

Ira J. Bach et Mary Lackritz Gray, *A Guide to Chicago's Public Sculpture*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press. 1983. 379 + xxiv p., illus., 8,95 \$ (broché). 20,00 \$ (relié)

David Karel

Volume 13, numéro 1, 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073560ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073560ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Karel, D. (1986). Compte rendu de [Ira J. Bach et Mary Lackritz Gray, *A Guide to Chicago's Public Sculpture*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press. 1983. 379 + xxiv p., illus., 8,95 \$ (broché). 20,00 \$ (relié)]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 13(1), 64–66.
<https://doi.org/10.7202/1073560ar>

IRA J. BACH ET MARY LACKRITZ GRAY *A Guide to Chicago's Public Sculpture*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1983. 379 + xxiv p., illus., 8,95 \$ (broché), 20,00 \$ (relié).

Les adeptes de la surprenante ville de Chicago pourront enfin bénéficier d'un utile « Baedeker » pour ce qui concerne les monuments et autres sculptures publiques qui abondent en cette cité. Structuré par quartiers, ce petit guide illustré permet au touriste comme au citadin, grâce à une série de plans très lisibles, de créer des itinéraires et découvrir ainsi une dimension non négligeable de cette mégalopolis surnommée par ses habitants (à tort ou à raison) « Second City ». La présence de monuments internationalement célèbres, tels le *Nuclear Energy* d'Henry Moore et le gargantuesque *Chicago Picasso* (147 tonnes métriques), garantit le succès de cette publication.

Mais ce modeste ouvrage devrait intéresser d'autant plus les amateurs d'art qu'il révèle un filon du génie plastique états-unien tout différent de celui qui parcourt les métropoles – de Boston à Washington – étalées sur la côte est du pays. Entre autres statues de l'époque figurative, trop souvent oubliées en raison de cet « exil », on pourrait citer Leonard Wells Volk (1828-1895), Hermon Atkins MacNeil (1866-1947), Frederick Cleveland Hibbard (1881-1955), John Storrs (1885-1956), Sylvia Shaw Judson (1897-1978), Milton Horn (né en 1906), ainsi que Lorado Taft (1860-1936) ; enfin, celui-ci n'a pas été oublié ! (cf. Fig. 1). Louis H. Sullivan, à titre d'ornemaniste, est bel et bien inclus. Chaque artiste fait l'objet d'un commentaire biographique ; de même, les aspects historique et iconographique des œuvres, le cas échéant, sont abordés de manière succincte. L'ensemble est complété par un index, une liste chronologique et une bibliographie.

Dans l'aire contemporaine, et toujours dans l'optique des « trouvailles » à faire, notons obligatoirement les œuvres, au nombre de neuf, de Richard Hunt, John Kearney, qui crée à partir de pare-chocs d'automobiles, est représenté en cette ville-musée par une douzaine de pièces. Sont également dignes de mention : Cosmo Campoli (né de parents immigrés d'Italie), naguère meneur d'une révolte contre la domination des artistes de

l'est du pays, ainsi que le sympathique Virginio Ferrari, originaire de Vérone, ayant demeuré et travaillé longtemps dans la « Windy City ». La ville de Chicago, il ne faut pas l'oublier, a été qualifiée de « capitale architecturale des États-Unis », d'où la quantité et la variété des efforts qui s'y produisent depuis plus d'un siècle.

