

Monsieur le Directeur,

Est-il utopique de croire qu'une revue aussi digne que RACAR ne puisse, exceptionnellement, se faire le lieu d'un échange entre chercheurs? Dans ses intéressants commentaires sur mon ouvrage *Les fondements topologiques de la peinture*, paru dans la chronique des livres de cette revue (XI, 1-2, 1984), l'historien d'art François-Marc Gagnon me posait «publiquement» une question à laquelle j'aimerais brièvement répondre.

Dans un premier moment, M. Gagnon, qui a si bien saisi le propos fondamental de mon ouvrage et l'a situé justement dans la lignée des préoccupations de Francastel, concède que l'on peut reconnaître dans les œuvres des pionniers de l'abstraction au XX<sup>e</sup> siècle et jusque dans celles de Borduas et de Molinari, l'élaboration de nouveaux modes de représentation de l'espace. Ces nouvelles constructions spatiales substituent aux paramètres de l'espace euclidien les intuitions et modalités de construction d'espaces non euclidiens, en certains cas, d'espaces topologiques. Ces espaces topologiques, qui structurent de façon plus fondamentale l'expérience émotive et conceptuelle de l'être humain, récusent principalement les profondeurs distantes ou très éloignées uniquement liées à l'exercice de la vision, pour structurer des espaces sensoriels proxémiques (tactile, kinesthésique, postural, etc.), qui se présentent comme des plenums d'énergies.

Cependant parce que le discours de la critique d'art américaine, notamment celui de Clement Greenberg, ne s'est pas attaché «à décrire le nouveau type d'espace pictural qui aurait été mis en place par l'Action Painting» (p. 149), ce mouvement, réduit ici à l'exemplarité de Pollock, n'aurait pas contribué à la production de nouvelles formes de représentations spatiales. Mon ouvrage cherche justement à rectifier les ambiguïtés de la théorie moderniste de Greenberg, axées sur une impossible «bi-dimensionnalité», qui l'ont mené à l'impasse que l'on sait.

Mais peut-être a-t-on mal lu Greenberg? Dans son texte intitulé «La Peinture moderniste», il déclare que ce que celle-ci «a abandonné par principe, c'est la représentation de l'espace que peuvent occuper les objets reconnaissables, à trois dimensions», mais elle n'a pas abandonné pour autant la représentation de tout autre type d'espace, nommément non euclidien. Cette déclaration de Greenberg le met en relation directe avec le «Monde sans objet» de Malevitch et les propositions de Mondrian.

Beaucoup plus important encore, cette «planéité de la surface» revendiquée par Greenberg, comme le note si justement M. Gagnon, relève davantage de «l'ordre de la définition» quasi programmatique que de «l'ordre de l'analyse formelle du tableau», tenant compte de la matérialité des variables visuelles qui le constituent. De fait, «l'illusion optique» (optical surface) fait que chez Greenberg, la planéité ne peut jamais être atteinte: il y a toujours positionnement des éléments dans une «profondeur optique», selon nos propres termes, c'est-à-dire un type de tri-dimensionnalité construisant nécessairement un «espace» particulier. Greenberg écrit: «La planéité vers laquelle la peinture moderniste s'oriente ne saurait jamais être foncière. La sensibilité rehaussée du plan de l'œuvre n'autorise plus l'illusion sculpturale ou trompe-l'œil, mais elle peut et doit autoriser l'illusion optique. La première marque portée sur une surface en détruit la planéité potentielle et les configurations d'un Mondrian suggèrent encore une sorte d'illusion de troisième dimension.»

Il est manifeste que non seulement les éléments linéaires, chez Pollock, qu'ils suggèrent des formes ouvertes ou circonscrivent des régions fermées, détruisent la planéité du «support», et de par leurs chromatismes, leurs dimensions, leurs vectorialités, se positionnent à des niveaux différents de profondeurs. Déployées en réseaux chromatiques superposés, ou épaissies en magmas informels, ces «lignes libérées» enveloppent ou non des masses qui

s'autonomisent par rapport à elles et par rapport aux régions avoisinantes. Que les distances dans la dimension de la profondeur de ces divers éléments ne se calculent qu'en millimètres plutôt qu'en mètres, ou plutôt qu'elle soit non métrique, i.e. topologique, cela est tout simplement le signe que nous avons définitivement quitté la représentation de l'espace euclidien pour entrer dans la représentation, pour ce qui est des *drippings*, des espaces topologiques. Ce n'est qu'à partir de *Blue Poles* que Pollock abandonne cet espace de représentation pour prospecter une autre structure spatiale non euclidienne, l'espace projectif.

La sémiologie visuelle a souffert de maints emprunts à la linguistique verbale, le moindre n'étant pas celui de la notion d'«auto-référentialité» que Roman Jakobson a malencontreusement élaborée en rapport avec la poésie. Pour nous contenter de commenter la fameuse trilogie de Pierce «icône-symbole-index» et la proposition que l'art de Pollock ne relèverait que de l'index, comment ne pas voir que le signe de l'index met en jeu un système de représentation, qui met en relation la cause et l'effet. Beaucoup plus grave, comme l'index correspond toujours à une réalité matérielle, un objet reconnaissable de la réalité externe, cette notion, à l'encontre du propos de Greenberg, tendrait à réintégrer l'œuvre de Pollock dans un mode de représentation lié à l'ordre macroscopique de l'espace euclidien.

En d'autres mots, tout en reconnaissant l'importance de la contribution de la pensée critique de Greenberg, nous ne croyons pas lui faire injure en déclarant qu'il ne possédait peut-être pas tous les outils conceptuels et épistémologiques lui permettant de faire véritablement la «théorie» de l'Expressionnisme abstrait, qu'il s'agisse de Pollock aussi bien que de Newman, Still, Rothko ou de Kooning. Ou encore, certaines des pistes qu'il a ouvertes méritent certainement d'être un peu développées...

FERNANDE SAINT-MARTIN  
Université du Québec à Montréal