PARACHUTE

$3.00 ÉTÉ 1979

245034

Fig. 1.

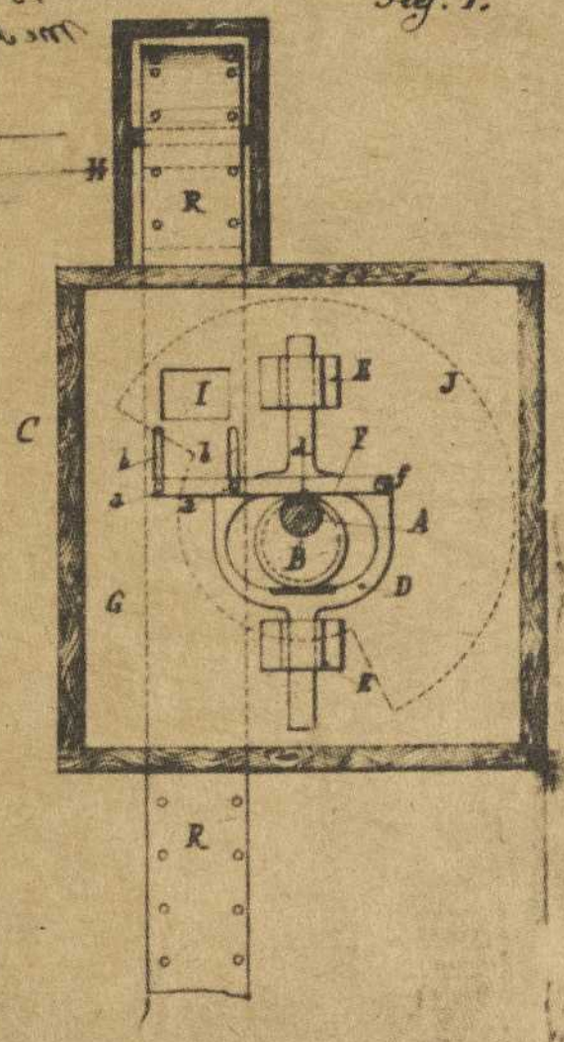
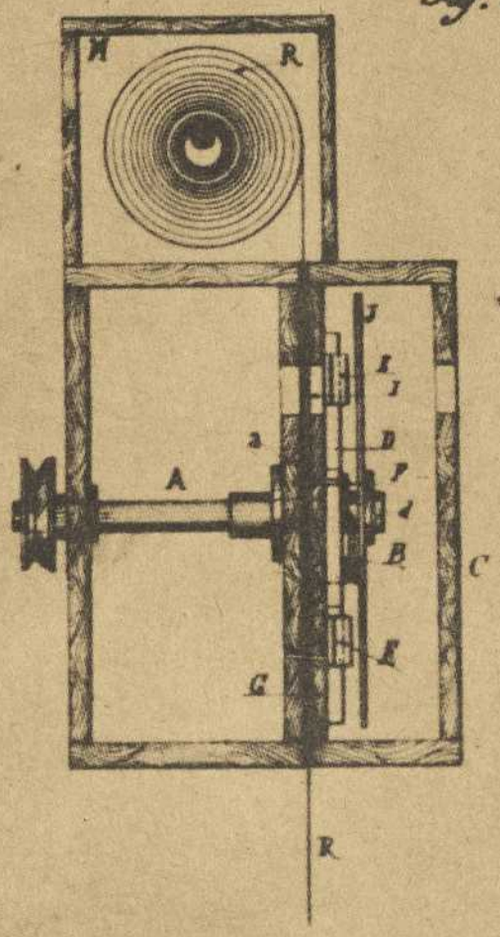


Fig. 2.



11 Feuilles 5

1 Copie figure

1 Copie figure réduite

G. Roussel

15

237

**PARACHUTE, revue d'art contemporain Inc./
Les éditions PARACHUTE**
directrices de la publication FRANCE MORIN, CHANTAL PONTBRIAND

collaborateurs
RENÉ BAIL, JEAN ANTONIN BILLARD, RENÉ BLOUIN, MARC DACHY, ANDRÉE DUCHAINE, PHILIP FRY, RAYMOND GERVAIS, MARIE-PASCALE GILDEMYN, JEAN PAPINEAU, RENÉ PAYANT, PAUL-ALBERT PLOUFFE, ROBER RACINE, ALAN SONDHEIM, MICHÈLE SAINT-HILAIRE.

administration et secrétariat
COLETTE TOUGAS

production et diffusion
SERGE BÉRARD, NICOLE McCALLUM, GEORGE ROQUE

traduction
PEGGY GALE, NICOLE McCALLUM

collaborateur responsable pour l'Europe
THIERRY DE DUVE

système graphique:
ANGELA GRAUERHOLZ

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés ou non réclamés.

tous droits de reproduction et de traduction réservés. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

PARACHUTE est indexé dans RADAR

PARACHUTE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois.

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts du Canada.

PARACHUTE, C.P. 730 — succursale N,
Montréal, Québec, Canada
H2X 3N4 (514) 522-9167.
publication trimestrielle —
le numéro $3.00, abonnement $10.00
étranger (Europe et États-Unis)
$15.00, par avion $20.00
Dépôt légal à la Bibliothèque Nationale du Québec et à la Bibliothèque Nationale du Canada.
2ième trimestre 1979
Imprimerie Boulanger Inc., Montréal
Rive-Sud Typo Service Inc., St-Lambert
ISSN: 0318-7020
Courrier 2e classe no 4213

Couverture
Appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves chronophotographiques. Demande formulée par MM. Auguste Lumière et Louis Lumière.

15

SOMMAIRE

ÉTÉ 1979

5 IMAGES EN CRISE D'UN CINÉMA EN DÉSESPOIR DE CAUSE
par Jean Billard

9 MANIFESTE POUR LE CINÉMA LIBRE
par René Bail

16 AUTOUR DU MANIFESTE
une entrevue de René Bail par Andrée Duchaine

20 THE PAINTING THE DRAWING...
Seminar notes 1975-1979
by Alan Sondheim
(traduction française, p. 23)

25 NOTION(S) DE PERFORMANCE
par Chantal Pontbriand
(English translation, p. 30)

33 MARCEL BROODTHAERS, POÈTE, ARTISTE
par Marie-Pascale Gildemyn

39 BECHET TO COLTRANE
an interview with Bob Parent by Raymond Gervais

46 AVANT-GARDE HISTORIQUE ET TYPOGRAPHIE
par Marc Dachy

50 FICHE MUSIQUE:
Vexations par Rober Racine

54 COMMENTAIRES

61 INFORMATION

SUR LA PRATIQUE

De cinéma, de peinture, de dessin, de photographie, de performance, ce numéro de *Parachute* traitera moins d'oeuvres en particulier que d'idées sur la pratique de chacun de ces disciplines.

Au départ, il s'agit d'interrogations qui cherchent à remonter à l'origine des médiums prescrits. Ces interrogations auraient pu donner lieu à un constat: voilà ce qu'est le cinéma aujourd'hui, la peinture aujourd'hui, la sculpture aujourd'hui... Mais l'heure ne semble pas se prêter au constat. Plutôt à la remise en question. Plutôt, on se demande: qu'est-ce que peindre, qu'est-ce que faire du cinéma? L'interrogation porte sur le geste, l'activité même de création, plus que sur la finalité de l'acte: problème de représentation.

De même qu'agir, faire, c'est être dans le monde, l'art, comme dit Sondheim, est une praxis visant à intégrer le moi au monde. De plus en plus, le cinéma, la peinture, etc... sont pour les praticiens des moyens d'être dans le monde.

Quand René Bail, dans le *Manifeste du cinéma libre,* dont la première rédaction remonte à dix ans, revendique un cinéma accessible, imagine pour ce faire des moyens de diffusion différents, il imagine aussi un cinéma différent, et regrette l'attitude des "fabricants de films qui imposent leurs contraintes d'ordre monétaire tout en exigeant un fini d'ordre esthétique inattaquable par la critique. Ils dénaturent ainsi par la base le cinéma, art de témoignage par excellence..." Au lieu de représenter une autre vie porteuse d'illusions de type hollywoodiennes, Bail et tous ceux qui l'ont suivi parmi la nouvelle génération de cinéastes au Québec, sur lesquels Jean Billard écrit dans ce numéro, cherchent un cinéma dans la vie, un cinéma qui un peu parce qu'il est *mémoire*, est signe de *vécu*, de vie.

De la même manière, Sondheim situe la peinture *dans* le monde (voir *De la peinture, du dessin*):

"Le contenu idéologique de la peinture figurative est souvent déformé à cause d'une mauvaise fixation du sujet. La peinture et la littérature exigent toutes deux une reconstituion de la part du spectateur ou du lecteur; cette dernière au sens d'une nouvelle création d'un système de référents et la première au sens de la détermination d'une intentionnalité qui est ensuite renvoyée à la peinture elle-même. Ainsi, elles requièrent toutes deux une reconstitution fixation synchronique et diachronique (au sens d'une structure, d'un scénario) qui doit être positionné contre la fragmentation inhérente à la société post-industrielle (i.e. l'incommensurabilité des rôles) dominée par la machinerie du désir. (En d'autres mots, L'hermeneutique de la vision semblerait exiger une libération du moi et de ses "besoins" tels que définis dans la culture contemporaine. Sans cette libération, la perception devient appropriation; l'oeuvre existe en tant que "pour moi" et on contourne l'intentionnalité de l'artiste. Il est difficile de reconnaître une sorte d'autonomie sous les connotations d'"individualisme farouche" ou d'autorité patriarcale. Mais c'est précisément cette autonomie que révèle le monde de l'oeuvre.")"

À cette autonomie de l'oeuvre, à cette inscription de la pratique dans le médium qu'est l'oeuvre, à la mise en relief, souvent, du processus derrière l'oeuvre, correspond un besoin de libérer la pratique de codes tout faits.

Chantal Pontbriand

IMAGES EN CRISE D'UN CINÉMA EN DÉSESPOIR DE CAUSE

par Jean Antonin Billard

L'Ile Apparence de Denyse Benoît, 1978; Anouk Simard et Françoise

elle Apparence Denyse Benoît, 1978; Françoise Berd, Anne-Marie arme, J.-Léo Gagnon.

Belle Apparence de Denyse Benoit, 1978; Anouk Simard et Michel G non. La fiction sociale veut nous faire croire à l'existence de prisons à curité minimale. La réalité sociale nous montre que la peur et l'insécté sont nos prisons à sécurité maximale et que rares encore sont ux qui risqueraient leur réalité pour vivre leur fiction.

JEUNE CINÉMA QUÉBÉCOIS 1979 — MORT OU VIF?

Ce texte tentera de s'écrire avant et afin de dire — de suivre les lignes d'intensité d'un discours éclaté par des images fictives d'un cinéma réel, traversé, au fil des mots par la volonté de briser le piège tendu par les critiques officiels de cinéma aux publics consommateurs des média et qui, de fait, aliènent ceux-ci au pouvoir totalitaire des multinationales.

Rompre avec ces discours de la critique soumise aux impératifs de la publicité des Majors qui, dans la presse, à la radio, à la télévision et d'abord dans les établissements scolaires et universitaires, relaient quotidiennement les mots d'ordre du *système* aux consommateurs des majorités ainsi réduites au silence. Texte libre qui pour tenter de retrouver aujourd'hui, dans le cinéma impitoyablement marginalisé qui se fait encore, les sublimes intuitions créatrices et libératrices des cinéastes québécois des années 50 et 60, s'inspirera de ce *Manifeste pour le cinéma libre* de René Bail que je donne à lire à tous mes étudiants de cinéma au Collège Édouard-Montpetit. Quiconque se préoccupe de l'avenir du cinéma au Québec doit connaître ce *Manifeste* de R. Bail. Mais pour que le manifeste atteigne véritablement sa cible, il faudrait bien sûr que les films de Bail: *Printemps* (1957), *les Désoeuvrés* (1959) et *Chantiers* (1957-50), soient projetés dans tous les cours de cinéma québécois qui mériteraient leur nom. Pour cela, il faudrait aussi, bien sûr, qu'un personnage officiel comme M. Michel Brûlé qui aujourd'hui en aurait le pouvoir fasse tirer quelques copies de ces films pour les faire connaître aux jeunes spectateurs des collèges ainsi qu'à la nouvelle génération de cinéastes. Mais il est bien sûr plus facile et plus rentable politiquement d'enfoncer les portes ouvertes du cinéma borné d'un Pierre Perreault que de risquer d'ouvrir les yeux des futurs électeurs au regard lucide et révolté d'un R. Bail.

Il est bon sans doute qu'en 1979 un film aussi important que *les Raquetteurs* prenne sa vraie place à l'origine d'un cinéma direct québécois et certainement international.Ses dimensions à la fois lyriques et critiques sympathiques et rigoureuses font de ce film aujourd'hui un constat pamphlétaire inégalable. Mais ce film ne doit sa notoriété exemplaire qu'à son isolement. Il deviendrait évidemment bien plus révélateur et dangereux de le montrer en parallèle avec *les Désoeuvrés. Les Raquetteurs* qui en 1958 a bien failli ne jamais voir le jour n'eût été la détermination de Michel Brault, de Gilles Groulx et de quelques autres parmi lesquels il faut citer Louis Portugais, le producteur, de faire fi de l'interdit officiel de G. MacLean alors commissaire de l'O.N.F., *les Raquetteurs* masqua le terrible désoeuvrement culturel du Québec en transition vers l'organisation et la planification de la production et des loisirs grâce au caractère folklorique du témoignage.

Or, visionnés ensemble, *les Raquetteurs* et *les Désoeuvrés* en disent bien plus sur la société québécoise d'alors que ce que chacun peut dire isolément. Chacun témoigne évidemment des innovations techniques qui ont permis l'avènement du direct mais il est bien plus remarquable lorsqu'on les voit ensemble qu'il s'agit pour Bail comme pour Brault et Groulx d'une même volonté de mettre le cinéma au service d'une nouvelle dramaturgie du réel et que la véritable nouveauté de ce cinéma n'est pas technique ou ne découle pas d'une technique mais qu'elle est dans son écriture, c'est-à-dire dans une sensibilité nouvelle qui traduit et recompose le réel dans l'acte même de le filmer. Ces films vus ensemble montrent bien mieux qu'isolément que les cinéastes et le cinéma pour être fidèles au monde qu'ils filment doivent d'abord se libérer d'une objectivité visuelle à laquelle les mécanismes de la caméra et de l'industrie cinématographique au service des monopoles (quels qu'ils soient, capitalistes ou socialistes, c'est-à-dire idéologiques) peuvent faire croire et que seule une subjectivité assumée rend compte des changements de sensibilité qui sont à l'oeuvre dans le réel.

D'où cette volonté chez ceux qui détiennent le pouvoir d'indifférencier la vision du monde pour l'organiser à leur profit, de censurer tout regard qui révèle les différences et la possibilité pour l'homme de vivre autrement dans un monde à inventer librement.

Le *Manifeste pour le cinéma libre* de René Bail que la revue *Parachute* publie si opportunément est un texte qui rend compte vingt ans après les films de son auteur de la toujours actuelle nécessité de lutter pour un cinéma démystificateur. Un cinéma, non pas militant, mais *libre*. René Bail est un de ces très rares individus qui loin de s'engager dans une cause au détriment de sa vie, vit sa passion sans vouloir l'imposer mais avec cette indestructible volonté d'exiger ses droits à en témoigner.

Ce sont évidemment des hommes comme lui, Gilles Groulx, André Forcier, Jacques Leduc entre autres, Jean Chabot, Richard Desjardins et Robert Monderie, Mario Bolduc, P. Falardeau et J. Poulin, Robert Tremblay et Serge Giguère et des femmes comme Paule Baillargeon, Denyse Benoit, Sylvie Groulx, que le système isole le plus possible. Ces cinéastes ont en effet en commun une excentricité irrécupérable. Et de même qu'il a été possible de les isoler les uns des autres à l'époque où il eût été indispensable de mettre leur créativité commune à la portée du public pour une véritable émancipation culturelle du Québec, il est aujourd'hui aberrant de penser que la population québécoise soit presque totalement ignorante des films qui se font aujourd'hui et qui témoignent à leur tour de l'exploitation culturelle et économique du pays par les multinationales.

LES FAUX-FUYANTS D'UNE POLITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE RÉALISTE PRÉTENDUMENT EN FAVEUR D'UN RENOUVEAU DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

1977-1978-1979. Depuis trois ans, j'enseigne au Collège Édouard-Montpetit à Longueuil, ville de la

La Fiction nucléaire de Jean Chabot: avant.

banlieue sud-montréalaise. Je suis professeur de cinéma. À chaque session, j'ai la charge de deux cours que j'ai à choisir parmi les seize cours de cinéma offerts aux élèves des C.E.G.E.P. (Collège d'enseignement général et professionnel) du réseau. Il en est un que je ne répète jamais deux fois de suite. Je mets donc au programme d'une année soit un cours de *langage et analyse filmiques* et un cours d'*histoire du cinéma* soit un cours de *cinéma moderne* et un cours portant sur les *jeunes cinémas nationaux.* Mais d'année en année je donne à chaque session, le cours 530-922-77, intitulé: *Cinéma québécois.* Ce cours est devenu pour moi le cadre essentiel d'une réflexion sur le passé, le présent et l'avenir culturels du Québec. Je suis même convaincu que ce cours, qui n'est qu'optionnel à Édouard-Montpetit comme dans la majorité des collèges du réseau, devrait être obligatoire pour les cégepiens de la province si le gouvernement québécois était véritablement concerné par le "développement culturel" du Québec en général et l'avenir du cinéma québécois en particulier. Mais à la lecture des deux documents officiels publiés en 1978 par les fonctionnaires de l'état sur *"la politique québécoise du développement culturel"* et sur *"une politique du cinéma au Québec",* il ne reste aucun doute sur le profond mépris qu'entretiennent nos gens du monde intellectuel parvenus au pouvoir à l'égard d'une authentique culture populaire.

Vers une politique du cinéma au Québec est un travail particulièrement éclairant sur les réels soucis des spécialistes québécois en matière de cinéma. Ce sont bien en effet des soucis politiques. Économiques aussi. L'art, la création, la diffusion culturelle y ont leur place mais toujours en référence à "l'art des affaires" et au réalisme des marchands.

M. Michel Brûlé, sociologue, ex-professeur à l'Université de Montréal et exégète bien connu de l'oeuvre cinématographique et folklorique du très connu Pierre Perreault, poète national,responsable de la rédaction de ce *Vers une politique du cinéma au Québec* ne semble même pas s'être préoccupé le moindrement du rôle essentiel que l'enseignement du cinéma d'ici pourrait jouer dans la formation d'un public de cinéma conscient de l'impérialisme culturel américain et donc prêt à relativement court terme à lutter contre les diktats de l'industrie cinématographique américaine.

Mais M. Brûlé sait bien qu'une information qui se contente, sous couvert d'objectivité scientifique, de déplorer avec des chiffres et des considérations bien senties sur les dures lois du marché de l'offre et de la demande ne risque pas d'alarmer un public de spectateurs/consommateurs acculturés par une politique de rentabilité et de censure pratiquée au seul bénéfice des grands bourgeois qui, sait-on jamais, n'hésiteront peut-être plus un jour à se dire socialistes pour sauver leur nationalisme opportuniste.

Cette lecture de textes officiels semblera sans doute malveillante, paranoïde même aux yeux de ceux-là mêmes qui s'inquiètent pourtant de la situation du cinéma au Québec. N'est-il pas vrai que pour la plupart des créateurs et professionnels et artisans du cinéma, acculés au chômage s'ils ne collaborent pas avec les requins de la co-production et de la production industrielle et publicitaire, l'argument économique demeure seul réaliste et indiscutable? Tout le monde répète inlassablement que le cinéma québécois n'a pas de moyens financiers suffisants pour se faire. Personne, sauf les quelques-uns qui ont payé cher leur refus de travailler à se mentir et à mentir aux autres sur les méfaits du totalitarisme et de la censure culturels, ne se résoud à dénoncer l'ignoble complicité des "nantis de l'anéantissement" avec le fric et le pouvoir des multi-nationales. Les nantis sont précisément les professionnels,les spécialistes, les fonctionnaires de l'enseignement, de la critique, du savoir officiel.

Il faut absolument, radicalement dénoncer ce leurre de l'argument économique et technologique à la source prétendûment des malheurs du cinéma québécois depuis mil-neuf-cent-soixante-dix. C'est bien, en effet, le type de mythe mystificateur que colportent les porte-parole impuissants et invertébrés du pouvoir politique que sont les professeurs et les critiques. Comment serait-il possible d'attendre de ces gens-là qu'ils permettent aux créateurs du cinéma québécois de faire des films tant et si longtemps qu'ils seront au service d'un système qui les indifférencie pour étouffer toute créativité. Le système au pouvoir les paye pour convaincre leur "clientèle" que seule la bêtise est source de bonheur et de justice égalitaire.

J'enseigne donc le *cinéma québécois* au Collège Édouard-Montpetit à Longueuil. Je suis donc professeur. Quatre-mille élèves environ fréquentent cet établissement pendant trois ans. Deux-cents élèves en moyenne s'inscrivent à mon cours chaque session. Ces jeunes gens sont âgés de 17 à 19 ans. La très grande majorité d'entre eux ignore à peu près tout de l'histoire du cinéma québécois comme de l'histoire du Québec d'ailleurs. Parmi les rares films d'ici que quelques-uns ont vus en arrivant au cours, ce sont généralement *Bingo, les Ordres* ou l'un des derniers films de G. Carle. Le nom du réalisateur leur est toujours inconnu. Bien entendu, ils ignorent tout de Gilles Groulx, de Jacques Leduc, d'Arthur Lamothe, d'André Forcier. Jamais personne qui ait entendu parler de René Bail.

UNE CRITIQUE IRRESPONSABLE

Mon propos ne sera pas tant de faire le point sur la production et la réalisation des films au Québec depuis un an ou deux mais bien plutôt d'y esquisser une thèse qui je crois va à l'encontre de toutes les ex-

La Fiction nucléaire de Jean Chabot: après.

lications que l'on donne sur la stagnation de notre inéma national.

ette thèse se développe en plusieurs points que oici:

. la critique de cinéma et singulièrement la critique e la presse quotidienne à Montréal est soit débile soit omplice d'un cinéma débile de consommation ourante;

. la critique se définissant elle-même comme infor- natrice et non pas comme critique, il est facile à com- rendre que, plutôt d'avoir à parler d'un film québé- ois qui selon toute vraisemblance ne sera que très mal distribué s'il l'est, elle se contente tout au plus de e mentionner brièvement au cours d'un article fourre- out à l'occasion d'*Une semaine du cinéma québécois,* par exemple;

3. cette critique de la presse quotidienne se sachant parfaitement incapable de justifier le cinéma québécois à ses propres yeux, compte tenu de son aliénation intellectuelle à un cinéma et son idéologie commerciale, feint de croire le public responsable de ses goûts en matière cinématographique de même qu'en politique, cela sert les intérêts du pouvoir d'encourager les citoyens à penser qu'ils sont, par leur droit de vote, responsables de l'idéologie qui les domine;

4. la critique, impuissante (dans son rôle aliéné par le système idéologique dominant) à justifier son travail de prétendu spécialiste (titre absolument indispensable au Pouvoir pour accréditer ses valets) se voit obligée pour se rendre crédible aux cinéphiles avertis de publier plus ou moins régulièrement un article dans une revue spécialisée pour consommateurs avertis et où il doit s'efforcer à faire montre d'érudition et de bon goût. Est-il nécessaire de dire que bien entendu, ces articles manquent, tout autant que ceux rédigés par ces mêmes auteurs pour la presse quotidienne de point de vue critique.

5. mais la critique de la presse écrite ayant une audience de moins en moins grande, elle doit évidemment collaborer à la mise en marché du cinéma là où il peut atteindre le plus grand nombre d'éventuels consommateurs: c'est-à-dire à la télévision. Alors là, il faut bien le dire, c'est le comble de l'indigence. La critique de cinéma à la télévision cesse même de sauver les apparences. Tous sans exception se vautrent avec indécence dans la prostitution publicitaire. C'est d'ailleurs ainsi qu'un J.-C. Lord a réussi à se faire (dans tous les sens du terme) un public sur mesure en s'adressant pendant plusieurs années aux futurs spectateurs de ses films en tant que critique de cinéma à l'émission de *Bon Dimanche* du canal 10.

Aux critiques qui soignent leur image de marque culturelle, le canal 2 offre une émission pour l'élite cinéphilique où l'insignifiance n'a d'égale que la prétention. Allez donc savoir à la fin d'un exposé de R. Gay à l'émission *Ciné-magazine* ce qu'il pense du film qu'il a raconté;

6. Bien — mais cette critique de la critique peut jusqu'à présent faire penser que c'est le public auquel elle s'adresse qui détermine la médiocrité de sa performance.

Il faudrait peut-être savoir si réunis en association, en académie, ces mêmes critiques n'ont pas la chance de se hausser à une plus grande rigueur en fondant le Festival de la critique ou en décernant un prix annuel de la critique attribué au meilleur film québécois, produit au cours de l'année qui précède.

En ce qui concerne le Festival créé en 1977, il faut bien reconnaître que les conflits internes qui divisent la critique elle-même sur sa viabilité ne servent guère la cause qu'il prétend défendre. Et l'incohérence de cette critique face à sa propre tâche aura sans doute pour résultat la disparition du Festival en 1979. Là encore comment ne pas s'étonner que la critique ne se sente pas plus responsable de l'avenir d'un cinéma qui n'a qu'elle pour assurer sa promotion au moins une fois l'an sur le plan international. Minable!

Et que penser de ce prix de la critique attribué en 1978 au film d'André Melançon *Comme les six doigts de la main,* film sympathique au demeurant et bien fait mais qui oblitère carrément aux yeux du public le magnifique film de Jacques Leduc *Chronique de la vie quotidienne* dont l'importance est au moins égale, dans la production récente, à celle par exemple, de *Où êtes-vous donc?* de Gilles Groulx dans les années soixante.

Là encore, il est évident que la critique réunie en collège est parfaitement inepte et se refuse avec mépris à assumer ses responsabilités culturelles, démontrant une fois de plus qu'on ne peut pas se mettre impunément au service salarié des pouvoirs et prétendre à une quelconque indépendance idéologique.

Et c'est ainsi qu'en dépit de l'action menée par des groupes marginaux en faveur d'une diffusion intelligente du nouveau cinéma québécois, action qui tente d'établir une continuité avec le cinéma québécois d'hier, cette action reste pratiquement inaccessible au grand public faute d'être efficacement publicisée par ceux dont c'est la raison d'être.

Il faut citer l'admirable travail que font contre vents et marées, dans un dénuement qui n'a d'égal que celui du cinéma indépendant lui-même, le *Cinéma parallèle* que dirige l'infatigable et audacieux Claude Chamberland, le *Conventum* avec Jean Gagné, Serge

Gagné et Christine Balta. Ces salles organisent des manifestations pour un cinéma différent au Québec qui retiennent l'attention d'un public jeune et de plus en plus nombreux. Il faut dire ici que jamais je n'ai rencontré en ces lieux le moindre représentant de la critique. J'en profite d'ailleurs pour m'indigner de son absence pendant un an aux ateliers de travail que J.L. Godard avait organisés en1978 avec l'aide de Serge Losique à l'université Concordia. Incroyable mais vrai. Non j'ai tort. Il faut rendre justice à un de nos critiques — et il n'est d'ailleurs pas étonnant que souvent ses articles dans *la Presse* soient les plus intéressants et les plus personnels — Serge Dussault n'a pas manqué lui une seule de ces rencontres avec l'un des plus importants cinéastes de notre temps, sinon le plus essentiel, pour quiconque se targue de connaître le cinéma et se mêle d'en parler.

Il faut aussi souligner le travail indispensable de jeunes maisons de distribution pour le film indépendant québécois entrepris par *Cinéma libre* (Jean Dansereau, Sylvie Groulx) et par *le Crépuscule* (Louis Dussault).

Sans cette distribution parallèle du jeune cinéma québécois il serait impossible comme cela l'était naguère de mettre ce cinéma au programme des cours de cinéma québécois dans les C.E.G.E.P. et dans les universités.

Cette nouvelle forme de diffusion du cinéma d'ici remplace, avantageusement parce que moins confinée à l'arbitraire de choix politiques, l'action de l'ancien *Conseil québécois pour la diffusion cinématographique.*

C'est grâce à *Cinéma libre* par exemple que j'ai pu presque immédiatement faire connaître à mes élèves les films de Paule Baillargeon: *Anasthasie, oh, ma chérie,* de R. Desjardins: *Comme des chiens en pacage,* de P. Falardeau: *Pea soup.* Enfin, les films que nous révèle la *Semaine du cinéma québécois* chaque année peuvent maintenant grâce à *Crépuscule* et *Cinéma libre* être montrés presque aussitôt à des milliers de jeunes au Québec.

Peut-être cela incitera-t-il la critique à plus de vigilance dans son travail. Un public averti plus nombreux pourra-t-il longtemps encore supporter qu'elle continue à la mépriser autant?

CONCLUSION IMAGÉE EN QUEUE DE POISSON EN RÉFÉRENCE AUX DENTS DE LA MER

Le temps est venu de tout remettre en question. Dans tous les champs de la pensée et de la vie. Et d'abord les rapports critiques qu'entretiennent penser et vivre.

Il n'est absolument plus possible aujourd'hui de taire et de masquer la rupture nécessaire et qui s'avère, pour ceux qui regardent et voient, l'évidence dramatique de notre temps.

De multiples façons, la rupture s'est manifestée avec force dans le discours théorique et le texte (écritures). Mais la vie quotidienne où de plus en plus les exigences de la production tendent à réduire le vivre de l'homme et de la femme à néant doit être réinvestie par le champ critique au rythme même du vivre, simultanément. La rupture doit absolument évacuer la répétition parasite qui est constamment réintroduite dans la pratique et dans la communication de l'individu par un pouvoir qui ainsi le réifie dans la logique de son système d'exploitation totalitaire. Ce pouvoir aliène le vivre à son profit. L'être humain producteur indispensable au système devient alors le consommateur d'une production d'où a été éliminée toute création personnelle. La chaîne production-consommation aboutit à la robotisation de l'homme. L'homme se laisse totalement départir de son vivre et entre corps et âme dans le monde objectal. Son objectivisation devient la garantie de son aliénation totale.

DEUX OU TROIS NOTES OPTIMISTES

Pour raffermir la solidarité des quelques solitaires qui, chacun à sa manière, déjouent les plans de robotisation du système par leur action militante en faveur d'un cinéma québécois, autrement.

1. L'Institut du cinéma qu'anime et dirige Rock Demers, ancien directeur du fameux Festival international du Film de Montréal des années soixante et ex-président directeur général de Faroun Films, un de ces fous de cinéma qui a tenté, seul pendant des années, de trouver une formule efficace pour distribuer des films d'art et d'essai, et qui réunit autour de lui d'intelligents et audacieux cinéphiles/cinéastes tels Jean Chabot et René Pothier — l'Institut du cinéma semble devenir l'unique centre de décision et de réflexion concernant le cinéma d'ici où les cinéastes puissent espérer trouver un appui officiel sans mesquineries politiques ni compromissions bassement commerciales.

Espérons donc que la refonte de la loi du cinéma que nous promet le ministre O'Neil saura tenir compte de l'aquis positif de l'Institut plutôt que de suivre les conseils que l'opportuniste Michel Brûlé prodigue dans son inepte dossier intitulé *Vers une politique du cinéma au Québec.*

2. Il faut dire et redire l'importance du travail critique que Patrick Straram le Bison ravi accomplit au Québec depuis bientôt vingt ans. Ce travail dérange beaucoup de monde bien entendu et ce n'est pas par hasard que sa chronique hebdomadaire dans *Le Jour: Le cinéma bien, mais plus que le cinéma* a de toute évidence contribué à inquiéter ceux qui ont pris cette incroyable décision de suspendre la publication de ce journal qui ne jouait pas servilement le jeu du pouvoir. Ces chroniques sont un exemple remarquable de ce qu'une critique digne de ce nom peut dire pour alerter un public de consommateurs indifférenciés. Puis-je signaler à mes collègues professeurs que Patrick Straram le Bison ravi est un des témoins du cinéma québécois qui sait le mieux présenter les films qui se font au Québec à des élèves qui soumis à la politique des majors par l'intermédiaire des ciné-clubs sont pourtant très rarement ouverts à leur production nationale.

3. Enfin, même si mon propos ici n'était pas de parler des films québécois mais des raisons qui expliquent que ce cinéma est plus mort que vif, je veux terminer ce texte sur l'enthousiasme qu'a suscité en moi visionnement d'une production récente.

La dernière en date: *La Fiction nucléaire,* qui bien plu que de dire ou de répéter (ce qu'il fait d'ailleurs rema quablement bien) l'effroyable guet-apens que con stitue le nucléaire pour l'humanité, tendu pa l'impérialisme des multi-nationales qui aujourd'hui in vestissent dans une technologie dite pacifique autan qu'ils ont investi dans les guerres (ce qui ne les sup primera pas nécessairement) mais montre avec un rigueur que je ne saurais comparer qu'à celle d'un film comme *La Spirale* de A. Mattelard que l'histoire en tière d'un pays colonisé comme le Québec es l'histoire d'une exploitation sans merci et sans autr raison d'être que la rentabilité à court terme de la mis à sac des richesses d'un pays. La *Fiction nucléaire* di en images et en musique, explicite plus que jamai avant, la fiction des ordinateurs de la science aliéné au profit, mise au service de l'impérialisme et désor mais capable d'anéantir toute réalité humaine au nom même du progrès humain. Terrifiant!

Mais ce film, par sa facture à la fois sobre et extrêmement raffinée au niveau de ses articulations de langage cinématographique (voir son subtile montage dialectique image/musique), ne se contente nullement de démystifier la science des technocrates et des banquiers du monde, habiles à tirer les ficelles de ces pantins qui nous gouvernent et dont on ne saurait dire s'ils sont débiles ou complices (les deux à la fois sans doute), ce film dépasse de loin son propos immédiat. En mettant à jour tous les stratagèmes du *système* pour convaincre les peuples que tous ses crimes sont perpétrés au nom de leur mieux-être, *La Fiction nucléaire* fait l'implacable procès des médias et de la manipulation de l'information. Il m'est apparu clairement en voyant le film de Jean Chabot que ce procès pourrait être instruit dans des termes et des images identiques contre le cinéma, la télévision et les médias tels que conçus aujourd'hui comme instruments de propagande et de publicité. Oui, le film de Jean Chabot est un des meilleurs films que je connaisse qui aborde lucidement et magistralement la question fondamentale de la fin du vingtième siècle: L'homme vivra-t-il le vingt et unième siècle ou non? Et si oui, sera-ce en homme ou en robot? Pour satisfaire ma manie de comparer afin de faire comprendre les rapports, je dirai pour conclure que *La Fiction nucléaire,* c'est *La Spirale* de Mattelard plus *La Jungle plate* de Johan Van der Keuken. ■

La Belle Apparence de Denyse Benoît, 1978; caméra: Robert Vanheweghem.

MANIFESTE
POUR LE CINÉMA LIBRE

par René Bail

Depuis septante et quelques années déjà que le cinéma a vu le jour, l'oligarchie qui le contrôle n'a rien trouvé de mieux, pour en règler les différentes crises de son histoire, que d'y apporter, soit des perfectionnements qu'on aurait dû voir naître avant, soit de l'affubler de tous les gadgets en o-rama imaginables: l'invention de 1895 était borgne, sourde, et daltonienne.

Et les progrès y ont mis le temps. On aurait dû voir l'emploi généralisé de la couleur ou du son dès les cinq premières années du vingtième siècle, au lieu d'attendre jusqu'en 1929, année qui coïncide comme par hasard avec le krach mondial, ou de l'anamorphose dès sa mise au point en 1936, au lieu d'attendre jusqu'en 1952, année qui coïncide comme par hasard avec la mise en marché de la télévision. Aujourd'hui, le vidéotape montre ses vilaines cornes de TV édulcorée, coïncidant comme par hasard avec la désaffection quasi universelle des salles de cinéma. Autres temps, autres aliénations..

Le cinéma ne s'est donc jamais pleinement épanoui: il n'appartient qu'à une caste alors qu'il devrait appartenir à tout le monde, comme les livres, comme les disques. Pour que cette aliénation soit durable, il suffisait de la mythifier. Le congrès de Paris s'en est chargé, depuis qu'un fabricant de pellicule a affirmé que le cinéma est un art. Les Français, en bons théoriciens qu'ils sont et collaborant inconsciemment avec ce système, en ont fait la démonstration par le biais de l'analogie avec les six arts. Et pour rendre le procédé complètement inatteignable d'entre les mains du public, il suffisait d'en souffler arbitrairement les prix, tout en laissant circuler un reflet déformé et boiteux, mais proportionnellement tout aussi coûteux, comme le seize et le huit millimètres.

C'est admirable!

C'est même pas mal... pour un fabricant de pellicule.

Et la boucle est bouclée. Voilà comment notre fille est muette (¿muerte?).

S'il m'apparaît fondamental que le cinéma ne soit pas au départ un art absolu, il n'en demeure pas moins que je le considère comme un art de constat, mais pas plus. En effet, la notion d'art en cinéma s'est toujours trouvée au niveau de l'image présentée, soit que la composition de celle-ci rejoigne l'esthétique de la peinture, ou que le mouvement à l'intérieur du cadre rejoigne celui du théâtre, et au niveau de la piste sonore, soit avec l'emploi de la musique et/ou de la littérature. Le mélange harmonieux de ces arts "absolus" a fait que dans l'optique des théoriciens on aboutissait à une synthèse des arts, faisant de ce fait du cinéma un art nouveau.

Je prétends qu'il n'en est rien, qu'on a fait de la peinture filmée, ou du théâtre filmé, ou même du concert filmé. Mais on n'a pas fait de cinéma. Pour comprendre ce qui s'est passé, il faut d'abord démystifier ce phénomène nouveau et faire un retour en arrière.

Dès le début des expériences entreprises en laboratoire pour capter, puis restituer le mouvement à volonté, les inventeurs ont orienté leur recherche vers une théorie de la fragmentation de la réalité en une série de clichés. *Les chercheurs étaient d'abord des savants,* qui étudiaient les formes que prend le mouvement dans l'espace. Mais ce furent d'autres âmes pragmatiques, comme le Sorcier d'Orange, qui eurent l'idée *après coup,* de représenter à la une ces même clichés sur une bande, dans le même ordre et à la même vitesse qu'à l'enregistrement, pour donner l'illusion du mouvement grâce à la persistance rétinienne, le tout mis en boîte vingt ans avant la première projection du Café Indien.

Mais si tout de suite cette théorie avait été abandonnée en faveur d'une autre, (qu'on ne connaît évidemment pas) plus simple, mais plus efficace, l'invention serait parvenue sur le marché avant 1895, et le cinéma n'aurait pas été dès le départ grevé d'une complexité inouïe. Il aurait été accessible à une plus grande majorité de créateurs, n'aurait pas gravité exclusivement entre les mains des grandes banques, et conséquemment se serait développé sainement. Mais voilà, il y a eu 1909, et depuis, nous sommes programmés à penser que le cinéma a trouvé sa forme d'expression idéale en "l'art absolu" et que hors des cadres imposés par l'industrie qui le contrôle... il n'y a pas de salut.

Et pourtant.

Les spectateurs des premières projections de Paris, tout émerveillés qu'ils furent, n'ont jamais prétendu qu'ils se trouvaient devant une manifestation d'ordre artistique. Au contraire, ils considéraient avec émotion la nouvelle invention comme une mémoire parfaite, celle qui leur rappellerait le bon souvenir de leurs "chers disparus". Cette réaction nous démontre clairement combien ils ont vu juste, comment ils ont compris dès l'abord la *nature* du cinéma: un appareil qui enregistre et reproduit fidèlement ce qu'on a mis devant l'objectif. En d'autres termes, un art de *constat,* de *témoignage.* D'autant plus que les producteurs ne s'en servaient pas autrement. Et s'ils avaient été laissés à eux-mêmes, le cinéma de nos jours serait différent, parce qu'il se serait tout probablement développé en ce sens. Même qu'à cette époque les bandes étaient offertes en vente. Aux forains bien entendu, mais plus tard au public, si...

Et le cinéma de faire son petit bonhomme de chemin pendant quatorze ans, d'évoluer au cours des idées qui le façonnaient graduellement.

Et puis un jour, c'est en 1909, c'est l'exécrable Congrès de Paris, c'est l'étranglement du progrès en cinéma.

La grande décision prise à ce congrès a été l'arrêt des ventes des bandes, pour y substituer un système de location, système qui s'est développé au cours des années et que nous connaissons maintenant. Du coup, le cinéma s'en est trouvé aliéné, et n'appartient plus maintenant qu'à une poignée de privilégiés qui le dirigent selon leur bon plaisir, c'est-à-dire selon la soif plus ou moins grande de leurs portefeuilles.

Autrement dit, les producteurs mettent en marché un produit que les consommateurs avertis ne possèdent pas: c'est le show pornographique légal des assomateurs convertis, où on nous invite gentiment à "Venir Vouare les Commoédiens", comme de vulgaires voyeurs assis dans un trou v'où c'qui fait nwèr.

Et ils ont bien compris, ceux de 1909, qu'il fallait détourner l'attention du public. Ce fut "L'Assassinat du Duc de Guise", l'avènement de l'expression "Cinéma d'Art", et le truc était joué, le cinéma venait de trouver son temple. Plus de contestation possible, le saint des saints est inviolable, le grand prêtre n'a qu'à lever le doigt: "Touche pas, c'est de l'Art! Et le septième"! Il n'y manquerait plus qu'un charlatan des nombres pour en trouver les significations et les destinées occultes. Ah ces sorciers! Ils grimpent sur une caisse de bière, regardent les manants d'un oeil noir, et se penchent: "Je sais des choses, ha-ha!". Et les manants courbent la tête. "Il sait des choses, ah-ah-ah".

C'est ça, l'esclavage.

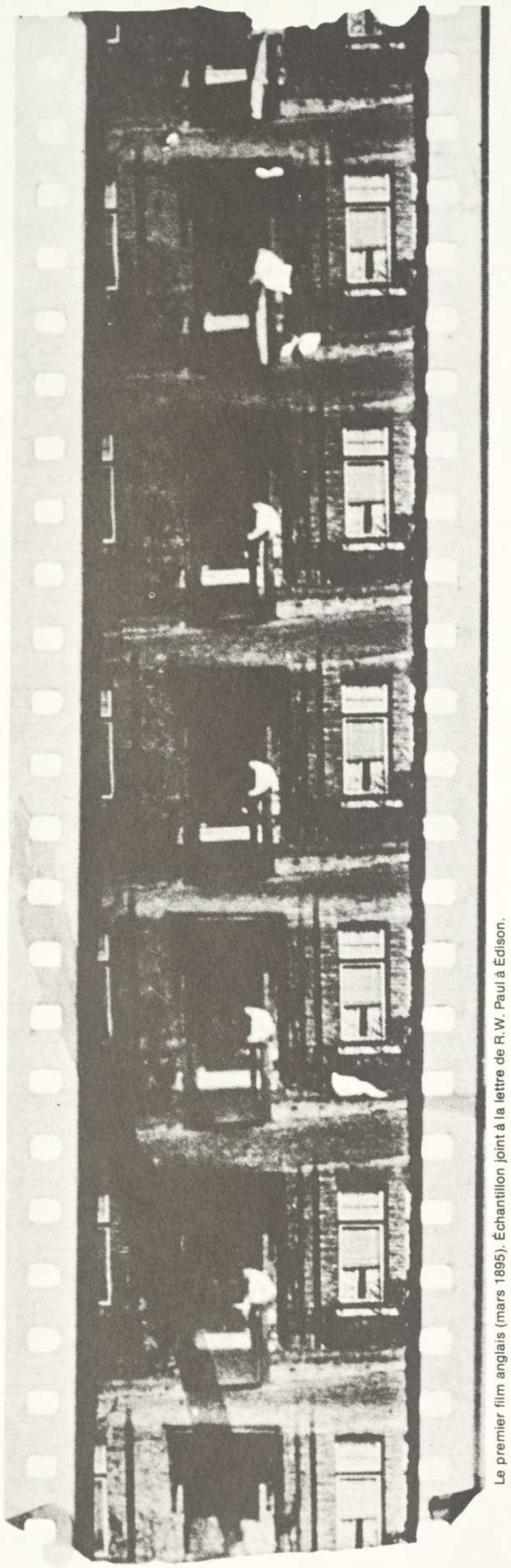
("Pardon me, sir, is this the new switchblade that goes through a coin, as advertised?"

"A coin! Kid, this blade goes through four-inch thick, cobalt-assist, molybdenum-reinforced steel!"

"Wah... I don't believe you! Show me..."

"Do you have a piece of four-inch thick, cobalt-assist, molybdenum-reinforced steel?")

Nous sommes bien de plain-pied dans la nouvelle religion technologique. Et le plus navrant c'est que des auteurs de film ne demandant pas mieux que d'ex-



Le premier film anglais (mars 1895). Échantillon joint à la lettre de R.W. Paul à Édison.

ercer leurs connaissances artistiques ou d'affirme
leur génie inventif collaborèrent et collaborent à c
système, et après s'être faits connaître par un feu d'a
tifice initial, furent et sont broyés les uns après le
autres, pour qu'ils ne puissent pas troubler la paix de
grandes maisons. Cf.: tous les pionniers du cinéma
en partant de Griffith et Eisenstein, pour aboutir au
grands bonshommes d'aujourd'hui. (Le plus gran
film d'horreur serait celui qui raconterait la vie d
n'importe quel grand homme du cinéma.) Et le plu
navrant, c'est que n'importe quel cinéaste ne peut s
passer de cinéma: une fois qu'on a goûté à cette mé
canique enivrante, on ne peut plus s'en passer. De là
tomber dans le piège de l'exploitation morale par l
système cinéma, il n'y a qu'un pas. Qu'il a vite franchi
y a longtemps. Et le plus navrant c'est que le publi
n'en sait rien, qu'il continue béatement de payer, d
s'éblouir, et de penser que le cinéma est art. Ils son
bien parvenus à leurs fins, ceux de 1909...

Un tel état de choses m'apparaît d'autant plus anorma
qu'il existe une autre industrie, parallèle à celle d
cinéma, dont la nature et les méthodes de productio
sont analogues: c'est la fabrication des disques. Le
deux industries se ressemblent en ce qu'elles fabri
quent toutes deux un "moule" dont on peut tirer de
copies. Mais là s'arrêtent leur ressemblance, leu
mode de diffusion n'est pas le même. Renversons le
rôles un instant et supposons que l'industrie du dis
que soit exploitée de la même manière que celle d
cinéma. Ne serait-il pas absurde de voir de grande
maisons de production faire des disques qu'elles n
mettraient pas sur le marché, mais qu'elles loueraien
à des salles de spectacles? Or nous paierions $2.5
pour s'entasser dans des salles expressémen
équipées pour reproduire le son, avec tout l'appareil
lage psychologique requis pour la présentation d'u
spectacle (comme des rangées de bancs, une scène
un rideau.) et nous verrions

Deux haut-parleurs décorés d'anges nus
Dégorgeant moult notes d'une corne d'abondance
Pour le plaisir de grasses bacchantes éperdues;
Au centre, un faune, avec l'eau de Jouvence,
Figé d'extase dans un sourire joufflu,
Étend les bras; il va mener la danse!

Ces deux merveilles du génie inventif d'un poète en
transe qu'un fabricant de musique s'est fait ciseler
diffuseraient en stéréophonie!, des féeries sonores
genre "super market background music" pendant une
heure trente! Pour le bon plaisir de ce même fabricant
et l'aliénation des auditeurs. De choix, nil.
Stockhausen? Connais pas. Xénakis? Encore moins.
Aussi incroyable que cela puisse paraître, c'est exac-
tement ce que nous faisons quand nous allons au
cinéma. Que dire maintenant de la diffusion farfelue et
singulièrement restreintes des livres s'ils n'étaient que
loués... dans des salles de lecture, aux affiches de
silence rédigées en nazi de cuisine, avec des lettres
gothiques chromées: "To Sprecht ist Verbotten, und
ist Punischnitz mit dem Expulschnung von das
Lekturenraum thru die Ouvertueren Auf dem Door."
Comme quoi les éditeurs de livres et les producteurs
de disques, faute d'un Congrès de Paris bien à eux,
doivent tirer l'yâb' par la queue! Autrement, comment
expliquer que personne ne peut se procurer de
cinéma, comme il est tout normal de faire un saut chez
le libraire du coin chercher un bouquin, et revenir
avec un disque? Ça coûterait trop cher, nous dit-on;
vrai? - FAUX!

Si le coût d'une copie de film était énorme au temps
de Méliès, il n'y a aucune raison qu'il en soit ainsi de
nos jours. En n'importe quel format. Même si les in-
dustriels prétendent le contraire. Parce que si c'était
vrai, nous verrions encore, comme au temps de
Méliès, un appareillage dont l'aspect complexe inter-
dirait de prime abord à quiconque de s'aventurer seul
dans le dédale d'une production. Or c'est faux puis-
que n'importe quel amateur tourne ses propres
souvenirs de famille. Donc, *possibilité* d'une
simplification de l'appareillage égale réduction du
coût de production. Exemple: il y a sur le marché des
projecteurs huit millimètres que l'on peut obtenir pour

ne centaine de dollars, plus ou moins. Examinons-en mécanisme, et nous verrons qu'il se compose abituellement d'un moteur synchrone accouplé par es engrenages en nylon à une came, également de ylon, qui fait avancer le film à l'aide d'une griffe; écanisme simple, silencieux et peu coûteux s'il en st. Conclusion: si un projecteur huit millimètres me oûte $100. un projecteur trente-cinq millimètres e même mécanisme coûtera quatre fois plus cher, uisque, pour reprendre le genre d'ineffable raisonement des trafiquants, le trente-cinq millimètres est uatre fois plus large que le huit... Il ne me resterait lus qu'à me procurer des longs métrages trente-inq.

t pourquoi pas? Le public est-il plus stupide que le rojectionniste qui les manipule? Ou serait-ce qu'une listance arbitraire aurait été créée entre les specateurs et le film pour que ce produit demeure entre onnes mains, comme s'il fallait avoir la consécration du plus haut des cieux pour toucher un peu, ne serait-ce que pieusement, du bout des doigts, et bénits de surcroît, de la vulgaire pellicule, dite professionnelle... Lorsque Elohim s'élèvent et se cantonnent derrière un mur invisible en proclamant: "T'as pas l'droit!", la peur y est pour quelque chose, car les langues de serpent chuchotent qu'Adam aurait de grandes chances de se dessiller les yeux. "Le problème n'est pas là! C'est une question de valeurs!" Ainsi parlent Elohim. Et quand le serpent en fait une question de compétence, Elohim gueulent plus fort, objectant qu'une collection de trente-cinq ou même de seize millimètres serait inabordable pour le commun des mortels. Et voilà comment en écrasant la tête du serpent on en vient à détourner l'attention des mortels sur le vrai problème et à laisser choir le ballon d'achoppement qui "bloque" mon système. Ballon qui imite la pierre à s'y méprendre, et qu'il faut crever pour que les mortels ne soient plus des dupes.

Arrêtons-nous donc un instant devant de la pellicule dite inabordable. C'est curieux, puisque sa fabrication a dû subir, comme c'est le cas pour les appareils, des transformations et des simplifications au cours des années. *Mais* le procédé est tenu secret; ou c'est tout comme, l'information n'étant véhiculée que par des revues spécialisées, distribuées exclusivement aux dieux de l'Olympe, hors des circuits populaires. À tel point qu'Untel serait bien en peine de m'en nommer quelques-unes. Or, si amélioration et diminution du coût de production il y a eu, les fabricants seuls en ont profité, pas nous. Une petite enquête bien menée montrerait l'écart entre le véritable coût de production et le profit des fabricants, en même temps qu'elle révélerait à tout le monde de quoi la pellicule se compose; en fin de compte, c'est un support de matière plastique transparente, ou si on veut du papier cellophane en plus épais comme celui qui entoure un paquet de cigarettes quoi, et qu'on jette sans y penser, recouvert d'une mince couche gélatineuse avec du sel d'argent en suspension, autrement dit du dessert à la gélatine à vingt-neuf cennes le paquet, moins la coque de saveur. Et si le fabricant, après un tel scandale, redoute une désaffection justifiée des mortels pour son produit, il peut toujours se rabattre sur une campagne publicitaire monstre, genre "Major Breakthrough In Film Production!" et prétendre mettre en marché une pellicule révolutionnaire à un nouveau prix réduit . L'éternel dupé n'y verra que du feu, mais au moins il pourra se la procurer à prix raisonnable. En attendant, on paye vingt piasses un cent pieds de seize millimètres, sous prétexte que c'est de la couleur... Sous prétexte que la valeur réelle de ce rouleau a été occultée!

Une filmothèque constituée de trente-cinq ou de seize millimètres, ramenée à un prix abordable, coûterait à peu près la même chose que n'importe quelle collection de disques, car les mordus de musique possèdent parfois des appareils audios de plusieurs milliers de dollars. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour les mordus de cinéma? L'industrie n'y tient pas, car elle prétend qu'il y a beaucoup plus d'argent à faire en maintenant le statu quo. Mais Dieu ne s'agirait que de vouloir, et récupérant du coup le côté américain de la médaille, il inonderait le marché de sa manne invraisemblablement composée de do-it-yourself caméras, de projecteurs à gadgets instantanés, de pellicules renouvelables par abonnements, d'écrans jetables, d'embobineuses à allumage électronique, de tables de montage à suspension à vent, d'interlocks de colleuse magnétique conçus par ordinateur... Y'en ont des patentes, hein?

Du côté sérieux de la médaille, ce serait évidemment l'éclatement des cadres. On ne pourrait plus concevoir le cinéma comme on le fait actuellement, celui-ci n'étant plus la vision restrictive et désolante de ses exploitants. La notion d'art absolu en serait singulièrement altérée, et donnerait lieu à un remaniement en profondeur. Vous savez, on a beau couper les cheveux en quatre et trouver des différences de qualité d'un film à un autre, c'est comme si nous nous acharnions à trouver des différences de qualité entre les lithographies de Currier and Ives pour calendriers, alors que nous n'aurions jamais vu la peinture ou connu de véritables peintres: le cinéma vaut plus que ces desséchantes recherches formelles pour initiés de cénacles qu'en mal de prestige pour l'industrie les néoforains promènent à bout de bras de festivals en festivals, où on n'y voit encore que des vues. Les mots ont changé, mais l'odeur des foires est tenace. Une fois ce beau monde rentré, à la poussière retombée, l'industrie recouvre ses habitudes d'un épais manteau d'insignifiance. Et les critiques de recommencer à survivre. Quelle somme d'imagination ce job doit-il exiger! On s'est trompé sur la nature du cinéma, et l'industrie nous a trompés en perpétuant cette erreur d'appréhension, camouflant ainsi ses buts inavouables autrement que sous un vernis, une présentation factice. C'est l'éternel jeu des couleurs et de la forme de la boîte à savon par rapport à l'étalage. Le cinéma n'est pas un Art, c'est de l'épicerie, ses préoccupations tout en violence, à la saccharine, ou en boucheries en témoignent assez clairement. N'oublions pas que cette notion d'art s'est greffée sur le cinéma quelque treize ans *après* son apparition. Or les techniques étaient à cette époque fort rudimentaires: l'insensibilité de la pellicule à la lumière et à la couleur ont obligé les opérateurs à recourir à l'éclairage artificiel pour suppléer à l'éclairage insuffisant, et au maquillage pour combler les lacunes d'une pellicule "aveugle" à certaines couleurs du spectre. Procédés qui s'apparentaient fort à ceux du théâtre; et de là à les imiter il n'y avait qu'un pas. De même pour le cadrage qui supposait l'emploi des mêmes règles d'esthétique que la peinture. D'où *apparence* de travail artistique alors que ce n'était que de la préparation technique. Il était alors tout logique pour les producteurs de films de penser qu'ils faisaient de l'art. Et d'attirer à eux des créateurs qui ne demandaient pas mieux que d'en "faire". Mais la nuance réside dans l'attitude des cinéastes face à leur travail: c'est la même que celle des artisans que seule la perfection satisfait. Attitude toujours exploitée par les fabricants de films qui imposent leurs contraintes d'ordre monétaire tout en exigeant un fini d'ordre esthétique inattaquable par la critique. Ils dénaturent ainsi par la base le cinéma, art de témoignage par essence, et en y juxtaposant constamment l'adjectif septième, perpétuent une fausse représentation vieille de plus de soixante-dix ans. La poignée d'industriels qui possèdent le cinéma fait du film pour se plaire. Son narcissisme n'a pas de borne, et il est désolant de penser qu'une bonne partie de la population endosse sans s'en rendre compte des préoccupations à bon marché. Tous les commerciaux, et les séries télévisées d'aujourd'hui sont le reflet d'une philosophie américaine de style après-guerre modern, aux cris et aux gestes en forme de signe de piasse, en forme de mensonge légal. Bien fol qui oserait l'affirmer sur la place publique, en dénonçant Untel en particulier, Untel se cachant derrière le libelle diffamatoire. Hé quoi! Que se passait-il lorsque cette loi n'existait pas? Les gens avaient-ils si peur des pamphlets qu'ils en mouraient comme des mouches? Ou serait-ce que par hasard l'absence d'une telle loi servait de rempart naturel contre Untel qui aurait été tenté d'abus de confiance envers le public... Or il est curieux de constater que dans le monde rosé du cinéma le libelle diffamatoire se soit mué en censure omniprésente, qu'elle s'appelle politique, religieuse, ou simple surveillance. Et voilà la grande peur des Elohim, ce pourquoi nos Césars de l'Empire de Rome, (selon le mot d'Henri Langlois) ne se départiront pas de sitôt de leur joujou, qu'ils ont trop bien fixé sur de solides assises: c'est l'impact politisant du cinéma sur les mortels. Impact qu'ils utilisent à bon escient (le leur) à en voir l'abrutissement général des foules et leur acceptation béate des produits qu'on leur sert. Même s'il y a eu par le passé et qu'il semble y avoir présentement quelques remaniements venant de l'intérieur de l'industrie, quelques révolutions dans les murs qui ont laissé des fissures, présages d'une chute probable à court ou à long terme de tout un système de cinéma jusqu'ici aliéné aux seuls intérêts de seigneurs féodaux, il est grand temps que nous reprenions en main et que nous redonnions au cinéma, son statut de cinéma libre, tel qu'il le fut au début du siècle avant le Congrès de Paris. Alors, nous pourrons faire de la recherche valable sur la notion d'art en cinéma.

Je crois que pour ce faire il faudra se tourner vers l'animation. Jusqu'à date cette forme de cinéma a toujours été considérée comme un délassement mineur, tout juste bon pour faire sourire. Et pourtant c'est la seule manifestation qui puisse prétendre faire une synthèses des arts en y ajoutant un élément nouveau, inconnu des autres arts, le mouvement reconstitué, contrôlé par l'artiste, et non plus dicté à des acteurs par un metteur en scène. C'est par cette différence seulement que le cinéma se distingue des autres arts et qui peut en faire un art vraiment nouveau, un Art "absolu". Malheureusement, parce que la technique (encore une fois!) de la reproduction du mouvement était malhabile et qu'elle faisait rire, les techniciens de l'animation n'ont pas cherché plus loin et se sont contentés de parfaire la forme de caricature que nous connaissons aujourd'hui. C'est bien, mais ce n'est pas sérieux... Comme nous connaissons du cinéma qu'un équivalent Currier and Ives de ce qu'il pourrait devenir, un Guernica ou une Symphonie Chorale d'un Picasso ou d'un Beethoven en cinéma d'animation ne sont pas encore nés.

En attendant que cette utopie se réalise, je propose que le scénario que nous aurions normalement soumis aux producteurs soit publié sous forme de livre comme c'est le cas pour une pièce de théâtre ou une partition musicale, dans le but de devenir un outil de travail, un plan détaillé de la structure du film à être porté à l'écran. Qu'il soit livré au public, seul juge en fin de compte de ce qu'on lui propose. L'oeuvre lui parviendra sans aucune déformation de quelque provenance que ce soit. L'oeuvre aura l'avantage d'être reçue et écrite en toute liberté, sans contrainte d'aucune nature. L'oeuvre demeurera un absolu sur lequel il pourra se référer en cas de controverse. Par ce fait, la question posée jusqu'ici: qui est l'auteur d'un film? sera réglée;c'est le cinéaste.Quant au metteur en scène, il deviendra metteur à l'écran et sera l'interprète du scénario du cinéaste. Cette division toute normale se retrouve en théâtre et en musique. Et elle a l'avantage de protéger l'oeuvre de l'auteur: ne pourra plus triturer qui voudra l'idée d'un Shakespeare ou d'un Beethoven en cinéma sans être dénoncé par la critique ou le public. (Je n'en veux commme exemple que l'incident qui a marqué le métrage mexicain d'Eisenstein). Et le même scénario pourra servir pour plusieurs interprétations subséquentes. Mais la matière de base sera toujours immuable, ce qui empêchera de confondre Beethoven ou Shakespeare, qu'ils soient interprétés par Eisenstein ou Griffith.

Le plus difficile au départ sera l'invention de l'écriture, une codification compréhensible, universelle. C'est ici qu'il faut poser le premier jalon d'un éventuel cinéma libre. Il faudra organiser des ateliers de travail dans le but d'en arriver à un consensus pour un lexique des termes, de la forme d'écriture des scénarios, ce qui implique de nouvelles professions à inventer... Bref il y a tout un travail de réflexion et de réévaluation à entreprendre pour sortir le cinéma de sa gangue féodale.

Non, il n'y a plus de place pour l'autre cinéma.

L'éternuement de Fred Ott,
série d'images prises par Dickson en 1894 pour le Kinétoscope.

dans un avenir très
très
très lointain- un
monsieur coiffé d^un chapeau melon Iou son
équivalentI- entrera un jour dans un maga-
sin où la vie est au ralenti- déambulera
parmi des comptoirs où seront rangées mé-
ticuleusement des milliers de bobines de
film- héritage d^époques successives d^art
en cinéma/ il touchera du doigt son cha-
peau melon Iou son équivalentI en aperce-
vant à l'autre bout de la pièce une per-
sonne rencontrée jadis- venue ici comme
lui pour / Iquel sera le mot qui
remplira cet espace et qui signifiera :bou-
quiner: en cinémaϱI il passera devant l^é-
poque baroque- Iquelquefois nommée époque
gothique- je ne sais trop pourquoiI pé-
riode où le cinéma s^est cherché une iden-
tité- une destinée propre- conformément à
sa nature- puis il sourira d^aise en aper-
cevant l^époque classique où vraiment le
cinéma a atteint le pinacle de l^art- pé-,
riode où la culture s^est enrichie de
l^apport de tous les peuples/ ensuite il
hochera la tête en passant devant les mul-
tiples tablettes contenant l^époque roman-
tique- véritables débordements lyriques
correspondant aux premiers voyages organi-
sés dans l^espace- période où il n^était
pas rare de voir un cycle complet d^oeu-
vres de quatre à cinq heures chacune/ puis
le monsieur coiffé d^un chapeau melon Iou
son équivalentI se hâtera vers la période
de transition entre l^époque romantique
et l^ère cosmique- l^époque moderne- où
le cinéma a connu ses premiers cinéastes
d^outre,terre/ c^est d^ailleurs la pério-
de qui l^attire le plus- la vision du ci-
néma en étant toute revigorée- après la
longue stagnation romantique: par contre
l^ésotérisme de l^ère cosmique ne l^inté-
resse guère- les recherches formelles a-
boutissant- pense,t,il- le plus souvent
à un hermétisme compris d^une poignée
seulement d^initiés/ :tout de même♅ à mon
âge♅: et le monsieur coiffé d^un chapeau
melon Iou son équivalentI de jeter un
oeil méprisant sur cette ère qu^il qua-
lifie de comique/ il choisira avec amour
les trois films qui manquent à sa col-
lection/ :dommage que cette époque ne
soit pas plus longue♅: en se retournant-
il apercevra au fond de la salle la per-

sonne rencontrée jadis et s^étonnera de la voir s^intéresser aux quelques bobines tassées dans un coin sur une demi,tablette et comprenant ce qui reste de l^époque gallo,romaine et de la grande noirceur qui suivit- période qui a vu naître de grands ordres monastiques partout dans le monde- dévoués à la pieuse conservation des films/ phénomène étrange- disparu aujourd^hui que le cinéma est en santé- mais grâce auquel cette époque a été sauvée de l^oubli/ puis il se souviendra bien sûr d^avoir rencontré la personne jadis à un colloque d^archivistes ou d^esthètes en folklore- accompagné de ses élèves qui brandissaient les erreurs de la grande noirceur comme exemples de ce qu^il ne fallait pas faire pour que le cinéma tombe dans l^:actuelle anarchie:/ question d^opinion- car il avait bien pensé à l^époque leur démontrer l^anachronisme de leurs prêches- cette dernière flambée d^un mysticisme révolu- mais il s^était dit qu^en fin de compte il faut toujours un suprême effort aux croyances pour qu^elles meurent/ quoiqu^il en soit- il semble que personne ne croit possible un retour à une période aux contrôles sévères doublé d^une notion aliénante de l^art/ et il saluera de nouveau en souriant la personne rencontrée jadis et la regardera s^éloigner- une bobine sous le bras/

en s^approchant de l^époque gallo,romaine- il songera avec tristesse que dans un avenir prochain- cette section devra fatalement disparaître pour faire place aux nouveautés de l^ère cosmique/ quelle déchéance aucun respect des aïeux et il aura une pensée pour cette lignée d^ancêtres fabuleux dont il découle et qui ont assuré matériellement sa dépendance- à ces césars qui se livraient des guerres d^exterminations et qui ont bien failli compromettre l^existence même du cinéma pendant la grande noirceur par leur retrait précipité de l^empire qu^ils avaient construit et qui s^écroulait maintenant de partout avec l^envahissement des barbares/ sans doute tentèrent,ils d^emporter le cinéma avec eux en le subordonnant à la toute nouvelle transmission électronique sur bande- qu^on appelait alors pompeusement du nom de vidéographie- système que l^on reconnut vite comme nouvelle forme d^a-

liénation de la communication de la pen-
sée/ d^autant plus qu^ils contribuèrent
ainsi à sa mort prématurée at à celle de
la télévision- après qu^eut éclaté le
scandale du réseau mondial de communica-
tion par câble- qu^ils avaient mis sur
pied pour que la télévision cesse d^être
gratuite. la porte était ouverte à tous
les abus/

et puis un jour ce fut la renaissance- le
cinéma en vente libre- le cinéma démythi-
fié/

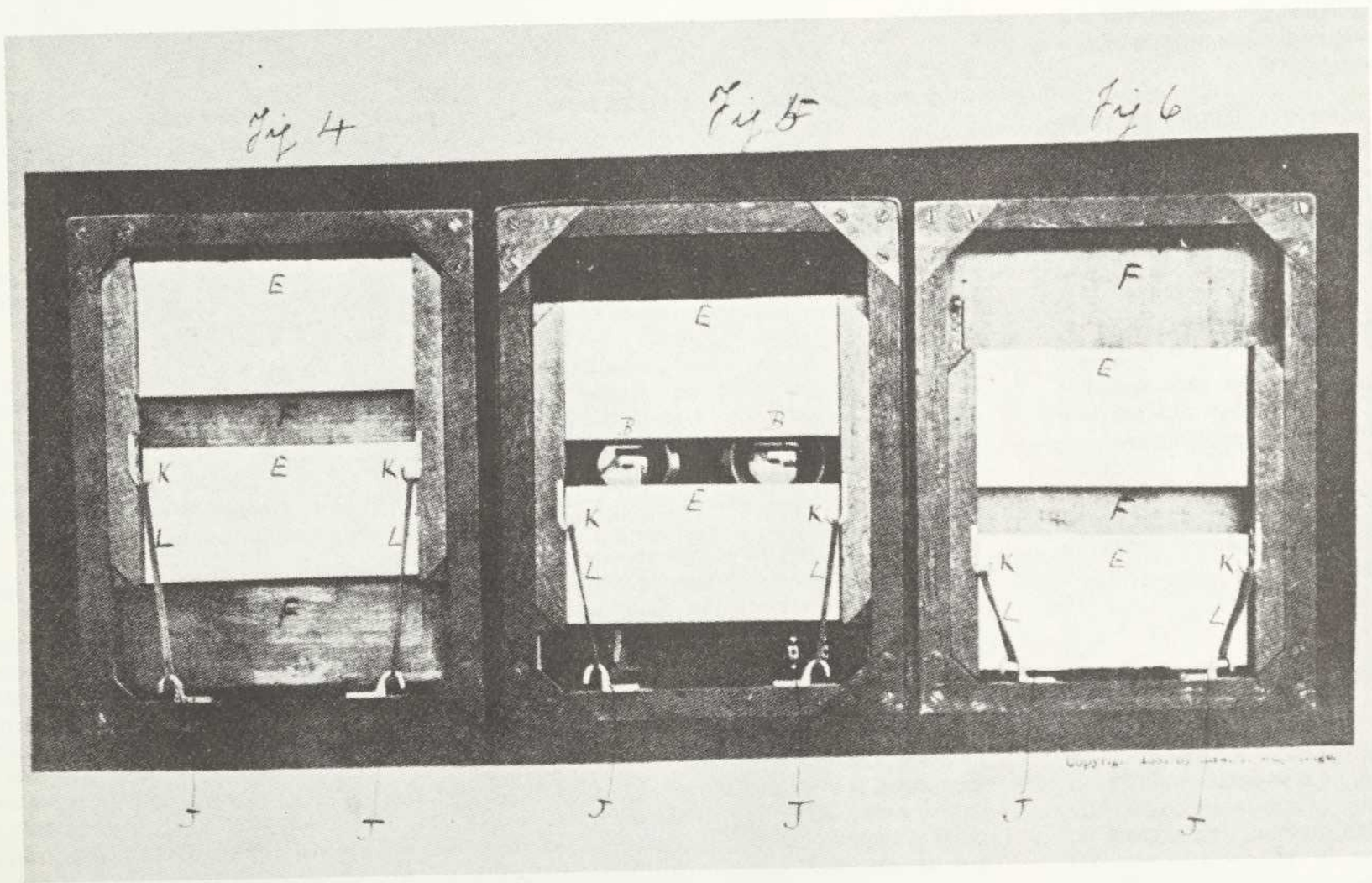
le monsieur au chapeau melon Iou son é-
quivalentI s^approchera des bobines- et
des noms bien connus- mais à consonnance
étrange en ce siècle de lumière- surgiront
de sous la poussière ---

GRIF- - - FITH- - -

EI- - - SENS- - - TEIN- - -

René Bail (le renard stimé)
Montréal, le 28 mars 1972

* * * *



Obturateur à guillotine utilisé par Muybridge.