Mais Chicago est également la ville états-unienne qui, plus que toute autre, a été constituée à partir des vagues successives d'immigration. C'est le véritable moyeu de plusieurs ethnies rayonnant jusque dans les états voisins : tchécoslovaque, germanique, polonaise, scandinave, irlandaise, grecque et, plus récemment, afro-américaine, hispanisante et amérindienne. Or, cette pluralité ethnique qui fait la valeur de Chicago sur le plan culinaire, prête à l'art public de ce lieu une saveur toute particulière. Signifions, à titre d'exemple, le *Thomas Garrique Masaryk Memorial* (1941-1955) sis à l'extrémité orientale de la Midway Plaisance, avenue aménagée à l'époque de la World's Columbian Exposition de Chicago (1893). Son auteur, Albin Polasek (1879-1965), né en Tchécoslovaquie, fut choisi pour l'exécution de ce monument au héros de l'indépendance nationale tchèque par un comité composé d'Américains d'origine tchécoslovaque. Les auteurs du *Guide* nous apprennent que Masaryk avait été lui-même, en 1902, professeur invité à l'université de Chicago, tout juste à côté de l'emplacement du monument. L'œuvre, Saint Wenceslas en chevalier, est des plus imposantes : l'ensemble s'élève, la base y compris, à plus de douze mètres du sol. Il est facile de saisir la valeur des données apportées par le *Guide*. Un élève de Polasek, John David Brzin, originaire de Yougoslavie, réalisa plusieurs sculptures publiques pour des institutions situées tant à Chicago que dans ses environs. Enfin, Ivan Mestrovic, « ardent nationaliste yougoslave » (p. 20), bien qu'il ne demeurât pas principalement à Chicago, y travailla néanmoins en 1926, produisant les *Judens*, œuvre considérée comme sa meilleure réalisation dans le genre monumental. Parmi les autres sculpteurs d'origine est-européenne qui, partant, n'auraient pas subi le plein effet du puissant creuset états-unien, il faut compter le Polonais Kasimir Chodzinski (1861-1920?), auteur du monument à *Kosciuszko* (1904), héros de la Révolution américaine et de l'indépendance polonaise. Milton Horn, né en Russie en 1906, est l'auteur de

plusieurs reliefs à Chicago, réalisés durant les années 1950 et 1960.

La contribution des peuples scandinaves est particulièrement riche. Le Suédois Carl Milles (1875-1955) reproduit, à la demande d'un groupe de « Chicagoans » d'origine suédoise en visite à Stockholm, une fontaine près de sa résidence. Ce sculpteur ira enseigner ultérieurement aux États-Unis, à l'Académie Cranbrook, près de Détroit. Sigvald Asbjornsen (1867-v. 1930), sculpteur de formation norvégienne établi à Chicago, y crée un *Leif Ericson* en 1901. Un autre Norvégien, Oskar J.W. Hansen (1892-1971), sculpte une *Victoire* pour l'hôtel de ville de Hinsdale (1929), en banlieue de Chicago. John Gelert (1852-1923), originaire du Danemark, a vécu et travaillé à Chicago durant la première partie de sa carrière. Le célèbre Gutzon Borglum (1871-1941) est né aux États-Unis de parents immigrants danois. Auteur du monument très connu taillé dans le roc du Mont Rushmore, il a réalisé plusieurs sculptures publiques à Chicago, ville qu'il habitait, d'ailleurs, à la fin de sa vie. Enfin, notons la présence à Chicago d'une copie du *Copernic* exécuté par le danois Bertel Thorvaldsen (1770-1844), commandée par le Polish American Congress.

Les citoyens d'ascendance germanique ont parfois fait appel à des artistes européens pour la création de l'effigie de leurs héros nationaux ; d'où la présence inhabituelle en sol nord-américain d'œuvres conçues par des sculpteurs n'ayant travaillé qu'en Europe. C'est le cas du *Goethe* (1913) d'Hermann Hahn, du *Schiller* (1886) commandé à Ernest Bildhauer Rau par les « Chicago Citizens of German Descent » ainsi que du *Alexander von Humboldt* (1892) de Felix Göring. D'autres sculpteurs germaniques ont travaillé sur place : Franz Engelsman, né à New York en 1859 et formé en Allemagne, crée à Chicago une statue de *Fritz Reuter* (1893). Un tailleur de pierre bavarois, Englebert Gast, révèle ses talents dans un monument funéraire exécuté pour un cimetière de Chicago avant 1915. Le cas de Richard Bock (1865-1949) est particulièrement notable. Né en Allemagne en 1865 (toutefois, les auteurs du *Guide* n'indiquent pas son origine) et arrivé à Chicago en 1893, Bock devient le collaborateur de Frank Lloyd Wright pour lequel il exécute une fontaine en 1909. Bock a œuvré également aux côtés de Louis Sullivan. Plus près de nous, le Viennois Egon Weiner (né en



FIGURE 1. Lorado Taft, *Fountain of Time*, 1922, détail. Photo: Jean Grant.

1906) fait preuve d'une grande activité à Chicago à compter de 1938, date à laquelle il quitta son pays natal sous la menace du national-socialisme.

