

ETC



Le Pop Art sans frontières, ou presque...

Pop Art, Musée des beaux-arts de Montréal. Du 23 octobre 1992
au 24 janvier 1993

Nicole Dubreuil-Blondin

Number 21, February–May 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36037ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

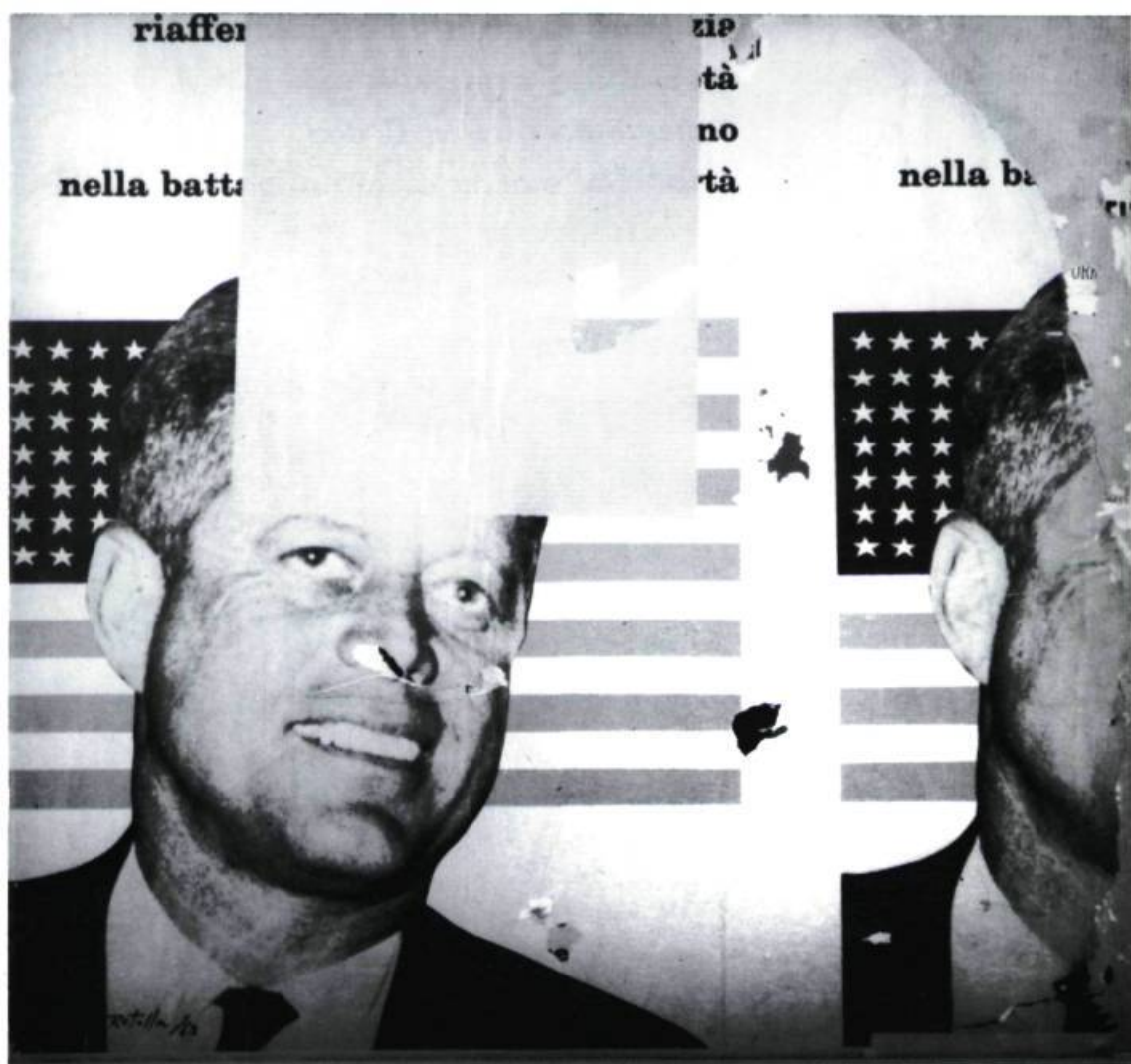
[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubreuil-Blondin, N. (1993). Le Pop Art sans frontières, ou presque... / Pop Art, Musée des beaux-arts de Montréal. Du 23 octobre 1992 au 24 janvier 1993. *ETC*, (21), 27–33.