AUTOUR DU MANIFESTE

une entrevue de René Bail par Andrée Duchaine

Andrée Duchaine: Le *Manifeste,* à l'origine, a été écrit en 1969 et réécrit en '72. Y-a-t-il eu des changements? Est-ce que les idées de bases sont demeurées les mêmes?

René Bail: C'est le même texte de base qu'en '69 et '72. Mes opinions, mes idées sont les mêmes.

A.D.: Pourquoi la publication ne s'est-elle faite qu'en 1979?

R.B.: C'est un concours de circonstances. Cela a débuté en 1960 quand j'ai laissé le cinéma. J'ai commencé à réfléchir sur le cinéma, et je suis arrivé en 1967 à la solution de la vente des films, comme j'en parle dans le manifeste. Par la suite, la solution de publier des scénarios m'est venue. Une fois prêt à publier un des trois scénarios que j'avais écrits sur la moto, j'avais besoin d'un avant-propos explicatif, qui est devenu le texte de base du manifeste. À l'époque, ça n'a rien donné. J'ai proposé le scénario aux Éditions de l'Hommę, aux Éditions du Jour, j'ai reçu des lettres de réponses m'expliquant l'impossibilité de publier à cause de l'absence de marché pour des scénarios au Québec. Les Éditions de l'Aurore n'étaient pas encore nées.

A.D.: On s'est toujours plaint qu'il n'y avait pas de scénaristes au Québec.

R.B.: Je ne sais pas. Le fait de présenter un scénario à être fait, c'est-à-dire un scénario a priori plutôt qu'a postiori, ça ne marchait pas. De toute façon, il y a une différence fondamentale entre les deux. Alors, c'est ce que je proposais, de publier a priori un scénario plutôt que de le publier après que le film ait été réalisé. Et puis en '72, j'ai repris le texte du manifeste. Je me suis rendu compte que la structure de l'avant-propos du scénario n'était pas assez claire. J'ai commencé à le réécrire et finalement j'ai ajouté les exemples sarcastiques parsemés tout au long du texte.

J'ai essayé de faire des lectures publiques, sans succès à la Casanous et à l'Université du Québec aussi. J'avais remis le texte du scénario avec l'avant-propos à Jean Billard pour qu'il soit publié par son entremise, mais c'est à ce moment-là que j'ai eu un accident de moto. Alors, l'idée du manifeste est demeurée sur les tablettes.

A.D.: Pourquoi as-tu qualifié le texte de manifeste?

R.B.: Il m'a semblé qu'un manifeste était quelque chose qui proposait un nouvel ordre d'idées, une nouvelle optique, des solutions à des problèmes.

A.D.: Par contre, étais-tu conscient que certains cinéastes d'avant-garde, français et américains, avaient dénoncé à peu près les mêmes choses à travers des manifestes? (I)

R.B.: Non.

A.D.: Dans le manifeste, c'est l'accessibilité du cinéma que tu revendiques.

R.B.: Proposer une plus grande accessibilité au cinéma pour tout le monde, au niveau du cinéaste, au niveau du critique, du public, tout ça en bousculant quelques idées reçues, des mythes, des secrets du côté du cinéma. Comme la conception de l'art traditionnel, comme la conception du coût exorbitant de la fabrication du cinéma. Les mêmes phrases reviennent tout le temps de la part des créateurs: on se fait voler, on s'use à la tâche, on perd l'inspiration à cause de l'usure, on ne dit pas ce que l'on veut dire, on se fait censurer.

On retrouve la même attitude chez le créateur comme chez le critique, lui qui ne voit le film qu'une fois et doit faire son papier tout de suite en sortant de la projection pour ne pas oublier ce qu'il vient de voir. Ceci implique aussi que parfois, le critique voit des films dans des conditions qui ne sont pas favorables pour lui. Tandis que les critiques de livres et de disques reçoivent leurs documents des compagnies. En plus, du côté du disque, le critique possède d'autres disques avec lesquels il peut faire des comparaisons en ce qui concerne l'interprétation par exemple. Le critique de cinéma ne peut pas faire ça.

A.D.: Mais c'est difficile de rendre le cinéma accessible. La musique ne l'est pas, le livre non plus...

R.B.: Le disque l'est, la musique ne l'est pas, je suis d'accord. Mais il existe des industries d'enregistrement de musique qui permettent à partir d'un moule, d'un *master* de faire des copies.

A.D.: Pourquoi étais-tu le seul à dénoncer ces choses-là? Et les autres cinéastes québécois...

R.B.: Je pense qu'au moment de la grande productivité en cinéma au Québec dans les années 60, les cinéastes voulaient faire du film, ils voulaient toucher à la pellicule. C'est facile à comprendre, quand on a le goût de faire du cinéma, et qu'on est compétent, qu'on possède la technique sur le bout des doigts, ça devient très contagieux. Ne pas en faire, c'est gueuler contre.

A.D.: Pourrais-tu clarifier les notions d'*art absolu* et *d'art de constat, que tu emploies dans le manifeste?*

R.B. Ce sont des idées reçues que je bouscule en passant quand je dis que le cinéma devrait être accessible à tout le monde. Quand on émet l'idée que le cinéma devrait être diffusé en vente libre, la première objection sera au niveau du coût et l'autre au niveau de la notion d'art. Je prétends que l'on essaie de nous faire croire que le cinéma, c'est comme les beaux-arts.

A.D.: Ce n'est pas plutôt une évolution que le cinéma a connue, comme l'imprimé, c'est-à-dire qu'au début, le cinéma était utilisé pour documenter la réalité, puis ensuite, plus le médium a évolué, plus il est devenu spécialisé...

R.B.: Je ne vois pas de différence entre le cinéma d'aujourd'hui et le cinéma des tout premiers temps. On ne fait pas autre chose qu'enregistrer une réalité première, ou une réalité seconde. La réalité première étant ce qui se passe actuellement dans un espace temps devant la lentille, et la réalité seconde étant ce qu'on veut faire dire par la réalité première. La réalité première serait par exemple les bandes des Frères Lumière. Les Frères Lumière ont voyagé un peu partout dans le monde et puis au moment où le mécanisme de la caméra était déclenché, à cet instant-là, dans le temps, ils ont enregistré une réalité première qui se déroulait devant eux. D'un autre côté si on organise une réalité théâtrale, on fait interpréter un texte quelconque, ce texte-là peut très bien représenter un autre espace-temps. À ce moment-là, ça devient une réalité seconde.

Le cinéma n'a pas changé depuis ce temps-là, c'est toujours l'enregistrement d'une réalité première et d'une réalité seconde. À partir de ça, si le cinéma est tout simplement un appareil d'enregistrement, on a beau faire cinquante-six culbutes par en arrière, on ne pourra pas le comparer aux beaux-arts.

A.D.: Par contre il y a des artistes qui utilisent le cinéma plutôt que le pinceau.

R.B.: Exactement, à ce moment-là il s'agit d'un art de constat, de témoignage, c'est un travail artistique. Si on veut que le cinéma devienne le septième art, on décompose sa nature, qui est de fractionner le temps en 24 clichés. Si on recompose le mouvement à travers ces 24 clichés, là on fait de l'art. Mc Laren fait de l'art. Le peintre qui fait une peinture recrée la réalité en deux dimensions avec des instruments spécifiques, son pinceau, ses pigments. Mais s'il se met à peindre une sculpture par exemple, il ne fait plus de la peinture, il fait de la sculpture peinte. C'est dans ce sens-là....

A.D.: Mais comment entrevois-tu une recherche valable en art?

R.B.: Si on pose la question: est-ce vrai que le cinéma, c'est de l'art, et puis qu'on se rende compte que ce n'est pas de l'art, la question suivante sera: pourquoi me dit-on que c'est de l'art, sinon pour cacher des malfaçons. Je prétends que de dire que le cinéma c'est de l'art, est une usurpation de terme. De toute façon, c'est l'industrie qui a inventé cette façon de penser, ce ne sont pas vraiment les critiques. Les critiques sont venus par la suite. La première mention que nous avons dans l'histoire du cinéma du mot art, c'est dans l'expression *cinéma d'art,* qui est sortie en 1908. Le premier film qualifié de cinéma d'art a été *l'Assassinat du Duc de Guise,* parce que l'on se servait de mises en scène théâtrales et de la musique de Saint-Saens. Le cinéma parlant n'était même pas né qu'on utilisait la musique de concert. Donc on faisait du film d'art.

A.D.: Selon toi, une recherche esthétique ou artistique valable ne se retrouve que dans le procédé de l'animation.

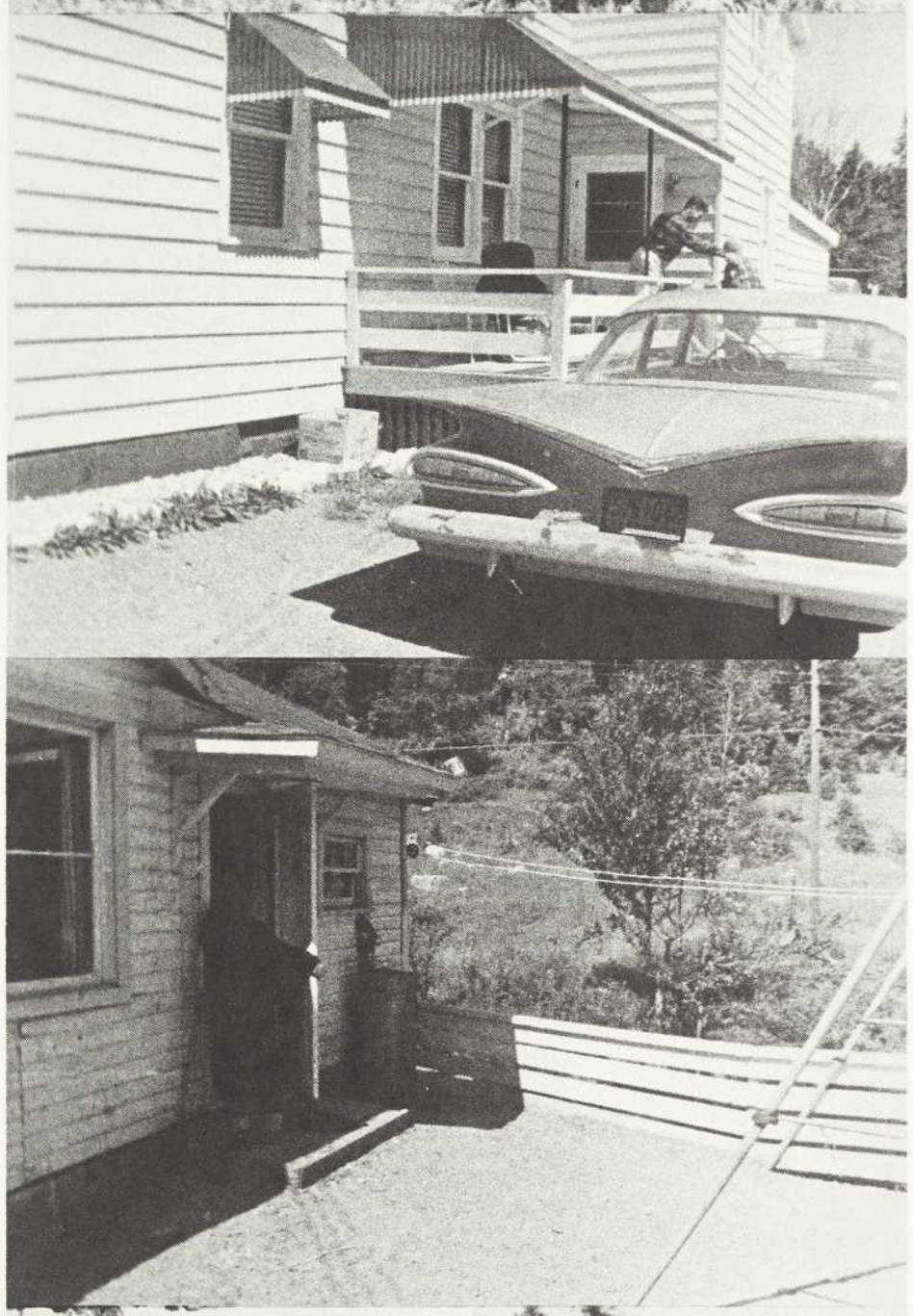
R.B.: Oui, parce que ça se fait à travers la nature même du cinéma, qui est de fractionner le mouvement. À ce moment-là, on reconstitue vraiment la réalité sur film, on ne fait pas que la photographier ou l'enregistrer. Quand on trouve un film *beau,* ce n'est pas parce qu'on a vu de l'art, c'est parce qu'on a été envoûté par le système.

A.D.: Qu'entends-tu par un *beau* film?

R.B.: On trouve ça beau, et bien pourquoi? Parce que ça nous a fait passer par toute une gamme de sensations. Je veux bien. Le théâtre peut faire la même chose. Le théâtre est une synthèse de plusieurs arts; la poésie, la musique et la danse. La poésie, la danse et la peinture sont trois arts que l'on peut qualifier comme étant des arts absolus. En faisant la synthèse des six arts, on n'en obtient pas nécessairement un septième. Les critiques français l'ont dit en 1928 ou '29. Louis Delluc (2) a été le premier critique de cinéma. C'est lui qui a commencé à faire de la critique

"Aie!"

"Laisse-lé faire!... Laisse-lé faire..."



"Salut Ti-Blanc! Rent'! M'a t'arranger ça correc'!"

"Aie ma tante, vous direz à mon onc' Bruno qu'on y dwé une piass' de gaz!"

"Où's' que vous allez là?"

"Ah n'importe évous... Pourvu qu'on fasse quèqu'chose!"

d'art en cinéma. Pour lui, le cinéma, c'était donc de l'art. Mais je crois qu'il a pris son envoûtement du phénomène pour de l'art. Le cinéma, ce n'est que l'enregistrement d'une réalité première ou seconde. C'est de l'enregistrement pur et simple et non pas une recréation. On voudrait nous faire croire que le cinéma recrée aussi cette réalité à travers des règles d'esthétique. Moi, je veux bien que l'on fasse de l'art avec n'importe quoi, mais que l'on n'essaie pas de nous imposer un septième art.

A.D.: Dernièrement, au Conventum, Jean Gagné a organisé une série de rencontres; *le Cinéma autour du poêle.* Pour la première fois, le manifeste était distribué au public. On a pu voir un de tes films: *les Désoeuvrés...* (3)

R.B.: *Les Désoeuvrés,* je l'ai fait en '59. Ça m'a coûté $1,000. À ce moment-là, je travaillais chez Heagerty. J'avais de l'équipement ramassé à travers les années, une caméra Bolex 16, bien ordinaire, une H 16, et puis une enregistreuse dite portative, qui pesait soixante-quinze livres. Alors je tournais les images d'un bord et puis, ensuite, je reconstituais le son de l'autre. Je travaillais dans une compagnie qui se spécialisait dans la post-synchronisation, le doublage des films d'une langue à une autre. Alors, faire la post-synchronisation chez Heagerty, ça allait tout seul.

A.D.: Tu as tout fait le travail chez Heagerty?

R.B.: Je ramassais des chutes de 16mm, je mettais ça dans ma valise. C'était ça faire du cinéma, l'envoûtement de la mécanique et prendre différents moyens.

A.D.: Après avoir terminé *les Désoeuvrés,* tu l'as regardé et puis tu l'as laissé sur les tablettes...

R.B.: C'est un film de *test.* Au moment où j'ai commencé à faire du 16mm, je croyais pouvoir utiliser mon film pour me trouver du travail.

A.D.: Le film a été diffusé pour la première fois en salle au Conventum?

R.B.: Oui, mais il y a toujours eu des demandes pour montrer *les Désoeuvrés* de la part du cinéma Outremont, de la Cinémathèque, d'un peu partout, chose qui ne m'intéressait pas. Je n'ai pas vraiment fait du cinéma, alors, pour moi, montrer *les Désoeuvrés,* ça n'avait pas de sens, surtout avec la position de contestation que je prenais à travers le manifeste. Quand on a voulu le présenter à l'Outremont, j'ai dit oui, à une condition: entrée libre. On n'a pas voulu en disant qu'il n'y aurait pas de public. Quand il a été question de le présenter dans le cadre du cours de Jean Billard, j'ai profité de l'occasion pour apporter le manifeste. Si les organismes dits officiels ne sont pas intéressés au manifeste, au moins, je peux le distribuer auprès des étudiants. Discuter dans la classe, permettre une prise de conscience. C'est par l'entremise du Cinégraphe du Cegep que j'ai fait imprimer des copies du manifeste. Quand l'Outremont est revenu à la charge, le propriétaire, Roland Smith, était d'accord pour le présenter en entrée libre. *Les Désoeuvrés* devait être présenté à minuit, en même temps que *Fin de semaine,* qui venait tout juste de sortir. Smith voyait un intérêt à montrer les deux films, pour voir la différence de vingt ans qui les séparent. Comme j'avais commencé à distribuer le manifeste au Cegep, j'ai proposé à Smith de faire une discussion sur le manifeste après la projection du film. Là, ça ne marchait plus. Quelques jours plus tard on m'a téléphoné pour me dire que le son du film n'était pas bon, et qu'il ne respectait pas les standards des projection de l'Outremont.

A.D.: Après avoir distribué le manifeste au Cegep et au Conventum, quelle a été l'opinion des gens?

R.B.: L'opinion des étudiants, je ne l'ai pas eue parce que le manifeste a été distribué au moment de la projection du film. Je pense que la seule fois qu'il y a eu une discussion, c'est au Conventum, le 1er février. En général, les gens trouvent ça étrange, à peu près la même réaction neutre qu'en 69, quand j'avais commencé à en parler avec les gens de la Cinémathèque.

A.D.: Comment expliques-tu cette réaction?

R.B.: En '67, '68, j'ai rencontré un cinéaste français du nom de Gouron. Je lui avais parlé du manifeste et il m'avait dit que de toute façon c'était un faux problème, que le cinéma se portait bien et que tout ce que nous avions à faire, c'était du cinéma parallèle. En '69, du côté de la Cinémathèque québécoise, les gens trouvaient ça étrange, et puis ça n'allait pas plus loin. Mais maintenant, il y a une réaction. Les gens ne veulent pas s'embarquer dans un marché de consommation ayant peur de la récupération. Les quelques points gagnés par un système comme je le propose seront récupérés. Il est impossible de mettre sur pied un marché de consommation en ce moment à cause du prix énorme des appareils. Il n'y a pas beaucoup de gens qui peuvent se taper un petit film d'une demi-heure à $300. En désoufflant les prix des caméras et puis des appareils à faire le cinéma, ça serait possible. Si n'importe qui peut se procurer un film pour $10., comme il se procure une cassette vidéo, ça veut dire que le même n'importe qui va pouvoir prendre une caméra 35mm pour faire du 35mm. À ce moment-là, ceux qui ont des idées feront du cinéma, autre chose que du cinéma de catastrophe. Ça veut aussi dire que le cinéma sera distribué et pas seulement comme du cinéma parallèle.

A.D.: Tu sembles croire que la distribution serait une chose facile. Actuellement, les producteurs indépendants ont peine à se créer un réseau de distribution.

R.B.: Parce que le cinéma appartient uniquement aux grandes banques. Si les livres n'étaient que loués, on aurait exactement les mêmes problèmes. Or les livres sont vendus et puis on a toutes sortes de maisons d'édition de livres, comme on aurait toutes sortes de maisons de production de films. On aurait des magasins de films qui se spécialisent dans des films de gauche, d'autres dans des films à l'eau de rose, comme toute la série des livres Harlequin. Ce n'est pas vrai de croire que fondamentalement le cinéma coûte cher.

A.D.: Finalement on a créé un mythe autour du film.

R.B.: On a fait un mythe autour du film comme on a fait un mythe autour des longs-jeux. Quand les longs-jeux sont sortis sur le marché, le prix a été établi à $5.95, et puis il est resté sensiblement le même pendant vingt ans. Il commence à augmenter. À l'époque des 78 tours, qu'on payait $1.50 chacun, on était limité dans le choix à cause du prix élevé comme on est limité dans le cas du cinéma. Un long-jeu équivalait à quatre ou cinq 78 tours. En plus on devait payer un dollar pour l'album. Alors, cela revenait autour de dix douze dollars pour chacun des albums 78 tours. Tout ça a fait qu'il a été facile de faire accepter le $5.95. Mais cela a voulu dire aussi que Columbia et RCA Victor n'ont plus été seuls. Les compagnies ont poussé comme des champignons. Au début des années '50, il y a eu un engouement pour la musique classique, chose qui ne s'était jamais vue dans le temps du 78 tours. Je pense qu'il se passerait exactement la même chose en cinéma, parce qu'en cinéma on peut faire des copies d'un négatif, comme on fait des copies d'un moule pour faire un disque.

A.D.: Quelle rétroaction as-tu obtenue pour *les Désoeuvrés?*

R.B.: À partir de '59, je n'ai jamais eu de critique négative. Tout le monde m'a dit que c'était un beau film, les gens ont aimé ça. Personnellement, je crois que c'est un film d'amateur. Quand j'ai vu les résultats au niveau technique, je me suis dit: bon ça va, j'ai su ce que je voulais savoir, la prochaine fois je ferai mieux. J'ai tout développé le film. J'avais une développeuse à ma disposition. C'est comme la photographie, la petite boîte en spirale. Cent pieds par cent pieds, j'ai développé mon négatif.

A.D.: Faire mieux ça veut dire quoi pour toi, enlever les *jump cuts...*

R.B.: Non, je n'ai pas voulu dire ça. Cela devait être mon écriture, les plans séquences, tout dire à l'intérieur du plan séquence avec des *jump cuts* entre les deux, sans plan de raccord. Je pense qu'un film comme *les Désoeuvrés* n'aurait pas pu être tourné à l'Office National du Film, pas en 1959. Parce qu'il y avait toute sorte d'objection au montage; il y a des *jump cuts* partout, on ne peut même pas couvrir ça avec de la musique, ça parle joual, à l'époque c'était important. Ils auraient essayés d'y faire des changements. En plus, j'aurais toujours eu le producteur sur le dos. Il serait drôlement intéressant d'étudier jour par jour le processus de changement qu'il y a eu dans *les Bûcherons de la Manouane.* Ça, Arthur Lamothe pourrait le dire. On commence par faire ce qu'on veut, et ensuite le producteur se tape une projection pour savoir où tu en es rendu. Là, il te fait changer ton film, phrase par phrase, petit morceau par petit morceau. C'est ça, l'usine. Quand j'ai vu ce qui se passait à l'Office National du Film, les cinéastes partaient en claquant la porte, ils n'étaient pas contents, je me suis dit: c'est pas mal comme Hollywood cette affaire-là, moi, ça ne me tente pas de mettre les pieds là-dedans.

A.D.: Finalement *les Désoeuvrés* n'entrait pas dans les cadres traditionnels du cinéma.

R.B.: Mais le cinéma que l'on dit traditionnel, il l'est parce que quelqu'un met de l'argent à notre disposition pour le faire. Et puis, si on ne fait pas du cinéma traditionnel, on te dit non, je ne te paye pas. Le film reste sur les tablettes.

A.D.: Comment comptes-tu utiliser le manifeste aujourd'hui?

R.B.: Selon moi, c'est le moyen par lequel le cinéma peut se libérer des différentes crises. Ce qu'on appelle crise, je pense, c'est davantage un plafonnement. On nous montre une vision très restreinte du cinéma. Cette vision, basée sur l'argent est celle des producteurs. À ce moment-là, les producteurs sortent un nouveau gadget, le foutent dans les vieux scénarios, c'est encore les mêmes histoires. Par contre il peut y avoir saturation du marché en cinéma, comme dans les autres domaines, celui du disque par exemple. C'est ce danger-là que ceux qui se sont objectés au manifeste ont souligné. Aussi les positions de gauche se sont beaucoup raffermies depuis '69. Il y a des gens de la gauche qui ne sont pas d'accord du tout avec une réforme de quelque système, s'il s'agit de collaborer avec le système existant. C'est un peu ce que je propose, dans le contexte d'aujourd'hui. Qu'est ce qui serait arrivé, si le *manifeste* était sorti en '69? Moi, je me trouve à avoir sept à huit ans de retard... ■

NOTES

1 Man Ray, André Breton, Max Ernst, entre autres; Cf. *Catalogue et Guide de la Coopérative des Cinéastes Indépendants,* Montréal, Édition 79-80.

2 Delluc Louis; réalisateur, scénariste et critique français, né à Cadouin (Dordogne) le 14 octobre 1890, mort le 22 mars 1924. Journaliste à partir de 1910, fondateur et animateur de plusieurs publications spécialisées, il eut un rôle essentiel dans la création des premiers "ciné-clubs" et il peut être considéré comme l'initiateur de la critique cinématographique qui, avant lui, ignorait les valeurs esthétiques du cinéma.

3 *Les Désoeuvrés,* fiction 1959, 16mm n/b. René Bail veut montrer la désintégration de tout un système de valeurs morales et sociales suite à l'abandon d'un mythe. Tous ceux qui ont vu ce film ont, à ma connaissance, été emballés par sa fraîcheur et sa simplicité. C'est l'histoire de quatre adolescents à qui le milieu ambiant n'a rien à proposer et qui à la suite d'une mini-fugue se livrent au vandalisme dans une maison inhabitée. (Cinéma Québec).

"H'm! Les jeunes savent pas quoi faire d'leu' corps!"

"Pis l'dimanche à part de t'ça! Qu'est-ça s'rait si l'village avait un grill, un cinéma pis une salle de danse? Ch'cré ben barré qu'on ara jamais de t'ca, le monde sont pas assez riches pour aller dépenser leu' z'argent dans ces maisons-là... Les jeunes eux-aut'... Ces pauvres jeunes! Ça s'rait ben leu' damnation!"

"Si ça fait pas pitié d'voir ça!"

"Y a pas d'danger qui rest'raient tranquilles, ben non ben non sont ben qu'trop jeunes! C'est bon pour les vieux ça s'asseoir pis rester tranquille!"

The time my mother yelled at me for ignoring her.

Laura Hayes, *The time my mother yelled at me for ignoring her.*, one of five untitled, 1978.

My father as he waved goodbye.

Laura Hayes, *My father as he waved goodbye.*, one of five untitled, 1978.

My grandfather, just before he died.

Laura Hayes, *My grandfather, just before he died.*, one of five untitled, 1978.

THE PAINTING
THE DRAWING...

Seminar notes 1975-1979

by Alan Sondheim

(traduction française, p. 23)

The text that follows is a compendium of material used in seminars at Hartford Art School and University of California at Irvine. The accompanying artwork was completed at Hartford Art School and U.C.I. in 1977-78. The text considers ordinary or traditional approaches to media.

On Painting (On Photography)

The activity of painting occurs in front of a bounded two-dimensional plane which may occupy up to 120° of the painter's field of vision; the larger the plane, the greater the degree of occupancy. (The activity of photography occurs through a plane; the photographer is situated within her subject.)

The activity of painting requires a location in which semi-portable objects may be placed for an extended period of time. Painting possesses considerable inertia as a medium. (Polaroid and Instamatic formats lead to photography as gesture, as extension of ordinary movements in the world.)

As medium, painting tends to operate in a closed dialectic between painter and image; to see the objective referent (if such exists) is to see around the painting. To see around: above, below, or to the side. (The photograph is a byproduct produced independently of the original location of the camera.)

—Or, as in photo-realist technique, the image may be projected directly on the canvas; the painting paints itself as reformation. — (The photograph is produced in its entirety in the developing tray; the painting is scanned over a period of days, months: a kind of memory.)

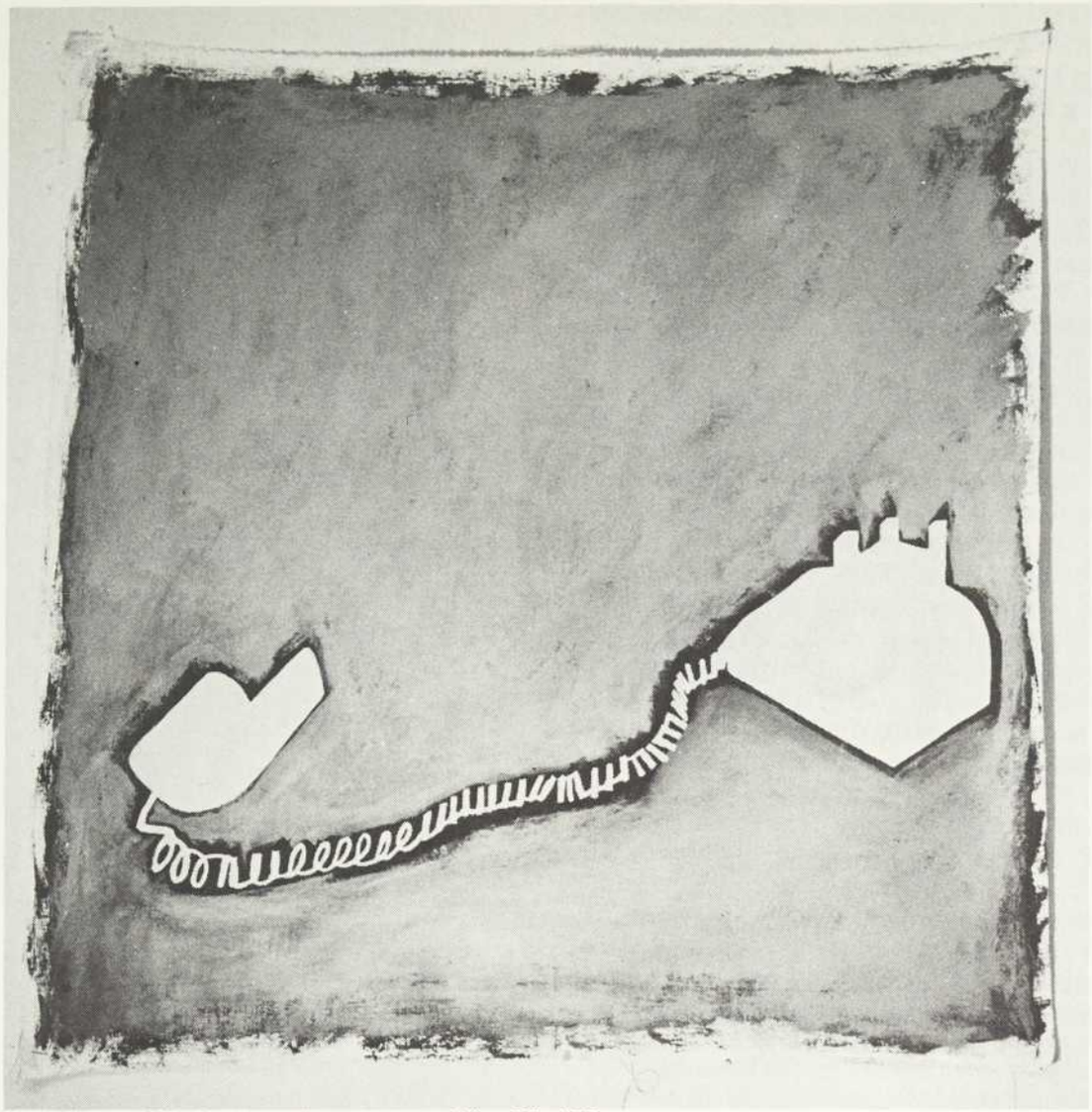
Painting possesses the fixity of the brush in its presumed origination; to paint is to fix the brush (*that* implement), if only in negation. (The implements of photography are tied directly to technocratic consumption; the modern photography magazine is the reproduction of the factory.)

Painting possesses the fixity of substances chosen for the ability to retain temporally and spatially a wide spectrum of colors. Thus *paint* becomes a unique substance — *that* substance, chosen against all others as active element. The painter sees through the paint. (The photographer sees through the camera; she is in dialog with her subjects — a social situation.)

Painting as *reproduction* has been superceded by mechanical representation in which the surface is altered concurrently according to a fixed pattern, or in which the surface is scanned according to a predetermined program. (The mechanization inherent in photography and film/video appears to guarantee a neutrality of approach in terms of the subject. On another level, however, this neutrality itself may be seen as part of the ideology of technology, an ideology whose premise in anethical and whose basic mode of operation is appropriation. The photograph appropriates: "Don't take my picture" emphasizes this with its implication of possession (i.e. I own my image) and theft (my image is an object which may be stolen).

Painting as a "limit-point" is a process resulting in a product which exists as a worked object whose density is the signifier of a hand (Signature and individuation) and anxiety (caring-for the object) within a bounded two-dimensional plane occupying up to 120° of the spectator's field of vision. Such a product exists as a negativity in relation to mass-production. It may deny community (while at the same time extolling it); it may be the limit-point of community, as in collective representation: an extruded image. (The photograph as artwork is always in danger of reproduction; negatives are filed-away, copyrighted, destroyed. The enormous quantity of photographs, snapshots, implies a kind of tokenization: one image replaceable by another, the image replacing the literal quality of being-there. This, too, results in a kind of neutralization.)

Naturally such an object is absorbed as a 'one-off' into the system of distribution in which style itself is defined as a negative game, in which the object becomes commodity through tokenization, in which the object is *defined* within the intersection of diachronic and synchronic structures (where



Laura Hayes, *Telephone*, acrylic on canvas, 30" x 30", 1979.

diachronic is postulated in historical and biographical terms, and synchronic is postulated in both stylistic and geographical terms). (Both paintings and photographs resist this absorption; there is always a moment of suspension when the work appears as anomaly, when the perception of the spectator appears extended, a kind of doubt.)

The surface of the image (surface texture) is in dialectic with the ostensible subject conveyed by the placement of colors; more likely than not it is the surface which resists reproducibility. Surface emphasis (the three-dimensionality of painting) is often considered a tendency towards the 'painterly' or materiality: a denuded materiality, however, which emphasizes *that* substance against all others (and therefore can exist only as abstract materiality, since *that* substance must stand as a unit, 1, against the multiplicity of others, 1,2,3...). (The photograph is invisible; the image is, in fact, the surface. The spectator views the photograph to see what it was, what it had been elsewhere: a temporal collapse. The spectator views a painting — to see it.)

The tendency towards painting is also dependent upon the (formal) restraints of the image as object, its connection with definable things external to the canvas. It denies its existence as mirror; it insists on its place in the world. The self-referentiality of such a tendency, however, always possesses an attribution grounded outside itself just as "ink" refers to the physical substance of itself as word-object, and "word" refers to the linguistic category of itself. (The self-referentiality of painting is somewhat paralleled by the photograph in relation to its occurrence "at the hands of" the photographer, whose shadow is visible at the edge of the frame, whose camera is reflected in a window.)

The ideological content of representational painting is often distorted by a lack of anchorage of the subject. Both painting and writing require reconstitution in the spectator or reader; the latter in the sense of recreation of a system of referents, and the former in the sense of determining an intentionality which is then applied back into the painting itself. Thus both require synchronic and diachronic fixation (in the sense of frameworking, scripting) which must be posited against the fragmentation inherent in post-industrial society (i.e. the incommensurability of roles) and post-industrial substance dominated by the machinery of desire. (That is, the hermeneutics of viewing would seem to require a releasing of the Self and its "needs" as defined in contemporary culture. Without this releasing, perception becomes appropriation; the work exists as for-me and the intentionality of the artist is bypassed. It is difficult to recognize a kind of autonomy without the connotations of "rugged individualism" or patriarchal authority. But it is precisely this autonomy which opens up "the world of the work.")

Painting from its interiority is Inscription — marking, demarcating territory, the delineation of presence. As totality — a *primitive* mark, irreducible, unmediated: the vacuity of the brush; painting as outside the world (inside the world). ("I photograph; therefore I am not" — the image, the world splits, reproduces itself. Something comes through; "through" is the preposition of the photograph as "on" characterizes the canvas. Even their weight, their sensitivity to moisture, is different; they are different *things*.)

The canvas faces the painter; the plane of the film (sensitive surface) faces outwards towards the world. The camera organizes impinging light; it edits. Each painting excludes the next in the series of the painter; each presents its interiority (surface to be gathered) for a moment of time. The painting occupies this moment, becomes its horizon; the photograph is expelled from the almost instantaneous movement of the shutter (light entering briefly a hole into a region of darkness).

The body of the painter orients around, subsumes, the formation of the image which is the mirror-stage of the skin (every painting is exposed, exposes; every painting is nude); the body of the photographer surrounds the object (the small camera, smaller image, the miniaturized existence within the frame of the viewfinder).

The photographer continues; film is purchased as a series, book (plates) or scroll. There is no support; the images accumulate, a commentary across the frame. Everyone can take a photograph; not everyone has been there. The family bears witness to entrapment, an emotion held in suspension, a kind of memory never to be erased.

The image and the supporting structure are one, an indecipherable object. The painter produces another object, an imaginary cloth. The painter removes her body from the foreground of the cloth, the object made visible. The series destroys the object; the vector now connects one against the other through the sides (frame). Each points to itself through an equivalence with the other. The equivalences terminate in a self-contained systematics of representation, the formation of style ('unique' style). No one has done this before (a life-world of discursive formations, a world full of painters)...

On Drawing (On Sculpture)

Is the page the beginning of drawing? The empty field (not frame), the moment of the creation of temporary trajectories, divisions. Any abstraction to be so organized by the eye. (Air, location, a sense of space, the body in any conceivable position: body and thing, a presence of sculpture.)

Is the line the beginning? Located in emptiness, disposable, self-immersive, autonomous, a declaration of reflexivity. (Or the surface with access to its interior.) — Or perhaps the eye of the artist; the question becomes academic, a non-dialectical search for "foundations." As if there were the possibility of answers.

As if the signs were pliable through the eye and hand of the artist. There are signs and functions, criticisms and diacriticisms. Diacriticism? the ability to guide, lead forth — an emphasis, weight placed to gain a privileged foothold in a section of the drawing, here against there, this one against that one — a commandment of attention...

Drawing can be the interplay between the field and symbol, between the physical/material support and the referentiality of the symbol, between the concreteness of the symbol, and the abstract frame of reference of the same, between realms: situations which curry the favor of the objecthood of the sign function, which return the sign function back to the moment of its creation, which fasten the ego in the recessivity of the material world — situations which emphasize drawing as a term in an art-historical series of works produced under specific systems of distribution/labor; and the preservation of the world against the onslaught of the symbol... The drawing *retains* the symbol; it exists there, through the hand of the artist and resists tokenization. Drawing and sculpture can be the establishment of the interplay between consciousness and material given no value in terms of specific attributes (color, or transparency); both drawing and sculpture are on the edge of the fixation of painting. Drawing and sculpture lack frame; their formal articulation is ambiguous; nothing (and therefore everything) is at stake in their definition. No one says "I am a drawer" but perhaps" "I draw." Few "sculpt" today, but one says "I am a sculptor." But one says "I am a painter"; "I paint."

The drawing parallels the diagram; it succumbs. Painting retains its autonomy at all costs, holds itself against reduction. The drawing applies boundaries from within; painting begins internally, extending areas of color from the center. Drawing collapses into abstraction, the line; painting pushes against itself. But the plane of the drawing is an empty field while the plane of the canvas is cloth. The empty field parallels the dream screen of consciousness; the cloth gestures towards the history of similar cloths. Sculpture is ambiguous here; it possesses no fixity of material or technique, and its existence as object is not based

upon an ideal plane (space) or format. Sculpture is defined by negation, in fact. Traditional sculpture is surrounded like the photograph by the spectator. Architectural sculpture is moved through (an almost sexual relationship to the body), but like the cinema as opposed to television, one goes to it, it referentializes its location.

Drawing is most often considered an adjunct: to painting, architecture, to mathematics and physics. As such, it is diagrammatic. To the extent it is bound to paper, it is rarely a thing in itself; it becomes a token of its referent. As such drawing becomes an instrument of exchange; it carries no weight other than an emblem of the organization of the material world — it is a drawing, arrow, a gesture, pointing elsewhere. It is a unit of economics. (Sculpture implies mass, a point of origination. It polarizes its field; it exists "in spite of.")

The thin line of the diagram does not exist (i.e. the edge in sculpture); the weighted line in architectural drawing or documentation relates to structural importance. The thin line of the diagram is in direct opposition to an expressionism dependent upon the sinking of the line into the plane of the paper, the line projected into the paper, as the Self projects into the environment. Expressionism implies inseparability, an extension of meaning, a violation. The drawing becomes Drawing, an Existence paralleling the presence of the artist. (At the university, one tends to stand back from the sculpture, surveying it periodically, moving closer again, a series of discrete transformations based on somewhat conscious decision-making and somewhat unconscious craft processes. At the university, the drawing is often considered the medium of "the free play of expression," an emblem of freedom, of unconscious decision. The drawing becomes a therapeutic in opposition to the *statement* demanded of the sculptor.)

The play of the line upon the page, the transformation of the line into an entity with an indeterminate width, the line calling attention to itself...

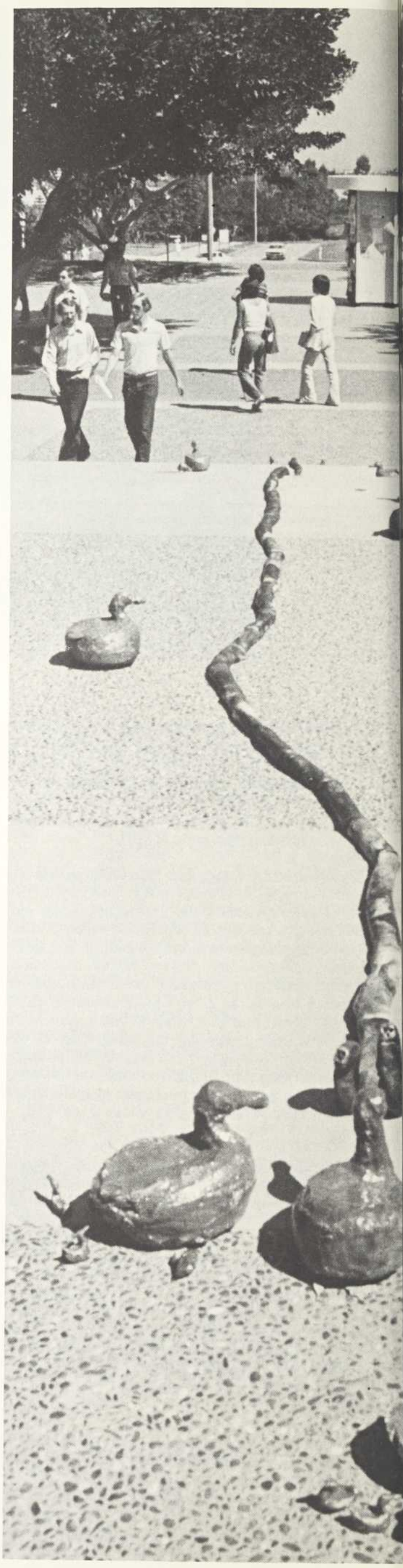
A situation in which an expressionist drawing is created is a political one, the denial of the ordinary function of the drawing, the drawing as reference. For what can the reference of a blurred border be if not to a cloud, flume, wisp of smoke? That which is impermanent, out of control, a hint of irrationality — that which is in opposition to the forces of technocratization in post-industrial or modernizing societies. The interior of an expressionist drawing becomes a fetish; it is fixed as painting is fixed. The drawing "becomes" painting; it objectifies the materiality of painting, claiming it for its own; it denies the historicism of painting; eventually it becomes a unit, an object of commercial exchange, a bill to be drawn up, an account to be drawn upon. (Sculpture becomes expressionist through intrusion; contemporary work has made its peace with industrialized materials, fabrications, discardings, surfacings. The expressionist sculpture utilizes a mannerist program applied to the thin surface, an expressionist diagrammation. With the exception of a few "scatter pieces," "atmospheric pieces," etc. claiming sculptural legitimation, all appearing surprisingly formal today. In any case, there is no "sculpture" today in the sense that there are performances, installations, and paintings. Which is a prerequisite for a certain kind of freedom.)

Perhaps a case can be made for drawing as the most "original," "highest" of all the arts, since it is the most subversive, since it belongs nowhere, since it adjoins each and every discipline, since it is secretive, recessive, since it appears to establish nothing, remains marginal, a cast-off, an unconscious neutrality, an ideal of a bureaucratic/technocratic civilization, an organicism and an inorganicism, an example of a playing-field, a hint. Highest, because unconsumed, not subverted, but elsewhere, detritus. Most original through a denial of history. Creation of a ground, location of being (nowhere), being human. The inverse of a vortex. (Consider a sculpture which is not "sculpture," something found, stumbled-upon, something outside, perhaps possessing a function at one time, perhaps an emblem of the natural order. A way of seeing, of having the natural move through the work. Away from institutions, away from the systematic consumption of new perceptual technologies.)

"Consider another drawing... this time there are areas of colors... perhaps outlined with a border — here there are two possibilities, the border drawn and the area filled in, or the area of color later surrounded an enclosure... These figures being to dominate the surface, subsume it, the white disappears or is reduced like gesso in a painting. There is an uneasy moment when the entity passes from drawing to painting, when the dominance of the line ceases, the flat areas of color no longer appear as wash, window, but become a barrier, the barrier of painting... I am thinking in particular of a work, at the Museum of Modern Art, with a number of haphazard lines, black, filled with loops, curves of every description, and these carefully containing pools of blue and yellow, pure blue and yellow, like a design project, something that borders on drawing, the possibility of drawing... all of which shows how tied down one is to precedent, drawing and painting as cultural objects which change the viewing of the world through their own traditionally-established prerequisites which often intrude, dominate, reduce the experience of seeing in general. (Although to be fair, if I consider the possibility of a 'traditional' society and its world-view — I am thinking primarily of the North-West Coast American Indian Raven myths — it appears that the 'reduction of seeing' may amount to nothing more than a cultural system which *guarantees* comprehension, allows the functioning of vision...)"

Thinking

I am thinking about drawing... thinking about sculpting... Somewhere perhaps through teaching I tend to believe in "art" as a free field, a kind of articulation, a praxis of integrating self and the world. But there is painting, there is photography, a series of disciplines, histories, internal and highly authoritative lives. One does not balance the other; "I paint" need not approach "I witness" or "alternative." It's as if the teaching of art (if that were possible) were held in suspension. For teaching requires formulation if not formalization, a kind of clarity. But with a certain sense of doubt, an incompleteness... ■



Richard Osburn, *Hall of Red Ducks*, céramique, 18m x 3m x 20 cm, 1978.

DE LA PEINTURE DU DESSIN...

notes de séminaire 1975-1979

par Alan Sondheim

Le texte qui suit est un résumé de documents utilisés au cours de séminaires à l'École des beaux-arts de Hartford et à l'Université de Californie à Irvine. Les oeuvres qui l'accompagnent furent exécutées à l'École des beaux-arts de Hartford et à l'université de Californie à Irvine en 1977-78. Le texte traite des approches courantes ou traditionnelles des média.

De peinture (de photographie)

L'action de peindre se produit en face d'un plan limité à deux dimensions pouvant occuper jusqu'à 120° du champ de vision du peintre; plus large est le plan, plus grande est la surface susceptible d'être occupée. (L'action de photographier se produit à travers un plan; le photographe se situe à l'intérieur de son sujet.)

L'action de peindre requiert un lieu où l'on puisse disposer des objets mi-fixes pour une période prolongée. La peinture est un médium considérablement inerte. (Les appareils de format Polaroid et Instamatic ont mené vers la photographie comme geste, prolongement des mouvements ordinaires dans le monde.)

En tant que médium, la peinture tend à agir au sein d'une dialectique serrée entre le peintre et l'image; voir le référent objectif (si une telle chose existe) c'est voir autour de la peinture. Voir autour: au-dessus, en-dessous ou à côté. (La photographie est un sous-produit obtenu indépendamment de l'emplacement original de l'appareil photo.)

Ou, comme c'est le cas dans la technique du photo-réalisme, l'image peut être projetée directement sur la toile; le tableau se peint lui-même, comme une reconstruction. — (La photographie est entièrement créée dans la cuvette de développement, et un tableau, au cours d'une période de plusieurs jours, voire, plusieurs mois: comme une sorte de mémoire.)

La peinture possède la fixité du pinceau dans sa supposée originarité. Peindre c'est «fixer» le pinceau (*cet* outil), ne serait-ce que d'une manière négative. (Les instruments photographiques sont directement liés à la consommation technocratique; la revue de photographie moderne est la reproduction de l'usine.)

La peinture possède cette fixité des matières choisies pour leur capacité à retenir dans le temps et dans l'espace, un grand éventail de couleurs. La *peinture* devient ainsi une substance unique, *cette* substance choisie parmi toutes les autres comme élément actif. Le peintre voit à travers la peinture. (Le photographe voit à travers l'appareil photo; elle dialogue avec ses sujets — une situation sociale.)

La peinture comme *reproduction* a été remplacée par une représentation mécanique où la suface est soit modifiée d'après un modèle fixe, soit balayée selon un programme déterminé d'avance. (La mécanisation inhérente à la photographie et au film/vidéo semble garantir une approche neutre, en ce qui concerne le sujet. À un autre niveau, cette neutralité elle-même peut toutefois sembler faire partie de l'idéologie de la technologie, une idéologie dont les prémisses sont amorales et dont le mode de fonctionnement est l'appropriation. La photographie s'approprie: «Ne prenez pas ma photo» souligne ce fait en impliquant la possession (i.e. mon image m'appartient) et le vol (mon image est un objet qu'on peut voler).

À sa «limite» la peinture est un processus dont il résulte un produit qui existe en tant qu'objet façonné dont la densité est le signifiant d'une main (signature et individualité) et l'anxiété (souci de l'objet) à l'intérieur d'un plan limité à deux dimensions occupant jusqu'à 120° du champ de vision du spectateur. Un tel produit existe comme négativité par rapport à la fabrication en série. Il peut nier la communauté (tout en la prônant); il peut se situer à la limite de la communauté, comme c'est le cas dans la représentation collective: une image expulsée.

(La photographie, en tant qu'oeuvre d'art, risque continuellement d'être copiée; les négatifs sont classés, les droits de reproduction sont réservés, ils sont détruits. L'énorme quantité de photographies, d'instantanés, suppose une sorte de témoignage: on peut remplacer une image par une autre, l'image tenant lieu de cette qualité propre d'être là. Le résultat, encore une fois, est une sorte de neutralisation.)

Un tel objet est évidemment absorbé dans le système de distribution dans lequel le style même est défini comme un jeu négatif, dans lequel l'objet est appréhendé de façon commode par sa transformation en signe, dans lequel il est *défini* à l'intersection des structures diachroniques et synchroniques (où la diachronie est considérée en termes historiques et biographiques, et la synchronie, en termes stylistiques et géographiques.) (Les peintures et les photographies résistent toutes deux à cette absorption; il y a toujours un moment de suspension où l'oeuvre apparaît comme une anomalie, où la perception du spectateur semble être portée plus loin, comme en une sorte de doute.)

La surface de l'image (la texture de la surface) est en rapport dialectique avec le soi-disant sujet rendu par l'application des couleurs. Il est très probable que ce soit la surface qui résiste à la reproductibilité. On considère souvent l'accentuation de la surface (la tri-dimensionnalité de la peinture) comme une tendance à la picturalité («painterly») ou à la matérialité: une matérialité toutefois dénudée qui fait ressortir *cette* matière contre toute autre (et qui ne peut en conséquence exister qu'en tant que matérialité puisque *cette* matière doit tenir en tant qu'élément 1, contre une multiplicité d'autres, 1, 2, 3, ...) (Là photographie est invisible; l'image est en fait la surface. Le spectateur regarde la photographie pour savoir ce qu'elle était, ce qu'elle avait été ailleurs: un effondrement temporel. Le spectateur regarde une peinture — pour la voir.)

La tendance vers la peinture dépend aussi des contraintes (formelles) imposées par l'image en tant qu'objet, ses liens avec des choses définissables à l'extérieur de la toile. Elle nie son existence en tant que miroir; elle tient à sa place dans le monde. L'auto-référentialité d'une telle tendance possède toutefois toujours une attribution ancrée à l'extérieur d'elle-même tout comme «encre» réfère à sa propre substance matérielle en tant que mot-objet, et «mot» réfère à sa propre catégorie linguistique. (L'auto-référentialité de la peinture est en quelque sorte mise en parallèle par la photographie en ceci qu'elle se produit «des mains» du photographe dont on voit l'ombre au bord de la photo et dont l'appareil photo se reflète dans une fenêtre.)

Le contenu idéologique de la peinture figurative est souvent déformé à cause d'une mauvaise fixation du sujet. La peinture et la littérature exigent toutes deux une reconstitution de la part du spectateur ou du lecteur; cette dernière, au sens d'une nouvelle création d'un système de référents et la première au sens de la détermination d'une intentionnalité qui est ensuite renvoyée à la peinture elle-même. Ainsi, elles requièrent toutes deux une fixation synchronique et diachronique (au sens d'une structure, d'un scénario) qui doit être positionnée contre la fragmentation inhérente à la société post-industrielle (i.e. l'incommensurabilité des rôles) dominée par la machinerie du désir. (En d'autres mots, l'herméneutique de la vision semblerait exiger une libération du moi et de ses «besoins» tels que définis dans la culture contemporaine. Sans cette libération, la perception devient appropriation; l'oeuvre existe en tant que «pour-moi» et on contourne l'intentionnalité de l'artiste. Il est difficile de reconnaître une sorte d'autonomie sans les connotations d'«individualisme farouche» ou d'autorité patriarcale. Mais c'est précisément cette autonomie qui révèle «le monde de l'oeuvre.»)

De par son intériorité, la peinture est inscription — marquage — démarcation territoriale, tracé de la présence. En tant que totalité — une marque *primitive,* irréductible, sans médiation: la vacuité du pinceau; la peinture située à l'extérieur du monde (à l'intérieur du monde). («Je photographie; donc je ne suis pas» — l'image, le monde, se divise, se reproduit. Quelque chose passe au travers; «au travers» est la préposition du photographe tout comme «sur» caractérise la toile. Même leur poids, leur sensibilité à l'humidité sont différents; ce sont des *choses* différentes.)

Le peintre fait face à la toile; le plan de la pellicule (le côté sensible) fait face au monde. L'appareil photo filtre la lumière et la fixe. Dans une série d'un peintre, chacun des tableaux exclut le suivant; chacun présente son intériorité (la surface à rassembler) pour un instant. La peinture occupe cet instant et devient son horizon; la photographie est expulsée par le mouvement presque instantané de l'obturateur (la lumière pénètre un instant, par un trou, dans l'obscurité).

Le corps du peintre oriente, subsume la formation de l'image qui est la scène-miroir de la peau (tout tableau est mis à nu, mise à nu; tout tableau est nu); le corps du photographe entoure l'objet (petit appareil, image plus petite, existence en miniature à l'intérieur du viseur.)

Le photographe travaille en continu; on achète la pellicule en série, en groupe (pour les plaques) ou en rouleau. Il n'y a pas de support; les images s'accumulent, chacune est un commentaire. N'importe qui peut prendre une photographie, mais tout le monde n'y a pas été. Une famille témoigne d'être prise au piège, une émotion est mise en suspens, une sorte de mémoire ne sera jamais effacée.

L'image et la structure qui la supporte ne font qu'un, un objet indéchiffrable. Le peintre fabrique un objet autre, un tissu imaginaire. Le peintre retire son corps de devant la toile, l'objet devient visible. La série détruit l'objet; le vecteur les lie maintenant l'un contre l'autre par les côtés (le cadre). Chacun pointe vers lui-même par son équivalence avec l'autre. Les équivalences aboutissent à un système indépendant de re-présentation, la formation du style (le style «unique»). Personne n'a fait cela auparavant (un monde vivant fait de formations discursives, un monde empli de peintres)...

Du dessin (de la sculpture)

La page est-elle le début du dessin? Le champ vide (pas le cadre), le moment de création des trajectoires temporaires, des divisions. N'importe quelle abstraction à être ainsi organisée par l'oeil. (L'air, l'endroit, la notion d'espace, le corps dans toutes les positions imaginables: corps et chose, la présence de la sculpture.)

La ligne est-elle le début? Située dans le vide, disponible, absorbée en elle-même, autonome, une déclaration de réflextivité. (Ou la surface donnant accès à son intérieur) — Ou peut-être l'oeil de l'artiste; la question devient académique, elle devient une recherche non dialectique des «fondements». Comme s'il y avait possibilité de réponses.

Comme si les signes obéissaient à l'oeil et à la main de l'artiste. Il existe des signes et des fonctions, des critiques et des diacritiques. Diacritique? l'habileté de guider, de mener — une insistance, un poids ayant pour but de prendre pied d'une manière privilégiée dans un segment du dessin, ici plutôt que là, celle-ci contre celle-là — une façon d'attirer l'attention...

Mis en parallèle avec le diagramme, le dessin succombe. La peinture conserve son autonomie à tout prix, elle résiste à la réduction. Le dessin délimite ses frontières de l'intérieur; la peinture débute par l'intérieur répandant les îlots de couleur depuis le centre. Le dessin tombe dans l'abstraction, la ligne, alors que la peinture se combat elle-même. Le plan d'un dessin est un champ vide alors que le plan de la toile c'est le tissu. Le champ vide est comparé à l'écran onirique de la conscience; le tissu renvoie à l'histoire de tissus semblables. La sculpture est ambiguë dans ce contexte; elle n'a pas un matériau ou une technique fixe et son existence en tant qu'objet n'est pas basée sur un plan idéal (l'espace) ou un format. La sculpture n'est en fait définie que négativement. La sculpture traditionnelle est entourée par le spectateur tout comme la photographie. On peut se déplacer à travers la sculpture architecturale (une relation au corps quasi sexuelle) mais comme c'est le cas pour le cinéma par opposition à la télévision, on s'y rend; elle renvoie à son emplacement.

Le dessin est le plus souvent considéré comme accessoire de la peinture, de l'architecture, des mathématiques et de la physique. En tant que tel, il tient du diagramme. Dans la mesure où il est lié au papier, il est rarement une chose en soi; il devient une marque de son référent. En tant que tel, le dessin devient un instrument d'échange; il n'a d'autre autorité que celle d'un emblème de l'organisation du monde matériel — c'est un dessin, une flèche, un geste pointant ailleurs. C'est une unité économique. (La sculpture suppose une masse, un point d'origine. Elle polarise son champ; elle existe «malgré».)

Le dessin peut être l'effet réciproque entre le champ et le symbole, entre le support physique/matériel et la référentialité du symbole, entre l'aspect concret du symbole et du système de référence abstrait de celui-ci, entre deux sphères: des situations qui s'insinuent dans les bonnes grâces de l'objectance de la fonction du signe qui renvoie la fonction du signe au moment de sa création, qui garde le moi sous l'emprise du monde matériel — des situations qui font ressortir le dessin en tant que terme d'une série d'oeuvres appartenant à l'histoire de l'art et réalisée dans des conditions spécifiques de distribution/travail; et de la préservation du monde de l'attaque du symbole... Le dessin *conserve* le symbole: il existe là, par les mains de l'artiste et résiste à la symbolisation. Le dessin et la sculpture peuvent être la création d'un effet réciproque entre la conscience et le matériau, n'ayant aucune valeur en termes d'attributs spécifiques (couleur ou transparence); le dessin et la sculpture se situent tous deux en bordure de la fixation de la peinture. Le dessin et la sculpture manquent de structure; leur articulation formelle est ambiguë; rien (et en conséquence, tout) (n') est en jeu lorsqu'on les définit. Personne ne dit «Je suis dessinateur» mais plutôt «Je dessine». Peu «sculptent» de nos jours, mais on dit «Je suis sculpteur». On peut toutefois dire «Je suis peintre»; «je peins».

La ligne fine du diagramme n'existe pas (i.e. l'arête en sculpture); la ligne ferme que nous retrouvons dans le dessin architectural ou en documentation à trait à l'importance structurale.

La ligne fine du diagramme est juste l'opposé d'un expressionnisme dépendant de la ligne creusée dans le plan du papier, la ligne projetée sur le papier comme le moi se projette dans l'environnement. L'expressionnisme suppose l'inséparabilité, une extension du sens, une violation. Le dessin devient Dessin, une Existence parallèle à la présence de l'artiste. (À l'université, on a tendance à reculer devant la sculpture, à la regarder de temps à autre, à s'en rapprocher à nouveau une série de transformations subtiles basées sur des décisions plus ou moins conscientes et des processus artisanaux plus ou moins inconscients. À l'université, le dessin est souvent considéré comme le médium du «libre jeu de l'expression», un symbole de liberté, de décision inconsciente. Le dessin devient une thérapie contrairement à la proposition exigée du sculpteur.)

Le jeu de la ligne sur la page, la transformation de la ligne en un tout d'une largeur indéterminée, la ligne attirant l'attention sur elle-même... Une situation où on crée un dessin expressionniste est une situation politique, c'est la négation de la fonction habituelle du dessin, du dessin comme référence. À quoi une bordure imprécise peut-elle référer sinon à un nuage, une ravine, une traînée de fumée? Quelque chose de temporaire, incontrôlable, un soupçon d'irrationalité — ce qui s'oppose aux forces de technocratisation dans les sociétés post-industrielles ou modernes. L'intérieur d'un dessin expressionniste devient un fétiche; il est fixé tout comme la peinture est fixée. Le dessin «devient» peinture; il objectifie la matérialité de la peinture en la faisant sienne; il nie l'historicité de la peinture; il devient en fin de compte une unité, un objet d'échange commercial, une facture à rédiger, un compte d'où on peut puiser. (La sculpture devient expressionniste par l'intrusion; les oeuvres contemporaines se sont réconciliées avec les matériaux industriels, les copies, les rebus, les apprêts. La sculpture expressionniste suit un programme maniériste appliqué à la surface, une diagrammation expressionniste. À l'exception de quelques «pièces éparpillées» et de quelques «pièces atmosphériques» etc. qui revendiquent la légitimisation sculpturale, elles semblent toutes étonnamment formelles de nos jours. De toutes façons, il n'y a pas de «sculpture» aujourd'hui, au sens où il y a des performances, des installations et des peintures. C'est une nécessité préalable à une certaine liberté.)

On pourrait peut-être défendre le point vue que le dessin est la forme d'art la plus «originale» qu'elle est «supérieure» à tous les arts puisqu'elle est la plus subversive, puisqu'elle n'appartient à aucun lieu, puisqu'elle touche à toutes les disciplines, puisqu'elle est réservée, retirée, puisqu'elle semble ne rien établir, qu'elle reste marginale, tenue à l'écart, une neutralité inconsciente, un idéal de civilisation bureaucratique/technocratique, organique et inorganique, un exemple de terrain de jeu, une insinuation. Supérieure parce que non consommée, non subvertie, mais ailleurs, un débris. Originale, surtout par son refus de l'histoire. Création d'un lieu, emplacement d'un être (nulle part), un être humain. Le contraire d'un tourbillon. (Considérez une sculpture qui ne soit pas «sculpture», un objet découvert, découvert par hasard, quelque chose d'extérieur, qui a peut-être une fonction à un moment donné, peut-être un symbole de l'ordre naturel. Une façon de voir le naturel se déplacer dans l'oeuvre. À l'écart des institutions, loin de la consommation systématique des nouvelles technologies de la perception.)

«Considérez un autre dessin... cette fois il y a des zones de couleur... peut-être soulignées par une bordure — il y a ici deux possibilités, la bordure est tracée et l'intérieur rempli, ou une zone de couleur circonscrite par après, un enclos... Ces formes commencent à dominer la surface, elles la surmontent, le blanc disparaît ou il est réduit comme le gesso dans une peinture. Il y a un moment délicat où le tout passe du dessin à la peinture, où la ligne cesse de dominer, les zones de couleur plates n'apparaissent plus comme une couche légère, une fenêtre, mais deviennent une barrière, la barrière de la peinture... Je pense à une oeuvre en particulier, au Musée d'art moderne, qui possède une quantité de lignes noires tracées au hasard, remplies de boucles, de courbes de toutes sortes et celles-ci renfermant des îlots de bleu et de jaune, d'un bleu et d'un jaune purs, comme un projet de design, s'apparentant au dessin, à la possibilité du dessin... ce qui montre à quel point nous sommes liés aux précédents, le dessin et la peinture en tant qu'objets culturels qui modifient la vision du monde à travers leurs propres nécessités préalables établies par la tradition et qui souvent importunent, dominent ou réduisent l'expérience de la vision en général. (Je dois toutefois dire, afin d'être juste, si je considère la possibilité d'une société «traditionnelle» et sa vision du monde — je pense surtout aux mythes du corbeau des Amérindiens de la côte Nord-Ouest — qu'il semble que la «réduction de la vision» pourrait n'être rien de plus qu'un système culturel qui *garantit* la compréhension, permet le fonctionnement de la vision...)»

La pensée

Je pense au dessin... je pense à la sculpture... Je crois, peut-être à cause de l'enseignement, en l'«art» en tant que domaine libre, une sorte d'articulation, une praxis visant à intégrer le moi au monde. Il y a cependant la peinture, il y a la photographie, une série de disciplines, d'histoires, de vies intérieures et très péremptoires. L'un ne compense pas l'autre. «Je peins» n'a pas nécessairement besoin d'une approche telle «je suis témoin de» ou «alternative». C'est comme si l'enseignement de l'art (si cela était possible) était en suspens. L'enseignement requiert une formulation sinon une formalisation, une sorte de clarté. Mais avec un certain sens du doute, d'inachèvement. ■

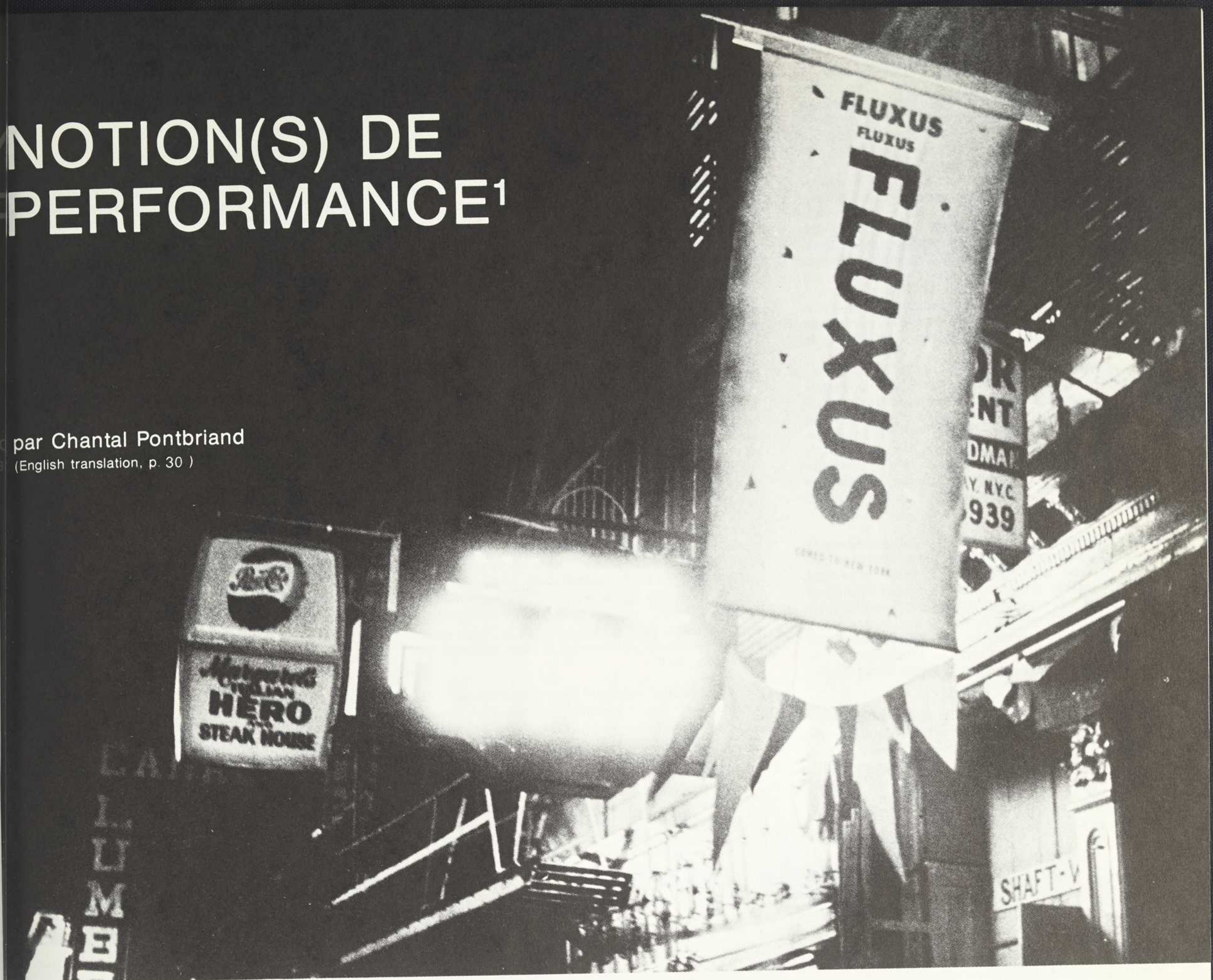
Traduction: Nicole Morin-McCallum

Laura Hayes, photo untitled, 1978

NOTION(S) DE PERFORMANCE[1]

par Chantal Pontbriand

(English translation, p. 30)



Fluxshop 359 Canal Street, 1964; photo: Peter Moore.

