

exemple, chez le poète-éthicien Karl Kraus (p. 102). Si «la sensibilité artistique ne peut se perdre», bien au contraire, elle doit être cultivée dans toutes les manifestations de l'activité humaine, à l'intérieur d'une société à inventer, «l'art doit disparaître en tant que travail spécialisé d'une catégorie sociale privilégiée» (p. 102).

Ainsi, Janover, en partant du cas exemplaire du Surréalisme, a fait le procès de l'intelligentsia de gauche dans nos sociétés bourgeoises et en a montré les limitations. Mais l'auteur indique la manière de sortir de l'impasse dans lequel le Surréalisme s'est égaré. Ce qui compte c'est davantage le processus de cheminement: «c'est la révolte contre cette division du travail, c'est cette révolte seule qui est créatrice de lumière» (p. 122). Défenseur du socialisme de conseils, Janover est programmatique et repose la problématique artistique d'une autre façon: «l'adhésion au socialisme de conseil n'est pas adhésion à une théorie, à un programme ou aux mots d'ordre d'un parti usurpant le titre de conseil, mais *décision éthique*, volonté d'auto-éducation et de transformation intérieure» (p. 189, mon souligné). Voilà en quoi le socialisme de conseils rejoint le Surréalisme. Dans la société enfin fraternelle la «concentration du talent artistique chez quelques individus» serait impensable. La poésie pourrait être alors effectivement faite par tous – l'Art disparaîtrait.

Une ultime remarque: je vois mal ce que le deuxième appendice («Poésie et révolution», p. 169-189) peut ajouter au corps du livre. Par ailleurs les analyses de l'auteur ne débordent pas du cadre français. Il serait extrêmement utile de connaître les rapports des autres groupes surréalistes avec les différents pouvoirs politiques. Voilà un travail qui, pour la plus grande partie, reste encore à faire et qui semble du plus grand intérêt pour une connaissance élargie de cette problématique.

LUIS DE MOURA SOBRAL
Université de Montréal

JEAN-PIERRE KELLER *Pop Art et évidence du quotidien*. Lausanne, l'Âge d'Homme, 1979. 190 p., 53 illus.

Lorsqu'il s'agit d'art pop, le sociologue a un net avantage sur l'historien de l'art. C'est que le phénomène est lié d'une manière totale et immédiate au contexte social des années d'abondance, tant par les contenus des œuvres que la progression rapide de leur valeur marchande, tant par les propositions esthétiques des artistes que le regard des critiques.

Jean-Pierre Keller est docteur en sociologie de l'Université de Genève. Son enseignement, qui porte essentiellement sur la lecture et l'analyse de l'image examinée dans ses rapports avec la culture de masse, est diversifié: il a affaire aussi bien à des étudiants des universités romandes qu'à des artistes fréquentant l'École des beaux-arts de Genève, maintenant appelée École d'art visuel. Cette complémentarité, plus fréquente dans le contexte académique nord-américain qu'européen, lui permet d'approcher les problèmes de la créativité de l'intérieur plutôt que simplement de l'extérieur; une capacité de première importance, et je ne pense pas trouver un seul esthéticien pour me contredire.

Le plan adopté par Keller rend compte d'emblée de ses objectifs de sociologue de la culture de masse. Il a divisé son ouvrage en trois grandes parties aux titres significatifs: *l'avènement du quotidien*, *l'intrusion de l'objet dans le champ artistique* et *le dehors du quotidien*. À ces trois parties s'ajoute une conclusion qui déborde le cadre du Pop Art: *pour une sociologie du regard esthétique*. Elle concrétise l'intention exprimée dans le sous-titre liminaire, qui est de jeter les bases «d'une sociologie du regard esthétique». La troisième partie, la plus développée, propose une grille d'analyse tenant compte de trois niveaux: *réalité, mass media* et *art*; le premier fournit l'objet-lieu-commun tandis que le second implique la médiation iconique et le troisième un double passage, celui de l'image au signe et du signe à l'objet, l'œuvre devenant elle-même objet héraldique (p. 78).