LE POP ART SANS FRONTIÈRES, OU PRESQUE...

Pop Art, Musée des beaux-arts de Montréal. Du 23 octobre 1992 au 24 janvier 1993



Mimmo Rotella, *Viva America*, 1963. Collage sur toile ; 85 x 89 cm. Collection Giorgio Marconi, Milan.

Pop !

Pendant que Lautrec s'expose au Musée du Québec et que l'institution s'affiche au bruit du cancan, le Musée des Beaux-Arts de Montréal n'a pas eu besoin d'inventer des onomatopées pour faire la réclame du Pop Art dont le nom résonne encore, en cette après-période des fêtes, comme le claquement d'un bouchon de champagne. L'analogie n'a ici rien de forcé puisque cette tendance artistique, élaborée au cours des années cinquante pour atteindre sa pleine effervescence au début de la décennie suivante, se voulait une joyeuse libé-

ration de tous les interdits imposés par la peinture abstraite. C'est bien à elle que le Pop Art entendait en effet renoncer, ainsi qu'à une atmosphère esthétique raréfiée faisant rimer hermétisme avec élitisme. Le Pop paraît jouir naturellement d'une dimension publicitaire que bien d'autres propositions artistiques (y compris les plus actuelles), toujours en mal de reconnaissance, pourraient être tentées de lui envier. Je ne sais pas si les statistiques du box-office confirmeront l'impression que m'ont laissée les activités entourant l'ouverture de l'exposition et quelques visites subséquentes au Musée : le Pop Art m'a semblé attirer beaucoup de visiteurs dont un nombre imposant de jeunes.

