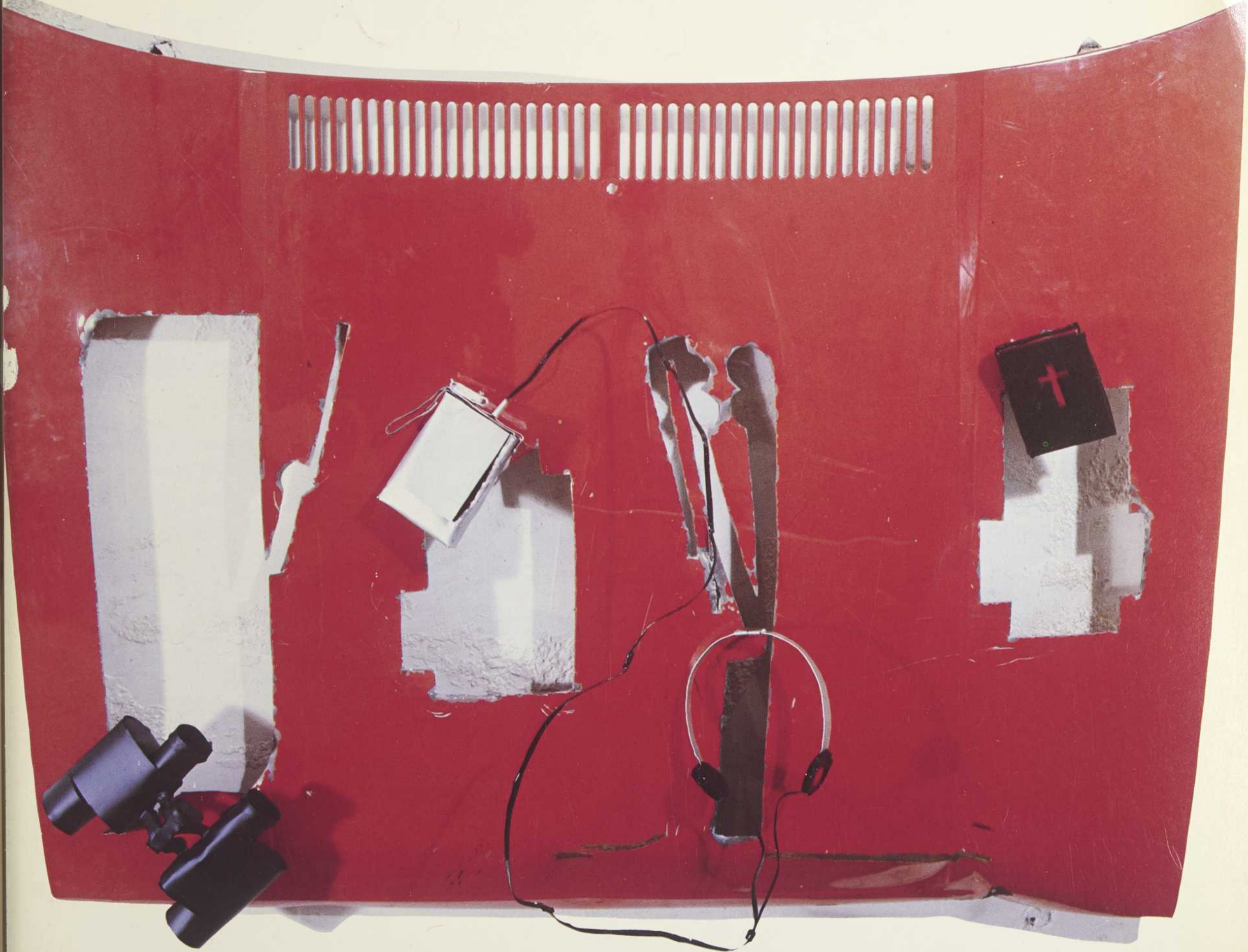


PER  
P-255

S

# PARACHUTE

contemporain / contemporary art  
mars, avril, mai / March, April, May 1983  
10 \$.



30

COUVERTURE/COVER

Bill Woodrow, *Seeing, Hearing, Believing*, 1982-83, car hood.

directrice de la publication  
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction  
JOHANNE LAMOUREUX  
JEAN PAPINEAU  
RENÉ PAYANT  
RICHARD RHODES

collaborateurs  
BERNARD ANDRÈS DENIS LESSARD  
BRUCE BARBER MARSHALORE  
PIERRE BOOGAERTS DAVID MERRITT  
IAN CARR-HARRIS PHILIP MONK  
THOMAS CROW RENÉ PAYANT  
MARC DACHY BIRGIT PELZER  
BRUCE ELDER JEANNE RANDOLPH  
TREVOR GOULD RICHARD RHODES  
BRUCE GRENVILLE JOHN ROBERTS  
STEPHEN HORNE STEPHEN SARRAZIN  
PIERRE LANDRY CAROLINE VAN DAMME

documentation  
KATHLEEN VAN DAMME

promotion  
JOHANNE FORTIER

publicité  
BRUNO ÉMOND

graphisme  
LUC MONDOU

administration  
COLETTE TOUGAS

secrétariat  
RACHEL MARTINEZ

**PARACHUTE, revue d'art contemporain inc./  
les éditions PARACHUTE**

1er trimestre 1983 (publication trimestrielle)

conseil d'administration  
Chantal Pontbriand, prés., René Payant, vice-prés.,  
Jocelyne Légaré, sec., Colette Tougas, trés.

PARACHUTE  
4060, boul. St-Laurent  
bureau 501  
Montréal, Québec, Canada  
H2W 1Y9

tél.: (514) 842-9805

vente au numéro  
Allemagne: 10 DM; Belgique: 200 FB; Canada: 5,50\$; France:  
28 FF; Grande Bretagne: L 2.80; Hollande: 12 FL; Italie  
5500 L; Suisse: 10 FS; U.S.A.: 6\$ US

ABONNEMENT

un an	individu	institution
Canada	20\$	28\$
Europe, U.S.A.	35\$	45\$
deux ans		
Canada	32\$	42\$
Europe, U.S.A.	52\$	64\$

DISTRIBUTION  
Québec: Diffusion parallèle, 1667 rue Amherst, Montréal, Qué.  
H2L 3L4, (514) 521-0335

Canada: C.P.P.A., 54 Wolseley St., Toronto, Ont. M5T 1A5

British Columbia: Vancouver Magazine Service Ltd., 2500  
Vauxhall Place, Richmond, B.C. V6V 1Y8, (604) 278-4841

Belgique: Librairie Post-Scriptum, rue des Eperonniers 37,  
1000 Bruxelles

U.S.A.: Bernhard De Boer, Inc., 113 East Centre Street,  
Nutley, N.J. 07110

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui  
sont adressés

tous droits de reproduction et de traduction réservés  
© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.

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, du Ministère des Affaires culturelles du Québec et du  
Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.

dépôts légaux

Bibliothèque Nationale du Québec  
Bibliothèque Nationale du Canada  
ISSN: 0318-7020

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal  
Rive-Sud Typo, Saint-Lambert

imprimé au Canada/Printed in Canada

# PARACHUTE

art contemporain / contemporary art  
mars, avril, mai / March, April, May 1983  
50 \$

## sommaire/contents

## essais/essays

- 4 éditorial par Chantal Pontbriand  
5 MODERNISME ET CULTURE DE  
MASSE DANS LES ARTS VISUELS par Thomas Crow  
12 URBAN RENEWAL  
new British sculpture by John Roberts  
18 ENTRE-LIEUX  
les expérimentations sculpturales  
de Pierre Granche par René Payant  
23 A POSTCARD HOME a project by Marshalore  
26 TOM SHERMAN PRESENTING TEXT  
animals, weather, car crashes and  
communication by Philip Monk  
33 PERSPECTIVE, PHOTOGRAPHIE,  
et "ENCADREMENT" par Pierre Boogaerts

## commentaires/reviews

- 42 COBRA VIA DOTREMONT par Marc Dachy  
43 BRIGITTE RADECKI par Pierre Landry  
44 ANDRÉ MARTIN par René Payant  
MICHELE PARISI par René Payant  
45 LA CHAMBRE D'ELSA par Bernard Andrès  
46 LE FESTIVAL INTERNATIONAL DU  
NOUVEAU CINÉMA par Stephen Sarrazin  
48 FESTIVAL DE CHORÉGRAPHIES  
D'ARTISTES VISUELS par Denis Lessard  
50 VICTOR BURGIN by Richard Rhodes  
51 VINCENT TRANGREDI by Ian Carr-Harris  
52 PHILIP MONK by Ian Carr-Harris  
RAYMONDE APRIL by Jeanne Randolph  
53 OWEN LAND by Bruce Elder  
54 NICHOLAS WADE by David Merritt  
55 TERENCE JOHNSON by Stephen Horne  
56 NANCY NICOL by Bruce Barber  
57 BRIAN SCOTT by Bruce Grenville  
59 RICHARD LONG by Trevor Gould

## informations/informations

- 60 livres et revues par Jean Papineau  
64 musiques au présent par Birgit Pelzer  
"LET'S BAN APPLAUSE" GLENN GOULD et Caroline Van Damme

30

### ART/TECHNOLOGIES/CULTURE DE MASSE

On a voulu faire croire que le début des années quatre-vingts avait d'abord été marqué par le retour en force des académismes. PARACHUTE s'inscrit en faux contre cette thèse. Le caractère nostalgique de ces retours n'a plus à être démontré. Plutôt, on se propose d'examiner certaines pratiques actuelles en fonction d'une problématique liée à l'émergence de nouvelles techniques et au rapport qu'entretient l'art avec la culture de masse.

Sur ce dernier aspect de la question, nous publions l'article de Thomas Crow dans lequel il s'emploie à démontrer l'ambivalence du modernisme dans la reconnaissance de ce rapport. Cet article nous est apparu particulièrement pertinent dans le cadre de ce numéro: le sort des nouvelles technologies au sein de l'art contemporain n'est-il point lié aux relations que l'on y entretient avec la culture de masse, y compris l'ensemble des techniques qui s'y déploient? Ce n'est qu'une des perspectives critiques que présente ce numéro à l'égard de la technique et de son émergence de plus en plus manifeste dans l'art comme dans la vie quotidienne. L'heure est venue de réévaluer le rôle de la technique dans l'art: il y a belle lurette qu'on n'en est plus à revendiquer la reconnaissance de la vidéo, de la performance ou de l'installation "multi-média" ou "audio-visuelle" au statut d'oeuvre d'art. Nul n'est besoin non plus de rediscuter du statut de la photographie en tant qu'art. La question telle qu'elle se pose aujourd'hui est toute autre: d'une part, il s'agit par le biais de la pratique même de l'art d'analyser le rapport à la technique dans sa dimension mythique; d'autre part, de voir ce qui en est de ce fameux statut d'art et comment il se définit dans le cadre qui nous intéresse ici, celui du rapport aux technologies nouvelles, de la place qu'elles occupent dans la société, surtout dans l'imaginaire de cette société. Articulée de cette manière, la problématique exige que l'on tienne compte des essais de Benjamin, Marcuse et Habermas, ou même Heidegger, et que l'on se rende compte surtout de la complexité et de la nature historique du débat art et technique. La "nouvelle vague" de techniques télé-électroniques qui nous envahit à l'heure actuelle semble avoir pour effet de susciter un engouement particulier à leur sujet, doublé d'espairs et d'un sens critique souvent limité. Rappelons Heidegger: "L'essence de la technique n'est rien de technique: c'est pourquoi la réflexion essentielle sur la technique et l'explication décisive avec elle doivent avoir lieu dans un domaine qui, d'une part, soit apparenté à l'essence de la technique et qui, d'autre part, n'en soit pas foncièrement différent d'elle. L'art est un autre domaine."<sup>1</sup>

La plupart des articles colligés dans ce numéro traitent des interférences nouvelles de l'art, de la technique et du social à travers des pratiques artistiques récentes. Celles, par exemple, des sculpteurs anglais Tony Cragg et Bill Woodrow, ou du québécois Pierre Granche. Dans un cas comme dans l'autre les auteurs John Roberts et René Payant ont cherché à définir l'état actuel des interférences sus-nommées. Chez Tom Sherman, c'est le pouvoir du texte qui est interrogé selon Philip Monk dans ses multiples manifestations télévisuelles, publicitaires, journalistiques et fictives. Les participations de Marshalore et de Pierre Boogaerts apportent une dimension autre au numéro: l'une rend compte d'un travail exécuté à l'aide du polaroid, de textes allégoriques et d'une bande sonore, l'autre est le produit de la réflexion d'un artiste dont la pratique est essentiellement photographique et qui a pris le parti de s'interroger sur la photographie en tant qu'instrument de pouvoir dans la société.

Multiples manières de voir l'art et d'en parler... Le débat Art, Technologie, Culture de masse, PARACHUTE n'oserait prétendre le trancher. N'y a-t-il pas même chez Benjamin, dont le désormais célèbre article "l'Oeuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique" est devenu un texte de base sur la question, une dose d'hésitation entre la confiance qu'il octroie aux technologies nouvelles et à leurs répercussions sur l'art, et une nostalgie reliée à "la perte de l'aura"? En d'autres termes, faut-il voir dans l'avènement et l'envahissement progressif des technologies avancées la venue d'une ère nouvelle, qu'on a déjà par ailleurs qualifiée de "post-moderne", et la perte de l'histoire? Ne peut-on envisager le rapport technique/histoire comme formant un tout ou alors l'histoire comme un processus qui est continuellement fragmenté, dérégulé par l'arrivage de nouvelles techniques? Quoiqu'il en soit, cela demande que l'on révisé une fois de plus nos positions face à l'histoire et au temps, et, ce qui n'est pas moins digne d'intérêt, face à l'art lui-même.

**CHANTAL PONTBRIAND**

1. Martin Heidegger, "la Question de la technique", in *Essais et conférences*, Paris: trad. Gallimard, 1958.

Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830, huile sur toile, 2,60 m x 3,25 m (détail).



MODERNISME  
ET CULTURE DE MASSE  
DANS LES ARTS VISUELS

par Thomas Crow

## (Première partie)

I

Que devons-nous penser des rapports constants entre l'art moderniste et les matériaux de la culture de masse ou populaire? L'avant-garde artistique s'est dès le début découverte, renouvelée ou réinventée en s'identifiant à des formes d'expression marginales, "non artistiques", formes improvisées par d'autres groupes sociaux avec les matériaux vulgaires de l'industrie capitaliste. L'*Olympia* de Manet offrait à un public bourgeois dérouté l'économie picturale et la planéité du panneau-réclame ou d'une toile de fond de fête foraine, avec en plus la pose et les allégories de la pornographie contemporaine superposées à celles de la *Vénus d'Urbain* du Titien. Pouvons-nous, chez Manet et Baudelaire, séparer l'invention de puissants modèles de pratique moderniste de l'image séduisante et repoussante qu'offre la ville moderne? Dans le même ordre d'idées, pouvons-nous nous représenter l'invention impressionniste d'un champ visuel à la fois particularisé et diffus, où s'élabore un jeu sensuel, sans ces espaces de plaisir commercialisé que les peintres semblent avoir rarement quittés, espaces dont les diversions semblaient se conformer au même modèle? L'identification à des pratiques sociales conçues pour la diversion des masses revient constamment dans les premiers temps du modernisme, que ces pratiques soient simplement reproduites ou caricaturées, ou encore transformées en Arcadies abstraites. Dans les collages cubistes ou dadaïstes, les débris de ce monde surgissent littéralement en tant qu'éléments d'une radicalisation de la stratégie de déconstruction de l'avant-garde. Même Piet Mondrian, le peintre abstrait le plus austère et le plus hermétique du XXe siècle, cristallisait dans sa dernière série, les *Boogie-Woogie*, les résultats de dizaines d'années de recherche par la découverte ravie de la trépidance américaine avec ses néons et sa musique noire commerciale. Cette dialectique s'est répétée dans l'histoire récente de façon particulièrement dynamique dans les peintures, les assemblages et les *happenings* des successeurs immédiats de la *New York School*: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg et Andy Warhol.

À quel point la répétition de ce modèle est-elle un trait fondamental de l'histoire du modernisme? Il faudrait d'abord préciser les termes de la question. Les termes "avant-garde" et "modernisme" ont été jusqu'ici utilisés de façon plus ou moins équivalente, "modernisme" désignant la pratique spécifique à cette formation sociale et idéologique que nous appelons "avant-garde". Mais il y a un décalage ou une tension entre ces deux termes qui pourrait influencer sur le sens de cette appropriation de la culture populaire par le modernisme. Le terme "modernisme" suggère une pratique artistique

autonome, auto-référentielle et auto-critique; pour sa part, l'emploi habituel que l'on fait du terme "avant-garde" est beaucoup plus général, connotant le style et la tactique de provocation extra-artistique, le groupe exclusif et la survivance sociale. On pourrait considérer que l'appropriation de matériaux marginaux ou dévalués est spécifique à l'avant-garde et qu'elle est un phénomène extrinsèque au modernisme qui s'en sert comme simple expédient. À plusieurs reprises, en effet, des formes de la culture populaire ont été utilisées pour détourner les pratiques agonisantes de l'art établi ou pour s'en détacher, et quelques résidus de ces formes sont visibles dans plusieurs oeuvres modernistes. Mais ne peut-on voir ces appropriations comme de simples moyens subordonnés à une fin, des armes servant à un déblaiement nécessaire de l'espace? Cette interprétation est celle qui revenait le plus souvent lorsque les praticiens et apologistes du modernisme se sont penchés sur le problème, et ce même dans les cas où l'inclusion d'éléments réfractaires tirés de la culture populaire était non seulement manifeste, mais provocatrice. En ce qui concerne les débuts du modernisme, les tableaux du Manet des années 1860 et la représentation que fait Seurat, vers 1880, des divertissements populaires parisiens en seraient des exemples. Pour chacun de ces peintres, nous avons des écrits importants par d'autres artistes d'avant-garde qui traitent de la confrontation entre la culture d'élite et la culture populaire, mais en reléguant la culture populaire à un rôle accessoire et inoffensif.

En ce qui concerne Manet, le texte est de Mallarmé et date de 1876<sup>1</sup>. Il est vrai, dit-il, que l'artiste commença par peindre le Paris populaire, "... quelque chose de longtemps caché, mais soudainement révélé. Des types fascinants et répugnants tout à la fois, excentriques et nouveaux, comme dans la vie de tous les jours." Mais dans ce texte, la lecture la plus pénétrante qui ait été faite de l'oeuvre de Manet au XIXe siècle, Mallarmé considère que ces sujets n'ont qu'une valeur stratégique et temporaire. Il regarde ces oeuvres des années soixante, soulagé de la disparition des déjeuners sur l'herbe indécentes, des buveurs d'absinthe et des courtisanes. On trouve à leur place une rigueur formelle, détachée et centrée sur elle-même, une technique objective devant laquelle le référent social s'efface et qui condense à elle seule presque tout le sens; l'art pictural prend le dessus sur tout impératif stratégique et réinstalle l'autonomie culturelle qu'il avait momentanément abandonnée. Le schisme d'où est issue l'avant-garde n'a après tout eu lieu que parce que l'Académie s'est rendue aux exigences philistines du marché: le fini, les platitudes et les

anecdotes triviales. Le modernisme se propose de sauver la peinture, non de la sacrifier aux demandes avilissantes d'un autre marché, celui du spectacle réservé à la populace. Pour Mallarmé, ce que visait Manet, "ce n'était pas l'escapade passagère ou le sensationnalisme, mais bien... d'entreprendre son oeuvre d'une loi naturelle et universelle." Progressivement, l'aspect rébarbatif des premiers tableaux, qui provient d'une confrontation violente entre la peinture et une imagerie qui lui est étrangère et qui la pervertit, disparaît avec la résolution de cette confrontation et l'harmonisation de ses éléments. L'essai se termine par le credo moderniste proclamé par un peintre impressionniste imaginaire:

Je me contente du reflet sur le miroir, clair et durable, de la réalité... Précipité, à la fin d'une époque de rêves, en face de la réalité, je n'en ai pris que ce qui appartient en propre à mon art, une perception originale et précise qui fait la distinction entre la chose qu'elle perçoit et le regard résolu d'une vision ramenée à sa plus simple expression.