Le texte qui suit paraîtra dans *Performance by Artists*, une anthologie de textes d'artistes et de critiques sur la performance, édité par Peggy Gale. En voici le sommaire:

Vito Acconci: **"Steps Into Performance (And Out)"**
Laurie Anderson: **"Notes From 'Like a Stream' "**
Joseph Beuys/Caroline Tisdall: **"Free International University: Principles"**
Daniel Buren: **"Photo Souvenir"**
COUM Transmissions: **An. RIty**
Ben D'Armagnac: **interview Louwrien Wijers**
Gathie Falk: **Red Angel**
General Idea: **An Anatomy of Censorship**
Luigi Ontani: **Endless Interview**
Charlemagne Palestine: interview France Morin
Reindeer Werk: **Reindeer Werk**
Clive Robertson: **An Artist's Dozen**
Ulrike Rosenbach: **Ulrike Rosenbach**
Tom Sherman: **Television as Regular Nightmare**
Ulay/Marina Abramovic: **Imponderabilia**
RoseLee Goldberg: **Performance, a Hidden History or, the Avant, Avant-Garde**
Dick Higgins: **Post-Modern Performance: Some Criteria and Common Points**
Bruce Barber: **Problems in the taxonomy of performance and body art**
Maria Gloria Bicocchi: **Performances e comunicazione**
Kenneth Coutts-Smith: **Role Art and Social Context**
Ardele Lister: **Everybody Wants to be the Girl**
Gislind Nabakowski: **Der Flirt mit dem 'ES' — - Zur Transgression der Gesetze in der Performance der 70 er Jahre**
Birgit Pelzer: **La vision en procès**
Peter Frank: **Performance in New York, Towards the 1980s**
AA Bronson: **Dead Art/Dead Artists**

Disponible à Art Metropole, 217 Richmond Street West, Toronto M5V 1W2. Téléphone: (416) 362-1685.

Performance est un mot qui, appliqué au vocabulaire de l'art contemporain, peut poser quelque difficulté: certains, comme l'artiste allemand Klaus Rinke, diront qu'il s'agit là d'un terme essentiellement nord-américain. Rinke préfère au mot performance les mots *action* ou *démonstration*[2], estimant que l'utilisation du premier terme est dû davantage à une confusion des genres entre la musique, la danse et les arts visuels. La performance peut par ailleurs être assimilée à une *intervention,* pour peu qu'elle intervienne dans la réalité physique ou sociale. Elle est aussi *art corporel,* mais va au delà du style dont les considérations narcissiques peuvent être limitatives, de même que l'insistance sur la présence même du corps.

Que la performance emprunte aux domaines connus de la musique, du théâtre ou de la danse, qu'elle soit une extension des problématiques visuelles et spatiales ou temporelles purement formelles, ou qu'elle utilise simultanément des données de chacune des possibilités énumérées, définitivement, il s'agit d'un phénomène différent, difficile à définir, caractérisé par la multiplicité des tendances et des formes.

"Les oeuvres d'art émergent d'un dialogue com-

plexe entre le moi et la société, des intérêts particuliers du "monde de l'art" et ainsi de suite. L'artiste peut décider d'implanter son oeuvre dans le courant de l'art contemporain, ce qui résulte en une tendance vers le formalisme et la tentative de pousser "un peu plus loin" un aspect particulier de l'art déjà existant. L'artiste peut cependant choisir de se tourner vers lui-même, au sens d'examiner le rapport entre le moi et la société, le moi et l'histoire. En résumé, l'artiste peut choisir d'étudier la position du moi dans le monde."[3]

(Cette dernière attitude, soulignée par Alan Sondheim, auteur de *Individuals,* explique vraisemblablement l'éclectisme caractéristique de l'art d'aujourd'hui.)

Hypothétiquement, il se peut aussi que la performance en tant que phénomène qu'on tente ici de circonscrire, dépasse la forme qu'on lui attribue habituellement, celle de mise en scène dans un temps et un lieu donnés, temps et espace clos, pour faire éclater ce qui reste du théâtre traditionnel, ce lieu, cet espace, ce temps, ce moment, et leur substituer la multiplicité, la simultanéité, la totalité dans l'espace et dans le temps.

Cela pourrait vouloir dire qu'on peut considérer que la notion de performance est une caractéristique fondamentale du post-modernisme. Pour ce, il faut prendre comme prémisse que le post-modernisme correspond à la remise en question de langages, de codes établis, au décloisonnement des disciplines, à l'éclatement des structures hiérarchisantes entre l'institution — le producteur — le produit — le récepteur. "Performance, the unifying mode of the postmodern", dit Benamou.[4]

La performance: phénomène de l'art d'aujourd'hui, problématique de la postmodernité. La performance s'associe au rituel, à la technologie, s'associe à l'être comme au faire, au processus plus qu'au produit fini. Elle se déroule dans le temps, cherche l'éphémère, capte la vie dans un effort désespéré pour chercher autrement ce à quoi ne répondent plus les oeuvres silencieuses du musée.

Bien que l'idée de performance soit présente dans les deux cas, il faut distinguer entre la performance *en direct* et la performance *en différé*. La photographie, la vidéo, le film, l'enregistrement sonore et certaines formes de sculpture/environnement (comme celle de Aycock, Morris, Nordman Smithson, Trakas, par exemple, dans le cas d'oeuvres qui comportent des éléments de présence ou d'occupation de l'espace, ou de participation du spectateur) sont souvent le support d'oeuvres où la performance est en différé. Il est évident dans ce cas qu'il ne s'agit pas seulement de documentation mais de véritables performances in actu.

En 1967, le critique américain Michael Fried s'éleva contre une certaine tendance qu'avaient les minimalistes à insister sur la notion de *présence* comme caractéristique fondamentale de leur travail, la présence comme élément de liaison avec le spectateur *(the beholder).*

> "À ce moment, je désire faire une revendication que je ne peux espérer prouver ou justifier mais que je crois néanmoins vraie: à savoir, que le théâtre et la théâtralité sont aujourd'hui en guerre, pas seulement avec la peinture moderniste (ou la peinture et la sculpture modernistes), mais avec l'art en tant que tel — et dans la mesure où les différents arts peuvent être considérés comme modernistes, avec une sensibilité moderniste en tant que telle. Cette revendication peut être divisée en trois propositions ou thèses:
>
> 1) *Le succès et même la survie des arts en est arrivé à dépendre de plus en plus de leur capacité de faire échouer le théâtre.(...)*
> 2) *L'art dégénère quand il se rapproche du théâtre.* (...)
> 3) *Les concepts de qualité et de valeur — dans la mesure où ceux-ci sont essentiels à l'art même — sont significatifs ou entièrement significatifs, seulement dans le cas particulier de chacune des disciplines. Tout ce qui se situe entre les arts est théâtral."*[5]

La théâtralité qui en 1967 pouvait choquer une partie de la critique américaine, a trouvé aujourd'hui une majorité de sympathisants parmi les artistes et les critiques pour qui le formalisme américain des années soixante, et le dogmatisme avec lequel il a été professé, représentent une attitude beaucoup trop réductiviste. En effet, se rapprocher de la vie, c'est une fascination qui hante les artistes depuis le début de ce siècle, qui pour ce faire n'ont cessé de trouver des moyens très diversifiés: la mécanisation, le film, la vidéo, le disque, le ready-made, le collage, le hasard, la politique, le spectacle. Ce qui frappe, c'est l'aspect transitif de tous ces moyens, le désir de mettre en relief le processus derrière l'oeuvre, le temps qui passe et la façon dont les objets, les personnes, les comportements, les situations évoluent, se métamorphosent dans le temps et dans l'espace.

Dans cette valorisation du temps, il y a valorisation de la mémoire et du subconscient, des pouvoirs associatifs du cerveau. Pour ne pas dire de l'autobiographie et de l'individualité.[6]

Guy Scarpetta, dans un texte intitulé *le Corps américain,* publié dans un récent *Tel Quel* consacré aux États-Unis, écrit:

> "Ce geste "minimal" des performances peut donc être saisi comme décomposition critique du code théâtral, lié aux préoccupations parallèles d'autres pratiques, ainsi qu'à l'exploration des "intersections" des différents langages qu'il intègre. L'important me semble être qu'en ce moment ce geste expérimental trouve un prolongement et une nouvelle dimension dans un "renouveau" du code théâtral lui-même (mais le terme de "théâtre" est sans doute trop limitatif, face à l'ampleur de cette nouvelle phase, qui est peut-être, plus profondément une réinvention "post-minimale" de l'opéra): re-confrontation non synthétique des codes, dialectique ouverte, où danse, gestes, théâtre, voix, musique, cinéma, "tableaux" visuels se réarticulent autrement "in progress".[7]

Le renouveau du code théâtral, Antonin Artaud y faisait appel déjà, dans *le Théâtre et son double:*

> "Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre; et l'important est de ne pas croire que cet acte doive demeurer sacré, c'est-à-dire réservé. Mais l'important est de croire que n'importe qui ne peut pas le faire, et qu'il y faut une préparation.
>
> Ceci m'amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité. Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavidement se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas ne peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.
>
> Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s'il est encore quelque chose d'infernal et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des supplicés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers."[8]

Pourquoi vouloir un renouveau sinon pour toucher la vie... On a voulu voir à travers la peinture de Jackson Pollock plus que la peinture/objet et on en a tiré la peinture/action. Cela faisait partie de cette volonté de sortir du cadre et de plonger dans l'espace tridimensionnel, de permettre au pulsionnel de refaire surface.

Si l'art depuis toujours et maintenant mieux que jamais un étonnant dilemme/dialogue entre lui-même et la vie, l'illusion et la réalité, la sensibilité et la raison, on peut presque parler d'un système de contradictions qui produit la succession des avant-gardes. Ce dilemme c'est le porte-flambeau de l'avant-garde au XXe siècle. Jusque dans les années 50, les artistes monteront littéralement sur scène pour crier leur liberté et leur révolte, en plus de chercher tous les moyens pour intégrer le mouvement et le spectateur à l'oeuvre. Futuristes, Dadaïstes, Surréalistes, membres du Bauhaus, artistes des Happenings et de Fluxus. Longue période de gestation qui aboutit pendant les années 50, dans un déplacement vers les États-Unis signalé par la guerre, à une cristallisation des avant-gardes, à une identification de l'objet avec la pratique.

Et c'est le théâtre qui accueille le mieux ce désir de passer de l'objet à l'acte, d'une problématique de la représentation vue comme projection de soi et du monde à une représentation vécue, (une non-représentation) *dans laquelle on est,* plutôt qu'à distance de soi.

Au sujet d'Artaud, dont les textes pourraient être considérés comme précurseurs, Jacques Derrida écrit:

> "Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation. "J'ai donc dit "cruauté" comme j'aurais dit "vie" (1932, IV, p. 137) (Artaud)." Cette vie porte l'homme mais elle n'est pas d'abord la vie de l'homme. Celui-ci n'est qu'une représentation de la vie et telle est la limite — humaniste — de la métaphysique du théâtre classique."[9]

Plus loin:

> "Certes, la scène ne représentera plus, puisqu'elle ne viendra pas s'ajouter comme une illustration sensible à un texte déjà écrit, pensé ou vécu hors d'elle et qu'elle ne ferait que répéter, dont elle ne constituerait pas la trame. Elle ne viendra plus répéter un *présent,* représenter un présent qui serait ailleurs et avant elle, dont la plénitude serait plus vieille qu'elle, absente de la scène et pouvant en droit se passer d'elle: présence à soi du Logos absolu, présent vivant de Dieu. Elle ne sera pas davantage une représentation si représentation veut dire surface étalée d'un spectacle offert à des voyeurs. Elle ne souffrira même pas la présentation d'un présent si présent signifie ce qui se tient *devant* moi. La représentation cruelle doit m'investir. Et la non-représentation est donc représentation originaire, si représentation signifie aussi déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. *Espacement,* c'est-à-dire production d'un espace qu'aucune parole ne saurait résumer ou comprendre, le supposant d'abord lui-même et faisant appel à un temps qui n'est plus celui de la dite linéarité phonique, appel à "une notion nouvelle de l'espace" et à "une idée particulière du temps"."[10]

En essayant d'expliquer et de pousser plus loin, c'est-à-dire vers une nouvelle pensée théâtrale, la thèse d'Artaud, Derrida aborde certaines idées qui touchent la performance de près. Par exemple, la non-représentation dont il parle dans le texte cité, est un aspect de la performance qu'il précise avec la notion d'*espacement.* En fait, il est certain que la performance fait appel à de nouvelles manières de con-

cevoir l'espace et le temps. Il s'agit surtout aujourd'hui de les concevoir comme éléments de mesure, comme limites, contextes et médias plutôt que comme véhicules ou réceptacles. La performance est basée sur un temps réel et non fictif. Sur un espace réel et non fictif. La littéralité du temps et de l'espace est une composante de base. Une performance dure souvent le temps du processus qui la sous-tend.

Par exemple, en s'inspirant de Michael Nyman[11] qui, ayant réfléchi sur la musique expérimentale, en est venu à différencier les processus qui déterminent la structure, le temps, la durée de l'oeuvre, on peut distinguer les processus suivants:

1) les processus déterminés par le hasard (*chance détermination processes*): le I Ching, les partitions "trouvées", par exemple, les imperfections sur une feuille de papier, ou le bottin téléphonique. Il suffit de créer un système à partir d'une grille quelconque. Une pratique fréquente chez Cage et avec Fluxus;

2) les processus déterminés par les exécutants (*people processes):* le déroulement du processus s'appuie sur l'individualité, sur la capacité de chacun à réaliser le processus. Se retrouve chez les danseurs ou chez les musiciens qui utilisent l'improvisation;

3) les processus contextuels: processus qui tiennent compte des autres exécutants ou des spectateurs (ces derniers peuvent influencer la tournure ou la longueur de l'oeuvre). Par exemple, Max Dean qui met en place un processus par lequel les spectateurs, en faisant assez de bruit, peuvent déclencher un mécanisme qui retient la corde avec laquelle il sera pendu sans leur intervention;

4) les processus répétitifs: comme pour la musique répétitive. "In repetition, the "unforeseen" may arise through many different factors, even though the process may, from the point of view of structure, be totally foreseen.";

5) les processus électroniques: avec la musique électronique, la vidéo. *Queen of the South* d'Alvin Lucier en est un exemple;

6) (j'ajouterais) les processus relatifs aux matériaux utilisés: le temps de regarder une série de diapositives, le temps d'écouter une bande sonore. S'applique à beaucoup de performances audio-visuelles comme *For Instants* de Laurie Anderson.

L'espace réel peut aussi modifier la performance. Trisha Brown qui réalisa une pièce en fonction des toits de New-York ou Joan Jonas, en fonction des rochers de la Nouvelle-Écosse. La plupart du temps, la performance est *situationnelle* et prend son essort dans un lieu et un temps précis. Par exemple, Marina Abramovic et Ulay, à la Foire de Bologne en 1977, situés face à face, nus, de chaque côté de la porte du musée de Bologne, créèrent une situation où chaque visiteur devait passer entre eux, en les frôlant, pour pénétrer dans le musée. Une caméra vidéo retransmettait la scène sur un écran placé dans la salle principale du musée où avaient lieu les performances normalement.

Mais la performance n'est pas que temps et espace, elle est aussi son, geste, mouvement, accessoire. Le répertoire de l'accessoire, quand il apparaît comme composante d'une oeuvre, et cela n'est pas toujours nécessaire, est vaste et peut comprendre un objet à connotations symboliques, autant qu'un objet à fonction usuelle, ou un objet qui cumule ces deux aspects. Le décor est peu utilisé, en dehors de l'espace même où a lieu la performance, mais peut prendre une importance certaine comme chez Bob Wilson ou Richard Foreman où il est articulation de l'espace. Rappelons la scène finale d'*Einstein On the Beach,* où tous les exécutants se trouvent réunis dans une structure cellulaire constituée de boîtes superposées et illuminées.

Quant au son et au geste, le désir de rapprochement entre la vie et l'art permet de constater que la distinction entre bruit et musique, entre l'activité corporelle quotidienne (*task*) et la danse, s'est amoindrie. Il en est de même pour la voix qui est une voix parlante ou chantante plutôt que projetée, voix que souvent d'ailleurs on entend enregistrée sur cassette ou sur bande, ou amplifiée au microphone. Laurie Anderson et Vito Acconci utilisent plus particulièrement la voix enregistrée.

Les limites de l'art sont repoussées au maximum, et cela donne lieu aussi à un décloisonnement des disciplines qui implique:

1) que l'artiste n'a plus besoin d'être un virtuose;

Trisha Brown, *Roof Piece,* 1973; photo: Peter Moore.

2) que l'oeuvre peut se passer d'être un *chef-d'oeuvre* et peut quand même avoir une valeur tout en agissant sur l'artiste et sur le spectateur;

3) qu'une oeuvre peut être éphémère, ou changeante, ou différente selon les circonstances;

4) que l'instrumentation peut en être très variée et comporter des éléments très sophistiqués, comme la technologie des média, vidéo, film, photo, ou des formes d'art classique, danse, musique, ou très banales, comme des objets trouvés ou des formes d'art populaire;

5) que les frontières entre les arts ont tendance à disparaître, sinon à devenir moins claires, le son occupant l'espace devient sculpture par exemple, la sculpture devenant architecture tant soit peu que l'espace soit pris comme médium, etc...

Dans les échanges interdisciplinaires qui mènent à la performance, notons celui de la sculpture et de la danse, tels qu'illustrés dans ce tableau imaginé par Yvonne Rainer dans les années 60:

OBJET	DANSES
éliminer ou minimiser	
1. le rôle de la main de l'artiste	le phrasé
2. les relations hiérarchiques entre les parties	le développement et le climax
3. la texture	variation: rythme, forme, dynamique
4. la référence à la figure	la personnification
5. l'illusionisme	la performance
6. la complexité et le détail	la variété: phrases et champ spatial
7. la monumentalité	le mouvement de virtuose et le corps tendu
substituer	
1. la fabrication en usine	l'équilibre d'énergie et le mouvement "trouvé"
2. les formes unitaires, les modules	l'égalité des parties
3. la surface ininterrompue	la répétition ou
4. les formes non-référentielles	événements discrets la performance neutre
5. la litéralité	la tâche
6. la simplicité	action, événement ou tonalité uniques
7. l'échelle humaine	l'échelle humaine[12]

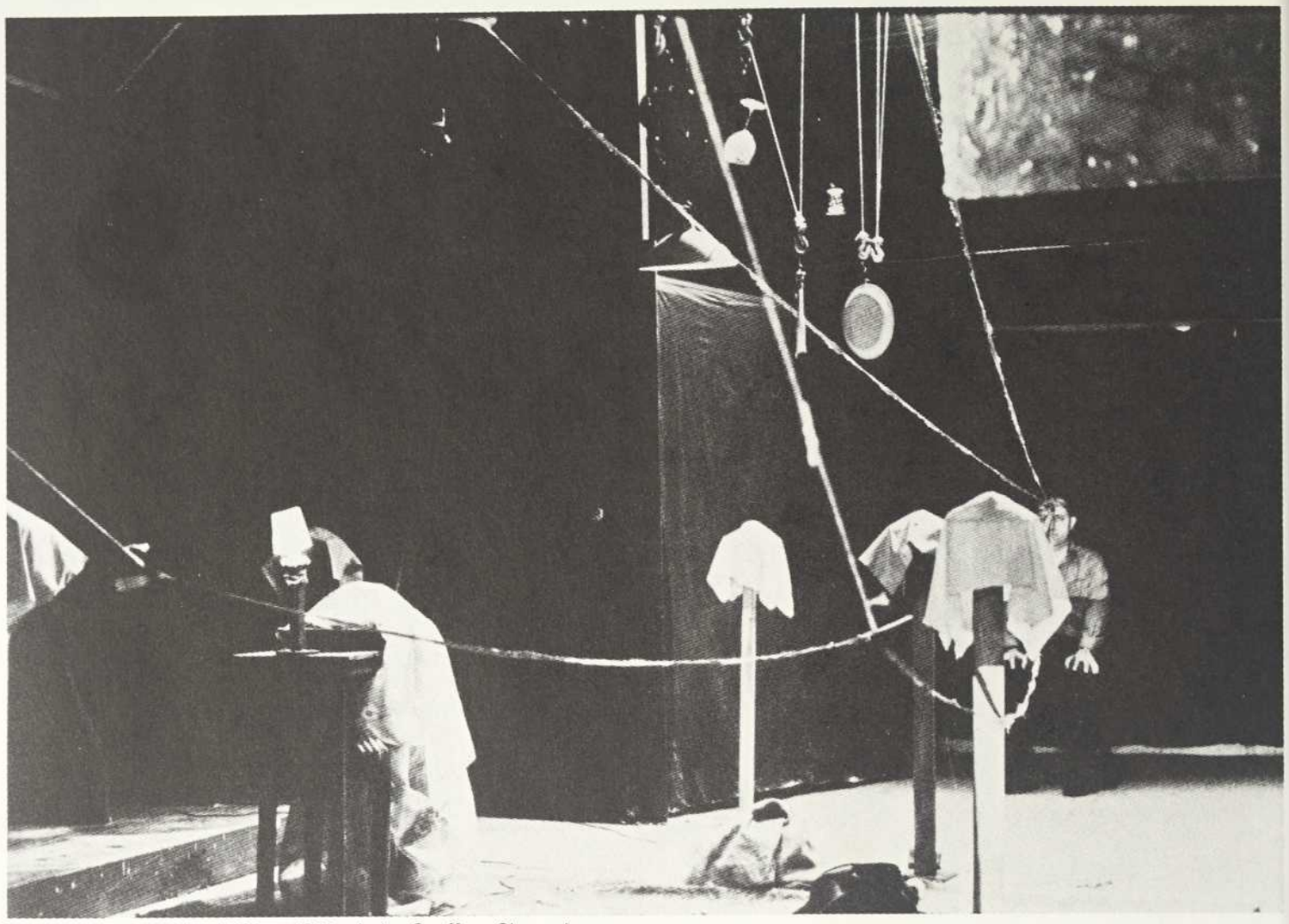
L'attitude que décrit ce tableau appelle un renouvellement de la mise en scène.

À ce sujet, Jean-François Lyotard affirme:

> "... la mise en scène transforme les signifiants écrits en parole, chant et mouvement, exécutés par des corps capables de bouger, chanter et parler, et cette transcription est faite à l'intention d'autres corps vivants — les spectateurs — capables d'être mis en mouvement par ces chants, mouvements et mots. C'est cette transcription sur et pour des corps, considérée dans ses potentialités multisensorielles, qui constitue le travail caractéristique de la mise en scène. Son unité élémentaire est, comme le corps humain, polyesthétique: capacité de voir, d'entendre, de toucher, de bouger... L'idée de performance (la représentation de ce soir), même si elle reste vague, semble étroitement liée à l'idée d'inscription sur le corps."

Et, pour arriver à une nouvelle définition, que l'on peut assimiler à la performance, il dit:

> "... la mise en scène consiste en un groupe complexe d'opérations; chacune d'elles transcrit un message écrit dans un code, un système donné (écriture littéraire, notation musicale) et le transforme en un message capable d'être inscrit sur des corps humains et transmis par ceux-ci à d'autres corps humains; une sorte de somatographie. Bien plus important, et moins dépendant du contexte classique, est le simple fait de la transcription — c.-à-d. le fait de modifier la surface d'inscription — appelons-le un diagraphe, qui sera dorénavant la caractéristique principale de la mise en scène."[13]



Richard Foreman, *Hotel China,* 1974; photo: Geoffrey Clements.

La performance crée une situation qui ne réfléchit pas une inscription corporelle mais qui permet au spectateur de vivre une situation, de la vivre à travers certains mécanismes mis en place à cet effet. C'est ce qui arrive dans *la Région centrale* de Michael Snow, selon Lyotard. Je crois que cela arrive aussi dans la musique de Phil Glass où un processus répétitif ayant été établi, le spectateur est envoûté par le processus plus que par la virtuosité des exécutants ou par l'intérêt dramatique de la musique.

S'il s'agit de mettre sur pied une situation, il s'agit aussi de laisser vivre cette situation. Alors que le contexte classique était extrêmement rigide dans sa structure, la performance est ouverte bien que structurée. Certains points sont fixés d'avance, mais il y a place pour l'improvisation, la spontanéité, l'adaptabilité au moment de la réalisation. Les facteurs qui conditionnent ou complémentent le scénario original sont des facteurs de temps et d'espace, oui, mais aussi il faut tenir compte du facteur public.

Avec la performance, on peut parler, comme Roland Barthes l'a fait pour l'écriture, du *degré zéro* de la représentation. Là, il y est permis de ne rien dire, de laisser entrer le vide, le silence, comme Cage l'a fait, pour redécouvrir le plein.

"La vacuité se présente comme seule chance, car c'est uniquement en retrouvant le zéro que l'homme arrive à agir sans être détourné par l'*écran de l'intellectualité, du langage et du moi* et à s'ouvrir ainsi à la circulation des énergies."[14]

La circulation des énergies est mieux permise quand il s'agit d'une communication directe. Ceci implique la suppression d'intermédiaires entre le *performer* et le spectateur. Il est habituel dans la performance que l'artiste participe lui-même à l'activité:

a) comme seul exécutant,

b) comme exécutant avec d'autres,

c) que la performance soit exécutée sous son entière direction.

Il vient à propos de citer le théâtre de Richard Foreman, qui même s'il n'*acte* pas lui-même, se situe dans l'espace scénique où son travail de direction et de régie est à la vue du spectateur qui est lui-même intégré vu la disposition du théâtre où ont lieu toutes les représentations de ses oeuvres.

Ce rôle essentiel de l'artiste comme exécutant met de l'emphase sur la localisation (le lieu du corps) de la performance et souligne l'importance du faire, de la pratique que l'on ne peut détacher du résultat. Il en est de même pour Philip Glass qui joue avec son ensemble, pour Trisha Brown qui danse avec les autres membres de sa compagnie. Une association étroite est à faire valoir entre l'expression et la représentation.

Il est à propos de noter que, bien que l'improvisation ait eu une influence notoire sur la performance à travers la pratique instrumentale, la danse, le Happening, deux points sont à différencier: l'importance de l'auteur et la notion de structure ouverte.

La performance appartient à son auteur, elle est parcelle de vie personnelle livrée au spectateur. En ce sens, elle est livraison d'intensités pulsionnelles. Elle est donc difficilement répétable ou reprise par un autre artiste. Philip Glass, La Monte Yonge, Terry Riley ne considèrent pas que leur musique peut être jouée par d'autres. Et il est certain que personne ne peut danser *comme* Trisha Brown ou Simone Forti.

L'artiste est une source de procédés, une source d'énergies à la base du déroulement des activités qui ont lieu devant le spectateur. Son corps est en articulation avec l'espace. Il y a dans cet espace un échange d'énergies, une dépense de cette énergie *vitale* qui produit une transformation. C'est cette transformation que le spectateur voit, entend, perçoit. Transformation, transcription, changement dans l'espace de transcription, c'est le diagraphe que

Joan Jonas, *Delay Delay*, 1972.

Lyotard affirme comme étant la nouvelle mise en scène.

Si voir, c'est percevoir, c'est dire que le spectateur fait aussi partie de la représentation. La représentation est un transfert d'énergies. L'artiste charge l'espace d'une présence. Le spectateur participe de cette présence en autant qu'il s'y reconnaisse, qu'il y trouve le signe de quelque chose à quoi s'associer. Le sens de l'oeuvre est donc directement lié à la reconnaissance de soi dans l'autre — à la présence où se confondre.[15]

Mais, la performance est plus, elle nous confronte à la chose directement, et non pas à sa représentation. Elle est articulation de la vie même, plutôt qu'illusion. Elle est une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur. Annette Michelson, analysant l'état actuel des arts de la scène, écrit:

> "Il y a, dans le renouvellement contemporain des modes de représentation, deux mouvements de base divergents qui façonnent et animent ses principales innovations. La première, ancrée dans les prolongements idéalistes d'un passé chrétien, est mytho-poétique par ses aspirations, éclectiques, par ses formes et constamment traversée par le style dominant et polymorphe qui constitue le vestige le plus tenace du passé: l'expressionnisme. Les porte-parole sont: pour le théâtre, Artaud etGrotowski, pour le cinéma,Murnau et Brakhage, et pour la danse, Wigman et Graham. La seconde, conséquemment profane dans son engagement à l'objectification, procède du Cubisme et du Constructivisme; ses approches sont analytiques et ses porte-parole sont: pour le théâtre, Meyerhold et Brecht, pour le cinéma, Eisenstein et Snow et pour la danse, Cunningham et Rainer. La nouvelle danse et le nouveau cinéma ont fleuri en ce pays dans ce dernier contexte se développant comme les exemples les plus soutenus et les plus radicaux de son entreprise esthétique. Cette radicalité s'est retrouvée dans une condition à la fois luxueuse et difficile, celle d'être sans foyer. La nouvelle danse tout comme le nouveau cinéma vit et se développe à SoHo et dans ces quartiers attenants qui constituent le centre de notre commerce dans les arts visuels. Ils existent et fonctionnent toutefois entièrement en périphérie de l'économie de leur monde, stimulés par le travail et la production de cette économie, sans support, sans place dans la structure de son marché. La nouvelle danse et le nouveau cinéma n'ont pu être assimilés, en partie ou en entier, aux valeurs marchandes.
>
> Ils existent et se développent dans leur habitat comme dans une réserve; ils sont condamnés à l'auto-référence. Le résultat est un art du discours critique auto-analytique jusqu'à la consommation totale, en tout point explicatif des problèmes qui accompagnent la révision constante de la grammaire et de la syntaxe de ce discours. Si la Danse sous ses formes les plus innovatrices a insisté sur l'altération des *termes* du discours, forcé un nouveau rapport entre l'exécutant et le public, décrété et sollicité de nouvelles façons d'attirer l'attention et d'obtenir satisfaction, ceci est dû, en partie, au fait que le public a été lui aussi l'élément le plus problématique dans la dialectique de la performance."[16]

Dans une table ronde réunissant Trisha Brown, Robert Dunn, Richard Foreman, Yvonne Rainer, Daniel Ira Sverdlik et Twyla Tharp, sur le sujet de la performance, un des thèmes à revenir d'une façon obsessionnelle est celui de ce rapport avec le spectateur. Foreman surtout insiste sur le changement qui doit se produire dans la perception du spectateur:

> " N'est-il pas juste de dire que la plupart des gens, même si ce n'est pas leur faute, ne sont pas préparés adéquatement à certains nouveaux modes de représentation? Ils ne savent sur quel élément structural de la représentation se concentrer.Il me semble que nous travaillons tous au niveau du matériau, l'arrangeant de nouveau afin que la performance qui en résulte reflète plus exactement non pas une perception du monde — mais les rythmes d'un monde idéal d'activité, refait, pour mieux arriver au type de perception que nous désirons.
>
> Nous présentons alors au public des objets étranges qui ne peuvent être appréciés que si le public est préparé à adopter de nouvelles habitudes de perception — des habitudes qui se heurtent à celles qu'on leur a enseignées à utiliser pour des performances classiques afin d'être récompensés par les plaisirs espérés. En ce qui concerne les performances classiques, le public découvrira que s'il permet à son attention d'être menée par un désir-pour-les-douceurs enfantin et rétrograde, l'artiste aura placé ces douceurs aux endroits stratégiques dans la pièce où l'attention menace d'atteindre son apogée. Dans notre travail, ce qui est présenté n'est toutefois pas ce qui est "attrayant" (au moment où une chose est attrayante, elle fait référence au passé et à un "goût" hérité.) — mais plutôt ce qui n'a jusqu'ici pas encore été organisé en gestalt reconnaissable ; tout ce qui a jusqu'ici "échappé à l'attention". Et la tentation contre laquelle nous luttons tous, je crois, est celle de devenir prématurément "intéressés" à ce que nous découvrons."[17]

Si la performance déroute nos habitudes de perception, si elle n'offre pas ce climax, cette structure à laquelle nous avons été habitués, même conditionnés par une certaine pensée traditionnelle, elle nous met face à face avec de nouvelles réalités: une manière adaptée de comprendre, d'appréhender l'espace et le temps dans lesquels nous vivons. La performance nous plonge *dans* l'espace et nous pousse à vivre dans le temps une succession d'intensités qui forment la trame d'une expérience nouvelle, et nécessaire. ■

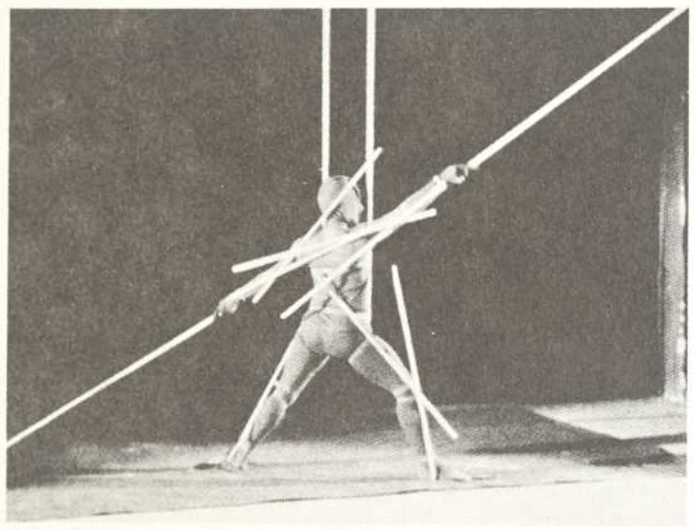
1. Ce texte a été écrit d'après une conférence donnée à la Galerie Nationale, Ottawa, en décembre 1977.
2. "Klaus Rinke", interview par Georg Jappe, *Studio International,* spécial Performance, juillet/août 1976.
3. Alan Sondheim, *Individuals,* Post-Movement Art in America, New York, E.P. Dutton and Co., Inc., 1977, p. vii, viii.
4. Michel Benamou, "Presence and Play", *Performance in Postmodern Culture,* ed. Michel Benamou et Charles Caramello, Madison, Wisc., Coda Press, 1977, p. 3.
5. Michael Fried, "Art and Objecthood", *Minimal Art,* ed. Gregory Battcock, New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1968, p. 139-142.
6. Voir au sujet de l'autobiographie, du narcissisme, de l'autoreprésentation en art contemporain, l'article de Peter Frank: "Auto-Art: Self-Indulgent? And How!", *Art News,* septembre 1976.
7. Guy Scarpetta, "le Corps américain", *Tel Quel,* spécial États-Unis, Paris, 1977, nos 71-73, p. 255-256.
8. Antonin Artaud, *le Théâtre et son Double,* Paris, Gallimard, coll. Idées, 1964, p 17 - 18.
9. Jacques Derrida, *l'Écriture et la Différence,* Paris, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1967, p. 343.
10. Idem, *Ibid.,* p. 348-349.
11. Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond,* New York, Shirmer Books, 1974, p. 5-8.
12. Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendancies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A", *Minimal Art,* op. cit., p. 263.
13. Jean-François Lyotard, "The Unconscious as Mise en scène", *Performance in Postmodern Culture,* op. cit., p. 88. Je regrette de ne pas disposer du texte français original.
14. Georges Banu, "la Vacuité: utopie impossible", *l'Envers du théâtre, Revue d'esthétique,* Paris, U.G.E., 1977, nos 1/2, p. 69.
15. Voir la critique de la notion de présence que fait Jacques Derrida dans *la Dissémination* ("la Double Séance").
16. Annette Michelson, "Yvonne Rainer, Part I: the Dancer and the Dance", *Artforum,* janvier 1974.
17. "Performance, a Conversation", ed. Stephen Kock, *Artforum,* décembre 1972.

NOTION(S) OF PERFORMANCE[1]

by Chantal Pontbriand

Performance is a word which, when applied to the vocabulary of contemporary art, can present some difficulty: some, such as German artist Klaus Rinke, say that this is essentially a North American term. Rinke prefers the words *action* or *demonstration*[2], as he feels that using the latter term comes more from a confusion of genres among music, dance, and visual arts. Performance can elsewhere be assimilated into *intervention,* insofar as it may intervene in a physical or social reality. It is also body art, but goes beyond the style whose considerations of narcissism can be restricting just as can the requirement that the body itself be present.

That performance borrows from the known territory of music, theatre or dance, that it is an extension of visual and spatial problems or purely formal problems, or that it uses simultaneously the givens of each of the possibilities noted, definitively, makes it a different phenomenon, difficult to define, characterized by the multiplicity of tendencies and forms.



Oskar Schlemmer, stick dance, 1927.

> "Works of art emerge out of a complex dialogue between self and society, individual concerns of the "art world", and so forth. The artist may choose to embed his or her work into the mainstream of contemporary art, which often results in a tendency toward formalism and the attempt to carry one particular aspect of already existing art "one step further". But the artist may also choose to turn inward, in a sense — to investigate the relationship between self and society, self and history. In short, the artist may choose to examine the position of the self in the world."[3]

(The preceeding attitude, underlined by Alan Sondheim, the author of *Individuals,* seems to explain the eclecticism characteristic of today's art). Hypothetically, it may also be that performance as the phenomenon we are attempting to define here, goes beyond the form we would attribute to it by habit, that of a performance in a given time and place, a closed time and space, in order to shatter what remains of traditional theatre — that place, that space, that time, that moment — and to substitute for them multiplicity, simultaneity, totality in space and time.

That could mean that we may consider the notion of performance as a fundamental characteristic of post-modernism. For this, we must take it as a premise that post-modernism corresponds to the calling into question of languages, of established codes, to the breaking down of divisions between disciplines, to the explosion of hierarchical structure between institution — producer — product — receiver. "Performance, the unifying mode of the postmodern", says Michel Benamou.[4]

Performance: a phenomenon of art today, a problem of post-modernism. Performance is associated with ritual, with technology, it is associated with being as much as with doing, with the process more than the finished product. It unwinds in time, seeks out the ephemeral, captures life in a desperate effort to search in a different way for something to which the silent works of the museum no longer reply.

Although the idea of performance is present in both cases, we must distinguish between *direct* and *deferred* performance. Photography, video, film, sound recording, and certain forms of sculpture/environment (like those of Trakas, Aycock, Morris, Smithson, Nordman for example) in the case of works that comprise elements of 'presence' or the occupation of space, or the participation of the spectator) are often the media for works where the performance is deferred. Clearly, in these cases, it is not simply a matter of documentation but of genuine performances in actu.

In 1967, the American critic Michael Fried rose against a certain tendency evidenced by the minimalists, to insist on the notion of *presence* as a fundamental characteristic of their work, presense as a connecting element with the spectator (*the beholder*).

> "At this point I want to make a claim that I cannot hope to prove or substantiate but that I believe nevertheless to be true: *viz.,* that theatre and theatricality are at war today, not simply with modernist painting (or modernist painting and sculpture), but with art as such — and to the extent that the different arts can be described as modernist, with modernist sensibility as such. This claim can be broken down into three propositions or theses:
>
> 1) *The success, even the survival of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre.* (...)
>
> 2) *Art degenerates as it approaches the condition of theatre. (...)*
>
> 3) *The concepts of quality and value — and to the extent that these are central to art itself — are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theatre."*[5]

The theatricality which in 1967 could shock a part of the American critical world, has found today a majority of sympathisers among artists and critics for whom American formalism of the 60s, and the dogmatism with which it was expressed, represented a far too reductivist attitude. In effect, to get closer to life is a fascination that has haunted artists since the beginning of the century and which, in order to achieve it, they have continued to find very diverse means: mechanisation, film, video, records, ready-mades, collage, chance methods, politics, public events. What is particularly noticeable is the transitory aspect of all these media, the desire to put the process behind the work into high relief, the time that passes and the way that objects, people, behaviour, and situations evolve, metamorphose in time and space.

In this development of time there is also a valorisation of memory and the subconscious, the associative powers of the brain. This is not to ignore autobiography and individuality.[6]

In a text entitled *Le Corps américain,* published in a recent *Tel Quel* dedicated to the USA, Guy Scarpetta wrote:

> "This "minimal' gesture of performances can thus be understood as the critical breakdown of the theatrical code, linked with parallel preoccupations in other practices, just as it is in the exploration of the 'intersections' of different languages that one integrates. The important fact seems to me that in this moment the experimental gesture finds an extension and a new dimension in a 'renewal' of the theatrical code itself (but the term 'theatre' is doubtless too limiting, faced with the breadth of this new phase, which is perhaps more deeply a post-minimal re-invention of opera): a non-synthetic re-confrontation of the codes, an open dialectic, where dance, gestures, theatre, voice, music, cinema, visual 'tableaux', are linked differently 'in progress'."[7]

As for the renewal of the theatrical code, Antonin Artaud had already made that appeal in *The Theatre and Its Double:*

> "To break the language in order to touch life, is to make or remake theatre; and the important fact is not to believe that this act must remain holy or private. But it is important to believe that not anyone can do it, and that preparation is needed.
>
> This brings me to reject the habitual limitations and powers of man, and to render infinite the frontier of what is called reality. One must believe in a sense of life renewed by the theatre, where the undaunted man makes himself master of that which does not yet exist, and he brings it to life. And everything that does not exist cannot yet be born, so long as we are not satisfied to live with simple recording instruments. As well, when we pronounce the word of life, we must understand that it's not a question of life recognized by the outside appearance of facts, but of this sort of fragile and moving home which forms do not touch. And if there is still something infernal and truly evil in these times, it is to linger artistically on forms, rather than being like the torture victims who are burned and who make sings at the stake."[8]

Why do we want a renewal if not to touch life... We wanted to see through the painting of Jackson Pollock more than the painting/object, and from it we drew action-painting. That was part of this willingness to break ranks and to plunge into three-dimensional space, to permit inner drives to rework the surface.

If art has always — and now more than ever — maintained an astonishing dilemma/dialogue between itself and life, illusion and reality, sensitivity and reason, one may almost speak of a system of contradictions which produce a succession of avant-gardes. This delemma is the gateway to the avant-garde of the twentieth century. In the 50s, artists would literally rise on stage to cry out their liberty and their revolt, rather than searching out means to integrate the movement and the viewer with the work. Futurists, Dadaists, Surrealists, members of the Bauhaus, artists of Happenings and Fluxus. The long period of gestation came to a head during the 50s, in a shift towards the USA brought on by the war, in a crystallisation of the avant-gardes, in an identification of object with actual practice.

And it is the theatre which best welcomes this desire to pass from object to act, through the problem of representation seen as a projection of the self and the world to a lived representation (a non-representation), *in which one is,* rather than at a distance from oneself.

On the subject of Artaud, whose writings could be considered as precursors, Jacques Derrida writes:

> "The theatre of cruelty is not a representation. It is life itself in what is non-representable in life. Life is the non-representable origin of representation. 'So I said "cruelty" as I would have said "life" (1932, IV, p. 137) (Artaud).' This life carries man but it is not first of all the life of man. That is only a representation of life and as such is the humanist-limit of the metaphysics of classical theatre."[9]

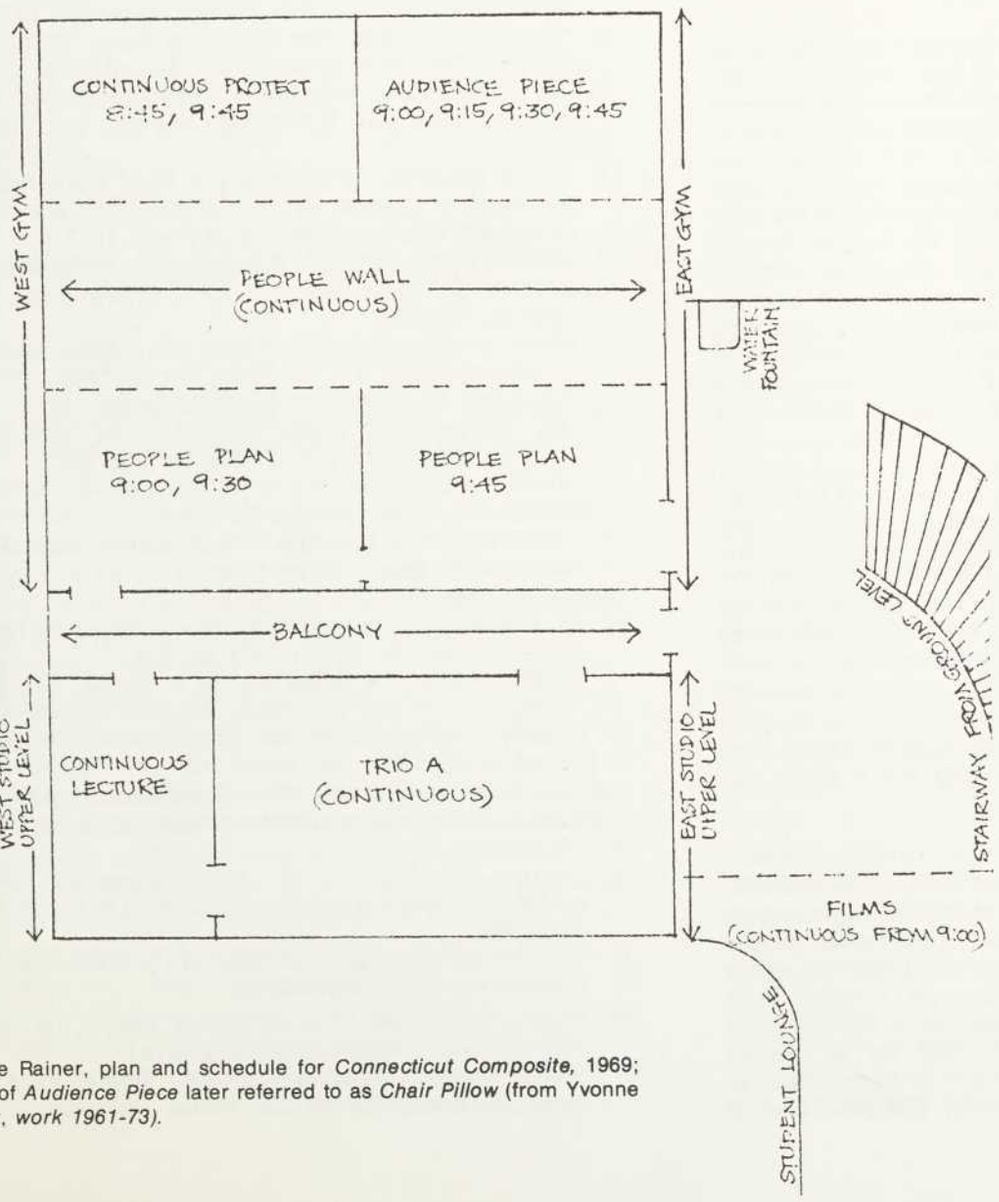
And further on:

> "Certainly, the stage will no longer represent, since it will not be added as a sensitive illustration to an already-written text, thought or lived outside of it and which it could only repeat, of which it would not constitute the frame. It would no longer repeat a present, represent a present which would be elsewhere and before it, whose fullness would be older than its own, absent from the stage and able to assume the right to pass it by: the presence of the self in the absolute Logos, the living presence of God. Neither would it be more a representation, if representation means a surface spread with a spectacle offered to viewers. It will not even suffer the presentation of a present, if present signifies that which is *before me.* The cruel representation must be invested in me. And non-representation stands also for the deployment of a volume, of a place with several dimensions, the productive experience of its own SPACE! *Spacing out,* that is, the production of a space which no word could summarize or comprehend, supposing itself first and recalling a time which is no longer that of the stipulated phonic linearity, a call to 'a new notion of space' and 'a particular idea of time.'".[10]

In trying to explain and to push further, that is, towards a new theatrical thought as in Artaud's thesis, Derrida reaches certain ideas which touch closely on performance. For example, the non-representation of which he speaks in the above text, is an aspect of performance which he clarifies with the notion of *spacing out.* In effect, it is certain that performance calls for new ways of conceiving space and time. Especially today is a matter of conceiving them as elements of measure, as limits, contexts and media rather than as vehicles or receptacles. Performance is based on a real and not fictional time. On a real and not fictional space. The literalness of time and space is a basic component; a performance often lasts for just the period of time required for the process itself.

For example, taking a cue from Michael Nyman[11] who, having reflected on experimental music, is brought to differentiate between the processes which determine the structure, time, duration of the work, one can distinguish the following processes:

> 1) process determined by chance (*chance determination processes)*: the I Ching, "found" scores, for example



Yvonne Rainer, plan and schedule for *Connecticut Composite,* 1969; detail of *Audience Piece* later referred to as *Chair Pillow* (from Yvonne Rainer, *work 1961-73).*

the imperfections on the surface of a sheet of paper, or the phone directory. To create a system from some sort of grid is sufficient. A common practice with Cage and Fluxus;

2) process determined by the performers (*people processes*): the development of the process depends on the individuality or capacity of each one to direct the process. It is found with dancers or musicians who use improvisation;

3) *contextual process:* a process taking account of the other performers or spectators (the latter can influence the direction or length of the work). For example, Max Dean, who set up a process in which the spectators, making enough noise, could release a mechanism holding the cord by which he would be suspended in air without their intervention;

4) *repetitive process:* as in repetitive music. "In repetition, the 'unforeseen' may arise through many different factors, even though the process may, from the point of view of structure, be totally foreseen.";

5) electronic process: with electronic music or video. *Queen of the South* by Alvin Lucier is an example of this;

6) (I would add) the *processes relating to materials* used: the time required to look at a series of slides, the time to listen to a sound track. This applies to many audio-visual performances, such as *For Instants* by Laurie Anderson.

Real space can also modify performance. Trisha Brown carried out a piece on the rooftops of New York, or Joan Jonas interacted with the cliffs of Nova Scotia. Most of the time, performance is situational, and develops in a precise place and time. For example, Marina Abramovic and Ulay, at the Bologna Art Fair in 1977, stood nude, face to face, on either side of the door to the Bologna museum, and created a situation where each visitor had to pass between them, brushing against them, in order to enter the museum. A video camera relayed the scene to a screen placed in the main gallery of the museum where the performances normally took place.

But performance is not only time and space, it is also sound, gesture, movement, accessories. The repertory of props, when they appear as components of a work (and that is not always necessary) is vast and can comprise an object with symbolic connotations as well as an object with ordinary uses, or an object which combines both of these aspects. Sets are seldom used, apart from the space itself where the performance takes place, but they can take on a certain importance as with Bob Wilson or Richard Foreman where they become an articulation of the space. We may recall the final scene of *Einstein on the Beach,* where all the performers were reunited in a cellular structure made up of superimposed and illuminated boxes.

As for sound and gesture, the desire to bring art and life together lets us see that the distinction between noise and music, between daily body activities (*task*) and dance, is reduced. The same is true for the voice which speaks or sings rather than being projected, a voice which often is heard from elsewhere, recorded on a cassette or tape, or amplified by a mike. Laurie Anderson and Vito Acconci in particular use the recorded voice.

The limits of art are pushed to the maximum, and that also makes room for a blurring of boundaries between disciplines which implies:

1) that the artist no longer need be a virtuoso;

2) that the work can do without being a masterpiece and can all the same have an active value for both artist and spectator;

3) that a work can be ephemeral, or changing, or different according to circumstances;

4) that the instrumentation can be very varied and comprise very sophisticated elements, like the technologies of the media, video, film, photography, either the classic art forms, dance, music, or very banal ones, such as found objects or popular art forms;

5) that the boundaries between the arts have a tendency to disappear, or at least become less clear, the sound occupying space becoming sculpture for example, sculpture becoming architecture as the space itself is taken as a medium...

In the interdisciplinary exchanges that lead to performance, let us note that of sculpture and dance, such as those illustrated in a table conceived by Yvonne Rainer in the 60s:

OBJECTS	DANCES
eliminate or minimize	
1. role of the artist's hand	phrasing
2. hierarchical relationship of parts	development and climax
3. texture	variation: rhythm, shape, dynamics
4. figure reference	character
5. illusionism	performance
6. complexity and detail	variety: phrases and the spatial field
7. monumentality and the fully-extended body	the virtuosic movement feat
substitute	
1. factory fabrication	energy quality and "found" movement
2. unitary forms, modules	equality of parts
3. uninterrupted surface	repetition or discrete events
4. nonreferential forms	neutral performance
5. literalness	task or tasklike activity
6. simplicity	singular action, event or tone
7. human scale	human scale [12]

The attitude outlined in this table calls for a renewal of production values. On this subject, Jean-François Lyotard affirms:

> "... the mise-en-scène turns written signifiers into speech, song, and movement, executed by bodies capable of moving, singing and speaking, and this transcription is intended for other living bodies — the spectators — capable of being moved by these songs, movements and words. It is this transcribing on and for bodies, considered as multi-sensory potentialities, which is the work characteristic of the mise-en-scène. Its elementary unity is polyesthetic like the human body: capacity to see, to hear, to touch, to move... the idea of performance (in French: la représentation de ce soir, this evening's performance) even if it remains vague, seems linked to the idea of inscription of the body."

And in order to arrive at a new definition, that can be assimilated to performance as it is understood now, he says:

> "... mise-en-scène consists of a complex group of operations, each of which transcribes a message written in a given sign, system (literary writing, musical notation) and turns it into a message, capable of being inscribed on human bodies and transmitted by those to other bodies; a kind of somatography. Even more important, and less dependent on the classic context, is the simple fact of transcription — that is the fact of change in the space of the inscription — call it a diagraphy, which henceforth will be the main characteristic of mise-en-scène."[13]

Performance creates a situation which does not reflect a use of the body but which permits the spectator to live a situation, to live it through certain mechanisms set up for that effect. This is what happens in *La Région centrale* by Michael Snow, according to Lyotard. I believe that it happens also in the music of Phil Glass where a repetitive process having been established, the spectator is enveloped by the process more than by the virtuosity of the performers or by the dramatic interest of the music.

If it's a question of establishing a situation, it's also one of living through this situation. While the classic context was extremely rigid in its strucutre, performance is open although structured. Certain points are fixed in advance, but there is room for improvisation, spontaneity, adaptability in the moment of presentation. The factors conditioning or completing the original scenario are the factors of time and space, yes, but we must also keep in mind the public factor.

With performance, one can speak as Roland Barthes did for writing, of a "degree zero" of representation. There, it is permitted to say, nothing to let the void enter, or the silence as Cage did, in order to rediscover the whole.

"Emptiness is presented as the only chance, for it is only in rediscovering zero that man comes to act without being diverted by *the screen of intellectuality, of language and of the ego*, and this to open up his energies to circulation."[14]

The circulation of energies is better permitted when it's a question of direct communication. This implies the suppression of intermediaries between the *performer* and the spectator. It is common in performance that the artist himself participates in the activity:

1) as sole performer,
2) as a performer with others,
3) that the performance be executed wholly under his direction.

It is pertinent here to cite the theatre of Richard Foreman, who even if he does not *act* himself, places himself in the scenic space where his work as director and producer is in the view of the spectator, who himself is integrated into the layout of the theatre where all the presentations of Foreman's works take place.

This essential role of the artist as performer puts an emphasis on the localisation (the place of the body) of the performance and underlines the importance of the making, of the practice, that one cannot detach from the results. The same is true for Philip Glass who plays with his ensemble, for Trisha Brown who dances with the other members of her company. A tight association gives value to (emphasizes) the interplay between expression and representation.

It is useful to note that although improvisation had an acknowledged influence on performance through instrumental practice, dance, and Happenings, two points should be differentiated: the importance of the author and the notion of open structure.

The performance belongs to its author, it is a piece of personal life handed over to the spectator. In this sense, it is giving over of driving intensities. It is therefore difficult to repeat or to be done again by another artist. Philip Glass, La Monte Young, Terry Riley do not feel that their music can be played by others. And it is certain that no one can dance *like* Trisha Brown or Simone Forti.

The artist is a source of procedures, a source of energies basic to the development of activities taking place before the spectator. His/her body is in articulation with the space. In this space there is an exchange of energies, an expenditure of this *vital* energy which produces a transformation. It is this transformation that the spectator sees, hears, perceives. Transformation, transcription, a change in the space of transcription, that is the diagraphy that Lyotard affirms as comprising the new performance.

If seeing is perceiving, it is to say that the spectator is also part of the performance. The performance is a transfer of energy. The artist charges the space with a presence. The spectator participates in this presence insofar as he recognizes, it, finds in it the sign of something with which he associates himself. The sense of the work is therefore directly linked to the recognition of the self in the other — to the presence where they merge.

But now performance is more, it confronts us directly with the thing itself and not with its representation. It is an articulation of life itself, rather than an illusion. It is a map, a script, that is deciphered at once, in the present, in the present situation, a confrontation with the spectator. Annette Michelson, analysing the current state of theatre arts, writes:

> "There are, in the contemporary renewal of performance modes, two basic and diverging impulses which shape and animate its major innovations. The first, grounded in the idealist extensions of a Christian past, is mythopoetic in its aspirations, eclectic in its forms, and constantly traversed by the dominant and polymorphic style which constitutes the most tenacious vestige of the past: expressionism. Its celebrants are: for theatre, Artaud, Grotowski, for film Murnau and Brakhage, and for dance, Wigman, Graham. The second, consistently secular in its commitment to objectification, proceeds from Cubism and Constructivism; its modes are analytic and its spokesmen are: for theatre, Meyerhold and Brecht, for film, Eisenstein and Snow, for dance, Cunningham and Rainer.

New dance and new film in this country have flourished within the latter context, developing as the most sustained and radical instances of its esthetic enterprise. The condition of that radicality has been the painful luxury of homelessness. New dance, like new film, inhabits and works largely out of SoHo and those adjunct quarters which constitute the center of our commerce in the visual arts. They live and work, however, entirely on the periphery of their world's economy, with no support, no place in the structure of its market. New dance and new film have been in part and in whole, unassimilable to commodity value.

Existing and developing within their habitat as if on a reservation, they are condemned to self-reflexiveness. The result is an art of critical discourse, consumingly auto-analytical, at every point explicative of the problems attendant upon the constant revision of the grammar and syntax of that discourse. If Dance in its most innovative instances has insisted on the alteration of the *terms* of discourse, pressed for an altered relationship between performer and audience, decreeing and soliciting new modes of attention and of gratification, this is, in part, because the audience has been, as well, the most problematic element in the dialectic of performance."[16]

In a panel bringing together Trisha Brown, Robert Dunn, Richard Foreman, Yvonne Rainer, Daniel Ira Sverdlik and Twyla Tharp, on the subject of performance, one of the themes coming back again and again was this rapport with the spectator. Foreman especially insisted on the change which must be produced in the spectator's perception.

"Isn't it fair to say that most people, through no fault of their own, are improperly trained to watch certain new modes of performance? They don't know upon which 'strata' of the performance structure to concentrate. It seems to me that all of us here are working on material, rearranging it so that the resultant performance more accurately reflects not a perception of the world — but the rhythms of an ideal world of activity, remade, the better in which to do the kind of perception we would like to be doing.

We are, then, presenting the audience with objects of a strange sort, that can only be savoured if the audience is prepared to establish new perceptual habits — habits quite in conflict with the ones they have been taught to apply at classical performance in order to be rewarded with expected gratifications. In classical performance, the audience learns that if they allow attention to be led by the kind of childish, regressive desire-for-sweets, the artist will have strategically placed those sweets just at the 'crucial' points in the piece where attention threatens to climax. In our work, however, what's presented is not what's 'appealing' (the minute something is appealing it's a reference to the past and to inherited 'taste') — but rather to what has heretofore not been organized into recognizable gestalts; everything that has heretofore 'escaped notice'. And the temptation each of us fights, I think, is to become prematurely 'interested' in what we uncover."[17]

If performance redirects our habits of perception, if it offers us no climax, that structure to which we have been accustomed, even conditioned by a certain traditional thought, puts us face to face with new realities: a way of understanding, apprehending the space and time in which we live. Performance plunges us *in* space and pushes us to live in a succession of intensities in time which form the frame of a new and necessary experience. ■

translated by Peggy Gale

NOTES

1. This text was written following a lecture given at the National Gallery of Canada, Ottawa, December 1977.
2. "Klaus Rinke", interview by Georg Jappe, *Studio International,* Performance issue, July/August 1976.
3. Alan Sondheim, *Individuals,* Post-Movement Art in America, New York, E.P. Dutton and Co., Inc., 1977 p.p. vii, viii.
4. Michel Benamou, "Presence and Play" *Performance in Postmodern Culture,* ed. Michel Benamou and Charles Caramello, Madison, Wisc., Coda Press, 1977, p. 3
5. Michael Fried, "Art and Objecthood", *Minimal Art,* ed. Gregory Battcock, New York. E.P. Dutton and Co., Inc., 1968 pp. 139-142.
6. About autobiography, narcissism and autorepresentation in contemporary art, cf. Peter Frank: "Auto-Art: Self-Indulgent? And How!", *Art News,* September 1976.
7. Guy Scarpetta, "le Corps américain", tel Quel, spécial États-Unis, Paris, 1977, nos 71-73, pp. 255-256
8. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double,* Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1964, pp. 17 - 18.
9. Jacques Derrida, *l'Ecriture et la différence,* Paris, Ed. du Seuil, coll Tel Quel, 1967, p. 343
10. *Ibid,* pp. 348-349
11. Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond,* New York, Shirmer Books, 1977, pp. 5-8
12. Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendancies in the Quantitvily Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A", *Minimal Art,* op. cit., p. 263.
13. Jean-François Lyotard, "The Unconscious as Mise-en-scène", *Performance in Post modern Culture,* op. cit., pp. 88
14. Georges Banu, "la Vacuité: utopie impossible", *l'Envers du théâtre, Revue d'Esthétique,* Paris, U.G.E., 1977, nos 1/2, p. 69.
15. Jacques Derrida in *la Dissémination* ("la Double Séance") criticizes the notion of presence.
16. Annette Michelson, "Yvonne Rainer, Part 1: the Dancer and the Dance", *Artforum,* January 1974.
17. "Performance, A Conservation", ed. Stephen Kock, Artforum, December 1972.

Parc à moules, 1966; photo: P. Gildemyn.

MARCEL BROODTHAERS, POÈTE, ARTISTE.

par Marie-Pascale Gildemyn

Marcel Broodthaers est né le 28 janvier 1924: sa carrière d'artiste s'étend de fin 1963 jusqu'à sa mort, le 28 janvier 1976. En moins de 12 ans, il a atteint une renommée internationale et, de plus en plus, son oeuvre est reconnue comme une des grandes contributions à l'art contemporain. Cependant, trois ans après la mort de son créateur, elle suscite encore des tas de polémiques et reste enveloppée d'un halo de mystère. Elle attire et en même temps effraie, car ceux qui l'approchent se retrouvent irrémédiablement engagés dans un engrenage sans fin, de cause à effet, de questions et de réponses d'où surgissent de nouvelles questions qui risquent de rester sans réponse. En effet, par la diversité de ses formes d'expression, la multitude des domaines abordés et la complexité des relations entre ces divers éléments, l'oeuvre de Marcel Broodthaers ne peut être suivie pas à pas dans son développement, comme si celui-ci se déroulait progressivement dans le temps et l'espace. Il faut au contraire la considérer dans son ensemble, afin d'en dégager les grandes lignes, qui existent au-delà de toute apparence et malgré une impression de discontinuité. C'est ce que je me propose de faire dans cet article, plutôt que de procéder à une énumération d'oeuvres et de genres ou de tracer le schéma d'une évolution.

Auparavant, je voudrais relever les principaux antécédents biographiques de Marcel Broodthaers, d'autant plus qu'il s'est lancé dans l'art à un âge relativement avancé. Lui-même n'a quasi pas abordé le sujet; outre lieu et date de naissance, les renseignements sur sa vie avant 1963 se résumaient en général à ceci: réalise en 1957 un film expérimental sur Kurt Schwitters — a travaillé comme journaliste en France et en Belgique — a publié des poèmes. En se tenant à ces quelques indications d'ordre culturel, Marcel Broodthaers contribuait à l'élaboration du mythe de l'artiste autodidacte. S'il est vrai qu'il n'a exercé durant ces 40 ans aucune activité durable, au profit d'une existence de bohème, il est important de savoir qu'il était surtout passionné de littérature et qu'il se sentait avant tout poète. Une de ses premières manifestations littéraires fut la publication, en avril 1945, d'un de ses poèmes "L'Ile sonnante" dans "Le Ciel bleu", le journal des surréalistes belges. Vers 1950, il est bouquiniste au Vieux Marché de Bruxelles. De 1957 à 1964, il publie quatre petits livres de poèmes: "Mon Livre d'Ogre" en 1957, "Minuit" en 1960, "La Bête noire" en 1961 et "Pense-Bête" en 1964. En tant que journaliste, il écrit des articles pour différents journaux. La plupart sont consacrés à des expositions, des concerts, et autres manifestations culturelles; ils témoignent d'un esprit critique et d'une sensibilité poétique. En plus, Marcel Broodthaers a eu des contacts avec les membres du surréalisme d'après-guerre, du surréalisme révolutionnaire et plus tard de Cobra: trois mouvements en Belgique, essentiellement composés de poètes.

Située dans cette perspective, la décision prise par Marcel Broodthaers de devenir artiste prend une nouvelle ampleur: elle résulte probablement du sentiment d'échec d'un poète "raté". Tournant délibérément le dos à ses attirances innées, celui-ci va tenter sa chance dans un domaine qui, bien qu'il ne lui soit pas étranger (critiques d'art, rencontres...) ne correspond quand même pas tout à fait à ses aspirations profondes. Ce passage de l'état de poète à celui d'ar-

tiste, la distance séparant ces deux formes d'expression et le désir de les confondre en un seul moyen de communication forment la base des caractéristiques principales de l'oeuvre de Marcel Broodthaers et fournissent une explication causale pour beaucoup de ses propriétés, formelles ou substantielles:

I. Le développement formel de l'oeuvre de Marcel Broodthaers

L'oeuvre de Marcel Broodthaers a pris successivement des formes extrêmement variées. Si l'on reconsidère son évolution formelle à partir de la présence physique du mot, l'année 1967 y inscrit un tournant décisif: avant 1967, le mot est banni des réalisations de Marcel Broodthaers, à partir de 1967, il en devient un composant essentiel.

De 1963 à 1967, Marcel Broodthaers réalise uniquement des objets (à l'exception d'une seule édition "Mea Culpa" en 1964). Les éléments dont ils se composent appartiennent tous au domaine des arts plastiques: formes, volumes et matériaux divers (cartons à oeufs, objets usuels, coquilles d'oeufs, écailles de moules, bocaux en verre...), couleur, plâtre, peinture, vernis... Ils s'inscrivent en marge du Pop Art et du Nouveau Réalisme.

En 1967, la plupart des réalisations de Marcel Broodthaers perdent leur simple caractère d'objets: ce sont des compositions dans lesquelles un ou plusieurs objets à trois dimensions sont mis en relation avec un panneau ou une toile à deux dimensions; ou tout simplement des toiles photographiques à deux dimensions. Mots et phrases y font leur apparition en tant qu'éléments de la composition.

Fin 1967, Marcel Broodthaers réalise son premier film d'artiste, "Le Corbeau et le Renard", dans lequel objets, personnes, lettres, mots et textes apparaissent seuls, juxtaposés ou superposés. À partir de cette date, il s'est servi de toutes sortes de moyens d'expression: environnements ("Musée d'Art Moderne, Département des Aigles" de 1968 à 1972; "Le Jardin d'Hiver", "Le Perroquet" en 1974; "Décor" en 1975...), plaques en plastique thermoformées de 1968 à 1970, livres devant être considérés non pas comme des ouvrages littéraires mais comme des oeuvres d'art (premiers en 1969 et surtout de 1972 à 1975), films (essentiellement en 1970-1972 mais aussi jusqu'en 1975), séries de toiles imprimées (1972-1975), éditions (1972-1975), dessins...

Les différents stades dans l'évolution de l'oeuvre de Marcel Broodthaers s'apparentent à chaque fois, par leur aspect formel, à des courants existants. À ce niveau, Marcel Broodthaers n'a jamais fait figure de précurseur; il s'est plutôt servi des facilités offertes par la "mode dans l'art" (expression qui lui était d'ailleurs familière!) comme couverture, comme laissez-passer, pour ses préoccupations en tant qu'artiste. À ce propos, la césure de 1967 apparaît comme étant très importante: elle correspond selon moi à l'attitude de Marcel Broodthaers vis-à-vis de son état d'artiste. Ainsi l'aspect formel des oeuvres de 1963 à 1966, peut-il être considéré comme étant surtout une réaction de Marcel Broodthaers contre sa décision de ne plus s'occuper de littérature: puisqu'il est maintenant un "artiste", il ne s'exprimera plus que par des formes et des moyens d'expression plastiques. Tandis que, à partir de 1967, c'est comme s'il avait non seulement assimilé son nouveau rôle, mais aussi trouvé le moyen de concilier son âme de poète et son état d'artiste. Ceci résulte dans une nouvelle attitude créatrice, constructive au lieu de réactionnaire. En cela, il fut servi par la nouvelle vogue de l'art conceptuel qui lui permettait de s'exprimer par des mots, des livres, tout en restant actif sur le terrain des arts plastiques.

II. La position de Marcel Broodthaers vis-à-vis de son état d'artiste et vis-à-vis de l'Art.

À l'occasion de sa première exposition individuelle à la galerie St-Laurent à Bruxelles, en avril 1964, Marcel Broodthaers publie le tract suivant: "Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans... L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail. Au bout de trois mois, je montrai ma production à Ph. Edouard Toussaint, le propriétaire de la galerie Saint-Laurent. "Mais, c'est de l'Art", dit-il "et j'exposerais volontiers tout ça". "D'accord", lui répondis-je. Si je vends quelque chose, il prendra 30%, ce sont, paraît-il, des conditions normales, certaines galeries prenant 75%. Ce que c'est? En fait, des objets."

Dès le départ, Marcel Broodthaers professe ainsi une attitude relativiste et ironique vis-à-vis de son occupation artistique et de sa valeur en tant qu'artiste: il parle de son art comme n'étant au fait que des objets, il souligne l'importance de la galerie dans la détermination de ce qui est ou n'est pas de l'art, il fait remarquer la valeur marchande que prend tout ce qui entre dans le circuit artistique. Cette disposition critique et interrogative de Marcel Broodthaers envers l'art se retrouve tout au long de son évolution et résulte à mon avis de son changement de "profession": comme poète il ne pouvait pas gagner sa vie, ses poèmes ne se vendaient pas; à peine a-t-il réalisé quelques objets, que déjà on veut les intégrer dans le circuit artistique et les vendre.

