

l'autobiographie qu'il rédige pour cet ouvrage. (Les citations en français sont des traductions par l'auteur de l'article.) Il revenait en 1961-1962 à des assemblages surréalistes en ciment et en porcelaine. Ce n'est qu'un an après la fin de ces Dialogues que la fameuse *Pyramid* sera reconstruite pour constituer la première manifestation publique du jeune sculpteur.

Les deux interlocuteurs ont voulu comparer au déroulement d'une partie d'échecs la suite de ces dialogues où, pendant que l'un dactylographiait sa réplique, l'autre attendait le moment de bouger ses propres pièces. Mais les règles du jeu ne sont guère strictes et la conversation s'offre comme un échange à bâtons rompus de commentaires sur des œuvres d'art anciennes ou contemporaines, ou d'interrogations sur les processus de création, sur la découverte de soi, etc. Les propos sont regroupés autour de quelques thèmes généraux. Trois dialogues sont consacrés respectivement à la sculpture et à la photographie et un seul à la musique, la littérature, le cinéma, la poésie de Carl André et l'œuvre de Rosenquist. Un interdit implicite semble avoir été le refus de commenter les 53 œuvres sculpturales déjà produites par André et qui sont illustrées à la fin du volume, à partir de photographies de Frampton.

À travers les méandres de la conversation resurgit sans cesse le questionnement sur le sens et la fonction des œuvres d'art, axé sur le dilemme qui agite encore aujourd'hui la scène artistique. C'est-à-dire comment interpréter ou sortir du paradoxe de Duchamp, qui voudrait que « tout ce que l'homme fait soit de l'art » (p. 17, 46). D'une part, dit Carl André, « il n'apparaît pas comme très pratique de nous promener et d'apposer notre signature sur tous les tas de déchets possibles », en insinuant que c'est peut-être là la démarche fondamentale du photographe, dans son geste qui n'est pas transgression mais conservation (p. 23). D'autre part, les Dialogues débent alors qu'on revient d'une visite au musée Guggenheim où l'on a expérimenté ces « intensités » spécifiques qui s'appellent Rodin, Degas, Rosso, Brancusi ou David Smith.

Comment concilier l'impératif catégorique de Duchamp avec les

contradictions que lui offre l'expérience vécue? C'est la « Question du sens » posée justement par l'œuvre de Carl André intitulée *Detector* (1959) qui orne la page couverture du livre et qui souligne comme « les pôles opposés de l'art moderne », une juxtaposition d'éléments de fer plus ou moins aléatoires à la forte angularité d'une construction en bois.

D'une part, Carl André insistera pour que son interlocuteur fonde sa prétention que la photographie soit de l'art et non pas un ersatz indifférent de la réalité. Permet-elle vraiment de mieux voir la réalité, comme elle le prétend? Si la perception visuelle est un processus qu'il faut acquérir, si « voir est difficile », la photographie ne se présenterait pas comme une meilleure vision: « Le photographe ferait de la réalité un découpage différent de celui de notre œil ... mais une photographie en blanc et noir n'est pas un découpage d'un monde en blanc et noir. Offre-t-elle seulement une échelle de gris? » (p. 70-71). Et ses objections se feront plus virulentes encore vis-à-vis de la série de photographies de Frampton, intitulée *The Secret World of Frank Stella*, non pas à cause de leur contenu, mais à cause de la démarche du photographe: « Le sujet n'est jamais cliché, seulement la méthode » (p. 57).

Cette méthode de production dans les divers arts sera définie à partir du modèle linguistique: « Il ne peut y avoir de syntaxe sans la notion d'une particule plus petite, discrète, qui ne soit pas signifiante par elle-même », observe Hollis Frampton. Et qu'il s'agisse de Stella ou de Cézanne, de la *Roue de bicyclette* de Duchamp ou du *Verre d'absinthe* de Picasso, de ses propres sonnets et peut-être de ce dialogue même, Carl André définira cette syntaxe, sous le terme de « constructivisme », comme impliquant la juxtaposition ou la répétition d'éléments disjoints en vue de l'engendrement des formes (cf. p. 36 et 76).