Malgré la distance qui sépare leurs positions politiques, un "camarade impressionniste" soutenait en 1891 dans le journal anarchiste *la Révolte*<sup>2</sup> un argument qui allait dans le même sens que celui de Mallarmé. L'article, intitulé "Impressionnistes et Révolutionnaires", se veut une justification politique de l'art de Seurat et de ses collègues adressée aux lecteurs du journal (ce camarade impressionniste a été identifié comme étant Paul Signac). Tout comme dans l'article de Mallarmé, un membre de l'avant-garde traite de la relation entre une iconographie basée sur la dégradation de l'environnement urbain et l'art d'autonomie formelle radicale qui lui succède. Toujours à l'instar de Mallarmé, l'auteur voit dans cette iconographie un simple expédient temporaire, alors que l'autonomie formelle acquiert un caractère essentiel et permanent. Les néo-impressionnistes, affirme-t-il, ont d'abord tenté d'attirer l'attention sur la lutte des classes à travers la découverte du travail industriel comme spectacle et, "par-dessus tout", à travers la représentation des divertissements prolétariens qui ne sont qu'une contrefaçon du travail industriel: dans *la Parade du cirque*, par exemple, l'invitation sinistre pour le cirque miteux de Ferdinand Corvi, ou le sourire pavlovien du spectacle du music-hall qui, impassible, soutient le mouvement mécanique ascendant du *Chahut*<sup>3</sup>. Signac ajoute:

(...) avec leur représentation synthétique des plaisirs de la décadence, salles de bal, music-halls, cirques, tels ceux que nous donnait le peintre Seurat qui avait un sentiment si vif pour la déchéance de notre époque de transition, ils témoignent de ce grand procès social qui se déroule entre les travailleurs et le capital.

Mais cette tactique n'allait pas plus durer que l'impulsion poussant Charles Henry à aller, en 1890, muni d'affiches et de diagrammes de Signac, instruire de la théorie néo-impressionniste de la couleur les travailleurs de l'usine de meubles du faubourg Saint-Antoine, quartier au long passé révolutionnaire<sup>4</sup>. Signac ajoute avec empressement que le caractère antagoniste constant de la peinture néo-impressionniste ne provient pas de ces descriptions pénétrantes du monde des divertissements organisés, mais bien de l'esthétique qui s'est développée à travers celles-ci, et qui peut maintenant s'appliquer à n'importe quel sujet. La sensibilité libérée de l'avant-gardiste servira de modèle virtuel des possibilités révolutionnaires, et l'artiste remplira d'autant mieux ce rôle qu'il se concentrera sur les exigences internes à son médium. (C'est l'une des premières formulations de ce credo usé de l'esthétique gauchiste.) Signac refuse que son groupe poursuive

(...) une orientation socialiste précise dans les oeuvres d'art, parce que cette orientation se retrouve, beaucoup plus accusée, chez les purs esthètes, les révolutionnaires par tempérament qui, s'éloignant des sentiers battus, peignent ce qu'ils voient comme ils le ressentent et, très souvent, portent inconsciemment un coup solide à l'édifice social déjà ébranlé.

Quatre ans plus tard, il allait en une seule phrase faire le résumé des progrès du néo-impressionnisme<sup>5</sup>: "Nous sortons de la dure et utile période d'analyse, où toutes nos études se ressemblaient entre elles, pour entrer dans celle de la création personnelle et variée." À cette époque, Signac et les autres avaient délaissé les sujets et les gens de la banlieue industrielle pour la Côte d'Azur.

Pour ces deux auteurs, l'identification circonspecte de la peinture aux divertissements populaires de la vie urbaine fit place à une divergence affirmée. Aux débuts, "précipité, à la fin d'une époque de rêves, en face de la réalité", pour employer la formule de Mallarmé, l'artiste trouve dans la culture populaire, à défaut d'autres sources, son unique prise sur la modernité. Et même ce poète notoirement hermétique et retiré soutient, comme l'anarchiste et socialiste Signac, que l'art avant-gardiste est nécessairement l'allié des classes populaires dans leur combat pour la reconnaissance politique: "La multitude demande à voir de ses propres yeux... La transition entre le vieil artiste, rêveur imaginaire, et le travailleur énergique moderne se trouve dans l'impressionisme." Mais il va sans dire que pour Mallarmé comme pour Signac une vision émancipée ne s'obtiendra pas en imitant les habitudes dégradantes imposées à la multitude par ses divertissements favoris. L'émancipation politique des masses suscitera une recherche "parallèle" pour des origines idéales et une pratique purifiée dans les arts, maintenant débarrassés, grâce à la politique, d'une tradition autoritaire et oppressive.

Cette idée revient si souvent dans l'histoire de l'avant-garde comme croyance constitutive que nous pourrions l'élever au statut d'idéologie de groupe. Cette idéologie va déterminer la manière dont les sources populaires seront comprises par les artistes qui les utilisent. Les théories réflexives qui ont été développées par la suite confirment et explicitent cette idéologie. Clément Greenberg, dans son exposé le plus complet de la méthode de la méthode forma-



Seurat, *La Parade de cirque*, 1887-1888, huile sur toile, 99,7 cm x 150 cm.

liste, *Collage* de 1959, remet les "éléments étrangers" des collages cubistes fermement à leur place. Il rejette comme périmées les interprétations des commentateurs plus anciens, tels Apollinaire et Kahnweiler, pour qui cette technique du collage représentait une vision renouvelée du monde extérieur, son caractère perturbateur portant l'attention sur un "nouveau monde de beauté" enfoui sous l'amoncellement des objets qui composent le paysage commercial: affiches, vitrines et enseignes<sup>6</sup>. Greenberg au contraire insiste sur l'absence de telles prétentions chez Picasso et Braque, ajoutant:

Les écrivains qui ont essayé d'expliquer leurs intentions à leur place parlent, avec une unanimité elle-même suspecte, du besoin d'un contact renouvelé avec la "réalité" (mais) même si ces matériaux étaient plus "réels", la question ne serait toujours résolue, car la "réalité" n'expliquerait toujours presque rien de l'apparition des collages subsistes.<sup>7</sup>

Le mot "réalité" représente ici toute signification indépendante que le journal ou le grain du bois pourrait conserver une fois inséré dans la matrice cubiste. Cette possibilité n'est admise nulle part dans ce texte, ne serait-ce qu'à titre d'interprétation. Le collage est entièrement subsumé sous un dialogue auto-suffisant entre le plan de l'image et l'effet sculptural; les préoccupations de l'artiste pour la représentation en général excluent la représentation du particulier. Ces morceaux délogés de la culture commerciale sont donc de plus en plus radicalement relégués au statut d'expédient à mesure que la théorie du modernisme acquiert une existence indépendante.

II

Le témoignage du modernisme lui-même semble donc obvier au problème de la culture populaire, ou indiquer que la solution doit être recherchée dans un autre discours critique. Il est certain que pour de nombreux partisans d'un présent postmoderne qui rejettent la téléologie

abstraite et aride du modèle greenbergien, il serait insensé d'espérer que la théorie moderniste puisse aider à résoudre la question. L'emprunt par l'avant-garde d'éléments appartenant à la culture populaire soulève nécessairement la question d'une pratique culturelle hétérogène et de la transgression des limites et des frontières. Les postmodernes, qui insistent sur la valeur de l'hétérogénéité et de la transgression, considèrent que la réflexivité moderniste est fermée à tout sauf à la pureté et au respect de la nature du médium<sup>8</sup>.

La critique du modernisme greenbergien est maintenant bien avancée et les défenseurs de celui-ci se font rares. Ce texte est basé sur la conviction de l'importance de Greenberg et du moment de la pratique théorique qu'il représente, en dépit de cette exclusion apparente de la sphère de la culture populaire. La critique de Greenberg offre en fait une explication de cet acte d'exclusion tel qu'accompli par Mallarmé, Signac et les autres; il situe l'idéalisme du miroir de la peinture chez Mallarmé et la conscience libérée de Signac dans un cadre historique et social. Les critiques de Greenberg se sont penchés presque exclusivement sur la dimension normative de son analyse, et ceci avec raison puisque depuis 1950 environ, Greenberg lui-même semble avoir été fasciné par ces normes. Ce Greenberg a maintenant éclipsé l'autre, son triomphalisme moderniste ayant rejeté la logique de sa pensée critique et l'urgence qui l'animait.

En 1939, ce n'était pas la planéité de l'image qui le préoccupait; le remarquable essai "Avant-Garde and Kitsch"<sup>9</sup> rejette catégoriquement dès le début le cadre limité de l'esthétique formelle. Son attention est accaparée par la menace d'extinction qu'une crise matérielle et sociale fait peser sur les formes traditionnelles de la culture du XIXe siècle; crise qui résulte des pressions économiques d'une industrie vouée à l'imitation de l'art sous forme de marchandise culturelle reproductible, l'industrie de la culture de masse.

La culture de masse, en quête de matières premières, dépouille l'art traditionnel des attributs susceptibles de commercialisation et impose à ceux qui ont choisi la voie de l'authenticité une vigilance constante envers le stéréotypé. Cette voie authentique, c'est le modernisme que chaque succès rend à son tour vulnérable au même type d'appropriation. L'objet d'art autonome qui parvient finalement à survivre est devenu une chose fragile et fugitive qui, face à l'industrie de la culture, se réfugie dans la matérialité de son support. En n'obéissant qu'à des considérations internes d'ordre technique, il se ferme à toute reproduction/rationalisation qui chercherait à exploiter certaines de ses parties au détriment de sa logique propre. L'intériorité, la réflexivité et la "fidélité au médium" du modernisme proviennent de cette résistance. C'est la culture de masse qui est antérieure et déterminante, le modernisme en est l'effet. Il s'agit de voir que ce moment formateur de la théorie moderniste des arts visuels est indissoluble d'une tentative pour faire face à l'ensemble de la production culturelle à l'époque du capitalisme avancé. C'est seulement ainsi que la théorie moderniste a pu temporairement dépasser l'idéalisme des théories générées à l'intérieur des avant-gardes, idéalisme auquel elle-même allait bientôt succomber. La reconquête de ce moment presque oublié de la conscience théorique nous fournit un point d'appui pour comprendre le problème de la culture populaire, point d'appui que l'avant-garde n'est pas à même de fournir. L'interdépendance de la culture d'élite et de la culture populaire est au cœur de cette théorie. Selon Greenberg, la culture de masse n'est pas laissée de côté par la pratique moderniste, elle demeure présente sous forme d'une pression constante exercée sur l'artiste, restreignant sévèrement sa "liberté" créatrice. Mais cette pression ne s'exerce évidemment qu'à sens unique: celui de la répulsion, jamais celui de l'attraction; ce retour constant de l'avant-garde à une utilisation de matériaux vernaculaires reste donc sans explication.

### III

Un écrivain de la génération de Greenberg, Meyer Shapiro, fit de cette dépendance entre le modernisme et l'art populaire le sujet central de son analyse. Dans un article, peu connu mais pourtant fondamental "The Social Bases of Art", qui date de 1936, et aussi dans "The Nature of Abstract Art" publié l'année suivante<sup>10</sup>, il soutenait d'une façon originale et magistrale que l'avant-garde avait basé son modèle de liberté artistique sur le désœuvrement et la nonchalance du consommateur bourgeois des divertissements organisés. La complicité entre le modernisme et la société de consommation se lit clairement dans la peinture impressionniste<sup>11</sup>:

Au début de l'impressionnisme, nombre de tableaux évoquent une sociabilité informelle et spontanée: scènes de petit déjeuner, de pique-nique, de promenade, de canotage, de vacances et de voyage. Ces idylles urbaines, non seulement décrivent les formes que prenait effectivement le loisir chez les bourgeois des années 1860 et 1870, mais aussi, par le choix même des sujets et leurs procédés esthétiques nouveaux, reflètent la conception qui fait de l'art une forme de création individuelle, sans plus, sans références aux idées et aux motivations: elles présupposent que les plaisirs de ce genre soient considérés comme le plus haut exercice que puisse faire de sa liberté un bourgeois éclairé, détaché des croyances officielles de sa classe. En se plaisant

à regarder des tableaux qui, avec réalisme, lui présentaient le cadre de son existence, comme un spectacle où tout circule dans une atmosphère changeante, le rentier cultivé retrouvait, transposée dans le monde des apparences, cette même mobilité du milieu social, du marché et de l'industrie à laquelle il devait ses revenus et sa liberté. Et, dans les techniques nouvelles des impressionnistes, qui effritaient les objets en un poudroiement de points aux couleurs subtilement graduées, ainsi que dans leur vision "accidentale" et momentanée, il trouvait présentes, à un degré que l'art n'avait jamais atteint auparavant, des attitudes de la sensibilité étroitement apparentées à celles du promeneur urbain et du consommateur raffiné d'articles de luxe.

Shapiro affirme que l'artiste d'avant-garde, après 1860, succombe à la division générale du travail et devient un spécialiste à temps plein des loisirs, un technicien de l'esthétique qui représente et stimule les attentes sensuelles des consommateurs à temps partiel. Le passage cité plus haut provient de l'essai de 1937; dans l'essai précédent, Shapiro offre en quelques lignes un extraordinaire résumé de l'iconographie du modernisme dans lequel son évolution découle nécessairement de cette alliance de l'impressionnisme avec les premières formes de la culture de masse. Ne serait-ce qu'à cause de l'oubli dont fut victime ce texte, le passage mérite d'être cité en entier<sup>12</sup>:

Quoique les peintres répéteront encore et encore que le contenu n'a pas d'importance, ils sont curieusement difficiles quant à leurs sujets. Ils ne peignent que certains thèmes, et seulement d'un certain point de vue... Il y a d'abord le spectacle de la nature, les paysages ou les scènes de la ville tels qu'ils peuvent être appréciés par le spectateur oisif, le vacancier ou l'amateur de sports pour qui le paysage est surtout une source de sensations d'atmosphère agréable; le monde du spectacle: le théâtre, le cirque, les courses de chevaux, les compétitions sportives, le music-hall, ou même les peintures, sculptures, architectures et les réalisations techniques, perçues comme spectacle ou comme objets d'art; (...) des symboles de l'activité artistique, individus s'adonnant à d'autres arts, en répétition ou dans leur intimité; instruments d'artistes, surtout des instruments de musique, qui évoquent un art abstrait ou l'improvisation; scènes d'intérieur, telle une table couverte d'objets personnels servant à la détente: verres, pipes, cartes à jouer, objets de manipulation référant à un univers exclusif et privé dans lequel l'individu est immobile, mais en mesure de jouir librement de ses états d'âme et de ses sens. Et enfin, il y a des tableaux dans lesquels les éléments de la discrimination professionnelle artistique, présents à un certain degré dans toute peinture, lignes, taches de couleur, champs, textures, modelés, se détachent des objets et sont juxtaposés en tant que "purs" objets esthétiques.

Ainsi, les éléments tirés de l'environnement et de l'activité professionnelle de l'artiste; situations dans lesquelles nous sommes consommateurs et spectateurs; objets que nous côtoyons intimement, mais passivement ou accidentellement: sont les sujets typiques de la peinture moderne (...). La prépondérance des objets venus du monde artistique ou du monde privé n'implique pas que les peintures soient plus pures que par le passé, ou des oeuvres d'art plus accomplies. Elle signifie simplement que le contexte personnel et esthétique de la vie quotidienne détermine les caractéristiques formelles de l'art...

Shapiro nous offre donc un exposé de la peinture moderniste où les rapports que celle-ci en-

tretient avec les loisirs citadins deviennent un élément central pour son interprétation. Entre les mains de l'avant-garde, l'esthétique elle-même est identifiée aux habitudes de plaisirs et de détente produites, littéralement, à l'intérieur de l'appareil de divertissement commercial et touristique, et cela même, sinon surtout, lorsque l'art semble s'être totalement retiré dans sa propre sphère, sa propre sensibilité et son propre médium.

### IV

Pour Shapiro, l'avant-garde ne faisait qu'obéir au décentrement de l'individualité qui frappe l'ensemble de la classe moyenne. Il lui paraît donc tout à fait approprié que la formation de l'impressionnisme coïncide avec le Second Empire, époque où l'assentiment bourgeois à l'autoritarisme politique s'accompagne d'un épanouissement sans précédent de la société de consommation. En fait, ces deux phénomènes sont inséparables: l'auto-dissolution, après 1848, de la forme classique de la culture politique bourgeoise provoqua un retour aux idéaux traditionnels de l'autonomie et de l'efficacité individuelle; ce retour avait lieu en dehors des institutions officielles, dans des espaces qui offraient à tous la possibilité de styles de vie "libres". Ce déplacement était lié à la complexité croissante des techniques de consommation de masse et à la conquête des marchés intérieurs, tous deux nécessaires à une croissance économique continue. Le magasin à rayons, à mi-chemin entre l'encyclopédie et le temple de la consommation, est le symbole qui convient à cette période. Nous commençons à peine d'ailleurs à comprendre à quel point ce fut un puissant outil de socialisation. Le magasin à rayons fut l'un des principaux moyens par lequel un public bourgeois, profondément perturbé par les bouleversements apportés à son ancien mode de vie, se convertit au nouvel ordre que l'on construisait en son nom<sup>13</sup>.

La même observation historique est à la base de "Avant-Garde and Kitsch" de Greenberg, mais sous une forme incomplète puisqu'il considère que le Kitsch, les nouveautés<sup>14</sup> qui apparaissent dans les vitrines de la culture, ne font que pourvoir aux besoins de l'appareil de production: il y a un vide dans la vie urbaine et il faut "remplir" ce temps libre, rôle que peut jouer n'importe quel ersatz; la clientèle n'est pas capable selon lui de résister à la manipulation. Ce que cette description laisse de côté, c'est la suppression, à l'origine de ce marché, des formes pré-industrielles de vie communautaire. Greenberg suppose que les "nouvelles masses urbaines" ont volontairement, sans lutter, abandonné leur bagage culturel traditionnel, alors qu'en fait tout élément de rituel ou de divertissement rural qu'elles apportaient à la ville suscitait une vive opposition de la part des autorités de la ville et des réformateurs de la morale. À travers l'occident alors en pleine expansion industrielle, le rythme traditionnel de la vie communautaire rurale paraissait incompatible avec les impératifs d'ordre et d'efficacité des villes et des usines. Les réjouissances des paysans, avec leurs jeux souvent rudes, devenaient vices et violences une fois transplantés dans la ville et étaient punis comme tels<sup>15</sup>.

Des formes plus anciennes de vie communautaire faisaient donc l'objet d'une pression constante de la part de la société urbaine et étaient

lentement mais sûrement démantelées. Elles n'étaient cependant pas éliminés: les élans communautaires s'orientaient vers de nouvelles formes d'association de travailleurs dont les visées allaient de la simple amélioration de leurs conditions de vie à la conspiration radicale. En France, l'affirmation politique et les revendications de ces groupes au lendemain de la révolution de Février 1848 provoquèrent l'insurrection du mois de juin suivant (ainsi que l'abandon, par la bourgeoisie républicaine, de la recherche d'un compromis avec la classe ouvrière au profit d'une répression brutale). Cette stratégie entraîna une reddition sans protestation des institutions politiques bourgeoises: suppression, au nom de "l'ordre", du suffrage universel, de l'opposition et de la liberté de presse. Morny et le parvenu Bonaparte réalisèrent leur coup d'état sans rencontrer de résistance importante de la part des politiciens ou de l'élite intellectuelle.

Ces premiers essais de Greenberg et de Shapiro, qui ont tous deux pour sujet le sacrifice à l'opportunisme économique des meilleurs éléments de la culture bourgeoise, paraissent avoir été marqués par la meilleure interprétation connue de la crise de 1848-51, celle faite par Karl Marx dans son *Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*. Marx y décrit comment l'exclusion par la force des groupes d'oppositionnels du processus politique rendait nécessaire une sorte de suicide culturel de la part de la bourgeoisie républicaine: la destruction volontaire de ses propres institutions, valeurs et formes d'expression.

