

Le portrait de Dorian Gray

IV

Lewin/Albright
lignes de vie

Albert Lewin

« Albert Lewin appartient au monde de demain. Ses films sont pour nos enfants. Nos parents ne peuvent pas les comprendre. Ses personnages, sortis des légendes éternelles, Faust, Dorian Gray, le Hollandais Volant, ont secoué la poussière des magasins d'accessoires du boulevard du Crime. Etant éternels, ils ne peuvent se faner. Leur peau bien tendue sur une ossature plusieurs fois millénaire ne présente aucune trace de ride. A l'appel d'Albert Lewin, ils sont accourus. Avec le sorcier qui les a réveillés, à la manière du Prince de La belle au bois dormant, ils demandent seulement au spectateur d'avoir un peu de patience, de prendre le temps de les connaître, puis de se connaître lui-même sous les traits de ces vivants fantoches. »¹

Jean Renoir

¹ Jean Renoir, « Hommage à Albert Lewin », Cinémathèque française, 1958. (Biographie « Albert Lewin » de Patrick Brion, p.156).



Une vie à Hollywood

Tout petit homme et grand esthète, Lewin apparaît comme une des « figures les plus énigmatiques de la constellation hollywoodienne »². Il n'a mis en scène que six films, sur le tard ; deux resteront dans les annales du cinéma : *Pandora* et *Le portrait de Dorian Gray*. Mais son importance dans la profession ne se limite pas à ces œuvres. Pendant 20 ans, avant de devenir réalisateur, son exceptionnelle culture et son inlassable curiosité seront mises au service du cinéma.

Albert Lewin est né aux Etats-Unis le 23 septembre 1894 à Brooklyn, New York, dans une famille juive d'immigrants russes³. Il était le plus jeune d'une famille de trois enfants. Sa mère, illettrée, se démena pour que ses enfants aient l'éducation qu'elle n'avait pas reçue. Son père était un intellectuel féru de littérature. Tout deux passionnés de musique, ils emmenaient régulièrement leur fils à l'opéra.

En 1915, il est diplômé de l'université de New York. Puis il intègre Harvard et sera diplômé de littérature Britannique dans la prestigieuse université. Il se fait rapidement remarquer pour ses dons d'orateur. Epris d'histoire et de poésie, il est un membre actif de la *Société de Poésie de Harvard*. Parallèlement à ses études, il travaille quelque temps dans le social et devient *directeur national adjoint du Comité de soutien au peuple juif*. Il quitte rapidement cette branche pour participer à la rédaction de plusieurs revues. Voilà comment il décrira plus tard cette période :

« J'avais un ami rédacteur en chef de The Jewish Tribune. Il m'a demandé si j'aimerais tenir la rubrique théâtre. Je l'ai fait sans être rétribué, mais pour les places gratuites, qui me plaisaient beaucoup. Je venais juste de me marier. Nous adorions le théâtre, et c'est à cette époque que je me suis mis à aller au cinéma. Ma rubrique a paru susciter un peu d'intérêt à New York (...) J'avais carte blanche, je chroniquais autant de films que de pièces. Je me suis pris de passion pour le cinéma magnifique qui nous arrivait d'Allemagne et d'Italie. Le mouvement expressionniste allemand était florissant, mais ce qui m'a vraiment bouleversé, c'est Le cabinet du docteur Caligari, à mon avis, sans doute le meilleur film jamais réalisé. »⁴

Attiré par le potentiel artistique du cinéma (encore muet), il décide alors de « faire quelque chose » dans le milieu. Sa carrière débute en 1922 ; il trouve un emploi de lecteur à la *Goldwyn Picture Corporation* qui a distribué *Le cabinet du docteur Caligari*. Il travaille pour Samuel Goldwyn, d'abord à New York puis à Hollywood. Il lit énormément de romans et rédige des synopsis qui seront étudiés pour en faire éventuellement des films.

² Dictionnaire du cinéma. Larousse, p.479.

³ Les informations biographiques proviennent essentiellement de l'ouvrage « Albert Lewin » de Patrick Brion. Bifi/Durante, 2002. Les notes suivantes renvoyant à des textes publiés dans cet ouvrage sont notées « Brion p. XX ».

⁴ *Le cabinet du docteur Caligari* de R. Wiene, 1919. Interview d'Albert Lewin après 1959 (Brion, p.81).

Frustré d'être loin de la réalisation, il est rapidement envoyé dans les studios, mais toujours comme lecteur :

*« Je passais mon temps sur les plateaux, à regarder, à fouiner, essayant d'apprendre ce que je pouvais. Je voulais devenir script : je sentais que c'était l'emploi le plus formateur pour moi. J'avais un mal fou à convaincre le directeur général des studios de me laisser faire ça. Il me disait toujours :
-Tu ne feras jamais rien dans le cinéma, tu es trop instruit. »⁵*

Lewin découvre ainsi le monde du cinéma, un univers où l'on s'intéresse d'abord aux recettes et où certains « se piquent aussi de parler d'art ». Il va bientôt assister à la création de la Metro Goldwyn Mayer.

Il est associé, à différents titres, à la création de plusieurs films. Il sera finalement script sous la direction des réalisateurs King Vidor et Victor Sjöström qui lui apprendront énormément de choses sur le métier.

En 1923, il est engagé par Louis B. Mayer pour travailler d'abord comme scripte puis progressivement comme scénariste.

En 1924 Samuel Goldwyn s'associe avec Metro Picture puis ils fusionnent avec Loew's Incorporated. C'est la naissance de la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Louis B. Mayer prend le contrôle du studio. C'est le célèbre Irving Thalberg qui est chargé de la production⁶.

Albert Lewin est engagé par la jeune MGM pour prospecter les livres et lire les scénarios proposés⁷. Dans les années 30, c'est plusieurs centaines de pièces de théâtre ou romans qui doivent être analysés par les lecteurs de la MGM chaque semaine.

Sa culture et son originalité sont visiblement appréciées et lui permettent de travailler pour différents producteurs. Bientôt, il aura une place de choix auprès d'Irving Thalberg dont il va devenir l'un des collaborateurs les plus précieux.

Grâce à Mayer et Thalberg, la MGM devient rapidement le plus puissant des studios Hollywoodiens. Entre 1924 et 1936 elle produit 550 films de tous les styles. Par exemple, *Billy the Kid* (1930) ou *Freaks* (1932) de Tod Browning. (Photogramme ci-contre).



⁵ Le script tient le registre exact de chaque détail des plans dans le découpage technique, il est chargé de surveiller la continuité du film et d'éviter les fautes de raccord. (Interview d'Albert Lewin après 1959. Brion, p.86).

⁶ Irving Thalberg, qualifié de génie par toute la profession, est connu pour avoir été l'une des plus grande puissance d'Hollywood dans les années 1920 et 1930.

⁷ A cette époque, les sociétés de cinéma réfléchissent sur l'adaptation des nouveaux romans et des classiques de la littérature.

D'une manière ou d'une autre, Lewin a, de près ou de loin, été concerné par la plupart de ces films.

Son goût pour l'écriture lui vaut de prendre en charge certains scénarios. En 1929, par exemple, il est chargé de co-écrire celui du film *Le baiser* qui doit offrir à Greta Garbo, pour son dernier film muet, un rôle de femme fatale.

Lewin a toujours regretté la disparition du cinéma muet, affirmant qu'avec l'arrivée du parlant, les films ont cessés d'être un art et ne s'en sont jamais relevés :

« J'ai toujours eu un côté puriste. Pour moi, sur un plan philosophique au moins, un art existe grâce à ses limites et non pas contre elles. Le fait qu'une image ne parle pas ou qu'elle n'ait pas de profondeur sollicite l'imagination de l'artiste pour surmonter ses limites. »⁸

Rapidement, la mode passe totalement aux films parlants et chantants.

A cette période il fait la connaissance de **Jean Renoir** qui deviendra bientôt un ami intime.

Il devient superviseur de la production. Souvent dans l'ombre, il va influencer considérablement les choix de sujets, de metteurs en scène et de scénaristes de la MGM. Puis, en 1934, il passe « producteur associé » d'Irving Thalberg.

Lewin publiera un texte intitulé « *Peccavi !* » *la vraie confession d'un producteur de cinéma* » dans lequel il donne sa conception du métier :

« Le producteur aussi est un artiste créateur ! En réalité, le producteur sait que la responsabilité est son lot ; la gloire, si tant est qu'elle soit au rendez-vous, échoit aux autres (...) Si le réalisateur, l'auteur, les acteurs, les techniciens échouent, c'est parce que le producteur a manqué à son devoir (...) Son travail consiste en effet à trouver les meilleures personnes possibles et à coopérer étroitement avec elles à un niveau de créativité élevé, de sorte qu'ils collaborent tous ensemble au meilleur de leurs capacités. Ce n'est hélas pas la conception courante d'un producteur, généralement considéré comme un épouvantable homme d'argent qui, parce qu'il finance la production, s'octroie le privilège de l'encombrer de son assistance et rabaisse les efforts artistiques... »⁹

Parmi les grosses productions qu'il assume entièrement, plusieurs sont des grands succès.

On peut citer principalement deux films d'aventures de 1935 avec Clark Gable :

- *La Malle de Singapour* (China Seas) de Tay Garnett.
- ***Les révoltés du Bounty***, film spectaculaire réalisé par Frank Lloyd qui remportera l'Oscar du meilleur film de l'année. (Affiche ci-contre).



⁸ Interview d'Albert Lewin après 1959. (Brion, p.83-84).

⁹ Texte d'Albert Lewin publié dans *Theatre Art* en 1941. (Brion pp.105-106).

Irving Thalberg meurt prématurément en 1936. La MGM perd un de ses plus grands génies et Lewin un ami proche. Allie (comme tout le monde l'appelle) préfère quitter la MGM. Il part à la Paramount en tant que producteur.

Il passera quatre ans dans cette nouvelle compagnie. Mais il sera déçu de ne pas y retrouver la possibilité de produire des films conformes à ses goûts ni à la beauté plastique à laquelle il aspire. Le film le plus intéressant, et le plus proche de son univers sera *Zaza* (1939) réalisé par George Cukor.

Il rencontre Marcel Duchamp lors d'un voyage à Paris, et quelque mois plus tard Man Ray qui deviendra un de ses amis les plus chers.

Il cherche désormais une structure de production indépendante qui lui permette de tourner des œuvres plus en accord avec ses souhaits.

Il s'associe avec David L. Loew en 1940 et forme la production *Loew-Lewin Incorporated*.

Parallèlement Lewin aide Jean Renoir à trouver une place à Hollywood.

So Ends our Night (1941), le premier film produit par *Loew-Lewin Inc* dénonce la puissance hitlérienne. L'Amérique, encore neutre dans la guerre qui sévit en Europe, s'étonne du ton antinazi, et Lewin est obligé de se justifier.

Le 7 décembre 1941, c'est le bombardement de Pearl Harbor par l'aviation japonaise. Le pays rentre en guerre.

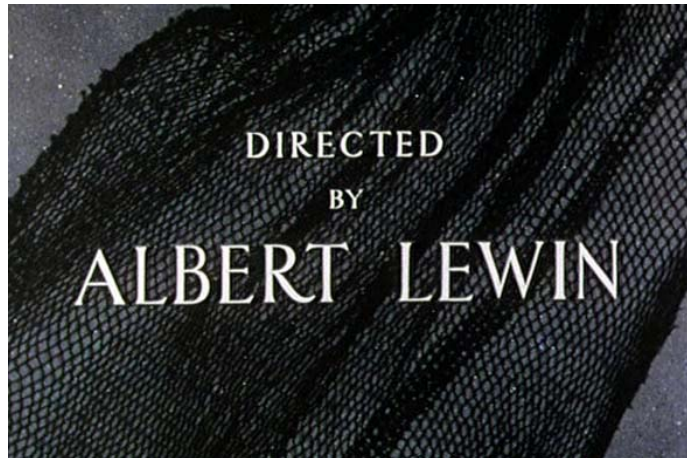
De très nombreux projets imaginés par Lewin restent à l'état de scénario ou même de simple idée¹⁰. Il devient difficile de financer des projets très ambitieux dans une structure indépendante.

De leur côté, les grands studios sont bientôt entièrement occupés par leur participation à « l'effort de guerre » d'Hollywood demandé par Roosevelt lui-même.

C'est dans ce contexte que Lewin devient lui-même metteur en scène.

¹⁰ Il avait en tête des projets comme, *Don Juan*, *L'Illiade*, *Don Quichotte*, *Moby Dick*, *The légende of Sleepy Hollow...*

Lewin réalisateur



Générique de *Pandora*.

Depuis longtemps, Albert Lewin souhaitait passer à la réalisation. En 20 ans, après avoir été tour à tour, critique de film, *lecteur*, script, scénariste, producteur associé puis producteur, il connaît parfaitement les rouages du cinéma.

C'est son associé David Loew qui l'encourage à franchir le pas. Alors qu'ils devaient produire ensemble *The moon and Sixpence*, David propose à Allie d'écrire le scénario et de diriger le film. Au départ, le but est essentiellement de faire des économies, mais rapidement David soutient Lewin dans cette direction malgré les pressions extérieures pour l'en dissuader. Etant connu dans le milieu comme scénariste et producteur, il n'était pas facile pour Lewin d'être accepté comme réalisateur.

Mais ce premier film va lui permettre de faire ses preuves.

Ils achètent les droits de ***The moon and Sixpence*** à la MGM. Il s'agit d'une adaptation du roman de Somerset Maugham qui raconte l'histoire d'un peintre inspirée de la vie de Gauguin. C'est enfin l'occasion pour Lewin de mettre en scène un de ses principaux domaines de prédilections : la peinture. Il va d'emblée témoigner de son sens artistique.

Il rencontre une première difficulté pour écrire le film. Etant donné que le héros mène une vie dissolue, (il abandonne sa femme, puis séduit celle d'un ami avant de s'installer à Tahiti avec une indigène) il doit trouver une construction au scénario qui lui permette de ne pas être censuré. Finalement le film devra commencer par un avertissement expliquant que son propos n'est pas de défendre les orientations du personnage.

Un second problème intervient lorsque Emile Gauguin, le fils du peintre, interdit à Lewin d'utiliser les tableaux de son père. Ce sera alors Dolya Goutman qui va peindre les murs de la hutte tahitienne du personnage, dans un style proche de celui de Gauguin¹¹.

¹¹ Dolya Goutman : peintre immigrée russe auteur de nombreux portraits d'acteurs.



Photogramme de *The moon end Sixpence*

Pour éviter d'autres problèmes, Lewin fait parvenir le scénario à Somerset Maugham qui lui répond de la manière suivante :

« Cher M. Lewin (...) Je considère qu'il s'agit d'un brillant travail. Votre adaptation me semble non seulement ingénieuse mais très originale et si le résultat en est un film à succès je crois que vous aurez créé ainsi une sorte de révolution dans l'industrie cinématographique. Vous avez conçu une œuvre très adulte et très fidèle au thème de l'histoire. Je ne pense pas qu'un film aurait pu être adapté d'une meilleure manière. Je vous en félicite de tout cœur. Votre W.S. Maugham. »¹²

The moon end Sixpence est tourné rapidement et à peu de frais. Lewin s'avère être un excellent directeur d'acteur. Le film, d'une qualité évidente, sort en octobre 1942. Il marchera très bien. Maugham l'a beaucoup aimé, il est même apparu le soir de la première et a gratuitement fait un discours.

Dans *The moon and Sixpence*, Lewin place déjà des éléments qui réapparaîtront dans la plupart de ses films. Tout d'abord, c'est l'acteur Georges Sanders qui joue le rôle principal ; on le retrouvera dans les deux prochaines réalisations. De même, le film, en noir et blanc, possède un insert couleur chargé de montrer - et de mettre en avant - une peinture, comme dans *Le portrait de Dorian Gray* et *Bel Ami* à venir. Il utilise des objets, des noms ou des musiques qui se répondent d'un film à l'autre.

Il sera scénariste de tous ses films et développe d'emblée un style personnel. Il maintiendra ses thèmes de prédilection avec une surprenante continuité. Toutes ses réalisations seront riches de subtiles références littéraires, musicales et picturales, comme pour rappeler que l'histoire de l'art ne s'arrête pas à un seul art ni à une seule époque.

Ce n'est pas par hasard si la majorité de ses réalisations sont des adaptations littéraires, ni s'ils évoquent presque invariablement des tableaux ou des peintres. En effet, Lewin n'était pas seulement amateur des différentes formes

¹² Sommerset Maugham. (Brion p.49).

d'art, il était aussi un grand collectionneur d'œuvres précolombiennes et de peintures modernes, en particulier surréalistes. Sa collection comprenait des œuvres (peintures, dessins, ou objets) d'illustres artistes comme Van Gogh ou Renoir, mais ses choix d'acquisition se portaient plutôt sur les œuvres de ses contemporains tels Man Ray, René Magritte, Max Ernst, Dorothea Tanning, Léonora Carrington, Paul Delvaux, Yves Tanguy, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Ivan Albright, Zsissly, Roberto Matta, Camille Bombois, André Bauchant...¹³

A Hollywood, Lewin est connu pour fréquenter les artistes, cinéastes, écrivains et peintres, notamment les émigrés, particulièrement nombreux aux Etats-Unis à cette époque. Avec sa femme Millie, ils organisaient des dîners qui rivalisaient avec les grands restaurants français. Parmi les nombreux convives se trouvaient ses amis comme Man Ray et Jean Renoir ainsi que « la crème de Hollywood »¹⁴.

Lors de l'un de ces repas, Man Ray décrit la demeure du cinéaste :

*« Sa maison, sur la plage de Santa Monica, était le dernier cri de l'architecture moderne. Pourtant, elle était bourrée de vieux meubles, de livres, d'objets d'art primitif... »*¹⁵

Et Jean Renoir évoque l'atmosphère des dîners :

*« On s'y retrouvait toujours avec les mêmes copains qui appartiennent aux professions les plus diverses : un médecin allemand très callé en anthropologie et sa femme sufragette américaine, un musicien d'opérette qui est venu s'enterrer à la Metro-Goldwyn-Mayer et sa femme anarchiste passionnée, très amusante, un ou deux acteurs, Man Ray, et des tas de gens pas illustres du tout mais bons buveurs et braves gens. »*¹⁶



Albert Lewin avec l'écrivain Jim Tully.

¹³ Il semblerait que Man Ray ait influencé les goûts de Lewin au début de sa collection.

¹⁴ Expression employée par Man Ray pour décrire un de ces repas.

¹⁵ Man Ray, extrait de *Autoportrait*, Robbert Laffont, Paris, 1964. (Brion p.154).

¹⁶ Jean Renoir, extrait de *Lettres d'Amérique*, Presses de la renaissance, Paris, 1984. (Brion p.52).

En 1944, pour son deuxième film, Lewin adapte *Le portrait de Dorian Gray*.



Contrairement au précédent, le film a coûté très cher. Lewin a dépassé le budget prévu, ce qui a failli conduire à l'arrêt prématuré de la réalisation. Il explique pourquoi :

« The Moon and Sixpence avait une conception dramatique incisive, et les détails y avaient moins d'importance, tandis que Dorian Gray était l'histoire d'un personnage exquis, alors je me suis retrouvé à faire un film exquis. J'ai vraiment mis le paquet sur chaque plan. Et quand vous avez deux mille plans sur un film, ça peut prendre un bout de temps. Je faisais même attention au linge de table, aux couverts, à ce qu'il y avait sur le mur. Tous les revêtements muraux ont été fabriqués exprès pour moi. J'ai décidé que tout serait en noir et blanc pour répondre à la symbolique du bien et du mal. Je l'ai truffé de symboles, ce film (...) Si le film est beau, c'est qu'il a coûté tout ce temps et tout cet argent. Sur le long terme, il n'a pas si mal marché après tout. »¹⁷



Albert Lewin et Georges Sanders (Lord Henry Wotton) entre deux prises, sur le plateau du *Portrait de Dorian Gray*. Sanders est présent dans les trois premiers films de Lewin.

Etrange coïncidence, Lord Alfred Douglas, l'ancien amant d'Oscar Wilde par qui sa condamnation avait eu lieu, et qui avait été comparé au personnage de Dorian Gray, meurt quelques jours après la sortie du film.

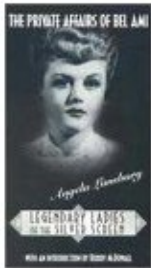
¹⁷ Albert Lewin (Brion p.98).

Le portrait de Dorian Gray étant traité dans les autres cahiers, je ne développe pas davantage ici (ni son histoire, ni l'implication d'Ivan Albright).

En 1946, Lewin adapte *The Private Affaire of Bel Ami* du roman de Guy de Maupassant. Ce film apparaît dans un courant hollywoodien qui voit la France du XIX^{ème} siècle et sa littérature à la mode, notamment en raison du grand nombre d'émigrés qui séjournent aux Etats-Unis depuis la guerre.

Lewin travaille beaucoup le décor qui reconstitue le Paris des années 1890. Comme il l'avait déjà fait dans ses deux premiers films, il insiste plus encore sur la présence au sol de carreaux noir et blanc, et donne la sensation que les acteurs évoluent sur un grand échiquier.

On retrouve Angela Lansbury (qui jouait Sybil Van dans *Dorian Gray*) au côté de Georges Sanders qui interprète l'élégant et cynique Bel Ami.



Commercialement, le film a été un échec, mais il a soulevé beaucoup d'admiration et sera considéré comme la plus belle des adaptations du roman de Maupassant.

Lewin commanditaire et mécène

Une nouvelle fois, dans *Bel Ami*, le cinéaste va mettre une peinture en relief par la couleur.

