

Nous sommes en droit de regretter une autre déformation des données concernant le même artiste. Au moment de son décès, Lorado Taft projetait de réaliser un monument à l'esprit de tolérance et de coopération qui présida à la naissance de l'Union américaine. N'ayant laissé qu'une petite étude, en terre, il fut convenu que ses associés (dont Crunelle, nous l'avons dit, était le principal) achèveraient collectivement cette oeuvre. Il s'agit du monument dit de *Herald Square*, qui comporte la figure de George Washington donnant la main, de part et d'autre, à Haym Salomon et à Robert Morris; deux financiers qui, par leur appui désintéressé, rendirent possible la réussite militaire de la Révolution américaine. Les auteurs du *Guide* affirment que «the face of Washington was modeled after the eighteenth-century bust of him by Jean-Antoine Houdon» (p. 80). En fait, la question de la source historique du portrait de Washington avait fait du bruit dans les journaux de l'époque au moment où le sculpteur avait été invité par le comité responsable du monument à préciser ses vues. En effet, il avait affirmé que l'expression dans les portraits de Washington faits après la Guerre de l'Indépendance (il se réfère aux oeuvres de Houdon qui était venu faire son portrait en 1785, et à celles de Gilbert Stuart) était déformée par la présence d'une prothèse dentaire (*Cicero Life*, 21 janv. 1937). Les échos de cette malheureuse déclaration, du reste, allaient suivre Crunelle jusqu'à la tombe. Pour créer la bonne expression, l'artiste préféra s'inspirer du portrait de Washington en colonel de la milice de Virginie, peint par Charles Willson Peale en 1772. Il consulta également la copie du portrait en pied par Houdon dans les collections de l'Art Institute de Chicago, mais celle-ci ne peut pas être considérée comme la source unique du visage du général dans l'oeuvre de Crunelle, encore qu'il ne s'agit pas d'un buste.

Il eût suffi, pour éviter ces erreurs, de lire attentivement les «Scrapbooks» de la bibliothèque Rverson de l'Art Institute de Chicago, source figurant dans la bibliographie des auteurs. Il est à souhaiter que l'exploitation qu'ils en ont fait pour les autres entrées du *Guide* soit moins erronée. Toutefois, concernant le sculpteur Édouard Chassaing, originaire de France comme Crunelle, il est dit dans le *Guide* que celui-ci vint à Chicago en 1928. Cependant, d'après une notice nécrologique, il aurait fallu écrire plu-

tôt 1927 (*Chicago Tribune*, 7 juin 1972), d'autant que Chassaing participa à une exposition de l'Art Institute de Chicago la même année.

Nous ne saurions terminer ce tour d'horizon sans souligner le problème des omissions du *Guide* — omissions qui découlent, peut-être, de jugements de valeur. Si Louis Sullivan est inclus pour ses reliefs architecturaux, comment justifier l'absence du sculpteur-architecte Louis-Joseph Bourgeois (originaire du Québec, décédé à Chicago en 1930), auteur du remarquable temple de la foi Bah'aï à Wilmette, ville figurant dans la section géographique désignée «F» par les auteurs? Contrairement à d'autres sculpteurs, Crunelle et Chassaing ne bénéficient pas de mentions de toutes les oeuvres publiques qu'ils réalisèrent à Chicago. À ce propos, notons la statue intitulée *Fisher Boy* à la Field House du parc Sherman, réalisée par Crunelle (pourtant la fontaine de Bock est incluse), ainsi que les figures de Chassaing au plafond de l'édifice de l'American National Bank (33, N. La Salle; pourtant les reliefs muraux de Milton Horn sont illustrés). Ces oeuvres sont-elles disparues? Nous n'avons pu vérifier. Si c'est le cas, au moins méritaient-elles une mention dans le texte.

En conclusion, le bilan de notre critique doit être quand même positif, car une absence d'informations serait, à notre sens, plus préjudiciable à l'appréciation de ces tendances en dehors des courants «majeurs» que certaines petites déformations des données. D'ailleurs, nous remettons en cause un système de valeurs désirant l'exaltation des grands artistes au détriment des petits, plutôt que cet honnête *Guide* faisant exception à la règle.

DAVID KAREL
Université Laval, Québec

SERGE GUILBAULT *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, trad. par A. Goldhammer. Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1983. x + 277 p., 23 illus., 22,50 \$ (relié).

On le soupçonne dès la lecture du titre provocateur, le livre de Serge Guilbault *How New York Stole the Idea of Modern Art* ne laissera personne indifférent. Qui n'est pas un familier ou un adepte de l'histoire sociale de l'art aura le sentiment d'une brusque perte d'in-

nocence doublée d'un grand désarroi face aux conduites ultérieures à tenir. D'inspiration marxiste, l'histoire sociale de l'art a pris beaucoup d'ampleur au cours de la dernière décennie, tout particulièrement aux États-Unis où elle est en train de constituer le discours d'opposition officielle à la tradition académique de l'histoire de l'art.

Cette approche a beaucoup privilégié les moments d'émergence du politique dans le champ de l'esthétique. On lui doit entre autres de bonnes analyses sur le XIX^e siècle et une exégèse des oeuvres contemporaines les plus radicales. Le livre de Serge Guilbault a le mérite de s'attaquer à une époque où les rapports au social sont loin d'être manifestes dans l'art, qui semble plutôt s'être replié vers l'exploration de mythes privés. Parce que l'avènement de l'expressionnisme abstrait marque l'entrée de l'art américain dans l'histoire de l'art, la période a depuis longtemps son hagiographie et ses valeurs consacrées. La reprendre sous un jour nouveau et plus critique constitue une sorte de coup de maître que vient récompenser le succès actuel du livre de Serge Guilbault.

Les visées de l'étude sont longuement expliquées dans le chapitre d'introduction dont l'intérêt est d'abord théorique et méthodologique. L'histoire et la signification de l'expressionnisme abstrait, y apprend-on, seront interrogées à la lumière des enjeux culturels et politiques du temps. Le succès national et international de l'avant-garde new-yorkaise ne serait pas seulement et d'abord le résultat de ces grandes qualités stylistiques que célèbre, en écho, toute la littérature traitant du sujet. Il serait plutôt redevable à la période troublée qui mène de la Dépression à la Guerre froide. Pourquoi l'abstraction et pourquoi ce mode spécifique d'abstraction ont-ils été retenus parmi toutes les avenues plastiques explorées par les peintres d'alors? C'est ce que se propose d'élucider le texte de Serge Guilbault en questionnant le contexte de production des oeuvres.

Les chapitres qui suivent documentent linéairement la lente démarxisation des intellectuels et des artistes américains à partir du milieu des années 30. De plus en plus incapables de souscrire aux politiques de la Russie comme à celles des États-Unis, ils finissent par opter pour l'autonomie absolue des pratiques culturelles par rapport à toute forme d'engagement social. De l'anti-fascisme à l'anti-

communisme, de l'internationalisme à l'universalisme, de la responsabilité vis-à-vis des masses à l'exaltation de la liberté individuelle, l'avant-garde s'oriente peu à peu vers des choix esthétiques qui feront le jeu du pouvoir dans la lutte idéologique entre l'Est et l'Ouest. La réflexion de Serge Guilbault rejoint ici le travail de pionniers qu'avaient effectué, au cours des années 70, Max Kozloff et Eva Cockcroft, sur les liens paradoxaux qui peuvent se tisser entre un art d'élite et les visées impérialistes des États-Unis.

La démarche de Serge Guilbault suppose une négociation continue entre plusieurs niveaux de faits. Aux deux pôles extrêmes, les événements politiques internationaux et nationaux (invasion de la Finlande, traité germano-russe, plan Marshall, élections présidentielles américaines) et les événements artistiques constitués par la production des œuvres, les déclarations d'artistes et les positions de la critique. C'est dans l'entre-deux que porte surtout l'effort d'analyse de l'auteur. On y examine l'épreuve de force entre l'École de Paris et l'École de New York, les transformations du marché de l'art américain (passage d'un mécénat d'État à un réseau privé en pleine expansion) et surtout l'évolution des intellectuels et des créateurs face à leur engagement social. Les événements culturels que sont les congrès d'écrivains et d'artistes jouent ici un rôle primordial de même que la position des grandes revues qui animent le milieu intellectuel. Le livre de Serge Guilbault fait de *Partisan Review* une sorte de lieu paradigmatique au déploiement de sa thèse. On retrouve la revue tout au long des chapitres, qui documentent ses hésitations, ses silences, ses réalignements. L'histoire de l'art avait surtout retenu de *Partisan Review* quelques textes clés de Clement Greenberg. Serge Guilbault déplace l'attention vers Dwight Macdonald et les politiques éditoriales de la revue dans une volonté de recontextualisation du champ de l'esthétique.

C'est aussi dans l'examen de cette zone tampon (zone de médiations sociales, économiques, culturelles) entre les grands faits politiques évoqués en termes généraux et les faits artistiques déjà connus des lecteurs que l'auteur manifeste le plus sa compétence d'historien. Le livre a reçu beaucoup d'éloges mérités pour la qualité et l'originalité de la documentation utilisée, qu'il s'agisse d'une relecture de matériel déjà exploité ou de la mise à jour de sources méconnues (le travail

d'archives est ici considérable : enregistrements radiophoniques, extraits de journaux, actes de colloques, monographies historiques). Ce bassin d'informations hétérogènes et peu familières à l'historien d'art est canalisé par quelques principes régulateurs : une chronologie rigoureuse, d'abord, Serge Guilbault s'intéressant spontanément à la simultanéité ou à la succession rapide de phénomènes qui relèvent de champs en apparence incompatibles. Attention à la réception, ensuite, l'auteur s'attachant moins aux faits qu'à leur impact sur les milieux concernés. Sensibilité aux analogies de structure, enfin, comme la justification d'un événement artistique dans les termes mêmes qui servent au débat politique.

Serge Guilbault s'emploie en somme à restituer l'Histoire qu'il croit évacuée des petites histoires stylistiques de l'expressionnisme abstrait. Les images qu'il convoque pour caractériser l'aveuglement de ces récits ne sont pas sans intérêt. Parfois, l'École de New York est perçue comme se développant sous une sorte de cloche de verre, dans un milieu aseptisé qui la garde à l'abri des infections du contexte. Le plus souvent, son histoire s'étale en surface (l'allusion à la *flatness* greenbergienne est teintée d'ironie), masquant le compost social, le borborygme du politique et de l'idéologique qui la nourrit et pourtant. L'historien d'art obnubilé par la question esthétique s'exposerait naïvement au même confinement que son objet. Ce qui nous amène à la position d'un historien social de l'art comme Serge Guilbault. Pour saisir à la fois le dedans et le dehors, le dessus et le dessous dans leurs échanges constants, il faut aspirer à une objectivité et à une transparence totales, viser à une sorte de métaposition qui n'est pas sans risques, à son tour, d'une éjection hors de l'histoire.

Certains critiques américains du livre n'ont pas reconnu la parfaite transparence du narrateur d'Histoire qu'est Serge Guilbault. Une certaine mauvaise humeur toute française contre l'hégémonie de l'École de New York ne leur a pas échappé de même qu'une tendance à surestimer l'intérêt de la production française à l'époque. Le repérage de certains concepts fondamentaux qui traversent tout l'ouvrage – nous pensons par exemple à celui d'aliénation – permet d'observer des glissements entre les constatations de fait (les milieux intellectuels américains s'analysent en terme d'aliéna-

tion) et les jugements de valeur (Serge Guilbault croit, en effet, que ce genre d'avant-garde est socialement aliénée). Le livre se termine sur l'évocation d'un graffiti aux murs de Nanterre, une sorte d'Action Painting qui aurait retrouvé, au-delà de l'aliénation, la dimension d'un agir politique dans l'Histoire.

Ce que Serge Guilbault pointe ici, peut-être à son insu, c'est le moment historique qui a insufflé à l'histoire sociale de l'art son dynamisme récent. Le tournant des années 70, des deux côtés de l'Atlantique, a marqué une poussée fulgurante de la question du politique dans le champ de la culture. La production artistique elle-même, durant ces années, s'est voulue plus radicale et plus critique face au système de l'art et au formalisme régnant. Mais alors que l'art actuel semble s'être donné d'autres enjeux, avoir retrouvé un intérêt pour la subjectivité et pour la forme sans oublier pour autant (dans les meilleurs cas, du moins) les leçons du contexte, l'approche de Serge Guilbault paraît s'être arrêtée à ce moment d'intense déconstruction – le moment « négatif », dirait-on, pour reprendre son propre terme – et l'avoir érigé en un lieu théorique absolu, seul susceptible de mettre à jour les véritables articulations de l'art aux mécanismes de l'Histoire.