Lorsque Shapiro parle du "bourgeois éclairé, détaché des croyances officielles de sa classe", il nous ramène directement au procédé même par lequel ce détachement s'est effectué. Une partie de la classe dominante, voulant échapper à la désolation qui caractérisait les formes de vie collective du début du XIXe siècle et qui tou-

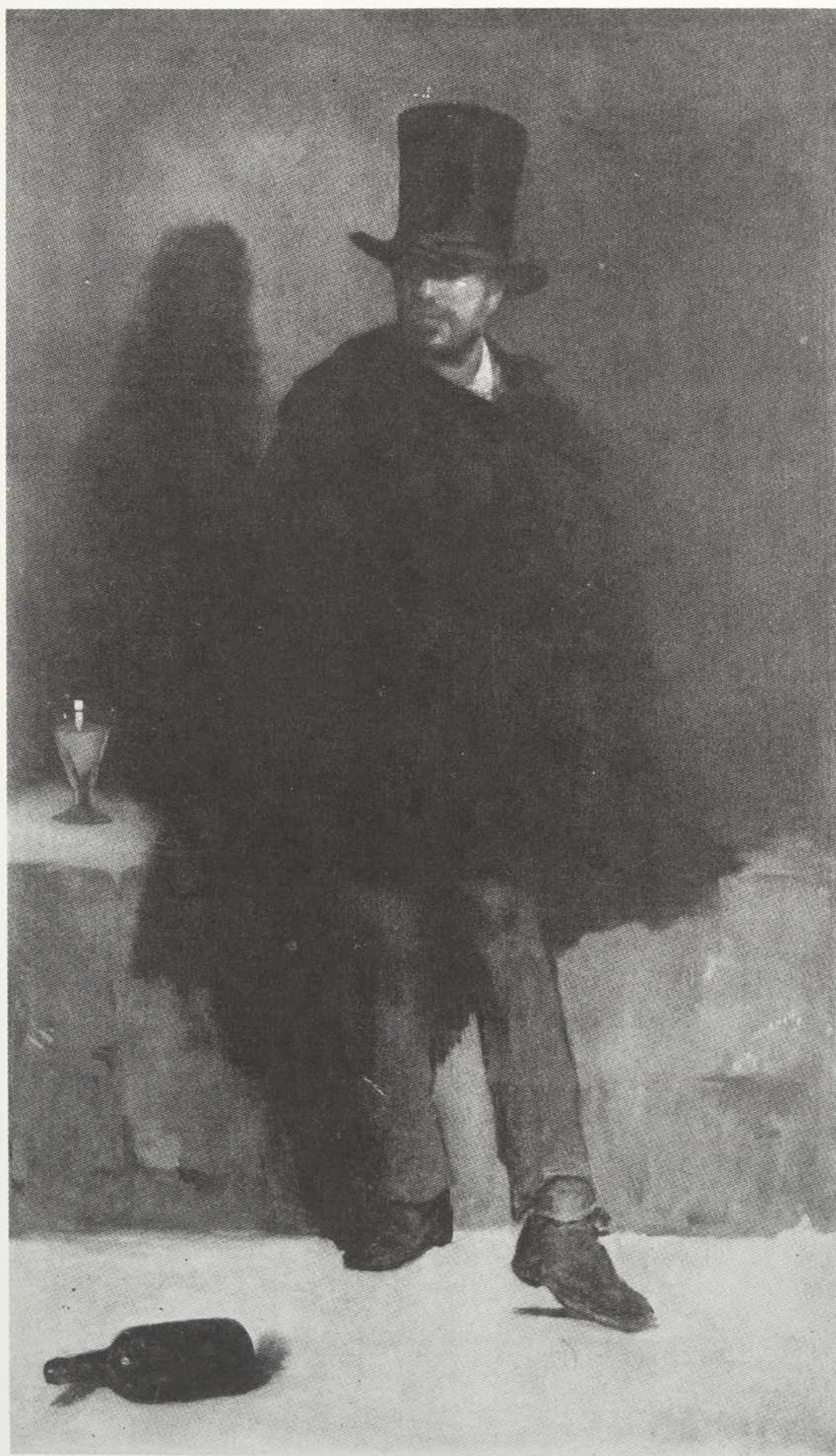
chaient toutes les classes urbaines, colonisa le seul domaine où une liberté relative existât encore: l'espace des loisirs publics. Là, le sentiment communautaire réprimé est déplacé en une série d'actes de consommation individuelle; actes qui peuvent cependant être à leur tour groupés sous un style de vie particulier. Dans la sphère des loisirs, un sentiment de solidarité peut être recréé, temporairement du moins, par lequel l'individualité paraîtra encadrée par un groupe: la communauté des amateurs, admirateurs, supporters, sportifs ou experts. L'impossibilité pour l'individu de jouer un rôle efficace dans l'ordre social se trouve compensée par la représentation de ces rôles dans un catalogue de loisirs<sup>16</sup>.

V

Dans l'ébauche de l'introduction au projet *Baudelaire*, qu'il n'a jamais complété, Walter Benjamin écrit<sup>17</sup>:

En fait la théorie de l'art pour l'art\* prend une importance décisive aux alentours de 1852, à une époque où la bourgeoisie cherchait à s'attribuer la "cause" des écrivains et des poètes. Dans le *Dix-huit Brumaire* Marx rappelle ce moment (...)

Le modernisme, au sens conventionnel du terme, commence avec la marginalisation forcée de la vocation artistique, et ce que dit Benjamin de la littérature s'applique aussi bien, sinon mieux, aux arts visuels. L'avant-garde abandonne les préoccupations de l'art officiel non pas parce que ses membres y sont rebelles, mais parce que les représentants politiques de l'avant-garde, son public d'oppositionnels, ont renoncé aux institutions et aux idéaux que cet art officiel représente, les considérant comme un danger et un obstacle. Le public de David, pour citer un contre-exemple évident, avait trouvé dans ses tableaux des années 1780 une représentation à l'aide de laquelle il pouvait, en imagination, se sentir lié aux exigences nouvelles et pressantes du pays; *Brutus* et les *Horaces* étaient des exemples éloquents de détermination, d'action collective et du prix qu'elles coûtaient. Un art d'opposition signifiait une opposition dans toute la sphère du social. Jusqu'en 1848, la possibilité d'une action de l'avant-garde politique bourgeoise existait au moins à l'état latent, et une peinture en attente d'un public d'oppositionnels se maintenait en réserve. Ceci était littéralement le cas avec *le Radeau de la Méduse* de Géricault, la plus puissante tentative d'imiter les tactiques du David des années quatre-vingts, qui ne réussit pas à rallier un public d'oppositionnels dans l'atmosphère politique morne de 1819. Mais lorsque la révolution de 1830 arracha Delacroix à son obsession pour les représailles individuelles et la violence sexuelle, il récupéra le *Radeau* qui, tourné à 90°, devint la barricade de *la Liberté guidant le peuple*. Les corps dégringolent maintenant de l'avant plutôt que de l'arrière. (Delacroix a conservé intact le cadavre aux jambes nues et l'a déplacé du coin droit au coin gauche, indiquant ainsi la façon dont il a transposé son modèle); la pyramide des corps se tend vers le spectateur au lieu de s'éloigner de lui. Au début de l'année 1848, le républicain Michelet employa le *Radeau* dans un discours comme métaphore du ralliement à la résistance nationale. Après Février, *la Liberté* quitta un bref moment les caves où elle était emprisonnée<sup>18</sup>.



Manet, *Le Buveur d'absinthe*, 1858-1859, huile sur toile, 1,80 m x 1,06 m.

Le coup d'état de 1851 mit fin à tout cela. (Il em-

pêcha certainement Courbet d'aiguiller la peinture historique vers un nouveau public, une opposition radicale issue de la classe ouvrière.) Pour un public bourgeois, l'idée d'une individualité forte et combative, intolérante des catégories sociales était une constituante fondamentale de son sentiment d'identité. Mais cette notion d'individualité ne pouvait se réaliser qu'à travers des actes privés qui visaient à le détacher, le distancier et le préserver de la morne réalité du monde de l'administration et de la production pour le plonger dans le monde radieux du sport, du tourisme et du spectacle. Ce processus s'amplifia lors de la répression brutale de la Commune de Paris, vingt ans plus tard; entre 1871 et 1876, à l'apogée de l'Impressionnisme, Paris était sous la loi martiale.

Si l'expérience subjective de la liberté devient fonction d'une identité suppléée, détachée de la réalité sociale et qui la contemple de loin, alors les premiers peintres modernistes, pour reprendre une remarque incisive de Shapiro faite en 1936, ont joué ce rôle jusqu'au bout. Si nous adhérons à cette position de Shapiro, nous pouvons terminer cette discussion ici-même en refusant à l'avant-garde, comme le fait encore une certaine histoire de l'art gauchisante, toute prétention à une position critique et indépendante comme relevant d'une fausse conscience. Il y a cependant dans l'article de Shapiro de l'année suivante un déplacement significatif de sa position. Le raisonnement demeure le même, mais il utilise maintenant sans connotation ironique des expressions telles que "critique implicite" et "liberté" pour décrire la peinture moderniste. Il dit, au sujet des premiers temps du modernisme<sup>19</sup>:

L'existence même de l'Impressionnisme, qui transformait la nature en un espace privé, informel, offert à la sensibilité du regard et variable selon les spectateurs, faisait de la peinture le lieu idéal de la liberté; elle séduisait par là beaucoup d'êtres sur lesquels pesait le carcan d'un métier bourgeois, de la morale bourgeoise, rendus tous deux, de jour en jour, plus instables et plus abêtissants par les progrès du capitalisme monopolistique. (...) Par sa découverte d'un plein air, fait d'apparences sans cesse changeantes, dont les contours dépendaient de la position momentanée du spectateur nonchalant ou mobile, il critiquait implicitement les rigidités formelles et symboliques de la famille et de la société, ou du moins leur opposait une norme autre.

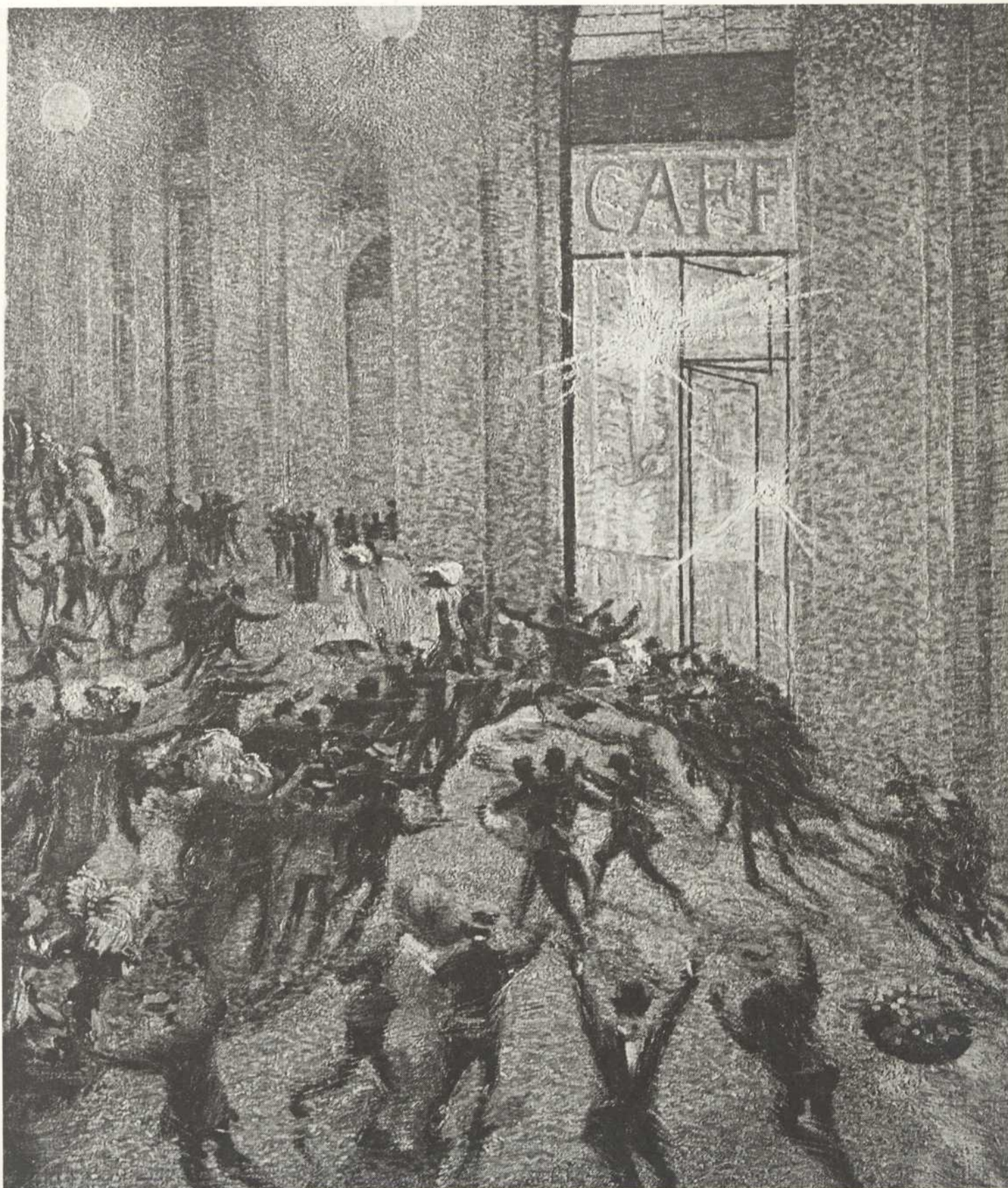
Il y a maintenant en plus la reconnaissance d'un certain degré de résistance consciente et active de la part de l'avant-garde, reconnaissance qui englobe aussi son appréciation des loisirs de la classe bourgeoise. Pour Shapiro, l'Impressionnisme "découvre" un point de vue implicitement critique, voire moral. Cet art critique n'est pas obtenu par un retrait dans l'autonomie, il se trouve plutôt dans des pratiques sociales existant en dehors de la sphère artistique.

Le changement fondamental dans la pensée de Shapiro est qu'il n'identifie plus l'avant-garde au point de vue d'une classe "dominante" homogène. L'Impressionnisme, bien sûr, est toujours le fait d'un monde privilégié, mais il y a une désaffection et une érosion du consensus à l'intérieur de ce monde. La société de consommation comme moyen de forger le consensus politique et l'intégration sociale n'était pas la solution simple et incontestable au "problème de la culture" dans le capitalisme avancé. En même temps qu'elle déplaçait les élans de résistance, elle

leur donnait aussi refuge dans un espace social qui échappait aux règles et où des définitions du social contraires pouvaient survivre et parfois prospérer. C'était, et c'est toujours évidemment, pour une grande part du désordre toléré. L'obtention d'un consensus exige, à l'intérieur de la sphère des loisirs, un équilibre compensatoire entre la soumission et la résistance négociée (ce que Marcuse appelle la "dé-sublimation répressive"). Mais, une fois admise et tolérée l'existence de cette zone de "liberté", celle-ci peut être prise en mains par des groupes qui articuleront pour eux-mêmes une identité en opposition au consensus, message implicite de rupture, de continuité. Le point de vue officiel définit ces groupes comme déviants ou délinquants; nous pouvons les appeler, suivant l'usage sociologique contemporain, sous-cultures de résistance<sup>20</sup>.

Si l'on voulait qualifier brièvement l'avant-garde de ces années en tant que formation sociale, nous ne pourrions faire mieux que de reprendre la description sociologique de ces sous-cultures<sup>21</sup>. Leur but est:

(...) d'occuper le plus d'espace possible... Ils se rassemblent dans des endroits particuliers. Ils développent des modes spécifiques d'échange et un ensemble structuré de relations entre membres: jeune/vieux, novice/expérimenté, à la mode/vieux jeu. Ils discutent de sujets qui sont au centre de la vie interne du groupe: les choses qui "se font" ou "ne se font pas", un ensemble de rituels sociaux qui servent à étayer leur identité collective et à les définir en tant que groupe et non en tant que simple réunion d'individus. Ils adoptent et adaptent des objets et les réorganisent en "styles" distinctifs qui expriment leur collectivité, le fait qu'ils forment un groupe. Ces discussions, activités, relations et objets sont actualisés dans des rituels de relations, des rencontres et des mouvements. Parfois, on distinguera et délimitera linguistiquement cet univers du monde extérieur en utilisant des noms, un argot\* qui ordonne l'univers social extérieur selon une classification qui n'est compréhensible que dans le contexte du groupe. Cela les aide aussi à avoir une perspective sur le futur immédiat, à concevoir, au-delà du quotidien, des plans, des projets, des aventures pour combler le temps libre... Ces groupes aussi sont des formations sociales identifiables, élaborées pour répondre aux conditions matérielles et au vécu de leur classe.



Boccioni, *Émeute dans la Galleria*, 1910, huile sur toile, 72 x 60, 6 cm.

La sous-culture de résistance, pour préciser le sens de cette dernière phrase, est le moyen par lequel des membres d'une classe "s'arrangent avec", et tentent de résoudre, les problèmes spécifiques à leur classe, mais vécus plus intensément par les recrues de cette sous-culture. De nos jours, le facteur commun déterminant est d'être jeune, indien, noir ou homosexuel; l'intégration difficile et incomplète de ces groupes dans le monde du travail, de la politique ou de la sécurité sociale exige pour défense l'adoption d'un comportement, d'un langage et d'un mode de vie distinctifs. Dans la dernière moitié du XIXe siècle, la vocation artistique telle que David, Goya, Géricault, Delacroix et Courbet l'exerçaient était devenue si problématique qu'elle nécessitait une attitude défensive semblable. La création d'une avant-garde entraîne la constitution d'un petit groupe intime formé des artistes et de leur public d'oppositionnels qui s'inscrit socialement dans la sphère des loisirs. Le point de vue particulier et l'iconographie de cette sous-culture proviennent d'un répertoire d'objets, de lieux et de comportements fournis par les autres occupants de ces mêmes espaces sociaux; le caractère oppositionnel de l'avant-garde découle des insatisfactions irrésolues et inarticulées qu'affichent ces espaces, qui servent pourtant à les contenir. ■

Traduit de l'anglais par Serge Bérard.

\*La seconde partie du texte paraîtra dans le prochain numéro.