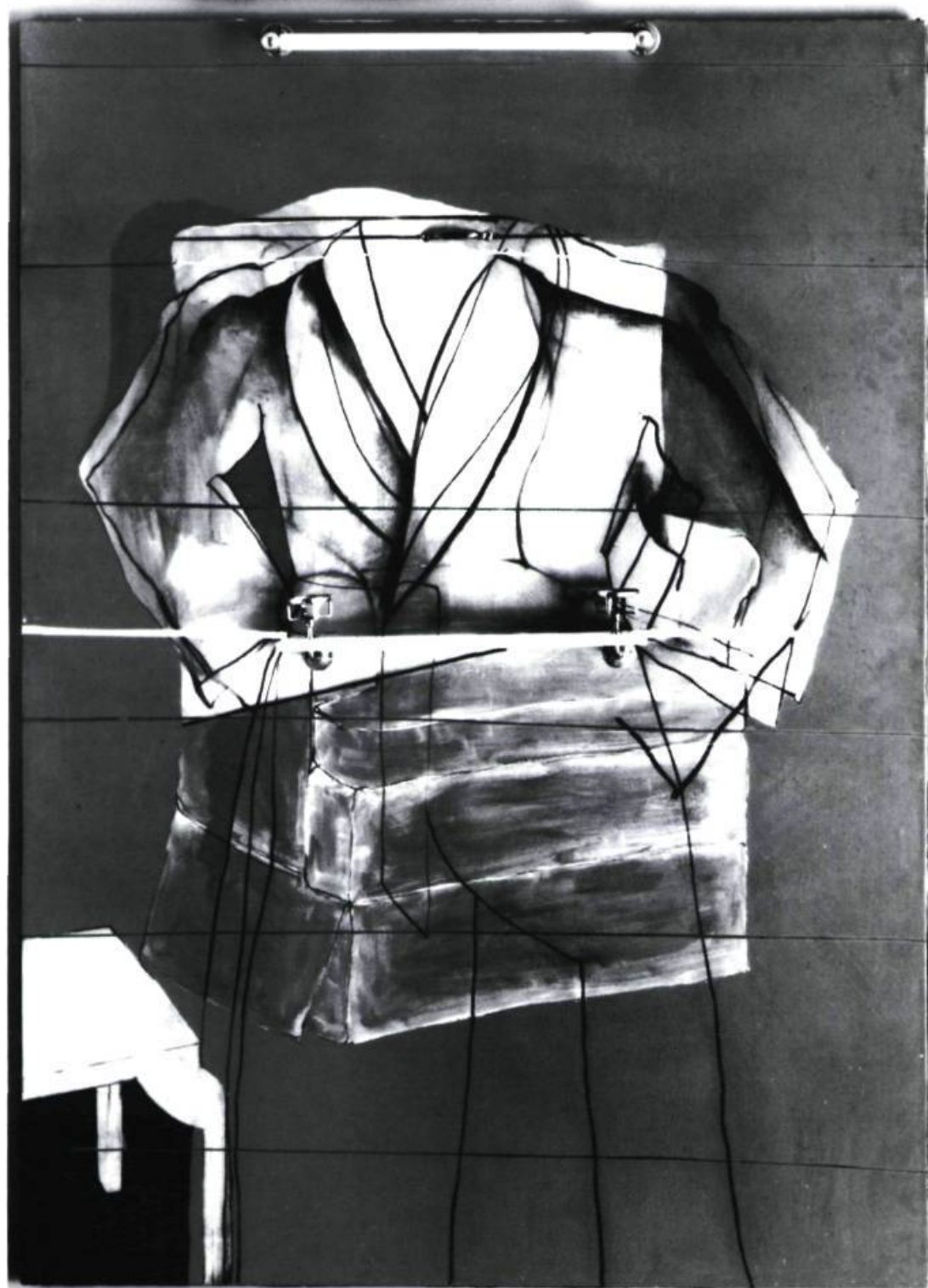


Mel Ramos, *Captain Midnight*, 1962. Huile sur toile ; 66 x 81,3 cm.

Populaire ?

L'appellation Pop Art dépasse évidemment le slogan accrocheur pour annoncer une position esthétique. Elle est née d'une compression et d'un déplacement de l'expression *popular culture* et de l'intérêt de l'Independent Group, une petite équipe de Britanniques composée d'artistes, d'architectes et de critiques, envers les diverses manifestations de la culture moderne de masse. Ses connotations anthropologiques se sont donc d'emblée définies comme relevant de l'expérience urbaine et sa dimension populaire