De 1963 à 1966, celle-ci s'exprime essentiellement par l'aspect formel de ses oeuvres. Ainsi, en 1965-1966, Marcel Broodthaers réalise toute une série d'objets à base de coquilles d'oeufs et d'écailles de moules et tient absolument à se faire passer pour un artiste Pop. Il a entre autres fait imprimer le texte suivant sur les cartons d'invitation d'une exposition en avril 1965: "Pop Art? Pour ma part, comme ce dieu que j'étais, je ne tolère plus le doute. Je fais du Pop."[1] Pourtant, Marcel Broodthaers était au fait contre le Pop Art. En novembre 1963, donc peu avant sa décision, il écrivait à propos de l'oeuvre de Segal: "Art figuratif, peut-être, mais de caractère si dépouillé qu'il semble tomber dans un vide spécial. Aux personnages de Segal, il n'y a rien à demander. Je ne pourrais pas écrire qu'ils expriment la terreur sans exprimer la mienne."[2] Et, en décembre 1965, au sujet du Pop Art: "Il est évident que là où le muscle intellectuel fait défaut, toute la place est envahie par la violence de l'attitude de l'esprit de ce temps, plutôt de cette tragi-comique actualité."[3] On ne peut oublier que Marcel Broodthaers était surtout familiarisé avec le surréalisme et que lui-même avait un esprit littéraire, intellectuel.

Dans un article intitulé "Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers" il commente ainsi ses propres réalisations: "Des moules, des oeufs, des objets, sans contenu autre que l'air et sans grâce. Seulement leurs coquilles exprimant le vide, forcément. C'est le socle qu'il faut regarder. En fait, je vous livre de la réalité avec mes oeuvres."[4] C'est donc par réaction contre cette forme "d'art" sans contenu, qu'il réalise lui des oeuvres à partir d'éléments vides, de "formes", par quoi il est sûr de répondre aux exigences de l'art plastique tout en restant sceptique vis-à-vis d'objets qui n'ont pas même besoin d'un contenu pour être considérés comme de l'art.

La déduction que ces oeuvres sont les produits d'une attitude critique envers "l'art contemporain" se fait donc principalement à partir de la connaissance du passé de Marcel Broodthaers et est confirmée par ses propres écrits.

Mais il existe aussi nombre d'oeuvres et d'actions dans lesquelles Marcel Broodthaers a exprimé directement, d'une manière explicite, ses interrogations. Celles-ci concernent surtout:

A.- la relation entre l'art et la réalité;
- la fonction et l'identité de l'art et de l'artiste;
- l'importance du contexte de l'art;

B.- l'influence déterminante de facteurs extérieurs particulièrement d'éléments socio-économiques, dans la définition de l'art.

Je voudrais illustrer ces deux points par quelques exemples explicites, mais il est évident qu'on ne peut réduire la valeur des oeuvres citées à cette seule signification.

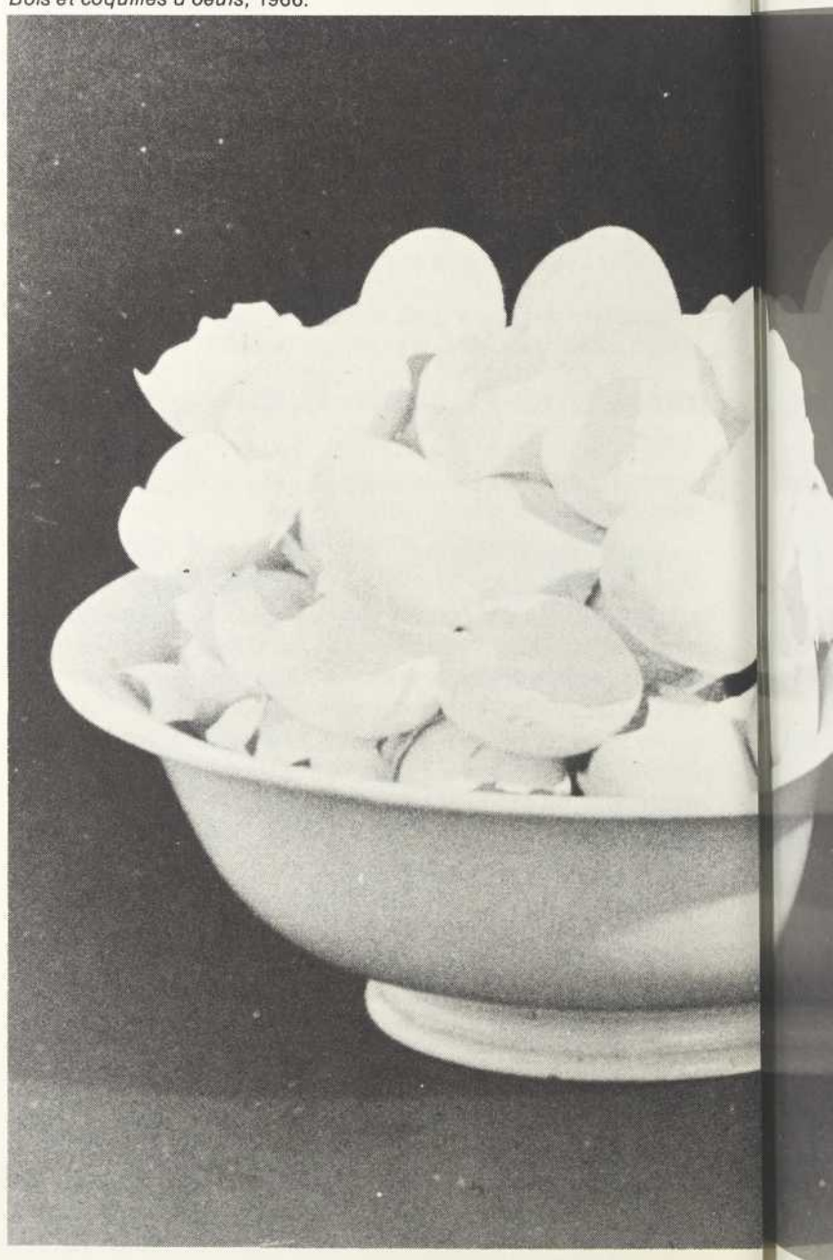
A. *La relation entre l'art et la réalité; la fonction et l'identité de l'art et de l'artiste; l'importance du contexte de l'art.*

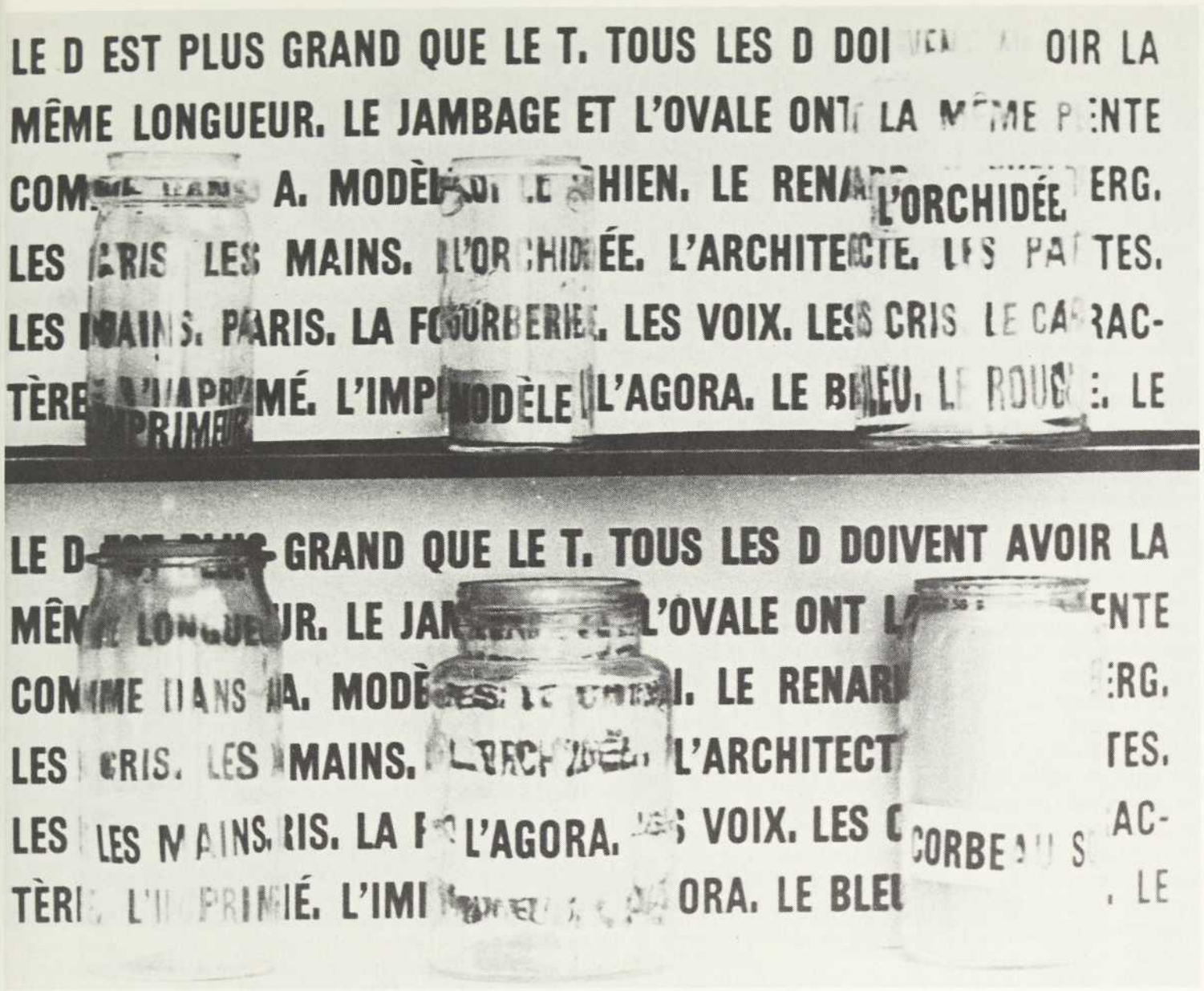
"Les Nuages" (1966): des pots à confiture remplis d'ouate blanche sont posés sur une étagère qui pend sur une planche recouverte d'une affiche représentant des nuages. Par l'opposition de deux sortes de reproduction (la reproduction des nuages sur la planche et la suggestion de vrais nuages dans les bocaux) Marcel Broodthaers s'interroge sur la relation entre la réalité et l'art comme reproduction ou comme traduction de cette réalité.

"Parc à moules" (1966): Marcel Broodthaers recrée une situation réelle dans le contexte de l'art. Il ne s'agit pas d'un ready-made, mais de l'art comme illustion de la réalité. Deux bols en faïence blanche, l'un entier, l'autre à moitié cassé, sont remplis chacun d'une pile de coquilles d'oeufs blanches. Le bol entier est la transposition d'une situation réelle; le bol cassé, difficilement acceptable dans le contexte d'une cuisine, le devient dans celui de l'art où chaque chose prend un nouveau statut "d'art" qui ne dépend plus des normes en vigueur dans le monde "normal".

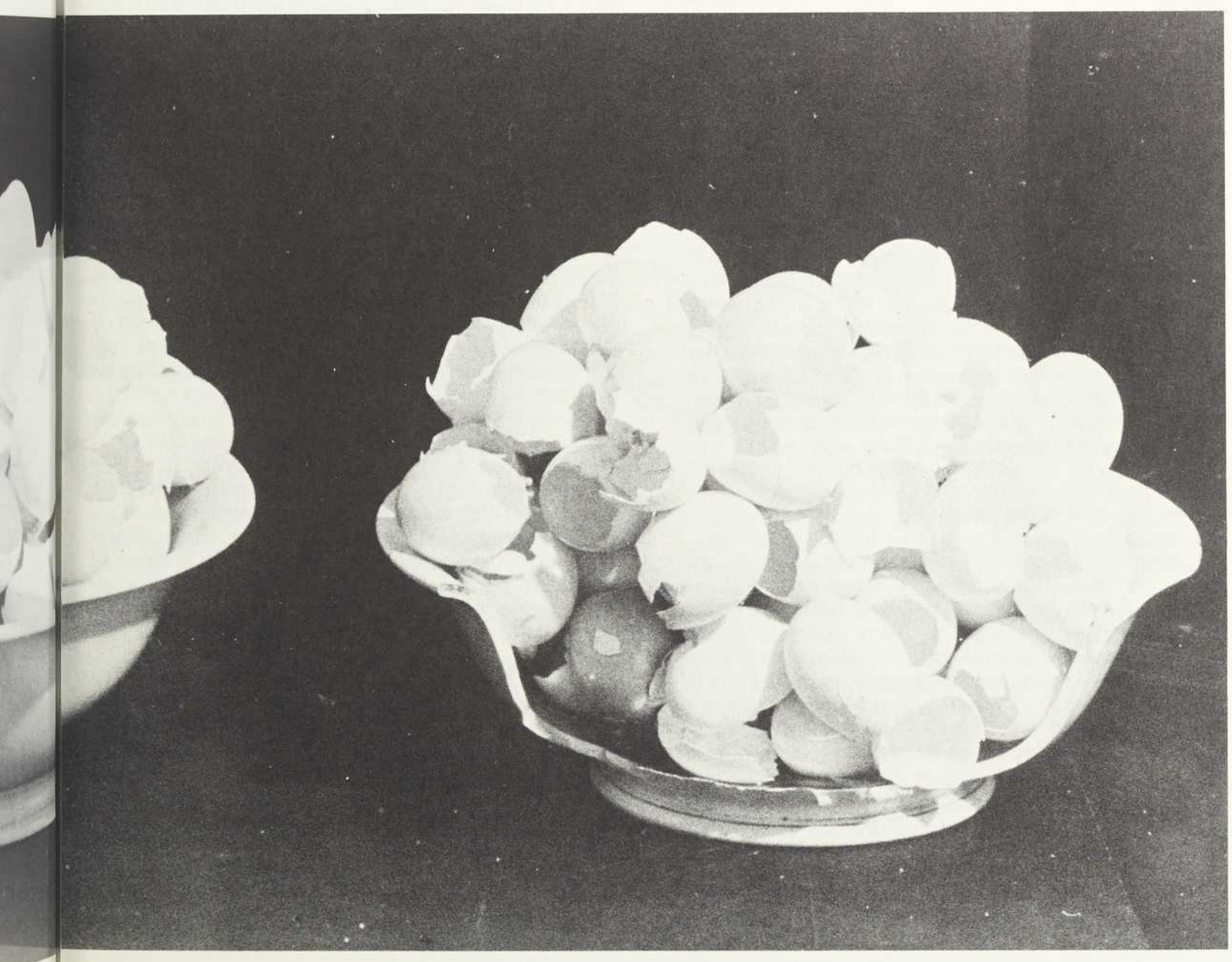
"Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXième Siècle" (Bruxelles, Rue de la Pépinière 30, 27 sept. 1968 — 27 sept. 1969): l'artiste transforme sa propre maison en Musée et y vit durant un an en tant que conservateur. En créant un Musée réel, Marcel Broodthaers met la réalité et l'identité du Musée en question; en levant la distinction entre le créateur et le conservateur de l'art, il s'interroge sur

Bols et coquilles d'oeufs, 1966.





Typographie + Bocaux, 1967; courtoisie de Wide White Space Gallery, Anvers.



leurs fonctions respectives. Dans ce Musée, qui est une oeuvre en soi, il expose des caisses ayant servi au transport d'oeuvres d'art, sur lesquelles des inscriptions ("With care", "Keep dry",...) incitent à les traiter avec douceur et respect, et aussi des cartes postales reproduisant des tableaux célèbres. Dès lors, des questions s'imposent: ces caisses et ces reproductions deviennent-elles à leur tour des oeuvres par ce contexte d'un Musée? Les caisses seraient-elles autant respectées sans ces inscriptions, et leur éventuel contenu traité avec tant de soin si l'on ne savait pas qu'il s'agit d'oeuvres d'art? Marcel Broodthaers expose des cartes postales en place et lieu des tableaux réels: il rappelle ainsi que pour beaucoup la reproduction d'oeuvres d'art remplace, égale ou parfois surpasse les originaux et pose le problème de l'identité d'une oeuvre d'art.

Le film "Au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables" (1971) montre diverses vues prises dans les métros où l'inscription "Au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables" domine. Ces mots dressent des barrières dans l'espace, des limites, à l'intérieur ou à l'extérieur desquelles certaines données (ici les billets de métro) prennent ou perdent leur signification et leur valeur. En projetant ce film dans un contexte artistique, Marcel Broodthaers démontre (outre la valeur de communication des mots) les limites de l'art à l'extérieur duquel nombre de réalisations perdent leur sens et leur importance.

"Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures" — "Der Adler vom Oligozän bis Heute" (Düsseldorf, 16 mai — 9 juillet 1972): importante exposition thématique regroupant des objets les plus divers dans lesquels un aigle était représenté. Sous chaque pièce un petit écriteau mentionnait: "Ceci n'est pas une oeuvre d'art", la contraction donc de l'"Urinoir" de Marcel Duchamp et de la "Trahison des images" ("Ceci n'est pas une pipe") de René Magritte. Par la juxtaposition d'oeuvres d'art et d'objets normaux sous cette même mention, Marcel Broodthaers s'interroge d'une part, sur l'identité et la valeur de l'art ainsi que sur l'influence du contexte de l'art et, d'autre part, sur la relation entre les objets d'art et les objets communs, entre l'art et la réalité, d'autant plus quand l'art se veut reproduction de la réalité et que certains objets communs reproduisent eux aussi la même réalité (en l'occurence le thème de l'aigle). — En 1974-1975, Marcel Broodthaers a une série d'expositions rétrospectives à Bruxelles, Bâle, Berlin, Oxford, Paris. À chaque fois il représente des oeuvres anciennes, les récupère en quelque sorte dans un nouvel ensemble, un environnement dont elles forment les composantes. Ainsi elles acquièrent une nouvelle fonction, une autre identité et perdent en partie leur caractère d'unicité.

B. *L'influence déterminante de facteurs extérieurs, en particulier d'éléments socio-économiques, dans la définition de l'art.*

1. L'art et l'argent:

— "La Banque" (1964): un objet trouvé (trois guichets de banque surmontés des inscriptions "Coupons", "Change", "Ordres de Bourse") que Marcel Broodthaers a transformé en oeuvre d'art; par là il fait allusion à la relation entre les systèmes bancaire et artistique.

— "Vingt ans après" (1969): le premier livre de Marcel Broodthaers en tant qu'artiste, sorte de ready-made littéraire à caractère essentiellement anecdotique, contient une interview réciproque entre Marcel Broodthaers et l'éditeur. À la question: "Pourquoi viens-tu d'écrire un livre?" Marcel Broodthaers répond: "Pour faire des dédicaces et établir ce rapport art/marchandise."

— "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Financière" (1971): édition en 19 exemplaires du catalogue de la Foire de Cologne entouré d'une jaquette spéciale: "Musée d'Art Moderne à vendre 1970-1971 pour cause de faillite".

— Dans son dernier catalogue, paru à l'occasion de son exposition rétrospective à Oxford en 1975, Marcel Broodthaers écrit: "In reality I do not believe it is legitimate to seriously define Art other than in the light of one constant factor — namely the transformation of Art into merchandise. In our time this process has accelerated to the point at which artistic and commercial values are superimposed."[5]

2. L'importance du nom de l'artiste dans la détermination de la valeur artistique marchande d'une oeuvre d'art:

À partir de cette réflexion Marcel Broodthaers réalise (surtout en 1970-1973) une série d'oeuvres représentant uniquement ses initiales M.B.. Il fait allusion au fait que l'appréciation des oeuvres d'art dépend bien souvent de leur signature plutôt que de leurs qualités formelles, esthétiques,... auxquelles on n'accorde en définitive que très peu d'attention. De cette constatation il tire les conséquences extrêmes en faisant concorder la représentation d'une oeuvre avec sa signature. Par la même occasion il souligne le narcissisme propre à l'artiste et en premier lieu le sien.

— "La Signature (Une Seconde d'Éternité)" (1970): film d'une seconde (24 images), le temps qu'il faut pour tracer ses initiales M.B..

— La dernière image du film, les initiales complètes, est reproduite, en noir sur fond blanc et en noir sur fond noir sur des plaques en plastique thermoformées.

— "Poème-Change-Exchange-Wechsel" (1972): édition se composant de deux planches. L'une, "Gedicht Poem Poème", représente des groupes de ses initiales; en dessous de chaque groupe, le nombre total des initiales est indiqué. Dans l'autre, "Change Exchange Wechsel", ce total est exprimé en Deutsche Mark, en francs français, en livres et en dollars.

3. Les critiques d'art:

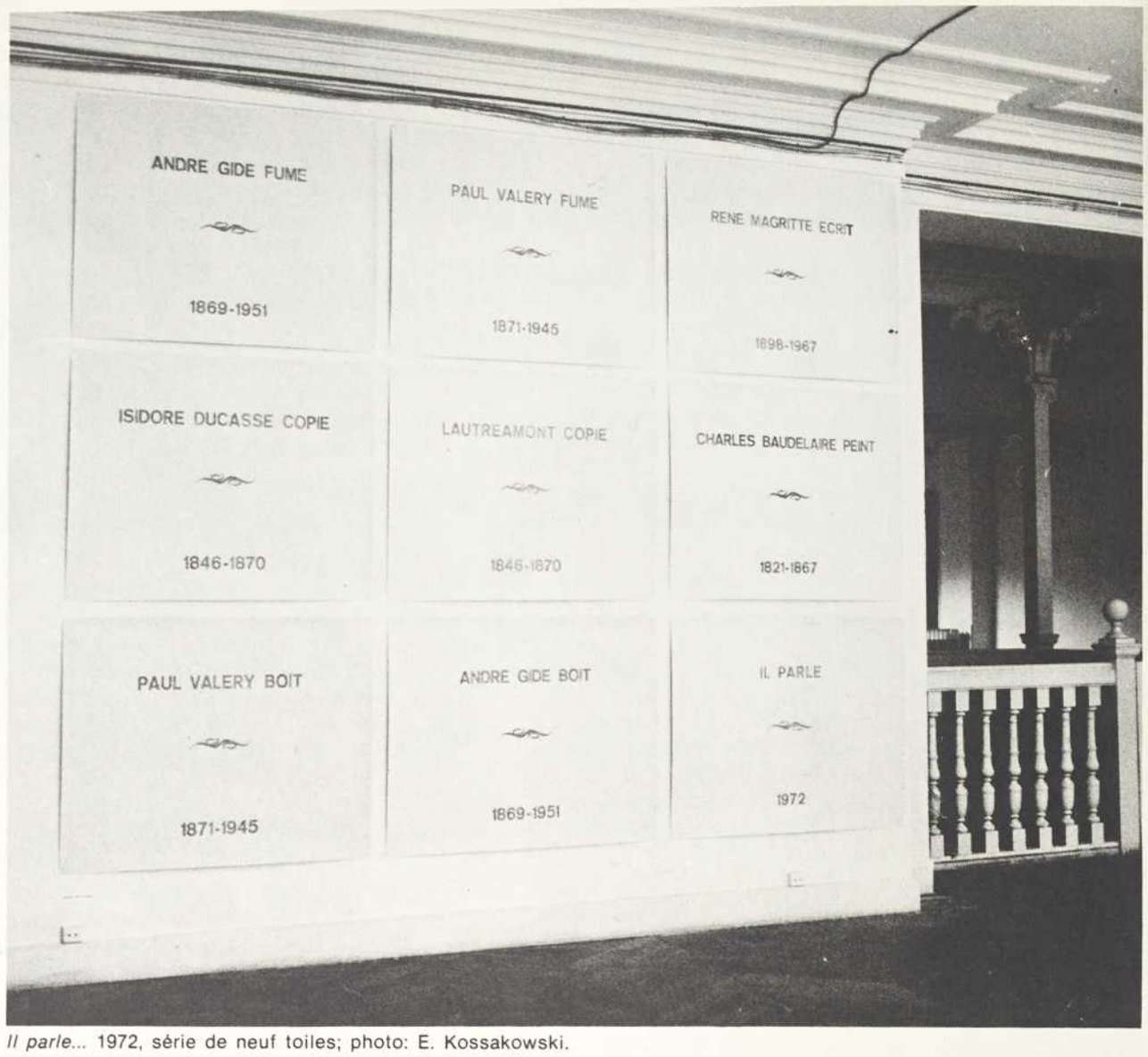
"Portrait de Jean Dypréau" (1967): toile photographique sur panneau représentant un des guichets de "La Banque" de derrière lequel Jean Dypréau regarde, la main droite passée à travers l'ouverture, comme s'il voulait prendre l'objet placé sur une tablette au bas du panneau: un cachet sur lequel le mot "Artiste" est imprimé en relief. L'ensemble contient donc une allusion au rôle du critique d'art qui qualifie ou non quelqu'un d'artiste.

4. Le rôle consécrateur du Musée, lié au prestige de l'art:

Le "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles" pourrait, par la multitude de ses niveaux d'interprétation, faire à lui seul le sujet d'une étude détaillée. Il ne peut être séparé du contexte dans lequel il vit le jour (suite aux événements de mai '68 qui entraîna à Bruxelles l'occupation du Palais des Beaux-Arts par artistes et amateurs d'art en signe de protestation contre la politique culturelle de la Belgique, l'absence d'un musée d'art moderne à Bruxelles, l'influence des collectionneurs et des avantages financiers dans la politique d'expositions...) ni de la personnalité même de Marcel Broodthaers. Outre la mise en question de la fonction et de l'identité du Musée et du conservateur, il contient aussi une critique de son rôle de consécration.

Toutefois, il faudrait encore souligner l'importance du titre "Département des Aigles". En plus de l'explication littéraire, sentimentale, de l'aigle comme symbole de solitude, de mélancolie, on ne peut oublier sa valeur de tous temps, comme représentant de la puissance, du pouvoir, de l'orgueil, de l'esprit de domination. L'appellation "Département des Aigles" fait donc également allusion, d'une part à la tendance ostentatoire des Musées, pour qui l'art bien souvent n'est qu'un instrument de prestige, et d'autre part, à la puissance du système muséal.

Dans ce contexte, la présence apparemment banale



Il parle... 1972, série de neuf toiles; photo: E. Kossakowski.

d'une échelle, tant dans la "Section XIXième Siècle" que dans la "Section XVIIième Siècle" prend une signification particulière. On ne pourrait lui accorder que la valeur d'un instrument de travail, nécessaire pour l'accrochage des oeuvres, mais sa double présence, répétée dans le film "Reportage du Musée" où, installée au milieu du jardin du Musée, elle n'a aucune raison fonctionnelle apparente, et le fait que Marcel Broodthaers en a également fait une oeuvre (double échelle dont les échelons sont encombrés de pierres) portent à croire qu'elle a une valeur symbolique. D'un côté, elle peut symboliser la progression sociale, la montée en puissance, en prestige et rejoint ainsi la signification de l'aigle (valeur que prend une oeuvre par sa présence dans un musée et importance sociale conférée par la possession d'oeuvres d'art). D'un autre côté, elle peut illustrer le fait que, pour beaucoup, l'art reste une notion inaccessible, tant par sa difficulté d'interprétation que par sa valeur marchande; et par extension, que l'art a en définitive peu de connections avec la réalité journalière de l'homme moyen. Cette interprétation est en partie confirmée par le fait que dans la "Section XVIIIième Siècle", une carte postale reproduisant un tableau était accrochée tout contre le plafond; à côté d'elle une échelle était appuyée contre le mur.

5. L'art et la politique:

Un bel exemple est la "Lettre ouverte à Beuys" diffusée par Marcel Broodthaers en septembre 1972 et reprise dans la partie I du livre "Art (Magie et Politique)" édité en février 1973. Dans celle-ci, Marcel Broodthaers cite, à l'intention de J. Beuys, une lettre que Jacques Offenbach aurait écrite à Wagner et qui dit entre autres: "(...) j'exprime mon désaccord si tu inclus dans une définition de l'Art, celle de la politique... (...) Le roi Louis II éconduit Hans H. de ses châteaux. Sa Majesté te préfère (...) Je comprends, s'il s'agit d'un choix artistique. Mais cette passion que le monarque nourrit à ton égard n'est-elle pas également motivée par un choix politique? (...) Wagner, à quelles fins servons-nous?" La cause directe de cette lettre ouverte était l'exclusion, pour raisons de politique intérieure, de Hans Haacke de l'exposition d'art contemporain "Amsterdam-Paris-Düsseldorf", en octobre 1972, au Musée Guggenheim à New York. Suite à cela, Marcel Broodthaers dénonce le fait que J. Beuys y soit admis alors que son oeuvre contient elle aussi des options politiques. Il se demande jusqu'à quel point l'art est défini par les pressions politiques du jour?

III. La recherche artistique proprement dite de Marcel Broodthaers.

Après avoir analysé les propriétés de l'oeuvre de Marcel Broodthaers qui résultent de sa relation — en tant que phénomène social, sujet aux données du temps et de l'espace — avec l'art et le monde en général, je voudrais traiter à présent de sa recherche artistique proprement dite, c'est-à-dire ces caractéristiques qui se définissent à l'intérieur même de son oeuvre. À la base de celle-ci se trouve une fois de plus la dualité dans sa personnalité entre le poète et l'artiste. En effet, par son passage de la poésie aux arts plastiques, Marcel Broodthaers était, plus qu'un autre, sensibilisé par les différents modes d'expression, par la distance qui les sépare et par leurs éventuelles relations. Ainsi, tout au long de son oeuvre il a d'une part exploré les divers moyens d'expression, leurs propriétés, leur spécificité, leur valeur de communication et aussi leurs limites. D'autre part, il a recherché quel est le rapport entre le mot et l'image (à ce propos il était aussi influencé par les recherches de René Magritte et tout spécialement par sa "Trahison des images"), et quelle est la relation entre la forme et le contenu du mot. Ces deux aspects de la recherche artistique de Marcel Broodthaers sont bien souvent intimements liés, je ne les traiterai donc pas séparément.

Il est important de souligner que Marcel Broodthaers n'a pas mené ces recherches à partir d'une analyse théorique ou scientifique, mais uniquement au travers de réalisations concrètes, à caractère essentiellement formel, où la force de composition et l'aspect visuel conservent la primauté.

Les oeuvres de 1963-1966 résultent en général de son attitude forcée envers l'art contemporain. Certaines d'entre elles trahissent quand même le vrai tempérament de Marcel Broodthaers, celui d'un poète, ainsi

que ses principales préoccupations. Par exemple, une de ses toutes premières réalisations, "Pense-Bête" de 1964: une série de ses livres de poèmes, encore à moitié emballés et fixés par leur tranche inférieure dans du plâtre. De livres (symboles de sa carrière littéraire) Marcel Broodthaers fait une sculpture (symbole de sa nouvelle profession); l'aspect formel des livres demeure, leur contenu devient inaccessibe. À ce propos, Marcel Broodthaers a dit: "Le livre est l'objet qui me fascine, car il est pour moi l'objet d'une interdiction."[6] Ici, il s'interroge sur l'importance de l'écrit dans la définition du livre: un livre qui ne peut être lu, est-il encore un livre ou simplement une forme?

"Moule de moules" (1965-1966): une accumulation d'écailles de moules prend la forme d'un volume reconnaissable sans que celui-ci soit présent. Marcel Broodthaers représente simultanément deux significations du mot "moule": le moule= une matrice et la moule= un mollusque. En même temps il lève la contradiction existant entre elles: la composition en son entier est un moule, une matrice; le contenu de ce moule sont des (une) moule(s), mais chaque moule en soi est à nouveau un moule. Un de ses poèmes de 1964, "La Moule", disant: "Cette roublarde a évité le moule de la société. Elle s'est coulée dans le sien propre."[7] et une phrase de 1966: "Une moule cache un moule et vice-versa" confirment cette interprétation.[8]

"Au pied de la lettre" (décembre 1966) était un happening dans lequel diverses actions, faisant usage de différents moyens d'expression, avaient lieu en même temps et, par conséquent, se gênaient mutuellement. Ainsi, Marcel Broodthaers dénonçait les limitations de la communication.

"LaLecture" (1967): un bocal de verre est posé sur une petite tablette devant un panneau sur lequel un texte, "Le Corbeau et le Renard", est reproduit en caractères d'imprimerie. À l'intérieur de ce bocal il y a une étiquette sur laquelle des mots sont imprimés dans ce même type de lettres. Dans cette composition à base de mots, l'aspect formel du texte et la dominance visuelle de l'ensemble sont obtenus de deux façons: en premier lieu par l'emploi de lettres imprimées; l'emploi de lettres cursives impliquerait le déchiffrement d'une certaine écriture et entraînerait de ce fait une attention plus grande pour le contenu des mots. En plus, ces lettres créent une impression statique, à l'opposé de lettres cursives qui suggèrent une certaine dynamique de l'écriture. Par ces deux facteurs, on a vite tendance à "lire" le texte, on peut aussi le "regarder". Ceci est accentué par un deuxième élément dans la composition: la présence du bocal en verre. Sa forme courbe entraîne des déformations d'optique dans le texte et freine ainsi sa lecture. En plus, les mots dans le bocal y apportent une troisième dimension. Le regard se concentre donc sur cette zone et est détourné de l'ensemble du texte. Dans d'autres compositions basées sur le même principe, Marcel Broodthaers place plusieurs bocaux devant le texte et augmente ainsi le jeu visuel de l'ensemble. "Casserole de moules" (1967): une toile photographique reproduisant dans sa partie inférieure une "Casserole de moules". Au-dessus, le mot "Moules" est imprimé en écriture anglaise. Le "o" de "moules" est relié à la poignée du couvercle par une ficelle ondulante. Celle-ci est essentielle dans la relation entre le mot et l'image: sans elle le mot ferait figure de titre fournissant une explication à l'image. L'oeil du spectateur se dirigerait automatiquement vers ce mot dans un mouvement unilatéral. Tandis que la ficelle assure une relation bilatérale entre le mot et l'image: elle conduit l'oeil de l'image au mot et inversément du mot à l'image. Ainsi, non seulement le mot fournit une explication à l'image, mais l'image est aussi une illustration du mot. En effet, tous deux ont la même valeur en ce sens que, bien que l'image paraisse à première vue plus réelle que le mot, ils ne sont au fait chacun que des suggestions de la réalité.

"Le Corbeau et le Renard" (1967):film en couleursaccompagné de deux écrans de projection de formes et de formats différents, mais tous deux couverts de textes; le film peut être projeté au choix sur l'un des deux écrans. Dans les deux cas, la grandeur de l'image doit correspondre à la superficie totale de l'écran. L'essentiel du film réside dans la superposition des images, tant à l'intérieur même du film que par sa projection sur une image existante, un texte. Ceci diminue la valeur d'information de chaque image séparée, car il devient impossible de distinguer les mots des images ou les différentes images entre elles. Ainsi, on ne peut plus ni voir ni lire, mais seulement percevoir un seul chaos visuel. Le trop-plein d'information bascule donc dans un niveau d'information zéro.

En 1968-1969, Marcel Broodthaers réalise une importante série de plaques en plastique thermoformées dans lesquels mots et lettres prennent une place de choix: la signification des mots et leur valeur de communication jouent à présent un rôle important. Lui-même a présenté ces plaques sous le titre de "Poèmes industriels".[9] Il les considère donc comme des oeuvres littéraires; en même temps il assure leur distance d'avec la littérature par divers moyens: en premier lieu par l'emploi d'un matériau froid et industriel, du plastique. Ensuite, par le fait que les mots ne sont ni écrits ni imprimés, mais formés en relief; cela leur confère une dimension plastique. Aussi, par l'emploi des couleurs: la plupart des plaques sont exécutées en deux versions, qui diffèrent uniquement par leurs couleurs. Souvent les mots et les formes ont la même couleur que le fond; par cette uniformité, le relief est accentué. Ainsi, Marcel Broodthaers atteint dans ces plaques un équilibre entre la littérature et les arts plastiques: la forme et le contenu des mots, le signe et la signification, ont une égale importance. Il en résulte un sentiment de doute: faut-il regarder ou lire ces plaques? Car la valeur de communication des mots est diminuée par l'importance de leur aspect formel et l'aspect visuel des mots est dérangé par leur signification.

"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1969): livre réalisé d'après l'édition de 1914 du célèbre poème de Stéphane Mallarmé. En octobre 1864, Mallarmé avait formulé son but en tant que poète comme suit: "Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit... Toutes les paroles doivent s'effacer devant la sensation."[10] Dans un "Coup de dés" il tentait, par la dimension spatiale du poème (une seule phrase sur 21 pages dont les mots sont éparpillés, seuls ou en groupes, sur toute la largeur de la double page en une lecture diagonale) et par la typographie (l'emploi de différents types et mesures de lettres d'après l'importance des mots et l'accent qu'ils doivent prendre dans l'ensemble) de visualiser le rythme et l'intonation du poème. Ainsi, "il recula jusqu'à des limites inconnues les possibilités d'expression du langage et du vers français", mais il ne put jamais abandonner le mot, car il se serait situé ainsi en dehors de la littérature. Il n'a donc jamais pu atteindre son but.[11] Marcel Broodthaers par contre est actif dans le domaine des arts plastiques; ainsi il reprend cet aspect du poème de Mallarmé qui s'en rapproche le plus, notamment son apparition formelle: il reproduit fidèlement l'édition de 1914 mais remplace les mots par des traits noirs et en fait une "Image". En outre, il remplace la "Préface" de l'édition de Mallarmé par le texte du poème qui devient la "Préface" de sa réalisation. En sa qualité d'artiste il a donc pu tirer des conséquences extrêmes qui étaient interdites au poète Mallarmé: il bannit les mots d'un poème qui n'est ainsi plus que visuel. Mallarmé tenta de reculer les limites de la littérature; Marcel Broodthaers quant à lui essaie de franchir la distance entre la littérature et les arts plastiques: il introduit d'abord l'aspect plastique de la littérature, le livre, dans les arts plastiques et ensuite des formes dans ce livre.

"Projet pour un poisson" (1971): un film réalisé à partir de dessins gravés sur la pellicule. Marcel Broodthaers ôte au film ses caractéristiques essentielles: l'action du temps, de l'espace et du mouvement à l'intérieur de l'image. Ce "film" n'est plus qu'un enchaînement d'images statiques.

En 1972-1973, Marcel Broodthaers réalise une série d'oeuvres qui se composent à chaque fois de neuf toiles se rapportant à un sujet précis ("Il parle" à la poésie française, "The turpitudes of..." à la littérature anglaise, "Die Welt von..." à la philosophie allemande, "Petrus Paulus Rubens" à la peinture des Pays-Bas) évoqué par des noms. Il attache, ici aussi, énormément d'importance à l'apparence plastique: ces mots ne sont pas écrits sur un papier mais reproduits, dans de subtiles nuances de couleurs, sur des toiles. Ce sont des "Peintures littéraires" qui peuvent être admirées uniquement pour leur beauté formelle.[12]

"A Voyage on the North Sea" (1973): l'édition d'un film et d'un livre réalisés d'une part, avec des photos noir et blanc d'un voilier de plaisance et d'autre part, avec des reproductions encouleursd'un tableau d'amateur représentant un bateau de pêche. Marcel Broodthaers présente deux fois le même sujet par des moyens d'expression différents; mais l'opposition statisme-dynamisme qui leur est propre est levée: le film est une suite d'images statiques, les pages du livre peuvent être tournées de telle sorte qu'elles font naître l'illusion d'un film qui se déroule. "Charles Baudelaire — Pauvre Belgique" (Paris-New York, 1974), "Le manuscrit trouvé dans une bouteille" (Edgar Allen Poe), "Roman" (Max Ernst: "C'était comme une semaine de bonté", 1975), "En lisant la Lorelei. Wie ich die Lorelei gelesen habe." (Heinrich Heine) sont encore quatre éditions réalisées à partir d'oeuvres existantes que Marcel Broodthaers "retranscrit" dans un nouveau langage plastique.

L'image qu'on pourrait se faire de l'oeuvre de Marcel Broodthaers serait faussée si je ne soulignais, ne fut-ce que brièvement, le rôle prépondérant qu'y a joué sa personnalité marquée par un esprit lucide, critique et intellectuel certes, mais surtout par une âme de poète.

Quel que soit leur contenu, toutes ses réalisations témoignent d'une grande sensibilité. Par leur composition, le choix des éléments, leur représentation,... elles ont une force de suggestion particulière ainsi qu'une importante portée visuelle et poétique. Tant il est vrai que le passé littéraire de Marcel Broodthaers a survécu au-delà même de sa décision de devenir artiste et peut-être justement par cette décision. En effet, en devenant artiste Marcel Broodthaers s'est réalisé pleinement comme poète, et s'il a réussi à assumer son rôle d'artiste c'est précisément parce qu'il était poète. Dans cette dualité entre le poète et l'artiste se trouve l'essence de son oeuvre, c'est là que se situe son unité, de là que découlent sa continuité et sa force. ■

NOTES

1. Exposition "Objets de Broodthaers", Galerie Aujourd'hui au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2-24 avril 1965.
2. "Gare au défi! Le Pop Art, Jim Dine et l'influence de René Magritte", in: "Journal les Beaux-Arts", Bruxelles, 14 nov. 1963, p. 9.
3. "Comme du beurre dans un sandwich", in: "Phantomas", Bruxelles, nr. 51-61, déc. 1965, p. 295-296.
4. "À la Galerie Aujourd'hui: Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers", in: "Journal les Beaux-Arts", Bruxelles, 1 avril 1965, p. 5.
5. "To be a straight thinker or not to be. To be blind", in: catalogue de l'exposition: "Le privilège de l'Art", Oxford, Museum of Modern Art, 26 avril — 1 juin 1975.
6. "Dix mille francs de récompense", interview par I. Lebeer, in: catalogue de l'exposition "Marcel Broodthaers", Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 sept. - 3 nov. 1974.
7. Dans le livre de poèmes "Pense-Bête", 1964.
8. Dans le catalogue "Moules Oeufs Frites Pots Charbon", Anvers, Wide White Space Gallery, 26 mai-26 juin 1966.
9. Exposition "Poèmes Industriels, Tirages limités et illimités sur plastique", Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 29 oct.-19 nov. 1968.
10. Repris dans: H. Peyre: "La littérature symboliste", Coll. Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, p. 47.
11. A.M. Schmidt: "La littérature symboliste", Coll. Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1942, p. 15.
12. Titre de l'exposition: "Peintures littéraires 1972-1973", Cologne, Galerie Rudolf Zwirner, 7 sept. 1973.

BECHET TO COLTRANE

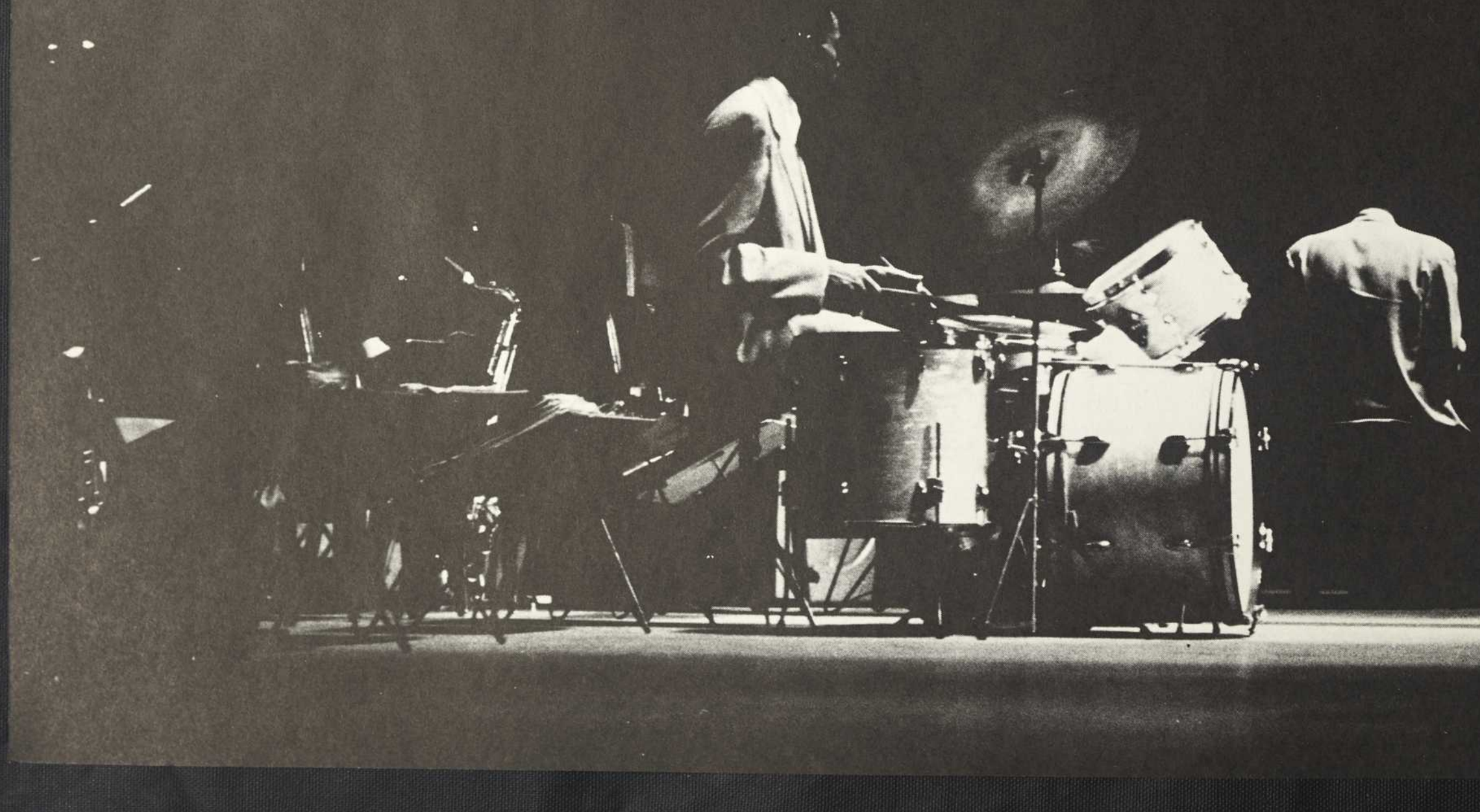
an interview with Bob Parent by Raymond Gervais

Bob Parent, jazz photographer and filmmaker, is a New Englander by birth whose parents migrated from Canada to northern New Hampshire before the first World War. Born on the outskirts of Boston, he has spent his 55 years living along the northeast coast (from Portland, Maine to New York City and several points in between). His productive involvement, essentially, is with the visual arts (photography, film and painting) and is complemented by an avid interest as a listener of jazz and avant-garde music.

Several other members of his family have been involved in the performing arts. His grandfather played Québécois fiddle for dances and social events around Rimouski and northern New Hampshire/Vermont. Drums appealed to his father and he played in several dance bands around the White Moutains during the teens. His sister is a coloratura who has been singing with various opera companies in Germany for the past 15 years and his brother has been seriously involved in dance and figure skating.

Although his interest in jazz surfaced shortly after graduation from high school, it wasn't until December 1945 that he started photographing the jazz scene seriously. The Boston clubs became his beat until his move to New York City in December of 1951. This early period — from the late '40s to the early '60s — has been his most prolific for jazz photography so far. Due to limitations imposed by other work commitments (15 years of news photography), his activity (but not interest) around the jazz scene became sporadic. The recent resurgence of public interest in jazz has not only re-kindled the desire, but has made possible his re-entry into the ranks of jazz photography.

Preceding this re-involvement there has been a gradual expansion of interests, approaches and con-



cepts. He started as a traditionalist but now embraces the avant-garde too. Unlike those who tend to "put-down" an existing form in order to champion a new one, he likes to point out that: "My tastes in music (as in art generally) have always been to embrace the new without rejecting the old."

He prefers to photograph candidly: "Musicians are performers who are also live people. To attempt to pose or otherwise "set up" a shot cannot avoid the injection of artificiality in the representation of that individual. Occasionally, there are times when one is forced into the position of having to pose a subject. The result, however, is dependent for its ultimate validity on the photographer's awareness of, and sensitivity to, the subject as an individual. Otherwise, the photograph becomes merely a representation of the photographer rather than an interpretation of the subject. This is an easy trap to fall into when shooting candid unless there is also a feeling for the music and an intimacy with the subject(s).

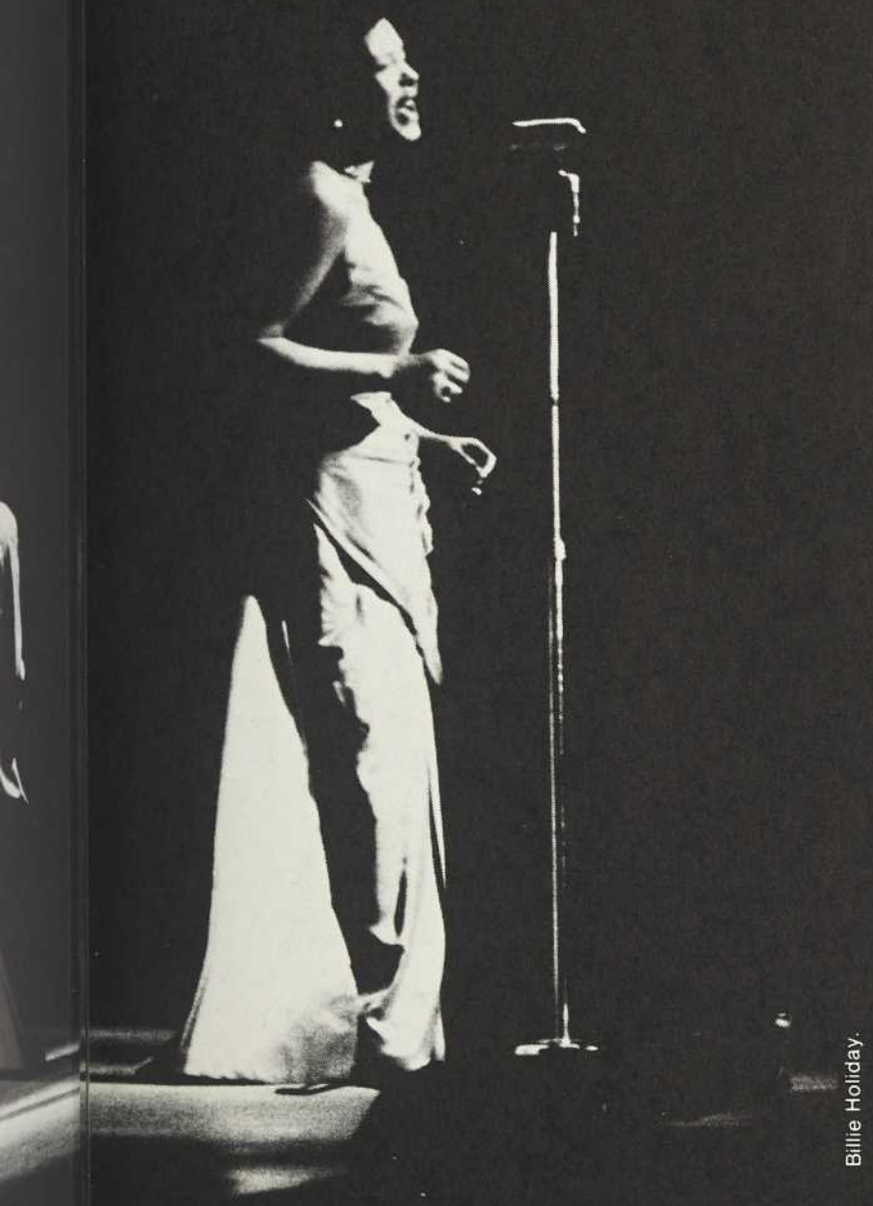
In photographing musicians and the scenes around them, I find myself in the position of being more of a documentarian than a creative artist. My subjects are doing the creating with their music and, not being a musician, my role is simply being as unobtrusive as possible and recording images that are constantly before my eyes. The potentials of the visual environments are frequently very limited — and sometimes banal. The use of supplemental lights creates an interference with the performance (as does the click of the shutter occasionally). These limitations can become a frustration. However, I have found an outlet for my creative energies in the medium of experimental film. To me, film constitutes the most complete of all art forms and the avant-garde provides the vent to my creative impulses. Simultaneously, I can continue to function within the documentary idiom."

Billie Holiday

During the '50s, his photographs appeared in most of the major national magazines as well as *Down Beat* and *Metronome*. The advent of the LP record and cover designs provided another market. Many of the jazz books of the past 25 years have included some of his work. Among them: *A Pictorial History of Jazz,* Grauer/Keepnews; *The Encyclopedia of Jazz,* Feather; *The Sound of Surprise,* Balliet; *Count Basie and his Orchestra,* Horricks; *The Story of Jazz,* Stearns; *Bird: The Legend of Charlie Parker,* Reisner; Brittanica, Grolier and Columbia Encyclopedia and/or yearbooks; *Jazz, A History,* Tirro *John Hammond On Record,* Hammond/Townsend; *The Making of Jazz,* Collier; and all of the photographs for *Jazz Is* by Nat Hentoff.

In Montréal at Le Cinéma Parallèle (3682 St. Laurent), he exhibited one hundred photographs of many of the jazz greats active during the two decades spanning the expansion of jazz from the traditional/swing styles through BeBop and into the contemporary era. Some of the photos date back to 1946 and many have previously been exhibited in various shows at the New York Jazz Museum.

He also showed on that occasion five of his films: *EXSEMABFI: Festa No. 1; EXSEMABFI: Symmetry No. 1 (bi-longitudinal); EXSEMABFI: Asymmetry No. 1; Transformations on a SoHo Street;* and a portion of a major work-in-progress: *SoHo Melange. SoHo Melange* is an avant-garde documentary filmed (candid) on the streets and in the galleries of New York's SoHo district. *"EXSEMABFI: Festa No. 1:* This film is essentially an audiovisual experience. The basic footage was shot on Mulberry Street in the heart of New York's "Little Italy" during the annual festival in honor of San Gennaro. *EXSEMABFI: Symmetry No. 1 (bi-longitudinal):* This film is the first of an anticipated series concerned with symmetrics — symmetrical time patterns in this instance. The structure is time manipulation within elapsed time and space penetration during passages of time. *EXSEMABFI: Asymmetry No. 1:* This film is sort of an antonym to *EXSEMABFI. Symmetry No. 1.* Although it, too, is filmed with time-lapse techniques, there is no symmetry in the pattern of speed changes and no movement of the camera. Although both films record the passage of day into night, the structure in *Asymmetry* is that there is no formal structure. *Transformations on a SoHo Street* is an attempt at extending the documentary film away from traditional institutional mentality and into a candid, intimate experience and commentary of the event. The film breaks from tradition by letting the subject inspire and determine both the form (or structure) and the visual approach (camera) during the filming."



Billie Holiday.

Raymond Gervais: Tell me something of your background as an artist.

Bob Parent: My family background was very much working class. My father was a sign painter, and through the Depression, he had a succession of shops of hiw own — he was a bad businessman... I used to help him out a lot...

R.G.: Being a sign painter, was it considered an art activity?

B.P.: Yes! Very much. He was very good with gold-leaf window lettering. Since I've gone through art school and have been involved in graphic arts and with typography, I realize that he had a very good sense of design of the letter: how a letter should be proportioned and drawn, or painted. His free brush work when he did posters was very nice.

R.G.: Was he an influence?

B.P.: Well, you might say a subliminal influence, because I was exposed to this although I had no ambitions to follow in his footsteps. We struggled too much. But then, later on, when I did find myself being exposed to typography and calligraphy, that background helped me a lot.

R.G.: It all came back?

B.P.: You see, the thing is that even though my father was left-handed, he had his own way in doing lettering of stroking with a brush... I used to watch him, I never really tried to copy him, but then, later on when I was in art school working in graphic arts, I remembered what I had seen when I was young and I found that that knowledge gave me a base that none of my classmates had. He (my father) also tried to paint a little bit; he would take a postcard or something like that and make a rendering from it, and he could do that quite nicely. But it is not what we would call painting today. I was exposed to all this even though at that time I wasn't interested in art. I was interested in aviation, and engineering...

R.G.: When was that?

B.P.: During the Depression, in the late '30s.

R.G.: In that context, what got you involved with the arts?

B.P.: It happened sort of by circumstance. During the war I worked in engineering, I was very much interested in engineering... But I had played with photography as a hobby, starting in high school, and when I got out of high school in 1941, I developed an interest in jazz. I was in Boston at that time, just before we got into the war. I spent the Summer of 1941 in a machine shop trade school up in New Hampshire. Then I got back to Boston, worked for a few months again in a machine shop as a helper while this interest in music had started. Then I heard about Pete Johnson and Albert Ammons. Within the space of a few months, I learned about the existence of authentic boogie-woogie and blues. Then a couple of months later, there was a jazz session like a Sunday afternoon jam session, that would be like January of 1942... and there were two guests at this session, Frankie Newton playing trumpet, and James P. Johnson playing piano. All right, now, James P. Johnson and Pete Johnson: the names have a certain similarity. So out of that confusion, I went to that jam session. James P., as you know, is a hell of a pianist, a stride pianist, Harlem pianist. He did play some blues and boogie-woogie, one or two numbers, in the course of the jam session. But the rest of it was all, you might say, swing-era jazz, small band jazz, and of course, Frankie Newton played beautiful trumpet. So that's what got me gradually from boogie-woogie to blues piano and into traditional swing-era jazz, small band jazz.

R.G.: And already before, you had had a sort of very basic experience with photography...

B.P.: Yes, really.

R.G.: How did you get into jazz photography, specifically?

B.P.: I was active in a jazz society in Boston. We were sort of like subsidizing jazz sessions during the war, bringing musicians up for concerts like every couple of weeks or something like that. In the Fall of 1945 I read a book called *Young Man With a Horn* by Dorothy Baker. It's a hell of a book!

R.G.: Isn't it based on Bix Beiderbecke's life story?

B.P.: Right. It's inspired by it. There was a whole thing about the feeling of this book, of the people and everything that made me decide that I did not want to be in engineering anymore. This was late 1945, the war was over and the company I worked for was now released from wage and price control, so they were able to pay a Christmas bonus. I took that bonus money and went and bought a secondhand Speed Graphic, a press camera. That type of camera was the stand-by of newspaper photography for a good many years. So in December 1956, I got the Graphic just in time to take some pictures of Sidney Bechet. A short while before that, he had had a band which included Bunk Johnson. I have a couple of very fuzzy photographs of them... That was before the days of fast films and fast lenses, so...

R.G.: Were those some of the very first jazz photographs, as far as you can remember, that you took?

B.P.: I have maybe a couple of dozen all together of what I would call snapshots. Their value is historical rather than artistic, but I do have a few things from even earlier, like Frankie Newton had a band at a little place, the Vanity Fair, on Newbury Street in October of 1942. Vic Dickenson played trombone in that band along with Bill Pemberton, bass and Arthur Herbert on drums. It was a nice swinging band in a club that didn't hustle its customers and they closed the week end before the Coconut Grove fire. There were two other clubs that were important to jazz in Boston in the early '40s. The Ken Club on Warrenton Street was in what is now called the "combat zone". I used to go to some of the Sunday jam sessions there. And then there was the original Savoy Cafe on Columbus Avenue where all the musicians used to go down to and jam after work at theatres or places like that.

R.G.: And you took photographs...

B.P.: I didn't. At that time, I was under twenty-one. Twenty-one was the drinking age and looking very young, I was always wondering as to where I could go! So I was tolerated in a few of the clubs so long as I made no attempt to drink liquor. And I stayed in the back, more or less out of sight. in case an inspector came through. The Sunday jam sessions were a little bit less of a problem because they charged admission, so they didn't mind somebody who just drank a coke or a ginger-ale, you know... It was sort of like a concert, technically, it was a concert thing. So, anyhow, the one time I went to the old Savoy was the day after the Coconut Grove fire. It was one of the few places that was still open; it stayed open on Sunday and didn't get shut down before Monday until they could revise the safety codes and then reinspect the places for compliance with the new safety regulations. It was around that time that I got really interested in photographing jazz musicians, it was just a part-time activity, in 1945.

R.G.: When did it change from a part-time job or hobby, to a very serious involvement, like you seem to have taken photographs systematically at one point, quite a few.

B.P.: Well, once I got the camera in 1945, I started photographing everything that came through — I worked in Boston at that time in the few places where I was known and had a certain amount of freedom. Of course then, it was almost all straight flash. I think it was only in 1947 that I started using arm extension flash, you know. And also, another thing happened: in 1946, I got drafted. I got drafted six weeks before the end of the draft, in September 1946. Because of a couple of turnovers in military planning, I got sent to Japan in December of 1946. I hadn't fired a rifle yet, I hadn't fired any sort of weapon yet. Then all draftees were discharged by the end of June 1947, so I spent about three and a half months in Japan. I went in the army in September 1946 and my discharge was effective just before the end of June '47. In the course of being in the service for approximately nine months time, I accumulated enough eligibility under the G.I. Bill for almost three academic years of school. In the Fall of 1947, I was interested in photography, then as a career. I was doing occasional weddings and little commercial jobs and things like that... There were no photographic schools in Boston that were of any consequence and I got an idea — well I had some G.I. time coming to me. Also I had heard about an Art school that had a course starting at the first of the year; they had a September start but also a January start and I had a couple of little renderings that I had made using charcoal pencil, or something like that, from my photographs. That was all the art experience I had in a way, except for about a half-year in high school, when I moved from New Bedford to Boston; the balance of the year, the mechanical drawing class was filled up, so they put me into the art class to get the credits and outside of that and from what I had seen — you know, watching my dad — that was it, as far as that background was concerned. I said: "Look, I want to go to an art school to apply that knowledge to photography." And they agreed. They looked at my renderings, and they said I'd have to keep up with the other art students that were interested in art as art. Of course what they were thinking about was the income from the G.I. Bill. That was Vesper George School of Art; they did not have a fine arts course at that time. They had had one up until the year before, and for some reason or other, they had dropped it; but the best they said would be for me to take the course in illustration, to major in illustration. So I did... It meant to work with every technique that you work with in fine arts plus all the commercial arts techniques... It was a good background, and of course having worked as a draftsman and in engineering gave me a certain amount of dexterity and discipline in handling tools and instruments. And the knowledge of lettering that I had absorbed, and not realizing how much I had absorbed, from being around my dad's shop, when I got in the lettering class and type classes, I had a big advantage there... Then I graduated. I didn't take Summer vacations while I was in art school, for three academic years; I went straight through, starting January 1948 and I graduated in February of 1950.

R.G.: In a way, your stay in the army was positive and useful to you?

B.P.: At the time I was in the army it was.

R.G.: You got free education...

B.P.: Yes, I got some free education. But also, I learned to cope with elitism, bureaucracy, discipline and a system that functioned by "the numbers" or by "the book" rather than by individual capabilities. And to this day I consider the ritual of the salute to be anti-democratic and anti-people. Anyhow, back to education. While I was at Vesper George, some of my classmates also studied during the Summers with Henry Hensche in Provincetown and I was impressed with what they were learning so, in the Summers of 1950 and 1951, I studied with him also. Because by that time, I had developed a stronger interest in painting than in photography. Those were the two Summers of the Korean War, and my first Summer out there, the only way I could afford it was... I brought a tent and camping equipment... I set up the tent on the dunes in scrub pine about five minutes walk from the school and lived for six weeks camping out there, toting my water from the studio and dodging the mosquitoes at dawn and sunset. It was enjoyable, but I didn't accomplish as much as the following Summer when I scraped together enough money for a roof over my head. Henry is a disciple of the Impressionists (particularly Claude Monet) in his approach to painting and Charles Hawthorne in his approach to and/or methods of teaching. Henry carried on Hawthorne's school after his death forty some odd years ago. He thought that a Summer was too short a period of time to teach an art course so he only dealt with color. Although we worked with very simple shapes and concentrated on a logical development of color perception, I later found that his discipline and method contributed greatly to a sense of form, draftsmanship and basic abstraction.

R.G.: And so the techniques that you learned in terms of painting...

B.P.: It was very much a sensitivity to color and to light that Monet explored the most with the Impressionists. Henry is probably much better known as a teacher than as a painter himself, although he did have a show

in New York about ten years ago.

R.G.: Was there a connection between what you were learning, these technical devices that you applied to photography? The jazz photography, was it still going on all the time?

B.P.: Oh yes, it was going on all the time. But in fact, up until I moved, even during the vacations when I was in art school and after I finished art school, until I moved to New York in December of 1951, my income still came from working as a draftsman, in many cases part-time. A designer that I worked under during the war, by the end of the war went off and set up a small company of his own and I worked for him. So when I came to New York at the end of 1951, I was more interested in painting as a career rather than photography because I developed that interest. I also found that I had an ability which I did not realize in my younger days.

R.G.: What subjects interested you in painting?

B.P.: I was very much into landscaping and, well, sort of the subjects that Monet and the Impressionists were into and that's what Henry was into: painting reality, even though his analysis of color — you know, developing color notes — derived from actuality, I mean Henry believed that one should be able to look at a painting and say: well this was done in such and such a climate at such and such a time of the year at such and such a time of day and in such and such a type of weather. With Henry we did these little studies and if you worked more than three hours on it, he would put you down and say: the light changed too much. Even in three hours, the light would change too much, you know, so that what you started with was no longer in front of you.

R.G.: There was in this attitude the spirit of improvisation that you find in music as well... the spontaneous...

B.P.: Yes, but also it developed a sense of... I mean through the fifties I hardly ever used a color temperature meter because I had developed a sensitivity in my eyesight to color, to what existed in front of me, you know... the slightest color change in light source, I was aware of what we normally would not be because of a subconscious adjustment by that part of the brain. What happened was that in New York, when I got there, I looked around for part-time work that would leave me some daylight painting time and still pay enough to live with. Of course that meant looking for work in the engineering field and the only jobs I could find were from nine to five and so that never happened and I ended up free-lancing in photography and once you start free-lancing, it becomes a full-time activity, you've got to go whole hog or nothing... It's feast or famine, always. So because of that, I ended up going back to photography as my major endeavor and because of my interest in music and the file I had already built up in Boston with musicians, I started shooting for *Down Beat* and *Metronome Magazine* etc... This was about the time that the record companies began to use an occasional photograph instead of art for an album cover and within a year I had a new potential market for my photography. That would be around 1953-54.

R.G.: You did design some record covers, too.

B.P.: Yes. The major labels all had their art departments and only bought photographs but the small labels had to use free-lance sources for all of their art work as well as the photography. I think the first cover designs I did were for "Debut", a small label that Charlie Mingus and Celia started. Around 1954-55... about a year or two before they split up and she went out West, taking the record company with her, and she hooked up, I think, with "Fantasy". But before the split, I did Kenny Dorham's first cover for "Debut". I did a first cover for Sam Most on "Debut", I did a cover for Mingus on "Debut", the Massy Hall Concert... and I got something like $16.00 or $20.00 each to do the photographs and the layout, the art work...

R.G.: Everything!

B.P.: Yes, but for them, I didn't mind, you know. Going back even further, one of the photographs in the exhibit over here is a photograph of Bob Wilder.

R.G.: Where he plays clarinet.

B.P.: Yes, that photograph actually represents my first sale for an album cover and that was to Rudi Blesh, of "Circle" records, a 78 album; and I got all of $3.00 for the use of the photograph on the album. I did a little bit of painting that first year when I was in New York and

Louis Armstrong and Jack Teagarden, Symphony Hall, Boston, 1949.

then I couldn't split the time away and I got diverted...

R.G.: And you did mostly photography.

B.P.: Except for occasionally doing an album cover design for some of the small labels... the design, layout, typography and photography. I did quite a few for "Prestige" in the mid-fifties.

R.G.: Do you remember for which musicians?

B.P.: No, and there were also a few involving location shots that I didn't have ("Concorde" by the MJQ) or the owner wanted to "show off" his talents (Miles Davis' *Dig*). For instance, there were a couple of my designs for "Prestige" where I used Bob Weinstock's photos. Speaking of Miles, my first cover for "Debut" was Miles' *Blue Moods*. For this, I made a paper negative of a very low-key shot of Miles. The paper negative process increased the grain and I printed this with blue ink on a yellowish paper stock and the type in red, saving the costs of combination plates. And, while we are talking about *Blue Moods,* there is a film-maker in the city by the name of Ed Gray who is just finishing a documentary on Elvin Jones (Elvin worked with Mingus back in the mid-fifties) and he has used a few of my photographs. But also Elvin played drums for that album with Miles I believe, and he borrowed the album to use in his film.

R.G.: Were there any paintings or abstract designs that you did that were related to the music?

B.P.: Well, about that time, in the early fifties, I was also interested in surrealism and just before coming to New York, I did a few things, for instance, one piece I did was an oil that I called *Storyville* where I was taking a musical note as a motif and using color in a very impressionistic manner. The note which is an oval shape became an egg shape so it had a form to it as well as shape, and it sort of like was coming out of an aerial view representation of New Orleans, the Storyville section of New Orleans. I had a few other things like that, also using musical note motifs.

R.G.: Were those the only experiments that you did?

B.P.: Pretty much so. I mean I did try sketching some of the jazz concerts, at the time I was in art school and just afterwards, before I moved to New York, but nothing that I really developed or that I would like to put up to show. Also I developed an interest in water colors, in landscaping.

R.G.: Which you told me you are getting back into?

B.P.: Yes.

R.G.: You could not be anonymous when you took a picture. Was there ever any hostile reaction to your taking photographs then, as there could be now?

B.P.: No, there was no hostility. Some musicians felt uncomfortable about it, you know, you might say "camera shy", but there was no paranoia or that sort of hostility. Pee Wee Russell for instance whom I got to know quite well, he was a beautiful person, you know, very sensitive. He was working with Teddy Roy at a place on Broadway (Jack Dempsey's) in the early fifties, and I used to go there a lot. I noticed that when I got to take a picture of Pee Wee, he sort of shied away like the flash bothered his eyes. So when I became aware that he was shying away like that I was sympathetic to that feeling and on occasion when I would take photographs, I would do it very fast before he'd have a chance to freeze out and get like that. Then later on, when I had 35mm equipment and I was able to work with available light I became aware of the fact that it wasn't the flash bulb that was bothering Pee Wee, but the actual, physical act of taking a picture, that he was camera shy so I never insisted... I took a couple of shots and went on to other members of the band. In the early fifties, I designed and built special flash equipment that I used for extension flash, in fact a lot of the things that are in the exhibit from the early fifties were shot with an extension flash rather than available light. In my use of flash, I tried to place my light so that I would sort of duplicate the character of the lighting that one would find in a night club you know... It was at that time that I was working with a 4 by 5 camera, with a press camera. It wasn't until 1953-54 that I started with the 2¼ square format and in 1955 with 35mm.