#### NOTES

1. La source de ce passage est un article intitulé "The Impressionists and Edouard Manet", *Art Monthly Review*, September, 1876. Seule la traduction anglaise est parvenue jusqu'à nous. Pour un compte rendu des circonstances de sa publication et quelques extraits (inadéquats), voir Harris, J. and C., "A Little-Known Essay on Manet by Stéphane Mallarmé", *Art Bulletin*, 46, December 1964, p. 559-563. L'importance de ce texte a été soulignée par T.J. Clark, "The Bar at the Folies-Bergères", *The Wolf and the Lamb: Popular Culture in France*, n° 5 J. Beauroy, M. Bertrand and E. Cargan, eds, Saratoga, CA, 1977, p. 234.
2. (Signac, P.) "Impressionnistes et Révolutionnaires", *la Révolte*, 4:40, juin 1891, p. 4 (cité par R. et E. Herbert, "Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac, and Others", *Burlington Magazine*, 102, November 1960, p. 692).
3. Sur Corvi et ses relations avec Seurat, voir Hébert, C., "Parade du Cirque de Seurat et l'esthétique scientifique de Charles Henry", *Revue de l'Art*, n° 50, 1980, p. 9-23. Une représentation grandiose et larmoyante de ces mêmes lieux sinistres par Fernand Pelez fut présentée au Salon de 1888; voir Rosenblum, R., "Fenand Pelez, or the Other Side of the Post-Impressionist Coin", *Art, the Ape of Nature*, M. Barasch and L. Sandler, eds., New York, 1981, p. 710-712. Pour une description contemporaine du spectateur dans le *Chahut*, voir Kahn, G., "Seurat", *L'Art Moderne*, avril 1891, p. 109-110: "Comme image synthétique du public, observez le museau de porc du spectateur, archétype du noceur gras, placé tout près et en dessous de la danse femelle, jouissant canailleusement du moment de plaisir qui a été préparé pour lui, qui n'a rien d'autre dans la tête que le rire et le désir obscène. Si vous cherchez à tout prix un "symbole", vous le trouverez dans le contraste entre la beauté et la danseuse, fée élégante et modeste, et la laideur de l'admirateur; entre la structure hiératique de la toile et son sujet, une ignominie contemporaine." La dernière comparaison est particulièrement perspicace. (Citation tirée de la traduction anglaise in Broude, N., *Seurat in Perspective*, Englewood Cliffs, NJ, 1978. — Il s'agit ici d'une retraduction, N.D.T.)
4. Cette conférence fut présentée le 27 mars 1890 et a été publiée en 1891 sous le titre "Harmonie des formes et des couleurs". En avril 1859, Signac écrivait à Van Gogh pour lui exprimer son désir d'instruire les ouvriers de la théorie néo-impresionniste (*Complete Letters of Vincent Van Gogh*, III, n° 584a, Greenwich, 1948.); sur ces textes, voir R. and E. Herbert, "Artists and Anarchism", n° 48, p. 481.
5. "Extraits du journal inédit de Paul Signac", édité par J. Rewald, *Gazette des Beaux-Arts*, 6e période, XXXVI, juillet et septembre 1949, p. 126 (l'entrée du 1er septembre 1895).
6. Henry, D. (Kahnweiler), *Der Weg zum Kubismus*, Munich, 1920, p. 27; pour Apollinaire, voir Fry, E. ed., *Cubism*, New York, 1966, p. 113 et 118.
7. Greenberg, C., "Collage, *Art and Culture*, Boston, 1962, p. 70.
8. Voir par exemple, Owens, C., "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, n° 13, October 1980, p. 79: "La théorie moderniste, présuppose que la *mimésis*, l'adéquation d'une image à un référent, peut être suspendue ou mise entre parenthèses et que l'objet d'art lui-même peut se substituer (métaphoriquement) à son référent. C'est la stratégie rhétorique de l'auto-référence sur laquelle est basée le modernisme et qui, depuis Kant, est reconnue comme source de plaisir artistique. (...) Lorsque l'oeuvre postmoderne parle d'elle-même, ce n'est plus pour proclamer son autonomie, son auto-suffisance et sa transcendance; c'est plutôt pour dire sa contingence, son insuffisance et son manque de transcendance." Comme il sera démontré plus loin, cette interprétation est basée sur une caricature rétrospective de la théorie et de la pratique moderniste fondée sur les dernières déclarations de Greenberg — et sa fâcheuse réduction de Kant (voir "Modernist Painting" in G. Battcock ed., *The New Art*, New York, 1966 — traduit dans *Peinture cahiers théoriques*, 8-9, 1974, N.D.T.). L'argument de Owen est intéressant et symptomatique en ceci que son effort pour articuler la position qu'il appelle postmoderne (avec toutes les reconstructions tortueuses habituelles du premier Benjamin) n'est rien de plus qu'une tentative pour retourner aux meilleurs moments du modernisme historique, ce que son blocage théorique l'empêche de reconnaître. La réussite du modernisme fut précisément l'exposé de sa contingence, son insuffisance et son manque de transcendance, mais cet exposé n'a un sens que dans et à travers une tentative pour atteindre à une fermeture et à une suffisance, même si cet effort doit à jamais être vain. Sans cela, l'oeuvre moderniste contemporaine, ou postmoderniste, peut importe comment on l'appelle tombe dans un nihilisme complaisant, célébrant passivement l'insuffisance et l'absence d'autonomie qui conditionnent le cauchemar social qui nous envahit quotidiennement.
9. Publié pour la première fois dans *Partisan Review*, VI, Fall 1939, p. 34-39. Reproduit dans *Art and Culture*, p. 3-21.
10. "The Social Bases of Art", actes du *First Artists' Congress against War and Fascism*, New York, 1936, p. 31-37; "The Nature of Abstract Art", *The Marxist Quarterly*, I, January 1937, p. 77-98; réimprimé in Shapiro, M., *Modern Art: The Nineteenth and Twentieth Century*, New York, p. 185-211. (Traduction française publiée sous le titre "la Nature sociale de l'art abstrait" in *Cahiers du musée national d'art moderne*, 4, avril, juin 1980, N.D.T.)
11. *Modern Art*, p. 192-1993.
12. "Social Bases", p. 33.
13. Voir l'étude récente de Michael Miller, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Princeton, 1981.
14. Les mots suivis d'un astérisque sont en français dans le texte (N.D.T.).
15. Voir Thomas, K., "Work and Leisure in Pre-Industrial Society", *Past and Present*, n° 29, December 1964, p. 50-66; aussi Thompson, E.P., "Time, Work, and Industrial Capitalism", *Past and Present*, n° 38, December, 1967, p. 56-97; est aussi particulièrement pertinent quant au sujet discuté ici Stedman Jones, G., "Working-Class Culture and Working-Class Politics in London, 1870-1900; Notes on the Remaking of a Working Class", *Journal of Society History*, VII, Summer 1974, p. 460-508.
16. La terminologie utilisée dans ce paragraphe est empruntée aux travaux récents en sociologie sur les sous-cultures qui émergent de la civilisation des loisirs dans la Grande Bretagne de l'après-guerre. Cette approche a été amorcée par Philip Cohen ("Sub-Cultural Conflict and Working Class Community", *Working Papers in Cultural Studies*, n° 2, Spring 1972) et a été poursuivie par Stuart Hall et al., associés au Centre for Contemporary Culture Studies à la University of Birmingham. Pour un aperçu de leurs travaux théoriques et de leurs recherches, voir *Resistance Through Rituals*, S. Hall and T. Jefferson eds, London, 1976. Dans ce livre, un bref aparté établit une première relation entre la réaction de la sous-culture et l'avant-garde (p. 13): "La sous-culture bohémienne de l'avant-garde qui surgit de temps à autre dans la ville moderne est en même temps distincte de la culture "parentale" (la culture urbaine de l'élite intellectuelle de la classe moyenne) et une partie de cette culture (ayant en commun avec elle des conceptions modernes, un certain niveau d'éducation, une position privilégiée vis-à-vis le monde du travail et ainsi de suite...). Ce lien a d'abord été démontré entre le Paris du Second Empire et le modernisme pictural par T.J. Clark dans une conférence intitulée "The Place of Pleasure: Paris in the Painting of the Avant-Garde, 1860-1890" New York, William James Lecture, March 1978.
17. Benjamin, W., *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Age of High Capitalism*, H. Zohn trans. London 1973, p. 106 (tiré de la première version, celle de 1938).
18. Voir Michelet, J., *l'Étudiant, cours de 1847-48*, Paris, 1877, p. 129-130; M. Fried a montré l'importance des références à Géricault chez Michelet: voir "Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th-Century French Painting" *Artforum*, VIII, June 1970, p. 38. Sur l'utilisation de la *Liberté* de Delacroix en 1848, voir Clark, T.J., *The Absolute Bourgeois*, New York, 1972, p. 16-20. La fin de la pensée révolutionnaire en peinture fit l'objet de réflexions de la part d'un Renoir vieillissant, elles ont été recueillies par A. Vollard, *la Vie et l'Oeuvre de P.A. Renoir*, Paris, 1919, p. 42: "Mais Manet et notre groupe sommes arrivés alors que les forces destructrices issues de la Révolution (de 1789) étaient épuisées. C'est certain, quelques-uns parmi les nouveaux venus auraient aimé se rallier à la tradition, dont ils pressentaient inconsciemment l'immense bénéfice. Mais pour ce faire, ils auraient d'abord dû apprendre la technique traditionnelle de la peinture; mais quand vous êtes laissé à vous-même, vous débutez nécessairement par le plus simple avant d'entreprendre le plus complexe, tout comme, pour apprendre à lire, vous devez d'abord apprendre les lettres de l'alphabet. Vous voyez alors que pour nous la grande tâche était de peindre aussi simplement que possible; mais vous voyez aussi à quel point les héritiers de la tradition (tels Abel de Pujol, Gérôme, Cabanel, etc., avec qui ces traditions, qu'ils n'avaient pas comprises, s'étaient égarées dans le lieu commun et le vulgaire, jusqu'à des peintres comme Courbet, Delacroix et Ingres) étaient dérouter par ce qui leur paraissaient seulement les efforts d'un imagier d'Epinal. On dit que Daumier, à l'exposition de Manet, avait fait cette remarque: "Je ne suis pas un grand admirateur de l'oeuvre de Manet, mais je lui trouve cette qualité importante: elle aide à ramener l'art à la simplicité d'une partie de cartes." Ces observations anticipent pour une grande part la présente discussion. (Citation tirée de la traduction anglaise publiée sous le titre *Renoir, An Intimate Record*, New York, 1934, p. 47. Il s'agit ici d'une re-traduction, N.D.T.)
19. *Modern Art*, p. 192.
20. Voir note 16.
21. Hall et al, *Rituals of Resistance*, p. 47.

*From its inception, the avant-garde has repeatedly renewed and reinvented itself through an identification with marginal forms of expressivity improvised by other social groups out of mass produced cultural communities. Important practitioners and theorists of Modernism have noted this dependence, but with few exceptions have dismissed it as peripheral to the ultimate significance of the art in question. Yet, latent in their accounts is the recognition that the historical appearance of mass culture was and remains the primary justification and determinant of modernist practice. At issue here is not only the overt inclusion or depiction of mass-cultural materials within the work, but the larger displacement of the artistic vocation — along with middle-class subjectivity in general — into its sphere of organized leisure. Here the avant-garde constitutes itself as yet another resistant sub-culture among many with the attendant possibilities both for articulation of critical consciousness and for recuperation by a culture industry ever hungry for stylistic novelty.*

*This article is to appear in its original English version in Modernism and Modernity, edited by Serge Guilbaut and David Solkin, co-published by The Nova Scotia Press and Columbia University Press.*

Thomas Crow est professeur au département d'Art et d'Archéologie de l'Université Princeton.

# URBAN RENEWAL

## new British sculpture

by John Roberts

Throughout the sixties and early seventies, it was sculpture, on the whole, which gained prestige for British art abroad. Moore, Hepworth, Caro, King, Long. A vigorous post-war modernist mainstream, and a long line of individual achievement, had established a strong baseline against which new sculpture could measure itself. Therefore, it is perhaps no surprise that British sculpture continues to be in such a strong international position today, though this mainstream is now in disarray. During the seventies, the final collapse of New Generation abstraction (part to part construction), under the competing aims of the new "humanism" and "post-object" work, ushered in a number of different "schools": mimetic figuration, process work, symbolic/allegorical tableaux, rustic totems, and of course trans-category work such as performance and installation. However weak the current formalist doxa was in terms of numbers, it had assumed a level of "professionalism" (technical capability) that refused — in the face of what it saw as literary or pseudo sculpture — to submit itself to self-criticism. The contradictions of its position became insurmountable. If much of the avant-garde work at the time (Bruce McLean, Gilbert and George) was playing on the pomposity of its teachers — and little else — today its fundamental scepticism could be said to be paying dividends. Richard Long of course remains a seminal figure in this process of transformation. Extra-studio, site-specific, non-hierarchical, Long's sculpture operated — like a good deal of American sculpture at the time — in the face of conventional notions of craft and unity. The performative, diagnostic nature of the work, though, was somewhat different from the prevailing materialism. For Long, Andre's dictum that "the work must be experienced in terms of its material presence"<sup>1</sup>, was always a way of speaking of other things. His forays into the landscape were essentially Romantic: the reclamation of "unspoilt" pleasures.

In the late seventies, Long's reductionism came to represent everything that had gone wrong with British sculpture. The apotheosis of institutionalized modernism. Blank, aloof, repetitive. The emergence of a neo-primitive figuration and a kind of anthropomorphic object began to gain ascendancy. Advanced sculpture began to look back to go forward — a return to "universal" themes, the strong profile, and the pedestal. On the basis of a return to "first principles", this work has sought to rescue some sense of corporeality for sculpture through the revival of traditional modes of sculptural production (casting, carving)<sup>2</sup>.

In other recent works though, the re-engagem-

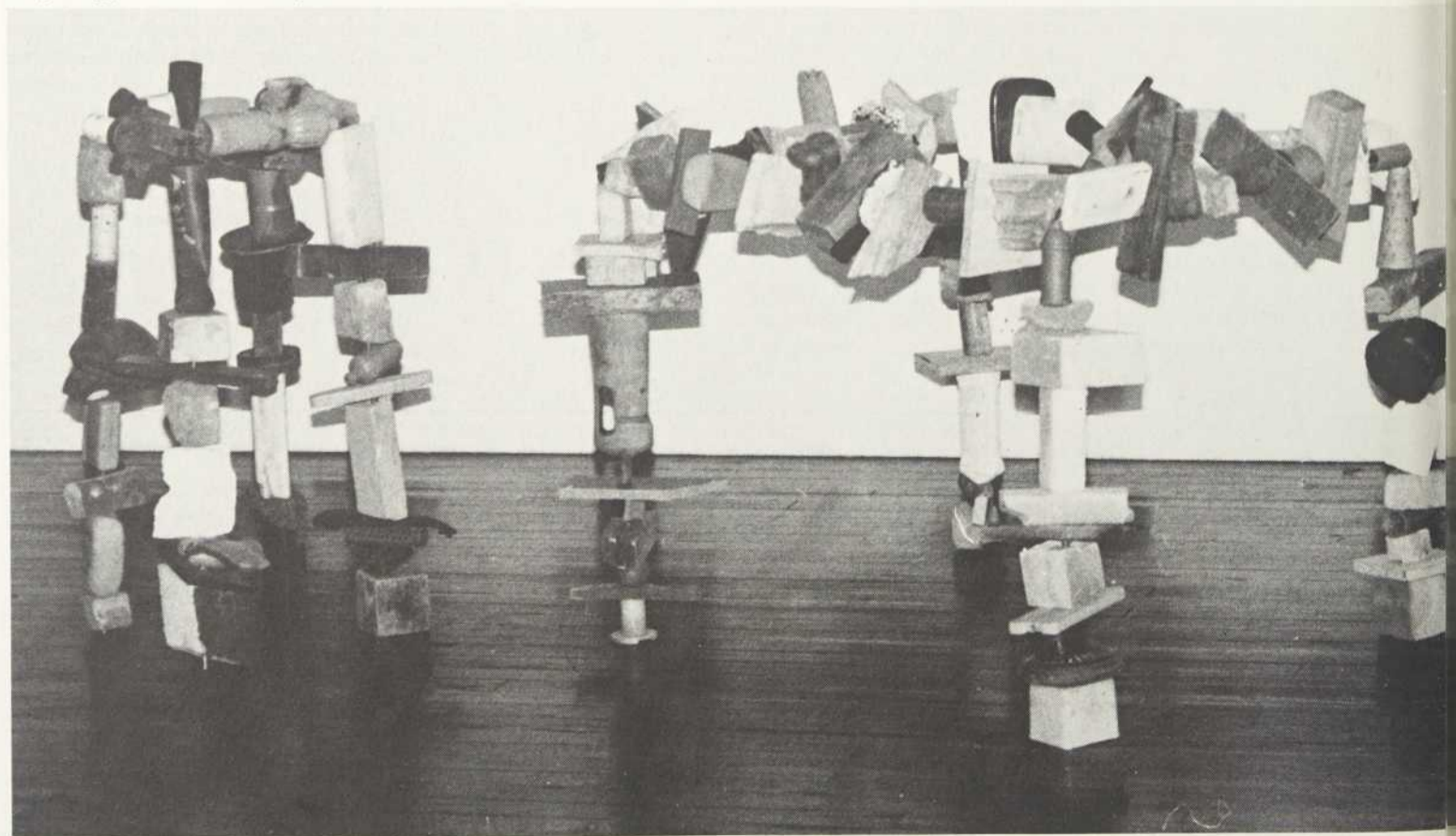
ent with the object has taken on a more critical, less defensive line. Instead of rejecting minimalism, it has re-negotiated its terms. What minimalism and conceptualism opened out for sculpture in the sixties and seventies, and what the new figuration and anthropomorphism has determinedly tried to close down — discredit as "decadent" to borrow a familiar word of Peter Fuller — was an extended or contextual space. Even though the new sculpture stands in direct antithesis to the terms of this given in minimalism (it completely rejects the implacability and anti-illusionism of the modernist object and its teleological ambitions), it sees the interdependence of spectator, site and sculpture — and the critical distance that affords between the object and its maker — as fundamental to any interrogation of the status and function of objects. This was what was at stake in St. Martin's in the late sixties when Bruce McLean, Richard Long and Gilbert and George were there, and is what remains at stake today.

Although the strategies of Long and the material self-sufficiency of the new sculpture tends to get overemphasized, the new sculpture has the same geographical or extra-gallery impulse, in that it openly creates or introduces a world beyond itself by introducing "alien" material into the familiar context of the gallery. The terms of this reclamation though have completely changed. In the new sculpture, the high critical status accorded to process in Long's sculpture

is not focused on the mode of production but on consumption. Reclamation from the landscape has been exchanged for urban recycling. Nature for the city. "Ailaging" of the environment of course played a large part in the language of Pop sculpture, and in many respects the new sculpture acknowledges this tradition, but it takes no part in its conventional expressionism or symbolism. The new sculpture reintroduces us to the artefacts of our culture not as symbols of our world — of a world hypostized by consumption — but as objects whose values we are fully integrated into. Found objects are doubled as signs, a re-production of their shifting cultural status within signifying systems. Just as the interrogation of origins has become the central issue governing representation, the new sculpture offers a critique of the artificial separation between culture and nature. The discarded consumer object (that which in the first instance has been recovered from nature) is displayed as that which has attained the universality of the natural. This stands as the complete antithesis to Long. For Long, there was a very real split between nature and culture which the artist had a responsibility to "heal".

