

Alfred Stieglitz, les compositeurs contemporains et le Modernisme

Gail LEVIN

Le lien étroit qu'entretint Stieglitz avec certains compositeurs modernistes importants reste un aspect très peu étudié de sa carrière à multiples facettes. Il se lia d'amitié avec des compositeurs de l'avant-garde, de même qu'il admira les œuvres modernistes composées par des artistes qui fréquentaient ses galeries, tout particulièrement « An American Place », et s'en fit le champion. Parmi ces divers compositeurs, il est important de noter les noms de Leo Ornstein, Edgard Varèse, Ernest Bloch, Carl Ruggles et Aaron Copland. En outre, Stieglitz comptait parmi ses amis d'importants critiques musicaux, notamment Paul Rosenfeld.

Mon but n'est pas seulement d'établir une chronique des relations qu'eut Stieglitz avec certains compositeurs de l'époque, mais aussi d'examiner le rôle qu'ils jouèrent dans la construction du modernisme. À partir des albums de Stieglitz datant de ses années estudiantines, il nous est possible de déterminer ses premiers goûts musicaux. C'est ainsi qu'on apprend qu'il allait fréquemment au théâtre, au concert, au ballet et à l'opéra, à la fois à New York et en Europe. Il aimait surtout la musique germanique : Mozart, Beethoven, Bruckner, Brahms et Johann Strauss¹.

Lorsqu'en 1881 sa famille s'installa en Allemagne, où il poursuivit ses études, Stieglitz écoutait ces compositeurs et bien d'autres. En Europe, il continua d'apprécier les mêmes compositeurs que dans sa jeunesse, auxquels vinrent s'ajouter Wagner, Bach, Verdi et Bizet. Selon Katherine Hoffman, Stieglitz « aurait bien pu apprendre à se sensibiliser à l'importance de la forme, en particulier à la précision de la forme classique » grâce à la musique ; par ailleurs, « de la veine romantique de Beethoven, Schumann, Chopin et Wagner, ont pu naître les aspirations émotionnelles de Stieglitz² ». Ses goûts musicaux devaient néanmoins subir une transformation drastique en même temps que ses goûts en matière d'art visuel.

De la même façon, on a longuement débattu des efforts fournis par Stieglitz pour créer une musique visuelle par le biais de sa photographie, tout particulière-

ment visibles dans ses œuvres datant des années 1920 telles que *Music: A Sequence of Ten Cloud Photographs* (1922) et *Songs of the Sky (Album, planche 7)* (1923-1924). Il faudrait considérer ces photos dans le contexte d'autres œuvres liées à la musique, réalisées par des artistes du cercle immédiat de Stieglitz et au-delà, surtout Vassili Kandinsky et son tableau *Improvisation N° 27 (Jardin d'Amour)* (fig. 32), dont Stieglitz fit l'acquisition à l'Armory Show en 1913 pour la somme alors considérable de 500 \$, parce qu'il tenait à ce que l'œuvre ne quitte pas New York.

Stieglitz savait que Marsden Hartley, alors qu'il résidait en Europe, avait ressenti l'influence de Kandinsky. Hartley s'était mis à explorer l'analogie musicale, comme on le voit dans des toiles comme *Musical Theme N° 2: Bach Preludes and Fugues* de 1912 et *Musical Theme (Oriental Symphony)* de 1912-1913 (*Album, planche 8*). Il ne s'inspirait pas seulement de la peinture de Kandinsky, mais également de son traité de 1912, *Über das Geistige in der Kunst*, traduit initialement en anglais sous le titre *The Art of Spiritual Harmony (Du Spirituel dans l'art)* en français). Ouvrage qu'il possédait et n'avait de cesse de relire.

Les abstractions d'Arthur Dove basées sur l'analogie musicale furent également inspirées par le traité de Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, qu'il détenait

Fig. 32.
Vassily Kandinsky,
Improvisation
N° 27 (Garden
of Love),
Metropolitan
Museum of Art,
New York.



lui aussi. Dove avait déjà peint des œuvres intitulées *Music* et *Sentimental Music* dans les années 1910. Au cours des années 1920, il se sentit de nouveau appelé à explorer la musique dans des toiles comme *Chinese Music*, *Factory Music*, *George Gershwin – Rhapsody in Blue, Part I et Part II* et *Orange Grove in California by Irving Berlin*. Bien entendu, Stieglitz n'avait par ailleurs qu'à regarder les peintures de Georgia O'Keeffe comme *Music – Pink and Blue I et II*, datant de 1919, pour trouver des exemples d'analogie musicale.

