

Pop Art

Joëlle Morosoli

Number 23, Spring 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10184ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Morosoli, J. (1993). Review of [*Pop Art*]. *Espace Sculpture*, (23), 54–55.

PARUTIONS | Sculpture

commentaires et propos des artistes participants. À la fin du livre, on retrouve la biographie des artistes et un tableau chronologique qui relate depuis 1951 année après année quelques événements majeurs qui se sont déroulés simultanément en Amérique, au Royaume-Uni et en Europe continentale.

Marco Livingstone nous introduit à ce livre par un article intitulé *Glorious Techniculture*. Il y retrace l'origine du mouvement, de son nom et met en évidence le dénominateur commun de tous ces artistes. Il écrit ainsi : «Mais l'un des plus grands mérites de tous ces artistes [...] fut d'ébranler les certitudes complaisantes en jouant les agents provocateurs.» Les artistes du pop créent leurs œuvres à partir du collage, de l'assemblage, de l'objet trouvé et exploitent le ready-made, le kitsch dans le but de rejoindre la population dans leur quotidien. Ils empruntent «leur iconographie aux signes omniprésents de leur culture : réclames, panneaux publicitaires, photographies.» Ces artistes veulent un art démocratique dans lequel ils refusent toute responsabilité du choix des images. Ce manque d'engagement par rapport à la surabondance matérielle et informative qu'ils montrent permet toutes les interprétations possibles et ainsi rallie l'ensemble des intervenants.

Sarat Maharaj dans *La pharmacopée du Pop Art* souligne les ambivalences caractéristiques à ce mouvement tout en analysant la place du kitsch et des objets de consommation. Le Pop Art conçoit le produit de consommation comme un objet de plaisir : «L'objet courant devient article aphrodisiaque». Si le Pop Art reflète la surabondance d'objets, il ne peut ignorer que cet excès produit des déchets, des rebuts, des ordures. Le kitsch est récupéré par ce mouvement et Sarat Maharaj conclut son article par une citation d'Ardorno : «Le kitsch n'est pas la lie de l'art ni ses scories mais une substance empoisonnée qui s'y trouve mélangée. Comment s'en débarasser est la tâche ardue du présent... Dans le kitsch est peut-être même le vrai progrès de l'art.»

Le Pop Art en Amérique est

retracé par Constance W. Glenn et ceci depuis ses débuts dans les années cinquante. Le Pop Art s'est révélé par des événements épars sans manifeste, ni courant défini. En 1960, une exposition phare signale l'apparition d'un art new-yorkais différent intitulé *New Forms-New Media*.

Marco Livingstone écrit sur le Pop Art en Grande-Bretagne et relate l'émergence de l'*Independent Group* des années cinquante qui «oppose au culte de la nature intemporelle un art agressivement citadin et contemporain». Les artistes britanniques personnalisent leur art beaucoup plus que les artistes américains.

Alfred Pacquement intitule son article *Le renouveau de l'art à Paris autour de 1960*. Il est question des *Nouveaux réalistes* qui à l'origine étaient constitués de Pierre Restany et de huit artistes. Ce courant artistique parallèle au Pop Art, mais élaboré à partir d'un manifeste traite du happening, de l'œuvre éphémère liée à l'action ludique, et se fait agressif, bousculant l'ordre établi.

Le Pop Art et l'Allemagne traité par Evelyn Weiss signale le mouvement *Réalisme capitaliste* des années soixante dont l'image dominante est celle de Richter. Elle conclut son article par une comparaison entre Warhol et Beuys.

Thomas Kellein s'intéresse au mouvement *Fluxus*, né à New York et créé par George Maciunas. En dictateur de ce groupe il veut imposer un prolétariat artistique en offrant des œuvres anonymes à prix minime et présente son *encyclopédie de l'art* en format valise.

Le Néo Pop Art signé par Dan Cameron signale les influences importantes que certains artistes des années quatre-vingt ont empruntées au Pop Art.

Ce catalogue d'exposition illustré de superbes planches photographiques trace en lignes claires ce mouvement artistique et se fait livre de référence sur le Pop Art.

JOËLLE MOROSOLI

Le génie du sculpteur dans l'œuvre de Michel-Ange
Musée des beaux-arts de Montréal,
1992. 528 pages.