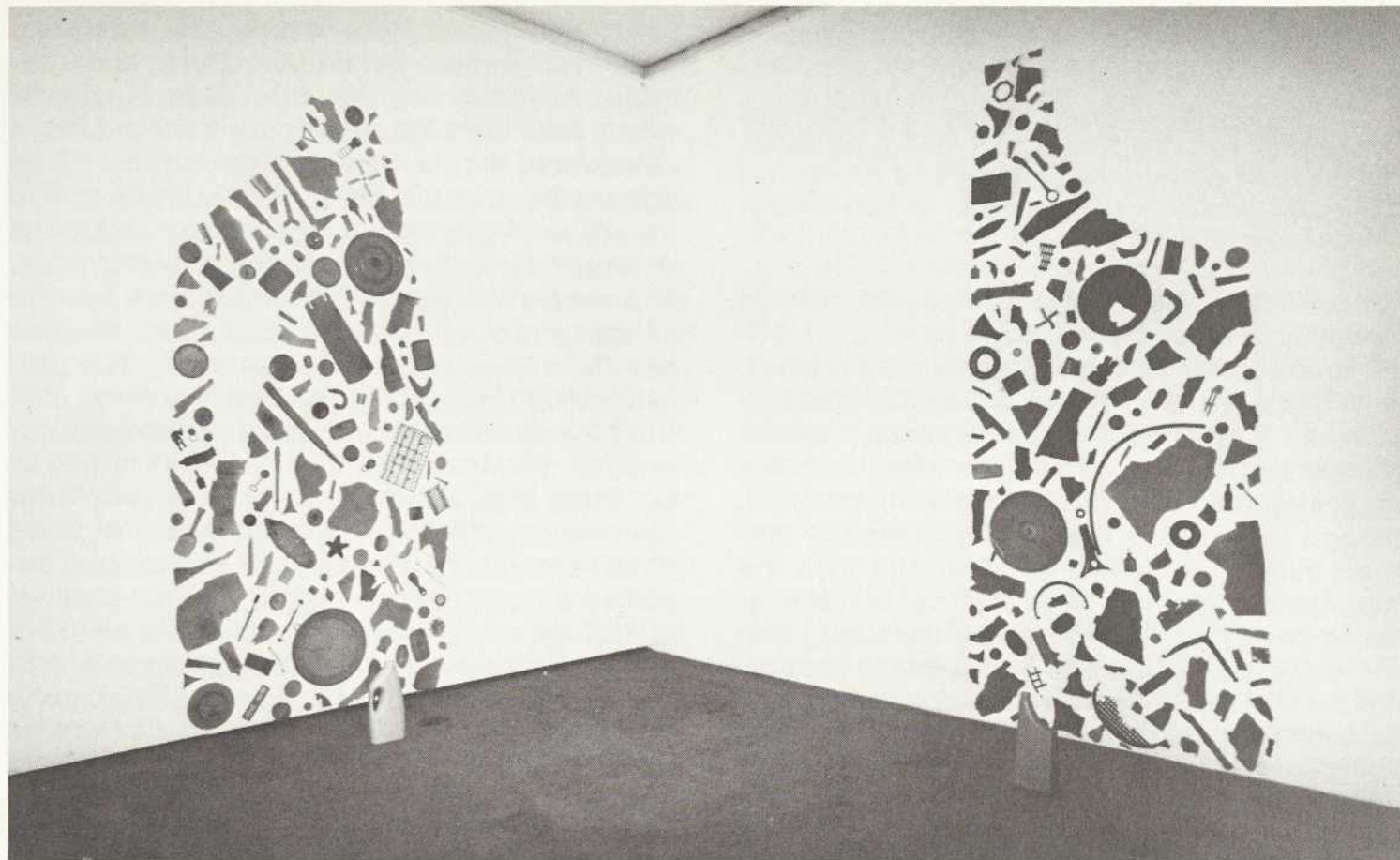
Like the recent American critical post-modernists, the new British sculpture could be said to be working out of a convergence between minimalism and Pop<sup>3</sup>. And it is in the predominance of one over the other (or rather the extent to which 'pop' imagery serves concepts)

Tony Cragg, *Two Places, One Space*, 1982, mixed material, 100 x 55 x 55 cm., 100 x 55 x 55 cm., 100 x 180 x 30 cm.



that the new work diverges. For, although there is a tacit agreement — they are working in a similar area, have similar interests, and have left similar things behind — the work is in no sense a movement or homogeneous in style or ideas. Tony Cragg's emblems and recently constructed objects and Bill Woodrow's cut outs have a strong, in a way ethical, commitment to process. Jean-Luc Vilmouth (a Frenchman now domiciled in London) and Kate Blacker veer more over to surrealism and illusionism respectively. Cragg and Woodrow are engaged with a politics of the object, Vilmouth and Blacker with the playful transformation of materials and juxtaposition of objects into anecdotal or humorous "set pieces". (Though this is not to say that Cragg and Woodrow are also involved with the playful manipulation of objects.) On the whole, what unites the work is the recycling of materials and objects and a general use of metaphor and irony. Just as British poetry over the last five years or so has reacted against the "clear, plain, rigorous language of the Americans"<sup>4</sup>, recent British sculpture has begun to secure a high level of imagism. But just as there are important differences in outlook between the "Martian" vision of Craig Raine and the decorous word play of Christopher Reid, so there remain crucial distinctions between the way Cragg and Woodrow and Vilmouth and Blacker approach the image. In many respects, it is on the critical strength of Cragg and Woodrow's work that the others gain their credence. It is on this basis that I have devoted most of this article to Cragg and Woodrow and the challenge they have exercised over today's sculpture.

It is a truism that the history of modern sculpture has been a history of the changing relations between technology and industrial production. In the sixties, on the crest of an industrial boom, the relations between art and technology underwent a rapid and expansive re-alliance. Despite their divergent approaches and attitudes, Pop, kinetic art and minimalism celebrated the emergence of a new world of technological advancement. Technology entered its first public and heroic phase. Whatever social and ecological problems it brought in its wake were somehow



Tony Cragg, *Yellow Bottle*, 1982, 229 x 113 cm., plastic. *Blue Bottle*, 1982, 252 x 90 cm.

legitimized by visions of what technology might achieve. Pop sculpture — junk sculpture, inflatables, environments, etc. — reflected in a fairly direct way the optimism (though in no way uncritical) of these new relations and horizons. It claimed contemporaneity by drawing into view a vast new technological and industrial wealth. Sculpture suddenly found itself in possession of an unqualified urgency. As Jonathall Benthall said in his book *Science and Technology in Art Today* (1972), a survey of kineticism and after, "the *reapproachment* between art and science is a most exciting process. It challenges demarcations, trespasses on intellectual property, and demystifies brand images."<sup>5</sup>

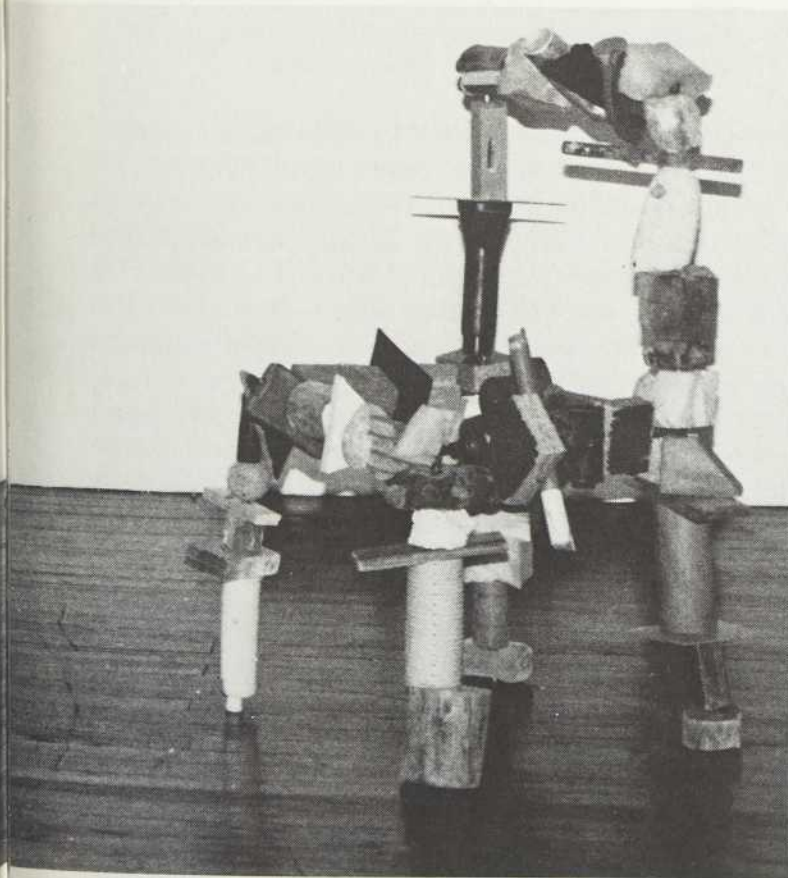
Today of course this optimism has completely receded. The public space that Pop, minimalism and kineticism opened out for discussion on art and technology — the general sense of mutual sympathy — has become invaded by feelings of anxiety and insecurity. As the authority and centrality of science have dwindled under the impact of the ecology movement, sculpture has become less keen to identify itself with any rational universe of art-technics. In many ways Long's sculpture was a response to this nascent ecological consciousness. Similarly it is on the basis of self-sufficiency that Tony Cragg and Bill Woodrow address the problems of production and value in sculpture.

As we move into the post-industrial eighties, into the so-called "leisure" filled world of an "information economy", the abundance of the technological landscape, which Oldenburg could so readily identify with, now seems like an act of servitude. The evermore sophisticated creation of information technologies has "primitivised", with spectacular efficiency, the economic triumphs of that period. As artist-consumers, it is these redundant "layers" of technology, these proliferating histories, which Cragg and Woodrow are "excavating". It is no surprise that this work should emerge in a country whose position as the world's leading industrial power has been in rapid decline since the Second World War. As

Eric Hobsbawm said recently: "Whatever the short term future of capitalism, the age of the "economic miracles" of the 1950's and 1960's is past."<sup>6</sup>

Tony Cragg is undoubtedly the principal artist around which the new sculpture has grown up. This is not to say that the other artists are directly indebted to him, but that his activities as an artist have provided a rallying point for new work. As mentioned above, Cragg's work stems from the convergence of two traditions: junk/Pop sculpture and minimalism/conceptualism. From the former he takes the manipulation of found objects — or rather those objects which no longer have any use-value — and from the latter, an anti-expressionism.

In 1976, Cragg abandoned the use of natural refuse (at the time he was collecting material on the beach) and began working with industrial artefacts, with the *artificial*: plastic toys, bottles, anything in fact which he picked off the street or on trips or that was given to him occasionally. (He once told me a delightful story about how Richard Long's children used to send him parcels of rubbish they'd found.) In the early 'pre-technological' work (*Untitled*, 1975 and *Untitled*, 1976), the refuse was either piled and stocked — compressed — into squares and oblongs like huge sandwiches or crushed flat on the floor. What is basic to these, and all his subsequent work — though Cragg soon dropped the possibilities of manipulating objects through pressure — is the visible "fit" between the finished object and its execution. In the later work, this emphasis on process becomes an explicit source of image-making. Materials and objects become dispersed, first on the floor as gestalts, then on the wall as signs. This re-production of objects into signs mimics — in a manual, artisanal form — is the very process of mass production from which Cragg appropriates his materials. This is Cragg's "conceit". Cragg becomes subordinate to this process. The materials dominate him, he is simply a conduit or net through which they pass and get sorted. In a passage on minimalism in *Beyond Modern*



*Sculpture*, Jack Burnham sums up this process perfectly:

As the craftsman slowly withdraws his personal feelings from the constructed object, the object gradually gains its independence from its human maker; in time it seeks a life of its own through self-reproduction.<sup>7</sup>

Hence Cragg's sculpture becomes capable of repeating itself endlessly. Each work is a replicable unit. In these terms Cragg's work refuses — as did the work of Andre, Le Va and Serra — to make any hierarchical distinction between process and finished object. The object remains as provisional as the process is contingent. Cragg's reclamation and representation of material may be far more deterministic than the other new sculpture, far closer to a systems-based aesthetic, but nonetheless it is Cragg who has established the critical context for the new sculpture. A sculpture which addresses itself to the semiotics of objects. Like a good deal of recent performance and installation work, the extra-studio impulse of Cragg's work sets out to operate *within culture as a whole*. The emphasis on contingency, impermanence, the re-presentation of artefacts as signs, are strategies which move across mutually opposed criteria, oppositions which have determined the prerogatives of the modernist object: high and low art, the museum and the street, nature and culture, unity and fragmentation. It is across this set of oppositions that the new sculpture operates. What makes Cragg and Woodrow's use of this "extended field" so persuasive, and what sets it aside from other related work (tableaux-based work for instance) is that it is rooted first and foremost in what is *familiar*. This centres of course on their roles, their particular identity (in many ways similar to Oldenburg's) as urban ragmen. Rosalind Krauss's "extended field" becomes the environment itself.

The artist as curator, "rag-picker", bricoleur, archeologist of the city is a familiar if occluded modernist tradition (Surrealism, Schwitters, Dada). Pop and 60's New Realism were of course indebted to these notions of eclecticism and self-sufficiency. In recent British art the role of "rag-picker" or curator has been adopted by a number of artists, whose work — on the whole outside of sculpture — has stood as a precursor to, and has developed parallel with, the New Object sculpture. John Stezaker, Stuart Brisley and Susan Hiller have all adopted the role, in some form or another, of the contemporary totter, feeding off the transient, re-using what has been forgotten or discarded. Stezaker has worked extensively with found popular imagery (Italian *fumetti*, Health and Efficiency Magazines, postcards). Brisley has collected and sorted garbage. Susan Hiller has collected and re-presented various kinds of cultural artefacts. In a 1978 interview in *Spare Rib*, Hiller perhaps best sums up these strategies; "What I'm trying to do in my recent works is articulate what is inarticulate. I'm interested in these cultural materials for the unspoken assumptions they convey."<sup>8</sup> Objects, images are re-called for the questions they ask, and the assumptions they make about social and cultural formations. This foregrounding of language (of sign systems) is central to the way Cragg and Woodrow use objects, extending it far beyond any superficial equivalent to Pop assemblage. Michael Thompson in his book *Rubbish Theory*<sup>9</sup>, in which he sets out to examine the social determinations of what we

call rubbish, divides the possessable object into three categories: transient, rubbish and durable. Artworks are the only class of objects which pass from the category of transient to the category of durable, and remain durable. Once designated durable, they never slip back into the categories transient or rubbish. Cragg and Woodrow foreground this process by conferring, on transient objects that have dropped into the category rubbish, durable status. In effect we see these three stages simultaneously. This process though is not foregrounded in order to confront the power of the art context or the boundaries of "good taste" (the work doesn't titillate by declaring itself anti-art), but in order to address the cultural and social determinations of these object-categories. The very act of recycling becomes a means of interrogating — not aestheticizing — the artificiality of these distinctions. But what is gained from breaking down this artificiality? Primarily a sense that just as rubbish in the right place, or wrong place rather (in the middle of someone's lounge), serves to define what is socially acceptable or unacceptable, the re-presentation of found materials and objects in a gallery can serve to redefine the social boundaries of what we take to be sculpture. Cragg and Woodrow ask some fundamental questions. How much less "real" are the artefacts of mass culture than the high cultural ones that seek to render them transient? What is the relation between the artificial and the "real"? What is the relation between the transient and the durable? Cragg and Woodrow are basically concerned with the "social malleability"<sup>10</sup> of objects, with their passage as signs from one social category — one network of consumption — to another. What happens in the process is where the interrogation takes place. But although their preception of the world always begins in representation (like the conventional anthropologist, they order an already ordered world), their role as "rag-pickers" is very different. Cragg's model is "primitive-scientific". Woodrow's is narrative-theatrical. Cragg works with small units arranging them into sets. Woodrow with the dramatic possibilities of juxtaposing found objects.

Although Cragg is working within a late capitalist milieu, his approach carries with it a self-conscious residue of the "primitive". In fact his work has the calculated air of pre-scientific discovery, albeit transformed onto the plane of late capitalism. Cragg becomes the "gatherer" innocently collecting and classifying a bewildering array of strange but colourful phenomena. In the *Savage Mind*<sup>11</sup>, Lévi-Strauss discerns two distinct modes of scientific enquiry: one based on "sensible intuition" and the other at a "remove from it" (ie. subject to theory):

Neolithic, or early historical, man was (...) the heir of a long scientific tradition. However, had he, as well as all his predecessors, been inspired by exactly the same spirit as that of our own time, it would be impossible to understand how he could have come to a halt and how several thousand years of stagnation have intervened between the neolithic revolution and modern science like a level plain between ascents. There is only one solution to the paradox, namely, that there are two distinct modes of scientific thought. These are certainly not a function of different stages of development of the human mind but rather of two strategic levels at which nature is accessible to scientific enquiry: one roughly adapted to that of perception and the imagination: the other at a remove from it. It is as if the necessary connections

which are the object of all science, neolithic or modern, could be arrived at by two different routes, one very close to, and the other more remote from, sensible intuition.<sup>12</sup>

Cragg's sculptural conceit is to use this "primitive" intuition (bricolage) to sort and assemble into structured sets the artefacts of modern technology. In effect, Cragg's procedures treat technology, the technology of plastics, as if they were gifts from nature, from God in fact. By collecting what is at hand, he mimics the ritual intimacy of primitive culture. But for Cragg, this largesse doesn't mark a coming to knowledge, but its absence or fragmentation. In Cragg's hands, Lévi-Strauss's definition of the bricoleur as someone who addresses himself to the collection of "oddments left over from human endeavours"<sup>13</sup> takes on a particular criticality. In much the same way primitive communities built totems and sculptures from the debris of their own culture, Cragg uses the remains and debris of production to construct a mythology of signs. His giant images become *projections*. In his Whitechapel show in 1981, he put together a huge Union Jack, a soldier, a map of the British Isles, a submarine — nationalist emblems and a simulation of the way politics is brought to us in the shape of crude ideological pictograms. The scale and presence of these emblems are huge reminders of the fact that today we receive most of our information prepackaged through images. Although these images are the products of technological innovation, their assumptions are clearly pre-technological. Like prehistoric hill figures (Cragg's riot soldier is the contemporary equivalent of the Cerne Abbas Giant), they are projections of visible power. And like those who worshipped the Cerne Abbas Giant, this visible power reaches into lives as ideology.

Cragg's bricolage though is somewhat different to that outlined by Lévi-Strauss. For Lévi-Strauss,

[the bricoleur's] universe of instruments is closed and the rules of the game are always to make do with whatever is at hand, that is to say with a set of tools which is always finite and is also heterogeneous, because what it contains bears no relation to the current project, or indeed to any particular project, but is the contingent result of all the occasions there have been to renew or enrich the stock or to maintain it with the remains of previous constructions or destructions.<sup>14</sup>

For Cragg, "making do with whatever is at hand" is governed by a system (even if that system ultimately is open-ended). Whatever comes to hand fits into that system. Cragg doesn't adapt his materials to given job of work. The materials are always applied in the same way, with the same end in view. Although he carefully selects his material (with regard to colour, size, shape, condition, etc.), their *individual* sign value does not redefine the completed piece. All the material is interchangeable. This is not the case with the bricolage of Bill Woodrow, Jean-Luc Villemouth and Kate Blacker. All manipulate materials (albeit perfunctorily), all use found objects and materials for their particular visual qualities.

Recently though Cragg has shifted, or rather extended, his ground. The work he showed at Documenta marks this change. There he showed three floor pieces consisting of fairly large found objects arranged in order of size into three different shapes: an axehead (wooden ob-

jects), a canoe (metal objects) and a horn (plastic objects). It is not so much that Cragg is arranging larger objects into sets that makes this work a departure but that the concern with scale introduces relational values between objects. Whereas the wall images and shallow floor pieces play on a simple tension between the miniature (the fragment) and the monumental (the whole), this work foregrounds the objects themselves. The outline on the floor then functions more as an after-image. The objects seem intent on overflowing the work's given dimensions, and so we are more concerned with examining just what is there and its place within the descending set. This return to volumetric space is given further substance in the latest work which represents a complete break with the wall and floor as supports. The overflowing of the pictorial arrangement of objects into real space has now taken the form of "conventional" construction. Cragg is now *making* images, even if the objects with which he constructs these drawings-in-space still remain heterogeneous. In two recent shows<sup>15</sup>, Cragg exhibited a group of constructed domestic objects: a table and two chairs. Rickety, and without surfaces, these sculptures were made from threading found objects (in this instance mainly half bricks, lumps of polystyrene and plastic bottles) along with pieces of metal tubing. Talk of construction therefore should not outway the fact that these are very much conglomerations. But all the same the new work does indicate that Cragg wants to extend the language of his sculptural primitivism beyond the surface distribution of elements. But the question is: can this new work carry the same amount of content as the overtly pictorial work?

Like Tony Cragg, Bill Woodrow could be said to be working with cultural fragments. But whereas Cragg's approach is pseudo-scientific, conceptual in its broadest sense, Woodrow's archeology of the object functions on a more direct, "accessible" level. His work has a strong sense of place. Not only does the majority of the objects he finds come from the streets and dumps around where he lives, Brixton, but the violence and decay of the area also play a large part in his choice of subject matter. What interests Woodrow is the "life" of objects, their possibilities for imaginative re-construction.

In the early work which used single found objects — mainly electrical appliances, in particular twin-tubs — Woodrow cut out from the found object, from its casing, the crude form of another functional object. New object and obsolete model were left attached or rather chained. In the *Objects and Sculpture* show at the I.C.A. in 1981 (which in many ways was the launching pad for the new sculpture)<sup>16</sup>, Woodrow exhibited four twin-tubs from which he cut out, respectively, a chain saw, a sten-gun, a bicycle frame and a guitar. Here the recycled object adopts an ironic inverse, or extension, of its function. The functional but obsolete object is recycled into another functional but redundant object. Obsolescence is matched with obsolescence. Like Cragg — though in a more conceptually "neat" form of address — Woodrow's self-sufficiency underwrites the passage from industrialism to post-industrialism.

The associations of this work are on a one to one basis. In the current work Woodrow has begun to explore a more elaborate, dramatic kind of

staging, objects take on the function of props as part of a narrative setting. The recycled object is now cut from a variety of found objects, increasing the range of colour and materials. These new works can be divided loosely into two categories: works which borrow from the visual conventions of ethnographic displays (Woodrow is a great reader of *National Geographic*), and works which use the signs and codes of the thriller. The museum and the cinema. The theme of the work though is the same: violence. Violence to cultural tradition, violence as it is represented — aestheticized — in film and the media. These large-scale installations are always object-based. Like Mac Adams' *Mysteries*, figures remain absent presences.