Mais la musique des compositeurs qu'il aimait dans sa jeunesse eut un impact moins décisif que les œuvres des compositeurs modernes qu'il vint à connaître à partir des années 1910. Penchons-nous sur l'intérêt que portait Stieglitz à l'œuvre avant-gardiste de Leo Ornstein, un compositeur dont William Zorach fit le portrait en 1916 à la manière cubiste pendant qu'il jouait sa « musique futuriste » ; nous verrons comment l'œuvre d'Ornstein, ses intérêts et sa passion renforcèrent les préoccupations de Stieglitz. Le portrait d'Ornstein réalisé par Zorach est un document visuel fort pertinent qui montre l'influence notable du compositeur sur Stieglitz, lequel voyait en lui un créateur avec lequel il se sentait sur la même longueur d'ondes.

Ornstein arriva à New York avec sa famille à l'âge de quinze ans, en 1907. Né le 11 décembre 1892 à Kremenouchouk, une ville d'Ukraine qui appartenait à l'Empire russe, Ornstein débuta son apprentissage musical au Conservatoire de Petrograd. Son père, chantre à la synagogue, vit rapidement en Leo un musicien prodige.

Avec la révolution russe et les persécutions grandissantes contre les Juifs, notamment l'expérience terrifiante du pogrom à Kremenouchouk, la famille d'Ornstein, craignant pour sa sécurité, fut en Amérique. Leo décrocha alors une bourse d'études et s'inscrivit au New York Institute of Musical Art, l'école qui allait devenir la Juilliard School of Music. C'est ainsi qu'il quitta les salons aristocratiques de Russie pour les quartiers pauvres du Lower East Side, où sa famille s'était installée. C'est grâce à l'invitation de son professeur, la pianiste Bertha Fiering Tapper, une norvégienne émigrée qui prit fait et cause pour lui, qu'Ornstein put voyager à travers l'Europe en 1910, et de nouveau en 1913.

Vivian Perlis, qui interviewa Ornstein dans les années 1970, place dans la liste de ses rares amis proches les critiques Waldo Frank et Paul Rosenfeld, lesquels jouaient tous deux de la musique de chambre avec Ornstein, Claire Raphael (la future Claire Reis) et Edmund Wilson. Claire Raphael, qu'Ornstein rencontra pour la première fois à l'école de musique, où elle étudiait en même temps que lui, devint finalement, grâce à sa riche famille, sa mécène plutôt qu'une artiste à part entière. Pour elle, faire la connaissance d'Ornstein, « was really the beginning, the ear opening, if not the eye opener for me³ ». Au printemps 1916, huit mois après la mort de Bertha Fiering Tapper, Claire Reis, qui s'était vu interdire une carrière professionnelle d'artiste par ses parents, prit la suite du professeur. Elle présenta Ornstein dans une série de récitals ayant lieu dans sa résidence de Manhattan.

Vivian Perlis nota également qu'Ornstein citait parmi ses amis intimes Georgia O'Keeffe et la danseuse moderniste Isadora Duncan (1877-1927)⁴. Son amitié avec Isadora Duncan n'a rien de surprenant puisqu'en 1913, alors qu'Ornstein composait de la musique moderne, la danse figurait dans ses thèmes : *Dwarf Suite*,

Suicide in an Airplane et *Danse Sauvage* (*Wild Men's Dance*). Il avait même fallu un peu de temps à sa dévouée professeur Tapper pour décider que son étudiant prodige n'avait pas perdu la tête et avait produit quelque chose de valeur. Cet été-là, elle l'emmena de nouveau en Europe, où il joua pour la première fois sa propre musique en Norvège. Les critiques pensèrent qu'il essayait de faire marcher le public.

Le 27 mars 1914, le premier récital qu'Ornstein donna à Londres eut lieu au Steinway Hall, où il joua les pièces pour piano de Schoenberg, ainsi qu'une sélection de ses propres œuvres. L'accueil de la critique fut aussi démesuré que controversé: « M. Schonberg and M. Scriabine are poor Futurists beside M. Ornstein. His compositions equal the sum of Schonberg and Scriabine squared⁵. » Un autre critique proclama: « One listened with considerable distress. Nothing so horrible as Mr Ornstein's music has been heard so far – nothing at all like it save Stravinsky's Sacrifice to Spring. Sufferers from complete deafness should attend the next recital⁶. »

Ornstein donna un autre récital à Londres, juste avant que n'éclate la Première guerre mondiale, puis il rentra en Amérique où il donna une série de quatre récitals en janvier et février 1915 à New York, au Bandbox Theatre, sur la 57^e ouest. Il ne joua que de la musique moderne, dont ses propres compositions, mais aussi des œuvres de Ravel, Scriabine et Schoenberg. Ce petit théâtre abritait alors les Washington Square Players, une troupe théâtrale avant-gardiste. Le concert si inhabituel d'Ornstein toucha Stieglitz à tel point qu'il y consacra quelques lignes dans sa revue dada, *291*, en avril 1915, sous le titre « Modern Music »:

« Mr Leo Ornstein displays in his music the mentality of an artist toy-maker. He has preserved from his career as a child, wonder, the child element. His musical compositions are toy imitations. Although they are intricate in their structure, the spirit has the native charm of a child imitating what strikes his attention. Nevertheless he has brought us a breath of the intentions of modern thought as applied to music⁷. »