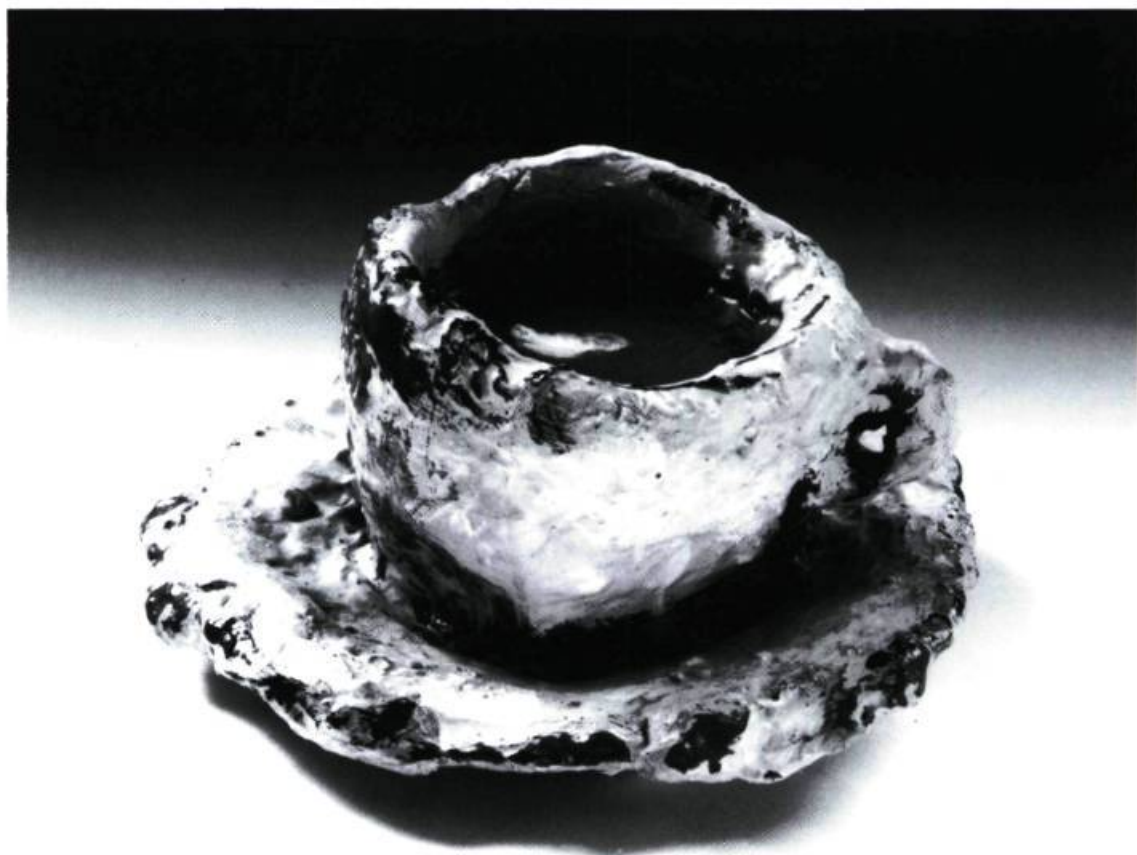
n'a rien eu à voir avec le *folk* traditionnel. L'univers des médias et de la reproduction mécanique, de la fabrication en séries et de la consommation organisée, de la circulation frénétique et de la communication à distance, constitue son terrain de prédilection, une aire de bombardement sensoriel intensif où se bousculent en se fragmentant les objets et les signes. Les artistes qui, des deux côtés de l'Atlantique, allaient s'identifier à la tendance Pop et fabriquer des œuvres d'art avec ce qui était plutôt, à l'origine, un simple objet d'études, trouvèrent leur point de ralliement dans un commun intérêt pour ce « réel sociologique » dont



Jim Dine, *Double Red Bathrobe*, 1964. Huile sur toile (2 panneaux) ; 213,4 x 152,4 cm. Collection particulière, Montréal.

Fernand Léger avait déjà célébré la force symbolique combinée à la puissance de stimulation visuelle. Mais alors que ce dernier y découvrait la source de purs contrastes plastiques menant aux portes de l'abstraction, c'est d'abord pour sa charge figurative que ce matériel d'origine vernaculaire se vit recyclé par le Pop dans le système du « grand art ». La manœuvre offrait un double avantage. Dans un contexte où l'expressionnisme abstrait triomphant semblait avoir définitivement banni toute référence au monde extérieur, l'artiste se donnait accès à un vaste réservoir de motifs lui permettant de renouer simultanément avec la

réalité et avec des genres traditionnels comme la nature morte, sans recourir aux anciennes formules académiques. Même la représentation de la figure humaine, porteuse de toutes les valeurs esthétiques passées, pouvait faire retour impunément dans le nouveau registre imagé. Le caractère banal du matériel-source permettait d'autre part de maintenir un élément choc, une touche d'anti-art assurant à la démarche sa dimension de risque et une éventuelle plus-value historique. Le Pop Art créa peut-être le dernier scandale de la scène newyorkaise où il s'attira les foudres d'une fraction importante de l'establishment artistique.