R.G.: How did you go from jazz photography to paintings and watercolors and so forth, to making movies?

B.P.: By 1960, it was too much of feast or famine, you know I had one good month but then I'd have two or three bad ones. I was losing ground rather than gaining ground, so I took a job doing news work. All through the sixties I was very active doing all kinds of spot news photography. Also because my client wanted it, I covered civil rights, anti-war, or just about every political demonstration during the sixties as a photographer. By the late sixties — by 1969 — that job had pretty well petered out, I was just doing an occasional thing at the U.N. for them; also with newspaper work, it's all single picture and you're always competing with a whole bunch, you're all elbows and every one gets pretty much the same picture! That was getting, to be frustrating somehow and very routine and all that, so Super 8 had just come on the market a year or two before and, I think it was early 1966 or early 1967 — I forget now — regular 8 camera inventories were being cleared at very good prices. So I went and bought a regular 8 camera. I had an electric drive on it, a five to one zoom lens and automatic exposure. Now, I always had pretty much of an aversion to Hollywood films, theatrical films in general, I mean once in a while I'd go to a film but mostly just the commerciality of theatrical films turned me off. At one time in the mid-fifties, I read in the paper about a hand-painted film that had a sound track by Oscar Peterson and I went to a screening down in the Village.

R.G.: Wasn't it a Norman MacLaren animated film?

B.P.: Yes, it was. At that point I had no awareness of experimental film, it was the fact that there was jazz being used on the sound track, that aroused my curiosity... At that time I found them interesting, but I really didn't understand them... and that was like, you know, maybe ten years before, in the mid-fifties. Anyhow, I got the camera and I went on to Coney Island. I started playing around with it. Of course, at Coney Island like most amusement parks you have all these gaudy colors and everything like that, all these different shapes and kinds of movements, and I started playing around with that, you know, abstracting with close-ups and working with design and movements rather than... documentary. That was my first involvement with film, it came out of that.

R.G.: And when did you make your first film with your signature on it, your first author film?

B.P.: Right now there are only two films that I have actually released prints of, and those two were on the program the other night. The other two will be out before Summer. For one thing, I use an acronym on a lot of the films—EXSEMABFI—which derives from *EX*perimental *SE*mi-*AB*stract *F*ilm. *Festa No. 1,* the film from the San Gennaro Street Festival, that's the first that I actually completed to the point of having a release print with optical track made. And that's in the Coop here, and in New York and in San Francisco. I finished that in 1972. Although I have lots and lots of partially finished films. That was the first one that I had in a released form.

R.G.: In this film there is the process of accelerating the sound so that it becomes... something almost unreal. And also there is the visual, the documentary that equally through a process of yours becomes both reality and abstraction, a documentary and yet... The concept of accelerating and the subject matter, where do they come from?

B.P.: Let me explain how that came about: I was doing a documentary on these Italian street festivals that they have in New York, that the churches have and San Gennaro is the biggest one of them all. There was one in my neighborhood in June that is now getting to be quite big, but anyhow, my idea was to do a documentary on the commerciality of those festivals and to make the film visually exciting, too. So along with the shots that I wanted to emphasize, particularly the roulette wheels, the cash contributions and everybody stuffing themselves with food... those were the three things... I had this other footage on part of which I had used a multiple image prism and part of which I had shot with single framing. At that time I had a 16mm Bolex, an old Bolex. So I decided that I wanted to try something more experimental. I took a couple of rolls of that and developed it myself and experimented with solarization in the developing process, and when I looked at those two rolls afterwards, I decided that they were very interesting in a different context from the rest of the film (a film incidently that I've never finished) and held my interest. So I played around with that 200 feet and came up with a four-and-a-half-minute statement and then I decided on using a structure, such as in music, where you take a theme and make variations on the theme. I made several generations of high contrast prints of the original theme, each print from the previous print on negative-positive stock. From this I selected four stages that printed as positive, negative, positive and negative, the last being now almost pure blacks and whites. The image in the first stage ranges from a slightly fogged positive through solarization to a reversal (negative) and back. Also I had made some combination prints (A and B roll prints) between the final stage and the first stage so that I got combination prints that had drop-outs in them; in one case a pure white, in the other case a pure black drop-out. So I ended up altogether with six variations on the theme. I could have gone on even more but it would have complicated the sound track in addition to the fact that it was getting rather long and rather heavy too... I mean as it is, 27 minutes long, a lot of people find it difficult to sit through.

R.G.: So it was through improvisation that you conceptually arrived at this particular use of the material, through experimentation in real time.

B.P.: It was improvised after the fact... The initial footage was interesting in itself. Then I started to work with that and the idea came along of doing the high contrast and then when I was working with that I got the idea of making the A and B roll prints you see, so I got to the point where I had a whole sequence of variations on the theme. I also had to think in terms of sound because I have a philosophy towards films in regards to sound versus silence. To start off with, it's only a deaf person that can see an image without hearing it. Now, when you see a silent film, you're still aware of all the ambiant sounds around you; some people can tune out the coughs and the sneezes and the traffic outside, and all that, much more than others; I find that I can follow a silent film much better if there is a Muzak or some general unobtrusive sound rather than if there is an attempt at eliminating the sound entirely. You see, Kubelka was interested in this when he designed the first theatre for Anthology Film Archives, that's what he was trying to accomplish with those hoods over the seats, that's what he was concerned with. He was trying to isolate each viewer from the ambiant sounds in the room; one of the things that failed with that is that this hood also had a certain acoustic characteristic of its own so that the sound that originated from the back would go over and you would pretty much miss it; but the sound coming from the speakers had a certain resonance to it that it would not have in an open room or space; so I think that all the great directors of the era of silent films, if sound had been available, would have worked with sound. They worked silent because that was all that was available at the time. I can understand something like for instance a hand painted film full of very abstract images where you get a development of form like that, a film of that sort, I can understand it to be released as

Exsemabfi: Festa #1.

Exsemabfi: Festa #1.

a silent film and I can go along with it very easily, I mean I can accept it that way. Ambiant sound doesn't bother me at all with something like that.

R.G.: But what about using documentary sounds that were taped on the location where the footage was... which is what you did?

B.P.: Yes. I had a cheap tape recorder. That was the first cassette recorder that I had. It was so-so, you know, not music quality; I think I paid maybe $40.00 or $50.00 or something for it, I couldn't afford to put a balanced input on it and a $600.00 mike you know! Like the radio stations did! But I went out and bought a cheap Dynamic mike, which was better than the one that came with the recorder and I used that. On the first statement of the theme which is the original footage, I had a certain sense of reality there because not knowing what exact exposure time was necessary to achieve solarization, I had varied the exposure time during development so I had variations, from fogged negative to complete reversal, and of course at the transition point I got the solarization effect. So part of that image picked up contrast in the printing process and looked quite normal and then others went into reversal and the solarization, but there was a certain amount of reality there, and I felt well — all right, I took the cassette recorder and I went down the day of the procession when they put the bite on all the merchants for donations. This little band played, and if there was no donation, they just went to the next merchant; if there was, they would play four, eight, twelve, or sixteen bars... depending on the size of the donation. Now, if the donation was really big, they would play a full chorus. So I recorded that ditty many times along with other street sounds of the festival. And, of course, with that equipment there's a certain tinny quality which helps make a statement about the commerciality of the festival.

R.G.: It's a raw sound...

B.P.: Yes. Which I felt went very well with the nature of the images. Then I transferred that sound on to quarter-inch tape, condensed it so that there were plenty of ditties and then repeated so that I would still have 4-½ minutes when played at eight times normal speed.

R.G.: So the music is like bits and pieces put together...

B.P.: Somewhat, yes. Where there was too long a space in between, then I tightened up; in some cases, it's a normal interval, in others, it's been tightened up. I ended up with about, oh I think it's around fifteen or twenty minutes of that music, you see, once it was transferred to a quarter inch tape. The basic segment is four and a half minutes and so I took and transferred some at normal speed for four and a half minutes worth. Then I doubled the tape speed so that I needed nine minutes of tape to get the four-and-a-half minute track of appropriate sound. O.K., that was my first variation. You see, with each visual variation...

R.G.: ... there was a variation soundwise that went with it, so it was like emphasizing the visual process...

B.P.:... getting away from reality because as I was going into high contrast, I was getting farther and farther away from reality.

R.G.: How long did it take to do that whole film? It sounds like a very complicated process.

B.P.: Production-wise, it didn't take that long. Timewise, it ended up being stretched out quite a bit because I didn't have the facilities to make transfers. I got enough of my basic sound on tape so that when I did get the chance to make the transfers, I was ready to do it all at once and the same thing with the film itself, you know, I went through a whole bunch of generations with the high contrast and then I put them together and got a work print of that and played

around with it for a bit and I ended up with the six stages.

R.G.: There were six stages visually and there were six stages soundwise too?

B.P.: Yes, in the film, there is the first statement which is the closest to normal, that's the positive image. Then there is the negative, a higher contrast negative image of that, that's where I have the double speed tape on. Then the next one is a negative combination print; so I had the double speed tape played backwards for that one.

R.G.: A process similar to the image?

B.P.: Yes. Well, in other words, I knew that if I kept doubling my tape speed I would have nothing for the last stage because even the bass notes would be out of the audible hearing spectrum by then. So it meant that I had to, in order to come up with something different...

R.G.: ... you had to reverse.

B.P.: That's what I used; it was available and it worked for me, particularly at that level because the little tune is still recognizable but it's backwards and it has a certain statement of its own; then the next image was a positive high contrast image. Again I doubled the tape speed so now it was four times the normal. The next statement was the positive combination, so then I reversed the four times normal speed tape played backwards and in the last one, the high contrast negative which is almost pure black and white, I ran the tape at eight times the normal speed. The other thing that happens in there is that certain residual sounds in the tape become a hum, sort of like a wavering hum, and by the time you get in the last stage, the hum is up fairly high.

R.G.: And you can't get rid of it?

B.P.: Today, I could if I wanted to, I mean at that time I didn't have the audio knowledge or the equipement to do it. Today I could. But anyhow it works, you see, because that hum fills in for those sections where I had lost sound completely because everything was up above the audible range then.

R.G.: Would you say that with this first film, these experiments that you did, they kind of led you to the second film *Symmetry No. 1 (bilongitudinal)*, where you conceptually worked along more or less the same lines?

B.P.: All the editing in that film was done at the time of shooting, that is four super 8 cassettes in contimuum. I started around one thirty-two o'clock in the afternoon and finished after dark. I went out to this spot in Brooklyn near the Verrazzano Bridge that overlooks a park with a playground and ball-fields, the Belt Parkway and the Narrows... and Staten Island on the other side. All the shipping from New York harbour comes through there. And I was up above. The parameter that I had set was that the symmetry again would be sort of a subliminal, or subconscious balance, it was going to be a symmetry in time. I had to use the super 8 camera that had the time lapse accessory on it (actually it's a Minolta D-10 that I had on loan. I was doing some technical things for an article for *Filmmakers Newsletter* at the time and they arranged the loan of this camera, so I had it for about a month). Anyhow, the idea for this film was that I would go out there, set the camera up on a tripod and start at normal time, 24 frames a second, and end at normal time, 24 frames a second. The running footage of each shift from one time to another was notated. So too, was each zoom, pan or tilt. The times that I used were 24 frames a second, 18, 12, 8 and then with the intervalometer, half-second, one-second, two-second, and four-second intervals which would be anywhere between 2 to ¼ frame per second and then everytime I made a time change or a zoom change or swing or tilt or anything like that, a shift, I made a notation as to

Charlie Parker and Thelonius Monk, Open Door, New York City, 1953.

what the footage was in that cartridge and I went through to the end of the second roll that way; then when I put in the third roll I worked with that pattern backwards. Now everything that I did up to that point, I improvised from what was happening in front of me... I had the ball game, I had, you know, the traffic, the boats, stuff like that. For the second half of the film, because I wanted to have a balance, you see, that's where the symmetry was...

R.G.: ... the equilibrium.

B.P.: Yes. From front to rear rather than bilateral, which would be from side to side. So I used that chart backwards and made corresponding changes, but then I had to look for new things; I mean if I had to zoom in on something I had to find something else to zoom in on at that point and with that range of activity around, there was always something I could find to zoom in on when I needed to, but it was something different each time. So in that respect it was a break of symmetry, but yet there was a symmetry.

R.G.: The symmetry was more in the movement than in the choice of subject.

B.P.: Right. I miscalculated a little bit in my time because I was shooting with Kodachrome and I ended up going a little bit farther after sunset than I had anticipated so there's some slight adjustments at the end.

R.G.: The whole film was shot in one afternoon, in one day?

B.P.: Yes. In one continuum, then it was blown up to 16 mm.

R.G.: What did you do soundwise in that film?

B.P.: For the sound I felt that where I had used accelerated motion all the way through in the film in this case I would make a contrast by using sound in real time but I also thought about using sound spatially in that I had an overall sound for my wide angle shots and then everytime I zoomed in on something I had the sound zoomed in on a specific sound effect.

R.G.: How would you achieve that technically?

B.P.: That was all done on the control pannel in the mix, by assembling all the different kinds of sound material and putting them in the proper sequence and spacing so that I could go back and forth, watching, with a stop watch and making a time chart of the film, a cue sheet I should say. Then I was able to make those changes as necessary so that when I needed a zoom-in, for example, I had the ball game sounds on this deck at that time and with the mixer, I just brought that up and faded the other one out and then that one out and brought the other one in, etc.

R.G.: So there was a movement soundwise that was symmetrical in the sense that it was...

B.P.: ... well the symmetry was in the timing patterns again, which came out of the timing symmetries of the film.

R.G.: It was an equivalent.

B.P.: Yes, but everything still had its own continuum.

R.G.: More so because you did not repeat a specific sequence, you only repeated the movement yet you left the entire continuum unfold.

B.P.: There was a continuum, there was a beginning-to-end symmetry but yet there was another continuum within that. In other words, I didn't start at dawn, then go to noon, and end up at sunset. That would have been a different type of symmetry, but in this case, my concept was to have that concurrent continuum juxtaposed with what I call a bi-longitudinal symmetry. So there was a passage of time and yet there was also a symmetry superimposed on it.

R.G.: The continuum is left untouched but it's the structure that makes the symmetry.

B.P.: Right, yes.

R.G.: You could almost have done that without speeding up and it would still have been a symmetrical approach.

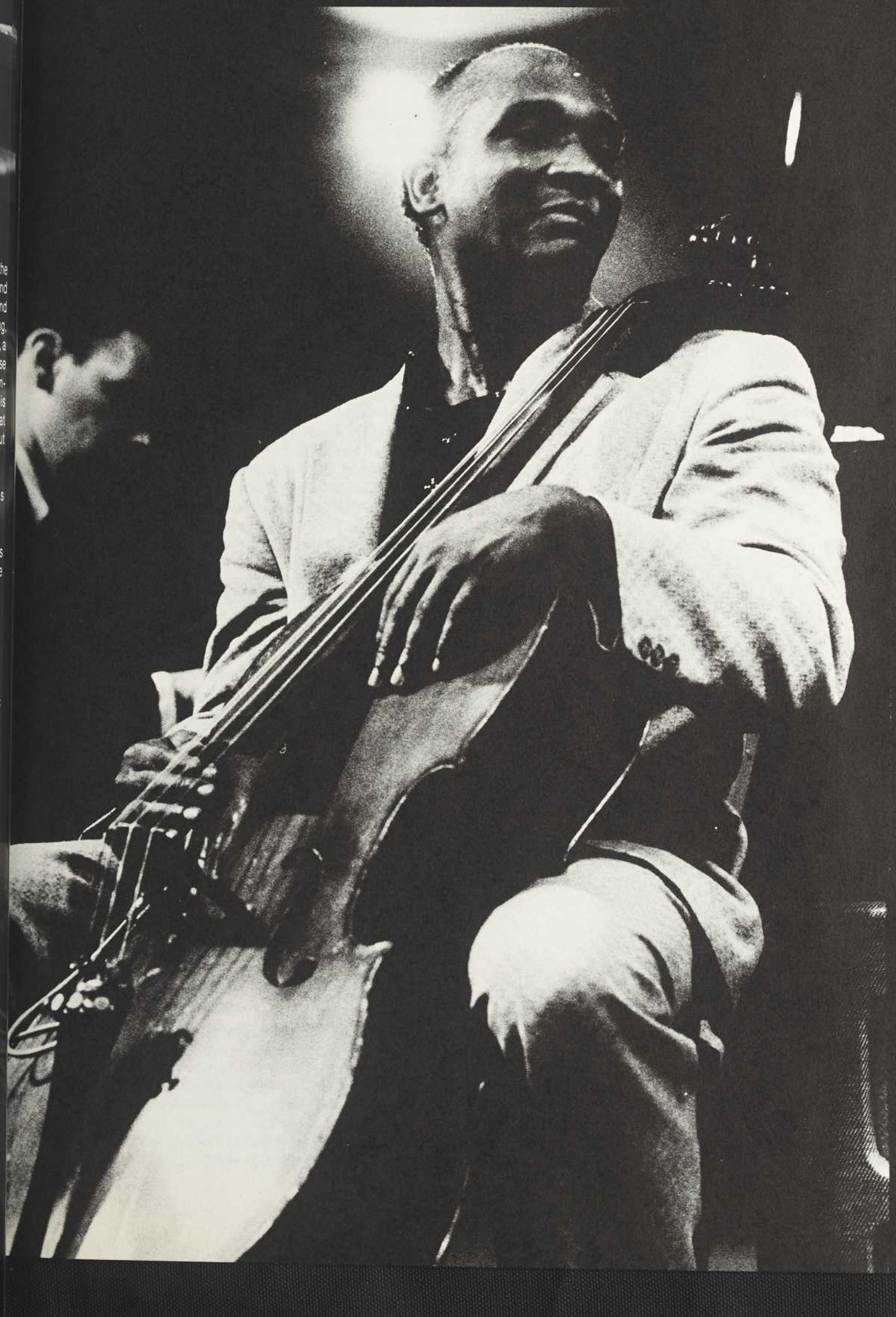
B.P.: Yes.

R.G.: What makes this film so fascinating is that

soundwise and visually it's such an unusual perception experience, it's like an extreme, perception-wise. There is a time structure which is very natural which follows a continuum but then there is another sort of time that's super-imposed on it which is the very fast movement.

B.P.: Yes, well this again comes back to a sort of philosophical attitude on my part; I mean, I've seen a lot of structural films, and minimal films and one of the things that I sort of feel is that something can be very much involved with structure and can be very non-narrative, but yet I feel the necessity for some sort of a theme that maintains the interest, not just an intellectual concept. Of course, Warhol was one of the first ones to really stretch time out, you know, and Michael Snow as well with some of the things that he did. For instance the first time I saw "*Wavelength* (I had heard about it, you know, it's a great film), I felt that what Michael Snow was doing was using this long slow build up and stretching time out so that the impact of something happening over a very short period of time at the end, the contrast would make it stronger... In a way it relates somewhat to Frankie Newton and his philosophy with music. In a band, Frankie being the leader, would usually be the last to solo and he would frequently follow after a tenor sax solo... and the more frantic and the louder the tenor sax solo, the softer the mute he would put on... as a contrast see... and then if somebody at a table out there was talking too much, all of a sudden he'd flip the mute off, let out a few notes, still in the continuum, at full open bell and then back with the mute. Of course that would startle everybody and he'd have complete silence for the rest of his solo... Anyhow, getting back to *Wavelength,* I thought, well, all right, that's what he was going to do; and I saw it to its completion and of course, I found that the ending was not what I thought it was going to be.

R.G.: Even though by ending in the sea, with such an image you have a certain time structure.



Oscar Pettiford and Dick Katz, Music Barn, Music Inn, Lenox, Mass.

B.P.: Yes. I really got to appreciate that film very much and I've seen it many times since. I saw it again this Summer here at the Cinéma Parallèle the week-end I was in town, it happened to be on that night.

R.G.: Would that film be an influence on your work conceptually in terms of...

B.P.: The influence was that it stimulated an interest into exploring things in very general directions. You see, that was a break from something that was representational. The image was very representational but the structure was very different. It was just sort of like... It diverted my thinking and made me aware of some of those directions that one can go in. But I have seen other films. By 1968 or so, I started to really get interested and I saw almost all the avant-garde films that I could see just after the Cinémathèque closed-up on 41st Street, and once they opened on Wooster Street, by that time I was going to all the screenings. For me a film should have a certain continuing interest and that is what I was trying for when I did the symmetry film. It was to work with a structure but yet, to get enough variety in there... so that even somebody who was not heavily into structural films could find it interesting. Even in the other films that I've been involved with, that has been sort of an underlying philosophy of mine, that it's not just a lot of abstract images. There must be something to maintain the interest.

R.G.: So that the subject may not be abstract but the structural framework might be. In that sense, the first three films that you have shown here at the Cinéma Parallèle are very different from the last two that you showed, where the subject was definitely documentary and where your camera work was like an improvisation on what was happening, but yet not playing with the time for instance... Is that an indication of your latest work?

B.P.: No, it's sort of like a concurrent interest... I have several concurrent interests — sometimes, I think, too many. I have a lot of footage and ideas of many types sitting in cans on the shelf waiting for time and money for completion. With *Transformations on a SoHo Street* my advance and actual parameter was that I would let my body react to the sounds and movements of the event and in that way establish my selection of takes and the camera movements. Since I shot this film I have studied Tai Chi Ch'uan and I think that that discipline would have been very beneficial for this type of film.

SoHo Melange is a work-in-progress. With the exception of the mannekin head shots, it's all candid shooting around SoHo. (I've lived there for over 27 years, now.) Some of the footage was manipulated in time and optics and even more is straight documentary camera style. I haven't yet decided whether to add more material or to use other effects available from the lab. And I am still churning around the sound possibilities.

R.G.: Both films by the way are very surrealistic.

B.P.: Yes. Well, I like surrealism. In fact the Coney Island film, of which I do not have the release print, is even more surrealistic.

R.G.: In these films you do not set up the situation, you just use whatever is happening as a subject matter.

B.P.: Yes. See, even in my still photography, with the musicians, I don't like to pose people. A few of the photographs in the show over here were set up. One of the shots was Duke Ellington, there was a portrait of Duke; there's one of Billie Holiday that was set up also because I needed that type of photo. But generally, I mean even in my still work, it was never really a strong ability of mine to take and maneuver people that way. So the same thing is true with my films, the same thing.

AVANT-GARDE HISTORIQUE ET TYPOGRAPHIE

par Marc Dachy

Lissitzky, couverture pour la revue WJESTCH GEGENSTAND OBJEKT, 1921-1922.

Nous ne nous attarderons pas dans ce bref article sur les typographies futuristes (les mots en liberté et le motlibrisme de Marinetti) et dadaïstes, apparues à la suite de Mallarmé et d'Apollinaire (eux-mêmes précédés par de nombreux poètes visuels avant la lettre, révélés par Dick Higgins, Massin, Peignot...). Nous retiendrons plutôt capricieusement quelques typographies peut-être moins connues et plus inventives, dans l'impossibilité où nous sommes de dresser ici un tableau exhaustif sur le plan historique.

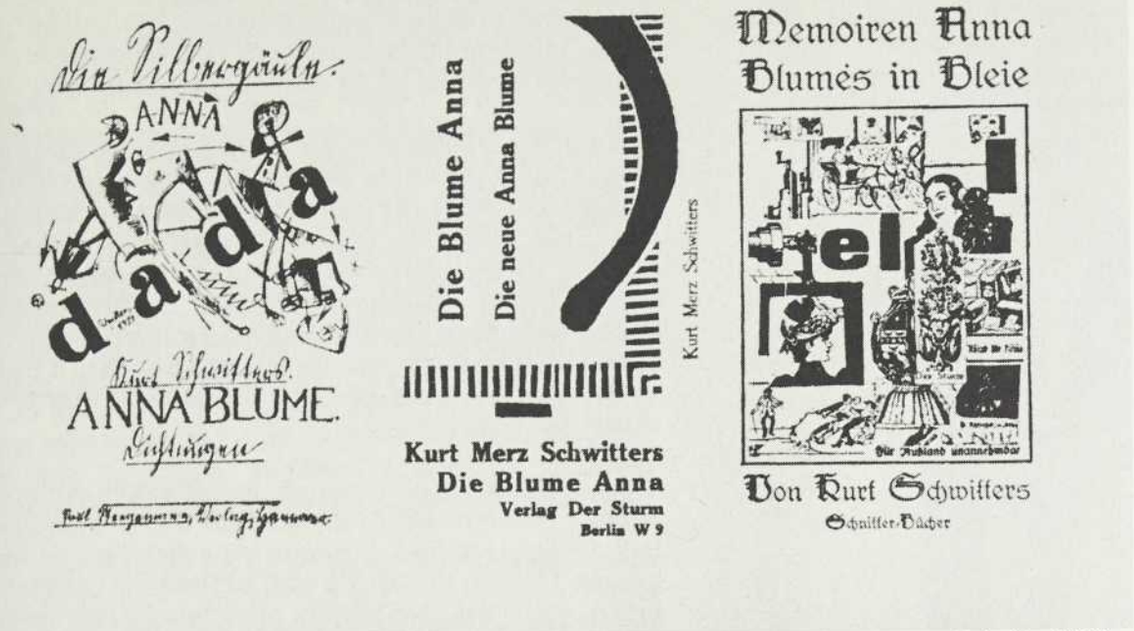
Ainsi par exemple du constructivisme polonais, richement représenté dans ce domaine par Strzeminski, Podsadecki, Szczuka, Berlewi, Jasienski, Stazewski et Kajruksztis. Parmi ces pionniers, Szczuka (1898-1927) sera avec sa compagne Teresa Zarnowerowna (1895-1950) l'animateur de la célèbre revue BLOK puis de la revue DZWIGNIA (Le Levier), revue qui sera poursuivie par sa compagne un an après sa mort puis liquidée par le Parti. La position de Sczuka est productiviste et malgré sa multiplicité (comme Heartfield) en peinture, sculpture, typographie, photomontage, film et architecture, subordonnée à son engagement politique, ce qui le distinguera nettement du chef de file du constructivisme polonais, Strzeminski. La typographie de Szczuka que nous reproduisons est l'un des rares exemples de celles qui s'évadent vers l'abstraction pure. Celles de Strzeminski (1893-1952), (théoricien de "L'unisme en peinture", texte paru en 1928) pour Julian Przybos, pour Tadeusz Peiper, la revue Zwrotnica, se remarquent d'une part par l'atomisation du texte typographié, étiré vers les bords de la page, d'autre part, par l'utlisation assez rare dans ce domaine et très judicieuse de la couleur (bleu, rouge, jaune, argenté, noir ou brun et noir par exemple). Henryk Berlewi (1894-1967) est l'auteur d'un manifeste, *La mécanofacture* (Varsovie, 1924), qui développe l'importance de la mécanisation par rapport à la manufacture avant de donner à ses conceptions une issue utilitaire en fondant une agence de dessin publicitaire.

Il fut formé à Varsovie, Anvers et Paris; deux de ses articles sont restés célèbres, l'un sur le cinéaste Viking Eggeling, (*Symphonie diagonale*), l'autre sur Malévitch.

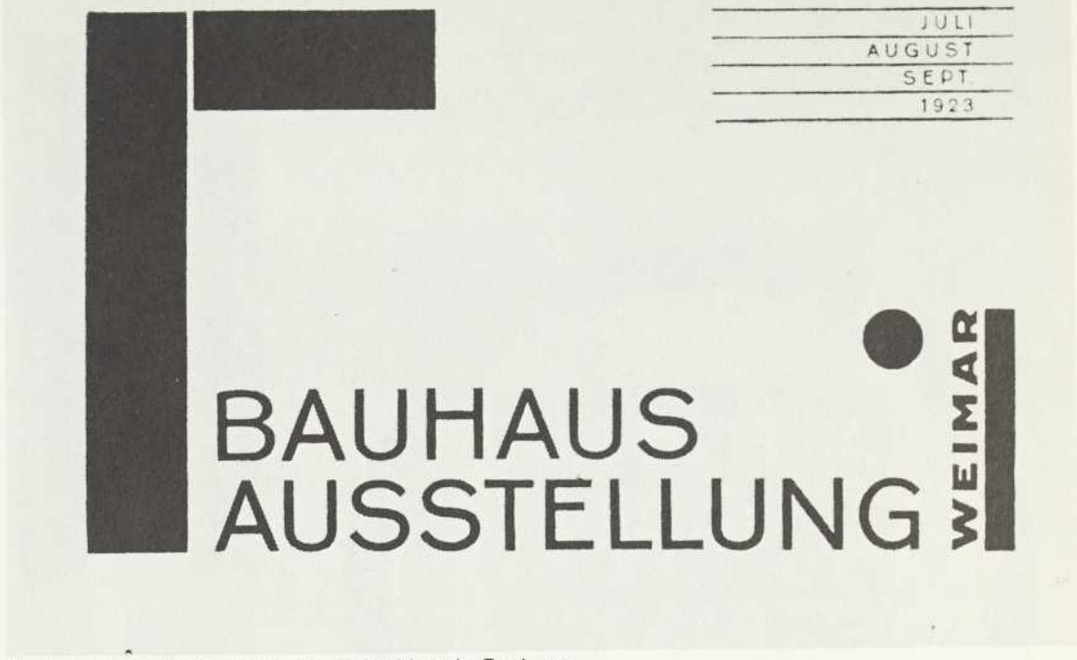
Il expose en 1923 à la "Grosse Berliner Kunstaustellung" ses premières mécanofactures, ville où la Maison de France lui consacrera en 1964 une rétrospective.

C'est à Berlin également que Szczuka expose, au Sturm, animé par Herwarth Walden.

Podsadecki (1904-1970) fut l'ami de Tadeusz Peiper et Wladyslaw Strzeminski dont le texte au sujet de la



Kurt Schwitters, "Die blume Anna" (*Der Sturm*, 1922) et "Memoiren Anna Blumes in Bleie" (*W. Heinrich*, 1922).



Herbert Bayer, design pour une exposition du Bauhaus.

typographie paru dans Zwrotnica l'inspira beaucoup. Dès 1926, il élabora plusieurs superbes typographies pour la seconde série de Zwrotnica (six numéros de 1926 à 1927)[1], époque à laquelle il commença aussi des photomontages. Nous reproduisons la couverture de Podsadecki pour un recueil de poèmes de Jalu Kurek, membre du groupe poétique "L'Avant-garde Cracovienne" dirigé par Tadeusz Peiper (1891-1969) qui fut un peu le pape de l'avant-garde polonaise. Kurek est l'auteur d'un film *OR* (1933) et l'un des animateurs de la revue LINIA. Quant à Podsadecki quelques photos le montrent jouant le rôle d'un voleur dans un film de 1939 aujourd'hui disparu.[2]

Évoquer l'avant-garde dans cette partie de l'Europe, c'est penser aussitôt à Lajos Kassak, à sa revue MA et à son oeuvre propre. MA paru de 1916 à 1925 et y collaborèrent Boccionni, Picasso, Bela Bartok, Mattis Teutsch Janos, Franz Marc, Medgyes Laszlo, Derain, Bortnyik Sandor, Uitz Bela, Moholy Nagy, Hans Richter, Viking Eggeling, Gleizes, Léger, Ivan Pugni, Archipenko, Van Doesburg, etc.

Lajos Kassak (1887-1967) a laissé une autobiographie en plusieurs volumes. En 1909, à 22 ans, il décide de quitter la Hongrie pour découvrir l'Europe occidentale et gagne Paris à pied. À son retour en 1910, il entrevoit un rôle littéraire possible, découvre l'expressionnisme allemand en 1915, fonde une première revue en 1916 (A TETT, L'Action) qui se réclame du socialisme. Il y publie un texte d'Apollinaire en guise de manifeste simultanéiste. La revue est interdite pour un numéro international contre la guerre et le mois suivant, Kassak fonde MA (Aujourd'hui) qui paraît à Budapest jusqu'en juillet 1919. À la chute de la République des Conseils sous laquelle il a polémiqué avec Bela Kun sur la fonction de l'art, il est arrêté. Libéré au début 1920, il émigre à Vienne (il retournera la Hongrie en 1926) pour reprendre la publication de MA en dépit de son manque total de moyens et même de la misère dans laquelle il se débat, précisent ses biographes.

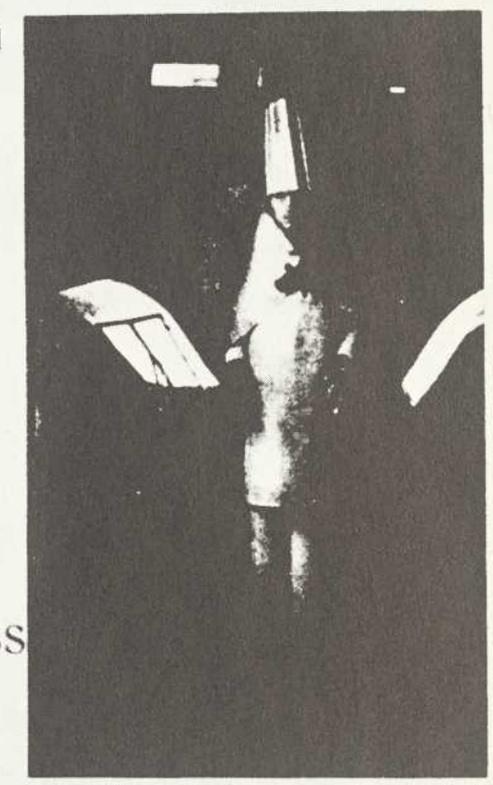
La récente réédition de MA en quatre volumes révèle l'une des plus intéressantes revues d'art jamais publiées par sa mise en pages, ses collaborateurs, l'une des plus belles et importantes aussi par le nombre de pages.

La beauté de la revue ira en croissant dès le départ et atteint son apogée dans les années 1922 à 1925. Les couvertures entament une éblouissante variation en rouge et noir, la revue s'ouvre à de nouveaux collaborateurs supplémentaires: Hausmann, Lissitzky, Gabo, Rodchenko, Ozenfant, Jeanneret, William Carlos Williams, Malcolm Cowley, Adolf Behne, Servranckx, Prampolini (scène dynamique futuriste), Chagall, Baumeister. Des poètes: Rimbaud, Max

Hugo Ball, "Karawane", poème phonétique avec photo de Ball lisant un poème phonétique au Cabaret Voltaire en 1916 à Zurich.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wuss
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf



Hugo Ball — dada-kasserolle 1916

(1917)
Hugo Ball

Couverture de MA, Vienne, 1924.

Henryk Berlewi, publicité pour les chocolats Plutos, 1925.

Jacob, Reverdy, Eluard, Apollinaire, Cocteau, Sauvage, Soupault, Pansaers, Picabia, Tzara sans compter les magistrales interventions de Kassak même: compositions, poèmes visuels, gouaches, collages, photomontages. On peut voir au cimetière de Budapest la tombe qu'il s'était dessinée dès 1922.

El Lissitzky (1890-1941) fut non seulement un grand peintre, dont les effets de transparence et la légèreté ne sont pas sans rappeler Moholy Nagy, notamment dans les célèbres *Proun* (Proekt utverzhdenii a novago: Projet pour l'affirmation du nouveau), mais aussi l'auteur de photogrammes, de nombreuses couvertures et de nombreuses typographies, dont celle de *Pour la voix* (le livre de Mayakovski paru à Berlin en 1923) et de *Photo-oeil* en 1929, livre de Franz Roh et Jan Tschichold.[3]

C'est lui aussi qui ordonna typographiquement le fameux numéro NASCI de la revue MERZ de Schwitters. Chagall l'appela ainsi que Malevitch (qui y créa le groupe Unovis) en 1918 à être professeur d'architecture et d'arts graphiques aux Ateliers libres de Vitebsk où il était directeur. Ainsi est-ce Lissitzky qui organisa la parution du premier ouvrage didactique de Malevitch en 1919: *Des nouveaux systèmes en art* avant le manifeste *Miroir suprématiste* de 1923.

Lissitzky rendra d'ailleurs dans un important article "Art et pan-géométrie" (1924) l'essentiel de l'enseignement suprématiste donné par Malevitch à ses élèves de Vitebsk en 1920.

Lissitzky accorda aussi beaucoup d'importance à l'illustration de livres pour enfants tels *La légende de Prague* ou *Chad Gadya*.

Dans l'histoire du mouvement Dada, les novations typographiques sont nombreuses et relativement connues: *Une Nuit d'échecs gras* de Tristan Tzara, Ilia Zdanevitch (*L'Ile de Pâques, Ledentu le Phare*), les couvertures du *Coeur à barbe, La Pomme de pins* et surtout la revue de Picabia, *391,* publiée à Paris, Barcelone, Zurich, New York.

Tout au début de Dada, il y eut une personnalité exceptionnelle, au milieu et à l'origine (avec Arp, Tzara, Janco et Huelsenbeck) de l'effervescence du Cabaret Voltaire décrite par Tristan Tzara dans *Chronique zurichoise*[4]: Hugo Ball, qui quelques mois après avoir lancé Dada s'éloigne, écrit une nouvelle (*Flametti,* publiée en 1918), revient, fonde une galerie Dada avec Tzara, s'éloigne à nouveau, collabore à un quotidien radical, publie en 1919 une violente attaque de l'autoritarisme politique et culturel allemand ("Zur Kritik der deutschen Intelligenz"), se désintéresse de la politique, étudie la théologie chrétienne et rencontre Herman Hesse, épouse la chanteuse et danseuse Emmy Hennings, meurt en 1927 d'un cancer de l'estomac.

Il avait commencé à réviser son *Journal* en 1924, lequel parut en même temps que son étude sur Hesse l'année de sa mort. La couverture du STIJL (Leiden) fut consacrée à l'annonce de ce décès.
Hugo Ball n'a apporté qu'une contribution particulière à la typographie mais elle est importante puisqu'il s'agit de son poème phonétique "Karawane", une des étapes, sinon l'invention, de la poésie sonore.

Hugo Ball lisait ses poèmes phonétiques dans un costume dessiné spécialement à cette intention par Janco et lui: "Mes jambes étaient abritées par une espèce de colonne faite de carton d'un bleu brillant qui m'entourait jusqu'aux hanches, de sorte que je ressemblais à un obélisque pour cette partie. Par-desus je portais une immense collerette découpée dans du carton et doublée de papier écarlate à l'intérieur et d'or à l'extérieur, le tout maintenu autour du cou, de telle sorte qu'il m'était loisible de l'agiter comme des ailes en levant ou en baissant les coudes. À cela venait s'ajouter un chapeau de chaman cylindrique, très haut, rayé de bleu et de blanc."

L'exemple de la typographie de "Karawane", comme

par ailleurs celle du "Fisches Nachtgesang" de Christian Morgenstern, est significative. De même que dans les poèmes optophoniques, les poèmes affiches ("Kp'erioum ip'er ioum," 1918) de Raoul Hausmann, le choix de lettres plus ou moins grandes, maigres ou grasses, la révolution du regard d'une écriture, l'atomisation déjà entamée par Mallarmé est liée à une révolution poétique sur le plan sonore à l'origine de l'école contemporaine (Chopin, Dufrêne, Brau, Wolman, Heidsieck). Pour Raoul Hausmann, le poème était rythme de sons, de consonnes, de diphtongues, fusion de dissonnances et d'onomatopées sans nécessité de mots et la typographie l'intermédiaire entre l'art et la technique, entre voir et entendre: "Le poème jaillit du regard et de l'ouïe intérieure du poète par le pouvoir matériel des sons, des bruits, de la forme tonale, ancrée dans le geste même du langage. L'optique spirituelle, la forme spatiale et la forme matérielle sonore ne font pas le poème, elles le constituent".[5]

Si le seul écrivain belge à pouvoir se réclamer justement de Dada[6], Clément Pansaers, vécut à La Hulpe et Bruxelles avant de gagner Paris, c'est Anvers qui fut le lieu de l'avant-garde historique belge avec les revues CA IRA!, LUMIÈRE et surtout HET OVERZICHT, dirigée par Fernand Berckelaers (alias Michel Seuphor) et Jozef Peeters.[7].

Les interventions de Peeters (1895-1960) dans le domaine de la typographie sont influencées par son travail de la lino: travailler le texte en fonction de toute l'étendue de la page, élaborer une harmonie constructive entre les quantités de noir et de blanc, porter tous les éléments ou matériaux, couleur, caractère, papier, à leur plus haut degré d'expressivité. L'entrée de Peeters dans HET OVERZICHT coïncide en effet avec l'apparition de nouvelles couvertures de couleur, rompant avec le classicisme de celles du début de la revue. L'activisme flamand est alors en pleine expansion et marquera aussi bien Michel Seuphor que Paul Van Ostaijen, prince de la poésie flamande. Son recueil *Bezette Stad* (Ville occupée) en 1921 emprunte une typographie rythmique en cercle, en ovale, en forme de zeppelin (pour le mot zeppelin), en oblique, à la verticale, si bien que l'oeuvre sera souvent assimilée à tort à Dada, d'autant plus que Van Ostaijen n'avait guère fréquenté les Dadas lors de son séjour à Berlin à l'Armistique. Il y rencontra Grosz, Mynona, Mehring, des artistes du Sturm mais en vérité il était à Berlin pour échapper à une peine de prison qu'il craignait d'avoir à purger pour avoir participé à une manifestation activiste flamande contre le cardinal Mercier, d'origine wallonne, l'occupant s'étant opposé à l'exécution de la peine. Il y eut en revanche une vraie colonie de la diaspora Dada aux Pays-Bas avec MERZ (Schwitters), MECANO (Van Doesburg alias Bonset), THE NEXT CALL (Werkman) et les Van Rees, Citroen, Rinsema, sans oublier le Président Dada Chaplinist Blommfield.

MECANO représente la phase dadaïste de Van Doesburg, le théoricien fondateur du Stijl, qui recourt pour la circonstance au pseudonyme de J.K. Bonset. Le premier numéro de MERZ fut consacré à Dada en Hollande (la preuve par Dada) en raison de l'enthousiasme rencontré par Schwitters lors de sa tournée aux Pays-Bas. En 1923, le peintre H.N. Werkman (1882-1945) publia à Groningue sa propre revue THE NEXT CALL composée essentiellement d'expérimentations typographiques et de brefs textes de sa main. Il fut arrêté et exécuté par les Nazis en 1945.

D'autres dadas mériteraient ici une plus grande place, en particulier liazd, venu de Tiflison, Géorgie, pratiquant en même temps que la typographie le langage zaoum, le transmental. ■

NOTES

1. La première série compte six numéros de 1922 à 1923.
2. Sur le constructivisme polonais, les ouvrages de référence sont *L'espace uniste* de Strzeminski et Katarzina Kobro, écrits du constructivisme polonais, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977 et surtout *Constructivism in Poland 1923-1936,* catalogue du Museum Folkwang Essen, 1973, rédigé par le Museum Sztuki de Lodz.
3. Réédité par les éditions du Chêne, Paris.
4. Texte paru dans Dada *Almanach,* réuni et publié par Richard Huelsenbeck en 1920 à Berlin. *Dada Almanach* a été réédité par Dick Higgins (Something Else Press, New York) et le sera bientôt par Michel Giroud et Sabine Wolf (Éditions Champ Libre, Paris). *Chronique zurichoise 1915-1919* a paru en fac simile chez Yellow Now, coll. "Transjectoires," Liège, 1979.
5. Raoul Hausmann, *Courrier Dada,* "Le Terrain vague," 1958.
6. Il ne s'en réclamera pas longtemps, claquant la porte de Dada en opposition à André Breton par un texte célèbre, *Une bombe déconfiture* dans le Pilhaou-Thibaou. Son départ sera bientôt suivi par celui de son ami Picabla. Il s'agissait pour les plus authentiques des Dadas de contrer l'effet dadaisme.
7. Cf. Josef Peeters, par Robert Melders, dans la collection de l'ICSAC (Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen Amsterdam, 1978).

VEXATIONS[1]

"Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses".

Erik Satie

pour Marie Chouinard[2]

Vexations est cette immense cathédrale de l'art où chacun des 840 motifs, identiques aux vitraux, taille, par 152 couleurs, le spectre infini de la perception et du silence.

Différente de ses consoeurs, elle peut se déplacer de pays en pays; d'êtres en multiples sentirs.

Une simple phrase active sa vision, un seul instrument régit sa puissance:

"Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses".

Placez sous cette phrase les noms de Stockhausen, Xénakis, Bério... ou autres et le plus grand sérieux sera pris pour traiter de ce concept; inscrivez-y par contre le nom de Erik Satie, immédiatement, l'on vous parlera de farce, de blague, de provocation prédadaïste. Un léger mutisme vous sourira.

Je joue et j'écris pour corriger cette erreur. Il y aurait tout un nouvel enseignement à faire quant au *statut social* d'Erik Satie. Son nom évoque trop rapidement les mêmes clichés bouffons et tragico-loufoques d'*une seule partie* de sa pensée. La faute en appartient aux média et à une certaine paresse "intellectuelle" du public en général.

Je traiterai brièvement ici d'une oeuvre capitale dans l'histoire de la création, monument gigantesque par sa durée et sa portée. Il s'agit de *Vexations.*

Erik Satie est à présent l'auteur de *Vexations: un concept à prétexte sonore.*

CONTEXTE/SITUATION

Nous sommes aux alentours des années 1893-95, à Paris. Erik Satie a 27 ans. Il a déjà composé les *Ogives, Sarabandes;* les *Gymnopédies, Gnossiennes;* le *Prélude de la porte héroïque du ciel;* les *Sonneries de la Rose-Croix;* les *Préludes* pour sa fameuse "wagnérie kaldéenne" *Le fils des étoiles* de 1891; il vient de terminer ses *Danses Gothiques.*

Toute une révolution harmonique et d'écriture vient de naître, mise sur papier par lui. Nul ne le sait; il en est presque fier. En ce moment, il est le compositeur attitré de la secte rosicrucienne du Sâr Joséphin Péladan et vient de poser sa deuxième candidature à l'Académie des Beaux-Arts...

Claude Debussy a terminé son *Prélude à l'après-midi d'un faune,* son *Quatuor à cordes;* Gabriel Faure écrit le cycle de mélodie *La bonne chanson, Dolly,* son *6e Nocturne* ainsi que ses *5e et 6e Barcarolles* pour piano; Auguste Rodin sculpte ses *Bourgeois de Galais;* Toulouse Lautrec peint *Au salon de la rue des Moulins, La Clowness;* Maurice Denis exécute sa toile *Les Muses;* Mallarmé publie *Vers et Prose;* Anatole France, *La Reine Pédauque;* les frères Lumière inventent l'appareil cinématographique; Massenet finit son opéra *Thaïs;* Paul Signac signe *Saint Tropez;* Seurat a terminé depuis un an ou deux *Le Cirque;* Le Douanier Rousseau brosse *La guerre ou la chevauchée de la discorde;* Maurice Ravel donne *Menuet Antique, La Habanéra;* en Italie, Puccini propose *Manon Lescaut;* Verdi, *Falstaff;* en Allemagne, Röntgen découvre les rayons X; Gustave Malher fait sa *2e Symphonie;* Anton Bruckner lui sa *9e Symphonie;* Richard Strauss est dans sa période de poèmes symphoniques *(Till Eulenspiegel; Also Sprach Zaratoustra* etc...) Brahms compose ses *Quatre Chants sérieux;* et son *Quintette pour cordes et clarinette;* Hugo Wolf fait sa *Sérénade italienne,* son opéra *Der Corregidor;* des États-Unis Dvorak ramène sa *9e Symphonie* dite *Du Nouveau-Monde:* en Russie, Tchaikovsky meurt quelques jours après avoir donné sa dernière et *6e Symphonie* dite *Pathétique;* Rimsky-Korsakov lui compose son poème symphonique *Sadko* etc... Bref, tout un monde où la surchage symphonique et orchestrale abonde; le wagnérisme exulte, les idées orientales sont à la mode.

À tout cela, Satie répond le plus simplement du monde, par une phrase de 27 mots titrée: *Vexations* que 152 noires et croches écrites sur cinq portées musicales doivent véhiculer:

"Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses."

Photo: Normand Jacob.

Rober Racine, Montréal, le 4 novembre 1978; on remarque sur le mur de la galerie une partie des copies de *Vexations* formant le montage mural.

1893-95 le *concept Vexations* d'Erik Satie est sur papier. Une nouvelle manière de se *comporter* ici, face au son et par le son, est née.

C'est sur ce *concept* et son application que ma réflexion portera.

INDICATION/CONCEPT

Lorsque l'on parcourt l'histoire de la création au niveau de tous les arts, une chose certaine en ressort: le document/trace. Celui-ci, le plus souvent, n'est présenté que pour lui-même et ne s'adresse qu'à sa propre articulation. Rarement voit-on son créateur se soucier de l'être qui aura à se placer devant cette création. Encore plus infime est le nombre de ceux qui indiqueront le *comment* de la mise en existence du discours à proposer ou proposé. Certaines disciplines telles la peinture, la littérature, la sculpture ou le film ne nécessitent pas ce *comment* car le problème ne concerne que leur créateur. Le comment *est* le discours.

En musique cependant, de même qu'en architecture en danse et en théâtre, le *proposeur* soumet un plan qu'un intermédiaire doit édifier. En architecture, cette édification ne s'exécute, de façon générale, qu'une seule fois. Au théâtre, l'opération est chaque fois à recommencer. Ce recommencement par contre est d'une richesse informative énorme. Les indications de mise en place, de décors, de costumes et d'éclairages (au XXe siècle) etc... s'offrent de façon plurielle. Le monde de la danse possède également la plupart de ces qualités quoiqu'un problème majeur s'est longtemps posé: l'absence d'écriture graphique complète et facilement transmissible. La gestuelle de toute chorégraphie devant se véhiculer *oralement* de génération en génération. Avec l'audio-visuel (vidéo ou autres) comme document, cette lacune est partiellement réglée.

La musique, elle, pendant bien longtemps, s'est présentée par écrit, sous une notation unique. Par rapport au *comment,* cette transmission du message est plus que muette quant à sa réalisation. On indique *quoi* doit jouer, un texte, des intensités ainsi que les tempis de ces *quoi.*

Or, de tous temps et pour toutes les voies de l'art mentionnées plus haut, Satie est l'un des premiers sinon le seul à accompagner son *plan* (qu'il nomme *motif*) d'une note indicative destinée à l'intermédiaire lui disant que:*"pour "se jouer" 840 fois de suite ce motif,..."* il devra faire trois choses: *"... se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses."* La première chose importante à retenir dans cette "note de l'auteur" placée en tête de partition est que Satie *écrit* sur son discours, de *jouer* ce discours. Jamais avant un auteur n'indiquait que l'on devait regarder son tableau, sa sculpture; lire sa littérature; jouer telle ou telle partition etc... Cette action de porter le regard ou l'ouïe vers une oeuvre et d'agir sur et par elle semblait instinctive, inconsciente; quelque chose qui *va de soi.* Satie, avec *Vexations,* nous donne, à mon sens, l'un des premiers documents qui porte, de la main de son créateur, l'indication de cette action qui va de soi: jouer le discours.

Pour cette raison, il me semble plus important d'expliquer la *démarche* idéologique formulée et lancée par Satie dans *Vexations* que d'analyser en détails le véhicule de celle-ci, c'est-à-dire la partition.[3]

Vexations est d'abord et avant tout un concept/prétexte à transitif sonore, nullement une oeuvre d'*es-*

sence musicale. Là-dessus, je suis ferme et inflexible. Graphiquement, cela se prouve (les 27 mots sont placés "avant" le texte musical), également au niveau syntaxique. Il n'y a qu'à observer l'ordre dans lequel il dispose ses mots pour comprendre immédiatement *l'idée* de *Vexations: "jouer 840 fois de suite".*

En isolant cette première partie du tronçon initial, le message est d'application universelle. Jouer entend à *faire.* Faire 840 fois de suite une action, un geste, un signe, un mot, une forme, une opération, etc... C'est dans l'articulation de cette accumulation du même élément que s'accomplit le *principe* (de) *Vexations.* L'élément accumulé n'a qu'une importance relative. Pour Satie, qui possède une formation d'organisateur de sons (je n'aime pas le mot de musicien), cet élément se nomme *motif.*

Quand on jette un coup d'oeil sur quelques définitions du mot motif, on comprend doublement le sens que Satie entendait donner à ce terme.

Du *Petit Larousse Illustré,* édition 1975 p. 673, je retiens plus particulièrement cette définition: "Figure ornementale répétée le plus souvent". Dans le *Pluri Dictionnaire Larousse,* édition 1975 pp. 915-916 je note: "Raison d'ordre intellectuel qui pousse à agir de telle ou telle manière, à faire quelque chose"; également: "Petit élément caractéristique d'une composition musicale, qui assure l'unité d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre (harmonique/mélodique/rythmique). "Le *Petit Robert,* édition 1973, quant à lui, nous mentionne entre autre à la page 1117: "Ornement isolé ou répété, servant de thème décoratif", de même que "Phrase ou passage remarquable par son dessin". Plus près de l'époque de Satie, je trouve dans *L'Encyclopédie universelle dictionnaire des dictionnaires,* Tome 5 p. 263, dans une édition du début du XXe siècle, des définitions d'ordre beaucoup plus développé: "la phrase de chant, l'idée primitive qui domine dans tout le morceau "et" qui a la propriété de mouvoir", mais surtout: "Le motif est quelque chose qui est capable de porter à tel parti, et que l'esprit pèse, compare. Le motif est une vue de l'esprit, une conception des avantages, de la convenance, un *principe d'action* éclairé et réfléchi, qui influe, non plus sur la partie sensible, mais sur la partie *intelligente* de notre nature". (c'est moi qui souligne)[4]

Pour Satie, le motif n'est qu'un prétexte, la soumission d'une proposition. Il ne sert qu'à illustrer une trame idéologique précise sur laquelle je reviendrai plus loin. Paradoxalement, en regard des définitions 1,3,4,5 et 6 mentionnées plus haut, ce motif est composé de trois éléments différents présentés dans un ordre quaternaire: A, AI, A, A2 (voir ci-dessus la partition).

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le thème A *n'est pas* ce motif, mais bien une partie sous-jacente de celui-ci; l'ensemble A, A1, A, A2 constituant sa totalité.

Quittons pour quelques lignes cette brève notion du motif dans *Vexations* pour prêter notre attention au pronom personnel *se,* également du premier tronçon. Le *se* suppose un usage personnel de l'exécution de la pièce, mais ne fait que cela: supposer. Cette ambiguïté sémantique est créée sous la plume de Satie dans l'espoir d'accroître la virtualité de son concept. J'insiste sur cet aspect du *se* car il met en question toute la dialectique du "spectacle"; j'entends l'audition publique de *Vexations.* Il est évident que *Vexations doit* être joué devant le plus grand nombre de personnes. L'idiotie serait justement de jouer cette pièce pour soi-même dans sa chambre et priver ainsi plusieurs êtres des qualités extraordinaires inscrites en *Vexations.* Si la position sémiologique du *se* offre à l'esprit un doute d'ordre "actionnel", l'inflexion ascendante du *je* semblant le substituer n'est pas à rejeter. Cet apparent désordre psychologique ressenti face au *se/je* n'est en fait qu'un problème de responsabilité à prendre pour s'acquitterdu *comment* de la réalisation du discours.[5] Satie place ce pronom dans le but de provoquer le possible exécutant. Et la seule façon d'être aussi *fin* que lui est de *jouer Vexations.*

Erik Satie en 1895 à l'époque de *Vexations.*

Dans mon esprit, une chose est claire: *Vexations* doit être exécuté par une seule personne. C'est la seule *règle* à observer à l'intérieur du *se.* Les exécutions qui ont déjà eu lieu par le passé avec l'utilisation "d'équipes" de pianistes ne sont pas à mon avis valables, pour l'unique raison qu'elles indiquent une lâcheté d'ordre de constitution physique de la part des exécutants.[6]

Le *pour se jouer 840 fois de suite ce motif* est ici de même nature qu'une obligation. Il est clair qu'en écrivant cette phrase, Satie voulait et souhaitait l'exécution de *Vexations.* Et cette intention de mise en existence s'accentue par les trois tronçons suivant tronçon initial: *..., il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.*

Plusieurs personnes m'ont déjà dit qu'en inscrivant cette note sur la partition, Satie laissait entendre qu'il ne voulait pas l'exécution de l'oeuvre. Hé bien! voilà bien des indications de comportements et de préparations pour une chose qui ne doit pas être jouée.

Du motif exposé à son articulation l'expression interprétative de la matière sonore qui en résulte est conditionnée à chaque instant par une idéologie spécifique et pourant tacite. Cette idéologie m'apparaît identique à une odeur émanant d'un corps. Savoir qu'il faut jouer 840 fois de suite un périple, en maîtriser les contours; c'est à partir de cette trame marquée d'aires fluctuantes qu'il faut trouver le sens de *Vexations.*

On pourra passer plus en surface en ce qui concerne le sens des trois derniers tronçons du concept, ceux-ci ne m'apparaissant pas comme essentiels et nécessaires à la réalisation du morceau. Les trois derniers segments de la phrase ne véhiculent *en fait* qu'une préparation, qu'un état d'esprit à avoir face à ce principe. Et quant à la nature de cette préparation, elle me semble d'un pur subjectivisme. Au reste, elle n'est là qu'une suggestion, exprimée par le *il sera bon.* Ce subjectivisme par contre n'est pas vu ici sous l'angle péjoratif. Non. Se préparer par des immobilités sérieuses dans le plus grand silence, demeure en soi une entreprise intéressante, mais qui n'est pas à rattacher à l'idéologie première. Il est inutile d'observer ces indications pour faire faire *Vexations.*[7] Ceci m'amène à traiter des applications pratiques qui découlent du concept: les exécutions publiques solo et intégrales que j'ai données à trois reprises au piano.[8]

MONTRÉAL: PRISE DE CONNAISSANCE

1977 au soir du 2 février en la salle Maisonneuve de la Place des Arts *Pilobolus Dance Theatre* présente un solo de la danseuse Martha Clark[9] intitulé: *The Four Thursdays* (*Les Quatre Jeudis*) sur une musique pour piano de Satie. Mon attention se porte davantage sur la bande sonore que sur Martha Clark. Il s'agit d'une d'une pièce reprenant constammant son début et cela pendant six ou sept minutes.

Deux mois plus tard, dans la nuit du 7 avril, je lis dans une biographie écrite par Anne Rey sur Erik Satie, ces

lignes: "Les Éditions Eschig ont en effet publié une pièce pour piano intitulé VEXATIONS conçue (par un système de *da capo* successifs) comme une musique perpétuelle, ou presque. *Pour se jouer 840 fois de suite,* signale en effet Satie à un possible interprète, *il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.*"[10] Sous son texte Rey plaça la partition de la pièce; je la jouai et me rendis compte qu'il s'agissait du même morceau entendu deux mois auparavant à la soirée *Pilobolus*.

Plus loin encore dans le même livre, je lus: "... Certes, on ne pourrait pas supporter une exécution des *Vexations* (qui dure selon moi vingt-quatre heures: 480 répétitions d'un morceau de 52 mesures à structures répétitives: A, A1, A, A2; chaque A ayant 13 mesures de long), mais pourquoi y songer?" Cette fin de phrase me gifla et immédiatement, j'inscrivis au bas de la page: "Il faut y songer et surtout jouer cette pièce. La musique doit être entendue et écoutée; non pas lue."

Pour l'exécution, j'entrepris, sous l'idée de copie, l'ouvrage suivant: I, copier sur 840 feuilles la partition de *Vexations:* 2, copier 840 autres feuilles, chacune étant numérotée de 1 à 152, ces copies servant d'environnement mural; enfin, l'exécution sonore de la partition au piano seul et sans arrêt.

I copier = exécution théorique

La notion/démarche de copie m'a toujours parue extrêmement riche, stimulante et quasi provoquante. (II) Copier, pour refaire un acte précédent, localiser en son bras tout texte, toute parole graphique fut, pour ma conception de la pièce, une nécessité. Copier 840 fois la partition de *Vexations* c'est en accomplir une exécution théorique, personnelle, intime. Rejoindre ainsi le *privé* inclus dans le *se* étudié plus haut. Copier ces feuilles célébrait le moyen d'offrir à tous les auditeurs une partie de l'oeuvre; une trace de son existence. La correspondance écrite de chaque émission sonore du *motif* terminé au piano.

II copier = créer un lieu

Paralèllement à la copie des partitions s'effectuait la copie d'une autre série de 840 feuilles, chacune recouverte des chiffres 1 à 152. Puisqu'il y a 152 notes *écrites* dans la partition, je décidai d'exécuter une concordance numérique. Le but premier de ses copies consistait à créer un environnement mural; un lieu unique bâti et conçu à partir de la matière des *Vexations*. Aussi, la disposition de ces feuilles illustrait par un système de marges larges/étroites la structure rythmique de la pièce (noire/croche). Ces séances quotidiennes durèrent sept mois suivies à la fin de l'exécution au piano.

III de la copie sonore

De par la copie, le corps devient un filtre vivant et conscient entre le message graphique et son imprégnation cérébrale.

Vivre *Vexations se joue* à deux: celui qui propose et l'autre qui dispose. Ils furent nombreux ces disposeurs à Montréal. Pour moi, comme pour eux, l'aventure se présentait nouvelle et inconnue. Seule une vague intuition de *l'effet* nous habitait. Être devant ce piano correspondait à un changement de table de travail, à une nouvelle séance de copie, sonore celle-là et devenue publique. En regard de la première: brève, empreinte d'une autre densité qu'enfin je pouvais partager avec tous et signée: Erik Satie.

Jamais l'idée, l'impression d'une accumulation (encore moins d'une répétition[12]) ne s'installe en nous en jouant la pièce. Continuellement, la consonance soutenue, on doit construire, présenter chacun des motifs pour sa propre spécificité. Par l'image de 840 débuts, l'apparente fin de chacun n'est en fait qu'un rappel au recommencement. Le travail patient et

Vexations

ERIK SATIE

NOTE DE L'AUTEUR:

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses

M. E. 7714

Partition de *Vexations* telle que publiée chez les éditions Eschig à Paris, en 1969. Remarquez au bas de la partition le thème (A) qui doit être émis la première fois seulement; puis l'harmonisation (Al) devant suivre ce thème; une seconde présentation isolée du thème se fait (A) pour terminer le motif par une seconde harmonisation (A2).

acharné réalisant l'édification de cette cathédrale nous est constamment indiqué par la nouveauté des éclairages. Réunie en un vaste macrocosme, les 840 motifs qui le forment se révèlent sous l'apparence individuelle d'un microcosme filtrant sa propre énergie.

L'exécution montréalaise en fut une de découverte avant tout. Nullement aisée et positive pour moi, le contraire sembla une réalité pour les auditeurs. Régulièrement et toujours attentif, je devais me battre pour *suivre* cette pièce; car je la sentis me tirer plutôt que l'inverse. Comme un couloir vitré de l'extérieur pour ceux qui m'observaient, mais tapissé de miroirs à l'intérieur pour moi qui y déambulais, ce tunnel s'installa dans l'espace abstrait de ma perception en une oblique descendante. Parfois (au moins 30 fois sur 840) mon cerveau, de connivence avec les doigts de mes mains, arrêta ma gestuelle pianistique. Résultat: erreurs, fausses notes, impression d'être perdu, panique. En un éclair, du bout des doigts au sommet de ma tête, une décharge électrique déferla sur moi. J'arrête deux secondes, je m'observe, puis je reprends le xième motif, traqué. Les questions fusent. L'exécution est-elle valable? Que s'est-il passé? Comment l'auditeur perçoit-il cette défaillance?...[13]

Une force omniprésente, un désir caché nous relance cependant en un rien de temps; la cathédrale s'élève toujours. Et comme au bout de sa plus haute flèche s'enchaîne le vide gigantesque et intense de l'espace, le ciel; au bout de *Vexations* doit se dresser noble et magnifique, *le silence... Montréal* n'a pas connu ce silence, des applaudissements ont tué cette dernière note. *Vexations* reste à refaire, il y manque la deuxième partie.

À la suite de cette exécution et sans doute à cause de cette misérable fin, une phrase m'obsédait continuellement: *"Vexations est une manière de vivre qui ne veut pas exister, mais qui séduit l'humain par l'idée qu'elle le pourrait".*

ARTHABASKA: LE SILENCE

À la demande d'une auditrice demeurée la totalité de cette première exécution, je me rendis dans cette ville pour y faire, en privé, une seconde présentation solo et intégrale de *Vexations.* Des phénomènes perceptuels semblables connus précédemment, se présentèrent à moi durant l'exécution. Je me sentis cependant et tout au long des 17 heures 53 minutes que dura la pièce, *d'égal à égal* avec elle. L'unique paramètre que je retins de cette expérience fut ma prise de connaissance du silence terminal.

Il n'y eut, à part moi, que trois personnes pour vivre *complètement*[14] ce point ultime de *Vexations.*

Unique dimension invisible vibrante de multiples secousses. Le silence de *Vexations* n'est pas le silence de l'intériorité ou du recueillement. Non. C'est un silence gueulard, palpable, physique qui sûrement pourrait se calculer acoustiquement. L'image, maintenant très courante, du *trou noir* serait juste. Riche, complexe, fort de 840 pulsions énergétiques acquises tout au long de l'énumération sonore des motifs joués. Chaque ensemble de 152 notes terminé semblant injecter en nous l'équivalence silencieuse de sa densité. L'accumulation (comme par entreposage) de tous ces *ensemble/silence* se présente alors à notre être par tensions implosives. Un état de transe s'opère. C'est à ce silence que l'importance de *Vexations* se certifie; qu'il devient une évidence, un colosse de la littérature pianistique de tous les temps. Deux parties constituent donc l'oeuvre: l'une sonore, potentiel initial de l'autre: le silence *Vexations* de par sa démarche et l'exposition de son contenu est et demeure une quête du silence.

TORONTO: COMPTAGE RÉSOLU

La seule indication *"musicale"* de *Vexations* réside dans son tempo: *très lent.* En arrivant à la Toronto Music Gallery, j'étais décidé à dominer cette pièce, à y devenir maître. Aussi, je voulus que ce *très lent* le soit. Dix-neuf heures furent nécessaire à sa réalisation. Une exécution quasi parfaite à tous les niveaux; la seule que je considère comme valable.

Dans *Vexations,* le problème majeur se posant à l'exécutant est celui du compte des 840 motifs. À Montréal, comme à Arthabaska, une personne extérieure notait chacun des motifs terminé et venait m'avertir au huit-cent quarantième de cesser. Jamais je n'ai eu une confiance totale en ces deux personnes. Je ne pourrais pas jurer en toute conscience avoir joué pour chaque intégrale *Vexations* seulement et uniquement 840 motifs; ni plus ni moins. J'ai donc pris la décision de tenter l'expérience moi-même; seul et libre dans le temps magique du *pré-silence Vexations.*

Sur une toute petite boîte (20cm par 20cm) j'enfonçai à mi-hauteur 840 aiguilles que je devais abaisser totalement après exécution d'un motif. Je plaçai cette boîte sur le piano devant moi. En alignant vingt-et-une rangées de quarante aiguilles, j'obtenais ainsi une idée générale, mais jamais précise du compte, ce qui est l'idéal. Après avoir joué plusieurs motifs, l'action d'enfoncer l'aiguille correspondante faisait partie *intégrante* de la gestuelle pianistique.

Jouer *Vexations* c'est engager sa main gauche à ne jamais céder. Elle doit toujours émettre le thème, inlassablement, comme tirée par la démence d'un regard posé sur soi. À Toronto, le silence s'est produit, beau comme un fleuve vertical. Circulant sous l'électricité diffuse des dix-neuf heures *"motives".* Je venais de maîtriser ce monstre pour piano, offrant à tous la possibilité de vivre un silence de titan, véritable mosaïque constellée de forces. À la fin, à peine cinq personnes s'offraient à ma vue.

Là, les gens ont râté à jamais quelque chose d'unique. Énergies bafouées par l'absence de témoins. Seules quelques mémoires maintenant jouissent de *Vexations* intégrale: son + *Silence.*

Mon but demeure: jouer dans 840 endroits différents pour le plus d'être humains possible cette leçon d'écoute, cette architecture du silence qu'est *Vexations conçue* par Erik Satie.