À l'occasion de l'exposition *Le génie du sculpteur dans l'œuvre de Michel-Ange*, le service des publications du Musée des beaux-arts de Montréal a produit un imposant catalogue qui s'avère non seulement un témoignage précieux rendant compte du corpus des œuvres exposées mais plus encore : un véritable ouvrage de référence.

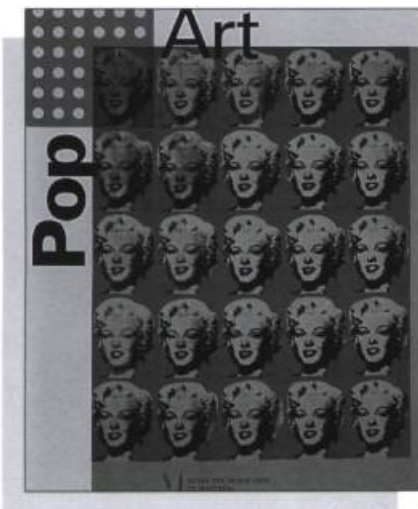
C'est d'abord, que l'on me permette de le souligner, un bel objet autant par son format que par le soigné des mises en page. C'est un «volume important» d'une très riche iconographie. La jaquette dans des tons de marrons présente l'étude de nu vu de dos pour la bataille de Cascina et protège une couverture rigide entoillée qui s'ouvre sur 528 pages de l'ouvrage comprenant 365 illustrations dont 136 sont des reproductions couleurs d'une qualité technique irréprochable.

Mais il ne s'agit pas seulement d'un beau livre d'art. On a ici affaire à une riche mine de renseignements. Dix neuf spécialistes tant italiens, britanniques qu'américains ont participé à la rédaction des 161 notices décrivant chacune toutes les œuvres de l'exposition.

Si l'on se félicite de la fidélité du compte-rendu de l'exposition on peut aussi admirer comment d'une certaine manière l'ouvrage sait s'en détacher et garder son intérêt indépendamment de sa fonction de catalogue proprement dit.

Si l'on avait mis à la queue leu leu les 161 descriptions de chacune des œuvres de l'exposition l'exactitude aurait été la même mais l'intérêt en aurait diminué. Au contraire, on a su rendre l'ouvrage très vivant même pour qui n'aurait pas vu l'exposition. Viennent s'ajouter au catalogue dix articles qui s'y inscrivent respectant la structure d'ensemble de l'ouvrage lequel s'articule autour de quatre thèmes développés dans l'exposition.

On se souviendra que l'exposition *Le génie du sculpteur dans l'œuvre de Michel-Ange* était présentée selon quatre divisions : 1. les maîtres et les sources — 2. le



Pop Art

Sous la direction de Marco Livingstone
Musée des beaux-arts de Montréal,
1992. 319 pages.

La rétrospective *Pop Art* au Musée des beaux-arts de Montréal présentée entre le 23 octobre 1992 et le 24 janvier 1993 laisse une publication impressionnante sur ce mouvement artistique des années cinquante et soixante.

Spécialiste du Pop Art, Marco Livingstone a été le conservateur invité de cette exposition et a également dirigé la publication *Pop Art*. En 1991, il organisait pour le Royal Academy of Arts de Londres une rétrospective sur le Pop Art et en 1992, il proposait au Musée des beaux-arts une version amplifiée de cette dernière. L'exposition montréalaise montrait trois cents œuvres d'artistes américains, anglais et européens.

Ce livre trace un vaste panorama de ce mouvement artistique par des articles signés de plusieurs spécialistes du Pop Art, des planches couleur abondantes pour illustrer chaque section du livre, une rubrique anthologique des sources qui nous permet de lire les articles de l'époque ou les

sculpteur — 3. la sculpture devint peinture — 4. l'architecture comme sculpture monumentale.

La première partie : *Les maîtres et les sources* réunissait des oeuvres de Michel-Ange, de certains artistes que l'on peut considérer comme ses "maîtres" ainsi que d'autres artistes qui l'on imité, qui ont étudié sa manière. La place de la sculpture antique dans l'inspiration de Michel-Ange y était mise en lumière.