Ayant apprécié sa première collaboration avec un peintre *indépendant* lors du tournage du *Portrait de Dorian Gray*, il décide avec les producteurs d'organiser un concours ouvert destiné à trouver un tableau moderne de qualité représentant *La tentation de St Antoine*. Le but était, dans un premier temps, de créer un mouvement de curiosité autour du film. Mais Lewin redoutait « un déluge de médiocrités »¹⁸. C'est pourquoi, ils décidèrent de limiter la compétition à quelques peintres reconnus qu'ils choisiraient eux mêmes. Ils pensaient « *qu'une telle compétition, organisée avec sérieux, servirait en même temps la cause de la peinture contemporaine et la notoriété de The Private Affairs of Bel Ami* »¹⁹. Les conditions étaient les suivantes : les peintres

¹⁸ Albert Lewin. (Brion p.64).

¹⁹ Albert Lewin. (Brion p.64).

sélectionnés recevaient chacun 500\$ et conservaient leurs œuvres. Le gagnant obtenait une somme supplémentaire de 2500\$. Les peintures retenues devaient être prêtées par les artistes pendant deux années afin d'être exposées ensemble à travers les Etats-Unis. Un catalogue serait fait regroupant toutes les œuvres.

Douze célèbres artistes contemporains acceptèrent la compétition, principalement des peintres surréalistes :

- les américains, Ivan Albright, Eugene Berman, O. Louis Guglielmi, Horace Pippin, Abraham Rattner et Dorothea Tanning,
- le belge Paul Delvaux,
- les britanniques Leonora Carrington et Stanley Spencer,
- l'allemand Max Ernst (immigré aux Etats-Unis pendant la guerre),
- l'argentine (vivant en France) Leonor Fini,
- et l'espagnol Salvador Dali.

On donna quatre mois aux peintres pour réaliser leurs toiles. Tous, exceptée Leonor Fini, l'ont rendue dans les délais.

Lewin était fasciné par la qualité des tableaux proposés. Et au-delà même de ses espérances, Marcel Duchamp, Sidney Janis et Alfred H. Barr, acceptèrent de servir de jury.

C'est la toile de Max Ernst qui gagna le concours et qui allait donc figurer dans le film. Ivan Albright a été deuxième et Paul Delvaux, troisième.



New York, 1946. De gauche à droite : Marcel Duchamp, Alfred H. Barr, Sidney Janis. Peintures : Max Ernst (à gauche), Ivan Albright (au centre) et Paul Delvaux (à droite derrière le jury). (Photo du catalogue « Ivan Albright », p.183).

La tentation de St Antoine



Par Max Ernst. Musée de Duisburg.



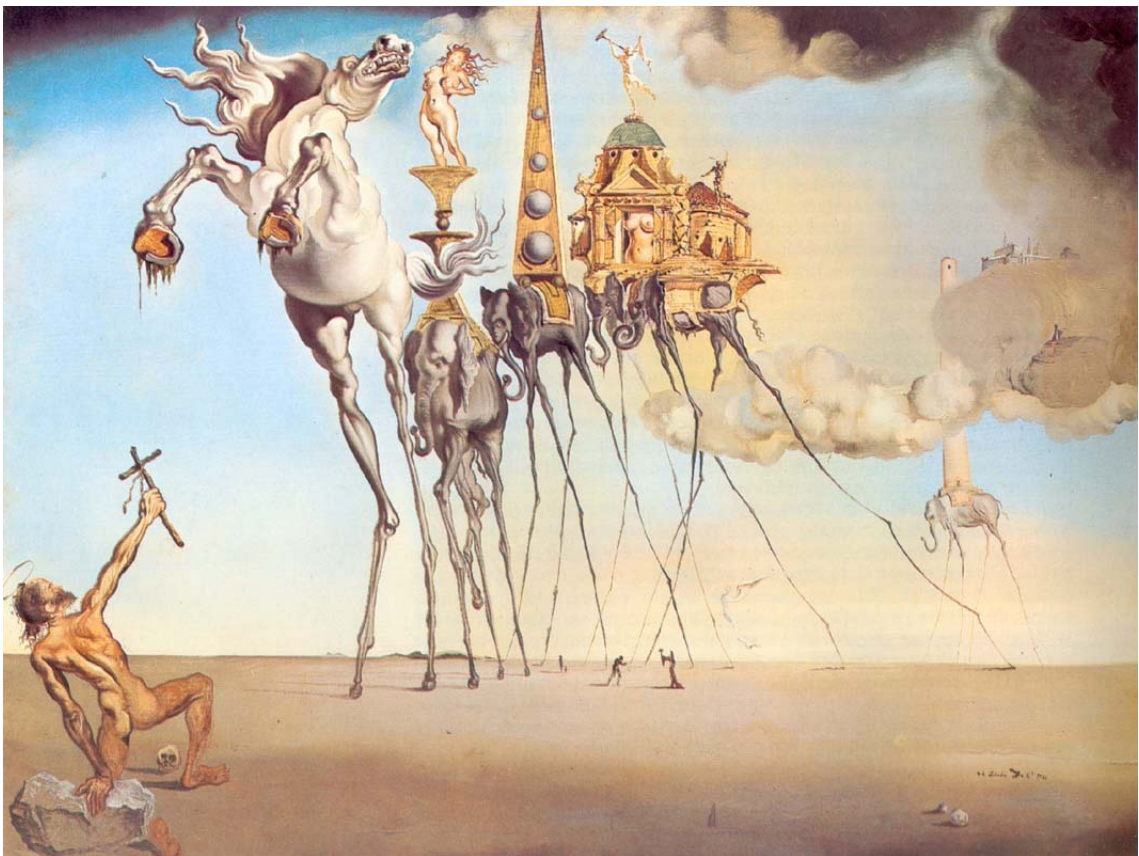
Par Ivan Albright. Musée de Chicago.

Le catalogue de l'exposition itinérante regroupant les onze peintures a été intitulé « Bel Ami International Competition and Exhibition of New Painting by Eleven American and European Artists 1946-1947 ».

Lewin était enthousiasmé par le projet, il était conscient de provoquer un événement artistique. Il l'explique ainsi :

« L'idée m'a semblé à la fois unique et importante – permettre au public de voir en une seule fois autant d'œuvre de remarquables artistes vivants ayant travaillé sur le même sujet. (...) J'ai été sidéré. Les tableaux étaient superbes. Les artistes semblaient avoir été inspirés. Je sentais que The Private Affairs of Bel Ami était devenu l'occasion d'un événement important dans le monde de l'art, un événement dont on se souviendrait encore lorsque mon film serait oublié. »²⁰

En effet, même si aujourd'hui l'événement est loin d'être connu de tous, les tableaux effectués pour le concours par Leonora Carrington, Paul Delvaux, Stanley Spencer et Salvador Dali demeurent parmi leurs œuvres majeures.



La tentation de St Antoine par Salvador Dali. 1946. Musées des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles.

²⁰ Albert Lewin. (Brion pp.64-65).

En 1951, Albert Lewin se lance dans la production et la réalisation du film qui restera comme son plus grand chef-d'œuvre, ***Pandora (and the Flying Dutchman)***.

Il écrit le scénario en s'inspirant de la légende du « Hollandais volant ». Et donne à l'héroïne le nom de *Pandora* en référence à la déesse immortelle *Pandore*, dotée de toutes les qualités, mais envoyée par Zeus pour punir les hommes.

C'est Ava Gardner qui interprètera Pandora. Elle donnera la réplique à James Mason, dans le rôle du hollandais, *Hendrick Van der Zee*.



Pour son premier film totalement en couleur, Lewin et son équipe vont faire un travail remarquable sur l'utilisation du technicolor. La prodigieuse photographie du chef opérateur Jack Cardiff va donner à l'image sa tonalité envoûtante et permettre une grande profondeur de champ et un exceptionnel rendu des nuits transparentes.

Pour la première fois depuis ses débuts, Ava Gardner apparaîtra en couleur au cinéma. Transcendée par la qualité de l'image, le film propulsera son immense carrière. Lewin a construit, pour elle, un rôle sur mesure. Belle, sensuelle et désirée elle incarne à l'écran le mythe vivant qu'elle deviendra ensuite.



Photogrammes du film.

Dans le scénario, les hommes meurent pour *Pandora*, mais sa soif d'amour éternel ne s'accomplira que dans la mort.

L'atmosphère poétique, étrange, baroque et chatoyante, transforme le film en un long rêve cinématographique. Les images sont à mi-chemin entre le cinéma d'Orson Welles et les toiles de Paul Delvaux.

Le tournage a lieu en Angleterre pour les scènes d'intérieurs et en Espagne sur les paysages côtiers de Dali, proches de Figueras. En effet, Lewin a réalisé le film sur le mode *surréaliste* :

« Quand nous voyons pour la première fois le Hollandais Volant, il est en train de peindre le portrait d'une femme qu'il n'a jamais vue. Voilà un aspect purement surréaliste de ce personnage. Il était donc naturel pour moi d'essayer de faire un film délibérément surréaliste. (...) L'habitude qu'avaient les surréalistes de juxtaposer des images anciennes et modernes, particulièrement remarquable dans l'œuvre de Chirico et Delvaux, m'a surtout troublé. J'ai trouvé dans le personnage du Hollandais Volant, qui avait été condamné à vivre pendant plusieurs siècles, un symbole de cette juxtaposition des époques »²¹.

L'univers onirique permet à toutes sortes d'éléments anachroniques de coexister. Des sculptures grecques côtoient, sur la plage, une voiture de course ou des musiciens de jazz. Les personnages se déplacent entre les objets antiques et les œuvres modernes...

²¹ Albert Lewin, *Etudes cinématographiques*, n° 40-42, été 1965.



Un portrait d'Ava Gardner a été commandé à Man Ray, mais n'a finalement pas été utilisé. Le tableau du film - à la façon de Chirico - a été peint par Ferdinand Bellan.



Man Ray évoque sa participation :

« Allie avait besoin d'un portrait d'Ava en costume d'époque. Je lui proposai de le faire et il envoya la vedette dans mon studio. Elle était absolument ravissante. A mon avis, aucun film ne lui avait jamais rendu justice. En tant que modèle, elle surpassait tout ce que j'avais pu connaître dans mon expérience passée avec des mannequins professionnels : elle posait pour des instantanés comme elle posait devant une caméra. Ma photo fut utilisée dans le film comme si c'était une peinture. Dans une des séquences, Allie se servit aussi d'un échiquier que j'avais créé. Il m'avoua plus tard que le producteur avait essayé de l'éliminer, mais qu'on avait fini par le garder. »²²



²² Extrait de *Autoportrait* de Man Ray, Robert Laffond, 1964. (Biographie « Albert Lewin » p.156)

Les deux derniers films de Lewin seront des œuvres mineures, d'ailleurs à peine distribués. Ils porteront tout de même la marque du cinéaste. On y retrouve des références littéraires, la présence de tableaux, et sa technique habituelle du commentaire en voix off.

Ils sont aux antipodes de la tendance hollywoodienne de l'époque qui cherchait à produire des films « vendeurs » afin de lutter contre la concurrence de la télévision en pleine expansion.

Saadia est tourné en 1953 au Maroc. La réalisation posa de gros problèmes techniques au niveau du son. En effet, les décors avaient été construits sur le trajet d'un camp d'entraînement d'avions militaires ; or Lewin avait une audition déficiente qui déclinait de plus en plus, et il ne s'était pas aperçu qu'en même temps que les dialogues du film, les micros avaient enregistré de multiples bruits d'avions. Les ingénieurs ont dû tout réenregistrer plus tard.

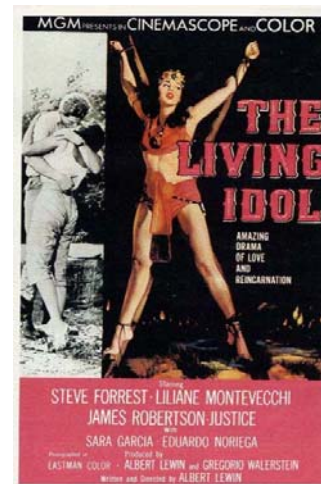
Deux acteurs français ont participé au film, notamment Michel Simon qui joue le rôle d'un bandit.

Lewin était intéressé par le thème central de l'histoire : la lutte entre la médecine et la sorcellerie.

Au final, le film sera perçu comme étant d'un exotisme trop fabriqué.

Entre rationalisme, superstition et fantastique, le sixième et dernier film du réalisateur, **The Living Idol** (1957) sera une histoire de réincarnation de princesse mexicaine.

Malgré une utilisation stupéfiante des couleurs, et une approche cultivée des traditions mexicaines, le film restera confus et pas toujours convainquant.



Par la suite, ayant gardé un excellent souvenir de sa collaboration avec Ava Gardner, il envisage deux projets dans lesquels elle serait la vedette : *Diana at Midnight*, une version féminine de la légende de Faust et Goya, consacré à la relation du peintre espagnol et de la duchesse d'Albe.

Il travaille au scénario de ce deuxième film, ce qui lui donne la possibilité de s'interroger une fois encore sur les rapports entre peinture, cinéma et civilisation. Finalement il sera tourné en 1959 sous le titre *La Maja nue*. Ava

Gardner jouera effectivement le rôle, mais Lewin ayant des ennuis de santé laissera Henry Koster faire la réalisation. Le résultat sera très différent de ce qu'il aurait fait.

A cause de ses problèmes de surdité et suite à une attaque cardiaque, Lewin a d  mettre un terme définitif à sa carrière de cinéaste, il quitte la Californie pour retourner à New York :

« J'ai toujours essayé de faire des films qui me plaisent à moi, à quelques amis intelligents, et aussi suffisamment au grand public pour être un peu rentables. Dans l'ensemble, je m'en suis bien sorti. J'ai connu quelques flops, mais comme tout le monde.   mon avis, en moyenne, ils étaient satisfaisants, même si j'ai rarement fait un tabac. Toujours est-il qu'ils ont rapport  assez pour me permettre de continuer. J'ai travaillé un peu comme un funambule –une sorte d'équilibriste. »

Il se met alors à écrire. Il trouve une grande liberté dans le roman qu'il considère comme un genre plus ouvert que le scénario (trop contraint par une construction rigoureuse).

En 1966   New York, la Gallery of Modern Art organise une rétrospective des films de Lewin.

En 1968, il publie un roman, *The Unaltered Cat* dédié à Millie, sa femme décédée l'année précédente.

Le 9 mai 1968, Albert Lewin meurt d'une pneumonie.

Sa collection d'œuvres d'art fera l'objet d'une vente publique quelques mois plus tard. Enfin, certaines des plus belles pièces du mobilier et des costumes du *Portrait de Dorian Gray* seront vendus à bas prix, lors d'une vente des accessoires de la MGM en 1970.

Les films de Lewin se sont souvent heurtés à la critique. On leur reproche souvent une surabondance de références littéraires, « *un style excessivement soigné, plus subtil que brillant* »²³.

En 1974 Max Tessier écrit dans *Dossier du cinéma* :

« Suffit-il de qualifier Albert Lewin "d'esthète décadent", étiquette généralement appliquée à ce dandy de Hollywood (...) il est difficile de déceler dans son űuvre autre chose que la propre satisfaction d'un aboutissement de l'art pour l'art, ou d'un talent distingué (...) Par ses préoccupations morbides et esthétiques, très wildiennes, Lewin se présente après tout comme un héritier des moralistes fin de siècle»²⁴.

²³ *Encyclopédie du cinéma*, Boussinot,  d. Bordas, 1967, p. 943.

²⁴ Brion pp. 161-162.

« Le cinéma ne vient pas “servir” ou trahir la peinture mais lui ajouter une manière d’être ».

« Au lieu de reprocher au cinéma son impuissance à nous restituer fidèlement la peinture, ne peut-on s’émerveiller au contraire d’avoir enfin trouvé le sésame qui ouvrira à des millions de spectateurs la porte des chefs-d’œuvre ? »²⁵

André Bazin

²⁵ André Bazin. « Qu’est-ce que le cinéma ? », pp.191 et 189.

Ivan Le Lorraine Albright²⁶

²⁶ J'ai pu réaliser cette biographie essentiellement grâce aux informations du catalogue de la rétrospective « Ivan Albright » qui a eu lieu au Art Institute de Chicago et au Metropolitan Museum of Art de New York en 1997. (Courtney Graham Donnell et Susan Weininger). Les reproductions sont issues du catalogue ou des Archives du Art Institute.



Ivan Albright peignant *The Door*, 1940. Photographie de Helen Balfour Morrison.

« Il y a très peu de peintures aussi inquiétantes que celles d'Albright. Car ce qu'elles représentent pour nous n'appartient pas à notre monde habituel. Ou plutôt, et c'est ce qui déconcerte autant, nous voyons en elles des objets que l'on dirait facilement être ceux qui nous entourent, mais qui sont pourtant inconnaissables. Nous ne penserions jamais que ces objets puissent être habillés avec un tel aspect. Dans cet aspect étrange, c'est si impressionnant, avec une autorité si convaincante, qu'aucune possibilité ne nous est laissée pour douter de leur réalité. C'est la réalité de nos visions coutumières des choses que nous sommes immédiatement appelés à remettre en question. »²⁷

Jean Dubuffet

« Est-ce qu'il existe des choses telles que la mort et la décadence ? Dans chaque moment de la vie, on trouve quelque chose en train de croître ou de se désintégrer. Toute vie est forte et puissante, même quand elle se dissout. Pour moi le mot beauté a peu d'importance. Mais la force et la puissance, voilà ce qui m'intéresse. »²⁸

Ivan Albright

²⁷ Catalogue, « Ivan Albright : a retrospective exhibition », 1964, p.7. (Cf. « Annexes », totalité du texte de Dubuffet sur Albright.)

²⁸ Catalogue « Les réalismes 1919-1939 », centre Georges Pompidou, p.256.

Un peintre hors norme

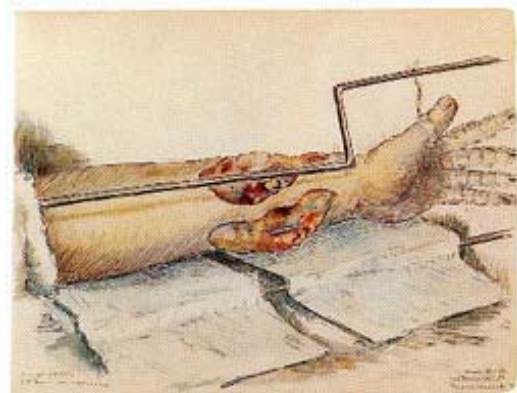
Ivan Le Lorraine Albright, descend d'une famille de médecins et d'armuriers. Il est né avec un vrai jumeau, Malvin Marr Albright, en février 1897, dans l'Illinois près de Chicago. Il gardera toute sa vie des liens avec cette ville dans laquelle il habitera longtemps. Son père Adam Emory Albright (1862-1957) était un peintre de genre apprécié. Il avait été l'élève du célèbre Thomas Eakins, un des pères du réalisme américain de la première moitié du XX^{ème} siècle²⁹. Il donna à ses trois fils des noms de peintres de renoms (l'aîné des jumeaux s'appelait Lisle Murillo Albright).

Enfants, les jumeaux servaient de modèles à leur père pour ses peintures réalistes et bucoliques. Très tôt, il leur a enseigné le dessin et leur a fait découvrir le monde des musées.

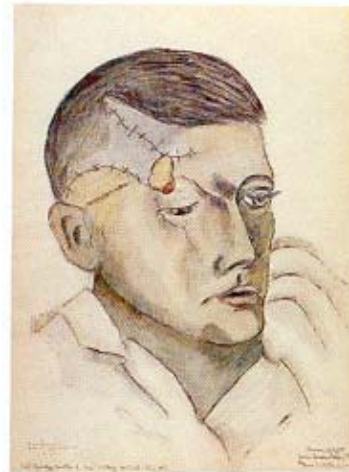
Les deux jumeaux seront inséparables pendant un demi siècle, ils vivront, travailleront et voyageront ensemble jusqu'au mariage d'Ivan en 1946. Ivan est présenté par ses biographes comme le « dominant » des deux frères. Malvin se donnera un nom d'artiste (Zsissly) pour se différencier du nom d'Ivan.

En 1917, Ivan Albright commence des études d'architecture et d'ingénierie. A cette période, il ne veut surtout pas devenir artiste. Son rejet du « métier » de peintre était clairement lié à ce que son père, comme toute sa génération d'artistes réalistes de Chicago, en avait fait un travail essentiellement commercial.

Un an plus tard, lors de l'entrée des américains dans la première guerre mondiale, les deux frères partent faire leur service militaire en France, à Nantes, dans l'hôpital d'une base américaine. Ivan est chargé de réaliser des dessins médicaux. Ceux-ci devaient servir de documentation sur les blessures, les opérations et les traitements des victimes de guerre. Les carnets de croquis qui restent de cette période montrent la précision avec laquelle il s'est adonné à sa tâche. Il a été fasciné par les radiographies aux rayons X qui lui permettaient de « voir à travers le corps ». Il dessinait aussi d'après les clichés au rayon X et confrontait ainsi l'intérieur et l'extérieur du corps des blessés. (Exemples de croquis ci-après).



²⁹ Eakins (1846-1916) était réputé pour sa figuration précise et ses représentations de sujets modernes typiquement américains, en particulier dans l'univers du sport.