In *Car Door, Armchair and Incident* (1981), *Electric Fire, Car Seat and Incident* and *Car Door, Spin Dryer and Pushchair With Incident* (1982), we are witnesses to an inventory of contemporary violence. Or rather the evidence of that violence. In the first piece we are presented with the evidence of a gangland killing. In the second piece with the existence of a suicide or perhaps a crime of passion. In the third with the evidence of a sectarian killing on the streets of Northern Ireland. Like the detective at the scene of the crime, Woodrow arranges his objects just as they were "found" (though it's hard to believe that the guns would be left so conveniently — but as they are key narrative signs, we are quite willing to suspend our disbelief). But there is nothing perplexing about these incidents, we are not asked to "solve" anything, on the contrary their meaning is absolutely transparent. Woodrow demystifies the *clichés* of televised violence by presenting us with no apparent motive. These incidents in fact are motiveless. Their violence is utterly gratuitous. Banal. Whatever "humanist" concern pervades the treatment of these incidents — and like the stage manager, Woodrow is not adverse to getting as much emotional mileage out of his setpieces as he can — they are rescued from the trappings of sentiment by their plausibility. To cut out objects from domestic appliances and re-present them straight, as documentary evidence of highly charged incidents, involves a certain amount of self-control, if the relationship between the found and the recycled object is not going to end up looking adventitious. The weakest of Woodrow's sculptures are those where there is no logical reason for one object to be made out of another. Obviously working on a one to one basis, this soon presents problems. There are only so many possible permutations. Hence Woodrow's need to move into installation-based work. Even so the human of his method is never far from Woodrow's thinking. No matter how resourceful or well controlled the material is, no matter how factual it looks, the work cannot escape looking slightly absurd. In the incident pieces, there is something of the comic-book about Woodrow's concern to register that *something has taken place*: the graphic explosion from the double barrel shotgun in *Card Door, Armchair and Incident*, the large, shiny pool of blood in *Electrical Fire, Car Seat and Incident*.

In the work which uses the museum as its visual model (though in a sense all of Woodrow's work adopts this vantage point). Woodrow addresses the consumption of the commodity. As in the twin-tub pieces, the relations between industrial production and cultural *re*-production are foregrounded. In a series of works done over the last

Bill Woodrow, *Washing Machine and Armchair with Bobo Mask*, 1982, metal, wood, material.



two years, Woodrow has been exploring this theme by recycling, with as close attention to detail as his materials and methods will allow, primitive artefacts from found objects. Woodrow's conceit follows Cragg's in that he is recreating the primitive out of what has been *primitivized* (made obsolete). Woodrow though bases this on specific historical models. In *Car Door, Ironing Board, Twin Tub and North American Indian Headdress* (1981), *Washing Machine, Armchair and Car Bonnet With Bena Biomba Mask* (1982) and *Armchair and Washing Machine With Bobo Mask* (1982), Woodrow uses the domestic setting provided by the found objects as a framing device: the ethnographic display. Perched on stands — like hat stands in fact — the North American headdress (Bena Biomba mask and Bobo mask), have literally been re-framed, repossessed. "The taste for the bygone is characterized by the desire (...) to consecrate a social success or a privileged position in a redundant, culturalized, symbolic sign"<sup>17</sup>, says Baudrillard. Like the solid homesteaders in Russell Lee's photograph *Hidalgo County, Texas*, one can imagine the absent residents of these domestic still lives posing proud and contented, by either side of their trophies.

The specificity of this reintegration of the natural into the cultural is at its most successful in *Car Door, Ironing Board, Twin Tub and North American Indian Headdress*. Here Woodrow is dealing with the effects of a particular historical process: the integration of North American Indians into North American society. The choice of the ethnographic display as Woodrow's visual model though gives us more than simply an image of cultural exchange. Red culture for white culture. Warrior for Executive. The headdress is a *cliché*, it has been mythologized, today it exists only in the pages of comic-books and on the film-screen. Although Indians today drive cars and own companies, these representations continue to determine their cultural identity in the West. Although they have been "integrated" into Western society they remain subjects of mythology, a repository of "lost values". In Woodrow's piece, the North American Indian is not only tied to the objects of bourgeois domestication but to the symbols of his own prehistory, a history that is constructed and maintained on Western society's terms. Woodrow shows us how the myth of the "primitive" (the natural) in Western society is reinforced at the point of its "destruction". The "raw" which technology processes is recycled back into the "raw" as a symbol. Woodrow's ethnographic displays are potent reminders of not only how we colonize the "natural" but how we exchange values into commodities and vice versa.

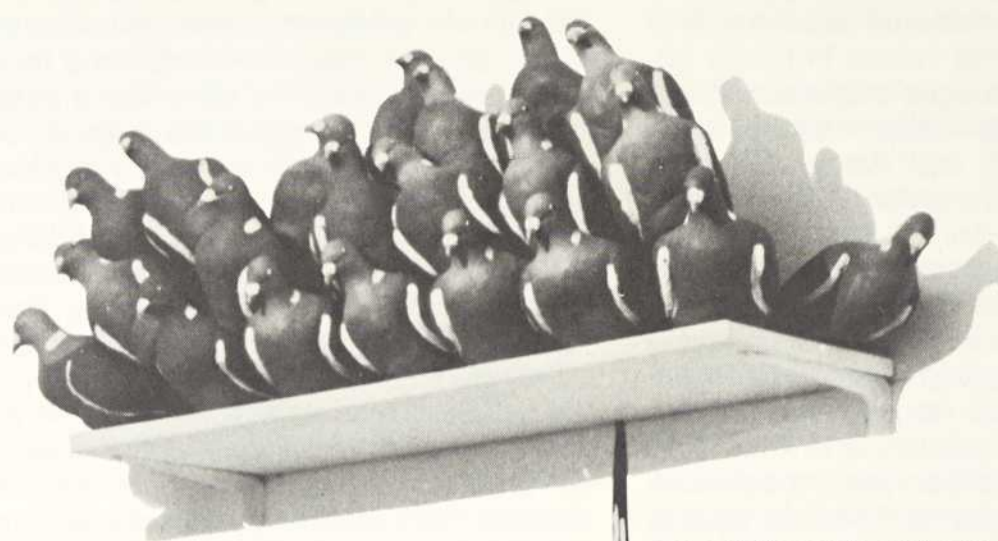
Cragg and Woodrow represent a certain unity between their art and their life. The recycling of materials and objects signifies a moral ground. It is this moral ground which gives the work its conviction. This is not to say their art is *moralistic* (their self-sufficiency is not anti-technological) but rather they put themselves in the position — Woodrow particularly — of the "worried" consumer. As Woodrow said in a recent interview: "I don't think this process of Westernization is a wholly bad thing. I like Western products. I don't always like the way they are used."<sup>18</sup>

It is this social and critical dimension which separates their work from the other young sculp-

tors', even though all the new sculpture could loosely come under the heading of urban. What they share though is a sense of humour and a general desire to break down the judiciousness (and masculine self-importance) of much recent British sculpture. The belief that humour could say serious things in sculpture has been rarely seen with such surety in Britain (with the notable exception of Barry Flanagan). This desire to "demythologize" has given the work a certain impulsiveness, a quickness and lightness of touch. In Jean-Luc Vilmouth's and Kate Blacker's work this is taken to flights of fancy and illusion. Illusionism is also essential to Woodrow's work. It also appears in some of Cragg's recycled wood pieces (planks and scraps of wood painted over with domestic imagery). Even so their illusionism is always at the service of a rigorous materialism. Woodrow may throw us off guard by his careful fabrications, but we are fully aware of their provenance, he leads the eye directly back to the recycled object's origin in the host object. Jean-Luc Vilmouth and Kate Blacker, on the other hand, reuse materials to camouflage, conceal or distort. What is essential about Cragg's and Woodrow's work is that there is no obvious wastage of materials. The work is additive. Vilmouth and Blacker are not so concerned with keeping such tight control, there is a greater sense of improvisation and freeplay. Like Lévi-Strauss's bricoleur, the manipulation of materials and objects is governed by the job at hand.

Vilmouth's and Blacker's subject matter tends to be anecdotal or derived from art itself. As "rag-pickers", they are less interested in the functional status of objects — the tension between the obsolete and the new — than their potential for visual "mischief". Blacker's work tends to be picturesque or illustrative, Vilmouth's fantastic or absurd. If Woodrow favours the strong visual take<sup>19</sup>, Vilmouth favours — in his best work — the spectacle. In the large and flamboyant installation *Rising Tools with Crabs and Lobster* the objects literally perform, dance in front of us. From out of the base of three brand new trash

cans Vilmouth cut out a variety of household tools (knife, G-clamp, bottle opener, pliers, hand drill). These were painted blue and suspended above the cans along with two plastic crabs and a lobster, as if the objects were returning to source rather than — as with Woodrow and Cragg — generating outwards. This "in" joke or "inversion" of expectations is typical of Vilmouth's whimsical approach. Whereas Cragg's and Woodrow's use of irony is directed outwards towards the world (to the consumption of stereotypes), Vilmouth tends to use irony in a far more personal and self-reflexive way. *Rising Tools with Crabs and Lobster* is a kind of conjuring trick, a flight of fantasy that magics the prosaic into the other worldly. Like Woodrow, Vilmouth has made a series of pieces involving masks (eye holes slit into various domestic containers distributed across the gallery wall into simple configurations). Vilmouth though is not interested in the consumption of origins, but in the evocative — in this case anthropomorphic — power of simple everyday objects. What Vilmouth's recycled objects acknowledge, or rather try to recapture, are the perceptions of childhood, the strange and sometimes terrifying visions children bring to the world of ordinary things. This is the primary difference between his work and the others. He is interested in the way the juxtaposition of found objects and materials can be made to call up experiences other than those directly related to our immediate environment. Nonetheless Vilmouth betrays a more mundane side. In *Piccadilly Circus* (1981) (a row of plastic pigeons perched on a shelf down from which runs a line of black paint onto a beret on the floor) Woodrow's use of the "incident" is given a lighthearted almost throw away treatment, observational rather than *presentational*. Vilmouth's stylishness is undoubtedly both his weakness and his strength. The success of *Rising Tools with Crabs and Lobster* is in its bid for Grand Guignol bravura. In fact, Vilmouth sees his sculpture in terms of effects, of punchlines, the *geste* or *bon mot* delivered with impeccable style then discarded. In a letter he wrote to the director of NASA suggesting a proposal for a sculpture (reproduced as his contribution to the catalogue of *Objects*



Jean-Luc Vilmouth, *Piccadilly Circus*, 1981.

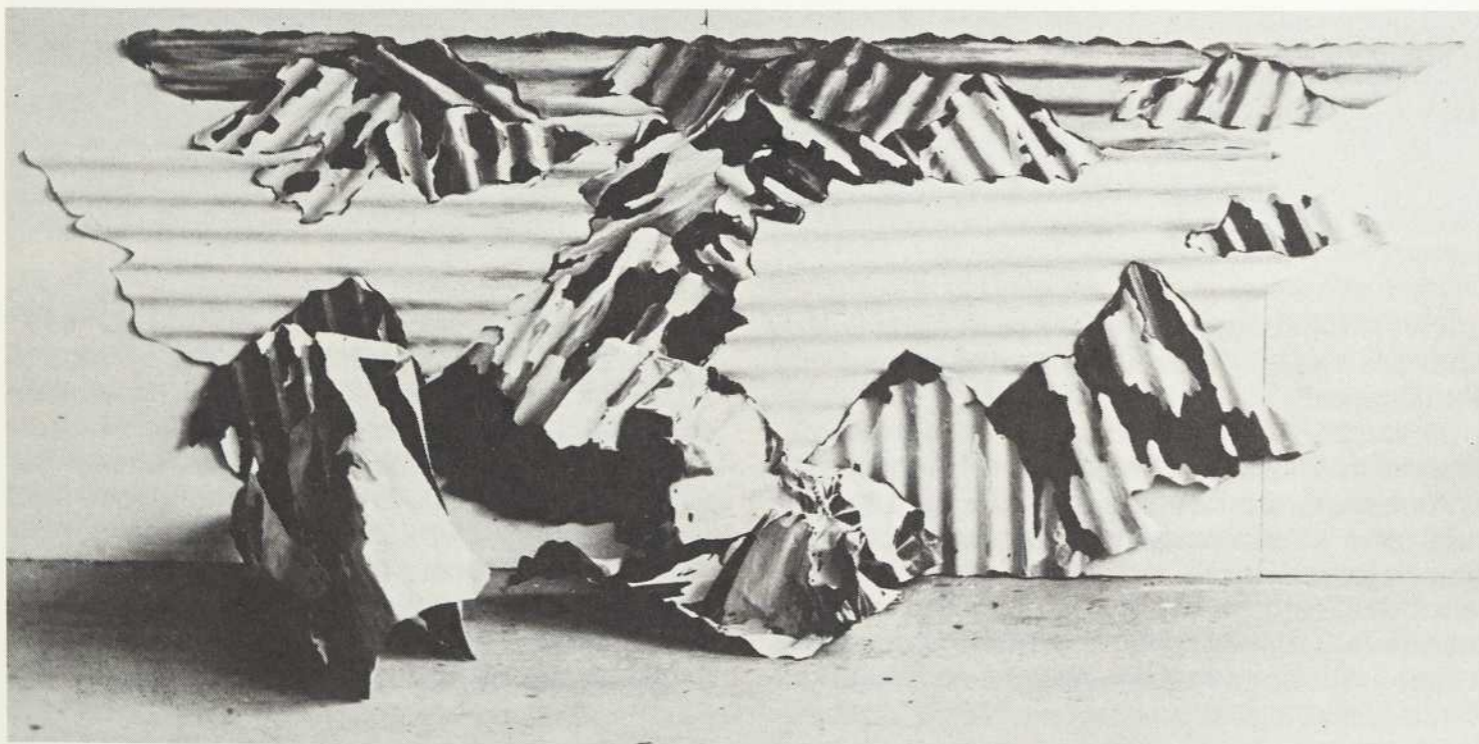
and Sculpture show), this comes across graphically: "I would like to launch a piece of sculpture, which would be small enough, both in weight and size, to be transported by the space shuttle, as part of a future mission."<sup>20</sup>

Like Woodrow and Cragg, though in a more freewheeling way, Vilmouth enjoys playing with scale and perspective as a means of pulling the eye around the gallery, forcing it to "work", whilst at the same time frustrating it. Vilmouth pushes this to the limits of intelligibility. He has placed work on the gallery wall high enough to be out of view, making the work effectively invisible, just as the space shuttle would have been. If the staged space is fundamental to the extra-studio ambitions of Cragg and Woodrow — in that the gallery functions as an extension of the street, a dumping ground — in Vilmouth's work it becomes a potential space for dissemblance. In Cragg's and Woodrow's work, sculpture scale is very much attached to a sense of physical intrusiveness, we are placed directly within the work's urban provenance. There is little room for reverie or the workings of memory. Vilmouth on the other hand uses scale and distortion as way of loosening the bonds between the registration of the object as "fact" and its imaginative metamorphosis. As the "surrealist" of the group it is perhaps Vilmouth who comes closest to Blanchot's notion that "a utensil, once it has been damaged, becomes its own *image* (...) disappearing in its use, [it] *appears*."<sup>21</sup>

like the other sculptors she doesn't manipulate or re-present found objects but works directly onto the material she finds. In a sense she is a *painter* of found materials. In these terms she is the most conventional of the new sculptors. As the youngest her work is also the least developed.

It is not in any of the sculptors' interests to lump them together. There is very little point of contact between the politics of Cragg and Woodrow and the elegiac tone of Vilmouth and Blacker.

Nonetheless their work does have certain affinities, I would even stretch this to say a common sensibility. I have mentioned irony and humour. These qualities should now come under the general heading of play. Cragg, Woodrow, Vilmouth and Blacker all use *playfulness* (in variously successful ways) as a means of giving sculpture back a sense of freedom (vigour) in the face of an overwatchful modernism. This playfulness is first and foremost rooted in the world of familiar objects. Play — like children's play — becomes a *learning model*. Child-like games, obsessions and images all make appearances in the work. Children's obsession with counting and sorting are particularly marked in Tony Cragg's methods. Bill Woodrow's object cut-outs are reminiscent of cardboard cut-out toys. Blacker's sculpture mimics the appearance of pop-up comic books. David Mach, another young sculptor who recently left



Kate Blacker, *From the Peak of Mont Blanc*, 1982, corrugated metal paint, collection Eric Fabre.

An extended use of space and play with scale are also characteristic of Kate Blacker's work. In a recent show she presented a reconstruction of one of Cézanne's views of the Montagne Sainte-Victoire. The mountain (wall size) has been assembled out of sections of corrugated iron (placed flat against the wall) to give the illusion of Cézannesque planes. High above on the adjacent wall was the figure of a mountaineer (a thematic which has dominated her recent output), hand to eyes, looking over at the mountain. Both the pieces were painted. Scale in Blacker's work as in Vilmouth's serves associational ends, but like the tension between her subject and materials (which we are to read as ironic), it is not pushed beyond the feintly amusing. Using corrugated iron for picturesque ends (scenic mountain landscapes) is only a joke once. Un-

the Royal College (where the New Sculpture has had its intellectual home), constructs huge toy-like objects from stacked books or magazines (a Rolls Royce, a steam train, a tank). Vilmouth also uses schoolboy imagery: space travel, cricket. Cragg, Woodrow and Vilmouth have all used toys in their work. In *Motorway* (1979), Cragg laid out a long line of Dinky toys. In one piece Woodrow recycled a toy tank out of a child's tricycle. Playfulness though is easily won. If Cragg's and Woodrow's work remains the most profound (and I don't use that word lightly), it is because they have extended the *merely* playful into something stronger. They have given play an adult name. ■

#### NOTES

1. Quoted in the catalogue *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Museum of American Art, 1969, p. 36.
2. Peter Fuller's defence of the Wimbledon school of figurative carving (*Art Monthly*, November 1981, pp. 15-18). Also, Kaherine Gili and Tony Smart's return to a figuration based on Degas and Rodin.
3. For a brief discussion of the new British object sculpture under the rubric postmodernism, see my articles "Post-modernism: Arrivals and Departures", *Art Monthly*, April 1982, pp. 27-28, and "Post?Modern?ism?", *Art Monthly*, October 1982, pp. 15-18.
4. Bayley, John, *London Review of Books*, Volume 4, Number 17, 16 September to 6 October 1982, p. 14.
5. Thames and Hudson, p. 165.
6. "The State of the Left in Western Europe", *Marxism Today*, October 1982, p. 9.
7. Brazillier, George, New York, 1968, p. 368.
8. *Spare Rib*, July 1978, p. 29.
9. Oxford University Press, 1979.
10. *ibid.*
11. Weidenfield and Nicholson, 1966.
12. *ibid.* p. 15.
13. *ibid.* p. 19.
14. *ibid.* p. 17.
15. *Objects and Figures*, Fruit Market, Edinburgh, November 1982, and the one man show at the Lisson Gallery, London, December 1982.
16. This show also included Edward Allington, Richard Deacon, Anthony Gormley, Anish Kapoor, Margaret Organ, Peter Randall-Page, Jean-Luc Vilmouth.
17. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos Press, 1981, p. 43.
18. Unpublished interview with the author (March 1982).
19. See my article on Woodrow, "Car Doors and Indians", *ZG*, No. 6.
20. *Objects and Sculpture* catalogue, I.C.A., 1981, p. 32.
21. Blanchot, Maurice, "Two Versions of the Imaginary" from *The Gaze of Orpheus*, Station Hill, 1981, p. 84.