ROBER RACINE

NOTES

1. Ce texte reprend dans ses grandes lignes un vaste essai musico-linguistique avec analyse de la partition, consacré à *Vexations* auquel je travaille depuis 1978. Il est aussi la matière première d'une conférence donnée le 7 avril 1979 au Musée des beaux-arts de Montréal sur le même sujet.
2. Marie Chouinard danseuse et chorégraphe de Montréal (elle a fait *Cristallisation; Dimanche matin Mai 1955; Le déjeuner sur l'herbe...)* fut la première à me manifester son désir d'assister au complet à *Vexations* lors de la présentation de Montréal le 4 novembre 1978 à la galerie Véhicule Art. Ce qu'elle fit. Je lui dois amitié pour son encouragement, sa présence et son dévouement. Celle en qui j'ai vu l'immédiate compréhension d'un dessin ardu... -
3. En 1969, à Paris, les Éditions Eschig ont publié la pièce *Vexations* à l'intérieur d'un recueil, formé de trois pièces, intitulé: *Pages Mystiques.* Il s'agit de *Prière, Vexations et Harmonies.* Personnellement, je ne considère pas *Vexations* comme faisant partie de ce recueil puisque les autres pièces, comme l'indique l'éditeur, sont des *fragments* recueillis aux Archives Nationales par MONSIEUR CABY. Quant à eux, les auteurs du *The Guiness Book of Music Facts & Feats,* Robert & Celia Dearling mentionnent que *Vexations* fut publié pour la première fois en Angleterre dans la *Music Review* de 1967. Vu le cadre de cette revue, je n'entreprendrai pas une analyse musicale des degrés et mouvements évolutifs des intervalles de la partition, ni l'étude numérologique et symbolique des rapports internes de l'oeuvre. Je mentionne, pour les intéressés, le livre de Anne Rey sur Satie paru aux Éditions du Seuil, collection *Solfèges* no 35 Paris 1974, qui amorce brièvement certains rapports symboliques intéressants des chiffres 3 et 6 et de la secte Rose-Croix, secte de laquelle faisait partie Satie lors de la période *Vexations.*

   Aussi, et de façon étrange, le texte de André Gervais sur Marcel Duchamp paru dans *Parachute no 11,* où on fait mention (en passant) des propriétés du nombre 152. Je le mentionne puisqu'il y a effectivement 152 notes écrites dans *Vexations.* Donc, je ne mettrai que la partition de *Vexations* tellequ'elle paraît chez les Éditions Eschig, Paris 1969.
4. Le choix et la présentation de cette magnifique définition prouve que le véritable *motif* pour Satie dans *Vexations* est bien son concept: c'est-à-dire la *"note de l'auteur"* placée en tête de la partition!...
5. J'ai vu plusieurs pianistes devenir malades d'angoisse à cause de ce *se* ! Ne pouvant se décider s'ils devaient jouer *Vexations* en public ou pas, de peur de trahir Satie par une mauvaise compréhension des termes, ces pauvres ne purent jamais réaliser un certain: *"rêve de bravoure".* (sic).
6. Le même *"Guiness Book of Music Facts & Feats"* mentionné plus haut relève aux pages 112-113 les exécutions suivantes: "... The first performance, organised by John Cage at the Pocket Theatre, New York, in 1963, lasted 18hr 12 min and was performed by a group of ten pianists in relay... The second was in Berlin during August 1966 at which a relay of six pianists took part: for her second stint, Charlotte Moorman introduced a novel way of breaking the monotony by appearing unclothed from the waist up. Her reasons were both musicological and financial: Satie, it is said: "loved nudity", and John Cage bet her $100 she wouldn't do it. On this occasion, the performance of the music took *18 hr. 40 min.* (1 fois 840! c'est moi qui souligne)... The first *Solo* performance of *Vexations* was given at the Arts Laboratory, Drury Lane, London on October 10-11, 1967 by Richard Toop. According to reports, he was sustained during the performance with cucumber sandwiches made with black bread, and chocolate, but it is not recorded whether Satie's contribution to the proceedings also served to feed him up. Apparently not, since Mr. Toop gave another performance of a little over 24 hours duration in January 1968. The following year, a performance was attempted in Australia but was not finished because the soloist was rushed to hospital in a coma after only 17 hr." Pour ma part, j'ai entendu dire qu'il y a quatre ou cinq ans, à Toronto, à l'université York, une équipe de 6 pianistes avait refait *Vexations* en une douzaine d'heures (mais seulement les deux harmonisations; donc non valable). Également, à Ottawa, il y a trois ans, une équipe de pianistes avait joué pour une durée approximative de 14 heures 18 Intégrale *Vexations.* M. Ramon Pelinsky, professeur à la faculté de Musique de l'Université de Montréal figurait dans cette équipe.
7. Au contraire, plus le surmenage est grand, plus la fatigue est accumulée moins l'exécution ne cause de problème. Pour ma part, le seul "régime" que je suis avant une exécution est de m'abstenir de boire depuis la veille. Je peux ainsi rester une vingtaine d'heures assis sans me lever pour aller à la toilette ou autre. Je m'assois, je commence; puis me relève seulement le 840e motif terminé.
8. La première fut exécutée à Montréal à la galerie Véhicule Art le 4 novembre 1978. J'ai débuté vers les 11:10 du matin pour terminer vers 1:18 le lendemain matin: durée 14 heures 8 minutes. Toute cette exécution fut enregistrée sur 16 cassettes vidéo-couleur par Vincent Dostaler. Ce qui représente sans doute l'unique document *sonore* intégral de *Vexations.* La deuxième exécution eut lieu à Arthabaska, le 15 décembre 1978, dans une maison privée, celle de l'actuel juge Moisan. J'y fis les *pages mystiques* au complet. C'est à ce moment que je me rendis compte du déséquilibre total qui existe à jouer ces trois pièces. J'ai commencé vers 9:10 du matin pour terminer 17 heures 53 minutes plus tard. La troisième eut lieu à la Music Gallery de Toronto, le 13 janvier 1979. J'ai débuté vers midi trente pour terminer 19 heures plus tard. Elles furent toutes des exécutions solos et intégrales sans aucune sorte d'arrêt.
9. Il s'agissait d'un pas de deux où Martha Clark dansait avec une chaise.
10. Dans: *Erik Satie,* par Anne Rey, éditions du Seuil, collection Solfèges, no 35, Paris 1974 p. 49.
11. Article que je prépare en ce moment sur l'acte de copier intitulé: *"De la copie; poétique et sociologie de l'acte".*
12. Je fais une nuance entre répétition et accumulation. Pour moi, la répétition est un phénomène psychique; tandis qu'une accumulation est d'ordre physique. C'est le cas pour *Vexations* même si l'élément accumulé est composé d'ondes et de vibrations. Cette nuance s'installe surtout dans le sens de la *variation* interprétative de la présentation du motif.
13. Certaines personnes m'ont dit que c'était justement au moment où je me trompais que cela devenait le plus: *"beau",* le plus *"apaisant"...*
14. Quelques-uns venaient, repartaient, puis revenaient et ainsi de suite. Une audition de la sorte n'est pas valable, et encore moins pour vivre ce silence. Celui-ci prend toutes sa signification dans l'attente et la construction des 840 motifs présentés.

JOCELYNE ALLOUCHERIE

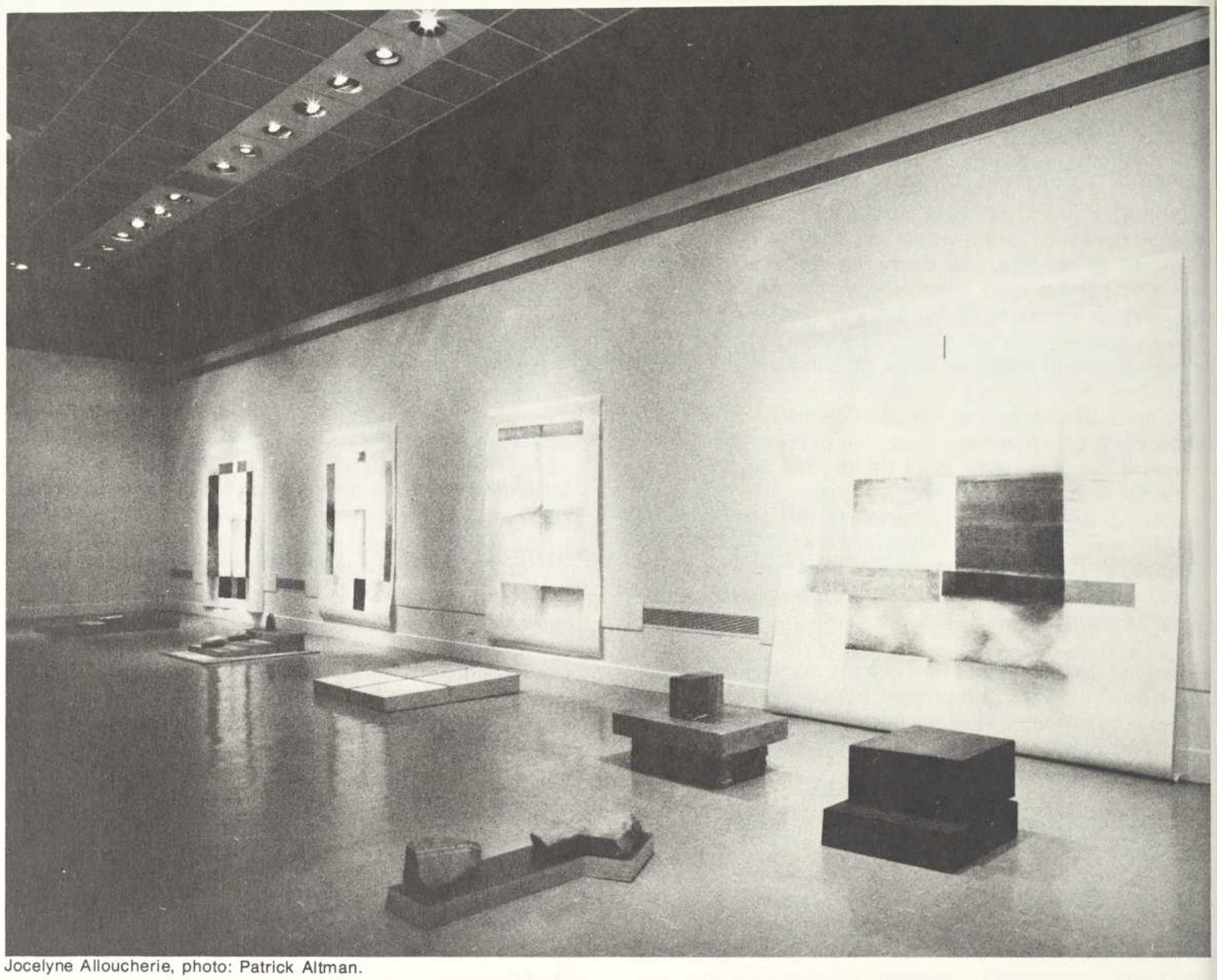
Musée du Québec, Québec
11 janvier au 4 février

«Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense».

Roland Barthes

«...c'est dans toute la conception analogique et magique du monde que plonge la création poétique. Elle éveille les forces endormies de l'esprit, retrouve les mythes oubliés...»

Edgar Morin



Jocelyne Alloucherie, photo: Patrick Altman.

LIMINAIRES

Miné, je suis miné. J'ai beau chercher la fin du filon qui me permettrait de dire: bon voici ce en quoi consistent les oeuvres de Jocelyne Alloucherie, c'est ceci et cela, je n'y parviens pas. C'est qu'il s'agit de l'oeuvre d'une imagination riche et profonde: une mine! Pas étonnant que la question me creuse.

L'écriture de Jocelyne Alloucherie est fine, raffinée même, tout en nuances mais incisive, à la manière des anfractuosités qui fouillent la mémoire de la pierre, de la terre.

ALCHIMIE — ANASTROPHE

Acrylique, ardoise, bois, brique blanche, crayons, cuivre, feuille d'or, fil d'or, gouache, granite, graphite, huile noire, pastel, pigment de mica, poudre d'aluminium, sable, shiste ardoisié: pareille énumération évoque en moi un je-ne-sais-quoi de recette d'apothicaire, de formule d'alchimiste. Il s'agit en fait, des matériaux qui entrent dans la composition des oeuvres qu'a exposées Jocelyne Alloucherie, au Musée du Québec.

Il m'a toujours semblé qu'une profonde parenté unissait l'alchimiste et l'apothicaire (respectivement le «scientifique» et l'«artiste» de la fin du Moyen-Âge). Une parenté qui aurait résidé dans l'imagination matérielle de ces deux chercheurs, leur fascination commune pour les pierres et les transmutations. À la différence expresse que l'apothicaire s'en était mieux tiré: en obtenant de certaines pierres particulières des poudres colorées, il pouvait réaliser des panneaux de bois peints dont la valeur hiératique équivalait souvent au poids de l'or...

De par son oeuvre, Jocelyne Alloucherie soulignerait cette parenté enfouie, cette tradition de l'alchimiste et de l'apothicaire. Ainsi, même si elle ne broie plus les couleurs, ne bout plus de huileux liemants, ne pétrit plus les pigments, néanmoins possède-t-elle toujours ce goût pour la collecte des pierres — qui jouent un rôle prépondérant dans son oeuvre; pour la recherche de nouveaux matériaux, de leurs propriétés, de leurs usages dont elle révélera des qualités intrinsèques; pour les concoctions qu'anime une imagination matérielle éveillée autant par les configurations telluriques, les tons sourds et crayeux de la pierre et le chatoiement des minéraux que par l'odeur des huiles, des laques, des vernis, que par leur moire.

S'il est des matériaux qui ont acquis leurs lettres de noblesse par toutes les transmutations que l'histoire de l'art leur a fait subir, ce sont les «pierreux», les «telluriques», les «minéralogiques», taillés, sculptés, ciselés, polis, broyés: on en a fait des couleurs, des anaglyphes, des monuments, des dieux...

Le travail de Jocelyne Alloucherie est, en ce sens, diamétralement opposé: c'est d'une transmutation anastrophe qu'il s'agit ici.

Ainsi, si cette artiste fabrique toujours des diptyques, des panneaux de bois peints, des «enluminures», c'est bien selon un tout autre usage, selon une régression vers les supports plastiques, selon ce surréalisme qui, «débarrassé du souci de signifier... découvre toutes les possibilités d'imaginer» (Bachelard).

C'est dans son «état préhistorique» que Jocelyne Alloucherie sort la pierre de l'atelier. Ce n'est plus l'élément qui «se transmute», mais l'élément qui transmute: signe pur, il amène un onirisme de la matière, une poétique de l'espace.

AMBIVALENCE

J'ai hésité longuement avant de définir l'espace imaginaire dont il est question; et je ne suis pas sûr de l'avoir finalement cerné.

Intrinsèquement, il est espace clos et espace nomade; extrinsèquement, il est espace nomade et espace clos.

Extrinsèquement il est espace clos puisqu'il est un lieu privilégié dans un espace socialisé; nomade, car ouverture de l'imaginaire. Clos puisque soumis aux contingences (aux lois) d'un calendrier qui en fixe la durée. Nomade, ces déterminismes n'affectant en rien son intégrité.

Intrinsèquement il est espace clos, parce que chacun des huit «microtopos» qui le composent, chaque fragment en est une «mémoire». Espace clos parce que récursif, on y revient inlassablement. Clos encore, parce qu'artificiel.

Nomade cependant, puisque «ce n'est jamais du pur dessin... de la pure sculpture»[1], ainsi que le mentionnait l'artiste elle-même: parce que les «objets» qu'elle fabrique, ses singulières morphologies, rejettent toute ustentialité, parce qu'ils sont détachés du «système des objets». Nomade enfin, parce que lieu d'échanges imaginaires, espace de jeux d'idées, de pensées, d'analogies, de sensations, de perceptions...

Aussi «poétique» me semble le seul vocable apte à traduire clairement l'ambivalence de ce lieu, ambivalence qui en affecte la reconnaissance même — comme on dit que l'on est ou pas en terrain de reconnaissance.

Je dirai donc que le travail de Jocelyne Alloucherie concerne également une poétique du lieu.

ARTEFACT/NATURE.

Artefact (du latin, «artis facta», effets de l'art). Struc-

ure ou phénomène d'origine artificielle ou accidentelle rencontrée au cours d'une observation ou d'une expérience portant sur un phénomène naturel.

Ce terme s'applique on ne peut mieux, pour désigner les morphologies que constitue cette artiste. Ainsi peut-on lire dans sa recherche une atténuation pour ne pas dire une substitution du paradigme Nature/Culture par l'artifice. — La moire de son chromatisme serait également un signifiant effectif de cette atténuation.

L'oeuvre de Jocelyne Alloucherie se démarque donc d'une certaine tendance en arts plastiques qui consiste à présenter la Culture comme une agression envers la Nature.

Pour Jocelyne Alloucherie, il serait plutôt question de *composer* à partir d'éléments naturels, «de ne pas faire tache dans le tableau» comme disait Lacan, de retrouver enfin, la dialectique anthropomorphisme-cosmomorphisme qui caractérise l'imaginaire de l'homme.

La terre apparaît dans son oeuvre comme le référent naturel canonique. Pour cette artiste qui précisait que ses intentions consistent «en une tentative pour une manière d'être plus fondamentale»[1], ce choix du référent matriciel (terre-mère, terre-source) est des plus révélateurs.

Aussi retrouvons-nous la terre représentée sous quatre espèces: 1. minéralisée: les roches, les pierres; 2. cristallisée: le sable; 3. «domestiquée»: les briques; 4. signifiée: les artefacts édaphiques («edaphos», sol), les dessins.

ALLUVIONS

On oublie souvent qu'une salle d'exposition est un espace nomade où se jouent des translations de pensées, de sensations, de perceptions d'images, de temps... qu'il s'agit d'un lieu fictif, imaginaire, lieu des représentations de la pensée nomade, de cette fondamentale non-déterminité de l'être.

Encore faut-il que l'artiste y songe... Or Jocelyne Alloucherie y a songé. Pour elle, exposer ce serait d'abord constituer un «topos», par des dépôts, des «alluvions» qui recouvrent l'aire nomade, masquent son vide, le «personnalisent» (se rappeler qu'originairement «persona» signifiait masque).

Je dirais que ce lieu est un alluvionnement.

Parler d'alluvions, c'est faire référence aux dépôts de cailloux, de graviers, de sables, de roches; par analogie, l'espace imaginaire créé par Jocelyne Alloucherie serait un lieu de rémanences de la Terre, de l'Eau, des origines.

Vue sous cet angle, l'oeuvre de cette artiste conjugue deux éléments naturels autour desquels s'articulent les mythes radicalement fondamentaux de l'homme, celui par exemple et qui n'est pas le moindre, de la mort-renaissance, dont la Terre et l'Eau sont les *lieux régénérescents.*

Chacune des huit «alluvions» qu'a confectionnées l'artiste et qu'elle a numérotées, est hantée d'un double, une sorte de «mémoire nébuleuse» de l'alluvion, une anamorphose (cette topologie avant la lettre et dont la symbolique n'est plus à démontrer).

Edgar Morin notait que «le double est le noyau de toute représentation archaïque concernant les morts»[2]. Le double conserve son intégralité lorsque l'Égo s'altère...

C'est ce que l'on retrouve dans le travail de Jocelyne Alloucherie: alors que l'«alluvion» doit être démontée, désarticulée, réduite en morceaux pour les besoins du transport, le double tracé sur une grande feuille de papier se roule sur lui-même, conservant sa structure initiale. La «Phusis» s'altère, la «Psyché» demeure...

PHUSIS/PSYCHE

D'un fragment, d'un échantillon, recréer une «mosaïque», un artefact, reconstituer une mémoire.

Voilà comment se présenterait le processus poiétique («poietes», créateur) de cette oeuvre. De ce fait, il s'inscrit d'emblée comme le mécanisme type de l'acte créateur tel que le définissait Claude Levi-Strauss: de l'ensemble (objet-événement) — ici, le fragment tellurique dont l'artiste retient une qualité intrinsèque — aller à la découverte d'une structure qui l'intégrera, l'artefact qu'elle constitue.

De cette première opération, ce passage de l'idée à la réalisation de l'artefact, une deuxième opération consiste à en tracer un «double négatif» qui se révèle ainsi à force de rappels, de rapports effectués entre ces deux éléments.

J'ai parlé d'un double *négatif* afin de marquer la différence entre ce report topologique — le dessin «aplanissant» l'objet par déformations (ici se glisserait une référence au cubisme?) — et l'artefact *positif* puisqu'en ronde bosse.

Cette différence marque une autre ambivalence de ce lieu qu'accuse la structure binaire des huit diptyques: il s'agit de l'opposition entre l'élément «psychique» et l'élément «physique» du diptyque.

On observera alors que ce qui est inscrit mentalement se trouve sur les cimaises, ce qui est physique, ce qui résiste, repose au ras du sol: les artefacts de par leurs faibles dénivellations, deviennent des rappels de l'attraction gravitationnelle de ce référent initial qu'est la Terre.

Au mur, sur de vastes papiers, des mosaïques au chromatisme «minéralogique»: des blancs marbrés, des bleus de cobalt, des verts-de-gris, des rouges cinabres, des noirs d'analine ou de carbone, des chromes; les *solubles.*

Au sol, une cueillette d'échantillons telluriques, des briques, des pierres, du sable se «combinent» avec des «effets de l'art» selon certaines relations métriques; les *solides.*

Cette dialectique, toute amusante qu'elle soit, n'en demeure pas moins une des racines fondamentales de l'onirisme et exerce une influence sur la perception du spectateur: les matériaux durs appellent la volonté — et par extension, le réveil, on relève les yeux; les matériaux mous, les liquides par extension, les gouaches et les acryliques — nous replongent dans l'onirisme, notre regard dérive jusqu'à ce qu'il s'agrippe de nouveau au sol en s'abaissant.

FRAGMENTATION

La fragmentation apparaît comme le signifiant récursif de cette oeuvre. Le «topos» est fragmenté huit fois. Or chacun des huit fragments est un diptyque c'est-à-dire qu'il se scinde en deux fractions: d'une part, soit une dénivellation (artefacts 1, 2, et 3), soit un assemblage géomorphique (artefacts 4 et 5), soit un singulier amoncellement, sorte de petites murailles (artefacts 6, 7 et 8), d'autre part, soit de larges surfaces de papier au chromatisme moiré. Chacun de ces fragments est lui-même composé d'au moins quatre fragments dans le cas des morphologies, ou divisé en un assez grand nombre dans le cas des dessins.

Nous retrouvons donc en quelque sorte, une variante de la «mise en abîme»: le fragment d'un fragment d'un fragment, etc.

Vu d'un autre angle, il appert que chacun de ces fragments est un signe mnémonique, un rappel du tout, du Lieu.

Ce signifiant pourrait avoir également pour signifié l'éphémère du lieu, son fragile «collage», son ordre précaire, d'où peut-être cette émotion esthétique qu'on y ressent.

À l'ordre, à l'esthétique de l'exposition succédera, l'anarchie de son démontage.

PAUL-ALBERT PLOUFFE

1. Entretien qu'elle accordait à Pierre Hamelin, in Vie des Arts, Hiver 76-77, Vol. XXI, No. 85: «Une topologie mentale de l'objet», p. 26.
2. E. Morin, «L'Homme et la Mort», Points, p. 153.

PETITE TOPOLOGIE D'UN DÉSORDRE

LA NATURE DU POLITIQUE

«La question pourrait bien être celle-ci: De tout ce qui nous arrive qu'est-ce qui n'arrive qu'à nous? À la limite, ici et maintenant, la réponse pourrait tout aussi bien être celle-ci: rien.»

Proverbe populaire chinois (XVe siècle)

D'abord.

Suivant le Livre blanc sur *La politique québécoise du développement culturel,* on prétendra soutenir «que l'originalité du Québec est 'en dedans'» (p. 49) ce qui, toutes choses égales, nous fera dire du sauvage qu'il est bon et du vieux Chinois qu'il est sage. De ces expressions on s'assurera qu'elles sont ancrées dans la croyance populaire.

Ensuite.

Qu'on la caractérise de populaire et, du même coup, on est autorisé à écrire que «cette 'mentalité' se présente à la manière d'une atmosphère qu'on respire» (p. 49), donc que sa présence est condition nécessaire, quoique indescriptible autrement que sous le mode négatif (incolore, inodore, etc.), à la survie d'un peuple et, à plus forte raison, à son essor.

D'où.

Toujours par analogie, plus on s'éloigne de la base ou, selon les tendances, de la masse ou du prolétariat, et plus cette mentalité se raréfie. *Le Robert* fournit l'exemple de la «raréfaction de l'air en haute montagne». L'élite était née et, avec elle, son «asphyxiante culture». «Tout au contraire, disent-ils, c'est le grand air du large que cette collectivité est appelée à respirer.» (p. 59) Substituer l'horizontal au vertical, la mer à la montagne. Le peuple s'endort et se couche.

Enfin.

Mais l'élite n'est pas nécessairement le pouvoir, et inversement.

LA DÉMOCRATIE CULTURELLE, TOUJOURS

«Authenticité, intériorité, sincérité.»
Déclaration des droits de l'homme (1976)

Ainsi.

Aucun État ne dira plus jamais: «Moi, l'État, je suis le peuple!» mais, l'impatience en plus ou en moins, «nous l'avons déjà dit: c'est aux citoyens eux-mêmes d'édifier leur culture» (p. 131). Dans sa version remaniée, la démocratie est essentiellement instrumentale. En matière de culture, les politiques et les interventions seront donc «sobres et suffisantes» (p. 231), «diligentes» (p. 261), «fermes et cohérentes» (p. 273), «réalistes et audacieuses» (p. 284), rien de

moins. Rien de plus que la tentative «de promouvoir une vue plus authentiquement *humaine* des choses» (p. 132). Des choses humaines vues par des yeux d'hommes. Humain, trop humain, disait un autre.

Encore.

Comment l'État pourrait-il ne plus être «le plus froid de tous les monstres froids», disait le même. Pas d'interrogation. Néanmoins la réponse ne se fait pas attendre: «le pain et le livre» (p. 39). Voir la table des matières: De l'industrie culturelle à l'industrie alimentaire. Ou inversement? Les jeux suivront, peut-être même à nouveau, et pas seulement comme rubrique. Mais question d'empire c'est celui de l'esprit que nous voulons conquérir. Métaphoriquement, la culture c'est faire des tours de machine, — mais sans «tourner le bouton de la radio» (p. 99).

POUR UNE CULTURE MINIMALE ET MORALE

«Y prend le plancher mais y'a pas de conversation.»

Joseph P.

Sommes-nous xénophobes? Si peu, si peu madame. Des faits et des chiffres, réclamait-on. Aussi avons-nous répliqué en fournissant quelques «exemples retenus au hasard»: a) «l'apport des Italiens dans le domaine de l'habitat», b) «la contribution des Portugais à la rénovation du quartier St-Louis de Montréal» (p. 80). Cet apport et cette contribution sont-ils du même ordre que l'intégration (sic) des Indiens dans l'industrie de l'hôtellerie (en Angleterre) ou des Algériens dans la collecte des ordures ménagères (en France)? Et les Haïtiens? Une voix blanche, littéralement et dans tous les sens, répondit: l'industrie du taxi.

Bref.

Résolument sociologique ce Livre Blanc, mais pas au hasard. Concernant cette belle positivité, un chapitre aurait pu s'intituler: *De la radio (am/fm/cassette) au C.B.*, dans lequel il n'aurait pas été seulement question de manipulation de boutons. Que la culture y soit toujours nommée et jamais présente ne tient pas à l'absence d'une volonté de parole magique ou performative mais d'un «enseignement objet d'inquiétudes» (p. 132), «du matérialisme dialectique» (p. 133) du "fonctionnalisme" en architecture, «d'un théâtre sans inspiration» (p. 191), «de l'héritage douteux de mouvements artistiques à la mode» (p. 171), «des syndicats» (p. 210). Voilà.

JEAN PAPINEAU

SYLVAIN COUSINEAU

Yajima Galerie, Montréal
Jan.-Feb. 1979

Sylvain Cousineau's recent exhibition at Yajima/Galerie, Montreal (Jan.-Feb., 1979), beyond the interest of the individual works displayed, provided an excellent opportunity to investigage the complementarity of photography and painting in this artist's work.

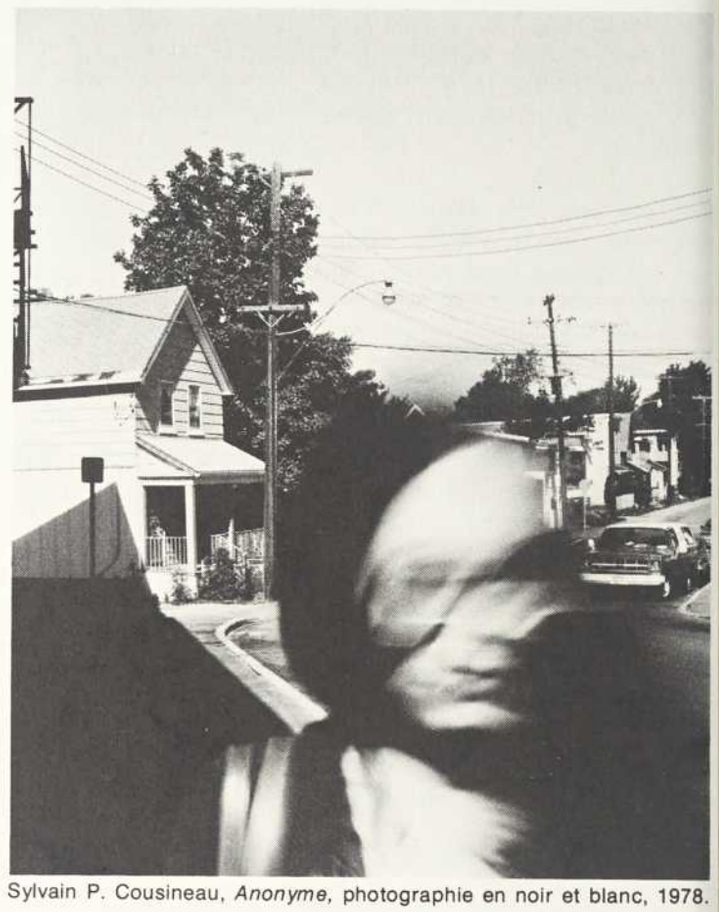
The show, comprised of eight 8"x10" contact prints, fifteen enlargements from 3¼"x4¼" negatives taken with and old Graflex, and eighteen paintings and painted constructions, was designed to give equal importance to both media. The works were assembled in homogeneous groups which were displayed in alternation: a series of photos, then three or four paintings, then another series of photos and so on. While this arrangement allowed the viewer to concentrate on works in one medium if he so chose, it nevertheless suggested very strongly that a comprehensive approach to Cousineau's art must include serious consideration of both media.

And for that, the show provided a clear starting point. All of the works exhibited relied on variations of simple figure/field relationships to present what appeared, at first sight, to be obvious, self-evident subject matter: the photos showed people walking down city streets, the paintings presented steamboats, a tea-pot and the like in a manner similar to the colourful, direct idiom of folk art.

In certain regards, the 8" x 10" photos are portraits. The subject is shown in either a medium close-up or close-up view, the head, shoulders and perhaps part of the chest taking up a major portion of the whole image. The backgrounds — except in the case of *F.C. Moncton* — are composed of the houses and tree-lined streets of a familiar, quiet residential district. In most cases, the personage looks directly at or into the camera, clearly aware that a picture is being taken, suggesting that he or she is in connivence with the photographer or at least has decided to «perform» for the camera. The titles of most of these works, using names or initials, confirm Cousineau's acquaintance with his subjects.

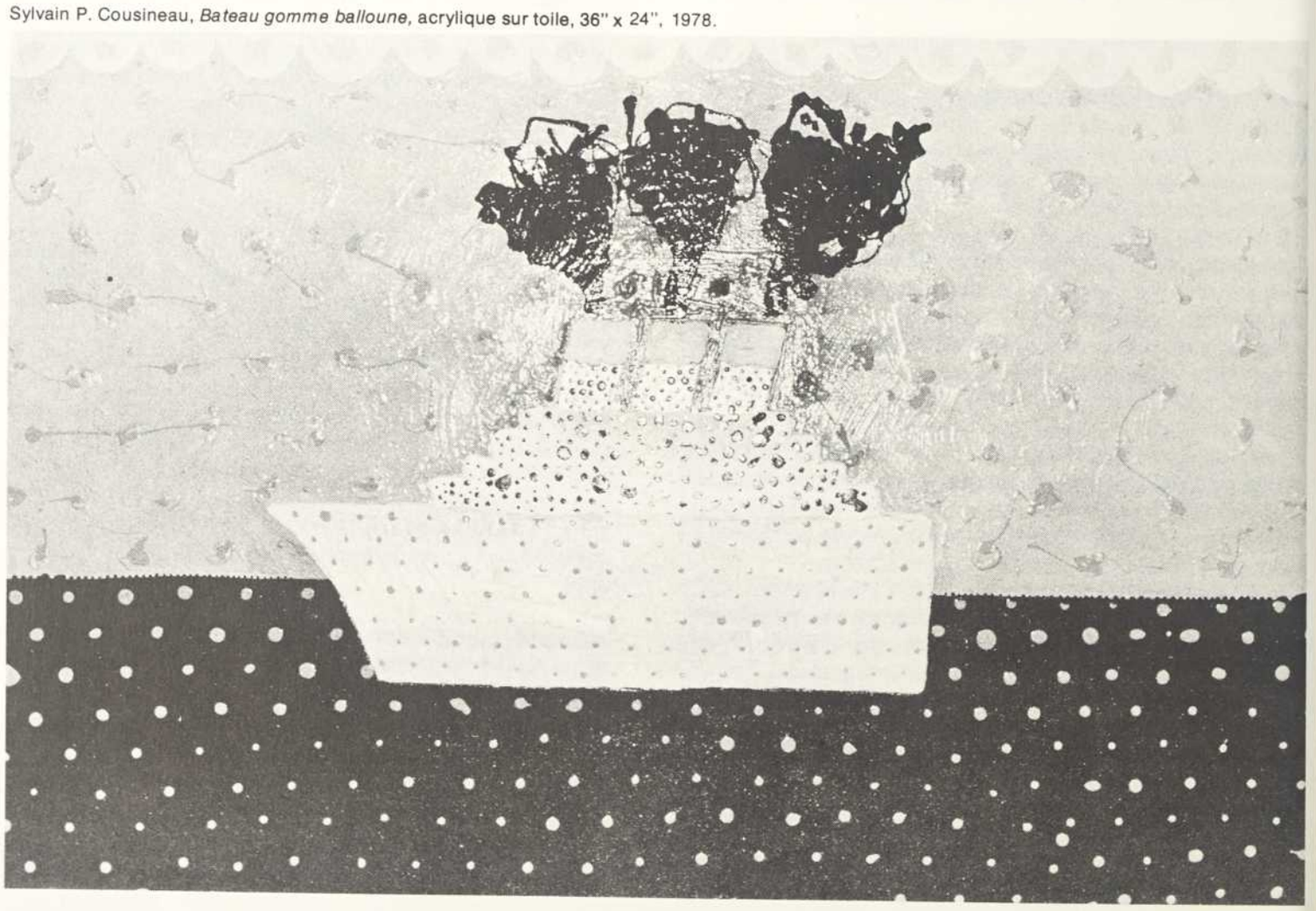
Here the parallel with portraiture ends, giving way to an inversion. If, in most formal portraits, the point would seem to be to capture the pertinent, individualizing features of people while employing the background as a means for qualifying or framing them, Cousineau's people are shown as blurred, insubstantial presences passing through a clear, sharply defined location that has its own intrinsic interest. The blur functions in these works as an index in regard to the procedures used and as an inconic component in regard to the finished image.

As an index, the blur points to the relationship between the movement of the subject and the rapidity of the exposure, which both involve spatial and temporal factors. It is, of course, common knowledge that when the camera's shutter speed is sufficiently rapid, movements of the subject are frozen as if caught in one static instant. Only slightly less obvious is that the clarity of detail produced by rapid exposure heightens the importance of spatial relations while abstracting the instant from the continuity of temporal flow. The rapidly exposed photograph, while it might bear temporal indications in the form of spatial information, excludes real time as a condition of the thing seen. Cousineau's blurred figures stretch the instant of «rapid exposure» just enough to imply a beginning



Sylvain P. Cousineau, *Anonyme*, photographie en noir et blanc, 1978.

Sylvain P. Cousineau, *Bateau gomme balloune*, acrylique sur toile, 36" x 24", 1978.



nd an end of the photographic act, just enough to ransform what could be seen as a static state of af- airs into a gestural narrative.

s iconic components, the blurs contribute to the omposition of the images while generalizing the haracteristics of the subjects. Leaves appear through he hazy veiled blurs of *Voisine's* cheeks and orehead, and the mouth of the *Vieil homme* is blurred nto and confused with a picket fence as he passes out f the picture, gazing intently at the viewer. In *P.F.* the treaky blurs seem to announce a transfor- nation — Clark Kent into Superman? — or to act as nore conventional cues to directional movement. And n *J.F.*, the soft swirling lines qualify the subject while narking a fainty forward progression. The features of *Anonyme* are smudged beyond recognition but enough details are retained to suggest a young, deter- mined Lois Lane, on her way to solve some problem of great moment. *F.C.* is so transparent that a school bus and a line-up of cars can be seen clearly through his enthereal head. As if he were almost not there. The presence of the subject is attenuated to the point that t becomes passage, individuality is suppressed just enough to generalize the point, to suggest questions about the permanence of our own self-images.

Rather than adopting the «portrait» idom, the Graflex photos are more akin to «street scenes» in which the urban environment — usually a street corner or building — is used as a setting to present people who rarely betray any consciousness of the photographer's activity. A light turns green, people move, and the image is taken. The people remain nameless, unidentified individuals and are presented as products of the photographer's quick observations. Snapshots, in a way. The titles use street names, place names or general classifications: *Adelaide Street, C.N. Tower, Couple, Cowboy*. An elderly woman wearing a long coat, turban and sun glasses, all bundled up like the package she is carrying, moves along her way, a self-contained, isolated figure contrasting with the garish movie house in the background offering «Toronto's best erotic movies». Two business men, engrossed in a discussion that seems to have started in a board room, walk by the multiple transparencies and reflections of a severely geometric glass-fronted building. A bolt of lightning painted on the side of a building zaps groundwards, commenting, as it were, on the worn-out, glum expression of the man on the sidewalk.

The point of these works seems less to denote real persons, to record their individual characteristics, than to use their appearances as the basis of a typology, a kind of photographic version of Duchamp's «Cemetery of Uniforms and Liveries». The information provided by the image functions as purely connotative material, as a system of visual traits to be classified and interpreted by the viewer on the basis of his own experience. Such connotations involve both spatial characteristics and potential patterns of action.

The definition of the Graflex images, always soft and somewhat hazy, is so fuzzy when the subject is close to the camera that precise details are lost. Light invades the picture from the bottom, bright glares wash across lighter, open areas, dazzling the eye and blurring the edges of the darker portions of the image. A man becomes a semi-translucid silhouette. Black specks, hairs and finger prints violate the integrity of the image, calling attention to its status as a pictorial surface. The technical limitations and material condition of the old Graflex, exploited in this way, insist on the fact that the photos were made by taking appearances, by abstracting the reflections of things from their every-day reality, and using them to construct a typology.

Cousineau no doubt chose what kinds of appearances he wanted to use: few people are smiling, many look bored, frazzled or preoccupied, and one figure looms, a sombre and ominous hulk, over the camera's eye. And, for the most part, these things are not shown without a slight touch, a hint of compassion. But, warned that all this is about appearances only, any conclusions that the viewer might draw about the subject matter, any script he might be tempted to impose upon the people shown, is clearly a question of his own responsibility.

Most of the paintings show a single steamship in lateral profile — the hull slightly pointed at one end to indicate the front, the upper decks stacked in tiers like a wedding cake crowned with funnels instead of candles — against a background of sea and sky. Smoke billows, streams or explodes from the chimmeys towards the fore and the aft as if there were some doubt concerning the direction of the boat's movement or the orientation of the wind.

The other subjects of the paintings are related to steamboats by what can only be called an analogical extravagance: flames replace smoke on the candles of a birthday cake painted on glass, marking the passage of time in the way that a boat evokes passage through space, flowers billow and bloom forth from a vase and steam condenses in a polka-dot cloud at the spout of a tea pot. One small work, *Sonette,* an assemblage using an electric bell painted bright yellow surrounded by a field of turquoise polka-dots, pushes this type of analogy to its most tenuous and puzzling point. There is a name on the bell: «Edwards Dixie». Can we assume that this is the name of a boat and that the verbal designation is supposed to replace the image? Is the work an extreme close-up or detail of a boat? Or is the whole thing just a very assisted ready-made?

As in a great deal of folk art, the ostensible subject is, in itself, of very limited interest. It is used to provide a base, an excuse for repetition or re-iteration which allows artist and viewer alike to concentrate on the functions of the work as work, that is, on painting as a mode of production that articulates its own set of values.

One of those values is that painting can be fun. The formal elements Cousineau uses are of the most simple — dots, lines and planes — but he varies their use constantly, pointing out differences in their relationships and developing a kind of compendium of the visual devices used in contemporary painting.

The dot, reminiscent of the beauty spots and the polka-dotted tie and gloves in Cousineau's «Mona Nima», is sometimes bounded by a regular edge, but sometimes bulges, runs or drips out of its confines. It is used in many ways, to accent areas of interest, to suggest pictorial elements, to camouflage forms by confusing them with a background, but somehow the reference to that most bohemian of uses, the polka-dot, hovers ever-present near the edge of consciousness. *Handkerchief* presents white spots with a few blobs and runs distributed over a flat red field; perhaps Cousineau's purest and most perplexing use of the dot pattern, this work's formal interest is insidiously undermined by the idea that, after all, it's only about the representation of a piece of cloth. The same sly wink is glimpsed for an instant in *Bilboquet:* a turquoise ball hangs from the painting on a string as if it were a spot that tried to escape the picture by becoming a three dimensional object. And whimsy controls the *Bateau volant sur une mer grise,* caught up in a polka-dot sky like an errant cloud.

Cousineau's treatment of line generally preserves a gestural quality and frequently supplies local interest where, in works that use a deeper pictorial space, shading or modeling would be employed. Planes of colour, usually uniform and always parallel to the picture plane, articulate the main features of the image and serve as a starting point for all sorts of painterly games. The *weighty Bateau de guerre,* enveloped in a grim, dull green atmosphere, spews forth clouds of smoke in a tangle of gestural spaghetti as it moves along the bottom framing edge of the painting. Washers and screws fixed to the picture give it a metalic ring. *Crazy Horse* bucks and froths polka-dots at the funnels in a dark, dangerous sea; in the sky above, in simple, serene tranquility, is a green metal device. In *Bateau beige avec lune en bois,* a canvas collage represents the sea and meets the sky with a slightly frayed edge; in *Bateau gomme balloune,* the frayed edge appears as a border of minute black dots. A paint brush is attached to the image of a little red boat with turquoise smoke in *Bateau and pinceau,* confirming once and for all what this is all about.

Whether they be photographs or paintings, the more Cousineau's works are examined, the more we become aware of the means he uses in their production. As the details of their elaboration come to our attention, the importance of the subject matter seems to recede and finally slip out of grasp. The work begins to poke fun at itself and the art forms with which it is associated, it plays around with an incisive but gentle kind of irony.

One of the more interesting things to investigate in the work is how the apparently straight-forward, up-front subject matter is subverted by the recurrent use of standard (or standardized) formal devices, by the repetition of various pictorial units and by indexing the procedures used to produce the image. There is also the feeling that, once we have begun to answer this question, another, more insistent one will arise: In art, is there any subject that matters?

PHILIP FRY

MORT DE L'ART OU AGONIE DE LA CRITIQUE?

Notes sur "Éloge et procès de l'art moderne" de J.-C. Dussault et G. Toupin

"Comment est-ce, d'être l'auteur (L'avez-vous connu? Dites-nous?)? Comment est-ce, d'être le lecteur, de ne pas être l'auteur? C'est le déséquilibre de ce couple de questions sans réponse qui lui donne son importance. De part et d'autre de la cloison qu'est le livre — le livre à faire, le livre là — l'inégalité se constitue provisoirement, encore toute chaude de sa naissance, comme une invitation à comprendre, à ressaisir, à annuler."

Pierre Pachet, *De quoi j'ai peur.*

Qu'en est-il de l'art d'avant-garde dans ses manifestations les plus diverses, — et plus ou moins récentes (contemporaines)? Voilà, grossièrement posée, la question à laquelle se propose de répondre l'essai que J.-C. Dussault et G. Toupin publient aux éditions VLB sous le titre: *Éloge et procès de l'art moderne.*[1] Grossièrement, puisque le projet est effectivement beaucoup plus ambitieux que ne saurait l'être, à la limite, le traitement auquel se prêterait la question ainsi formulée (le catalogue, l'anthologie, etc.):

> "L'avant-garde, écrivent Dussault et Toupin, est à la fois une théorie et une idée à la mode. Aussi, n'est-ce pas tant sur les oeuvres elles-mêmes ou les artistes considérés individuellement que porteront nos observations que sur le *fondement idéologique* qui autorise de telles oeuvres et

valorise certaines attitudes et certaines prétentions." (p. 12, c'est moi qui souligne)

D'emblée donc, les auteurs se situent dans la perspective générale de la critique de l'idéologie, non dans celle de la critique d'art et de ses variantes. Hérité de Marx (*L'idéologie allemande*), le concept d'idéologie a connu de multiples transformations historiques (K. Mannheim, G. Lukacs, J. Habermas, etc.) dont on dira, pour reprendre une expression de J. Poulain, qu'elles étaient liées aux "conditions sociopolitiques de son usage"[2]. Je ne retiendrai de cette reconstruction du concept d'idéologie que la dernière remarque faite par Habermas, à la suite de M. Weber, à propos des trois aspects de la *sécularisation* des légitimations de la domination et des contraintes:

> "Les légitimations devenues fragiles sont remplacées par d'autres qui, d'un côté, résultent d'une critique du dogmatisme des interprétations du monde léguées par la tradition et revendiquent un caractère scientifique; mais ces dernières continuent, d'un autre côté, à exercer des fonctions de légitimation et soustraient ainsi les relations de violence existantes à l'analyse comme à la conscience que pourrait en prendre l'opinion publique. Ce n'est qu'alors qu'apparaissent les *idéologies* au sens étroit du terme: elles remplacent les légitimations traditionnelles de la domination en même temps qu'elles se présentent en se réclamant de la science moderne et se justifient en tant que critique de l'idéologie. Les idéologies sont indissociables de la critique de l'idéologie. En ce sens, il ne saurait y avoir des 'idéologies' prébourgeoises."[3]

Cette remarque, avancée ici pour son exemplarité, vise moins à fixer les limites de la critique de l'idéologie ou même, en d'autres termes, à énoncer les conditions qui autorisent le passage du politique au champ de l'esthétique (l'art *comme* idéologie), qu'à décrire le mouvement par lequel se produit le discours comme *critique*.

*

"Il convient d'insister sur ce point."[4] On attribue justement à Kant la thèse selon laquelle le XVIIIe siècle, celui de Diderot et des encyclopédistes, "est *particulièrement* le siècle de la critique à laquelle il faut que tout se soumette".[5] Les conclusions des interprétations classiques qui postulent que cette thèse a (ou non) été, d'une part, l'extension ou l'équivalent philosophique de ce qui avait été inauguré en sciences physiques par la révolution copernicienne ou, d'autre part, qu'elle a (ou non) contribué de manière décisive, soit à la constitution, soit à la dissolution, de ce que E. Cassirer désignait par l'"esprit du siècle des Lumières", n'auront eu qu'une faible incidence sur les énoncés paradigmatiques de la critique formaliste américaine (C. Greenberg, M. Fried, etc.). Exception faite de quelques indications sommaires, d'ailleurs plus souvent hégéliennes que Kantiennes, la discussion amorcée par Greenberg dans *Modernist Painting* — et dont Fried a assumé la relève à partir de 1965 avec *Three American Painters* —[6] n'aura jamais porté sur les concepts fondamentaux d'une théorie de l'art comme *auto*-critique (self-critical), seulement sur les concepts opératoires de l'histoire de l'art (H. Wölfflin, etc.), introduits le plus souvent à des fins de classification (optique, tactile, etc.). Que la reprise du concept de la *réflexion* se soit alors effectuée indépendamment du concept de l'*action,* à laquelle la tradition de l'idéalisme allemand avait reconnu la primauté, s'explique au moins formellement; en effet, comme l'expose G. Kortian, le concept de la *réflexion* se caractérise par un double mouvement:

> "1) saisir la formation de la conscience par le savoir (ou détermination, *Bestimmung*) des choses;
> 2) inversement, connaître ou déchiffrer *a priori* la structure essentielle de toute réalité par un retour (*reflexio*) au fond de la conscience, retour dans lequel cette réalité est reconnue comme nécessaire." (*op. cit.*, p. 306)

Résumons. L'usage que les représentants de la critique formaliste américaine font généralement du concept de la *réflexion* est aporétique, non seulement dans le sens où un privilège exclusif a été accordé au deuxième moment du mouvement du concept, celui du retour sur moi (*self*), mais aussi parce que ce retour n'est possible, ou rendu tel, que par la médiation d'une altérité: un Non-moi, une chose ou, peut-être, un objet d'art. Dussault et Toupin, puisque c'est toujours d'eux dont il est ici question, seraient donc justifiés d'employer ironiquement, à propos de cette même cirique, les termes de "réduction essentielle" (p. 37) et de "solipsisme" (pp. 39 et 43)? Pas tout à fait.

Deux points au moins sont à examiner: 1) en conservant toujours en mémoire l'affirmation de Dussault et Toupin selon laquelle "Kant s'élevait en somme contre le caractère subjectif et arbitraire de ce jugement de *goût* qui n'avait rien à voir avec l'objet lui-même, qui n'était pas *objectif*" (p. 38), il s'agira de définir schématiquement le statut de la *Critique de la faculté de juger* a) en établissant un rapport formel entre la première partie de la troisième *Critique* (la "Critique de la faculté de juger *esthétique*") et les précédentes (la *Critique de la raison pure* et la *Critique de la raison pratique*) et, b) ce qui aura pour conséquence d'accentuer la portée de cette discussion, en précisant dans quel sens la reprise de l'esthétique kantienne s'est opérée historiquement dans le cadre des théories développées par le premier romantisme allemand, celui d'Iéna (Novalis, F. Schlegel, etc.); 2) ensuite, et puisque toute critique n'est pas forcément formaliste (ou américaine), les jugements exécutoires portés contre le marxisme et la psychanalyse devront être pris en considération.

*

La division bipartite de la philosophie, telle qu'élaborée par Kant, en théorie et pratique, n'est possible que si, et seulement si, la faculté de juger occupe une place intermédiaire entre l'entendement et la raison et si, de ce fait, elle ne procure aucune connaissance de l'objet. Comparé au jugement logique (déterminant), Kant disait du jugement de goût qu'il "ne subsume pas du tout sous un concept, puisqu'autrement l'assentiment universel nécessaire pourrait être imposé par des preuves".[7] Comme la faculté de juger est "impuissante à légiférer sur des objets, écrit G. Deleuze, le jugement ne peut être que *héautonome,* c'est-à-dire légifère sur soi"[8]. Mais la critique kantienne du dogmatisme de la tradition ne se traduit pas pour autant par la renonciation à l'universalité du jugement de goût, simplement il y a lieu d'opérer un déplacement stratégique:

> "Or ce sens commun ne peut, dans ce but, être fondé sur l'expérience; en effet, insiste Kant, il veut autoriser des jugements qui contiennent une obligation (ein Sollen); il ne dit pas que chacun *admettra* notre jugement, mais que chacun *doit* l'admettre."[9]

Double opération donc: d'abord, mise en abîme de l'expérience, c'est-à-dire des rapports qu'entretient un sujet au monde phénoménal et aux objets en soi, ce qui ne saurait produire qu'un *non-lieu;* ensuite, introduction d'un prescriptif (*doit*) dont je dirai, dans une formule presqu'exagérément abrégée, qu'il réalise transcendentalement la volonté "exprimée" par le sens commun (*sensus communis*). Ce genre précis mais inhabituel de prescriptif vise donc, à partir du principe de la *subjectivité* des Temps Modernes (Descartes, etc.), et de la *sécularisation* des légitimations qui lui est consécutive, à *rétablir* contrafactuellement (cf. le droit naturel bourgeois) l'unité qui avait été assurée dans la tradition pré-moderniste par le recours à une instance suprême et fondatrice (Dieu), extérieure au corps social. Cette Volonté régulatrice et normative, dont il est par ailleurs certain qu'elle affecte, selon Kortian, les "limites du possible" ou, en d'autres termes, celles de l'autonomie (d'abord) politique, était liée à la compréhension spécifique que Kant et ses successeurs (Fichte, Schelling et Hegel), toutes différences comprises, avaient de leur époque. Rapporté à la contemporanéité, le diagnostic ne pourrait avoir quelque degré de pertinence que ce soit que si on faisait intervenir des concepts qui rendraient compte des transformations qui se sont opérées au sein même de notre société (occidentale, à l'est comme à l'ouest), i.e. à partir de ses propres présupposés. J'y reviendrai.

*

Avec le romantisme allemand, celui d'iéna, on assiste à ce que P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy ont nommé "l'inauguration du projet *théorique* en littérature"[10], à la reprise et au remaniement, à travers l'idéalisme spéculatif (Fichte, Schelling), de l'esthétique kantienne. Inauguration seulement, et non pas instauration effective du théorique dans le champ de l'art, puisque les apparences empiriques des oeuvres — et non plus les commentaires qui les précèdent ou les accompagnent — ne se présentent pas encore comme le "produit de leur production" (L. Marin)[11]. Il faudra donc attendre le "modernisme", au sens cette fois où l'entend Greenberg, pour que le projet trouve le lieu de sa réalisation dans des *oeuvres* comme celles, par exemple, de S. Mallarmé, J. Joyce, E. Pound, S. George ou, plus près de nous, P. Celan. De ce projet et de sa réalisation (jamais *achevée,* selon le voeu des romantiques de l'*Athenaeum*), il est évident que nous vivons toujours, que ce soit redondant ou pas, à travers le Nouveau roman, P. Sollers & Cie, le groupe des Herbes rouges (au Québec), les musiques post-sérielles, Support/Surface, etc, — et que les exceptions à cette règle dominante demandent encore à être identifiées et, rien de moins, interrogées.

Je n'insisterai pas sur le rapprochement entre Kant et les romantiques établi par Dussault et Toupin:

> "C'est d'ailleurs pourquoi il semble préférable que l'artiste, le *vrai,* soit impulsif, agressif et même déséquilibré, puisque c'est dans ces eaux troubles que s'épanouit le plus librement l'*inspiration,* ce brassement subjectif d'éléments inconscients que les romantiques avaient rattachés au génie. Kant lui-même décrivait l'oeuvre d'art comme étant le produit d'un génie s'opposant aux traditions artistiques et créant lui-même ses propres règles." (p. 47 sq.)

— ce qui impliquerait une reconstruction patiente et serrée du concept de génie chez Kant. Je remarquerai cependant que ce concept, celui de génie, est lié au concept de la nature et à une "disposition innée de l'esprit (*ingenium*) *par laquelle* la nature donne les règles à l'art"[12], et ces mêmes règles ne peuvent donc jamais être le produit arbitraire d'une personnalité psychotique ou névrotique qui, pourquoi pas? viserait ainsi sa promotion sociale ou souhaiterait se rendre intéressante, ou les deux à la fois. Le lexique est d'ailleurs incomplet: Kant précise que le génie est la représentation sensible et positive, dans et par l'art (formes), d'une *seconde nature* aussi réelle que la première.[13] Le romantisme schellingien ajoutera que cette nature est présente dans le génie d'une manière *inconsciente.* Aussi y a-t-il un certain danger à confondre l'idée plate qu'on se fait du romantisme, i.e. uniquement de son aspect déformé par les modalités de sa diffusion ultérieure à travers la presse, la revue familiale, le club du livre, le photo-roman, etc. ("la production industrielle de biens culturels", selon l'expression de T.W. Adorno)[14], avec celle du romantisme allemand, et surtout quand il est rapporté à Kant. Passons.

Aux interrogations kantiennes "radicalisées": l'oeuvre d'art comme "faire", processus, produit, schème etc., le romantisme allemand associe une philosophie de l'histoire où l'influence déterminante des travaux de Winckelmann et Fichte (les Anciens et la Révolution française) n'est pas tout à fait exclue, au contraire: "L'historien, dira le Fragment 80 de l'*Athenaeum,* est un prophète tourné vers le passé." L'"image" sera reprise par W. Benjamin dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire* (IX), écrites au début de l'année 1940:

> "Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès."[15]

'Fantasme de l'histoire"? (p. 44) "Illusion d'un progrès ndéfini vers un hypothétique idéal de grand achèvement"? (*ibid.*) Évidemment pas. Aussi l'énoncé du jugement négatif devra-t-il être sensiblement modifié, renversé même: on ne dira plus seulement que l'art (— et ses institutions) est, comme l'affirment Dussault et Toupin, "sans aucun fondement dans l'expérience collective des hommes" (p. 22) ou que "tout ien organique avec le tissu social réel dont il est issu" (p. 23) est pratiquement inexistant, mais on rétablira le contexte socio-historique de cette rupture en ajoutant: l'expérience collective des hommes est, selon H. Marcuse, "l'expérience limitée et réprimée des hommes dans un monde administré"[16], et que l'art ne peut donc être rapporté à une telle expérience. La réponse du romantisme allemand, et plus particulièrement de ses successeurs néo-marxistes (Adorno, Benjamin, Bloch), consistera à provoquer l'incommunicabilité — le problème auquel s'était heurté Kant dans sa célèbre (sic) *Critique* — par un usage extensif ou généralisé du *paradoxe.* "Tout ce qui et à la fois bon et grand est paradoxe", écrivait F. Schlegel dans ses *Fragments critiques* (48). D'où même — surtout, peut-être —:

> "La moralité sans le sens du paradoxe est vulgaire." (F. Schlegel, *Idées* 76)

Enfin, tout compte fait, c'est l'idée même de l'"homme du commun" (p. 20), empruntée directement aux Lumières,[17] qui fera l'objet d'une critique presqu'aussi radicale que chez Hegel, et malgré que l'art soit toujours conçu par les romantiques comme une "pédagogie". Cette radicalité se traduira par un renoncement à toute forme de *stabilisation* et aura pour l'un de ses motifs particuliers la conception qu'on aura du *public* — de l'"espace public", dirait Habermas:

> "Plus d'un parle du public comme de quelqu'un avec qui il aurait déjeuné à l'hôtel de Saxe, lors de la foire de Leipzig. Qui est donc ce public? — Le public n'est pas une chose, mais une pensée, un postulat, comme l'Église." (F. Schlegel, *Fragments critiques* 35)

Ou encore:

> "Ceux qui écrivent des livres et vont ensuite s'imaginer que leurs lecteurs sont le public, et que ce public, ils ont à le former, en viennent très vite non seulement à mépriser leur prétendu public, mais à le haïr; ce qui ne peut mener à rien." (*ibid.* 70)

L'*incompréhensibilité,* concept sous lequel pourrait être subsumé l'essai de Dussault et Toupin (cf. la citation de Mozart en exergue), n'est donc pas thématisée indépendamment des conditions socio-politiques (salon/public, etc.) et la supposée indifférence de toutes les avant-gardes pour ces questions pourrait bien se retourner contre ceux qui l'ont proclamée si haut. Ce qui ne veut d'ailleurs pas dire que les stratégies élaborées doivent nécessairement être conservées ou, même provisoirement, jugées efficaces — ai-je besoin de rappeler le thème largement répandu de la *récupération* des avant-gardes (politiques ou artistiques)? —, mais qu'on devra au moins tenir compte de postulats comme celui selon lequel "l'essor simultané de l'égyptomanie et de l'engouement pour les emblèmes eut pour effet (...) de compliquer le simple et d'obscurcir l'évident, au lieu que les illustrations médiévales avaient essayé de simplifier le complexe et d'éclairer le difficile"[18]. Si les avant-gardes sont inégalement "destructives" (p. 48), "ésotériques" (p. 68), "dissolvantes" et "désintégrantes" (p. 125) — et permettez-moi, messieurs, d'être au moins étonné devant le recours à Beckett (p. 101)!— , le sont-elles en dehors de toute logique de la domination et des répliques possibles? Je noterai au passage que la tradition (l'égyptologie, par exemple), sa mise en service plutôt, ne garantit pas que les effets qu'on obtiendra seront nécessairement ceux qu'on aura escomptés; il y a au moins autant, sinon plus, d'obscurantisme et de mystère dans la conception et l'usage que font Dussault et Toupin de l'*art traditionnel* que dans toutes les avant-gardes réunies. Je reformulerai la question autrement: Dussault et Toupin sont-ils autorisés à tenir le même discours et à tirer les mêmes conclusions au sujet de sociétés aussi différentes que celles des grands empires orientaux, de la civilisation de l'europe médiévale ou des peuples primitifs? Comparée à celle des Tupi-Guarani, à la même période et en fonction de l'occupation d'aires géographiques connexes, non seulement la structure sociale des Incas était-elle beaucoup plus hiérarchisée (cf. les *curaca*), mais alors que la question de l'autonomie ne se posait même pas aux premiers (ce sont des "sociétés contre l'État", disait P. Clastres)[19], les seconds — i.e. l'ensemble des groupes qui constituaient l'Empire et qui n'étaient pas tous issus de la caste incasique — devaient affronter les problèmes (corvée, déportation, etc.) produits par l'impérialisme et ses formes multiples et variées de domination. Une analyse même sommaire des premiers codes de lois, des formes sociales du travail, de la distribution des richesses ou des biens, des représentations et de l'exercice du pouvoir politique, etc. confirmerait que les sociétés dites "traditionnelles" 1) ne sont pas toutes équivalentes entre elles et 2) que les rapports sociaux (interactions) ou même psyco-affectifs, pas plus (ou moins) là qu'ici, ne sont transparents à eux-mêmes. Par conséquent, selon Adorno,

> "la conscience artistique a raison de se méfier des spéculations qui, par leur simple thématique et par l'habitus qu'on attend d'elles, se comportent comme s'il existait encore un terrain ferme là où on peut se demander s'il a jamais existé et s'il n'a pas toujours été l'idéologie en laquelle se transforment le trafic culturel actuel et son secteur art."[20]

De telles spéculations, de qui et d'où qu'elles proviennent, ne pourraient être que le fait de la *réaction,* toute bien intentionnées qu'elles puissent être.

Qu'en est-il alors du marxisme et de la psychanalyse? Question piégée à laquelle j'échapperai en n'y répondant pas, ou si peu. Qu'on renverse les pôles de l'énonciation et cette question en appellera une autre: Qu'en est-il d'un livre qui disqualifie marxisme et psychanalyse en un peu plus de trois pages? Et celle-ci encore: De quel(s) marxisme(s) et de quelle(s) psychanalyse(s) parlons-nous? Ces questions et les réponses qu'on leur apporte ne sont pas tout à fait indifférentes, au contraire.

Il pourrait être assez troublant en effet de lire, dans *Une nouvelle approche psychanalytique de l'esthétique* de A. Ehrenzweig, que

> "la théorie psychanalytique classique de l'esthétique élimine le problème d'une forme artistique inconsciente et attribue la structure esthétique entière de l'art au travail du conscient et du préconscient, c'est-à-dire aux processus secondaires. Cette façon de voir réduit les processus primaires de l'inconscient au rôle de pourvoyeurs d'un matériel brut non structuré, de fantasmes sauvages et destructifs qui doivent être d'abord domptés et façonnés par les processus secondaires afin d'être susceptibles de pouvoir donner une jouissance esthétique"[21]

— mais que ce n'est pas la seule "façon de voir", donc qu'il en existe un certain nombre qui ne tombent pas sous le vocable: "classique". E. Kris n'est pas *comme* J. Lacan, J.-F. Lyotard ou S. Freud.

Même réaction méfiante quand on me parle des "penseurs marxistes", d'autant plus méfiante d'ailleurs qu'on croit devoir ajouter que

> "malgré tous les raffinements des théoriciens marxistes, on n'échappe pas au fait que pour eux l'art est d'abord et avant tout le *reflet* d'un état social donné." (p. 42, c'est moi qui souligne)

Encore une fois, la dernière: E. Fischer est-il *comme* S. Morawski, E. Bloch ou K. Marx? L'esthétique néo-marxiste du "pré-apparaître" (Bloch, etc.) autant que l'esthétique de la réception (H.R. Jauss et l'École de Constance)[22] sont toutes deux laissées pour compte alors qu'elles ont elles-mêmes, à des degrés différents, entrepris la critique de la théorie du reflet et son dépassement. L'explication de cette omission se laisse d'ailleurs prévoir sans grande difficulté: Ce sont des *néo*-marxistes. Mais voilà, justement, si le reproche ne peut être adressé qu'à l'orthodoxie marxiste et à ses positions dogmatistes, il faudra au moins qu'on nous fournisse une liste de noms qui ne fasse pas seulement état des épigones. Une telle liste est-elle toujours possible? D'autant plus gênante cette critique de la théorie de l'art comme relfet qu'on hésite toujours entre deux éventualités: ou bien Dussault et Toupin ne savent pas qu'ils nous refilent du H. Focillon, remanié et mêlé d'un peu de E. Panofsky, lorsqu'ils en viennent à parler du symbolisme des cathédrales gothiques (p. 77 sq.); ou bien ils le savent, mais ne se rendent pas compte qu'il n'y a rien de plus réfléchissant que ce type même d'approche historique. Complétons.

*

Mouvement oscillatoire simple, *extrême donc,* d'un discours critique (ou se voulant tel) portant sur les *possibles,* et caractérisé par le va-et-vient entre la "pensée traditionnelle" et les "données de la science moderne", pensée et données qui se conjuguent pour nous procurer une "vision globale de l'univers". Qu'on ne se méprenne donc pas sur les intentions de Dussault et Toupin; elles sont régulatives ou normatives, i.e. qu'elles impliquent une *obligation* pour celui qui les recevrait:

> "Les possibilités que nous venons d'évoquer ne sont évidemment pas le fruit d'opinions personnelles qui ne vaudraient guère mieux que celles que nous tentons de réfuter, mais se rattachent à la vision globale de l'univers proposée par la pensée traditionnelle et qui se rapproche beaucoup plus des données de la science moderne que des énonciations laborieuses et contradictoires de l'esthétique contemporaine." (p. 118)

Reste alors à conclure cette recension par quelques brèves remarques sur l'usage abusif d'*invariants* anthropologiques. J'introduis ces remarques par une observation de caractère très général: récemment, d'abord avec les travaux de K. Lorenz et de ses collaborateurs en éthologie et, ensuite, surtout dans les pays anglo-saxons, avec l'essor de la biologie sociale (sociobiology), un débat concernant les manipulations (génétiques, etc.) auxquelles pourraient donner lieu de telles théories et leur orientation s'est engagé dans différents champs de connaissance. Mon but n'est pas tant de reproduire ici les grandes lignes des argumentations des parties en cause mais, tout au plus peut-être, de reprendre l'idée selon laquelle, suivant J. Derrida,

> "c'est toujours en insistant sur le *naturel,* en naturalisant le contenu ou les formes (...) qu'on 'inculque' cela même qu'on veut soustraire à la critique."[23]

Je n'apprendrai rien à personne en soulignant le rôle qu'a joué le concept de *nature* dans les utopies classi-

ques (bourgeoises), i.e. d'une nature non-altérée (l'envers de la société), de l'état de nature...

L'aventure de Dussault et Toupin dans la sphère des "invariants biologiques et universaux culturels"[24] a pour point d'appui le préjugé selon lequel

> "on peut dire que les sciences modernes les plus avancées, physique, biologie, mathématiques, se portent aujourd'hui *garantes,* par delà les divagations des théoriciens de de l'art contemporain, de cette vision *réaliste* du monde."
> (p. 74, c'est moi qui souligne)

Si les théories esthétiques sont des divagations, par opposition aux théories scientifiques, c'est que ces dernières sont dans le vrai, ou dans le domaine de l'apparition de la *vérité* et, rappelons Habermas, peuvent donc "exercer des fonctions de légitimation": garantissent "le substratum à la fois immuable et en perpétuelle variation de notre monde psycho-physique", diraient plutôt Dussault et Toupin. Or l'histoire de la science et l'épistémologie ont démontré depuis très longtemps déjà que les théories scientifiques sont des constructions ou, plus précisément, des *modèles* — ce qui est loin de la "connaissance analogique" (p. 75) des "structures immuables insaisissables par l'observation" (p. 74), très loin donc de la-vérité-pure, des "figures et symboles" (p. 75) au sens ou l'entendent les auteurs. Car comment, dès lors, expliquer le passage de la physique des solides (mécanique) à la physique des fluides (thermodynamique)? La seconde comporterait-elle une plus grande part que la première de "connaissance analogique" ou ne devrions-nous pas chercher l'explication de ces transformations du côté de ce que T.S. Kuhn nomme la "structure des révolutions scientifiques"[25] et de l'usage qu'il fait du concept de *paradigme?*

La notion de connaissance analogique est reprise plus loin (p. 95 sq.), en référence à la notion d'"être noologique" empruntée à E. Morin, et dans le but explicite cette fois de démontrer qu'elle remplit des fonctions indispensables de médiation. Je ne m'oppose pas à l'emprunt qui est fait aux théories de Morin, — ce qui ne veut pas dire qu'elles ne sont pas criticables comme le sont également celles de N. Chomsky, C. Levi-Strauss ou N. Ruwet; par contre, je m'opposerai à ce que ces mêmes théories soient retirées du contexte qui leur confère un sens, soit à l'intérieur du champ où elles ont été élaborées soit transposées dans un autre champ (de la biologie aux arts, par exemple). Je n'ai d'ailleurs pas l'intention de les resituer toutes, tâche qui dépasserait largement mes compétences, mais plus simplement d'indiquer qu'il est, non seulement possible, mais nécessaire de le faire, et qu'une telle démarche impliquerait qu'on examine — ce ne sont encore que des exemples — la notion d'adaptation phylogénétique et les catégories de l'inné et de l'acquis. Enfin, qu'on en arrive à affirmer, comme D. Sperber, qu'"il y a au maximum onze termes fondamentaux (pour les couleurs, J.P.)" et que, de plus, "ces onze termes correspondent à onze points focaux sur les solides des couleurs, dont la localisation ne varie pas plus entre locuteurs de la même langue qu'entre locuteurs de langues différentes"[26], n'*autorise* personne à légiférer sur la présence ou l'absence, en peinture, des marques de ces recherches. À expérimenter peut-être, non à normaliser. Car j'ajouterai que ce serait ou bien une pure perte (d'énergies, etc.), ou bien l'exercice d'un terrorisme intellectuel praticable en raison des pouvoirs qui nous sont conférés par un statutsocial particulier (celui de critique, par exemple), puisqu'il en va du nombre d'or comme de la théorie des couleurs; que D. Rockburne utilise la section d'or dans la série *Working With the Golden Section, 1974-76* ne suffit pas à *assurer* ces oeuvres (certains dessins de R. Poulin sont un autre exemple) d'une quasi infaillibilité de l'acte communicationnel.[27]

Les problèmes ou les ruptures (psyco-affectives, etc.) provoqués par l'incommunicabilité ou l'inaccessibilité ne sont pas seulement historiques, mais ils le sont *aussi;* il y a beaucoup de naïveté à vouloir les arracher au contexte socio-politique où ils ont pris forme — et, puisque notre sujet est l'art, dans des oeuvres comme celles de Ronsard, Poussin, Pascal, etc... D'où je ne dis pas pas que tout va bien, mais que bon nombre d'oeuvres actuelles sont ultra-simples. Alors?

Ce n'est pas tout droit à la messe que mène le discours mystique de Dussault et Toupin, comme le dit si bien quelqu'un à propos des Nouveaux philosophes, c'est tout droit au ciel:

> "L'art simiesque succède à l'art des hommes, comme l'art des hommes avait lui-même succédé à l'art des dieux. L'évolution se fait *à l'envers* et avec une fébrilité de plus en plus grande à mesure qu'on s'approche de la désintégration finale." (p. 37, c'est moi qui souligne)

L'apocalypse donc, mais la confession d'abord.