Même si Albright a affirmé que cette expérience de guerre n'avait pas eu d'influence sur sa démarche ultérieure de peintre, on trouve déjà dans ces dessins les éléments qui la caractérisent : son sens de l'observation du modèle, son attention clinique au détail, sa minutie et surtout sa fascination pour la vulnérabilité de la chair. Il est difficile d'imaginer que ce travail n'ait pas marqué le peintre surtout quand on sait combien la réflexion sur l'éphémère des corps va être au centre de ses œuvres.

Une anecdote sur cette période raconte qu'il aurait trouvé une main humaine dans une poubelle, or les « mains » ont une place privilégiée dans sa peinture. Dans ses œuvres majeures, comme on verra plus loin, on retrouve souvent des mains isolées dans les compositions.

Son passage en France lui permet de voir Paris et de visiter le Louvre.

Après son expérience de guerre, Albright va étudier brièvement à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes avant de retourner à Chicago pour commencer des études de publicité. Il interrompt une nouvelle fois ses études pour la même raison qui l'avait poussé à ne pas poursuivre en architecture ; il n'aime pas la dimension mercantile de ces métiers.

Finalement, en 1920, après avoir longtemps résisté, il s'inscrit en peinture au Art Institute de Chicago. Son frère en fait autant mais va dans le département de sculpture. Trois années plus tard, les deux frères sortent diplômés de cette école dont l'enseignement est académique et traditionnel. Ils ont reçu de solides bases techniques en peinture, sculpture, dessin, gravure etc...

On ne sait pas si les Albright ont vu en 1913 (les jumeaux avaient 16 ans) « l'Exposition Internationale d'Art Moderne » appelé « Post-Impressionniste Show » et plus connue sous le nom de « Armory Show ». Cette exposition présentait pour la première fois aux Etats-Unis les derniers grands mouvements artistiques européens. Déplacée à Chicago après avoir débuté à New York, elle a, comme on le sait, énormément secoué l'opinion américaine. Le post-impersonnisme, l'expressionnisme, le fauvisme et le cubisme étaient représentés par des figures telles que Munch, Matisse, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia et d'autres. L'exposition fut accueillie par un tollé presque

unanime, cependant, elle eut pour effet de mettre fin au total isolement artistique du pays et de lui faire prendre conscience de son académisme. Les étudiants du Art Institute (future école des frères Albright), sans doute parce qu'ils n'étaient pas prêts à accueillir de telles œuvres, ont brûlé des affiches de Matisse en guise de protestation.

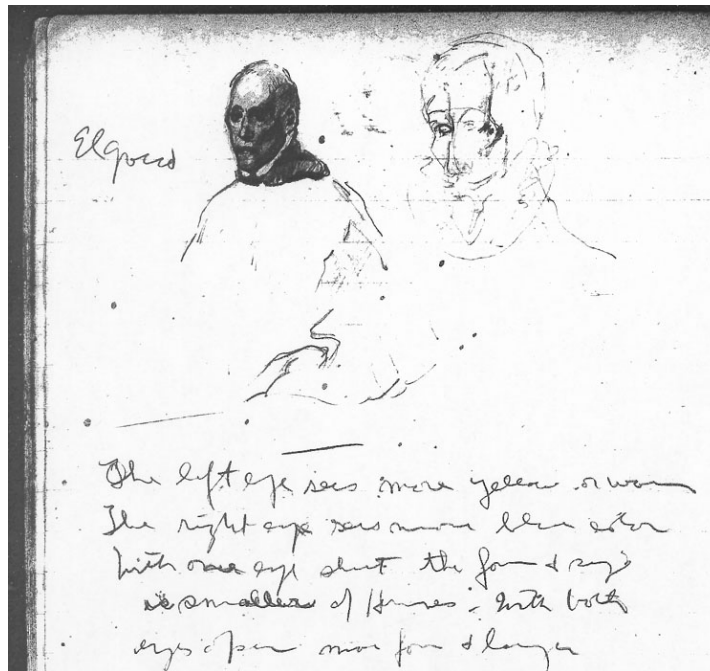
Il y eut tout de même, suite à l'Armory Show, une vague de jeunes artistes américains qui initièrent de nouvelles formes d'expérimentation. Mais cette effervescence culturelle avorta brutalement avec l'entrée en guerre des États-Unis en 1917. Les événements politiques eurent pour effet de maintenir l'art américain dans un certain conservatisme. Le réalisme pictural repris de plus belle accompagné d'un nationalisme délibéré. Le monde artistique américain se sentait menacé par la prédominance du modernisme européen. Il fallait américaniser les influences européennes. Même l'élan avant-gardiste de 1913 commença à se chercher une identité américaine qui se définissait en opposition aux avancées européennes. Dans les années 20, l'art américain reste dans une large mesure un art de la représentation.

Ivan Albright reconnaît avoir baigné dans un univers académique lors de ses années d'études au Art Institute, dix ans après l'Armory Show.

Toute sa vie, il entretiendra un lien ambivalent avec la modernité. Il se tiendra à distance de tous les mouvements et sera considéré comme un artiste isolé et individualiste dans son propre pays. (Cependant, en observant de près son travail, on constate qu'il gardera toujours un œil sur l'actualité artistique en cours). Il sera attiré par les maîtres anciens européens. Leur savoir technique sera primordial pour lui. Il admirera les peintres espagnols, particulièrement El Greco et Zurbaran, cependant son travail personnel sera plutôt influencé par les peintres du nord. Sa vision de la chair en décomposition et des corps disloqués est proche de celle de Matthias Grünewald. Il admire et copie, Rembrandt, Rubens, Dürer au musée du Art Institute de Chicago. La lumière et la palette sombre de Rembrandt le fascinent par leur faculté à rendre apparente l'âme des modèles.

Il commence très tôt à utiliser des carnets de note dans lesquels il inscrit des commentaires sur le travail des autres artistes, sur son approche personnelle de l'art et sur ses questionnements philosophiques et scientifiques. Il remplit ses carnets de croquis, aussi bien de projets de peinture personnels que de copies de maîtres anciens. Cette pratique ne le quittera pas jusqu'à la fin de sa vie³⁰. L'écriture occupe une place importante dans sa vie comme dans ses carnets. Ivan Albright bégaye, il utilise l'écriture pour combattre sa frustration de l'expression orale. Il écrit beaucoup de poésie, parfois sur un mode proche de l'écriture automatique. (En cela, entre autres, on l'a parfois « classé » parmi les surréalistes). Son intérêt pour l'écriture se retrouve dans l'importance qu'il accorde aux longs titres donnés à ses peintures. Le titre doit orienter l'observateur sur sa vision philosophique et spirituelle de la peinture.

³⁰ Les archives du Art Institute de Chicago possèdent 51 carnets d'Albright.



El Greco : détails d'un carnet (1923-1931). Archives du Art Institute.

Mais, parce qu'il est tout de même issu de la tradition figurative réaliste des peintres américains du début du siècle, il continue à peindre d'après modèles. Il peint des paysages, des natures mortes et surtout des portraits.

Sa première œuvre ayant créé une polémique est intitulée **The Lineman**. (185/91 cm. 1927). Le modèle était un ouvrier en électricité. La peinture est reproduite en couverture du catalogue d'une compagnie de services électriques. La posture fatiguée du travailleur et son air désespéré provoquent la colère des lecteurs. (Cf. reproduction ci-contre).

Rapidement, le modèle devient pour Albright un prétexte sur lequel appliquer sa vision. Il en amplifie chaque signe distinctif, chaque défaut, chaque ride, chaque marque de naissance. Il cherche à inscrire sur tout ce qu'il représente, personnes ou objets, animés ou inanimés, sa conscience de l'éphémère et de l'altérabilité de toutes choses. En plus de ses préoccupations sur les liens entre l'âme et la matière, les effets du temps, l'aspect inéluctable de la mort, il développe des recherches sur les phénomènes scientifiques propres à la vision. Il s'intéresse à la persistance rétinienne et à l'empreinte laissée par les couleurs dans le cerveau après qu'elles aient été vues. Il



invente des procédés qui lui permettent d'identifier facilement ces « couleurs spectrales » afin de les utiliser dans ses peintures. (Il s'en servira pour la première fois en 1943 pour son *Portrait de Dorian Gray*). Il tourne autour de ses objets avant de les dessiner, il les regarde depuis de multiples points de vue, mais, bien que cette démarche se rapproche des préoccupations cubistes, il synthétise l'ensemble pour finalement préserver l'illusion du volume³¹. Voilà ce qu'il affirme dans une interview de 1960 :

*« Je ne suis jamais esclave de l'objet ou de mon modèle. En ce qui concerne le modèle rappelez-vous que l'infini voit mon modèle de tous les points de vue, incluant le temps et le mouvement. La vision frontale d'un objet est plate, il faut sans cesse penser autour de l'objet pour le rendre solide. »*³²

Les deux jumeaux font des portraits l'un de l'autre comme s'il s'agissait d'autoportraits. L'avantage non négligeable de cette méthode est qu'il n'y a pas l'inversion de l'image provoquée habituellement chez les peintres qui se regardent dans un miroir.



En 1929 il peint une femme de 36 ans et lui donne l'apparence d'une vieille dame. Il utilise des couleurs glacées et une lumière rasante qui fait ressortir les volumes du modèle. Il s'attaque à la beauté conventionnelle. Il coupe alors totalement avec les portraits que faisaient son père (et sa génération) qui montraient de jeunes gens sans souci dans un monde sympathique. (Cf. reproduction ci-contre : *Woman*. 84 x 56cm).

Quant cette peinture sera exposée, un critique comparera la vision d'Albright à celle d'Edgar Poe. Il ne comprendra pas pourquoi Albright représente la chair avec des couleurs de cadavre mais reconnaîtra qu'il y a une effrayante fascination devant le travail du peintre qui pousse le visiteur à revenir le voir. La peinture sera momentanément décrochée de l'exposition car elle dérangera trop.

³¹ Sa façon de « tailler » les formes rappellerait davantage le cubisme de jeunesse de Miro.

³² Catalogue « Les réalistes 1919-1939 », centre Georges Pompidou, p.256.

Albright affirme qu'il préfère les éclairages dont aucune actrice ne voudrait. Il fait installer dans ses ateliers un système qui lui permet de contrôler la lumière qu'il fait venir du plafond afin d'accentuer les formes de ses modèles.

L'exposition « Les Réalismes 1919-1939 » qui s'est déroulée au Centre Pompidou en 1980 parle d'Ivan Albright en ces termes :

« Sa minutie dans le traitement des détails (...) semble dépouiller le réel de sa surface pour en dévoiler l'horreur profonde. Son œuvre prend alors l'apparence d'un commentaire social, mais ce commentaire est plutôt philosophique et littéraire. »³³

Malgré sa façon de faire de n'importe quoi une vanité, d'être fasciné par la décomposition qu'il considère comme une grande force créatrice, l'homme Albright était, paraît-il, loin d'être morbide. On détecte même un brin d'ironie dans ses yeux lorsqu'il se fait photographier par Peter Pollack dans son atelier en 1950 à côté d'un crâne à lunette qui pourrait être une anticipation de lui-même.



Artiste polyvalent, sur le modèle des peintres de la renaissance, il pratique le dessin sous toutes ses formes (fusain, crayon, gravure, lithographie) mais aussi la sculpture. Il réalise (ou fait réaliser) des cadres sculptés complexes pour ses tableaux. Son goût pour l'espace et le volume se retrouve dans ses peintures. Ses toiles peuvent même prendre un aspect sculptural en étant montées sur des châssis non plans³⁴.

Après l'effondrement de Wall Street et la crise de 1929, commence la période de dépression aux Etats-Unis. Le pays devient plus isolationniste que jamais. La tendance nationaliste qui s'était accentuée dans l'art des années 20 se marque encore davantage dans les années 30. Le gouvernement de Roosevelt prend des mesures en faveur de l'art pour lutter contre le chômage et la stagnation économique. Ces mesures offrent aux artistes de toutes tendances politiques et esthétiques une chance de travailler. Beaucoup vont participer à ces commandes publiques. Mais, parce qu'ils bénéficient de fonds de l'Etat, les artistes sont incités à satisfaire les goûts du public. La peinture américaine des années 30 est donc essentiellement un art représentatif et populaire, elle puise ses sujets dans la vie quotidienne ou dans l'Histoire de l'Amérique. Dans ce climat, l'art américain s'écarte plus encore des courants modernistes³⁵.

³³ Milton W. Brown, catalogue « Les réalismes 1919-1939 », centre Georges Pompidou, p.246.

³⁴ Comme *The Window* que l'on va voir plus loin.

³⁵ Informations issues de, Milton W. Brown, catalogue, « Les réalismes 1919-1939 » p.246.

Albright avait une piètre opinion du projet artistique du gouvernement, il considérait que les peintures ainsi réalisées étaient plus proches de « bulletins d'informations » que de l'art³⁶. Cependant il y participa en de rares occasions, plus pour mettre ses œuvres sur le devant de la scène que pour des besoins financiers. Même dans ce contexte, ses portraits conservaient son style personnel.



En 1930-31, au début de la période de crise, il réalise une peinture intitulée ***And Man Created God in His Own Image (Room 203)*** (*ET l'Homme Créa Dieu à son Image (Chambre 203)*). (122/66 cm).

Dans cette peinture particulièrement sombre, Albright montre un homme seul en train de se déshabiller dans une chambre d'hôtel. Il insiste sur la misère et la vulnérabilité du personnage. Les détails sont stupéfiants de précision, chaque poil du torse, chaque veine du bois, chaque maille du vêtement est traitée avec le même soin. L'image sombre et grotesque éclaire le titre provocateur qui renverse la phrase biblique.

Albright se met à amasser de plus en plus d'objets pour entourer ses portraits. Parfois, cela le conduit à supprimer le personnage et à réaliser des natures mortes.

Ses préoccupations autour de la décomposition de la matière et sa méditation sur le temps qui s'écoule apparaissent dans les objets choisis. Cependant ses natures mortes sont l'occasion d'approfondir un système plastique qui consiste à perdre le regardeur dans une accumulation de détails. Toute la surface de la peinture est remplie par les objets qui perdent leur lisibilité propre au profit d'une

³⁶ Catalogue « Ivan Albright », S. Weininger, p.70.

saturation abstraite. Certains critiques ont vu dans ces peintures une préfiguration du *All-Over* des expressionnistes abstraits américains qui feront leur apparition après la deuxième guerre mondiale. Katharine Kuh dira de lui en 1967 :

*« Il est, paradoxalement, un artiste abstrait qui ne travaille avec la réalité que pour la détruire. Toutes ses images sont orientées vers sa vision métaphysique. Il peint ce qu'il pense, parfois ce qu'il veut, jamais ce qu'il voit. Ce qu'il voit n'est qu'un point de départ ».*³⁷

Dans une œuvre de 1931, (ci dessous) ***Wherefore Now Ariseth the Illusion of a Third Dimension*** le napperon devient un motif répétitif tout comme le tapis au sol (en bas de la composition) qui se mélange à la chaise en osier (en bas à droite). D'autres éléments rendent cette composition étrange et perturbent la vision de l'observateur. L'angle de vue général surplombe les objets, le récipient qui contient les trois pommes est vu du dessus et pourtant son pied apparaît, le fort clair obscur donne du volume aux fruits mais l'angle d'éclairage est différent pour chacun d'eux. Albright crée un conflit entre la représentation réaliste, sa fascination de rendre l'illusion de la profondeur, et sa volonté de perturber la vision traditionnelle en construisant un espace à deux dimensions. Pour en arriver là, il affirme tourner longuement autour de ses objets pour les observer de tous les points de vue avant de les peindre.



³⁷ Catalogue « Ivan Albright », C. Donnell p.45.

Deux autres natures mortes vont être particulièrement remarquées et accentuer la notoriété d'Albright. Elles possèdent toutes les deux un nom complexe et un nom résumé : ***The Door*** et ***-Poor Room- (The Window)***.

Dans ces deux peintures Albright pousse à l'extrême l'accumulation des détails et la saturation de la surface. La quantité d'information produit la désorientation recherchée.



Chacune d'elles va occuper le peintre pendant plus de 10 ans. Sa technique minutieuse le conduit à avancer son travail de façon extrêmement lente. A tel point, qu'il est régulièrement amené à l'exposer en cours de route en tant que *Work in progress*.

Ci-contre, ***That Which I should have done I did not do (The Door)***. (246 x 91 cm. 1931-1941)

En 1951 Jean Dubuffet fait un voyage aux Etats-Unis. Il y rencontre, à New York, Pollock, Duchamp et Tanguy. Puis, lors d'un séjour à Chicago il voit *The Door* exposée provisoirement à l'Art Institute. Frappé par le tableau, il cherche à rencontrer Albright qui l'invite dans son atelier. Il découvre ainsi son travail en cours et principalement *The Window*. Plus tard il écrira un magnifique texte sur Ivan Albright qui sera retranscrit dans le catalogue de sa première rétrospective au Art Institute en 1964.

Voici ce qu'il écrit à propos de cette peinture :

« Je ne crois pas avoir jamais vu une peinture qui m'ait immédiatement autant chamboulé que celle d'Ivan Albright représentant une porte. Je l'ai trouvé au Art Institute pendant mon bref séjour à Chicago en 1951. C'est une peinture inoubliable, elle me semble être un exemple frappant d'œuvre qu'il vaut la peine d'aller voir au bout de la terre. Plus tard, j'ai eu le privilège de rencontrer Mr Albright et d'être invité à son atelier. »³⁸

³⁸ Jean Dubuffet, catalogue, « Ivan Albright, a retrospective exhibition », Art Institute 1964, p.7. (Le texte intégral est retranscrit dans « Annexes »).

Ci-dessous : ***Poor Room - There Is No Time, No End, No Today, No Yesterday, No Tomorrow, Only the Forever, and Forever and Forever without End (The Window)***. (Toile montée sur un châssis non plan. 122 x 94 cm. 1942-43, 1948-55, 1957-63).



Pour ces tableaux - et cela devient une habitude pour Ivan - il passe d'abord plusieurs mois à récolter puis agencer des objets récupérés çà et là. Il crée un décor dans son atelier pour lui servir de modèle. L'élaboration de ces véritables installations prend une telle importance qu'il finira même par exposer celle ayant servi pour *The Window*. Chaque peinture se transforme en une énorme entreprise artistique.



1961, atelier d'Albright, décor pour *The Window*. Photographie Arthur Siegel.



1941, décor *The Door*. Photo L. Bridaham

Les sujets représentés dans *The Door* et *The Window* sont des espaces à ouvrir, une porte et une fenêtre. Mais ces ouvertures semblent définitivement closes, la porte devient un tombeau et la fenêtre cassée un réservoir à objets. Les deux compositions comportent une main humaine perdue dans le chaos général³⁹. Ces mains isolées trouvent sans doute leur origine dans l'expérience de guerre d'Ivan. Elles rappellent les études préalables au *Radeau de la méduse* de Géricault et les photographies bien plus tardives de Joel-Peter Witkin dans lesquels il compose ses natures mortes avec des membres humains.

³⁹ En 1919, Freud parle de « l'extraordinaire potentiel d'inquiétante étrangeté » que recèle le motif « des membres séparés ». Il cite particulièrement la « main détachée du bras ». (S. Freud. « L'inquiétante étrangeté » p.250).

Dans une interview de 1960, Albright résume sa démarche de la façon suivante :

« Dès que je le peux, j'aime créer un sentiment d'étrangeté. Tout objet peut contenir ce sentiment d'étrangeté. Je travaille indifféremment avec des objets manufacturés et naturels. Disons que je suis également intéressé par la vie et par la mort. Comment peut-on les dissocier ? Au bout du compte, il n'y a rien de plus tragique que l'existence, mais l'idée que quelque chose puisse exister est si fantastique que je me prends à douter de sa réalité. »⁴⁰

Les années quarante marquent sa période la plus glorieuse. Ses œuvres sont montrées dans des expositions prestigieuses à New York, Chicago, Philadelphie... Il reçoit de nombreux prix et titres honorifiques. Il refuse de vendre *The Door* au Metropolitan Museum de New York qui, selon-lui, propose un prix trop bas. L'Art Institute de Chicago lui achète une peinture et le directeur du musée affirme :

« Je considère Albright comme l'un des artistes les plus originaux d'Amérique aujourd'hui, sa vision est aussi extraordinaire que sa technique... »

En 1943, Hollywood fait appel à lui pour réaliser la peinture qui sera l'objet central du film d'Albert Lewin, **Le Portrait de Dorian Gray**. (216 x 106 cm). La sortie du film, deux ans plus tard, amplifiera encore la renommée galopante du peintre. Cette toile marque le début d'un changement dans son utilisation de la couleur.



En 1946 il participe à une exposition collective d'art américain à Londres. Son travail fait forte impression et éclipse les autres participants.

La même année il est sélectionné aux côtés de onze grandes figures du surréalisme pour un concours afin de sélectionner une œuvre pour le prochain film de Lewin. Il est fier d'être choisi au milieu de peintres internationalement reconnus.

Ivan Albright ne vend pas ses œuvres (sauf en de rares exceptions), il affiche des prix délibérément démesurés afin qu'elles ne soient pas achetées. Il n'a pas véritablement besoin d'argent car il possède à ses débuts une stabilité financière grâce à la carrière commerciale à succès de son père (celle qu'il a tellement critiquée dans sa jeunesse). Plus tard, il fera quelques « petits boulots » puis sera définitivement à l'abri du besoin après son mariage avec Josephine Patterson en 1946. Il adopte les deux enfants de sa femme et ils auront ensemble deux autres enfants.

⁴⁰ Catalogue « Les Réalismes 1918- 1939 » p.257.

En 1950, pour la première fois les Albright (le père et les deux jumeaux) exposent en même temps leurs travaux dans une galerie restaurant à Chicago (Riccardo's Restaurant and Gallery). Les peintures de Malvin et de Adam sont beaucoup plus traditionnelles que celles d'Ivan.

Un nouveau portrait va occuper le peintre pendant plus de 10 années de 1966 à 1977 : ***The Vermonter (If Life Were Life There Would Be No Death)***. Comme il le dit dans ses notes, il veut rendre ici « *l'aspect translucide de la chair* », « *le rythme de la peau* », « *le luisant jaunâtre* », « *le scintillement translucide et blanc sur la peau* », « *approcher la chair jusqu'à la sentir...* »⁴¹



Le modèle d'Albright pour cette toile mourut deux ans avant que la peinture soit terminée. Ironie du sort, le tableau devait être montré en cours de réalisation dans une exposition le jour de l'enterrement du modèle. Un critique remarqua alors :

*« Il y a une vraie ironie dans le fait que les modèles d'Albright vieillissent, deviennent laids et meurent... Pendant ce temps, le peintre acquiert une apparence angélique. Entre Ivan Albright et Dorian Gray, c'est le peintre qui a le dernier mot. »*⁴²

⁴¹ Catalogue « Ivan Albright », 1997, p. 46.

⁴² Catalogue « Ivan Albright », 1997, p. 48.

En 1977, Albright offre au Art Institute de Chicago une grande quantité de ses peintures, dessins et carnets de notes dont la plupart de ses œuvres majeures. Comme il ne veut pas vendre ses peintures, il les donne à des musées. Il espère les voir accrochées, proches des maîtres anciens dont il se sent l'héritier.

En 1978, une importante monographie « Ivan Albright » écrite par Michael Croydon est publiée chez Abbeville Press à New York.

En 1981, la Galerie des Offices de Florence lui commande un **Autoportrait** (ci-contre, 30/25 cm), ainsi qu'à dix autres artistes américains parmi lesquels, Isabel Bishop, Sam Francis, Robert Rauschenberg. Cette commande a pour but de fêter le quatre centième anniversaire du musée. Les œuvres reçues sont conservées dans la prestigieuse galerie d'autoportraits de l'établissement.

Cette commande fait suite à une intervention médicale au cours de laquelle on a posé un stimulateur cardiaque à Albright.



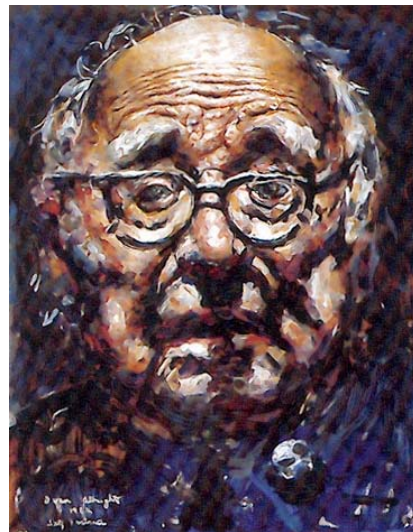
Après l'autoportrait pour les Offices, et jusqu'à la fin de sa vie, il en exécutera une vingtaine d'autres. Ils seront l'occasion de variations techniques.



1981, Ivan Albright.
Photographie de F. Lieberman.



1982

1982⁴³

Ses trois derniers autoportraits (1983), sont des dessins au crayon de couleurs faits quelques jours avant sa mort. Sans doute pris par le temps, ils sont d'un style tout à fait différent des autres. Ici, la description de la chair a disparu, il reste la vulnérabilité et la peur.

Comme si sa mort proche n'était qu'un recommencement, ses derniers traits s'apparentent à ceux des dessins médicaux de 1918.



1983



1983

Il meurt en novembre 1983, deux mois après son frère jumeau.

⁴³ Cet autoportrait « pointilliste » de 1982 rappelle les portraits de la même époque de l'hyperréaliste américain Chuck Close.

Approche technique

Le travail d'Albright passe par une « observation clinique » de son sujet. Il affirme que la peinture et les pinceaux sont des extensions de lui-même, comme des scalpels.

Après avoir choisi ses modèles et mis en place son décor (comme on l'a vu, cette étape peut prendre des proportions considérables) Albright a une idée précise de ce à quoi la peinture terminée va ressembler. Il réalise alors au fusain un dessin très détaillé sur sa toile enduite.

Après avoir fixé le fusain à la colle, il le recouvre progressivement en peignant à l'huile de manière méthodique. Les différentes zones de la toile sont peintes indépendamment les unes des autres. (Cf. ***Tree Love Birds***, 1930. Ci-contre). A la fin de chaque journée de travail, il marque l'objet qui lui sert de modèle avec une épingle pour localiser où il doit repartir à la séance suivante. Il procède de même sur sa toile avec de minuscules points blancs. Ainsi, il ne reviendra pas sur les zones terminées. Il n'utilise pas le vernis. Il broie lui-même ses couleurs avec de l'huile de pavot (plutôt que de l'huile de lin). Il se prépare une palette colorée pour chaque objet à peindre. Il fait construire des mannequins pour porter les habits de ses modèles et leur éviter des mois de séances de poses inutiles.



L'ancien conservateur du musée de Chicago, qui a vu travailler Albright sur *The Vermonter* dans les années 1960-70, affirme qu'il utilisait « des brosses de taille 1 à triple 0 en ne laissant parfois qu'un seul poil au bout de son pinceau ». Il mentionne que le peintre réalisait « environ trois centimètres carrés de peinture chaque jour pour cinq heures de travail ».

On peut supposer que cette cadence était réservée aux quelques ouvrages qui ont occupé Ivan pendant plusieurs années (*The Window*, *The Door* et *the Vermonter*). Bien que les autres peintures aient été réalisées en moins de temps, le peintre est connu pour sa pratique lente et minutieuse. Il a fait un effort particulier, en sacrifiant sans doute sur la technique, pour ses peintures de commande comme *Le portrait de Dorian Gray* exécuté en « seulement » 11 mois.

La lenteur et le labeur avec lesquels Albright réalise son travail sont en accord avec les thèmes traités. Ses images qui se veulent être une réflexion métaphysique sur le sort de la matière, sur sa lente et inéluctable transformation doivent en passer par ce processus de travail.

Albright un peintre de son temps ?

« Mon père me disait souvent qu'il ne peignait pas pour les gens de son époque, mais pour les gens du futur. Il était davantage intéressé, et en compétition, avec Raphaël ou De Vinci qu'avec ses contemporains. »⁴⁴

Dinah Rojek Albright

On l'a vu, Albright est issu du Réalisme Américain, mais les critiques ont toujours eu bien du mal à le cataloguer du fait de ses orientations. On a dit de lui tour à tour qu'il était un surréaliste, un réaliste magique, un réaliste mystique, un réaliste romantique, un réaliste subjectif, un réaliste expressionniste. Quoiqu'il en soit, un réaliste, mais avec quelque chose de plus.

Malgré son individualisme, il présente des similitudes avec certains mouvements européens. Ses personnages, comme ceux des expressionnistes autrichiens, témoignent de la vulnérabilité humaine. Mais par son réalisme, il se rapproche plus de la Nouvelle Objectivité Allemande (Neue Sachlichkeit) qui fait son apparition en 1918 en réponse à la première guerre mondiale. Le contact rapproché d'Albright avec les atrocités militaires de cette période lui permet de partager avec les européens une vision de la guerre. Comme lui, les artistes de la Neue Sachlichkeit refusent l'avant-garde, ils s'imprègnent de l'art de la Renaissance du nord de l'Europe. Ils ont utilisé leur précision technique au service d'une imagerie pessimiste et souvent horrifiante. La différence principale (et non négligeable) est que contrairement à Albright, les membres de ce mouvement expriment, à travers le malaise de leurs personnages, une critique sociale et politique. Mais, si Albright s'est aussi livré à dépeindre le labeur des ouvriers américains, sa préoccupation est davantage tournée vers la vie comme moment transitoire que vers une véritable critique sociale. George Grosz, Rudolf Schlichter et Otto Dix sont sans doute ceux dont la vision est la plus proche de celle d'Ivan Albright. Le traitement des corps d'Otto Dix, sans rentrer dans la détérioration de la chair, est aussi cru et précis que celui du peintre américain. Le chaos minutieusement détaillé et coloré de certaines toiles de Schlichter présente de fortes similitudes avec la peinture d'Albright des années 1940.

On ne sait pas si Albright a eu des contacts directs avec les peintres européens, rien ne l'atteste. Mais, malgré le sentiment anti-allemand qui régnait aux Etats-Unis en cette période d'après-guerre, qui limitait fortement la diffusion de leurs travaux outre atlantique, Albright a vu, en 1926, une exposition collective qui présentait des œuvres d'Otto Dix. De plus, on sait par ses carnets de notes qu'il a eu des informations sur d'autres peintres allemands à travers des publications.

Plus tard, le travail d'Albright a parfois été comparé à Francis Bacon ou même à Lucian Freud en raison de l'expression sans concession qui se dégage de leurs figures.

⁴⁴ Cf. correspondances dans « Annexes ».

En Europe

Ivan Albright a trouvé une place privilégiée dans l'Histoire de l'Art américain (principalement dans la première moitié du XX^{ème} siècle). Il a été consacré aux Etats-Unis par de nombreux titres et expositions jusqu'à cette importante rétrospective à Chicago et à New York en 1997 pour le centenaire de sa naissance.

Au musée du Art Institute, ses œuvres ont récemment été déplacées du département « Art moderne et contemporain » vers le département « Art américain ». Ce transfert tardif est représentatif de la place qu'on lui prête aujourd'hui dans l'Histoire de l'Art, après l'avoir longtemps cherchée.

En effet, le travail d'Albright est peu connu en Europe. Et pourtant, certaines de ses œuvres ont été montrées dans des expositions collectives de notre côté de l'Atlantique. En 1946, à la Tate Gallery de Londres, *The Door* est présentée dans une exposition d'art américain. En 1953, trois de ses œuvres majeures sont montrées à Paris, au Musée national d'Art Moderne, dans une exposition intitulée « Douze peintres et sculpteurs américains contemporains ». En 1981, le Centre Georges Pompidou organise « Les réalismes 1919-1939 » ; deux toiles d'Albright y sont présentées. Tout porte à croire que *Le portrait de Dorian Gray* n'a jamais été exposé en France. Ce tableau de commande même imprégné de ses préoccupations, est loin d'être le plus représentatif de son œuvre.

Entre 1980 et 1995, en Allemagne, quatre expositions collectives montrent des œuvres d'Albright. *Le portrait de Dorian Gray* y a été exposé une fois.

En dépit de ces quelques apparitions en Europe, il existe très peu d'informations sur le peintre en français. Sa rencontre avec Dubuffet, qui fut particulièrement élogieux sur son travail, n'est pas parvenue jusqu'à nous.

Finalement, pour l'instant, les rares « contacts » que les européens sont susceptibles d'avoir avec une de ses œuvres se font au cinéma (ou à la télévision) lors des rares diffusions du *Portrait de Dorian Gray* d'Albert Lewin. L'omniprésence du tableau d'Albright dans le film constitue pour lui une fenêtre ouverte sur le monde. Elle lui confère virtuellement un peu de la stature d'un peintre international.

Mais cette ouverture s'avère obstruée, à l'image de *The Window*, en raison de son incapacité à restituer la véritable envergure d'Ivan Albright.

Ivan Albright Documents¹

¹ Les documents qui suivent ont eu une place importante dans l'élaboration du mémoire où ils sont parfois retranscrits partiellement. Ils sont ici reproduits dans leurs intégralités et peuvent être consultés avec ou indépendamment des autres cahiers.

Une partie d'entre eux est accompagnée de mes traductions.

(Je voudrais vivement remercier Candice Mordo, mais aussi Alain Setton, Nicole et Marc Lédiard qui m'ont chacun accordé du temps pour m'aider dans cette tâche délicate).

Ces documents proviennent essentiellement :

- Des Archives du Art Institute de Chicago (« Ryerson and Burnham Archives » de la bibliothèque du Art Institute).
- Des dossiers de conservation ou de restauration du *Portrait de Dorian Gray* d'Ivan Albright au Art Institute de Chicago.
- De mes correspondances.

Texte d'introduction au catalogue de l'Art Institute pour l'exposition « Ivan Albright, a retrospective exhibition », 1964. (*Archives du Art Institute de Chicago*).

A Commentary by Jean Dubuffet

I do not believe that I have ever encountered a painting which gave me immediately such a strong sense of commotion as the one by Ivan Albright portraying a door; I found it at the Art Institute during my brief stay in Chicago in 1951. It is an unforgettable painting, and it seems to me, a striking example of a work that it is worth going to the ends of the earth to see. Later, I had the privilege of meeting Mr. Albright and of being a guest at his studio.

I saw through magnifying glasses his nests of wasps and mice, his cut-glass flasks, oxydized and encrusted with filth, his old hats and gloves, his collection of dust and spider webs. I saw with stupefaction in his studio on a turntable, the dramatic ground floor of a devastated shack which he had placed there after having numbered all the bricks so that he could reconstruct it with his own hands and position behind it, with an application truly demoniacal, so as to make appear in the interior of a room seen through a shattered window, the most alarming disorder of singular objects that can be imagined. I shall never forget that. I have never seen anything as frightening.

There are few pictures as alarming as those of Albright. Because what they represent to us belongs not to our accustomed world. Or rather, and this is what baffles so utterly, we see in them objects that we easily discern to be those which surround us but which are nevertheless unknowable. Never have we suspected that these objects could be clothed with such an aspect. In this strange aspect, it is so impressive, with such convincing authority, that no possibility is left to us of doubting the fixed reality. It is the reality of our customary views of things that we are as soon called upon to question.

We feel strongly, in front of these paintings, that we live in a mirage, that our eyes, that all our vision deceives us, that all the notions on which we have until now based our standards of appreciation of all things—are erroneous. That the keys to the world—and those of our lives and being—are quite different keys from ours: extremely foreign to ours.

I am sure that never have paintings had such strong powers of *revelation*. They upset with one blow the ramparts of our tastes, our affectivity, our aversions. The *hostile* is manifest in them that which we felt before as hostile, and which despite that appears to us suddenly, endowed with a fascinating irresistible attraction. A crumbling, rotting, grinding world of excrescences is offered to us in place of the one in which we had believed we lived. His striking and peremptory character is imposing. Abolished here totally are what were our canons of beauty. Swept away, in the marvelously proliferating universe, in

Un commentaire par Jean Dubuffet

Je ne crois pas avoir jamais vu une peinture qui m'ait autant chamboulé d'emblée que celle d'Ivan Albright représentant une porte. Je l'ai trouvé au Art Institute pendant mon bref séjour à Chicago en 1951. C'est une peinture inoubliable, elle me semble être un exemple frappant d'œuvre qui vaut la peine d'aller voir au bout de la terre. Plus tard, j'ai eu le privilège de rencontrer Mr Albright et d'être invité dans son atelier.

J'ai vu avec des loupes ses nids de guêpes et de souris, ses flacons en verre taillé, oxydés et incrustés de crasse, ses vieux chapeaux et ses gants, sa collection de poussières et de toiles d'araignées. J'ai vu avec stupéfaction dans son atelier, sur un pont tournant, le dramatique rez-de-chaussée de masure dévasté qu'il avait fait transporter après avoir numéroté toutes les briques pour l'y reconstituer de ses mains et organiser derrière, avec une application proprement démoniaque, de manière à faire apparaître l'intérieur d'une chambre vu par la fenêtre défoncée, le plus alarmant désordre d'objets singuliers qui se puisse imaginer. Je n'oublierai jamais cela. Je n'ai jamais rien vu d'aussi effarant.

Il y a très peu de peintures aussi inquiétantes que celles d'Albright. Parce que ce qu'elles représentent pour nous n'appartient pas à notre monde habituel. Ou plutôt, et c'est ce qui déconcerte tellement, nous voyons en elles des objets que l'on dirait facilement être ceux qui nous entourent, mais qui sont pourtant inconnus. Nous n'aurions jamais pensé que ces objets puissent être habillés avec un tel aspect. Dans cet aspect étrange, c'est si impressionnant, avec une autorité si convaincante, qu'aucune possibilité ne nous est laissée de douter de leur réalité. C'est la réalité de nos visions coutumières des choses que nous sommes immédiatement appelés à remettre en question.

On a fortement le sentiment, devant ces peintures, que l'on vit dans un mirage, que nos yeux, que toute notre vision nous trompent, que toutes les notions sur lesquelles nous avons basé jusque-là nos standards d'appréciation (de toute chose) sont erronées. On a l'impression que les clefs qu'il impose pour voir le monde – nos vies et nos êtres – sont des clefs très différentes des nôtres, extrêmement étrangères aux nôtres.

Je suis sûr que jamais des œuvres n'ont eu un aussi fort pouvoir de révélation. Elles bousculent d'un seul coup les remparts de nos goûts, notre affectivité, nos aversions. L'*hostile* est manifeste en elles en ce sens que, ce que nous ressentions avant comme hostile nous apparaît tout d'un coup doté d'une fascinante et irrésistible attraction. Un monde écroulé, pourrissant, pulvérisé d'excroissance nous est offert à la place de celui dans lequel nous avons cru vivre. Son caractère frappant et péremptoire s'impose. Ce qui était nos canons de beauté, est ici totalement aboli. De tous nos critères d'ordre et d'archétypes de nos anciennes idées de beauté, il ne reste rien ; tout est balayé dans le merveilleux univers proliférant, dans la pullulante anarchie qu'Albright nous offre.

the pullulating anarchy that Albright offers us are all the criteria of order and the archetypes of our former ideas of beauty; nothing remains. For them is substituted a howling tumult, polycentric of many forms—a Gehenna of forms entirely delivered to delirium; to all beings a suddenly rendered liberty. A liberty, one must say, of the most disquieting kind. Each of the painted objects perpetrates its flowering without, it seems, the slightest thought of its surroundings. The center of the picture is everywhere at once; all being is center. And it is from this which doubtless comes the feeling of fear that the painting of Albright gives to many people.

It is uncomfortable to see revealed that our world is constituted of objects thrown into a terrifying isolation, which are neighbors without slightly knowing each other, each one obviously occupied with the expansion of its own being without the shadow of regard for the things of which it is the neighbor, and not even to those of which it is a component part. There results an impression of profound and irremediable solitude, which without doubt frightens one. As also frightens in this world which Albright reveals to us, the unchained disorder in which these objects so freely conflict, and the apparent total absence of any lightening or moderating intervention which would come to put order into the open range of their appetites. It is this open range which makes one afraid. It is the frightening liberty which all the objects seem to enjoy—an abandoned world, from which all authority has retired.

Rarely, it seems to me, perhaps never, has the platonic and humanistic spirit been opposed with the weight and authority of so devastating a wind. Never has an assault of such force been given to the rationalistic order, to the secular esthetics which rule in our midst and to the metaphysics from which they proceed (or which gave them birth). An artistic creation is worth but the measure to which it conveys. I wish to say to the measure of the views of the spirit to which it can transport, of the myths and the mystiques from which it delivers. The work of Albright—each of the works of Albright—carries (and everyone feels this very strongly at the first glance) a strong charge and is dangerously inflammable.

Must these paintings be burned? Yes, without any doubt, if fear of mental adventure prevails, if the desire—to bind the eyes—not to endanger our traditional conceptions, to preserve the walled gardens that have been for thousands of years the entrenched camp of our tranquillity.

But if the ancient walls by which these gardens are enclosed begin to crack, if the precariousness of this specious refuge begins to make itself felt, if the tranquillity obtained by means of blindness ceases to suffice, if we opt for navigation in the great deeps and not in tide-water harbors, then let us not burn Albright and his abominable propositions and let us salute in this very great artist the *ailé pilote* of new seas.

(Translation by Josephine Patterson Albright)

On y a substitué un hurlement tumultueux, polycentrique, multiforme (une gaine de formes entièrement livrées au délire) à tous les êtres une liberté soudainement rendue. Une liberté, on doit dire, de la forme la plus dérangeante. Chaque objet peint procède à sa floraison sans, semble-t-il, le moindre souci de ce qui l'entoure. Le centre de l'image est partout en même temps, tout est centre. Et c'est de là, sans doute, que provient le sentiment de peur que la peinture d'Albright communique à de nombreuses personnes.

Il est inconfortable de se voir révéler que notre monde est constitué d'objets jetés dans un isolement terrifiant et qui sont voisins sans se connaître les uns les autres, chacun d'entre eux, manifestement occupé à l'étendue de son être propre sans l'ombre d'une préoccupation pour les choses qui l'entoure ni même pour celle dont il fait partie intégrante. Il en résulte une impression de solitude profonde et irrémédiable qui, sans aucun doute, nous fait peur. De même, ce qui est effrayant dans ce monde qu'Albright nous révèle c'est le désordre déchaîné dans lequel ces objets s'opposent si librement et l'absence apparemment totale de tout éclairage ou d'intervention modératrice qui viendrait mettre de l'ordre dans l'espace ouvert de ses appétits. C'est cet espace ouvert qui nous effraye. C'est la liberté effrayante dont tous les objets semblent jouir – un monde abandonné d'où toute autorité s'est retirée.

Rarement il me semble, peut être même jamais, l'esprit platonique et humaniste ne se sont opposés avec le poids et l'autorité d'un vent aussi dévastateur. Jamais un assaut d'une telle force n'a été donné à l'ordre rationaliste, à l'esthétique séculaire qui règne parmi nous ainsi qu'à la métaphysique dont elles viennent (ou qui leur a donné naissance). Une création artistique n'est valable qu'à la mesure de ce qu'elle communique. Je veux dire par là, à la mesure des visions de l'esprit auxquelles elle peut élever, à la mesure des mythes et des mystiques qu'elles délivrent. Le travail d'Albright - chacun des travaux d'Albright - porte (et chacun le sent fortement au premier coup d'œil) une charge forte et dangereusement inflammable.

Ces peintures doivent-elles être brûlées ? Oui, sans aucun doute, si la peur de l'aventure mentale prévaut, si notre désir est -de se bander les yeux- afin de ne pas mettre en danger nos conceptions traditionnelles et de préserver nos jardins emmurés qui ont été pendant des milliers d'années les camps retranchés de notre tranquillité.

Mais si les anciens murs qui protégeaient ces jardins commencent à se craqueler, si la fragilité de ces refuges trompeurs commencent à se faire sentir, si la tranquillité obtenue au moyen de cette cécité ne suffit plus, si nous optons pour la navigation dans les grandes profondeurs et non pas dans les basses eaux des ports, alors ne brûlons pas Albright et ses abominables propositions et saluons dans ce très grand artiste le pilote ailé de nouvelles mers.

Jean Dubuffet.

RYERSON AND BURNHAM LIBRARIES
THE ART INSTITUTE OF CHICAGO
MICHIGAN AVENUE AT ADAMS STREET/CHICAGO, ILLINOIS 60603

Albright, Ivan Le Lorraine, 1897-1983.
Notebook. 1943-44. Picture of Dorian Gray.

19.

Ce carnet de note d'Ivan Albright (n°16) provient des Archives du Art Institute de Chicago.

(Les présentes photocopies sont issues de microfilms). *Les notes personnelles du peintre y sont souvent difficiles à déchiffrer. A ma connaissance, elles n'ont jamais été transcrites dans aucun ouvrage. C'est pourquoi, pour une étude plus approfondie, une nouvelle lecture ainsi qu'une traduction professionnelle seraient nécessaires.*

Chaque page du carnet est accompagnée de ma transcription des notes (excepté pour les relevés du peintre dans le roman de Wilde) puis de ma traduction qui respecte le style « prise de note » d'Albright. (Les mots ou groupes de mots n'ayant pu être lus sont indiqués par des « (...) »).

Les notes du peintre, non datées, semblent se diviser en quatre parties :

1. Projets pour la peinture.
2. « Book, Portrait of Dorian Gray ». Prélèvement dans le roman d'Oscar Wilde des phrases qui décrivent le portrait.
3. « The Picture of Dorian Gray, By al ». Prélèvement d'informations dans ce qui est certainement le scénario d'Albert Lewin.
4. Réflexions personnelles du peintre sur Dorian Gray (proche de l'écriture automatique).

want to see all the stages, property
 of period of Islamic art. also -
 objects do art that could be
 used in background. Have
 exotic flowers in ~~the~~ ornate
 metal table. perfume bottles
 watch chain with ornate chain
 attached from ~~the~~ Arabic - Egyptian

chain could be in the
 small ~~at~~ ~~the~~ ancient stone cut
 to represent an early Egyptian deity -
 worship -

Have a ornate small dagger
 like knife in a ~~for~~ ~~hand~~ ~~of~~
 like metal work sheath of gold -
 of silver - Have shape of knife
 grow even more to more dagger
 like + sheath dagger more
 + more. until after the artist is

< 7 >

*Want to see all the stage property
of period of Dorian Gray. also
objects (...) that could be
used in background. Have
exotic flowers on ornate
small table. perfumery bottles
watch chain with ornate charm
attached from Arabic Egyptian*

—

*chain could be in the shape of a
small ancient stone cut
to represent an early Egyptian deity
of worship.*

—

*Have an ornate small dagger
like knife in a
like (...) work sheath of gold –
of silver – Have shape of knife
grow even more + more dagger
like + sheath (...) of (...) + more
+ more (...) after the artist is killed.*

Veux voir tous les accessoires de la scène de la période de Dorian Gray. Aussi les objets (...) qui pourraient être utilisé en arrière plan. Ai des fleurs exotiques sur la petite table ornée. Bouteilles de parfums chaîne de montre avec chaîne ornée attachée d'Arabie- Egyptien.

La chaîne pourrait prendre la forme d'une petite pierre ancienne taillée pour représenter un devoir de culte d'ancien Égypte.

Avoir un petit couteau qui ressemble à un poignard très travaillé (...) gaine dorée. (...). Faire en sorte que le couteau devienne de plus en plus comme un poignard et que la gaine devienne de plus en plus (...) jusqu'après que l'artiste soit tué.

filled - the sheath like
 not cooking. becomes crystalline
 + wet blood instead of metal.

Has not full. Eyes of Horvath
 creek + blisters in last picture
 Has two sides of his face
 grows further + further apart
 in character - the one eye
 showing infant decay the
 other side retaining part
 at least of his youth.

Has knife ^{logans} which
 Horvath tells the artist to
 come as he used to
 paint the picture.

*the sheath like
not cooling becomes crystalline
+ wet blood instead of metal*

*Have (...) full. (...) of Dorian
crack and blister in last picture
Have two sides of his face
grow further + further apart.
his character (...) one (...)
showing (...) decay (...)
(...) remaining portrait
at least of his youth*

*Have knife dagger with which
Dorian kills the artist the
same as he used in
painting the picture.*

La gaine comme si elle ne refroidissait pas devient cristalline et du sang mouillé plutôt que du métal.

*Faire (...) plein. (...) de Dorian craquelé et cloqué dans la dernière peinture.
Avoir les deux côtés de son visage qui s'éloignent de plus en plus. Son caractère (...) montrant (...) dégradation (...) l'autre côté qui retient au moins en partie sa jeunesse.*

Faire que le couteau poignard avec lequel Dorian tue l'artiste soit le même qu'il a utilisé pour peindre le portrait.

1st Portant
2nd ^{Foot lock} ~~inner~~.

3rd. blocked hand.

4th blocked on hand.

5th flood on both hands + on feet

<8>

1st Portrait.
Good (...).

2nd sneer.

3rd bloated hands.

4th blood on one hand.

5th blood on both hands + on feet.

1er Portrait. bon (...)

2ème rictus.

3ème mains gonflées.

4ème sang sur sa main.

5ème sang sur les deux mains et sur les pieds.

frame for picture of Sloniam -

age 146 "picture hung by long brass chains"
 "elaborate character of the frame had
 made the picture extremely bulby."

- Have made manikin's
 plaster mask of head + neck
 wig of identical color as Sloniam
 plastic colored identical as Sloniam
 plaster cast of both hands + wrists

Sto do chains 8 x 10 or 10 x 12

- 1 face of head of whole
 figure + w setting.

frame for picture of Dorian.

*page 146 “picture hung by long brass chains”
“elaborate character of the frame had
made the picture extremely bulky.”*

—

*Have made mono....
plaster mask of head + neck
wig of identical color as Dorian
plaster cast of both hands + wrists*

—

*(...) 8 x 10 or 10 x 12
of face, of hands of whole
figure + insetting.*

Cadre pour portrait de Dorian.

*Page 146 « portrait accroché avec de longues chaînes en cuivre ».
« caractère très ouvragé de son cadre rend le tableau très encombrant »*

—

*Fais faire (...)
Masque de plâtre de la tête et du cou.
Perruques de la même couleur que Dorian
Plâtre coloré de la même couleur que Dorian
Moulage en plâtre des deux mains et des poignets*

—

*(...) 8×10 ou 10×12
du visage des mains de toute la figure et (...)*

Book Portrait of Ibsen's *John* (9)

Page 2 1st Portrait.

"personal beauty"

Page 108-110

2nd portrait.

lines of cruelty round the mouth

"horribly apparent"

"cruel smile"

Page 154

3rd Portrait

"evil and aging face"

"hideous lines that scored the wrinkling forehead or crawled around the heavy sensual mouth"

"which were the more horrible the signs of sin or the signs of age."

"the coarse bloated banks of the face
the misshapen body & the failing limbs"

4th Portrait

Page 187-189
190-191

"hideous face": "still some gold in the thinning hair - some scarlet on the sensual mouth" - "sodden eyes" "the leproses of sin were slowly eating the"

Nota : Les traductions des relevés d'Ivan Albright qui suivent sont basées sur la traduction du « Portrait de Dorian Gray » des « Œuvres » complètes d'Oscar Wilde (Gallimard).

<9>

Livre Portrait de Dorian Gray

Page 2 1er Portrait

« beauté personnelle »

Pages 108-109 2nd Portrait

« lignes de cruauté autour de la bouche »

« horriblement apparent »

Page 154 3^{ème} Portrait

« visage diabolique et vieillissant »

« les lignes hideuses qui marquaient comme au fer rouge le front ridé ou qui encerclait la bouche lourde et sensuelle »

« lesquels étaient les plus horribles, des signes du péché ou des signes de l'âge. »

« les mains bouffies du portrait. »

« ce corps difforme et ces membres défaillants. »

Page 187-189 4^{ème} Portrait

190-191

« visage hideux »

« il restait encore quelques fils d'or dans la chevelure - un peu de rouge sur la bouche sensuelle »- « yeux bouffis » « la lèpre du péché dévorait lentement la chose. Un cadavre en décomposition dans une tombe pleine d'eau n'eût pas été plus terrifiant. » « ses lèvres grimaçantes ».

4th
Portrait
containing
Page 187-189 in a wretched grave was not so
190-191 "fearful" "those grimly lips"

5th
Portrait
p 209
"face of portrait bearing in the sunlight
"that loathsome red dew that
gleamed wet and glistening, on one
of the hands as though the canon
had sweated blood."

6th
Portrait
p 269
270
271
"in eyes a look of cunning," and in
the mouth the curved wrinkle of the
hypocrite, "more loathsome if possible,
than before and the scarlet dew
that spotted the hand seemed
brighter and more like blood newly
spilled." The red stain larger than
it had been. It seemed to have
crept like a horrible disease over
the wrinkled fingers.

*Page 187-189 4ème Portrait
190-191*

*Un cadavre en décomposition dans une tombe pleine d'eau n'eût pas été plus terrifiant. »
« ses lèvres grimaçantes ».*

p209 5ème Portrait

*« le visage de son portrait le regardait, narquois, dans la lumière du soleil »
« cette répugnante rosée rouge qui perlait, humide et luisante, sur l'une des mains comme si
la toile avait sué du sang »*

p269

270

271 6ème Portrait

*« dans les yeux un regard rusé, et autour de la bouche les lignes sinueuses de l'hypocrisie »
s'il était possible plus répugnante qu'auparavant et la rosée écarlate qui tachait la main
paraissait plus brillante et ressemblait davantage à du sang fraîchement versé. « la tache
rouge plus grande qu'autrefois » « Telle une terrible maladie elle semblait avoir recouvert les
doigts ridés »*

Portrait 6

There was blood on the painted
face as though the blood had
drifted. Blood even on the
hand that had just held the
knife. "This monstrous soul
life."

Portrait 7

same as Portrait 1

Portrait #2 only small part of
face

Portrait wall + #2

Page
12-13

Landscape "Divided + Slender"
The artist Hallward says to Ford Henry.
"Henry! if you only knew what
John Gray is to me - you remember
that landscape of mine for which
Agnew offered me such a huge
price, but which I would not
part with? It is one of the best
things I have ever done"

Portrait 6

« Il y avait du sang sur les pieds du portrait, comme si la chose avait laissé goutté du sang même sur la main qui n'avait pas tenu le couteau. » « cette monstrueuse âme ».

Portrait 7

Le même que le portrait 1

Portrait #2 seulement une petite partie du portrait 1

5 portraits en tout et #2

P12-13

Paysage divisé et divisé

L'artiste Hallward dit à Lord Henry « Harry ! Si seulement vous saviez tout ce que Dorian Gray représente pour moi ! Vous vous rappelez ce paysage que j'ai fait pour lequel Agnew m'offrait un prix si extravagant mais dont je refusais de me séparer ? C'est l'une des plus belles choses que j'ai jamais faites.

Landscapes.

And why is it so? Because
while I was painting it
I saw Gray eat beside me.
Some subtle influence passed
from him to me and for
the first time in my life
I saw in the plain woodland
the wonder I had always
looked for and always
missed. "Basil this is
extraordinary I must see
I saw Gray."

Et pourquoi ? Parce que, tandis que je peignais, Dorian Gray était assis à mes côtés. Une influence subtile émanant de lui, s'est exercée sur moi, et pour la première fois de ma vie j'ai vu dans cette forêt banale la merveille que j'avais toujours recherchée et toujours échoué à voir. » « Basil, c'est extraordinaire ! il faut que je vois Dorian Gray. »

The Picture I Showed Gray
By ae

(12)

page 4

~~page~~ Basil Hallward, the artist
 at a distance glances at his work
 then goes to his paint stand + squeezes on
 some more color on his palette. From
 several tubes in his paint box then he
 opens a small can of turpentine +
 replenishes his oil cups. takes his small
 stick palette + brush in the r +
 walks to canvas places his small
 stick against canvas + is in act of
 painting when the door opens +
 Lord Henry enters. Basil looks
 up - scowls - turns the wheel a little
 more away from Lord Henry + starts
 mixing some color on his palette.

page 8
+ 9.

Has Lord Henry drunk paint. Some of
 Hallwards rose liquors - + finally offers
 three different bottles finding one almost
 one to suit his taste
 canis - rock crystals + common

< 12 >

The Picture of Dorian Gray
By Al

*page 4 Basil Hallward the artist.
at a distance glances at his work
then goes to his paint stand + sprays on
some more color on his palette from
several tubes in his paint box. then he
opens a small can of turpentine +
replenishes his oilcup. Takes his maul
stick palette + brushes in hand +
walks to canvas, place his maul
stick against canvas + is in act of
painting when the door opens +
Lord Henry enters. Basil looks
up – scowls – turns the easel a little
more away from Lord Henry + starts
mixing some color on his palette.*

*Page 8 Have Lord Henry sampling some of
p 9 Hallwards rare liquors - + finally offers
three different bottles finding one (...)
one to suit his taste
candies – rock crystals + cinnamon*

Le Portrait de Dorian Gray
Par Al

page 4

Basil Hallward l'artiste, à distance jette un coup d'œil sur son travail puis va à sa table de peinture et ajoute de la couleur sur sa palette de plusieurs tubes de sa boîte à peinture. Ensuite il ouvre un flacon de térébenthine et remplit son godet à huile. Il prend sa palette et ses brosses et avance vers la toile, met son appui-main contre la toile et est en train de peindre quand la porte s'ouvre et Lord Henry rentre. Basil lève son regard, grimace, tourne le chevalet un peu hors de la vue de Lord Henry et commence à mélanger ses couleurs sur sa palette.

page 8 p 9

*Faire que Lord Henry goûte quelques uns des alcools rares d'Hallward et finisse par proposer trois différentes bouteilles (...) une convient à son goût.
Bonbon cannelle et cristaux de roche.*

Page 4 +

Page 18 - in contemporary art

Page 63 Have cat get sinister under on face
at same as skin gray gets snar
in face

*Page 4 +
page 18 in contemporary art*

*page 163 Have cat get sinister sneer on face
at same as Dorian Gray gets sneer
in face*

*Page 4
Page 18. Dans l'art contemporain.*

*Page 163
Donner au visage du chat un rictus sinistre en même temps que celui du visage de
Dorian Gray.*

want studio furnished in spirit of
Oscar Wilde's look, in good taste
and with some blue china around
some perfumery bottles - "a long lathier
room, with a vermillion and gold ceiling
and walls of olive-green lacquer, he used
to give curious concerts in which mad
gypsies tore wild music from little
zithers." "He collected together from
all parts of the world the strangest
instruments that could be found either
in the tombs of dead nations or among
the few savage tribes that have
survived contact with Western
civilization & loved to touch & try them.

< 13 >

want studio furnished in period of
 Oscar Wilde's book in good taste
 and with some blue china around.
 some perfumery bottles. a long atticed
 room, with a vermillion and gold ceiling
 and wall of olive-green lacquer. he used
 to give curious concerts in which mad
 gypsies tore wild music from little
 zilters" "He collected together from
 all parts of the world the strangest
 instruments that could be found either
 in the tombs of dead nations or (...)
 the few savage (...) that have
 survived contact sith (...)
 curl (...) and loved to touch and try them

Veux que l'atelier soit meublé dans la période du livre d'Oscar Wilde. D'un bon goût avec de la porcelaine de chine bleue autour. Des bouteilles de parfums. Une pièce longue à treillage avec un plafond vermillon et doré. Il y donnait des concerts curieux pendant lesquels des gitans fous faisaient de la musique sauvage sur des petites cithares ». « Il rassemblait des instruments les plus bizarres qu'il trouvait partout à travers le monde, soit dans les tombes des civilisations disparues (...) et aimait les toucher et les essayer.

at low Page 84 Pattern of *Honni*

(14)



6'8"
Honni with a green carnation
 gloves on *Tobacco*

<14>

al Lewin Page 84 Portrait of Dorian

Dorian with a green carnation

Gloves on table (...)

al Lewin Page 84 Portrait de Dorian

Dorian avec un œillet vert

Gants sur la table (...)

I would like to raise a toast to you
Madeline - and to wish ~~for~~ you
joy ~~and~~ happiness - and to tell
~~how~~ ^{you} how glad we are to
have ~~had~~ ^{you} ~~at~~ ~~the~~ ~~party~~ ~~with~~
one of the family. This is indeed
a distinguished gathering you
have brought together -
2 ex ambassadors - the Hon. J. J.
Hobbs & the Hon.

(Cette page n'a, semble-t-il, pas de rapport avec Dorian Gray.)

When dust will rise from dust and
 form into a form that ~~is~~ ^{is} of its original
 solidity - then we ^{will} see the reverse
 answer of decay. When decay 1-
 with disintegration will stop and stay
 still without movement or change
 that we ^{will} have matter without the
 element of time that which disintegration
 alone can act. Time is not a
 constant factor - not with standing the
 un-antagonistic mind of an Einstein
 time is an abstract world used to
 counter balance the movement of objects
 from one position to another. Without
 movement there could be no decay -
 no decay - no degeneracy. The only
 real things in life are differences as
~~they are like quanta~~ they can
~~do things so they do either break~~
~~up that is not decay - can grow~~
~~or stand.~~

When dust will rise from dust and form into a form that was of its original solidity – then it will have the (...) (...) of decay. When decay (...) with disintegration will slip and stay still without movement or change than we will have matter without its element of time through which disintegration alone can act. Time is not a constant factor – not withstanding the un-astigmatic mind of an Einstein time is an abstract word used to counterbalance the movement of objects from one position to another – without movement there could be no disintegration no decay – no degenr (...) The only real things in life are different as _____

Quand la poussière se lèvera de la poussière et prendra forme avec sa solidité d'origine alors elle aura le (...) de la pourriture. Quand la pourriture avec la désintégration glissera et restera toujours sans mouvement ni changement alors nous aurons de la matière sans son composant temporel à travers lequel la désintégration peut agir. Le temps n'est pas un facteur constant. Sans compter l'esprit non-astigmatique d'un Einstein, le temps est un mot abstrait utilisé pour contrebalancer le mouvement des objets d'une position à une autre. Sans le mouvement il n'y aurait ni désintégration ni pourriture ni (...). Les seules choses réelles dans la vie sont aussi différente que _____

goodness implies a destruction
 in diversity - implies ^{goodness's} ~~power~~ ~~force~~
 modifying another force to make it
 free alien to itself. evil does not
 whether you say it or not the greatest
 thing in human existence is the
 range of human capacities &
 human difference - the greatest
 difference in area can not be greater
 than a little less than one half of
 they - after that it repeats itself
 man's range - from so called good
 to evil is his life's ^{range} ~~range~~ ^{in his full acceptance of the} ~~range~~ ^{existence}
 - who can say the upper curve
 of the rainbow is more good
 beautiful than the lower
 The evil in people has created
 "in Rome more good than ⁱⁿ ~~the~~ good
~~good in Rome~~ has created his country
 while the good in ~~people~~ ^{people} ~~people~~
 moves to other than evil which
 at itself becomes a secondary evil and

< 16 >

*goodness implies a destroying
 (...) implies goodness force
 modifying another force to make that
 force against itself. evil cares not
 whether you (...) it or not the greatest
 thing in human existence is the
 range of human conceptions to
 human difference. the greatest
 difference in area can not be greater
 than a little less than one half of
 itself. After that it repeats itself
 man's range – from so-called good
 to evil is his life's very existence –
 who can say the upper curve of the rainbow is more
 beautiful than the lower
 The evil in people have created
 in some more good than the good
 (...) (...) has created
 while the good in some people
 (...) to others than with which
 of itself become a secondary evil and no longer a good*

Le bien implique une destruction (...). implique que la force de la bonté modifie une autre force pour rendre cette force contre elle même. Le mal ne se préoccupe pas (...) ou non. La plus grande chose dans l'existence humaine est l'étendue des conceptions humaines des différences humaines. La plus forte différence dans une surface ne peut être plus grande qu'un peu moins de la moitié d'elle-même. Après elle se répète. L'étendue de l'homme du soit-disant bien au mal est l'existence même de sa vie. – Qui peut dire que la courbe supérieure de l'arc en ciel est plus belle que la courbe inférieure. Le mal chez certains a créé plus de bien que le bien ne l'ait fait (...) alors que le bien chez d'autres (...) devient un mal secondaire et non un bien.

William Gray's decay & repair
 - his movement is fast - his range
~~is wide. Stationary~~
 movement existed - So he stationary
 whether in a state of goodness - or of
 evil is ~~the~~ only real death
 to those who move mentally
 physically - spiritually in
 any direction - from positive
 to positive is alive - he who
 does not move is stagnant -
 the mind that does not move
 is stagnant - and non-existent
 what is better than the fire -
 and that movement is faster
 - That which moves the fastest
 - has the most life - the most power
 and come closest to the
 understanding of life. Take from a
 motion picture its movement and you
 have a still picture - remove the
 movement and you have the picture

*Dorian Gray's decay and rapid
 - his movement is fast his range
 wide
 movement existed – to be stationary
 whether in a state of goodness – or of
 evil is the only real death
 He alone who moves mentally
 physically – spiritually in
 any direction – from position
 to position
 is alive – he who
 does not move is stagnant –
 the mind that does not move
 is stagnant – and non-existent.
 What is hotter than the fire –
 and whose movement is faster
 That which moves the fastest
 has the most life – the most (...)
 and comes closest to the
 understanding of life. Take from a
 motion picture its movement and you
 have a still. take from Dorian his
 movement and you have his picture, the shape or Dorian*

La dégradation de Dorian Gray est rapide Son mouvement est rapide son étendue large. Le mouvement existait. Etre stationnaire que ce soit dans un état de bonté ou de mal est la seule véritable mort. Seul celui qui bouge mentalement, physiquement, spirituellement quelque soit la direction – d'une position vers une autre – est vivant. Celui qui ne bouge pas est stagnant. L'esprit qui ne bouge pas est stagnant et non existant. Ce qui est plus chaud que le feu et dont le mouvement est plus rapide. Ce qui bouge le plus vite a le plus de vie. Le plus de (...) et se rapproche le plus de la compréhension de la vie. Enlevez d'un film son mouvement et vous avez une photo. Retirez de Dorian son mouvement et vous avez son image, la forme de Dorian.

But the shell would be dead says
 that it again possesses the faculty
 of life not in itself but in you
 no longer endowed with a movement
 of its own it revolves on you &
 as you eyes to scatter movement
 over the area and its movement
 is of your movement & its life
 as you life take away look
 your movement as well as the motion
 of the shell and then you have
 death for you have abolished
 the real factor is life - the lower
 & differences for without equal
 there ^{could} be no good - and
 without good - no slide scale for
 evil. ~~It is not for~~ ~~part of the~~
~~changes that~~ ~~it~~
~~creates a line with a scale of~~
~~art & a double standard~~
 For ^{the} ~~part~~ of the for ~~the~~ ~~part~~

<17>

*But the still would be dead save
that it again possesses the faculty
of life not in itself but in you
no longer endowed with a movement
of its own it revolves on you to
use your eyes to scatter movement
over the area and its movement
is of your movement + its life
is your life – take away both
your movement as well as the motion
of the still and then you have
death – for you have abolished
the real factor of life – the (...)
of differences – for without evil there could be no good – and
without good – no slide rule for
evil.*

Mais l'image serait morte, bien qu'elle possède encore la faculté de vie, non en elle-même, mais en vous. N'étant plus dotée de son mouvement propre, ça ne tient qu'à vous d'ouvrir les yeux pour répandre le mouvement sur la surface et son mouvement est votre mouvement et sa vie est votre vie. Enlevez le mouvement ainsi que la marche de l'image et vous aurez la mort car vous aurez aboli le vrai facteur de vie. Le (...) des différences car sans le mal il ne pourrait pas y avoir de bien et sans le bien pas de comptage du mal.

Cher Earle ;

Merci pour votre lettre.

J'ai encaissé le chèque, merci

La Porte m'appartient encore

Nous étions fauchés quand elle ne s'est pas vendue cette fois-là.

La vie nous joue des tours

En nous transformant en "country yokels" (en ploucs ?) qui mangent dans un berceau.

La raison pour cette ligne,

Sans rime ni raison.

Mon esprit s'arrête et reprend de façon saccadée.

Au fait, The Door

Va au Musée d'Art Moderne

Pour un séjour d'été.

Cet endroit m'enchanté

Et tous les arbres sont des palmiers.

Et les femmes ont des visages en laque (lisses comme de la laque)

Elles portent des... et des baleines (« baleine » pour tenir les corsets)

Ceci n'est pas écrit sous l'influence du whisky,

Sinon cela n'aurait pas été un tel problème.

Les portraits de Dorian Gray

Devront être vus aux rayons X

Car dans les toiles il se peut qu'il y ait

Ce qui ne peut se voir à l'oeil nu.

Je m'arrête avant de vous rendre fou.

Mais sur le visage de Dorian je mets plein de boyaux

J'ai peint une mouche sur sa braguette.

Et lui ai donné un oeil astigmaté

Il ressemble à Boris Karlof en balade.

Mais en marchant il a un déhanchement tout à fait féminin.

J'ai fait de lui un vieil Anglais.

Et il bouge comme si une moitié de lui était une femme.

Alors, si vous voyez des gens lui parler de droite à gauche (allusion à l'homosexualité)

Vous verrez que j'ai choisi le milieu du chemin

D'Hollywood comme il se doit,

Bien à vous,

Ivan

scrapbooks²

² Articles de journaux rassemblés et agencés par Ivan Albright lui-même, sous forme de « scrapbooks ». Archives du Art Institute. (Photocopiés à partir de microfilms).

Extrait de la biographie « Ivan Albright » de Michael Croydon (1978). Chapitre *Le portrait de Dorian Gray* pp.112-114. (Archives du Art Institute).

THE MAKER OF IMAGES

P112 Biographie: Ivan Albright
 Michael Graydon
 Abbeville Press
 New York, 1978.

In November 1943, the genesis of this masterpiece was interrupted by a request from Albert Lewin, a film director with Metro-Goldwyn-Mayer in Hollywood, who was working on a film adaptation of Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*. Ivan was asked to paint the degenerating dandy; the choice was inspired and Ivan left for California, accompanied by Malvin who had agreed to collaborate and paint the original youthful version. They eventually found a suitable studio in one of the scenery lofts at MGM and worked there, using for models two life-sized effigies of Hurd Hatfield, the actor who played the title role of Dorian Gray.

In addition to the two mannequins, Albright insisted upon having a human model. The actor Skeets Noyes posed for many details in the painting, even for the eyes of the Egyptian sculptured cat. Noyes's duty was not an easy one; he collected spiders' webs for the artist and sat for endless hours with chicken blood congealing on his hands. Albright had refused the canned blood used by the film industry because he felt it was unconvincing, and had heard that chicken blood was closest to human blood. "I applied freshly wrung chicken blood from the MGM commissary to Noyes' hand—his face was contorted more than Dorian Gray's as the blood congealed and shrunk on his hand,"⁵¹ Albright recalled later.

Realizing that his portrait would be filmed under the fierce glare of klieg lights, Ivan decided to paint it under similar lighting conditions. The colors would prove the most aggressive he had ever employed and he would experiment with the effects of complementary colors that were commonly provoked by lights of this intensity. During his first months in Hollywood, Albright ordered numerous black rods, with various flat shapes painted with pure colors mounted on each of them. Some were circular, some triangular and some square. After placing these devices under intense light conditions for two or three minutes, Albright would study the after-images they produced. These precise colors were placed in close proximity to their established complementaries and a new chromatic "pulse" resulted.

(...)

Se rendant compte que son portrait serait filmé sous l'éblouissant éclairage de lumières klieg, Ivan décida de peindre dans des conditions d'éclairage similaires. Les couleurs se montrèrent les plus crues qu'il n'avait jamais employé et il allait expérimenter avec les effets des couleurs complémentaires souvent provoquées par des lampes de cette intensité. Pendant ses premiers mois à Hollywood, Albright commanda plusieurs baguettes noires, surmontées de différentes formes plates peintes avec des couleurs pures. Certaines étaient circulaires, d'autres triangulaires, d'autres carrées. Après avoir placé ces baguettes sous les conditions d'éclairage intense pendant deux à trois minutes, Albright étudiait les images rémanentes ainsi produites. Ces couleurs précises étaient placées tout près de leur couleur complémentaire établie, ce qui provoquait une nouvelle "pulsation" chromatique.

This pulsating color field opened up new and valuable possibilities for future works; its development marked a logical advance in Albright's stylistic evolution. The evolution is not difficult to follow for it can be set out as a sequence of three essential stages. First the manipulation of light which I have called the choreography of chiaroscuro; secondly, the manipulation of multiple viewpoint perspective which I have called ambient perspective, and now his interpretation of pulsating color which was to extend his insistent vision. From the beginning Albright was aware of the existence of both the after-image of color and the after-image of form but, with characteristic patience, had decided to master the aspect of color first.

Since the painting of *Dorian Gray* was floodlit with junior kleig lights, the colors, strobing from original choice to complementary, must have been unusually intense, and their retinal patternings were etched deeply on his mind. Endless notations and observations fill the notebooks from that period and persist to the nineteen-seventies. In an entry of January 1971, which refers to *From Yesterday's Day* [plate 132] and *The Image After* [plate 133] (matched paintings based entirely upon these color principles), Albright describes the visual conflict and its innermost nature. He writes of a marriage between these optical concerns and his own philosophical and spiritual identity.

A stone thrown into a quiet pool—the circles emanating from that first break of water—a bright color thrown into a quiet pool of air, continues to emanate color after color—until complete neutralization.

These colors are without body-weight of shadows . . . they do not carry form, are translucent and most beautiful—changing constantly to alleviate the original strain on the eye—to form a balance, so the eye can look afresh at an object and see it in true perspective.⁵²

Chromatic interference patterns were, indeed, relevant to his metaphysical vision.

Again how much should nervousness enter into a picture—without it a painting becomes sterile—cold. Nervousness wrapped up in nervousness becomes almost erotic morbid—a side-step away from madness—a cousin to Blake—but move on—let color over color fold over—see the battle between image and after image—the solid color against the nebulous color—the line and the dot throughout space—spit out flames of fire—of lust—of worship—of ambition and mysticism.⁵³

The Picture of Dorian Gray [plates 38 and 39] is therefore only the first of many images in which this approach to the handling of color can be seen. Especially upon the quilted screen and background wall, tides of spectral color appear to pulse forward and creep back like iridescent waves washing across a canvas beach eddying and subsiding into quiet pools. The degenerate figure of Dorian Gray stands shrunken within the ravaged space, scarred and hideously deformed by a life of corruption—the embalmed personification of evil.

Bound to the literal description of Wilde's text and pressured by a tight schedule—slightly less than eleven months—Albright's *Dorian Gray* is forced and teeters on the brink of melodrama.

Ce champ de couleurs vibratoires ouvrit des possibilités nouvelles et intéressantes pour les œuvres à venir. Son développement marqua une avance logique dans l'évolution du style d'Albright. Cette évolution n'est pas difficile à suivre car elle est marquée par la succession de trois étapes essentielles. D'abord la manipulation de lumière que j'ai appelé la chorégraphie du clair-obscur; ensuite la manipulation de la perspective de multiples points de vue que j'ai appelé la perspective ambiante, et maintenant son interprétation de couleurs vibratoires qui allait étendre sa vision insistante. Depuis le début, Albright avait conscience que l'image rémanente affectait à la fois la couleur et la forme. Avec sa patience caractéristique, il avait décidé de maîtriser d'abord l'aspect de la couleur.

Etant donné que la peinture de Dorian Gray était inondée de la lumière des petits projecteurs klieg, les couleurs, oscillant du choix d'origine à leurs complémentaires devaient être d'une intensité inhabituelle, et leurs motifs, en s'inscrivant sur la rétine, restaient gravés profondément dans son esprit. Il en a fait d'innombrables notes et observations dans ses carnets depuis cette époque jusqu'aux années 70. Dans une note de janvier 1971 qui fait référence à *Du jour d'hier* (image 132) et à *L'image rémanente* (image 133) (couple de peintures basées entièrement sur ces principes de couleur), Albright décrit le conflit visuel et sa nature la plus interne. Il parle dans ses écrits d'un mariage entre ses idées d'optique et sa propre identité philosophique et spirituelle.

“Une pierre jetée dans une flaque calme – les cercles émanant de ce premier contact avec l'eau – une couleur vive, jetée dans un calme étang rempli d'air, continue d'émaner couleur après couleur – jusqu'à neutralisation complète.

Ces couleurs n'ont pas de corps, pas de poids, comme des ombres ... elles n'ont pas de forme, elles sont translucides et très belles – elles changent constamment pour alléger la fatigue première de l'œil – elles forment un équilibre, ainsi l'œil peut regarder autrement un objet et le voir dans une vraie perspective.

Les modèles d'interférence chromatiques étaient tout à fait appropriés à sa vision métaphysique.

“A quel point l'angoisse doit-elle faire partie d'un tableau – sans rendre le tableau stérile et froid. L'angoisse enveloppée d'angoisse devient presque morbide, érotique – a peine à un pas de la folie – un cousin de Blake – mais continuons – laissons couleur après couleur s'envelopper les unes les autres – voir la bataille entre image et image rémanente – la couleur solide contre la couleur nébuleuse – la ligne et le point à travers l'espace – crachent des flammes de feu – de désir – d'adoration – d'ambition et de mysticisme.”

Le portrait de Dorian Gray n'est que la première de plusieurs peintures dans lesquelles on peut voir cette approche des couleurs. Particulièrement visible sur le paravent matelassé et sur le mur de fond de la peinture, les marées de couleurs spectrales ont l'air d'avancer et de reculer comme des vagues nacrées à travers une plage de toile tourbillonnante et s'apaisant dans de calmes flaques. La figure dégénérée de Dorian Gray est tassée dans cet espace ravagé, balafrée et déformée de façon hideuse par une vie de corruption - la personnification embaumée du mal.

Tenu par la description littérale du texte de Wilde et sous pression à cause d'un emploi du temps très serré, onze mois à peine, le *Dorian Gray* d'Albright est forcé et frôle le mélodrame.

Notes d'Ivan Albright sur les *After Image* (« Images Rémanentes ») retranscrites par M. Croydon. (Archive du Art Institute).

AFTER IMAGE MGM NOTES

Purple diffusses p rple rays

PURE ACID GREEN

VERMILLION

PURE BLUE GREEN

ORANGE CADMIUM

INDIGO BLUE

LIGHT YELLOW CADMIUM SQUARE diffusses YELLOW rays

square outer area, kind of a VERMILLION BLACK center MAGENTA

2) Inside a square of deep VIOLET surrounded by real dark
RED later center square becomes almost BLACK

CERULEAN BLUE CIRCLE

ORANGE CADMIUM ON OCHRE side

2) DARK VIOLET center, low in value with dusky GREEN surrounding
area on TERRA VERTE side.

AC CADMIUM GREEN (APPLE GREEN) SQUARE

PURE COBALT VIOLET

WHITE SQUARE

MAGENTA edge with YELLOW CADMIUM center

2) YELLOW CADMIUM center surro nded by MAGENTA outside band
BLACK

3) center BLACK then changing to MAGENTA surrounding area
dusky RED BROWN

4) center MAGENTA surrounded by VIVID GREEN

ALIZARIN

PURE BLUE ABOUT A CERULEAN

AFTER IMAGE MGM NOTES

PURPLE diffuses purple rays

PURE ACID GREEN

VERMILLION

PURE BLUE GREEN

ALIZARIN

PURE BLUE - about a CERULEAN

ORANGE CADMIUM

INDIGO BLUE

LIGHT YELLOW CADMIUM SQUARE diffuses YELLOW rays

square outer area kind of a VERMILLION - BLACK center - MAGENTA

SECOND

Inside a square of deep VIOLET surrounded by real dark RED

later center square becomes almost BLACK

CERULEAN BLUE CIRCLE

ORANGE CADMIUM ON OCHE side

second

DARK VIOLET center low in value with dusky green surrounding

area on Terra VERTE side.

CADMIUM GREEN (APPLE GREEN) SQUARE

PURE COBALT VIOLET

WHITE SQUARE

MAGENTA edge with YELLOW CADMIUM center

second

YELLOW CADMIUM center surrounded by MAGENTA outside band BLACK

3) center Black then changing to MAGENTA surrounding area

dusky red BROWN

4) center MAGENTA SURROUNDED BY VIVID GREEN

Feuille de don des œuvres d'Ivan Albright à l'Art Institute, en 1977
(issue du dossier de conservation).

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO						
Chicago, Illinois June 1, 1977						
Received from <u>Mr. Ivan Albright</u>						
47 Elm Street						
Woodstock, Vermont 05091						
the objects described below offered to The Art Institute of Chicago <u>as a gift.</u>						
Please notify the Registrar of all errors or changes occurring in this receipt.						
27560 5/31/77						
R of O27417 3/16/77						
Receipt RX11133						
XXTH CENTURY PAINTING AND SCULPTURE						
Item Number	Negative Number	Loan Number	DESCRIPTION OF OBJECTS	Accession Number	Price or Value	Trustees' Action or S. O.
<u>PAINTINGS</u>						
1.			Albright, *The picture of Dorian Gray. Ivan 1943-44 Le Lorraine Oil on canvas Signed lower left: Ivan Le Lorraine Albright 85 1/2 x 42"	1977.21		
2.			" The temptation of St. Anthony. 1944-45 Oil on canvas Signed lower right: Ivan Le Lorraine Albright 50 x 60"	1977.22		
3.			" Wherefore now ariseth the il- lusion of a third dimension. 1931 Oil Signed lower left: Ivan Le Lorraine Albright 20 x 36"	1977.23		
4.			" Showcase doll. 1931-32 Charcoal(?) and oil on canvas Signed lower right: Ivan Albright 35 x 54"	1977.24		
5.			" Mr. Groover. 1970 Oil Signed lower right: Ivan Albright 15 1/2 x 10 3/4"	1977.25		
6.			" Pray for these little ones. 1974 Oil on silk Signed lower right: Ivan Albright 10 7/8 x 16 3/4"	1977.26		
RX11133						
						2M Libby Co.

Constat d'état du *Portrait de Dorian Gray* de l'Art Institute (issu du dossier de restauration).

AIC CONSERVATION DEPARTMENT

Conservator T. Lennon Date: _____
 Purpose of Examination: consideration for loan

Overall Dimensions: H. 85 5/8" W. 42 1/8" T. _____
 Other: _____ Shape: _____

Distinguishing Marks: Signature IVAN LE LORRAINE ALBRIGHT
 Color gray-white Location lower left over varnish under varnish
 Other: _____

Documentation Photography

	Before		Date	During		Date	After		Date
	CS	BW		CS	BW		CS	BW	
<input checked="" type="checkbox"/> Overall	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<u>77.</u>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____
<input type="checkbox"/> Reverse	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____
<input type="checkbox"/> Raking	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____
<input type="checkbox"/> Transmitted	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____
<input type="checkbox"/> Specular	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____
<input type="checkbox"/> Ultraviolet	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____
<input type="checkbox"/> Infrared	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____
<input type="checkbox"/> Detail	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____
<input type="checkbox"/> Other	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____
<input type="checkbox"/> X-ray	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	_____

No. of sheets _____ KV _____ MA _____ Time _____ Date completed _____
 Area of coverage _____

Comments: no previous conservation dept. record or photos
curators file has b. + w. prints on all.

Support
 Fabric: Linen Cotton Other Estimated/Tested
 Weave _____ Weight _____ Threads _____ Thread Count _____
 open heavy single _____ x _____ /s cm
 closed medium double _____
 fine variable thickness

Tacking edges:
 in tact worn lined patched unlined
 broken lost/cut with: glue/paste wax-resin synthetic non penetrating
 off _____

Comments: undocumented wax-resin lining, 70's

Attachment: stretcher strainer
 Type Lebrun, ball + key Material wood
 Members seven Original: yes no uncertain Keys: no
 Comments: _____

Wood: Identified as _____ Method _____
 Fabrication _____
 Cut _____ Grain _____ Battens _____
 cracked _____
 thinned _____ backed _____
 Moisture barrier _____
 Comments: _____

Paper: fiber _____ method of identification: _____
 Fabrication _____
 Color _____ Secondary support: fabric wood other
 Adhesive _____ Comments: _____
 Other _____ (laminated board, ivory, composition board, metal, stone, leather, etc.)
 Comments: _____

Technical Examination--Paintings:
 Title/Subject: The Picture of Dorian Gray
 ARTIST: Albright, Ivan. Museum #: 1977.21
 Special Designation: Gift of the artist

Good Fair Poor

Degradation/embrittlement _____

Defects in plane/dimensional stability stable

Splits, tears, damage, punctures, checks, loss, delamination none apparent - reasons for lining are not apparent

Mold, stains, water damage, surface dirt none

Attachment, auxilliary member(s) secure

Other stretcher is 'keyed-out', i.e. adjusted with wide gaps.

Preparation Layers Unpigmented priming/sizing _____

artist primed commercially primed

Structure (thin, thick, smooth, textured, support shows through layers) _____

Consistency (granular, vehicular, lean, paste, rich) _____

Condition: Preparation layers Good Fair Poor

Solubility: untested

Heat resistance untested - seems okay from heat of lining

Discoloration no

Cracking no

Cupping, cleavage, flaking, powdering no

Other damage and loss abrasion at edges, nothing severe.

Comments: _____

Paint Medium oil.

Identification technique mic. exam.

Handling/tool marking linear brush marks everywhere

Initial drawing the artist's technique is to draw and paint simultaneously, using fine sable brushes, like watercolor brushes. Much evidence of this.

Structure (thin, thick, smooth, texture, impasto) _____

Consistency (granular, vehicular, lean, paste, rich, pellicular) _____

Transparent/gloss _____

Condition: Paint Good Fair Poor

Solubility untested

Heat resistance untested - seems okay from heat of lining.

Discoloration no

Degree of drying: brittle hard firm soft tacky

Drying defects/contraction cracks (aperture, edges, degree, location) little or no crackle pattern

Age cracks:	<input type="checkbox"/> General	<input type="checkbox"/> Local	<input checked="" type="checkbox"/> Minor	<input type="checkbox"/> Severe
Apertures:	<input type="checkbox"/> Open	<input type="checkbox"/> Closed	<input type="checkbox"/> Compressed	
Edges:	<input type="checkbox"/> Flat	<input type="checkbox"/> Elevated	<input type="checkbox"/> Cupped	<input type="checkbox"/> Sigmoid
Patterns:	<input type="checkbox"/> Linear	<input type="checkbox"/> Branched	<input type="checkbox"/> Network	<input type="checkbox"/> Impact
Other patterns:	<input checked="" type="checkbox"/> Canvas weave	<input type="checkbox"/> Wood grain	<input type="checkbox"/> Stretching tension	
	<input type="checkbox"/> Feather	<input type="checkbox"/> Other		
Cleavage (blind, blisters, tenting, buckling) <u>no</u>				
Flaking <u>no</u>				
Losses <u>minor, edges due to rubbing</u>				
Mechanical wear/degradation (friable, powdering, <u>rabbit rubs</u> , abrasions, scratches, gouges, deformations) <u>rabbit rubs, all edges.</u>				
Chemical/biological degradation (staining, efflorescence, mold, insect damage, solvent damage) <u>none</u>				
Heat/fire/smoke <u>no</u>				
Water damage/blanching <u>no</u>				
Pentimenti <u>none visible</u>				
Fills, inpaint, overpaint <u>none apparent</u>				
Other <u>—</u>				
Surface Films: varnish <input type="checkbox"/> size/albumen <input type="checkbox"/> none apparent <input type="checkbox"/>				
Type <u>probably PVA:AYAA, thin spray coat</u> Identification technique <u>estimate, guess</u>				
Description (<u>thin</u> , thick, even, <u>uneven</u> , glossy, matte, transparent, dull, partial)				
Solubility/removability <u>untested</u>				
Comments:				
Conditions: surface films good <input type="checkbox"/> visually disturbing <input checked="" type="checkbox"/> harmful <input type="checkbox"/>				
Changes in color/gloss/transparency (blanching, bloom, scratches, abrasions) <u>some irregularity, flat + gloss mixture. Appears to have retained the gloss in the dark blues, and lost it in the lights.</u>				
Cracks/crizing <u>no -</u>				
Other degradation, damage, loss (delamination, accretions, grime) <u>no -</u>				
Other <u>—</u>				

Previous Treatments and Examinations

Support: wax-resin lining, recent, probably 70's.
undocumented.

Preparation layers:

Paint: note inscription on lower left in 'original' painting, i.e. movie prop. This has been removed and replaced with artist's signature.

Surface film: Spray coat of PVA-ARAX. undocumented
(or some sim. synthetic)

Analytical Reports: none.

General condition/treatment recommended: none.

Display/storage restrictions has plexi, backing.

Loan restrictions: can travel as is.

Bibliographical information/critical observations:

Frame is also important, probably the work of the artist's father, Adam Emory Albright.

"C'est à dire"
"gest"

Commentaire de visiteurs qui s'étonnent de ne pas voir *Le portrait de Dorian Gray* exposé dans le musée (2002). (Dossier de conservation).

Albright Picture of Dorian Gray

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO
Visitor Comment Form

The Art Institute of Chicago
c/o Visitor Services Department
111 South Michigan Avenue
Chicago, Illinois 60603

Made for
Contemporary
1957

We appreciate the opportunity to learn from your comments. Thank you for your assistance.
The Department of Visitor Services

Name: <u>The Rev. Jacob E. Koch</u>	Date: <u>June 18, 2002</u>
Address: <u>2405 Scott St., Davenport, Iowa 52803</u>	
Phone:	

Comments:

Evan Albright's "Picture of Dorian Gray"
hasn't been out since forever - how come?
Please put it back on exhibit - what a unique
interpretation of Wilde's fable, not to mention
it's place in American film history.

Many thanks,

Jack Koch

and Jacob EG Koch

→ Eastern Ill

Réponse du musée.

July 8, 2002

Rev. Jacob E. Krch
2405 Scott Street
Davenport, Iowa 52803

Dear Rev. Krch:

Thank you for your note dated June 18, 2002, regarding Ivan Albright's *Picture of Dorian Gray* (1943–44). The painting has been on loan to other institutions several times in recent years, and other Albright paintings have taken its place in our galleries. The paintings by Albright currently on view include *That Which I Should Have Done I Did Not Do* (1931–41) and *Into the World There Came a Soul Called Ida* (1929–30), which I hope you were able to see during your recent visit.

As you probably know, the museum's holdings of Albright works are extensive, and we try to vary our presentations in order to show as many different examples of his work as possible. Your interest in *Picture of Dorian Gray* has been duly noted, however, and we are grateful that you took the time to write. I hope you will visit The Art Institute of Chicago again soon.

Sincerely yours,

Colleen Thorne
Research Assistant
Modern and Contemporary Art

cc: chron file

Correspondances

Sélection de courriers, issus de ma correspondance avec l'Art Institute de Chicago :January 14th, 2004jeremiesetton@hotmail.com

Dear Sir,

I am a French student in the last year of my studies at the Ecole Supérieure d'Art of Avignon, a five-year program in restoration and fine arts.

I have been preparing my dissertation for over a year. It is an analysis of painting restoration focusing on a study of Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray, and its movie adaptations. This final paper is to be of an analytical nature, as we will already have been tested on our technical skills in art restoration.

In December 2002 I contacted Timothy Lennon through my American uncle Mark Lediard who was enquiring on my behalf whether Ivan Albright's 1943-44 painting of The Portrait of Dorian Gray was indeed part of your museum collection. (His email to Timothy Lennon is attached to this message.)

In my paper I ascribe importance to the role of memory in the survival of works of art. In that regard, I am particularly interested by the Albright painting whose only image in people's minds (at least in Europe) comes from Albert Lewin's movie.

This paper has allowed me to study in depth a certain literature of the nineteenth century dealing with the power people give to paintings, as well as studying Albert Lewin's work and, in less depth, that of Ivan Albright.

I have developed a keen interest for the Hollywood phenomenon associated with Albright's painting and for the painter himself. It seems like the experience around the Picture of Dorian Gray has had a lasting impact on his future work and his fame.

I have the catalog of Albright's 1997 exhibition in your museum which had useful information on the history of the portrait. However there are still some mysterious points, in particular the ones concerning the change of signature of the work, which can be noted as one observes and compares the pictures from 1946 and 1997. The status of the painting is quite different depending on whether it is signed Basil Hallward or Ivan Albright. As a restorer this change is quite interesting to me, especially for a painting entitled The Picture of Dorian Gray.

I am saddened by the fact that today in France, probably in Europe in general, very few people have heard of Ivan Albright. From what I have gleaned it seems that your museum owns a large number of his paintings.

In my paper there is a chapter concerning the various movie adaptations of Oscar Wilde's Picture of Dorian Gray. I have counted 14 movie adaptations from the novel and 9 of them date before 1918. As of today, Lewin's adaptation remains the most appreciated. Albright's work is undoubtedly responsible in part for this success.

I intend to come to Chicago to research this painting and to see it in your museum, as Timothy Lennon had suggested in his e-mail to my uncle.

The reason for my letter today is to ask you if I can call upon you as the person responsible for Albright's paintings to help guide my research and answer my questions. If not, might there be someone in your institution who is knowledgeable about the history of the painting that could assist. I would also like to get more information about Albright's work from your museum.

In addition, I wonder if it would be possible, as a restorer, to assess the state of the painting and do a photo and video report.

The aim of this research and this video would be to increase the understanding of the ambiguous status of this painting because of its history, as some people believe when they see Lewin's movie that it is only a movie set. In addition, this research and video would introduce Albright and his work at The Ecole d'Art of Avignon and also to people who would later see my research.

My project is a graduation thesis, and is also part of a research department in our school called "department of forgotten histories". This department seeks to study unusual art history matters unknown by the public that focus on a work of art such as a painting.

Jean Marc Ferrari is the co-founder of the "department of forgotten histories" and director of our School which is associated with the French Ministry of Culture. He supports my project and plans to organize a seminar around Dorian Gray in Avignon. This seminar would be an opportunity to bring together artists, restorers, filmmakers, art historians, philosophers, and of course students, to consider the different artistic and philosophical issues raised by Wilde's novel. The art school of Avignon is taking a first step toward the preparation this seminar in supporting my thesis.

I hope I have made my intentions clear to you and you will be able to help me bring my project to fruition. If you agree to receive me, might this happen soon, as my graduation is rapidly approaching ? Forgive me for asking so much at such a late date.

I appreciate your attention and look forward to your answer.

Sincerely yours,

Jeremie Setton

[Email on this to Tim Lennon from my uncle, Mark Lediard, december 2002]

Dear Tim,

I was given your name as someone who might be able to answer a research question concerning the restoration of Ivan Albright's Portrait of Dorian Gray. I am writing on behalf of my nephew, Jeremie Setton, who is concluding his "diploma" in restoration and fine arts at the Ecole des Beaux Arts in Avignon, France. He is planning to do a final thesis on Oscar Wilde and the Portrait of Dorian Gray, with a special focus on the commissioned Albright painting, and its restoration issues.

I learned from my call to the Institute that the Dorian Gray painting had been in the restoration lab prior to an Albright show in 1996. Jeremie's interest is in knowing whether it was a "routine" restoration or whether it received any particular attention given its aging theme. I have just ordered the catalog for the show, hoping it might have some information about the restoration process of the Dorian Gray painting.

If you could find a moment to respond, it will be a very useful assist to a young French restoration talent. He is also a very serious painter with a fine portfolio, and has references on restoration projects in Turkey and France. Thanks for any assistance you can render.

Sincerely,

Mark Lediard

Jérémie Setton
43 rue du Portail Magnanen
84000 AVIGNON
France
jeremiesetton@hotmail.com
My School Fax : (011 33) 4 90 86 46 10

ECOLE D'ART D'AVIGNON
7, rue Violette – 84000 AVIGNON
Tél. : 04 90 27 04 23 / Fax : 04 90 86 46 10
Secretariat.ecole-beaux-arts@mairie-avignon.com

Avignon, February 5th, 2004

Dear Curator of the Modern and Contemporary Art Department,

I am the Director of the Ecole Supérieure d'Art of Avignon [the Art School of Avignon]. We offer two training programs, one in Fine Arts and the other in conservation and restoration. Our work is authenticated by both the French Ministry of Culture and the Municipal Authorities of Avignon. We are one of only four French institutions authorized to train curators and restorers.

For the last year our school has been exploring the relationship between cinema and painting as a research topic. Jeremie Setton, one of our fifth [final] year students in the curator/restoration section, has been preparing his final dissertation on that topic. The focus of his research has been Oscar Wilde's Portrait of Dorian Gray. This is partly because of the numerous film adaptations, and partly because of the questions it raises about paintings and the aging process.

When Jeremie learned that Ivan Albright's painting is in your permanent collection, he approached us about his travelling to Chicago to see the painting and incorporating his findings in his writing. He would greatly appreciate being given access to the historical and technical information about the painting.

I know how serious he is about his research, and I would like to express to you my full support for his project. Enclosed please find his own description of intent.

Furthermore, we are developing a plan to hold a seminar about Dorian Gray and painting and would be interested in associating your expertise as experts on Ivan Albright.

Hoping to establish a fruitful collaboration with your institution in the near future,

Sincerely,

jeremiesetton@hotmail.com

February 5th, 2004

The Curator of the Modern and Contemporary Art Department,

I am a French student in the last year of my studies at the Ecole Supérieure d'Art of Avignon, a five-year program in restoration and fine arts (a masters' level degree).

I have been preparing my dissertation for over a year. It is an analysis of painting restoration focusing on a study of Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray, and its movie adaptations.

In my paper I ascribe importance to the role of memory in the survival of works of art. In that regard, I am particularly interested by the Albright painting, *The Picture of Dorian Gray*, whose only image in people's minds (at least in Europe) comes from Albert Lewin's movie.

I intend to come to Chicago late March or April to research this painting and to see it in your museum.

The reason for my letter today is to find out if I can see the painting when I come, and if it will be possible to schedule an appointment with the person who is responsible for Albright's work. In addition, I would like to know if it is possible, as a restorer, to do a photo and video report on the painting.

I am not looking either for work or a stipend, just an opportunity to complete my research as a degree requirement.

I am waiting for your answer in order to book my ticket.

I hope I have made my intentions clear to you and you will be able to help me bring my project to fruition. Please do not hesitate to contact me for further details.

I appreciate your attention and look forward to your answer.

Sincerely yours,

Jeremie Setton

Correspondance avec Sarah Kelly, conservatrice du département Art Américain, (et Frank Zuccari et Kristin Lister, restaurateurs du musée).

February 26th, 2004

Sarah E. Kelly <skelly@artic.edu>

Dear Mr. Setton:

I received your fax about visiting the Art Institute, and apologize for the delay in responding. Due to a recent departmental reorganization, the collection of Ivan Albright paintings is now held by my department (American Arts), rather than the department of Modern and Contemporary Art, and your letter has only now reached me.

The Picture of Dorian Gray is currently in storage, and when you know your flight plans, you can make an appointment with me to view the work. I presume as well that you would like to read through the file?

As for a photo or video report -- will this be published? It would depend on the purpose of the report, but we do not generally allow video. All requests for photographs must go through our Imaging department, and they determine usage rights, etc.

Sincerely,

Sarah Kelly

=====
Sarah E. Kelly
Henry and Gilda Buchbinder Family Foundation Associate Curator of American Art
The Art Institute of Chicago email: skelly@artic.edu
111 South Michigan Avenue phone: (312) 443-3651
Chicago, IL 60603-6110 fax: (312) 443-0849
=====

2nd March, 2004

Dear Sir,

I am currently preparing a dissertation for my Diploma in Restoration at the "Beaux Arts" in Avignon, France. I am working on Ivan Albright's "Picture of Dorian Gray", and am planning to come to the Art Institute on March 26th and 27th in order to see it.

It is important for me to try to get the most information possible concerning the history of the painting as well as its "material history".

I have already been in contact with Sarah Kelly of the American Arts Department, and have an appointment with her on Friday the 26th at 9:30 to see the painting and its file. She suggested I should get in contact with you to see if it is possible to meet a conservator who knows a little more about the restoration process, and to access the restoration file of the painting.

Would it be possible to schedule an appointment with you or one of your colleagues on the 26th or the 27th of March ?

If you need any further information about my project, please do not hesitate to contact me.

Sincerely,

Jérémie Setton

2nd March, 2004

Dear Jérémie Setton,

We would be pleased to speak with you on the 26th and give you access to information in the conservation files. Kristin Lister is the person in the Conservation Department who has the most experience with Albright's works so it would be the best for you to meet with her.

Sincerely,

Frank Zuccari

23th March, 2004

Dear Frank Zuccari,

I would like to confirm my coming this Friday to the museum. As you may already know, I have an appointment with Sarah Kelly in the morning. Would it be possible to meet you and Kristin Lister, as you mentioned in your email, around 1:30 or 2 o'clock PM? If this is not a good time for you, please do not hesitate to suggest another time.

I am looking forward to meeting you and to telling you about my research project. I am very interested in your approach to the restoration of Albright's works. I hope we will also be able to discuss the file of the Picture of Dorian Gray.

Thank you for your collaboration.

Sincerely,

Jérémie Setton

Dear Jérémie :

We will expect to see you in conservation this Friday at around 1:30 - 2 PM. You will be able to either meet with Kristin Lister or with Allsion Langley, who will be able to discuss the conservation of Ivan Albright's paintings and make the conservation files available to you.

Thank you,

Frank Zuccari

Dear Mr. Setton,

I will be available to meet with you on Friday, and can show you the conservation file. The time you suggested, 1:30 - 2:00 is fine, but I am also available earlier if that turns out to be more convenient. Sarah Kelly can bring you up to conservation, or just call up to the conservation dept, extension 3-3638 and the secretary will locate me.

Kristin Lister

23nd March, 2004

Dear Mrs. Kelly,

I am writing to confirm our appointment this Friday morning. I am aware that the museum opens at 10:30 AM for visitors. I believe we had agreed upon an earlier time. When and where exactly should we meet up?

Also, I was recently rereading Courtney Donnell's essay in the Albright catalogue, and she makes mention of some notebooks which are in the Ivan Albright archives. Do you know if I will be able to have access to these archives ? Notebook 16 seems to mention Albright's notes concerning Oscar Wilde's novel, and I am particularly interested in reading them.

Last of all, did you get a chance to look into the possibility of filming the painting ? Again, it would only be for private use.

I look forward to meeting you and spending time exchanging with you.

Thanks again for your precious collaboration.

Sincerely,

Jérémie Setton

Dear Mr. Setton,

You are correct that the museum opens at 10:30 am, but if you come to the Monroe Loading Dock, you can obtain access before hours. You reach the Loading Dock by traveling east on Monroe Street, go across Michigan Avenue, and continue east on Monroe past the Art Institute gardens. You will see a small parking area and a large garage or truck entrance on your right, and you enter the building through a white doorway just to the right of the garage entrance. The security guard there will ask you to sign in and give you a visitors pass. They will then call me (my telephone extension is 3-3651) and I will come get you.

I had suggested 9:30 AM before; let me know if this is still a good time. You can look at the files in my department and in conservation, and then we can go see the painting in storage.

The Ivan Albright Archives are part of the Ryerson and Burnham Library; you might need to make an appointment to see the notebooks (although I believe some are on microfilm). You can find more information at <http://www.artic.edu/aic/libraries/> about obtaining access, hours, and reference help.

Finally, as for the videotaping -- it should be fine, provided that you don't use it in any published or for-profit manner. If you need a good photograph of the work for use in your thesis, please contact our Imaging department. In addition, our Imaging people stipulate that you can't use additional lighting (ie flash or some sort of spotlight) while you are videotaping. You might have a difficult time obtaining a good video of it because there won't be much light, but feel free to try.

I look forward to meeting with you on friday.

Best regards,
Sarah Kelly

Avignon, June 30th 2004

Dear Mrs Kelly,

I am the French (restoration) student from the Art School of Avignon . I am working on « The picture of Dorian Gray » by Ivan Albright. We met each other at your museum at the end of march. The data I could gather thanks to you was extremely valuable and helpful for my research. I am very grateful to you and I thank you for all the time you gave me.

Do you remember, when we were looking at the painting (my American cousin Candice was there, too) we were wandering on the meaning of what was written. On the chair, next to Dorian Gray, Albright show (represent) a piece of paper with something written on it that we could not read.

I write you today in order to submit to you an hypothesis. I am almost sure that it is written : « Sir Gordon Wiles », « Lord Albert Lewin » and « Lady Vanity ». The paper seems to be topped by a waxed stamp that could be the one of MGM.

« Albert Lewin » was the director of the film for whom Albright made the painting.

« Gordon Wiles » was his personal assistant in charge of scenery. « Vanity » is the main thematic of the novel.

By this hidden message Albright makes a direct allusion to the hollywoodian origin of the painting, while using a pictural language, as we can see it on the paintings referring to Vanity in the 17th century.

The paper could be the contract linking Albright and the MGM in 1943.

That information appears to me as very important since the signature of the film, « Basil Hallward » has been removed, it is the only inscription which refers to the cinematographic origin of the painting.

According to my deductions, the signature of the film, has probably been removed between 1964 and 1977, at a time where the painter was on possession of the painting. In 1964 (20 years after the movie) we still see the ancient signature on the photograph of the catalogue of the Albright exhibition of the Art Institute (Albright Archives). In 1977 Albright would have given back the painting with his own signature, without the film signature.

I am in contact with the daughter of the painter who has information concerning the signature.

Could you please let me know what you think of my hypothesis. Maybe you have more information about the change of signature ? (date and motive ?). Your feedback would be precious since I am about to conclude my thesis.

Is the painting now on exhibition ? If yes, could I please have a copy of the explanations joined, which are given to the public. It would complete my documentation.

If you want I can send you additional elements concerning my research in the coming weeks.

Thank you very much for your kind cooperation.

Yours, very sincerely

Jeremie Setton

July 7th, 2004

Dear Jeremie,

I am glad to hear your thesis is almost done. You must be pleased. Your hypothesis about the paper with the names on it (as a symbol of vanity) seems very reasonable. Unfortunately I don't have any further information about the change in signature, but certainly would appreciate learning what you hear from the daughter of Ivan Albright.

The painting is on view now (and the public is fascinated by it !), and here is the wall text we have with it :

Ivan Albright painted this lurid portrait for the Oscar-winning movie adaptation of Oscar Wilde's 1891 novel *The Picture of Dorian Gray*. In Wilde's tale, Dorian Gray commissions a portrait of himself as an attractive young man and later trades his soul for an ever-youthful appearance. As the still-handsome Gray leads an increasingly dissolute and evil life, his painted representation rots and decays, revealing the extent of his moral corruption. Albright's renown as a painter of the macabre made him the ideal choice of Albert Lewin, the director of the movie, to paint the horrific image of Gray. Although the movie was shot in black and white, Lewin filmed the painted portrait in color to emphasize Gray's shocking transformation.

As you can see, it conveys only the very basic information about the story, the movie, and the painting.

Best regards,

Sarah Kelly

Correspondances avec les filles d'Ivan Albright, Alice Arlen Albright, Dinah Rojek Albright ainsi qu'avec un ancien voisin du peintre, Richard Feigen.

Avignon, 19th April, 2004

Dear Mrs. Arlen,

I got your mail address from my cousin who called you the other day, and wanted to make contact with you rapidly.

I am a student at the Beaux Arts in Avignon, France, in my 5th and final year of studies in restoration of paintings. I am doing a final thesis which is a research project on art and restoration. I have chosen to work on the *Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde, and I am using Ivan Albright's painting as my case study. This gave me the opportunity to discover the painter that Albright was. The history of his *Picture of Dorian Gray* and its ties to the film fascinate me. After having studied Albert Lewin's film and the painting according to documents which I was able to find in France, I spent a few days in Chicago to see the painting and research the documents which I found in the archives of the museum. I would be happy to tell you more about my work if you would like.

I have a few questions however which I would like to ask you, as I have been unable to find the answers in my research so far. First of all, do you have the MGM contract which binds Albright to Albert Lewin in 1943 ? If so, would it be possible to have a copy of it ?

Do you know where *The Picture of Dorian Gray* was kept from 1944 (the end of the filming) to 1977 (when it arrived at the Art Institute)? Do you have any precise information concerning the change of signature on the painting? Do you know why Albright decided to take off the inscription of Basil Hallward's name, which in my opinion represents the most significant tie to the film? Do you know when it was done, and if it was done by Albright himself, or a conservator? Did this change have anything to do with the approaching admission to the museum? Do you know what opinion Albright had of Lewin's movie and of the painting's appearance in the movie? Do you know what happened to the mannequin which Ivan Albright used as a model for Dorian Gray? The painting was restored once before 1977, do you know when and why?

If you have any memories or anecdotes having to do with Albright and this work that you would like to share with me, I would be interested in hearing them.

The object of my thesis is to define the ambiguous status of this *Portrait of Dorian Gray*, at the same time a work of Ivan Albright which is part of his artistic production, as well as a painting for a movie. I hope by this work to contribute to making him better known in France, where he is unfortunately almost unknown. In the best of cases, I would like to cause an Albright exhibition in France with the support of my director.

It means a lot to me to have gotten in contact with you and I would like to thank you for your collaboration.

Sincerely,
Jérémie Setton

20th April, 2004

I am thrilled with your project.

I have forwarded your letter to some others who may be helpful.

(I believe the contract may be with my sister.)

Thanks and keep in touch,

Alice Arlen

27 April, 2004

Alice Arlen passed your e-mail on to me. Dorian Gray was in Albright's house at 55 E. Division Street, Chicago (next to mine at 53) until he and his wife, Josephine, sold it and moved to Woodstock, Vermont around 1964. The painting remained there until 1977, when Albright donated the bulk of his life work to The Art Institute. As far as I can remember, Albright told me he got \$100,000 from MGM, but he insisted that he retain the painting, and that they give him a personal trailer. As for the MGM contract, Alice Arlen thinks it may be with the family papers, which she shipped to her sister, Dinah Albright Rojek (e-mail: dinah@vermontel.net). Neither of us knows anything about conservation on Dorian. I assume that The Art Institute would have a record of that. I doubt that Albright would have had it restored. Let me know if I can be of further assistance.

Sincerely,

Richard L. Feigen

Courriers à Dinah Rojek Albright (avec ses réponses en gras) :

----Original Message-----

From: jeremie setton [mailto:jeremiesetton@hotmail.com]

Sent: Wednesday, April 28, 2004 4:33 AM

To: dinah@vermontel.net

Subject: Albright Picture of Dorian Gray

29th April, 2004

Dear Jeremie,

I will see if the document is in the piles I have. I have many comments on what you ask, but it is very late right now, and I will do the easy ones first and get back to you on the more difficult questions.

Dinah

28th April, 2004

Dear Mrs. Dina Albright Rojek,

I got your e-mail from Richard Feigen. I sent a letter to your sister, Alice Arlen, 10 days ago and I wanted to make contact with you too.

I am a student at the Beaux Arts in Avignon, France in my 5th and final year of studies in restoration of paintings. I am doing a final thesis which is a research project on art and restoration. I have chosen to work on the Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde, and I am using Ivan Albright's painting as my case study. This gave me the opportunity to discover the painter that Albright was. The history of his Picture of Dorian Gray and its ties to the film fascinate me. After having studied Albert Lewin's film and the painting according to documents which I was able to find in France, I spent a few days in Chicago to see the painting and research the documents which I found in the archives of the museum.

The object of my thesis is to define the ambiguous status of this Picture of dorian Gray, at the same time a work of Ivan Albright which is part of his artistic production, as well as a ainting for a movie. I hope by this work to contribute to making him better known in France, where he is unfortunately almost unknown. In the best of cases, I would like to cause an Albright exhibition in France with the support of my director. I would be happy to tell you more about my work if you would like.

I have a few questions however which I would like to ask you, as I have been unable to find the answers in my research so far.

First of all, do you have the MGM contract which binds Albright to Albert Lewin in 1943? (Your sister thought you should get it). If so, would it be possible to have a copy of it?

Do you know where the Picture of Dorian Gray was kept from 1944 (the end of the filming) to 1977 (when it arrived at the Art Institute)?

[Dinah Rojek] I imagine he kept it at his studio in Chicago or in the painting storage area of our house. I do remember seeing it as a child. I was born in 1949 and probably spent some time at his studio and in the painting storage area from 1959 on.

Do you have any precise information concerning the change of signature on the painting ? The movie signature " Basil Hallward " has been replaced by Ivan Albright signature between 1964 (Albright exhibition at the Art Institute) and 1978 (Albright biography by M. Craydon). Do you know why Albright decided to take off the inscription of "Basil Hallward", which in my opinion represents the most significant tie to the film ? Do you know when it was done ? And if it was done by Albright himself, or a restorator ? Is it sure that Albright himself wanted the remove of " Basil Hallward " inscription ? Did this change have anything to do with the approaching admission to the museum ?

[Dinah Rojek] I have no precise information about the signature, but can make some guesses based on his attitude about "commercial art", of which he was quite scornful. He considered the Picture of Dorian Gray commercial. He was an artist, and each picture was like a child to him. And even though he did not have the artistic respect for that picture, having someone else's signature on it he would have considered an anathema. I doubt it would have occurred to him to change it for the museum, it is much more likely he changed it because he was its painter.

Do you know what opinion Albright had of Lewin's movie and of the painting's appearance in the movie?

[Dinah Rojek] I know he admired some of the actors, particularly Angela Lansbury. I know it was extremely important to him that the picture be in color. There was some discussion, and I am not clear on this, that his twin brother would paint the handsome Dorian Gray. That didn't happen, and I don't think that was a popular decision with him. I know his brother did paint in Hollywood with him. I remember seeing a photograph of the twins painting the hideous Dorian and the handsome one. Have you seen that picture ?

Do you know what happened to the mannequin which Albright used as a model for Dorian Gray ?

[Dinah Rojek] I assumed it was a live model. I think he/it was in the photograph too. I always assumed he/it was living, but I was a child.

The painting was restored once before 1977, do you know when and why ?

[Dinah Rojek] I think it sustained some damage in transit from the California, possibly a hole, which I have vague memories of my father being quite agitated about. The repairs he would have done himself. I remember there was always much worry about shipping paintings after that, and he would oversee the building of and the crating after that. It took a small army to get them out of the crates too.

If you have any memories or anecdotes having to do with Albright and this work that you would like to share with me, I would be interested in hearing them.

[Dinah Rojek] I included a few above, and I will think about more. I remember many lectures on the evils of commercialism and the material needs that forced artists to succumb to, what he considered a form of, prostitution. I connected these lectures with the Picture of

Dorian Gray and the Portrait of Mary Block. My father often told me he wasn't painting for the people of his own time, but for people of the future. He was much more interested in, and competitive with, the art of Raphael and Da Vinci than he was with his contemporaries. I will try to remember more.

It means a lot to me to have gotten in contact with you. Thank you very much, in advance, for your time and precious help.

Sincerely,

Jérémie Setton

3th June, 2004

Dear Dinah Rojek.

I am currently in the writing phase of my thesis. As I try to fill in the history of Mr. Albright's Picture of Dorian Gray, Certain points remain unclear to me.

In your last mail, you asked me if I had seen the photo showing Ivan and Malvin in Hollywood, each working on their own painting (Malvin on the young Dorian Gray, Ivan on the old). Yes I've seen it, and have been able to get my hands on others equally as interesting. On this photo, we can see the wax mannequins which served as models for the twins. I hoped you would know what happened to the mannequins, but your mail made your answer clear to me.

I have done a lot of work based on newspaper clippings which your father collected in a scrapbook. Most of the articles mention that the MGM ordered 4 paintings from your father to show the Picture at the different stages of degradation of Dorian. However, I have not found the slightest trace of another portrait of Dorian Gray that the one that is today at the Art Institute of Chicago (and Malvin's, which I believe is in a private collection in Seattle).

Do you know if Ivan painted more than one Dorian Gray, or was it only a rumor?

[Dinah Rojek] I never heard of more than one. My father painted very slowly, and I doubt there was time to paint more than the one picture. I know he felt rushed as it was.

Perhaps there was a change of plans between the command and the final delivery? Or did he modify the picture between the scenes of the film (this does not seem likely according to Lewin's film)?

Were you able to find the MGM contract signed by Ivan Albright and Albert Lewin? If so, could I possibly have a copy ?

[Dinah Rojek] I haven't found it; if it turns up I will be happy to give you a copy.

Thank you very much for your help - it is precious for me. I am really enjoying discovering little by little the master artist that your father was.

[Dinah Rojek] He took his work seriously. I remember he often told me, "my only competition is myself."

I hope to hear from you soon. Sincerely,

Jérémie Setton

Éléments bibliographiques

Bibliographie sélective

- ALBERTI Léon Battista .-*De la peinture De Pictura (1435)*.- traduit par Jean Louis Schefer, Paris : éd. Macula, 1992.
- AQUIEN Pascal .-« De l'objet à l'abject », in *L'art dans l'art*.- Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000.
- AUMONT Jacques .-*L'œil interminable - cinéma et peinture*.- Paris : Séguier, 1989.
- BAILLY Jean-Christophe .-*L'apostrophe muette, Essai sur les portraits du Fayoum*.- Paris : Hazan, 1997.
- BALZAC Honoré de .-*Le chef d'œuvre inconnu*.- Flammarion, 1986.
- BARTHES Roland .-*La chambre claire : note sur la photographie*.- Paris : éd. de l'étoile, Gallimard, Seuil, 1980.
- BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne » .-in *Critique d'Art*.- Gallimard, Folio Essais, 1992.
- BAUDELAIRE Charles .-*Les fleurs du mal*.- Livre de Poche, 1972.
- BAZIN André .-*Qu'est-ce que le cinéma ?*.- Paris : éd. du Cerf, 7^e Art, 1990.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2003.
- BIOY CASARES Adolfo .-*L'invention de Morel*.- Robert Laffont, 10 18, 2002.
- BOURRIAUD Nicolas .-*Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*.- Paris : Denoël, 2003.
- BRANDI Cesare .-*Théorie de la restauration*.- traduit de l'italien par Colette Déroche, Paris : Centre des monuments nationaux, éd. Monum/Éditions du Patrimoine, 2000.
- BRION Patrick .-*Albert Lewin*.- Bifi/Durante, collection Ciné-Regards, Courtry 2002.
- BROWN Milton W. .-in catalogue *Les réalismes 1919-1939*.- éd. du Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981.
- BRUNEL Georges .- « Cesare Brandi, la matière et l'image » in *Théorie de la restauration*.- de Cesare Brandi, Paris, Monum/Éditions du Patrimoine, 2000.
- CATALOGUE, exposition .-*Peinture-Cinéma-Peinture*.- Centre de la Vieille Charité Marseille, éd. Hazan, 1989.
- CHAMISSO Adalbert Von .-*Peter Schlemihl*.- José Corti, Collection Romantique n°20. 1994.
- COIGNARD Jérôme .-« La fin du portrait officiel » in *Connaissance des arts*.- mai 2002.
- CROYDON Michael .-*Ivan Albright*.- New York : Abbeville Press, 1978.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix .-« Rhizome » in *Mille plateaux*.- Paris : éd. de minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN Georges .-in *Aby Warburg et l'image en mouvement*.- de Philippe-Alain Michaud, éd. Macula, coll. Vues, 1998.
- DONNELL Courtney Graham .-« A Painter Am I : Ivan Albright » in *Ivan Albright*.- Catalogue de l'exposition de 1997 à Chicago : The Art Institute of Chicago, New York : Hudson Hills Press, 1997.
- DUBUFFET Jean .-« A Commentary » in Catalogue : *Ivan Albright : A Retrospective Exhibition*.- par Frederick Sweet, The Art Institute of Chicago in collaboration with the Whitney Museum of American Art, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1964.
- FREEDBERG David.-*Le pouvoir des images*.- Paris : Gérard Monfort éditeur, 1998.

- FREUD Sigmund .-*L'inquiétante étrangeté*.- Paris : Gallimard, Folio essais, 1985.
- GATTEGNO Jean .-*Œuvres Oscar WILDE*.- Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.
- GREGORI Mina .-*Caravage*.- Paris : Gallimard, éd. Electa, 1995.
- HUYSMANS J.-K. .-*A Rebours*.- éd. Pocket, 1997.
- JEUDY Henri-Pierre .-*Mémoire du social*.- Paris : éd. PUF, 1986.
- LABELLE-ROJOUX Arnaud .-*Récits de la vie de Michelangelo Merisi, dit le Caravage*.- Toulouse : éd. Evidant, 1990.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe .-*Le portrait de l'artiste en général*.- Christian Bourgois Editeur, Collection Première Livraison, 1979.
- LESSING Gotthold Ephraïm .- *Laocoon*.- Paris : Hermann, savoir : sur l'art, 1997.
- MEMOIRE, Avignon, Ecole d'Art .-*Documentation des oeuvres d'art contemporain : enquête à l'occasion du prêt de la collection Yvon Lambert pour 20 ans à la ville d'Avignon*.- CORBIER Karine, 2000.
- MEMOIRE, Avignon, Ecole d'Art.-*Piéta de Saint-Saturnin-lès-Apt : Consolation d'une image*.- RIECKE Julia 2001.
- MEMOIRE, Avignon, Ecole d'Art .-*De l'œuvre-objet à l'œuvre-idée*.- BLANC Barbara, 2001.
- MONDZAIN Marie José .-*L'image naturelle*.- Paris : Le nouveau commerce. 1995.
- MOIR Alfred .-*Caravage*.- Paris : éd. Cercle d'art, Les grands peintres, 1983.
- MONDZAIN Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 2003.
- NACACHE Jacqueline .-« Couleur-surprise », in *L'art dans l'art*.- Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000.
- OLIVE Bernard .-« Figuration et défiguration », in *L'art dans l'art*.- Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000.
- OUAKNIN Marc-Alain .-*Les dix commandements*.- Paris : éd. Seuil, 1999.
- OVIDE .-*Les métamorphoses*.- Paris : GF-Flammarion, 1966.
- PAINI Dominique .-*Un détour pour le regard*.- Actes du colloque « Le portrait peint au cinéma », Musée du Louvre, 5-6 avril 1991, Iris 14-15, Automne 1992.
- PAINI Dominique .-*Le cinéma, un art moderne*.- Paris : Cahier du cinéma, 1997.
- PAINI Dominique et COGEVAL Guy (sous la direction de) .-*Hitchcock et l'Art, coïncidence fatale*.- éd. du Centre Pompidou, 2000.
- PLINE L'ANCIEN .-*Histoire naturelle XXXV, La Peinture*.- Les Belles Lettres, 1^{er} siècle après J.C.-2002.
- POE Edgar Allan .-« Le portrait ovale » in *Les nouvelles histoires extraordinaires*.- Maxi Livres, 2001.
- RIECKE Julia .-« Proposition de traitement de la Pietà de Saint-Saturnin-Lès-Apt, peinture qui a saigné », in *Colloque de l'A.R.A.A.F.U : visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre*.- Paris, 13, 14, 15 juin 2002.
- ROSSET Clément .-*Impressions Fugitives : L'ombre, Le reflet, L'écho*.- Paris : Les éditions de Minuit. 2004.

TREICH Léon .-*L'esprit de Wilde*.- Paris : Gallimard, Collection d'Anas, 1926.

WEININGER Susan S .-« Ivan Albright in Context » in *Ivan Albright*.- Catalogue de l'exposition de 1997 à Chicago : The Art Institute of Chicago, New York : Hudson Hills Press, 1997.

WILDE Oscar .-*Le portrait de Dorian Gray*.- Gallimard, folio classique, 1992.

WILDE Oscar .-*The picture of Dorian Gray*.- London : éd. Penguin, Penguin Popular Classics, 1994.

WILDE Oscar .-*Le portrait de Dorian Gray*, in *Œuvres*.- Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

WILDE Oscar .-*Le crime de Lord Arthur Savile*, in *Œuvres*.- Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

WILDE Oscar .-*Le portrait de Monsieur W.H.* in *Œuvres*.- Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

WILDE Oscar .-*Intentions, la plume, le crayon et le poison* in *Œuvres*.- Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

ZEENDER Marie-Noëlle .-*Le triptyque de Dorian Gray : essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*.- Paris : L'Harmattan, 2000.

Ouvrages généraux

Dictionnaire Historique de la Langue Française, Le Robert, sous la direction de Alain Rey, Paris, 1993.

Le nouveau dictionnaire des œuvres, éd.° Laffont-Bompiani, Paris : éd. Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1994.

Dictionnaire du cinéma, Sous la direction de Jean-Loup Passek. Larousse. 2001

Encyclopédie du cinéma, dirigée par Roger Boussinot, Bordas, 1967.

Articles de journaux

Articles de 1943 à 1945 (des archives du Art Institute) reproduits précédemment au chapitre « Journaux ».

Filmographie

1919, *Le cabinet du docteur Caligari*, Robert WIENE.

1920, *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, John S. ROBERTSON.

1922, *Nosferatu*, F.W. MURNAU.

1931, *Frankenstein*, James WHALE.

1944, *Laura*, Otto PREMINGER.

1945, *Le portrait de Dorian Gray*, Albert LEWIN.

1945, *Grandpa colled it art*, MGM.

1945, *La maison du Dr Edwards (Spellbound)*, Alfred HITCHCOCK.

1951, *Pandora*, Albert LEWIN.

1956, *Le Mystère Picasso*, Georges CLOUZOT.

1958, *Sueurs froides (Vertigo)*, Alfred HITCHCOCK.

1970, *Le secret de Dorian Gray*, Massimo DALLAMANO.

1977, *Le portrait de Dorian Gray*, Pierre BOUTRON.

1983, *Le secret de Dorian Gray*, Tony MAYLAM.

1991, *La belle noiseuse*, Jacques RIVETTE.

1998, *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc GODARD.

2004, *Une visite au Louvre*, Jean-Marie STRAUB et Danielle HUILLET.

Sites internet

www.cornerstonemag.com/imaginarij/features/albright.html

www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/Dossier_dorian.htm

http://e-artplastic.chez.tiscali.fr/classe/mouv/mouv_malassis.htm

www.alalettre.com/international/wild-bio.htm

Sources iconographiques (non exhaustive)

Photogrammes prélevés dans la plupart des films mentionnés dans la filmographie.

Ouvrages de la bibliographie sélective :

BAILLY Jean-Christophe .-*L'apostrophe muette, Essai sur les portraits du Fayoum*.- Paris : Hazan, 1997.

BRION Patrick .-*Albert Lewin*.- Bifi/Durante, collection Ciné-Regards, Courtry 2002.

BROWN Milton W. .-in catalogue *Les réalismes 1919-1939*.- éd. du Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981.

COIGNARD Jérôme .-« La fin du portrait officiel » in *Connaissance des arts*.- mai 2002.

DONNELL Courtney Graham .-« A Painter Am I : Ivan Albright » in *Ivan Albright*.- Catalogue de l'exposition de 1997 à Chicago : The Art Institute of Chicago, New York : Hudson Hills Press, 1997.

RIECKE Julia .-« Proposition de traitement de la Pietà de Saint-Saturnin-Lès-Apt, peinture qui a saigné », in *Colloque de l'A.R.A.A.F.U : visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre*.- Paris, 13, 14, 15 juin 2002.

Autres ouvrages :

NICOLAUS Knut .-*Manuel de Restauration des Tableaux*.- Könemann, 1999.

Nuccio Ordine .-*Le seuil de l'ombre Littérature, philosophie et peinture*.- Giodano Bruno, Les belles Lettres, 2003.

Victori Stoichita .-*Brève histoire de l'ombre*.- Droz, 2000.

Connaissance des Arts, H. S. n°219 .-*Moi, autoportrait au XX^{ème} siècle* .- 2004.

(Et bien d'autres...)

Images prélevées dans les articles de journaux des archives du Art Institute de Chicago (présents dans le chapitre « Journaux »).

Je remercie vivement le Art Institute pour m'avoir permis de photographier et de filmer *Le portrait de Dorian Gray* et les réserves du musée.

Plan du cahier :

Albert Lewin	3
Ivan Le Lorraine Albright	27
Ivan Albright Documents	49
Un commentaire par Jean Dubuffet	51
Carnet de note.....	55
Lettre poème d'Ivan Albright	90
Scrapbooks	93
Michael Croydon	95
Notes d'Ivan Albright sur les <i>After Image</i>	100
Feuille de don au Art Institute	102
Constat d'état du <i>Portrait de Dorian Gray</i>	103
Commentaire de visiteur	108
Correspondances	111
Art Institute de Chicago	112
Filles d'Ivan Albright, Alice Arlen Albright et Dinah Rojek Albright	122
Eléments bibliographiques	127