La thèse de Keller repose sur ce présupposé qu'au xx^e siècle, «tout

l'audible, tout le-visible deviennent justiciables du regard esthétique», cet état de fait résultant d'une mutation «de la relation de l'homme d'aujourd'hui à son univers familial» (p. 18). Or, Keller ne nous dit pas ce qui caractérise, à son avis, cette mutation. Il se contente d'énoncer ce qui lui semble aller de soi, et c'est dommage, dans la mesure où cette mutation capitale mériterait précisément d'être définie: la mutation du rapport avec l'univers familial procède d'une autre mutation, celle *de cet univers même*. L'homme, quelles que soient sa culture et son époque, ne peut qu'être relié, que se sentir relié à son univers familial, celui dans lequel il opère et qu'il peut dans une certaine mesure modifier. Dans notre société urbaine et de consommation, l'objet, multiple parce que reproductible, a acquis un sens nouveau. D'un certain côté, on le méprise parce qu'il implique un effort minimal de réalisation et d'emploi; par contre, on lui voue un culte parce qu'il nous permet de fonctionner selon certaines modalités dont nous ne saurions plus nous passer sans dysphorie. Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne le regard esthétique, cette double mutation de l'univers familial et du rapport avec cet univers passe bien par l'objet: objet à fonctionnement symbolique, objet incorporé, «ready-made», il est toujours question, au xx^e siècle, de mettre l'objet en évidence en transcendant son caractère originellement téléologique. On ne peut sur ce point qu'être d'accord avec Keller qui cite très à propos André Breton: pour l'artiste moderne, il s'agit avant tout de «traquer la bête folle de l'usage» (p. 26).

Dans sa deuxième partie, Keller analyse l'annexion de l'objet par l'artiste dans ses différentes phases, depuis la nature morte antique à fonction mimétique jusqu'au formalisme cubiste, première manifestation plastique de la perte d'identité de l'objet. Ce sont les surréalistes qui vont devenir «les réels gardiens de l'objet» (p. 32); tandis que Chirico s'exalte à peindre des «choses» ayant perdu leur signification, des choses qui se mettent enfin «à exister» et lui font pour cette raison «une peur intense» (p. 30), Magritte proclame pour sa part qu'il veut «faire hurler les objets les plus familiers» (p. 32). L'objet de

série est à la fois détemporalisé et spatialisé, comme dans l'expérience onirique. Il trouve donc, au-delà de son efficacité, une dimension poétique, mais il crée des états dysphoriques, situé comme il est hors contexte, il oblige en effet créateur et observateur à une découverte du monde qui dérange l'ordre établi. Paradoxalement, il devient ainsi le véhicule d'une interrogation métaphysique.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'idée d'une filiation directe Dada-Surréalisme-Art Pop développée ici: avec Dada et le Surréalisme, le tableau était devenu objet; avec le Pop Art, l'objet commence à devenir tableau, tels les drapeaux de Jasper Johns, par exemple, ou les balles de tennis et brosses à dents qui garnissent les constructions de George Brecht. Il ne faut pas sous-estimer non plus le rôle de l'expressionnisme abstrait, spécialement en ce qui concerne la technique, un aspect qui aurait pu être développé, car il est très révélateur de l'état d'esprit et des objectifs des artistes pop. Quoi qu'il en aille de cette filiation qui n'a jamais été établie d'une manière certaine, Keller insiste avec raison sur la signification psycho-sociale de ce déploiement de l'objet et ses commentaires sur *L'Être et le temps* d'Heidegger, ouvrage qui date de plus d'un demi-siècle, 1927 pour être exact, constituent une excellente lecture. L'angoisse existentielle surgit précisément lorsque se révèle « originellement et directement le monde comme monde ... ce qui angoisse l'angoisse, c'est le monde en tant que tel » (p. 39). « Voir et se voir », voici ce que représente en dernière analyse cette recherche de l'objet pour l'objet, enfin délié totalement de ce que Kant appelait « pulchritudo adherens », la beauté contingente. Keller reprend la distinction heideggerienne entre « *Zuhandenheit* » (la relation immédiate avec l'objet) et « *Vorhandenheit* » (la relation avec l'objet perturbée par l'indisponibilité). Ce qui frappe ici, c'est que la distinction proposée s'applique aussi bien à Dada et au Surréalisme qu'au Pop Art, ce qui, je pense, tend à montrer une logique évolutive: l'exaltation du banal dans le Pop, opposée à l'exaltation de l'insolite dans le Surréalisme, constituerait-elle un stade plus avancé de cette rhétorique de l'angoisse qui s'exprime par une

confrontation avec un objet à la fois tout-puissant et dérisoire, métaphore caricaturale de la position de l'homme en face d'une matière enfin asservie mais qui se venge en imposant à l'homme une uniformisation qui exclut l'originalité et masque la responsabilité? Pour reprendre Heidegger, l'homme du quotidien « n'est pas lui-même, les autres l'ont déchargé de son être ... chacun est l'autre et personne n'est soi-même » (p. 143). Lorsque le « on » domine, l'objet domine ce que Riesman a appelé « la foule solitaire ». Une foule solidaire est-elle concevable? Tout est là. Le phénomène du Pop Art, c'est la projection du dilemme de la culture de masse face au machinisme qui est la condition même de son existence. La « *mekhané* » grecque, dont le sens premier est *ruse*, machination de l'homme pour dominer la nature, conduit en droite ligne au mythe de Sisyphe: renommé justement pour sa ruse, Sisyphe avait enchaîné Thanatos de manière à rester en vie éternellement. Zeus accepta de lui laisser la vie mais le contraignit à une tâche unique et uniforme.

On comprend que Keller, en tant que sociologue, ait été attiré par un tel sujet. Tout ouvrage a ses limites: l'auteur aurait pu étudier le Pop anglais, d'ailleurs antérieur au Pop américain. Rappelons que c'est en Angleterre que l'expression Pop Art a été forgée, par Lawrence Alloway, à peu près simultanément avec celle proposée par Reyner Banham, « *consumable art* ». Il a choisi de s'en tenir aux grands représentants américains, position d'ailleurs parfaitement défendable puisqu'elle permet la démonstration. À souligner: l'excellent choix d'illustrations.

GÉRARD LE COAT
Université de Lausanne

E.G. GOMBRICH *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1979 (The Wrightsman Lectures, delivered under the auspices of the New York University of Fine Arts). 411 + xi p., 90 illus., 38,50 \$.

Il s'agit du neuvième volume de la série des Wrightsman Lectures, conférences qui sont données, rappelons-le, annuellement sous les auspices de l'Institute of Fine Arts de la New York University. Dans le cas présent, le volume fait suite au programme de 1970 qui avait pour sujet « *The Art of Ornament* ». *The Sense of Order*, dont le sous-titre annonce « *a study in the psychology of decorative art* », constitue le pendant idéal de l'oeuvre maintenant classique *Art and Illusion*, dont le sous-titre annonçait quant à lui « *a study in the psychology of pictorial representation* ».

Dans *Art and Illusion*, publié en 1960, et qui faisait suite aux Mellon Lectures données à la National Gallery de Washington, Ernst Gombrich avait déjà indiqué des avenues possibles pour l'élargissement de l'approche psychologique des phénomènes artistiques, entre autres le recours à la psychologie expérimentale. Le propre de l'approche psychologique est de renouveler, sans la trahir en aucune façon, l'approche chronologique traditionnelle de l'histoire de l'art. La conséquence est double: d'abord, présenter un matériel d'une hétérogénéité extrême d'une manière originale à cause de principes taxinomiques nouveaux, et ensuite tirer de ce matériel un questionnement à la fois cohérent et inattendu.

Je disais qu'Ernst Gombrich ne trahit en aucune manière l'approche chronologique traditionnelle. On trouvera une confirmation éclatante de ce fait dans l'analyse des quatre derniers chapitres consacrés à l'étude des relations existant entre la psychologie et l'histoire. L'auteur est conscient de la nécessité de faire apparaître en clair les schémas évolutifs de l'art ornemental. Il démontre aussi bien la ténacité de certaines traditions que le jeu complexe de mutations qui redistribuent de manière parfois imprévisible et cependant logique les composants des systèmes d'ornement au point d'aboutir à des styles neufs. À l'éclatement sauvage des formes (x, « *The Edge of Chaos* »), il oppose la permanence des concepts (vii, « *The Force of Habit* »). À la réflexion théorique sur les styles (viii, « *The Psychology of Styles* »), il oppose l'autonomie des signes (ix, « *Designs as Signs* »). Une telle investigation devait for-