La deuxième partie de l'exposition : *Le sculpteur*, se trouvait à être au coeur même du thème de

Michel-Ange



Le génie du sculpteur dans l'œuvre de Michel-Ange

l'exposition. Elle présentait les principaux projets de sculpture de Michel-Ange et elle s'articulait autour des divers thèmes développés par Michel-Ange : la cruxifixion, Samson et les Philistins, le nu de dos, le corps qui se libère de la matière, etc.

La troisième partie : *La sculpture devint peinture* traitait à travers des dessins de Michel-Ange du passage de volumes tridimensionnels dans la surface bidimensionnelle du dessin ou de la peinture. Toutes les oeuvres de cette section de l'exposition (qu'elles soient de Michel-Ange ou des graveurs rendant compte de la chapelle Sixtine) mettaient en évidence le caractère plastique et sculptural des dessins de Michel-Ange.

La quatrième partie : *L'architecture de Michel-Ange comme sculpture monumentale* démontraient que son oeuvre architecturale peut être envisagée comme étant le produit des forces en tension et des formes structurées de manière organique s'inscrivant dans l'espace comme une sculpture caractérisée par de puissants effets plastiques. C'est principalement par des dessins de la main même de

Michel-Ange que cette proposition était illustrée.

Ces quatre thèmes se retrouvent comme quatre piliers de la structure du catalogue.

Après une préface de Pierre Théberge et une introduction du concepteur de l'exposition M. Pietro C. Marani, Kathleen Weil Garris Brandt (de la page 21 à la page 43) dans un article très intéressant intitulé *La nourriture de Settignano* nous éclaire, d'une manière érudite qui n'est pas ennuyeusement savante, sur les débuts de Michel-Ange comme sculpteur.

Ensuite Luciano Berti (de la page 45 à la page 65) soulève maintes questions sur les nombreux aspects par lesquels on peut aborder la fameuse querelle sur la supériorité de la sculpture ou de la peinture. Avec ces quelques vingt pages on se retrouve en plein coeur du débat qui a agité la théorie de l'esthétique au XVI^e siècle rangeant d'un côté les tenants du *disegno* (dessin bi-dimensionnel) comme par petit exemple, Léonard de Vinci et d'autre part les défenseurs du *bozzetto* (modèle de cire ou d'argile tri-dimensionnel) comme, par exemple, Andrea del Sarto qui s'en servait même comme préliminaire à la réalisation d'une oeuvre picturale.

Se rattachant directement au premier thème *Les maîtres et les sources*, la description de la première section de l'exposition est précédée d'un article de Maria Teresa Fiorio (de la page 69 à la page 84) intitulé : *La sculpture brisée : Michel-Ange et l'esthétique du fragment*. Il s'agit des traces fragmentaires de l'antiquité considérées comme des propositions vivantes de l'esthétique de la Renaissance. Évidemment la sculpture y tient une place prépondérante. Que l'on pense au torse du Belvédère, à l'incontournable Laocoon, toujours ces restes de l'antiquité, fragments littéraires ou sculpturaux, deviennent générateurs de nombreuses suppositions de la totalité de l'Antique dont ils ne sont que des morceaux épars.

Suivent de la page 85 à la page 147 les notices décrivant les 31 oeuvres exposées dans la première section de l'exposition.

La deuxième articulation : *Michel-Ange, sculpteur* trouve sa place entre les pages 151 et 167 dans un article de William E. Wallace *Comment Michel-Ange devint-il sculpteur*, ainsi qu'entre les pages 169 et 178 dans un article de Lucilla Bardeschi Ciulich *Michel-Ange, expert en marbres et carrières*

que vient compléter entre les pages 179 et 199 un article de Douglas Lewis qui porte le titre *Dans le sillage du génie : l'influence de Michel-Ange sur la sculpture du Cinquecento*.

Ces trois riches articles se conjuguent très bien pour nous faire découvrir comment le sculpteur Michel-Ange qui s'identifiait très clairement à son métier ou à son art en signant *Michelagnolo scultore* en est venu à cette identité. C'est ce que William E. Wallace nous apprend. Pour sa part Lucilla Bardeschi Ciulich situe son propos autour de la pratique du marbrier en mettant en lumière les aspects du métier de chercheur de beaux morceaux et transporteur d'imposant blocs soit aux carrières de Carrare ou de Pietrasanta.