Il est donc curieux de constater les origines extrêmement diverses des sculpteurs auxquels on a commandé des monuments pour Chicago. On note que la plupart d'entre eux sont demeurés relativement inconnus, bien que leur talent ne fasse pas de doute. En fait, sans le critère systématique d'inclusion dans ce guide de « tout ce qu'il y a » à l'intérieur des limites de la région urbaine, il est certain que ces artistes ne seraient pas sortis, pour la plupart, des ténèbres où l'histoire de l'art les a relégués. Ainsi un petit guide, destiné au grand public plutôt qu'au milieu érudit, constituera-t-il l'*unique source contemporaine* d'informations sur la production de ces artistes pratiquement inconnus dont les noms figurent parfois dans les dictionnaires nationaux et internationaux.

Le problème d'évaluer la contribution des sculpteurs immigrants ou originaires d'une ethnie minoritaire s'avère épineux. En effet, il s'agit dans plusieurs cas de carrières partagées entre deux continents et, par conséquent, ceci dresse aux chercheurs des barrières quasi insurmontables pour leur accès aux informations. A cet égard, le cas de Richard Bock est exemplaire, car il exige des recherches en trois langues et en trois pays (il étudia également en France). Il serait donc mal à propos de critiquer ce petit ouvrage pour avoir ignoré cette dimension ethnique que nous aurions aimé voir aborder plus en profondeur. Après tout, nous constatons, grâce aux efforts des auteurs du *Guide*, que les matières premières sont d'une abondance inespérée; aux chercheurs, alors, d'en tirer le meilleur parti.

Cependant, nous sommes obligés de remettre en question la qualité de cer-

taines informations contenues dans ce *Guide*. Dans un premier temps, il paraît clair que les auteurs ont failli à leur devoir d'exploiter toutes les sources disponibles, dont la principale serait la thèse d'Esther Sparks intitulée *A Biographical Dictionary of Painters and Sculptors in Illinois 1808-1945* (Northwestern University, Ph.D., 1971). Les auteurs, s'ils n'ignoraient peut-être pas l'existence de cette étude, n'en ont pas fait une consultation adéquate. D'autre part, l'utilisation de certaines sources mentionnées dans la bibliographie du *Guide* – par exemple des fonds de coupures anciennes de journaux – laisse nettement à désirer. Notons, à titre d'exemple, la présentation des monuments d'un sculpteur d'origine française actif à Chicago, Léonard Crunelle, par ailleurs l'associé principal de Lorado Taft. Crunelle réalisa, entre 1927 et 1936, un monument aux soldats noirs de l'Illinois morts en France au cours de la Première Guerre mondiale. Cette oeuvre, que les auteurs ont cru bien d'intituler *Victory, World War I Black Soldiers' Memorial* – l'une des plus intéressantes de cette époque à Chicago – est installée au cœur des ghettos de l'infâme « South Side ». Elle est constituée d'une statue de combattant surmontant une massive stèle cylindrique revêtue de trois reliefs monumentaux en bronze: une « Columbia » écrit la liste des victoires du célèbre régiment (soit le 370^e, en fait le dernier à poursuivre l'ennemi allemand dans la région de l'Aisne et de la Marne à la fin de la guerre); un guerrier noir vêtu et équipé à l'antique montre par son attitude sa force et sa détermination de vaincre. Enfin la troisième figure des reliefs est décrite par les auteurs comme une « Maternité ». Toutefois, il s'agit en réalité d'une « Victoire », comme en témoigne un compte rendu de l'époque (*Chicago Illustrated News*, 1^{er} août 1828; le relief est illustré également dans l'*American Magazine of Art*, janvier 1929, p. 51). Les attributs de ce personnage emblématique, de toute évidence, sont du cru de l'artiste. Cette innovation iconographique est d'autant plus digne de mention qu'il s'agissait du premier cas d'utilisation d'une physionomie de noire pour représenter une Victoire – hommage convaincant de la part d'un sculpteur qui était de son vivant l'interprète par excellence des traits du président Abraham Lincoln (monuments, à Dixon et à Freeport, Illinois, ainsi que deux figures de Lincoln sur la tombe du président, à Springfield).

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'éclaircir 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-