Claes Oldenburg, *Coffee Cup*, 1962. Plâtre et émail ; 15,2 x 27,9 x 27,9 cm. Collection Betty Asher.

Même si les motifs inspirés du quotidien avaient depuis longtemps trouvé leur place en peinture et en sculpture, il semble cependant que l'on n'était pas préparé à la tapageuse vulgarité et à l'emballage commercial des effigies du Pop. Sollicités par l'étonnante force expressive du lieu commun, les artistes évitaient dans l'ensemble de choisir des objets ennoblis par la patine du temps ou mystérieusement façonnés par l'usage personnel. Ils aimaient « le neuf » dans sa version la plus courante. Les images empruntées à la publicité, au monde de l'information ou au vocabulaire de la signalisation affichaient une égale absence de recherche et de sophistication. En fait, le Pop Art s'intéressait moins au réel proprement dit qu'à sa représentation médiatisée dans des codes visuels considérés par plusieurs comme du sous-art. Il semblait, en outre, s'être imposé comme défi de mimer, dans ses procédés d'appropriation et de transposition des éléments-sources, les aspects formels permettant de les reconnaître à prime abord. On songe ici à la célèbre proposition de Marshall McLuhan : « Le message, c'est le médium », qui résume assez bien une préoccupation générale de la période et le caractère particulier de l'entreprise du Pop Art.

Le style Pop

Qu'il procède par appropriation directe des images et des objets, qu'il en effectue une transcription manuelle ou une reproduction mécanique, le Pop Art se calque sur son matériel de référence dont il adopte (voire accentue) la

manière anonyme, le chromatisme artificiel et le format agressif. L'isolement d'un motif qu'emblématise une présentation frontale, la répétition systématique ou le bricolage de fragments agrandis nous parlent d'une fétichisation de l'objet, d'une production sérialisée et d'une lutte féroce pour capter l'attention d'un spectateur /consommateur. Le travail plastique en tant que tel, et l'importance pour la plupart des artistes de continuer à y insister, se formule souvent dans les termes du bon design, c'est-à-dire d'une organisation de l'œuvre à la fois séduisante et efficace.

Il est intéressant, dans cette conjoncture, de suivre les avatars de la coulée et de la tache de peinture, symboles de l'art lui-même empruntés directement à l'abstraction gestuelle et réinvestis dans un contexte les dépouillant de leur sens originel. Cette picturalité sans attaches expressives sert ici de recouvrement (Jasper Johns) ou de liant (Rauschenberg) à toute une panoplie d'objets qui lui sont foncièrement étrangers. À moins qu'elle ne se schématise en pur exercice graphique (Lichtenstein) ou ne se déploie comme simple motif décoratif (Jones). On la voit suggérée par de curieux effets de matériaux qui n'ont rien à voir avec la peinture : elle peut surgir de lambeaux d'affiches déchirées (Rotella), de violentes compressions métalliques (César), ou de l'affaissement de surfaces en vinyle (Oldenburg). Réduite tantôt à l'état de chose, tantôt au statut de signe désincarné, elle se trouve frappée d'une perte d'authenticité qui cadre bien avec les valeurs de la culture de masse portées par l'iconographie.



Peter Blake, *Got a Girl*, 1960-1961. Collage photographique et disque : 94 x 154,9 x 4,2 cm. Whitworth Art Gallery, University of Manchester.

