

Curt Valentin's Buchholz Gallery, présentant des déclarations d'artistes européens, qui alléchaient mais sans exprimer en profondeur leurs attitudes face à l'art moderne.

Il est certes présomptueux pour un critique d'art de supposer qu'un artiste ne puisse comprendre les visées de l'art moderne qu'en lisant des textes, et non en regardant des œuvres plastiques. Ou encore de croire que la signification d'une œuvre d'art ne puisse être perçue sans une étude approfondie des sociétés historiques qui l'ont produite – ce qui ne permettrait une relation significative avec l'art qu'à peu d'élus, faisant pour l'art de tous les temps ce que Panofsky a fait pour la Renaissance. Et, bizarrement, les sociétés non historiques – c'est-à-dire n'ayant pas accédé à l'écriture – ou les sociétés dites primitives produiraient un art qui serait de compréhension plus facile.

L'auteur, en effet, énumère les expositions d'art primitif présentées à New York dans les années 30, qui seraient beaucoup plus déterminantes dans l'élaboration de l'Expressionnisme abstrait. Il s'agit des expositions: «American Sources of Modern Art» (1933), offrant des exemples aztèques, mayas et incas; de «African Negro Art» (1935); de «Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa» (1937); de «Twenty centuries of Mexican Art» (1940) et de «Indian Art of United States» (1941). À aucun moment l'auteur ne suggère que ces expositions, présentées au Musée d'art moderne de New York et non dans des musées ethnologiques, reflétaient les valeurs préconisées par le Surréalisme des années 20, qui leur conféraient une signification particulière. Du Surréalisme même, on retiendra qu'il «imposa» aux New-yorkais l'exploration de l'inconscient: «La structure propre du premier Expressionnisme abstrait semble avoir été faite d'un Muzak à peine audible qui répétait constamment les mots «inconscient», «atavisme», «mythe», «action», «sublime», «non directif» et «contenu» jusqu'à ce que les artistes entendent ces messages et s'imaginent qu'ils venaient de l'intérieur» (p. 17).

Malheureusement, la deuxième partie du texte de M. Hobbs, au lieu de mettre en relation l'Expressionnisme abstrait et ses sources primitives, reprend les importantes observations de Ehrenzweig sur le

phénomène de la vision périphérique, pour en faire à son tour la caractéristique dominante du nouveau mouvement.

De son côté, Gail Levin veut aussi s'attaquer à une légende. Dans un texte intitulé «Miro, Kandinsky et la genèse de l'Expressionnisme abstrait», elle joint Picasso à ces deux noms pour produire le trio d'artistes européens, «qui ne sont pas venus à New York pendant la guerre», mais qui constitueraient les véritables maîtres du mouvement qui s'y développa.

La deuxième section du catalogue consacre quelques pages à chacun des artistes concernés. Mais ces notes hâtives et banales ne font aucune tentative de relier les œuvres majeures des artistes de façon significative à celles produites au début des années 40, ou de marquer des traits communs entre les artistes ainsi regroupés par l'histoire.

Après avoir qualifié les Expressionnistes abstraits de «pionniers du post-modernisme», les auteurs s'en autorisent pour confondre toutes les méthodologies et accumuler les contradictions. On nous signale l'influence prépondérante de Jung sur les artistes et les œuvres, mais sans utiliser le système de décodage sémantique du penseur. On compare des bribes de motifs dans une œuvre à des bribes de motifs dans les œuvres d'autres artistes, sans jamais définir le contexte global dans lequel chacune d'elles prendrait sens. On récuse la psychanalyse, mais pour invoquer des «souvenirs d'enfance» à la Freud, dans le cas de Rothko ou Stamos et un «death wish» envers la mère, pour Motherwell. On s'obstine à trouver le sens des œuvres dans les titres pseudo-mythiques qu'un Still a remplacés par des chiffres, qu'un assistant a inventés ou qu'un Motherwell a trouvés, les yeux fermés, en pointant du doigt dans une page du *Finnegan's Wake* de Joyce, ouvert au hasard. On continue à chercher des reflets de la nature dans l'œuvre de Newman, dont on a cité pourtant la déclaration de 1943: «Le peintre de ce nouveau mouvement comprend clairement la distinction entre l'abstraction et l'art de l'abstrait. C'est pourquoi il n'est pas intéressé par les formes géométriques en soi, mais par la création de formes qui par leur nature abstraite véhiculent un contenu intellectuel abstrait.»

Le seul défi que semble vouloir relever ici le critique ou l'historien

d'art est de pouvoir associer une projection anthropomorphique quelconque à toute tache, forme ou couleur, comme si l'art s'identifiait à un éternel test de Rorschach. Dans cet «œil éclaté», qui ne prélève parcimonieusement que des détails erratiques en vue de corroborer quelque théorie verbale, on sent qu'en Amérique du Nord même, on n'a pas su décoder encore la signification d'un «libretto» de l'art moderne, bien qu'il soit issu de sa propre culture.

FERNANDE SAINT-MARTIN
Université du Québec à Montréal

FERNANDE SAINT-MARTIN *Les fondements topologiques de la peinture.* Montréal, Editions HMH, 1980. 184 p., illus., 9,50 \$.

C'est pour réparer une injustice que j'écris ce compte rendu sur un livre paru il y a déjà quatre ans, et pour lequel RACAR a peine à trouver un critique. Je veux parler de *Fondements topologiques de la peinture* par Fernande Saint-Martin, publié chez HMH en 1980. Ses dimensions modestes ont-elles encouragé ce mutisme? Ou n'est-ce pas plutôt l'ampleur de la synthèse proposée ici qui a découragé la critique? Pour bien la faire, il faudrait être versé en psychologie génétique, en mathématique avancée et en histoire de l'art contemporain. Je n'ai pas cette prétention. Mais je peux au moins faire part aux lecteurs de RACAR du contenu de ce petit livre. Je m'y bornerai et, en terminant, poserai une question à l'auteur.

Dans *Fondements topologiques de la peinture*, Fernande Saint-Martin poursuit une réflexion qu'elle avait déjà amorcée dans *Structures de l'espace pictural*, publié également chez HMH en 1968. Comme l'annonce le sous-titre de *Fondements topologiques...*, il est question ici des «modes de représentation de l'espace» dans l'art de tous les temps et spécialement dans l'art contemporain. Le problème de la représentation de l'espace reste donc au centre des préoccupations de l'auteur. Cette fois, cependant, Fernande Saint-Martin appuie sa réflexion sur l'œuvre extrêmement ramifiée de Jean Piaget, ce qui l'amène à poser le problème sur des bases nouvelles.

Dans *La Construction du réel* (1950) et dans *La Représentation de l'espace chez l'enfant* (1948), Jean Piaget avait montré le caractère construit et donc tardif, du point de vue génétique qui est le sien, de la représentation euclidienne de l'espace.

C'est le mérite de Fernande Saint-Martin d'avoir saisi l'intérêt qu'il y aurait d'appliquer cette affirmation fondamentale de la psychologie génétique à une meilleure compréhension de l'art contemporain. Sa thèse essentielle est claire. Homologué par nos cultures comme l'espace «normal», l'espace euclidien aurait refoulé dans l'inconscient un espace plus fondamental que l'auteur qualifie, à la suite de Piaget, d'espace topologique. Plus primitif – au sens de plus originel – et plus universel, cet espace topologique se retrouverait dans l'art contemporain qui, on le sait depuis Francastel, a démonté pièce à pièce l'espace euclidien de la Renaissance, et a même mis en question la notion d'objet. Aussi, loin de proposer un espace complètement neuf et sans fondement, l'art contemporain aurait réussi à défier la censure euclidienne et serait revenu à un mode de représentation de l'espace beaucoup plus spontané, celui-là même que l'on voit à l'œuvre dans les dessins d'enfants quand ils ne sont pas déformés par les instances éducatives. D'où l'intérêt de relire Piaget, car c'est évidemment Piaget, intéressé par le développement fonctionnel de l'intelligence et donc par les dimensions cognitives de la *psychè*, qui pouvait servir ici de guide. Étant donné que Piaget s'était vu contraint par ses observations de définir l'espace non euclidien des représentations enfantines comme un espace topologique, il s'imposait d'appliquer cette notion de topologie à l'analyse des œuvres d'art contemporain. La topologie, si j'ai bien compris, est cette branche de la mathématique que l'on pourrait définir comme une sorte de géométrie d'avant la géométrie. Elle explore systématiquement des notions vraiment fondamentales comme celles de voisinage et de séparation, de région et de frontière, de mise en ordre, de continuité et de discontinuité... Dès lors, comment ne pas penser que ces notions de base ne puissent pas servir d'outils conceptuels dans l'analyse de l'art contemporain? C'est, me semble-t-il, le propos essentiel de *Fondements topologiques de la peinture* de Fernande Saint-Martin.

Et maintenant ma question à l'auteur. Autant vos analyses me paraissent efficaces pour définir une sorte de *main stream* qui partirait des pionniers de l'art abstrait (dans *Structures de l'espace pictural*, il avait surtout été question de Mondrian et de Kandinsky, cette fois, de Malevitch) pour aboutir à Molinari, en passant par Pellan et par Borduas, autant j'ai de la peine à voir comment ces analyses pourraient s'appliquer à l'Action painting et à ce qui l'a suivi aux États-Unis. Il me paraît en effet difficile de mettre au centre des préoccupations de la peinture américaine contemporaine le problème de la représentation de l'espace, que dis-je, l'idée même de la représentation, comme cela semble être le cas pour le courant que vous définissez.

Quand Pollock libère la ligne de sa fonction de contour et invente une ligne pour laquelle il n'y a plus de dehors ou de dedans, ne transforme-t-il pas le fond de son tableau en simple support de la ligne ainsi libérée? Peut-on encore parler d'espace à propos des fonds de Pollock? N'est-ce pas pour souligner leur caractère de pur support qu'il aimait à travailler sur des toiles non préparées, voire même, une fois, sur du verre (dans *Number 29* que nous possédons à la Galerie Nationale du Canada)? C'est la raison pour laquelle il m'a toujours paru quelque peu oiseux de se demander si l'espace chez Pollock est strictement bidimensionnel (les réseaux de lignes enserrant des portions du fond et les ramenant en surface) ou légèrement creusant (l'écheveau des lignes flottant devant le fond, qu'on aperçoit parfois en périphérie comme dans *Number One*, 1948).

Est-ce à dire qu'avec Pollock la peinture perd son sens? Oui, si l'n'était de sens que dans la représentation. Non, si la peinture renvoie aussi directement à la présence du peintre, comme la fumée au feu, ni symboliquement ni, bien sûr, «iconiquement».

C'est ainsi que je comprends le fameux «respect de la surface» dont parle Greenberg (auquel l'auteur fait allusion p. 138). Il n'y entend pas décrire un nouveau type d'espace pictural qui aurait été mis en place par l'Action painting, mais situer l'ensemble de l'art contemporain dans un contexte d'auto-référence. La peinture, devenant son propre signe, se donne comme «flat surface» ou, selon une autre de ses formulations, comme «optical sur-

face». «Avant d'être un nu ou un cheval de bataille, un tableau est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées». Autrement dit, la «flatness» notée par Greenberg est plus d'ordre épistémologique que psychologique, plus de l'ordre de la définition du signe pictural comme tel que de l'ordre de l'analyse formelle du tableau. Ce qu'elle suggère essentiellement, c'est que la peinture contemporaine (disons depuis Manet, mais ce n'est peut-être pas remonter assez loin) s'est donné par cette «flatness» le moyen de tenir un discours critique sur elle-même.

Dès lors, le choix de Piaget – s'occupant d'intelligence, celui-ci ne s'intéresse qu'à la genèse de la représentation – ne nous situe-t-il pas d'emblée à un niveau trop élevé (ou trop bas diront d'autres, en tout cas différent) pour nous permettre de saisir le mouvement profond de la peinture américaine contemporaine? Car si le signe qu'elle met en place ne se définit – pour reprendre les catégories de Peirce – ni comme icône (et donc par similitude avec la réalité), ni comme symbole (et donc par la vertu de quelques conventions culturelles où l'on s'accorde à donner tel sens à telle configuration, topologique ou autre), mais bien comme index (et donc par le seul lien causal entre le tableau et celui qui le fait), le problème de la représentation est éliminé.

C'est là une suggestion impertinente, mais comme Fernande Saint-Martin souhaite à la fin de son livre (p. 174) l'avènement d'une sémiologie dans notre critique d'art contemporain, j'ai cru qu'elle m'y encourageait.

FRANÇOIS-MARC GAGNON
Université de Montréal

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN *La Fonction critique dans le Pop Art*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980. 256 p., 80 illus.

Il y a deux ans, j'ai eu l'occasion de rendre compte dans cette rubrique d'un ouvrage du sociologue Jean-Pierre Keller intitulé *Pop Art et évidence du quotidien*, paru en 1979. L'ouvrage de Nicole Dubreuil-Blondin me permet aujourd'hui de présenter aux lecteurs un aspect du Pop Art non développé par Keller :