Il importe de noter que le rapprochement que fait Stieglitz entre Ornstein et « le charme d'origine d'un enfant » vient de l'admiration qu'il avait pour l'art fait par des enfants. Sur la proposition de l'artiste Abraham Walkowitz, Stieglitz avait déjà organisé une exposition de dessins d'enfants dans sa galerie, le *291*, en 1912, la première du genre aux États-Unis. Il eut accès aux œuvres par l'intermédiaire de Walkowitz qui connaissait Josephine Nivison (plus tard M^{me} Edward Hopper), à la fois artiste et enseignante de classe élémentaire dans le Lower East Side⁸. Les dessins exposés à la galerie étaient ceux de ses élèves. Stieglitz, qui pensait que l'art des enfants avait « beaucoup de l'esprit des œuvres dites Modernes », devait aussi être conscient du fait que des œuvres d'enfants apparaissaient dans *Der Blaue Reiter*, le célèbre almanach publié à Munich en 1912, édité par Kandinsky et Franz Marc. Stieglitz, qui admirait cette publication, en envoya des copies à plusieurs de ses amis du cercle, notamment Arthur Dove.

Aux yeux de Stieglitz, qui se considérait comme créateur et promoteur d'un art « moderne », un jeune compositeur qui jouait et composait de la musique moderne, surtout face à des critiques très hostiles, était un héros doublé d'un allié potentiel.

Un critique du *New York Times*, pour donner un exemple, reconnut la capacité d'Ornstein à jouer de la musique moderne, y compris les morceaux d'Albeniz et de Ravel, qu'il trouvait « intelligibles, explicables, intéressants... avec des qualités d'une véritable importance musicale et esthétique », mais il déclara qu'il était « impossible de retrouver de telles qualités » dans la musique qu'Ornstein composait⁹.

Parmi tous ceux chez qui Ornstein et sa musique firent une impression durable à New York, il faut noter le jeune compositeur natif de Brooklyn, Aaron Copland, alors encore adolescent. Il se rappela très nettement avoir assisté en 1919 à ce qu'il décrivit comme « un récital de Leo Ornstein », l'artiste considéré comme un « compositeur radical "futuriste", dont la *Danse Sauvage* avait déclenché une telle controverse¹⁰ ». Il semble que Copland ait entendu la dernière d'une série célèbre de récitals d'Ornstein, qui eut lieu le 29 novembre 1919 à l'Aeolian Hall de New York.

Stieglitz assista probablement aussi au concert d'Ornstein de 1919, puisque le jeune compositeur avait déjà attiré son attention à l'occasion de ses concerts donnés en 1915. Le fait qu'Ornstein fût un Juif russe immigré, tout comme les parents de Copland et bon nombre d'acteurs de la vie culturelle à New York, n'échappa pas aux critiques. Ils donnèrent à Ornstein l'appellation de « Futuriste authentique », en même temps que celle d'« anar » et le dénoncèrent comme un « agent de la propagation de doctrines diaboliques dans l'art musical¹¹ ». Anarchisme, dans le New York des années 1910, voulait dire Pierre Kropotkine, Mikhaïl Bakounine et d'autres figures proéminentes de l'anarchie politique, comme celle d'Emma Goldman. Mais le terme servit également de métaphore visant à étiqueter les anarchistes philosophiques qui prenaient fait et cause pour des innovations radicales en art. On put lire, par exemple, le terme « anarchistique » dans une description de l'art de Kandinsky, quand ses œuvres furent montrées pour la première fois à New York en 1912¹². Ce fut l'une des planches de Kandinsky, *Composition n° 4*, une gravure basée sur la peinture abstraite du même titre datant de 1911, qui suscita ce descriptif extrême. Elle fut montrée dans la salle new-yorkaise de la Berlin Photographic Company, un an avant que Stieglitz ne découvre et n'acquière le tableau de Kandinsky à l'Armory Show.

Stieglitz lui-même se retrouva le sujet d'une description dans le même esprit, faite en 1914 par l'activiste Hippolyte Havel, lequel voyait en lui un « lanceur de bombes » qui « se plaçait sans le moindre doute dans les premiers rangs. C'est un agitateur des plus dangereux... plus que tous ceux qu'il a aidés à saper les vieilles institutions... Un iconoclaste de l'art qui a réussi à choquer cruellement les gardiens moraux du classicisme¹³ ». Étant donné que cette analyse fut publiée dans *Camera Work* en janvier 1915, par Stieglitz lui-même, savons qu'il se félicitait de cette réputation d'iconoclaste, une sorte d'identité publique qu'il partageait avec Leo Ornstein¹⁴.