Pop Speaks English

Organisée pour la Royal Academy de Londres par le conservateur Marco Livingstone, l'exposition qui s'est tenue au Musée des Beaux-Arts de Montréal, après avoir été présentée à Cologne et à Madrid, se donnait pour ambition de restituer la dimension internationale d'une tendance trop souvent identifiée à quelques vedettes du milieu newyorkais. C'est pourquoi on trouvait au Musée des artistes londonniens du Royal College et de la Slade School of Art et des Européens du continent dont les participants au Nouveau Réalisme de Pierre Restany et quelques Allemands. En plus de souligner la contribution originale de la côte ouest des États-Unis, l'exposition nous a rappelé que certaines manifestations plus ou moins reliées au Pop, comme les activités du groupe Fluxus, favorisaient un vaste réseau d'échanges dans lequel les frontières géographiques se trouvaient idéalement abolies.

On aura peut-être regretté l'absence d'un volet canadien à ce panorama, absence qui pourrait en partie s'expliquer par le départ du Musée de la conservatrice affectée au dossier. La conception de l'exposition, par contre, de même que le remaniement qui a donné lieu la présentation montréalaise, n'ont pas suscité le sentiment qu'il manquait des pièces essentielles à la cartographie du Pop. En s'orientant vers les grands noms, les grands centres historiques d'élaboration et de promotion du mouvement, de même que vers les œuvres présentant une certaine concentration de traits iconographiques et formels pertinents, les organisateurs de la rétrospective ont fini par nous convaincre que le Pop a d'abord été une affaire entre Britanniques et Américains, les seconds ayant pris la relève des premiers pour des raisons qui ne sont pas difficiles à deviner.

On sait que la décennie du Pop a correspondu à un temps fort de la domination des États-Unis sur la scène artistique internationale, une hégémonie qui, on le reconnaît aussi, s'est dessinée sur fond d'impérialisme écono-

mique et politique. Le fait que Robert Rauschenberg, un artiste rattaché à cette tendance et à ses promoteurs, ait été le premier américain à recevoir la consécration de la Biennale de Venise en 1964, porté par une campagne de promotion conquérante qui vexa profondément les Européens, en dit long sur les rapports de force prévalant à l'époque dans le champ de l'art. De plus, on imagine sans peine que les orientations esthétiques du Pop aient pu trouver leur terrain de prédilection dans la société d'abondance et de technologie avancée des grandes métropoles étatsuniennes.

Bien que disposant, du côté de leur musique populaire entre autres, de sources indigènes d'inspiration, les Britanniques avaient déjà les yeux tournés vers l'Amérique comme principal réservoir de motifs et de formes quand ils lancèrent le mouvement. Il ne s'agissait pas seulement pour eux de s'approprier les symboles visuels d'une culture de masse à laquelle leur langue les rendait particulièrement vulnérables. En Angleterre, même le vocabulaire du « grand art » venait d'outre-Atlantique, à cause de la situation plus confuse et généralement plus conservatrice dans laquelle se trouvait la scène artistique locale à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale. Est-ce dû à l'origine du projet et à l'empreinte du conservateur, à la présence importante d'œuvres britanniques dans les premières salles de la rétrospective, ou encore à une parenté thématique et formelle s'affirmant au-delà des divergences de sensibilité ? Il m'a semblé qu'un des premiers effets de cette exposition consistait à nous présenter le Pop comme profondément anglo-américain. Par contraste, une dimension plus dadaïste et plus conceptuelle paraissait distinguer les œuvres en provenance du reste de l'Europe. Pas étonnant, dans ces circonstances, que le Symposium d'une journée organisée par le Musée se soit déroulé exclusivement en anglais et ait réuni une majorité de participants américains et britanniques.

Pop stars

Animée par Marco Livingstone et par sa collaboratrice californienne Constance Glenn, cette journée de panels consacrée au Pop rassemblait à l'Auditorium Maxwell-Cummings un ensemble imposant d'artistes-vedettes reliés à l'histoire du mouvement : Kaprow, Segal, Rosenquist et Ramos pour les États-Unis, Blake, Phillips, Jones et Boshier pour l'Angleterre, Rotella et Jacquet pour le reste de l'Europe. Un symposium analogue, ponctué d'interviews des célébrités du Pop, avait déjà marqué le lancement londonien de l'exposition. Le Musée des beaux-arts de Montréal ajouta, quant à lui, une rencontre-échange entre le public et Robert Indiana, invité pour l'installation de sa sculpture *Love* dans le hall d'entrée de l'institution. Il se peut bien que cet intérêt pour « le point de vue du producteur » ait été l'un des traits marquants de la fortune critique du Pop. Le catalogue original de l'exposition, dont celui de Montréal reprend intégralement les textes, nous rappelle que plusieurs des documents de référence « classiques » du Pop Art sont justement constitués par des déclarations ou des réflexions d'artistes.

On s'étonnera peut-être de trouver, à propos d'un moment et d'un mouvement prônant la dépersonnalisation, un tel enthousiasme pour le témoignage individuel ; et ceci d'autant plus que l'iconographie du Pop n'a rien d'ésotérique et ne semble pas exiger de longs éclaircissements. Si une certaine urgence historique peut justifier l'intérêt porté aujourd'hui à ces figures-témoins dont le regroupement, à la faveur d'une exposition rétrospective, permet de comparer les motivations et de clarifier les trajectoires, la persistance de l'attention médiatique qu'ont toujours connue les protagonistes du Pop mérite néanmoins réflexion. On peut considérer la situation comme un phénomène de *feed-back*. En courtisant les artistes pop, les grandes instances de diffusion que constituent la presse culturelle, la radio, le cinéma et la télévision ne font, à toutes fins pratiques, que retourner l'hommage reçu, puisque le Pop a emprunté ses motifs et ses formes à la communication de masse. On connaît la fascination symptomatique d'un Warhol pour la *star system*, un engouement qui l'a personnellement propulsé au statut de vedette, avec les conséquences tragiques que l'on sait. Au Musée de Montréal, une certaine part du public assistant au Symposium et à la prestation d'Indiana était, de toute évidence, venue consommer des célébrités et déguster des anecdotes. On l'a bien servie.

L'aisance avec laquelle ces artistes traitent de leur art et de la situation qui l'a vu naître ne relève pas uniquement, il faut toutefois le reconnaître, d'une habitude des feux de la rampe. La fin des années cinquante marque

l'avènement d'une génération de créateurs fortement scolarisés, souvent impliqués dans l'enseignement supérieur des arts et très articulés théoriquement. Il faut rappeler aussi la situation assymétrique dans laquelle s'est trouvé le Pop Art américain par rapport à l'abstraction post-expressionniste qui a été sa contemporaine. Alors que la seconde a reçu l'appui d'un groupe prestigieux et cohérent de critiques formalistes, liés aux plus importantes institutions de l'art, le premier a d'abord connu l'encouragement de promoteurs, galeristes et collectionneurs, responsables de ses succès de presse et de sa consécration commerciale. Les critiques à s'être portés à sa défense, parmi lesquels il faut compter deux disparus, le Britannique Lawrence Alloway et l'Américain Gene Swenson, n'ont jamais constitué un front cohérent comme l'ont été Greenberg et ses disciples pour la peinture des Louis, Noland, Olitski et Stella. C'est donc aussi cette absence que viendrait combler la « parole de l'artiste » racontant la petite histoire du Pop.

Pop moderne / post-moderne

Traité de simple phénomène de goût et considéré avec mépris par les ténors de l'establishment critique comme Clement Greenberg et Michael Fried, le Pop Art, aux yeux de certains, appartiendrait davantage à une sociologie du modernisme qu'à son développement esthétique. Sa compromission avec l'objet banal et vulgaire, son refus apparent de transformer ses sources dans le langage du « grand art », participeraient d'une stratégie à la Duchamp sans présenter le radicalisme absolu du *ready-made*. Pour d'autres, et il ne fait aucun doute que les organisateurs de l'exposition soient de ceux-là, l'importance historique du mouvement est incontestable. En témoignent sa dimension internationale et sa persistante fécondité que le critique américain Dan Cameron retrouve dans des productions aussi divergentes que celles de Jeff Koons, Barbara Kruger et Tony Cragg.

