

Simon Starling

Tableaux pour une exposition

Titres et notes



# Simon Starling

## Tableaux pour une exposition

En 1927, l'Arts Club de Chicago présentait dix-neuf sculptures de Constantin Brancusi dans le cadre d'une exposition consacrée à l'artiste. À partir de deux photos de cette exposition, Simon Starling a reconstitué l'histoire de ces œuvres et retracé leur itinéraire, de cette époque à nos jours. Les *Tableaux pour une exposition* racontent ces péripéties. Aux fins de cette reconstitution, l'artiste a suivi un cheminement à la fois géographique et historique. Pour photographier chaque sculpture là où elle se trouvait au moment où il réalisait cette œuvre, il a séjourné dans plus d'une douzaine de villes et visité, en tout, douze collections particulières et musées. Et, pour documenter chacune de ces sculptures, il a effectué des recherches approfondies dans des archives. Leurs résultats sont consignés dans cette brochure. Les photographies de la présente exposition ont été prises au moyen d'une chambre photographique Deardorff 20 × 25 cm. Cet appareil photo, fabriqué à Chicago, est identique à celui qui fut utilisé pour les clichés de l'exposition de 1927. Les épreuves sont à la gélatine argentique. Pour reconstituer les clichés de l'exposition de 1927, pris à partir des deux extrémités de la salle, l'artiste a tracé, sur le verre dépoli du viseur, le contour des sculptures là où elles se trouvent sur la photo originale. Puis, il s'est déplacé d'un endroit à un autre, d'une sculpture à une autre, photographiant chaque œuvre exactement à l'endroit qui lui correspond sur la photo ancienne. Enfin, sur les clichés qu'il a réalisés pour ce projet, il donne à voir où se trouve chaque œuvre au moment où il la photographie. Parallèlement, il se sert d'un deuxième appareil photo pour documenter le travail qui s'accomplit et pour montrer l'espace dans lequel chaque prise est

réalisée. Aux photos des œuvres de Brancusi s'ajoutent celles d'œuvres d'art apparentées, des documents historiques ou des objets évocateurs qui permettent de suivre les récits révélés par ses recherches. Certaines photos superposent plusieurs images dans le but de faire fusionner les emplacements actuels des sculptures afin de présenter une nouvelle scénographie de l'exposition de 1927. D'autres représentent des objets ou des lieux que Simon Starling a découverts au cours de ses voyages et recherches : ce sont des suppléments. Des clichés réalisés, l'artiste en a choisi trente-six. Pris dans leur ensemble, ils constituent un récit ou une séquence d'associations qui nous fait connaître des propriétaires, des gens de pouvoir, des cas de spoliation et d'échanges commerciaux. Ces précisions sont apportées dans les notices. Là, les sculptures de Brancusi se frottent à la prohibition, au commerce des diamants, aux Cowboys de Dallas, aux voitures anciennes, au nazisme, aux règlements de la douane états-unienne, et bien plus. Les rapports entre les œuvres et certaines circonstances particulières revêtent parfois des aspects significatifs et, parfois, ce sont de simples coïncidences. Mais, pris dans leur ensemble, ils indiquent comment des œuvres d'art peuvent souligner des moments de tensions culturelles ou agir comme révélateurs. Cette mise en rapport de la production artistique et de son contexte social et culturel, effectuée ici au moyen d'un développement systématique à partir de deux simples vues d'une exposition, est toujours au cœur de la démarche de Simon Starling.

**Janine Mileaf,**

directrice générale de l'Arts Club of Chicago

# Par ordre alphabétique, les sculptures de l'exposition de Constantin Brancusi à l'Arts Club en 1927

Repérées et photographiées  
par Simon Starling

*Adam et Ève* (1916-1921),  
Guggenheim Museum, New York, New York

*Le Baiser* (1916),  
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie,  
Pennsylvanie

*Le Chef* (1924-1925),  
Ronald S. Lauder, New York, New York

*Chimère* (1915-1918),  
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie,  
Pennsylvanie

*Colonne sans fin* (1918),  
Museum of Modern Art, New York, New York

*Le Commencement du monde* (v. 1920),  
Dallas Museum of Art, Dallas, Texas

*Mademoiselle Pogany II* (1920),  
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo,  
New York

*Maiïastra* (1910-1912),  
Museum of Modern Art, New York, New York

*Le Nouveau-né I* (1915),  
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie,  
Pennsylvanie

*Oiseau dans l'espace* (1926),  
Jon Shirley, Seattle, Washington — l'œuvre  
est promise au Seattle Art Museum

*L'Oiseau d'or* (1919-1920),  
Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois

*Le Poisson* (1922),  
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie,  
Pennsylvanie

*Princesse X* (1915),  
Sheldon Museum of Art, Lincoln, Nebraska

*Prométhée* (1911),  
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie,  
Pennsylvanie

*Socle en bois de chêne* (1920),  
Guggenheim Museum, New York, New York

*Socrate* (1922),  
Museum of Modern Art, New York, New York

*Torse de jeune fille* (1918),  
Kunstmuseum Basel, Bâle, Suisse

*Torse de jeune homme I* (1917-1922),  
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie,  
Pennsylvanie

*Trois Pingouins* (1911-1912), Philadelphia  
Museum of Art, Philadelphie, Pennsylvanie

# Titres et notes

Les notices suivent l'ordre de l'accrochage.  
Recherches et rédaction : Simon Starling.

## I.

Chambre photographique Deardorff  
modifiée 20 × 25 cm en train de  
photographier le Wrigley Building,  
à Chicago.

**Note** L'édifice Wrigley (que l'on voit ici avec sa tour de l'horloge et qui est, aujourd'hui, entouré d'un ensemble dense de gratte-ciel) fut conçu en 1920 par Graham, Anderson, Probst & White pour le magnat du chewing-gum William Wrigley Jr. Ce bâtiment recouvert de céramique vernissée blanche fut non seulement la première tour de bureaux climatisée de la ville et le premier gratte-ciel au nord de la rivière Chicago, mais aussi, et pendant longtemps, la première adresse de l'Arts Club de Chicago, où, en 1927, eut lieu l'exposition de l'œuvre de Constantin Brancusi, aménagée par Marcel Duchamp<sup>1</sup>.

**Note** Les photos les plus réussies de l'exposition Brancusi à l'Arts Club, en 1927, furent prises par Kaufmann & Fabry, des photographes de Chicago spécialisés dans la photo d'architecture, avec une des premières chambres photographiques à plaques de verre fabriquées par L.F. Deardorff & Sons, une nouvelle entreprise de constructeurs d'appareils photo. Ces derniers mirent au point leurs premiers appareils en recyclant l'acajou des comptoirs de bars « mis au rancart à cause de la prohibition » et grâce à une avance de Kaufmann & Fabry et de la Chicago Architectural Photographing Company. Kaufmann & Fabry réussirent de façon presque miraculeuse à éclairer un espace encombré et sombre et à rendre ainsi plus claire et compréhensible la disposition des œuvres orchestrée par Duchamp à l'image

d'un jeu d'échecs. Les autres clichés subsistants sont ceux de Frederick O. Bemm, le photographe attitré de l'Art Institute of Chicago; elles sont hors foyer, mal éclairées et pleines d'ombres.

**Voir notice 25.**

## 2.

Constantin Brancusi, *Socrate* (1922), *Mademoiselle Pogany II* (1920), *Torse de jeune homme (I)* (1917-1922), *Trois Pingouins* (1911-1912), *Le Nouveau-né (I)* (1915), *L'Oiseau d'or*, (1919-1920), *Le Poisson* (1922), *Colonne sans fin* (1918), *Oiseau dans l'espace* (1926), *Prométhée* (1911), *Le Commencement du monde* (v. 1920), *Le Chef* (1924-1925), *Torse de jeune fille* (1918), *Le Baiser* (1916), *Socle en bois de chêne* (1920), *Chimère* (1915-1918), *Maiïstra* (1910-1912), *Princesse X* (1915), *Adam et Ève* (1916-1921) (de gauche à droite).

**Collections** Museum of Modern Art, New York, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, Art Institute of Chicago, Chicago, Jon Shirley, Seattle, Dallas Museum of Art, Dallas, Ronald S. Lauder, New York, Kunstmuseum Basel, Bâle, Suisse, Guggenheim Museum, New York, Sheldon Museum of Art, Lincoln, Nebraska.

(*L'Oiseau d'or* a été photographié alors qu'il était prêté au Kimbell Art Museum de Fort Worth. La *Colonne sans fin* a été photographiée en mars 2014, alors qu'elle était prêtée au Musée Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, pour l'exposition *Brancusi, Rosso, Man Ray – Framing Sculpture*. Le *Socle en bois de chêne* a été photographié en janvier 2014, alors qu'il était prêté au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, pour l'exposition *The Great Upheaval: Masterpieces from the Guggenheim Collection, 1910-1918.*)

**Note** En juillet 1924, John Quinn, avocat et collectionneur d'œuvres d'art, meurt d'un cancer moins d'un an après avoir rendu une seconde visite à Brancusi, à Paris. Il laisse une collection de plus de deux mille cinq cents œuvres — peintures, gravures, dessins et sculptures. Si elle n'avait pas été dispersée, elle aurait formé l'une des plus importantes collections d'art moderne du monde<sup>2</sup>. Les dispositions testamentaires laissées par Quinn prévoient la liquidation de la collection au profit de sa sœur, Julia Quinn Anderson<sup>3</sup>. Après plusieurs mois de discussion entre les exécuteurs testamentaires et un débat enflammé dans le monde de l'art new-yorkais et dans la presse, la collection est liquidée, en trois ans, par le biais d'expositions, de ventes privées et de mises à l'encan<sup>4</sup>.

En juin 1926, Brancusi, Duchamp et Henri-Pierre Roché (le conseiller artistique de Quinn depuis 1919) se réunissent, dans l'atelier de Brancusi, pour envisager la possibilité d'acheter les vingt-sept sculptures de Brancusi qui font partie de cette collection, afin d'éviter une dispersion rapide et délétaire. Dès lors, Roché et Duchamp, qui se sont liés d'amitié à New York durant la Première Guerre mondiale, deviennent associés<sup>5</sup>.

En novembre 1926, Joseph Brummer, le galeriste new-yorkais d'origine hongroise qui géra la vente d'une partie importante du legs de Quinn — quatre sculptures et un dessin de Brancusi —, présente une grande exposition d'œuvres de la collection de Quinn<sup>6</sup>. Duchamp supervise l'aménagement des œuvres; puis il les accompagne à Chicago afin de voir à la mise en espace de l'exposition de 1927 à l'Arts Club. Une fois

revenu à Paris, il loue un atelier où il expose sa partie de ce qui reste de la collection Brancusi. Au cours des deux décennies suivantes, il puise à cette source quand il est à court d'argent<sup>7</sup>.

### 3.

Constantin Brancusi,  
*Torse de jeune fille* (1918).

**Collection** Kunstmuseum Basel, Bâle, Suisse.

**Note** Le *Torse de jeune fille*, en marbre blanc, est la seule sculpture de l'exposition de Chicago de 1927 à faire partie d'une collection extérieure aux États-Unis. Elle fut vendue, en 1980, au Kunstmuseum Basel par la galerie bâloise Les Tourrettes et son achat fut financé par des fonds publics et privés. Peu de choses sont connues sur cette œuvre avant cette date. Les certificats de provenance existants indiquent qu'au début des années 1960, l'œuvre fut la propriété d'une certaine Agnes Drey, puis celle du galeriste Otto Wertheimer. *Torse de jeune fille* a été prêté au Kröller-Müller Museum, à Otterlo, Pays-Bas, de 1974 à 1978.



**4.**

Chambre photographique Deardorff modifiée 20 × 25 cm en train de photographeur *Torse de jeune fille* (1918).

**Collection** Kunstmuseum Basel, Bâle, Suisse.

Voir notice 3.

**5.**

Constantin Brancusi, *Colonne sans fin* (1918) et *Adam et Ève* (1916-1921) (de gauche à droite).

**Collections** Museum of Modern Art, New York et Guggenheim Museum, New York.

(La *Colonne sans fin* a été photographiée en mars 2014, alors qu'elle était prêtée au Musée Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, pour l'exposition *Brancusi, Rosso, Man Ray – Framing Sculpture.*)

**Note** À l'exposition de Rotterdam, la photo intitulée *L'Enfant au monde, groupe mobile* (1917) était accrochée au mur à côté de la *Colonne sans fin*. Cette photo est typique de celles que Brancusi prenait dans son atelier pour illustrer les rapports divers qui existent entre les sculptures. Il appelait ces compositions des «groupes mobiles». Dans le cas présent, un groupe éphémère et hybride est constitué de la *Petite Fille française* (1914-1918) (sculpture inachevée) qui est placée à côté du commencement de la *Petite Colonne* (plus tard détruite) et sur laquelle repose la *Coupe II* (1917). Un tirage de cette photo fut envoyé à John Quinn le 27 décembre 1917.

Voir notices 6, 20 et 31.

## 6.

L'ancien siège social de la Streep Diamonds Ltd., Amstel 208, Amsterdam.

**Note** En 1957, Jon N. Streep, un marchand d'œuvres d'art et de diamants qui habite New York, achète à Henri-Pierre Roché la *Colonne sans fin*. Originaire d'Amsterdam, Streep est le fils du riche et puissant diamantaire Nathan Streep. Ce dernier entre dans l'entreprise familiale en 1911, alors qu'elle est dirigée par son père, Wolf Streep, le fondateur de l'entreprise, avec Bernie Bernato, à son tour fondateur de la De Beers et de la Anglo American Company ainsi que propriétaire de la Diamond Trading Company, surnommée Le Cartel parce qu'elle contrôlait 85 % de la distribution de diamants bruts. La Diamond Trading Company approvisionnait donc la Streep Diamonds Ltd., faisant des livraisons régulières à son siège social au centre d'Amsterdam. Nathan Streep entre dans l'entreprise familiale au moment même où commencent les exportations de diamants, à grande échelle, vers les États-Unis.

Jon Streep est indépendant de fortune et, de temps à autre, il connaît le succès comme marchand d'œuvres d'art et de diamants. Au début, il se spécialise dans les maîtres flamands, puis, dans les impressionnistes et l'art moderne. Dans certains milieux, il est connu comme l'amant et le «protecteur» de l'artiste Richard Bernstein qui, à son tour, est connu pour ses pages couvertures du magazine *Interview*, d'Andy Warhol, ainsi que pour sa vie sociale fort mouvementée. Les rapports passionnels du couple sont semés de disputes constantes et d'infidélités sans nombre. Le 12 mai 1975, la UPI fait

savoir que Streep «a été trouvé par la police tôt dimanche matin, dans sa chambre du Hyde Park Hôtel, en train de se vider de son sang à la suite de 16 coups de couteau à la tête et à l'estomac<sup>8</sup>.» Il avait été poignardé par Douglas A. Bell, un prostitué gay qui se présentait sous une fausse identité<sup>9</sup>.

## 7.

Constantin Brancusi, *Colonne sans fin* (1918), *Le Baiser* (1916), *Socle en bois de chêne* (1920), *Princesse X* (1915), *Adam et Ève* (1916-1921), *Oiseau dans l'espace* (1926), *Le Commencement du monde* (v. 1920), *Trois Pingouins* (1911-1912), *Maiïastra* (1910-1912), *Mademoiselle Pogany II* (1920), *Socrate* (1922) (de gauche à droite).

*d'or* et *Maiïastra* et, entre l'*Oiseau* Steichen et *L'Oiseau d'or*, la *Colonne*. Autour de ces quatre centres, j'ai groupé le reste. L'effet est vraiment satisfaisant, je t'enverrai des photos<sup>10</sup>... »

**Collections** Museum of Modern Art, New York, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, Guggenheim Museum, New York, Sheldon Museum of Art, Lincoln, Nebraska, John Shirley, Seattle, The Dallas Museum of Art, Dallas, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

(La *Colonne sans fin* a été photographiée en mars 2014, alors qu'elle était prêtée au Musée Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, pour l'exposition *Brancusi, Rosso, Man Ray – Framing Sculpture*. *Socle en bois de chêne* a été photographié en janvier 2014, alors qu'il était prêté au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, à l'occasion de l'exposition *The Great Upheaval: Masterpieces from the Guggenheim Collection, 1910 -1918*.)

**Note** Outre les clichés qui subsistent, Duchamp, épistolier infatigable, laisse une rare description de l'exposition de Chicago. Le 4 janvier 1927, il écrit à Brancusi, de Chicago, pour lui faire rapport sur l'aménagement des œuvres et le raisonnement qui le sous-tend : « Ouverture aujourd'hui — gros succès. La salle est très grande, 13 m sur 7 m, tendue spécialement de toile grise comme chez Brummer. Tout est arrivé en bon état : j'ai fait de mon mieux pour présenter les choses par groupes. Au centre *Oiseau* Steichen, aux deux bouts, *L'Oiseau*

**8.**

Chambre photographique Deardorff modifiée 20 × 25 cm en train de photographier une photo, par Kaufmann & Fabry Co., des plans pour la *Banking Exhibit* (jamais réalisée), exposée à la *Century of Progress International Exposition*, à Chicago, en 1933.

Le cliché a été photographié avec l'aimable autorisation des Ryerson & Burnham Libraries de l'Art Institute of Chicago.

Voir notices 1 et 9.

**9.**

Kaufmann & Fabry, *Reconstruction of Bohemian Paris, A Century of Progress International Exposition*, Chicago, 1933.

Avec l'aimable autorisation des Ryerson & Burnham Libraries, Art Institute of Chicago.

**Note** Kaufmann & Fabry sont les auteurs d'une œuvre prolifique qui documente l'évolution du paysage architectural de Chicago au début du xx<sup>e</sup> siècle. Mais ils sont surtout connus pour avoir été les photographes officiels de *A Century of Progress*, l'exposition internationale qui eut lieu à Chicago en 1933-1934, l'année qui marquait le centenaire de la ville. Ayant pour thème la technologie et l'innovation, l'exposition peignait le portrait d'un pays sur le chemin de la reprise après la Dépression (1929-1940) et elle eut un franc succès. Les clichés hautement détaillés de Kaufmann & Fabry montrent que, bien qu'optimiste de caractère et de propos, cette ambitieuse exposition fut réalisée avec un budget dérisoire. La reconstitution des rues du Paris bohème, par exemple, n'était qu'un décor en contreplaqué grossièrement peint<sup>11</sup>.

## 10.

Constantin Brancusi, *Le Nouveau-né (I)* (1915) et *Prométhée* (1911) (extrême gauche et centre).

**Collection** Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

**Note** Walter et Louise Arensberg achètent *Le Nouveau-né (I)* (1915), de Brancusi, par deux fois : en 1916-1917 et en 1933. Un mélange de mauvais placements et d'une générosité extrême — Walter Arensberg avait l'habitude de prêter à ses amis de grosses sommes d'argent qui n'étaient que rarement remboursées — oblige les Arensberg à vendre, au début des années 1920, plusieurs œuvres. Les ventes, peu nombreuses au demeurant, sont effectuées par l'intermédiaire de la Modern Gallery, de Marius de Zayas<sup>12</sup>. Toutefois, en 1922, Quinn achète *Le Nouveau-né (I)* (1915), une toute petite tête en marbre, pour 500 dollars. (Notons qu'à peu près au même moment, Katherine Dreier paie 2 000 dollars pour le *Grand Verre* (1915-1923), de Marcel Duchamp. À l'époque, il n'était pas cassé.) Plus de dix ans s'écoulent avant que les Arensberg puissent racheter la pièce à Duchamp et Roché — ils paient toujours 500 dollars. Au cours de la décennie suivante, les Arensberg ajoutent cinq autres sculptures de Brancusi provenant de la collection Quinn à la leur, qui devient alors la plus grande collection des œuvres du sculpteur aux États-Unis, après celle de Quinn. Ainsi, des œuvres présentées à Chicago en 1927, *Le Nouveau-né (I)* (1915), *Torse de jeune homme (I)* (1917-1922), *Prométhée* (1911), *Le Poisson* (1922), *Chimère* (1915-1918), *Le Baiser* (1916) et *Trois Pingouins* (1911-1912) font partie, en 1950, de la dation Arensberg

au Philadelphia Museum of Art, qui comprend en tout dix-sept sculptures de Brancusi, une quarantaine d'œuvres de Duchamp, quinze œuvres de Picasso (toiles et dessins), huit œuvres de Braque, de même que d'autres œuvres importantes de l'art moderne<sup>13</sup>.

Le Armory Show de 1913 est une exposition révolutionnaire : elle change la vie de Walter Arensberg. Homme de lettres et critique littéraire, il est totalement subjugué par le nouvel art qu'il y voit. En 1914, avec sa femme Louise, il s'installe à New York et commence à collectionner. Le père de Walter Arensberg est président et, en partie, propriétaire d'une fabrique de creusets, à Pittsburgh. Mais c'est la fortune du père de Louise, Edward Stevens, qui finance, en grande partie, la collection. Stevens, gérant d'une filature prospère dans la ville industrielle de Ludlow, au Massachusetts, était mort subitement d'une crise cardiaque, en 1905, laissant à sa fille unique un héritage considérable<sup>14</sup>.

Durant la Première Guerre mondiale, l'appartement des Arensberg au 33, 67<sup>e</sup> Rue Ouest, devient le quartier général de l'avant-garde et le second chez-soi de gens comme Duchamp (les Arensberg louent pour lui un atelier dans l'immeuble), Francis Picabia, Marius de Zayas, Charles Demuth, Katherine Dreier, Henri-Pierre Roché et Mina Loy (née Löwry)<sup>15</sup>. Presque tous les jours, les Arensberg reçoivent, dans le grand atelier de l'appartement, dont «les murs, hauts de cinq mètres, étaient recouverts des plus récentes expressions de l'école moderne<sup>16</sup>», et ces soirées se prolongent jusqu'au petit matin. Selon Francis Naumann, c'est là que «les plus importantes théories de l'avant-garde

étaient formulées et discutées<sup>17</sup>. » Toutefois, pour des raisons financières et peut-être aussi parce que la timide Louise voulait échapper à ces interminables soirées, les Arensberg s'installent à Hollywood en 1922<sup>18</sup>.

## II.

Constantin Brancusi, *Torse de jeune homme (I)* (1917-1922).

**Collection** Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

**Note** Au début des années 1930, le cinéaste Joseph von Sternberg (1894-1969) achète, de Marcel Duchamp et de Henri-Pierre Roché, *Torse de jeune homme (I)* (1917-1922). En 1948, cette figure tronquée en érable est vendue à Walter et Louise Arensberg par la Earl Stendahl Gallery, à Hollywood.

Une autre sculpture de l'exposition de 1927, *Le Chef* (1924-1925), est liée à l'histoire du cinéma<sup>19</sup>. Après sa brève apparition à l'Arts Club, en 1927, *Le Chef* est de nouveau présenté par Duchamp, en 1933, lors de la seconde exposition Brancusi à la Brummer Gallery, à New York<sup>20</sup>. Bien que l'exposition ait lieu au plus creux de la Grande Dépression, à un moment où le marché de l'art est presque au point mort et qu'elle donne lieu à bien peu de ventes, Duchamp annonce fièrement, dans une lettre à Brancusi, que *Le Chef* a été acheté par Samuel Nathaniel Behrman, un dramaturge américain prolifique et célèbre. En son temps, Behrman était considéré comme le meilleur auteur de comédies « de haut niveau » sur Broadway, ayant à son actif des succès tels *The Second Man* (1928), *End of Summer* (1936) et *No Time for Comedy* (1939). Également scénariste, il est l'auteur de *Hallelujah, I'm a Bum*, une comédie gauchisante, qui connut un succès surprenant, avec Al Jolson dans le rôle d'un vagabond new-yorkais au temps de la Dépression. Le film sort en salle la même année que Behrman achète *Le Chef*.

Dans une lettre à Brancusi, Duchamp laisse entendre que c'est Elizabeth Meyer, une jeune scénariste de vingt ans, qui aurait fait connaître son œuvre à Behrman et l'aurait amené à l'exposition de la Brummer Gallery, où était présenté, entre autres, le *Portrait de M<sup>me</sup> E. Meyer Jr. (Agnes E. Meyer)*, une impressionnante sculpture en marbre noir<sup>21</sup>. Agnes Meyer, la mère d'Elizabeth Meyer, était journaliste, spécialiste de l'art chinois, et épouse du patron de presse et banquier Eugene Meyer<sup>22</sup>. Après Behrman, c'est Elizabeth Meyer (aussi connue sous le nom de Bis) qui possédera *Le Chef*. Cette figure masculine grimaçante fait pendant à la puissante représentation que Brancusi a faite de sa mère.

En 1920, alors qu'elle avait sept ans, Elizabeth Meyer est photographiée par le célèbre Edward Steichen, un ami de la famille qui présenta Brancusi aux Meyer et leur fit connaître son travail. En 1933, avant sa visite de l'exposition à la Brummer Gallery, Elizabeth Meyer est à Londres où elle collabore avec Alexander Korda au scénario de *The Scarlet Pimpernel*<sup>23</sup>. De là, elle se rend à Paris pour «travailler, parler et boire» avec Brancusi, ce vieil ami de la famille, dans son atelier de l'Impasse Ronsin<sup>24</sup>. Aussitôt revenue aux États-Unis, elle rencontre Pare Lorentz, un journaliste, critique de cinéma et documentariste, qui devient son mari. Pare Lorentz est célèbre pour avoir scénarisé et réalisé *The Plow That Broke the Plain* (1936) et *The River* (1938), deux documentaires politiques sur le mauvais usage des ressources naturelles aux États-Unis. Produits dans le cadre de la Resettlement Administration et de la US

Farm Administration, des organismes fondés par le président Franklin Roosevelt, ils furent des films de référence en leur temps. À propos de *The River*, lauréat du prix du meilleur documentaire au Festival international du film de Venise en 1938, *Scribner's Magazine* cite l'avis de James Joyce : «Le film contient la plus belle prose qu'il m'ait été donné d'entendre depuis dix ans<sup>25</sup>.»

## 12.

Constantin Brancusi, *Colonne sans fin* (1918), *Adam et Ève* (1916-1921), *Oiseau dans l'espace* (1926), *Trois Pingouins* (1911-1912), *Socrate* (1922) (de gauche à droite).

**Collections** Guggenheim Museum, New York, Museum of Modern Art, New York, Jon Shirley, Seattle, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. (La *Colonne sans fin* a été photographiée en mars 2014, alors qu'elle était prêtée au Musée Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, pour l'exposition *Brancusi, Rosso, Man Ray – Framing Sculpture*.)

**Note** L'artiste et photographe Edward Steichen achète l'*Oiseau dans l'espace* (1926) pour 600 dollars directement à l'artiste. Des œuvres exposées à l'Arts Club de Chicago en 1927, celle-ci est la plus connue.

Apporté par Duchamp de Paris pour compléter les œuvres de la collection Quinn exposées à la Brummer Gallery et à l'Arts Club, l'*Oiseau dans l'espace* est la seule œuvre à laquelle les douanes états-uniennes refusèrent d'accorder l'exonération des droits de douane prévue par le règlement sur l'importation d'œuvres d'art. Le procès qui s'en suivit allait faire jurisprudence en ce qui a trait à la définition de la sculpture dans le droit américain (*Brancusi vs. United States Customs*, 1928). Sans doute en raison de sa notoriété, *Oiseau dans l'espace* deviendra la sculpture qui, quelque soixante-dix ans plus tard, atteindra le prix le plus élevé payé pour une sculpture jusqu'alors. Il est ironique de constater que les points litigieux qui empêchèrent l'entrée de l'œuvre aux États-Unis sans l'acquiescement de droits de douane résultent de

plusieurs ajouts apportés, en 1922 — précisément par Quinn, le plus grand mécène de Brancusi —, à la loi sur les tarifs douaniers de 1913. Selon cette définition plus large, «les sculptures et statues» doivent être «originales», ne pas avoir fait l'objet de «plus de deux répliques ou reproductions»; [...] avoir été produites uniquement par des «sculpteurs professionnels» [...], «taillées ou sculptées, et en tout cas travaillées à la main» [...] ou «coulées dans le bronze ou tout autre métal ou alliage [...]»; et les mots «peinture», «sculpture» et «statue» [...] ne doivent pas être «interprétés comme incluant les objets utilitaires...<sup>26</sup>». Lorsque, à son arrivée à New York, les douaniers américains débattent la sculpture en bronze poli, ils considèrent qu'il s'agit d'un «objet utilitaire» ou d'un «objet manufacturé» et ils appliquent les droits de douane qui s'imposent, à savoir 40 % de la valeur déclarée. Le 26 novembre 1928, après un procès étrange et bien documenté lors duquel plusieurs témoins experts sont appelés pour défendre ou pour mettre en cause le statut d'œuvre d'art de l'*Oiseau*, le juge Waite décide en faveur de l'artiste et la taxe imposée par le plaignant est remboursée.



### 13.

Constantin Brancusi, *L'Oiseau d'or* (1919-1920).

**Collection** Art Institute of Chicago, Chicago. (Photographié alors que l'œuvre était prêtée au Kimbell Art Museum, Fort Worth.)

**Note** L'Arts Club achète *L'Oiseau d'or* (1919) en 1927, de Duchamp et Roché, pour 1 200 dollars.

*L'Oiseau d'or* appartient à la deuxième des trois phases du développement de la représentation des oiseaux qui vont de la *Maiïastra* à la série hautement stylisée de *L'Oiseau dans l'espace*. Ainsi, l'œuvre marque la transition vers une représentation essentialiste du vol<sup>27</sup>. Pour cette raison, elle est souvent associée à la visite que font Brancusi, Duchamp et Léger au Salon de l'aéronautique de Paris de 1912. Bien que Brancusi ne soit pas un grand partisan de l'esthétique de l'âge de la machine, dont bon nombre des réalisations de ses contemporains sont empreintes — Duchamp, Léger et leur collègue collectionneur de voitures Picabia étant parmi les pionniers dans le domaine —, le récit de sa visite au Salon de l'aéronautique laisse entendre qu'il aurait été saisi d'enthousiasme pour les machines. Selon l'historienne de l'art Dora Vallier, Duchamp lui adresse un défi en disant : « C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice ? Dis, tu pourrais faire ça<sup>28</sup> ? »

Voir notice 30.

### 14.

Chambre photographique Deardorff modifiée 20 × 25 cm en train de photographeur, dans la réserve de l'Art Institute of Chicago, de Christopher Williams, *Main Staircase for the Arts Club Chicago* (« Escalier principal de l'Arts Club de Chicago »), 1948-1951. Acier, travertin, 359,4 × 45,8 × 609,3 cm; 141<sup>1/2</sup> × 180<sup>5/8</sup> × 239<sup>7/8</sup> pouces, commande donnée par le Arts Club à Ludwig Mies van der Rohe, 109 East Ontario Street, Chicago, Illinois; 1951-1995; réinstallé par John Vinci, 210 East Ontario Street, Chicago, Illinois, 1<sup>er</sup> octobre 1998 (1998).

Avec l'aimable autorisation de Christopher Williams et de l'Art Institute of Chicago.

**Note** *L'Oiseau d'or* est régulièrement exposé à l'Arts Club dès son acquisition et jusqu'à sa cession à l'Art Institute of Chicago pour 12 millions de dollars. La transaction est financée, en partie, par un don de l'Arts Club et, en partie, par des legs et des donations déjà reçus par l'Art Institute de ses mécènes. Le produit de la vente facilite le déménagement de l'Arts Club, de ses locaux au 109, East Ontario Street, conçus jadis par Mies van der Rohe, à son adresse actuelle au 210, East Ontario Street<sup>29</sup>.

Le déménagement incite John Vinci, un ancien élève du célèbre architecte, à sauver et restaurer l'élégant escalier blanc de son maître et à le réinstaller dans le nouveau bâtiment en brique normande. Dans son emplacement d'origine, l'escalier menait les visiteurs de l'entrée, située au niveau de la rue, directement au deuxième étage où se trouvaient les salles d'exposition et de réception. Dans sa situation actuelle, il est

en retrait de la rue, bien à l'intérieur du bâtiment. Cependant, il est toujours entouré de murs recouverts de travertin veiné, que John Vinci a fait venir des carrières toscanes qui avaient fourni la pierre utilisée par Mies. Bien qu'il soit un peu à l'écart, l'escalier constitue toujours une pièce maîtresse. On l'emprunte pour accéder au salon, au restaurant et à la salle de spectacle, qui se trouvent au-dessus des spacieuses salles d'exposition du rez-de-chaussée. En 1998, l'artiste Christopher Williams documente la relocalisation de cet élément architectural dans une photo en noir et blanc. On y voit, derrière une paroi de verre qui les place à une certaine distance «muséale» par rapport à leur contexte actuel, l'escalier et le mobile d'Alexander Calder intitulé *Red Petals* (une commande de l'Arts Club, en 1942) qui l'accompagne. Ainsi, cette paroi de verre qui est une citation directe de l'élégante façade de l'ancien bâtiment de l'Arts Club au 109, East Ontario Street, devient une vitrine pour le chef-d'œuvre moderne de Mies van der Rohe.

## 15.

Dans la réserve de l'Art Institute of Chicago, de Christopher Williams, *Main Staircase for the Arts Club Chicago* («Escalier principal de l'Arts Club de Chicago»), 1948-1951. Acier, travertin, 359,4 × 458,8 × 609,3 cm; 141 <sup>1/2</sup> × 180 <sup>5/8</sup> × 239 <sup>7/8</sup> pouces, commande donnée par le Arts Club à Ludwig Mies van der Rohe, 109 East Ontario Street, Chicago, Illinois; 1951-1995; réinstallé par John Vinci, 210 East Ontario Street, Chicago, Illinois, 1<sup>er</sup> octobre 1998 (1998).

Avec l'aimable autorisation de Christopher Williams et de l'Art Institute of Chicago.

Voir notice 14.

## 16.

Constantin Brancusi,  
*Le Commencement du monde* (v. 1920).

**Collection** Dallas Museum of Art, Dallas.

**Note** En 1960, la Sidney Janis Gallery, à New York, achète *Le Commencement du monde* (v. 1920) à Denise Roché, la veuve d'Henri-Pierre Roché. En 1961, la galerie vend l'œuvre à James H. «Jim» Clark pour 55 000 dollars. La célébrité de la galerie lui vient du fait qu'elle avait représenté des figures de proue de l'expressionnisme abstrait comme Mark Rothko et Robert Motherwell. Cependant, ces derniers finirent par l'abandonner quand Sidney Janis commença à s'intéresser à la nouvelle génération d'artistes Pop.

Jim Clark est né à El Paso, au Texas, mais il a grandi à Daytona Beach, en Floride. En 1932, après avoir fait des études à l'Université de Floride, il s'installe à New York où il travaille comme analyste financier chez Laurence M. Marks and Co. Très vite, il acquiert la réputation d'un génie de la finance. En 1935, il fait la connaissance de Lillian Bell, qui deviendra son épouse. Fille d'un syndicaliste des United Mine Workers, elle suit les traces de son père, faisant des études en relations du travail et droits d'auteurs à la New York University et à la Columbia University. Après la Seconde Guerre mondiale, le couple déménage à Dallas où Jim Clark devient le conseiller financier et l'associé principal du magnat du gaz et du pétrole Clint Murchison Sr. Actionnaire majoritaire de cent dix-sept entreprises, dont la New York Central Railroads, ce dernier est alors au sommet de

sa gloire. Jim Clark agit aussi comme conseiller des fils du magnat, John et Clint Jr. Parmi les nombreux investissements détenus par ces derniers, on compte la station de ski de Vail, au Colorado, l'île de Spanish Cay, dans les Caraïbes, l'éphémère station Radio Nord, qui émettait d'un bateau au large de la Suède ainsi que la Daisy Manufacturing Company, qui fabriquait des carabines à air comprimé. Des deux frères, c'est surtout Clint Jr. qui se fit connaître du public pour avoir créé l'équipe de football des Cowboys de Dallas en achetant une franchise de la NFL (National Football League) pour 600 000 dollars.

Dans ses mémoires, l'artiste Chapman Kelly écrit qu'«au cours des années, Jim Clark avait détourné de l'argent, ce pourquoi Clint Murchison Sr. le réprimanda sévèrement. Virginia, l'épouse de Clint Jr., qui est une de mes élèves, me confirma cette histoire. Après un temps, Jim Clark se remit de la réprimande et décida de devenir collectionneur d'art<sup>30</sup>.» Des sources plus proches de Jim Clark attribuent la rupture avec Clint Murchison Sr. à une grave crise de dépression clinique causée par les contraintes liées à ses fonctions. Quelles que soient les raisons pour lesquelles Jim Clark a quitté hâtivement l'empire Murchison, le fait est qu'en 1958, il part avec son épouse pour un voyage prolongé en Europe et en Asie, où ils voient pour la première fois quelques-unes des plus belles collections d'art du monde.

De retour à Dallas, les Clark commencent à collectionner de l'art asiatique, puis les impressionnistes et les postimpressionnistes. À la suite d'une rencontre avec le galeriste

Sidney Janis au début des années 1960, leurs intérêts se dirigent vers l'art moderne et, malgré des moyens assez modestes, ils amassent une importante collection centrée sur les œuvres de Mondrian et de Léger. En 1982, alors que le Dallas Museum of Art (DMA) éprouve des difficultés passagères à financer la construction d'un nouveau bâtiment, Jim Clark emballe *Le Commencement du monde* dans une serviette, le place dans un sac de voyage Pan Am et l'offre au directeur du Musée et à son équipe comme cadeau pour remonter leur moral<sup>31</sup>.

**17.**

Chambre photographique Deardorff modifiée 20 × 25 cm en train de photographier *Le Commencement du monde* (v. 1920), de Constantin Brancusi.

**Collection** Dallas Museum of Art, Dallas.

**Voir notice 16.**

**18.**

Balle autographiée des Cowboys de Dallas.

Voir notice 16.

**19.**

Constantin Brancusi,  
*Mademoiselle Pogany II* (1920),  
*Colonne sans fin* (1918), *Princesse X* (1915)  
(de gauche à droite).

**Collections** Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Museum of Modern Art, New York, Sheldon Museum of Art, Lincoln, Nebraska. (La *Colonne sans fin* a été photographiée en mars 2014, alors qu'elle était prêtée au Musée Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, pour l'exposition *Brancusi, Rosso, Man Ray – Framing Sculpture.*)

**Note** *Mademoiselle Pogany II*, dont les variantes connues, en marbre et en bronze, totalisent douze sculptures, est placée face à la *Colonne sans fin* et à la *Princesse X*, des œuvres qui ont donné lieu, elles aussi, à des séries importantes. C'est dans une pension où il soupait souvent que Brancusi avait remarqué l'artiste hongroise Margit Pogany, une jeune femme de petite taille aux traits anguleux. Il exécute les premières études pour son portrait en glaise. Lorsque, en 1927, William M. Hekking, directeur de la Albright-Knox Art Gallery, à Buffalo, emprunte *Mademoiselle Pogany II* à Duchamp, il espère que quelqu'un finira par l'acheter pour le Musée<sup>32</sup>. Et c'est en effet avec le concours du Charlotte A. Watson Fund que la Albright-Knox parviendra à l'acheter à Duchamp par l'intermédiaire de la Société Anonyme<sup>33</sup>.

À l'origine, l'œuvre fait partie des sculptures — dont *l'Oiseau dans l'espace* en bronze et en marbre et *Mademoiselle Pogany* en marbre — que John Quinn achète, en 1920, directement à l'artiste, pour 3 500 dollars.

Lors de son exposition à l'Arts Club, elle se vend 1 000 dollars. Le 14 mai 1997, un autre bronze de cette même série s'est vendu aux enchères chez Christie's, à New York, pour 7 042 500 dollars.

## 20.

Constantin Brancusi, *Colonne sans fin* (1918).

**Collection** The Museum of Modern Art, New York. (Photographiée, en mars 2014, alors qu'elle était prêtée au Musée Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, pour l'exposition *Brancusi, Rosso, Man Ray – Framing Sculpture*.)

**Note** Au début des années 1960, Nathan Streeep vend la *Colonne sans fin* à Mary Sisler (autrefois Hayes) pour une somme inconnue<sup>34</sup>. Selon l'historien de l'art Francis Nauman, Mary Sisler hérita d'une grande fortune qui lui avait été léguée par son premier mari, l'actionnaire principal de la Firestone Tire and Rubber Company. En 1983, elle donna la totalité de sa collection au Musée d'art moderne de New York.

Dans *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Francis Naumann écrit : « M<sup>me</sup> Sisler s'était mise à collectionner l'art moderne au début des années soixante, peu après la mort de son époux. Dès 1965, elle avait constitué une impressionnante collection de pop art qui comprenait des œuvres de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, George Segal et d'autres encore. À dire vrai, M<sup>me</sup> Sisler connaissait peu de choses sur l'art moderne, encore moins sur le pop art ou sur Duchamp. Toute sa collection avait été acquise sur les conseils fort judicieux de son fils, David Hayes, à qui — rappelons-le — Walter Hopps avait confié la tâche de produire les répliques des œuvres de Duchamp utilisées pour la rétrospective de Pasadena, en 1963. Hayes était parfaitement conscient du fait que l'approche

conceptuelle de Duchamp préfigurait certaines des idées et des stratégies artistiques les plus importantes du pop art, concepts qui dépassaient largement l'entendement de sa mère; cette dernière avoua plus tard que les seules œuvres de Duchamp qu'elle appréciait, dans sa collection, étaient ses premières toiles impressionnistes<sup>35</sup>. »

## 21.

Constantin Brancusi,  
*Princesse X* (1915), *Maïastra* (1910-1912)  
*Mademoiselle Pogany II* (1920)  
(de gauche à droite).

**Collections** Sheldon Museum of Art, Lincoln, Nebraska, Museum of Modern Art, New York, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

**Note** Marius de Zayas, propriétaire de la Modern Gallery, à New York, vend la *Princesse X* (1915) à John Quinn. À la mort du collectionneur, sa succession vend l'œuvre à Henri-Pierre Roché. En 1962, Denise Roché, la veuve de ce dernier, vend l'œuvre pour 90 000 dollars à la Staempfli Gallery, à New York. Dans une lettre à Norman Geske, directeur du Sheldon Museum of Art, à Lincoln, au Nebraska, George Staempfli, le propriétaire de la galerie, décrit celle-ci comme une «veuve rusée». Peu de temps après, Olga N. Sheldon achète l'œuvre pour 135 000 dollars en vue de l'offrir au Sheldon Museum of Art en souvenir de son époux, Adams Bromley Sheldon, un riche marchand de bois et cultivateur dont la fortune contribua grandement à la construction du Musée<sup>36</sup>. Une photo commémorative montre une madame Sheldon souriante, flanquée des deux côtés par une rangée d'hommes en tenue de soirée, et la sculpture phallique de Brancusi, posée sur un nouveau socle quelque peu fantaisiste (mais abandonné depuis), conçu par Philip Johnson, l'architecte du Musée que l'on voit également sur la photo, et Joseph Ternbach<sup>37</sup>.

**Note** Le tableau que l'on voit à gauche et qui revêt, ici, une apparence spectrale, est une toile de Pablo Picasso intitulée *La Toilette*

(1906). Elle donne à voir une femme nue se contemplant dans une glace tenue par une femme vêtue. À la Albright-Knox Gallery, ce tableau était accroché de manière à établir un rapport, fort approprié, avec *Mademoiselle Pogany II* (1920), mais il forme une alliance non moins convenable avec la *Princesse X* (1915) placée, ici, devant le tableau. Un lien évident existe entre cette sculpture et *Femme se regardant dans un miroir* (1909), aujourd'hui perdu, et *Narcisse* (1910), puisque la *Princesse X* est censée être le portrait de la princesse Marie Murat Bonaparte, une femme très belle et capricieuse dont la vanité était notoire. On raconte qu'elle avait toujours un miroir à la main et qu'elle se regardait manger, même lorsqu'elle était reçue à souper.

Dans ce regroupement de trois œuvres, on peut établir aussi un rapport entre la *Princesse X* et la *Maiïastra*, qui l'avoisine. Ce rapport passe par l'œuvre d'Amadeo Modigliani, un proche ami de Brancusi, dont une pièce accompagne ici la *Maiïastra*. Cette présentation est reprise par l'aménagement actuel de ces œuvres au Museum of Modern Art, à New York. Modigliani rencontre le sculpteur roumain en 1909. À cette époque, Modigliani exécute une série de dessins de cariatides dont la grâce discrète frappe par sa ressemblance formelle avec la *Princesse X*. Il paraît, par ailleurs, que ces dessins sont influencés par les premières tentatives faites par Brancusi de sculpter en taille directe sur pierre, et notamment le socle qui rappelle une cariatide (1908-1909) et qui finit par faire partie de la variante de la *Maiïastra* présentée à Chicago.

**Note** En 1982, le galeriste Sidney Janis écrit : «Avec le temps, j'ai appris que Brancusi n'était pas le seul à théâtraliser la présentation de ses sculptures. Lorsque nous sommes devenus amis avec Henri-Pierre Roché — collectionneur, critique d'art et auteur de *Jules et Jim*, dont on réalisa un film mémorable —, il nous amenait à son appartement, boulevard Arago. Là, une pièce était réservée à ses sculptures de Brancusi, au nombre d'environ une douzaine. Chaque sculpture était posée sur une table tournante et Roché aimait mettre en scène un petit spectacle. Il obscurcissait la pièce et faisait jouer la lumière d'un projecteur sur sa sculpture préférée : la *Princesse X*, à la fois buste monumental et phallus. La table, en tournant lentement, faisait bouger l'ombre projetée sur le mur, de sorte qu'elle montait et descendait au rythme de la lumière du projecteur qui l'éclairait. C'était une danse bizarre et sensuelle. Il faut dire que Roché se servait bien de cette danse — surtout quand il recevait la visite de ses amies, qui étaient nombreuses<sup>38</sup>.»



## 22.

Chambre photographique Deardorff modifiée 20 × 25 cm en train de photographeur  
*La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)* (1915-1923),  
de Marcel Duchamp.

**Collection** Philadelphia Museum of Art,  
Philadelphie.

Avec l'aimable autorisation de Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp / Succession Marcel Duchamp // © Succession Marcel Duchamp.

**Note** *Le Grand Verre*, le chef-d'œuvre énigmatique de Marcel Duchamp, est exposé, en permanence, au Philadelphia Museum of Art, dans une salle contiguë à celle où est présentée la grande collection d'œuvres de Brancusi. L'œuvre de Duchamp aborde l'âge de la machine par le biais de ses protagonistes mécanomorphes (la *Mariée* faite de fils et l'appareillage des *Célibataires*) et par les techniques de sa réalisation. Comme l'écrit Dalia Judovitz, «Duchamp avait essayé de transférer la *Mariée* peinte en en projetant le négatif à la surface du verre imprégné au préalable d'une émulsion photosensible. Comme cette empreinte ne s'était pas développée correctement, il lui fallut utiliser un fil de plomb fusible en guise de silhouette avec, à l'intérieur, des dégradés de noir et de blanc simulant l'effet photographique. Que l'ensemble des techniques mises au point au fil de l'élaboration de la *Mariée* reproduite sur verre ait l'apparence d'un cliché en noir et blanc, privé de ses couleurs originales, nous montre que la dimension graphique de cette œuvre réside moins dans

son contenu iconographique que dans la projection des conditions de sa production matérielle et technique, soit, une fois encore, dans son caractère de reproduction. Mettre la peinture à nu consiste donc à reproduire la *Mariée* de telle façon que, de report en report, par impression ou empreintes photographiques ou gravées, on en retarde le devenir-peinture<sup>39</sup>. »

**Voir notices 10 et 13.**

**23.**

Chambre photographique Deardorff modifiée 20 × 25 cm en train de photographeur  
*Le Baiser* (1916), de Constantin Brancusi.

**Collection** Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

**Voir notice 24.**

**24.**

Constantin Brancusi, *Le Baiser* (1916) et *Socle en bois de chêne* (1920) (à gauche).

**Collections** Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, et Guggenheim Museum, New York. (Le *Socle en bois de chêne* a été photographié en janvier 2014, alors qu'il était prêté au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, pour l'exposition *The Great Upheaval: Masterpieces from the Guggenheim Collection, 1910-1918.*)

**Note** Dans une lettre du 16 août 1916, Brancusi écrit à Walter Pach qu'il avait conseillé au nouveau propriétaire du *Baiser*, l'avocat et collectionneur John Quinn, de ne pas poser la sculpture sur un socle, de peur que cela ne donne l'impression qu'elle avait été amputée. Toutefois, en 1927, à Chicago, Marcel Duchamp l'installera sur le *Socle en bois de chêne* (1920). Cette configuration n'a jamais été répétée.

## 25.

L'Édifice Seagram, New York (1958).

**Note** En 1946, Elizabeth Meyer-Lorentz et son époux, le cinéaste Pare Lorentz, mettent en vente *Le Chef* à la Pierre Matisse Gallery. La sculpture est achetée, en 1947, par Patricia Kane Matta, alors l'épouse du peintre surréaliste chilien Roberto Matta. (Plus tard, elle deviendra Patricia Matisse.) En 1956, la Matisse Gallery vend la sculpture à l'architecte et philanthrope Phyllis Lambert (née Bronfman).

Le père de Phyllis Lambert, Samuel Bronfman, fait fortune à l'époque de la prohibition. Il est l'un des plus entreprenants bootleggers de ce temps-là, et il profite d'une lacune dans la législation canadienne qui permet la vente d'alcool en tant que médicament, tout en l'interdisant par ailleurs. Ainsi, il fonde, en 1924, la Distillers Corporation dont la spécialité est un whiskey de piètre qualité, le tristement célèbre «chickencock», une mixture d'alcool pur, acide sulfurique, caramel, eau et whiskey à base d'orge (*rye whiskey*) vieilli, qu'il fabrique en toute légalité, à Montréal. Pour le distribuer, il fonde la Canada Pure Drug Company, un commerce de produits pharmaceutiques en gros, qui le vend comme médicament. En 1928, il monte en gamme en achetant Joseph E. Seagram & Sons, une distillerie qui fabrique des whiskeys de marque; il la rebaptisera Seagram Co. Ltd. En 1963, il devient actionnaire majoritaire de la Texas Pacific Coal and Oil Company. En 1980, ses héritiers vendront cette société à la Sun Oil Co. pour 2,3 milliards de dollars<sup>40</sup>.

Dans une lettre de huit pages datée du 28 juin 1954, qu'elle adresse à son père, Phyllis Lambert fait un plaidoyer bien raisonné et passionné en faveur de la construction d'un bâtiment progressiste, moderne, pour abriter la maison-mère de la Seagram Co. Ltd, à New York. Grâce à cette lettre, qui contredit en tous points les idées et les projets de son père, Phyllis Lambert prend la direction d'une équipe qui engage Ludwig Mies van der Rohe (son futur professeur d'architecture) et Philip Johnson pour concevoir le Seagram Building (1958). Ce bâtiment innovateur, ce gratte-ciel fonctionnaliste haut de 157 mètres, sis au 375, Park Avenue, précédé d'un parvis (la Seagram Plaza), changera la façon dont la ville va se développer durant les décennies à venir<sup>41</sup>. Parallèlement aux commandes pour des œuvres d'art importantes qu'elle passe à des artistes comme Picasso, Mark Rothko et Richard Lippold, Phyllis Lambert rencontre Brancusi dans son atelier, en 1955, pour discuter d'une éventuelle grande sculpture pour le parvis. Celui-ci lui propose une variante agrandie du *Coq*, mais Phyllis Lambert doute de l'intégrité artistique de l'agrandissement d'une œuvre existante et ne donne pas suite à cette proposition. Il est intéressant de noter qu'un an plus tard, Brancusi refuse une proposition semblable qui lui est faite par les collectionneurs et marchands d'œuvres d'art Hester et Harold Diamond<sup>42</sup>.

**Voir notice 34.**

**26.**

Heaume anglais (début xvii<sup>e</sup> siècle).

Acier, 27,9 × 25,1 × 34,6 cm /

11 × 9 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> × 13 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> pouces.

**Collection** Ronald S. Lauder, New York.

**Voir notices** 11 et 27.

**27.**

Constantin Brancusi,

*Oiseau dans l'espace* (1926) et

*Le Chef* (1924-1925) (de gauche à droite).

**Collections** Jon Shirley, Seattle,  
et Ronald S. Lauder, New York.

**Note** Cette photo réunit les deux dernières sculptures de l'exposition Brancusi de 1927 qui se trouvent toujours dans des collections particulières.

En 2000, les collectionneurs et mécènes Jon et Mary Shirley achètent à Hester Diamond, par l'intermédiaire de la galeriste Vivian Horan, l'*Oiseau dans l'espace* (1926) en bronze poli pour 30 millions de dollars. Ainsi, cette œuvre devient la sculpture à avoir atteint le prix le plus élevé connu jamais payé pour une sculpture.

Né à San Diego, en Californie, en 1938, Jon Shirley passe ses premières années à Pearl Harbour, à Hawaï, où son père, officier de marine, est envoyé peu après l'attaque-surprise des Japonais, en décembre 1941. Plus tard, il étudie au MIT, mais abandonne ses études pour occuper un poste à Radio Shack, un magasin de produits électroniques. Il va ensuite occuper un poste à la Tandy Corporation puis à Microsoft, dont il sera le président de 1983 à 1990. En 1986, il dirige le premier appel public à l'épargne de cette entreprise, la plus cotée de l'époque, grâce à quoi trois de ses employés deviennent milliardaires et mille deux cents deviennent millionnaires. Avec Mary (1940-2013), son épouse, il commence à collectionner de l'art moderne et contemporain. Ils rassemblent une collection pointue, mais néanmoins remarquable, de plusieurs centaines

d'œuvres, parmi lesquelles on compte celles d'Alexander Calder, Chuck Close, Willem de Kooning, Franz Kline, Susan Rothenberg, Mark Rothko et Gerhard Richter.

L'*Oiseau dans l'espace* est promis au Seattle Art Museum. Mais, entretemps, il occupe une place de choix dans le salon spacieux de la maison de Jon Shirley au bord du lac, à Medina, où il repose sur une base spécialement conçue pour résister aux tremblements de terre.

En octobre 1993, Phyllis Lambert vend *Le Chef* à Ronald Steven Lauder par l'intermédiaire de la Pace Gallery, à New York. Ronald Lauder, un des héritiers de l'empire cosmétique Estée Lauder, dont la fortune est évaluée à 3,7 milliards de dollars, travaille vingt ans durant pour l'entreprise fondée par ses parents, Joseph et Estée Lauder, en 1946. En 1984, il entre en politique et devient l'adjoint de l'assistant-secrétaire d'État à la défense pour l'Europe et l'OTAN, au Pentagone. En 1989, il se lance dans la course des candidats républicains pour la mairie de New York, mais il est battu par Rudolph Giuliani. Fervent partisan du premier ministre israélien Benjamin Netanyahu et de son parti, le Likoud, il est élu, en 2007, président du Congrès juif mondial, après la démission d'Edgar Bronfman Sr., le frère de Phyllis Lambert.

En 2001, Ronald Lauder fonde la Neue Galerie, un musée spécialisé dans l'art allemand et autrichien du début du xx<sup>e</sup> siècle, situé sur la 5<sup>e</sup> Avenue de New York, à quelques rues du Metropolitan Museum. En juin 2006, il achète, pour la somme mémorable de 135 millions de dollars — le prix le plus élevé jamais payé pour un tableau à

cette époque — le *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer*, de Gustav Klimt, une toile dorée dont la provenance est assombrie par le fait que les nazis l'avaient confisquée à la famille Bloch-Bauer au lendemain de l'Anschluss, en mars 1938. Parallèlement à sa collection d'art européen, qui comprend un nombre stupéfiant d'œuvres de Brancusi, Ronald Lauder possède la plus grande collection particulière d'armures médiévales et Renaissance. *Le Chef*, grimaçant comme s'il s'agissait d'une parodie subversive du pouvoir, semble bizarrement à sa place entre le modernisme européen et les armures aux muscles décoratifs.

**28.**

Giallo Fly (jaune) Ferrari 275 GTB/  
4 N.A.R.T Spyder (1967).

**Collection** Jon Shirley, Seattle.

Photo de Spike Mafford, Washington, reproduite avec son aimable autorisation.

**Note** Jon Shirley est connu comme collectionneur et mécène des arts. Mais il est peut-être encore mieux connu pour sa collection de voitures de sport classiques. Depuis 1990, il a bâti une collection impressionnante et précieuse de Ferrari et d'Alfa Romeo rares ainsi que des plus célèbres voitures de course des années 1950 et 1960, qui seraient dignes d'être exposées dans un musée. La N.A.R.T. Spyder décapotable en alliage a été créée par Luigi Chinetti, pilote automobile devenu le concessionnaire de Ferrari aux États-Unis. C'est l'une des plus rares Ferrari au monde, car seulement deux exemplaires furent construits. On se souviendra de la 275 GTB/4 N.A.R.T Spyder rouge que Faye Dunaway conduit dans *The Thomas Crown Affair* (1968). Après ce film, Steve McQueen, qui partageait la vedette avec elle et qui était un fanatique de voitures, eut une N.A.R.T Spyder. Jon Shirley a récemment déclaré que les deux objets les plus beaux qu'il possédait étaient l'*Oiseau dans l'espace* et la Ferrari Giallo Fly.

**29.**

Giallo Fly (jaune) Ferrari 275 GTB/4  
N.A.R.T Spyder (1967) / intérieur.

**Collection** Jon Shirley, Seattle.

Voir notice 28.

### 30.

Francis Picabia, *Les Disques, cette chose est faite pour perpétuer mon souvenir*. (1915-1916)/ détail avec reflet de la chambre photographique Deardorff modifiée 20 × 25 cm.

**Collection** The Arts Club of Chicago.

**Note** En 1955, l'Arts Club achète *Les Disques, cette chose est faite pour perpétuer mon souvenir* grâce au Arthur Heun Purchase Fund. En 1927, Arthur Heun, l'architecte qui avait aménagé les salles de l'Arts Club dans l'édifice Wrigley, acheta, avec un des membres du conseil d'administration de cette institution, un dessin de Brancusi lors de l'exposition. Plus tard, ils le vendirent à Peggy Burrows. Le tableau de Picabia, avec son motif de diagramme et son allure mécanique, peint à l'huile et à la peinture métallique sur carton, est accroché en permanence dans le salon de l'Arts Club.

**Note** On peut dire que *Machine Art*, l'exposition organisée par Alfred Barr et Philip Johnson au Musée d'art moderne, à New York, en 1934, représente le point culminant de l'esthétique moderniste de la machine. Ne présentant aucun objet d'art dans le sens conventionnel, elle ne proposait que des objets usinés, dans une atmosphère ésotérique, sans renvoi à quelque contexte et sans mention de la place de ces objets dans l'histoire du design. L'exposition fit le tour des grandes villes des États-Unis et, à Chicago, on la présenta au Museum of Science and Industry. Certains avancèrent l'idée que l'insistance de cette exposition sur la primauté des formes platoniciennes exprimait autant une adhésion aux préoccupations

mécanocentriques des artistes modernistes et une sympathie pour leur tendance vers l'abstraction qu'une célébration du design industriel. De fait, dans sa critique de l'exposition, Lewis Mumford écrivit : « Si vous aimez les roulements à billes et les ressorts, vous avez la préparation nécessaire pour Brancusi, Moholy-Nagy, Jacques Villon et Kandinsky<sup>43</sup>. » La photographie, bien qu'employée avec beaucoup de précision et d'effet — dans le matériel publicitaire, dans la documentation et dans le catalogue —, ne figurait pas dans l'exposition elle-même. Cette absence renforçait notamment le sentiment, recherché par Philip Johnson dans sa mise en scène de l'exposition, qu'il s'agissait d'abstraction et d'objets décontextualisés<sup>44</sup>.

**Voir notice 13.**

**31.**

Constantin Brancusi,  
*Adam et Ève* (1916-1921).

**Collection** Guggenheim Museum, New York.

**Note** Les deux parties de la sculpture furent exécutées séparément en 1916. En 1922, avant que l'œuvre ne soit vendue à John Quinn, Brancusi les réunit pour en faire une seule pièce. De 1946 à 1952, *Adam et Ève* fait l'objet d'un prêt à long terme au Musée d'art moderne, à New York. En 1953, Marcel Duchamp et Henri-Pierre Roché vendent la sculpture au Guggenheim Museum pour 15 000 dollars : c'est la première acquisition de James Sweeney, le nouveau directeur. Deux ans plus tard, le Guggenheim présente la première grande exposition de l'œuvre de Brancusi dans un musée états-unien : cinquante-neuf sculptures et dix dessins. On trouve dans les documents afférents à cette exposition la somme d'une recherche approfondie et le projet pour un catalogue, qui ne fut jamais édité, ainsi que l'une des rares photos de l'exposition de 1927 à l'Arts Club of Chicago.

**32.**

Constantin Brancusi, *Maiïastra* (1910-1912),  
*Adam et Ève* (1916-1921), *Socrate* (1922).

**Collections** Museum of Modern Art, New York, et Guggenheim Museum, New York.

**Note** Plusieurs photos prises par Brancusi dans son atelier montrent qu'avant 1922, une coupe — *Coupe II* (1917) — était placée en haut de la sculpture en bois intitulée *Socrate*, comme un chapeau posé sur la tête trouée de l'œuvre. En revanche, *Maiïastra* et *Adam et Ève* sont des œuvres cumulatives formées de pièces qui, à l'origine, étaient indépendantes.

**Voir notices 5 et 21.**



### 33.

Constantin Brancusi, *Maiïastra* (1910-1912), *Adam et Ève* (1916-1921).

**Collections** Museum of Modern Art, New York, et Guggenheim Museum, New York.

**Note** La *Maiïastra*, présentée à l'Arts Club en 1927, est la première sculpture d'une série de sept exécutée entre 1910 et 1912 alors que le socle, schématiquement taillé en forme de cariatide, date des premières tentatives de l'artiste de sculpter en taille directe sur pierre (1907-1908). En 1930, Katherine Dreier achète l'œuvre à Marcel Duchamp et à Henri-Pierre Roché pour 1 800 dollars (le prix affiché à l'exposition de l'Arts Club) et l'installe dans son jardin à West Redding, Connecticut. En 1953, elle en fait don au Musée d'art moderne de New York.

### 34.

Le Bernin (Gianlorenzo Bernini), *Allégorie de l'automne* (1616).

**Collection** Hester Diamond, New York.

**Note** En 1956, Hester Diamond, architecte d'intérieur, et son époux, Harold, instituteur devenu collectionneur et marchand d'œuvres d'art, rencontrent Brancusi dans son atelier. En 1980, ils achètent l'*Oiseau dans l'espace* (1926) à Gene Thaw, le marchand d'œuvres d'art qui représentait la succession de Joanna Steichen, la veuve d'Edward Steichen. Hester Diamond se souvient : « Nous avons payé 750 000 dollars. Il se peut qu'à l'époque ç'ait été le prix le plus élevé jamais payé pour une sculpture ! Notre audace nous avait tellement effrayés que nous avons vendu quatre des cinq Brancusi que nous possédions alors, rien que pour payer l'*Oiseau*. C'est bien sûr risible comparé au prix auquel je l'ai vendu, mais plus risible encore comparé au prix qu'on pourrait en tirer aujourd'hui... Financièrement parlant, l'achat fut la chose la plus brillante que nous ayons jamais faite, alors que la vente des quatre autres sculptures fut la chose la plus stupide. Mais il n'y a aucun doute que du point de vue esthétique, ce fut la chose la plus brillante. L'amour que je porte à cette œuvre ne s'est jamais démenti<sup>45</sup>. »

Vingt ans durant, l'*Oiseau* orna l'appartement new-yorkais des Diamond, entouré de meubles à dorures de style Empire et georgien ainsi que d'une collection de chefs-d'œuvre modernistes, dont des œuvres majeures de Mondrian, Braque, Kandinsky, Léger et Picasso. À partir de 1989, Hester

Diamond, dans un revirement extraordinaire, commence à vendre la collection d'œuvres modernistes. Une grande partie est vendue aux enchères chez Sotheby's, lors d'une seule séance, le 4 novembre 2004. Parmi les œuvres dispersées ce jour-là, *Le Baiser* (v. 1908), de Brancusi, et *New York, 1941/Boogie-Woogie* (1941-1942), de Mondrian, la première des toiles intitulées *Boogie-Woogie*. Cette toile qui, autrefois, était exposée à côté de *l'Oiseau dans l'espace* dans l'appartement des Diamond, s'est vendue 21 088 000 dollars. Avec le produit des ventes, Hester Diamond assouvit sa nouvelle passion pour les maîtres anciens. Mais de la même manière que les œuvres modernistes sont remplacées par des chefs-d'œuvre de la Renaissance, le mobilier d'époque cède la place à un intérieur tout en couleurs vives, conçu par Jim Walrod, un ami du fils de Hester Diamond, Michael Diamond (le Mike D. du groupe musical des Beastly Boys), et Nick Dine, le fils du peintre Jim Dine.

En 2000, Hester Diamond vend *l'Oiseau dans l'espace* (1926) en bronze poli pour 30 millions de dollars aux collectionneurs et mécènes Jon et Mary Shirley par l'intermédiaire de la galeriste Vivian Horan. *L'Oiseau dans l'espace* devient ainsi la sculpture à avoir obtenu le prix le plus élevé connu jamais payé pour une sculpture. Hester Diamond affirme que la vente du Brancusi lui permet d'acheter *Allégorie de l'automne* (1616), du Bernin. La sculpture est une des rares œuvres de jeunesse de l'artiste, qui était alors adolescent. Elle fait partie des *Quatre Saisons*, une commande du prince Leone Strozzi pour les jardins de la Villa Strozzi, à Rome.

### 35.

Constantin Brancusi, *Oiseau dans l'espace* (1926), *Trois Pingouins* (1911-1912), *Socrate* (1922) (de gauche à droite).

**Collections** Jon Shirley, Seattle, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, et Museum of Modern Art, New York.

**36.**

Constantin Brancusi, *Trois Pingouins*  
(1911-1912).

**Collection** Philadelphia Museum of Art,  
Philadelphie.

**Note** Le peintre et photographe Charles Sheeler photographie l'appartement new-yorkais des Arensberg entre 1918 et 1919. Connu surtout pour ses clichés rigoureusement composés des usines Ford, à River Rouge, près de Detroit, il est souvent invité à appliquer cette même rigueur à la documentation des œuvres d'art et des expositions. Ses photos de la demeure des Arensberg montrent un intérieur encombré où un mobilier rustique de grande simplicité est combiné avec des toiles d'avant-garde densément accrochées, le tout parsemé d'objets taillés dans le bois. Une de ces photos donne à voir les *Trois Pingouins* nichés dans une cheminée en pierre au-dessus de laquelle est accroché *Le Roi et la Reine entourés de nus vites* (1912), de Marcel Duchamp.