L'anarchie n'était pas le seul slogan, ni le seul lien qui réunissait Stieglitz et Ornstein. Ce dernier s'associa, et son œuvre avec lui, à un autre programme culturel du moment : la recherche moderniste de ce qu'on nommait alors « primitif ». Les primitivistes se servaient de l'idée de différence culturelle dans la société non-occidentale comme un moyen de renverser leur propre culture. Même si, de ce

point de vue, l'Occident est considéré comme la culture dominante qui s'apprête à absorber l'autre, cela laisse entendre en même temps que la culture non-occidentale offre certaines supériorités à l'Occident¹⁵. La raison pour laquelle Stieglitz et Ornstein se trouvèrent, chacun de leur côté, attirés par l'art africain aux alentours de 1914, n'a jamais été totalement comprise. Il est frappant de voir à quel point leurs intérêts suivirent des routes parallèles et méritent notre attention ; cependant l'espace qui nous est permis ici nous empêche d'appréhender complètement cette question complexe dans son contexte culturel¹⁶.

En 1919, la même année que le célèbre récital d'Ornstein à l'Æolian Hall de New York, le livre de Waldo Frank, *Our America*, fut publié. L'ouvrage, tout comme le concert, attira l'attention du jeune Aaron Copland, qui se souvint que :

« *Our America* challenged writers to bring America into the modern art movement. Alfred Stieglitz was the unofficial leader of this group. His gallery was the hang-out for younger artists such as the photographer Paul Strand, painters John Marin and Georgia O'Keeffe (later Stieglitz's wife), Waldo Frank and other writers I met at Paul Rosenfeld's apartment¹⁷. »

Dans *Our America*, Frank évoquait à la fois Stieglitz, dont il louait le rôle plein d'initiatives au sein de la galerie récemment fermée du 291, et Ornstein, qui, insistait-il, possédait une qualité américaine, déclarant notamment : « Walt Whitman would have loved the song of Leo Ornstein¹⁸. » Frank développait : « Since there is no good American music save that of the Indians and Negroes, his music is as American as any. He calls it Hebrew. And he is right¹⁹. » Frank appelait l'Amérique à « tenir contre les retranchements de l'Ancien » et se désolait du fait qu'en Amérique, « the artist is still alone: his voice has not reverberated far. The call of the revolutionist is muffled²⁰ ».

Aves les encouragements de Stieglitz, Paul Rosenfeld et Herbert Seligmann fondèrent une nouvelle revue en 1921, *Manuscripts*, destinée à publier des œuvres inédites et intégrales de fiction, de poésie, ainsi que des essais et des satires. À l'occasion d'un numéro spécial de la revue paru en décembre 1922 sur le thème, « Une photographie peut-elle avoir l'importance d'une œuvre d'art ? », Paul Strand accepta d'en être l'éditeur et Stieglitz prit part au projet. Les deux hommes entrèrent en correspondance pour décider des éventuels contributeurs, et ils finirent par en dénicher quelques-uns qui vinrent s'ajouter aux personnes auxquelles ils faisaient habituellement appel. Parmi les nouveaux arrivants se trouvaient Charlie Chaplin, Walter Lippmann, Carl Sandburg et deux compositeurs immigrés que Stieglitz admirait, Ernest Bloch et Leo Ornstein.

Sous la forme d'une modeste lettre à Stieglitz, Ornstein, qui se qualifiait de « compositeur et pianiste », écrivit :

« I wish I understood more clearly as to what you wish me to write regarding photography. Frankly, while I am intensely interested in it, I yet do not feel that I have either sufficient knowledge or comprehension of the subject to really write about it. Unfortunately I find it very difficult to express myself in words, at best, but particularly in a sphere where I have nothing but my instincts to guide me, I feel extremely uncertain in expressing an opinion²¹. »

Les éditeurs trouvèrent sans doute son incapacité à bien s'exprimer charmante puisqu'ils publièrent sa verve révolutionnaire :

« I can't but express my sincere admiration and amazement at the terrific strides you have made and at the originality of your work. After looking at your pictures my whole conception of the art of photography has become revolutionized, for in your work photography has now assumed an intrinsic value, which I have never before been able to find. In your hands it has now assumed a significance which contributes towards a new mode of expression altogether²². »

Dans le même numéro, le compositeur d'origine suisse Ernest Bloch, immigrant comme Ornstein, mais bien plus confiant dans ses propos, écrit :

« Can Stieglitz be included among photographers? Or does his art mean the real birth of photography? In his marvelous work I see for the first time in history a man, a thinker, a philosopher, using the camera and all its resources to express himself fully and completely like a painter uses brush and colors or the musician uses sounds²³. »

Il alla plus loin dans l'analogie musico-visuelle :

« Stieglitz embodies an idea and makes one think. It exceeds usual photography as a great artist exceeds a mechanical piano. The dead camera and all other technical means are only tools in his hands... Stieglitz has created and is still creating a work and a world that is so completely new, original and powerful that I am almost distressed because I think of the usual fate of all true creators²⁴... »

L'importance de Bloch pour Stieglitz peut se voir dans une lettre qu'il écrivit en 1922 au photographe anglais R. Child Bayley, dans laquelle il lui parlait des semaines qu'il avait passées à photographier des nuages :

« I knew exactly what I was after. I had told Miss O'Keeffe I wanted a series of photographs which when seen by Ernest Bloch [would make him] exclaim : Music! Music! Man, why that is music! How did you ever do that? And he would point to violins, and flutes, and oboes, and brass²⁵... »

Bloch ne le déçut pas. Il fut de ceux qui, comme s'en souvint Seligmann, vinrent visiter la galerie de Stieglitz, « An American Place », située au 509 de Madison Avenue. Sur la liste de Seligmann figuraient également Leopold Stokowsky, Edgard Varèse, Arturo Toscanini, Hart Crane, Sherwood Anderson et Aaron Copland.

Le poète Hart Crane décrit en 1924 une soirée typique dans l'appartement new-yorkais d'Irving Place de Paul Rosenfeld :

« The crowd was representative...Stieglitz, Georgia O'Keeffe, Seligman, Jean Toomer, Paul Strand, and his wife, Alfred Kreymborg, Marianne Moore, Van Wyck Brooks, Edmund Wilson and Mary Blair, Lewis Mumford, etc. etc. There was music by Copland, a modern composer and after that readings²⁶... »

Rosenfeld écrivait sur l'art, la littérature et la musique dans des revues telles que *The New Republic*, *Seven Arts*, *Vanity Fair magazine*, *The Nation*, *The Dial* et *Modern Music*. Comme Stieglitz, il venait d'un milieu cultivé juif-allemand. Les deux hommes étaient de proches amis et leurs réseaux sociaux entrelacés révé-

laient un niveau élevé d'échanges intellectuels entre différents artistes, écrivains et compositeurs.

La proximité que Stieglitz avait avec Rosenfeld le lia aussi de façon directe ou indirecte aux compositeurs sur lesquels Rosenfeld écrivait : Carlos Chavez, Aaron Copland, Henry Cowell, Roy Harris, Charles Ives, Darius Milhaud, Leo Ornstein, Carl Ruggles, Roger Sessions et Edgard Varèse. Nous en apprenons davantage sur l'amitié de Stieglitz avec Rosenfeld en lisant la correspondance des compositeurs. Par exemple, Copland écrivit une lettre à Chavez au Mexique, le 15 août 1930, où l'on peut lire : « Paul Rosenfeld is spending the summer with Stieglitz at Lake George, only an hour from here. I will see him soon and bring him news of you²⁷. »

C'est par le biais de Stieglitz que Copland fit la connaissance du compositeur Carl Ruggles, vers la fin des années 1920. Au-delà de l'inventivité de sa musique, Ruggles était bien moins ouvert d'esprit que Stieglitz ou Copland, dont le biographe se référa à Ruggles en ces termes : « un avare ouvertement antisémite qui s'intéressait principalement à sa propre musique²⁸ ». Toutefois, Ruggles n'était pas seulement compositeur, il lui arrivait aussi de peindre. Les artistes plasticiens amis de Ruggles, Thomas Hart Benton, Rockwell Kent et Boardman Robinson, se distinguaient de la coterie de Copland et de Stieglitz. En outre, dès lors que la musique de Copland avait été présentée à New York par la League of Composers, il ne pouvait pas s'allier à l'International Composers' Guild rivale, à laquelle Ruggles et Edgard Varèse appartenaient. Dans les années 1920, Ruggles et Varèse reçurent tous deux le soutien de Gertrude Vanderbilt Whitney, la sculptrice et personnalité mondaine qui fonda le Whitney Studio Club, devenu vers 1931 le Whitney Museum of American Art²⁹. Et pourtant, l'homme ouvert d'esprit qu'était Copland admirait assez la musique de Ruggles pour inclure certaines de ses œuvres dans le concert de musique moderne américaine qu'il monta à Berlin le 9 décembre 1931.

Ruggles devint le sujet d'un important tableau de Benton, lequel se vantait d'être resté « personnellement en contact avec Stieglitz³⁰ ». Benton peignit Ruggles au piano dans une toile qu'il intitula « *The Sun Treader* » – *Portrait of Carl Ruggles* en 1934, en référence à la composition la plus célèbre du compositeur, dont le nom venait d'une réplique de « Pauline », l'élegie de Robert Browning datant de 1883 adressée au poète Percy Bysshe Shelley (1792-1822) : « Sun Treader, life and light be thine forever. » Même si, à l'époque où il peignit Ruggles, Benton était vu comme un peintre régionaliste, il s'était essayé à l'art abstrait lorsque dans les années vingt il avait manifesté son intérêt pour les idées modernistes (la peinture dite « synchroniste »), mais aussi pour les idées marxistes³¹. L'amitié de Benton avec Ruggles remontait au milieu des années 1920, lorsque lui-même, Varèse, le musicien Charles Seeger, le critique de la revue *Dial* Thomas Craven et d'autres se retrouvaient souvent aux soirées données dans la résidence new yorkaise de Tom et Sarah Kelly³². Content de son portrait, Benton écrivit à Ruggles que, bien que Charlie [Seeger] : « says (in fun) that the piano looks like its going to take flight... it's the best thing I've done this winter³³ ».

Quand la fin des années 1920 arriva, Benton s'était allié à Craven, qui commençait à révéler que sa propre quête d'identité nationale dans l'art était teintée de xénophobie et de préjugés, s'aliénant ainsi encore plus des penseurs progressistes tels Rosenfeld,

qui avait autrefois été son collègue, à la revue *The Dial*³⁴. Ce moment marqua une lutte particulièrement brutale pour le contrôle d'une nouvelle culture nationale américaine: la veine avant-gardiste et expérimentale représentée par Rosenfeld, Waldo Frank, Copland et Stieglitz combattait le groupe d'artistes et de critiques plus conservateurs dont faisaient partie Benton, Ruggles et Craven. Suite à l'attaque de Rosenfeld contre ses peintures murales, qu'il rejeta comme prenant part à « une nouvelle tempête de critiques de gauche contre mon travail », Benton rédigea à son tour une acerbe critique de l'ouvrage intitulé *America and Alfred Stieglitz*, édité par Frank, Lewis Mumford, Rosenfeld, Dorothy Norman et Harold Rugg, et publié en l'honneur du soixante-dixième anniversaire de Stieglitz³⁵. Benton l'intitula « America and/or Alfred Stieglitz » et s'attaqua à ce qu'il considérait comme « the mental character of a group of intellectuals who keep themselves in the public prints³⁶ ».

Ce que Stieglitz et Copland avaient effectivement en commun avec Benton et Ruggles c'était l'ambition d'inventer un art « américain ». Pour donner un exemple, Georgia O'Keeffe et Copland répliquèrent tous deux à la boutade de Frank de 1919 selon laquelle « America is a turmoiled giant who cannot speak... his tongue is tied³⁷ ». Rosenfeld, qui écrivait sur la peinture américaine dans *The Dial*, appelait pour sa part à des œuvres qui « speak to the American of what lies between him and his native soil³⁸ ». Le discours autour de la création d'une culture authentiquement américaine se retrouvait partout à cette époque, et donc dépassait largement les limites du cercle de Stieglitz.

Plus tard, après que les compositeurs immigrants Ornstein et Bloch furent davantage considérés comme américains, le Juif natif de Brooklyn qu'était Copland eut ce trait d'esprit: « The desire to be "American" was symptomatic of the period³⁹. » Plus encore qu'Ornstein, Copland adopta un style jazzistique dans certaines de ses œuvres, surtout dans les années 1920. Quant à Bloch, il remporta un concours en 1927 avec sa rhapsodie pour chœurs et orchestre intitulée *America*. Waldo Frank, avait déploré que l'Amérique eût un nœud à la langue, on l'a vu, et Rosenfeld exhorté les peintres à traduire la nature et la vie américaines. Avec un tel consensus culturel, il n'est pas étonnant que, en 1929, lorsque Stieglitz ouvrit sa dernière galerie, il l'appelât « An American Place ». Elle devint un lieu de communauté d'artistes, d'écrivains et de compositeurs, dont la plupart partageait ses convictions.

Notes

1. Sue DAVIDSON, *Stieglitz: A Memoir/Biography*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1983, p. 83.
2. Katherine HOFFMAN, *Stieglitz: A Beginning Light*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 45.
3. « fut vraiment le commencement, ce qui m'ouvrit les oreilles, si ce n'est les yeux ». Claire Reis ainsi qu'elle est citée dans P. LOCKE RALPH et Cyrilla BARR (éd.), *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860*, Berkeley, California, University of California Press, 1997, <http://ark.cdlib.org/ark://13030/ft838nb58v/>
4. Vivian PERLIS, « The Futurist Music of Leo Ornstein », *Notes*, Second Series, vol. 31, n° 4, juin 1975, p. 73.

5. « M. Schoenberg et M. Scriabine ne sont que de pauvres Futuristes à côté d'Ornstein, ses compositions égalent la somme des œuvres de Schoenberg et Scriabine au carré. » *The London Standard* ainsi qu'il est cité in V. PERLIS, « The Futurist Music... », *op. cit.*, p. 737.
6. « On écoute dans des souffrances considérables. Rien d'aussi horrible que la musique de M. Ornstein n'avait été entendu jusqu'à présent – rien ne s'en rapproche, si ce n'est *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky. Seules les personnes souffrant d'une surdité totale devraient assister au prochain récital. » *The London Daily Mail*, 28 mars, 1914, ainsi qu'il est cité in V. PERLIS, « The Futurist Music... », *op. cit.*, p. 737.
7. « M. Leo Ornstein fait preuve dans sa musique d'une mentalité de fabricant de jouets. Il a su préserver quelque chose de sa carrière d'enfant, l'émerveillement, l'élément de l'enfance. Ses compositions musicales sont des imitations de jouets. Bien que leur structure soit complexe, leur esprit conserve le charme d'origine d'un enfant qui imite tout ce qui attire son attention. Il a apporté un nouveau souffle d'intentions de la pensée moderne dans le domaine musical. » Alfred STIEGLITZ, 291, avril 1915, n° 2, p. 1.
8. Voir Gail LEVIN, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1995, p. 154.
9. « Sunday Busy in Musical Events: Mr. Ornstein's Recital », *The New York Times*, 6 décembre, 1915, p. 9.
10. Aaron COPLAND et Vivian PERLIS, *Copland 1900 through 1942*, New York, St Martin's Press, 1984, p. 32.
11. Frederick H. MARTENS, *Leo Orstein the Man – His Ideas, His Work*, New York, Breitkopf & Hartel, 1918, p. 62.
12. Voir Gail LEVIN, « Kandinsky's Debut in America », in G. LEVIN et M. LORENZ, *Theme and Improvisation: Kandinsky & the American Avant-Garde, 1912-1950*, Boston, Bulfinch Press, 1992, p. 10-11.
13. Hippolyte HAVEL, *Camera Work*, n° 47, daté de juillet 1914, publié en janvier 1915, p. 67.
14. Sur Stieglitz et l'anarchisme, voir l'essai d'Allan Antliff dans cet ouvrage.
15. Colin RHODES, *Primitivism and Modern Art*, London, Thames & Hudson, 1994, p. 13.
16. L'auteur est actuellement en préparation d'un second essai pour réfléchir de façon plus approfondie sur les lignes parallèles entre Stieglitz et Ornstein.
17. « *Our America* défait les auteurs de faire participer l'Amérique au mouvement d'art moderne. Alfred Stieglitz était le leader non officiel de ce mouvement. Sa galerie servait de repaire aux jeunes artistes comme le photographe Paul Strand, les peintres John Marin et Georgia O'Keeffe (qui devint la femme de Stieglitz), Waldo Frank et d'autres écrivains dont je fis la connaissance chez Paul Rosenfeld. » Aaron Copland, in A. COPLAND et V. PERLIS, *Copland 1900 through 1942*, *op. cit.*, p. 125.
18. Waldo FRANK, *Our America*, New York, Boni and Liveright, 1919, p. 188.
19. « Puisqu'il n'existe pas de bonne musique américaine, excepté celle des Indiens et des Noirs, sa musique est aussi américaine que n'importe quelle autre. Il dit qu'elle est hébraïque. Et il a raison. » W. FRANK, *Our America*, *ibid.*, p. 187.
20. « L'artiste est encore seul : sa voix ne se propage pas bien loin. On étouffe l'appel du révolutionnaire. » *Ibid.*, p. 184-230.
21. « J'aimerais mieux comprendre ce que vous attendez de moi quand vous parlez d'écrire sur la photographie. Franchement, bien que je m'y intéresse énormément, je ne pense pas avoir de connaissances suffisantes en la matière, ni comprendre assez le sujet pour pouvoir écrire dessus. J'ai malheureusement beaucoup de mal à m'exprimer avec des mots, même quand je fais de mon mieux, qui plus est dans un domaine où je n'ai rien pour me guider si ce n'est mon instinct, et je manque extrêmement d'assurance pour donner mon avis. » Leo ORNSTEIN, « Dear Mr. Stieglitz », *Manuscripts*, n° 4, décembre, 1922, p. 5.
22. « Je ne peux qu'exprimer mon admiration et mon étonnement sincères devant les pas de géant que vous avez faits et devant l'originalité de votre travail. Après avoir vu vos photographies, ma conception entière de l'art de la photographie en a été révolutionnée, car avec votre œuvre la photographie gagne désormais une valeur propre que je n'avais encore pu