JEAN PAPINEAU

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

1. J.-C. Dussault et G. Toupin, *Éloge et procès de l'art moderne,* VLB éditeur, Montréal, 1979; 136 pages, illustrations noir et blanc. Par la suite, je n'indiquerai que la pagination, entre parenthèses et suivant immédiatement les citations.
2. J. Poulin, "Le concept d'idéologie et les conditions sociopolitiques de son usage", in *Dialogue,* Revue canadienne de Philosophie, no. 4, 1974; p. 675 sq..
3. J. Habermas, "La technique et la science comme 'idéologie'", in *La technique et la science comme "idéologie",* trad. J.-R. Ladmiral, coll. "Les essais", N.R.F., Gallimard, 1973; p. 34.
4. Ce qui suit est largement tributaire des analyses de G. Kortian, "Le sens du possible", in *Critique,* no. 370, mars 1978, Paris, éditions de Minuit; p. 303 sq.. Évidemment, je ne pouvais reproduire ici que *très* partiellement l'argumentation de Kortian, et rien des conclusions auxquelles il parvient. Pour une analyse plus détaillée, on pourra se référer à: G. Kortian, *Métacritique,* coll. "Critique", éditions de Minuit, Paris, 1979.
5. E. Kant, *Critique de la raison pure,* trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, coll. "Bibliothèque de philosophie contemporaine", P.U.F., Paris, 1971; p. 6, note. C'est moi qui souligne.
6. C. Greenberg, "Modernist Painting", in *The New Art, A Critical Anthology,* edited by G. Battcock, Dutton, New York, 1973; p. 66 sq.. Ce texte avait d'abord été publié dans *Art and Literature,* no. 4, 1965; aucune mention de Kant dans: C. Greenberg, *Art and Culture,* Beacon Press, Boston, 1965, ce qui n'interdit pas au schème d'être "opérant". M. Fried, *Three American Painters,* Fogg Art Museum, Harvard University, 1965. Depuis quelques années déjà, Fried a abandonné la "critique" et travaille sur Diderot.
7. E. Kant, *Critique de la faculté de juger,* trad. A. Philonenko, coll. "Bibliothèque des textes philosophiques", Vrin, Paris, 1968; p. 77 sq..
8. G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant,* coll. "Initiation philosophique", P.U.F., Parls, 1967; p. 66.
9. E. Kant, *loc. cit.,* p. 79.
10. P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand,* coll. "Poétique", éditions du Seuil, Paris, 1978; p. 9. Les citations des romantiques proviennent toutes des traductions intégrales (elles sont aussi les premières généralement) proposées dans cet ouvrage; elles seront suivies, entre parenthèses, du recueil (*Athenaeum,* par exemple) et du numéro du fragment. On peut également se référer à: P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand,* trad. J. Bollack et al., coll. "Les sens commun", éditions de Minuit, Paris, 1975; et Novalis, *Oeuvres complètes,* trad. A. Guerne, coll. "Du monde entier", N.R.F., Gallimard, Paris, 1975. Par ailleurs, mais à partir des ouvertures produites par ces théories, la question du *narcissisme* est discutée par P. Lacoue-Labarthe dans un essai sur les photographies d'Urs Lüthi: *Portrait de l'artiste, en général,* coll. "Première livraison", Christian Bourgois éditeur, Paris, 1979.
11. L. Marin, "L'oeuvre d'art et les sciences humaines", in *Encyclopaedia Universalis,* Organum, vol. 17, 1973; p. 135 sq.. Je n'aborderai pas ici, à propos du romantisme allemand et de ses reprises contemporaines, les questions du "mélange des genres" et de l'objet de l'art (i.e., par opposition à l'esthétique du beau, on propose une esthétique du laid, du trivial, de l'ironie, etc.), et même si elles sont souvent au fond de ces reprises.
12. E. Kant, *loc. cit.,* p. 138 sq..
13. Cf. G. Deleuze, *loc. cit.,* p. 79 sq.. Quel rapprochement y a-t-il à établir entre cette "seconde nature" et la catégorie de l'action dont Kortian (*loc.* cit., p. 305 sq.) nous dit qu'elle "se substitue à la catégorie de la réalité, ou *Wirklichkeit,* qui avait la première place dans l'ontologie classique"? Sur ce point, cf. J.-F. Lyotard, "De la fonction critique à la transformation", entrevue de J. Papineau, *Parachute,* no. 11, été 1978; p. 8 sq..
14. M. Horkheimer et T.W. Adorno, "La production industrielle de biens culturels", in *La dialectique de la raison,* trad. E. Kaufholz, coll. "Bibliothèque des Idées", N.R.F., Gallimard, Paris, 1974; p. 129 sq.. La problématique a été reprise plus tard dans: T.W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered", trad. A.G. Rabinbach, in *New German Critique,* no. 6, Fall 1975; p. 12 sq.. Cf. également P. Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", in *L'année sociologique,* P.U.F., Paris, 1972; p. 49 sq..
15. W. Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", in *Oeuvres 2, Poésie et Révolution,* trad. M. de Gandillac, coll. "Dossiers des Lettres Nouvelles", Denoël, Paris, 1971; p. 277 sq.
16. H. Marcuse, "Remarques à propos d'une redéfinition de la culture", in *Culture et société,* trad. D. Bresson, coll. "Le sens commun", éditions de Minuit, Paris, 1970; p. 320.
17. Sur cette question, cf.: V. Descombes, *L'inconscient malgré lui,* coll. "Critique", éditions de Minuit, Paris, 1977; p. 30, note 8: "...conscience que l'on dit mystifiée sait très bien où elle est en sûreté et où elle ne l'est pas. Donc il n'y a pas à la *détromper* d'une erreur qui n'existe que chez l'*Aufklärer* lui-même. Ce n'est pas *elle,* conclut Hegel, qui se prend pour un autre, mais c'est l'*Aufklärer* qui se prend pour un autre, un autre que cet homme commun qu'il entreprend de déniaiser."
18. E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations,* trad. M. et B. Teyssèdre, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", N.R.F., Gallimard, Paris, 1969; p. 269.
19. P. Clastres, *La société contre l'État,* coll. "Critique", éditions de Minuit, Paris, 1974.
20. T.W. Adorno, "Introduction première", in *Autour de la Théorie esthétique,* trad. de M. Jimenez et E. Kaufholz, coll. "Esthétique", éditions Klincksieck, Paris, 1976; p. 118.
21. A. Ehrenzweig, "Une nouvelle approche psychanalytique de l'esthétique", in *Entretiens sur l'art et la psychanalyse,* sous la direction de P. Ricoeur et al., Cerisy-La-Salle, 1962, Mouton, Paris, 1968; p. 76 sq.. Également de A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art,* trad. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, coll. "Connaissance de l'inconscient", N.R.F., Gallimard, Paris, 1974.
22. E. Bloch, *L'esprit de l'utopie,* trad. A.-M. Lang et C. Piron-Audard, coll. "Bibliothèque de philosophie", N.R.F., Gallimard, Paris, 1977. Du même auteur, dans la même collection, on pourra se référer au premier tome traduit de: *Le Principe Espérance.*
    H.R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, trad. C. Maillard, coll. "Bibliothèque des Idées", N.R.F., Gallimard, Paris, 1978.
    Il serait souhaitable de situer la discussion sur le "formalisme" en tenant compte du débat qui a eu lieu en Allemagne dans les années 20 et 30. Les textes de Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin et Adorno ont été traduits en anglais par R. Taylor et al. et rassemblés sous le titre: *Aesthetics and Politics,* New Left Books, 1977. On peut lire *certains* de ces textes, en français, dans les recueils de chacun des auteurs mentionnés ci-haut.
23. J. Derrida, "L'âge de Hegel", in Greph, *Qui a peur de la philosophie?,* coll. "Champs", Flammarion, Paris, 1977; p. 77.
24. Cf. l'ouvrage collectif sous la direction, entre autres, d'Edgard Morin: *L'unité de l'homme, invariants biologiques et universaux culturels,* Centre Royaumont pour une science de l'homme, éditions du Seuil, Paris, 1974 (repris en volumes séparés dans la coll. "Points", 1978). On y lira des interrogations, des affrontements même, et pas seulement l'exposé de certitudes!....
25. T.S. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques,* coll. "Nouvelle bibliothèque scientifique", Flammarion, Paris, 1972.
26. D. Sperber, "Contre certains a priori anthropologiques", in *L'unité de l'homme, loc. cit.,* p. 491 sq..
27. Je pense tout particulièrement à la série de dessins sans titre (1976) dont certains sont reproduits dans le catalogue: *The Second Dalhousie Drawing Exhibition,* Dalhousie Art Gallery, 1977. Le catalogue de l'exposition de D. Rockburne qui porte ce titre a été publié par John Weber Gallery, New York, 1976. Le travail *exemplaire* (dirait Kant) de Roland Poulin sera analysé, dans un article en préparation, en fonction de ce que J.-F. Lyotard nomme la "pragmatique des oeuvres" ("Notes préliminaires sur la pragmatique des oeuvres", in *Critique,* no. 378, nov. 1978, Paris, éditions de Minuit; p. 1075 sq.).

information

lous avons omis dans le numéro 14 d'indiquer que la raduction de l'entrevue de Betty Goodwin avait été aite par Nicole Morin-McCallum et nous nous en excusons auprès de notre collaborateur.

livres et revues

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES THÉORIQUES DIVERS

Almanach surréaliste du demi-siècle, Paris, Plasma, 1979, 226 p.; $17.00

Réédition en fac-similé du numéro spécial de *La Nef* publié en mars 1950. Avec au sommaire: Sade, Breton, O. Paz, Schéhadé, J. Gracq, Artaud, Mandiargues, B. Péret, De Chazal et d'autres. Cf. encore sur le surréalisme, René Crevel, **Révolution, Surréalisme, Spontanéité,** Paris, Plasma, coll. Les Feuilles vives, 1979, 61 p.; $6.75: collection de textes parus entre 1925 et 1934.

Art Criticism in Argentina, Argentine Association of Art Critics (Via-Monte 452, 1245 Nueonos Aeres), 32 p., ill. n. et b.

Textes du XIIIe congrès de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) en août-septembre 1978: "Art criticism in Argentina", Horacio Safons, "Organizational Aspects of Art in Argentina". Fermin Fevre, "Theory of Institutions", Jorge Glusberg.

Renato Barilli, **Informale, oggetto, comportamento,** Milano, Feltrinelli Economica, 1979; 2 tomes, 527 p., texte italien.

Un recueil de textes sur les mouvements, les moments et les artistes qui ont marqué la scène artistique internationale depuis les derniers trente ans. Le premier volume est sur la recherche artistique durant les années cinquante et soixante, alors que le second est entièrement consacré aux années soixante-dix.

Julian Beck, **La Vie du théâtre,** Paris, Gallimard, coll. Pratique du théâtre; $30.00

Histoire et théorie par le fondateur même du Living Theatre. Cette compagnie est un bon exemple de la collectivité théâtrale qui a su concilier, par ses méthodes de travail originales, action idéologique et qualités artistiques.

Tim Clark, **Limits of Art,** Montréal, Optica, 1979, 82 p.

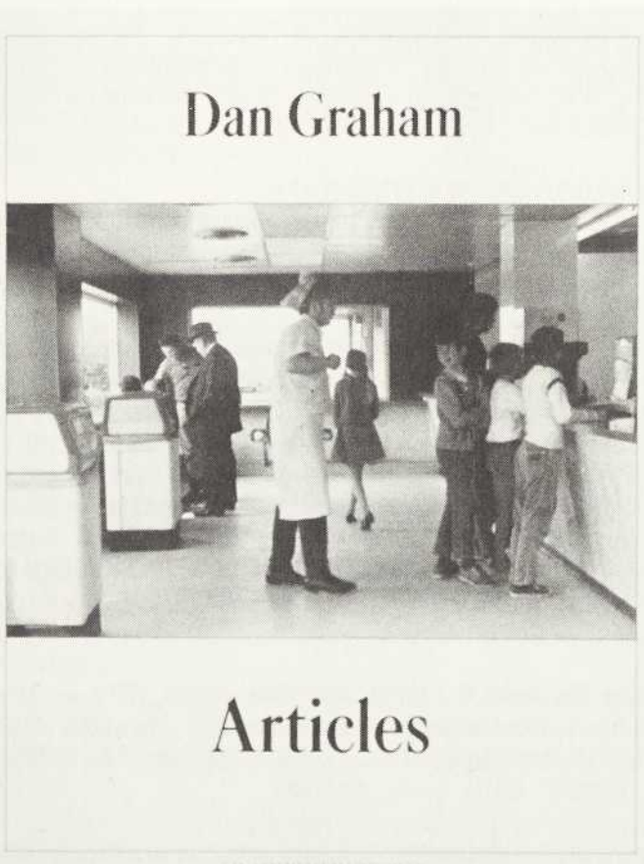
Ce texte accompagnait une "installation" à la Galerie Optica (451, rue St-François-Xavier, Montréal, Canada): "Some Thoughts on the Question of Limits of Art" (19 mars — 30 mars 1979). Voici quelques titres des chapitres de cette longue réflexion qui emprunte abondamment à Wittgenstein: "Comments on Language, Thought, Action, and "Seeing someone's work", The Philosophical Investigations: The Thesis of Existentionality", "Games, Grammar, and Typographical Assimulations", "Games, Criteria, and Symptoms", "Rules, Regularity, and Pragmatics".

J.-C. Dussault et G. Toupin, **Éloge et procès de l'art moderne,** Montréal, VLB éditeur, 1979, 736 p. ill., n. et b.; $7.95

Procès de l'art d'avant-garde contemporain, ce livre propose comme solution aux problèmes de notre temps un "art moderne" qui emprunterait ses fondements à l'"art traditionnel", c'est-à-dire "l'art des anciennes sociétés traditionnelles dont toute la vie était inscrite dans les cadres d'une tradition globale et orientée par elle". Les auteurs insistent sur cette "fonction intégrante" de l'art traditionnel qu'ils opposent, comme sécurité(?) à l'incertitude et à l'indécision qui résultent de l'art contemporain qui "est un art d'éclatement, d'éparpillement".

Allen Ginsberg, **La Chute de l'Amérique,** Paris, Flammarion, coll. Connections, 1979, 240 p.; env. $18.00

Célèbre pour son premier recueil de poésie, *Howl* (1956), le poète américain présente dans ce livre une chronique de l'épopée américaine entre 1965 et 1971: évolution de la guerre au Vietnam, développement de la guérilla urbaine, opposition de la jeunesse américaine au pouvoir faussement libéral. Récit d'un long voyage à travers les États-Unis, en zig-zag de la côte californienne jusqu'à New-York, avec un détour par le Vietnam bombardé et les Indes affamées. Protestations contre toutes formes d'oppression: quête mystique, chant d'amour homosexuel, vagabondage cérébral, voyage halluciné, violente dénonciation de l'enfer industriel... Un petit guide de lecture, pour les lecteurs non familiers avec les États-Unis, est annexé à l'ouvrage.



Dan Graham, **Articles,** Van Abbemuseum, Eindhover, 1978, 78 p.

Il s'agit d'un recueil de onze textes publiés entre 1967 et 1969, c'est-à-dire avant que Graham ne se limite à écrire que sur sa propre production. Le recueil est complété par des notes de R.H. Fuchs et par un texte de B.H.B. Buckloh, "Moments of history in the work of Dan Graham". Rappelons qu'un recueil de textes sur ses films a été publié à Genève (1977, Ed. Centre d'Art Contemporain et Ecart Publications) et que deux autres, sur la video et la performance, sont en préparation.

Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et la performance, Paris, Centre Georges Pompidou (15-18 fév. 1979), s.p., ill. n. et b.

Journées organisées par le Centre d'art et de communication de Buenos Aires (C.A.Y.C.) qui regroupa à Paris 30 artistes et 19 critiques et théoriciens. Texte d'introduction de Jorge Glusberg et documents sur les artistes.

Daniel Klebaner, **Poétique de la dérive,** Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1979; $15.00

Dérive:"éternel point de fuited'une pensée qui veut incessamment se libérer d'elle-même en cédant à ses propres scintillations. Il y a d'innombrables formes de "dérives", marquées par la fascination de l'humble, le texte porteur, la trace qui s'efface, la parole détournée par le vent, la dérive utérine de l'oeuf vers la matrice, semblable à une lente navigation..."

Michel Conil Lacoste, **Kandinsky,** Paris, Flammarion 1979, 96 p., repr. coul. et n. et b.; $12.25

Introduction à la problématique de l'art abstrait, autour de la controverse à propos de la datation (1910?) de la "première aquarelle abstraite". Signalons aussi, sur Kandinsky peintre et écrivain théoricien, le catalogue de l'exposition du Centre George Pompidou (1er fév. — 26 mars 1979), **Kandinsky,**Paris, C.N.A.C., 80 p. ill., $11.95: il s'agit de 30 peintures des musées soviétiques présentées pour la première fois en France; s'étalant de 1901 à 1921.

Michel Larionov, **Une Avant-garde explosive,** Lausanne, l'Age d'Homme, 1978, 182 p.

Textes réunis, traduits et annotés par Michel Hoog et Solina de Vigneral. "Plus la peinture est peinture, plus elle tend à devenir non figurative et à se défaire de l'objet. L'objet à représenter limite la peinture, la restreint par les contours de ses formes bien définies et oblige la peinture à devenir un moyen de représentation" écrivait l'artiste russe bien avant 1950. "Un autre objectif de la peinture: n'avoir en vue que la couleur non limitée par une forme quelconque, au moment de son application sur la surface; peinture naissant des coups de pinceaux qui produisent une forme selon la volonté du peintre et libre de toute imitation." Ce sont de telles idées qui s'ébauchent à partir des années 1905-1906 dans le cercle de Larionov (N. Gontcharova, G. Yakoulov, I. Larionov, I.) Zdanevitch et d'autres . Si l'avant-garde russe commence à être davantage connue, ces textes nous obligent à la reconnaître comme une étape décisive, tant par les productions artistiques que théoriques, dans l'histoire de l'art. Ce livre contient aussi une biographie de M. Larionov ainsi qu'un catalogue des ses oeuvres.

René Magritte, **Écrits complets,** Paris, Flammarion,

1979, 768 p.; $56.00

Cette édition a été établie et annotée par André Blavier. "La peinture est la représentation visible de la pensée; l'écrit en est la représentation invisible" écrivait cet artiste belge (1898-1967) qui participa aux activités du groupe surréaliste parisien mais qui s'en détacha lui reprochant son excessif amour de l'art. Plus de 200 textes, la plupart à peu près inconnus, sont ici rassemblés: manifestes, essais, articles, slogans publicitaires, mots. Ajoutons à ceci, et au catalogue de la rétrospective du C.N.A.C. (*Parachute* no 14) la monographie de Bernard Noël, **Magritte,** Paris Flammarion, 1979, 96p., reprod. coul. et n. et b.; $12.25. Et encore ceci: René Magritte, **La Fidélité des images,** Bruxelles, (Édition Lebeer Hossmann, s.p., abond. ill. en n. et b.). "Le cinématographe" et "La photographie", deux textes de Louis Scutenaire pour introduire ces oeuvres peu connues de Magritte. La plupart des photos datent des années trente et représentent sa femme et ses amis dans des montages-assemblages qui rappelle certains de ses tableaux; plus d'une cinquantaine de photos tirées de ses films.

Performances, A cura di Luciano Inga-Pin, Padova, Mastrogiacomo Editore Images 70, 1978, sp. p., 287 ill. n. et b.

Ce livre, imprimé sur des pages de couleur, contient une abondante documentation sur les "Happenings, Actions, Events, Activities, Installations". Un texte d'introduction (en italien) de L. Inga-Pin et une anthologie de textes (en italien) des Futuristes (1910), P. Manzoni (1962), Y. Klein (1962), Marinetti (1913), A. Kaprow (1966), G. Pane (1970), V. Acconci (1973), H. Nitsch (1972), D. Graham (1970-73), L. Fabro (1975) et A. Rainer (1970). Plus une bibliographie sélective.

Karl Popper, **La Société ouverte et ses ennemis,** Paris, Seuil, 1979; tome 1, 256 p., tome 2, 240 p.; ensemble env. $30.00

Ce livre, écrit il y a une quarantaine d'années, est maintenant traduit en français. Certaines des idées de l'auteur ressemblent étrangement à celles des écrits des Nouveaux Philosophes, ce livre garde donc toute son actualité. Selon l'auteur, cet ouvrage peut être considéré comme "un recueil de notes sur l'évolution de diverses doctrines historicistes". Défense de la démocratie et proposition d'une progression pas à pas, coup par coup, au nom de la liberté et de la raison, un peu donc contre Platon, Hegel et Marx.

Théâtre années vingt/Collage et montage, Lausanne, L'Âge d'Homme — La Cité, 1978, 296 p.; env. $25.00

Collage et montage dans le théâtre et les autres arts.

La Fidélité des Images

René Magritte

Le cinématographe et la photographie

Processus de construction qui met dans l'oeuvre une tension en rompant l'homogénéité, le montage (ainsi que le collage) a été dans les avant-gardes du début du siècle un des procédés qui ont fait éclater les catégories artistiques traditionnelles. Cet ouvrage reproduit, en les complétant parfois, les communications présentées lors d'une Table-Ronde organisée par le Centre National de Recherche Scientifique où il a été question des cubistes, futuristes, constructivistes, dadaïtes, surréalistes, de Heartfield, Hausmann, Eisenstein, Meyerhold, Brecht, entre autres.

Women in American Architecture: A Historic and Contemporary Perspective, ed. Susana Torre, New York Whitney Library of Design & Watson-Guptill Publications, 1977, 224 p., ill. n. et b.; env. $25.US

Cette publication accompagnait une exposition organisée par The Architectural League of New York. Une douzaine d'auteurs, toutes des femmes, posent les questions selon les thèmes suivants: "Woman's Place: the Design of Domestic Space", "Women in Architectural Profession: A Historic Perspective", "Women as Critics", "Women in Architectural Profession: A Contemporary Perspective", "Women's Spatial Symbolism". Plus une bibliographie sélective.

CATALOGUES D'EXPOSITION

1979 Biennal Exhibition, New-York, Whitney Museum of American Art (Feb. - April 1979), s.p., ill. n. et b.

Une trentaine d'artistes groupés autour des problématiques suivantes: nouvelles tendances de la figuration, peinture à motifs répétitifs, décoratifs, la géométrie "eccentrique", mélange de mots et d'images, imagerie et mythologie personnelles, la figure humaine, le post-minimalisme maintenant, etc. Témoignage sur le pluralisme de l'art actuel dans la peinture, la sculpture, la video et, pour la première fois à la Biennale, le film.

Alice Aycock: Projects and Proposals 1971 — 1978, Muhlenberg College, The Center for the Arts, Allentown, Pensylvania (Dec. 3, 1978 — Jan. 13, 1979), s. p., nombr. ill. n. et b.; $15.US

Deux textes présentent et analysent la portée de cette artiste dans les tendances de l'art actuel: "Beyond Phenomenalism", Edward F. Fry et "Alice Aycock: A House for the Self", Stuart Morgan. La présentation matérielle de ce catalogue mérite d'être soulignée: une quarantaine de feuillets sont réunis dans un cartable-pince noir, les douze projets sont présentés sur des feuilles qui se déplient pour offrir de grandes photos, alors que les douze propositions sont des dessins reproduits sur papier transparent. Une liste d'expositions et une bio-bibliographie ferment le catalogue.

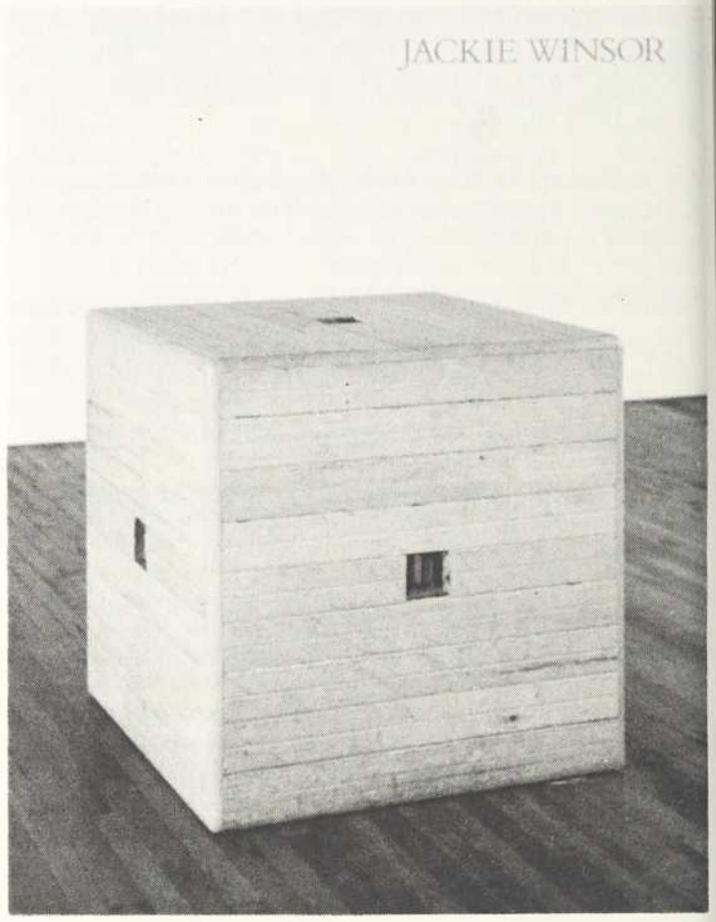
Dire 3, Québec, Galerie Jolliet (14 mars — 7 avril 1979), 16 p., ill. n. et b. (24 St-Cyrille ouest, Québec, Qué. G1R 2A4).

Des oeuvres, dessins et photos, de Raymonde April, Lise Gégin et Pierre-Yves Dupuis. Jean Tourangeau et Michel Giroux, dans un texte en forme de conversation, révèlent, par le langage (dire sur, à propos, à partir, pour l'*image*), l'homogénéisté et les différences qui animent les travaux récents de ces trois jeunes artistes de la ville de Québec. Trois petites suites de "pensées" de chacun des artistes complètent le catalogue.

Éloge du cinéma expérimental, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, 192 p., 60 ill. n. et b.; $22.

Spécialiste du cinéma expérimental, Dominique Noguez (*le Cinéma autrement,* Paris, 10/78, no 1150) présente ici une étude approfondie qui traite particulièrement du cinéma Underground américain, de la video, du cinéma personnel et du super 8, ainsi que de diverses tentatives audio-visuelles récentes.

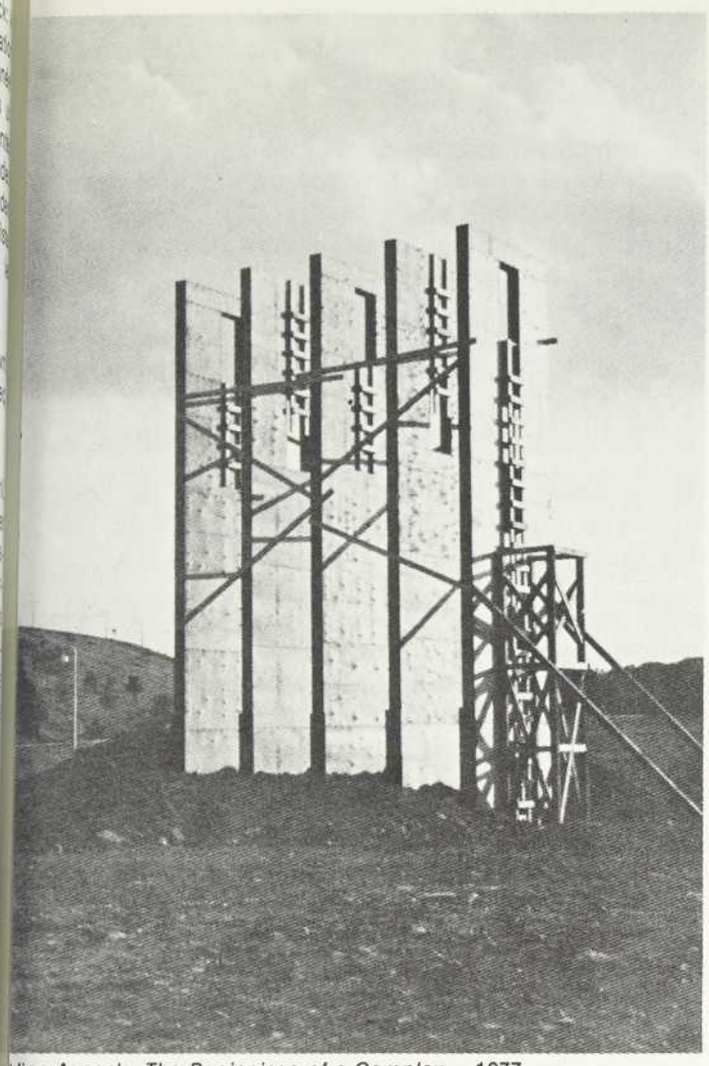
Dwellings, Philadelphia, Institute of Contemporary Arts, University of Pensylvania (Oct. 20 — Nov. 25, 1978), 16 p., ill. n. et b.



"Body, House, City, Civilization, Journey", un texte de Lucy R. Lippard pour introduire les oeuvres de Adams, Armajani, Aycock, Berlant, Dennis, Feigenbaum, Ferrer, Insley, Matta-Clark, Pinto, Saunders, Shapiro, Simonds et Sokolnikoff.

John Hall: Paintings & Auxiliary works 1969 - 1978, Alberta, College of Art Gallery (Nov. 3 — 26, 1978), 46 p., ill. c. et n. et b.

Clyde McConnel présente l'oeuvre de ce peintre



Alice Aycock, *The Beginnings of a Complex...*, 1977.

figuratif qui s'est inventé non seulement une imagerie spécifique mais aussi un processus de construction d'images qui exploite les bricolages iconographiques, l'assemblage, l'accumulation des motifs, d'une manière excessive. Représentation de mythologie personnelle associée à une méthode picturale "froide": la précision hyperréaliste. Une lettre et un texte de l'artiste, ainsi qu'une biographie complètent le catalogue. Une attention particulière est accordée à *Doll* et *Tougal,* deux oeuvres de la Galerie nationale du Canada présentées par Pierre Théberge.

Hommage à Paul Klee (1879 — 1940), Ottawa, Galerie nationale du Canada (2 mars — 15 avril 1979), 123 p., ill. c. et n. et b.; textes anglais et français.

Cette exposition (dont la plupart des oeuvres proviennent de collections canadiennes), pour célébrer le centenaire de la naissance de Klee, a aussi été présentée à la Art Gallery of Ontario, Toronto (28 avril — 26 mai 1979). David Burnett analyse, à partir des thèmes iconographiques et des écrits de l'artiste, la symbolique de l'*entremonde* de Klee. Il conclut avec une courte mais belle étude de *Mine grave* (1939) où se superposent la forme d'un vaisseau, un visage, les initiales de l'artiste et sa signature, où se confondent l'image et l'écriture, l'artiste et sa création, la figure et le symbole, bref où se chiffre toute la théorie esthétique de Klee. Biographie et catalogue raisonné des oeuvres exposées.

Made by Sculptors/door beeldhouwers gemaakt, Amsterdam, Stedelijk Museum (14 sept. — 5 nov. 1978), s.p., ill. n. b.

Vingt-deux artistes de l'Europe de l'ouest et des États-Unis présentés dans une analyse de Rini Dippel et Geert van Beijeren, sous les thèmes suivants: l'autobriographie (Hesse, Beuys, Winsor), le corps (Nauman, Serra, Acconci, Penone, Van Elk, Gilbert et George), la nature (Long, Hunt, Visser), l'architecture (Matta-Clark), l'espace (Andre, Shapiro, Tuttle, Rückriem), la couleur, le langage... Plusieurs de ces artistes se retrouvent d'ailleurs dans plus d'une catégorie thématique. Intéressante documentation photographique et dossiers des exposants.

Marey et la chronophotographie, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, 180 p., 50 ill., photos, schémas; $8.25 (Disponible chez Flammarion).

Technique mise au point en 1892 par le médecin et physiologiste français Étienne Jules Marey, la chronophotographie consiste en une succession de photos décomposant le mouvement continu en une série d'instantanés. C'est la seule monographie d'importance sur cet auteur et sa découverte.

Mary Miss: Perimeters/Pavilions/Decoys, Nassau County Museum of Fine Arts, Roslyn, New York, 1978, 32 p., ill. n. et b.

R.J. Onorato présente et analyse les dix dernières années des productions de l'artiste. Le titre de l'exposition témoigne à lui seul de la multiplicité des propositions sculpturales de Miss: des oeuvres qui transforment visuellement l'espace mais qui suggèrent aussi très explicitement aux spectateurs des actions.

Judit Riegl: Peintures choisies 1956 — 1978, Grenoble, Musée de peinture (sept. — nov. 1978), 65 p., abond. ill. c. et n. et b.

Marcelin Pleynet analyse, dans un texte intitulé "Les quatre dimensions d'une oeuvre", la transformation de cette importante oeuvre picturale et la transformation de sa lecture à propos de cette oeuvre. Une biographie et une bibliographie complètent le catalogue.

Clorinda Testa: la peste en ceppaloni, (Galeria Florida 948, Buenos Aeres, sept. 1978), C.A.Y.C., 1978, 24 p., ill. n. et b.; texte espagnol.

Jorge Glusberg présente et analyse l'oeuvre de C. Testa à partir des thèmes: art et idéologie, problèmes sociaux, histoire et transformation, plusieurs dessins de l'artiste accompagnent le texte.

Jackie Winsor, New-York, Museum of Modern Art, 1979, 32 p., ill. n. et b.

Ce catalogue abondamment illustré contient un texte de présentation de Ellen H. Johnson sur les sculptures de Jackie Winsor dont l'auteur dit qu'elles sont comme les pommes de Cézanne dans leur "existence entêtée" (l'expression est de Rilke) parce qu'elles insistent sur la masse, le poids, la densité où l'espace, composé d'air et de masse, ne fait qu'un solide. Une chronologie et une bibliographie sélective complètent le catalogue.

Wordswords, Genova, Palazzo Ducale (28 marzo — 4 maggio 1979), s.p., ill. n. et b.; texte italien.

Cette exposition a aussi été présentée au Museum Bochum (Jan. 27 — Mars 11 1979). Isabella Puliafito a réuni et présenté une quarantaine d'artistes qui, durant les dix dernières années, ont utilisé le langage comme composante de leur art. Abondante documentation photographique.

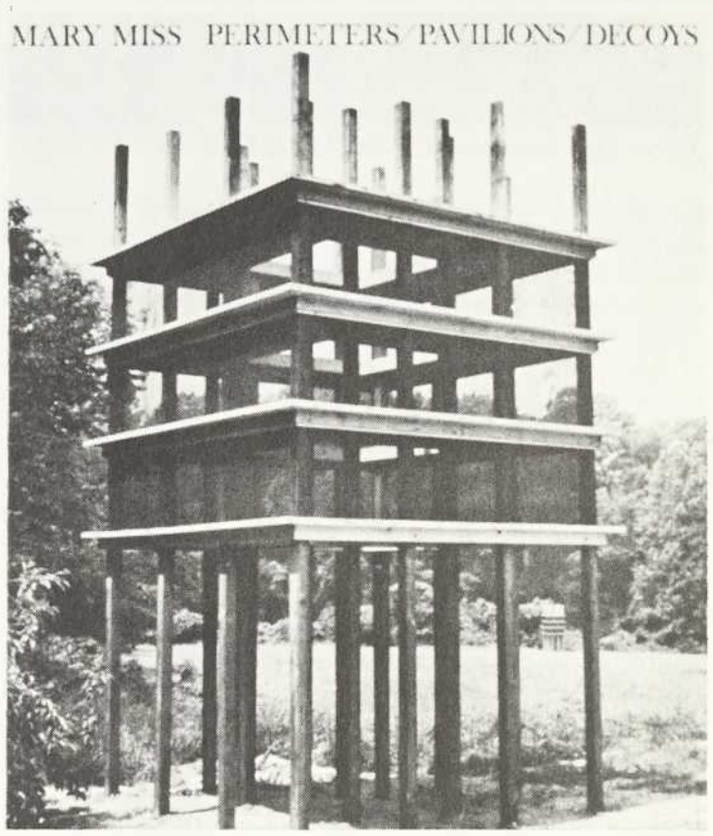
REVUES ET PÉRIODIQUES

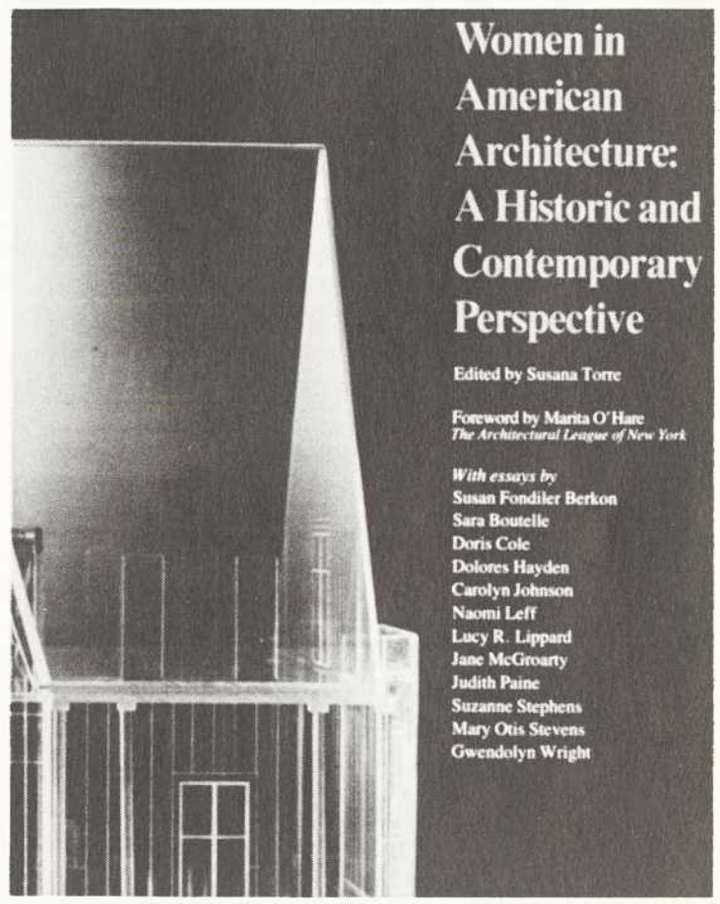
4 Taxis, no 3/4, mars 1979, 54 p.; un an 4 numéros 80F à Michel Aphesbero, 3 rue Canihac, 330000 Bordeaux, France.

Revue qui "se déplace entre 4 villes: Barcelona, Bordeaux, New-York, Roma" et qui publie des travaux (photos, dessins, textes) faits pour la revue. Cette nouvelle revue se propose comme une oscillation "entre l'information confidentielle et l'amateurisme pur et simple". Ce numéro a pour thème "La folie noire" et contient des textes en français, anglais, espagnol et italien et beaucoup de photos et de dessins style BD.

Black Phoenix, Vol. 1 no 1, 1978; 4 numéros par an L5.00 à BCM Black Phoenix, London, WC1V 6XX.

La seule revue d'art internationale qui se consacre spécialement aux problèmes d'impérialisme et de domination culturelle. Entre autres, dans ce premier numéro: "Preliminary Notes for a Black Manifesto", Rasheed Araeen, "Patchwork Pictures from Chile", G. Brette, "The Search for Identity in Contemporary Nigerian Art", B. Lawal.





Collages/Revue d'Esthétique, 1978, 3/4, Paris, 10/18, 436 p.

Ce numéro a été préparé et dirigé par le Groupe de Liège et rassemble des collaborations venues depuis la Roumanie jusqu'au Québec. Il sera suivi d'un second numéro, intitulé **Rhétoriques,** qu'on avait à l'origine prévu intégré à celui-ci. Autour du thème "collage", une vingtaine d'auteurs se penchent sur ce dispositif de construction et de signification, à travers des corpus picturaux, verbaux, musicaux, cinématographiques, objectuels, etc. pour essayer de dégager de cette notion des éléments d'histoire, de po étique, de rhétorique, d'esthétique.

FlashArt, no 84-85, Oct.-Nov. 1978, 65 p.; 6 numéros par an $40.US, FlashArt via Donatello 36, 20131 Milano, Italia; textes italiens, français, anglais.

En plus des rubriques habituelles, ce numéro est spécialement consacré à Fluxus: histoire, critique, actualité de ce "mouvement" international (30 pages). Plus un entretien avec Jean-Jacques Lebel.

High Performance, Vol. 1 no 4, Déc. 1978, 48 p.; 4 numéros par an $10.US (Canada) et $12.US (étranger), à Linda Burhnam, 240 S. Broadway, 5th Floor, Los Angeles, CA 90012, U.S.A.

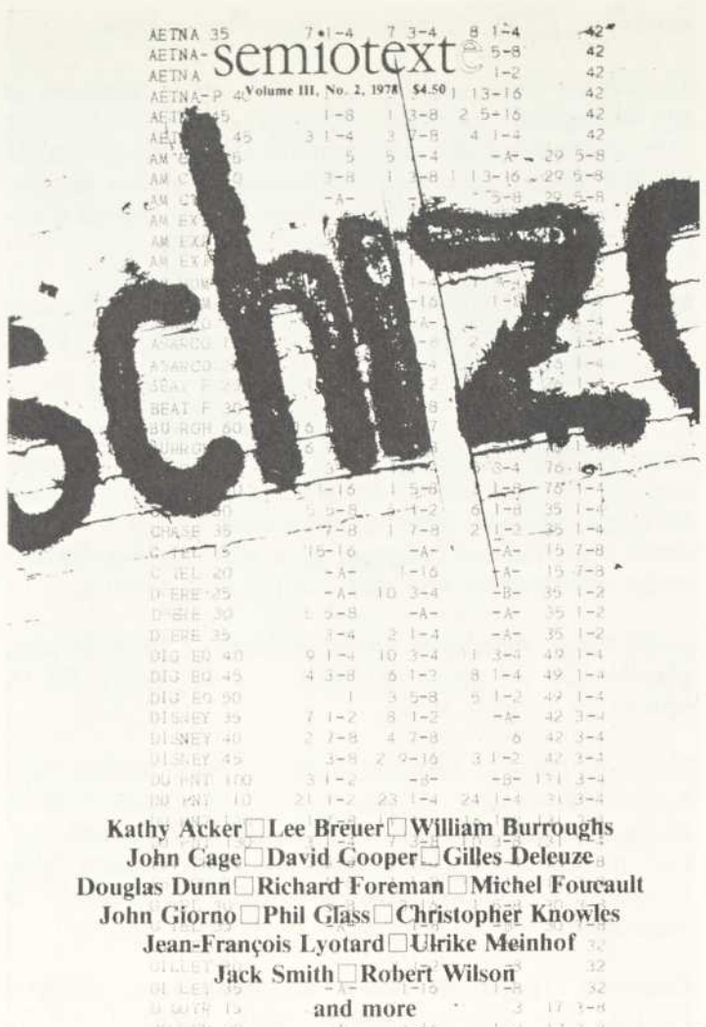
Cette revue est entièrement consacrée à la performance et présente de la documentation (photos et textes) sur des performances qui *ont eu lieu* dans une longue section de chroniques d'événements; mais elle contient aussi des articles historiques et critiques sur la performance. Dans ce numéro: entre autres, des entretiens entre Linda Montano et Moira Roth, entre Petr Stembera et Jim Moisan.

Impressions, no 21, Spring 1979, 36 p., ill. n. et b.; 3 numéros par an $5. à Impressions, Box 5, Station B, Toronto, Ontario, Canada M5T 2I2.

Ce numéro , **Philography,** contient un texte (*scriptural images*) de Serge J. Morin et des photos (*visual images*) de Francis Coutellier regroupés sous le titre "The neglect of the past". Cette revue publie d'une manière très éclectique des textes-commentaires et des photos des artistes qui utilisent la photographie comme médium d'expression.

Jeu/Cahiers de théâtres, no 9, automne 1978, 147 p.; 4 numéros par an $16. à Cahiers de théâtre Jeu, Case postale 1600, Succursale "E", Montréal, Québec, Canada H2T 3B1.

Dans son introductions, Gilbert David rappelle les objectifs de trois dernières années de **Jeu:** "Mettre en circulation une information plurielle, ouverte sur l'expérimentation à travers un questionnement socio-politique et culturel; d'autre part, contribuer à historiciser la pratique théâtrale du Québec pour en dégager les points de rupture, les lignes de force et susciter ainsi de nouveaux débats". Maintenant il nous



annonce que la revue se spécialisera davantage: "Il nous apparaît aujourd'hui obligatoire d'interroger prioritairement la *matérialité scénique* de manière à y déceler, *à même le tissu signifiant,* le travail idéologique". Ce numéro comprend, en plus des articles et chroniques habituelles, un annuaire des troupes et théâtres du Québec, un répertoire d'écoles et d'organismes de théâtres canadiens et étrangers, une bibliographie de publications des troupes et théâtres québécois et de revues canadiennes et étrangères.

Ragile, Tome 2, 1978, 135 p.; Serge Renaudie, 4 rue Raspail, Ivry 94200, France.

Chaque exemplaire (d'une série de 300) peut, nous dit Renaudie, être considéré comme une épreuve d'artiste. En effet, la forme de cette publication est assez originale: beaucoup de photos, dessins, sérigraphies, entrelacés de textes imprimés (offset) verticalement, horizontalement, avec beaucoup de bricolage. Rubriques de cinéma, architecture, art, philosophie, histoire, peinture, avec, souvent, un ton polémique mais pleines d'idées fort intéressantes.

Kunstforum, no 30, 6/1978, 240 p.; 6 numéros par an DM 16.80 à Kunstforum international, D-6500 Mainz, HafestraBe 17A.

Ce numéro, qui contient entre autres des textes de Kalus Honnef, Hans Jürgen Muller, Angela Köhler et un entretien avec Harald Szeemann, est consacré au thème "L'Art et l'architecture". Tous les textes sont en allemand, mais il faut souligner la très abondante documentation photographique (en noir et blanc).

Millennium/Film journal, Vol. 1 no 2, Spring-Summer 1978, 122 p.; $2.50US

Publiée par Millennium Film Workshop (66 East 4th Street, New-York), cette revue s'intéresse surtout au cinéma indépendant et d'avant-garde. Ce numéro a pour thème: "International Avant-Garde — Structural Film", avec, entre autres, des textes de P. Arthur, P. Gidal, M. Le Grice, D. Noguez. Signalons au passage: **The Avant-Garde Film (A Reader of Theory and Criticism),** ed. P. Adams Sitney, New York University Press. Ce troisième volume de Anthology Film Archives Series contient plus de vingt textes (de Vertov à Frampton).

Revue + — 0, no 25, mars 1979, 44 p.; 6 numéros pa an 400FB à A.M. Rona, 13 av. Théodore Roosevelt, B 1320 Genval-Lac, Belgique.

Ce périodique trimestriel est mal distribué en Améri que, c'est pourquoi nous redonnons ici l'adresse pou les abonnements. Des textes de P. Restany, C Prigent, un entretien avec Thomas Bayrle, six page de reproductions d'oeuvres d'expositions inter nationales tenues en Pologne (dessins à Wroclaw gravures à Cracovie, affiches à Warszawa), des arti cles de M. Blondel et Philippe Dubois sur le groupe théâtral florentin Le Carrozzone, et un article de J Raine sur Marcel Broodthaers, entre autres.

Semiotext(e), Vol. III no 2, 1978, 221 p. ($4.50US); 3 numéros par an $7.50 à 522 Philosophy Hall, Columbia University, New York, N.Y. 10027, U.S.A.

Plus de trente textes, sur le thème de "Schizo-culture", avec une abondante illustration et des dessins; entre autres, avec la participation de M. Foucault F. Péraldi, W. Burroughs, D. Cooper, B.H. Lévy, R. Foreman, G. Delouze, J. Cage, P. Steir, P. Glass, J.F. Lyotard, D. Dunn. Un deuxième numéro sur le même thème est encore à paraître.

Studio International, no 1/1978 (Vol. 194 no 988), 72 p.; abonn. 1 an $34.US Studio International, 25 Dennemark Street, London, WC2H 8NJ, England.

L'histoire de l'art du XXe siècle est marquée par la naissance de musées bâtis spécialement pour le recevoir. Devant la situation actuelle, une question: les musées sont-ils tout simplement les témoins de la détérioration de la fonction sociale de l'artiste, des lieux "spécialisés", ou sont-ils au contraire un des agents qui ont entraîné cette situation? Ce numéro est consacré au problème des musées d'art moderne: "The Tate, the State and the English Tradition", P. Fuller, "Art and the World Outside: the Dilemma of Museums of Modern Art in Holland", Cultural Affairs Committee, Parti Socialiste Unifié, et "What does Documenta document?", R. Cork.

RENÉ PAYANT

cinéma

La revue du cinéma/Image et son, no 336, février 1979.

Ce numéro de la revue *Image et son,* paru un peu avant la tenue des XVIIe Journées cinématographiques de Poitiers (du 22 au 28 février dernier) consacrées au "Cinéma du Québec", fait une large place à des réflexions actuelles sur le cinéma québécois. Actuelles car essentiellement tendues vers une explicitation de la pratique présente des cinéastes québécois par une mise en perspective historique. Un dossier, établi sous la direction de Jean-Daniel Lafond à Montréal, auquel ont collaboré plusieurs cinéastes et quelques animateurs du milieu cinématographique québécois, nous est ainsi présenté.

Après avoir parcouru ce dossier, nous en savons plus long sur une certaine histoire des films réalisés au Québec ("Le Québec des vues", de Jean-Daniel Lafond) et sur le contexte socio-économique dans lequel ils sont produits et distribués ("Situons la création en amont, l'industrie en aval" par Carol Faucher et

rthur Lamothe et "Ne réveillons pas le géant qui dort nos côtés", compte rendu d'un débat entre les nembres du CAC, Comité d'action cinématographique, et quelques cinéastes).[1]

ar ailleurs, d'autres articles traitent de questions plus récises: les problèmes que soulève la réalisation de lms de fiction en collaboration avec des groupes itoyens sont analysés par Michel Houle ("Citoyens, à os films!") tandis que le développement du cinéma it artisanal est examiné de deux points de vue très ifférents mais qui se recoupent: le texte de Louis oussault est dynamique, totalement engagé dans une ction alors que celui de Denyse Benoît insiste surtout ur les difficultés inhérentes à la fabrication de films rtisanaux. Luce Guilbeault, quant à elle, revient sur sa ratique de comédienne et de cinéaste, un peu apidement peut-être alors que Louise Beaudet dit un not du cinéma d'animation québécois indépendant indépendant= privé).

Enfin, deux articles s'intéressent à une réalité qui nous vient de loin: celle des Amérindiens. Rémi Savard décrit l'impasse politique dans laquelle s'engage peut-être la nation québécoise vis-à-vis d'eux pendant que Yves Lacroix analyse de très près et de façon intelligente, un des films récents de Pierre Perrault, *Le goût de la farine,* qui se veut l'histoire d'une rencontre entre des Montagnais et des "Blancs".

Je voudrais, pour finir, m'arrêter un peu plus longuement sur un texte dont l'intérêt dépasse largement les frontières du cinéma canadien, sur les rapports du direct et de la fiction. Le texte se présente comme le compte rendu d'une table ronde de quelques cinéastes réunis pour discuter de cette question. C'est dire que les entrées en sont diverses et qu'aucune cohésion préconçue n'y a présidé.

Un court historique de la pratique du direct par les cinéastes québécois de l'ONF au début des années '60 est d'abord esquissé par Fernand Dansereau, Georges Dufaux et Arthur Lamothe. Il en ressort que le direct fut le point de convergence d'une dynamique à engendrements multiples: mode de libération par rapport à la rigidité administrative de l'ONF et arrivée sur le marché de caméras portables certes mais aussi résultat d'une curiosité nouvelle pour un Québec encore inconnu ou mal connu et même élaboration d'une morale par rapport à la réalisation de films.

Suit un débat sur les rapports qu'entretiennent respectivement le direct et la fiction avec le "réel" (si les deux premiers termes sont assez bien circonscrits, le troisième reste un peu flou; de là les guillemets). Pour Pierre Perrault, le direct a été, et reste, un mode d'accès privilégié au réel, une manière exceptionnelle de le restituer ensuite sur l'écran, alors que Jean-Guy Noël, au contraire, attend de la fiction qu'elle permette au réel de "signifier un petit peu plus". Et, entre ces antipodes, Fernand Dansereau rappelle, avec justesse, que "le faux et le vrai dans un film ne sont pas liés au choix du direct et de la fiction".

Toujours est-il que, tout au cours de cet article, la distance instituée au départ entre soi-disant deux modes d'approche du réel par la caméra s'amenuise jusqu'à finalement presque disparaître. Et la discussion se révèle n'être que préliminaires à une étude plus approfondie de ces deux termes qui ne sont pas encore deux concepts.

1. Ces articles, bien documentés mais forcément un peu superficiels, s'adressent peut-être plus particulièrement aux lecteurs français de la revue qui n'auraient pas un accès facile aux ouvrages québécois qui traitent de ces questions.

Château Dominique/JOST François, **Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie.** Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet, Union générale d'éditions, 10/18, 1979, Paris.

Utilisant les acquis de la sémiologie du cinéma d'inspiration linguistique, et n'hésitant pas à emprunter au domaine de la grammaire générative, Dominique Chateau et François Jost tentent, dans cet ouvrage "savant", de faire, comme l'indique le sous-titre, l'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet.

Le plan du livre est confus et le style prétentieux. Les adorateurs de Robbe-Grillet y trouveront sans doute leur compte. Pour les autres, il n'est pas certain que l'intérêt du projet sémiologique suffise à retenir leur attention jusqu'à la fin des 300 pages... Pourtant, force est de constater que l'étude des films de Robbe-Grillet permet ici d'enrichir la méthodologie de l'analyse filmique et de remettre en question quelques formalisations dont bénéficiaient déjà certains codes cinématographiques. Je ne mentionnerai, à titre d'exemples, que deux des points particulièrement intéressants sur lesquels porte cette remise en question. La dichotomie in/off dans l'appréhension de la bande sonore d'un film leur apparaissant insuffisante pour rendre compte des films de Robbe-Grillet, les auteurs effectuent une nouvelle répartition des sons à l'oeuvre dans un film, qui est très stimulante. D'autre part, ils renouvellent la "grande syntagmatique" établie par Christian Metz en lui adjoignant les traits de pertinence nouveaux suggérés par l'étude des films de Robbe-Grillet.

En faisant abstraction du côté panégyrique des textes, le lecteur intéressé par la sémiologie du cinéma trouvera malgré tout beaucoup d'indications de travail dans ce livre.

Noquez, Dominique, **Éloge du cinéma expérimental,** Définitions, jalons, perspectives, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1979, Paris.

Le titre de ce livre est éloquent quant à son projet. Et, comme le temps me manque pour en parler de manière plus développée, je me contenterai de citer ces quelques lignes du prologue:

"Ce livre est pour rappeler l'existence de l'autre réalité cinématographique, qui n'a pas moins droit à la critique, à l'histoire, à la théorie; qui n'a pas moins droit au nom de cinéma — de *cinéma* tout court."

Et:

"Je ne crois pas qu'on puisse accéder au cinéma expérimental autrement que par l'enchantement d'une projection: ce livre même n'est rien s'il ne conduit ou ramène le lecteur à cette expérience décisive."

Impact, revue du cinéma direct, no 12/13, mars 1979.

Ce numéro est exclusivement consacré aux IVe rencontres internationales du cinéma direct qui ont eu lieu du 7 au 13 mars dernier à Paris. Il ne s'agit pas d'articles d'analyse mais d'un répertoire complet et détaillé de tous les films présentés à cette occasion. Citons, entre autres, la projection de quelques films réalisés à l'ONF depuis 1939, appelée abusivement "rétrospective" et qui fut tout juste un survol, de même que la présentation de deux films québécois récents: *La danse avec l'aveugle* (1978) par Alain D'AIX et Morgane LALIBERTÉ et *Chronique de la vie quotidienne* (1978) par Jacques LEDUC.

MICHÈLE SAINT-HILAIRE

video

AS THE WORLD BURNS, THE VIDEOTAPE: Randy & Bernice, 1978, 58 minutes, couleur, sonore. Musique: The Government.

Connus surtout par leur performance "As the World Burns", Randy et Bernice présentaient récemment chez Trinity Video à Toronto, une version vidéo de cette même performance, exécutée à maintes reprises surtout dans le cadre des activités de Video Cabaret. Le format et le thème de cette longue illustration s'inspirent du feuilleton télévisé nord-américain, plus particulièrement du genre de ceux qu'on diffuse sur nos réseaux au cours de l'après-midi. La production d'un document vidéographique s'inscrit donc très bien dans la démarche critique sur laquelle s'appuie ce travail de performance.

La plupart des représentations avaient fait l'objet de documentation vidéo et c'est à partir de huit heures d'enregistrement qu'on a confectionné ce vidéogramme. Cette conjoncture explique d'une part la participation d'un si grand nombre de cameramen et d'autre part, le passage constant du noir et blanc à la couleur. Le format auquel ont eu recours Randy et Bernice s'apparente quelque peu au documentaire. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'un récit linéaire. La performance elle-même est dotée d'une structure malléable se composant de plusieurs épisodes. À chaque exécution, l'ordre et le nombre d'épisodes varient: chaque segment est plutôt autonome bien que lié par le thème, le format, le traitement, la constance de la tension et des caractères, à chacun des autres segments. Cette structure se conforme donc au schéma stéréotypé du feuilleton télévisé. Pour la confection de ce vidéogramme Randy et Bernice ont donc privilégié un ordre donné, articulé fort arbitrairement. Le montage semble s'être effectué péniblement: les bandes originales étant de qualité technique très variable. On a eu recours au principe du collage: considérant la qualité des enregistrements avec lesquels il fallait travailler, il s'agissait là de la meilleure solution possible.

Tout comme la performance, tout comme la "télévision", ce vidéogramme agresse le spectateur. Physiquement: une image troublée d'imperfections techniques, des variations violentes d'intensités lumineuses ponctuées par le passage du noir et blanc à la couleur, une texture souvent grossière, un rythme de montage saccadé et aux coupures crues, une musique "new wave" tout à fait acide, bref une surdose physique. Puis, une surdose émotive: par le contenu, la position idéologique, l'exagération de l'expression dramatique, une lecture laborieuse provoquée par une organisation articulée arbitrairement. Dans l'ensemble, on sent très bien l'intention des producteurs. On en ressent les effets, du moins. Cependant, il est évident que Randy et Bernice ne sont pas encore tout à fait à l'aise avec cet outil qu'est la vidéo. Néanmoins, il s'agit ici d'un document conséquent à l'approche et à la démarche spécifiques de Randy et Bernice. Il traduit assez bien les préoccupations et la méthode de travail du duo et en ce sens mérite l'attention.

Au début de l'année, Noel Harding entreprenait la production d'une nouvelle série de vidéogrammes qu'il intitule temporairement *Four Chapters*. Comme l'indique le titre, il s'agit d'une composition en quatre segments, suggérant une certaine notion de narration, de récit. Le premier des quatre est maintenant disponible. Harding insiste donc sur le fait que chacun des chapitres sera autonome et pourra être vu indépendamment des autres. Il les conçoit comme un ensemble fonctionnant selon un mode quadripartite où chacun des éléments présente une force égale. Pour cette raison, il est possible de visionner déjà le

"Chapter One", sans avoir à se préoccuper véritablement de la suite...

Ce premier chapitre traite de la notion d'introduction des éléments et des indices qui permettront au spectateur d'établir avec une certaine précision les paramètres du contexte du récit. Le traitement est décidément narratif mais le mode n'est pas nécessairement organisé selon une linéarité ascendante. Harding présente donc comme indices, des moments d'observation . Cette observation porte sur des objets, des groupes d'objets, dans des environnements naturels et construits; elle porte aussi sur des gestes, des attitudes. Elle insiste beaucoup sur leurs émanations énergétiques, leur métabolisme. Le fait d'avoir procédé à cet enregistrement dans son propre studio confère aux descriptions et aux observations de Harding une plus grande précision et une certaine assurance: c'est un univers intime qu'il connaît nécessairement très bien. La définition du cadre poétique y est bien spécifique. Les séquences visuelles se suivent dans un rythme très lent et calme, très contrôlé mais aussi très sensible. Le travail de la caméra présente la fluidité que l'on connaît bien chez Harding. La trame sonore est confectionnée des émanations sonores propres à chaque sujet d'observation, selon un système d'équivalences directes auquel le médium se prête bien. Le déroulement visuel et sonore est bien ponctué de "presque-silences" et de tonalités lumineuses prédominées par des tons de "blanc". Tout en traitant de cette notion d'introduction, Harding se garde de recourir aux systèmes de langage formels. On entend bien des voix humaines ici et là mais le contenu de l'élocution est insaisissable. La lecture de ce premier segment relève donc d'un recours à l'expérience sensorielle: les éléments sont présentés dans leur entité existentielle plutôt que racontés et circonscrits à l'aide d'un système de description basé sur un langage traditionnel quelconque. On pourrait croire que cette méthode ne puisse offrir que des niveaux de lecture fort imprécis mais la force d'articulation dont Harding témoigne élude cette appréhension.

A VERY DELICATE INVASION: Kate Wimcharuck, 1979, 7 minutes, couleur, sonore. Caméra: Terri Chmilar. Participation: Peter Henderson.

Élaboré autour de trois grands plans, ce vidéogramme tente d'illustrer certains aspects de la délicate relation entre l'exprimé et le véhicule d'expression. Les trois tableaux qui le composent font appel à deux caractères:un masculin (Peter Handerson) et un féminin (Kate Wimcharuck) en situation dans trois contextes différents. Le prétexte du premier tableau consiste en une conversation où le spectateur identifie une tension émotive suggérée par le ton de l'échange verbal, le geste et le regard. Cependant, aucune information spécifique n'est fournie quant à la nature et la raison de cette tension. D'une part, le langage verbal, malgré une élocution très claire, ne peut être formellement identifié. Le rythme et la musicalité nous permettent toutefois de l'associer à un système d'élocution et de codes décidément de parenté culturelle occidentale. Ce premier tableau consiste en fait en une séance d'improvisation théâtrale où les acteurs recourent à un langage verbal spontané, dont le thème et le point de départ uniques sont justement l'illustration de cette tension. Le deuxième tableau se déroule selon un schéma analogue. L'unité de lieu y est sensiblement réduite, les outils eux aussi. Le véhicule expressif se compose surtout ici des émanations sonores créées par la gargarisation de gorgées d'eau. L'organisation des sons simule un échange verbal, à savoir qu'une émission amène une réponse. La courbe dramatique atteint sa plus grande amplitude lorsque les interlocuteurs projetent leurs gorgées d'eau au visage l'un de l'autre. C'est surtout par le biais de cette construction sonore que le spectateur identifie, encore ici, la tension de l'échange. Enfin, le troisième tableau se déroule sans s'appuyer sur l'élocution verbale. Suite à l'illustration par le regard et la pose de divers sentiments (impatience, attente, satisfaction, mécontentement etc...), les personnages enfilent toujours en silence, un grand nombre de vêtements aux couleurs brillantes: chandail, veston par-dessus chandail, chandail par-dessus veston, chapeau sur chapeau, moultes écharpes et crémones. Les yeux se masquent de verres fumés. Le registre des possibilités d'expression corporelles en est presque totalement réduit. Ce troisième tableau ne présente pas la même courbe dramatique que les deux premiers et le rythme de la progression y est beaucoup plus lent.

Pour articuler ses illustrations, Wimcharuck s'appuie essentiellement sur le gestuel, sur la qualité de l'improvisation. L'approche du phénomène ne prêche certes pas par nouveauté. Toutefois, le traitement robuste, la qualité du travail des "performers", la texture de l'image et les systèmes de codes rendent l'ensemble intéressant. Il s'agit de la première expérience de production couleur pour Wimcharuck et l'on note une remarquable aisance avec le matériau. Il est à espérer qu'elle saura affirmer de façon encore plus décidée cette aisance lors de ses prochaines productions.

CASTING CALL: Susan Britton, 1979, 36 minutes, couleur, sonore. Produit au Western Front à Vancouver et distribué par Art Metropole, Toronto.

La production vidéographique de Susan Britton est caractérisée par la persistance des schémas d'analyse avec lesquels elle s'applique à résoudre les problématiques auxquelles elle s'adresse, sans ne jamais pouvoir sembler y arriver. Les composantes de ce type d'analyse étant particulièrement évidentes de *Interferences,* une de ses oeuvres majeures de 1978. Elle énonce, généralement assez clairement, les données de la problématique à laquelle elle s'intéresse. Cette énonciation est assez précise. C'est au cours de la discussion des éléments de cette problématique et surtout au moment des conclusions de cette discussion que Susan Britton exprime les plus grandes difficultés. Néanmoins, elle réussit une certaine résolution où elle exprime honnêtement sa difficulté qui se traduit souvent par un humour assez cynique, un commentaire parfois assez gratuit. Avec *Casting Call,* elle s'interroge formellement quant au processus de production vidéographique lui-même. Elle interroge très honnêtement sa position de créateur.

L'observation porte en premier lieu sur les composantes physiques, les outils de travail, leur réalité. Elle les présente selon un ordre d'importance qu'elle établit en fonction du processus réel, selon l'ordre de leur prise en considération par l'artiste producteur de vidéogramme. Il en va de même pour les étapes de la conceptualisation. Dans cet exercice, la discussion n'est guère directe. Elle est plutôt suggérée à travers les différentes illustrations du fonctionnement, du mode opératoire. Britton appuie avec une insistance toute particulière sur la difficulté de choix entre d'innombrables possibilités auxquelles fait face le producteur. Cette attitude se traduit par une articulation visuelle où l'on accorde une grande importance aux effets techniques. La caméra est manipulée délibérément de façon très instable à plusieurs reprises. Britton introduit aussi un grand nombre de prises de vue enregistrées directement à partir d'un moniteur. Ces mêmes images provoquent un effet de distanciation assez remarquable. Tout comme à l'occasion de ses autres productions, l'artiste joue beaucoup ici avec des compositions visuelles très formelles et très recherchées. Indirectement, le recours à un tel type de composition visuelle spécifie la position à partir de laquelle elle voit ce phénomène, et conséquemment oriente notre perception de son analyse. Britton sert à son spectateur, son auditeur, de nombreuses distorsions techniques aussi bien au niveau de l'image qu'au niveau du son. Les personnages dont elle se sert pour polariser certaines attitudes sont des artistes qui gravitent autour du Western Front. On y reconnaît Kate Craig, Eric Metcalf, Hank Bull, Peggy Gale etc. Il s'agit là aussi d'un indice du contexte très spécifique dans lequel Britton situe son interrogation.

Comme par le passé, mais moins formellement, Susan Britton se retranche derrière son humour, derrière son cynisme. Et c'est justement à ce moment que son analyse formelle faiblit mais où elle est en quelque sorte compensée par ce que suggère ce retranchement, cette échappatoire. Néanmoins, il s'agit là d'une des propriétés de son processus d'analyse, de son processus de production et même de ce que l'on pourrait appeler son "style". Étant donné l'honnêteté avec laquelle elle exploite cet aspect, la presque candeur dont elle l'affuble, il faut respecter cette position décidément assumée par Susan Britton. Elle est partie intégrante de son questionnement, de sa démarche et de son travail.

RENÉ BLOUIN

musiques au présent

CLASSIQUE / CONTEMPORAIN

Erwin Nyiregyhazi (p), Columbia M-35125 (compositions de Tchaikovsky, Bortkiewicz, Grieg et Blanchet).

Ferruccio Busoni/**6 Sonatinas,** Nonesuch T1359, Paul Jacobs, piano.

George Crumb/**Lux Aeterna, Dream Sequence, Four Nocturnes,** Odyssey Y-35216.

Leo Ornstein/**A Biography in Sonata Form** (1973-4), Orion 78285, P. Sellers, piano.

Modest Mussorgsky/**Pictures at an Exhibition,** Deutsche Grammophon 2531-096, Lazar Berman, piano (aussi: D. Shostakovitch, **Préludes op. 34**).

Karlheinz Stockhausen/**Arlequin, Petit Arlequin,** Deutsche Grammophon DG 2531006, interprète: Suzanne Stephens, clarinette.

Arnold Schoenberg/**String Trio op. 45,** Desmar DSM-1020-G, Los Angeles String Trio (aussi, Haydn).

Alban Berg/**Chamber Music,** Deutsche Grammophon 2531007, trois compositions: **Chamber Concerto for** *Piano, Violin and Thirteen Winds, Four pieces for Clarinet and Piano op. 5, Piano Sonata op. 1.* Interprètes: Daniel Barenboim (p), Pinchas Zukerman (vln) et Anthony Pay (cl) avec l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez.

Anton Webern/**Variations for Piano Solo op. 27,** Deutsche Grammophon 2530803, également: Pierre Boulez, **Sonate No 2;** interprète: Maurizio Pollini, piano.

Alexander von Zemlinsky/**String Quartet No 20,** Deutsche Grammophon 2530-982.

Anthony Philip Heinrich (1781-1861)/**The Ornithological Combat of Kings,** or **The Condor of the Andes and the Eagle of the Cordilleras,** (pour orchestre) New World Records NW-208, (également sur ce disque: Gottschalk, **Night in the Tropics,** version pour deux pianos).

ARTISTS HOUSE: Trois disques d'une présentation impeccable (pochette et livret informatif incluant photos, partitions, commentaires et discographies), deux albums en duo et des inédits de la session **Paul**

esmond Quartet Live (A & M Horizon SP-850, album ouble). Charlie Haden — Hampton Hawes/**As Long s There's Music,** Artists House AH-4, duo contrebas-e/piano enregistré les 24 janvier et 21 août 1976; cinq ièces: *Irene, Rain Forest* (H.H.), *Hello/Goodbye, This : Called Love* (C.H. - H.H.) et *As Long As There's lusic* (S. Cahn - J. Styne).

Hampton Hawes and I have played music together off nd on since 1957. When Hamp and I recorded this lbum in August 1976, I didn't know that it would be he last time we would play music together. Hampton lawes died of a cerebral hemorrhage in May 1977. lis death still doesn't seem real to me. I feel that I hould be able to pick up the telephone, as I have lone so many times, and call him in Los Angeles to ay that I am flying out for a concert and we should try nd get together while I'm in town. In the early summer f 1976, I phoned Hamp from New York to ask him if e could record some duets with me for a new album. We had talked about recording duets before and now t would become a reality. This album includes most of he music recorded that day in August. Hamp brought some original compositions to the session, *Irene* and *Rain Forest,* two beautiful songs I had never heard efore. We both decided on a favorite standard, *As Long As There's Music.* And Hamp expressed a desire to play several pieces entirely improvised which have given the titles, *Hello, Goodbye* and *This Is Called Love* (based on the chord changes of *What Is This Thing Called Love).* Most of the music was done in one or two takes. Every time I think back to the recording session I get a good feeling inside. Hamp played so beautifully. Musicians are usually under a lot of pressure at a recording session, partly because the budget for most jazz albums is limited and there isn't that much time (normally only one or two 3 hour sessions) in which to achieve perfection. Hamp's dedication to life and to music had a way of alleviating most of the pressure that one would ordinarily feel in a recording studio. The natural power of his playing made everything so much easier. We were both very happy with the final tapes. I remember after listening to some of the playbacks of the music, we talked about how we should try to play and record together more often.

Hampton Hawes' music will always touch people's lives. He spoke in very meaningful language, in words as well as music. His aura was one of creative brillance. And this I do know, his friendship and his music touched my life.» Charlie Haden.

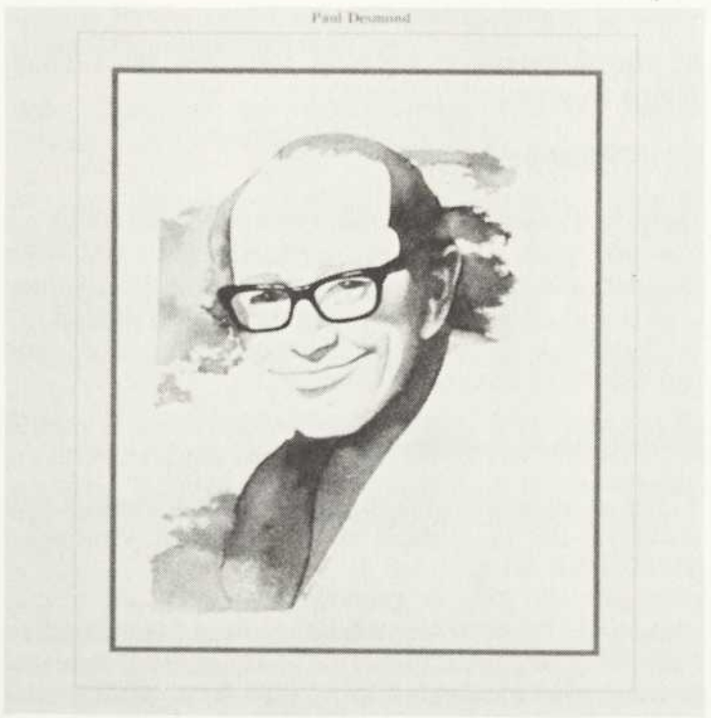
«Music has sound, colors, speech, and destiny in its creation, causing it to be the most used medium for expression. The mastering or absence of music knowledge doesn't stop you from enjoying how you feel. Only the players are judged to be different, not music. It is known there are musicians who create cures with their music, of illness and madness in human beings. The musical environment reflects the culture of the environment. The phonograph has not changed any folk music, but it has changed our buying of music. When the market place becomes the name and not the style, there will be more individuals and less styles to compare.

As in the music of Charlie Haden and Hampton Hawes, they are two of the best.» Ornette Coleman, notes de pochette.

Jim Hall - Red Mitchell, Artists House AH-5, duo guitare/contrebasse, enregistré les 20 et 21 janvier 1978 à New-York; six pièces dont quatre originales; *Big Blues, Beautiful, Waltz New, Osaka Express, Fly Me to the Moon* et *Blue Dove* (Mexican folk song). «I was born in Manhattan in 1927 and brought up mostly in New Jersey. My father is a musician, organ builder, singer, and professionally, a retired engineer. My mother has always loved and written poetry and prose and cultivated flowers and friends and family. My brother was a real good bass player and always wrote funny letters and articles until he decided to only write funny. Now he's graduated from comedy writer to

story editor to producer and he plays bass as a hobby, but seriously — he never did play funny bass notes. I used to think I would be an inventor or research physicist or something but I found out that there are more «Eurekas» in jazz, and an awful lot of soulful people too.

I've really been lucky mostly because I've survived long enough to have known and loved Bird and Dizzy, Basie, Woody, Stan and Duke, Miles, Monk, Mose and Mingus, Bean and Ben and Bill Evans, Lady and Lester, and most of his brothers — Paul and Herbie, Al and Zoot, Stan and Brew, more than four and more. Once I filled the back of an album cover with the names of bass players who have influenced and helped me and I forgot one good friend so I won't try that again. But before I drop the name dropping I've got to add that Tony Fruscella (Atlantic 1220) is still one of my sources even though it's only spiritual now. And I got to spend a lot of beautiful time with Hampton Hawes, Donald Bailey, Red Kelly, Dave McKenna, Milt Jackson, Bill Harris, J.J. Johnson, Bob Brookmeyer, Red Callender, Earl Palmer, Jimmy Rowles, Horace Parlan, Tommy Flanagan, Barney Kessel, Shelly Manne, André Prévin, Billy Higgins, Harold Land, Frank Butler, Carl Perkins, Sarah Vaughn, Ruth Olay, Alice Babs, Karin Krog, and even some with Mahalia Jackson. Maybe now I should apologize to the people whose names I could've dropped and just go straight ahead 'cause it really would take all night. Lucky to have survived long enough to still be able to work with Jim Hall now and then as we've done since '55. Jim is the perfect band.» Red Mitchell, notes de pochette.



«It's easy to overplay the amplifiers so we play really softly, especially compared to the general dynamic level prevailing today. We begin very softly, then we have someplace to go. And then it can sound like it's loud when we're just playing with moderate volume. We don't have to overplay the instruments. You can draw the sound out of the instrumens a lot better and not push the amps. Sometimes I purposely turn my amp up because I have a tenor sax sound in back of my mind — sort of a Gene Ammons, Lucky Thompson, Ben Webster and Sonny Rollins sound, but I don't have it to a level of distortion. We're trying to explore that soft end of the dynamic scale where the amps are just to enhance the sound of the instruments, and help to project into the audience and not to become an end in themselves. Red has a 200 year-old bass and it has an incredible sound. He uses an amp with his bass because he wants it to sound like the instrument inherently, only just a little bit louder. I approach the guitar sound with much the same concept. We don't have anything against «loud» music, we just don't like it to be boring.

I realized early on that if the music is interesting, you can draw listeners in without playing loudly (realizing the generalization). If they are attentive, they can feel they're a part of it and can get more involved in the interplay. So by playing a little more softly, people may be forced to give you a little.

A few words about the music on the album that I composed. *Big Blues* is for my friend Bill Finegan. *Fishing for Blues* (the fish that is) is always a great pleasure with Bill. *Waltz New* is based on the chord changes from *Someday My Prince Will Come* and is a tribute to Sonny Rollins *Waltz Hot.* The semi-comical *Oska Express* was written as a showcase for Red and was inspired by our recent tour of Japan.

Duets require a great deal of concentration. I think the rewards are greater than in other contexts. When it's good, you realize you're half of what's going on. You have more control. The rewards are worth the risks.» Jim Hall, notes de pochette.

Paul Desmond (as), Artists House AH-2, avec Ed Bickert (g), Don Thompson (b) et Jerry Fuller (dm). Cinq pièces enregistrées à Toronto en octobre 1975: *Too Marvelous for Words, Audrey, Line for Lyons, When Sunny Gets Blue, Darn That Dream.*

«Paul Desmond died May 30, 1977. According to the *Times,* he left no immediate survivors. (...)

After his death, some friends met at a Columbia Records studio where the Dave Brubeck Quartet had made many of its recordings. Paul's music played softly. There were a few short speeches and stories about him, all low-key, some very funny. The piano had been tuned, but nobody had played. Then, from the back of the room, a wiry, graying man, wearing a golf hat and a quizzical look not unlike Paul's, moved almost at a run to the piano and said, «This is a song Paul always asked for».

Jimmy Rowles played **Darn That Dream,** fitting it to Paul's tone and floating beat. He got up, did a small jig, and uttered a cry. Not in mourning. What Thomas Wolfe called a goat cry — to life. To Paul's music.

So much for no immediate survivors.

(...) At times Paul was the wittiest of improvisers. His ear was extraordinarily quick and true, his mind moved with eerie swiftness. He could take a phrase that someone had played earlier or a musical reference that a friend in the audience would understand and insert it into his solo. He'd build on that phrase until he had turned it inside out and seven other ways. Usually this kind of quoting is trickery, but Paul made it cohere. In his music, as in his life, the absurd cohabited with the familiar.

For several years, Paul was the closest friend I had. We always found more to talk about than there was

time. Books; writing (he very much wanted to be a writer); music; movies (he had «discovered» Ingmar Bergman and other European filmmakers before the rest of us). And women. We were both in love with Audrey Hepburn. (He did something about it, writing and recording *Audrey,* but there was never a response from that finespun lady.)

(...)

When Paul left Brubeck in 1967, I thought he would have the time to start a career as a writer of humor. And he intended to. His letters from the road — glumly hilarious accounts of rustic plagues visited upon itinerant musicians — showed he had the requisite skill. But Paul took writing so seriously that he would not try to publish anything unless he believed it was perfect. And so, little was written, less sent out — a few liner notes and one classic road story.

(...)

Paul did go back to music, and made albums that belie the *Times* obituary. The best is *The Paul Desmond Quartet Live* (A & M/Horizon), and there is also a surprisingly luminous collection of duets with Dave Brubeck on A & M/Horizon.» Nat Hentoff, notes de pochette.

«For me, Paul encompassed in his musicianship the essence of lyricism, balanced with a brilliant wit and an inventive approach to rhythm. From the first time I heard Paul in 1944, to the last concert he played with us at Lincoln Center, February 4, 1977, he was my favorite alto saxophonist — and friend.» Dave Brubeck, notes de pochette.

Paul Desmond (as)/Réédition(s)

Paul Desmond - Gerry Mulligan, Quintessence QJ-25311, réédition de l'album RCA, **Two f a Mind** (étrangement la pièce titre de cet album, datant de 1962, manque au présent recueil). Trois sessions différentes, trois rythmiques: 1- Wendell Marshall (b) et Connie Kay (dm) pour *All the Things You Are:* 2- Joe Benjamin (b) et Mel Lewis (dm) pour *Stardust* et *Out of Nowhere* et 3- John Beal (b) et Connie Kay pour *The Way You Look Tonight* et un original de Gerry Mulligan: *Blight of the Fumble Bee.*

«It was Desmond who remained (with Lee Konitz and Art Pepper) one of the handful of alto saxophonists who managed to avoid the stylistically seductive allure of Charlie Parker. With his famous «dry martini» sound, Desmond remained a sterling original until the day of his death on May 30, 1977, a victim of lung cancer at age 52.» Lee Underwood, notes de pochette.

Également de Paul Desmond récemment réédité chez RCA, dans la série «Masters»:

1. **Take Ten,** PL 42045,

2. **Easy Living,** PM 42112 ,

3. **Glad to Be Unhappy,** PL 42445.

The Rova Saxophone Quartet/**Cinéma Rovaté,** Metalanguage 101, avec «Jon Raskin: baritone, alto, soprano saxes; Bb clarinet/Larry Ochs: tenor, sopranino, alto saxes/Andrew Voigt: alto, sopranino, soprano saxes/Bruce Ackley: soprano sax, Bb and alto clarinets.» Quatre pièces enregistrées à San Francisco en juillet-août 1978: A- *New Sheets, Trobar Clus 1 and 2;* B- *Ride Upon the Belly of the Waters, Building Your Boats to Carry All.*

«The title of Jon Raskin's piece on Side B is taken from William Carlos Williams' *In The American Grain.* The piece contains a section in which you will hear sounds called **differential tones.** When two loud tones are sounded, another note, lower in pitch, may be heard which corresponds to the difference in vibration between the original two pitches.

Trobar Clus was a style of poetry sung by the troubadours of Southern France from 1095 to 1295 «in which verbal or conceptual girations made the poetry difficult to understand.» In the Provencal language, the word «trobar» means «invent». (See: *Songs of the Troubadours* by A. Bonner).

Trobar Clus #1 has, among other elements, a series of nine duets, the pairings being Ochs/Voigt on odd-numbered duets and Raskin/Ackley on even-numbered duets.

On *Trobar Clus* #2, there are four solo-statements serving different musical purposes dependant upon where they fall in the piece. In the version heard here, the solo-statement order is: Voigt (soprano), Raskin (alto), Ochs (alto), Ackley (soprano).» Notes de pochette.

Cinq autres albums sont également disponible sur cette étiquette: Metalanguage, 2639 Russell Street, Berkeley, California 94705, USA.

1. **Protocol,** ML-102, avec Henry Kaiser (g), Andrea Centazzo (perc) et Toshinori Kondo (ts, alto horn),

2. **A Similar Review,** avec Greg Goodman (p),

3. **Abracadabra,** avec Evan Parker (ts) et Greg Goodman (p),

4. **Daredevils,** avec H. Kaiser (g) et le Rova Sax Quartet,

5. **The Removal of Secrecy,** avec the Rova Saxophone Quartet,

CONTREBASSE SOLO

Gary Peacock (b)/**December Poems,** ECM-1-1119, six compositions originales enregistrées à Oslo en décembre 1977: *Snow Dance, A Northern Tale, Flower Crystals* et *Celebrations* jouées en solo, et *Winterlude* et *December Greenwings* interprétées en duo avec Jan Garbarek aux saxophones.

PIANO SOLO: 4 disques.

1. Steve Nelson-Raney (p)/**Some Piano Music,** Cody Records, 922 E., Dayton No. D., Madison, Wisconsin 53703, USA, $6.50.

«*Prepared Piano Improvisations, Paul* (dedicated to Paul Bley), *Suggested Material* (dedicated to Ellsworth Snyder), *Cell* (dedicated to Roscoe Mitchell), *Columbia* — with piano. All compositions by Steven Nelson-Raney.»

2. Frederic Rzewski/**The People United Will Never Be Defeated,** Vanguard VSD-71248, interprète: Ursula Oppens, piano.

3. Mike Westbrook/**Piano,** Original Records ORA-002, 1977, 14 pièces.

4. Dollar Brand (p)/**Ode to Duke Ellington,** Inner City 6049, piano solo enregistré en Allemagne le 12 décembre 1973.

«The whole LP is an interpolation of Duke's and Dollar Brand's music, for which I know only one other example: Thelonious Monk playing Duke Ellington on an old Riverside LP many years ago — and as I have mentioned, Monk is almost as close to Dollar as Duke.»- Joachim Berendt, notes de pochette.

Quelques titres: *Impressions on a Caravan, Solitude, In a Sentimental Mood, Come Sunday, A Single Petal of a Rose, Saduva...*

MAX ROACH (dm): 4 disques.

1. **Solos,** Baystate RVJ-6021;

2. **Confirmation,** Fluid 103, quatuor avec Billy Harper (ts), Cecil Bridgewater (tp) et Calvin Hill (b)'

3. **Birth And Rebirth,** Black Saint BSR-0024, duo avec Anthony Braxton;

4. **Drums Unlimited,** Atlantic K-50519, (solo/ensemble, réédition dans la série «That's Jazz»).

U.S.A.

Musique nouvelle composée/improvisée — Parutions récentes

Arthur Blythe (as)/**Bush Baby,** Adelphi 5008, New York, 1977, 4 originaux.

Art Farmer (flgl)/**Summer Knows,** Inner City 6004, avec Cedar Walton (p), Sam Jones (b) et Billy Higgins (dm), New York 1976, 6 pièces.

Charles Mingus/**Me, Myself An Eye,** Atlantic 8803, New-York, 1978, 4 compositions originales: *Three Worlds of Drums, Devil Woman, Wednesday Night Prayer Meeting* et *Carolyn «Keki» Mingus,* interprétées par un grand orchestre incluant Lee Konitz, Larry Coryell, Eddie Gormez...

Mal Waldron (p)/**Moods,** Inner City double 3018, 1978, Ludwigsburg, Allemagne de l'Ouest, un album de piano solo et un album en sextuor incluant Steve Lacy (ss).

Mary Lou Williams (p)/**My Mama Pinned a Rose on Me,** Pablo 2310819, avec Buster Williams (b) et Cynthia Tyson (voc).

Archie Shepp (p)/**Maple Leaf Rag,** Fluid 104, avec A. Shepp au piano, Herman Wright (b) et Clifford Jarvis (dm).

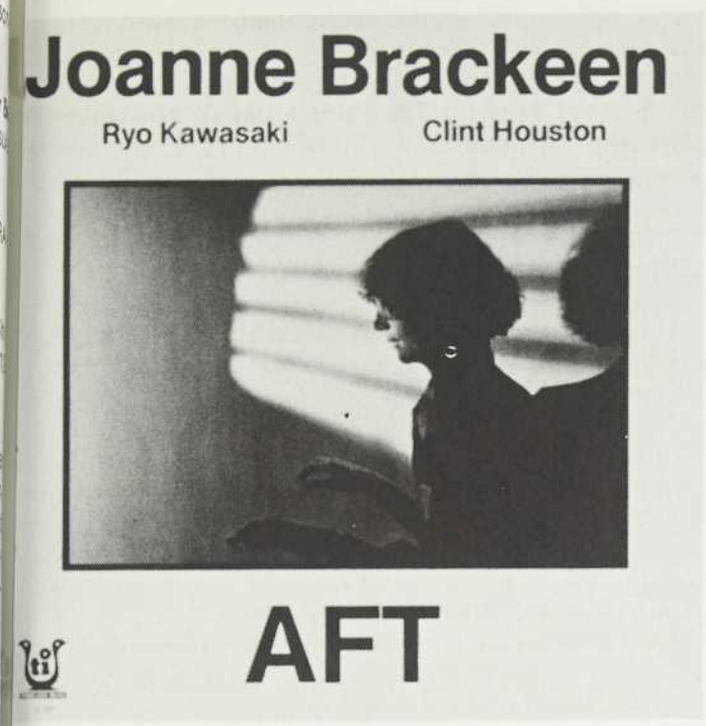
Fred Anderson (ts)/**Quintet,** Ring Records (4130 Moers I, Postfach 1612, République fédérale d'Allemagne).

Anthony Braxton/**For Four Orchestras,** Arista A3L-8900/1988, coffret de 3 disques.

Baikida Carrol (tp)/**The Spoken Word,** Hat Hut M-N (1977-78).

Sakik Hakim (p)/**Witches Goblins,** Steeplechase Scs 1091, trio avec Al Foster (dm) et Erroll Walters (b).

Walt Dickerson (vb)/**Divine Gemini,** Steeplechase Scs 1089, duo avec Richard Davis (b).



Garett List (tb)/**American Images,** Horo HDP-33/34, avec Byard Lancaster (as)...

Steve Lacy/**Stamps,** Hat Hut Records K/L, 1977-78, avec Steve Potts, Irene Aebi, Kent Carter et Oliver Johnson.

Steve Lacy (ss)/**Follies,** FMP (quintette).

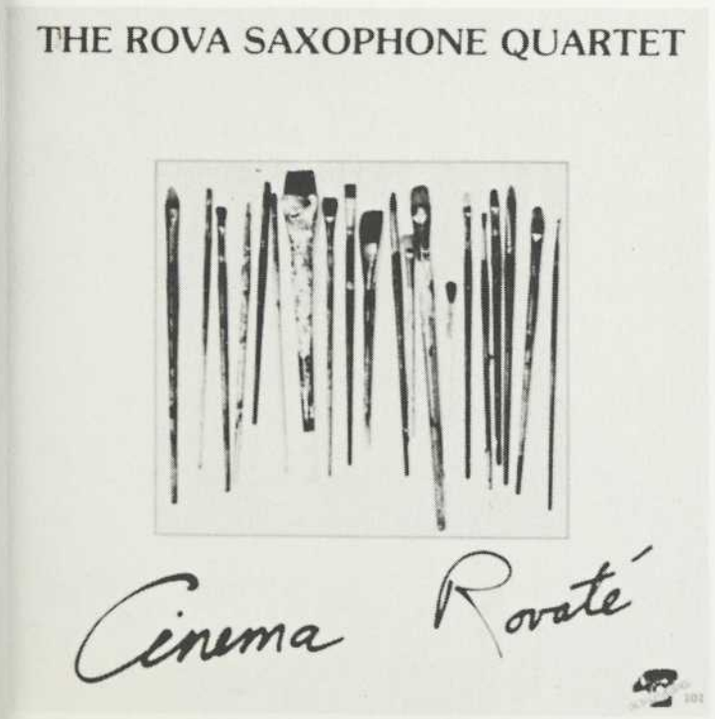
Steve Lacy (ss) - Kent Carter (b) - Steve Potts (as) - Irene Aebi (vcl) - Tristan Honsinger (vcl) - Enrico Rava (tp) - Kenny Wheeler (tp) - Evan Parker (ss) - Paul Lytton (perc.)/**By Chance,** Horo HDP-35/36.

Gunter Hampel - Jeanne Lee (voc.)/**Untitled,** Horo HDP-37/38.

Beaver Harris (dm)/**African Drums,** Owl 09, Paris, 26 mai 1977, une face en solo et une face en duo avec David Ware (ts), 6 originaux.

Sarah Vaughan (voc.)/**How Long Has This Been Going On,** Pablo 2310821, avec Oscar Peterson (p), Joe Pass (g), Ray Brown (b) et L. Bellson (dm).

Joanne Brackeen (p)/**Aft,** Timeless Muse TI-302, avec Ryo Kawasaki (g) et Clint Houston (b), 6 originaux enregistrés à New York en décembre 1977. «Certainly a deserving candidate for Most Underrated Pianist, she has only recently begun to receive the attention she merits. Drawing selectively from the keyboard styles of McCoy Tyner, early Herbie Hancock, and, especially, the acoustic Chick Corea, she has developed a powerful personal idiom.» Walter Parker, notes de pochette.



MUSIQUE COMPOSÉE/ IMPROVISÉE EUROPÉENNE

Misha Mengelberg (p) - Han Bennink (perc.) - Paul Rutherford (tb) - Mario Schiano (as)/**A European Proposal,** Horo HDP-31-32.

Company 6, Incus 29.

Company 7, Incus 30 (Bailey, Bennink, Coxhill...).

Urban Sax/Vol. 2, Carrère Cobra 37017, compositions de Gilbert Artman; l'ensemble comprend 13 saxophones ténors, 11 altos, 2 barytons, un saxophone basse, des choeurs et un gong.

FOLKLORE/IMPROVISATION

Tete Montoliu (p)/**Catalonian Folksongs,** Timeless SJP-116, piano solo, Hollande, 9 décembre 1977, 9 pièces.

ORIENT/OCCIDENT

René Clémancic - Chemirani/**Improvisations,** Harmonia Mundi HM-987, duo flûte (s)/zarb.

RÉÉDITIONS

Pacific Jazz: West Coast, the 50's: 2 disques.

«Jazz: The 50's, Volume 1. Gerry Mulligan Quartet and Quintet: *Five Brothers; Red Door.* Chet Baker Quartet and Sextet: *All the Things You Are; Tommy Hawk.* Bud Shank and Shorty Rogers: *Shank's Pranks.* Bud Shank and Laurindo Almeida: *Carinosa.* Clifford Brown: *Tiny Capers.* Bud Shank and Bob Brookmeyer: *Low Life.* Bud Shank and Bill Perkins: *It Had to Be You; Fluted Colums.* Cy Touff Octet: *Keester Parade.* Jack Sheldon Quintet with Joe Maini: *Contour.* Pacific Jazz PJ-LA892-H,

Jazz: The 50's, Volume II. Art Pepper Nine: *Po Po.* Chico Hamilton Quintet: *Topsy.* Chet Baker Quartet and Crew: *To Mickey's Memory; Love Nest.* Jim Hall Trio: *Things Ain't What They Used to Be.* Bob Brookmeyer Quintet: *Louisiana.* Wes Montgomery: *Bock to Bock.* Gerry Mulligan Sax Section. *Four and One More.* Gil Evans and Cannonball Adderley: *St. Louis Blues.* Pacific Jazz PJ-LA894-H.

Rééditions

Roy Elridge (tp)/**Dale's Wail,** Verve 2531, 1952-54, album double avec Oscar Peterson.

Billie Holiday (voc.)/**All or Nothing at All** (1955-56), 2 Verve 2529.

Charlie Parker (as)/**Complete Savoy Studio Sessions** (1944-48), coffret de 5 disques.

John Coltrane (ts) - Don Cherry (tp)/**The Avant-Garde,** Atlantic K505023.

Phineas Newborn (p)/**Here Is Phineas,** Atlantic K50522.

Howard McGhee (tp)/**That Bop Thing,** Bethlehem BCP-6039, 1955, avec Sahib Shihab (bs), Duke Jordan (p), Percy Heath (b) et Philly Joe Jones (dm).

Benny Golson (ts)/**Blues on Down,** Milestone 47048, avec Max Roach (dm), J.J. Johnson (tb), Wynton Kelly (p), etc... Réédition des albums Riverside **The Modern Touch** (1957) et **The Other Side of B. Golson** (1958).

Gerry Mulligan (bs)/**Walking Shoes,** Quintessence QJ-25321, quartet (1952-53) et tentette (1953), avec entre autres Chet Baker, Bud Shank, Chico Hamilton, Larry Bunker et G. Mulligan occasionnellement au piano (pour la session du 31 janvier 1953); 10 compositions. «To my eyes, the Mulligan Tentette was one of the most pleasing and artistically successful of his many ventures. It blended the intimacy of the quartet sound with the subtleties of larger scale writing and when swinging was required, it swung with a deceptively effortless quality only a man of Mulligan's talent could generate.» Leonard Feather, notes de pochette.

LIVRES

Skryabin de Hugh MacDonald, 71 pp., 1978.

Wagner and Nietzsche de Dietrich Fischer-Dieskau, 1978, traduction anglaise, 232 pp. (en français aux Éditions Francis Van de Velde).

The Music of Ancient Greece (An Encyclopaedia) de Solon Michaelides, 365 pp., 1978.

Music and the Brain (Studies in the neurology of music) de MacDonald Critchley et R.A. Henson, avant-propos de Michael Tippett, 459 pp., 1977.

The Music of Alban Berg de Douglas Jarman, 266 pp., 1979.

Anton von Webern (la Vie et l'Oeuvre) de Hans Moldenhauer, 803 pp., 1978.

(Tous ces livres sont disponibles de Philip Martin Music Books, 22 Huntington Road, York, Y03 7RL, England.)

Histoire concise de la musique moderne (de Debussy à Boulez) de Paul Griffiths, Fayard, 1978, 267 p., 20.65.

«Une introduction accessible au public. Les illustrations comprennent des reproductions de portraits, d'affiches, d'instruments et d'orchestres, des croquis de scène, des dessins de couverture ainsi que les extraits d'une grande variété de partitions.»

The Dictionary of Composers and Their Music d'Éric Gilder et June G. Port, Paddington Press Ltd., 1978, 431 pp., $12.95.

«Spanning more than 400 years of musical history — from 1550 to 1975 — the **Dictionary** details the work of 275 composers of music for the concert hall, church, opera and ballet.

Part 1 arranges the composers alphabetically with a chronological listing of all their major and minor works. Also included are their birth and death dates; their nationality; the instruments for which each work was composed; and the age of the composer at the time of composition.

Part II is a year-by-year survey of music that shows at a glance precisely what was happening in the musical world in any given year. Under the main heading for each year is a listing of works composed in that year, the age of the composer of each work, plus the composers who died or were born in that year.

Part III is a time line that graphically plots the lifetime of each composer, enabling the reader to see instantly which of them were contemporaries.

The fruit of fifteen years' research, compilation and updating.»

Musique sorcière de Meri Franco Lao, Éditions des femmes, 1978, 101 pp., $11.25.

«Retrouver la musique sorcière: c'est un labeur qui incombe indiscutablement aux femmes...

Dans le champ de la musique, comme dans les autres, nous ne devrions pas tendre à nous emparer des valeurs officielles, mais chercher à promouvoir celles qui nous sont spécifiques et que les détours culturels et politiques nous ont contraints à abandonner. Peut-

être notre ouïe sait-elle se mettre à l'écoute et notre voix, nos mains, nos gestes peuvent-ils retrouver la dimension perdue.» M.F.L.

Table des matières:

Préliminaires, Documents sur la musique des sorcières, Conjectures sur la musique des sorcières comme musique de femmes, L'élément musical féminin dans les mythes et dans les oeuvres de l'antiquité grecque, Femme-instrument-danse: la triade absente de la musique chrétienne primitive, Les femmes et les instruments de musique, Les femmes et la danse, Les femmes et le chant, Les castrats, Voix graves et voix aiguës, nature et culture, Solo et choeur, Rôles sexuels et structure musicale, Les femmes et la composition,Les femmes et la musique populaire, Conclusions, Hypothèse de travail musical pour un spectacle sur les sorcières.»

Raoûl Duguay ou: le poète à la voix d'ô, les Éditions Univers, 1979, l'Aurore, 245 pp.

Sommaire:

Yauguduguay par Christine l'Heureux - Un message perceptible par Toulmond; biografie par Raoûl Duguay - «Toute Biographie est en-deçà de la vie»; *Raöuluöar* par Lehcim Rialeb — Un wézo solaire qui ne fait plus peur au monde; *Musique et Musiciens* par Christine l'Heureux — De L'Infonie à «Ô où l'invisible enfant», *Images* par Jean-Pierre Lefebvre — Un film immobile; *Orphée ressuscité* par Yves-Gabriel Brunet — Redonner souffle à une langue oubliée; *Raôuluôar de A à Z* par Toullmônd — Dictionnaire des faits et des non-faits; *Curriculum Vitae* par Raôul Duguay.

L'Appareil musical de Dominique Avron, collection 10/18, 1978, 185 pp. «Cet ouvrage rassemble des études esthétiques de musicologie écrites pour la plupart entre 1971 et 1973 dans le cadre d'une thèse universitaire. Ces études portent sur des sujets à la fois variés et précis puisque la première s'attache à analyser des fragments d'oeuvres de Schoenberg, Stockhausen, Berio selon une approche qui s'appuie sur les notions de travail et d'intensité, la seconde critique les bases idéologiques de la sémiologie, la troisième traite de la musique de cinéma telle que Adorno et Eisler la désirent dans leur livre **Musique de cinéma** et telle que les professionnels du cinéma la font, la quatrième aborde certains aspects des nouvelles musiques américaines tandis que la cinquième étude porte sur la danse africaine à partir d'une expérience d'enseignement et de recherche en ce domaine en Haute-Volta de 1973 à 1977.

Ces études de musicologie se réclament d'une esthétique pulsionnelle. Pourquoi pulsionnelle? En premier lieu parce que cette esthétique se veut attentive à la force primaire des sons en deçà des systèmes, des dispositifs et des cultures qui les régissent. Cette intensité et cette simplicité primitives des sons font que sans connaissance particulière, avec un effort d'attention à la matérialité du son, on peut prendre plaisir à l'écoute des musiques les plus variées: chants pygmées, opéras wagnériens, ambiances de la campagne, ragtimes... Esthétique pulsionnelle en second lieu parce que ces études font usage de quelques concepts économiques et énergétiques que S. Freud a élaborés dans le cadre de sa dernière théorie sur les deux grandes pulsions, Eros et la pulsion de mort: concepts d'énergie libre et liée, principe de plaisir, principe de constance... Concepts repris depuis par J.F. Lyotard qui, dans ses recherches sur le travail du rêve, les dispositifs pulsionnels et l'économie libidinale, les a déplacés et lâchés dans les chasses gardées de l'art et de la politique.» — Dominique Avron.

Également à paraître sous peu dans cette collection, série «Esthétique»:

1. Eveline Andréani, **Anti-traité d'harmonie,**

2. Claude Ballif, **Voyage de mon oreille.**

Alban Berg par Étienne Barilier, Éditions l'Âge d'homme, 1979.

Alban Berg par Mosco Carner, Éditions Lattès (à paraître).

Écrits sur la musique de Jean-Jacques Rousseau, Éditions Stock, 1979.

Poetry Is a Place de Giovanni Anceschi, Franco Beltrametti, Pietro Gigli et Milli Graffi, 1978, 77 pp., édité par In De Knipscheer, Haarlem, Hollande (photos, partitions, dessins, textes français, italien, anglais, allemand...).

Sàmavedic Chant de Wayne Howard, Yale University Press, 732 pp., $30.00.

Érik Satie d'Ornella Volta, Éditions Seghers, 1979.

Photo-Story Des Jazz de Joachim-Ernst Berendt, Wolfgang Kruger Verlag, Frankfurt, 356 pp., 370 photographies regroupées en 17 sections retraçant les diverses périodes de l'histoire du jazz des origines à aujourd'hui. Une discographie termine chaque section. Quatorze photographes ont contribué à ce livre dont le texte est pour l'instant en allemand seulement.

Notes and Tones, recueil d'interviews publié par le batteur Art Taylor et disponible au 21, Quai des Ardennes, 4020 Liège, Belgique, $30.00. (entrevues avec D. Gillespie, H. Hawes, Ornette Coleman, P. Joe Jones, Don Cherry, Art Blakey, etc...)

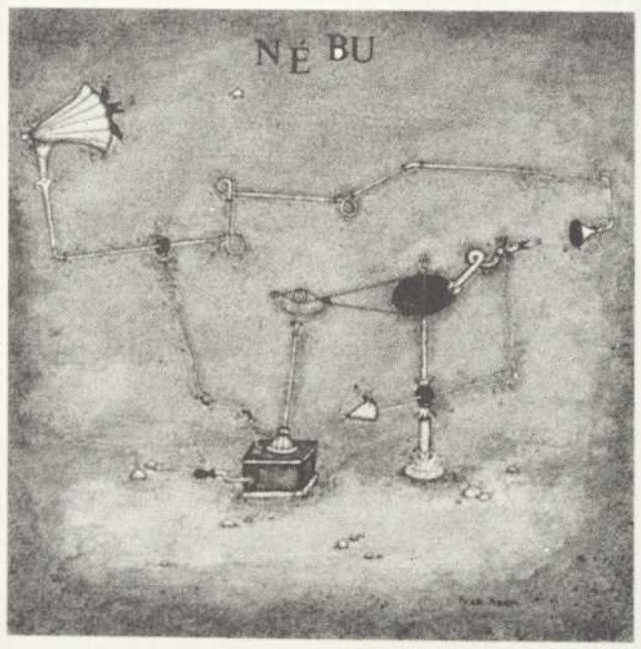
MAGAZINE

Contact, no. 20, Londres, 1979 (3 articles sur Stockhausen, Cage/Cunningham, etc...)

EXPOSITION

Le photographe de jazz et cinéaste Bob Parent exposera à la galerie Optica du 30 avril au 25 mai sous le titre **Golden Years of Jazz,** des photographies de musiciens de jazz célèbres prises de la fin des années quarante à la fin des années cinquante. Parmi les musiciens choisis, notons: Ken Kersey, Lester Young, Miles Davis, Billie Holiday, Frankie Newton, Pete Brown, Charlie Parker, Charlie Mingus, Teddy Wilson et Duke Ellington.

Optica: 451, rue St-François-Xavier, Montréal H2Y 2T1 (288-2419).



MUSICIENS INNOVATEURS D'ICI: NÉBU

*Nébu/*Cadence CAD 1002, avec Jean Derôme (flûte, flûte basse, voix), Pierre Saint-Jacques (pianos, mélodion, percussions et voix) et Claude Simard (contrebasse et basse électrique). Cinq compositions originales enregistrées à Montréal en octobre 1978: *Calmos* (Pierre Saint-Jacques), *Carcajou* (Jean Derome), *Jeu de dame* (Jean Derome), *Comme une invitée* (Pierre Saint-Jacques) et *La femme du Cheikh souffre de chromatisme* (Claude Simard).

"Certains musiciens de jazz montréalais ont maintenant fondé leur propre compagnie de disques, Cadence. Les groupes Nébu et Solstice ont déjà publié leur premier disque sous cette étiquette. Suivront un disque de l'Orchestre Sympathique et un disque de l'E.M.I.M. (ensemble de musique improvisée de Montréal). On y entendra Robert Leriche (saxophones), Claude Simard (contrebasse) et Mathieu Léger (batterie). Cadence est né du désir des musiciens improvisateurs de prendre en main leurs moyens de production vu le peu d'intérêt manifesté par les compagnies de disques à tendance commerciale vis-à-vis la musique créative québécoise. Ce disque (*Nébu*) est entièrement produit et distribué par les membres du groupe. Édité à 2,000 copies, il est disponible à Montréal ou en province chez la plupart des disquaires (dont l'Alternatif) sinon par la poste des musiciens eux-mêmes: Nébu, 2695, rue d'Orléans, Montréal, 254-1049).

Quelques notes sommaires sur les pièces:

1-*Calmas:* quelque part entre le Guatémala et la rue St-André.

2- *Carcajou:* différents aspects du mythe amérindien.

3- *Jeu de dame:* une forme de blues.

4- *Comme une invitée:* un solo de piano commenté.

5- *La femme du Cheikh...:* un grand poème sonore."

Notes: Jean Derome.

LES ÉVÉNEMENTS DU NEUF

Les Événements du Neuf
Faculté de musique
Université de Montréal
2375, Chemin-de-la-Côte-Ste-Catherine
Montréal, Québec
H3T 1A8
Tél.: (514) 343-6427

Pour leur seconde saison, les Événements du Neuf présentent un total de quatre événements.

Quatre thèmes:
poésie sonore,
"une journée" d'événements,
un café-théâtre,
"live" électronique.

La poésie sonore est le point de rencontre le plus pur entre le verbe et le son; nous voulons montrer les grandes oeuvres écrites en ce domaine (Kurt Schwitters,...). Cet événement sera présenté le 9 octobre.

La journée entière du 9 décembre sera consacrée à différents événements: entre autres, un atelier de musique avec des enfants, une création collective, du théâtre musical, des répétitions ouvertes, des zones d'écoute de la musique d'ici, etc... Somme toute, une immense fête de la musique!

Le 9 février portera aussi en filigrane cet élément de fête. La soirée sera consacrée à la musique populaire des compositeurs "sérieux": par exemple, les chansons de cabaret de Schoenberg, la musique populaire de Luciano Berio et aussi la musique populai-

des compositeurs d'ici... Cet événement sera dédié Eva Gauthier, célèbre chanteuse québécoise qui évéla à New-York la musique de Georges Gershwin.

e quatrième événement, dédié au pionnier de la usique électronique au Canada, Hugh LeCaine, résentera la musique "live" électronique. Deux premières" à l'affiche: une oeuvre du tandem Jean écarie — Michel Bédard et une oeuvre de Myke Roy; ces oeuvres québécoises s'ajouteront des oeuvres u jeune hongrois Laszlo Dubrovaj, de l'américain exter Morrill et de l'espagnol Guerrero. Cet événenent aura lieu le 9 avril.

Lorraine Vaillancourt
José Evangelista
Claude Vivier
John Rea

RAYMOND GERVAIS

LA MUSIQUE EN PÉRIL

Dear Friends:

At a recent meeting with Franz Kraemer and Tim Porteus of the Canada Council it was suggested that the Music Gallery's operating funds from the Canada Council music department might be cut from their 1978/79 level of $22,5000. Considerations included the following:

- There has been a general cut-back in Federal funding for the arts.

- The music department has not traditionally funded spaces, although grants to performance groups may include funds for the rental of rehearsal and concert space. There were several references to the problems of the Council having no "control" over the programming decisions of an institution like the gallery, especially those which tend to increase its operating costs, although the gallery does provide the Council with detailed programming information and audited financial statements with all grant proposals and final reports.

- While the visual arts, theatre and dance departments provide funds to maintain performance/exhibition spaces, and although the music department has provided funds to spaces for music programming, it is reluctant to establish a precedent of providing operating funds to spaces, especially when there are already groups in other cities who feel that there is a need for other facilities like this one, and when the fraction of the Council's music budget which is available for contemporary Canadian music is so small. The Music Gallery has applied to the music department for programming funds but so far has not received any.

- Reservations were expressed about funding a space which is primarily a service to musicians, a "lab" where artists practice their "hobby", rather than, presumably, a dealer in finished products. It should be pointed out that the Music Gallery's uniqueness lies in the fact that it provides *both* a concert/exhibition facility and a production centre for works of art (music).

- While the music we present reflects perhaps a lack of emphasis on spectacle, and tends to be "authentic" rather than "authoritative", the direction of our programming has evolved, and continues to evolve, in response to the real needs of working composers and performers. Without the working of art, obviously, there would be no works of art. Moreover, where modest amounts of money have been available for programming we have offered special events, like the electronic music festival, which generated large and enthusiastic audiences.

- There was also a reluctance to consider any funding for the record company, Music Gallery Editions, on the grounds that this would establish a precedent whereby any group or individual could approach the Council for funds to produce records. Although Music Gallery Editions has not applied to the music department for funds for record production, it has asked the Council for assistance to pay the salary of its director, so that its sales revenue can be available to make further records. Leaving aside the question of whether the Canada Council should be supporting the production of contemporary Canadian music on record, Music Gallery Editions is not just a group with a project but an active producer with a current catalogue of 28 records, of which four were assisted by a grant from Explorations and the rest were produced through private loans, donations and sales revenue.

If you feel that what the Music Gallery is doing is important, not just to the local community but to the general complexion of Canada music, we would greatly appreciate it if you would write a letter of support.If you could, please send the letter to us, with copies to:

Timothy Porteus
Executive Director
The Canada Council
255 Albert Street
Ottawa, Ontario
K1P 5V8

Zelda Heller
Music Department
Ontario Arts Council
151 Bloor Street West
Toronto, Ontario
M5S 1T6

Franz Kraemer
Music Department
The Canada Council

Geoffrey James
Head, Visual Arts Department
The Canada Council

Michael Bell
Ontario Arts Council

If you feel that you can only send one copy you can just send one to us. We thank you.

Yours Sincerely,

Allan Mattes/Peter Anson
Directors

SOME INFORMATION

In 1976/77 (last available figures) the Canada Council music department gave grants to groups and organizations totalling 6¼ million dollars, divided as follows:

Symphony orchestras and associations	61.5%
Operas and associations	18.5%
Chamber orchestras and ensembles	4%
Choirs and chamber choirs	4%
Canadian League of Composers and Canadian Music Centre	3%
Contemporary music groups	2%
Publications	1%
Misc. Festivals, competitions and groups	6%

For its 1977/78 season the Music Gallery received $21,000 from the Canada Council music department. This operating grant, along with $11,000 from the Ontario Arts Council, paid the costs of renting the building, utilities, insurance, two $7,000 staff salaries, publicity and general office expense.

In this period the Gallery presented 160 concerts of contemporary Canadian music. Eighty of these were by the CCMC from which the Gallery received 100% of the gate ($500), and 80 were by guest artists, with $1,800 going to the Gallery (20% of a total gate of $9,000).

All concerts were taped for the Gallery archive.

375 children attended workshops at the Gallery.

Four issues of musicworks were published, in cooperation with Only Paper Today, to provide a forum for Canadian views on contemporary music.

The Gallery provided access to its rehearsal and recording facilities to a membership of 50, receiving dues of $1,000.

A series of 8 interdisciplinary performances by artists from outside Toronto was held with the assistance of a $6,700 grant from the Canada Council visual arts department (Parallel Galleries program).

Nine records were produced by Music Gallery Editions with the help of the Bronfman Foundation and with private loans and donations.

Private donations, with a $10,000 matching grant from Wintario, also helped equip the recording studio.

For the 1978/79 season the Gallery received $22,500 from the Canada Council music department and $12,000 from the Ontario Arts Council. Operating costs are higher in this period in all categories except staff salaries. To date there have been 79 concerts: 32 by the CCMC with receipts totalling $461, and 47 guest artist concerts with the Gallery receiving $1,692 (20% of $8,180).

The tape archive was catalogued and is available, along with a growing record library made possible through exchanges by Music Gallery Editions with other record companies, in our upstairs listening room.

The program of workshops for children continues with one per month.

Musicworks has become an independent new music periodical with two issues out and another on its way.

Member use of the recording facilitity has increased dramatically, with the studio now in use virtually 24 hours per day. Besides the general membership there are also five groups who use the Gallery on a regular basis. These are U.H.F.O., The Monday Orchestra, New Band, The Glass Orchestra and the New Music Cooperative.

The recording studio is being upgraded throug donations and a $13,000 matching Wintario grant.

Another series of interdisciplinary events is being funded by the Canada Council visual arts department.

Music Gallery Editions now has a catalogue of 28 records of contemporary Canadian music, with 14 currently available and others in various stages of production. Four of these are being produced with the aid of an Explorations grant.

THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

Artists we represent:
Barbara Astman
Alex Cameron
David Craven
André Fauteux
Paul Hutner
Harold Klunder
Suzy Lake
Malcolm Rains
William Tucker
Lynton Wells
Mia Westerlund
Tim Zuck

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3
Telephone (416) 961-0011

jeu
cahiers de théâtre

Cahiers de théâtre **JEU**, case postale 1600,
Succursale E, Montréal, Québec, H2T 3B1

Abonnement 1 an (1979—JEU 10-11-12-13) $16

Abonnement 2 ans
(1979/80—JEU 10 à 17 incl.) $30

Abonnement à l'étranger, 1 an (1979) $20

Numéros disponibles à l'unité

un compte-rendu
teur / une troupe / un

Université de Montréal

Concours ouvert aux artistes québécois

Ce concours organisé par l'Université de Montréal s'adresse à tous artistes québécois en arts visuels et particulièrement, mais non exclusivement aux sculpteurs et muralistes.

Ce concours vise à éclairer et à assister le choix de l'Université dans la conception et la fabrication d'une:

a) sculpture importante située aux abords du Centre d'éducation physique et des sports, 2100, boul. Edouard-Montpetit.

b) murale sur un mur de béton de 200'-0" linéaire, située à l'intérieur de l'entrée principale du même Pavillon.

Le concours:
Un jury formé de représentants de différentes disciplines et dont les membres sont désignés par l'Université, choisira en premier lieu parmi les candidatures reçues les cinq artistes (5) pour chaque sujet. Ces dix artistes recevront de l'Université un devis détaillé et auront deux (2) mois pour présenter une maquette de leur projet.

Chaque candidat recevra un cachet forfaitaire de $ 400. pour couvrir ses frais de maquette et devra s'engager par lettre d'entente à la présenter au concours. Le jury, en second lieu, retiendra une seule maquette pour chaque sujet: sculpture et murale. L'Université et les deux artistes retenus par le jury devront, avant la phase d'exécution, convenir:

- de la nature et de la description de l'oeuvre;
- des délais et modalités d'exécution;
- des frais encourus;
- de la rémunération de l'artiste auteur.

Sauf les deux maquettes primées par le jury, toutes les maquettes-projets demeurent la propriété des artistes et leur seront rendues.

Le présent concours ne constitue en aucun cas une soumission. L'Université se réserve le droit, à sa discrétion, d'accepter ou de refuser toute maquette ou tout projet d'oeuvre ou même, sous réserve du paiement de la rémunération, toute oeuvre, qui demeurera sa propriété.

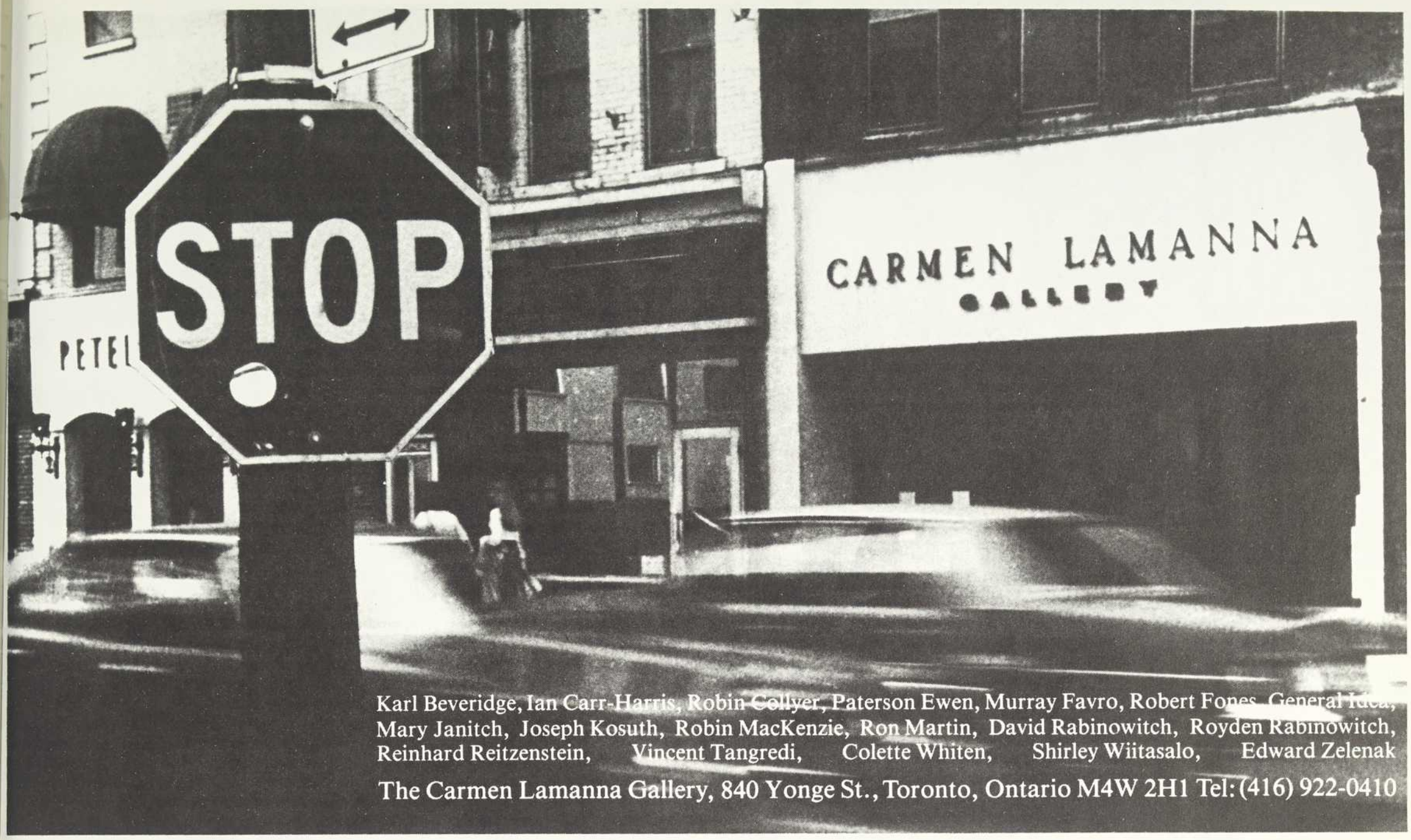
La rémunération globale affectée aux deux oeuvres primées couvrira la recherche, la conception, l'exécution et l'installation.

Inscription:
Les artistes sont invités à adresser leur inscription par la poste. Le dossier de candidature devra comporter les pièces suivantes:

- un curriculum vitae;
- quelques photographies ou diapositives d'oeuvres récentes.

Date limite:
le 31 mai 1979 à 15:00.
(les 10 artistes choisis par le jury seront avisés dans les 30 jours suivant la date limite)

Adresse:
Julien Dallaire, coordonnateur du concours
Service de l'équipement
Université de Montréal
C.P. 6128, succursale A
Montréal H3C 3J7



Karl Beveridge, Ian Carr-Harris, Robin Collyer, Paterson Ewen, Murray Favro, Robert Fones, General Idea, Mary Janitch, Joseph Kosuth, Robin MacKenzie, Ron Martin, David Rabinowitch, Royden Rabinowitch, Reinhard Reitzenstein, Vincent Tangredi, Colette Whiten, Shirley Wiitasalo, Edward Zelenak

The Carmen Lamanna Gallery, 840 Yonge St., Toronto, Ontario M4W 2H1 Tel: (416) 922-0410

SYMPOSIUM

INTERNATIONAL

CONSERVATION DES OEUVRES D'ART MODERNES ET CONTEMPORAINES

En 1980, la Galerie nationale du Canada fêtera son centenaire. À cette occasion, elle organisera un symposium sur la conservation des oeuvres d'art modernes et contemporaines, qui aura lieu du 7 au 12 juillet 1980. Participeront à cette conférence des artistes, directeurs d'établissements, restaurateurs, chimistes et scientifiques spécialisés en conservation. Des plénières et des ateliers auront lieu à la Galerie et à l'Institut canadien de conservation. Le symposium comportera des visites à d'autres laboratoires de conservation de la région et coïncidera avec une importante exposition sur l'art contemporain, *"Art in 1980"*.

Nous sommes donc en quête d'exposés, en français ou en anglais, qui traiteraient de la théorie, de la philosophie et de la pratique relatives au collectionnement et à la préservation des oeuvres d'art modernes et contemporaines. Et nous prévoyons que tous les exposés présentés à la conférence seront réunis en une publication d'envergure.

L'inscription est de $50.00.

Les formules de demande peuvent être obtenues à l'adresse suivante:

Symposium sur la conservation
Laboratoire de restauration et de conservation
Galerie nationale du Canada
Rue Elgin, Immeuble Lorne
Ottawa (Ontario)
Canada K1A 0M8

GALERIE NATIONALE DU CANADA

Musées nationaux du Canada

LE SALON INTERNATIONAL D'ART.

Foire Suisse d'Echantillons Bâle, de 10 à 20 heures,
entrée Fr. s. 7.–, après 17 heures Fr. s. 5.–

GALERIE MARIELLE MAILHOT, 1460 o. Sherbrooke, Montréal, Canada H3G 1K4 / 514-844-2287

colloque d'histoire et de théorie de l'art

situations du formalisme américain
art - théorie - critique

du 3 au 6 octobre 1979

musée d'art contemporain de montréal

info: rené payant
5630, rue decelles, app. 9
montréal (québec)
canada H3T 1W5

PARTICIPANTS INVITÉS

Lawrence ALLOWAY (U.S.A.)
Renato BARILLI (Italie)
Gregory BATTCOCK (U.S.A.)
Nicole D. BLONDIN (Canada)
Yves-Alain BOIS (France)
A. BONITO OLIVA (Italie)
Jean CLAY (France)
Hubert DAMISCH (France)
Thierry DE DUVE (Belgique)
Michel DUFRENNE (France)
Catherine FRANCBLIN (France)
Michael FRIED (U.S.A.)
Philip FRY (Canada)
Clement GREENBERG (U.S.A.)
Serge GUILBAULT (Canada)
Max KOZLOFF (U.S.A.)
Rosalind E. KRAUSS (U.S.A.)
Donald B. KUSPIT (U.S.A.)
Roger LAPOUSSIÈRE (France)
Marc LE BOT (France)
Lucy R. LIPPARD (U.S.A.)
Louis MARIN (France)
Vance MENDENHALL (Canada)
Annette MICHELSON (U.S.A.)
Catherine MILLET (France)
Roald NASGAARD (Canada)
Robert PINCUS-WITTEN (U.S.A.)
Marcelin PLEYNET (France)
R.E. RONA (Belgique)
Barbara ROSE (U.S.A.)
William RUBIN (U.S.A.)
F. SAINT-MARTIN (Canada)
M. SAINT-PIERRE (Canada)
Leo STEINBERG (U.S.A.)
Bernard TESSEYDRE (France)
Pierre THÉBERGE (Canada)
Diane WALDMAN (U.S.A.)

et d'autres

YAJIMA/GALERIE REPRÉSENTE LES ARTISTES SUIVANTS: GREG CURNO

CHARLES GAGNON GUIDO MOLINARI LEOPOLD PLOTEK IRENE WHITTOM

E.J. BELLOCQ LYNNE COHEN SYLVAIN P. COUSINEAU ROBERT FRAN

LEE FRIEDLANDER TOM GIBSON MICHAEL SCHREIER GABOR SZILA

1434 RUE SHERBROOKE OUEST, MONTRÉAL QUÉBEC, TÉL.: (514) 842-267

PARACHUTE, revue d'art contemporain
présente
le premier volume des
éditions PARACHUTE

PIERRE BOOGAERTS

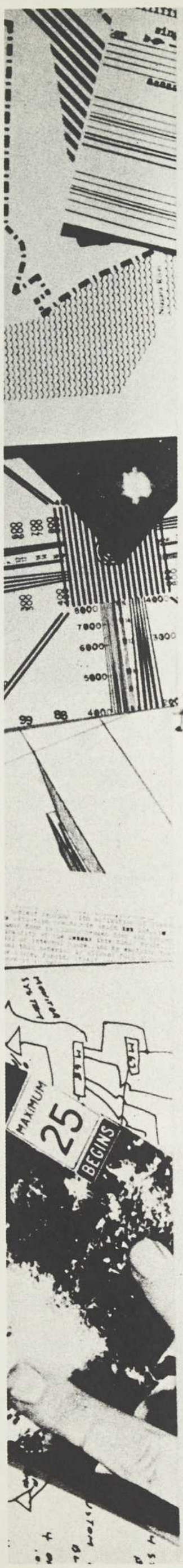
NEW YORK, N.Y.

editions PARACHUTE

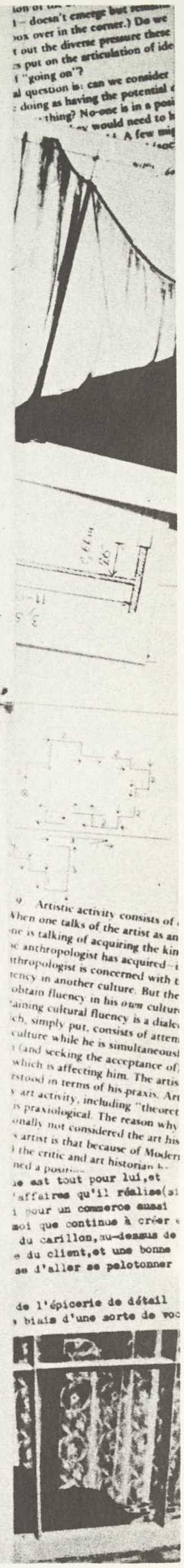
Pierre Boogaerts: New York, N.Y.

format: 7" x 10" - 17.8 x 25.5 cm
208 pages, noir/blanc
Tirage de 500 exemplaires numérotés de 1 à 500 et répartis comme suit: 10 exemplaires, numérotés de 1 à 10 contenant une série supplémentaire de quatre photographies originales signées; 50 exemplaires signés et numérotés de 11 à 60; 440 exemplaires numérotés de 61 à 500.

Disponible aux éditions PARACHUTE, C.P. 730, succursale N, Montréal, Canada, H2X 3N4 au prix de $15.00 (plus frais postaux).



Catalogue
disponible à PARACHUTE
15 dollars



03 23 03

03 23 03 PROJETS-EVÉNEMENTS

03 23 03 est une rencontre internationale d'art et d'artistes qui se tiendra à MONTRÉAL du 3 au 23 mars 1977.

03 23 03 est une invitation lancée aux artistes de toutes disciplines. Les artistes feront parvenir du 3 au 20 mars (date limite), par la poste (les projets devront être postés au moins un mois avant le début du projet), des projets qui traduisent l'esprit de leurs recherches actuelles. Les projets sous forme de manuscrits, d'esquisses, de propositions visuelles, conceptuelles ou autres, doivent être présentés sur papier dans un format ne dépassant pas 40 cm x 60 cm. À son projet, l'artiste peut joindre des textes supplémentaires, des documents sonores et visuels pour fins de documentation ou d'explicitation. Au cours de la manifestation, selon leur date de réception par la poste, ces projets seront affichés un jour; après leur affichage, les projets seront acheminés dans un système de documentation chronologique qui permettra leur accessibilité auprès du public pendant toute la durée de 03 23 03. Les projets seront publiés dans un journal documentant tout le processus qui définit 03 23 03. Une équipe constituée des responsables de la manifestation et de critiques invités sera chargée de constituer ce journal. Le journal deviendra le catalogue de 03 23 03, publié à 3,000 exemplaires et diffusé internationalement. Prix $15.00.

03 23 03 retournera à ses frais les projets et ce, au plus tard, six mois après la fin de la manifestation.

03 23 03 accompagne cette partie de la manifestation de conférences-débats avec les critiques, dont Jean-Christophe Amman, Germano Celant, Annette Michelson, et Caroline Tisdall.

03 23 03 sera en même temps le lieu de plusieurs événements. Nous pouvons déjà annoncer les participations suivantes: Simone Forti, Charlemagne Palestine, Pier Paolo Calzolari, Gina Pane, Klaus Rinke, Michael Snow, Raymond Gervais, General Idea.

Le journal-catalogue témoignera aussi des événements, des discussions, des conférences par des textes et photos. Chaque participant recevra une copie du catalogue.

03 23 03 est organisé par France Morin et Chantal Pontbriand de PARACHUTE, et par Normand Thériault de l'INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, Montréal.

Veuillez adresser votre projet à: 03 23 03
c.p. 730 — Succursale N
Montréal, Canada
(514) 522-9167

03 23 03 PROJECTS-PERFORMANCES

03 23 03: an international encounter of art and artists to be held in MONTREAL from March 3 to 23, 1977.

03 23 03: an exhibition of projects by artists of all disciplines. Artists are invited to mail in projects on paper related to their current work: performance, video, painting, drawing, sculpture, etc... Maximum format of the presentation: 40 cm x 60 cm. Projects can also be documented with written, visual or sound materials. Projects will be exhibited on their date of arrival by mail (no later than March 20) (the projects have to be mailed at least one month before the opening date) and subsequently filed in a documentation system open to the public. All projects will be sent back to the artists within six months after the closing date.

03 23 03: from March 3 to 23 lectures, discussions with critics and artists, and a series of performances are scheduled. Participants to date: critics: Jean-Christophe Amman, Germano Celant, Annette Michelson and Caroline Tisdall; performers Simone Forti, Charlemagne Palestine, Klaus Rinke, Gina Pane, Pier Paolo Calzolari, Michael Snow, Raymond Gervais, General Idea.

03 23 03: a journal of events including the projects, lectures, discussions, and performances, texts and photos, edited by the four critics and the organizers. Each participant will receive a copy of the catalogue, printed in 3,000 copies and internationally distributed. The catalogue will also be available at the above address for $15.00.

03 23 03: is organized by France Morin and Chantal Pontbriand of PARACHUTE and by Normand Thériault of the INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, Montréal.

Please send your project to: 03 23 03
c.p. 730, station N,
Montréal, Canada
(514) 522-9167

PROCHAINE PARUTION
SEPTEMBRE/SEPTEMBER
NEXT ISSUE 1979

RENÉ BAIL est québécois, il a abandonné le cinéma depuis 1960 avant d'en avoir fait professionnellement. Il refusa de s'y intégrer et rédigea le manifeste du cinéma libre.

JEAN-ANTONIN BILLARD est professeur de cinéma au Collège Édouard-Montpetit à Longueuil, Québec.

RENÉ BLOUIN est associé de 1972 à 1975 à la galerie Véhicule où il accomplit divers postes. Il travaille ensuite au Conseil des arts du Canada, d'abord au programme Explorations (projets multidisciplinaires) et il assume ensuite le poste de responsable des programmes d'aide à la vidéo, performance et radiocommunautaire. Depuis septembre 1978, il vit à Toronto où il collabore à divers projets de A Space.

MARC DACHY est belge; il dirige la revue *Luna-Park* ainsi que les éditions *Transéditions,* dont les publications sont centrées sur le renouvellement des pratiques textuelles contemporaines. Outre son activité d'éditeur, a participé à de nombreuses publications sur le dadaïsme et l'avant-garde littéraire. S'intéresse également à la question de la graphie (y a consacré un numéro de *Luna-Park* et a organisé une exposition sur ce thème). Il termine actuellement un ouvrage sur le dadaïste belge Clément Pansaers.

ANDRÉE DUCHAINE s'intéresse particulièrement aux divers aspects de la production ainsi qu'à ceux de la diffusion de vidéogrammes. Suit de près l'évolution du documentaire produit par des cinéastes indépendants québécois et autres. A travaillé à mettre sur pied la section vidéographique à la galerie Véhicule Art 1973-75. Elle a occupé le poste de responsable de l'alimentation de la vidéothèque pour Télécable Vidéotron en 1977-78.

PHILIP FRY enseigne l'art contemporain canadien et l'esthétique au département des Arts visuels à l'université d'Ottawa. Il a étudié à Louvain en Belgique et à Paris où il a obtenu son doctorat en philosophie à la Sorbonne. Il a poursuivi des études à l'École pratique des Hautes Études sous la direction de A.J. Greimas. Il a été conservateur d'art contemporain à la Winnipeg Art Gallery et responsable des subventions aux galeries et musées au Conseil des Arts du Canada. Il prépare comme conservateur invité une exposition de tableaux et photographies de Sylvain Cousineau pour la Dunlop Art Gallery à Régina.

RAYMOND GERVAIS s'intéresse activement aux musiques du Monde depuis plusieurs années (organisation de concerts, pratique instrumentale). Artiste multidisciplinaire, il travaille principalement à la réalisation de performances et d'installations audio-visuelles. Il collabore à la revue *PARACHUTE* depuis les débuts.

MARIE-PASCALE GILDEMYN est belge et est licenciée en Histoire de l'art et archéologie de l'Université de Grand, Belgique. Elle a consacré une étude à l'oeuvre de Marcel Broodthaers.

JEAN PAPINEAU travaille actuellement à la rédaction d'un mémoire de maîtrise sur l'esthétique philosophique de T.W. Adorno à l'université de Montréal. Il enseigne la philosophie au Cégep Ahuntsic.

RENÉ PAYANT est professeur au département des Arts visuels à l'Université d'Ottawa; il a collaboré à diverses revues d'art et de théorie (Vie des Arts, Arts Canada, Revue d'Esthétique, Degrés, Journal canadien de recherche sémiotique). Il s'intéresse particulièrement aux questions de sémiotique. Il organise actuellement un colloque sur le formalisme américain qui aura lieu au Musée d'art contemporain de Montréal (octobre 1979). Il collabore régulièrement à la revue *PARACHUTE.*

PAUL-ALBERT PLOUFFE a étudié les arts plastiques et l'Histoire de l'art à l'Université Laval à Québec. Il participe en tant que peintre à la Première Biennale du Québec au Centre Saidye Bronfman. Depuis 1977, il est inscrit en maîtrise à l'Université de Paris VIII; son directeur de thèse est Frank Popper. Il prépare un commentaire sur le travail de Gérard Titus-Carmel.

MICHÈLE SAINT-HILAIRE est québécoise et vit à Paris. Elle fait un doctorat à l'École Pratique des Hautes Études à Paris avec Christian Metz.

ALAN SONDHEIM est un artiste et critique américain, auteur de *Individuals.* Depuis un an, il enseigne à l'Université de Californie à Irvine. À l'automne, il sera de retour à la Hartford Art School.

Vous trouverez la revue PARACHUTE:

ALLEMAGNE
WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

ANGLETERRE
NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, 12 Carlton House Terrace, London SW1
IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

BELGIQUE
E. RONA (+−o), 13, avenue Théodore-Roosevelt, B 1320 Genval-Lac
PALAIS DES BEAUX-ARTS, 10, rue Royale, 1000 Bruxelles
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 70, rue de l'Arbre-Bénit, 1050 Bruxelles

CANADA
Vous trouverez la revue PARACHUTE dans les librairies, ou dans les galeries et les musées suivants:
GALERIE MARIELLE MAILHOT, 1460 ouest, rue Shebrooke, Montréal, Qué. H3G 1K4
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, Cité du Havre, Montréal, Qué. H3C 3R4
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, 3400, ave du Musée, Montréal, Qué. H3G 1K3
YAJIMA/GALERIE, 1434 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Qué. H3G 1K4
MUSÉE DU QUÉBEC, Parc-des-Champs-de-bataille, Québec, Qué. G1S 1C8
TABAGIE GIGUÈRE, 59, rue Buade, Québec, Qué. G1R 4A2
FOREST CITY GALLERY, 213 King Street, London, Ontario N6A 1C9
LIBRAIRIE DE LA CAPITALE, Centre national des arts, 75, rue Elgin, Ottawa, Ontario K1P 5B8
GALERIE NATIONALE DU CANADA, rues Elgin & Slater, Ottawa, Ontario K1A 0M8
ART MÉTROPOLE, 217 Richmond Street West, Toronto, Ontario M5V 1W2
LE BOUQUINEUR, 1222 Robson Street, Vancouver, B.C. V6E 1C1
NOVA GALLERY, 1972 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6J 1M5
OCTOPUS BOOKS LTD., 2250 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6K 1N8
VANCOUVER ART GALLERY, 1145 West Georgia Street, Vancouver, B.C. V6E 3H2
WESTERN FRONT, 303 East 8th Ave, Vancouver, B.C. V5T 1S1
NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN, Library, 5163 Duke Street, Halifax, N.S. B3J 3J6
A PAIR OF GRINDLES BOOK SHOP, Lower Water St., Halifax, N.S. B3J 1W5

ÉTATS-UNIS
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
PRINTED MATTER, 7 Lispenard Street, New York 10013
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222
A.R.C., 91 Yester Way, Seattle, WA 98104
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo. NY 14213
LEGION OF HONOR BOOKSHOP, California Palace of the Legion of Honor, Lincoln Park, San Francisco, CA 94121
LARRY EDMUNDS BOOK SHOP, INC., 6658 Hollywood Blvd., Hollywood, CA 90028
THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street N.W., Washington, DC 20005

FRANCE
JEAN FOURNIER, 22, rue du Bac, 75007 Paris
GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris
GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris
LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris
LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris

HOLLANDE
OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 227, Amsterdam
DE APPEL, Brousersgracht 196, Amsterdam

ITALIE
EVE ROCKERT CARPI, via Solferino 18, 20121 Milano
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 oma
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna
ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze

PORTUGAL
CONTRA-A-CORRENTE, Ecidoea/Livraria, R. Da Atalaia 204-206, Lisboa 2

SUISSE
ÉCART, a/s John Armleder, 6, rue de Plantamour, Genève CH 1201

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
REÇU LE
JUIN 8 1979