On dira que l'entreprise critique est à peine commencée et que l'establishment de l'histoire de l'art nage encore en pleine idéologie, ce qui ne serait pas une grossière exagération. Les remarques générales sur l'esprit du temps ou le milieu de l'artiste qui servent encore d'introduction ou de hors-d'œuvre dans trop d'écrits de la discipline reçoivent ici une sévère réprimande. La réflexion de Serge Guilbault n'est pas intégrable à une histoire traditionnelle de l'art dont elle se veut l'envers même, ce qui témoigne de sa vigueur corrosive. Mais cette vigueur est telle, cependant, que c'est le propre objet de l'histoire de l'art – à savoir, l'art – qui se trouve désintégré dans l'expérience.

Serge Guilbault pouvait choisir de ne pas parler des œuvres, étant donné, comme il le laisse entendre lui-même, que le terrain est déjà trop couvert. On est d'ailleurs frappé, dans la présentation matérielle du livre, par la nature des illustrations. Au lieu de l'habituelle série de reproductions couleur de chefs-d'œuvre, on trouve en noir et blanc une série d'images inédites : publicité, propagande de guerre,

tableaux de « petits maîtres » d'époque à la suite desquels *Number 1*, 1948 de Pollock trouve malaisément sa place, ce qui est doublement significatif. On peut y lire en effet la critique de l'approche plus traditionnelle qui construit une histoire factice où des œuvres s'engendrent les unes les autres par une chaîne d'influences et de développements stylistiques minutieusement observés et classifiés. Une histoire « de-scriptive », selon Guibault, car elle défait littéralement l'écriture de l'Histoire véritable qu'elle feint d'ignorer. On peut y reconnaître, d'autre part, les propres difficultés de l'auteur avec la peinture. La citation de Christian Metz qui sert d'ouverture au livre ne parle-t-elle pas d'amours déçues qui incitent à prendre des distances par rapport à l'objet désiré ?

Prendre une position plus élevée ne veut pas dire voir à côté ou au travers. On ne sait pas, après avoir parcouru l'ouvrage, comment les œuvres prennent en charge cette Histoire qui nous est restituée. L'auteur laisse entendre que l'époque avait formulé son contenu idéologique avant de lui trouver un contenant plastique (un autre amour malheureux en perspective puisque l'un des partenaires se définit comme premier par rapport à l'autre, comme investissant l'autre de sens). Entre les lignes des *drips* de Pollock, Serge Guibault lit l'aliénation d'une période menacée par la bombe atomique et (ou ? malgré ?) la projection d'une libération individuelle d'artiste. Les lignes des *drips* n'auraient donc elles-mêmes rien à écrire, rien à dire, par exemple, sur l'histoire de la ligne dans l'art d'Occident et sur sa fonction idéologique comme instrument d'emprise sur le monde ? Une tâche immense reste à accomplir : voir comment l'art travaille, dans une médiation entre l'Histoire et son histoire propre, à façonner une conscience critique.

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN
Université de Montréal

FRANCIS WOODMAN *The Architectural History of Canterbury Cathedral*. Londres, Routledge & Kegan Paul, éd. 1981. xviii + 282 p., 161 illus., plans et diagrammes. 56,00 \$ (broché).

L'ouvrage de Woodman, plus vaste que son titre ne l'indique, tout en étant essentiellement archéologique, retrace l'histoire complète, financière

même, de la cathédrale de Cantorbéry dans ses vicissitudes, depuis la mission de saint Augustin, à travers la conquête normande, le meurtre de Thomas Becket, la guerre des deux roses, la spoliation de Henri VIII et les déprédations de Puritains, jusqu'aux restaurations et destructions du XIX^e siècle. Le retour en faveur de l'architecture gothique fut alors marqué par une publication fondamentale : *The Architectural History of Canterbury Cathedral* de R. Willis (1845), sur laquelle se sont fondées encore les recherches de Woodman et des archéologues contemporains. Willis, préoccupé surtout par l'interprétation des campagnes de reconstruction de la cathédrale romane dans le premier style gothique entre 1175 et 1184, a moins concentré son attention sur la place éminente de Cantorbéry dans le développement de l'architecture perpendiculaire en Angleterre. Sur les campagnes de construction dans le premier style gothique comme dans le style perpendiculaire et leur évaluation esthétique, Woodman a apporté des mises au point de premier ordre.

Sur la cathédrale anglo-saxonne, à peine fouillée, nous n'avons que les traditions orales imprécises recueillies par Eadmer. Mais la chronologie des édifices suivants est solidement étayée sur les documents et sur les vestiges laissés dans les reconstructions ultérieures. Les piliers de la croisée du transept du Normand Lanfranc sont encore emprisonnés dans les piliers actuels, et la tour nord de la façade est exactement connue par des dessins, telle qu'elle subsista jusqu'à sa destruction en 1831. Dans sa méthode de restitution de la suite des édifices de la fin du XI^e siècle au XVI^e, Woodman a tenu le plus minutieux compte du niveau des portes successivement réincorporés dans les parties hautes, des arrachements visibles dans les combles et de toute trace des passages et coursiers qui maintenaient les communications à l'intérieur de l'édifice. Il a pu ainsi établir le niveau de la tribune de nef et des chapelles hautes dans les croisillons de l'église de Lanfranc. La hauteur de la tribune du « glorieux chœur » des prieurs Ernulf et Conrad (1096-1126) est mesurée par celle des ouvertures trifléuries ouvertes par Guillaume de Sens au-dessus des fenêtres des murs des bas-côtés, conservés après l'incendie de 1174. Woodman a supputé à vingt-deux mètres environ la hauteur sous plafond du « glorieux chœur » au lieu des quinze mètres chichement attribués par Willis.

L'énumération des campagnes de reconstruction du chœur après 1174, faite année par année dans la relation du moine Gervais, est insuffisante pour résoudre les problèmes techniques jusqu'en 1178 et le changement de programme et de style après 1179. L'enquête de Woodman a éclairci ces questions, en corrigeant sur certains points l'interprétation du texte de Gervais proposée par Willis. Guillaume de Sens rebâtit à partir de 1175 le chœur en le moulant en quelque sorte entre les murs extérieurs conservés à titre de reliques. Il remploya dans la crypte romane les tambours de deux des colonnes monocylindriques du « glorieux chœur » aux chapiteaux timbrés d'un tau. Or, on retrouve ces supports monocylindriques et ces taux dans la chapelle de la Tour de Londres, sous des murs simplement percés d'arcs au-dessus des grandes arcades. Gervais a décrit l'étage au-dessus des grandes arcades dans le chœur roman de Cantorbéry : « mur tout d'une pièce, faiblement éclairé par intervalles moyennant des baies très petites ». Woodman a bien vu que cette élévation se retrouvait dans l'abbatiale de Dumfirlin, mais dans sa restitution il n'a pas osé supprimer baies géminées et arcs de décharge pour ne garder que les petites ouvertures éclairantes du mur de fond de la tribune. Manifestement la paroi nue de la tribune était recouverte de fresques, qui, avec les vitraux, le pavement multicolore et le plafond peint, faisaient l'émerveillement de Guillaume de Malmesbury en 1124. Aucune croisée n'interrompait l'anneau continu des vingt-quatre colonnes du chœur. Mais les croisillons hauts d'un transept oriental débordaient, harmonisant leurs masses avec les deux chapelles surmontées de tours plus à l'est, qui étaient greffées concentriquement sur la précincton du déambulatoire. Cette disposition de chapelles non rayonnantes ne se compare qu'avec les deux chapelles inclinées l'une vers l'autre, réservées dans l'épaisseur de l'abside de la crypte de Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne. La silhouette de la cathédrale sur la précieuse vue cavalière levée vers 1160, balisée par deux paires de tours, l'une à la façade, l'autre au chevet, fonde Woodman à ranger la cathédrale de Cantorbéry de 1070 à 1174 dans une filiation cadette de l'architecture impériale allemande.

Guillaume de Sens dirigea jusqu'en 1175 une symbiose de caractères architecturaux importés de France et de l'héritage anglo-normand. Sous les