Sur le plan esthétique comme sur le plan idéologique, le Pop Art survit décidément à des indécidables ! Doit-on faire remonter à ses stratégies iconographiques toutes les vagues successives de retours qui, depuis le photo-réalisme jusqu'aux « néo-ismes » de tout acabit, marquent la rentrée de la figuration en peinture et en sculpture ? Qu'il s'approprie directement les objets, qu'il en prélève l'empreinte ou qu'il se contente d'élaborer des images d'images, le Pop Art est peut-être le premier mouvement après l'abstraction à produire du représenté sans recourir aux modes traditionnels de la représentation. Son intérêt pour les langages visuels s'étant toujours affirmé au détriment des contenus apparents empruntés à ses sources populaires, il a partagé avec l'art formaliste de son temps



Wayne Thiebaud, *Jawbreaker Machine*, 1963. Huile sur toile ; 66 x 80 cm.
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, (don de Mr. and Mrs. Jack Glenn).

une préoccupation pour les effets de surface et pour les compositions non-hiérarchisées, qui mettent à l'épreuve les fondements mêmes de la peinture de chevalet et de la sculpture conventionnelle. Même sa recherche de la dépersonnalisation trouve des échos dans l'esthétique post-picturale qui se développe concurrentement à lui et qui cultive le champ coloré au détriment de la gestualité expressive.

Qu'il ait réussi cette performance sans renoncer aux séductions et au pouvoir de l'iconographie, apparaît comme un tour de passe-passe suscitant l'étonnement amusé chez les uns et l'indignation chez les autres. On n'en a pas fini, non plus, d'épiloguer sur la profonde ambivalence idéologique du Pop qui semble simultanément exalter (puisqu'il redouble leurs manipulations visuelles) et dénoncer (puisque ce redoublement fonctionne « à vide » et opère, en dernière instance, un retournement critique sur le procédé) la société de consommation et la culture de masse dont il s'inspire. La présence réitérée d'effigies politiques dans l'imagerie du Pop ne fait qu'accroître le problème : les drapeaux y renoncent à leur statuts d'emblèmes pour produire des effets décoratifs et les figures de chefs d'État y brillent du même éclat factice que les signes de dollars.

Des interrogations venues de la salle, pendant le déroulement du Symposium, ont fait réaliser que le Pop Art appartient bien, malgré l'héritage que l'on veut

aujourd'hui lui reconnaître, au modernisme du début des années soixante. S'y manifestaient des préoccupations pour les aspects sexistes de certaines représentations du Pop, qui ont trouvé peu d'échos chez les artistes invités parce qu'elles témoignaient de développements plus récents de la pratique artistique et de la pensée critique. Il en fut de même pour la question de l'*in situ* que le Pop a généralement ignorée. Dans le pavillon américain de Terre des Hommes, durant l'Exposition universelle de 1967, les icônes du Pop et de l'abstraction post-picturale se côtoyaient allègrement, dressées comme des oriflammes à la gloire de la civilisation américaine, l'ambivalence de l'une et le purisme de l'autre les rendant également vulnérables au contexte de leur présentation. Paradoxalement, ce « couplage » nous permettait de saisir un effet critique du Pop, absent de la rétrospective du Musée, et jetant un éclairage autre sur les rapports que le mouvement a pu entretenir avec l'histoire. Alors que les grandes toiles abstraites, aux configurations minimales, nous incitaient à retrouver les enjeux formels du modernisme dans les effigies du Pop, celles-ci nous forçaient à considérer que le gigantisme des tableaux abstraits, leur chromatisme artificiel et leur production en série nous parlaient aussi de la culture de masse dans une société industrielle avancée.

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN