

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 :

celui d'une fonction critique marquée par des « hésitations », des « affrontements », des « stratégies ».

Deux ouvrages, deux approches. L'activité bien connue de Nicole Dubreuil-Blondin en tant que professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Montréal, et son intérêt de longue date pour l'analyse formelle, expliquent d'emblée qu'elle ait choisi cette composante du phénomène plutôt que l'annexion de l'objet de série par l'artiste ainsi que l'a fait le sociologue (cf. p. 11 : « Ce n'est pas notre but... d'aborder ici le Pop Art par le biais d'une sociologie de l'objet »). Cependant, il y a bien ici dimension sociologique, mais par le biais d'une « sociologie de l'objet artistique », c'est-à-dire de la production elle-même, production « d'objets porteurs d'objets », pourrait-on dire. Quelle que soit la façon dont on l'aborde, le phénomène du Pop Art rejoint toujours la réalité sociale ; voyez le dernier chapitre de l'ouvrage (vi), « Le Pop et la société », où l'auteur traite de problèmes d'ordre sociologique, tels ceux d'une nouvelle participation sociale de l'artiste, du Pop et de la contestation, de la récupération du Pop et finalement de l'insertion du Pop dans le marché de l'art.

Ainsi, un lien s'établit entre les deux ouvrages, malgré l'écart d'objectifs et les disparités méthodologiques qui s'ensuivent. Avant d'en venir au chapitre vi, qui m'intéresse tout spécialement en tant que sociologue de l'art et de la culture, je souhaite informer le lecteur – brièvement à cause du manque de place. Mais ce dessin s'inscrit, ici, dans un choix du contenu des cinq premiers chapitres, consacrés respectivement au *contexte critique* (i), aux modalités du *grand format* (ii), à la *déconstruction de l'illusionnisme* (iii), à la mise en valeur d'une *manière froide* (iv), et au *rapport réflexif à l'art* (v).

Ces titres montrent d'emblée que le champ esthétique est très soigneusement couvert. Le discours de l'artiste Pop est à la fois discours *par* l'art et discours *sur* l'art. Il possède une dimension critique dans la mesure où l'élan qu'il manifeste (et qui le manifeste) ne peut qu'aboutir à infirmer dans son autorité, sa force et son crédit, le discours validé lorsque cet élan acquiert son *momentum*. Il s'agit ici, bien entendu, du discours expressionniste abstrait inauguré par Pollock dans les années quarante. Ce discours, dès le début des

années cinquante, s'appuie sur une notion fort bien conceptualisée par Harold Rosenberg, celle d'Action painting. L'exposé de Nicole Dubreuil-Blondin est bien pensé. Partant d'éléments fondamentaux de l'expression plastique (format, bidimensionnalisme), il débouche sur le théorique, allant en somme du sensible à l'intelligible.

Dimension critique donc, et pénétrant en force la scène américaine au début des années soixante, puisque la figuration d'objets de série devient l'option par excellence, occultant sans ménagement l'abstraction en place. Notons cependant qu'il n'y a pas lieu de s'étonner de ce renversement de situation. Depuis le XIX^e siècle, l'art ne procède que par infirmités, annulations partielles qui se vouldraient souvent totales (« refus global »), mais n'y parviennent jamais, ainsi que je l'ai montré dans un récent essai sur *Le sens de l'altération* en art. Renversement de situation, oui, mais je me demande si, véritablement, « parce qu'il opère avec des motifs connus, le Pop soulève le problème de la démocratisation de l'art » (cf. p. 13). À ce compte là, le cubisme, avec ses bouteilles, ses verres et guéridons, ses journaux et ses pipes, poserait déjà le problème d'une telle démocratisation. C'est bien plutôt l'art officiel de l'Union soviétique, par exemple, qui me semble poser le problème d'une démocratisation de l'art. Car, dès le début, les artistes Pop ont su à qui ils s'adressaient, et leurs publics cibles n'étaient guère différents de ceux de leurs prédécesseurs : des publics habitués à négocier la valeur culturelle de l'œuvre aussi bien que ses vertus marchandes. Il faudrait pouvoir parler alors de « fonction révolutionnaire » (au sens où Mikel Dufrenne utilise l'expression) du Pop Art et je ne pense pas qu'il soit possible de le faire. D'ailleurs, ce que Nicole Dubreuil-Blondin étudie, ce sont essentiellement, et avec raison, les fonctions critique et réflexive, restant ainsi dans le champ artistique proprement dit. Ce qui compte ici avant tout, me semble-t-il, sur le plan social, c'est une investigation du phénomène avant-gardiste, une mise à jour de ses mécanismes, de ses procédés dialectiques, de son implantation plus ou moins significative dans tel ou tel contexte urbain.

Le chapitre vi, abordant l'aspect des rapports entre le Pop Art et la société, confirme que l'étude est une réévaluation de la nature et du rôle

de l'avant-garde comme véhicule de nouveaux concepts esthétiques. Phénomènes de « réconciliation avec le monde », phénomènes de contestation, soit, mais c'est toujours du « ghetto culturel » qu'il s'agit, finalement. Je veux dire que nous restons toujours dans le périmètre fort limité d'une forme d'expression hermétique. Hermétique, c'est justement cela qui est intéressant, puisque l'imagerie est tout, sauf hermétique. Et cependant, comme l'écrit l'auteur, « le mouvement comptait, dans ses années de plus grande popularité, à peine vingt collectionneurs à travers tout le pays, dont peu achetaient régulièrement des œuvres » (p. 233).

Dans sa thèse convaincante, Nicole Dubreuil-Blondin soutient que malgré la pénétration de l'objet de série dans le champ artistique – pénétration qui rend compte pour la première fois dans notre siècle des activités consommatrices de masse – les artistes Pop conservent une stricte obédience à l'idéologie révélée par l'abstraction américaine en place lors de l'explosion du *consumable art* (je préfère « idéologie révélée, ou manifestée par » à « idéologie de l'abstraction »). Destiné par ses sujets à une hypothétique foule consentante, l'objet d'art Pop, porteur d'objets « *non art* », traduit le dilemme de la culture de masse face au machinisme qui est la condition même de son existence. Tandis que la foule qui devait s'intéresser à l'objet demeurait hypothétique, l'objet même demeurait « abstrait » malgré la précision iconique. Il se peut bien que le Pop n'ait été que « l'esthétique défigurée de l'Action Painting », comme l'écrit l'auteur (p. 236).

GÉRARD LE COAT
Université de Lausanne

HAROLD OSBORNE (édit.) *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*. New York et Toronto, Oxford University Press, 1981. 656 + x p., 40 illus., 29,50\$ (relié).

Harold Osborne est convaincu que le théoricien professionnel n'est pas le seul pouvant nous éclairer à l'égard des attitudes et des problématiques esthétiques qui motivent la production artistique. Tout compte fait, le théoricien n'est peut-être