintessential Wyeth tempera portrait », et rapporte les propos de l'artiste : « which he believes is the best he has ever done » (Meryman, 1996, 231).

Les portraits en plan italien large, tels *Siri* (1970 ; fig.264), *Maidenhair* (1974 ; fig.266) placent les visages et les bustes sur des éléments architecturaux complexes et détaillés. Les épidermes et les couleurs s'opposent aux textures rugueuses du bois.



Figure 263. Andrew Wyeth - *The Country* (1965) - Virginia Museum, Richmond, VA



Figure 265. Andrew Wyeth - *Crown of Flowers* (1970) - Private Collection



Figure 264. Andrew Wyeth - *Siri* (1970) - Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA

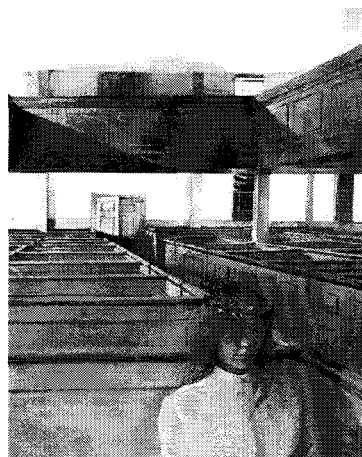


Figure 266. Andrew Wyeth - *Maidenhair* (1974) - Private Collection

L'apparition de Siri Erickson, rencontrée en chemin lors des funérailles de Christina Olson, le modèle féminin de la période précédente, marque le début du transfert du mode opératoire sériel des lieux⁵²³ aux personnes⁵²⁴. Ce mouvement correspond à un fonctionnement à la fois cyclique — Wyeth considérait les représentations de Siri comme un prolongement et

⁵²³ Christina Olson et Karl Kuerner, présents dans de nombreux tableaux, aquarelles ou esquisses, sont plutôt rattachés à des lieux géographiques, la ferme Olson et la ferme Kuerner, l'artiste naviguant des personnes, aux lieux et aux bâtisses de façon indifférenciée.

⁵²⁴ Helga Terstof succédera ensuite à Siri, et cette rencontre fut matérialisée dans les fameuses *Helga Pictures*.

un pendant à celles de Christina Olson — et de régénération naturelle, puisque la figure de la vieille femme, associée dans son esprit à une « détérioration », cède la place à un être jeune et plein de vie⁵²⁵. Notons d'ailleurs que les visages de *Siri* et *Maidenhair* se détachent sur des fonds à la blancheur immaculée symbolique.



Figure 267. Rembrandt van Rijn - *Saskia as Flora* (1634) - The Hermitage, St. Petersburg

Les portraits évoqués ici pourraient laisser penser, de par leur virtuosité technique, que le but ultime de l'artiste était de parvenir à une véracité morphologique absolue. La composition de ces toiles, en particulier de *Maidenhair*, est toutefois plus complexe, et relativise cette théorie. La première esquisse constituant les prémisses de la composition finale est *Crown of Flowers* (1970 ; fig.265) — portrait de Helga Terstof — inscrivant Wyeth dans une longue tradition picturale symbolique, celle de la représentation de la déesse romaine du printemps Flora (par exemple le célèbre portrait de Rembrandt, *Saskia as Flora*, fig.267). Le portrait évolua en scène de groupe, Wyeth ajoutant le visage de Ralph Cline (*The Patriot* - fig.277) et substituant la fille de celui-ci à Helga. Finalement, le visage correspond à celui d'un troisième modèle, Elaine Benner⁵²⁶. On peut imaginer que le potentiel symbolique

⁵²⁵ Wyeth, 1995, 86

⁵²⁶ Meryman, 1996, 351

(église, robe blanche, couronne de fleurs) fut une constante dans l'esprit de l'artiste, le visage n'étant au fond qu'un accessoire.

2.2. Le regard de l'autre

Wyeth peint quelques portraits montrant une personne dévisageant le spectateur, tels *Faraway* (1952 ; fig.268), *Anna Christina* (fig.243), *My Young Friend* (1970 ; fig.269), ou encore *Nogeeshik* (1972 ; fig.270), mais l'ensemble de ces portraits constitue finalement un nombre de tableaux très réduit. A chaque fois, cette pose frontale semble servir un besoin particulier.



Figure 268. Andrew Wyeth – *Faraway* (1952) - Jamie Wyeth



Figure 269. Andrew Wyeth – *My Young Friend* (1970) - Mr. and Mrs. Joseph E. Levine, New York



Figure 270. Andrew Wyeth – *Nogeeshik* (1972) - Gallet Co., Ltd., Japan

Faraway (fig.268) est un exemple intéressant car il met en place une série de toiles⁵²⁷ dans lesquels la personne se fond dans un paysage, à la manière d'un élément naturel ou animal. La toque de fourrure, se fondant et se détachant à la fois sur les hautes herbes, accentue la similitude entre l'enfant et un animal. *My Young Friend* est dans la même veine puisque la toque et le pull en grosse laine évoquent également un pelage ; Wyeth remplaçait ainsi les attributs que l'on trouvait dans les portraits traditionnels, et qui indiquaient soit un métier, soit un trait de caractère particulier, par des détails vestimentaires censés évoquer également une caractéristique propre au modèle. Dans ces deux toiles le spectateur est confronté à ces créatures hybrides qui le dévisagent et questionnent sa propre humanité⁵²⁸. Wyeth a eu recours à deux modes de regards frontaux dans ces portraits, tels qu'ils sont définis par Michael Fried dans ses travaux sur Manet ou sur l'« absorption » (concept sur lequel nous allons revenir). Tout d'abord, dans *Faraway* et *My Young Friend*, le regard est frontal et pourtant « détaché, opaque, non communicant, sans intériorité psychologique d'aucune sorte »⁵²⁹. Norbert Schneider mentionne l'avènement du « portrait psychologique » développé pendant la Renaissance italienne (s'opposant à la tradition du « portrait sculptural », noble et figé) qui suggérait le caractère transitoire du moment par la pose du sujet, comme pris sur le vif, par un regard implorant dirigé vers le spectateur, et par des gestes significatifs, comme par exemple dans *Man with the Golden Paw* (1527 ; fig.271) de Lorenzo Lotto. Il signalait alors une nouvelle conception de la subjectivité :

The precept of “dissimulatio”, the demand — frequently voiced in the increasingly popular moralizing literature of the day — that the sitter’s inward world remain concealed, or veiled,

⁵²⁷ Nous verrons que celles-ci ne sont pas nécessairement des portraits.

⁵²⁸ *Corner of the Woods* (1954 ; fig. ? en ANNEXE) offre une variante du modèle de portraits dans un décor naturel (le regard n'est pas ici frontal mais oblique), la jeune femme (Betsy Wyeth) étant assise devant un tronc d'arbre imposant et rugueux sur lequel le corps enveloppé dans un paletot en fourrure se détache, tout en prolongeant la similitude entre l'aspect animal et humain du sujet. Ce procédé trouvera son aboutissement dans certains nus que nous étudierons ensuite.

⁵²⁹ Fried, 1992, 55

seems to have influenced its conception. The painting shows a new page turning in the history of the mind, a new stage of awareness of subjectivity and individuality. Here was a dialectical response to a feeling that the self had become all too transparent, all too vulnerable. (Schneider, 2002, 69).

De la même manière, le portrait psychologique pouvait évoquer le thème de la mélancolie, populaire à l'époque au sein de la bourgeoisie et signalant « un certain degré d'accomplissement personnel »⁵³⁰. La pose en était également très codifiée : regard alangui, tête posée dans la main, comme on peut le voir dans *Young Man* de Moretto da Brescia (1530-40 ; fig.272). Sans retourner au portrait impassible et sculptural de la peinture classique, les sujets de Wyeth, de par leur inexpressivité⁵³¹, expriment précisément les incertitudes contemporaines relatives à l'expression de la subjectivité humaine.



Figure 271. Lorenzo Lotto - *Man with the Golden Paw* (1527) - Kunsthistorisches Museum, Vienne



Figure 272. Moretto da Brescia - *Young Man* (1530-40) - National Gallery, Londres



Figure 273. Lorenzo Lotto - *Portrait of a young man with a lamp* (1506) - Kunsthistorisches Museum, Vienne

Wyeth recourait parfois à un mode de regard frontal et défiant dans *Black Hunter* (fig.260) et *Karl* (fig.224), qui sera repris par la suite dans *Anna Christina* (fig.243) et *Nogeeshik* (fig.270), évoquant cette fois le « portrait conflictuel » défini par Fried : « the

⁵³⁰ Schneider, 2002, 71

⁵³¹ Les seuls portraits montrant un semblant de gestuelle sont : *Faraway* (fig.268) où le jeune garçon enserme ses jambes dans une pose défensive, *Nogeeshik* (fig.270) où l'homme croise les bras de façon défiante et *Sheepskin* (fig.282) où les mains refermées l'une sur l'autre de la jeune femme semblent trahir une légère anxiété. Rien de comparable cependant avec les poses ostensibles de la Renaissance italienne.

portrait, being essentially confrontational, is instantaneous and aggressive, almost threatening, almost *alive*, in its mode of address » (Fried, 1992, 52). Le regard déstabilisant de Christina Olson dans *Anna Christina* fait partie de sa personnalité atypique et contribue à véhiculer une menace latente. La pose défiante de *Nogeeshik*, regard perçant et bras croisés, traduit sans doute le besoin de Wyeth de reprendre l'un des motifs cher N.C. Wyeth, l'Indien, mais sans le folklore inhérent à l'illustration de romans d'aventure⁵³². Tout en réglant ses comptes de manière implicite avec son père, il a représenté ici une personne et une personnalité et non un fantasme.

The Country (1965 ; fig.263) apparaît comme une transition entre plusieurs modes de représentation présents dans l'art de Wyeth : le portrait frontal et vivant (sans l'agressivité présente dans les portraits étudiés plus haut) et les procédés métapicturaux (cadre dans le cadre, sujet qui sort du cadre, personnage qui cherche ouvertement le regard du spectateur). Cependant, cette exploration se joue ici, de façon inhabituelle chez l'artiste, sur un mode espiègle.

L'artiste n'était cependant pas très à l'aise avec cette pose frontale et la plupart de ses portraits utilisent une représentation de profil ou de trois-quart profil, permettant de détourner le regard du modèle. *Children's Doctor* (1949 ; fig.274) est un portrait original dans la lignée du Réalisme Magique, présentant une double vue de la personne représentée, de face et de dos, flottant dans un ciel éclairé par la pleine lune. Wyeth reprendra le même modèle, le Dr. Margaret Handy, en 1974, dans *From the Capes* (1974 ; fig.275), ce qui permet de voir l'évolution de la technique du portraitiste vers une mise en scène du visage en tant que thème à part entière. Ce sont les portraits suivants, *Nicholas* (1955 ; fig.276), *The Patriot* (1964 ; fig.277), *The Finn* (1969 ; fig. 278), *Maga's Daughter* (1966 ; fig.282), *Buzzard's Glory*

⁵³² Wyeth déclara au sujet de ce tableau : « I demanded that [Nogeeshik] come back early the next spring because I wanted to do a portrait—a head—just for my own interest. My father had done so many paintings of Indians—especially for *The Last of the Mohicans* » (Wyeth, 1995, 94).

(1968 ; fig.283), *Braids* (1977 ; fig.279), *Sheepskin* (1973 ; fig.280) ou *The Prussian* (1973 ; fig.281) dans la lignée de *From the Capes*, qui représentent le portrait type selon Wyeth, ainsi que les différentes phases de son évolution.



Figure 274. Andrew Wyeth – *Children's Doctor* (1949) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA



Figure 275. Andrew Wyeth – *From the Capes* (1974) –

L'arrière-plan est un fond plat, comme une toile tendue, servant soit à découper la silhouette du sujet, soit au contraire à l'y fondre ton sur ton. Le regard perdu dans le vide des modèles représente l'expression de l'« absorption », définie ainsi par Fried au sujet des peintres français du dix-huitième siècle: « the persuasive representation of absorption characteristically entailed evoking the obliviousness or unconsciousness of the figure or figures in question to everything other than the specific objects of their absorption » (Fried, 1975, 160). La particularité et l'aspect moderne du thème de l'absorption chez Wyeth tiennent à deux éléments. Il s'agit tout d'abord d'un mode d'absorption épuré, « purifié » comme Fried le définit chez Chardin⁵³³, mais chez Wyeth le processus est arrivé à son terme puisqu'il ne recourt à aucun élément signalant traditionnellement ce thème, telles les activités de loisir (lecture, couture, contemplation d'œuvres d'art) ou les activités quotidiennes. Il ne reste plus

⁵³³ Fried, 1975, 167

que la Figure⁵³⁴, face à elle-même et sa présence face au spectateur. Fried définit ce procédé comme « antithéâtral » :

In French painting from the mid-eighteenth century on, the representation of absorption carried with it the implication that the figure of figures in question were wholly unaware of the presence before the canvas of the beholder; in this sense it was an *antitheatrical* device, one that was instrumental to attempts by successive generations of French painters to make pictures that would somehow negate or neutralize what I have called the primordial convention that paintings are made to be beheld. (Fried, 1992, 29)

Il est cependant utilisé de façon plus complexe par Wyeth car la mise en scène des Figures, inactives et impassibles, plaquées contre un arrière-plan monochrome, est particulièrement théâtrale, détournant le buste et le visage comme pour le faire ressortir encore un peu plus de la composition, à la manière des peintres italiens de la Renaissance. Lorenzo Lotto, que nous avons mentionné plus haut, réalisa par exemple des portraits contraires aux règles de l'idéalisation en vigueur à l'époque, qui mettaient en avant les irrégularités et imperfections du sujet, afin de faire ressortir les spécificités des visages ; voir par exemple *Portrait du Jeune Homme à la Lampe* (1506 ; fig.273). Cet aspect archaïque, d'autant plus marqué lorsque le modèle est placé de profil, à la manière des portraits en médaille du début du quattrocento, est contrebalancé par les vêtements et les coiffures modernes des sujets, dans un télescopage temporel troublant. De plus la technique de la tempera confère aux compositions une solidité et un aspect schématique spécifiques que l'artiste recherchait tout particulièrement⁵³⁵.

Par conséquent, le regard du spectateur se focalise nécessairement sur la texture des peaux, des cheveux et des vêtements, détaillés de façon minutieuse comme les sillons, les rainures, ou les crevasses d'une carte topographique. Adam D. Weinberg signalait dans le catalogue de l'exposition *Unknown Terrain : the Landscapes of Andrew Wyeth* que l'artiste

⁵³⁴ Nous empruntons ce terme de « Figure » à Gilles Deleuze qui l'utilise dans son étude de l'art de Francis Bacon, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, ouvrage cité précédemment dans cette étude.

⁵³⁵ Wilmerding, 1987, 66

avait tendance à traiter ses portraits comme des paysages : « It can also be argued that many of Wyeth's "typical" portraits are treated as topography and lend themselves to topographical description » (Weinberg, 1998, 21). Cette technique de représentation topographique des visages permet aussi de rester à la surface des êtres et d'éviter toute suggestion de profondeur psychologique ou spirituelle⁵³⁶.



Figure 276. Andrew Wyeth – *Nicholas* (1955) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth

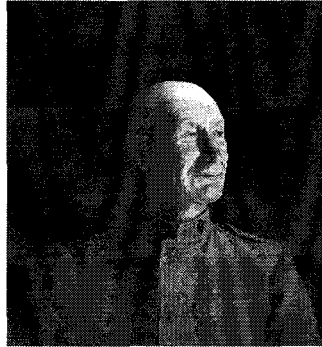


Figure 277. Andrew Wyeth – *The Patriot* (1964) Private Collection.

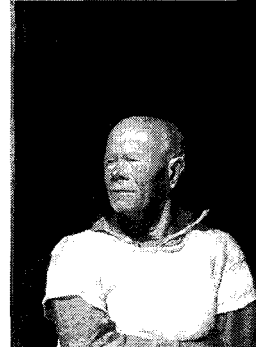


Figure 278. Andrew Wyeth – *The Finn* (1969) – Gallet Co., Ltd., Japan

John Wilmerding faisait une remarque similaire à propos de la suite Helga : « For Wyeth, tempera has multiple associations with the earth, and as in most of his work the Helga series is as much a portrait of a landscape as of a figure » (Wilmerding, 1987, 13). Wyeth ne déclarait d'ailleurs pas autre chose à Thomas Hoving en 1976 :

I don't think I'm really a portrait painter, because I only use a head to express something more. [...] If it's an outdoor person, I feel that his countenance reflects the skies he walks under: the clouds have reflected on his face for his whole life and I try to get that quality into the portrait. [...] It's like painting the sky. To me, a sky and a landscape are together. One reflects the other. They both merge. (Hoving, 1976, 17)

⁵³⁶ Fried décelait les prémisses de cette technique chez Courbet (Fried, 1992, 29). Chez Wyeth, soulignons de nouveau qu'elle est poussée à son paroxysme.



Figure 279. Andrew Wyeth – *Braids* (1977) – Private Collection

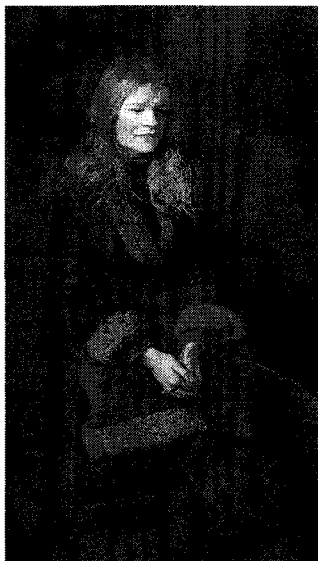


Figure 280. Andrew Wyeth – *Sheepskin* (1973) – Private Collection



Figure 281. Andrew Wyeth – *The Prussian* (1973) – Private Collection

Thin as Vanity (1981 ; fig.284) restera le portrait le plus moderne et métapictural de l'artiste, qui s'est servi de l'apprêt de la toile, le gesso, pour évoquer un miroir qui s'écaille autour de la jeune femme, révélant ainsi de manière réflexive des traces de l'activité du peintre⁵³⁷. De plus, à travers ce portrait au miroir, Wyeth s'interroge et nous interroge sur la valeur de cette image, et du genre en général, qui n'est qu'un reflet — dans ce cas précis un double reflet — de la réalité, bien que chez lui « l'indice de réalité que le portrait [peut]

⁵³⁷ « I was trying to get the feel of the flaking of the veneer of glass over cheap mirrors which peels away. The peeled gesso I think works perfectly. I let myself go a little wild on this and amused myself by tricking around with the material » (Wyeth, 1995, 123).

emprunter de sa dénotation » (Damisch, 1984, 262) soit à un niveau maximal, puisque Wyeth s'efforça toujours de reproduire fidèlement le visage de ses modèles.



Figure 282. Andrew Wyeth – *Maga's Daughter* (1966) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 283. Andrew Wyeth – *Buzzard's Glory* (1968) – Gallet Co., Ltd., Japan



Figure 284. Andrew Wyeth – *Thin as Vanity* (1981) – The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO

2.3. Le profil perdu⁵³⁸



Figure 336. Edouard Manet – *Le vieux Musicien* (1862) – National Gallery of Art, Washington, D. C.

Le procédé d'absorption est encore accentué dans de nombreux portraits par le recours à la technique du profil perdu, qui est traditionnellement selon Fried un indice d'intériorité⁵³⁹. On retrouve ce procédé dans *Man From Maine* (1951 ; fig.285), *Roasted Chestnut* (1956 ; fig.286), *That Gentleman* (1960, fig.287), *French Twist* (1967 ; fig.288), ou encore *Farm Road* (1979 ; fig.289). Les sujets en profil perdu, habituellement insérés dans des scènes de groupe — voir par exemple la jeune fille à la poupée sur la gauche dans *Le Vieux Musicien* de Manet (1862 ; fig.336) — revêtent chez Wyeth une importance particulière du fait de leur isolement, et poussent le procédé jusque dans ses retranchements. La Figure isolée est détournée du spectateur à qui l'on refuse son privilège absolu : voir. Le procédé évoque « l'œuvre de perte » de Georges Didi-Huberman : « quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir c'est perdre » (Didi-Huberman , 1992, 14).

⁵³⁸ En termes d'analyse picturale, le profil perdu correspond à un profil accentué au point de dissimuler en partie le visage.

⁵³⁹ Fried, 1992, 60



Figure 285. Andrew Wyeth – *Man From Maine* (1951) – Mrs. Stephen M. Etnier, South Harpswell, Maine



Figure 286. Andrew Wyeth – *Roasted Chestnut* (1956) – The Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA



Figure 287. Andrew Wyeth – *That Gentleman* (1960) – Dallas Museum of Art, TX



Figure 288. Andrew Wyeth – *French Twist* (1967) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 289. Andrew Wyeth – *Farm Road* (1979) – Private Collection

Notons que *Farm Road* combine le profil perdu au motif de la colline d'herbe décolorée, reliant ainsi deux des obsessions majeures de la carrière de l'artiste : la ferme Kuerner et les Helga Pictures. La silhouette est plaquée sur un arrière-plan sans profondeur, ressemblant à un décor de carton pâte, ce qui accentue le caractère artificiel et théâtral de la

composition. Les textures des différents éléments (peau, cheveux, herbe) semblent se fondre dans un tout indifférencié. L'absorption devient littérale mais elle se place désormais au niveau de la matière picturale. Wyeth continuera à explorer cette voie, en particulier dans ses nus.

Les portraits de Wyeth se définissent ainsi, de par leur caractère mimétique extrême et leur souci du détail, comme des topographies, tout en répondant aux critères de « l'organisme-tableau » de Klee, dont Damisch nous rappelle la définition :

L'organisme-tableau, le tableau comme organisme : on peut l'entendre en divers sens, selon que la construction du tableau se laissera ou non penser en termes d'échafaudage, de charpente, ou encore d'ossature. C'est qu'une peinture a un squelette, des muscles, une peau, une anatomie spécifiquement picturale. (Damisch, 1984, 199)

Si les tableaux de Wyeth correspondent en général parfaitement à ce concept de tableau comme organisme, de par le souci extrême que l'artiste apportait à leur construction, ses portraits donneraient à voir, quant à eux, la peinture comme épiderme, lorsque l'échafaudage étant réduit au strict minimum (un fond comme une toile tendue) les seuls détails de l'anatomie qui transparaissent sont les muscles et la peau.

3. Eros

La veine gothique qui traverse l'art de Wyeth est contrebalancée par un nombre important de peintures de nus, faisant osciller les polarités de son œuvre entre Thanatos et Eros, dialectique consciemment recherchée par l'artiste⁵⁴⁰.

Wyeth ébaucha une première tentative de représentation du corps nu de la femme en 1948, de façon classique et assez détournée dans la *drybrush Spring Evening* (1948 ; fig.290)

⁵⁴⁰ « When you paint the type of things I do, if you don't have that other edge, I think it becomes just soap opera » (Meryman, 1996, 309).

dépeignant une femme afro-américaine allongée sur son lit, de dos, les jambes et le bas des fesses recouverts par un drap. Cette *drybrush* ne mena cependant pas à la seconde phase dans le processus créatif de l'artiste, c'est à dire une tempera.

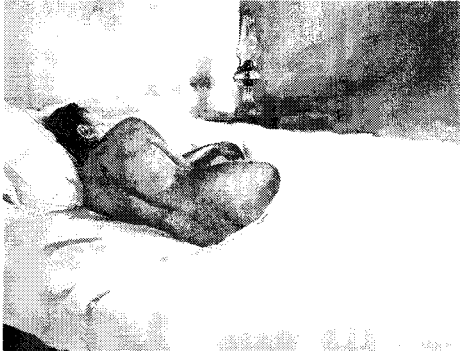


Figure 290. Andrew Wyeth – *Spring Evening* (1948) – Private Collection

Les nus suivants interviendront relativement tardivement dans la carrière de l'artiste, en 1968⁵⁴¹, et en deux étapes. Wyeth commença tout d'abord par une *drybrush*, un portrait semi-nu de dos et en quasi profil perdu, *Bikini* (fig.291), représentant la jeune Siri Erickson (le modèle ayant succédé à Christina Olson, comme nous l'avons vu précédemment). Il s'attaqua ensuite frontalement au genre dans la tempera *The Sauna* (fig.292). Ce tableau a une double particularité : le sujet pose frontalement et dévisage le spectateur, et la jeune fille n'est pas entièrement dévêtue, elle a conservé une serviette posée chastement sur ses cuisses. Ces deux particularités resteront uniques dans toute la série de nus produits par l'artiste.

3.1. Typologie des techniques de représentation du corps

Wyeth posa dès le premier tableau, *Bikini*, l'archétype de sa technique de représentation du nu : corps se détachant sur un fond sombre, clair-obscur appuyé, et charge érotique marquée. Celle-ci ira en s'intensifiant puisque Wyeth appliqua à l'anatomie féminine le même souci du détail que dans les autres genres, et rejeta dès son second nu, *The Virgin* (1969 ; fig.293) toute pudeur. Dans *The Sauna*, le jeune âge du modèle⁵⁴², son regard rivé dans

⁵⁴¹ Meryman, 1996, 308

⁵⁴² Selon Meryman, Siri Erickson n'avait alors que quatorze ans (Meryman, 1996, 308).

celui du spectateur, et ses mains maladroitement posées sur la serviette symboliquement blanche, rendent la scène particulièrement troublante, mais néanmoins pas dérangeante. En effet, la pose n'a pas de connotation ouvertement sexuelle et le souci pointilleux du détail fige l'émotion, comme la lumière fige le sujet dans sa blancheur artificielle.

SIRI ERICKSON



Figure 291. Andrew Wyeth – *Bikini* (1968) – Private Collection



Figure 292. Andrew Wyeth – *The Sauna* (1968) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA

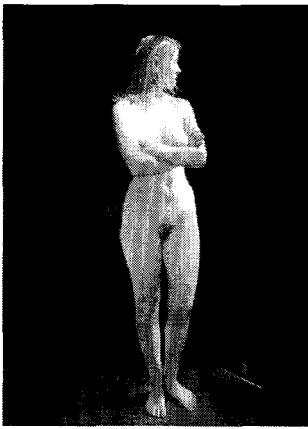


Figure 293. Andrew Wyeth – *The Virgin* (1969) – The Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA



Figure 294. Andrew Wyeth – *Seabed* (1972) – The Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA

Les nus suivants obéissent à une logique assez répétitive :

- poses classiques sur un fond en général sombre, servant de toile de fond comme pour les portraits: *The Virgin* (fig.293), *Black Velvet* (fig.?), *Beauty Mark* (fig.295)



Figure 295. Andrew Wyeth – *Beauty Mark* (1984) – Private Collection

- confrontation du corps nu à des éléments d'architecture, des fenêtres en l'occurrence (on trouvait déjà dans *Bikini* et *Sauna* une porte et une fenêtre): *Overflow* (1978 ; fig.296), *Daydream* (1980 ; fig.297), *Lovers* (1981 ; fig.298).

HELGA TESTORF



Figure 296. Andrew Wyeth – *Overflow* (1978) – Private Collection



Figure 297. Andrew Wyeth – *Daydream* (1980) – The Armand Hammer Collection, Armand Hammer Museum, Los Angeles, CA.

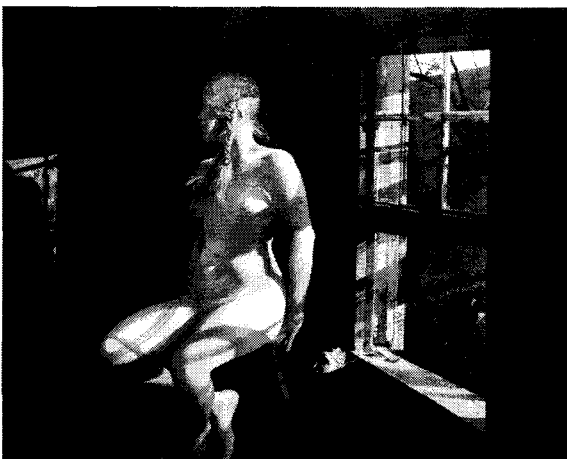


Figure 298. Andrew Wyeth – *Lovers* (1981) – Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Figure 299. Andrew Wyeth – *On Her Knees* (1977) – AM Art Inc.

- ou au contraire nus en extérieur : *Seabed* (fig. 294), *Black Water* (1972 ; fig. 315)
- p.93

La logique sérielle de Wyeth est comme toujours à l'œuvre, puisqu'à Siri Erickson, succéda Helga Testorf, puis Senna Moore, dans *Omen* (1997; fig.189), ou *Dryad* (2000 ; fig.317). Les nus deviendront plus intimistes et avec une connotation sexuelle plus marquée à partir de la série des *Helga Pictures*, alliant un lit au drap froissé à des poses plus suggestives qu'auparavant — voir *On Her Knees* (1977 ; fig.299), *Heat Lightning* (1977 ; fig.309), ou encore *Overflow* (fig.296).

Wyeth se conforme à la tradition américaine du nu sur un point précis : la façon de représenter les corps dans des poses confortables, relâchées et / ou naturelles⁵⁴³. Il oppose d'ailleurs le premier nu majeur de l'art américain peint par John Vanderlyn, *Ariadne Asleep on the Island of Naxos* (1814 ; fig.300), héritier de la longue tradition académique européenne, aux toiles de Thomas Dewing (fig.301), préoccupé par la pureté des formes, ou de Frank Duveneck (fig.302), soucieux de rendre des volumes solidement modelés et une ressemblance sans idéalisme. Ces derniers ont montré une nouvelle orientation, plus typiquement américaine, dans la représentation du nu. La voie choisit par Duveneck mènera, selon Wilmerding, aux nus représentés par les peintres du XX^e siècle, tels George Bellows ou Edward Hopper⁵⁴⁴ (fig.303), et nous ajouterons, à Wyeth. Il se place en effet dans cette tradition du nu américain perpétuée entre autres par Hopper, et dont le mot d'ordre est défini par Wilmerding de la façon suivante: « [The] straightforward observation and unembellished recording of the physical world » (Wilmerding, 1987, 17). Les nus de Wyeth diffèrent cependant de ceux de Hopper de par leur puissance d'évocation érotique.

⁵⁴³ Wilmerding, 1987, 16

⁵⁴⁴ Wilmerding, 1987, 17



Figure 300. John Vanderlyn - *Ariadne Asleep on the Island of Naxos* (1814) - Pennsylvania Academy of the Fine Arts

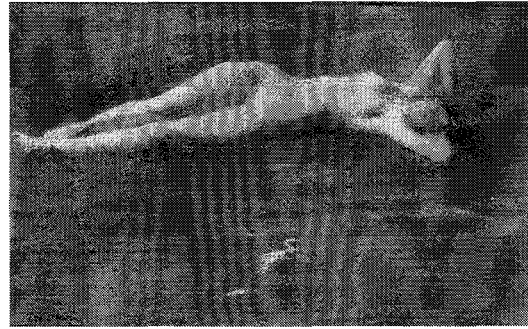


Figure 301. Thomas Dewing - *Reclining Nude Figure of a Girl* (n.d.) - Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.



Figure 302. Frank Duveneck - *Reclining Nude* (1890) - Terra Foundation for American Art



Figure 303. Edward Hopper - *A Woman in the Sun* (1961) - Whitney Museum of American Art, New York

Les nus de Hopper demeurent en effet de simples formes graphiques asservies à une géométrie d'ensemble qui étouffe toute connotation sexuelle. De plus, le genre du nu chez Hopper est toujours asservi à sa thématique principale : la solitude de l'individu dans le monde contemporain.

Ce mélange particulier de rigueur de la composition, de précisionnisme et d'érotisme trouve sa source chez Thomas Eakins, plus précisément dans ses photographies, pour les corps féminins et les nus les plus suggestifs⁵⁴⁵, et dans ses tableaux, pour la représentation du corps masculin sans fard mais érotisée (*The Swimming Hole* ; fig.191 ou encore *Arcadia* ;

⁵⁴⁵ Voir par exemple *Thomas Eakins Carrying a Nude Woman at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts* - fig.304 ; ou encore *Bill Duckett in Rooms of the Philadelphia Art Students League* - fig.305

fig.306). Wyeth a d'ailleurs réalisé, dans la lignée de Homer, quelques nus masculins répondant aux critères évoqués précédemment pour les représentations du corps de la femme : *Man and the Moon* (fig.190)⁵⁴⁶, *Undercover* (1970 ; fig.308) ou *The Clearing* (1979 ; fig.307).

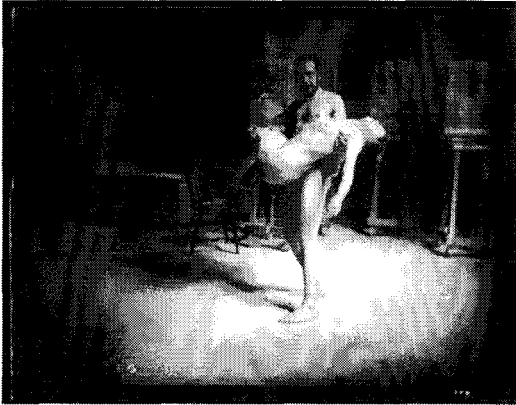


Figure 304. Thomas Eakins - *Thomas Eakins Carrying a Nude Woman at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (1883-85) - Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia

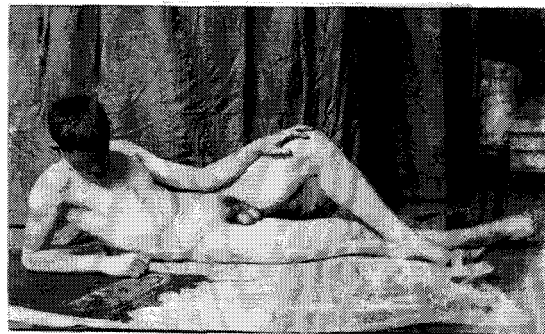


Figure 305. Thomas Eakins - *Bill Duckett in Rooms of the Philadelphia Art Students League* (1887-92) - The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 306. Thomas Eakins - *Arcadia* (1883) - The Metropolitan Museum of Art, New York

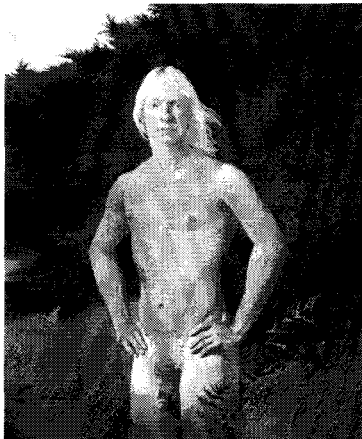


Figure 307. Andrew Wyeth - *The Clearing* (1979) - Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth



Figure 308. Andrew Wyeth - *Undercover* (1970) - Collection Ryan Children

⁵⁴⁶ Voir partie sur le Réalisme Magique pour une analyse détaillée de ce tableau.

3.2. Au-delà des influences américaines

Bien que nombre des caractéristiques de la représentation du nu chez Wyeth trouvent leurs ramifications dans la tradition picturale américaine, il existe cependant chez lui des traits spécifiques et particulièrement originaux que nous allons développer ci-après.

En premier lieu, l'artiste a privilégié l'aspect épidermique et texturé des corps à celui plus photographique et anatomique de Eakins. Wyeth cherchait en effet à transposer sur ses toiles, au-delà de l'« indice de réalité » (selon la terminologie de Damisch⁵⁴⁷), des qualités tactiles et optiques. Il passait par exemple de façon indifférenciée d'un modèle à la peau blanche à un modèle à la peau noire, afin d'explorer les variations et les jeux entre ces textures (épidermes, cheveux, poils pubiens, draps, tabouret, bois, murs, plafonds, etc.). Cette stratégie a par exemple donné lieu à des variations sur une pose à genoux dans *Heat Lightning* (1977 ; fig.309) et *On Her Knees* (fig.299) en 1977, puis dans *Surf* (1978 ; fig.310). Il procéda de plus à une substitution de visages dans *Surf*, puisqu'il s'agit du corps d'Helga et du visage de Siri⁵⁴⁸.



Figure 309. Andrew Wyeth – *Heat Lightning* (1977) – Adelson Galleries, Inc., New York



Figure 310. Andrew Wyeth – *Surf* (1978) – Private Collection

⁵⁴⁷ Damisch, 1984, 262

⁵⁴⁸ Meryman, 1996, 351 et Crosman, 2005, 121

L'artiste passait indifféremment d'un corps à l'autre, d'une couleur de peau à l'autre, mélangeant les modèles dans le but d'étudier les jeux de lumière et d'ombre sur les corps, et de capter ainsi les variations de texture que ceux-ci entraînent selon l'exposition du moment. Ce sont dans ses peintures de nus que l'on remarque plus particulièrement deux éléments qu'il disait rechercher: un éclair abstrait, comme une vision fugace du coin de l'œil⁵⁴⁹ et la sensation que rien n'est figé, que les éléments s'animent comme sous le passage du soleil⁵⁵⁰. Selon lui, cet aspect de son art l'opposait à Eakins, chez qui les sujets et les objets réfléchissent également la lumière, mais comme des blocs solides⁵⁵¹, technique que l'on retrouve chez Hopper par exemple. Les tableaux de Wyeth, et ses nus en particulier, donnent chair à cette expression de Merleau-Ponty : « Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile » (Merleau-Ponty, 1964, 177).

De la même manière, Wyeth livra deux versions du tableau intitulé *Barracoon*, l'une sous forme de *drybrush* (1976 ; fig.311) qui constitue vraisemblablement la phase préparatoire de la tempera du même titre (1976 ; fig.312)⁵⁵². Le cadre s'est resserré et étiré dans la tempera, ce qui a pour effet de supprimer les crochets et les fils au plafond que l'on aperçoit dans la *drybrush*. L'aspect menaçant, renforcé par la tache noire sur le mur qui entoure le corps tel un trou noir béant, est ainsi évacué, et la peau noire sert de contrepoint au mur à l'arrière-plan, qui reprend les mêmes teintes mais dans un dégradé plus clair. Wyeth avait également utilisé des teintes similaires pour le corps d'Helga dans la *drybrush*, un dégradé de beige et de blanc, localisé sur le plafond.

⁵⁴⁹ Wilmerding, 1987, 60

⁵⁵⁰ Wilmerding, 1987, 174

⁵⁵¹ Wilmerding, 1987, 160

⁵⁵² Il est d'ailleurs difficile de reconstituer la genèse exacte du tableau puisque plusieurs versions en sont proposées. Dans son autobiographie en peinture, en 1995, puis, un an plus tard, dans la biographie de Meryman, Wyeth déclara qu'il avait commencé par des esquisses de Helga Testorf, qu'il avait ensuite transposées de façon fantasmagique en femme noire en s'inspirant de son premier nu, pour lequel Evelyn Smith avait posé — voir fig.286 (Meryman, 1996, 354 ; et Wyeth, 1995, 108). Quelques années plus tard, dans la monographie *Close Friends*, Wyeth prétendait qu'il avait fait poser Betty Hammonds, leur employée de maison, mais qu'il avait utilisé ses mains à lui à la place de celles du modèle (Wyeth, 2001, 121).

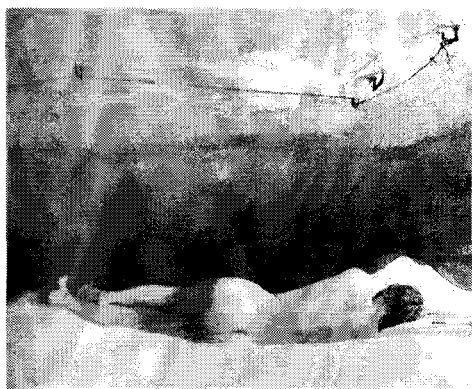


Figure 311. Andrew Wyeth - *Barracoon* (1976) – Drybrush and watercolor – Private Collection

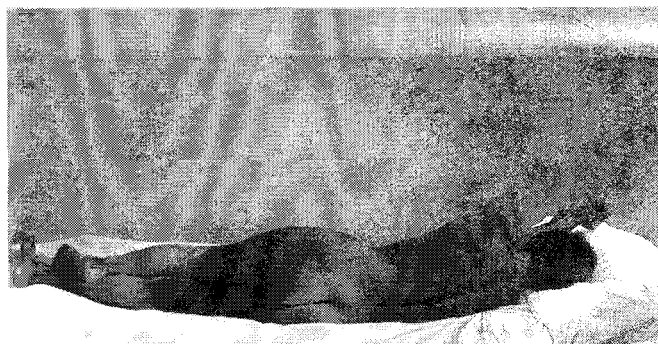


Figure 312. Andrew Wyeth - *Barracoon* (1976) – Tempera on Panel – Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth

La tempera constitue ainsi une sorte de version épurée de la *drybrush*, débarrassée de ses tensions sexuelles, où le corps est livré, de manière brute, au regard du spectateur. Il semble à la fois se détacher et se fondre sur les draps et sur l'arrière-plan, comme en état d'apesanteur, et évoque un genre de nu nouveau, la *sculpture visuelle*. Wyeth a poussé l'expérience du corps en apesanteur jusqu'au bout dans *Black Velvet* (1972 ; fig.313), version détournée de l'*Olympia* de Manet, où les connotations historiques, sociales et de genre ont été gommées, pour se concentrer sur le corps de la femme, dans une sorte de plénitude absolue.

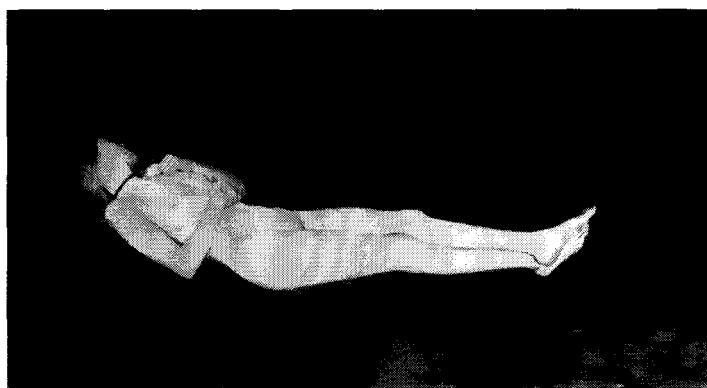


Figure 313. Andrew Wyeth – *Black Velvet* (1972) – Private Collection

Cet éloge du vide évoque la philosophie artistique chinoise dont François Cheng a exposé les principes dans son ouvrage *Vide et Plein* :

Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux

unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme (Cheng, 1991, 45-6).

Si seul le tableau *Thin as Vanity* (fig ; 283) obéit *stricto sensu* aux critères élaborés par Cheng, de par l'importance de la surface non peinte sur la toile, nous pouvons néanmoins les utiliser de façon quelque peu détournée pour comprendre ces représentations de nu très particulières. Les oppositions structurantes entre clair et foncé, corps et arrière-plan, obéissent au principe du Yin et du Yang, et dynamisent les compositions, de par la circulation du regard de manière fluide et indifférenciée entre les textures, que ce soit l'épiderme ou le plâtre. Ces tableaux fonctionnent comme un tout, aspirant à un équilibre idéal, que ce soit au niveau de la matière picturale ou de la thématique du corps humain comme objet de représentation absolu. Dans nombre de ses peintures de nus, Wyeth recherchait cet accord parfait entre polarités opposées, et on retrouve cette construction particulière, ce souci de vider la toile de tout élément superflu, dans *The Virgin* (fig.293), *On Her Knees* (fig.298), ou encore *Lovers* (fig.299).

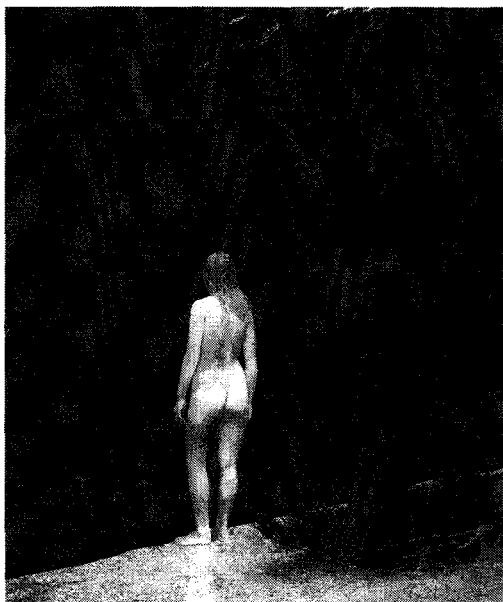


Figure 314. Andrew Wyeth – *Indian Summer* (1970) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA

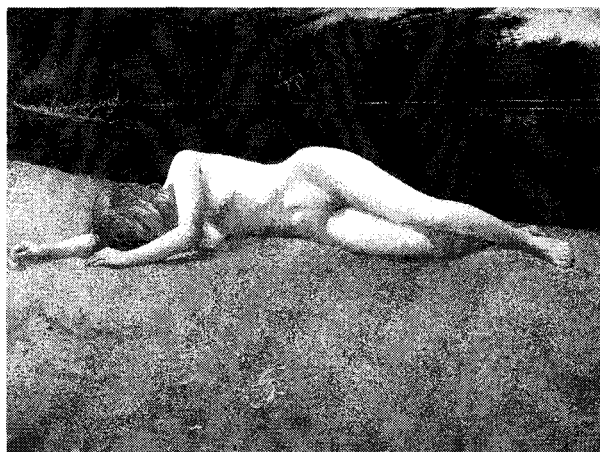


Figure 315. Andrew Wyeth – *Black Water* (1972) – Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA

3.3. L'absorption

Parallèlement à cette quête de l'équilibre parfait des contraires, on remarque chez Wyeth une tendance visant à assimiler les corps à la nature dans un mouvement d'absorption, pouvant même mener parfois à la fusion. Ce procédé le conduisit à peindre des nus plus intrigants et à la forme moins classique que ceux en intérieur. Cette démarche fusionnelle humain / nature a des précédents dans l'art américain. Thomas et Maria Dewing, par exemple, avaient représenté une sorte de déesse végétale marchant dans un ruisseau dans *Hymen* (1851 ; fig.316). Cette tentative était cependant circonscrite à une perspective et à une iconographie Symbolistes, et, de plus, le principe d'absorption était limité par le fait que le corps était vêtu.



Figure 316. Thomas and Maria Dewing – *Hymen* (1851) – Cincinnati Art Museum

Wyeth initia le processus avec *Undercover* (fig.308), qui sert de transition entre le nu en extérieur tel qu'il était dépeint par Eakins et une version plus personnelle que Wyeth développera ensuite. Si l'on compare *Undercover* à *Arcadia* de Eakins (fig.306), la différence de présentation des corps est évidente. Chez Wyeth le cadre se resserre et la pose du sujet permet de le lier aux éléments naturels qui l'entourent : pierre, tronc d'arbre et eau, alors que dans le tableau d'Eakins, les sujets sont disposés de façon idéale devant les bosquets d'arbres à l'arrière-plan, afin de mettre leurs corps en valeur et de les exposer nettement à la vue du spectateur. Néanmoins, dans *Undercover*, la Figure se détache encore de l'environnement

naturel et paraît y avoir été posée. L'artiste va un peu plus loin dans *Indian Summer* (1970 ; fig.314). Le corps se détache encore un peu sur la forêt sombre, tout en donnant l'impression d'être sur le point d'y plonger. Le granit sous les pieds du sujet permet de jouer sur la rugosité minérale en contrepoint de l'aspect chatoyant de l'épiderme et à la noirceur veloutée de la forêt, figurant une sorte de toile tendue à l'arrière-plan. Dans *The Clearing* (fig.307) la voie choisie par l'artiste apparaît encore plus clairement, le sujet étant cette fois, non plus isolé, mais partiellement fondu dans l'herbe et dans la forêt à l'arrière-plan. Cette union entre le corps et la nature atteindra son point culminant dans *Dryad* (2000 ; fig.317) où le sujet et le tronc d'arbre dans lequel son corps est inséré ne font plus qu'un.

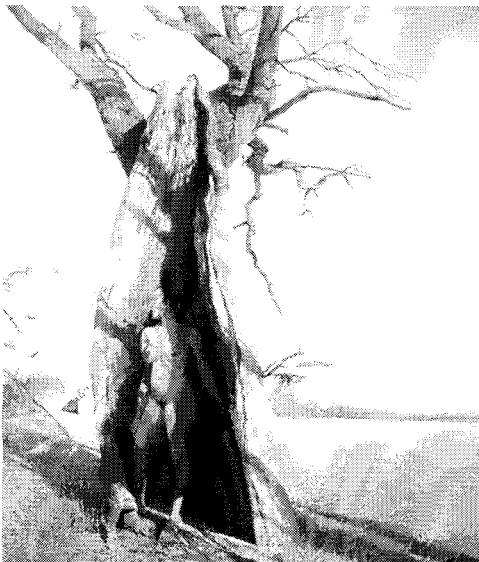


Figure 317. Andrew Wyeth – *Dryad* (2000) – Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth

Dans les nus en pleine nature cités précédemment la symbolique est toujours assez évidente : mouvement de régénération, cycle naturel dans lequel les éléments naturel et humain se ressource mutuellement, et aussi puissance sexuelle et fertilité primitive. *Dryad* (fig.317) constitue une exception puisque la nature luxuriante a disparu, et le corps charnu et plein de vie est inséré dans le paysage d'herbes sèches et décolorées cher à l'artiste, émergeant d'un tronc d'arbre mort et fendu. Il semblerait que cette fois l'élément humain prime et ait absorbé les propriétés naturelles afin de se régénérer, au détriment de son environnement, affaibli et

vidé de sa substance. Le titre résonne de manière paradoxale puisque la nymphe des forêts évoque plus ici le vampire que la créature protectrice à laquelle le mot fait référence.



Figure 318. Andrew Wyeth – *Jack and Willard* (1973) – Private Collection



Figure 319. Andrew Wyeth – *Sarita* (1981) – Private Collection



Figure 320. Andrew Wyeth – *Nudes* (1973) – Private Collection

Seabed (fig.294) représente à la fois un approfondissement du processus et une variante sur le mode aquatique. Dans cette toile le corps de la jeune fille est dissimulé en partie par les flots et se détache sur des rochers à l'arrière-plan. Au-delà des connotations symboliques évidentes, le sujet ne prend pas une pose artificielle dans un paysage et paraît véritablement intégré au monde minéral et aquatique qui l'entoure. *Black Water* (1972 ; fig.315) montre un corps étendu sur le sable, et les tons très proches employés pour la carnation de la peau et la teinte du sable accentuent l'impression d'unité entre sujet et sol. L'eau à l'arrière-plan, étendue sombre et opaque prolongée par une forêt au loin, semble sur le point d'engloutir le corps, qui fait figure de trait d'union entre les éléments, et de point

d'équilibre visuel entre les moitiés inférieures et supérieures du tableau. En outre, comme dans tous les tableaux que nous venons d'étudier ci-dessus, la tentative d'*absorption physique* (et non plus psychologique à la manière des portraits) donne lieu à des variations picturales infinies sur les oppositions et associations de textures, de reliefs, de teintes, créant une association synesthésique entre la vue et le toucher. Wyeth poussa l'expérience de l'absorption à son maximum d'abstraction visuelle dans certaines aquarelles, où l'humain et la nature sont quasiment indissociables, voir par exemple *Jack and Willard* (1973 ; fig.318), *Sarita* (1978 ; fig.319), ou *Nudes* (1981 ; fig.320). Cependant, il n'alla jamais aussi loin dans ses tempera. Il faut néanmoins noter les contraintes techniques imposées par le medium choisi : l'aquarelle, contrairement à la tempera, ne permet pas de jeu sur les textures, mais autorise par contre une grande fluidité dans le dessin et les jonctions entre les plages de couleur.

Cette manière de représenter les corps pour eux-mêmes, sans artifice, ou en véhiculant une symbolique primitive, le corps pour lui-même en tant que fantasme et objet de représentation absolus rappelle une phrase de Michel Foucault : « Alors, le corps, dans sa matérialité, dans sa chair, serait comme le produit de ses propres fantasmes » (Foucault, 2004). Il semblerait que Wyeth parvienne à cette autonomie du fantasme lorsqu'il nous présente ces corps comme une fin en soi, livrés au regard du spectateur, et pourtant refermés sur eux-mêmes, enclos dans l'espace pictural.

4. La matière, le minéral, la terre

Wyeth expérimenta sa recherche sur les textures de façon encore plus extrême dans certaines peintures de paysages, dans lesquelles les frontières entre figuratif et abstrait s'estompent.



Figure 321. Andrew Wyeth – *Cut Granite* (1965) – Private Collection



Figure 322. Andrew Wyeth – *Far From Needham* (1966) – Private Collection

Il déclara fréquemment au cours de sa carrière qu'il recherchait cette voie et tentait souvent d'omettre les sujets de ses compositions, afin de se focaliser sur les formes et les tonalités:

If my work has any importance at all, it will live *not* for its subject matter but on its tonal off-and-on quality, on its shapes, another core embellished with realism. The sense that there's something else there. [...] If it doesn't excite the imagination upside down, if it doesn't have an abstract element, then it lives on its subject matter or being contemporary and it's dead wood. (Meryman, 1996, 404).

Dans l'avant-propos au catalogue de l'exposition *Unknown Terrain*, David A. Ross déclarait ainsi : « Wyeth's genius lies not only in his mastery of traditional technique and reductive thematic focus, but as well in the incorporation of the dynamics of abstraction » (Ross, 1998, 9). Nous avons longuement étudié au cours de ce travail les différentes techniques de composition qui permettent à l'artiste d'atteindre ce niveau d'abstraction dans un mode résolument figuratif. Il parvenait à cet effet dans certains cas, et ce malgré la présence d'un sujet, conscient du fait que celui-ci pouvait nuire à l'équilibre fragile qu'il recherchait : « My pictures are apt to be overfed and the objects overexpressed » (Plimpton and Stewart, 1961, 101). Il mena également en parallèle une quête formelle, celle du tableau vidé de tout élément superflu, en particulier de sèmes à connotation trop ouvertement narrative. Ces tableaux se situent tous dans la catégorie des peintures de paysage.

4.1. Le paysage minéral

La première sous-catégorie correspondant à ces critères, *le paysage minéral*, se focalise sur des rochers. *Cut Granite* (1965 ; fig.321) initia le processus à partir de formes architecturées reconnaissables, un phare et une tour, puis l'artiste passa à la forme naturelle brute, le rocher, dans *Far From Needham* (1966 ; fig.322) par exemple, en conservant toutefois un décor naturel boisé. L'élément humain perdure également de façon subtile par la présence d'un pieu planté au pied du rocher.



Figure 323. Andrew Wyeth – *The Intruder* (1971) – Private Collection



Figure 324. Andrew Wyeth – *Rock Island* (1975) – Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth

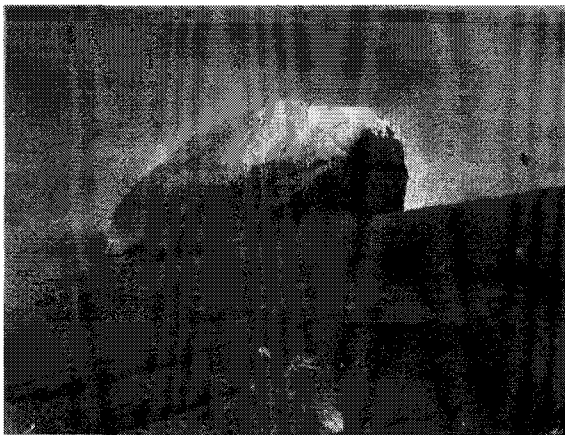


Figure 325. Andrew Wyeth – *Flint* (1975) – Private Collection

Observons maintenant comment Wyeth expérimentait des versions similaires de ses sujets, en introduisant ou en omettant des éléments : le chien dans le décor minéral de *The Intruder* (1971 ; fig.323), qui ne sera jamais réutilisé dans les autres *paysages minéraux*, tels que l'aquarelle *Rock Island* (1975 ; fig.324) ou la tempera *Flint* (1975 ; fig.325). Il est vrai que le

sujet animal affaiblit la force de la composition en introduisant un détail narratif inutile. Les *paysages minéraux* vides fascinent au contraire de par le poids et la puissance visuelle de ces formes brutes, dégagées de toute contingence temporelle, rappelant le caractère immémorial de la Terre. La comparaison avec certaines photographies de Timothy O'Sullivan est intéressante (voir fig. 326 et fig.327). Ce photographe américain du XIX^e siècle produisit de nombreux clichés de rochers, canyons, ou paysages pierreux. Si la ressemblance est frappante au niveau de l'objectivisation du sujet, elle est plus lointaine quant à l'effet esthétique produit. En effet, alors que la photographie fige l'objet, induisant ainsi un décalage et un sentiment de distanciation par rapport à la chose observée — technique que rechercheront les Photoréalistes — la peinture de Wyeth travaille le matériau pictural et explore les propriétés tactiles des textures, créant une sensualité optique primitive assez particulière, qui se retrouve généralement plutôt dans l'art abstrait.



Figure 326. Timothy O'Sullivan – *Tufa Domes, Pyramid Lake* (1867) - Smithsonian American Art Museum



Figure 327. Timothy O'Sullivan - *Rock Carved by Drifting Sand, Below Fortification Rock, Arizona* (1871) - San Francisco Museum of Modern Art

Ces toiles de Wyeth, à la jonction de la peinture et de la sculpture, posent la question du « matériau-image », et demandent, comme le recommande Didi-Huberman, de « mettre en suspens toute conclusion iconologique pour lui préférer un « regard ichnologique »⁵⁵³, c'est à

⁵⁵³ Didi-Huberman, 1997, 189

dire dérivé de la science des empreintes, telle qu'elle est étudiée par les paléontologues. Le rapprochement avec la sculpture est fécond et on pense ainsi aux œuvres de Tony Smith, décrites par Didi-Huberman :

des pierres errant à l'abandon, des pierres porteuses de vide, *porteuses d'absence*. [...] Tony Smith évoquait, à propos de ses groupes de sculptures, les vieux jardins zen, ou bien [...] en venait à voir son propre atelier comme un site mégalithique. Nombreuses sont effectivement chez Tony Smith, les références à l'art le plus ancien et aux images « anthropologiquement simples », si l'on peut dire: il aimait les architectures de l'Orient ancien, avec leurs murs de briques et leur formes compactes; il aimait les objets taillés dans la masse, les objets efficaces et puissants (*powerful*); il aimait en général les monuments « simples, imposants, durants. (Didi-Huberman, 1992, 80-1)

4.2. Le paysage vide

Wyeth a mené conjointement cette exploration radicale dans une seconde série de toiles que nous définirons comme celle des *paysages vides*. Délaissant les masses granitiques pour des paysages desséchés ou enneigés, il a poursuivi d'une autre manière cette tentative d'effacement des frontières entre art figuratif et art abstrait. *Love in the Afternoon* (fig.249), étudié précédemment, fait partie de cette série, tout en perpétuant un jeu sur le *cadre / hors-cadre* qui est absent de *Hoffman's Slough* (1947 ; fig.337) *Snow Flurries* (1953 ; fig.328), *Run Off* (1991 ; fig.329), ou *Hoar Frost* (1995 ; fig.330), compositions obéissant plutôt au principe du *all-over*, cher à Jackson Pollock, et fonctionnant cette fois ci sur le mode du *bord à bord*. Ce n'est visiblement plus le volume ou la masse qui intéresse l'artiste ici, mais l'aplat et la texture à l'état brut. Nous pourrions réutiliser la description de Damisch concernant l'art de Dubuffet et la figure du peintre (l'impétuosité du trait en moins) :

Encore ce peintre s'affirme-t-il volontiers sollicité par deux humeurs contradictoires, l'une « interventionniste » et « humanisante », dont témoignent d'impétueux tracés à même la pâte, l'autre « inhumanisante » ou métaphysique, qui correspond à la « mise entre parenthèses » du sujet percevant et aboutit à ces *paysages sans l'homme*, dépourvus de centre d'intérêt, et où la peinture libérée du dessin se réduit au seul langage des surfaces, et de textures où le regard ne trouve plus à se fixer. (Damisch, 1984, 112)



Figure 328. Andrew Wyeth - *Snow Flurries* (1953) - National Gallery of Art, Washington D. C.

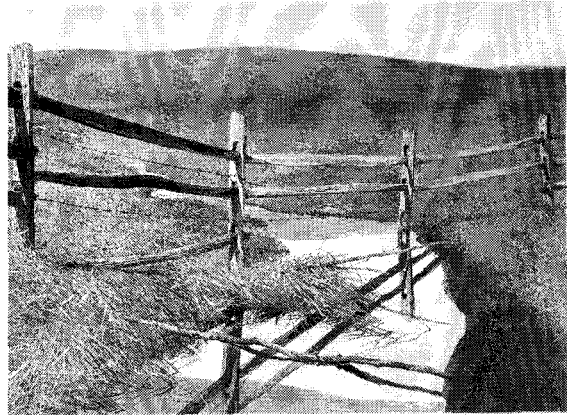


Figure 329. Andrew Wyeth - *Run Off* (1991) - Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth

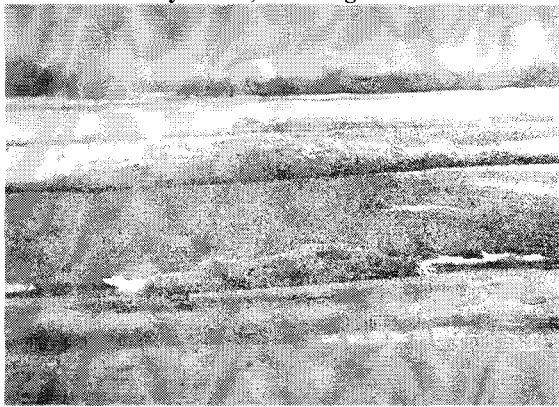


Figure 330. Andrew Wyeth - *Hoar Frost* (1995) - Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth



Figure 331. Andrew Wyeth - *Lime Banks* (1962) - Private Collection

Run-Off (fig.329) est la toile qui correspond le moins à cette définition car elle offre des signes figuratifs clairs, marqués par l'enchevêtrement d'une clôture et de branchages au premier plan. Cet entrecroisement, traité sur un mode très graphique, rappelle de manière

épurée les jeux sur le cadre, dans sa façon de découper le paysage en unités séparées, jointes et disjointes à la fois par les lignes horizontales et verticales. La barrière scinde également la toile sur le plan des textures : en haut l'aspect lisse et légèrement granuleux de la colline, en bas le foisonnement et l'épaisseur des herbes sèches. Les pieux plantés dans le sol, comme ceux, plus difficiles à discerner au premier plan de *Snow Flurries* (fig.328) ou de *Far From Needham* (fig.322), associés à une perspective discrète mais visible, ancrent les compositions dans le mode figuratif, empêchant un basculement dans l'abstraction. Dans *Hoar Frost* (fig.330), la perspective ténue, mais structurant néanmoins l'image en différents plans, contrebalance la succession graphique de zones colorées rectangulaires. *River Cove* (fig.132) dépeint le rocher au premier plan au moyen des règles de la perspective, et utilise le reflet des ramures de sapin dans l'eau pour donner une impression de profondeur à la composition, tout en brouillant les repères du spectateur qui doit faire un effort pour remettre les différents éléments à leur place afin de comprendre comment la scène est cadrée. Dans *Lime Banks* (fig.331), l'ombre portée d'un morceau de bois sortant de la dune au premier plan remet discrètement également la toile en perspective. Pour finir, ce sont la feuille morte au premier plan et la minuscule bâtisse au loin dans *Hoffman's Slough* (fig.337) qui sont chargés de recréer « un sens de l'espace » dans l'image, selon les propres mots de l'artiste⁵⁵⁴. Wyeth navigue ici entre la photographie, tels les paysages vides de Timothy O'Sullivan (voir fig.332 et fig.333) — mais sans les traces de la « passion ruskinienne pour le sublime » que certains décèlent chez lui (ou plutôt chez ses employeurs)⁵⁵⁵ — et les expérimentations de Jean Dubuffet, dans *Porte au chiendent* (1958 ; fig.334) ou *Le Manteau de Terre* (1958 ; fig.335) par exemple. Les trois artistes partagent ici une esthétique similaire, « un discours pictural [qui] se développe au niveau du perçu et non à celui de l'imaginaire » (Damisch, 1984, 85).

⁵⁵⁴ Wyeth, 1995, 29.

⁵⁵⁵ Brunet, 2009, 105

Chez Wyeth comme chez Dubuffet le travail sur la matière picturale est prépondérant :
« toutes les parties du tableau assument jusque dans le détail de leurs textures une importance égale » (Damisch, 1984, 296).

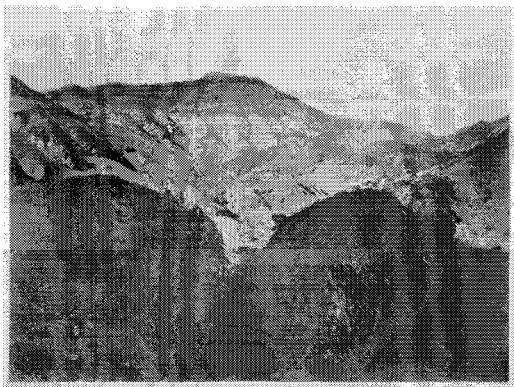


Figure 332. Timothy O'Sullivan - *Dun Glen Mountains, Pahute Range, Western Nevada* (1867) - Harvard University

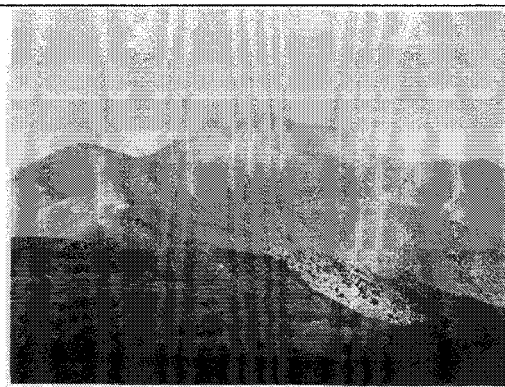


Figure 333. Timothy O'Sullivan - *Star Peak, West Humboldt Mountains* (1867) - Harvard University



Figure 334. Jean Dubuffet - *Porte au chiendent (Door with Couch Grass)* (1957) - Solomon R. Guggenheim Museum, New York

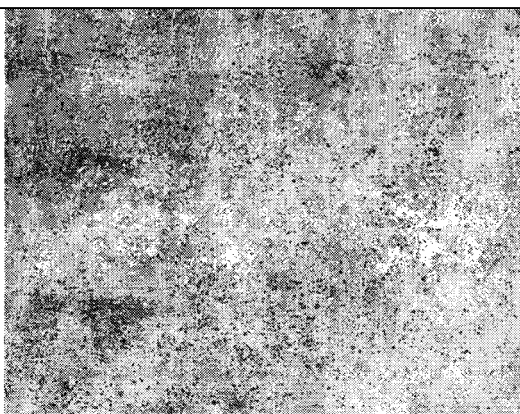


Figure 335. Jean Dubuffet - *Le Manteau de Terre* (1958) - Collection privée

Les pigments et les touches de pinceaux éloignent également leurs toiles de l'objectivisation radicale de la photographie. De plus, François Brunet notait dans « Timothy O'Sullivan dans les Rocheuses : la photographie, art sauvage » que l'art de la photographie au XIX^e siècle relevait pour certains, tels l'inventeur William Henry Fox Talbot, ou le géologue

préraphaélite, Clarence King, d'une esthétique de l'effacement de soi⁵⁵⁶. Cette stratégie que Wanda Corn percevait chez Wyeth⁵⁵⁷ est pourtant incompatible avec l'affirmation de la subjectivité du peintre au travers des traces de son activité sur la toile (celles-ci sont minimales chez Wyeth et maximales chez Dubuffet).

On trouve ainsi dans l'art de Wyeth un courant transversal, qui se manifeste plus fortement dans ses portraits, ses nus et ses *paysages minéraux / paysages vides*, le conduisant à explorer sans relâche et avec minutie la matière des choses et des êtres, de manière indifférenciée. Damisch disait encore à propos de Dubuffet : « [Il] s'en tient à l'épiderme des êtres et de la Terre, pour nous enseigner à en déchiffrer le texte, et jusqu'à l'histoire qui est retenue dans le réseau de ses plis et de ses rides : d'où le goût qu'il porte aux terrains et aux visages marqués par le temps » (Damisch, 1984, 115). Cette formule convient parfaitement à Wyeth, qui traite visages et paysages avec le même souci du détail, au plus près de leur « épiderme ». Le texte qu'il produit, malgré un sous-texte des plus intimes, tend à l'universel par ce souci de figer le temps qui s'écoule, soit par un procédé figuratif de mouvement arrêté, soit par la seule force d'évocation du sujet ou du matériau pictural. John Russell écrivait à ce sujet en 1976 dans *The New York Times* : « It is really rather odd that a nation which rightly prides itself on its buoyancy of spirit should identify so firmly with an artist whose specialty is the study of wounded or inarticulate natures in an unforgiving landscape » (Russell, 1976, 101). Cela explique la propension de l'artiste à recourir à des éléments symboliques de la nature morte, de manière parfois inattendue : les coquillages et les coquilles de crustacés au premier plan de *Raven's Grove* (fig.133), les coquillages discrets sur la berge de *River Cove* (fig.132), les plumes au premier plan de *Flint* (fig.325), autant d'éléments qui suggèrent le caractère éphémère du passage de l'homme sur terre. Marc Wilson, conservateur du Musée

⁵⁵⁶ Brunet, 2009, 106

⁵⁵⁷ « a suppression of self that is an important part of [Wyeth's] painting process » (Corn, 1974, 71).

Nelson-Atkins, expliquait à l'occasion de l'exposition « Andrew Wyeth, An Autobiography » montée conjointement au Japon en 1995 avec le soutien du journal *Chunichi Shimbun* pourquoi l'art de Wyeth remportait un tel succès dans ce pays : « [The Japanese] sense that our existence is very temporary and man is subordinate to a nature that's much, much larger and more powerful than we understand—and it is not necessarily caring or nurturing » (Meryman, 1996, 409). Wyeth livre ainsi une version en négatif de la pastorale, accessible à l'homme en général, au-delà de la spécificité américaine, focalisée sur le temps qui s'écoule, la décrépitude, et l'impassibilité opaque de la nature⁵⁵⁸.



Figure 337. Andrew Wyeth – *Hoffman's Slough* (1947) – Everson Museum of Art, Syracuse, NY

Cette quête le conduit à suspendre son penchant pour l'aspect gothique du précisionnisme, afin de se concentrer sur l'essence de ce genre, et le ramener à son plus petit dénominateur commun : le pigment. Nous tenons à conserver ce terme de précisionnisme par rapport à celui de pointillisme, qui pourrait également sembler approprié ici, car il ne s'agit pas de recréer l'illusion du modelé et des formes au travers d'un jeu optique, mais de révéler toutes la richesse des nuances et des textures au détriment, ou au-delà, du sujet. Nous proposerons donc, à la lumière des différentes parties de ce travail, une dernière tentative

⁵⁵⁸ Meryman, 1996, 409

définitoire à propos de l'art de Wyeth, qui semble finalement être la plus appropriée : le méta-Précisionnisme sur laquelle nous allons revenir dans notre conclusion.

4.3. Le paysage mental

Nous souhaiterions terminer cette exploration de la topographie et des textures chez Wyeth par l'analyse d'un tableau, *Ring Road* (1985 ; fig.208), pendant de *Road Cut* (fig.35) à quarante-cinq ans d'intervalle, sorte de *diptyque supratemporel*. Ce tableau est prégnant à plus d'un titre : témoin du cheminement esthétique d'un artiste — des influences Régionalistes à une vision personnelle de l'art figuratif — produit d'une quête obsessionnelle circonscrite spatialement et pourtant prolifique, « l'entrée dans [sa] vallée » comme éternel retour d'un artiste sur lui-même et sur son art. *Ring Road* présente un paysage recouvert par la neige, matière qui a fasciné Wyeth, étouffant ici la terre fertile, les sillons et la route creusés par l'homme, et prétexte à des variations subtiles sur le blanc, le beige et le gris selon l'esprit de cette palette atonale si typique. Le panneau jaune est la seule touche de couleur, criarde, rebutant certains mais qualifié d'« envoûtant » par l'artiste⁵⁵⁹, signe d'une concession à la modernité excessivement rare dans les toiles de Wyeth au milieu de ce paysage intemporel. Cette alerte visuelle, pointant le danger d'un virage et faisant office d'invitation à plonger dans la toile, attire l'œil du spectateur et le distrait de la surface enneigée. C'est un signe de rupture, un élément non-congruent dans cet univers feutré et glacé. Le panneau témoigne aussi du changement physique du paysage, Mother Archies Church n'est plus qu'une ruine au détour d'une route, vestige d'un passé et d'une mémoire des lieux et des êtres propre à l'homme et à l'artiste, recouvrant ses toiles de milliers de touches de pinceaux pour toujours retravailler les mêmes motifs, des tableaux comme autant de palimpsestes picturaux

⁵⁵⁹ « That harsh shot of yellow in that modern road sign is why I did this picture. Some people said that if I took the sign out, they'd buy the painting. Why would I do that? I love that mesmerizing sign » (Wyeth, 1995, 136).

réécrivant la seule histoire qui compte au fond, celle de la peinture.

CONCLUSION

Nous avons ainsi proposé le terme de *méta-précisionnisme* qui semble le plus approprié pour englober les facettes multiples, et à première vue parfois contradictoires, de l'art d'Andrew Wyeth. Le précisionnisme est le seul trait constant se maintenant au travers des déclinaisons que nous avons explorées — Régionalisme, Réalisme Magique, gothique, et peinture semi-abstraite — se traduisant chez lui par un souci du contour et du détail allant jusqu'aux « Texturologies⁵⁶⁰ » de ses *paysages minéraux* et *paysages vides*. Wyeth a élaboré une œuvre transverse, parcourant les champs du réalisme américain des origines jusqu'à l'abstraction, tout en puisant ses sources dans l'histoire de la peinture occidentale, afin d'en livrer une relecture atypique, souvent à contre-courant des évolutions de la scène artistique de son pays. Nous avons ainsi tenté au cours de ce travail de resituer l'œuvre de Wyeth dans une perspective historique, esthétique et critique afin de rendre justice à sa complexité.

Cette conclusion va nous donner l'occasion, en se basant sur le travail effectué jusqu'ici, de tenter de répondre à certaines questions de fond relatives à l'art de Wyeth, mais aussi au réalisme de façon plus générale, puisque son caractère figuratif soulève des questions relatives à la représentation et à la narration que nous allons essayer de mettre en perspective ici.

En premier lieu, la question de l'abstraction chez cet artiste, souvent posée mais toujours problématique, ne devrait plus de nos jours susciter de débat si l'on se réfère à des définitions plus larges du genre, telle celle de Hubert Damisch par exemple: « l'abstraction n'est jamais qu'affaire de degré, qui va toujours en raison inverse de la complexité et n'exclut pas tout élément mimétique et / ou figuratif » (Damisch, 1984, 159). Les compositions de Wyeth évoluent donc sur une échelle figurative, allant du moins au plus abstrait. Ou si l'on se réfère à Umberto Eco, qui propose de sortir de cette théorie des « échelles d'iconicité » qui

⁵⁶⁰ Les Texturologies correspondent à un programme artistique ayant donné lieu à une série de tableaux peints par Jean Dubuffet entre 1957 et 1958.

parlaient de « degré d'abstraction »⁵⁶¹, l'art de Wyeth se situerait au « point de catastrophe » permettant de passer entre la modalité Alpha, nous faisant percevoir une image « comme s'il s'agissait de la 'scène' elle-même » et la modalité Bêta, qui nous place sur le plan de la fonction sémiotique⁵⁶². Le « point de catastrophe » correspond à la « frontière précise », moment charnière entre les deux modalités, définies de la façon suivante par Eco :

Il est bien évident que, quelles que soient les circonstances, il nous faut d'abord percevoir la substance de l'expression. Mais dans la modalité Alpha, la substance est perçue comme forme avant même que cette forme ne soit reconnue comme une forme d'expression. On ne reconnaît qu'une « figure du monde », comme dirait Greimas. Dans la modalité Bêta en revanche, il est nécessaire d'interpréter la forme comme forme d'une expression pour pouvoir l'identifier. (Eco, 1997, 393)

Les tableaux de Wyeth se situent souvent précisément à cette frontière, leur caractère figuratif contribuant à créer des images immédiatement reconnaissables du monde qui nous entoure, mais il faut simultanément prendre en compte leur fonction sémiotique, leur statut d'hypoicônes⁵⁶³. Ils ne doivent donc pas être appréhendés comme des photographies ou autres surfaces spéculaires procurant seulement « des substituts de stimuli perceptifs » (Eco, 1997, 385).

Ainsi, Wyeth peut-il être qualifié de peintre moderne, bien que ce qualificatif lui ait souvent été refusé, et qu'il ait même été taxé de « primitif » comme nous l'avons vu, de par son « recours à la visualité »⁵⁶⁴ et sa thématique rurale ? Si l'on examine cette question de l'art moderne et « post / moderne »⁵⁶⁵ à la lumière des travaux d'Ernst van Alphen, il est possible de répondre par l'affirmative. En effet, selon van Alphen le modernisme en peinture (il inclut dans cette catégorie le Cubisme et l'Expressionisme Abstrait) repose sur trois critères :

⁵⁶¹ Eco, 1997, 396

⁵⁶² Eco, 1997, 393

⁵⁶³ Peirce introduit le terme de « hypoicône » pour distinguer le signe iconique de l'icône pure.

⁵⁶⁴ Bal, 1994a, 53

⁵⁶⁵ Nous allons revenir plus loin sur ce concept de « post / modernisme » élaboré par Van Alphen.

- l'exploration de la pureté de la forme, basée sur le maintien de la centralité de la vision (dans un esprit moins positiviste que les mouvements picturaux précédents, bien évidemment). Les artistes modernistes exploraient la problématique de la vision, sans pour autant remettre en cause sa légitimité cognitive. Ils perpétuaient donc à un certain degré, et de manière souvent conflictuelle, l'équation « I / eye », métaphore qui permet d'assimiler le Je (la subjectivité) à l'œil (le regard).

- une foi indéfectible en leur médium, la peinture. En problématisant la représentation à outrance, le post-modernisme amènera l'indifférence ou la suspicion concernant le credo d'un médium unique, n'y voyant plus un but ou un objet mais un moyen d'explorer les mécanismes de la représentation.

- un maintien de l'idée que les relations entre le monde des objets et les idées ou les concepts, et entre les idées et le langage, sont essentiellement visuelles. Van Alphen cite une analyse explicite d'Allan Thiher concernant les métaphores visuelles du langage: « The metaphysical axiom which declare that, since language clearly does offer knowledge, and since knowledge is ultimately vision, then language must be iconic in some way » (Thiher, 1984, 5)⁵⁶⁶.

Ces différents concepts se manifestent au cœur même de l'art de Wyeth : la quête formelle le conduisant à expérimenter des techniques de cadrage / décadrage atypiques afin de mieux cerner l'objet tout en le défamiliarisant; l'assimilation de la subjectivité à la vision qui se traduit de nouveau par ce questionnement sur le cadre, et aussi par les nombreuses métaphores liées à la vision et à la pulsion scopique ; le recours à la figuration, qui permet d'explorer la notion de réalité, voire d'en révéler des aspects cachés, basé précisément sur cette croyance

⁵⁶⁶ Van Alphen, 1992, 51

relative dans le pouvoir évocateur des signes ; la perpétuation du *medium pictural*, comme un absolu, se traduisant chez Wyeth par une boulimie représentative au travers de l'exploration de toutes les techniques mises à sa disposition : dessin, aquarelle, drybrush, tempera.

Van Alphen propose également un concept stimulant, le post / modernisme qui peut nous aider à comprendre comment Wyeth et Pollock peuvent se retrouver côte à côte malgré des pratiques picturales, à première vue, fondamentalement différentes. Le post / modernisme (art philosophiquement postmoderne mais esthétiquement moderniste)⁵⁶⁷ diffère du modernisme sur un point essentiel, celui de la représentation. Il évacue la représentation, à laquelle le modernisme s'accroche, tout en ne remettant pas en cause le *medium* lui-même, ce que feront les artistes véritablement postmodernes. Ce concept permet d'instaurer une gradation subtile au sein des pratiques picturales et d'éviter l'opposition frontale et stérile entre abstraction et figuration. Il permet aussi de réattribuer à l'art de Wyeth dans son ensemble une certaine complexité quant à son questionnement sur la représentation et ses limites, selon la formule du formaliste russe Boris Eikhenbaum : « toute forme d'art, fût-elle ressemblante, doit être comprise comme un moyen de détruire l'automatisme perceptif » (Eikhenbaum, 1965, 45). Son œuvre pousse le spectateur à s'interroger sur le degré de réalisme présent dans la figuration, sur les stratégies de mise à distance de la réalité dans l'art figuratif, et sur la façon dont les artistes figuratifs présentent non pas une réalité mais des réalités, que leur indice mimétique permet de replacer dans un schéma perceptif connu, bien qu'elles ne soient que des constructions mentales. Didi-Huberman, quant à lui, rappelle que la question de la forme chez les formalistes russes repose sur le principe d'un *travail de la formativité* présentant des analogies avec le *travail de figurabilité* dont Freud parle à propos du rêve :

⁵⁶⁷ Van Alphen, 1992, 51

Dans les deux cas, en effet, le point de vue économique et dynamique se fonde sur l'idée qu'une forme à chaque fois surgit et se construit sur une « déconstruction » ou une défiguration critique des automatismes perceptifs : c'est évident au niveau du rêve, ce l'était moins à celui des œuvres d'art. [...] Dans les deux cas encore, la notion de travail aura exigé de penser la forme comme un processus de déformation, ou bien la figure comme un processus de défiguration. Freud, on le sait, ne disait pas autre chose en affirmant que le travail du rêve « se contente de transformer » et, ce faisant, utilise tous les moyens figuratifs pour rendre chaque forme labile, orientable, renversable, déplaçable, etc. (Didi-Huberman, 1992, 168)

Wyeth ne fait pas autre chose quand il se réapproprie des formes connues de la peinture américaine, les déforme pour les *re-figurer* ensuite au moyen d'une économie picturale originale et unique.

En second lieu, l'intérêt de l'art figuratif est souvent minoré par rapport à l'art abstrait à cause de son assujettissement au signe qui conférerait une valeur narrative à l'image. Dans ce domaine également, tout est pourtant question de degré. Nous avons déjà mentionné l'étude majeure de Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, dans laquelle elle oppose l'art hollandais de la description, à celui, narratif des peintres de la Renaissance italienne. Alpers ne nie pas pour autant que le signe pointe vers le récit, mais elle préfère introduire une dialectique féconde, une idée de tension entre deux pôles : « The stilled or arrested quality of these works is a symptom of a certain tension between the narrative assumptions of the art and an attentiveness to descriptive presence » (Alpers, 1984, xxi). La narration est ainsi « présumée » mais pas effective. L'aspect « figé » ou « immobilisé » rappelle la description de Barbara Novak concernant ce trait typique du luminisme américain que nous avons étudié chez Wyeth. Nous avons également abordé cet aspect dans notre partie sur les portraits, avec une dénomination différente, grâce à Michael Fried, qui oppose deux modes picturaux : l'« absorption », observée dans les œuvres où les personnages sont présentés comme ayant une activité liée à l'intériorité, et la « théâtralité », dans lesquelles ils miment leurs relations afin d'attirer le spectateur vers la toile. Ces deux modes, absorption / théâtralité, recourent ceux d'Alpers, description / narration et permettent également de nuancer le terme trop généraliste d'art figuratif. Au cours d'entretiens avec David Sylvester, Francis Bacon faisait lui aussi l'apologie de cette tension narrative, de cette figuration sur le fil : « I do not want to

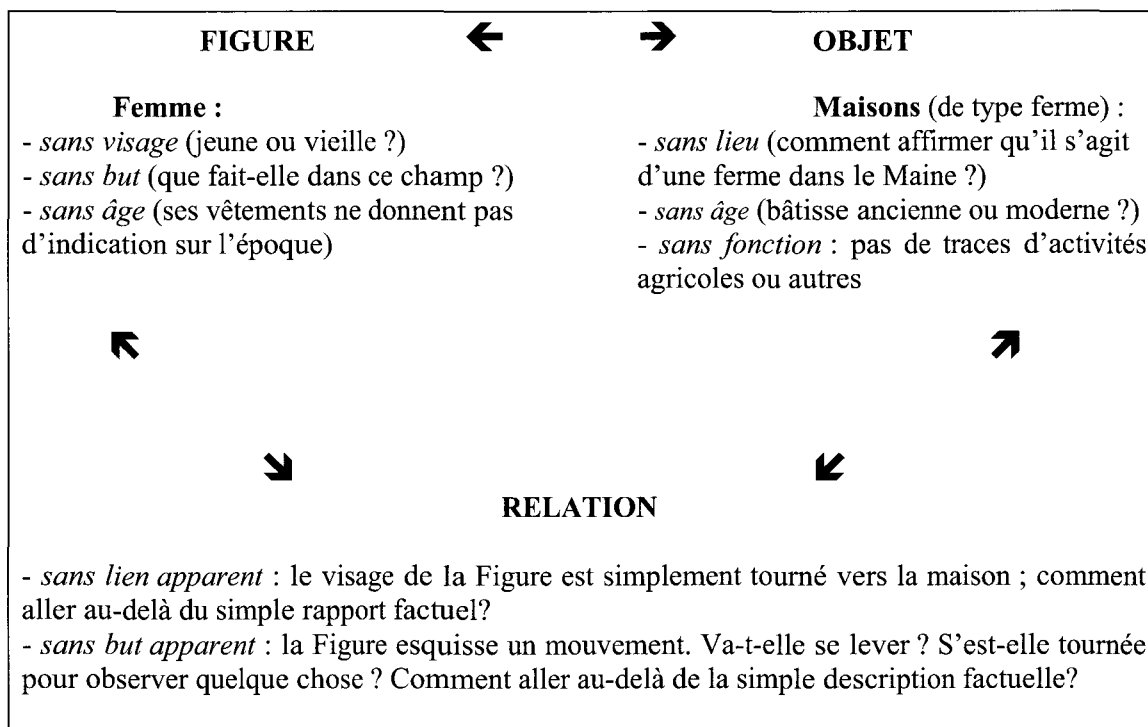
avoid telling a story, but I want very, very much to do the thing that Valéry said – to give the sensation without the boredom of its conveyance. And the moment the story enters, the boredom comes upon you » (Sylvester, 1987, 28). Bacon précise que le récit entre en jeu lorsque plusieurs personnages se retrouvent sur la toile⁵⁶⁸, ce qui constitue une différence majeure avec l'œuvre de Wyeth, dans laquelle, à part le double portrait *The Kuerners* (fig.245), les Figures sont irrémédiablement solitaires. Selon van Alphen, la construction en triptyque de nombre d'œuvres de Bacon permet d'isoler les toiles entre elles, d'éviter l'interaction entre les sujets, et donc de faire rempart à la narration. Deleuze, quant à lui, élabora les concepts de *figural* et de *figuratif* à propos de l'art de Bacon, permettant de séparer un mode isolant la Figure, d'un mode illustratif et intrinsèquement narratif⁵⁶⁹. Il introduisit également le concept de rapports « matters of fact »⁵⁷⁰, non narratifs, entre les Figures, « par opposition aux relations intelligibles (d'objets ou d'idées) » (Deleuze, 1996, 10). Il semble bien que l'art de Wyeth réponde à ces critères. Tout d'abord, l'isolement des Figures dans les toiles où elles sont présentes, celles qui à priori pointeraient plus ouvertement vers un récit, empêche l'ébauche d'une construction narrative cohérente. Prenons l'exemple de *Christina's World* — l'un des tableaux de Wyeth qui a déclenché le plus d'interprétations — si l'on s'en tient strictement aux sèmes présents sur la toile, il faut reconnaître que la reconstitution d'une histoire est arbitraire. Ceci est renforcé par le fait que la relation à établir ne fonctionne pas entre Figures en interaction, mais entre une Figure de dos par rapport au

⁵⁶⁸ « I think that the moment a number of figures become involved, you immediately come on to the story-telling aspect of the relationships between figures. And that immediately sets up a kind of narrative. I always hope to be able to make a great number of figures without a narrative » (Sylvester, 1987, 63).

⁵⁶⁹ Deleuze, 1996, 9

⁵⁷⁰ Deleuze ne donne pas de traduction littérale à ce concept et propose un ensemble de définitions : « rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait » (Deleuze, 1996, 10) ; ou encore : « La question concerne donc la possibilité qu'il y ait entre les Figures simultanées des relations non illustratives et non narratives, pas même logiques, qu'on appellerait précisément « matters of fact » (Deleuze, 1996, 45).

spectateur, et un objet impassible, une maison en l'occurrence. Nous allons tenter de présenter la problématique de ce tableau au moyen du schéma ci-dessous :



Nous assistons ici à une sorte d'atomisation des perspectives narratives, de par la multiplication des questions posées par la toile, et à l'impossibilité d'aller au-delà du seuil de l'iconicité. Le tableau présente des éléments figuratifs objectivement reconnaissables, sans offrir de perspective indexicale au spectateur (ou à l'herméneute), car rien ne relie ces éléments de manière tangible. Ils sont dans la même toile, mais à la manière des triptyques de Bacon, comme des éléments juxtaposés, fonctionnant dans un type de rapport « matters of fact ». Linda Ferber, directrice du musée de la *New York Historical Society* déclarait à l'occasion d'une rétrospective Wyeth en 2005 : « There is an interesting sense of dislocation in Wyeth's works. You think the question is being answered, but it's really being asked. They are like 'problem pictures', a late-19th-century British tradition in which a narrative is set up but left open » (Stein Greben, 2005, ARTnews.com). Malgré sa tentative de cerner l'effet

produit par l'art de Wyeth, Linda Ferber reprend des arguments qui jouent généralement contre l'artiste⁵⁷¹. Ses compositions restent en effet souvent « en suspens », impression produite par différentes techniques étudiées préalablement : mouvement arrêté, effet de déréalisation, procédés photographiques et anti-photographiques. Néanmoins, si des questions sont posées, aucune réponse n'est apportée. On pourrait dire que ces images intriguent, du fait précisément de leur opacité et de ce sentiment de dislocation évoqué par Ferber, créé par la juxtaposition d'éléments non connectés entre eux, et fonctionnent ainsi au moyen d'une *narrativité disloquée*. Il n'est pas non plus possible de dire qu'une narration est mise en place de manière similaire aux « problem pictures » de l'époque edwardienne⁵⁷², car ces tableaux jouaient précisément sur les relations entre les nombreuses Figures présentes sur les toiles, instaurant un mystère, et disséminant des indices que les spectateurs jouaient à relever. Ils fonctionnaient donc sur le mode de la théâtralité, à l'opposé des compositions de Wyeth qui opèrent, comme nous l'avons démontré, sur le mode de l'absorption. Wyeth déclara d'ailleurs à ce sujet à Elaine de Kooning : « it's not what you put in but what you leave out that counts » (de Kooning, 40). Cependant, il n'omettait pas des détails afin de créer le suspense ou le mystère, mais bien pour instaurer une atmosphère, une impression de distanciation entre les êtres et les choses, à la manière de Hopper par exemple, comme l'écrivait Michael Taylor : « Wyeth, like Edward Hopper, created an atmosphere of pervasive solitude, or sometimes even tension and violence, by omitting specific details and events » (Taylor, 2005, 37). L'économie de moyens a ainsi pour fonction de susciter un décalage, un sentiment de défamiliarisation ou une impression de malaise chez le spectateur.

⁵⁷¹ En 2005, Anne Classen Knutson persistait elle aussi à trouver des énigmes dans les tableaux de Wyeth . « His paintings are deliberate puzzles that challenge the viewer to decode them » (Knutson, 2005, 47).

⁵⁷² « Problem pictures were an extremely popular feature of the Edwardian Royal Academy. The term referred to ambiguous, and often slightly risqué, paintings of modern life which invited multiple, equally plausible interpretations. While based on the conventions of Victorian narrative painting, problem pictures omit the necessary clues, stock characters and textual titles that made such paintings and their moral messages legible, and thus presented to their audiences morally, as well as narratively, indeterminate 'problems' » (Fletcher, 2003, 1).

Extraits de la gangue narrative, les tableaux de Wyeth dépeignent des Figures similaires à celles que Deleuze décrit chez Proust :

Proust en effet ne voulait pas d'une littérature abstraite trop « volontaire » (philosophie), et pas davantage d'une littérature figurative, illustrative ou narrative, apte à raconter une histoire. Ce à quoi il tenait, ce qu'il voulait amener au jour, c'était une sorte de Figure, arrachée à la figuration, dépouillée de toute fonction figurative: une Figure en soi. (Deleuze, 1996, 46)

Néanmoins, Deleuze ne nie pas que l'opposition figural / figuratif ne soit pas hermétique, et qu'il reste des correspondances entre les deux : « On ne cesse de buter sur l'objection de fait : la Figure est encore figurative »⁵⁷³ dit-il, citant le cas d'hommes assis, d'hommes qui crient, qui luttent, chez Bacon. Ceci reste également vrai dans les toiles de Wyeth qu'il ait conservé ou non une présence humaine. Michel Foucault définissait ainsi l'un des points du « formulaire » créatif de Magritte : « Laisser d'un autre côté les similitudes se multiplier à partir d'elles-mêmes, naître de leur propre vapeur et s'élever sans fin dans un éther où elles ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes » (Foucault, 1973, 79). Deleuze instaure cependant deux temps dans la peinture figurative, qui permettent d'englober et de résoudre ce paradoxe : le « premier figuratif, pré pictural », correspondant au stade précédant l'acte de peindre et rassemblant tout le substrat culturel, artistique, psychologique de l'artiste ; puis le résultat, le « second figuratif », l'« effet de l'acte pictural », la « restitution d'une représentation »⁵⁷⁴. Deleuze résume ainsi la différence fondamentale entre ces deux étapes :

Et ces deux figurations, la figuration conservée malgré tout et la figuration retrouvée, la fausse fidèle et la vraie, ne sont pas du tout de même nature. Entre les deux s'est produit un saut sur place, une déformation sur place, le surgissement sur la place de la Figure, l'acte pictural. Entre ce que le peintre veut faire et ce qu'il fait, il y a eu nécessairement un comment, « comment faire ». (Deleuze, 1996, 62)

⁵⁷³ Deleuze, 1996, 62

⁵⁷⁴ Deleuze, 1996, 62

C'est dans cet interstice entre première et seconde figuration que se trouve encore tout l'intérêt de la peinture figurative. Cependant chaque peintre y instille sa propre méthode, son *modus operandi*.

Sur le plan formel, Wyeth et Bacon témoignent tous deux d'un attachement irrépressible au contour, préservant la netteté de la Figure, ce qui restait capital même pour Bacon : « Sauver le contour, il n'y a rien de plus important pour Bacon. [...] Toutes les données figuratives ne doivent pas disparaître ; et surtout une nouvelle figuration, celle de la Figure, doit sortir du diagramme, et porter la sensation au clair et au précis » (Deleuze, 1996, 71). Wyeth s'est toujours arc-bouté sur les « données figuratives » — y compris dans ses toiles les plus abstraites — telle la perspective, déstructurée plus ouvertement par Bacon. Il fit le commentaire suivant à propos de *Snow Flurries* (fig.328) : « Margaret Handy, who owned *Snow Flurries*, said that the one thing that bothered her about the painting was the presence of the fence posts. But by taking out the fence posts I think I would have gone too far. I think you can overdo it in simplification. [...] It's a very fine boundary » (Wyeth, 1995, 37). La limite à ne pas dépasser est celle qui mène à l'abstraction pure, car les deux artistes souhaitent préserver la *tension* propre à la figuration, subtilement malmenée par Wyeth, et distordue de manière provocante par Bacon. Bacon réfutait ainsi une formule de Kandinsky : « Kandinsky définissait la peinture abstraite par la « tension » ; mais selon Bacon, la tension, c'est ce qui manque le plus à la peinture abstraite : en l'intériorisant dans la forme optique, elle l'a neutralisée » (Deleuze, 1996, 70). Chez Wyeth, la tension s'articule autour de deux axes, l'un horizontal et l'autre vertical, qu'il traduit en images selon les modes de la cartographie et de l'architecture. Le Wyeth cartographe s'applique à tracer les contours, restant au plus près des motifs et des textures, scrutant le grain de la matière avec une telle minutie qu'elle semble diffractée, jusqu'à s'abstraire des formes et des sujets, tandis que l'architecte bouscule les

perspectives, distord les angles de vue, multiplie les cadres et les plans afin de créer une armature figurative dans laquelle s'insinuera la possibilité de l'abstraction.

Wyeth et Bacon souhaitaient, au travers de manifestations formelles et esthétiques radicalement différentes — et au sein de communautés culturelles très distinctes — conserver la puissance évocatrice de la figuration. Bacon travaille au niveau de la sensation et du rythme, voire de l'hystérie⁵⁷⁵ ; l'art de Wyeth explore l'émotion au travers du *figement*, il ne suscite pas une réaction nerveuse, mais sensorielle. La définition de l'émotion, trouble immatériel et insaisissable, est assez complexe. Voilà comment Kathleen A. Foster tentait de la décrire chez Wyeth :

“Emotion” is a key word throughout the commentary on Wyeth’s work by friends, critics, scholars, and the artist himself. “I start every painting with an emotion—something I’ve just got to get out,” he said as part of his revelation in 1965, when he moved immediately from *Groundhog Day*’s superficial subject, Karl Kuerner’s lunch, to the emotional tension at the core: “peace” and “violence suppressed.” Emotion, the deep content at the center of his art, impels his choice of subject matter and its manipulation; never simple, often contradictory or masked, this emotion communicates instantly to viewers, making the image arresting and unforgettable. (Foster, 2005, 85-6)

Foster redéfinit immédiatement le mot « émotion » par une expression plus complexe et plus juste, la « tension émotionnelle », à laquelle nous souscrivons entièrement. En effet, les compositions de Wyeth fonctionnent sur des équilibres fragiles et souvent contradictoires, obtenus, comme le dit Foster et comme nous avons essayé de le montrer dans ce travail, par des manipulations et des procédés picturaux variés. L'artiste proposa finalement le mot le plus adéquat pour définir cet aspect particulier de son art : la pulsation⁵⁷⁶. Elle n'est pas la sensation brute, violente et spasmodique de Bacon et elle n'est pas non plus le trouble vague des sens, que suggère l'émotion. La pulsation évoque une activité sourde et souterraine, une

⁵⁷⁵ « C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude. [...] La sensation est vibration » (Deleuze, 1996, 33). Deleuze utilise également l'expression de « réalité hystérique du corps » (Deleuze, 1996, 35), ainsi que la définition suivante de l'art de Bacon : « Peindre la sensation, qui est essentiellement rythme » (Deleuze, 1996, 48).

⁵⁷⁶ « “I think a person permeates a spot,” Wyeth says, “and a lost presence makes the environment timeless to me, keeps an area alive. It pulsates because of that.” » (Meryman, 1996, 288).

infime vibration, une palpitation discrète qui décrit parfaitement l'activité qui se joue à la surface des toiles de Wyeth. La « figuration retrouvée », définie par Deleuze, passée au crible des techniques de défamiliarisation, dislocation, distorsion pratiquées par l'artiste, aboutit à ces écheveaux de matière et de forme, qui semblent palpiter sous l'œil du spectateur, provoquant des illusions tactiles.

Il faut également ajouter le principe de sérialité, qui est au cœur du processus créatif de Wyeth — les séries Kuerner, Olson, Erickson, Helga, etc. — et fonctionne à la manière des triptyques de Bacon, dans une logique démultipliée. Van Alphen souligne ainsi que cette technique isole les figures les unes des autres, et en matière de *fabula*, il n'y a jamais d'interactions claires entre elles ; ainsi selon lui : « the figures never fully become characters » (van Alphen, 1992, 29). Les tableaux de Wyeth sont liés thématiquement, et pourtant disjoints sur le plan de l'interprétation, formant une sorte de catalogue d'instantanés, et non une suite narrative cohérente. Hal Foster place l'émergence de la sérialité dans l'art après l'avènement de la révolution industrielle qui changea pour toujours le rapport de l'homme à la nature :

Such seriality is not evident much before industrial production, which more than any other force eroded the old orders of art, especially pristine nature. Ironically, even as artists from Claude Monet to Jackson Pollock wrested original impressions from this reified nature, they succumbed to seriality through this very struggle. This succumbing to seriality is fundamental to the becoming-abstract of art. (Foster, 1996, 63)

Wyeth, dont le thème privilégié était la nature, s'inscrit donc dans cette voie vers l'abstraction de par le recours à une sérialité exprimant une tentative de répondre à cette distanciation moderne de l'homme face à la nature. Cependant, selon Foster, autant la figuration que l'abstraction tendent à préserver la subjectivité artistique, ce qu'il nomme le « dernier ordre transcendantal de l'art », phénomène flagrant chez Wyeth qui développe une transcendance

véritablement subjective dans son art⁵⁷⁷. En outre, la construction sérielle épaissit psychologiquement l'impact de son art, en faisant émerger les régions obsessionnelles et souvent morbides de l'inconscient fouillées par l'artiste. Nous avons mentionné au cours de ce travail le désir illusoire de Wyeth de fusionner avec ses sujets, de faire disparaître sa subjectivité dans son art, afin de devenir « l'œil transparent » d'Emerson. Nous venons de voir qu'une telle ambition ne correspond pas au paradigme artistique propre à son époque. De plus, la subjectivité de l'artiste se manifeste de manière omniprésente au travers de la maîtrise technique et thématique de son art, et de l'implication si profonde de sa psyché dans son travail, notamment dans sa façon d'exploiter le rapport au père dominant, ou dans la mise en scène de la pulsion scopique et / ou créatrice de l'artiste. La perte de la conscience de soi souhaitée par Wyeth se définirait plutôt selon les termes de Louis Sass : « The loss of self may develop not from a weakening of the observing ego or a lowering of the level of consciousness, but to the contrary, from a hypertrophy of attentive, self-reflexive awareness » (Sass, 1987, 10). La figure de l'artiste et la mise en avant de sa subjectivité toute puissante apparaissent ainsi de manière constante et réflexive dans son œuvre.

L'art de Wyeth, au travers de ses aspects les plus marquants, le *figement*, l'isolement de la Figure, et l'épure de ses compositions poussée parfois jusqu'aux *paysages vides*, reflète ainsi de manière plus générale un aspect de l'art figuratif souligné par Mieke Bal : le silence

⁵⁷⁷ Insistons sur le fait qu'il s'agit des balbutiements de la sérialité, qui prendra son essor avec le minimalisme et le pop art, selon Foster, mouvements intégrant la production sérielle à la production de l'œuvre d'art, et signalant un nouveau rapport de la subjectivité à l'art : « This integration severs such art not only from artistic subjectivity (perhaps the last transcendental order of art) but also from representational models. In this way minimalism rids art of the anthropomorphic and the representational not through anti-illusionist ideology so much as through serial production. For abstraction tends only to *sublate* representation, to preserve it in its cancellation, whereas repetition, the (re)production of simulacra, tends to *subvert* representation, to undercut its referential logic » (Forster, 1996, 63).

de l'art visuel (« the stillness of visual art »)⁵⁷⁸, tout en baignant dans une sorte d'« éternité monochromatique »⁵⁷⁹ qui n'appartient qu'à lui.

⁵⁷⁸ Bal, 1994b, 281

⁵⁷⁹ Deleuze, 1996, 56

LISTE DES ILLUSTRATIONS

TABLEAUX ET GRAPHIQUES

CHAPITRE 1.

Tableau 1. Records de vente Wyeth / Pollock / de Kooning / Hopper	32
Tableau 2. Expositions de groupe et expositions solo : Wyeth / Pollock / de Kooning / Hopper	33
Tableau 3. Classement général: Wyeth / Pollock / de Kooning / Hopper	34

ŒUVRES D'ANDREW WYETH

CHAPITRE 4.

115

- 30.** *Coming Storm* (1938). Watercolor on paper. 45.7 x 55.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 31.** *Hoffman's Barn* (1933). Oil on canvas. 81.3 x 102.2 cm. Private collection.
- 32.** *Georges Island* (1938). Tempera on masonite. 81 x 101.7 cm. Private collection.
- 33.** *Ridge Church in Martinsville* (1935). Oil on canvas laid to masonite. 101.6 x 91.4 cm. Private Collection
- 34.** *Dogwood at Valley Forge* (1941). Tempera on masonite. 58.4 x 76.2 cm. Private Collection.
- 35.** *Road Cut* (1940). Tempera on panel. 39.7 x 87 cm. The Joan Whitney Payson Collection at the Portland Museum of Art, Maine.
- 36.** *Dil Huey Farm* (1941). Tempera on panel. 55.9 x 101.6 cm. Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania.
- 41.** *Public Sale* (1943). Tempera on panel. 55.8 x 121.9 cm. Philadelphia Museum of Art.
- 43.** *Pennsylvania Landscape* (1942). Tempera on panel. 88.9 x 119.4 cm. Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania.
- 44.** *Winter Fields* (1942). Tempera on canvas. 43.8 x 104.1 cm. Gift of Mr. and Mrs. Benno C. Schmidt in memory of Mr. Josiah Marvel, first owner of this picture. Whitney Museum of American Art.

47. *Spring Beauty* (1943). Drybrush. 50.8 x 76.2 cm. University of Nebraska, Lincoln.
50. *Winter Corn* (1948). Drybrush. 73.7 x 98.4 cm. Private Collection.
51. *Seed Corn* (1948). Tempera on panel. 39 x 55.6 cm. Collection of John Mc Donald.
56. *Young Bull* (1960). Drybrush. 50.1 x 104.8 cm. Private Collection
57. *Study for Spring Fed* (1967). Pencil. 19.6 x 24.7 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
58. **(Left)** *Study for Young Bull* (1960). Pencil. 35.5 x 41.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth. **(Upper right)** *Study for Young Bull* (1960). Pencil. 35.5 x 41.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
59. **(Top)** *Study for Young Bull* (1960). Pencil. 35.5 x 41.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth. **(Bottom)** *Study for Young Bull* (1960). Pencil. 27.9 x 41.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
60. *Study for Young Bull* (1960). Pencil. 29.2 x 59 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
61. *Study for Young Bull* (1960). Pencil. 35.5 x 41.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
62. *Study for Young Bull* (1960). Watercolor. 33 x 41.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
63. *Study for Young Bull* (1960). Pencil. 58.4 x 92 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.

CHAPITRE 5.

179

68. *Turkey Pond* (1944). Tempera on panel. 81.9 x 102.2 cm. Farnsworth Art Museum, Rockland, Maine ; gift of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth in Memory of Walter Anderson, 1995.
69. *Christina's World* (1948). Tempera on panel. 81.92 x 121.29 cm. Museum of Modern Art, New York.
70. *April Wind* (1952). Tempera on panel. 50.8 x 66 cm. Collection of Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut ; gift of Mr. and Mrs. Joseph R. Swan, 1957.
71. *Soaring* (1942-50). Tempera on panel. 121.9 x 220.9 cm. Shelburne Museum, Shelburne, Vermont.
72. *Open house* (1979). Tempera on panel. 66 x 121.9 cm. Yoji Takahashi, Japan.

- 73.** *Jacklight* (1980). Tempera on panel. 109.9 x 125.7 cm. Private Collection.
- 74.** *Racoon* (1958). Tempera on panel. 121.9 x 121.9 cm. Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA.
- 75.** *Sun Shade* (1981). Tempera on panel. 67.3 x 37.5 cm. Private Collection.
- 76.** *Wind from the Sea* (1947). Tempera on masonite. 46.9 x 69.8 cm. The National Gallery of Art, Washington DC.
- 77.** *Slight Breeze* (1968). Tempera on panel. 62.5 x 82.9 cm. Mrs. James Wyeth.
- 78.** *Pentecost* (1989). Tempera on panel. 52.7 x 76.3 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 79.** *Airborne* (1996). Tempera on panel. 101.6 x 121.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 80.** *Night Hauling* (1944). Oil on masonite. 58.4 x 94 cm. Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, ME. Gift of Mrs. Ernestine K. Smith, in memory of her husband, Burwell B. Smith.
- 81.** *Spring Fed* (1967). Tempera on panel. 69.8 x 100.3 cm. Collection of Mr. And Mrs. William D. Weiss.
- 82.** *The Carry* (2003). Tempera on panel. 60.9 x 121.9 cm. Frank E. Fowler.
- 83.** *Sparks* (2003). Tempera on panel. 111.8 x 121.3 cm. Private Collection.
- 84.** *Embers* (2000). Tempera on panel. 60.9 x 91.4 cm. Frank E. Fowler.
- 85.** *On the Edge* (2001). Tempera on panel. 123.8 x 124.4 cm. Private Collection.
- 86.** *Two if by Sea* (1995). Tempera on panel. 78.7 x 121.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 87.** *The Witching Hour* (1977). Tempera on panel. 76.2 x 80.6 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 88.** *Long Limb* (1998). 121.9 x 182.8 cm. Tempera on panel. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 89.** *Weatherside* (1965). Tempera on panel. 121.9 x 68.6 cm. Private Collection.
- 91.** *Open and Closed* (1964). Watercolor on paper. 53.3 x 76.2 cm. Collection of Mr. and Mrs. L. H. Caldwell III.
- 92.** *Toll Rope* (1951). Tempera on panel. 73 x 28.6 cm. Delaware Art Museum, Wilmington, DE. Gift of Mr. and Mrs. William Worth.

- 93.** *Toll Rope Study 2* (1951). Watercolor and ink on paper. 48.3 x 29.8 cm. Private Collection.
- 96.** *Hay Ledge* (1957). Tempera on panel. 54.6 x 114.9 cm. Greenville County Museum of Art, Greenville SC. Museum purchase in honor of Greenville philanthropists Holly and Arthur Magill with major funding from The Museum Association, inc.
- 98.** *McVey's Barn* (1948). New Britain Museum of American Art, Connecticut.
- 99.** *Mother Archies Church Study* (1945). Watercolor on paper. 36.2 x 52 cm. Private Collection.
- 100.** *Mother Archies Church* (1945). Tempera on panel. 63.5 x 121.9 cm. Collection of Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, MA.
- 101.** *Study for Cooling Shed* (1952-53). Graphite on thick white wove paper. 33 x 25.5 cm. Philadelphia Museum of Art. Gift of Frank A. Elliott, Josiah Marvel, and Jonathan H. Marvel in memory of Glwadys Hopkins Elliott, 1998.
- 102.** *Study for Cooling Shed* (1952-53). Opaque and transparent watercolor over graphite with scraping on thick white wove paper. 45.7 x 28 cm. Philadelphia Museum of Art. Gift of Frank A. Elliott, Josiah Marvel, and Jonathan H. Marvel in memory of Glwadys Hopkins Elliott, 1998.
- 103.** *Cooling Shed* (1953). Tempera on panel. 62.8 x 30.5 cm. Philadelphia Museum of Art. Gift of Frank A. Elliott, Josiah Marvel, and Jonathan H. Marvel in memory of Glwadys Hopkins Elliott, 1998.
- 104.** *Ground Hog Day* (1959). Tempera on masonite. 80.65 x 81.92 cm. Philadelphia Museum of Art. Gift of Henry F. du Pont and Mrs. John Wintersteen, 1959.
- 105.** *Study for Groundhog Day* (1958-9). Watercolor on paper. 53.4 x 33 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 106.** *Study for Groundhog Day* (1958-9). Graphite on paper. 27.9 x 32.3 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 107.** *Study for Groundhog Day* (1958-9). Watercolor on paper. 27.9 x 27.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 108.** *Study for Groundhog Day* (1958-9). Graphite on paper. 57.7 x 41.2 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.

- 109.** *Study for Groundhog Day* (1958-9). Watercolor on paper. 50.8 x 35.5 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 110.** *Study for Groundhog Day* (1959). Watercolor on paper. 34.9 x 59 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 111.** *Study for Groundhog Day* (1959). Watercolor on paper. 33 x 26 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 112.** *Study for Groundhog Day* (1958-9). Watercolor and graphite on paper. 57.1 x 42.5 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 113.** (LEFT) *Study for Groundhog Day* (1959). Pencil. 33 x 25.4 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- (RIGHT) *Study for Groundhog Day* (1959). Pencil. 72.3 x 57.7 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 114.** *Wild dog, Study for Groundhog Day* (1959). Watercolor on paper. 34.2 x 48.2 cm. James Wyeth.
- 115.** *Firewood, Study for Groundhog Day* (1959). Watercolor. 34.2 x 54.6 cm. H. H. Thyssen-Bornemisza Collection.
- 116.** *Log Chain, Study for Groundhog Day* (1959). Watercolor on paper. 35.5 x 50.8 cm. Private Collection.
- 118.** *Study for Groundhog Day* (1958-9). Graphite on paper. 27.3 x 33 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 119.** Détail (voir Figure 112).
- 123.** *Blackberry Picker* (1943). Tempera on panel. 73 x 122.5 cm. Private Collection.
- 130.** *The Cloisters* (1949). Tempera on board. 78.7 x 104.1 cm. The Art Institute of Chicago. Gift of Mrs. Joseph Regenstein, 1966.
- 131.** *Tomorrow the Outer Shoals* (1954). Tempera on panel. 55.9 x 96.5cm. Private Collection.
- 132.** *Wolf Rivers* (1959). Tempera on panel. 34.9 x 33 cm. Private Collection.
- 133.** *River Cove* (1958). Tempera on masonite. 121.9 x 76.8 cm. Private Collection.
- 134.** *Raven's Grove* (1985). Tempera on panel. 76.2 x 66 cm. Portland Museum of Art, ME. Gift of Elizabeth B. Noyce, 1991.

137. *Flint* (1975). Tempera on panel. 55.2 x 72.3 cm. Private Collection.
138. *Far From Needham* (1966). Tempera on panel. 111.8 x 104.1 cm. Private Collection.
139. *Christina Olson* (1947). Tempera on panel. 83.8 x 63.5 cm. Curtis Galleries, Minneapolis, Minnesota.
143. *Her Room* (1963). Tempera on panel. 61 x 121.9 cm. Collection of the Farnsworth Museum, Rockland, ME.

CHAPITRE 6.

247

175. *Night Sleeper* (1979). Tempera on panel. 121.9 x 182.8 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
176. *Castle Siege* (1932). Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
177. *The Quaker* (1975). Tempera on panel. 92.7 x 101.6 cm. Margaret and Terry Stent.
179. *Burial at Archie's* (1933). Oil on canvas. 80 x 100.3 cm. Collection of Mr. And Mrs. Andrew Wyeth.
181. *Christmas Morning* (1944). Tempera on panel. 60.3 x 98.4 cm. Curtis Galleries, Minneapolis, Minnesota.
182. *Crescent* (1987). Tempera on panel. 40 x 55.6 cm. Private Collection.
183. *Last Light* (1988). Drybrush. 55.2 x 75.9 cm. Private Collection.
184. *Moon Madness* (1982). Tempera on panel. 45.7 x 50.8 cm. Private Collection.
185. *Witches Broom* (1990). Tempera on panel. 66 x 55.2 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
186. *No Trespassing* (1991). Watercolor on paper. 56.5 x 73.6 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
187. *Jack-Be-Nimble* (1976). Watercolor on paper. 134.6 x 80 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
188. *Bonfire* (1993). Watercolor. 99.7 x 69.9 cm. Private Collection.
189. *Omen* (1997). Tempera on panel. 121.9 x 101.6 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
190. *Man and the Moon* (1990). Tempera on panel. 76.5 x 121.9 cm. Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, Missouri.

192. *Adam Johnson's Gatepost and Study for Man and the Moon*: A double-sided work (1990-1991). Watercolor on paper. 58.4 x 76.2 cm. William Doyle Galleries.
193. *The Revenant* (1949). Tempera on masonite. 76.2 x 53.3 cm. New Britain Museum of Art, Connecticut. Harriet Russell Stanley Fund.
194. *Snow Hill* (1989). Tempera on panel. 121.9 x 182.8 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
196. *Trodden Weed* (1951). Tempera on panel. 50.8 x 45.8 cm. Private Collection.
197. *Dr. Syn* (1981). Tempera on panel. 54.6 x 47.6 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
198. *Breakup* (1994). Tempera on panel. 50.1 x 71.1 cm. Private Collection.
205. *Brown Swiss* (1957). Tempera on panel. 77.5 x 155 cm. Private Collection.
206. *End of Olsons* (1969). Tempera on panel. 47 x 60.6 cm. Gallet Co., Ltd., Japan.
207. *Evening at Kuerners* (1970). Drybrush and watercolor. 64.8 x 101 cm. Private Collection.
208. *Ring Road* (1985). Tempera on panel. 42.9 x 101 cm. The Dayton Art Institute, OH.
209. *Night Lamp* (1950). Tempera on panel. 36.8 x 52 cm. Private Collection.
210. *Marsh Hawk* (1964). Tempera on panel. 77.5 x 114.3 cm. Private Collection.
211. *Outpost* (1968). Tempera on panel. 59 x 59 cm. Brandywine River Museum, Chadds ford, PA.
212. *Flood Plain* (1986). Tempera on panel. 62.2 x 121.9 cm. Charlton Heston.
213. *Mill in Winter* (1978). Watercolor. 58.4 x 72.4 cm. Fukushima Prefectural Museum of Art, Japan.
214. *Spring* (1978). Tempera on panel. 60.9 x 121.9 cm. Collection of the Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania.
215. *Adrift* (1982). Tempera on panel. 68.6 x 68.6 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
216. *Garret Room* (1962). Drybrush on paper. 44.4 x 57.1 cm. Private Collection.
217. *Marriage* (1993). Tempera on panel. 60.9 x 60.9 cm. Private Collection.
218. *Night Shadow* (1979). Drybrush watercolor on paper. 48.2 x 63.5 cm. Private Collection.

- 219.** *The Sexton* (1950). Tempera on panel. 53.3 x 96.5 cm. Peter Howle Brady.
- 220.** *Fast Lane* (1987). Drybrush. 35.6 x 42.8 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.
- 221.** *The Woodshed* (1944). Tempera on panel. 80 x 144.1 cm. Collection of Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania. Bequest of C. Porter Schutt, 1995.
- 222.** *Tenant Farmer* (1961). Tempera on masonite. 77.4 x 101.6 cm. Delaware Art Museum, Wilmington. Gift of Mr. and Mrs. William E. Phelps, 1964.
- 223.** *Winter 1946* (1946). Tempera on panel. 78.7 x 121.9 cm. North Carolina Museum of Art, Raleigh.
- 224.** *Karl* (1948). Tempera on panel. 77.4 x 59.6 cm. Private Collection.
- 225.** *Spindrift* (1950). Tempera on masonite. 38.1 cm x 92.71 cm. Currier Museum of Art, Manchester (NH).
- 226.** *Northern Point* (1950). Tempera. 91.4 x 45.7 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection.
- 227.** *Teels Island* (1954). Watercolor and drybrush. 25.4 x 58.4 cm. Private Collection.
- 228.** *Pine Baron* (1976). Tempera on panel. 78.7 x 84.4 cm. Fukushima Prefectural Museum of Art, Japan.
- 229.** *Bill Loper with Big Tree Trunk* (1934). Oil on canvas. 80 x 107.9 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.
- 230.** *Little Africa* (1984). Drybrush on paper. 34.2 x 41.9 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.
- 231.** *Squall* (1986). Tempera on panel. 45 x 72.3 cm. Private Collection.
- 232.** *Ship's Door* (1992). Tempera on paper. 63.5 x 114.3 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 233.** *The Vestry* (Study for *Off at Sea*), 1972. Drybrush on paper. 64.8 x 93.3 cm. Private Collection.
- 234.** *Off at Sea* (1972). Tempera on panel. 85.7 x 85 cm. Private Collection.
- 235.** *Sea Boots - Study 15* (1976). Watercolor. 73 x 57.7 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 236.** *Sea Boots - Study 11* (1976). Watercolor. 50.8 x 40.6 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.

- 237.** *Sea Boots* (1976). Tempera on panel. 73.6 x 50.1 cm. Detroit Institute of Arts, Michigan.
- 238.** *The Duel Study* (1976). Pencil on paper. 35.5 x 42.5 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 239.** *The Duel Study* (1976). Watercolor on paper. 57.7 x 73 cm. Private Collection.
- 240.** *The Duel Study – Détail* (1976). Watercolor and pencil on paper. 62.2 x 92.7 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 241.** *The Duel* (1976). Tempera on panel. 95.2 x 121.9 cm. Private Collection.
- 242.** *Anna Kuerner* (1971). Tempera. 34.2 x 49.5 cm. W. S. Farish III.
- 243.** *Anna Christina* (1967). Tempera on panel. 54.6 x 59.6 cm. Jointly owned by the Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA, and Museum of Fine Art, Boston, MA.
- 244.** *Up in the Studio* (1971). Drybrush on paper. 43.1 x 58.4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 245.** *The Kuerners* (1971). Drybrush on paper. 63.5 x 114.3 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.

CHAPITRE 7.

322

- 249.** *Love in the Afternoon* (1992). Tempera on panel. 44.8 x 72.7 cm. Ambassador and Mrs. William S. Farish.
- 250.** *Alvaro and Christina* (1968). Watercolor on paper. 57.1 x 73 cm. Farnsworth Museum, Rockland, ME.
- 252.** *Henry Teel* (1945). Tempera on panel. 58 x 87.5 cm. Cincinnati Art Museum, OH. Bequest of Paul E. Geier.
- 253.** *Chambered Nautilus* (1956). Tempera on panel. 62.8 x 120 cm. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT. Gift from the Collection of Mr. and Mrs. Robert Montgomery.
- 254.** *Ice Storm* (1971). Drybrush. 73.7 x 53.5 cm. Private Collection.
- 255.** *Henriette* (1967). Drybrush. 57.1 x 71.1 cm. Private Collection.
- 258.** *Young Swede* (1938). Tempera on panel. 51.4 x 41.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 259.** *Self-Portrait* (1938). Tempera on panel. 50.8 x 40.6 cm. Private Collection.
- 260.** *Black Hunter* (1938). Tempera on panel. 81.2 x 99 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.

399

- 261.** *Woodchopper* (1940). Tempera on panel. 76.2 x 96.5 cm. Private Collection.
- 262.** *Arthur Cleveland* (1946). Drybrush. 106.6 x 78.1 cm. The Wilmington Society of the Fine Arts, DE.
- 263.** *The Country* (1965). Tempera. 101.6 x 89 cm. Virginia Museum, Richmond, VA.
- 264.** *Siri* (1970). Tempera on panel. 77.5 x 76.2 cm. Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania. Purchased for the museum by John T. Dorrance, Jr.; Mr. and Mrs. Felix du Pont; Mr. and Mrs. James P. Mills; Mr. and Mrs. Bayard Sharp; two anonymous donors; and The Pew Memorial Trust, 1975.
- 265.** *Crown of Flowers* (1970). Drybrush. 26 x 32.3 cm. Private Collection.
- 266.** *Maidenhair* (1974). Tempera on panel. 74 x 58.4 cm. Private Collection.
- 268.** *Faraway* (1952). Drybrush watercolor on paper. 34.9 x 54.6 cm. Jamie Wyeth.
- 269.** *My Young Friend* (1970). Tempera. 80.6 x 62.2 cm. Mr. and Mrs. Joseph E. Levine, New York.
- 270.** *Nogeeshik* (1972). Tempera on panel. 62.5 x 55.7 cm. Gallet Co., Ltd., Japan.
- 274.** *Children's Doctor* (1949). Tempera on panel. 66.0 x 99.7 cm. Collection of Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA. Gift of Betsy James Wyeth (artist's wife), 1980.
- 275.** *From the Capes* (1974). Tempera on panel. 61.6 x 47.3 cm. Gallet Co., Ltd., Japan.
- 276.** *Nicholas* (1955). Tempera. 80 x 78.1 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 277.** *The Patriot* (1964). Tempera on panel. 121.9 x 70.5 cm. Private Collection.
- 278.** *The Finn* (1969). Drybrush. 75.5 x 54.6 cm. Gallet Co., Ltd., Japan.
- 279.** *Braids* (1977). Tempera on panel. 41.9 x 52 cm. Private Collection.
- 280.** *Sheepskin* (1973). Tempera. 83.8 x 45.7 cm. Private Collection.
- 281.** *The Prussian* (1973). Drybrush. 74.9 x 54.6 cm. Private Collection.
- 282.** *Maga's Daughter* (1966). Tempera on panel. 67.3 x 76.8 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 283.** *Buzzard's Glory* (1968). Tempera on panel. 47 c 60.6 cm. Gallet Co., Ltd., Japan.
- 284.** *Thin as Vanity* (1981). Tempera on panel. 79.3 x 41 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO.

- 285.** *Man From Maine* (1951). Tempera. 52.7 x 50.8 cm. Mrs. Stephen M. Etnier, South Harpswell, Maine.
- 286.** *Roasted Chestnut* (1956). Tempera on panel. 121.9 x 83.8 cm. The Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA. Gift of Mary Carey Haskell, 1971.
- 287.** *That Gentleman* (1960). Tempera on panel. 59.69 x 121.28 cm. Dallas Museum of Art, TX. Dallas Art Association Purchase.
- 288.** *French Twist* (1967). Drybrush. 57.1 x 71.7 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 289.** *Farm Road* (1979). Tempera. 53.3 x 64.1 cm. Private Collection.
- 290.** *Spring Evening* (1948). Drybrush and watercolor on paper. 56.5 x 71.7 cm. Private Collection.
- 291.** *Bikini* (1968). Drybrush. 50.8 x 35.5 cm. Private Collection.
- 292.** *The Sauna* (1968). Tempera on panel. 62.9 x 73.3 cm. Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA. Purchased for the museum by John T. Dorrance, Jr.; Mr. and Mrs. Felix du Pont; Mr. and Mrs. James P. Mills; Mr. and Mrs. Bayard Sharp; two anonymous donors; and The Pew Memorial Trust, 1975.
- 293.** *The Virgin* (1969). Tempera on panel. 119.4 x 87.6 cm. Collection of Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA. Purchased for the museum by John T. Dorrance, Jr.; Mr. and Mrs. Felix du Pont; Mr. and Mrs. James P. Mills; Mr. and Mrs. Bayard Sharp; two anonymous donors; and The Pew Memorial Trust, 1975.
- 294.** *Seabed* (1972). Tempera on panel. 38.1 x 38.1 cm. Collection of Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA. Purchased for the museum by John T. Dorrance, Jr.; Mr. and Mrs. Felix du Pont; Mr. and Mrs. James P. Mills; Mr. and Mrs. Bayard Sharp; two anonymous donors; and The Pew Memorial Trust, 1975.
- 295.** *Beauty Mark* (1984). Tempera. 57.7 x 52 cm. Private Collection.
- 296.** *Overflow* (1978). Drybrush. 58.4 x 73.7 cm. Private Collection.
- 297.** *Day Dream* (1980). Tempera on panel. 48.2 x 68.5 cm. The Armand Hammer Collection, Armand Hammer Museum, Los Angeles, CA. Gift of the Armand Hammer Foundation.
- 298.** *Lovers* (1981). Drybrush. 57.1 x 72.3 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth.
- 299.** *On Her Knees* (1977). Drybrush. 75.6 x 55.2 cm. AM Art Inc.

- 307.** *The Clearing* (1979). Tempera on panel. 58.4 x 51.4 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.
- 308.** *Undercover* (1970). Drybrush. 68.5 x 99 cm. Collection Ryan Children.
- 309.** *Heat Lightning* (1977). Tempera. 53.4 x 76.2 cm. Adelson Galleries, Inc., New York.
- 310.** *Surf* (1978). Watercolor. 124.4 x 76.2 cm. Private Collection.
- 311.** *Barracoon* (1976). Drybrush and watercolor. 50.1 x 63.5 cm. Private Collection.
- 312.** *Barracoon* (1976). Tempera on panel. 43.8 x 85.7 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.
- 313.** *Black Velvet* (1972). Drybrush. 54 x 99.7 cm. Private Collection.
- 314.** *Indian Summer* (1970). Tempera on panel. 106.7 x 88.9 cm. Collection of Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA. Purchased for the museum by John T. Dorrance, Jr.; Mr. and Mrs. Felix du Pont; Mr. and Mrs. James P. Mills; Mr. and Mrs. Bayard Sharp; two anonymous donors; and The Pew Memorial Trust, 1975.
- 315.** *Black Water* (1972). Watercolor on paper. 54.0 x 74.9 cm. Collection of Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA. Purchased for the museum by John T. Dorrance, Jr.; Mr. and Mrs. Felix du Pont; Mr. and Mrs. James P. Mills; Mr. and Mrs. Bayard Sharp; two anonymous donors; and The Pew Memorial Trust, 1975.
- 317.** *Dryad* (2000). Tempera on panel. 121.2 x 112.4 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.
- 318.** *Jack and Willard* (1973). Watercolor on paper. 54.6 x 74.3 cm. Private Collection.
- 319.** *Sarita* (1981). Watercolor on paper. 53.3 x 73.6 cm. Private Collection.
- 320.** *Nudes* (1973). Watercolor. 53.4 x 74.9 cm. Private Collection.
- 321.** *Cut Granite* (1965). Watercolor, gouache and pencil on paper laid down onto stretched paper. 71.1 x 48.6 cm. Private Collection.
- 322.** *Far From Needham* (1966). Tempera on panel. 111.7 x 104.7 cm. Private Collection.
- 323.** *The Intruder* (1971). Tempera on panel. 77.5 x 127.6 cm. Private Collection.
- 324.** *Rock Island* (1975). Watercolor. 37.5 x 74.3 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.
- 325.** *Flint* (1975). Tempera on panel. 55.2 x 72.3 cm. Private Collection.

328. *Snow Flurries* (1953). Tempera on panel. 94.6 x 121.9 cm. National Gallery of Art, Washington D. C. Gift of Dr. Margaret I. Handy, 1977.

329. *Run Off* (1991). Tempera on panel. 54.6 x 76.2 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.

330. *Hoar Frost* (1995). Drybrush on paper. 55.9 x 76.2 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.

331. *Lime Banks* (1962). Tempera on panel. 67.9 x 130.8 cm. Private Collection.

337. *Hoffman's Slough* (1947). Tempera on panel. 76.2 x 139.7 cm. Everson Museum of Art, Syracuse, NY. Bequest of Jane R. Mayer.

Autres artistes

CHAPITRE 4.

115

1. Thomas Cole, *Kaaterskill Falls* (1826). Oil on canvas. 64.14 x 91.5 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

2. Thomas Cole, *The Course of Empire : Savage State* (1836). Oil on canvas. 30,2 x 193 cm. New York Historical Society, New York.

3. Thomas Cole, *The Course of Empire : Arcadian or Pastoral State* (1836). Oil on canvas. 100,33 x 161.29 cm. New York Historical Society, New York.

4. Claude Lorrain, *Paysage Idyllique au Coucher du Soleil* (1670). Huile sur toile. 72 x 96 cm. Ancienne Pinacothèque de Munich.

5. Thomas Cole, *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm — The Oxbow* (1836). Oil on canvas. 130.8 x 193 cm. The Metropolitan Museum of Art.

6. Frances Palmer, *New England Scenery* (1866) – Lithograph. 16.75 x 58.5 cm. Published by Currier and Ives, New York. Prints and Photographs Division, Library of Congress.

7. Thomas Cole, *View on the Catskills, Early Autumn* (1837). Oil on canvas. 99.1 x 160 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York ; gift in memory of Jonathan Sturges by his children.

8. Thomas Cole, *River in the Catskills* (1843). Oil on canvas. 71.76 x 104.78 cm. M. and M. Karolik Collection. Museum of Fine Arts, Boston.
9. Jasper Cropsey, *American Harvesting* (1851). Oil on canvas. 90.1 x 134 cm. Indiana University Art Museum, Bloomington.
10. Asher B. Durand, *High Point: Shandaken Mountains* (1853). Oil on canvas. 83.2 x 121.9 cm. The Metropolitan Museum of Art ; bequest of Sarah Ann Ludlum, 1877.
11. William Sidney Mount, *Farmers Noonning* (1836). Oil on cardboard. 51.44 x 61.6 cm. The Museums at Stony Brook, NY.
12. Winslow Homer, *Snap the whip* (1872). Oil on canvas. 55.8 x 91.4 cm. The Metropolitan of Art, New York.
13. Winslow Homer, *The Trapper, Adirondacks* (1870). Oil on canvas. 49.5 x 74.9 cm. Colby College Art Museum, Waterville, Maine.
14. Grant Wood, *Kanesville Mural, Hotel Chieftain, Council Bluffs, Iowa* (1927). Oil on canvas. 182.8 x 731.5 cm. The Bluffs Arts Council, Iowa.
15. Grant Wood, *Stone City* (1930). Oil on panel. 76.8 x 101.6 cm. Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.
16. Grant Wood, *Woman with Plants* (1929). Oil on upsom board. 52 x 45 cm. Collection of the Cedar Rapids Museum of Art, Iowa.
17. Unknown artist, *Madone américaine et enfant* (1845). Fenimore Art Museum, Cooperstown, New York.
18. Samuel Miller, *Garçon dans une chaise à bascule* (vers 1845). Fenimore Art Museum, Cooperstown, New York.
19. Thomas Hart Benton, *Self-Portrait* (1934). Time Magazine cover, December 24, 1934.
20. John W. Barry, *Grant Wood with John Steuart Curry at Stone City, Summer 1933*. Photograph. Cedar Rapids Museum of Art archives, Iowa.
21. Thomas Hart Benton, *City Activities with Subway* (1930). Distemper and egg tempera with oil glaze on gessoed linen. Axa Equitable Gallery, New York.
22. Thomas Hart Benton, *Figure Organization n°3* (1915-6). Oil on canvas. Now lost ; reprinted from *The Forum Exhibition of American Modern Painters* (New York : Arno Press, 1968).

23. Thomas Hart Benton, *The Bather* (1917). Oil on canvas. 73.6 x 71.1 cm. Private Collection.
24. Thomas Hart Benton, *Palisades*, from the series *The American Historical Epic* (1919-24). Oil on canvas. 182.8 x 213.3 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art.
25. Thomas Hart Benton, *King Phillip* (1922). Oil on canvas. Collection of St. Joseph College, West Hartford, Connecticut.
26. Thomas Hart Benton, *New England Post-master* (1926). Arkell Museum, Canajoharie, N.Y.
27. Thomas Hart Benton, *New England Farmer* (1926). Location unknown.
28. John Steuart Curry, *Baptism in Kansas* (1928). Oil on canvas. 101.6 x 127 cm. Whitney Museum of American Art ; gift of Gertrude Vanderbilt Whitney.
29. John Steuart Curry, *John Brown* (1939). Lithograph image. 37.5 x 27.9 cm). The Metropolitan Museum of Art ; gift of Dr. Joseph I. Singer.
37. Grant Wood, *Young Corn* (1931). Oil on masonite panel. 60.9 x 75.5 cm. Cedar Rapids Museum of Arts, Iowa.
39. Grant Wood, *Fall Plowing* (1931). Oil on canvas. 76.2 x 103.5 cm. The John Deere Collection, Moline, Illinois.
40. Grant Wood, *Spring Turning* (1936). Oil on masonite panel. 45.7 x 101.6 cm. Private Collection.
45. John Steuart Curry, *Wisconsin Landscape* (1938-9). Oil on canvas. 106.7 x 213.4 cm. The Metropolitan Museum of Art.
46. Thomas Hart Benton, *Silver Stump* (1943). Oil and tempera on canvas mounted on panel. 86.3 x 55.8 cm. Mr. and Mrs. R. Crosby Kemper Jr.
48. Thomas Hart Benton, *Wheat* (1967). Acrylic on panel. 48.9 x 46.3. Collection of Mr. and Mrs. James Mitchell, Little Compton, Rhode Island.
49. John Steuart Curry, *Kansas Cornfield* (1933). Oil on canvas. 152.4 x 97.1 cm. Roland P. Murdock Collection, Wichita Art Museum.
52. Albrecht Dürer, *Grande touffe d'herbes* (1503). Aquarelle. 40,8 x 31,5 cm. Albertina, Vienne.
53. Hokusai, *Branches de Prunier* (1798).

54. John Steuart Curry, *Ajax* (1936-7). Oil on canvas. 92 x 122.5 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington, DC.

55. Paulus Potter, *Jeune Taureau* (1647). Huile sur toile. 236 x 339 cm. Mauritshuis, La Haye.

CHAPITRE 5.

179

64. Peter Hurd, *The Dry River* (1938). Tempera on panel. 119.4 x 104.1 cm. Roswell Museum and Art Center, New Mexico.

65. Z. Vanessa Helder, *Sunday Morning Grand Coulee* (1940). Watercolor. 45.7 x 56.5 cm. Northwest Museum of Arts & Culture, Spokane, WA.

66. Clarence H. Carter, *Good Crop* (1942). Oil on canvas. 109.2 x 73.6 cm. Schoen Collection.

67. Charles Rain, *Hawk and Dragonfly* (1940). Oil on canvas. 60.9 x 78.8 cm. Collection George Platt Lynes.

90. Charles Sheeler, *Side of a white Barn* (1917). Gelatin silver print. 18 x 24 cm. The Getty Center, Los Angeles.

94. Charles Sheeler, *Staircase, Doylestown* (1925). Oil on canvas. 63.8 x 53.7 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

95. Charles Sheeler, *Doylestown House, Stairwell* (1917). Gelatin silver print. 24.5 x 16.9 cm. The National Gallery of Art, Washington D.C.

97. Charles Sheeler, *The Buggy* (1917). Gelatin silver print. 18 x 23 cm. The Getty Center, Los Angeles.

120. *The Interior of the Kuerner Kitchen* (2004). Courtesy of the Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA.

121. Raphaelle Peale, *Blackberries* (1813). Oil on panel. 18.4 x 26 cm. Fine Arts Museum of San Francisco. Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd, 1993.

122. John William Hill, *Blackberries* (1876). Watercolor on paper. 22.9 x 33 cm. Private Collection.

125. Frederic Edwin Church, *Heart of the Andes* (1859). Oil on canvas. 168 x 302.9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Bequest of Margaret E. Dows, 1909.

126. Albert Bierstadt, *A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie* (1866). Oil on canvas. 210.8 x 361.3 cm. Brooklyn Museum, NJ.

127. Ivan Albright, *Bridal Ten Sleep Falls, Wyoming* (1946). Gouache, with brush and black ink, on ivory wove paper. 30.3 x 45.7 cm. The Art Institute of Chicago. Gift of Ivan Albright, 1977.

128. Ivan Albright, *There Comes a Time* (1969). Gouache on board. 40.6 x 50.8 cm. Robert Simon Fine Art.

129. Ivan Albright, *That Which I Should Have Done I Did Not Do (The Door)* (1931-41). Oil on canvas. 246.4 x 91.4 cm. The Art Institute of Chicago. Mary and Leigh Block Charitable Fund, 1955.

135. Richard Estes, *Machapuchare* (2009). Oil on canvas. 76.2 x 152.4 cm. Marlborough Gallery, New York.

136. Richard Estes, *Beaver Dam Pond, Acadia National Park* (2009). Oil on board. 31.75 x 76.2 cm. Private Collection.

140. Edward Hopper, *Cape Cod Morning* (1950). Oil on canvas. 86,7 x 101,9 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.

141. Edward Hopper, *House by the Railroad* (1925). Oil on canvas. 61 x 73.7 cm. Museum of Modern Art, New York. Given anonymously.

142. Edward Hopper, *Rooms by the Sea* (1951). Oil on canvas. 74.3 x 101.6 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, CT. Bequest of Stephen Carlton Clark, 1961.

CHAPITRE 6.

247

144. N.C. Wyeth, *The Astrologer Emptied the Whole of the Bowl into the Bottle* (1916). Illustration for *The Mysterious Stranger* by Mark Twain. New York: Harper & Brothers, 1916. Oil on canvas. 99 x 78.7 cm. Private Collection.

145. Howard Pyle, *The Pirates Fire upon the Fugitives* (1895). Illustration from "Jack Ballister's Fortunes" by Howard Pyle. *St. Nicholas*, April 1895. Oil on board. 40.6 x 25.4 cm. Collection of Mr. And Mrs. Howard P. Brokaw.

146. Howard Pyle, "*Her head and shoulders hung over the space without*" (1904). Illustration from "The Maid of Landevennec" by Justus Miles Forman. *Harper's Monthly Magazine*, September 1904. Oil on canvas. 61.6 x 40.6 cm. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY. Gift of Samuel B. Bird.

147. Howard Pyle, *Vitia and the Governor* (1909). Illustration from "The garden of Eden" by Justus Miles Forman. *Harper's Monthly Magazine*, May 1909. Oil on canvas. 60.9 x 40.6 cm. Collection of Mr. And Mrs. Howard P. Brokaw.
148. Howard Pyle, *The Mermaid* (1909). Oil on canvas. 144.7 x 99 cm. Delaware Art Museum. Gift of the Children of Howard Pyle in Memory of their Mother, Anne Poole Pyle, 1940.
149. Howard Pyle, "I clutched at his ankle," (1902). Illustration from "Sinbad on Burrator" by A.T. Quiller-Couch. *Scribner's Magazine*, August 1902. Oil on canvas. 60.3 x 40 cm. Delaware Art Museum.
150. Howard Pyle, "Then the real fight began," (1908). Illustration from "Pennsylvania's Defiance of the United States" by Hampton L. Carson. *Harper's Monthly Magazine*, October 1908. Oil on canvas. 74.9 x 50.1 cm. Collection of Mr. And Mrs. Thomas C. T. Brokaw.
151. Howard Pyle, "We started to run back to the raft for our lives," (1902). Illustration from "Sinbad on Burrator" by A.T. Quiller-Couch. *Scribner's Magazine*, August 1902. Oil on canvas. 60.3 x 40 cm. Delaware Art Museum.
152. Howard Pyle, *Marooned* (1909). Oil on canvas. 101.6 x 152.4 cm. Delaware Art Museum.
153. Howard Pyle, "The gigantic monster dragged and hacked the headless corpse of his victim up the staircase" (1896). Illustration from *In Ole Virginia* by Thomas Nelson Page. New York: Charles Scribner's sons, 1896. Oil on board. 38.2 x 27.9 cm. Delaware Art Museum.
154. Howard Pyle, "He lost his hold and fell, taking me with him," (1909). Illustration from "The Grain Ship" by Morgan Robertson. *Harper's Monthly Magazine*, March 1909. Oil on canvas. 72.3 x 45.7 cm. Delaware Art Museum.
155. Howard Pyle, *An Attack on a Galleon* (1905). Illustration from "The Fate of a Treasure Town" by Howard Pyle. *Harper's Monthly Magazine*, December 1905. Oil on canvas. 74.9 x 49.5 cm. Delaware Art Museum.
156. N.C. Wyeth, *Rounding Up* (1904). Oil on canvas. 96.5 x 66 cm. Buffalo Bill Historical Center, Cody, WY.
157. N.C. Wyeth, *Cutting Out* (1906). Oil on canvas. 96.5 x 65.5 cm. Buffalo Bill Historical Center, Cody, WY.
158. N.C. Wyeth, *Bucking* (1904). Oil on canvas. 96.5 x 66.3 cm. Buffalo Bill Historical Center, Cody, WY.

- 159.** N.C. Wyeth, *The Ore Wagon* (1907). Oil on canvas. 97 x 63.5 cm. First Interstate Bank of Arizona, Phoenix, AZ.
- 160.** N.C. Wyeth, *The Pay Stage* (1906). Oil on canvas. 96.5 x 66 cm. First Interstate Bank of Arizona, Phoenix, AZ.
- 161.** N.C. Wyeth, *The Little Posse Started out on its Journey, the Wiry Marshal First* (1907). Oil on canvas. Panhandle-Plains Historical Museum, Canyon, TX.
- 162.** N.C. Wyeth, *Summer* (1909). Illustration for *The Moods* by George T. Marsh. Decorations for Grill Room, Hotel Utica, 1912. Oil on canvas, adhered to plaster walls. Paintings destroyed by 1933. Collection Andrew Wyeth, Chadds Ford, PA.
- 163.** N.C. Wyeth, *The Magic Pool* (1907). Oil on canvas. 65 x 95 cm. Collection of Linda Bean Folkers.
- 164.** N.C. Wyeth, *The Black Spot* (1911). Illustration for *Treasure Island* by Robert Louis Stevenson. New York: Charles Scribner's Sons, 1911. Oil on canvas. 116.8 x 95.2 cm. Collection of Mr. and Mrs. Andrew Wyeth.
- 165.** N.C. Wyeth, *Robin Meets Maid Marian* (1917). Illustration for *Robin Hood* by Paul Creswick. Oil on canvas. 101.6 x 81.2 cm. New York Public Library.
- 166.** N.C. Wyeth, *The Flight Across the Lake* (1919). Illustration for *The Last of the Mohicans* by James Fenimore Cooper. Oil on canvas. 102 x 81.2 cm. Brandywine River Museum. Bequest of Mrs. Russell G. Colt, 1986.
- 167.** N.C. Wyeth, *The Battle at Glens Fall* (1919). Oil on canvas. 101.9 x 81.2 cm. Brandywine River Museum. Bequest of Mrs. Russell G. Colt, 1986.
- 168.** N.C. Wyeth, *The Last of the Mohicans*, endpaper illustration for (1919). Oil on canvas. 76.2 x 109.2 cm. Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA. Given in memory of Raymond Platt Dorland by his children, 1973.
- 169.** N.C. Wyeth, *Gunfight*, "Hugging his shield, de'Spain threw his second shot over Sandusky's left shoulder" (1916). Oil on canvas. 86.3 x 63.5 cm. The Harmsen Collection, Denver, Colorado. Reproduced in Frank H. Spearman, *Nan of Music Mountain* (New York: Charles Scribner's Sons, 1916).
- 170.** N.C. Wyeth, *Wild Bill Hickok at Cards*, "He shoved a pistol in the man's face and said: 'I'm calling the hand that's in your hat'" (1916). Oil on canvas. 81.2 x 101.6 cm. Private collection. Reproduced in William F. Cody, *An Autobiography of Buffalo Bill* (New York: Cosmopolitan Books, 1920).

- 171.** N.C. Wyeth, *A Little Game of Draw*, "Slowly and thoughtfully, absolutely without bravado, Drift shuffled the cards. Keep ca'm, Dawse,' he advised. 'Set down, why don't you?'" (1914). Oil on canvas. 86.3 x 63.5 cm. Private collection. Reproduced in Francis Hill, "Anent a Biscuit Shooter," *Collier's Weekly* 55 (24 April 1915).
- 172.** N.C. Wyeth, *Fight on the Plains* (1916). Oil on canvas. 82.2 x 102.5 cm. Andrew and Betsy Wyeth Collection.
- 173.** N.C. Wyeth, *The Torrent in the Valley of Glencoe* (1913). Illustration for *Kidnapped* by Robert Louis Stevenson (New York: Charles Scribner's Sons, 1913). Oil on canvas. 99 x 80.6 cm. Collection of the Central Children's Room, Donnell Library Center, the New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations.
- 174.** N.C. Wyeth, *The Death of Finnward Keelfarer* (1914). Illustration for "The Waif Woman" by Robert Louis Stevenson. *Scribner's Magazine*, December 1914. Oil on canvas. 113 x 82.5 cm. Collection of Somerville Manning Gallery.
- 178.** Howard Pyle, "Catherine Duke quickened her steps," (1904). Illustration from "The Gold" by Mary E. Wilkins Freeman. *Harper's Monthly Magazine*, December 1904. Oil on canvas. 50.8 x 40.6 cm. Collection of Mr. and Mrs. Howard P. Brokaw.
- 180.** Clarence Hollbrook Carter, *The Lady of Shalott* (1927). Oil on canvas. 94.6 x 135.8 cm. Private Collection.
- 191.** Thomas Eakins, *The Swimming Hole* (1884-5). Oil on canvas. 69.5 x 92.4 cm. Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas.
- 195.** Albrecht Dürer, *Autoportrait à la Fourrure* (1500). Huile sur bois de tilleul. 67.1 x 48.9 cm. Alte Pinakothek, Munich.
- 199.** James Ensor, *La Mort et les Masques* (1897). Huile sur toile. 78.5 x 100 cm. MAMAC-LIÈGE (Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la Ville de Liège).
- 200.** James Ensor, *Squelettes se disputant un hareng saur* (1891). Huile sur bois. 16 x 21,5 cm. Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles.
- 201.** Paul Delvaux, *La Vénus Endormie* (1944). Huile sur toile. 172.7 x 199.1 cm. Tate Britain.
- 202.** Paul Delvaux, *Squelette dans l'atelier* (1945). Huile sur toile. 157 x 59.9 cm. Frey Norris Gallery.

203. Charles Bird King, *Poor Artist's Cupboard* (1815). Oil on panel. 75.5 x 70.4 cm. Corcoran Gallery of Art, Washington, DC.

204. Charles Bird King, *Vanity Of An Artist's Dream* (1830). Oil on canvas. 89.22 x 74.93 cm. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, MA.

246. Grant Wood, *American Gothic* (1930). Oil on beaverboard. 74.3 x 62.4 cm. The Art Institute of Chicago. Friends of American Art Collection.

CHAPITRE 7.

322

247. Caspar David Friedrich, *View from the Artist's Studio (left-hand window)* (1806). Sepia. 31 x 24 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

248. Charles Sheeler, *View of New York* (1931). Oil on canvas. 121.92 x 92.39 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

251. Charles Sheeler, *The Upstairs* (1938). Oil on canvas. 50.8 x 32.8 cm. Cincinnati Art Museum, OH. Fanny Bryce Lehmer Endowment.

256. Edward Hopper, *Morning Sun* (1952). Oil on canvas, 71.1 x 101.6 cm. Columbus Museum of Art, OH.

257. Edward Hopper, *City Sunlight* (1954). Oil on canvas. 71.6 x 101.9 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC. Gift of the Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966.

267. Rembrandt van Rijn, *Saskia as Flora* (1634). Oil on canvas. 100.9 x 124.9 cm The Hermitage, St. Petersburg.

271. Lorenzo Lotto, *Man with the Golden Paw* (1527). Oil on canvas. 96 x 70 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne.

272. Moretto da Brescia, *Young Man* (1530-40). Oil on canvas. 114 x 94.4 cm. The National Gallery, Londres.

273. Lorenzo Lotto, *Portrait du jeune homme à la lampe* (1506). Huile sur bois de tilleul. 60,5 x 53,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne.

300. John Vanderlyn, *Ariadne Asleep on the Island of Naxos* (1814). Oil on canvas. 174 x 221 cm. Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Gift of Mrs. Sarah Harrison (The Joseph Harrison Jr. Collection), 1878.

- 301.** Thomas Dewing, *Reclining Nude Figure of a Girl* (n.d.). Pastel on paper mounted on paperboard. 17.8 x 26.7 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Gift of John Gellatly.
- 302.** Frank Duveneck, *Reclining Nude* (undated). Oil on canvas. 57.8 x 124.5 cm. Terra Foundation for American Art.
- 303.** Edward Hopper, *A Woman in the Sun* (1961). Oil on canvas. 101,9 x 155,6 cm. Whitney Museum of American Art, New York.
- 304.** Thomas Eakins, *Thomas Eakins Carrying a Nude Woman at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (1883–85). Gelatin silver print. 10.2 x 12.7 cm. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia. Charles Bregler's Thomas Eakins Collection, purchased with the partial support of the Pew Memorial Trust.
- 305.** Thomas Eakins, *Bill Duckett in Rooms of the Philadelphia Art Students League* (1887–92). Platinum print. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 306.** Thomas Eakins, *Arcadia* (1883). Oil on canvas. 98.1 x 114.3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Bequest of Miss Adelaide Milton de Groot (1876–1967), 1967.
- 316.** Thomas and Maria Dewing, *Hymen* (1851). Oil and gold leaf on panel. 95.6 x 44 cm. Cincinnati Art Museum, Ohio. The Edwin and Virginia Irwin Memorial.
- 326.** Timothy O'Sullivan, *Tufa Domes, Pyramid Lake* (1867). Albumen print on paper mounted on paperboard. 20.0 x 27.0 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Museum purchase from the Charles Isaacs Collection made possible in part by the Luisita L. and Franz H. Denghausen Endowment, 1994.
- 327.** Timothy O'Sullivan, *Rock Carved by Drifting Sand, Below Fortification Rock, Arizona* (1871). Albumen print. 40.64 cm x 50.8 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Gift of Randi and Bob Fisher, 1995.
- 332.** Timothy O'Sullivan, *Dun Glen Mountains, Pahute Range, Western Nevada* (1867). Albumen print. 19.7 x 26.9 cm. Harvard University.
- 333.** Timothy O'Sullivan, *Star Peak. West Humboldt Mountains* (1867). Albumen print. 19.8 x 26.9 cm. Harvard University.
- 334.** Jean Dubuffet, *Porte au chiendent (Door with Couch Grass)* (1957). Oil on canvas. 189.2 x 146 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

335. Jean Dubuffet, *Le Manteau de Terre (Texturologie LXII)* (1958). Huile sur toile. 130 x 162 cm. Collection privée.

336. Edouard Manet, *Le vieux Musicien* (1862). Huile sur toile. 187.4 x 248.2 cm. National Gallery of Art, Washington, D. C. Chester Dale Collection, 1963.

-ANNEXES-

Annexe 1	
« Exhibitions – American Masters »	415
Annexe 2	481
Modalités du système de classement du site Artfacts.net	
Annexe 3	
Couvertures de <i>Time</i> consacrées à Andrew Wyeth)	489
Annexe 4	491
Illustration :	
Sir Luke Fildes, <i>Applicants for admission to a Casual Ward</i> (after)	
Annexe 5	492
Illustrations :	
N.C. Wyeth, <i>At Queen's Ferry</i> (1913)	
N.C. Wyeth, <i>Rose Salterne and the White Witch</i> (1920)	
N.C. Wyeth, "We must be in the dungeons," (1916)	
N.C. Wyeth, <i>The Wreck of the Covenant</i> (1913)	
Annexe 6	493
Andrew Wyeth, <i>Spring Landscape at Kuerners</i> (1933)	
Andrew Wyeth, <i>Charlie Ervine</i> (1937)	
Andrew Wyeth, <i>Dead Gull</i> (1938)	
Andrew Wyeth, <i>City in the Dawn</i> (1943)	
Annexe 7	494
Photographies de la ferme Kuerner et de ses environs (1986)	

Annexe 1

Exhibitions : American Masters

EXHIBITIONS – AMERICAN MASTERS

-ANDREW WYETH-

2008 April 2 – September 28

Greenville County Museum of Art, SC

Masters of Watercolor: Andrew Wyeth and His Contemporaries - Watercolors by “America's Painter” serve as the foundation for this exhibition, which includes comparative examples by Stephen Scott Young, Hubert Shuptrine, Mary Whyte, and Edward Hopper⁵⁸⁰.

2008 November 10, 2007 - May 11, 2008

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Watercolors and Temperas The Hadlock and Wyeth Study Center Galleries feature the works of Andrew Wyeth year round. These galleries are changed each spring and fall and the exhibitions of his watercolors, temperas and studies often include pieces completed within the past few years, in addition to some of his best-known works⁵⁸¹.

2007 May 20 - November 04

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Maine Drawings from the Artist's Collection The Maine drawings in this exhibition are from the artist's personal collection and represent some of the finest examples of the artist's extraordinary skills and techniques as a draftsman. Andrew Wyeth's drawings often express his preliminary ideas for a watercolor or tempera painting and offer the viewer a unique and important insight into the artist's work. Many of these drawings were exhibited in Andrew Wyeth: Master Drawings from the Artist's Collection, an exhibition at the Brandywine River Museum in Spring 2006. The Maine drawings in this exhibition are from the artist's personal collection and represent some of the finest examples of the artist's extraordinary skills and techniques as a draftsman. Andrew Wyeth's drawings often express his preliminary ideas for a watercolor or tempera painting and offer the viewer a unique and important insight into the artist's work. Many of these drawings were exhibited in Andrew Wyeth: Master Drawings from the Artist's Collection, an exhibition at the Brandywine River Museum in Spring 2006⁵⁸².

⁵⁸⁰ « Four New Exhibitions Highlight April at the Art Museum », 2008. Web. 1 février 2011.

<http://www.greenvillemuseum.org/porter_rel.html>

⁵⁸¹ « Andrew Wyeth », 2011. Web. 1 février 2011. <<http://www.farnsworthmuseum.org/andrew-wyeth>>

⁵⁸² « Andrew Wyeth: Master Drawings from the Artist's Collection », 2007. Web. 1 février 2011.

<<http://www.tfaoi.com/aa/6aa/6aa240.htm>>

2007 May 20 - November 4

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth at 90 - This special exhibition in celebration of the artist's 90th birthday, when the Farnsworth will present some of Wyeth's best-known works. Paintings that span the artist's 70-year career document some of the places and people that have been most important in his life⁵⁸³.

2007 April 21 – May 27

The Muscarelle Museum of Art, College of William and Mary, Williamsburg, VA

An American Story: The Wyeth Family Tradition in Art - The exhibit includes more than eighty works of N.C. Wyeth, Andrew Wyeth, Jamie Wyeth, Carolyn Wyeth, Henriette Wyeth, Peter Hurd and John McCoy. Of special interest are the illustrated private letters of Andrew Wyeth, including drawings of his dogs, his son Jamie, and his hand-painted Christmas cards⁵⁸⁴.

2007 February 3 - May 6
June 1 - August 26

Cincinnati Art Museum, Cincinnati, OH
Gilcrease: The Museum of the Americas, Tulsa, OK

September 21 - December 16

Butler Institute of American Art, Youngstown, OH

Andrew Wyeth Watercolors and Drawings: Selections from the Marunuma Art Park Collection, Japan - See 114 watercolors and drawings by American master artist Andrew Wyeth, inspired by the world of Christina and Alvaro Olson in Cushing, Maine⁵⁸⁵.

2007 January 26- April 1

Arkansas Arts Center, Little Rock, AR

Lines of Discovery: 225 Years of American Drawings - Composed of 144 drawings from the Columbus Museum in Columbus, Ga., this exhibition contains artwork ranging from 18th century artists to modern artists such as Thomas Hart Benton, Charles Burchfield, Mary Cassatt, John Singleton Copley, Arthur Garfield Dove, Chaim Gross, Childe Hassam, Yasuo Kuniyoshi, John Marin, Elie Nadelman, Jules Pascin, John Singer Sargent, Peter Takal and Andrew Newell Wyeth⁵⁸⁶.

2007 October 1, 2006 – January 1, 2007

MFAH - Museum of Fine Arts, Houston, TX

⁵⁸³ « Andrew Wyeth At 90-Exhibition », 13 July 2007. Web. 1 février 2011.

<<http://www.americantowns.com/me/rockland/news/andrew-wyeth-at-90-exhibition-41891>>

⁵⁸⁴ « An American Story: The Wyeth Family Tradition in Art », Summer and Fall 2007. Web. 1 février 2011.

<<http://web.wm.edu/muscarelle/press/news/MMA2007fa.pdf>>

⁵⁸⁵ « Andrew Wyeth Watercolors and Drawings - Selections from the Marunuma Art Park, Collection, Japan », February 2007. Web. 1 février 2011.

<<http://www.cincinnatiartmuseum.org/absolutenm/templates/ArtTempExhibitions.aspx?articleid=301&zoneid=65>>

⁵⁸⁶ « Lines of Discovery: 225 Years of American Drawings », 2006. Web. 1 février 2011.

<<http://www.artscope.net/VAREVIEWS/linesofdiscovery0906.shtml>>

Best in Show: The Dog in Art from the Renaissance to Today - Dogs are a common visual motif in Western art and have been called the "artist's best friend" for their role as companion and life model. *Best in Show: The Dog in Art from the Renaissance to Today* features some of the finest images of man's best friend by distinguished and renowned painters, sculptors, and photographers, as well as exceptional works by lesser-known but equally inspired artists. and 20th-century and contemporary works by Jean-Léon Gérôme, Duane Hanson, Jeff Koons, Andy Warhol, and Andrew Wyeth. Though unapologetically designed to entertain and divert, the exhibition at the same time seeks to reveal both the high artistic standards the subject has sustained and how this recurrent theme functions in the history of art⁵⁸⁷.

2007 October 29, 2006 - May 13, 2007

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Watercolors and Temperas - This new exhibition will include a selection of the works just returned from the year-long show Andrew Wyeth: Memory and Magic that intrigued and excited audiences at the High Museum in Atlanta, GA, and the Philadelphia Museum of Art in Philadelphia, PA. The Study Center Gallery will feature temperas from the late 1930s combined with watercolors from throughout Wyeth's career⁵⁸⁸.

2006 November 15 – December 31

Greenville County Museum of Art,
Greenville, SC

The Greenville Collection - The Museum owns twenty-four watercolors by Andrew Wyeth, which the artist himself has described as "the very best collection of my watercolors in any public museum in this country." All of Wyeth's favorite subjects are represented, from Maine to Chadds Ford, and from the Olsons to Helga. The earliest work in the collection was done in 1966, and several works from the 1990s are also included in this 2002 continuing exhibition⁵⁸⁹.

2006 September 22 – December 31
March 29 – July 16

Arkansas Arts Center, Little Rock, AR
Delaware Art Museum, Wilmington, DE

"Something waits beneath it" Early Work by Andrew Wyeth - 1939 – 1969 - This exhibition features 32 early and seldom seen works by the young Andrew Wyeth, including watercolors, tempera paintings and drawings selected from the permanent collection of the Delaware Art Museum⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ « Best in Show: The Dog in Art from the Renaissance to Today at Museum of Fine Arts, Houston », 1 oct. 2006. Web. 1 février 2011. <<http://eventful.com/houston/events/best-show-dog-art-renaissance-today-/E0-001-001670822-7>>

⁵⁸⁸ « Andrew Wyeth: Watercolors and Temperas The Farnsworth Museum », 1 Jan. 2007. Web. 1 février 2011. <<http://www.newenglandgetawayvacations.com/calendar.php?mo=1&yr=2007>>

⁵⁸⁹ « Andrew Wyeth: The Greenville Collection at Greenville County Museum of Art », 2006. Web. 1 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa295.htm>>

⁵⁹⁰ « "Something Waits Beneath It" – Early Work by Andrew Wyeth, 1939- 1969 », 2006. Web. 1 février 2011. <http://www.delart.org/exhibitions/something_waits.html>

2006 May 28 - October 22

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Early Maine Paintings, 1937 and 1938 - The watercolors featured in the Study Center Gallery were painted during 1937 and 1938 and represent the work that won Andrew Wyeth early critical acclaim and success. At twenty, the artist was recognized as an accomplished watercolorist, whose bold rich colors evoked strong feelings and emotions. The artist painted these familiar scenes along the shore and islands near his home in Port Clyde⁵⁹¹.

2006 May 28 - October 22

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Temperas and Watercolors The exhibition in the Hadlock Gallery features tempera and watercolor paintings by Andrew Wyeth that span his career from the 1940's to the present. These paintings explore Maine subjects at the Olson Farm and offshore islands, and feature familiar Wyeth models. Several of the watercolors have not been exhibited for many years⁵⁹².

2006 April 22 - September 4

Peabody Essex Museum, Salem, MA

Painting Summer in New England - New England is renowned for the summer delights and leisure activities afforded by its mountains, villages, and seacoast. Since the 19th century, painters have gathered in New England to capture these activities and landscapes on canvas. In *Painting Summer in New England*, guest curator Trevor Fairbrother assembles an astonishing array of paintings, ranging from the 1850s to the present, including works by Winslow Homer, John Singer Sargent, Childe Hassam, Andrew Wyeth, Stuart Davis, George Bellows, Marguerite Zorach, Edward Hopper, Lois Dodd, and Alex Katz. While some works reflect the leisure activities of the summer, others touch on the counterpoints of city living, rural existence, and the impact on natural settings and resources⁵⁹³.

2006 March 11 - July 15

Brandywine River Museum, Chadds Ford,
PA

Andrew Wyeth: Master Drawings from the Artist's Collection - The exhibition features approximately 40 works on paper created over more than five decades—from 1951 to 2005—and ranging from portraits of family members and friends to vibrant depictions of objects, landscapes and buildings in and around the artist's homes in Pennsylvania and Maine. This is the first detailed examination of drawings by Andrew Wyeth since 1963 when a collection of his

⁵⁹¹ « Andrew Wyeth: Early Maine Paintings, 1937 and 1938 », 2006. Web. 1 février 2011. <http://boston.going.com/event-79864;Andrew_Wyeth_Early_Main_Paintings_1937_and_1938>

⁵⁹² « Andrew Wyeth: Temperas and Watercolors ». Web. 1 février 2011.

<<http://www.farnsworthmuseum.org/wyeth-center>>

⁵⁹³ « Painting Summer in New England », 2006. Web. 1 février 2011. <http://www.pem.org/exhibitions/30-painting_summer_in_new_england>

works opened at Harvard University's Fogg Art Museum and traveled to three other museums⁵⁹⁴.

2006 March 29 - July 16 Philadelphia Museum of Art, PA
November 12, 2005 - February 26, 2006 High Museum of American Art, Atlanta

Andrew Wyeth: Memory and Magic - a compelling retrospective that takes a fresh look at seven decades of accomplishment. The exhibition includes approximately one hundred tempera paintings, watercolors, and drawings, many from the personal collection of Andrew and Betsy Wyeth⁵⁹⁵.

2006 January 21-May 14 Naples Museum of Art, FL

" The Wyeths " / Andrew Wyeth & Family: N.C., Andrew & Jamie - This exhibition is largely composed of works featuring Helga Testorf, Wyeth's neighbor in Chadds Ford. Selected examples of other periods of Wyeth's output will be included, so that the exhibition will contain approximately 80 works by Andrew Wyeth. Additionally, in a separate, small exhibition, and pursuing the Naples Museum of Art's mission to exhibit the work of American artists of the 20th century, a selection of works by prominent early 20th-century painter N.C. Wyeth (Andrew's father) and contemporary painter Jamie Wyeth (Andrew's son) will be on exhibition⁵⁹⁶.

2006 July 9, 2005 – January 1, 2006 Dallas Museum of Art, Dallas, TX

From Albright to Zinnias - American Works on Paper from the Permanent Collection - A new exhibit of American works on paper in the main hallway shows off more than three dozen prints, drawings and watercolors from the permanent collection. They're displaying well-known artists such as Thomas Hart Benton, Mary Cassatt and Edward Hopper as well as lesser-known artists from the American collection. A preparatory sketch for "That Gentleman" by Andrew Wyeth works out the details of one of the museum's most treasured paintings with pencil lines marking where a crossed leg should be and tempera creating the painting's soft feeling⁵⁹⁷.

2006 April 29 – July 23 The High Museum of Art, Atlanta, GA
2005 April 1 – July 3 Musée d'Art Américain Giverny, France
October 16, 2004 – January, 9, 2005 Princeton University Art Museum, Princeton, NJ

⁵⁹⁴ « Andrew Wyeth: Master Drawings from the Artist's Collection », February 2006. Web. 1 février 2011. <<http://www.brandywinemuseum.org/news2006/news012.html>>

⁵⁹⁵ « Andrew Wyeth: Memory and Magic », 2006. Web. 2 février 2011. <<http://www.philamuseum.org/exhibitions/2006/93.html>>

⁵⁹⁶ « The Wyeths », April 23, 2006. Web. 2 février 2011. <http://www.sptimes.com/2006/04/23/Floridian/The_Wyeths.shtml>

⁵⁹⁷ « The DMA's great American paper chase », July 21, 2005. Web. 2 février 2011. <<http://www.dallasobserver.com/content/printVersion/286279/>>

West to Wesselmann - this major exhibition marks the publication of the Princeton Museum's extensive catalogue of American drawings and watercolors. Featuring over 75 masterworks from the 18th through the 20th centuries, the survey explores the role that drawing has played in the history of American art. Princeton's collection of American drawings and watercolors was established in the 1930s by Frank Jewett Mather, Jr., the museum's first director. The artists featured in the collection and exhibition include the 18th-century masters Benjamin West and John Singleton Copley; leading figures of the Hudson River School; late nineteenth-century favorites Winslow Homer, Thomas Eakins, Mary Cassatt and John Singer Sargent; members of the early twentieth-century Ashcan School; modernists of the Stieglitz Circle; mid-twentieth-century realists Charles Burchfield, Edward Hopper, Charles White and Ben Shahn; post-World War II figures such as Jackson Pollock, Claes Oldenburg, David Smith and Lee Bontecou; as well as a contemporary work by Susan Rothenberg⁵⁹⁸.

<p>2005 April 6 - September 18 October 1 - November 20</p> <p>October 8, 2004 - January 10, 2005</p>	<p>Farnsworth Art Museum, Rockland, ME Brandywine River Museum, Chadds Ford, PA Currier Museum of Art, Manchester, NH</p>
---	---

Andrew Wyeth: Early Watercolors - an exhibition of 52 watercolors and two temperas painted by the artist during the first 15 years of his career. Many of the works are from the collection of the artist and his wife, Betsy, and have not previously been exhibited publicly⁵⁹⁹.

<p>2005 June 4 - October 2</p>	<p>Orange County Museum of Art, Newport</p>
--------------------------------	---

Villa America - American Moderns - 1900-1950 - Villa America explores the evolution of American art through masterpieces of America's foremost artists of the first half of the 20th century. (...) A strong "regionalist" movement in painting was also one of the results of the Depression, and it can be seen as a grassroots reaction to the cosmopolitanism of the preceding two decades. Grant Wood's painting *Return from Bohemia* (1935), which gives its name to this section of the exhibition, perfectly captures the endorsement of rural life and local customs. At the same time, an artist such as Charles Sheeler, who had experimented with Cubism earlier in the century, brought a photographic clarity and realism to his work of the 1930s and 1940s. Other artists working in a highly realistic mode—such as Ben Shahn, Bernard Perlin, and Andrew Wyeth—are also well represented in this compelling section of the exhibition⁶⁰⁰.

<p>2005 January 26- April 17</p>	<p>Boca Raton Museum of Art, Boca Raton, FL</p>
----------------------------------	---

⁵⁹⁸ Altmann, 2004, www.princeton.edu

⁵⁹⁹ « Andrew Wyeth's Early Watercolors at the Brandywine River Museum », August 2005. Web. 2 février 2011. <<http://www.brandywinemuseum.org/news2005/news033.html>>

⁶⁰⁰ « VILLA AMERICA: AMERICAN MODERNS, 1900-1950 », August 19, 2005. Web. 2 février 2011. <http://www.artsmia.org/press/view.cfm?PR_ID=107>

Andrew Wyeth - American Master - One of America's most revered living realist masters, Andrew Wyeth is an enormously popular and critically acclaimed American realist painter, whose artistic career has spanned over 50 years. Widely recognized as the reigning American Realist painter working today, Wyeth's subjects are largely the human figure, often set in the landscapes of Pennsylvania's Brandywine Valley and the coastal farmland of Cushing, Maine. This exhibition will depict the full range of his interests: landscapes, interiors, and portraits, and will include more than 50 paintings, watercolors, drybrushes and temperas painted throughout the course a long and distinguished career, beginning in the 1930's. Wyeth is part of an impressive three-generation artistic lineage including his father, N.C., and his son, Jamie⁶⁰¹.

2005 October 16, 2004 – January 9, 2005

Mint Museum of Art, Charlotte, NC

Andrew Wyeth: The Helga Pictures - Andrew Wyeth: The Helga Pictures presents 70 works by world-renowned artist Andrew Wyeth. The exhibition includes paintings in tempera, drybrush and watercolors, as well as pencil sketches. His images in egg tempera and watercolor are often thought to be exact representations of scenes or people. In fact, however, Wyeth restructures elements of visual reality, arranging people and objects as he pleases in order to create his private visions of places and people. From 1971 to 1985, Wyeth undertook a long and intensive study of one model, Helga Testorf, one of his neighbors in Chadds Ford, Pennsylvania. He created approximately 240 works that featured Helga. In many ways this volume of work is characteristic of his approach towards a subject of special interest, repeated, investigatory, and diverse. The way the series was formed was perhaps less typical. Wyeth created it in nearly complete privacy without revealing to anyone, even his own wife, of the existence of the series, the identity of the model, or the extent of the project⁶⁰².

2005 August
2004 October 22-24

Adelson Galleries, Nantucket, MA
US Artists Fine Art Show,
Philadelphia, PA

Three Generations of Wyeths⁶⁰³

2004 September 3 – November 28

Frist Center for the Visual Arts, Nashville,
TN

Spirit of a Nation (HIGHLIGHTS FROM THE HUNTER MUSEUM OF AMERICAN ART) - Selected from one of the South's finest collections of art, this exhibition includes important works by Thomas Sully, Thomas Hart Benton, Childe Hassam, Maurice Prendergast and Andrew Wyeth, among others. Organized by the Frist Center in cooperation with the Hunter Museum of

⁶⁰¹ Russell, 2005, www.sunsentinel.com

⁶⁰² « Andrew Wyeth: The Helga Pictures », 2004. Web. 2 février 2011.
<http://www.mintmuseum.org/_if_exhibit.php?exhibit_id=24>

⁶⁰³ « Highlights: Adelson Galleries on Nantucket », 2005. Web. 2 février 2011.
<<http://www.antiquesandfineart.com/articles/article.cfm?request=655>>

American Art, Chattanooga, Tennessee⁶⁰⁴.

2004 December 08, 2003 - October 31, 2004

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Watercolors, Temperas and Drawings - This exhibition features works drawn from the Wyeth Study Center collection and includes several completed within the past few years in addition to some of the artist's best-known works⁶⁰⁵.

2004 August 8 - September 19

Canton Museum of Art, OH

Andrew Wyeth: The Helga Pictures - 70 works including finished paintings in tempera and drybrush, as well as works in watercolor and quick pencil studies⁶⁰⁶.

2003 May 25 - November 16

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Ericksons - This exhibition features over 30 temperas, watercolors, and drawings of Andrew Wyeth's friends, George Erickson and daughter Siri, which were completed by Wyeth between 1968 and 1978. The paintings of Siri mark a significant turning point in Wyeth's career, following on the Olson works and laying ground for the Helga paintings. This is the first opportunity for many of these works to be seen in the area in which they were painted, as most have never been exhibited in Maine⁶⁰⁷.

2003 November 04, 2002 - May 18, 2003

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Watercolors, Temperas and Drawings - This Andrew Wyeth exhibition features temperas, watercolors, and drawings drawn largely from the Wyeth Study Center collection. Andrew Wyeth exhibitions are changed each spring and fall, affording visitors the opportunity to see paintings which have rarely, if ever, been exhibited, together with some of the artist's best-known works⁶⁰⁸.

2002 May 26 - December 29

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: WWI - As a young child, Andrew Wyeth received Christmas gifts of toy soldiers from his mother. The figures from this collection of World War I soldiers became real to young Andrew, and he completed many childhood drawings in pencil and watercolor of American and German soldiers on WWI battlefields. Many years later, these early images of WWI would develop

⁶⁰⁴ « Spirit of a Nation: Highlights from the Hunter Museum of American Art », 1 January 2004. Web. 2 février 2011. <<http://www.fristcenter.org/site/inthenews/newsdetail.aspx?cid=132>>

⁶⁰⁵ WYETH CENTER, 2011. Web. 2 février 2011. <<http://www.farnsworthmuseum.org/wyeth-center>>

⁶⁰⁶ « Andrew Wyeth: The Helga Pictures », 2004. Web. 2 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/4aa/4aa534.htm>>

⁶⁰⁷ « Andrew Wyeth: Ericksons », 2003. Web. 2 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa523.htm>>

⁶⁰⁸ WYETH CENTER, 2011. Web. 2 février 2011. <<http://www.farnsworthmuseum.org/wyeth-center>>

into portraits of Ralph Cline ("The Patriot") and Pennsylvania neighbor Karl Kuerner ("The German"). This exhibition features WWI toy soldiers from Andrew Wyeth's collection and a selection of his early childhood WWI drawings. It also includes the portraits *The Patriot*, *The German*, and related drawings and studies⁶⁰⁹.

2002 May 26 - October 27

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Maine Paintings - This exhibition features Maine paintings in tempera, drybrush and watercolor, including subjects from the Olson House, Walt Anderson, Allen and Benner Islands, and the local St. George and Cushing area. On view for the first time anywhere are two recent paintings by Wyeth, *Toward Monhegan* and *Night Nurse, a study*. Two other paintings, *Weatherbeaten* and *Moonstruck* have been published, but never before exhibited⁶¹⁰.

2002 May 4 - August 4

Joslyn Art Museum, NE

Andrew Wyeth's Helga Pictures: An Intimate Study - The exhibition features 70 works (chosen by Joslyn Art Museum from 240 artworks in the Helga suite) by renowned American artist Andrew Wyeth, including tempera and drybrush paintings, watercolors, and pencil studies. An amazing highlight of the exhibition is a new painting of Helga, entitled *Gone*, that Wyeth just completed in March 2002 - 30 years after the two first met. The work, a tempera on panel, will have its first public showing at Joslyn during this exhibition⁶¹¹.

2002 February 10 - June 23

Colby College Museum of Art,
Waterville, ME

The Joan Whitney Payson Collection - Among the French artists whose works are represented in the Payson collection are Gustave Courbet, Honoré Daumier, J.A.D. Ingres, Claude Monet, Pierre Auguste Renoir and Alfred Sisley. Paintings, watercolors and drawings by Maurice Prendergast, John Singer Sargent and James McNeill Whistler reflect American artists' interest in the French Impressionist style. Two portraits by the Eighteenth-Century English painter Sir Joshua Reynolds and two works by Andrew Wyeth add to the range of the collection⁶¹².

2002 October 14, 2001 - May 19, 2002

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth Selections - Oil and tempera paintings, watercolors and drawings by Andrew Wyeth selected from the collections of Andrew and Betsy

⁶⁰⁹ WYETH CENTER, 2011. Web. 2 février 2011. <<http://www.farnsworthmuseum.org/wyeth-center>>

⁶¹⁰ WYETH CENTER, 2011. Web. 2 février 2011. <<http://www.farnsworthmuseum.org/wyeth-center>>

⁶¹¹ « Andrew Wyeth's Helga Pictures: An Intimate Study », 2002, Web. 2 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa244.htm>>

⁶¹² « News release », August 20, 2007. Web. 2 février 2011. <<http://www.portlandmuseum.org/Content/2195.shtml>>

Wyeth and The Farnsworth Art Museum, as well as from other private and public collections⁶¹³.

2002 October 20, 2001 - May 6, 2002 Marunuma Art Park Gallery, Saitama-ken, Japan

2001 April 14 - May 20 Akita Senshu Museum of Art, Akita-City, Japan

Andrew Wyeth: Watercolors and Drawings⁶¹⁴ (see 2007)

2001 May 27 - October 08 Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth: Early Watercolors - This summer the exhibition in the Hadlock and Study Center galleries will reflect upon Andrew Wyeth's founding success as a young artist, his watercolors. Works spanning from the late 1930s through the 1940s will take us back to the spirited ambitions of a young artist⁶¹⁵.

2001 January 28 - May 20 Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

On Andrew Wyeth: Selections - Andrew Wyeth's name has become synonymous with mid-coast Maine. He has painted an environment and its people, and we are beckoned by the simplicity of his forms and comforted by the austere imagery of our surroundings. These images are of "Maine" and a part of the Wyeth collection housed at the Farnsworth. Selected works from the Wyeth collection will be on exhibit in the Hadlock and Study Center Galleries. The show highlights recent work by Andrew Wyeth and is accompanied by works that embody over sixty years of painting on the coast of Maine⁶¹⁶.

2001 February 3 - May 13 Mississippi Museum of Art, MS
June 6 - August 26 Jackson Greenville County Museum of Art, SC
September 13 - December 31 Telfair Academy of Arts and Sciences, Savannah, GA

Andrew Wyeth: Close Friends - an exhibition of 74 original works depicting the world of Wyeth's African-American friends and neighbors⁶¹⁷.

2001 December 15, 2000 - February 12, 2001 Museum of Fine Art, Gifu-City, Japan
November 3, 2000 - March 30, 2001 Bates College Museum of Art, Lewiston, ME

⁶¹³ WYETH CENTER, 2011. Web. 2 février 2011. <<http://www.farnsworthmuseum.org/wyeth-center>>

⁶¹⁴ « Andrew Wyeth : Selected Exhibitions », 2011. Web. 2 février 2011. <<http://www.andrewwyeth.com/AndrewWyethexhibitions.html>>

⁶¹⁵ WYETH CENTER, 2011. Web. 2 février 2011. <<http://www.farnsworthmuseum.org/wyeth-center>>

⁶¹⁶ WYETH CENTER, 2011. Web. 2 février 2011. <<http://www.farnsworthmuseum.org/wyeth-center>>

⁶¹⁷ « Andrew Wyeth: Close Friends », 2001. Web. 2 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa417.htm>>

Andrew Wyeth: Her Room - Bates College senior Victoria Wyeth has organized "Andrew Wyeth: Her Room," the first curated exhibition by his only grandchild, as the capstone of the Bates College Museum of Art's 2000-01 season, with guided tours offered by Victoria Wyeth on weekends. The youngest Wyeth has developed an in-depth study of Andrew Wyeth's working process used in creating egg tempera paintings. The exhibition will feature "Her Room," the first Wyeth painting acquired by the Farnsworth Art Museum of Rockland in 1964. Also shown for the first time will be 15 preparatory studies for this painting from Andrew and Betsy Wyeth's personal collection, now on deposit at the Wyeth Center, also at the Farnsworth. The exhibition will be accompanied by Victoria Wyeth's own photographs of her grandfather. The exhibition offers a unique opportunity to understand the artist. "In addition to learning about my grandfather's art, I want people, particularly children, to see him as a person, to see how he worked through his ideas and understand the laborious process of tempera painting," says Victoria Wyeth, an American cultural studies major from Cushing, Maine. Victoria is the daughter of Nicholas Wyeth, who is business manager for his father, Andrew⁶¹⁸.

2000 September 02 - December 31

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Christina's World - Perhaps the best-known painting in 20th century American art, Christina's World, painted by Andrew Wyeth at the Olson House in Cushing, Maine, returns to Maine for the first time in nearly fifty years. On special loan from the collection of the Museum of Modern Art, New York City, the painting is shown with related drawings and watercolors⁶¹⁹.

2000 May 27 - August 24

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth Selections: Teel Island - Andrew Wyeth had his first one-man show in 1937 at the Macbeth Gallery in New York City of watercolors done in the coastal area of Teel Island, Maine. Since then, Teel Island has been the setting of many paintings featuring the rugged houses and barren landscape of the island itself, while often including his friends, Henry Teel and Walter Anderson.

2000 June 10 - August 17

Peninsula Fine Arts Center, VA

An Artistic Legacy: N.C., Andrew and James Wyeth - The show is one of a very few to compare the techniques and subject matters of grandfather, father and son.

This is a unique opportunity for the public to explore the Wyeth legacy, since over half of the featured works are from private collectors - fourteen from the Wyeth family.

⁶¹⁸ « Andrew Wyeth's granddaughter organizes major exhibit of his work at Bates College Museum of Art », Oct. 16, 2000. Web. 2 février 2011. <<http://www.bates.edu/x790.xml>>

⁶¹⁹ Van Gelder, 2000, nytimes.com

2000 February 13 – June 18

Colby College Museum of Art,
Waterville, ME

The Joan Whitney Payson Collection – (see 2002)

John Whitney Payson and his family moved the collection to the Portland Museum of Art in 1991. It is on loan to Colby for one semester every two years.

2000 February 23 - April 8

Fukushima Prefectural Museum of Art,
Fukushima-City, Japan

October 14 - November 26

Hiratsuka Museum of Art, Hiratsuka-City,
Japan

Andrew Wyeth: Watercolors and Drawings – this is the Japanese museum tour of the Cincinnati 2007 exhibition “Andrew Wyeth Watercolors and Drawings: Selections from the Marunuma Art Park Collection, Japan”⁶²⁰.

2000 February 19 – April 17

Worcester Art Museum, Worcester, MA

Pissarro and Other: The Stoddard Legacy - The exhibition features more than 80 works, some of which that once hung in the Stoddard home, including exquisite French Impressionist paintings, as well as other distinguished pieces the Museum acquired over the past 20 years through the Stoddard Acquisition Fund. These works range from a 17th-century portrait by Dutch master Frans Hals to a 19th-century oil sketch by French master Eugene Delacroix. The works also represent a wide range of media, from a red sandstone, 6th-century sculpture of a North Indian goddess of the Gupta period to a 1957 watercolor by American artist Andrew Wyeth.

European masters in the show include Jean-Antoine Houdon, Jean-Baptiste-Camille Corot, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Chaim Soutine, and René Magritte. The show also features works by American masters such as Stuart Davis, Arthur G. Dove, Jacob Lawrence, Charles Sheller, Georgia O'Keeffe, Andrew Wyeth, and Andy Warhol⁶²¹.

2000 October 16, 1999 – May 21, 2000

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Andrew Wyeth - Selected Works - The Hadlock Gallery will feature a selection of watercolors and temperas by Andrew Wyeth, focusing on the work he has done during his summers, including the summer of 1999, spent on the Maine coast. The Wyeth Study Center Gallery will also show paintings by Andrew Wyeth⁶²².

⁶²⁰ « Andrew Wyeth : Selected Exhibitions », 2011. Web. 2 février 2011.

<<http://www.andrewwyeth.com/AndrewWyethexhibitions.html>>

⁶²¹ « Worcester Art Museum Showcases its Permanent Collection, including Long-Lost Pissarro and Other Works Donated by Leading Worcester Family », December 20, 1999. Web. 2 février 2011.

<<http://www.worcesterart.org/Information/PR/Past/12-20-99.html>>

⁶²² WYETH CENTER, 2011. Web. 2 février 2011. <<http://www.farnsworthmuseum.org/wyeth-center>>

1999 December 10, 1998 - February 7, 1999
1998 June 21 – November 8

Delaware Art Museum, Wilmington
Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Wondrous Strange: The Wyeth tradition - the exhibition presents a fresh and surprising view of the art of the Wyeths, showing how it is rooted in literary fancies: tales of exotic adventures and spiritual journeys, stories of romantic encounters, and children's fables, all played out on the stage of everyday life. More than 100 works of art will be on display in *Wondrous Strange*, drawn from 40 public and private collections in the United States and abroad. The exhibition includes 25 to 30 works apiece by N.C. Wyeth, Andrew Wyeth, and Jamie Wyeth. Also on view: 25 to 30 pictures by Howard Pyle, the outstanding American illustrator who was N.C. Wyeth's teacher, and whose influence runs through the work of all three generations of Wyeths⁶²³.

1999 October 18, 1998 - January 10, 1999

Hermitage Museum, St. Petersburg,
Russia

1998 May 28 - August 30

Whitney Museum of American Art, NYC

Unknown Terrain: Landscapes of Andrew Wyeth - the first comprehensive New York exhibition of Andrew Wyeth's work in more than 20 years and the first ever to focus solely on his landscapes⁶²⁴.

1998 June 2 – August 16

Speed Art Museum, Louisville, KY

Wyeth - Three Generations - an exhibition featuring the works of three generations of this compelling family of artists. At the heart of this exhibition is a group of watercolor and tempera paintings and pencil sketches by Andrew Wyeth depicting one of his favorite models, Helga Testorf. Recognized as one of the leaders of the realist tradition, Andrew Wyeth met Helga, a 38-year-old Prussian immigrant, in his hometown of Chadds Ford, Pennsylvania in 1971. Working secretly over the next 15 years, Andrew created approximately 45 paintings and 200 sketches of Helga, many of which will be featured in the exhibition. In addition to these now-famous works by Andrew, *Wyeth: Three Generations* will feature paintings by Andrew's father, noted illustrator N.C. Wyeth; Andrew's son Jamie, an accomplished painter and illustrator in his own right; and Andrew's sisters, Carolyn, Henriette, and Ann⁶²⁵.

1998 February 3-May 3

Marietta/Cobb Museum of Art, GA

"The Wyeths: N.C., Andrew and Jamie"⁶²⁶

⁶²³ « Wondrous Strange: Inaugural Exhibition for the Center for the Wyeth Family in Maine », 1999. Web. 2 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/newsmu/nmus36p.htm>>

⁶²⁴ « Unknown Terrain: Landscapes of Andrew Wyeth », 1998. Web. 2 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m153.htm>>

⁶²⁵ « Wyeth - Three Generations », 1998. Web. 2 février 2011.

<http://www.speedmuseum.org/past/pdfs/past_exhibitions_1998.pdf>

⁶²⁶ « Andrew Wyeth: Chronology of Exhibitions », 2011. Web. 2 février 2011.

<<http://www.awyeth.com/andrewwyethchronology.html>>

-EDWARD HOPPER-

2008 10 April – 7 September

British Museum, London

The American Scene: Prints from Hopper to Pollock - features around 150 outstanding prints by 74 leading modern American artists, including George Bellows, Edward Hopper, Grant Wood, Josef Albers, Alexander Calder, Louise Bourgeois and Jackson Pollock⁶²⁷.

2008 February 22–May 11

Taft Museum of Art, Cincinnati OH

From Winslow Homer to Edward Hopper: American Watercolor Masterpieces - Among the featured artists are some of the finest American practitioners of the watercolor medium, including Winslow Homer, Thomas Eakins, Childe Hassam, John Singer Sargent, Maurice Prendergast, John Marin, and Edward Hopper⁶²⁸.

2008 18 April - 10 August

Walker Art Gallery, Liverpool

Art in the Age of Steam - This major exhibition captures the excitement of the steam train in art from the earliest days, through the boom years of Victorian railways to the end of the line in the 1960s. Around 100 paintings, photographs, prints and drawings from some of the world's greatest art collections come together in a dazzling display⁶²⁹.

2008 February 16 – May 10

Art Institute of Chicago

16 September 2007-January 21 2008

National Gallery of Art – Washington

2007 May 6-August 19

Museum of Fine Arts – Boston

Edward Hopper: A Retrospective - This is the first comprehensive survey of Edward Hopper's career to be seen in American museums outside New York in more than 25 years. Focusing on the period of the artist's great achievements—from about 1925 to midcentury—the exhibition will feature such iconic paintings as *Automat* (1927), *Drug Store* (1927), *Early Sunday Morning* (1930), *New York Movie* (1939), and *Nighthawks* (1942)⁶³⁰.

2007 September 14, 2007–January 17, 2008

Brooklyn Museum, NY

⁶²⁷ « American Scene: Prints from Hopper to Pollock », 2008. Web. 2 février 2011.

<http://www.britishmuseum.org/the_museum/museum_in_london/london_exhibition_archive/archive_american_scene.aspx>

⁶²⁸ « Collection Connection », 2011. Web. 2 février 2011.

<http://www.taftmuseum.org/pages/coll_connections.php>

⁶²⁹ « Art in the Age of Steam », 2008. Web. 2 février 2011.

<<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/steam/>>

⁶³⁰ « Edward Hopper », 2007. Web. 2 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/7aa/7aa744.htm>>

Brushed with Light: American Landscape Watercolors from the Collection - This exhibition features eighty important works from the Brooklyn Museum's world-renowned collection of American watercolors with a focus on landscape imagery. Ranging in date from 1777 to 1952, the selection represents major movements in American landscape painting: late eighteenth-century topographical and picturesque view painting; the Hudson River School and Pre-Raphaelitism; post-Civil War realism; American Impressionism; modernist abstraction; and American Scene painting. Among the featured artists are William Trost Richards, Winslow Homer, Thomas Eakins, Childe Hassam, Maurice Prendergast, John Marin, and Edward Hopper⁶³¹.

2007 September 23, 2007 to January 10, 2008

The Arkell Museum, Canajoharie, NY

Fragile Masterpieces: Pastels and Watercolors from the Permanent Collection - This opening exhibition will bring out of safe storage the museum's finest watercolors by Maurice Prendergast, Edward Hopper, and Reginald Marsh⁶³².

2007 5 August - 15 October

Thurston Royce Gallery of Fine Art,
Allentown, PA

Edward Hopper Online Exhibition - An exhibit of early works by American artist Edward Hopper. This is the first virtual exhibit of his work, and collectors will now be able to view and purchase studies, sketches and illustrations dating back to 1900⁶³³.

2007 October 12, 2006 – April 15, 2007

Williams College Museum of Art,
Williamstown, MA

Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper - an intimate glimpse inside the creative process of two artists separated by time but connected through a single subject: the psychological landscape of American culture. This exhibition will feature Edward Hopper's *Morning in a City*, which has recently been treated by the Williamstown Art Conservation Center, along with several of the painting's preparatory sketches, on loan from the Whitney Museum of American Art. Additionally, three enigmatic photographs by contemporary photographer Gregory Crewdson will be on view with their accompanying documentary stills⁶³⁴.

2007 August 22, 2006–January 22, 2007

Yale University Art Gallery, New Haven,
CT

⁶³¹ « Brushed with Light: American Landscape Watercolors from the Collection », 2007. Web. 2 février 2011.
<http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/brushed_with_light/>

⁶³² « Fragile Masterpieces: Pastels and Watercolors from the Permanent Collection », 2011. Web. 2 février 2011.
<http://www.arkellmuseum.org/exhibitions_archive.html>

⁶³³ « Edward Hopper Online Exhibition », 2011. Web. 2 février 2011.

<<http://www.artnet.fr/galleries/Exhibitions.asp?gid=424143444&cid=122350>>

⁶³⁴ « Press release : Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper », 2006. Web. 2 février 2011.

<http://www.wcma.org/press/06/06_Hopper_Crewdson.shtml>

To Know the Dark: American Artists' Visions of Night - This exhibition explores that evocative period from dusk to dawn in the works of nineteenth- and twentieth-century American artists, among them Robert Adams, Ralph Albert Blakelock, Oscar Bluemner, Winslow Homer, Edward Hopper, and Yvonne Jacquette. Artists' visions of night—offering intimations of suspense, mystery, romance, fantasy, fear, despair, and hope—are as much psychological explorations of the mind as they are transcriptions of the external world⁶³⁵.

2007 August 6, 2006 – May 1, 2007

Wichita Art Museum WAM, KS

Across America: Selections from the Permanent Collection of the Wichita Art Museum - This installation features landscapes and scenes from rural America, urban America and the American Southwest. It unites some of the strongest works in the Museums collection and explores a collective image of America based on its diverse physical spaces⁶³⁶.

2006 October 12, 2005 – January 08, 2006

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

"Mimesis. Modern Realism 1918-1945" – The exhibition focuses on the rise and spread of Realism in the years between the First and Second World Wars, a crucial period for the consolidation of avant-garde modern art. During these years, Realism was a vigorous force within painting and sculpture as well as film and literature, becoming one of the leading trends within modern art. On the present occasion, a descriptive focus has been abandoned in favour of a more analytical one with the aim of pinpointing a shared undercurrent in the work of artists as diverse as Andre Derain, Otto Dix, Edward Hopper, Jose Gutierrez Solana, Joan Miro, Balthus and Julio Gonzalez, among others⁶³⁷.

2006 February 17- May 07

Neue Nationalgalerie, Berlin

October 13, 2005 – January 16, 2006

Galeries Nationales du Grand Palais, Paris

Mélancolie, Génie et Folie en Occident - L'exposition organisée par Jean Clair illustre le thème de la folie à travers les écrits d'historiens comme Jean Starobinski et Wolf Lepenies qui voient dans celle-ci une distance de la conscience face au « désenchantement » du monde. Un panorama de plus de 250 œuvres représentant la mélancolie en Occident traverse le champ artistique de l'art depuis l'Antiquité à nos jours. L'exposition s'articule autour de plusieurs sections afin d'établir de façon sémantique une meilleure compréhension du sujet. Cette exposition s'achève avec la mélancolie des temps modernes où s'exprime l'art contemporain. C'est le repli sur soi, un moyen de distanciation par

⁶³⁵ « Press release : Special Exhibition Explores American Artists' Interpretations of Night », May 2006. Web. 2 février 2011. <http://artgallery.yale.edu/pdf/0506_knowthedark.pdf>

⁶³⁶ « Wichita Art Museum shows " Across America' », 2007. Web. 2 février 2011.

<http://www.artknowledgenews.com/Wichita_Art_Museum_Across_America.html?q=country+store>

⁶³⁷ « Mimesis. Modern Realism », 2007. Web. 2 février 2011.

<<http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2005/Mimesis/>>

rapport au monde. Le Gros homme boudeur et triste de Ron Mueck est saisissant de réalisme et d'esthétisme jusqu'au bout des ongles. L'art contemporain représenté par Edward Hopper (*Une femme au soleil*), Anselm Kieffer (*Melencholia*) ou encore Claudio Parmiggiani (*Melancolia*)... est ici parfaitement intégré à l'exposition, ce qui est rare pour un sujet thématique⁶³⁸.

2006 June 29 - December 3

Whitney Museum of American Art, New York

Holiday in Reality: Edward Hopper - The Whitney Museum is home to the largest collection of the work of Edward Hopper in the world. This year, as part of this museum's 75th Anniversary celebration entitled *Full House: Views of the Whitney's Collection at 75*, the entire fifth floor of the museum is dedicated to his art in a six month installation⁶³⁹.

2006 June 3 - September 12
February 19 – May 7

Parrish Art Museum, Southampton, NY
MFAH - Museum of Fine Arts, Houston, TX

Encouraging American Genius: Master Paintings from the Corcoran Gallery of Art - The Corcoran Gallery of Art's distinguished collection of American paintings began as the private collection of Washington financier and philanthropist William Wilson Corcoran (1798-1888), one of the earliest patrons of American art. The Corcoran continued to enhance its American holdings, most notably through purchases resulting from the award-winning submissions to the Corcoran's Annual and Biennial exhibitions of contemporary American art, which were inaugurated in 1907. Curators purchased these remarkable paintings—by artists such as Mary Cassatt, John Singer Sargent, and Edward Hopper—as the finest examples of contemporary art of their time⁶⁴⁰.

2006 April 22 - September 4

Peabody Essex Museum, Salem, MA

Painting Summer in New England - New England is renowned for the summer delights and leisure activities afforded by its mountains, villages, and seacoast. Since the 19th century, painters have gathered in New England to capture these activities and landscapes on canvas. In *Painting Summer in New England*, guest curator Trevor Fairbrother assembles an astonishing array of paintings, ranging from the 1850s to the present, including works by Winslow Homer, John Singer Sargent, Childe Hassam, Andrew Wyeth, Stuart Davis, George Bellows, Marguerite Zorach, Edward Hopper, Lois Dodd, and Alex Katz. While some works reflect the leisure activities of the summer, others touch on the counterpoints of city living, rural existence, and the impact on natural settings and resources⁶⁴¹.

⁶³⁸ « Mélancolie - Génie et folie en Occident », 2006. Web. 2 février 2011. <<http://www.rmn.fr/melancolie/>>

⁶³⁹ Myhre, 2006, arthistory.about.com

⁶⁴⁰ « Press release : Wachovia Presents Encouraging American Genius - Master Paintings from the Corcoran Gallery of Art », 2005. Web. 3 février 2011.

<http://www.corcoran.org/exhibitions/press_results.asp?Exhib_ID=141>

⁶⁴¹ « Painting Summer in New England », 2006. Web. 1 février 2011. <http://www.pem.org/exhibitions/30-painting_summer_in_new_england>

2006 April 8 – September 23

Amon Carter Museum, Fort Worth, TX

Reinventing America - Three Modern Views on Paper - Three recent museum acquisitions—works by Edward Hopper, Joseph Stella, and John Marin—chart the artists' transformation from drawing distinctively early nineteenth-century subject matter to creating emblems of the modern era⁶⁴².

2006 April 8 – June 25

Fogg Art Museum, Cambridge, MA

American Watercolors and Pastels, 1875-1950 - This exhibition presents a survey of over 50 works drawn predominantly from the Fogg's extraordinary collection of American art. The period 1875-1950 was a golden age in American watercolor, when masters from Sargent, La Farge, and Homer to Hopper, Demuth, and Rothko explored its representational and expressive possibilities⁶⁴³.

2006 April 4 – May 14

Hyogo Prefectural Museum of Art,
Kobe, Japan

Picturing America: Selections from Whitney Museum of American Art - The Whitney Museum of American Art in New York is widely known for their marvelous collection. For this exhibition, immigrants, city, consumption and memory are keywords. Painting and sculptures totaling 46 pieces, including Edward Hopper's Railroad Crossing and Roy Lichtenstein Girl at Window are on display⁶⁴⁴.

2006 20 - 26 August

Rimini Meeting, Rimini, Italy

Edward Hopper - By focusing attention on the artist's main works, this exhibition illustrates Hopper's poetic theory by pointing out its connections with philosophy (Emerson) and poetry (Verlaine, Goethe, Frost). In addition, there will be references to the America of the Great Depression, with parallels and examples drawn from the areas of photography and cinema of that period⁶⁴⁵.

2006 March 7 – April 20

Addison Gallery of American Art –
Phillips Academy, Andover, MA

Eye on the Collection: Toward Abstraction - This exhibition follows the trajectory of American artistic expression as it moves from the realism of the 1880s to present-day investigations of abstraction. Renowned for its holdings of

⁶⁴² « Reinventing America: Three Modern Views on Paper », 2006. Web. 3 février 2011.

<<http://www.cartermuseum.org/exhibitions/reinventing-america-three-modern-views-on-paper>>

⁶⁴³ « Harvard's Fogg Art Museum to Exhibit American Watercolors and Pastels for the First Time in 70 Years », March 1, 2006. Web. 3 février 2011. <<http://www.harvardartmuseums.org/about/press/detail.dot?id=23382>>

⁶⁴⁴ « Picturing America: Selections from Whitney Museum of American Art », May 23, 2006. Web. 3 février 2011. <http://artwall.blogspot.com/2006_05_01_archive.html>

⁶⁴⁵ « Edward Hopper », August 2006. Web. 3 février 2011.

<<http://www.meetingrimini.org/eng/default.asp?id=846&item=4353>>

late nineteenth century American masterworks of landscape and realism, the Addison collection is equally rich in works that focus on abstracted natural and geometric forms, in works that explore and celebrate the artistic building blocks of color, line, shape, and in works that are centered on ideas and formal considerations. This exhibition allows the viewer to focus on elements of design, color, and structure found in paintings by Winslow Homer, James Whistler, Arthur Dove, and Edward Hopper, and then traces the engagement with these same issues by later artists⁶⁴⁶.

2006 February 10 - June 4

Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, NM

A Celebration of New Works - Museum Curator Barbara Buhler Lynes has organized "A Celebration of New Works" to highlight some of the 845 works that are new to the Museum's collection. Moreover, the exhibition will include eight paintings that have come to us as gifts through the extraordinary generosity of a donor couple who prefer to remain anonymous. These works represent the only collection, public or private, of images of New Mexico by the following eight artists, who sometimes worked here in the 20 years after 1912, when the New Mexico Territory attained statehood: George Wesley Bellows, Thomas Hart Benton, Stuart Davis, Marsden Hartley, Robert Henri, Edward Hopper, John Marin, and John Sloan. There are works in oil, pastel, and watercolor, such as Benton's *Train on the Desert*, oil on canvasboard, 1926; Davis's *Electric Bulb, New Mexico*, oil on canvas, 1923; Hopper's *Poplars*, watercolor, 1925; and Hartley's *Arroyo Hondo - NM*, pastel on paper, 1918⁶⁴⁷.

2006 February 17- May 14

Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia

Self Portrait: Renaissance to Contemporary - This major exhibition brings together painted self-portraits by some of the world's greatest artists from the mid 16th Century to the beginning of the 21st Century. It features fifty carefully selected self-portraits in oil painting, including a mix of familiar faces and more surprising choices. Major works by artists renowned for their self-portraits such as Velázquez, van Gogh and Kahlo feature alongside works by less well known artists, whose self-portraits are of exceptional quality and interest. The international range of artists represented also includes Carracci, Cézanne, Close, Freud, Hogarth, Reynolds, Rubens, Warhol, Whistler, Valadon and Hopper⁶⁴⁸.

2006 October 7, 2005 - January 15, 2006

Fundación Juan March, Madrid

A Celebration of Art - Half a Century of the Fundación Juan March - A selection of 60 works by 57 artists, which presented a survey of the most

⁶⁴⁶ « Eye on the Collection: Toward Abstraction », 2006. Web. 3 février 2011.

<<http://www.andover.edu/Museums/Addison/Exhibitions/Pages/PastExhibitionsGeneral.aspx>>

⁶⁴⁷ « A Celebration of New Works », 2006. Web. 3 février 2011.

<<http://www.okeeffemuseum.org/exhibitions/past-exhibitions.aspx?ExhibitionId=8>>

⁶⁴⁸ « Self Portrait: Renaissance to Contemporary », 2006. Web. 3 février 2011.

<http://archive.artgallery.nsw.gov.au/media/archives_2006/self_portrait>

significant avant-garde movements and styles in 20th-century art. Its intention was to look back at some of the 150 group shows and solo exhibitions that have been held in its Madrid headquarters since 1975.

51 paintings, 6 photographs and 3 sculptures – come from 29 museums, galleries and private collections in Europe and the United States⁶⁴⁹.

2006 April 29 – July 23

The High Museum of Art, Atlanta, GA

2005 April 1 – July 3

Musée d'Art Américain Giverny, France

October 16, 2004 – January, 9, 2005

Princeton University Art Museum,
Princeton, NJ

West to Wesselmann - this major exhibition marks the publication of the Princeton Museum's extensive catalogue of American drawings and watercolors. Featuring over 75 masterworks from the 18th through the 20th centuries, the survey explores the role that drawing has played in the history of American art. Princeton's collection of American drawings and watercolors was established in the 1930s by Frank Jewett Mather, Jr., the museum's first director. The artists featured in the collection and exhibition include the 18th-century masters Benjamin West and John Singleton Copley; leading figures of the Hudson River School; late nineteenth-century favorites Winslow Homer, Thomas Eakins, Mary Cassatt and John Singer Sargent; members of the early twentieth-century Ashcan School; modernists of the Stieglitz Circle; mid-twentieth-century realists Charles Burchfield, Edward Hopper, Charles White and Ben Shahn; post-World War II figures such as Jackson Pollock, Claes Oldenburg, David Smith and Lee Bontecou; as well as a contemporary work by Susan Rothenberg⁶⁵⁰.

De Homer à Hopper - dessins et aquarelles du Princeton University Art Museum - Les soixante-quinze œuvres du XVIIIe au XXe siècle qui composent cette exposition offrent, par leur qualité, un point de vue incomparable sur l'histoire de l'art américain. La collection du Princeton University Art Museum se compose de plus de deux mille œuvres sur papier, ce qui en fait l'une des premières aux États-Unis, par sa richesse, sa diversité et sa qualité.

L'école paysagiste de la Hudson River, au milieu du XIXe siècle, et les artistes de la Ashcan School la première avant-garde américaine sont des mouvements particulièrement bien représentés, et complètent plusieurs chefs-d'œuvre de grands maîtres comme Benjamin West, John Singleton Copley pour le XVIIIe siècle, Winslow Homer, Thomas Eakins, Mary Cassatt, John Singer Sargent pour le XIXe siècle, et Edward Hopper, Jackson Pollock pour le XXe siècle⁶⁵¹.

2005 July 9, 2005 – January 1, 2006

Dallas Museum of Art, Dallas, TX,

From Albright to Zinnias - American Works on Paper from the

⁶⁴⁹ « A Celebration of Art - Half a Century of the Fundación Juan March », 2005. Web. 3 février 2011. <<http://www.march.es/arte/ingles/madrid/exposiciones/celebracion/temporal.asp>>

⁶⁵⁰ Altmann, 2004, www.princeton.edu

⁶⁵¹ « De Homer à Hopper - dessins et aquarelles du Princeton University Art Museum », 2005. Web. 3 février 2011. <<http://giverny.org/museums/american/exhibits/indexfr.htm>>

Permanent Collection - A new exhibit of American works on paper in the main hallway shows off more than three dozen prints, drawings and watercolors from the permanent collection. They're displaying well-known artists such as Thomas Hart Benton, Mary Cassatt and Edward Hopper as well as lesser-known artists from the American collection. A preparatory sketch for "That Gentleman" by Andrew Wyeth works out the details of one of the museum's most treasured paintings with pencil lines marking where a crossed leg should be and tempera creating the painting's soft feeling⁶⁵².

2005 April 9 – July 31

Philadelphia Museum of Art, PA

At the window - etchings by Edward Hopper - This exhibition traces the evolution in his prints of many of the signature subjects of the artist's mature style, such as the isolated figure by a window and other intimate glimpses of contemporary American life⁶⁵³.

2005 May 3 to 31

Peter Findlay Gallery, New York

The Capezzeria Drawings - An exhibition featuring 22 drawings, final studies for some of Hopper's most iconic paintings⁶⁵⁴.

2005 September 13 – December 11

Amon Carter Museum, Fort Worth, TX

Edward Hopper in Four Acts - a small exhibition that offers a rare opportunity to see together five works in four media by one of America's great artists. The installation will present the Carter's recent acquisition *Home by the Railroad* (charcoal on paper, ca. 1925–28), in addition to two prints, one painting and one watercolor⁶⁵⁵.

2005 April 4, 2004 – May 20, 2005

Addison Gallery of American Art –
Phillips Academy, Andover, MA

Art, Artists, and the Addison - Since the museum opened its doors in 1931 with five hundred great works of art, the collection has grown so that today it numbers over 13,500 works in all media-paintings, prints, sculpture, photographs, and more-from the eighteenth century to the present. These works enrich the lives of students and visitors alike.

Art, Artists, and the Addison pays tribute to those donors who have been captivated by the museum's lively programs, great art, ambitious exhibitions, and teaching mission⁶⁵⁶.

⁶⁵² « The DMA's great American paper chase », July 21, 2005. Web. 2 février 2011.

<<http://www.dallasobserver.com/content/printVersion/286279/>>

⁶⁵³ « At the Window: Etchings by Edward Hopper », 2005. Web. 3 février 2011.

<<http://www.philamuseum.org/exhibitions/2005/86.html>>

⁶⁵⁴ « The Capezzeria Drawings », 2005. Web. 3 février 2011. <<http://www.findlay.com/pages/Hopper.htm>>

⁶⁵⁵ « Amon Carter Museum Presents Edward Hopper in Four Acts », August 23, 2005. Web. 3 février 2011.

<<http://www.cartermuseum.org/press/releases/amon-carter-museum-presents-edward-hopper-in-four-acts>>

⁶⁵⁶ « Art, Artists, and the Addison », 2011. Web. 3 février 2011. <<http://accessaddison.andover.edu/>>

2004 May 27 - September 5
2004 October 9 – January 1, 2005

Tate Modern – London
Museum Ludwig, Cologne

Edward Hopper: Retrospective Exhibition - This exhibition features seventy works ranging from his early Parisian subjects to the poignant portraits of American life created more than sixty years later. It also presents his iconic streetscapes of New York, including the much-loved paintings *Nighthawks* and *Automat*⁶⁵⁷.

2004 July 31 – November 7

National Gallery of Australia, Canberra,
Australia

Printed light - photographic vision and the modern print - *Printed light* examines the way in which photographic material and 'ways of seeing' have influenced 20th-century artists who also work in the print medium. Some artists exploit photography by manipulating, appropriating and/or subverting photographic imagery in their work. For others, the influence of photography is more subtle and tangential. Their work may, for example, refer back to a hyper-realism that pre-dates photography. In others again, it may be the way in which photographic 'framing' has conditioned a particular way of seeing. This exhibition highlights the extraordinary strength of the Gallery's International Print collection⁶⁵⁸.

2004 June 06 - September 26

Farnsworth Art Museum, Rockland, ME

Edward Hopper's Rockland - In the summer of 1926, Edward Hopper spent seven weeks in Rockland, Maine, a period that proved to be one of the most productive of his career. In celebration of Rockland's sesquicentennial, this exhibition brings together for the first time, a selection of the watercolors, including five from the museum's own collection, that Hopper painted during his stay in the midcoast town⁶⁵⁹.

2004 May 7 – June 12

James Cohan Gallery, New York City,
NY, USA

Between The Lines – It is a group exhibition featuring recent work by eight contemporary artists. Each of the contemporary works is paired with historical points of reference: a Bill Viola video titled *Catherine's Dream* hangs next to Goya's powerful image *The Sleep of Reason Produces Monsters* ; Rachel Whiteread's *Untitled (Felt floor)* is paired with Ralston Crawford's photographic study of the New York City 3rd Avenue elevated train tracks ; Wim Wenders large format photograph of the Australian outback is installed near Edward

⁶⁵⁷ « Edward Hopper », 2004. Web. 3 février 2011.

<<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/hopper/about.htm>>

⁶⁵⁸ « Printed light ». Web. 3 février 2011. <<http://nga.gov.au/AboutUs/press/printedLight.cfm>>

⁶⁵⁹ « Edward Hopper's Rockland », 2004. Web. 3 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/4aa/4aa449.htm>>

Hopper's haunting graphic image titled *Night Shadows*⁶⁶⁰.

2004	April 1 – June 4	Musée d'Art Américain Giverny, France
2004	October 16, 2003–January 11	Tyler Museum of Art (Texas)
2003	July 11 – September 21	Nevada Museum of Art, Reno, NV

Edward Hopper: The Paris Years - more than 45 paintings, drawings and watercolors from the artist's formative years between 1906 and 1910 when he made three trips to Paris⁶⁶¹

2004	October 4, 2003 - January 18, 2004	Columbia Museum of Art, SC
2003	October 15, 2002 – January 15, 2003	Samuel P. Harn Museum of Art, Gainesville, FL
2003	May 17 – August 24	Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City, UT

Edward Hopper and Urban Realism - Edward Hopper and Urban Realism highlights paintings by Hopper from the early part of the 20th century to the establishment of the American Scene movement in the 1930s -- the height of American realism's popularity.

Drawn entirely from the Whitney Museum of American Art's preeminent collection, this exhibition presents the work of Hopper alongside paintings by his peers – those artists who documented and explored the many faces of life in the changing urban environment between 1900 and 1940⁶⁶².

2004	December 20, 2003 – February 8, 2004	Worcester Art Museum, Worcester, MA
------	--------------------------------------	-------------------------------------

Printmaking Methods – Etching - Discover the exquisite craftsmanship of etchings by master printmakers, including Rembrandt, Giovanni Battista Piranesi, and Francisco Goya, as well as later printmakers James McNeill Whistler, Edward Hopper, and Louise Nevelson. This exhibition, the second in a series of Print Room installations to examine and explain the techniques of printmaking, focuses on the fundamental intaglio process of etching, along with the related technique of aquatint⁶⁶³.

2004	September 21, 2003 – January 4, 2004	MFAH - Museum of Fine Arts, Houston, TX
------	--------------------------------------	--

The Heroic Century: The Museum of Modern Art Masterpieces, 200 Paintings & Sculptures - This exhibition consists of 209 works from the collection of The Museum of Modern Art in New York, ranging in date from 1885 to 1998. Structured chronologically by art-historical movement, the exhibition will guide the viewer through all the major stylistic developments that define the

⁶⁶⁰ « Between The Lines Press Release », 2004. Web. 3 février 2011.

<http://www.jamescohan.com/exhibitions/2004_5_between-the-lines/press-release/>

⁶⁶¹ « Edward Hopper: The Paris Years », 2003. Web. 3 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa439.htm>>

⁶⁶² « Edward Hopper and Urban Realism », 2011. Web. 3 février 2011. <http://umfa.utah.edu/exhibitions_past2>

⁶⁶³ « Printmaking Methods – Etching », 2003. Web. 3 février 2011.

<<http://www.worcesterart.org/Exhibitions/Past/etching.html>>

Modern era. Vincent van Gogh's *The Starry Night*, Claude Monet's *Water Lilies*, and Salvador Dalí's *The Persistence of Memory* are but a few of the icons that punctuate this exhibition of the greatest collection of Modern art ever assembled⁶⁶⁴.

2003 June 20 - September 7

Miami Art Museum, Miami, FL

American Tableaux: Many Voices, Many Stories – The exhibition explores the narrative tradition in American art from the 1920s to the present and celebrates the rich variety of stories told by individual voices, communities, and cultures. The exhibition is organized in Miami by MAM curator Lorie Mertes and features more than 80 paintings, sculptures, installations, prints, and photographs from the collection of the Walker Art Center in Minneapolis.

"This exhibition invites us to examine the term 'American' and the idea of a single, coherent American society," explains MAM director Suzanne Delehanty. The exhibition is organized into several thematic groups presenting different aspects of the American experience. These varying points of view range from roadside and street scenes found in works by George Segal, Edward Hopper and Lee Friedlander, to works by artists such as Robert Rauschenberg, Kerry James Marshall and Andy Warhol that delve into political and social issues shaping our daily experience⁶⁶⁵.

2003 December 3, 2002 – June 8, 2003

Yale University Art Gallery, New Haven, CT

From Homer to Hopper - Masters of American Watercolor - An exhibition of twenty-six works from the Gallery's rich collection of American watercolors, ranging from the swiftly noted idea to the color-saturated sheet, from mystical empathy with nature to realistic transcriptions of place. Of those artists represented, some, most notably Winslow Homer and John Singer Sargent, are known equally for their oil and watercolor paintings, and others, such as Charles Burchfield, Charles Demuth, John Marin, Maurice Prendergast, and are known primarily as watercolorists⁶⁶⁶.

2003 August 30 – October 26

High Museum, Atlanta, GA

"A Matter of Time: Edward Hopper from the Whitney Museum of American Art" - features ten paintings and six watercolors drawn from the Whitney's landmark collection and spanning the artist's career. Centered around *Early Sunday Morning* (1930), an icon in American art and one of the most famous Hopper paintings owned by the Whitney, the exhibition explores the concept of time, a critical theme in his art⁶⁶⁷.

⁶⁶⁴ « The Heroic Century: The Museum of Modern Art Masterpieces », 2003. Web. 3 février 2011. <<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=54740&action=termin>>

⁶⁶⁵ « American Tableaux: Many Voices, Many Stories », 2003. Web. 3 février 2011. <<http://www.miamiartmuseum.org/exhibitions-past-03-06-tableaux.asp>>

⁶⁶⁶ « From Homer to Hopper - Masters of American Watercolor », 2011. Web. 3 février 2011. <http://artgallery.yale.edu/pages/collection/exhibitions/ex_past_2002.php>

⁶⁶⁷ « A Matter of Time: Edward Hopper from the Whitney Museum of American Art », 2003. Web. 3 février 2011. <<http://www.absolutearts.com/artsnews/2003/09/01/31308.html>>

2002 April 5 – June 6

The Frances Lehman Loeb Art Center,
Vassar College, Poughkeepsie, NY

Modern Metropolis - This exhibition explores the changing image of New York City in the art and photography of a vibrant era, spanning the period from the Armory Show of 1913 to the international triumph of the "New York School" in the 1950s⁶⁶⁸.

2002 November 18, 2001 – April 07, 2002

National Gallery of Art Washington, DC

A Century of Drawing: Works on Paper from Degas to LeWitt - This exhibition presents for the first time the most outstanding 20th-century drawings in the National Gallery, including promised gifts from private collections. Examples by great old masters who created some of their most powerful work after the turn of the century--Edgar Degas, Auguste Rodin, and Winslow Homer--are shown side by side with works by the younger generation of artists, such as Pablo Picasso, Henri Matisse, and Ernst Ludwig Kirchner. European masterworks are installed next to some of the Gallery's greatest American drawings, including works by Charles Sheeler, Edward Hopper, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, and Jasper Johns⁶⁶⁹.

2002 September 14 – November 17

Amon Carter Museum Fort Worth, TX

"Celebrating America: Masterworks from Texas Collections" - a special exhibition that brings together 59 American masterpieces drawn from private, public and corporate collections throughout the state of Texas. This group of paintings, sculptures, watercolors and photographs celebrates the achievements of those collectors in Texas whose holdings reflect the essential nature of our country's character. From a pair of 18th-century portraits by John Singleton Copley to important works by great American artists such as Winslow Homer, Edward Hopper, David Smith, Alfred Stieglitz and Garry Winogrand, the variety of the objects in the exhibition speaks to the regional, cultural and ethnic diversity of America⁶⁷⁰.

2002 January 12 – March 24

Dayton Art Institute Dayton, OH

2001 June 16 – September 09

Frye Art Museum Seattle, WA

"Scenes of American Life: Treasures from the Smithsonian American Art Museum" - Edward Hopper, Jacob Lawrence, John Sloan,

⁶⁶⁸ « Modern Metropolis », 2011. Web. 3 février 2011. <<http://filac.vassar.edu/publications/modern-metropolis.html>>

⁶⁶⁹ « A Century of Drawing: Works on Paper from Degas to LeWitt », 2011. Web. 3 février 2011. <<http://www.nga.gov/past/data/exh797.shtm>>

⁶⁷⁰ « Amon Carter Museum's "Celebrating America: Masterworks from Texas Collections" Offers Rare Opportunity to Compare Loaned Objects », August 14, 2002. Web. 3 février 2011. <<http://www.cartermuseum.org/press/releases/amon-carter-museums-celebrating-america-masterworks-from-texas-collections-offers-rare-opportunity-to-compare-loa>>

Rockwell Kent... See the Smithsonian's best-known American works from the American Art Museum's. This touring exhibition presents 62 important paintings and sculptures celebrating American life in the first half of the twentieth century⁶⁷¹.

2002 September 4, 2001 – January 13, 2002

Addison Gallery of American Art –
Phillips Academy Andover, MA

Explorations - Paintings, Drawings, and Prints in the Addison Collection - Explorations will reveal the working methods of artists Winslow Homer, Eastman Johnston, John Sloan, Childe Hassam, George Bellows, and Edward Hopper through a presentation of studies and related art objects. Preliminary drawings for Hopper's Manhattan Bridge Loop show the compositional development of this well-known masterpiece⁶⁷².

2001 October 11 – December 8

L&M Arts, New York City, NY, USA

Naked since 1950 - L&M Arts specializes in Post-War American art and European Modern Masters⁶⁷³.

2001 June 06 – September 24

Centre Georges Pompidou, Paris

November 16, 2000 – March 18, 2001

Montreal Museum of Fine Art Montreal

"Hitchcock and Art: Fatal Coincidences" - This bold, lavish and innovative exhibition is the first ever in which a museum has drawn parallels between film and painting, at last giving full meaning to the phrase the seventh art. This spectacular exhibition will include 200 nineteenth- and twentieth-century artworks - paintings, drawings, prints, illustrated books and sculpture - and 300 cinema documents - production stills, posters, story boards, and set and costume designs - as well as forty film excerpts. The exhibition is being organized by the Montreal Museum of Fine Arts.

The third approach, a more interpretational one, will highlight the influences, inspirations and heritage from the visual arts of past centuries that mark the oeuvre of Alfred Hitchcock, who was an art lover and a collector (Rodin, Dufy, Klee and Rouault). Salvador Dalí worked with Hitchcock on *Spellbound*. Hitchcock's movies are frequently infused with Symbolist and Surrealist imagery. The Victorian vestiges of his early training in England are also discernible, as is German expressionism. The works selected (Rossetti, Burne-Jones, Beardsley, Sickert, Vallotton, Redon, Klee, Magritte, Khnoff, Hopper, De Chirico and many others) will invite better understanding of the cryptic visual references in the Hitchcockian world⁶⁷⁴.

⁶⁷¹ « Scenes of American Life: Treasures from the Smithsonian American Art Museum », 2000. Web. 3 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/1aa/1aa404.htm>>

⁶⁷² « Explorations - Paintings, Drawings, and Prints in the Addison Collection », 2011. Web. 3 février 2011. <<http://www.andover.edu/Museums/Addison/Exhibitions/Pages/PastExhibitionsGeneral.aspx>>

⁶⁷³ « Naked since 1950 », 2011. Web. 3 février 2011. <<http://www.lmgallery.com/exhibitions/naked-since-1950/>>

⁶⁷⁴ « Hitchcock and Art: Fatal Coincidences », 2000. Web. 3 février 2011. <http://www.mbam.qc.ca/en/expositions/exposition_52.html>

2001 November 14, 2000 – March 14, 2001

Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, NM

Views of the City - 1910s – 1940s - More broadly, *Views of the City* provided a means of assessing how a number of other artists responded to the dramatic changes that transformed New York in the first half of the century. Loaned from 35 public and private collections, the works document responses to the city by well-known figures (like Stuart Davis, Charles Demuth, Edward Hopper, John Marin, Man Ray, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Joseph Stella, and Max Weber), and by artists important to the period but now less celebrated (like Berenice Abbott, Howard Cook, Elsie Driggs, Paul Grotz, Samuel Halpert, Jan Matulka, and Niles Spencer)⁶⁷⁵.

2001 August 24, 2000 – January 12, 2001

Städel Museum, Frankfurt/Main, Germany

How you look at it - 20th Century Photography and Painting - Is photography art or is it merely a mimetic representation of reality? Having absorbed the classic genres of portrait and landscape painting, and although constantly looking towards tradition, it still has managed to develop new ways of expression. And painters in turn are inspired by the new medium. The 400 exhibits of our exhibition illustrated these areas of tension, spanning a period from the late 19th century to the present day: Degas' delicate dancers and Eugène Atget's harmonious views of Paris, Charles Sheeler's cool cityscapes and Edward Hopper's alienated urban man, Marc Rothko's metaphysics of colour or Bernd and Hilla Becher's color physiognomies⁶⁷⁶.

2000 September 13 – November 12

Telfair Museum of Art Savannah, GA

"Scenes of American Life: Treasures from the Smithsonian American Art Museum" - The exhibition presents over 60 important paintings and sculptures celebrating American life in the first half of the 20th century. Exploring farm and factory, jazz and street life, and workers and mothers, American artists captured the carefree exhilaration of the Roaring Twenties, the stark drama of the Great Depression, the common cause of the war years, and the new confidence of the years following World War II⁶⁷⁷.

2000 July 25 – August 27

Bunkamura, Tokyo, Japan

August 21 – November 26

Hiroshima Museum of Art, Japan

Edward Hopper - This is the first large scale exhibition of Edward Hopper(1882-1967) held in Japan in ten years. Through the cooperation of museums and collectors around the world, the exhibition introduces Hopper's

⁶⁷⁵ « Views of the City: 1910s – 1940s », 2000. Web. 3 février 2011.

<<http://www.okeeffemuseum.org/exhibitions/past-exhibitions.aspx?ExhibitionId=25>>

⁶⁷⁶ « How you look at it - 20th Century Photography and Painting », 2011. Web. 3 février 2011.

<<http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=218>>

⁶⁷⁷ « Scenes of American Life: Treasures from the Smithsonian American Art Museum », 2000. Web. 3 février 2011. <<http://www.absolutearts.com/artsnews/2000/09/13/27441.html>>

artistic world through approximately 85 works and an original video program for this show⁶⁷⁸.

2000 July 15 – September 3

Worcester Art Museum, Worcester, MA

Face to Face - Artists & Their Work - an exhibition featuring 25 photographic portraits of famous artists beside examples of their graphic work. This union of portraits and works of art brings together the names, faces, and graphic work of well-known artists, such as Pablo Picasso, Henri Matisse, Edward Hopper, Alfred Stieglitz, and Manuel Alvarez Bravo, to name a few⁶⁷⁹.

2000 February 26 – July 16

Whitney Museum of American Art, New York City, NY

Edward Hopper – Printmaker - Nearly 50 works -- a few accompanied by preparatory drawings and plates -- are on view in the Whitney's current "Edward Hopper, Printmaker," the first show devoted solely to his prints since the Whitney's landmark exhibition of them along with his illustrations in 1979⁶⁸⁰.

2000 March 5 – June 11

The National Gallery of Art, Washington, DC

Twentieth-Century American art - the Ebsworth Collection - 2 paintings, 12 sculptures, 4 drawings, and 6 watercolors were shown in this exhibition selected from the collection of Mr. and Mrs. Barney A. Ebsworth. Included were works by artists Edward Hopper, Charles Sheeler, Georgia O'Keeffe, Andy Warhol, Arshile Gorky, and other American modernists⁶⁸¹.

2000 January 30 - March 26

October 22, 1999-January 3, 2000

Montgomery Museum of Fine Arts, Ala.
Smithsonian American Art Museum –
Washington DC

Edward Hopper: The Watercolors - The first major exhibition in forty years of his watercolors. It features fifty-six watercolors made between 1923 and the mid-1940s, ranging from early scenes of Gloucester and Cape Cod to works painted on trips to Mexico and Charleston⁶⁸².

1999 May 20 - August 29

The Morgan Library and Museum, New York

⁶⁷⁸ « Edward Hopper », 2011. Web. 3 février 2011. <http://www.hiroshima-museum.jp/specil_back_en>

⁶⁷⁹ « Face to Face - Artists & Their Work », 2000. Web. 3 février 2011. <<http://www.worcesterart.org/Exhibitions/Past/face.html>>

⁶⁸⁰ Glueck, 2000, nytimes.com

⁶⁸¹ « "Twentieth-Century Art: The Ebsworth Collection" Reveals Dramatic Development of Modernism at National Gallery of Art, March 5–June 11, 2000 », January 24, 2000. Web. 3 février 2011. <<http://www.nga.gov/press/exh/132/index.shtm>>

⁶⁸² « Edward Hopper: The Watercolors », 1999. Web. 3 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m461.htm>>

New York Collects: Drawings and Watercolors, 1900–1950 - follows the development of the medium on both sides of the Atlantic during the first half of the twentieth century—a period characterized by unprecedented stylistic variety.

America's contribution to early twentieth-century draftsmanship is revealed in works by George Bellows, Edward Hopper, John Marin, Marsden Hartley, Charles Demuth, Charles Sheeler, and others. The exhibition concludes with a selection of sheets by Louise Bourgeois, Sam Francis, Lucio Fontana, John Graham, Arshile Gorky, de Kooning, Barnett Newman, and Pollock, among others⁶⁸³.

1999 April 23 – August 22

Whitney Museum of American Art, New York City, NY

The American Century - Art & Culture 1900-2000 Part I - The exhibition will explore the evolution of the American identity as seen through the eyes of America's artists over the last century, and will examine the impact of such forces as immigration, technology and the mass media on art and culture. The exhibition will be comprised of more than 1,200 works of painting, sculpture and photography, with related materials in architecture, decorative arts, music, dance, literature and film culled from the Whitney's Permanent Collection, private collections and public institutions around the country⁶⁸⁴.

1998 May 31 – August 9

MMoCA - The Madison Museum of Contemporary Art, Madison, WI

Modern American Realism: The Sara Roby Foundation Collection from the National Museum - Modern American Realism: The Sara Roby Foundation Collection from the National Museum of American Art opens at the Madison Art Center on May 31. Organized and circulated by the National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., this exhibition features 60 works by 54 artists, offering viewers a rare opportunity to consider the variety and vitality of modern American realism⁶⁸⁵.

⁶⁸³ « New York Collects: Drawings and Watercolors, 1900–1950 », 1999. Web. 3 février 2011. <<http://www.themorgan.org/exhibitions/exhibPast00Thumbs.asp?id=NYCollects>>

⁶⁸⁴ « The American Century: Art & Culture 1900-2000 », 1999. Web. 3 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/newsml/n1m152.htm>>

⁶⁸⁵ « Modern American Realism: The Sara Roby Foundation Collection from the National Museum of American Art », 1998. Web. 3 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa630.htm>>

-JACKSON POLLOCK-

2008 Solo shows and Group shows

2008 June 29 – September 14

Parrish Art Museum, Southampton, NY

SAND: Memory, Meaning and Metaphor – The exhibition considers one of earth's most fundamental elements and takes a fascinating look into the myriad ways in which artists have explored sand's physical and metaphysical properties.

Encompassing an extraordinary range of art, from 20th-century masters to cutting-edge artists of today, the exhibition traces several thematic threads. (...) And finally, the exhibition will bring together a group of works by artists who have used sand in their medium, channeling this element's alchemical properties—from Man Ray's drawing and assemblage on sandpaper, *l'Etoile de Verre*, to Jackson Pollock's powerful oil and sand *Bird* (1941)⁶⁸⁶.

2008 May 4 - September 21

The Jewish Museum of New York, New York City

Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American Art, 1940-1976 - the first major U.S. exhibition in 20 years to rethink Abstract Expressionism and the movements that followed, over fifty key works by 32 artists – among them Jackson Pollock, Willem de Kooning, Helen Frankenthaler, Mark Rothko – will be viewed from the perspectives of influential, rival art critics Clement Greenberg and Harold Rosenberg, the artists, and popular culture⁶⁸⁷.

2008 10 April – 7 September

British Museum, London

The American Scene: Prints from Hopper to Pollock - features around 150 outstanding prints by 74 leading modern American artists, including George Bellows, Edward Hopper, Grant Wood, Josef Albers, Alexander Calder, Louise Bourgeois and Jackson Pollock⁶⁸⁸.

2008 February 28 – June 29

BA-CA Kunstforum Wien, Vienna, Austria

MONET - KANDINSKY - ROTHKO AND THEIR INHERITANCE Paths of abstract painting - The exhibition puts the focus on a central theme of modern painting: abstraction. The timeline ranges from the pioneers of the modern movement including Claude Monet, Vassilij Kandinsky, Kasimir Malevich,

⁶⁸⁶ « Sand: Memory, Meaning, and Metaphor », 2008. Web. 3 février 2011. <<http://www.parrishart.org/current.asp?id=232>>

⁶⁸⁷ « Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American Art, 1940-1976 », April 25, 2008. Web. 3 février 2011. <<http://www.thejewishmuseum.org/site/pages/page.php?id=1129>>

⁶⁸⁸ « American Scene: Prints from Hopper to Pollock », 2008. Web. 2 février 2011. <http://www.britishmuseum.org/the_museum/museum_in_london/london_exhibition_archive/archive_american_scene.aspx>

the exponents of Abstract Expressionism like Mark Rothko and Willem de Kooning, and contemporary formations⁶⁸⁹.

2008 January 28 – May 12

Foundation Beyeler, Riehen, Switzerland

Action Painting - Our exhibition is devoted to aspects of gestural painting from 1945 to 1965. On view in the exhibition will be selected works by Jackson Pollock, Arshile Gorky, Wols, Morris Louis, Sam Francis, Pierre Soulages, Lee Krasner, and many others⁶⁹⁰.

2008 January 26 – April 27

K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen – Dusseldorf, Germany

A Last View – The Collection’s Masterpieces. Before K20 closes for just under a year and a half on 28th April 2008, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen’s most important masterpieces will be shown one more time. Jackson Pollock’s drip painting “Number 32” undoubtedly represents a milestone in abstract painting after 1945. This monumental piece will be accompanied by further outstanding works of pop and minimal art⁶⁹¹.

2008 January 23 – April 13

The Rose Art Museum (Brandeis University), Waltham, MA

Empires and Environments - This exhibition continues the Rose’s recent emphasis on exploring its collection of more than 6,000 pieces, aiming to create and unveil surprising correspondences between images and forms from the old and the new. Artists include Andy Warhol, Jackson Pollock, and Natalie Frank, among others⁶⁹².

2008 January 19 – March 29

Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City, UT

Suitcase Paintings: Small Scale Work by Abstract Expressionists - When most people think about Abstract Expressionism they think big --- big ideas, big emotions, big action and big scale. Many of the groundbreaking abstract expressionist painters of the post World War II years were famous for pushing the limits of scale, using the canvas as a field (sometimes literally) to act upon. However, this exhibition of about sixty works presents another side of Abstract Expressionist. The artists exhibited in this show created lesser-known, small-scale, paintings of intense beauty that exhibit all the bravura and energy

⁶⁸⁹ « Monet - Kandinsky - Rothko And Their Inheritance - Paths of abstract painting », 2008. Web. 3 février 2011. <<http://www.bankaustria-kunstforum.at/en/exhibitions/review/38?KFSID=c2f20581d598d701e4e9652bc866f031>>

⁶⁹⁰ « Action Painting : Communiqué de presse court », 2008. Web. 3 février 2011. <<http://www.fondationbeyeler.ch/fr/node/3812>>

⁶⁹¹ « A Last View », 2008. Web. 3 février 2011. <<http://www.artnews.org/gallery.php?i=819&exi=8220>>

⁶⁹² « Empires and Environments », 2008. Web. 3 février 2011. <<http://www.brandeis.edu/rose/past/past-empires.html>>

found in their larger and more acclaimed works⁶⁹³.

2008 January 10 - March 1

Joan T. Washburn Gallery, New York

Jackson Pollock - Intaglios and Screenprints⁶⁹⁴

2008 October 2, 2007 – June 29, 2008

Naples Museum of Art, Naples, FL, USA

Leaders in American Modernism - Selected works from the American Modernism Collection. A permanent collection featuring works made possible by William J. and Suzanne V. von Liebig.

The Naples Museum of Art is the only museum in the country whose American modernism collection is installed in rooms reflecting gallery design at various times in the 20th century⁶⁹⁵.

Solo shows from 1998 to 2007:

2007 December 21 – February 3 2008
September 1 - December 9

Everson Museum of Art, Syracuse, NY
The McMullen Museum of Art at
Boston College

Pollock Matters - It explores, for the first time, the personal and artistic relationship between famed American Abstract Expressionist painter Jackson Pollock and noted Swiss-born photographer and graphic designer Herbert Matter⁶⁹⁶.

2007 January 27- March 25

Stephen F. Austin State University's The
Art Center @ the Old Opera House

Picturing Pollock: Photographs by Hans Namuth and Martha Holmes – Namuth took hundreds of pictures of Pollock painting, some of which were used in conjunction with an article that appeared in the May 1951 issue of Art News. The Nacogdoches exhibition will include about 30 of Namuth's photographs. Also included are three pictures taken by Life magazine photographer Martha Holmes for the article, "Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?" which appeared in the Aug. 8, 1949, issue of Life⁶⁹⁷.

⁶⁹³ « Suitcase Paintings: Small Scale Work by Abstract Expressionists », 2011. Web. 3 février 2011.
<http://umfa.utah.edu/exhibitions_past>

⁶⁹⁴ « Jackson Pollock - Intaglios and Screenprints », 2008. Web. 3 février 2011.
<http://www.washburngallery.com/exhibitions/2008_1_jackson-pollock/>

⁶⁹⁵ « Leaders in American Modernism », 2011. Web. 3 février 2011.
<http://www.thephil.org/museum/museum_exhibitions/2007-08_exhibitions.html>

⁶⁹⁶ « Pollock Matters », 2007. Web. 3 février 2011.

<http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/artmuseum/exhibitions/archive/pollock-matters/index.html>

⁶⁹⁷ « Picturing Pollock: Photographs by Hans Namuth and Martha Holmes », 2007. Web. 4 février 2011.
<http://www.art.sfasu.edu/galleries/artcenter_past.html>

2006 April 14–October 1, 2006

The Williams College Museum of Art,
Williamstown, MA

Jackson Pollock at Williams College: A Tribute to Kirk Varnedoe '67

- The exhibition explores Pollock's complex painting method, use of unconventional materials, and the "frieze" format as a compositional choice⁶⁹⁸.

2006 December 8, 2005 - Jan 28, 2006

Robert Miller Gallery , New York

Dialogue: Lee Krasner / Jackson Pollock - To celebrate the 20th anniversary of the Pollock-Krasner Foundation, the Robert Miller Gallery is exhibiting works by Lee Krasner and Jackson Pollock. The exhibition will explore the working relationship of the artists⁶⁹⁹.

2006 May 26 – September 29

Guggenheim Museum, New York

2005 June 4-September 18

Peggy Guggenheim Collection, Venice

January 29 - April 10

Deutsche Guggenheim, Berlin

No Limits, Just Edges: Jackson Pollock's Paintings on Paper - the first retrospective devoted exclusively to Pollock's works on paper in 25 years specifically considers Pollock's draftsmanship as an essential component in his transformation of the traditional figurative line into nonfigurative all-over abstraction⁷⁰⁰.

2005 September 8 - October 29

Joan T. Washburn Gallery, New York

Jackson Pollock, David Smith, Mark Rothko & Louise Nevelson -

Salute to the 130th Anniversary of the Art Students League of New York. No gallery in the city regularly offers better small group exhibitions of American Modernism than Washburn. And its homage to the Art Students League, made up of work by four illustrious students -- Louise Nevelson, Jackson Pollock, Mark Rothko and David Smith - is a sterling example. [The show is] culminating in six pieces by Pollock, who was at the league from 1930 to 1935⁷⁰¹.

2004 December 4, 2003 – February 22, 2004

NGV National Gallery of Victoria
International, Melbourne

Jackson Pollock - Blue Poles Number 11, 1952

- *On loan to celebrate the 20th anniversary of the National Gallery of*

⁶⁹⁸ « Williams College Museum of Art Presents 'Jackson Pollock at Williams College' », 22 March 2006. Web. 4 février 2011. <<http://www.collegenews.org/x5478.xml>>

⁶⁹⁹ « Press Release : Dialogue: Lee Krasner / Jackson Pollock », 2006. Web. 4 février 2011. <http://www.artnet.fr/galleries_old/exhibitions.asp?gid=754&cid=84377>

⁷⁰⁰ « No Limits, Just Edges: Jackson Pollock's Paintings on Paper », 2005. Web. 4 février 2011. <<http://www.deutsche-guggenheim.de/e/ausstellungen-pollock04.php>>

⁷⁰¹ « Art in Review ; Salute to the 130th Anniversary of the Art Students League », September 23, 2005. Web. 4 février 2011. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C03E3DF1430F930A1575AC0A9639C8B63>>

Australia. Painted relatively late in Jackson Pollock's career, this painting conveys the unique skill that Pollock had by now achieved with his infamous 'drip' technique. Executed on unstretched canvas laid flat on the floor, both the artist's dripping, splashing and pouring of paint onto the work's surface and the scale of the painting itself, clearly reveals the highly physical aspect of Pollock's technique⁷⁰².

2003 4 October 2002 - 27 January 2003

National Gallery of Australia, Canberra

Jackson Pollock's Blue Poles - The focus exhibition commemorates the painting's 50th anniversary, and explores the meaning of Blue Poles by placing it within the broader development of the artist's work. Paintings, drawings and prints by Pollock from the Gallery's collection will be displayed alongside a selection of his works borrowed from American and European museums. Representing key moments in the artist's career, the exhibition will trace the evolution of Pollock's style from the early figurative work of the 1930s to the abstract 'drip' paintings of the 50s, leading to a fuller understanding of the genesis of *Blue Poles*⁷⁰³.

2002 March 23-July 30

Musée Correr, Venise
Centre Culturel Candiani, Mestre

Jackson Pollock à Venise - cette exposition regroupera plus de 50 œuvres provenant des plus grandes institutions européennes et américaines. Elle permettra de suivre toute l'évolution de l'artiste, qui a marqué la peinture de son siècle par son goût de l'improvisation et de la liberté des formes⁷⁰⁴.

2002 April 12-June 23

Musée Fabre, Montpellier

January 18-March 31

Musée des beaux-arts, Rennes

2001 October 10-December 31

Musée des beaux-arts, Bordeaux

American art 1908-1947, from Winslow Homer to Jackson Pollock⁷⁰⁵

2000 June 20 - October 10

The State Hermitage Museum, St.
Petersburg

Jackson Pollock - From the Collection of the Museum of Modern Art (New York, USA)⁷⁰⁶

⁷⁰² « Jackson Pollock - Blue Poles Number 11, 1952 », 2011. Web. 4 février 2011.

<<http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=36334>>

⁷⁰³ « Jackson Pollock's Blue Poles », 2002. Web. 4 février 2011. <<http://nga.gov.au/AboutUs/press/blue.cfm>>

⁷⁰⁴ « Grande exposition Jackson Pollock à Venise », 14 mars 2002. Web. 5 février 2011. <http://www.swissart.ch/de/news_archive_article.php?myeditid=140&langindex=fr>

⁷⁰⁵ « American art 1908-1947 », 2001. Web. 5 février 2011.

<http://www.framemuseums.org/jsp/fiche_exposition.jsp?STNAV=&RUBNAV=&CODE=E11431327670001&LANGUE=1&RH=publications_en>

⁷⁰⁶ « Jackson Pollock - From the Collection of the Museum of Modern Art (New York, USA) », 2000. Web. 5 février 2011. <http://www.hermitagemuseum.org/html_En/11/b2003/hm11_4_19.html>

2000 January 8 - February 26

Joan T. Washburn Gallery, New York

Jackson Pollock - The Colored Paper Drawings - Nobody knows when, exactly, or why Jackson Pollock did the 22 drawings in this engrossing show, but he didn't need a reason or an occasion. As the writer Bill Berkson notes in a graceful essay for the show, these drawings fall on either side of the drip paintings of the late 1940's. And the earlier ones, in ink on colored construction paper or on paper covered with a monochrome wash, seem like warm-ups for that work⁷⁰⁷.

1999 November 1, 1998-Feb. 2, 1999
March 11-June 6

The Museum of Modern Art, New York
The Tate Gallery, London

JACKSON POLLOCK - Retrospective exhibition - The first retrospective in New York since the one mounted by MoMA in 1967. The exhibition provides a fresh chance for new generations of artists to come to terms with a legendary figure and enables the broader public to reassess a quintessentially American artist in light of three decades of new scholarship and speculation on his work and often tempestuous life⁷⁰⁸.

1999 July 11 - October 3

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Dusseldorf

Jackson Pollock: Works from the MoMA and European Collections - After the retrospective in New York and London, the Museum of Modern Art decided to make its large collection of works by Jackson Pollock available to the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, thus giving an opportunity to display a representative selection of the artist's oeuvre. The works from the Museum of Modern Art are supplemented by loans from a variety of European collections, so that the full scope of Pollock's development will be come visible⁷⁰⁹.

1999 October 29, 1998-February 2, 1999

The Museum of Modern Art, New York

Focus: Pollock and Printmaking - Jackson Pollock's prints from the Museum's collection. Shows a little-known aspect of the celebrated artist's work. Pollock's prints are exceedingly rare and the Museum's permanent collection houses the most important known group, including singular proofs that were never editioned, as well as the copper-plates on which the artist worked⁷¹⁰.

⁷⁰⁷ « Art in Review : Jackson Pollock - The Colored Paper Drawings », 04 February 2000. Web. 5 février 2011.
<<http://www.nytimes.com/2000/02/04/arts/art-in-review-jackson-pollock-the-colored-paper-drawings.html>>

⁷⁰⁸ « Jackson Pollock Celebrated in a Major Retrospective Opening in November at the Museum of Modern Art », 1998. Web. 5 février 2011.

<http://press.moma.org/images/press/PRESS_RELEASE_ARCHIVE/pollock_retro.pdf>

⁷⁰⁹ « Jackson Pollock: Works from the MoMA and European Collections », 1999. Web. 5 février 2011.
<<http://www.absolutearts.com/artsnews/1999/07/29/25692.html>>

⁷¹⁰ « Focus: Pollock and Printmaking », 1998. Web. 5 février 2011.

<<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/225>>

1998 October 22 - December 19

Joan T. Washburn Gallery, New York

Jackson Pollock : The Picasso Influence - It contains more than 20 drawings and small paintings, most of them from the artist's estate and previously unexhibited. Pollock produced them in the four or five years after he saw Picasso's "Guernica," shown in the United States for the first time at the Valentine Dudensing Gallery in 1939. That year also brought "Picasso: 40 Years of His Art" at the Modern⁷¹¹.

Group shows from 1998 to 2007 (123 shows):

2007

Abstract Expressionist Prints⁷¹²

Worcester Art Museum, Worcester, MA

Impressionist and Modern Masters⁷¹³

Colorado Springs Fine Arts Center,
Colorado Springs, CO

Face to Face - The Daros Collections, Part 1⁷¹⁴

Daros Exhibitions, Zurich

The Abstraction of Landscape⁷¹⁵

Fundación Juan March, Madrid

Be-Bomb: the Transatlantic War of Images and all that Jazz. 1946-1956⁷¹⁶

Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- MACBA, Barcelona

1937 - Perfektion und Zerstörung⁷¹⁷

Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld

Abstract Expressionism and Other Modern Works: The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection in The Metropolitan Museum⁷¹⁸

The Metropolitan Museum of Art, NYC

Pollock Matters⁷¹⁹

McMullen Museum of Art, Boston
College, MA

Guggenheim Collection: 1940s to Now⁷²⁰

⁷¹¹ « Art in Review : Jackson Pollock : The Picasso Influence », December 11, 1998. Web. 5 février 2011. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E01EFDC113AF932A25751C1A96E958260>>

⁷¹² Web. 5 février 2011. <http://www.worcesterart.org/Exhibitions/abstract_expressionist_prints.html>

⁷¹³ Web. 5 février 2011. <<http://www.csfineartscenter.org/Impressionist.asp>>

⁷¹⁴ Web. 5 février 2011. <<http://www.studio-international.co.uk/reports/daros.asp>>

⁷¹⁵ Web. 5 février 2011. <<http://www.march.es/arte/ingles/madrid/exposiciones/romantico/temporal.asp>>

⁷¹⁶ Web. 5 février 2011.

<http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=34&inst_id=21710&lang=ENG>

⁷¹⁷ Web. 5 février 2011. <<http://www.kunsthalle-bielefeld.de/index.php?id=80>>

⁷¹⁸ Web. 5 février 2011. <http://www.metmuseum.org/special/se_event.asp?OccurrenceId=%7B7E7B35BD-066A-4B4E-825A-BAD1A7627E24%7D>

⁷¹⁹ Web. 5 février 2011. <http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/artmuseum/press/pollock-matters.html>

⁷²⁰ Web. 5 février 2011. <<http://www.ngv.vic.gov.au/whats-on/exhibitions/exhibitions/guggenheim-collection-1940s-to-now>>

	NGV National Gallery of Victoria International, Melbourne, VIC
Options within Realism ⁷²¹	
Picasso and American Art ⁷²²	Jason McCoy Gallery, New York City
Annely Juda - A Celebration ⁷²³	Walker Art Center, Minneapolis, MN
Contemporary Currents - Selections from the Bank of America Collection ⁷²⁴	Annely Juda Fine Art, London (England)
	Museum of Contemporary Art Jacksonville, Jacksonville, FL
Ateliers – L'artiste et ses lieux de création ⁷²⁵	Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Paris
The Modern West: American Landscapes, 1890–1950 ⁷²⁶	Los Angeles County Museum of Art - LACMA, Los Angeles, CA
Picasso and American Art ⁷²⁷	San Francisco Museum of Modern Art - SFMOMA, San Francisco, CA
Draw ⁷²⁸	Middlesbrough Institute of Modern Art - MIMA, Middlesbrough (England)
2006	
Picasso to Pop: Aspects of Modern Art ⁷²⁹	The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT
Collection Highlights ⁷³⁰	Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba
Afro & incotri e Confronti italia America ⁷³¹	Gallerie d'Arte Moderna di Udine GAMUD, Udine

⁷²¹ Web. 5 février 2011. <http://www.jasonmccoyinc.com/ex_options07/ex_options07_frames.html>

⁷²² Web. 5 février 2011. <<http://calendar.walkerart.org/canopy.wac?id=2735>>

⁷²³ Web. 5 février 2011. <<http://www.annelyjudafineart.co.uk/previous/previous.htm>>

⁷²⁴ Web. 5 février 2011. <<http://www.mocajacksonville.org/exhibitions/past>>

⁷²⁵ Web. 5 février 2011.

<<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Edition.nsf/Docs/ID43B29DAF3921E617C1257218003D7E99?OpenDocument&sessionM=6.1.1&L=1>>

⁷²⁶ Web. 5 février 2011. <<http://www.lacma.org/art/ExhibCurrentModern.aspx>>

⁷²⁷ Web. 5 février 2011. <<http://www.sfmoma.org/exhibitions/282>>

⁷²⁸ Web. 5 février 2011. <<http://www.visitmima.com/exhibitions/pastdetail.php?id=38>>

⁷²⁹ Web. 5 février 2011. <<http://www.absolutearts.com/artsnews/2006/12/25/34292.html>>

⁷³⁰ Web. 5 février 2011. <<http://kawamura-museum.dic.co.jp/en/exhibition/past.html>>

⁷³¹ Web. 5 février 2011.

<<http://www.udinecultura.it/opencms/opencms/release/ComuneUdine/cittavicina/cultura/it/musei/gamud/eventi/archivio/2006/afro06/>>

Radical NY! The Downtown show: the New York art scene, 1974-1984 and abstract expressionism: 1940-1960⁷³²

Austin Museum of Art - AMOA, TX

The Modern West: American Landscapes, 1890-1950⁷³³

MFAH - Museum of Fine Arts, Houston, TX

The Picasso Influence⁷³⁴

Joan T. Washburn Gallery, New York City

Picasso and American Art⁷³⁵

Whitney Museum of American Art, NYC

Black Paintings⁷³⁶

HDK - Haus der Kunst - Munich

Coming of Age - American Art, 1850s to 1950s⁷³⁷

Addison Gallery of American Art, Andover, MA

Back to the Future - Re-Viewing the Twentieth Century⁷³⁸

The RISD Museum, Providence, RI

The New Landscape / The New Still Life - Soutine and Modern Art⁷³⁹

Cheim & Read, New York City, NY

Marks of Intention. Abstract Art on Paper 1945-2005⁷⁴⁰

The Minneapolis Institute of Arts, MN

New York School⁷⁴¹

American Contemporary Art Gallery, Munich

Verrückte Liebe: Von Dalí bis Bacon. Die Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch⁷⁴²

BA-CA Kunstforum Wien, Vienna

Eye on the Collection - Toward Abstraction⁷⁴³

Addison Gallery of American Art, Andover, MA

Webs, Loops and Skeins in modern Contemporary Art⁷⁴⁴

The RISD Museum, Providence, RI

Fest der Farbe; Die Sammlung Merzbacher-Mayer⁷⁴⁵

Kunsthaus Zürich, Zurich

⁷³² Web. 5 février 2011. <http://www.amoa.org/site/PageServer?pagename=ex_past#AMOA-Downtown>

⁷³³ Web. 5 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/6aa/6aa441.htm>>

⁷³⁴ Web. 5 février 2011. <http://www.washburngallery.com/exhibitions/2006_10_the-picasso-influence/>

⁷³⁵ Web. 5 février 2011. <<http://whitney.org/Exhibitions/Picasso>>

⁷³⁶ Web. 5 février 2011. <http://www.hausderkunst.de/en/current/past/2006/black_paintings.php>

⁷³⁷ Web. 5 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/6aa/6aa389.htm>>

⁷³⁸ Web. 5 février 2011. <<http://providence.thephoenix.com/arts/30838-looking-back/>>

⁷³⁹ Web. 5 février 2011. <http://www.cheimread.com/exhibitions/2006_6_soutine-and-modern-art/>

⁷⁴⁰ Web. 5 février 2011. <http://www.artsmia.org/index.php?section_id=2&exh_id=2237>

⁷⁴¹ Web. 5 février 2011. <<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/instInfo/inst/537/lang/1/>>

⁷⁴² Web. 5 février 2011. <<http://www.bankaustria-kunstforum.at/de/austellungen/rueckblick/1/>>

⁷⁴³ Web. 5 février 2011.

<<http://www.andover.edu/Museums/Addison/Exhibitions/Pages/PastExhibitionsGeneral.aspx>>

⁷⁴⁴ Web. 5 février 2011. <<http://providence.thephoenix.com/arts/6574-webs-loops-and-skeins-in-modern-and-contemporary/>>

⁷⁴⁵ Web. 5 février 2011. <<http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1041&-Pablo-Picasso-Zuerich>>

Line and Surface - Works on Paper⁷⁴⁶

Peter Blum Gallery, New York City, NY

2005

Eye on the Collection - Toward Abstraction⁷⁴⁷

Addison Gallery of American Art,
Andover, MA

Pollock To Pop: Americas Brush With Dali⁷⁴⁸

Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, FL

Ecole de New York - Expressionnisme Abstrait - oeuvres sur papier⁷⁴⁹

Musée d'Art Moderne et d'Art
Contemporain Nice, Nice

DIALOGUE - Lee Krasner and Jackson Pollock⁷⁵⁰

Robert Miller Gallery, New York City

Tiffany / Pollock⁷⁵¹

Jack Tilton Gallery, New York City, NY

Rundlewelten⁷⁵²

Martin-Gropius-Bau, Berlin

Celebración del arte - Medio siglo de la Fundación Juan March⁷⁵³

Fundación Juan March, Madrid

Bilderwechsel III - Amerikanische Malerei⁷⁵⁴

Museum Frieder Burda, Baden-Baden

In neuer Frische - Neupräsentation der Sammlung⁷⁵⁵

Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen

Early Work⁷⁵⁶

Joan T. Washburn Gallery, New York City

Exil und Moderne⁷⁵⁷

Kunsthalle St. Annen Lübeck, Lübeck

20 Jahre K20 am Grabbeplatz - Erweiterte Präsentation der Sammlung⁷⁵⁸

K20 Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Dusseldorf

From Albright to Zinnias - American Works on Paper from the Permanent Collection⁷⁵⁹

⁷⁴⁶ Web. 5 février 2011. <<http://peterblumgallery.com/exhibitions/2006/line-and-surface-works-on-paper>>

⁷⁴⁷ Web. 6 février 2011.

<<http://www.andover.edu/Museums/Addison/Exhibitions/Pages/PastExhibitionsGeneral.aspx>>

⁷⁴⁸ Web. 6 février 2011. <http://thedali.org/exhibits/past_exhibits.html>

⁷⁴⁹ Web. 6 février 2011. <http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/galerie/new-york/bio.html>

⁷⁵⁰ Web. 6 février 2011. <http://www.robertmillergallery.com/exhibitions/past/2005/2005_past.html>

⁷⁵¹ Web. 6 février 2011. <http://www.jacktiltongallery.com/tiff_pollock.html>

⁷⁵² Web. 6 février 2011.

<<http://www.artknowledgenews.com/node/1046.html?q=ancient+greek+kylix+drinking+cup>>

⁷⁵³ Web. 6 février 2011. <<http://www.march.es/arte/ingles/madrid/exposiciones/celebracion/temporal.asp>>

⁷⁵⁴ Web. 6 février 2011. <<http://www.museum-frieder-burda.de/Germany.171.2.html?&L=1&shadow=544&cHash=28c8399530>>

⁷⁵⁵ Web. 6 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/institution/wilhelm-hack-museum-821/overview.html>>

⁷⁵⁶ Web. 6 février 2011. <<http://www.washburngallery.com/past/2005/>>

⁷⁵⁷ Web. 6 février 2011. <<http://www.luebecknews.de/content/view/455/71/>>

⁷⁵⁸ Web. 6 février 2011. <<http://www.kunstsammlung.de/en/discover/exhibition-archive/2005.html>>

⁷⁵⁹ Web. 6 février 2011. <<http://dallasmuseumofart.org/Research/ExhibitionHistory/index.htm>>

- Extreme Abstraction**⁷⁶⁰ Dallas Museum of Art, Dallas, TX
- Surrealism USA**⁷⁶¹ Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY
- Leporello, Een reis door de collectie**⁷⁶² Phoenix Art Museum, Phoenix, AZ
- Into The Unknown - Abstraction From The Collection**⁷⁶³ Stedelijk Museum Amsterdam
- Out of Site - Selections from the Marsha S. Glazer Collection**⁷⁶⁴ MOCA Grand Avenue, Los Angeles, CA
- Art Museum at U.C. Santa Barbara, CA**
- 2004**
- From Pollock to Marden: Post-War Works on Paper from the Collection of Susan and Larry Marx**⁷⁶⁵ Aspen Art Museum, Aspen, CO
- Exil und Moderne – H.W. Janson und die Sammlung der Washington University in St. Louis**⁷⁶⁶ Opelvillen, Rüsselsheim
- What´s modern?**⁷⁶⁷ Gagosian Gallery - New York City, NY
- Modern in Europe - Featuring Selections from the Collection of Gladys and Sam Ru**⁷⁶⁸ Seattle Art Museum, Seattle, WA
- Contemporary Art: Floor to Ceiling, Wall to Wall**⁷⁶⁹ The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT
- Eröffnungsausstellung Sammlung Frieder Burda**⁷⁷⁰ Museum Frieder Burda, Baden-Baden
- West to Wesselmann**⁷⁷¹ Princeton University Art Museum, NJ
- Archiskulptur**⁷⁷² Foundation Beyeler, Riehen
- Intuition/(Im)Precision**⁷⁷³ Galerie Thaddaeus Ropac - Salzburg

⁷⁶⁰ Web. 6 février 2011. <<http://www.albrightknox.org/exhibitions/past-exhibitions/exhibition:extreme-abstraction/>>

⁷⁶¹ Web. 6 février 2011. <<http://www.phxart.org/exhibition/exhibitionsurrealism.php>>

⁷⁶² Web. 6 février 2011. <<http://www.stedelijkmuseum.nl/oc2/page.asp?PageID=1001>>

⁷⁶³ Web. 6 février 2011. <<http://www.moca.org/museum/exhibitiondetail.php?id=356>>

⁷⁶⁴ Web. 6 février 2011. <[http://faculty.ksu.edu.sa/25299/DocLib47/Article%20%20\(5\).pdf](http://faculty.ksu.edu.sa/25299/DocLib47/Article%20%20(5).pdf)>

⁷⁶⁵ Web. 6 février 2011. <http://www.aspenartmuseum.org/archive_04.html>

⁷⁶⁶ Web. 6 février 2011. <http://www.opelvillen.de/rueckblick/2004_exil.htm>

⁷⁶⁷ Web. 6 février 2011. <<http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-2004-11-whats-modern/>>

⁷⁶⁸ Web. 6 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/marsden-hartley-14040/profile.html>>

⁷⁶⁹ Web. 6 février 2011. <<http://www.wadsworthatheneum.org/do/exhibition-specific.php?id=724>>

⁷⁷⁰ Web. 6 février 2011. <<http://www.museum-frieder-burda.de/2004.226.0.html?&L=1&shadow=richter2>>

⁷⁷¹ Altmann, 2004, www.princeton.edu

⁷⁷² Web. 6 février 2011. <<http://www.fondationbeyeler.ch/informationen/presse/2004>>

⁷⁷³ Web. 6 février 2011. <<http://www.ropac.net/past/?sortBy=year>>

- Sons & Lumières: Une histoire du son dans l'art du XXe siècle**⁷⁷⁴
Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Paris
- Auswahl**⁷⁷⁵
Galerie Michael Werner, Cologne
- Modern in America - Collection Insight**⁷⁷⁶
Seattle Art Museum, Seattle, WA
- Art and the 60s - This was Tomorrow**⁷⁷⁷
Tate Britain, London (England)
- Works and Days**⁷⁷⁸
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk
- International Modern Art**⁷⁷⁹
Tate Liverpool, Liverpool (England)
- 25 Jahre Wilhelm-Hack-Museum - 25 Jahre Sammeln**⁷⁸⁰
Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen
- Modern Means: Continuity and Change in Art from 1880 to the Present**⁷⁸¹
Mori Art Museum, Tokyo
- A Spirited Vision: Highlights of the Bequest of Caroline Wiess Law**⁷⁸²
MFAH - Museum of Fine Arts, Houston, TX
- Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York**⁷⁸³
Neue Nationalgalerie, Berlin
- Picasso to Thiebaud**⁷⁸⁴
Cantor Arts Center at Stanford University, Stanford, CA
- Picasso to Pollock - Modern Masterpieces from the Wadsworth Atheneum Museum of Art**⁷⁸⁵
Orange County Museum of Art, Newport Beach
- Drawings**⁷⁸⁶

⁷⁷⁴ Web. 6 février 2011.

<[http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/IDF223FB79CEA5125DC1256F400062FBAF/\\$file/sons%20lumieresavecimages.pdf](http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/IDF223FB79CEA5125DC1256F400062FBAF/$file/sons%20lumieresavecimages.pdf)>

⁷⁷⁵ Web. 6 février 2011. <http://www.michaelwerner.com/artist_10_bio.htm>

⁷⁷⁶ Web. 6 février 2011.

<<http://www.seattleartmuseum.org/aboutus/pdfs/2005AnnualReport/CollectionInsights.pdf>>

⁷⁷⁷ Web. 6 février 2011. <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artandthe60s/films.htm>>

⁷⁷⁸ Web. 6 février 2011. <<http://www.artfacts.net/fr/institution/louisiana-museum-of-modern-art-2198/vue-globale.html>>

⁷⁷⁹ Web. 6 février 2011. <<http://www.tate.org.uk/liverpool/ima/>>

⁷⁸⁰ Web. 6 février 2011. <<http://www.wilhelmhack.museum/ausstellungen/whm/archiv/2004.html>>

⁷⁸¹ Web. 6 février 2011. <<http://www.mori.art.museum/english/contents/moma/general/index.html>>

⁷⁸² Web. 6 février 2011.

<http://glasstire.com/index.php?option=com_content&task=view&id=148>sect=Articles>cat=Review>

⁷⁸³ Web. 6 février 2011. <<http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=547&-MoMA-berlin>>

⁷⁸⁴ Web. 6 février 2011. <http://museum.stanford.edu/news_room/archived_exhibitions_2004_picasso.html>

⁷⁸⁵ Web. 6 février 2011. <http://www.ocma.net/index.html?page=past&show=exhibit&e_id=400>

⁷⁸⁶ Web. 6 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/jackson-pollock-5795/profile.html>>

Gagosian Gallery - Heddon Street
(closed), London (England)

Shanghai Art Museum: Encounters with Modernism⁷⁸⁷

Stedelijk Museum Amsterdam

2003

The Spirit of White⁷⁸⁸

Galerie Beyeler, Basel

A Century of Painting - From Renoir to Rothko⁷⁸⁹

Guggenheim Hermitage Museum, Las Vegas, NV

El Expresionismo Abstracto Americano en las Colecciones Españolas⁷⁹⁰

Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia

The Heroic Century: The Museum of Modern Art Masterpieces, 200 Paintings & Sculptures⁷⁹¹

MFAH - Museum of Fine Arts, Houston, TX

From Picasso to Pollock - Classics of Modern Art⁷⁹²

Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, NY

Vincent van Gogh and the contemporary art⁷⁹³

Van Gogh Museum, Amsterdam

Richard Gray Gallery - 40 Years⁷⁹⁴

Richard Gray Gallery - New York City

International Abstraction - Making Painting Real⁷⁹⁵

Seattle Art Museum, Seattle, WA

Open the Curtain - Kunst und Tanz im Wechselspiel⁷⁹⁶

Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität, Kiel

Turning Corners⁷⁹⁷

Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive BAM/PFA, Berkeley, CA

Abstract Expressionism - Art Movement in the 20th Century

Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran

Conversations - A Collection in Dialogue⁷⁹⁸

⁷⁸⁷ Web. 6 février 2011. <http://www.nhb.gov.sg/www/pr/pra/03/170303_1.pdf>

⁷⁸⁸ Web. 6 février 2011. <<http://www.galeriebeyeler.com/index.php?id=30>>

⁷⁸⁹ Web. 6 février 2011. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/global/archive_168.html>

⁷⁹⁰ Web. 6 février 2011. <<http://www.museoestebanvicente.es/exposicion.asp?id=21>>

⁷⁹¹ << The Heroic Century: The Museum of Modern Art Masterpieces >>, 2003. Web. 3 février 2011. <<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=54740&action=termin>>>

⁷⁹² Web. 6 février 2011. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/picasso_to_pollock/index.html>

⁷⁹³ Web. 6 février 2011. <<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=7745&lang=en>>

⁷⁹⁴ Web. 6 février 2011. <http://www.richardgraygallery.com/exhibitions/2003-09-05_richard-gray-gallery/>

⁷⁹⁵ Web. 6 février 2011. <<http://www.seattleartmuseum.org/exhibit/exhibitDetail.asp?WHEN=&eventID=4438>>

⁷⁹⁶ Web. 6 février 2011. <<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=67077&action=termin>>

⁷⁹⁷ Web. 6 février 2011. <http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/turning_corners>

Addison Gallery of American Art,
Andover, MA

2002

Mark Tobey - Smashing Forms / Mark Tobey and Friends⁷⁹⁹

Seattle Art Museum, Seattle, WA

An American Legacy, A Gift to New York⁸⁰⁰

Whitney Museum of American Art, New
York City, NY

New York School⁸⁰¹

American Contemporary Art Gallery,
Munich

Art through the ages⁸⁰²

Guggenheim Hermitage Museum, Las
Vegas, NV

The New York School: Abstract Expressionism and Beyond⁸⁰³

UMMA - The University of Michigan
Museum of Art, Ann Arbor, MI

Out of the box - 20th-century print portfolios⁸⁰⁴

Philadelphia Museum of Art,
Philadelphia, PA

Claude Monet - ...bis zum digitalen Impressionismus⁸⁰⁵

Foundation Beyeler, Riehen

2001

A century of drawing - works on paper from Degas to LeWitt⁸⁰⁶

The National Gallery of Art, Washington,
DC

All American⁸⁰⁷

Greenberg Van Doren Gallery, New York
City, NY

Vital forms - American Art in the anatomic age, 1940-1960⁸⁰⁸

⁷⁹⁸ Web. 6 février 2011.

<<http://www.andover.edu/Museums/Addison/Exhibitions/Pages/PastExhibitionsGeneral.aspx>>

⁷⁹⁹ Web. 6 février 2011. <<http://www.artnet.fr/artistes/mark%2Dtobey/>>

⁸⁰⁰ Web. 6 février 2011.

<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9405E0D9173CF930A15753C1A9649C8B63&scp=2&sq=An%20American%20Legacy,%20A%20Gift%20to%20New%20York%20%20Whitney%20Museum%20of%20A%20merican%20Art,%20New%20York%20City,%20NY%20&st=cse>>

⁸⁰¹ Web. 6 février 2011. <http://www.art-report.com/de/institution/American_Contemporary_Art_Gallery/2526>

⁸⁰² Web. 6 février 2011. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/global/archive_167.html>

⁸⁰³ Web. 6 février 2011. <<http://www.umma.umich.edu/view/past/2003-newyork.html>>

⁸⁰⁴ Web. 6 février 2011. <<http://www.philamuseum.org/exhibitions/2002/51.html>>

⁸⁰⁵ Web. 6 février 2011.

<http://previousexhibitions.fondationbeyeler.ch/e/html_11sonderaus/12monet/02_einleitung.htm>

⁸⁰⁶ Web. 6 février 2011. <<http://www.nga.gov/exhibitions/drawinginfo.shtm>>

⁸⁰⁷ Web. 6 février 2011. <http://www.gvdgallery.com/exhibitions/2001-11-14_all-american/>

- Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, NY
Cold War Modern: The Domesticated Avant-garde⁸⁰⁹
 Davis Museum and Cultural Center -
 Wellesley College, Wellesley, MA
- Ornament und Abstraktion**⁸¹⁰
 Foundation Beyeler, Riehen
- The Stamp of Impulse - Abstract Expressionist Prints**⁸¹¹
 Worcester Art Museum, Worcester, MA
- An enduring legacy**⁸¹²
 Frist Center for the Visual Arts, Nashville,
 TN
- Eye of Modernism**⁸¹³
 Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, NM
- The Global Guggenheim - Selections from the Extended Collection**⁸¹⁴
 Solomon R. Guggenheim Museum, New
 York City, NY
- Pollock to Today - Highlights from the Permanent Collection**⁸¹⁵
 Whitney Museum of American Art, New
 York City, NY

2000

- Celebrating Modern Art - The Anderson Collection**⁸¹⁶
 San Francisco Museum of Modern Art -
 SFMOMA, San Francisco, CA
- American Abstract Expressionism**⁸¹⁷
 American Contemporary Art Gallery,
 Munich
- Expresionismo Abstracto**⁸¹⁸
 Fundación Juan March, Madrid
- Visage Painting and the Human Face in 20th Century Art**⁸¹⁹

⁸⁰⁸ Web. 6 février 2011.

<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1202/Vital_Forms%3A_American_Art_and_Design_in_the_Atomic_Age_1940-1960>

⁸⁰⁹ Web. 6 février 2011.

<<http://www.wellesley.edu/PublicAffairs/WellesleyWeek/Archive/2000/ww91100.html>>

⁸¹⁰ Web. 6 février 2011.

<http://previousexhibitions.fondationbeyeler.ch/f/html_11sonderaus/10ornament/11_kapitel.htm>

⁸¹¹ Web. 6 février 2011. <<http://www.worcesterart.org/Exhibitions/Past/stamp.html>>

⁸¹² Web. 6 février 2011. <<http://www.nytimes.com/2001/04/09/movies/footlights.html>>

⁸¹³ Web. 6 février 2011. <<http://www.okeeffemuseum.org/exhibitions/past-exhibitions.aspx?ExhibitionId=24>>

⁸¹⁴ Web. 6 février 2011. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/global_gugg/index.html>

⁸¹⁵ Web. 6 février 2011. <<http://www.nytimes.com/2001/01/05/arts/art-review-retrieving-magic-from-the-vault.html?scp=1&sq=Pollock%20to%20Today%20-%20Highlights%20from%20the%20Permanent%20Collection%20whitney%20museum&st=cse>>

⁸¹⁶ Web. 6 février 2011. <http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive_features/21>

⁸¹⁷ Web. 6 février 2011. <http://www.art-report.com/de/institution/American_Contemporary_Art_Gallery/2526>

⁸¹⁸ Web. 6 février 2011. <http://www.march.es/arte/exposiciones/exposicion.asp?clave_expo=6>

⁸¹⁹ Web. 6 février 2011. <<http://collection.nmwa.go.jp/en/P.1965-0008.html>>

NMWA The National Museum of Western Art, Tokyo

1999

Permanent Collection⁸²⁰

The Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, TX

Color & Field⁸²¹

American Contemporary Art Gallery, Munich

The American Century - Art & Culture 1900-2000 Part II⁸²²

Whitney Museum of American Art, New York City, NY

Classics of Modern Art⁸²³

Museum of Contemporary Art - Basil & Elise Goulandris Foundation, Hora, Andros

Petits Formats⁸²⁴

Yoshii Gallery, New York City, NY

Drawn from Artists Collections⁸²⁵

The Drawing Center, New York City, NY

The American Century - Art & Culture 1900-2000 Part I⁸²⁶

Whitney Museum of American Art, New York City, NY

1998

Arte y acción⁸²⁷

Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA, Barcelona

Reflections of Monet⁸²⁸

MFA - Museum of Fine Arts, Boston, MA

Exhibition of the century⁸²⁹

Wellington City Gallery, Wellington

The New York School⁸³⁰

Gagosian Gallery - New York City, NY

Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979⁸³¹

⁸²⁰ Web. 6 février 2011. <<http://www.themodern.org/history90s.html>>

⁸²¹ Web. 6 février 2011. <http://www.art-report.com/de/institution/American_Contemporary_Art_Gallery/2526>>

⁸²² Web. 6 février 2011. <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_4_38/ai_58499668/>

⁸²³ Web. 6 février 2011. <<http://www.artfacts.net/fr/artiste/francis-bacon-67/ligne-directrice.html>>

⁸²⁴ Web. 6 février 2011. <http://www.yoshiigallery.com/exhibitions/index.php?exhibit_id=13>

⁸²⁵ Web. 6 février 2011. <http://www.drawingcenter.org/exh_past.cfm?exh=161>

⁸²⁶ Web. 6 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m152.htm>>

⁸²⁷ Web. 6 février 2011.

<http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=34&inst_id=16757>

⁸²⁸ Web. 6 février 2011. <<http://72.5.117.145/exhibitions/sub.asp?key=15&subkey=632>>

⁸²⁹ Web. 6 février 2011. <<http://citygallery.org.nz/ExhibitionoftheCentury/>>

⁸³⁰ Web. 6 février 2011. <<http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-1998-03-the-new-york-school/>>

⁸³¹ Web. 6 février 2011.

<<http://www.moca.org/museum/pastexhibition.php?syear=1998&eyear=1998&venIDGet=6>>

The Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles, CA
Pollock, Orozco and Siqueiros - The 1930s and 1940s⁸³²
Joan T. Washburn Gallery, New York City
America Draws
MFA - Museum of Fine Arts, Boston, MA

-WILLEM DE KOONING-

2008 Solo shows and Group shows

2008 May 4 - September 21 The Jewish Museum of New York, New York City

Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American Art, 1940-1976 - the first major U.S. exhibition in 20 years to rethink Abstract Expressionism and the movements that followed, over fifty key works by 32 artists – among them Jackson Pollock, Willem de Kooning, Helen Frankenthaler, Mark Rothko – will be viewed from the perspectives of influential, rival art critics Clement Greenberg and Harold Rosenberg, the artists, and popular culture⁸³³.

2008 May 8- August 8 The Rose Art Museum (Brandeis University), Waltham, MA

Paper Trail II: Passing Through Clouds - "Paper Trail II: Passing Through Clouds" is the second in a series of exhibitions in which artists integrate their own work with pieces they select from the museum's works on paper collection. The project offers the rare opportunity to showcase samples from more than 2,000 works on paper owned by the Rose Art Museum⁸³⁴.

2008 March 1- July 27 The Corcoran Gallery of Art, Washington, DC

⁸³² Web. 6 février 2011. <<http://www.washburngallery.com/past/1998/>>

⁸³³ « Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American Art, 1940-1976 », April 25, 2008. Web. 3 février 2011. <<http://www.thejewishmuseum.org/site/pages/page.php?id=1129>>

⁸³⁴ « Paper Trail II: Passing Through Clouds », 2008. Web. 6 février 2011. <<http://www.brandeis.edu/rose/past/past-papertrail2.html>>

The American Evolution - A History through Art - From Gilbert Stuart's stately c. 1803 portrait of George Washington to Andy Warhol's irreverent 1973 likeness of the Chinese leader Mao Zedong, and from Frederic Edwin Church's dramatic 1857 view from the brink of Niagara Falls to Richard Diebenkorn's abstract 1975 rendering of the suburban expanses of Ocean Park, California, *The American Evolution* explores some of the ways that American life and art have evolved over two and a half centuries⁸³⁵.

2008 April 22 – July 19

Grey Art Gallery, NYU, New York City

New York Cool: Paintings and Sculptures from the NYU Art Collection - After 1955, a number of New York School artists moved away from a "hot," gestural style to what art critic Irving Sandler dubbed the new "cool art" of the 1960s. *New York Cool* proposes a fresh vision of an eclectic time. Drawn from the New York University Art Collection—founded in 1958 and particularly rich in New York School works—the exhibition demonstrates how many downtown artists, living in the stimulating environments of Greenwich Village and, later, SoHo, fostered a new kind of personal sensibility in tandem with a seemingly impersonal geometric style. Allusive instead of expressive, understated rather than declarative, the painting and sculpture of this time set the stage for everything that followed⁸³⁶.

2008 May 2- July 12

Pensacola Museum of Art, Pensacola, FL

Facing Abstraction: Refiguring the Body in the 20th century - This dazzling exhibition of works by many of the twentieth century's greatest American and European artists pairs each of the 35 works on view with the artists' observations and commentary, revealing what the artist was thinking when considering the body in the 20th century⁸³⁷.

2008 February 28 – June 29

BA-CA Kunstforum Wien, Vienna,
Austria

MONET - KANDINSKY - ROTHKO AND THEIR INHERITANCE Paths of abstract painting - The exhibition puts the focus on a central theme of modern painting: abstraction. The timeline ranges from the pioneers of the modern movement including Claude Monet, Vassilij Kandinsky, Kasimir Malevich, the exponents of Abstract Expressionism like Mark Rothko and Willem de Kooning, and contemporary formations⁸³⁸.

2008 March 9- May 18

Berkeley Art Museum and Pacific Film

⁸³⁵ « The American Evolution - A History through Art », 2008. Web. 6 février 2011. <http://www.corcoran.org/exhibitions/previous_results.asp?Exhib_ID=209>

⁸³⁶ « New York Cool », 2008. Web. 6 février 2011. <<http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/nycool/nycool.html>>

⁸³⁷ « PMA presents Facing Abstraction: Refiguring the Body in the 20th Century », 01 May 2008. Web. 6 février 2011. <<http://www.splashpensacolabeach.com/news/2008-05-01/Happenings/009.html>>

⁸³⁸ « MONET - KANDINSKY - ROTHKO AND THEIR INHERITANCE Paths of abstract painting », 2008. Web. 6 février 2011. <<http://www.bankaustria-kunstforum.at/en/exhibitions/review/38>>

MATRIX/REDUX - MATRIX was a key force in introducing many important contemporary artists to Bay Area audiences, and in supporting the careers and raising the profiles of Bay Area artists in the context of international contemporary art. The legacy of this influence lives on in the museum's collection, which includes works by a majority of the artists who have exhibited in the MATRIX Program, and in the collections of patrons who have supported the museum over the history of the program⁸³⁹.

2008 February 15- May 18

The Menil Collection, Houston, TX

"How Artists Draw: Toward the Menil Drawing Institute and Study Center" - Celebrating the strength and diversity of the museum's drawing collection, which includes gouaches, sketches, watercolors, and collage, "How Artists Draw: Toward the Menil Drawing Institute and Study Center" will present a selection of The Menil Collection's most significant drawings in combination with exceptional works on paper from private collections⁸⁴⁰.

In the last five years, for example, major groups of drawings by Mark Rothko, Willem de Kooning, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Michael Heizer, and Robert Gober have expanded the collection.

2008 February 10- May 18

Samuel P. Harn Museum of Art,
Gainesville, FL

Paradigms and the Unexpected: Modern and Contemporary Art from the Shey Collection - This exhibition of 100 paintings, sculpture and drawings by 75 internationally renowned 20th and 21st century artists is drawn from the Florida collection of Carol and Stephen Shey. Created mostly by artists from the United States, these works reflect the extraordinarily diverse and innovative trajectories of the period⁸⁴¹.

2008 February 11- April 25

Thomas Ammann Fine Art AG,
Zurich, Switzerland

Abstract Vision (*By appointment only*) - Willem de Kooning, Brice Marden, Agnes Martin, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Robert Ryman, Cy Twombly, Andy Warhol, Richmond Burton, Günther Förg, Peter Halley, Mary Heilmann, Damien Hirst, Anselm Reyle⁸⁴².

2008 January 28 – May 12

Foundation Beyeler, Riehen, Switzerland

⁸³⁹ « MATRIX/REDUX », 2008. Web. 6 février 2011.

<http://www.bampfa.berkeley.edu/press/MATRIX_REDUX_press_release_022208.pdf>

⁸⁴⁰ « How Artists Draw: Toward the Menil Drawing Institute and Study Center », January 3rd, 2008. Web. 6 février 2011. <<http://www.americantowns.com/tx/houston/news/how-artists-draw-toward-the-menil-drawing-institute-and-study-center-72368>>

⁸⁴¹ « Paradigms and the Unexpected: Modern and Contemporary Art from the Shey Collection », 2008. Web. 6 février 2011.

<http://www.harn.ufl.edu/exhibitions/exhibitions_past.php?mainGraphic=harn_header_exhibitions_past.jpg>

⁸⁴² Web. 6 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

Action Painting - Our exhibition is devoted to aspects of gestural painting from 1945 to 1965. On view in the exhibition will be selected works by Jackson Pollock, Arshile Gorky, Wols, Morris Louis, Sam Francis, Pierre Soulages, Lee Krasner, and many others⁸⁴³.

Solo shows from 1998 to 2007:

2007 September 18 - October 27

Gagosian Gallery, Chelsea, New York

Willem de Kooning: The Last Beginning - Curated by Klaus Kertess and presented in cooperation with the Johanna Liesbeth de Kooning Trust, twenty-three works attest to the final transformations in the artist's oeuvre during the 1980s⁸⁴⁴.

2007 September 11 - november 7

L&M Arts, New York City, NY

Willem de Kooning 1981 – 1986 - The exhibition includes twenty paintings from this period, on loan from important private collections and major museums worldwide, including the Hirshhorn Museum in Washington, D.C. and the Museum of Modern Art in New York⁸⁴⁵.

2007 October 28, 2006 – January 28, 2007

Museum De Pont, Tilburg, Netherlands

Willem de Kooning - Thirteen of the sculptures cast in bronze were donated to the Stedelijk by the artist. Together with the eight paintings, several drawings and prints, this became a unique collection of his late work. The only other work in a Dutch public collection, *The Cliff of the Palisade with Hudson River*, can be found at Museum Boijmans Van Beuningen. Like *Rosy-Fingered Dawn*, this gouache from 1963 is among De Kooning's abstract portrayals of landscape. The work is dedicated to Leo Cohan, who had provided De Kooning with a hiding place in the engine room of the *SS Shelley* in 1926. In 1977 Cohan donated this work, in his name as well as that of Willem de Kooning, to the museum in Rotterdam, the city from which De Kooning had departed roughly fifty years before.

The works in this exhibition have been generously lent by the Stedelijk Museum Amsterdam and Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam⁸⁴⁶.

⁸⁴³ « Action Painting, Communiqué de presse court », 2008. Web. 6 février 2011. <http://www.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation_beyeler/downloads/mm_sonderausstellungen/2008/f_action_painting_communique_de_presse_court.pdf>

⁸⁴⁴ « Willem de Kooning: The Last Beginning », 2007. Web. 6 février 2011. <<http://www.gagosian.com/exhibitions/21st-street-2007-09-willem-de-kooning/>>

⁸⁴⁵ « Willem de Kooning 1981 – 1986 », 2007. Web. 6 février 2011

<<http://www.lmgallery.com/exhibitions/willem-de-kooning/?view=pressrelease>>

⁸⁴⁶ « Willem de Kooning : Paintings & sculptures from Dutch museums », 2007. Web. 6 février 2011. <<http://www.depont.nl/en/press/press-releases/release/pers/willem-de-kooning/>>

2006 4 July - 24 September

The State Hermitage Museum, St.
Petersburg, Russia

Willem de Kooning - The exhibition in the Nicholas Hall presents paintings by a classic name in American abstract expressionism, Dutch-born Willem de Kooning (1904-1997). The exhibition has been organized by the State Hermitage, together with the Willem de Kooning Foundation, New York, with support from Access Industries, the ACE Group of Companies, the Lehrman Institute and the American Friends of the State Hermitage Museum. The exhibition features more than 20 works dating from the period 1981-1988, including a triptych from 1985 which de Kooning painted for St Peter's Church in New York⁸⁴⁷.

2006 May 6 - June 17

Matthew Marks Gallery, 523 W 24,
Street, New York

Sketchbook - a small show of 12 pages from a single sketchbook from the same period. The individually framed drawings represent domestic scenes, narrative fantasies and crucifixions, but they are too sketchy to be very compelling in their own right⁸⁴⁸.

2006 May 19 - June 3

L&M Arts, Manhattan, New York

Paintings 1975-1978 - Judging by the beautiful 13-picture show at L&M Arts, the great Abstract Expressionist Willem de Kooning was having a whale of a time just painting during the years from 1975 to 1978. Working on loose Cubist scaffoldings with wide brushes, putty knives and other unidentifiable tools, he improvised with what seems with hedonistic abandon⁸⁴⁹.

2006 September 17, 2005 – January 22, 2006

Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland

de Kooning - Paintings 1960 - 1980 - The exhibition at the Kunstmuseum Basel focuses on paintings created by Willem de Kooning between 1960 and 1980. De Kooning is considered to be one of the leading exponents of American Abstract Expressionism and is celebrated in the US as a key figure in twentieth-century painting. In Europe, however, the significance of the artist, who was born in Rotterdam in 1904 and died in New York in 1997, has yet to be fully appreciated. This is particularly true of his work of the sixties and seventies, when he increasingly began to distance himself from the big city life of New York,

⁸⁴⁷ « Exhibition archive : Willem de Kooning », 2006. Web. 6 février 2011.
<http://www.hermitagemuseum.org/html_En/04/2006/hm4_1_140.html>

⁸⁴⁸ « Willem de Kooning : Sketchbook, 2006. Web. 6 février 2011.

<http://www.matthewmarks.com/exhibitions/2006-05-06_willem-de-kooning/>

⁸⁴⁹ « Willem de Kooning: Paintings 1975 - 1978 », 2006. Web. 6 février 2011.
<http://www.lmgallery.com/exhibitions/willem-de-kooning_1/>

and, from 1963 onward, lived and worked on Long Island all year round⁸⁵⁰.

2005 April 16 – July 3

Kunsthall Museum Rotterdam

Willem de Kooning - Paintings and Drawings - a retrospective of over fifty paintings and drawings by the King of Canvas. The exhibition includes examples of De Kooning's work from various periods of his career - the black and white paintings, the Woman series and the famous monumental canvasses dating from the 60s and 70s⁸⁵¹.

2005 September 9- October 14

Galerie Fred Jahn, Munich, Germany

Willem de Kooning⁸⁵²

2005 January 13- March 28

BA-CA Kunstforum Wien,
Vienna, Austria

Willem de Kooning - Willem de Kooning's multifaceted painting shifts constantly between the poles of figuration – as in the well-known Women pictures – and the abstract gesture, which is strongly linked to action painters like Jackson Pollock and Franz Kline⁸⁵³.

2004 May 3 - June 26

Mitchell-Innes & Nash, New York

Garden In Delft: de Kooning Landscapes 1928 – 1988 - a landmark survey of eight de Kooning landscapes spanning seven decades. The comprehensive exhibition includes rare examples of the artist's early work from the 1920s and 1930s; a seminal cityscape from the 1950s; significant works from his first years in East Hampton (1960s); and abstract landscapes from the 1970s and 1980s. The show culminates with the important Garden in Delft painting which dates from 1987⁸⁵⁴.

2004 April 30 - June 19

Gagosian Gallery, Chelsea, New York

⁸⁵⁰ « de Kooning : Paintings 1960 – 1980 », 2006. Web. 6 février 2011.

<<http://www.kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/archive/de-kooning/>>

⁸⁵¹ « Willem de Kooning - Paintings and Drawings », 2005. Web. 7 février 2011. <http://www.kunsthall.nl/en-22-318-Willem_de_Kooning_.html>

⁸⁵² Web. 7 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/institution/galerie-fred-jahn-549/overview.html>>

⁸⁵³ « Willem de Kooning », 2005. Web. 7 février 2011. <<http://www.bankaustria-kunstforum.at/en/exhibitions/review/17?KFSID=5a2ed56d75e7f8fc4df771165b70a4ac>>

⁸⁵⁴ « Garden In Delft: de Kooning Landscapes 1928 – 1988 », 2004. Web. 7 février 2011. <http://www.miandn.com/#/exhibitions/2004_5_madison_willem_de_kooning/>

"De Kooning: A Centennial Exhibition" - Several examples of the artist's late work, painted between 1984 and 1988, just before de Kooning descended into the oblivion of Alzheimer's disease⁸⁵⁵.

2003	September 29, 2002 - January 5, 2003	National Gallery of Art, Washington, DC
2002	June 27 - September 08	San Francisco MOMA
2002	February 10 – April 28	Museum of Contemporary Art/MOCA, Los Angeles

Willem de Kooning: Tracing the Figure - presents images of women produced by de Kooning between 1938 and 1955. The sixty-plus assembled works on paper demonstrate de Kooning's persistent preoccupation with the female form and the important role that form plays in his oeuvre⁸⁵⁶.

2002	October 8 – November 16	John Berggruen Gallery, San Francisco
------	-------------------------	---------------------------------------

Willem de Kooning: Paintings, 1967-1984

2002	April 19 - July 31	Mitchell-Innes & Nash, New York
------	--------------------	---------------------------------

Sculpture⁸⁵⁷

2002	January 17 - March 2	Mitchell-Innes & Nash, New York
------	----------------------	---------------------------------

Willem de Kooning : The Artist's Hand, Drawings 1937 – 1954 - This historical survey of early drawings by Abstract Expressionist artist Willem de Kooning will be presented in collaboration with Matthew Marks Gallery, New York. Many of the drawings are on public display and published for the first time. With over 30 drawings, the exhibition seeks to follow de Kooning's evolution from classical historicism to revolutionary new forms⁸⁵⁸.

2002	December 19, 2001 – March 24, 2002	CaixaForum Madrid, Madrid, Spain
------	------------------------------------	----------------------------------

Willem de Kooning - La exposición "Willem de Kooning" organizada en colaboración con el IVAM de Valencia, reunió cerca de 80 pinturas, dibujos y esculturas, fechados entre 1938 y 1988⁸⁵⁹.

⁸⁵⁵ « De Kooning: A Centennial Exhibition », 2004. Web. 7 février 2011.

<<http://www.gagosian.com/exhibitions/24th-street-2004-04-willem-de-kooning/>>

⁸⁵⁶ « Willem de Kooning: Tracing the Figure ». 2002. Web. 7 février

2011. <<http://www.moca.org/museum/exhibitiondetail.php?id=13>>

⁸⁵⁷ « Sculpture », 2002. Web. 7 février 2011.

<http://www.miandn.com/#!/exhibitions/2002_4_madison_sculpture/>

⁸⁵⁸ « Mitchell-Innes & Nash, New York : Sculpture », 2002. Web. 7 février 2011.

<http://www.miandn.com/#!/exhibitions/2002_1_madison_willem_de_kooning/>

⁸⁵⁹ « Willem de Kooning », 2011. Web. 7 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

2001 November 3 - December 15

Matthew Marks Gallery, 522 W 22
Street, New York

Willem de Kooning: 1987 Paintings - It was unfortunate that the Museum of Modern Art's 1997 exhibition of Willem de Kooning's paintings from the 1980's included only 4 of his 12 works from 1987, the last year he painted. Shown as a group here, the paintings look like the bold culmination of his final decade, the ones that pull everything together⁸⁶⁰.

2001 September 22 – October 27

PaceWildenstein Gallery, New York

Willem de Kooning and John Chamberlain: Influence and Transformation - This beautifully curated pairing of Willem de Kooning's paintings and John Chamberlain's sculptures at PaceWildenstein pointed up the power of that underused (and nicely didactic) format, the two-person exhibition. Although the show is subtitled "Influence and Transformation," the issue of influence is problematic: while Chamberlain, nearly 25 years de Kooning's junior, shared the painter's action-oriented Abstract Expressionist ethos, he was scarcely an acolyte⁸⁶¹.

2001 September 14 - 28

Galerie Fred Jahn, Munich, Germany

Willem de Kooning⁸⁶²

2001 March 21 - April 21

Mitchell-Innes & Nash, New York

Willem de Kooning: Vellums - By the early-seventies, de Kooning employed a system of tracing his own paintings onto sheets of vellum. Occasionally, the resultant images would become the underdrawing for other paintings. In this manner, de Kooning kept a catalogue of forms which would often be repeated, although in different alignments, in many different works. On view for the first time will be a selection of 7-10 large-scale drawings from the estate of the artist, spanning a period from 1966 to 1983. These works will be supplemented with additional related drawings and paintings from the same period⁸⁶³.

2001 March 31- May 28

The Corcoran Gallery of Art, Washington,
DC

⁸⁶⁰ « Willem de Kooning: 1987 Paintings », 2001. Web. 7 février 2011.
<http://www.matthewmarks.com/exhibitions/2001-11-03_willem-de-kooning/checklist/>

⁸⁶¹ « ART IN REVIEW; Willem de Kooning and John Chamberlain -- 'Influence and Transformation' », October 19, 2001. Web. 7 février 2011. <<http://www.nytimes.com/2001/10/19/arts/art-review-willem-de-kooning-john-chamberlain-influence-transformation.html>>

⁸⁶² « Willem de Kooning », 2011. Web. 7 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/institution/galerie-fred-jahn-549/overview.html>>

⁸⁶³ « Willem de Kooning: Vellums », 2001. Web. 7 février 2011.
<http://www.miandn.com/#/exhibitions/2001_3_madison_willem_de_kooning/>

December 8, 2000 – February 4, 2001

Aspen Art Museum, Aspen, CO

2000

January 28 - March 28

Menil Collection Houston, TX

Willem de Kooning - In Process - Abstract Expressionist artist Willem de Kooning has long been celebrated as one of the most influential painters of the 20th century. While renowned for his spontaneous gestural style, de Kooning's paintings were in fact the result of intensive labor, long contemplation and continual reworking. *Willem de Kooning: In Process*, is the first exhibition to exclusively focus on this aspect of de Kooning's work, examining the wide variety of technical procedures he employed during the course of his long career. Despite his claims to change and chance, de Kooning demonstrated lasting preferences for subjects as well as technical procedures. From the late 1940s through the late 1980s, de Kooning regularly reused and recycled his paintings and drawings. This exhibition explores the procedures behind de Kooning's continual shifts between painting and drawing, revealing the way in which they influenced his finished work⁸⁶⁴.

2000 October 10 - December 2

L&M Arts, New York

Willem de Kooning: Selected Paintings and Sculpture 1964-1973 - An exhibition of wildly expressionist figurative paintings and bronzes that Willem de Kooning produced from 1964 to 1973⁸⁶⁵.

2000 May 4- June 30

Gagosian Gallery, New York City

Willem De Kooning - Mostly Women - an exhibition of Willem de Kooning drawings and paintings in honor of John G. Powers. John and Kimiko Powers are well known in International art circles for their insightful, highly personal and astonishingly comprehensive collection of Contemporary Art. For the Powers, collecting was an extension of the friendships they formed with all of the artists in their collection. The 32 works by Willem de Kooning in their collection are a brilliant portrayal of this principle. Most of the works were acquired in the mid-1960's, a period when the Powers would often visit de Kooning in his newly finished studio in the Springs on Long Island⁸⁶⁶.

1999

June 15- September 30

Thomas Ammann Fine Art AG,
Zurich, Switzerland

Willem de Kooning⁸⁶⁷

1999 January 16 - March 28

Addison Gallery of American Art at
Phillips Academy, Andover, Mass.

⁸⁶⁴ « Willem de Kooning - In Process », 2001. Web. 7 février 2011.

<http://www.corcoran.org/exhibitions/press_results.asp?Exhib_ID=40>

⁸⁶⁵ « Willem de Kooning: Selected Paintings and Sculpture 1964-1973 », 2011. Web. 7 février 2011.

<<http://www.imgallery.com/exhibitions/>>

⁸⁶⁶ « Willem De Kooning - Mostly Women », 2000. Web. 7 février 2011.

<<http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-2000-05-willem-de-kooning/>>

⁸⁶⁷ Web. 7 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

May 15 - August 15

Wexner Center for the Arts at Ohio State University, Columbus

1998 November 6 - December 19
October 31 - December 19

Drawing Center, SoHo, New York
Matthew Marks Gallery, 523 W 24 Street, New York

"Willem de Kooning: Drawing Seeing/Seeing Drawing" - In shaping that career, de Kooning found ways to reign in his natural facility as a draftsman in order to sharpen his pictorial game. Some of those strategies can be seen in the four series in the Drawing Center exhibition, organized by Klaus Kertess⁸⁶⁸.

1998 September 19- October 31

Mitchell-Innes & Nash, New York

Willem de Kooning: Drawings and Sculpture⁸⁶⁹

1998 November 6 - March 31

Doris C. Freedman Plaza, Fifth Avenue at 60th Street, New York

"Standing Figure" (1969-84) - A bronze sculpture by de Kooning is on view⁸⁷⁰.

1998 November 6 - January 31

Bryant Park, at 42d Street and Avenue of the Americas, New York

"Reclining Figure" (1969-82) - Another bronze sculpture by de Kooning is on view. The sculptures are from the artist's estate; their installation was organized by the Public Art Fund, a nonprofit institution that presents contemporary art in public places.

⁸⁷¹

Group shows from 1998 to 2007 (130 shows):

2007

Druckgraphik⁸⁷²

Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

Deutsche und Amerikanische Malerei - Aus der Sammlung Frieder Burda⁸⁷³

⁸⁶⁸ « Willem de Kooning: Drawing Seeing/Seeing Drawing », 1998. Web. 7 février 2011. <http://www.drawingcenter.org/exh_past.cfm?exh=174>

⁸⁶⁹ « Willem de Kooning: Drawings and Sculpture », 1998. Web. 7 février 2011. <http://www.miandn.com/#/exhibitions/1998_10_madison_willem_de_kooning/>

⁸⁷⁰ « An Invasion Of de Koonings », October 09, 1998. Web. 7 février 2011. <<http://www.nytimes.com/1998/10/09/arts/inside-art.html?src=pm>>

⁸⁷¹ « An Invasion Of de Koonings », October 09, 1998. Web. 7 février 2011. <<http://www.nytimes.com/1998/10/09/arts/inside-art.html?src=pm>>

⁸⁷² Web. 7 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

⁸⁷³ « German and American Paintings from the Frieder Burda Collection », 2007. Web. 7 février 2011. <<http://www.museum-frieder-burda.de/German-and-American-paintings.453.0.html?&L=1>>

Contemporary, Cool and Collected ⁸⁷⁴	Museum Frieder Burda, Baden-Baden
Frozen Gestures ⁸⁷⁵	Mint Museum of Art, Charlotte, NC
Be-Bomb: the Transatlantic War of Images and all that Jazz. 1946-1956 ⁸⁷⁶	Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
Abstract Expressionism and Other Modern Works: The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection in The Metropolitan Museum ⁸⁷⁷	Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA, Barcelona
Backstage Pass: Collecting Art in Kansas City ⁸⁷⁸	The Metropolitan Museum of Art, NYC
The Liberated Eye: American Modernisms ⁸⁷⁹	Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, MO
Guggenheim Collection: 1940s to Now ⁸⁸⁰	Weatherspoon Art Museum, Greensboro, NC
Picasso and American Art ⁸⁸¹	NGV National Gallery of Victoria International, Melbourne, VIC
Contemporary And Modern Masters ⁸⁸²	Walker Art Center, Minneapolis, MN
When Art Worlds Collide - The 60s ⁸⁸³	Richard Gray Gallery - New York City
Masterworks ⁸⁸⁴	Woodward Gallery, New York City
Fondation Beyeler: EROS in der Kunst der Moderne ⁸⁸⁵	Richard Gray Gallery - New York City
Picasso and American Art ⁸⁸⁶	BA-CA Kunstforum Wien, Vienna

⁸⁷⁴ Web. 7 février 2011. <http://www.mintmuseum.org/_if_exhibit.php?exhibit_id=74>

⁸⁷⁵ Web. 7 février 2011.

<<http://www.kunstmuseum.li/?page=2106&aid=298&jahr=2007&monat=&art=vergangene&lan=en>>

⁸⁷⁶ Web. 7 février 2011.

<http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=34&inst_id=21710&lang=ENG>

⁸⁷⁷ Web. 7 février 2011. <http://www.metmuseum.org/special/se_event.asp?OccurrenceId=%7B7E7B35BD-066A-4B4E-825A-BAD1A7627E24%7D>

⁸⁷⁸ Web. 7 février 2011. <<http://www.kemperart.org/exhibits/PastExhibitList2007.asp>>

⁸⁷⁹ Web. 7 février 2011. <<http://weatherspoon.uncg.edu/exhibitions/show/?title=the-liberated-eye-american-modernisms>>

⁸⁸⁰ Web. 7 février 2011. <<http://www.ngv.vic.gov.au/whats-on/exhibitions/exhibitions/guggenheim-collection-1940s-to-now>>

⁸⁸¹ Web. 7 février 2011. <<http://calendar.walkerart.org/canopy.wac?id=2735>>

⁸⁸² Web. 7 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

⁸⁸³ Web. 7 février 2011. <<http://www.woodwardgallery.net/exhibitions/ex-collide.html>>

⁸⁸⁴ Web. 7 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

⁸⁸⁵ Web. 7 février 2011. <<http://www.bankaustria-kunstforum.at/en/exhibitions/review/28>>

⁸⁸⁶ Web. 7 février 2011. <<http://www.sfmoma.org/exhibitions/282>>

San Francisco Museum of Modern Art -
SFMOMA, San Francisco, CA

Olga Hirshhorn Collects: Selections from the Permanent Collection⁸⁸⁷

The Corcoran Gallery of Art, Washington,
DC

**An Adventure in the Arts: Selections from the Permanent Collection of
the Guild Hall Museum**⁸⁸⁸

Gulf Coast Museum of Art, Largo, FL

2006

Picasso to Pop: Aspects of Modern Art⁸⁸⁹

The Wadsworth Atheneum Museum of
Art, Hartford, CT

**Body Politics: Figurative Prints and Drawings from Schiele to De
Kooning**⁸⁹⁰

Walker Art Center, Minneapolis, MN

Afro & incontri e Confronti italia America⁸⁹¹

Gallerie d'Arte Moderna di Udine
GAMUD, Udine

**Radical NY! The Downtown show: the New York art scene, 1974-1984
and abstract expresionism: 1940-1960**⁸⁹²

Austin Museum of Art - AMOA, TX

Francis Picabia⁸⁹³

Galerie Fred Jahn, Munich

„Hände“⁸⁹⁴

Galerie Biedermann, Munich

Surrealism: Then and Now⁸⁹⁵

Paul Kasmin Gallery, New York City, NY

EROS in der Kunst der Moderne⁸⁹⁶

Foundation Beyeler, Riehen

Picasso and American Art⁸⁹⁷

Whitney Museum of American Art, New
York City, NY

Faster! Bigger! Better!⁸⁹⁸

⁸⁸⁷ Web. 7 février 2011. <http://www.corcoran.org/exhibitions/previous_results.asp?Exhib_ID=192>

⁸⁸⁸ Web. 7 février 2011. <<http://www.tfaoi.com/aa/5aa/5aa190.htm>>

⁸⁸⁹ Web. 5 février 2011. <<http://www.absolutearts.com/artsnews/2006/12/25/34292.html>>

⁸⁹⁰ Web. 5 février 2011. <<http://calendar.walkerart.org/canopy.wac?id=3075>>

⁸⁹¹ Web. 5 février 2011.

<<http://www.udinecultura.it/opencms/opencms/release/ComuneUdine/cittavicina/cultura/it/musei/gamud/eventi/archivio/2006/afro06/incontri.html>>

⁸⁹² Web. 5 février 2011. <http://www.amoa.org/site/PageServer?pagename=ex_past#AMOA-Downtown>

⁸⁹³ Web. 5 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/institution/galerie-fred-jahn-549/overview.html>>

⁸⁹⁴ Web. 5 février 2011.

<<http://www.artnet.fr/Galleries/Exhibitions.asp?gid=157&cid=108589&source=2&type=2&rta=http://www.artnet.fr>>

⁸⁹⁵ Web. 5 février 2011. <http://www.paulkasmingallery.com/exhibitions/2006-10-11_surrealism-then-and-now/>

⁸⁹⁶ Web. 7 février 2011. <<http://www.sfmoma.org/exhibitions/282>>

⁸⁹⁷ Web. 7 février 2011. <<http://whitney.org/Exhibitions/Picasso>>

ZKM | Museum für Neue Kunst & Medienmuseum, Karlsruhe

Black Paintings⁸⁹⁹

HDK - Haus der Kunst, Munich

New Frontiers - American Art Since 1945⁹⁰⁰

The Allen Memorial Art Museum, Oberlin, OH

Plane/Figure - Amerikanische Kunst aus Schweizer Sammlungen⁹⁰¹

Kunstmuseum Winterthur, Winterthur

Selections from the Collection of Edward R. Broida⁹⁰²

National Gallery of Art, Washington, DC

“redefined”: Modern and Contemporary Art from the Collection⁹⁰³

Corcoran Gallery of Art, Washington, DC

Figured/In - Works from the Permanent Collection⁹⁰⁴

Weatherspoon Art Museum, Greensboro, NC

The New Landscape / The New Still Life - Soutine and Modern Art⁹⁰⁵

Cheim & Read, New York City, NY

Marks of Intention. Abstract Art on Paper 1945-2005⁹⁰⁶

The Minneapolis Institute of Arts, MN

The Unknown Masterpiece⁹⁰⁷

ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz

Black & White⁹⁰⁸

Mitchell-Innes & Nash - Madison Av., New York City, NY

Monet to de Kooning⁹⁰⁹

Oklahoma City Museum of Art, OK

Webs, Loops and Skeins in modern Contemporary Art⁹¹⁰

The RISD Museum, Providence, RI

Starting at Zero - Black Mountain College 1933-57⁹¹¹

Kettles Yard, Cambridge, Cambridgeshire (England)

Line and Surface - Works on Paper⁹¹²

⁸⁹⁸ Web. 7 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

⁸⁹⁹ Web. 5 février 2011. <http://www.hausderkunst.de/en/current/past/2006/black_paintings.php>

⁹⁰⁰ Web. 8 février 2011. <http://www.oberlin.edu/amam/exhibit_newfrontiers.html>

⁹⁰¹ Web. 8 février 2011. <<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=17031&action=termin>>

⁹⁰² Web. 8 février 2011. <<http://www.nga.gov/exhibitions/broidainfo.shtm>>

⁹⁰³ Web. 8 février 2011. <http://www.corcoran.org/exhibitions/previous_results.asp?Exhib_ID=176>

⁹⁰⁴ Web. 8 février 2011. <<http://weatherspoon.uncg.edu/exhibitions/show/?title=figuredin-representing-the-human-form-works-from-the-permanent-collection>>

⁹⁰⁵ Web. 8 février 2011. <http://www.cheimread.com/exhibitions/2006_6_soutine-and-modern-art/>

⁹⁰⁶ Web. 8 février 2011. <http://www.artsmia.org/index.php?section_id=2&exh_id=2237>

⁹⁰⁷ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/exhibition/the-unknown-masterpiece-52011/overview.html>>

⁹⁰⁸ Web. 8 février 2011. <http://www.miandn.com/#/exhibitions/2006_3_madison_black_and_white/>

⁹⁰⁹ Web. 8 février 2011. <<http://www.okcmoa.com/exhibitions/monet-to-de-kooning/>>

⁹¹⁰ <Web. 5 février 2011. <<http://providence.thephoenix.com/arts/6574-webs-loops-and-skeins-in-modern-and-contemporary/>>

⁹¹¹ Web. 8 février 2011. <<http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/archive/bmc.html>>

- Contemporary and Modern Paintings**⁹¹³ Peter Blum Gallery, New York City, NY
- Contemporary and Modern Paintings**⁹¹⁴ Richard Gray Gallery - Chicago, IL
- Contemporary and Modern Paintings**⁹¹⁴ Richard Gray Gallery, New York City
- 2005**
- Pollock To Pop: Americas Brush With Dalí**⁹¹⁵ Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, FL
- Ecole de New York - Expressionnisme Abstrait - oeuvres sur papier**⁹¹⁶ Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain Nice, Nice
- Expresionismo Abstracto - Obra sobre papel**⁹¹⁷ Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo, Bilbao
- Nachsaison / Afterseason**⁹¹⁸ Hachmeister Galerie, Münster
- American and European Selections**⁹¹⁹ Richard Gray Gallery - Chicago, IL
- American and European Selections**⁹²⁰ Richard Gray Gallery - New York City
- Looking at Words**⁹²¹ Andrea Rosen Gallery, New York City
- American Matrix: Contemporary Directions for the Harn Museum Collection Part 1**⁹²² Samuel P. Harn Museum of Art, Gainesville, FL
- Artists of the Gallery**⁹²³ Thomas Ammann Fine Art AG, Zurich
- De Picasso à Basquiat**⁹²⁴ Musée Maillol - Fondation Dina Vierny, Paris
- Celebración del arte - Medio siglo de la Fundación Juan March**⁹²⁵

⁹¹² Web. 8 février 2011. <<http://peterblumgallery.com/exhibitions/2006/line-and-surface-works-on-paper>>

⁹¹³ Web. 8 février 2011. <<http://www.richardgraygallery.com/past/2010-2006/>>

⁹¹⁴ Web. 8 février 2011. <<http://www.richardgraygallery.com/past/2010-2006/>>

⁹¹⁵ Web. 6 février 2011. <http://thedali.org/exhibits/past_exhibits.html>

⁹¹⁶ Web. 6 février 2011. <http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/galerie/new-york/bio.html>

⁹¹⁷ Web. 8 février 2011. <http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombre_exposicion_claves.php?idioma=fr&id_exposicion=72&busquedaPorAnyo=2005&busquedaPorClave=>>

⁹¹⁸ Web. 8 février 2011. <<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=18313&action=termin>>

⁹¹⁹ Web. 8 février 2011. <<http://www.richardgraygallery.com/past/2005-2001/>>

⁹²⁰ Web. 8 février 2011. <<http://www.richardgraygallery.com/past/2005-2001/>>

⁹²¹ Web. 8 février 2011. <http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/2005_11_looking-at-words/>

⁹²² Web. 8 février 2011.

<http://www.harn.ufl.edu/exhibitions/exhibitions_past.php?mainGraphic=harn_header_exhibitions_past.jpg>

⁹²³ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

⁹²⁴ Web. 8 février 2011. <<http://www.evene.fr/culture/agenda/de-picasso-a-basquiat-6847.php>>

⁹²⁵ Web. 8 février 2011. <<http://www.march.es/arte/ingles/madrid/exposiciones/celebracion/temporal.asp>>

- Fundación Juan March, Madrid
- Bilderwechsel III – Amerikanische Malerei**⁹²⁶
Museum Frieder Burda, Baden-Baden
- Exil und Moderne**⁹²⁷
Kunsthalle St. Annen Lübeck, Lübeck
- (my private) Heroes**⁹²⁸
MARTa Herford, Herford
- Group Show**⁹²⁹
Gagosian Gallery - New York City, NY
- Leporello, Een reis door de collectie**⁹³⁰
Stedelijk Museum Amsterdam, Netherlands
- Informalismo y Expresionismo abstracto en las colecciones Guggenheim**⁹³¹
Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo, Bilbao
- The painting show**⁹³²
Galeria Xavier Fiol Arte Contemporáneo, Palma de Mallorca
- Into The Unknown - Abstraction From The Collection**⁹³³
MOCA Grand Avenue, Los Angeles, CA
- Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection**⁹³⁴
MoMA - Museum of Modern Art, New York City
- Selected Works from the Sterling Collection**⁹³⁵
The Contemporary Museum Honolulu, HI
- Out of Site - Selections from the Marsha S. Glazer Collection**⁹³⁶
Art Museum at U.C. Santa Barbara, CA

2004

- Exil und Moderne – H.W. Janson und die Sammlung der Washington University in St. Louis**⁹³⁷
Opelvillen, Rüsselsheim
- What´s modern?**⁹³⁸
Gagosian Gallery - New York City, NY

⁹²⁶ Web. 8 février 2011. <<http://www.museum-frieder-burda.de/2005.225.0.html?&L=1&shadow=richter1>>

⁹²⁷ Web. 6 février 2011. <<http://www.luebecknews.de/content/view/455/71/>>

⁹²⁸ Web. 8 février 2011. <<http://marta-herford.info/?p=3069>>

⁹²⁹ Web. 8 février 2011. <<http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-2005-05-group-show/>>

⁹³⁰ Web. 8 février 2011. <<http://www.stedelijkmuseum.nl/oc2/page.asp?PageID=1001>>

⁹³¹ Web. 8 février 2011. <http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombre_exposicion_claves.php?idioma=en&id_exposicion=72&busquedaPorAnyo=2005&busquedaPorClave=abstract%20expressionism>

⁹³² Web. 8 février 2011. <<http://galeriavaxierfiol.com/the-painting-show/>>

⁹³³ Web. 8 février 2011. <<http://www.moca.org/museum/exhibitiondetail.php?id=356>>

⁹³⁴ Web. 8 février 2011. <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/118>>

⁹³⁵ Web. 8 février 2011. <http://www.tcmhi.org/ex_mhBettySterling.htm>

⁹³⁶ Web. 8 février 2011. <[http://faculty.ksu.edu.sa/25299/DocLib47/Article%20%20\(5\).pdf](http://faculty.ksu.edu.sa/25299/DocLib47/Article%20%20(5).pdf)>

⁹³⁷ Web. 6 février 2011. <http://www.opelvillen.de/rueckblick/2004_exil.htm>

⁹³⁸ Web. 6 février 2011. <<http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-2004-11-whats-modern/>>

- Eröffnungsausstellung Sammlung Frieder Burda**⁹³⁹
Museum Frieder Burda, Baden-Baden
- Modern American Painting**⁹⁴⁰
Lewis Glucksman Gallery, Cork, Ireland
- Modern in America - Collection Insight**⁹⁴¹
Seattle Art Museum, Seattle, WA
- Works and Days**⁹⁴²
Louisiana Museum of Modern Art,
Humlebæk
- Modern Means: Continuity and Change in Art from 1880 to the Present**⁹⁴³
Mori Art Museum, Tokyo
- Durchleuchtet. Dialog mit der Sammlung**⁹⁴⁴
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
- Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York**⁹⁴⁵
Neue Nationalgalerie, Berlin
- Picasso to Pollock - Modern Masterpieces from the Wadsworth Atheneum Museum of Art**⁹⁴⁶
Orange County Museum of Art, Newport Beach
- Drawings**⁹⁴⁷
Gagosian Gallery (closed), London (England)
- Shanghai Art Museum: Encounters with Modernism**⁹⁴⁸
Stedelijk Museum Amsterdam

2003

- Geschenkte Kunst**⁹⁴⁹
Ludwig Museum im Deutschherrenhaus,
Koblenz
- Black White**⁹⁵⁰
Danese, New York City, NY
- Aaron Siskind and others**⁹⁵¹
Andrea Rosen Gallery, New York City

⁹³⁹ Web. 8 février 2011. <<http://www.museum-frieder-burda.de/2004.226.0.html?&L=1&shadow=richter1>>

⁹⁴⁰ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/institution/lewis-glucksman-gallery-5531/overview.html>>

⁹⁴¹ Web. 6 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/marsden-hartley-14040/profile.html>>

⁹⁴² Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/fr/institution/louisiana-museum-of-modern-art-2198/vue-globale.html>>

⁹⁴³ Web. 8 février 2011. <<http://www.mori.art.museum/english/contents/moma/general/index.html>>

⁹⁴⁴ Web. 8 février 2011.

<<http://www.kunstmuseum.li/?page=2106&lan=de&aid=325&jahr=2004&monat=&art=vergangene>>

⁹⁴⁵ Web. 6 février 2011. <<http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=547&-MoMA-berlin>>

⁹⁴⁶ Web. 6 février 2011. <http://www.ocma.net/index.html?page=past&show=exhibit&e_id=400>

⁹⁴⁷ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

⁹⁴⁸ Web. 8 février 2011. <http://www.nhb.gov.sg/www/pr/pra/03/170303_1.pdf>

⁹⁴⁹ Web. 8 février 2011. <http://www.ludwigmuseum.org/ausstellung/rueckschau_03/geschenkte_kunst.htm>

⁹⁵⁰ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/institution/danese-2976/overview.html>>

⁹⁵¹ Web. 8 février 2011. <http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/2003_10_aaron-siskind-an-abstract-expressionist-eye/>

El Expresionismo Abstracto Americano en las Colecciones Españolas⁹⁵²

Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia

The Heroic Century: The Museum of Modern Art Masterpieces, 200 Paintings & Sculptures⁹⁵³

MFAH - Museum of Fine Arts, Houston, TX

Vincent van Gogh and the contemporary art⁹⁵⁴

Van Gogh Museum, Amsterdam

Masterworks on Paper from the Edward R. Broida Collection⁹⁵⁵

MFAH - Museum of Fine Arts, Houston, TX

Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen⁹⁵⁶

Martin-Gropius-Bau, Berlin

Group Show⁹⁵⁷

Timothy Taylor Gallery Ltd., London (England)

Sculpture⁹⁵⁸

Carré d'art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Nîmes

Richard Gray Gallery - 40 Years⁹⁵⁹

Richard Gray Gallery, New York City

Abstract Expressionism - Art Movement in the 20th Century

Tehran Museum of Contemporary Art

2002

Group Show⁹⁶⁰

McKee Gallery, New York City, NY

Accrochage des artistes de la galerie (modernes et contemporains)⁹⁶¹

Galerie Di Meo, Paris

Black Mountain College: Una aventura americana⁹⁶²

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, Madrid

⁹⁵² Web. 8 février 2011. <<http://www.museoestebanvicente.es/CatalogoExpo.asp>>

⁹⁵³ Web. 3 février 2011. <<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=54740&action=termin>>

⁹⁵⁴ Web. 6 février 2011. <<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=7745&lang=en>>

⁹⁵⁵ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/institution/mfah-museum-of-fine-arts-houston-2472/overview.html>>

⁹⁵⁶ Web. 8 février 2011.

<https://www.gropiusbau.de/de/aktuell/festivals/11_gropiusbau/mgb_rueckblick/mgb_rueckblick_ausstellungen/mgb_03_rueckblick/mgb_03_warum.php?calmonth=2011-02&bcal=1>

⁹⁵⁷ Web. 8 février 2011.

<<http://www.artnet.fr/Galleries/Exhibitions.asp?gid=1042&type=2&rta=http://www.artnet.com>>

⁹⁵⁸ Web. 8 février 2011. <<http://www.carredart.org/expositions/retrospective/81-francais.html>>

⁹⁵⁹ Web. 6 février 2011. <http://www.richardgraygallery.com/exhibitions/2003-09-05_richard-gray-gallery/>

⁹⁶⁰ Web. 6 février 2011. <<http://mckeegallery.com/exhibit/2002/group-show-6/>>

⁹⁶¹ Web. 6 février 2011.

<<http://www.artnet.fr/Galleries/Exhibitions.asp?gid=114751&type=2&rta=http://www.artnet.fr/ag/fulltextsearch.asp?searchstring=%20Galerie%20Di%20Meo,%20Paris>>

⁹⁶² Web. 8 février 2011. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2002_en.html>

Der Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts⁹⁶³

Kunsthalle in Emden, Emden

de Kooning to Today - Highlights from the Permanent Collection⁹⁶⁴

Whitney Museum of American Art, New York City, NY

All American, Part II⁹⁶⁵

Greenberg Van Doren Gallery, New York City, NY

Meisterwerke Der Graphischen Sammlung⁹⁶⁶

Pinakothek der Moderne, Munich

New York School⁹⁶⁷

American Contemporary Art Gallery, Munich

Art through the ages⁹⁶⁸

Guggenheim Hermitage Museum, Las Vegas, NV

Independent Visions⁹⁶⁹

John Berggruen Gallery, San Francisco, CA

Claude Monet - ...bis zum digitalen Impressionismus⁹⁷⁰

Foundation Beyeler, Riehen

The Synthetic Century - Collage from Cubism to Postmodernism⁹⁷¹

Yale University Art Gallery, New Haven, CT

2001

All American⁹⁷²

Greenberg Van Doren Gallery, New York City, NY

Content is a Glimpse⁹⁷³

Timothy Taylor Gallery Ltd., London (England)

Naked since 1950⁹⁷⁴

L&M Arts, New York City, NY

A defining generation. Then and Now. 1961 and 2001⁹⁷⁵

⁹⁶³ Web. 8 février 2011. <<http://kunsthalle-empden.de/2000-2005/>>

⁹⁶⁴ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

⁹⁶⁵ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/institution/greenberg-van-doren-gallery-1851/overview.html>>

⁹⁶⁶ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

⁹⁶⁷ Web. 6 février 2011. <http://www.art-report.com/de/institution/American_Contemporary_Art_Gallery/2526>

⁹⁶⁸ Web. 6 février 2011. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/global/archive_167.html>

⁹⁶⁹ Web. 8 février 2011. <http://www.berggruen.com/#/exhibitions/2002-07-11_independent-visions/>

⁹⁷⁰ Web. 6 février 2011.

<http://previousexhibitions.fondationbeyeler.ch/e/html_11sonderaus/12monet/02_einleitung.htm>

⁹⁷¹ Web. 8 février 2011. <http://artgallery.yale.edu/pages/collection/exhibitions/ex_past_2002.php>

⁹⁷² Web. 6 février 2011. <http://www.gvdgallery.com/exhibitions/2001-11-14_all-american/>

⁹⁷³ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/artist/willem-de-kooning-692/profile.html>>

⁹⁷⁴ Web. 3 février 2011. <<http://www.lmgallery.com/exhibitions/naked-since-1950/>>

- The Rose Art Museum, Waltham, MA
- We Set Off in High Spirits**⁹⁷⁶
Matthew Marks Gallery - 522 West 22th Street, New York City, NY
- Collecting Our Thoughts - The Community Responds to Art in the Permanent Collect**⁹⁷⁷
San Jose Museum of Art, San Jose, CA
- Pintura al desnudo**⁹⁷⁸
Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao
- The Stamp of Impulse - Abstract Expressionist Prints**⁹⁷⁹
Worcester Art Museum, Worcester, MA
- Eye of Modernism**⁹⁸⁰
Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, NM
- The Global Guggenheim - Selections from the Extended Collection**⁹⁸¹
Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, NY
- In The Rough**⁹⁸²
Museu Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto

2000

- The Presentation - Dutch Art in the Stedelijk Palace**⁹⁸³
Stedelijk Museum Amsterdam
- American Abstract Expressionism**⁹⁸⁴
American Contemporary Art Gallery, Munich
- Modernism & Abstraction - Treasures from the Smithsonian American Art Museum**⁹⁸⁵
Colby College Museum of Art, Waterville, ME
- Expresionismo Abstracto**⁹⁸⁶
Fundación Juan March, Madrid
- Highlights of Late 20th-Century Art from the Sydney and Frances Lewis**

⁹⁷⁵ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/en/institution/the-rose-art-museum-6023/overview.html>>

⁹⁷⁶ Web. 8 février 2011. <http://www.matthewmarks.com/exhibitions/2001-07-10_we-set-off-in-high-spirits/>

⁹⁷⁷ Web. 8 février 2011. <<http://www.sjmusart.org/content/collecting-our-thoughts-community-responds-art-permanent-collection>>

⁹⁷⁸ Web. 8 février 2011. <<http://www.museobilbao.com/exposiciones/pintura-al-desnudo-29>>

⁹⁷⁹ Web. 8 février 2011. <<http://www.worcesterart.org/Exhibitions/Past/stamp.html>>

⁹⁸⁰ Web. 8 février 2011. <<http://www.okeeffemuseum.org/american-modernism-exhibitions.html>>

⁹⁸¹ Web. 6 février 2011. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/global_gugg/index.html>

⁹⁸² Web. 8 février 2011. <<http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=627>>

⁹⁸³ Web. 8 février 2011. <<http://www.stedelijkmuseum.nl/oc2/page.asp?pageid=617&url=/detectflash.asp>>

⁹⁸⁴ Web. 8 février 2011. <http://www.art-report.com/de/institution/American_Contemporary_Art_Gallery/2526>

⁹⁸⁵ Web. 8 février 2011. <<http://www.colby.edu/news/detail/10/>>

⁹⁸⁶ Web. 8 février 2011. <http://www.march.es/arte/exposiciones/exposicion.asp?clave_expo=6>

Collection⁹⁸⁷

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Persuasive Images: Selections from the Art Collections at the University at Albany⁹⁸⁸

University Art Museum , Albany, NY

Visage Painting and the Human Face in 20th Century Art⁹⁸⁹

NMWA The National Museum of Western Art, Tokyo

1999

Color & Field⁹⁹⁰

American Contemporary Art Gallery, Munich

Group exhibition⁹⁹¹

Matthew Marks Gallery - 522 West 22th Street, New York City, NY

Lineamente International - Von der Linie zur Zeichnung⁹⁹²

Lentos Kunstmuseum Linz, Linz

Fruits & Flowers, Skies & Pies⁹⁹³

Allan Stone Gallery, New York City, NY

1998

Dubuffet to de Kooning: Expressionist Prints from Europe and America⁹⁹⁴

MoMA - Museum of Modern Art, New York City, NY

The New York School⁹⁹⁵

MoMA - Museum of Modern Art, New York City, NY

Portraits Obscured⁹⁹⁶

Gagosian Gallery - New York City, NY

Master Drawings of the Twentieth Century⁹⁹⁷

⁹⁸⁷ Web. 8 février 2011. <http://www.vmfa.state.va.us/Visit/Library/Research/Exhibition_History/Exhibitions_-2000s.aspx>

⁹⁸⁸ Web. 8 février 2011. <<http://www.albany.edu/museum/wwwmuseum/persuasive/js/index.html>>

⁹⁸⁹ Web. 8 février 2011. <http://www.nmwa.go.jp/en/exhibitions/past/2000_162.html>

⁹⁹⁰ Web. 8 février 2011. <<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/instInfo/inst/537/lang/1>>

⁹⁹¹ Web. 8 février 2011. <http://www.matthewmarks.com/exhibitions/1999-09-25_willem-de-kooning-peter-fischli-david-weiss-lucian-freud-katharina-fritsch-roni-horn-ellsworth-kelly-brice-marden/>

⁹⁹² Web. 8 février 2011. <<http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=35807&action=termin>>

⁹⁹³ Web. 8 février 2011. <<http://www.allanstonegallery.com/>>

⁹⁹⁴ Web. 8 février 2011. <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/224>>

⁹⁹⁵ Web. 8 février 2011. <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/219>>

⁹⁹⁶ Web. 8 février 2011. <<http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-1998-07-portraits-obscured/>>

⁹⁹⁷ Web. 8 février 2011.

<http://www.miandn.com/#/exhibitions/1998_5_madison_master_drawings_of_the_twentie/>

Exhibition of the century⁹⁹⁸

Mitchell-Innes & Nash - New York City

Picasso's Dora Maar/ de Kooning's Women⁹⁹⁹

Wellington City Gallery, Wellington

The New York School¹⁰⁰⁰

L&M Arts, New York City, NY

Gagosian Gallery - New York City, NY

⁹⁹⁸ Web. 8 février 2011. <<http://citygallery.org.nz/ExhibitionoftheCentury/>>

⁹⁹⁹ Web. 8 février 2011. <http://www.lmgallery.com/exhibitions/1998_4_picassos-dora-maar-de-koonin/>

¹⁰⁰⁰ Web. 8 février 2011 <<http://www.gagosian.com/exhibitions/980-madison-1998-03-the-new-york-school/>>

Annexe 2

Modalités du système de classement du site Artfacts.net

(source : <http://www.artfacts.net>, 2008. Web. 5 février 2008)

Artfacts.Net

Artfacts.Net™ is an international online gallery and museum Guide for modern, contemporary and emerging art. Artfacts.Net™ collects, classifies and publishes current international art exhibitions via an extensive database and a dynamically generated web site. The aim of Artfacts.Net™ is to provide an online structure for art institutions and internet users to offer an insight into the current state of the contemporary art world. Artfacts.Net™ publishes, without modification, content provided by its business partners (galleries, museums, art centers and associations). Artfacts.Net™ is used as a reference tool listing and organizing unbiased information on exhibitions, artists, galleries, museums and other art institutions. Thus, Artfacts.Net™ neither aims to be an art periodical covering current issues and happenings in the art world nor an exhibition guide publishing information on every local gallery or museum. Artfacts.Net™ actively seeks business partners amongst the leading international art institutions and also works with lesser known yet noteworthy galleries, museums and associations. In spite of its success, we were not completely satisfied with the system of listing artists alphabetically. We were sure that there were other, even more effective, ways to order artists and their exhibitions. We asked ourselves if it would be possible to predict an artist's career using econometrical methods. From then on there was no stopping us. (...) The aim of the Artist Ranking (A.R) system is to arrange artists by their exhibition history. The A.R evaluates exhibitions held on an international level over the last five years.

Present and future activities

Our activities for the present and into the near future can be described as consolidation. Over the last years we have collected a vast amount of information and a significant number of business partners. To strengthen our network we are concentrating on improving our content quality by adding missing information and deleting irrelevant data.

Additionally, we are focussing on art centers and collections. Our aim is to provide, in addition to gallery representation, an overview of works in public collections for each artist. This data will undoubtedly be a valuable source for the art world.

The Artist Ranking System

Have you ever felt overwhelmed by the sheer variety of contemporary art production? Personally, this is something we have never felt comfortable with, particularly the fact that great art is almost always discovered by accident.

This is why we started structuring the mass of information available on art production today. The first thing we created was the widely appreciated online art guide, Artfacts.Net\$trade; where we arranged tens of thousands of artists, exhibitions and institutions into a comprehensive and easy to use online tool.

In spite of its success, we were not completely satisfied with the system of listing artists

alphabetically. We were sure that there were other, even more effective, ways to order artists and their exhibitions. We asked ourselves if it would be possible to predict an artist's career using econometrical methods. From then on there was no stopping us.

We became absorbed with the idea of ordering artists, exhibitions and venues differently, other than the simple alphabetical form. Over the months our thoughts ripened, culminating in weeks spent programming the first version of the Artist Ranking. The Artist Ranking orders artists in an ordinal scaling according to their recognition in the eyes of professionals (i.e. curators, gallery owners).

How the Artist Ranking System works

The basis of the A.R thinking is the so-called economy of attention (after a book from Georg Franck). Franck says that attention (fame) in the cultural world is an economy that works with the same mechanisms as capitalism.

Capitalist, or economic, behaviour is based on property, lending money and charging interest. For Franck, the curator (e.g. the museum director or the gallery owner) acts as a financial investor. The curator/investor lends their property (their exhibition space and their fame) to an artist from whom they expect a return on their investment in the form of more attention (reputation, fame etc).

Therefore, the relationship between gallery owner and artist relates to that between investor and entrepreneur. The investor puts his money into companies from which he expects to gain rewards. This is always a mixed batch, where a few succeed and pay for the misinvestment in the others.

With the above stated theory in mind, the A.R system aims to rank only the artists who are rank-worthy. This does not mean that any artist who is not in the ranking or is not highly ranked is a bad artist. It simply means that in comparison to other artists they do not have as much exhibition activity.

The A.R does not judge the work of a specific artist, it orders artists by the professional attention invested in them. It provides the wider audience with a feeling for where a particular artist stands in the eyes of the professionals and is also disconnected from the artist's economic success. Artfacts.Net™ assumes that there might be a correlation between fame and money but this is not the main aim of the A.R.

Andrew Wyeth

Rank : 2707

Public exhibitions: 22 (Solo shows: 11 / Group shows: 10)

Jackson Pollock

Rank : 67 (Andy Warhol : 1 / Pablo Picasso : 2)

Public exhibitions: 147 (Solo shows: 15 / Group shows: 127)

Edward Hopper

Rank : 397

Public exhibitions: 61 (Solo shows: 13 / Group shows: 45)

Willem de Kooning

Rank : 69

Public exhibitions: 170 (Solo shows: 29 / Group shows: 135)

Artists		Ranking			Points	
Name	•	2007	•	2006	2007	Difference
1	Andy Warhol 1928-1987 US	1	± 0	1	403602.88	+ 70453.19
2	Pablo Picasso 1881-1973 ES	2	± 0	2	378618.56	+ 68400.06
3	Bruce Nauman *1941 (67) US	3	± 0	3	231176.84	+ 44497.17
4	Gerhard Richter *1932 (76) DE	4	± 0	4	206085.88	+ 29520.47
5	Paul Klee 1879-1940 CH	5	± 0	5	179010.20	+ 22350.14
6	Joseph Beuys 1921-1986 DE	6	± 0	6	177741.03	+ 24578.30
7	Cindy Sherman *1954 (54) US	7	± 0	7	160933.56	+ 20451.94
8	Henri Matisse 1869-1954 FR	8	± 0	8	156344.52	+ 23672.11
9	R. Rauschenberg 1925-2008 US	9	± 0	9	153957.98	+ 21636.75
10	Sol LeWitt 1928-2007 US	10	± 0	10	151221.31	+ 21407.43
11	Louise Bourgeois *1911 (97) FR	11	+ 3	14	140760.38	+ 28368.20
12	Roy Lichtenstein 1923-1997 US	12	- 1	11	139309.62	+ 21384.37
13	Joàn Miró 1893-1983 ES	13	- 1	12	137533.45	+ 21305.68
14	Sigmar Polke *1941 (67) DE	14	+ 2	16	136437.22	+ 26092.26
15	M. Kippenberger 1953-1997 DE	15	± 0	15	133914.59	+ 22668.91
16	Ed Ruscha *1937 (71) US	16	- 3	13	128645.24	+ 14201.45
17	Andreas Gursky *1955 (53) DE	17	+ 1	18	127616.30	+ 22139.54
18	W Kandinsky 1866-1944 RU	18	+ 1	19	123064.49	+ 19563.11
19	Fischli & Weiss *1979 (29) CH	19	- 2	17	121226.09	+ 15278.17
20	Douglas Gordon *1966 (42) UK	20	+ 2	22	120581.95	+ 23664.99
21	Olafur Eliasson *1967 (41) DK	21	- 1	20	119819.03	+ 17158.86
22	A. Giacometti 1901-1966 CH	22	+ 7	29	118844.52	+ 27623.09
23	Max Ernst 1891-1976 DE	23	+ 2	25	117255.49	+ 21925.31
24	Georg Baselitz *1938 (70) DE	24	+ 2	26	116246.70	+ 22999.32
25	Thomas Ruff *1958 (50) DE	25	- 4	21	113665.59	+ 16689.52
26	Jasper Johns *1930 (78) US	26	- 2	24	110911.70	+ 14116.88

27	Lawrence Weiner *1940 (68) US	27	+ 6	33	110730.53	+ 22939.49
28	William Kentridge *1955 (53) ZA	28	+ 2	30	110349.20	+ 19867.05
29	Pierre Huyghe *1962 (46) FR	29	- 6	23	109793.14	+ 12901.95
30	John Baldessari *1931 (77) US	30	- 3	27	109437.72	+ 16465.54
31	Paul Cézanne 1839-1906 FR	31	- 3	28	108817.06	+ 16495.85
32	Salvador Dalí 1904-1989 ES	32	+ 4	36	107820.40	+ 22187.65
33	Marcel Duchamp 1887-1968 FR	33	+ 6	39	106547.34	+ 22375.77
34	Dan Graham *1942 (66) US	34	- 3	31	105828.59	+ 15470.03
35	Man Ray 1890-1976 US	35	- 3	32	104938.71	+ 16922.21
36	Max Beckmann 1884-1950 DE	36	- 2	34	104018.63	+ 17941.66
37	Pipilotti Rist *1962 (46) CH	37	- 2	35	103524.46	+ 17634.29
38	Franz West *1947 (61) AT	38	± 0	38	102288.65	+ 17990.96
39	Vincent van Gogh 1853-1890 NL	39	+ 7	46	101417.24	+ 21651.49
40	Anselm Kiefer *1945 (63) DE	40	+ 9	49	100277.32	+ 20743.67
41	Jeff Wall *1946 (62) CA	41	+ 7	48	100223.44	+ 20654.75
42	Gilbert & George *1967 (41) UK	42	+ 19	61	99430.29	+ 23774.74
43	Fernand Léger 1881-1955 FR	43	+ 16	59	97579.42	+ 21148.11
44	Richard Serra *1939 (69) US	44	- 4	40	97370.02	+ 14491.95
45	Mike Kelley *1954 (54) US	45	- 1	44	97020.07	+ 15623.33
46	Donald Judd 1928-1994 US	46	- 5	41	96311.48	+ 13922.41
47	Jeff Koons *1955 (53) US	47	+ 3	50	95351.68	+ 15861.75
48	Thomas Struth *1954 (54) DE	48	- 11	37	95258.55	+ 10072.40
49	Nam June Paik 1932-2006 KR	49	+ 3	52	94939.03	+ 16109.81
50	Ernst L. Kirchner 1880-1938 DE	50	- 8	42	94887.82	+ 13137.91
51	Edgar Degas 1834-1917 FR	51	+ 4	55	94852.83	+ 16966.70
52	Claude Monet 1840-1926 FR	52	+ 1	53	94465.42	+ 15847.85
53	Damien Hirst *1965 (43) UK	53	- 2	51	94279.72	+ 15259.46
54	Paul McCarthy *1945 (63) US	54	- 9	45	93947.80	+ 14115.29
55	Francis Alÿs *1959 (49) BE	55	+ 11	66	93447.63	+ 19408.45
56	Nan Goldin *1953 (55) US	56	+ 2	58	93166.07	+ 16587.25
57	Gabriel Orozco *1962 (46) MX	57	- 10	47	92804.10	+ 13194.62
58	Bill Viola *1951 (57) US	58	- 4	54	92796.87	+ 14383.02

59	Rosemarie Trockel *1952(56)DE	59	- 16	43	91494.20	+ 9924.98
60	Marina Abramović *1946 (62)RS	60	+ 8	68	89556.31	+ 16046.23
61	Vito Acconci *1940 (68) US	61	+ 8	69	89242.45	+ 15830.98
62	Tony Oursler *1957 (51) US	62	- 6	56	88334.11	+ 10829.92
63	Ellsworth Kelly *1923 (85) US	63	- 3	60	88228.45	+ 12362.57
64	Rodney Graham *1949 (59) CA	64	- 7	57	88105.25	+ 10783.72
65	Wolfgang Tillmans*1968 (40)DE	65	+ 2	67	86263.37	+ 12382.41
66	Jackson Pollock 1912-1956 US	66	+ 4	70	85996.00	+ 12717.54
67	Christian Boltanski *1944 (64)FR	67	- 4	63	85928.48	+ 10608.51
68	Willem de Kooning 1904-1997NL	68	- 4	64	85594.81	+ 11071.30
69	Alexander Calder 1898-1976 US	69	+ 9	78	85319.65	+ 15475.38
70	Jenny Holzer *1950 (58) US	70	+ 24	94	84926.16	+ 18388.55
71	Günther Förg *1952 (56) DE	71	- 9	62	84775.45	+ 9347.64
72	Daniel Buren *1938 (70) FR	72	+ 25	97	84562.89	+ 19608.77
73	Tacita Dean *1965 (43) UK	73	+ 8	81	84177.54	+ 14845.11
74	Claes Oldenburg *1929 (79) SE	74	- 2	72	83671.42	+ 12497.88
75	Paul Gauguin 1848-1903 FR	75	- 1	74	83515.69	+ 13241.01
76	Yves Klein 1928-1962 FR	76	- 1	75	82637.76	+ 12503.02
77	Mona Hatoum *1952 (56) LB	77	± 0	77	81759.19	+ 11913.01
78	F.Gonzalez-Torres1957-1996 CU	78	- 2	76	81681.50	+ 11696.22
79	David Hockney *1937 (71) UK	79	+ 12	91	81420.16	+ 13774.63
80	M.Broodthaers 1924-1976 BE	80	+ 2	82	81395.13	+ 12113.13
81	Dieter Roth 1930-1998 DE	81	- 8	73	80921.72	+ 10095.46
82	Matthew Barney *1967 (41) US	82	+ 1	83	80787.60	+ 11565.70
83	Carl Andre *1935 (73) US	83	+ 2	85	80422.74	+ 11691.02
84	Anri Sala *1974 (34) AL	84	- 5	79	80372.88	+ 10623.95
85	Richard Prince *1949 (59) PA	85	+ 10	95	80327.08	+ 13801.92
86	Valie Export *1940 (68) AT	86	+ 16	102	79879.12	+ 16336.42
87	Maurizio Cattelan *1960 (48) IT	87	- 22	65	79876.85	+ 5715.52
88	Ilya & Emilia Kabakov *0 (2008)	88	- 8	80	79810.89	+ 10376.49
89	Frank Stella *1936 (72) US	89	+ 1	90	79273.00	+ 11495.96
90	Liam Gillick *1964 (44) UK	90	- 19	71	78984.38	+ 7593.45

91	Yoko Ono *1933 (75)	JP	91	- 2	89	78936.89	+ 10990.70
92	T. Hirschhorn *1957 (51)	CH	92	+ 4	96	78535.28	+ 13495.62
93	G. Matta-Clark 1943-1978	US	93	+ 37	130	77999.12	+ 20003.63
94	Josef Albers 1888-1976	DE	94	+ 5	99	77866.31	+ 13009.98
95	Hiroshi Sugimoto *1948 (60)	JP	95	+ 8	103	77596.49	+ 14201.93
96	Dan Flavin 1933-1996	US	96	+ 24	120	76804.52	+ 16615.72
97	Tony Cragg *1949 (59)	UK	97	+ 4	101	76703.15	+ 12611.57
98	Bernd&Hilla Becher *0(2008)	DE	98	- 10	88	76571.35	+ 8608.10
99	Sylvie Fleury *1961 (47)	CH	99	- 13	86	76402.40	+ 7795.87
100	Gary Hill *1951 (57)	US	100	- 13	87	76255.62	+ 7964.68

Artfacts.Net™ *Artist Ranking* as ordered list. 115242 artists are ranked in 2007. The Artist Ranking has been updated and recalculated on 21.5.2008

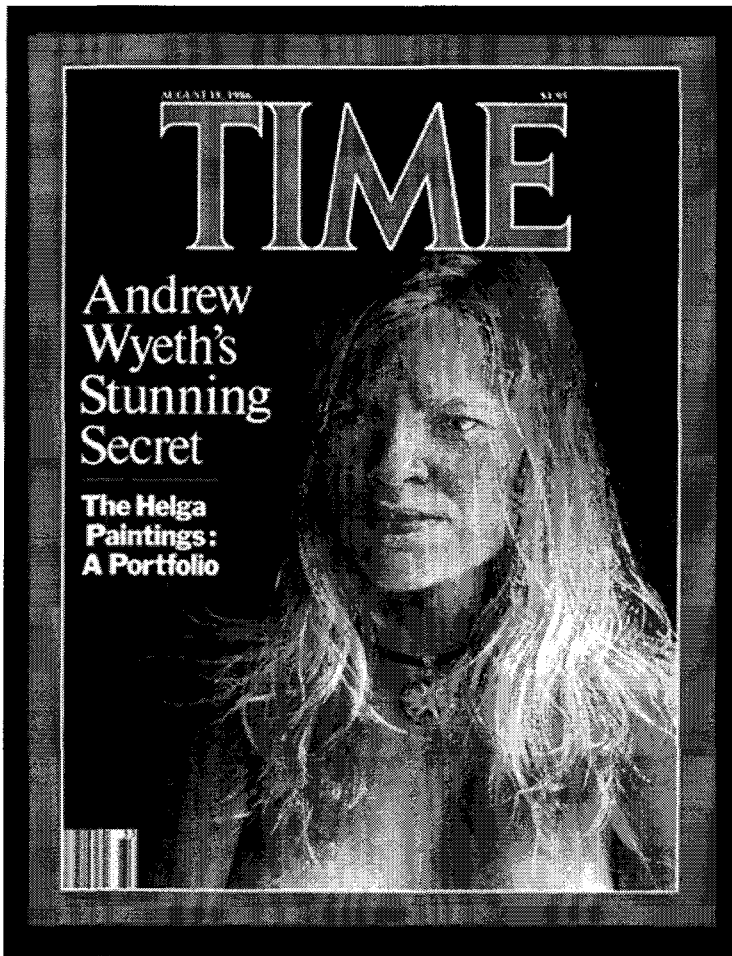
The first column shows the current rank of the artist, followed by a number indicating the rank advancement (+), stagnancy (±) and rank decline (-). The third column shows the rank in the previous year. This is followed by the name of the artist the life span (if deceased) or (if living) the birth year and the age of the artist. The seventh column shows the of birth country of the artist. The birth country is coded in the form of the www standard ccTLD₁₅. An abbreviation for Country Code domains, .e.g. .ca for Canada, .uk for the United Kingdom, etc. There is no ccTLD for the United States of America, so Artfacts.Net™ uses instead the code 'us'. The last two columns include the total points reached by the artist and their growth rate. The growth rate is the difference in points between this year and last year's ranking. Even if the artist's rank declines the growth rate is always positive. This is because the *Artist Ranking* adds an index number for each year (see equation (7) on page 9).

Annexe 3

Couvertures de *Time* consacrées à Andrew Wyeth



Time, Dec.27, 1963.



Time, Aug.18, 1986

Annexe 4



Sir Luke Fildes - *Applicants for admission to a Casual Ward* (after 1908). Oil on canvas. 57.1 x 94 cm. Tate Britain, London.

Annexe 5



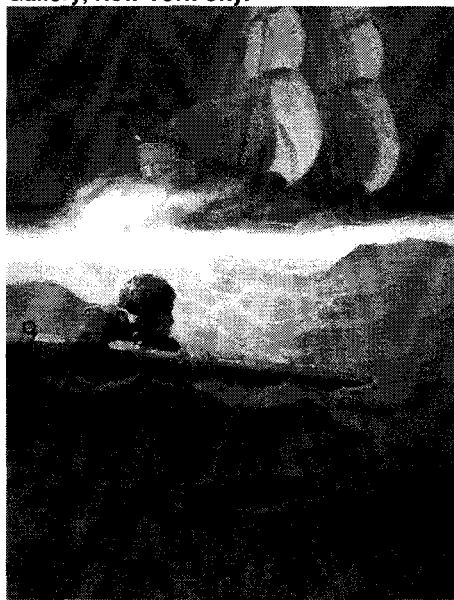
N.C. Wyeth - *At Queen's Ferry* (1913) Illustration for *Kidnapped* by Robert Louis Stevenson. New York: Charles Scribner's Sons 1913. Oil on canvas, 102 x 126 cm.



N.C. Wyeth - "*We must be in the dungeons,*" (1916) – Illustration for "The Black Arrow-A Tale of Two Roses" by Robert Louis Stevenson. Scribner and Sons 1916. Oil on canvas, 99.7 x 79.3 cm. Courtesy of Judy Goffman for the American Illustrators Gallery, New York City.



N.C. Wyeth - *Rose Salterne and the White Witch* (1920) – Illustration for *Westward Ho!* by Charles Kingsley. New York: Charles Scribner's Sons, 1920. Oil on canvas, 101.6 x 76.1 cm. Brandywine River Museum. Bequest of Carolyn Wyeth

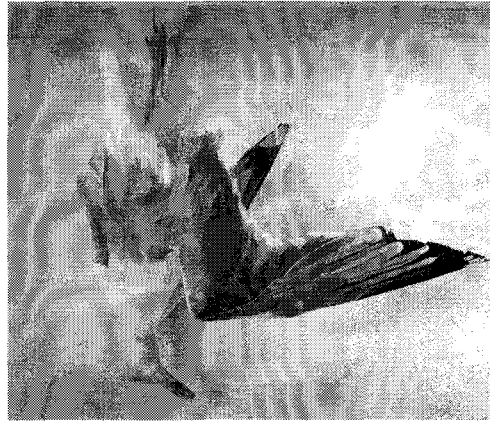


N.C. Wyeth - *The Wreck of the Covenant* (1913) – Illustration for *Kidnapped* by Robert Louis Stevenson. New York: Charles Scribner's Sons 1913. Oil on canvas, 106 x 85.7 cm. Brandywine River Museum. Bequest of Mrs. Russell G. Colt

Annexe 6



Andrew Wyeth – *Spring Landscape at Kuerners* (1933). Oil on canvas. 81.3 x 101.6 cm. Naigai Trading Co., Ltd., Japan



Andrew Wyeth – *Dead Gull* (1938). Tempera on panel. 63.5 x 76.2 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Andrew Wyeth – *Charlie Ervine* (1937). Tempera on panel. 80.6 x 100.9 cm. Collection of Andrew and Betsy Wyeth



Andrew Wyeth – *City in the Dawn* (1943). Tempera on gessoed masonite. 56.5 x 58.4 cm. Private collection

Annexe 7



James A. Warner and Margaret J. White. *The Kuerner Farm* (p. 89). Photograph. *In the Footsteps of the Artist. Thoreau and the World of Andrew Wyeth*. Moorestown : Middle Atlantic Press, 1986.



James A. Warner and Margaret J. White. *The Kuerner Farm* (p. 91). Photograph. *In the Footsteps of the Artist. Thoreau and the World of Andrew Wyeth*. Moorestown : Middle Atlantic Press, 1986.

-BIBLIOGRAPHIE-

Les différentes catégories bibliographiques regroupent des ouvrages, des articles de revues, journaux, et magazines sur support papier ou en ligne.

1. Histoire de l'art et théorie esthétique

- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago : University Of Chicago Press, 1984.
- Arnason, H.H. *History of Modern Art : painting, sculpture, architecture*. New York : H. N. Abrams, 1977.
- « Bad Painting / New Spirit Painting ». 03 September 2010
<<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=198>>
- Bal, Mieke. « Light in painting : dis-seminating art history ». *Deconstruction and the Visual Arts*. Ed. Peter Brunette and David Wills. Cambridge University Press, 1994a.
- Bal, Mieke. *On Meaning-Making*. Sonoma : Polebridge Press, 1994b.
- Bergstrom, Ingvar. *Dutch Still-Life Painting of the Seventeenth Century*. New York : Yoseloff, 1956.
- Bryson, Norman. *Word and Image – French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge : Cambridge University Press, (1981) 1983.
- Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still Life Painting*. London : Reaktion Books, 1990.
- Carrier, David. « Danto and His Critics: After the End of Art and Art History ». *History and Theory* 37. 4 (December 1998) : 1-16
- Cheng, François. *Vide et plein*. Paris : Editions du Seuil, 1991.
- Clémenceau, Georges. *Claude Monet. Cinquante ans d'amitié*. Paris, Genève : La Palatine, 1965.
- Cortenova, Giorgio. *Pablo Picasso : sa vie, son œuvre*. Paris : Librairie Gründ, 1991.

- Damisch, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris : Editions du Seuil, 1984.
- Danto, Arthur. *After the End of Art : Contemporary art and the Pale of History*. Princeton, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. Paris: Editions de la Différence, 1996.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*. Paris : Les Editions de Minuit, 1992.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Empreinte*. Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1997.
- Eitner, Lorenz. « The Open Window and the Storm-Tossed Boat : An Essay in the Iconography of Romanticism ». *The Art Bulletin* 37 . 4 (December 1955) : 281-290
- Fish, Jonathan C. « Colour as sensation in Visual Art and in Science ». *Leonardo* 14 . 2 (Spring 1981) : 89-9
- Fletcher, Pamela M. *Narrating Modernity: the British Problem Picture, 1895-1914*. Hants : Ashgate Publishing Limited, 2003.
- Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge (MA) : Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Saint Clément de rivièrè : Editions fata morgana, 1973.
- Fried, Michael. « Absorption : A Master Theme in Eighteenth-Century French Painting and Criticism ». *Eighteenth-Century Studies* 9 . 2 (Winter 1975-76) : 139-177
- Fried, Michael. « Manet in His Generation : The Face of Painting in the 1860s ». *Critical Inquiry* 19 . 1 (Autumn 1992) : 22-69
- Fry, Roger E. « Tempera Painting ». *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 7 . 27 (June 1905) : 175-176
- Genette, Gérard. *L'Œuvre de l'Art*. Paris : Editions du Seuil, 1994.
- Gombrich, E.H. *The Story of Art*. London : Phaidon Press, (1950) 1989.

- Gombrich, E.H. *Art and Illusion : a study in the psychology of pictorial representation*. London : Phaidon Press (1960) 1977.
- Greenberg, Clement. « The Case for Abstract Art ». *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*. University of Chicago Press, 1995.
- Guenther, Irene. « Magic Realism in the Weimar Republic ». *Magical Realism. Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham : Duke University Press, 1995.
- Haftmann, Werner. *German Art of the XXth Century*. New York : The Museum of Modern Art, 1957.
- Howells, Richard. *Visual Culture*. Cambridge : Polity Press, 2003.
- Kemal, Salim and Gaskell, Ivan. « Nature, Fine Arts, and Aesthetics ». *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Ed. Kemal and Gaskell. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- Kosloff, Max. *Renderings : Critical Essays on a Century of Modern Art*. New York : Simon & Schuster, 1969.
- Kuh, Katharine. *The Open Eye: in Pursuit of Art*. New York : Harper & Row, 1971.
- Levine, Caroline. « Ruskin's Dreaded Trompe-l'œil ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56 . 4 (Autumn 1998) : 367-375
- Marcadé, Bernard. « Bernard Marcadé on René Magritte ». *TateEtc*. 11 (Autumn 2007) 03 September 2010
<<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue11/magritte.htm>>
- Margolis, Joseph. *What, After All, Is a Work of Art ?* University Park : The Pennsylvania State University Press, 1999.
< <http://edel.univ-poitiers.fr/licorne/document.php?id=1678>>
- Mitchell, W. J. T. *Landscape and Power* (second edition). Chicago : The University of Chicago Press, (1994) 2002.
- Nochlin, Linda. *Realism Now. Super Realism: A Critical Anthology*. Ed. Gregory Battcock. New York: Dutton, 1975.
- Nochlin, Linda. *Realism*. London : Penguin Books, (1971) 1990.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. London : Peregrine Books, (1955) 1970.

▪ 8€8?◀ 9♥ⁿxxx

- Panofsky, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton University Press, (1943) 1971.
- Peacocke, Christopher. « Depiction ». *The Philosophical Review* 96 . 3 (July 1987) : 383-410.
- Pierre, José. *André Breton et la peinture*. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1987.
- Peck, Herbert. *The Meaning of Art*. London : Faber and Faber (1931) 1972

2. Histoire de l'art américain

- Anderson, Susan M. « The American Scene: Regionalist Painters of California 1930-1960. Selections from the Michael Johnson Collection ». Text and images from the catalogue of the exhibition : *The American Scene: Regionalist Painters of California 1930-1960 - September 11-September 30, 1999 - Fallbrook Art & Cultural Center*. 13 Janvier 2010

<<http://www.tfaoi.com/news1/n1m523.htm>>

- Baigell, Matthew. « Grant Wood Revisited ». *Art Journal* 26.2 (Winter 1966-1967) : 116-122.

- Baigell, Matthew. « Thomas Hart Benton in the 1920's ». *Art Journal* 29.4 (Summer 1970) : 422-429.

- Barker, Virgil. *From Realism to Reality in Recent American Painting*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1959.

- Benayada, Kamila. « La distanciation dans l'œuvre régionaliste de Grant Wood comme moyen de mise en échec du nationalisme ». *LISA e-journal* 7 . 2 (2009) 03 septembre 2010

< <http://lisa.revues.org/index273.html>>

- Bonito, Virginia Anne. « *Get real : An Introduction to Contemporary American realism* ». Revised "Get Real introduction", April 10, 2000. The Seavest Collection of Contemporary Realism, ArtRegisterNetwork. 15 December 2008

<http://www.artregister.com/seavest_collection/get_real.html>

- Bowman, Russell. « The Visionary Impulse : An American Tendency ». *Art Journal* 45 . 4 (Winter, 1985) : 291.

- Brandywine River Museum. « Tempera Painting: A Medieval Medium Revived in 20th-Century Art. 21 janvier 2011

<http://www.brandywinemuseum.org/news_print/news058_print.html>

- Broun, Elizabeth. «Thomas Hart Benton: A Politician in Art ». *Smithsonian Studies in American Art* 1. 1 (Spring 1987) : 59-77.

- Brown, Milton W. *American Painting, from the Armory Show to the Depression*. Princeton : Princeton University Press, 1955.

- Brunet, François. « Timothy O’Sullivan dans les Rocheuses : la photographie, art sauvage ». *La Fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*. Ed. Véronique Béghain et Lionel Larré. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- Burns, Sarah. *Pastoral Inventions: Rural Life in Nineteenth-Century American Art and Culture*. Philadelphia : Temple University Press, 1989.
- Christies. « Jackson Pollock (1912-1956) *Number 12, 1949* (lot 17, sale 1373) » (11 May 2004)
<http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=salesummary&intObjectID=4288617&sid=654aad30-5898-4342-b727-b7aa6d50071b>
- Clerc, Adrien. « Compte-rendu : Polcari, Stephen (dir.): Pollock et le chamanisme. Exposition Pinacothèque de Paris, 15 octobre 2008 - 15 février 2009 ». *Histara les comptes rendus* (11 août 2009). 28 août 2009
<<http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=590&lang=fr>>
- Corn, Wanda. *Grant Wood, The Regionalist Vision*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- Crosman, Christopher. « James Wyeth ». *Wondrous Strange – The Wyeth Tradition*. Wilmington : Delaware Art Museum, 1998. Rockland : Farnsworth Art Museum, 1998.
- Danto, Arthur C. *Mark Tansey : Visions and Revisions*. New York : Harry N. Abrams, 1992.
- Davidson, Gail S. and McCarron-Cates, Floramae. *Frederic Church, Winslow Homer, and Thomas Moran: Tourism and the American Landscape*. New York : Bulfinch Press, 2006.
- Dennis, James. *Grant Wood : A Study in American Art and Culture*. Columbia : University of Missouri Press, 1986.
- Glueck, Grace. « Early Prints Foreshadow A Master of Loneliness ». *The New York Times* (June 02, 2000). 3 février 2011
<<http://www.nytimes.com/2000/06/02/arts/art-review-early-prints-foreshadow-a-master-of-loneliness.html?scp=1&sq=Edward%20Hopper,%20Printmaker&st=cse>>
- Greenberg, Clement. « Avant-garde and Kitsch ». *Partisan Review* 6 (Fall 1939) : 34-49
- Groseclose, Barbara S. « Vanity and the Artist : Some Still-Life Paintings by William Michael Harnett ». *American Art Journal* 19 . 1 (Winter 1987) : 51- 59

- Jaffe, Irma B. « Religious Content in the Painting of John Steuart Curry ». *Winterthur Portfolio* 22 . 1 (Spring 1987) : 23-45.
- Janis, Sidney. *Abstract and Surrealist Art in America*. New York : Reynal & Hitchcock, 1944.
- Janson, H.W. « Benton and Wood, Champions of Regionalism ». *Magazine of Art* 39 (May 1946) : 186.
- Jewell, Edward Alden. « 'Americans 1943' Art Show Subject ». *The New York Times*. (February 10, 1943) Section Books: 22
- Jewell, Edward Alden. « With Accent on Modernism ». *The New York Times*. (February 14, 1943, Sunday Section: X7
- Johnson, Ken. « A Panorama Starring A Cast of Stereotypes ». *The New York Time* (April, 16, 2004). 6 Nov. 2009
<<http://www.nytimes.com/2004/04/16/arts/art-review-a-panorama-starring-a-cast-of-stereotypes.html>>
- Kakutani, Michiko. « In Prose and in Verse, Stark Paeans to Hopper ». *The New York Times* (June 20, 1995). 12 April 2010
< <http://www.nytimes.com/1995/06/20/books/books-of-the-times-in-prose-and-in-verse-stark-paeans-to-hopper.html?scp=1&sq=BOOKS%20OF%20THE%20TIMES;%20In%20Prose%20and%20in%20Verse,%20Stark%20Paeans%20to%20Hopper&st=cse>>
- Kempf, Jean. « Les lieux et les choses. Réel, réalisme et réalité dans la photographie américaine ». *Americônes. Etudes sur l'image aux Etats-Unis*. Ed. Marc Chénétier. Fontenay aux Roses: ENS Editions, 1997.
- Kimmelman, Michael. « American Idyll: The Dawn of Tourism, With Homer, Church and Moran ». *The New York Times* (May, 16, 2006). 23 Nov. 2009
<<http://www.nytimes.com/2006/05/19/arts/design/19coop.html>>
- Kirstein, Lincoln and Miller, Dorothy C. *American Realists and Magic Realists*. New York : The Museum of Modern Art, 1943.
- Knowles Bromell, Nicholas. *By the sweat of the brow: literature and labor in antebellum America*. Chicago : The University of Chicago Press, 1993.

- Kunzle, David. Review: [untitled]. *The Art Bulletin* 59 . 4 (Dec., 1977) : 649-651
- Larsen, Susan C. « Introduction ». *Wondrous Strange – The Wyeth Tradition*. Wilmington : Delaware Art Museum, 1998. Rockland : Farnsworth Art Museum, 1998.
- Le Bris, Michel. *N.C. Wyeth, L'esprit d'aventure*. Paris : Editions Hoëbeke, 2008.
- Levin, Gail. « Janet Sobel: Primitivist, Surrealist, and Abstract Expressionist ». *Woman's Art Journal* 26 . 1 (Spring – Summer 2005) : 8-14
- Levin, Gail. *Edward Hopper, an Intimate Biography*. New York : Alfred A. Knopf, 1995.
- Lichfield, John. « Koons exhibition: Let them see kitsch ». *The Independent* (September 10 2008). 20 Jan. 2009
<<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/koons-exhibition-let-them-see-kitsch-924515.html>>
- Lucie-Smith, Edward. *American Realism*. London : Thames and Hudson, 1994.
- Maddox, Kenneth W. « Thomas Cole and the Railroad: Gentle Maledictions ». *Archives of American Art Journal* 26 . 1 (1986) : 2-10
- Mandeles, Chad. « William Michael Harnett's "The Old Cupboard Door" and the Tradition of Vanitas ». *American Art Journal* 18 . 3 (Summer, 1986) : 51-62
- Mann, Tess. « Reviewed work(s): The Body of Raphaelle Peale: Still Life and Selfhood, 1812-1824 by Alexander Nemerov ». *Archives of American Art Journal* 41 . 1/4 (2001) : 43-46
- Marx, Leo. « The Machine in the Garden ». *The New England Quarterly* 29 . 1 (March 1956) : 27-42
- Marx, Leo. *The machine in the garden: technology and the pastoral ideal in America*. New York : Oxford University Press, (1964) 2000.
- Mathews, Jane de Hart. « Art and Politics in Cold War America ». *The American Historical Review* 81 . 4 (October 1976) : 762-787
- Meisel, Louis K. *Photorealism*. New York : Harry N. Abrams, 1980.
- Michaelis, David. « Foreword ». *Wondrous Strange – The Wyeth Tradition*. Wilmington : Delaware Art Museum, 1998. Rockland : Farnsworth Art Museum, 1998.
- Michaelis, David. *N.C. Wyeth : A Biography*. New York : Alfred A. Knopf, 1998.

- Millhouse, Barbara Babcock. *American wilderness : the story of the Hudson River school of painting*. Hensonville : Blackdome Press, 2007.
- Myers, Kenneth John. « On the Cultural Construction of Landscape Experience : Contact to 1830 ». *American Iconology. New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*. Ed. David C. Miller. New Haven and London : Yale University Press, 1993.
- Myhre, Gail S. « Holiday in Reality: Edward Hopper ». *About.com* (2006). 2 février 2011
<http://arthistory.about.com/od/special_exhibitions/l/bl-hopper-gm0906rev.htm>
- Nemerov, Alexander. « N.C.Wyeth's Theater of Illustration ». *American Art* 6 . 2 (Spring 1992) : 36-57
- Nemerov, Alexander. *The Body of Raphaelle Peale : Still Life and Selfhood, 1812-1824*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Novak, Barbara. *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875*. Revised Edition. New York and Oxford : Oxford University Press, (1980) 1995.
- Novak, Barbara. *American Painting of the Nineteenth Century. Realism, Idealism and the American Experience*. Oxford University Press (1980) 2007.
- O'Doherty, Brian. *American Masters, The Voice and The Myth*. Londres : Thames and Hudson, 1988.
- Paton, Priscilla. *Abandoned New England. Landscape in the Works of Homer, Frost, Hopper, Wyeth and Bishop*. Hanover and London : University Press of New England, 2003.
- Prown, Jules David. *La Peinture Américaine : des origines à l'Armory Show*. Genève : Skira (1969) 1987.
- Rosenberg, Eric. Reviewed work(s): *The Anatomy of Nature: Geology and American Landscape Painting, 1825-1875* by Rebecca Bedell ; *Man Made: Thomas Eakins and the Construction of Gilded-Age Manhood* by Martin A. Berger ; *Winslow Homer: The Nature of Observation* by Elizabeth Johns ; *The Body of Raphaelle Peale, Still Life and Selfhood, 1812-1824* by Alexander Nemerov. *The Art Bulletin* 85 . 3 (September 2003) : 617-620
- Sayre, Henry M. « Surveying the Vast Profound : the Panoramic Landscape in American Consciousness ». *The Massachusetts Review* 24 (Winter 1983) : 723-42
- Schmeckebier, Laurence E. *John Stuart Curry's Pageant of America*. New York: American Artists Group, 1943.

- Schmeckeber, Laurence. « John Steuart Curry: A Retrospective Exhibition ». *College Art Journal* 17 . 1 (Autumn 1957) : 55-58
- Shattuck, Kathryn. « Entering an Expectant Realm in Hopper's 'Office at Night' ». *The New York Times* (July 9, 2006). 19 April 2010
<http://www.nytimes.com/2006/07/09/arts/design/09shat.html?_r=1&scp=1&sq=Entering%20an%20Expectant%20Realm%20in%20Hopper's%20'Office%20at%20Night'%20&st=cse>
- Smith, Roberta. « Hopper Enlarged: The Father of Giants ». *The New York Times* (June 23, 1995). 19 April 2010
<<http://www.nytimes.com/1995/06/23/arts/art-review-hopper-enlarged-the-father-of-giants.html?scp=1&sq=Hopper%20Enlarged:%20The%20Father%20of%20Giants%20&st=cse>>
- Suther, Judith D. *A house of her own: Kay Sage, solitary surrealist*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997.
- Tatham, David. *Winslow Homer in the Adirondacks*. Syracuse University Press, 1996.
- *Time Magazine*. « Art: U.S Scene ». (December, 24, 1934). 26 Oct. 2009
<<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,711633,00.html>>
- Tissot, Roland. *L'Amérique et ses Peintres (1908-1978) – Essai de typologie artistique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- Troyen, Carol. « The Open Window and the Empty Chair: Charles Sheeler's 'View of New York' ». *American Art Journal* 18 . 2, (Spring, 1986) : 25-41
- Vogel, Carol. « A de Kooning 'Woman' Tops the Year's Art Sales ». *The New York Times* (November 21, 1996). 02 September 2010-09-02
<<http://www.nytimes.com/1996/11/21/arts/a-de-kooning-woman-tops-the-year-s-art-sales.html?pagewanted=all>>
- Wallach, Alan. « Regionalism Redux ». *American Quarterly* 43.2 (June 1991) : 259-278
- Wallach, Alan. « Making a Picture of the View from Mount Holyoke ». *American Iconology. New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*. Ed. David C. Miller. New Haven and London : Yale University Press, 1993.

- Wallach, Alan. « Thomas Cole's "River in the Catskills" as Antipastoral ». *The Art Bulletin* 84 . 2 (June 2002) : 334-350
- Ward, David C. and Hart, Sidney. « Subversion and Illusion in the Life and Art of Raphaelle Peale ». *American Art* 8 . 3/4 (Summer – Autumn 1994) : 97-121
- Wechsler, Jeffrey. « Magic Realism: Defining the Indefinite ». *Art Journal* 45 . 4 (Winter, 1985) : 293-298.

3. Andrew Wyeth

- Adams, Henry. « Wyeth's World ». *Smithsonian magazine* (June 2006). 8 Nov. 2008
<<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/wyeth.html>>
- Altmann, Jennifer Greenstein. « Museum showcases vast collection ». *Princeton Weekly Bulletin* 94 . 6 (October 11, 2004). 2 février 2011
<<http://www.princeton.edu/pr/pwb/04/1011/3a.shtml>>
- *Andrew Wyeth :Dry Brush and Pencil Drawings*. Harvard College : The Fogg Art Museum, 1963.
- *Andrew Wyeth : Museum of Fine Arts, Boston*. Greenwich : New York Graphic Society, 1970.
- *Andrew Wyeth, Royal Academy of Arts*. Uxbridge : The Hillingdon Press, 1980.
- Associated Press. « Wyeth Works Sold to International Group ». *The New York Times*. (November 12, 1989) New York edition : 136
- Baker, John. « Report from New Brunswick Representational Painting in the U.S.:1940-60 » *Art in America* November 1982: 19-23
- Beaumont, Mary Rose. « Andrew Wyeth: Poetic Realist? ». *Art and Artists (U.K.)* 15 . 4 (August 1980): 22-25
- Canaday, John. « Wyeth Painting Is Bought for \$58,000 ». *The New York Times*. (September 25, 1962) : 39
- Canaday, John. « Art; The Wyeth Menace ». *The New York Times*. (February 12, 1967) Sunday Section: 113

- Canaday, John. « Andrew Wyeth: Rising Above the Scorn ». *The Art Gallery* 22 . 4 (May 1979): 102-114, 126
- Canaday, John. « Homely Virtue Depicted by a Dynasty ». *The New York Times* (June 2, 1971): 32
- Chertoff, Emily. « The Rejection of the Regionalists : Wyeth, Wood, and the New Americans » (28 June 2009). 12 Jan. 2010
<<http://www.theharvardadvocate.com/content/rejection-regionalists-wyeth-wood-and-new-americans>>
- Christies. « Andrew Wyeth (B. 1917) *Ericksons* (lot 29, sale 1838) » (24 May 2007). 21 janvier 2011
<http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=salesummary&intObjectID=4907459&sid=46866caf-4741-4932-bc70-465991db27c7>
- Corliss, Richard. « Andrew Wyeth's Stunning Secret ». *Time* (August 18, 1986). 8 Nov. 2008 <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,962060,00.html>>
- Corn, Wanda. *Andrew Wyeth : the man, his art, and his audience – Volumes I and II*. Diss. New York University, 1974. Ann Arbor : UMI, 1993. AAT 76-21,335
- Crosman, Christopher. « Betsy's World ». *Andrew Wyeth : Memory and Magic*. Ed. Anne Classen Knutson. Atlanta : High Museum of Art, Philadelphia : Philadelphia Museum of art, New York : Rizzoli, 2005.
- de Kooning, Elaine. « Andrew Wyeth paints a picture ». *ARTnews* (March 1950): 38-41
- Devree, Howard. « Four good First Shows—Local Art Notes ». *The New York Times*. (October 24, 1937) Section: DRAMA, SCREEN, MUSIC, DANCE, ART, RADIO: 11
- Devree, Howard. « Current Group shows; In a Newly Opened One-Man Show ». *The New York Times*. (October 27, 1946) Sunday Section: Arts & Leisure : 71
- Devree, Howard. « Wyeth's Recent Work ». *The New York Times* (November 9, 1952) Sunday Section: X9
- Donohoe, Victoria. « Besides Eroticism, Scholarly Exoticism ». *ARTnews* 74 (Summer 1975): 88-90

- Duff, James H. *An American Vision : Three Generations of Wyeth Art*. Published in association with the Brandywine River Museum. Boston : Little, Brown and Company, A New York Graphic Society Book, 1987.
- Foster, Kathleen E. « Meaning and Medium in Wyeth's Art : Revisiting Groundhog Day ». *Andrew Wyeth : Memory and Magic*. Ed. Anne Classen Knutson. Atlanta : High Museum of Art, Philadelphia : Philadelphia Museum of art, New York : Rizzoli, 2005.
- Gardner, John. « But is it good ? – Andrew Wyeth, Whitney Museum, New York ». *National Review* (August 3, 1998). 8 Nov. 2008
<http://findarticles.com/p/articles/mi_m1282/is_n14_v50/ai_21102291>
- Geselbracht, Raymond H. « The Ghosts of Andrew Wyeth: The Meaning of Death in the Transcendental Myth of America ». *The New England Quarterly* 47 . 1 (March 1974): 13-29
- Glueck, Grace. « Nixon to Fete Wyeth At the White House ». *The New York Times* (January 14, 1970) : 38
- Goodrich, Lloyd. « The Four Seasons : Drybrush and Drawings by Andrew Wyeth ». *Art In America* 50 (March 1962) : 32-49.
- Haber, John. « Provincetown ». *haberarts.com* (1998). 8 Nov. 2008
<<http://www.haberarts.com/province.htm>>
- Hill, Judy. « Wyeth's Worlds ». *Penn Current* (April 27, 2006). 8 Nov. 2008
< <http://www.upenn.edu/pennnews/current/2006/042706/about.html>>
- Hoving, Thomas. *Two Worlds of Andrew Wyeth : Kuerners and Olsons*. New York : Metropolitan Museum of Art, 1976.
- Hughes, Robert. « Too Much of a Medium-Good Thing ». *Time* (June 1, 1987): 46.
- Jacobs, Jay. « Andrew Wyeth : an Unsentimental Reappraisal ». *Art in America* 55 (January-February 1967) : 24-31
- Johnson, Ken. « 'Andrew Wyeth: Memory and Magic' at the Philadelphia Museum of Art ». *The New York Times* (April 18, 2006). 09 Février 2010
< <http://www.nytimes.com/2006/04/18/arts/design/18wyet.html>>
- Johnson, Ken. « Painting: In Wyeth's Art, a mournful beauty ». *The New York Times* (April 18, 2006). 24 Nov. 2008

<<http://www.nytimes.com/2006/04/18/arts/design/18wyeth.html?n=Top/Reference/Times%20Topics/People/W/Wyeth,%20Andrew>>

- Kimmelman, Michael. « An imperfect American idol and his imperfect art ». *The New York Times* (January 17, 1997). 15 Oct. 2009

< <http://www.nytimes.com/1997/01/17/books/an-imperfect-american-idol-and-his-self-enclosed-art.html?pagewanted=1> >

- Kimmelman, Michael. « Andrew Wyeth, Painter, dies at 91 ». *The New York Times* (January 17, 2009). 17 Jan. 2009

< <http://www.nytimes.com/2009/01/17/arts/design/17wyeth.html>>

- Knutson, Anne Classen. *Andrew Wyeth : Memory and Magic*. Ed. Anne Classen Knutson. Atlanta : High Museum of Art, Philadelphia : Philadelphia Museum of art, New York : Rizzoli, 2005.

- Knutson, Anne Classen. « Andrew Wyeth's Language of Things ». *Andrew Wyeth : Memory and Magic*. Ed. Anne Classen Knutson. Atlanta : High Museum of Art, Philadelphia : Philadelphia Museum of art, New York : Rizzoli, 2005.

- Kuh, Katherine. « Why Wyeth ? ». *The Saturday Review* 51 (October 26, 1968) : 26-9.

- Lacayo, Richard. « Andrew Wyeth's Problematic Legacy ». *Time*. (January 17, 2009). 19 mars 2010

< <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1872404,00.html>>

- Larson, Kay. « Andrew Wyeth: Monotone in a minor key ». *ARTnews* 75 . 10 (December 1976): 42-44

- Lieberman, Paul. « A portrait of the Wyeths ». *The Seattle Times*. (August 4, 2007). 16 juillet 2010

< http://seattletimes.nwsourc.com/html/nationworld/2003821093_wyeth04.html>

- Logsdon, Gene. *Wyeth People : A Portrait of Andrew Wyeth as seen by his Friends and Neighbors*. Dallas : Taylor Publishing Company (1969), 1988.

- Mason, Brook. « Andrew Wyeth's Helga pictures sold in \$100m secret deal ». *theartnewspaper.com* (April 7, 2006). 7 Mai 2006

<<http://www.theartnewspaper.com/article01.asp?id=228>>

- McBride, Henry. « Wyeth : serious best-seller ». *ARTnews* 52 . (Nov. 1953) : 38-9, 66
- McCullough, Bridgette Rene. « Andrew Wyeth, Memory and Magic ». *Watercolor: American Artist* (Winter 2006): 118-127
- McNay, Michael. « Andrew Wyeth ». *The Guardian* (January 19, 2009). 2 Février 2010
< <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jan/19/andrew-wyeth-obituary>>
- Meryman, Richard. « Andrew Wyeth ». *Life* 58 (May 14, 1965) : 92-116, 121-122.
- Meryman, Richard. *First Impressions, Andrew Wyeth*. New York : Harry N. Abrams, 1991.
- Meryman, Richard. *Andrew Wyeth, A Secret Life*. New York : HarperPerennial, 1998.
- Meyer, Susan E. « Special Issue. Three generations of the Wyeth Family ». *American Artist* 39 (February 1975): 35-119
- Meyer, Susan. « Three Generations of the Wyeth Family ». *American Artist - Special Issue* 39 (Feb.1975) : 71-75, 109-117
- Nelson, Valerie J. and Oliver, Myrna. « U.S. artist Andrew Wyeth dies at 91 ». *Los Angeles Times*. (January 17, 2009). 19 mars 2010
< <http://articles.latimes.com/2009/jan/17/local/me-wyeth17>>
- O'Doherty, Brian. « Museum Pays \$65,000 for a New Wyeth Painting ». *The New York Times* (October 12, 1963) : 15
- O'Doherty, Brian. « Wyeth & Emerson : Art as Analogy ». *Art and Artists* 2 (April 1967) : 12-15
- Plimpton, Georges and Stewart Donald. « Andrew Wyeth ». *Horizon* 4.1 (Sept.1961): 88-101
- Pyle, Howard and Wyeth, N. C. and Wyeth, Andrew and Wyeth, James. *Wondrous Strange – The Wyeth Tradition*. Wilmington : Delaware Art Museum, 1998. Rockland : Farnsworth Art Museum, 1998.
- Reif, Rita. « Auctions; Stage designs up for bids ». *The New York Times* (December 11, 1981) Section C : 30
- Reif, Rita. « Auctions; Wyeth work leads art sale ». *The New York Times* (November 26, 1982) Section C : 26
- Rohter, Larry. « For Wyeth, Both Praise and Doubt ». *The New York Times* (January 17, 2009) : 509

2009). 12 Avril 2010

<http://www.nytimes.com/2009/01/17/arts/design/17deba.html?_r=1&scp=1&sq=for%20wyeth%20both%20praise%20and%20doubt&st=cse>

- Roy, Claude. « Andrew Wyeth ». *Connaissance Des Arts* 297 (novembre 1976): 58-67

- Russell, Candice. « Images Of An American Master ». *Sun Sentinel* (February 13, 2005) 2 février 2011

<http://articles.sun-sentinel.com/2005-02-13/entertainment/0502100448_1_wyeth-s-work-andrew-wyeth-tempera>

- Russel, John. « Gallery View; Two Contemporary Realists ». *The New York Times* (October 24, 1976): 101

- Schaire, Jeffrey. « The Unknown Andrew Wyeth ». *Art & Antiques* (U.K.) (September 1985): 46-57

- Schroeder, Fred E. H. « Andrew Wyeth and the Transcendental Tradition ». *American Quarterly* 17 . 3 (Fall 1965): 559-567

- Smith, Roberta. « New Light on Wyeth's Outer and Inner Landscapes ». *The New York Times* (Friday, May 29, 1998) 15 Oct. 2009

<<http://www.nytimes.com/1998/05/29/arts/art-review-new-light-on-wyeth-s-outer-and-inner-landscapes.html?pagewanted=all#>>

- Stein Greben, Deidre. « Wyeth's World ». *ARTnews*. (October 2005) 8 Nov. 2008

< http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=1904>

- Taylor, Michael R. « Between Realism and Surrealism : The Early Work of Andrew Wyeth ». *Andrew Wyeth : Memory and Magic*. Ed. Anne Classen Knutson. Atlanta : High Museum of Art, Philadelphia : Philadelphia Museum of art, New York : Rizzoli, 2005.

- *The New York Times Magazine*. « Wyeth's Quiet Art ». (November 24, 1963) Sunday Section: 154

- *Time Magazine*. « Andy's World ». *Time* (December 27, 1963). 8 Nov. 2008
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,870626,00.html>

- *Traditional Fine Arts Online, Inc.* « Unknown Terrain. The Landscapes of Andrew Wyeth » (26 Nov. 2010) 21 janvier 2011

<<http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m153.htm>>

- Tyler, Parker. « The drama of perspective in Andrew Wyeth ». *American Artist* 14 (Jan. 1950) : 35-8

- Updike, John. « Heavily Hyped Helga ». *New Republic* (7 December 1987): 28

- Vaizey, Marina. « Andrew Wyeth : a passionate puritan ». *Andrew Wyeth, Royal Academy of Arts*. Uxbridge : The Hillingdon Press, 1980.

- Vaizey, Marina. « Andrew Wyeth: Painter who enjoyed huge commercial success but was dismissed by the majority of critics ». *The Independent* (January 19, 2009) 2 février 2010

<<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/andrew-wyeth-painter-who-enjoyed-huge-commercial-success-but-was-dismissed-by-the-majority-of-critics-1419305.html>>

- Van Gelder, Lawrence. « Footlights - Return Engagement ». *The New York Times* (August 31, 2000). 2 février 2011

<<http://www.nytimes.com/2000/08/31/movies/footlights.html?ref=andrewwyeth>>

- Venn, Beth and Weinberg, Adam, D. *Unknown Terrain : The Landscapes of Andrew Wyeth*. New York : Harry N. Abrams, 1998.

- Vidor, King. Dir. *Metaphor : King Vidor Meets With Andrew Wyeth*. 1980. Film.

- Warner, James A. and White, Margaret J. *In the Footsteps of the Artist : Thoreau and the World of Andrew Wyeth*. Wilmington : The Middle Atlantic Press, 1986.

- Weinberg, Adam, D. « Terra Incognita : Redefining Wyeth's World ». Ed. Beth Venn and Adam D. Weinberg. *Unknown Terrain : The Landscapes of Andrew Wyeth*. New York : Harry N. Abrams, 1998.

- Wilmerding, John. « Introduction ». *Andrew Wyeth : Memory and Magic*. Ed. Anne Classen Knutson. Atlanta : High Museum of Art, Philadelphia : Philadelphia Museum of art, New York : Rizzoli, 2005.

- Wolff, Theodore F. « Andrew Wyeth ». *Wondrous Strange – The Wyeth Tradition*. Wilmington : Delaware Art Museum, 1998. Rockland : Farnsworth Art Museum, 1998.

- Wyeth, Andrew and Hoving, Thomas. *Andrew Wyeth, Autobiography*. Boston : Bulfinch Press, 1995.

- Wyeth, Andrew. *The Helga Pictures*. New York : Harry N. Abrams, 1987

- Wyeth, Andrew. *Close Friends*. Jackson : Mississippi Museum of Art, 2001.
- Wyeth, Betsy James. *Wyeth at Kuerners*. Boston : Houghton Mifflin, 1976.

4. Théorie littéraire

- Auerbach, Erich. *Mimésis - La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1968.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, (1970) 1994.
- Barthes, Roland. *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1953.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : éditions Gallimard, 1955.
- Burke, Sean. *Authorship – From Plato to the Postmodern – A reader*. Edinburgh University Press, 1995.
- Culler, Jonathan. « On Metaphor ». *New Literary History* 6 . 1 On Metaphor (Autumn, 1974) : 219-229
- Culler, Jonathan. *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*. London and New York : Routledge Classics edition, (1975) 2002.
- Eco, Umberto. *Kant et l'ornithorynque*. Paris : Bernard Grasset, 1997.
- Eikhenbaum, Boris. « La théorie de la méthode formelle ». *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Ed. Tzvetan Todorov. Paris : Les Éditions du Seuil, 1965.
- Fish, Stanley. « Marvell and the Art of Disappearance ». *Revenge of the Aesthetic – The Place of Literature in Theory Today*. Ed. Michael P. Clark. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2000.
- Gamer, Michael. *Romanticism and the gothic - Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge University Press, 2000.
- Genette, Gérard. *Figures IV*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- Jakobson, Roman. « Du réalisme artistique ». *Théorie de la littérature*. Ed. Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, 1965.

- Peppone, Gregory G. *Gothic Perspectives on the American Experience*. New York : Peter Lang Publishing Inc., 2003.
- Royle, Nicholas. *The Uncanny : an Introduction*. Manchester : Manchester University Press, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris . Editions du Seuil, 1970.
- Wilson, Rawdon. « The Metamorphoses of Fictional Space ». *Magical Realism. Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham : Duke University Press, 1995.

7. Philosophie

- Foucault, Michel. *Surveiller et Punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel. « Utopies et hétérotopies ». *INA-Mémoires vives*. Paris : INA, 2004, CD.
- Hegel, G.W.F. *Aesthetics. Lectures on Fine Art. Volume II*. Oxford University Press, 1975.
- Kelly, Michael. « Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art ». *History and Theory* 37. 4 (December 1998) : 30-43
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.

8. Littérature

- Emerson, Ralph Waldo. *Essential Writings*. New York : The Modern Library, (1836) 2000.
- Minder, Robert. *Un poète romantique allemand, L. Tieck*. Paris : Editions Les Belles-Lettres, 1936.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies*. Ed. Henry de Bouillane de Lacoste. Paris : Mercure de France, 1940.

9. Civilisation américaine

- Hillstrom, Kevin and Hillstrom, Laurie Collier. *The industrial revolution in America : Iron and Steel*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005.
- Quinby, Lee. « Thomas Jefferson : The Virtue of Aesthetics and the Aesthetics of Virtue ». *The American Historical Review* 87. 2 (April 1982) : 337-356

- Ricoeur, Paul. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth : Texas Christian University Press, 1976.
- Ricoeur, Paul. « The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling ». *Critical Inquiry* 5 . 1 Special Issue on Metaphor (Autumn, 1978) : 143- 159
- Ricoeur, Paul. « The function of fiction in shaping reality ». *Man and World* 12 . 2 (June 1979) : 123-141.
- Shklovsky, Victor. « Art as Technique ». *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee T. Lemon, Marion J. Reis. Lincoln : The University of Nebraska Press, 1965.

5. Théorie psychanalytique

- Bonaparte, Marie. *Edgar Poe. Étude psychanalytique*. Paris : P.U.F, 1958.
- De M'Uzan, Michel. *Aux confins de l'identité*. Paris: Editions Gallimard, 2005.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre III*. Paris : Editions du Seuil, 1981.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome*. Paris : Editions du Seuil, 2005.
- Sass, Louis A. « Introspection, Schizophrenia, and the Fragmentation of Self » *Representations* 19 (Summer 1987) : 1-34

5. Etudes littéraires et filmiques

- Alpers, Paul. « What is Pastoral ? ». *Critical Inquiry* 8.3 (Spring 1982) : 437-460.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Editions du Cerf, 1975.
- Lévy, Maurice. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Paris : Albin Michel, 1995.
- Malrieu, Joël. *Le fantastique*. Paris : Editions Hachette, 1992.
- Marx, Leo. « Does Pastoralism Have a Future ? ». *The Pastoral Landscape*. Ed. John Dixon Hunt. Hanover and London : University Press of New England, 1992.
- Menegaldo, Gilles. « Le sentiment du fantastique à l'écran ». *La Licorne. Les Cahiers en ligne : littératures et esthétique*. (14 octobre 2005). 4 septembre 2009
- Miles, Robert. *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*. Manchester University Press : (1993) 2002.

Résumé

Andrew Wyeth reste une figure controversée de l'art américain. Sa valeur marchande a atteint des sommets et la ferveur populaire à son égard ne s'est jamais démentie, alors que les historiens d'art et les critiques n'ont eu de cesse de s'interroger sur l'intérêt de son art, même depuis sa mort en 2009. Peintre figuratif depuis le début de sa carrière dans les années quarante, il fut rattaché tour à tour au Réalisme Magique puis au Régionalisme, du fait d'une propension marquée à dépeindre des scènes qualifiées d'étranges et d'un choix de sujets issus principalement d'un contexte rural, au moyen d'une technique de représentation extrêmement précise. La finalité de ce travail est de replacer l'art d'Andrew Wyeth dans la tradition de la peinture réaliste américaine et occidentale, en mettant à jour le dialogue entre l'artiste et ses prédécesseurs, notamment en ce qui concerne la représentation des paysages américains au travers du topos de la pastorale. La traditionnelle classification de son œuvre dans l'histoire de l'art américain se trouve ainsi remise en question. Cette approche nécessite une mise au point théorique sur les concepts de réalisme et de réalité, que Wyeth interroge de manière discrète, en creux. Nous découvrons ainsi une œuvre relativement complexe sur le plan formel (oscillant entre figuration et abstraction en particulier au niveau du travail sur la matière picturale), obsessionnelle quant au choix des sujets, et traversée par la question de la représentation de la figure de l'auteur, présence omnipotente mais demeurant esclave de symptômes que le peintre n'a eu de cesse de figurer en peinture.

Summary

« Realism(s) and reality / realities in the art of Andrew Wyeth (1917-2009) »

Andrew Wyeth is still a controversial figure in American art. Throughout his life the market value of his works increased along with his status as a fine artist acclaimed by the general public. Still even his death in 2009 did not stop art historians and critics from questioning his legitimacy as a "serious" artist. He began his career as a figurative painter in the 1940s, and resolutely stuck to the genre. He was labelled a Magic Realist and a Regionalist, on account of his numerous depictions of "uncanny" rural scenes by means of sharp focus realism. This dissertation replaces Wyeth's artwork into the Western and American traditions of realistic painting and highlights his constant creative dialogue with his predecessors. Particular attention is paid to his representation of the American landscape and the pastoral topos in order to reassess his position in the history of American art. This reevaluation is based on the questioning of realism and reality, two notions that are consistently challenged by the artist, albeit indirectly. Wyeth's art thus appears far more complex than it may seem at first glance, poised between figuration and abstraction through its painterly attention to textures. It revolves around an obsessive choice of themes and questions the representation of the figure of the author, ubiquitous yet exemplifying symptoms that he relentlessly depicted in his paintings.

Mots-clés

Andrew Wyeth, culture visuelle, histoire de l'art américain, réalisme américain, Réalisme Magique, Régionalisme, paysage pastoral, sémiotique

Key words

Andrew Wyeth, visual culture, American art history, American realism, Magic Realism, Regionalism, pastoral landscape, semiotics