C'est peut-être un des plus fascinants aspects du génie de Michel-Ange que de le retrouver habile entrepreneur-marbrier. Cela nous change de certains trop cervicaux points de vue où la pratique quotidienne se voit réduite à un anecdotique négligeable.

Pour compléter ce portrait du sculpteur Michel-Ange, Douglas Lewis nous instruit, avec de nombreuses références bien articulées, de l'abondante postérité de ses oeuvres sculptées qui ont servi d'exemples accomplis de l'art à de nombreux créateurs du XVI^e siècle.

De la page 201 à la page 275 se suivent les notices décrivant les 45 oeuvres qui constituaient le deuxième volet de l'exposition. L'ouvrage aborde ensuite un des aspects les plus troublants du développement de l'oeuvre de Michel-Ange. On pense au moment fameux où l'artiste eut à discuter avec Jules II, *pontifice terrible*, l'éventualité de peindre le plafond de la Sixtine (la chapelle de Sixte IV, oncle de Jules). Michel-Ange hésite devant une telle commande : «Votre Sainteté sait que je ne suis pas peintre» et le Souverain Pontife de répondre «Eh bien, tu le deviendras!»

Des pages 279 à 305, aux prémisses du travail de Michel-Ange dans l'abstraction bi-dimensionnelle nous sommes introduits par Giorgio Bonsanti qui traite (en des mots qui savent mesurer «un post quem au-delà duquel il semblerait qu'on ne puisse remonter») de l'importance, souvent occultée, de la peinture dans la formation du génie créateur de Michel-Ange. Nous savons de quel maître Michel-Ange apprit à peindre, ce serait Ghirlandaio, le sommet, alors, de la tradition florentine... il

reste que nous ignorons qui lui a appris à sculpter. L'on retrouve, alors, *la nourrice de Settignano*! Quant à cet article qui de la page 307 à la page 321 traite de la *Sculpture antique et (des) textes sacrés pour la chronologie du Tondo Doni* c'est, peut-être, un des plus intéressants de tout l'ouvrage. Ce mélange des données chrétiennes ou bibliques et des apports plastiques exemplaires à travers les restes sculpturaux de l'antiquité nous parle d'un syncrétisme idéal dont l'enthousiasme ne fera pas long feu...de la même manière que Michel-Ange aura à modifier son rapport à la peinture.

Entre les pages 323 et 342, Fabrizio Mancinelli nous invite à une très actuelle "Renaissance" de la chapelle Sixtine dont la restauration nous est précisément décrite sans un vocabulaire trop technique qui aurait nuï à la communication des méticuleuses étapes d'un tel travail.

Ensuite entre les pages 343 à 445 suivent les descriptions des 64 objets, morceaux de fresque, dessins, gravures, sanguines, bas-reliefs... qui constituaient la troisième partie de l'exposition. Chacune des notices vient éclairer la "position" muséologique de l'objet avec une exactitude bien défendue par un appareil critique qui n'exclut ni les doutes ni les aléatoires propositions du discours actuel sur des semblables traces du passé. Seules n'ont pas ici lieu les attributions mythiques des "vedettes" de la muséologie... un bel exemple de rigueur intellectuelle et d'honnêteté pratiquée à travers des explications précises et ouvertement discutées.

La quatrième section du catalogue ne propose que 17 objets mais 12 d'entre eux sont de la main même de Michel-Ange. Les notices les décrivant couvrent les pages 469 à 501 pendant que leur présentation due à Pietro C. Marani nous fait comprendre l'importance de l'architecture dans l'accomplissement du tempérament et de l'idéal de Michel-Ange. L'article de Pietro C. Marani intitulé *L'architecture de Michel-Ange comme sculpture monumentale* couvrent les pages 449 à 467 de l'ouvrage.

Une biographie générale d'une exactitude et d'une chronologie rigoureuse vient compléter ce grand livre dont peut, à juste titre, s'enorgueillir le Service des publications du Musée des beaux-arts de Montréal. Bravo!

ÉDOUARD LACHAPPELLE