

celui d'une fonction critique marquée par des « hésitations », des « affrontements », des « stratégies ».

Deux ouvrages, deux approches. L'activité bien connue de Nicole Dubreuil-Blondin en tant que professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Montréal, et son intérêt de longue date pour l'analyse formelle, expliquent d'emblée qu'elle ait choisi cette composante du phénomène plutôt que l'annexion de l'objet de série par l'artiste ainsi que l'a fait le sociologue (cf. p. 11 : « Ce n'est pas notre but... d'aborder ici le Pop Art par le biais d'une sociologie de l'objet »). Cependant, il y a bien ici dimension sociologique, mais par le biais d'une « sociologie de l'objet artistique », c'est-à-dire de la production elle-même, production « d'objets porteurs d'objets », pourrait-on dire. Quelle que soit la façon dont on l'aborde, le phénomène du Pop Art rejoint toujours la réalité sociale ; voyez le dernier chapitre de l'ouvrage (vi), « Le Pop et la société », où l'auteur traite de problèmes d'ordre sociologique, tels ceux d'une nouvelle participation sociale de l'artiste, du Pop et de la contestation, de la récupération du Pop et finalement de l'insertion du Pop dans le marché de l'art.

Ainsi, un lien s'établit entre les deux ouvrages, malgré l'écart d'objectifs et les disparités méthodologiques qui s'ensuivent. Avant d'en venir au chapitre vi, qui m'intéresse tout spécialement en tant que sociologue de l'art et de la culture, je souhaite informer le lecteur – brièvement à cause du manque de place. Mais ce dessin s'inscrit, ici, dans un choix du contenu des cinq premiers chapitres, consacrés respectivement au *contexte critique* (i), aux modalités du *grand format* (ii), à la *déconstruction de l'illusionnisme* (iii), à la mise en valeur d'une *manière froide* (iv), et au *rapport réflexif à l'art* (v).

Ces titres montrent d'emblée que le champ esthétique est très soigneusement couvert. Le discours de l'artiste Pop est à la fois discours *par* l'art et discours *sur* l'art. Il possède une dimension critique dans la mesure où l'élan qu'il manifeste (et qui le manifeste) ne peut qu'aboutir à infirmer dans son autorité, sa force et son crédit, le discours validé lorsque cet élan acquiert son *momentum*. Il s'agit ici, bien entendu, du discours expressionniste abstrait inauguré par Pollock dans les années quarante. Ce discours, dès le début des

années cinquante, s'appuie sur une notion fort bien conceptualisée par Harold Rosenberg, celle d'Action painting. L'exposé de Nicole Dubreuil-Blondin est bien pensé. Partant d'éléments fondamentaux de l'expression plastique (format, bidimensionnalisme), il débouche sur le théorique, allant en somme du sensible à l'intelligible.

Dimension critique donc, et pénétrant en force la scène américaine au début des années soixante, puisque la figuration d'objets de série devient l'option par excellence, occultant sans ménagement l'abstraction en place. Notons cependant qu'il n'y a pas lieu de s'étonner de ce renversement de situation. Depuis le XIX^e siècle, l'art ne procède que par infirmations, annulations partielles qui se vouldraient souvent totales (« refus global »), mais n'y parviennent jamais, ainsi que je l'ai montré dans un récent essai sur *Le sens de l'altération* en art. Renversement de situation, oui, mais je me demande si, véritablement, « parce qu'il opère avec des motifs connus, le Pop soulève le problème de la démocratisation de l'art » (cf. p. 13). À ce compte là, le cubisme, avec ses bouteilles, ses verres et guéridons, ses journaux et ses pipes, poserait déjà le problème d'une telle démocratisation. C'est bien plutôt l'art officiel de l'Union soviétique, par exemple, qui me semble poser le problème d'une démocratisation de l'art. Car, dès le début, les artistes Pop ont su à qui ils s'adressaient, et leurs publics cibles n'étaient guère différents de ceux de leurs prédécesseurs : des publics habitués à négocier la valeur culturelle de l'œuvre aussi bien que ses vertus marchandes. Il faudrait pouvoir parler alors de « fonction révolutionnaire » (au sens où Mikel Dufrenne utilise l'expression) du Pop Art et je ne pense pas qu'il soit possible de le faire. D'ailleurs, ce que Nicole Dubreuil-Blondin étudie, ce sont essentiellement, et avec raison, les fonctions critique et réflexive, restant ainsi dans le champ artistique proprement dit. Ce qui compte ici avant tout, me semble-t-il, sur le plan social, c'est une investigation du phénomène avant-gardiste, une mise à jour de ses mécanismes, de ses procédés dialectiques, de son implantation plus ou moins significative dans tel ou tel contexte urbain.

Le chapitre vi, abordant l'aspect des rapports entre le Pop Art et la société, confirme que l'étude est une réévaluation de la nature et du rôle

de l'avant-garde comme véhicule de nouveaux concepts esthétiques. Phénomènes de « réconciliation avec le monde », phénomènes de contestation, soit, mais c'est toujours du « ghetto culturel » qu'il s'agit, finalement. Je veux dire que nous restons toujours dans le périmètre fort limité d'une forme d'expression hermétique. Hermétique, c'est justement cela qui est intéressant, puisque l'imagerie est tout, sauf hermétique. Et cependant, comme l'écrit l'auteur, « le mouvement comptait, dans ses années de plus grande popularité, à peine vingt collectionneurs à travers tout le pays, dont peu achetaient régulièrement des œuvres » (p. 233).

Dans sa thèse convaincante, Nicole Dubreuil-Blondin soutient que malgré la pénétration de l'objet de série dans le champ artistique – pénétration qui rend compte pour la première fois dans notre siècle des activités consommatrices de masse – les artistes Pop conservent une stricte obédience à l'idéologie révélée par l'abstraction américaine en place lors de l'explosion du *consumable art* (je préfère « idéologie révélée, ou manifestée par » à « idéologie de l'abstraction »). Destiné par ses sujets à une hypothétique foule consentante, l'objet d'art Pop, porteur d'objets « *non art* », traduit le dilemme de la culture de masse face au machinisme qui est la condition même de son existence. Tandis que la foule qui devait s'intéresser à l'objet demeurait hypothétique, l'objet même demeurait « abstrait » malgré la précision iconique. Il se peut bien que le Pop n'ait été que « l'esthétique défigurée de l'Action Painting », comme l'écrit l'auteur (p. 236).

GÉRARD LE COAT
Université de Lausanne

HAROLD OSBORNE (édit.) *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*. New York et Toronto, Oxford University Press, 1981. 656 + x p., 40 illus., 29,50\$ (relié).

Harold Osborne est convaincu que le théoricien professionnel n'est pas le seul pouvant nous éclairer à l'égard des attitudes et des problématiques esthétiques qui motivent la production artistique. Tout compte fait, le théoricien n'est peut-être

même pas le mieux placé, car, comme Osborne l'a déjà proposé, les idées sont souvent actives dans la pratique, manifestées dans la conduite et dans les présomptions des artistes, « longtemps avant de trouver leur expression chez les théoriciens et les philosophes » (dans *Aesthetics and Art Theory: an Historical Introduction*, 1968, p. 1 ; je traduis). Osborne ménage de cette façon les fondements de son orientation méthodologique en faveur de ce qu'il appelle le « concret », orientation qui se fait d'autant mieux sentir lorsqu'il met en opposition deux « manières d'interpréter », soit, d'une part, celle des historiens de la culture et des sociologues et, d'autre part, celle des artistes eux-mêmes, « dont les problèmes sont généralement plus pratiques et plus concrets » (*Abstraction and Artifice in Twentieth-Century Art*, 1979, p. 3 ; je traduis). L'interprétation propre aux artistes donnerait lieu à un type de connaissance qui « doit précéder et contrôler l'interprétation symbolique ou sociologique ».

Au mieux, on pourrait penser que c'est l'encyclopédie qui fournirait le modèle de l'ouvrage le plus apte à relever, en guise de présentation du propre de chaque artiste et de chaque regroupement, le « pratique » et le « concret » de l'activité artistique de notre siècle. Étant donné, comme le dit Osborne dans *Aesthetics and Art Theory* (p. 3), que « the field [of aesthetics] is not a tidy one », n'est-ce pas en effet l'encyclopédie, avec sa vocation d'universalité et ses critères formels d'organisation, qui serait le mieux adaptée à la tâche de livrer en vrac ce « concret » ? Assurément, ce n'est pas le moindre intérêt de cet ouvrage remarquable, le plus récent dans la série des *Oxford Companions*, que de l'avoir tenté. D'après un compte rapide et approximatif, il y aurait près de 1 700 notices de longueur variable, ainsi qu'environ 325 illustrations (plus de la moitié, en couleur), dans ce volume de 656 pages.

Remarquons, d'entrée de jeu, que Osborne ne se sert pas du terme « encyclopédie ». Au contraire, dans ce nouveau *Oxford Companion*, il le refuse explicitement (quoique sans discussion), préférant y voir un genre de « guide ». Mais, malgré son qualificatif modeste, l'aspect compréhensif et le classement alphabétique de l'*Oxford Companion to Twentieth-Century Art* en font plus qu'un simple cicérone ; ils en font

justement une encyclopédie, en un volume, de l'art du xx^e siècle.

Osborne signale, dans une préface brève et dépourvue, les quatre types d'articles qui composent son ouvrage : des notices biographiques (les plus nombreuses) ; des articles (plus étendus) portant sur les mouvements et les associations ; des articles faisant le point du développement des arts dans des pays ou dans des régions du monde ; et, finalement, quelques articles, comme ceux sur le « grattage », sur le « ready-made » et sur l'« installation », traitant de termes spéciaux, et donnant par moments au volume un caractère lexical.

Les artistes et les associations dont l'activité principale s'est exercée avant 1900 ne figurent pas sous des rubriques indépendantes, quoiqu'il puisse en être fait mention dans des articles traitant de domaines touchés par leur influence. Ainsi en va-t-il de Cézanne, Gauguin, Van Gogh et d'autres précurseurs. De même, la période traitée par l'ouvrage s'étend jusqu'au milieu des années soixante-dix, limite ultime au-delà de laquelle l'activité des artistes, actuellement en milieu de carrière, ne se commente pas, en règle générale.

Harold Osborne est le fondateur et l'ancien rédacteur en chef du *British Journal of Aesthetics*. Il est l'auteur de plusieurs études philosophiques et l'éditeur de trois anthologies. Ce volume représente le troisième ouvrage édité par lui dans la collection des *Oxford Companions*. Dans le premier, *The Oxford Companion to Art* (Oxford, 1970), les notices n'étaient pas signées, et aucun système ou convention ne permettait de retracer à partir d'un texte le nom de son auteur parmi les quelque 116 collaborateurs. Mais, chose étonnante d'ailleurs, pour son *Oxford Companion to Twentieth-Century Art*, l'éditeur a restreint à six seulement le nombre de ses collaborateurs, avec lesquels il a partagé la rédaction des articles. La répartition se fait sur une base géographique : Jacqueline Barnitz est responsable des articles portant sur l'art et les artistes de l'Amérique latine ; John E. Bowlt écrit sur la Russie et l'Union soviétique ; Heather Martienssen, sur l'Afrique du Sud ; Marshall Ward Mount, sur l'Afrique ; Dennis Reid, sur le Canada ; et Bernard Smith, sur l'Australie. Tous les autres articles du volume, comprenant ceux qui portent sur les artistes et les

regroupements artistiques de l'Europe et des États-Unis (en somme, la part du lion), sont de l'éditeur.

Le premier effet de la collaboration de cette petite équipe est la remarquable unité de ton qu'elle a donnée au projet. Le style des textes, uniformément limpide et direct, rend agréable leur consultation et soutient le bon fonctionnement d'un système raffiné de renvois internes qui tissent une continuité méthodique, et favorisent, de ce fait, une lecture plus suivie du volume. L'emploi de majuscules d'un petit corps indique que le nom signalé figure ailleurs dans le volume, sous la rubrique d'un article indépendant. Sans entraver la lecture, ces nombreux renvois facilitent une présentation économique des informations, sans répétitions inutiles.

À travers la cohérence de l'ouvrage, le lecteur décèle les caractéristiques d'une notice type. Généralement, dans le cas d'un article biographique, une chronologie donne d'abord les principaux repères, les orientations décisives, et rappelle les efforts qui jalonnent le développement des productions. On reconnaît ensuite la méthode de Harold Osborne à la clarté d'un commentaire qui s'efforce de cerner et de faire ressortir la spécificité de ces productions. Enfin, des comparaisons établissent les filiations et les sources d'influence qui éclairent et qui rendent accessibles les perspectives d'engagement et les programmes théoriques. Un tel plan favorise typiquement la concision sans nécessairement verser dans la simplification abusive. La carrière de Jackson Pollock, par exemple, se dessine à travers un parcours qui, tout en liant son œuvre au surréalisme, annonce le *post-painterly abstraction*, en passant par l'expressionnisme abstrait, l'*action painting* et le *all-over*. L'idée est ici de reconstituer avec une économie de détails les grandes lignes de l'œuvre à travers des étapes que Osborne oppose, les unes aux autres, par la netteté de ses définitions.

Si, dans son unité, l'*Oxford Companion to Twentieth-Century Art* ne vise en fait rien de moins qu'une organisation générale et raisonnée de tout l'art du xx^e siècle, il n'en reste pas moins que l'ensemble de son discours n'est pas d'une égale densité, d'un même degré d'intérêt, comme en témoignent certaines petites notices. À titre d'exemple, le peintre hollandais Ger Lataster, qui figure

en moins de dix lignes, est identifié comme ayant «... a style akin to Action Painting», là où on aurait aimé voir mieux saisir la spécificité de l'intensité picturale de cet artiste puissant. Ou encore, on constate un manque d'affirmation à l'égard de Richard Serra, au sujet duquel on lit que son œuvre ne démontre que «... little unity of style apart from its 'antiform' orientation».

Il y a, à coup sûr, des articles, parmi les plus importants, qui constituent de véritables monographies. À cet égard, on peut se féliciter sans réserve de la place importante accordée au Canada, et à une sélection de ses artistes et de ses mouvements artistiques les plus marquants. Ainsi, Guido Molinari, Michael Snow, Greg Curnoe, pour ne nommer que quelques contemporains, se voient attribuer des notices indépendantes d'une longueur appréciable. Il en va de même pour les plasticiens, pour les automatistes et pour le «Group of Seven». Et c'est dans l'article «Canada», occupant à lui seul près de sept pages, que Dennis Reid (*A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, 1973) brosse un tableau passionnant de l'art canadien, alliant à l'inventaire historique un sens nuancé de la synthèse.

Mais si, en même temps, cet aspect monographique ne s'étend pas au-delà de quelques foyers, ceci est certainement dû au type de discours imposé par le projet encyclopédique qui le circonscrit. Fondamentalement didactique, soumis à une organisation formelle et arbitraire, visant typiquement la consultation plutôt que la lecture suivie, le discours encyclopédique procède par fragmentation du champ qu'il veut livrer sous forme d'un corpus de connaissances. Et encore le fait-il en récusant le plus souvent l'autorité de toute recherche excentrique ou contestataire, qu'il finit par passer sous silence afin de ne pas troubler l'intégrité de son tour d'horizon. Est-ce alors dire que le discours encyclopédique, et plus particulièrement celui de l'*Oxford Companion to Twentieth-Century Art*, est, malgré les efforts manifestement prodigieux de son éditeur, un discours qui trompe en gommant les nuances? Je ne crois pas, du moins pas exactement. Il s'agirait plutôt d'un type de discours qui a les raisons de sa méthode et de sa vocation. Quiconque, à l'instar de l'étudiant faisant démarrer une recherche sur un sujet d'art du xx^e siècle, éprouve le

besoin d'une orientation initiale consultera avec bonheur l'ouvrage de Osborne. On y découvrira, sinon toujours la nature problématique de ses thèmes, du moins un certain état présent, la clarté d'un énoncé succinct: en somme, un point de départ et non pas un point d'arrivée. J'ose même dire que les enseignants en feront furtivement emploi, ne serait-ce que pour se familiariser avec une foule d'artistes qui œuvrent et qui ont œuvré en dehors des grands centres. C'est là d'ailleurs une des qualités premières du volume, par laquelle il se distingue nettement des ouvrages à vocation semblable déjà disponibles sur le marché. À titre d'exemple, il y a jusqu'au Finlandais Mäkilä, au Yougoslave Marinkovic, au Russe Matiushin, et combien d'autres encore, qui apparaissent dans de brèves notices.

Il est cependant des cas où les nuances se brouillent au détriment d'une information digne de confiance. Présumer, par exemple, un trait commun aux onze peintres que Osborne regroupe sous l'appellation «Fauvists» (mais qui sont tous traités individuellement ailleurs dans le volume) pose aujourd'hui problème. Pour parvenir à ce regroupement en une colonne et demie, l'auteur se voit obligé de concevoir un mouvement unitaire qui ne peut tenir compte de la retenue et de la timidité naturaliste de l'œuvre d'un Manguin, ou du caractère souvent superficiel et mondain de l'œuvre d'un Van Dongen. Osborne finit par attribuer aux fauves le trait caractéristique de «an apparent clumsiness and even carelessness in their technique»; mais quoique cette remarque isole un élément saillant de la peinture de Vlaminck, elle pourrait moins facilement s'appliquer à celle de son ami Derain ou à celle de Braque.

Il reste néanmoins que cet exemple ne se généralise pas. J'ai sous les yeux l'article «Constructivism», probablement écrit par Osborne et Bowlt qui, ici, ne dissimulent pas le problème susmentionné; ils le posent et suggèrent ensuite des éléments de solution. En faisant la distinction entre un constructivisme soviétique et un constructivisme international, les auteurs montrent comment les conflits qui font la spécificité de l'un entraînent la fondation de l'autre, impliquant leur irréductibilité à une conception unitaire. De Malevitch à Ben Nicholson, Osborne et Bowlt déploient ainsi un

éventail de virtualités tout en signalant le jeu, à l'arrière-plan, d'une communauté d'intérêts possibles.

Le projet encyclopédique est typiquement le projet d'une utopie de la connaissance, et comme toutes les utopies, l'encyclopédie ne peut définir la totalité de son projet que par rapport à quelque chose d'omis. Aussi un volume de ce genre sera inévitablement critiqué pour des exclusions que tel ou tel lecteur trouvera inexplicables, voire impardonnables. Pour ma part, je constate que l'*Oxford Companion to Twentieth-Century Art* choisit de ne pas consacrer d'article à Dennis Oppenheim, à Eva Hesse et à James Bishop, entre autres, préférant dans certains cas limiter le commentaire à des mentions dans des articles comme «Conceptual Art», consacrés à des mouvements. Il y a des articles sur le Japon et sur une quinzaine d'artistes japonais, mais l'art du reste de l'Asie n'est pas représenté dans le volume. À part un article qui fait le point sur la longue carrière de Sir Herbert Read, je ne trouve aucune autre analyse sur un critique d'art ou sur la critique d'art en général. Mais en fin de compte, l'ensemble de l'ouvrage ne souffre pas de ces quelques lacunes.

Une bibliographie de près de cinquante pages enrichit l'ouvrage. La première partie, «General Works», compte quelque soixante-quinze titres tandis que la seconde, «Specific Works», de loin la plus importante, présente, pour la quasi-totalité des rubriques, une sélection de titres (de monographies comme de catalogues) en anglais, français, allemand, italien et espagnol. Aucun article de périodique n'y figure.

ELLIOTT MOORE
Université Laval

ROGER BOULET *The Canadian Earth: Landscape Painting by the Group of Seven*, foreword by A.J. Casson. Scarborough (Ont.), Cerebrus and Prentice-Hall, 1982. 226 pp., illus., \$75.00 (cloth).

Even nationalists and collectors of Canadian myth tend to forget just how long the Group of Seven bibliography really is. The first book about these outspoken propagandists appeared almost sixty years