- décélér. Entre vos mains, elle a maintenant pris une importance qui contribue à en faire un mode d'expression complètement nouveau. » *Ibid.*
23. « Peut-on dire de Stieglitz que c'est un photographe parmi les autres? Ou bien est-ce que son art est la naissance même de la photographie? Dans son œuvre incroyable, je vois pour la première fois dans l'histoire un homme, un penseur, un philosophe, qui se sert de l'appareil photographique et de toutes ses ressources pour s'exprimer entièrement et totalement, comme un peintre utilise un pinceau et de la couleur, ou un musicien des sons. » Ernest BLOCH, *Manuscripts*, n° 4, décembre, 1922, p. 14.
24. « Stieglitz incarne une idée et nous fait réfléchir. Il dépasse les limites de la photographie habituelle comme un grand pianiste dépasse les limites d'un piano mécanique. L'appareil photographique inanimé et tous les autres moyens techniques ne sont que des outils dans ses mains... Stieglitz a créé et crée encore une œuvre et un monde qui sont tellement nouveaux, originaux et puissants que je m'en inquiète presque quand je pense au destin qui attend souvent tous les véritables créateurs. » *Ibid.*
25. « Je savais exactement ce que j'avais en tête. J'avais dit à Melle O'Keeffe que je voulais une série de photographies qui ferait dire à Ernest Bloch: Musique! Musique! Dis donc, mais c'est de la musique! Comment avez-vous pu faire ça? Et il montrerait les violons, les flûtes, les hautbois, les cuivres... » Cité dans Sue DAVIDSON LOWE, *Stieglitz: A Memoir/ Biography*, op. cit., p. 257.
26. « La foule était très représentative... Stieglitz, Georgia O'Keeffe, Seligmann, Jean Toomer, Paul Strand et sa femme, Alfred Kreymborg, Marianne Moore, Van Wyck Brooks, Edmund Wilson et Mary Blair, Lewis Mumford, etc. etc. On écoute la musique de Copland, un compositeur moderne, et après il y eut des lectures. » Hart Crane à Grace Hart Crane, lettre du 30 novembre, 1924, in Thomas S. W. LEWIS, *Letters of Hart Crane and his Family*, New York, Columbia University Press, 1974, p. 378.
27. « Paul Rosenfeld passe l'été avec Stieglitz au Lac George, à seulement une heure d'ici. Je vais bientôt le voir et lui donnerai de vos nouvelles. » Aaron Copland à Carlos Chavez, 15 août, 1930, Chavez Papers, New York Public Library.
28. Howard POLLACK, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, New York, Henry Holt & Co., 1999, p. 112.
29. Voir Marilyn J. ZIFFRIN, *Carl Ruggles: Composer, Painter and Storyteller*, Urbana, University of Illinois Press, 1994, p. 74-75.
30. Thomas Hart Benton, *An American in Art: A Professional and Technical Autobiography*, Lawrence, Kansas, The University of Kansas Press, 1969, p. 41. Ce contact comprenait notamment des lettres envoyées à Stieglitz.
31. Pour le compte-rendu de son combat avec les « gauchistes » à New York, voir Thomas HART BENTON, *An American in Art*, op. cit., p. 164-173. Pour le Synchronisme, voir l'article de Michael Leja dans le présent volume.
32. Thomas HART BENTON, *An American in Art*, op. cit., p. 54. Voir aussi Gail LEVIN, *Synchronism and American Abstraction, 1910-1925*, New York, George Braziller, 1978.
33. « dise (pour rire) du piano qu'on dirait qu'il va s'envoler... c'est ce que j'ai fait de mieux cet hiver », Thomas Hart Benton à Carl Ruggles, cité in M. J. ZIFFRIN, *Carl Ruggles*, op. cit., p. 143.
34. Voir Thomas CRAVEN, *Modern Art*, New York, Simon and Schuster, 1934, p. 312, où Stieglitz est identifié comme « un Juif de Hoboken sans connaissances ni intérêt pour l'arrière-plan historique américain ». Benton, p. 332-345 est loué comme « un des rares artistes vivants, quel que soit le domaine, doté d'un excellent esprit ». Rosenfeld, était, bien entendu, un puissant partisan de Stieglitz et de son cercle.
35. Thomas HART BENTON, *An American in Art*, op. cit., p. 172.
36. « la mentalité d'un groupe d'intellectuels qui se servent de la presse publique pour subvenir à leurs besoins ». Thomas HART BENTON, « An American and/or Alfred Stieglitz », *Common Sense*, 4 janvier, 1935, p. 22-25, réimprimé in Matthew Baigell (éd.), *A Thomas Hart Benton Miscellany*, Lawrence, The University of Kansas, 1971, p. 66. Depuis le temps où j'ai parlé de cela pour la première fois dans mon *Aaron Copland's America* (New

- York, Watson-Guptil, 2000), Marcia BRENNAN, *Painting Gender, Constructing Theory* (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2001) a consacré un chapitre (p. 202-231) à « Stieglitz versus Thomas Hart Benton » dans lequel elle explore en profondeur ce conflit.
37. « l'Amérique est une géante tourmentée qui ne peut pas parler... sa gorge est nouée », W. FRANK, *Our America, op. cit.*, p. 4.
38. « parlent à l'Américain du lien qui existe entre lui et sa terre natale », Paul ROSENFELD, « American Painting », *The Dial*, LXXI, décembre 1921, p. 649-670.
39. « Le désir d'être "américain" était symptomatique de cette période. » Aaron COPLAND, « The Composer and His Critic », *Modern usic*, 9, n° 4, mai-juin 1932, p. 143.

art
société

Sous la direction de
Jay BOCHNER et Jean-Pierre MONTIER



CARREFOUR STIEGLITZ



Colloque de Cerisy-la-Salle



Colloque de
CERISY

PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES