Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2017

**Morphing Bodies: Strategies of Embodiment in
Contemporary US Cultural Practices**

Paul Sample, *Church Supper* (1933)

Jean Kempf

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/8459>

DOI : 10.4000/transatlantica.8459

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Jean Kempf, « Paul Sample, *Church Supper* (1933) », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 22 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8459> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.8459>

Ce document a été généré automatiquement le 21 mai 2021.

Transatlantica – Revue d'études américaines est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Paul Sample, *Church Supper* (1933)¹

Jean Kempf

Paul Sample, (1896-1974), *Church Supper*, 1933

Huile sur toile. 102 x 122 cm, Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts.

The James Philip Gray Collection. Photography by David Stansbury.

*

- ¹ Peintre peu connu du « mouvement régionaliste » de la peinture américaine des années 1930, dont l'histoire a plutôt retenu Grant Wood, Thomas Hart Benton et John Steuart

Curry, Paul Sample donne avec *Church Supper* un tableau à la fois canonique de la manière du régionalisme pictural américain et d'une simplicité qui accroche le spectateur.

- 2 La scène que dépeint Sample est en effet immédiatement lisible ; le tableau ne cultive pas le mystère ni ne pratique l'allusion savante. On entre dans l'image sans grand détour : elle se donne pour ce qu'elle est et qui « dit » clairement ce qu'elle a à dire. Ce n'est pas pour autant une image sans épaisseur, mais il s'agit d'une épaisseur qui ne se cache pas derrière de subtiles convolutions sémiotiques qui font les délices des décodeurs. Elle ne s'interroge pas non plus à l'envi sur elle-même, cette réflexivité nécessaire aujourd'hui à toute œuvre d'art digne de ce nom. Nous sommes ici devant une image toute simple, modeste même dans son ambition, mais qui n'en assume pas moins pleinement l'autorité de sa parole. Une image accessible, sans grands détours, mais qui sait toutefois marier réalisme, symbolisme et discours sur le monde. Bref, une vraie image populaire.
- 3 Cette accessibilité commence par une narration. Commençons donc par le début, c'est-à-dire par la description d'une scène que notre œil embrasse d'un coup sans qu'il soit besoin de l'approcher de trop près ou au contraire de prendre du champ pour arriver à la saisir dans son ensemble. *Church Supper* est d'une taille parfaitement adaptée aux cimaises (à peu près 1m sur 1m20). Par ailleurs, sans être historien de l'art, le spectateur (occidental) y découvre une scène qui lui est familière à la fois dans ce qu'elle représente et par l'intertexte qu'elle convoque : un dîner paroissial peint comme un « dernier repas », celui de Jésus et ses apôtres, une cène / *Last Supper*. La composition, quoiqu'ici triangulaire, s'articule autour d'un centre clairement identifié comme étant cette matrone efficace et bien campée qui occupe, en une position d'offrande, la place normalement réservé au Christ². Car bien sûr l'emprunt à une tradition iconographique bien connue de tous appelle la comparaison. La jeunesse et la beauté sereine du visage de celui qui va mourir (lui le sait, mais ses disciples l'ignorent) s'est muée ici en une face desséchée, peu amène, presque cadavérique. Les convives ne semblent quant à eux guère plus joyeux, même s'ils sont attablés pour un rituel de socialisation important de la vie de la communauté aux Etats-Unis, surtout dans les zones rurales et les petites villes. Le « repas de la paroisse » est en effet un moment qui dépasse largement une éventuelle fonction pastorale.
- 4 On comprend assez rapidement qu'il va y avoir de l'ironie ou de la métaphore, du déplacement ici qu'il convient de chercher. Paul Sample a d'ailleurs posé, juste à côté du centre principal, un autre centre, légèrement décalé : une femme, seul personnage à porter une écharpe, lancée autour du cou. Elle est jeune, et le fait est important car elle semble la seule à l'être dans cet univers plutôt âgé. Elle aussi vient d'entrer, mais elle se présente aux hôtes d'une manière bien différente de la matrone de la paroisse. Elle descend d'un espace que le peintre présente comme une scène de théâtre, une sorte d'estrade ou de perron de l'église, ce lieu sacré en marge du lieu profane du banquet. Son irruption magnétise les hommes présents, presque tous en tout cas. Leurs regards se fixent sur elle, les couteaux se redressent et les échettes se courbent. Cette femme est une incarnation claire et presque essentielle de la sexualité : la jambe est dénudée et l'index sans équivoque³. Elle est celle par qui le scandale semble arriver dans l'univers stable et un peu vermoulu de la paroisse, elle est celle par qui nul ne peut ignorer le désir. Si nous avons encore quelques doutes (et Sample est ici un peu didactique, il est vrai), une très jeune fille, devant elle, mord dans un fruit qui pourrait être une pomme.

Enfin, juste derrière, le petit chien que l'on dirait issu des *Epoux Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck ou de *Woman Reading a Letter* (1664-66) de Gabriel Metsu, nous rappelle que, dans la tradition iconographique flamande dont se réclame clairement Paul Sample (qui était à l'époque professeur), le chien était un élément iconographique double, signifiant à la fois la fidélité mais aussi le désir sexuel, voire la luxure⁴.

- 5 Les hommes mariés, ne peuvent échapper à la puissance magnétique de ce corps enveloppé d'une robe qui en renforce la poitrine et la taille jusque dans les moindres plis de la peau. Ceux qui sont ici seuls (sont-ils célibataires ou veufs comme l'étrange homme à moustache du premier plan gauche ?⁵) et certaines femmes aussi, baissent les yeux et les gardent rivés sur la nourriture, dans un ultime effort pour échapper à la tentation du regard.
- 6 A la gauche du tableau, un vieil homme au pince-nez, peut-être le pasteur, essaie de ramener l'ordre et les regards et l'attention vers lui-même en frappant une coupe. Bref, la communauté est soudain traversée par un souffle inhabituel (marqué par le mouvement d'allant de cette femme) qui la déstabilise manifestement et rompt le bel ordonnancement du repas que les matrones orchestrent. Toute l'image se retrouve littéralement décentrée vers cette autre femme. Le désordre vient de surgir dans une communauté aussi régulièrement ordonnée que les champs de l'arrière-plan, aussi paisiblement organisée que le match de baseball qui s'y déroule⁶. Parler de « surgissement » est peut-être un abus de langage ou de lecture. Car cette femme qui décentre légèrement le tableau n'est pas placée par Sample dans une position saillante, ou prépondérante, tant dans l'agencement du tableau que dans la gamme chromatique. Si elle focalise tous les regards, elle ne saute pas aux yeux du spectateur à la première seconde. Elle est en effet dans un entre-deux, déjà plus sur scène mais pas encore parmi les convives. C'est une Vénus qui naît mais parmi les autres et non dans l'écrin de sa coquille. Elle se glisse et s'immisce dans la communauté. Elle est *dans* et *de* la communauté : car sinon que viendrait-elle faire ici ? nous chuchote le génie du réalisme. Et pourtant elle est indiscutablement un élément perturbateur, qui apporte une « disruption » radicale dans le cours des choses. Le temps en est bousculé et la communauté affolée.
- 7 C'est pour cette raison que je ne partage pas l'analyse que fait Michael Kammen du tableau dans *Mystic Chords of Memory*⁷. Il y voit le contraste entre le village idyllique du passé qui occupe l'arrière-plan, et un premier plan qui représenterait le présent où règnerait une hypocrisie sinistre (« gloomy »). Cela me paraît une surinterprétation, ou plutôt l'imposition d'une interprétation qui voit dans ces congrégationnalistes d'aujourd'hui (« latter-day Puritans ») l'incarnation d'un système moral pervers dont on pourrait être nostalgique. Il me semble qu'il faut être plus simple dans la lecture de cette œuvre et s'en tenir à ce que nous voyons plutôt qu'à ce que nous imaginons.
- 8 Il y a en effet d'abord dans ce tableau « villageois » une indiscutable inspiration brueghelienne. Brueghel, c'est de la « peinture-roman » qui, dans l'espace d'une vue plongeante, à partir d'une sorte de point de vue « extérieur », offre la totalité de la complexité de la vie « urbaine » où se produisent une multitude d'événements parfois contradictoires mais le plus souvent simplement indépendants. Le témoin engagé, au ras du sol, ne sera jamais confronté, sauf exception qu'à un seul événement à la fois. L'apparent chaos de l'image n'est donc qu'un effet de la vision de Sirius. On note ici le point de vue élevé, le très grand angle et la profondeur de champ totale qui désignent la peinture par opposition à la photographie. Les choix de Grant Wood dans nombre de

ses tableaux⁸ et ici de Paul Sample d'un angle très vaste de vue est l'un des signes de la distance que souhaitent établir ces peintres avec la photographie, malgré un tour réaliste de leurs tableaux. La conséquence en est l'exploitation du potentiel narratif puissant de la peinture face à la photographie.

- 9 Dans cette vue du repas de la paroisse, si l'on est, certes, dans la réserve et loin des banquets de la peinture classique, rien pourtant ne manque et le paysage du fond vient utilement compléter ce sentiment de plénitude équilibrée. Le village de la Nouvelle-Angleterre, comme celui du Midwest chez Grant Wood, n'est bien évidemment pas le haut-lieu de la crise, et l'on doit accepter de ne pas lire toutes les images des années 1930 à travers ce seul prisme historique. Si l'exposition du musée nous invite à une lecture des inquiétudes de l'époque (*The Age of anxiety*), ces inquiétudes sont peut-être à rechercher ailleurs que dans la crise économique que l'hypertrophie d'un certain corpus visuel a imposé comme essence de la période. L'intranquillité, l'inquiétude qui agite les années 1930 est aussi, et peut-être surtout, celle d'une société qui n'arrive pas (ou plus) à se projeter dans l'avenir alors qu'elle est dans le même temps soumise à de fortes injonctions de changement. Après une brève période d'hésitation (qui concerne plutôt d'ailleurs la fin du mandat de Hoover), ce sont en effet des années où tout change. Les revoir ainsi permet de mieux aborder ce tableau, dont le vrai sujet est peut-être le temps.
- 10 Car ce qui angoisse ces communautés, c'est bien le surgissement du temps dans un univers qui se pensait comme a-temporel. Ceci a bien été montré par Michael O'Malley dans son beau livre sur le temps américain, *Keeping Watch: A History of American Time*⁹. La sexualité que représente cette femme est bien réelle mais elle n'est qu'une partie de sa fonction dans le tableau. C'est sa jeunesse autant que sa sexualité qui bouscule un équilibre social et culturel qui, comme tous les équilibres, est en large part imaginaire mais indispensable pour « tenir ensemble » une société. Paul Sample nous montre ici l'effet plus que la cause, que nous sommes libres de chercher. Ce qui conduit à se poser la question du Judas de cette nouvelle interprétation de la scène biblique. Judas est le traître, mais c'est avant tout celui par qui la passion du Christ peut s'accomplir l'acteur/agent indispensable sans lequel point de crucifixion ni donc de résurrection. Cette femme est donc autant la machine dans le jardin que le serpent au paradis terrestre.

BIBLIOGRAPHIE

HARBISON, Craig, « Sexuality and social standing in Jan van Eyck's Arnolfini double portrait », *Renaissance Quarterly*, vol. 43, no. 2, 1990, 249–291. www.jstor.org/stable/2862365

KAMMEN, Michael, *Mystic Chords of Memory. The Transformation of Tradition in American Culture*. New York : Vintage, 1993 [1991].

O'MALLEY Michael, *Keeping Watch: A History of American Time*, New York : Viking, 1990.

La Peinture américaine des années 1930. The Age of Anxiety. Catalogue d'exposition « La Peinture américaine des années 1930 » du 12 octobre 2016 au 30 janvier 2017 au Musée de l'Orangerie. Hazan, 2016

NOTES

1. Huile sur toile, 102cm x 122cm, The Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts. Voir *La Peinture américaine des années 1930 : The Age of Anxiety* (Paris : Hazan, 2016), 166.
2. On sait que si la table de la cène est traditionnellement droite, la composition de ce type de tableau est en général organisée autour du triangle parfait de la trinité spirituelle et visuelle.
3. On peut ici souscrire à l'analyse de Teresa Carbone dans le catalogue de l'exposition. Celle-ci rappelle, très justement, que le geste de la jeune femme est clairement iconique dans la culture cinématographique, donc populaire, de la période (*La Peinture américaine des années 1930*, p.164).
4. Harbison, Craig, « Sexuality and social standing in Jan van Eyck's Arnolfini double portrait », *Renaissance Quarterly*, vol. 43, no. 2, 1990, 249–291. www.jstor.org/stable/2862365.
5. Teresa Carbone y voit, par la moustache et la chemise brune, uniforme des SA, une allusion à peine voilée à la montée des périls en Allemagne (*La Peinture américaine des années 1930*, p.164).
6. On notera que la tradition, au moins depuis Léonard de Vinci, est de placer la Cène dans un espace qui s'ouvre vers le « fond » du tableau et figure le plus souvent un paysage en découverte. De même l'on retrouve, comme chez Vinci, les doigts pointés des apôtres. Sample est donc fidèle au canon iconographique du genre.
7. Michael Kammen, *Mystic Chords of Memory. The Transformation of Tradition in American Culture* (New York : Vintage, 1993 [1991]), 391.
8. On en citera cinq, présents dans l'exposition : *The Midnight Ride of Paul Revere* (1931), *Fall Plowing* (1931), *Young Corn* (1931), *Death on the Ridge Road* (1935) et *Parson Weem's Fable* (1939).
9. Michael O'Malley, *Keeping Watch: A History of American Time* (New York : Viking, 1990).

AUTEUR

JEAN KEMPF

Université Lyon II