- 1) L'année où Marcel Duchamp arrive à Chicago pour aménager l'exposition Brancusi à l'Arts Club, trente-cinq nouveaux bâtiments d'importance sont construits dans la ville, dont des tours d'habitation et de bureaux, cinq hôtels et un nombre significatif de bâtiments universitaires. L'agence Burnham Brothers — les fils de Daniel Burnham, l'un des plus influents architectes et urbanistes de l'histoire de Chicago — conçoit un bâtiment de quarante et un étages, le bâtiment le plus haut de l'année : le Bankers Building ou Clark Adams Building, au 105, West Adams Street. Le 12 décembre, le Chicago Municipal Airport est inauguré. Renommé le Midway Airport en 1949, il deviendra, en 1959, l'aéroport le plus achalandé du monde, accueillant un million de passagers par année. En cette même année 1927 s'achève la construction de la Clarence Buckingham Memorial Fountain. Composée de quatre paires identiques d'hippocampes en bronze hauts de six mètres, c'est l'œuvre du sculpteur français Marcel François Loyau, lauréat du Prix National au Salon de Paris en 1927. (Buckingham fut un des administrateurs et mécènes de l'Art Institute of Chicago.) Le 1<sup>er</sup> mai, Irving K. Pond, président de l'American Institute of Architects (et gymnaste), célèbre son soixante-dixième anniversaire de naissance en faisant un flip arrière sur le toit du YMCA de Chicago.
- 2) Judith Zilczer, *The Noble Buyer: John Quinn, Patron of the Avant-Garde*, Washington (D. C.), Smithsonian Institution Press, 1978.
- 3) Judith Zilczer, «The Dispersal of the John Quinn Collection», *Archive of American Art Journal*, vol. 30, n° 1-4 (1990), p. 35-40.
- 4) B. L. Reid, *The Man from New York: John Quinn and His Friends*, New York, Oxford University Press, 1969.
- 5) Comme l'observe Anne Temkin, dans *Brancusi et ses collectionneurs américains*, «on possède peu de documents relatifs au détail des négociations. Toutefois, une facture de la succession John Quinn, datée du 12 août 1926 et adressée à Constantin Brancusi à Paris s'élève à 8 500 dollars — dont 4 500 payables au comptant et 4 000 six mois plus tard — pour un total de vingt-neuf œuvres. Cela représentait moins de la moitié du prix payé par Quinn pour ces mêmes pièces [...] Duchamp signa un chèque de 3 500 dollars le 11 août et un autre de 1 000 dollars le 17 septembre 1926. Sur les 8 500 dollars, 1 500 furent prêtés par Mary Rumsey; pour les 7 000 restants, la répartition fut, selon le souvenir de Roché, de 3/7 pour Duchamp et 4/7 pour lui-même. Lydie Sarazin-Levassor, alors mariée à Duchamp, se souvient qu'il "avait consacré à cet achat la totalité de son héritage" ». Cf. Friedrich Teja Bach, Margit Rowell et Ann Temkin, *Constantin Brancusi 1876-1957*, catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou 14 avril-21 août 1995 et Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 8 octobre-31 décembre 1995), Paris, Gallimard et Centre Georges Pompidou, 1995, p. 60.
- 6) *Brancusi*, catalogue d'exposition (New York, Brummer Gallery, November 17-December 15, 1926).
- 7) Pontus Hulten, Natalia Dumitresco et Alexandre Istrati, *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1986.
- 8) [Notre traduction.]
- 9) «Art Dealer Stabbed to Death», United Press International, May 12, 1975.
- 10) Pontus Hulten, Natalia Dumitresco et Alexandre Istrati, *op. cit.* note 7, p. 180.
- 11) *A Century of Progress World's Fair Souvenir Book: Photography by Kaufmann and Fabry*, Chicago, Regensteiner Corporation, 1934.
- 12) Marius de Zayas, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1996.
- 13) *Constantin Brancusi* (exhibition files), 1995, Philadelphia Art Museum.
- 14) *The History of Ludlow, Massachusetts*, sous la dir. d'Alfred Noon, Springfield (Mass.), Springfield Printing and Binding Company, 1912.
- 15) En 1922, Mina Loy, artiste, poète, dramaturge, comédienne et créatrice de lampes, écrit un poème intitulé *Brancusi's Golden Bird* («L'Oiseau d'or de Brancusi»), dans lequel elle décrit la sculpture comme étant «une courbe incandescente léchée par des flammes chromatiques...» [Notre traduction.] Le poème est publié dans *The Dial* aux côtés de *The Wasteland* («La Terre vaine»), de T. S. Eliot, et il est repris dans le catalogue de l'exposition Brancusi à l'Arts Club, en 1927.
- 16) [Notre traduction.]
- 17) [Notre traduction.]
- 18) Francis M. Naumann, «Walter Conrad Arensberg: Poet, Patron, and Participant in the New York Avant-Garde, 1915-20», *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 76, n° 328 (1980), p. 17-19.
- 19) En 1927, Hollywood lance deux films qui se passent à Chicago : *Chicago*, une comédie dramatique, réalisée par Frank Urson et produite par Cecil B. DeMille, basée sur l'histoire de Beulah Annan (jouée par Roxie Hart), une femme qui avait défrayé la chronique pour avoir assassiné son amant, et le quelque peu larmoyant *Underworld*, de Joseph von Sternberg, qui met en scène un Chicago sordide et corrompu peuplé de voyous et de malfrats prénommés Bull Weed, Rolls Royce et Buck Mulligan. Ce film est considéré comme le premier film noir réalisé aux États-Unis.
- 20) Pour documenter l'exposition, Duchamp engage, cette fois-ci, le photographe japonais Soichi Suname (1885-1971). Au verso de chaque image, il marque le numéro de catalogue de l'œuvre à l'endroit où elle a été placée dans l'exposition, de sorte que prises ensembles, ces photos font voir l'exposition comme un mystérieux nuage de chiffres en suspension. Cf. Paola Mola, *Brancusi: The White Work*, catalogue d'exposition (Venice, Peggy Guggenheim Collection), Skira Editore, 2005, p. 181-185.

- 21) Marcel Duchamp, *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, sous la dir. de Francis M. Naumann et Hector Obalk, trad. du français par Jill Taylor, Gand et Amsterdam, Ludion Press, 2000, p. 183.
- 22) Eugene Meyer fonde, en 1904, une société d'investissement qui se spécialise dans l'or, le cuivre, l'industrie automobile et l'industrie chimique. Au cours des ans, il amasse une grande fortune. Plus tard, il fonde l'Allied Chemical Co. (une filiale de Honeywell) et, en 1933, il achète le *Washington Post* qu'il transforme, à grands frais, en un journal de référence. En 1946, le président Harry Truman le nomme directeur de la Banque mondiale, une institution financière qui venait d'être fondée dans le but de réduire la pauvreté dans le monde.
- 23) *Elizabeth Meyer Lorentz 1913-2001*. Memorialized by the ELIZABETH MEYER LORENTZ FUND in The New York Community Trust, New York Community Trust, 2011.
- 24) [Notre traduction.]
- 25) *Idem*.
- 26) *Brancusi contre États-Unis : un procès historique, 1928*, préf. de Margit Rowell, trad. de l'anglais par Jocelyne de Pass, Paris, Adam Biro, 1995, p. 5-9.
- 27) Athena T. Spear, *Brancusi's Birds*, New York, New York University Press, 1969.
- 28) Dora Vallier, « La vie dans l'œuvre de Léger », *Cahiers d'art*, vol. 29, n° 2 (1954), p. 140.
- 29) James M. Wells, *The Arts Club of Chicago: Seventy-Fifth Anniversary Exhibition, 1916-1991*, Chicago, Arts Club of Chicago, 1992, p. 9.
- 30) Sam Blain, « Chapman Kelley's Memoirs » (ch. 3), *Dallas Art History* (18 décembre 2011), [dallasarthistory.com/2011/12/chapman-kelleys-memoirs-chapter-3.html](http://dallasarthistory.com/2011/12/chapman-kelleys-memoirs-chapter-3.html). [Notre traduction.]
- 31) « Private Collecting, Private Obsessions: A Look at Dallas », conférence prononcée par Heather MacDonald le 6 janvier 2010, au Kimbell Art Museum, Fort Worth (Tex.), dans le cadre de la série « Art in Focus ».
- 32) Steven A. Nash, *Painting and Sculpture from Antiquity to 1942: Collection of the Albright-Knox Art Gallery*, Rizzoli International Publications, 1979.
- 33) Charlotte Watson (née Sherman) (1827-1900) était la seconde épouse de Stephen Van Rensselaer Watson (1817-1880), promoteur immobilier et philanthrope, propriétaire, à Buffalo, du Watson Grain Elevator et fondateur de la Erie Savings Bank. Suivant l'exemple de son mari, elle devint elle-même philanthrope, mécène et fondatrice du programme d'économie domestique à la Women's Educational and Industrial Union, à Buffalo. Cf. *History of the City of Buffalo and Erie County*, sous la dir. de H. Perry Smith, vol. 2, Syracuse (N. Y.), D. Mason, 1884.
- 34) Francis N. Naumann, *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, trad. de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, Hazan, 1999.
- 35) *Idem*. p 256.
- 36) Norman A. Geske et Henry Russell Hitchcock, *The Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska-Lincoln*, Lincoln (Neb.), University of Nebraska, 1963, n. p.
- 37) Kimberly Golden, *The Legacy of the Nebraska Art Association*, Nebraska U: A Collaborative History, <http://unlhistory.unl.edu>.
- 38) Coupure de presse, Sheldon Museum of Art, Lincoln (Neb.), non cataloguée. [Notre traduction.]
- 39) Dalia Judovitz, *Déplier Duchamp : Passages de l'art*, trad. de l'anglais par Annick Delahèque et Frédérique Joseph, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presse Universitaires du Septentrion, 2000, p. 58.
- 40) Nicholas Faith, *The Bronfmans: The Rise and Fall of the House of Seagram*, New York, St. Martin's Griffin, 2007.
- 41) Phyllis Lambert, *Building Seagram*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2013, p. 240-247.
- 42) G. David Thompson, président de la Pittsburgh Steel et grand collectionneur d'art moderne, rêvait de couler en acier inoxydable une variante agrandie du *Coq* (1949) pour un immeuble de bureaux new-yorkais. En 1956, il offrit aux Diamond une commission de 5 000 dollars pour intéresser Brancusi à cette commande. Selon M<sup>me</sup> Diamond, cette idée n'intéressa guère Brancusi, qui trépassa l'année suivante.
- 43) [Notre traduction.]
- 44) Cf. Jennifer Jane Marshall, *Machine Art, 1934*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, p. 84.
- 45) Extrait de ma correspondance avec Hester Diamond, 2013. [Notre traduction.]

**Simon Starling**

*Tableaux pour une exposition, 2013-2014*

36 épreuves à la gélatine argentique encadrées

Dimensions des épreuves : 48 × 60 cm

Avec cadre : 90 × 115 cm

2 vitrines (140 × 75 × 20 cm), 2 chambres photographiques

Deardorff modifiées 20 × 25 cm, magasins, trépied,  
photographies

Cette publication est une traduction réalisée  
par le Musée d'art contemporain de Montréal  
de la brochure *Simon Starling – Pictures  
for an Exhibition. Titles & Notes* publiée par  
The Arts Club of Chicago en 2014.

Ce projet s'insère dans la présentation,  
au Musée d'art contemporain de Montréal,  
de l'exposition *Simon Starling : Métamorphologie*  
organisée par le Museum of Contemporary Art  
de Chicago.

**Commissaire**

Lesley Johnstone

**Éditrice déléguée**

Chantal Charbonneau

**Traduction**

Monica Haim

**Révision et lecture d'épreuves**

Olivier Reguin

**Conception graphique**

Philipp Arnold, Berlin / Munich

**Typographie** (version française)

Réjean Myette, Fugazi

**Impression**

Croze inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal  
est une société d'État subventionnée  
par le ministère de la Culture et des  
Communications du Québec, et il bénéficie  
de la participation financière du ministère  
du Patrimoine canadien et du Conseil  
des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2015





MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
Québec ■■