Frampton protestera, par ailleurs, contre les identifications qu'opère André entre l'iconographie ou le référent d'une œuvre et la valeur de l'objet ou de l'artiste qui l'a produite, contestant même la relation pertinente entre le sens des œuvres et quelques énoncés verbaux: « Parce que tu peux dire

quelque chose qui se tient au sujet de l'œuvre de Clyfford Still, tu penses que tu la comprends » (p. 90). Déjà investi dans un travail poétique, André fondera différemment la validité du langage verbal, qui serait avant tout recherche et non vérité: « Les poètes ne sont pas ceux qui écrivent des poèmes, mais ceux qui savent lesquelles parmi les choses qu'ils écrivent sont des poèmes. »

Les tensions entre les interlocuteurs deviennent plus aiguës au cours de l'attaque virulente que fait André du Pop Art, incarné par Rosenquist, dans le dialogue qui ferme le recueil. L'œuvre de Rosenquist ne présenterait que des choses dont notre société « encourage la consommation ». Loin d'être lié à la satisfaction des désirs et des besoins immédiats, le but de l'art, selon André, serait d'altérer les niveaux de conscience afin que l'homme puisse s'ouvrir davantage à la réalité. Louant Louis Bunuel d'avoir abandonné le surréalisme dans son film *Viridiana*, André affirmera: « l'homme n'est homme que dans la mesure où il tente d'élargir sa conscience aux dimensions de la réalité » (p. 55).

FERNANDE SAINT-MARTIN
Université du Québec à Montréal

JAMES A. SPEYER (édit.) *The Art Institute of Chicago: Twentieth-Century European Paintings*. Chicago, University of Chicago Press (Chicago Visual Library), 1981. 82 + ix p., 299 illus. couleur sur microfiches, 60,00 \$.

Un petit livre rouge (23,5 cm × 15,9 cm × 1,2 cm) à couverture cartonnée dure et lettres dorées constitue le catalogue des peintures européennes du xx^e siècle du Art Institute de Chicago, publié aux Presses de l'Université de Chicago par A. James Speyer en avril 1981. L'originalité et l'intérêt majeur de ce catalogue résident dans le système de microfiches, au nombre de quatre (mesurant 10,5 cm × 14,9 cm), reproduisant en couleur 299 peintures.

Deux textes d'introduction précèdent le catalogue des œuvres de la collection et une sélection bibliogra-

phique. Il s'agit d'abord d'un bref historique de cette partie des collections du AIC (p. 1-10) par Courtney Graham Donnell, suivi d'un aperçu (p. 11-29) des mouvements et tendances de la peinture européenne du xx^e siècle par A. James Speyer, conservateur des peintures et sculptures du xx^e siècle au AIC depuis 1961.

Le texte de C. Graham Donnell comporte un intérêt réel à plusieurs égards. Tout d'abord, il tente de retracer les grandes étapes de la constitution de la collection en précisant quelles ont été les orientations majeures et les politiques d'acquisition du musée au cours du xx^e siècle. Cette institution, centenaire en 1979, est réputée à juste titre comme possédant l'une des plus grandes collections impressionnistes du monde. Or, l'objectif et l'enjeu de cette nouvelle publication sont de faire connaître, et reconnaître comme « supérieure » (p. 1), la collection de peintures européennes du xx^e siècle.

Le musée est redevable tout d'abord à l'initiative de quelques directeurs et conservateurs qui ont mis l'accent prioritairement sur le développement de cette collection ; jusqu'en 1920, apprend-on, on ne mise que sur l'art contemporain américain (seulement deux œuvres européennes sont acquises par le musée entre 1900 et 1920). Avec MM. Robert B. Harsche (1921-38) et Daniel Catton Rich (1938-58) l'emphase sera portée sur l'art moderne européen. On souligne également le travail dynamique de Mme Katharine Kuh, première conservatrice de l'art du xx^e siècle, à compter de 1954. À la fin des années cinquante, le travail accompli dans ce domaine fait de cet ensemble « the finest twentieth-century collection to be housed in a general museum in the United States », d'affirmer Charles C. Cunningham, directeur du AIC de 1966 à 1972. Sous l'égide de MM. Maxon et Speyer, au cours des années 60 et 70, la collection d'art européen est consolidée par des acquisitions d'œuvres des premiers « maîtres » modernes et d'artistes plus actuels.

Cependant, le développement de la collection n'aurait pas connu une telle ampleur sans de nombreux legs et dons des collectionneurs de Chicago. En fait, dès la fin du xix^e siècle, des amateurs d'art de cette ville achètent, en France et ailleurs

en Europe, des œuvres modernes (particulièrement impressionnistes), pour en faire don éventuellement au musée. Dans les premières décennies du xx^e siècle, des hommes d'affaires, industriels, politiciens, avocats, etc., manifestent un intérêt pour les avant-gardes européennes et constituent des collections privées, qui viendront plus tard enrichir considérablement les collections du AIC. C'est ainsi que, dès la fin des années 30, l'AIC est devenu l'un des premiers dépositaires de l'art moderne français aux USA.

Quelques événements historiques sous-tendent cet intérêt pour les avant-gardes européennes. Chicago, en effet, s'affirme comme centre d'événements artistiques dès le début du siècle. Ainsi, l'exposition de l'« Armory Show » présentée à New York en février 1913 est reprise à Chicago le mois suivant. Malgré les controverses dans la presse sur l'événement, des acquéreurs trouvent pitance parmi les œuvres exposées. En 1933, alors que se déroule la « Chicago World's Fair », le AIC organise parallèlement l'exposition « A Century of Progress Exhibition of Painting and Sculpture ». Une bonne représentation d'artistes européens et américains du xx^e siècle y est faite, la plupart des œuvres étant déjà possessions du AIC. Deux expositions plus récentes au AIC semblent avoir donné un nouveau souffle en termes de reconnaissance d'un art plus actuel. Il s'agit de « Idea and Image in Recent Art » en 1974, organisée parallèlement à une rétrospective Duchamp. Puis, en 1977, « Europe in the Seventies : Aspects of Recent Art » sélectionnait un ensemble d'œuvres d'artistes européens depuis 1970.

Enfin, le texte de M. Donnell fournit un ensemble de renseignements fort intéressants sur la façon dont se constitue une collection publique d'art. Ce qui confirme encore une fois que l'acquisition du « grand Art » ne se fait pas sans le « grand Capital ». Ce qui pose aussi la question de la générosité et du prestige des donateurs qui ne vont pas sans de substantiels avantages financiers et fiscaux.

La tâche de M. Speyer, dans la seconde partie du livre, n'était pas simple : tenter de retracer les grandes étapes du développement de l'art européen du xx^e siècle, afin de mieux mettre en valeur la portée des

acquisitions du musée. Cette collection, qui comprenait 299 œuvres au moment de la préparation du catalogue (1978), est présentée, suivant l'ordre chronologique, dans l'aile Morton du musée. Exception est faite pour les œuvres de la Helen Birch Bartlett Memorial Collection accrochées séparément.

La disposition des collections dans les salles du AIC relève d'une convention qui établit une coupure arbitraire au tournant du siècle. Les œuvres tardives de Monet, Renoir, Gauguin et Redon, par exemple, sont intégrées aux œuvres d'une génération plus jeune, « les Nabis » (Vuillard, Bonnard, Roussel, Vallotton, etc.), alors que les œuvres de ces artistes antérieures à 1900 sont disposées dans les collections du xix^e siècle. De même, des œuvres d'une « génération tardive d'impressionnistes » (Guillaumin, Le Sidaner, A. John, Anders Zorn et J. Sorolla y Bastida) sont assimilées au xx^e siècle. Ainsi, quelques problèmes surgissent quant à la compréhension de l'« esprit » de ces œuvres.

Les avant-gardes du xx^e siècle sont présentées comme des innovations radicales : notamment, le cubisme, l'expressionnisme et le surréalisme, soit les mouvements les mieux représentés dans les collections du musée. Malgré un bon échantillonnage des divers mouvements, il faut tout de même souligner que les œuvres des artistes les plus reconnus ne sont pas toujours celles datant des périodes les plus innovatrices et importantes. Pour exemples, mentionnons que sur un total de dix-neuf Picasso, cinq sont de la période 1901 à 1906, trois de 1909, 1910, 1915, onze de 1921 à 1959. Les quatre Braque sont de 1909, 1919, 1938 et 1951-52 ; un tableau de M. Duchamp de 1910 ; un collage de Schwitters de 1942, etc.

Dans l'art français de la période d'après-guerre, Speyer qualifie Jean Dubuffet comme « the most influential figure to emerge » (p. 25), ce qui nous semble exagéré. Comme par coïncidence l'œuvre de Dubuffet est le mieux représenté de l'École de Paris, dans les collections du AIC. Par comparaison, mentionnons la présence d'un Nicolas de Stael, de deux Riopelle, deux Poliakoff, trois Zao-Wou-ki, deux Mathieu, un Soulages et deux Vasarely, cependant que Wols, Fautrier, Hartung, Bryen et Ubac

(entre autres) qui auraient mérité leur place dans ce qui est décrit comme « the new generation of the School of Paris » (p. 26), sont absents.

En ce qui concerne l'art actuel et les « nouvelles formes » d'art depuis le milieu des années 60, l'éventail excessivement restreint des œuvres montre le peu d'intérêt que les responsables du musée y ont porté. Trois acquisitions, considérées comme majeures, illustrent les démarches de Boltanski, Darboven, Gilbert and George au cours des années 70. Ainsi, à part quelques œuvres héritées de donateurs et décrites comme « curiosités » (W. Orpen, L. Simon, Zuloaga, A. André, Capon, Georg, Krohg, etc.) par opposition aux grands « maîtres » des avant-gardes européennes, en dépit aussi du fait que certaines œuvres sont décrites comme « inclassables » (Chagall, Rousseau, Klee!) ou curieusement identifiées (V. Brauner comme « néo-dada »), il n'en demeure pas moins que l'AI, de même que les généreux donateurs de Chicago, ont opté pour des « valeurs sûres », conservatrices, plutôt que des « valeurs » à risque même limité (pour parler en termes de marché). Souvent, il faut le constater, un grand nom a préséance sur la dimension de rupture historique engagée par certaines œuvres. Pour preuve, je ne peux que citer Speyer commentant une œuvre de Picasso de 1921, « Mother and Child » : « a noble, neoclassical composition with overwhelming interest in the volumetric figure » (p. 17).

Le catalogue des œuvres proprement dit (p. 30-78) fournit les indications suivantes pour chacune des œuvres : numéro d'entrée sur la fiche visuelle, nom de l'artiste, nationalité, dates (naissance, décès), titre de l'œuvre, date, médium, dimensions (pouces et centimètres), inscriptions (signature et date), provenance, date et numéro d'acquisition.

En fin d'analyse, cette publication, au niveau de la documentation visuelle, constitue une innovation intéressante et comporte des avantages nombreux : le format et l'épaisseur limités du volume en font un outil facile et pratique à la consultation ; la miniaturisation des reproductions (1 cm × 1 cm : on mentionne qu'elles sont mieux

vues sur une table lumineuse munie d'une lentille 20-24x) permet la conjonction d'un grand nombre d'images couleur sur un espace réduit ; la qualité des reproductions concurrence valablement les illustrations imprimées des livres d'art auxquels nous sommes habitués. Le code classificatoire permet aussi un repérage rapide au niveau des informations textuelles. Une contradiction néanmoins surgit de ce type de système documentaire : à la façon du livre ou du catalogue illustré, l'information se prête davantage à une consultation individuelle (contrairement à la diapositive 35 mm qui sert volontiers d'outil pédagogique), alors que le prix de 60,00 \$ US est, quant à lui, plutôt prohibitif à l'acquisition individuelle.

FRANÇOISE LE GRIS-BERGMANN
Université du Québec à Montréal

CREIGHTON E. GILBERT *Italian Art 1400-1500*. Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1980 (Sources and Documents in the History of Art Series). 226 + xxvii pp., 1 illus., 11,95 \$.

Documents are essential tools for the study of the history of art, and this volume of sources and documents on Renaissance art offers much valuable material to the student unable to work in the original languages. About half of Creighton Gilbert's selected texts are by artists with the remaining selections by patrons and commentators on art. These are subdivided into seven sections, each arranged in roughly chronological order. Brief comments introduce each selection and develop themes laid out in the introduction.

The first two sections, 'The Artist Speaking Informally' and 'The Artist in Formal Records,' contain a wealth of information on the working conditions of Renaissance artists. Relationships among artists are at times difficult (Ghiberti complains of his co-workers, Mantegna reacts angrily to engravings based on his designs) and at times beneficial (Jacopo Bellini enters into a

partnership agreement, apprentices are taken on, assistants prepare and execute works). We find out about the financial positions of artists from Donatello's *catasto* declaration, Verrocchio's will and a list of Benedetto da Maiano's worldly goods and properties (including an impressive number of books). Relationships between artists and patrons are documented: contracts are drawn, materials and scaffolding supplied and instructions given (or not given) by the commissioners. Financial matters emerge as a prime concern, as Fra Filippo Lippi asks Giovanni di Cosimo de' Medici for money, Francesco del Cossa wants better pay, Mantegna needs money because of his debts, and the price of the pulpit of S. Maria Novella is arbitrated.

Finding contracts 'immensely repetitious,' Gilbert includes only two examples in these first two sections, and refers his reader to D.S. Chambers' collection of texts about patronage with its numerous contracts for variants (*Artists and Patrons in the Italian Renaissance*, Columbia, s.c., 1971). While Renaissance contracts do share many common forms, phrases and legal stipulations, they also contain valuable clues to the attitudes and expectations of both artist and patron, the evolution of works of art, and the working procedures of artists. Other studies, not cited by Gilbert, make clear the significance of a close analysis of stipulations found in contracts regarding subject matter, the nature and quality of materials, the amount of time required of a master (as distinguished from his assistants), time limits, determination of price and method of payment. (One of the most important of these is Hannelore Glasser's *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, New York, 1977.)

In the third section of Gilbert's collection, 'The Artist as Book Author,' the increasingly self-confident, educated artist of the Renaissance emerges, particularly in the selections from Leon Battista Alberti and Lorenzo Ghiberti. Almost the whole of Alberti's treatise *On Painting*, which was so important to Quattrocento art theory and practice, is translated. Unfortunately, Gilbert does not indicate whether he translates from the Italian or Latin text, an important