*Dans cet article, l'auteur aborde la nouvelle sculpture anglaise et analyse le travail de ses quatre principaux représentants: Tony Cragg, Bill Woodrow, Jean-Luc Vilmouth et Kate Blacker.*

*Il compare leur démarche avec celle de leurs prédécesseurs: d'une part, Moore, Hepworth, Caro, King et Long, d'autre part, Stezaker, Brisley et Hiller, et resitue leurs travaux dans la tradition des artistes "bricoleurs", archéologues de la ville.*

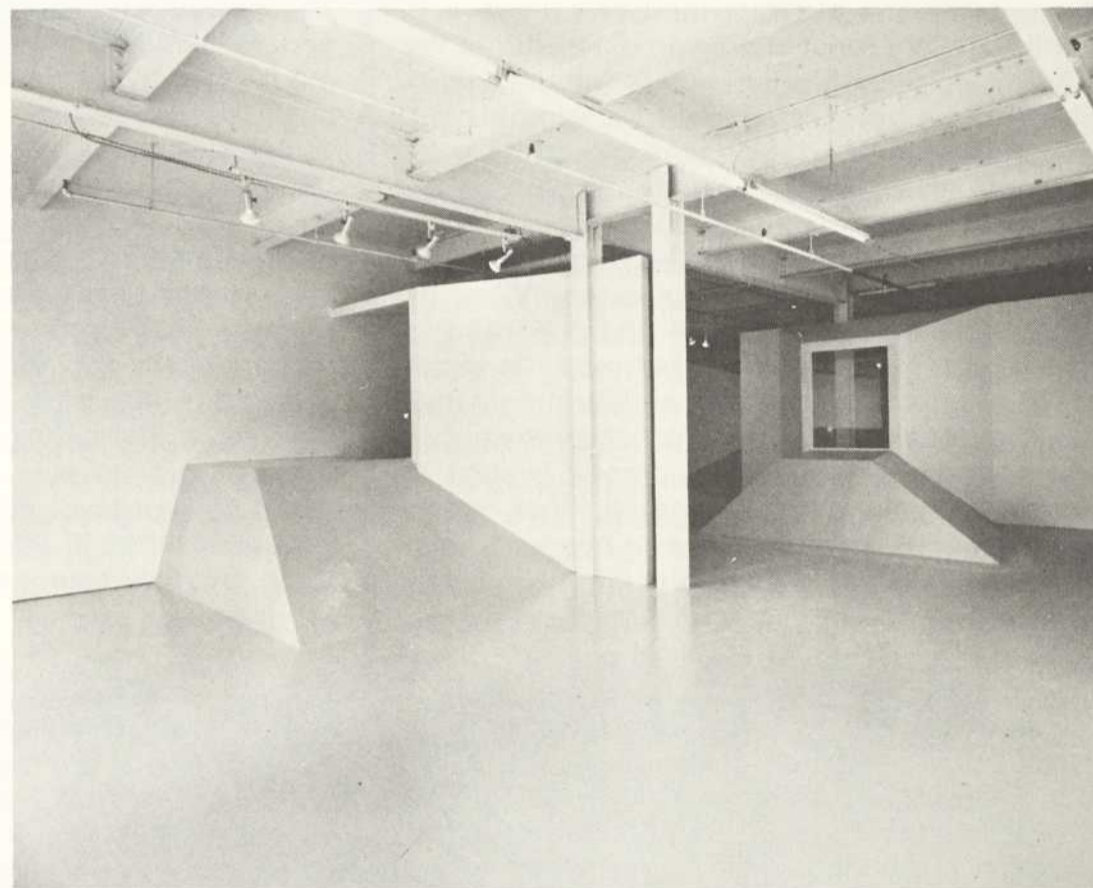
*Ses réflexions portent essentiellement sur l'objet éphémère ou durable dans le cadre de la société industrielle et le statut que l'artiste lui accorde et entretient avec lui.*

John Roberts is an art critic living in London, England.

# ENTRE-LIEUX

les expérimentations sculpturales de Pierre Granche

par René Payant



Montage de diverses vues partielles de *De Dürer à Malévitch*, 1982. Photo: Michel Gascon.

## HASART

Vous avez *ralenti*? C'est le *mot-valise*! Et maintenant, peut-être, vous avez repéré la citation non indiquée dans ce début de texte... Quel chemin prendra donc la suite? Ils sont déjà trop nombreux pour assurer une certaine cohérence. Reconnaissez.

Avant le mot-valise, qui implique le travail spécifique de la lecture rhétorique, vous avez promptement remarqué une coquille ou, plus progressivement, une faute d'orthographe! Quoi qu'il en soit de ce mot<sup>1</sup>, une "faute" ne s'y serait pas glissée par hasard<sup>2</sup>. Du point de vue de l'involontaire infraction lexicale, la dynamique du lapsus viendrait fort à propos pour éclairer la composition inouïe. Mais puisque l'"incorrection" de ce terme introductif a été consciente, construite, et en quelque sorte *conspirée*, on cherchera au contraire dans son apparence même, c'est-à-dire dans l'irrégularité du signifiant, la motivation qui a présidé à la composition. Supputer cette motivation, c'est supputer la valeur sémantique du mot composé, c'est faire un calcul interprétatif quant à son contenu propositionnel, quant au contenu visé mais néanmoins implicite de l'énoncé. Mais il n'y a pas que la valeur sémantique du mot, ni que la valeur du contenu propositionnel de ce mot (portée philosophique, sociale, politique, etc.), il y a aussi la valeur du mot en tant que *composition*, c'est-à-dire en tant qu'organisation particulière du matériel linguistique, en tant qu'écriture, qu'inscription sin-

gulière, "personnalisée", d'un sujet dans la langue. D'un sujet qui trouve dans la langue une insuffisance.

Si dans *hasart* ça cloche quant à la dénotation, à la référence, c'est que ce qui cherche à se dire ne trouve à se formuler que dans cette bizarrerie compositionnelle, autrement dit plastique. Si le mot-valise permet ainsi d'ouvrir une aire sémantique (conceptuelle) nouvelle, il exprime aussi, à la fois, un malaise quant à l'ordre donné des signifiants. S'il pose un problème de topographie sémantique — où est le lieu de ce qui se dit quant au répertoire des idées, au savoir encyclopédique, et quant à la stratification de l'énoncé lui-même (par exemple, ce qui est *sous-entendu* dans ce qui est explicitement dit) — le mot-valise témoigne aussi de l'espace topologique du signifiant, c'est-à-dire de la capacité des "formes" à s'enchaîner, des possibilités de glissement, d'imbrication, de rapports de continuité ou de rupture qui leur donnent une autre dimension. Le mot-valise n'est donc pas une "erreur" (comme apparaissent l'être le lapsus ou l'acte manqué dont Freud a montré le statut de signe et la fonction). Dans le mot-valise ça ne dérape pas, ne dérive pas, ne délivre pas, mais plutôt pense, pose, compose, condense, compile consciencieusement.

Le mot-valise *installe* donc dans l'ordre du langage, dans la langue, ou plus près de sa matérialité, une construction équivoque où la signification achoppe instantanément, puis émerge

d'un calcul interprétatif, en témoignant par le fait même de la malléabilité de la substance linguistique. Autrement dit, le mot-valise produit un coup qui porte atteinte au fonctionnement *normalisé* de la langue. Non pas à son fonctionnement normal puisqu'il n'est, comme tout mot, que le résultat d'une sélection et d'une combinaison de phonèmes attestés, mais à son fonctionnement normalisé, standardisé. Ce qui n'est pas attesté, c'est donc le résultat. La spécificité plastique du mot-valise est de convoquer dans sa composition phonétique des lexèmes connus mais plus ou moins ébréchés. Plus précisément, c'est la formation même du mot-valise qui broute dans la substance sémiotique des mots, parce que le mot-valise est motivé par une exigence sémantique non seulement nouvelle (car un simple néologisme ferait alors l'affaire) mais aussi critique. L'inédit du mot-valise est l'assemblage même, tant sur le plan plastique que sur le plan sémantique. Parce qu'il compose avec du déjà-là, du *readymade* qu'il transforme, la signification n'est achoppée que momentanément. Retardée par un ralentissement de la lecture elle ne pourra cependant être atteinte qu'à la condition d'un changement, d'un déplacement sur le plan logique, car elle met en question l'espace des noms, des lieux nommés, car elle questionne la nomination elle-même.

L'amalgame que présente le mot-valise implique une *contagion* des territoires spécifiques aux lexèmes isolés, découpés, imbriqués, et, au plan sémantique, ne peut être compris que du

point de vue de la *synthèse disjonctive*<sup>3</sup>. S'il marque par conséquent une résistance du double, du duel, à s'abolir dans un ensemble parfaitement unifié, le mot-valise n'est donc pas catastrophique, c'est-à-dire qu'il n'élimine pas des entités données et n'échoue pas à signifier, mais éveille nécessairement à un espace conceptuel nouveau, oblige à confronter la spécificité de l'*hybride*.

Lorsque Rosalind Krauss réfléchit sur les tendances de la sculpture des années soixante-dix<sup>4</sup>, elle est d'emblée confrontée au caractère hétérogène des sculptures. Il me semble cependant qu'elle réduit cette hétérogénéité en *nommant* fermement quatre combinaisons qui confondent les oppositions premières et distinctives entre le paysage, l'architecture et leur contradiction. Restant à quatre termes au sein d'un carré de relations logiques — et en cela restant effectivement encore enfermé dans le formalisme dont il cherche pourtant à se détacher — son schéma contient toutefois la possibilité d'une conceptualisation autre, plus dynamique, si l'on ne restreint pas l'espace périphérique aux quatre termes fondant le premier carré d'oppositions différentielles aux seconds quatre termes qui enchassent les premiers. On peut imaginer une circulation périphérique plus libre, une combinatoire plus complexe, plus "monstrueuse", à trois, cinq... termes où les combinaisons seraient encore plus problématiques. Les quatre nouvelles catégories de Krauss étendent assurément le champ de la sculpture mais restent polarisantes et normatives. Elles restent par conséquent dans la logique des noms (propres). Il faudrait pouvoir y faire une place aux autres mondes possibles, mondes auxquels des noms sont moins facilement assignables.

#### HORS CHAMP

Depuis plus de dix ans, l'oeuvre de Pierre Granche se développe en tension dialectique et critique avec l'histoire de la sculpture et, surtout, avec les tendances récentes de la sculpture qui se sont opposées au minimalisme formaliste des années soixante qui gardait à la sculpture, souvent même pour l'exacerber, son caractère objectal. Ce sera certainement un des effets décisifs de l'art spécifique des années soixante-dix d'avoir obligé à tenir compte des multiples composantes de l'objet d'art. La définition de l'art ne peut pas être que formelle (comme l'ont proposé des théories historiques). Thierry de Duve dit avec justesse que pour qu'il y ait art, il suffit de la concomitance d'un objet, d'un auteur, d'un public et d'une institution artistique<sup>5</sup>. La question esthétique se trouve ainsi déplacée et la réponse à la question "qu'est-ce qui est aujourd'hui de l'art?" (question qui englobe aussi bien cette autre: "qu'est-ce qui est aujourd'hui de la sculpture?") devra comporter des renvois à ces diverses composantes que sont l'oeuvre, l'artiste, le public et l'institution. Toutefois, c'est toujours dans la nature de ses formes que l'oeuvre témoigne de son rapport (critique ou non) à ces composantes. Dire ce qui précède ce n'est pas retomber dans les limites du formalisme (qui fait de la forme une fin) c'est situer le lieu de l'expérimentation artistique. C'est d'ailleurs ce que nous enseigne le jeu des formes de Granche.

Depuis 1975 surtout, Granche résiste à l'idée de montrer son travail sculptural dans ce qu'on peut considérer comme les endroits socialisés

pour l'exposition de l'art: musées, galeries (y compris les espaces dit parallèles) et toutes les places déterminées pour recevoir l'objet d'art comme objet (halls d'entrée, parcs, etc.). Il résiste à ces endroits, non parce qu'ils font partie de l'institution artistique, mais plutôt parce qu'ils servent essentiellement d'espace d'accueil à un certain type de travail: la fabrication d'objet. En fait, Granche résiste à la fabrication d'objet. Mais il ne se range pas pour autant dans les perspectives de la tendance que Lucy Lippard a nommée "la dématérialisation de l'objet d'art" (pour s'opposer à la prolifération et à la consommation d'objets)<sup>6</sup>. Il ne s'agit pas de Process Art ou d'art éphémère, même si certains projets récents peuvent laisser croire à cette dernière orientation. Si quelques sculptures de Granche sont aujourd'hui disparues, cela ne tient pas à leurs caractéristiques matérielles, puisque ses matériaux sont toujours résistants, mais cela dépend plutôt du *contexte* même où *a eu lieu* la sculpture. Le travail sculptural de Granche dépend en quelque sorte du hasard, c'est-à-dire des espaces que pour une raison ou pour une autre il peut occuper. C'est l'espace d'accueil qui détermine la durée de la sculpture. C'est pourquoi certaines sculptures sont temporaires, comme *Assimilation/Simulation* qui faisait partie de l'exposition "Tendances actuelles: la sculpture" au Musée d'art contemporain de Montréal (hiver 1978-1979), *Une pyramide tronquée et deux tiers en quatre sections* composée dans la cour intérieure du Centre culturel canadien à Paris en 1981, ou *De Dürer à Malévitch* à la Galerie Jolliet (septembre 1982); alors que d'autres sont installées, à demeure, comme *Topographie/Topologie* réalisée sur le campus de l'Université de Montréal au printemps 1980, *Topologie/Topographie* (1982) sur un terrain privé à Saint-Marc-sur-le-Richelieu, ou encore les projets qu'il réalise actuellement pour les nouveaux locaux de la Bibliothèque nationale situés dans l'ancienne École des beaux-arts, et pour l'Hôpital le Gardeur. Il est donc important de souligner la différence entre la nature *éphémère* d'un art qui conteste la production, la consommation ou l'accumulation d'objets et le *caractère temporaire* des oeuvres de Granche qui critique, par une reformulation de la nature de l'objet sculptural, l'histoire de la sculpture comme objet autonome. Contrairement aux oeuvres qui marquent le temps, qui l'indiquent par ses effets sur leur forme même, les travaux de Granche — quoique les oeuvres qui sont à l'extérieur subissent une usure et une transformation naturelles — ne prennent pas véritablement le temps comme problématique mais



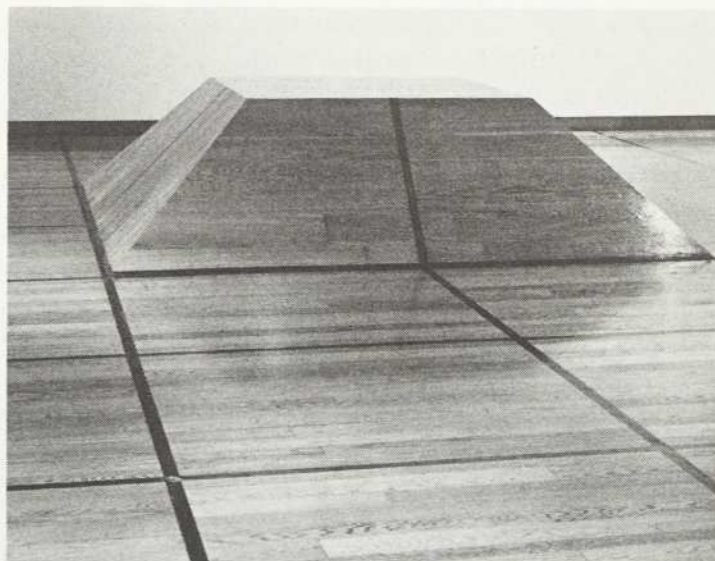
*Une pyramide tronquée et deux tiers en quatre sections*, 1981, Centre culturel canadien à Paris, pavés, terre, gazon, béton, bois. Photo: François Walch.

plutôt l'espace qui est disponible pendant un certain temps.

Dans ces travaux temporaires, la question du temps est éveillée par le fait qu'ils doivent être retirés, et détruits, après un certain temps de présence, d'existence. Cela dépend de l'endroit occupé qui ne peut se permettre la permanence de l'intervention formelle réalisée par Granche, mais aussi de l'oeuvre qui est effectivement *indéplaçable*. Autrement dit, la retirer de l'espace qu'elle occupe, c'est la détruire automatiquement. Chaque intervention de Granche est unique, unie à l'espace qui la reçoit. C'est pourquoi, à la différence de beaucoup d'oeuvres qui ont durant la dernière décennie renouvelé et étendu le champ de la culture en prenant l'espace comme support, ses oeuvres nous obligent à repenser le rôle de l'espace et des interventions. Regarder une sculpture, c'est dans ce cas *visiter un lieu*. Ce ne sont pas que des formes qui se donnent à voir, à comprendre dans leurs relations, c'est un lieu qui est analysé, reformulé, représenté, indiqué par une intervention formelle spécifique à ce lieu. Bref, la sculpture de Granche devient, coup par coup, une *exploration de lieux*. L'espace y est pris en considération non seulement comme support mais encore, et surtout, comme matériau. L'espace compris dans la forme de l'oeuvre, l'espace conquis par le travail de composition, n'est pas que physique. C'est pourquoi il convient justement de parler de *lieu*: c'est-à-dire d'espace circonscrit, défini par des propriétés matérielles, une histoire des significations. Granche intervient dans des espaces *culturels* (souvent surdéterminés), même s'il s'agit d'interventions au grand air, dans la "nature". L'imbrication du lieu à ses formes, l'engendrement de ses formes par l'environnement invitent le spectateur à une expérience à la fois perceptive et intellectuelle, et l'entraîne souvent à réévaluer un lieu familier.

#### CONTEXTES

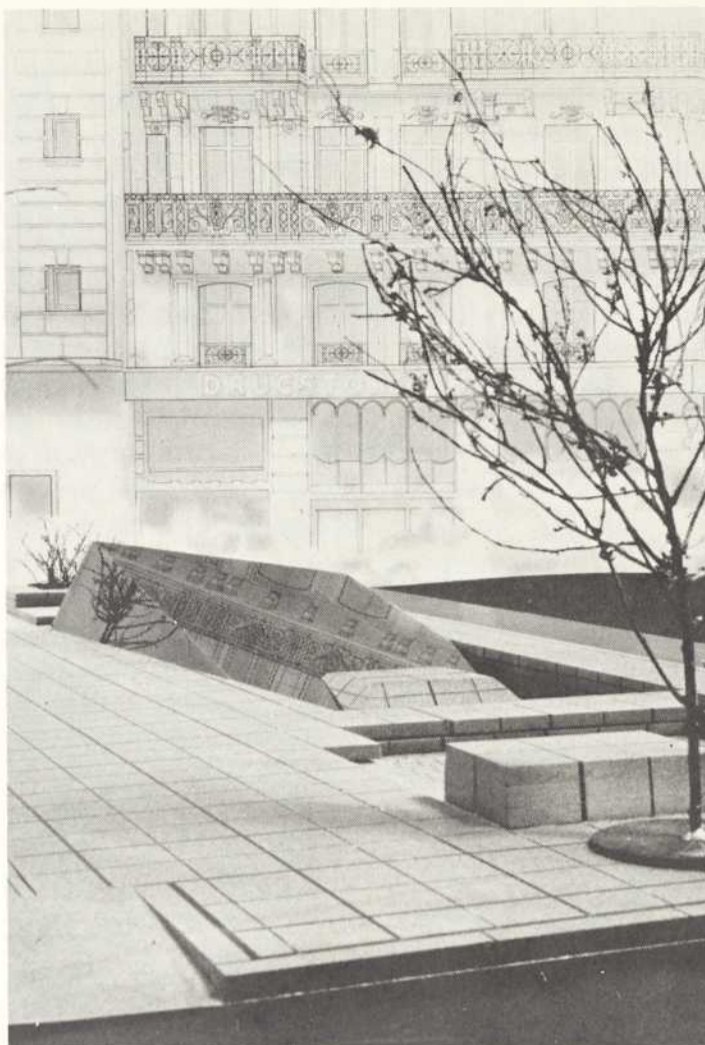
Il y a plusieurs manières d'explorer un lieu. Granche choisit la *mimesis*. Ses sculptures se font en quelque sorte caméléonesques; ou presque, car toujours persiste, visuellement, la forme qu'il s'est donnée comme répertoire formel constant: la pyramide tronquée. Forme simple, polyèdre qui n'a déjà plus les propriétés du cube, permettant une dynamique topologique, c'est-à-dire une déformation géométrique à partir d'éléments invariants en transformation continue. Véritable "géométrie de situation"



*Assimilation/Simulation*, 1978, Musée d'art contemporain de Montréal, bois. Photo: Michel Gascon.

— *analysis situs* — les projets réalisés témoignent des possibilités de cette dynamique. À la Maison des Arts La Sauvegarde, en 1975, une expansion générative de formes développées à partir du module a exposé la combinatoire complète qui servira de motif pour la sculpture de la place du Complexe Desjardins. Les oeuvres suivantes dialoguent davantage avec le lieu d'accueil. Par exemple, *Assimilation/Simulation* (1978-1979) présente la pyramide tronquée, seule et régulière, dans le prolongement matériel (bois) et proportionnel (trame du plancher du musée) du sol où elle produit une excroissance, *comme* si le sol se mettait à dériver, changeait de direction sous la pression d'une force étrangère. Dans *Topographie/Topologie* (1980), à l'Université de Montréal, une pyramide formée de pierres, de gazon (liaison avec le terrain) de bois et de béton (écho des édifices voisins) émerge du sol après être apparue décomposée en fragments apparemment en vrac sur le sol en pente. La cascade des formes s'est donc d'abord inspirée des accidents spécifiques du lieu qui comprend aussi une série d'escaliers. Avec *Topologie/Topographie* (1982), à Saint-Marc-sur-le-Richelieu, le processus de conjonction est inverse. Ce sont les formes, composées à partir de la pyramide tronquée en dialogue avec les formes triangulaires d'une maison moderne, qui ont ensuite motivé l'aménagement paysagiste du terrain. Au Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi (1980), la composition s'engage dans la mémoire du lieu et s'ancre sur les pièces d'un chantier de construction inachevée et désaffectée<sup>7</sup>.

Chaque projet de Granche nécessite la constitution d'une équipe où les membres choisis interviennent à une ou plusieurs étapes du chantier; de la conception en atelier à la réalisation sur le terrain, chaque membre participe selon ses compétences. L'équipe constituée *ad hoc* se compose de six à dix étudiants ou ex-étudiants (souvent d'ailleurs les mêmes) puisés au département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal (section "arts visuels"). Pour ces étudiants, et pour Granche lui-même, ces divers projets deviennent en quelque sorte un prolongement des ateliers et des cours et s'inscrivent dans la logique de l'enseignement qui est donné par l'équipe d'artistes-professeurs en arts visuels; enseignement où le travail théorique, la réflexion sur l'histoire et la situation actuelle des pratiques artistiques et sur leurs analyses, joue un rôle important. Une animation particulière règne ainsi au Pavillon Mont-Royal car Granche y a aussi son atelier pour certain projet. La fréquentation des ateliers s'y trouve accentuée, les discussions sont nombreuses et la stimulation est réciproque. L'engagement de Granche dans ce type de rapport à l'enseignement est dans la perspective de sa conception de la sculpture et du travail artistique en général<sup>8</sup>. Chaque équipe collabore ainsi à "tester des lieux", à jeter en même temps les bases d'une approche théorique et pratique de la sculpture. Il faut retenir de chaque oeuvre que, se développant sur de l'imprévisible, localement, elle est toujours en quelque sorte "datée" car elle pose entre des termes une relation déterminée qui n'est pas déplaçable. Mais les questions qui les animent les débordent amplement car elles concernent la sculpture en général et la nature et la fonction de la création artistique dans le cadre social actuel.



Projet pour la Place du Québec à Paris (Place Saint-Germain). Photo: Michel Gascon.

#### POSITION (DE LA) CRITIQUE

Arrêtons-nous plus longuement sur *De Dürer à Malévitch*, qui est une des dernières oeuvres réalisées cette année à Montréal, car elle permet d'éclairer plus en détails les éléments d'analyse mentionnés jusqu'ici. En fait, *De Dürer à Malévitch* est un défi à la reformulation critique du commentaire d'art. Et cela, parce que l'oeuvre est fondamentalement une reformulation de la nature, du statut et de la fonction de l'oeuvre d'art. Comme cela se passe toujours, le discours critico-théorique trouvera dans l'oeuvre elle-même, à suivre l'exigence de ses formes, le "modèle" de sa reformulation. Aussi bien dire que l'oeuvre, puisque nous devons reconnaître ici qu'elle est un *objet théorique*, trace l'avenir des discours. Ce que *De Dürer à Malévitch* nous enseigne, c'est qu'il n'est pas question d'inventer des théories nouvelles, mais plutôt de penser et de pratiquer des opérations "subversives" qui touchent l'ordre, et les prétentions, des théories existantes, historiques.

À souligner les problématiques déjà soulevées, nous sommes effectivement déjà dans l'objet de cette exposition, dans l'oeuvre que constitue l'exposition. Oeuvre où sont impliqués, imbriqués, la galerie antérieure (physiquement, dans son historique spécifique et comme galerie en général), les éléments nouvellement intégrés, mais eux-mêmes historiques (où l'histoire générale de l'art s'enchaîne à l'histoire individuelle de l'auteur comme artiste ayant un passé artistique), le travail formel et expressif des matériaux utilisés (sous forme de citations), la promenade du spectateur comme traversée constitutive et déconstructive de l'ensemble (où interviennent en alternance constante et souvent conflictuelle, la réflexion et la réaction émotive)... L'énumération ne devrait sans doute pas s'arrêter ici, mais ces composantes suffisent à éclairer une difficulté: la description ne peut se réduire à la topographie de l'ensemble formel. Il faut au con-

traire *questionner l'hybridité* (conceptuelle) de cet ensemble qui oblige à une *confluence des discours* (phénoménologique, formaliste, sociologique, historique, etc.) Toutes ces places sont intenables simultanément, mais l'oeuvre exige de les tenir comme nécessaires puisqu'à chaque place tenue par un discours, l'effet du discours est de ne pas être la bonne place discursive, de ne pas être le juste discours.

Dans cette inévitable position d'incompétence, d'inconvenance et d'insuffisance, ce que le commentaire interprétatif devrait souligner, c'est par conséquent sa *partialité*: c'est-à-dire le fait qu'il soit partiel et qu'il soit un parti-pris. Qu'il ne peut donc pas prétendre à l'exclusivité, non plus qu'à dire la vérité. *De Dürer à Malévitch* relève ainsi la propension terroriste des discours, la maîtrise qu'isolément, par toutes sortes d'opérations rhétoriques, ils se donnent; et, par conséquent, relève le malaise que crée dans la théorie la confluence des discours.

Arrêtons-nous quelque part dans l'oeuvre: à la maquette qui se trouve située dans l'intersection de la première pyramide tronquée que rencontre le spectateur marchant dans la galerie. Remarquons d'abord que l'oeuvre ne commence pas à cette première section de pyramide, mais plutôt dès le seuil de la porte, où commence le tapis qui couvre le sol et recouvre ensuite la première section pyramidale. Cela n'est compréhensible qu'après coup, c'est-à-dire dès que la pyramide recouverte de tapis énonce en clair qu'elle est composée d'un élément donné par les composantes matérielles de la galerie et qu'elle oblige, du coup, à repenser l'origine (spatiale) de ce tapis qui glisse ici sans heurts du sol aux faces de la pyramide. Tous les autres éléments joueront par la suite de la même façon: le mimétisme continue dans les parties de béton gris ou de gypse blanc qui forment les pyramides prolongeant en excroissances les murs ou le plancher de la galerie. Dès la première section pyramidale, un système de prospective et de rétroprojection est mis en branle que la maquette elle-même implique à sa manière.

La maquette est par nature anticipatrice. Modèle, réduction à l'échelle de l'oeuvre à réaliser, elle appartient au travail d'atelier, à l'espace privé de la conception/production artistique. Étude, production projective, elle prévoit l'oeuvre "originale" dont elle est déjà une *reproduction* puisqu'elle en est la (re)présentation anticipée. La maquette *imagine* l'oeuvre, entame son avenir, fait attendre l'événement qu'elle (pré)figure<sup>9</sup>. Dès lors, l'oeuvre réalisée remplit un mandat tracé par la maquette: celui de la *fidélité*. Représentation qui est présentation, la maquette reste en quelque sorte incomplète sans la *réalisation* de ce qu'elle imagine. L'objet réalisé, l'oeuvre comme référent dont la maquette est le signe, confirme la maquette mais peut toutefois se donner à lire aussi comme signe, image analogique de la réalité originale que constitue la maquette comme objet. La maquette n'est signe, pré-vu, qu'à la condition de considérer l'oeuvre réalisée à sa suite comme *objet* (premier, même si visé comme objectif par la maquette). Mais comme lieu de fidélité, l'oeuvre réalisée et la *traduction* — donc le transfert, la reproduction — du déjà-là de la maquette originelle, originale. C'est cette position ambiguë de la maquette et de l'oeuvre, du signe et du référent, que met en scène et en critique la

maquette au sein de *De Dürer à Malévitch*.

Souvent exposée dans les marges de l'oeuvre, comme un document d'accompagnement, une information complémentaire ou supplémentaire<sup>10</sup>, la maquette devient au contraire ici partie intégrante de l'oeuvre. Son rôle ne peut être réduit à la simple mise en abyme de l'oeuvre. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une mise en abyme car ce que la maquette donne à voir est invisible dans la galerie et ce que l'ensemble de la galerie donne à vivre est inexpérimentale dans la maquette.

Telle que présentée, à hauteur d'yeux pour le spectateur que par ailleurs l'oeuvre oblige à monter sur une petite tribune — seule élévation du sol sur laquelle le spectateur montera, les autres n'étant qu'à regarder, qu'à contourner — la maquette interrompt la marche du spectateur, l'immobilise en une place qu'il est *actuellement* le seul à pouvoir occuper, place privilégiée où, limitant l'énergie de son corps à son seul regard, y condensant le désir de découverte qui l'amène dans la galerie, il regarde avec attention, scrute de l'oeil la scène qui s'offre à sa vue. Malgré la polydimensionnalité de la maquette, la relation est de nature *picturale*. Le spectateur découvre frontalement une *vue* que lui impose le dispositif réglant sa position de spectateur, c'est-à-dire son point de vue sur la maquette. L'effet étant celui du regard à travers le trou d'une serrure, sans l'inconfortable position du corps plié et la gêne qu'implique le fait d'épier, la nature de ce qui est vu est ambiguë.

Ce qui est ainsi donné au regard, et à l'intellection, c'est un laps de lieu, qui n'est ni fragmentaire, ni métonymique puisque la *vue* donnée à voir est une, unifiée et sans reste. Ce qu'elle donne à voir est unique, et n'est possible, c'est-à-dire *n'est*, que du point de vue qu'elle impose. En fait, ce qu'elle donne à voir, ce sont les effets de la perspective, de ce dispositif graphique qui marque l'histoire de la peinture, histoire dont Dürer et Malévitch sont des moments représentatifs opposés. *De Dürer à Malévitch*, c'est la traversée de la maquette, de son orifice à son fond (horizon et point de fuite), du système de la perspective, énoncé par Dürer et ici mis en pratique par la maquette, jusqu'au plan constructiviste de Malévitch, visible ici au fond de la scène — fond qui n'est pas le dernier des plans réces-

sifs de la maquette mais le fond réel de la galerie: la forme noire, opaque (donc limite de la vision), peinte sur la vitre qui clôt l'espace de la galerie. La maquette crée une confusion, un coïncidence dans la vue qu'elle offre, entre le fond réel de la galerie et le fond en présence dans la maquette. Ce qui passe pour la représentation du fond de la scène reproduisant la galerie, c'est en réalité la simple présence du fond réel de la galerie, entrevu à travers la maquette. Ainsi, la maquette est *(dé)bordée* des deux côtés; à l'avant par le spectateur au seuil de l'orifice où plonge son regard, à l'arrière par la forme noire, peinte sur la vitre, mais qui colle néanmoins ici au mur arrière de la maquette comme butée du regard. La maquette *encadre* ainsi la forme noire qui évoque le travail de déconstruction perspectiviste qui spécifie le travail de Malévitch (un des représentants de l'entreprise moderniste). Autrement dit, *au sein* de l'oeuvre, la maquette *enveloppe* néanmoins une de ses parties principales qui occupent alors deux lieux (position et fonction paradoxales).

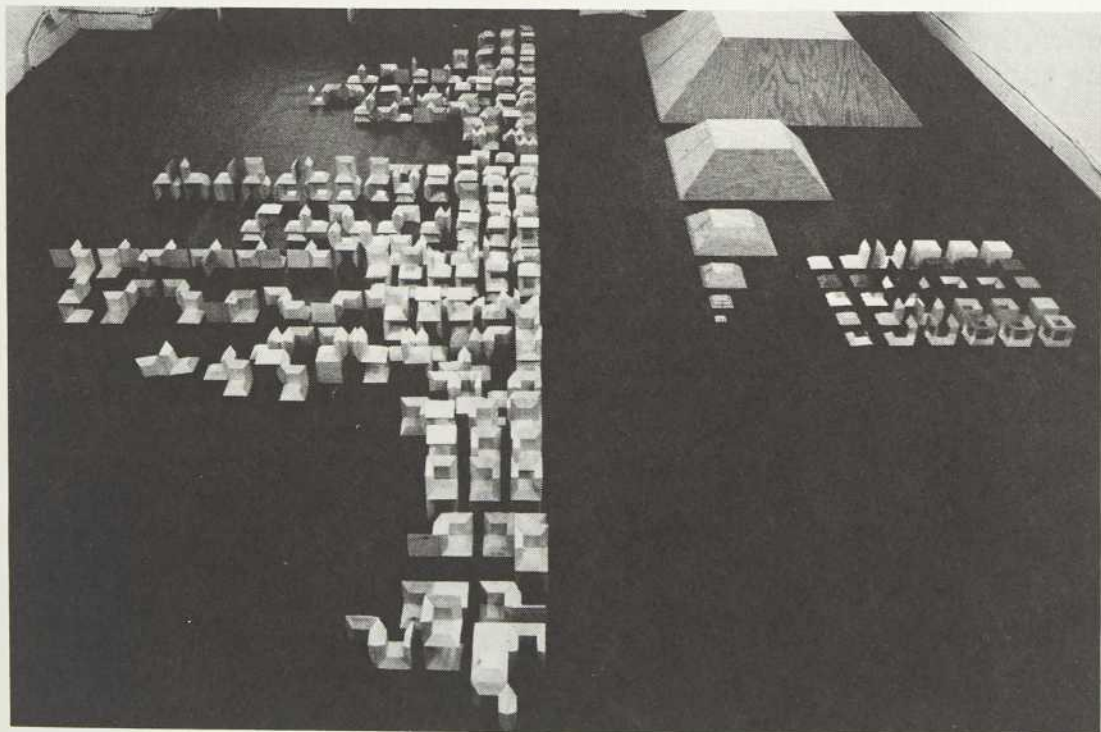
Plusieurs critiques ont déjà souligné la déviation axiale que la maquette donne à voir (parce que donnant une vue globale, synthétique) et qui a présidé à la forme des constructions distribuées ici et là dans la galerie: outre les diverses pyramides, les murs et les colonnes ajoutés pour signifier, à côté de l'axe central de la galerie, l'axe déviant et ses effets sur les angles des volumes pyramidaux<sup>11</sup>. Les mêmes critiques soulignent, conséquemment, le fait que l'espace de la galerie est la matière même de cette oeuvre, de cette "installation", que cet espace est le matériau dont s'est servi l'artiste pour reformuler l'espace de la galerie.

Mais *De Dürer à Malévitch* est plus complexe et plus subtil encore. S'il s'agit bien d'un travail avec la galerie comme matériau, il ne s'agit pas de réduire la galerie à ses composantes physiques, composantes troublées par les formes ajoutées par l'artiste. L'imbrication de la maquette dans l'oeuvre indique que la galerie n'est pas ici un réceptacle vide, un espace public, qui accueille une oeuvre faite en dehors de lui dans l'espace privé de l'atelier. Avec *De Dürer à Malévitch*, l'oeuvre n'a réellement lieu que dans la galerie, avec la galerie. Dans la maquette, à l'atelier, la galerie est déjà là, convoquée dans

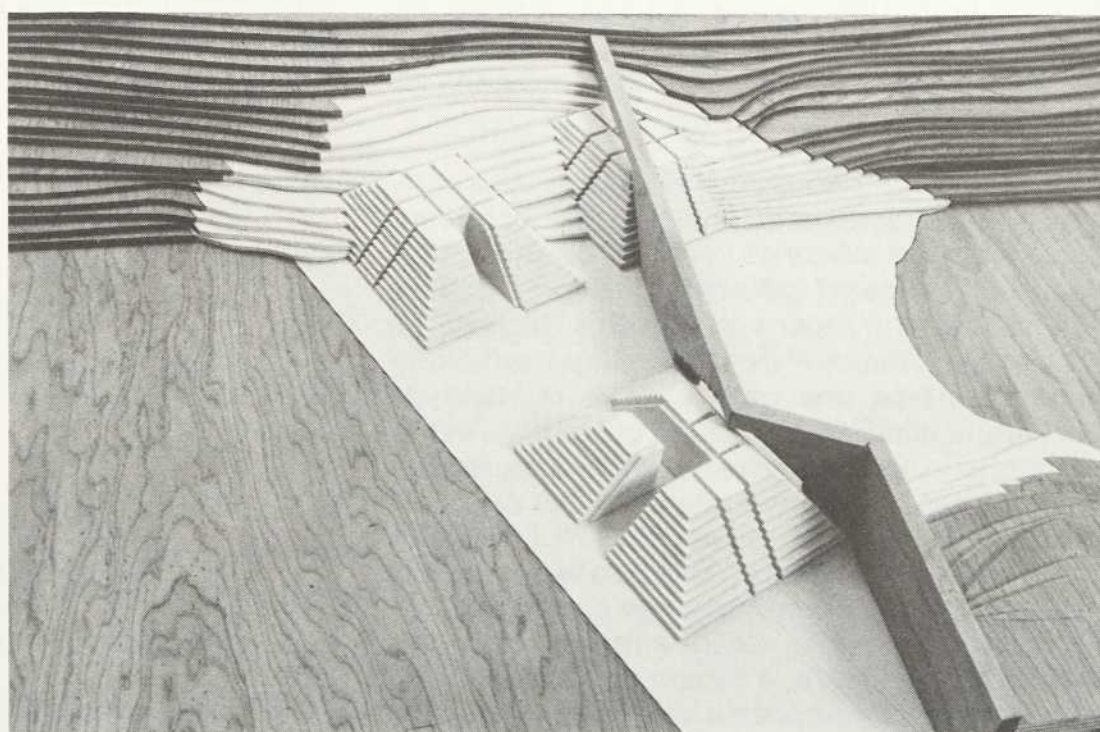
ses propriétés spatiales, certes, mais aussi comme *lieu*, c'est-à-dire comme *espace qualifié*. Autrement dit, l'artiste ne compose pas son oeuvre qu'avec les formes de la galerie car le mimétisme des matériaux n'est que la partie (la plus) visible d'un projet plus général d'inter-relations, d'inter-déterminations. Le titre de l'oeuvre ainsi que les problématiques soulevées par la présence de la maquette réfèrent à l'histoire de la peinture. Étrange "sujet" de la part d'un artiste dont le passé témoigne d'une profession de *sculpteur*. Ce passé jaillit du reste ici dans la présence de la pyramide tronquée, forme qui constitue le motif à partir duquel a évolué l'oeuvre de Granche depuis déjà longtemps. Si Granche a ici condensé l'histoire de la peinture dans un projet de sculpture, c'est — sans doute d'une manière qui n'est pas étrangère à l'ironie — pour souligner l'histoire du lieu qui accueille aujourd'hui son travail. La Galerie Jolliet est effectivement reconnue pour son intérêt pour la peinture. En travaillant la référence *picturale* dans ce projet *sculptural*, *De Dürer à Malévitch* met en scène une absence: l'*accrochage* qui est le dispositif régulier de la galerie et qui est familier aux visiteurs habitués, tout en insistant sur la présence spécifique de ce projet, qui n'est pas comme d'autres sculptures, qui invite le spectateur à un nouveau comportement puisque l'oeuvre est de nature différente, a un statut et une fonction différents.

*De Dürer à Malévitch* est un *entre-lieux*. Autrement dit, c'est la rencontre interdéterminante du *lieu* de la galerie (comme espace physique et spécifique dans l'institution artistique) et du *lieu* de l'oeuvre de Granche (oeuvre identifiée par un répertoire formel précis et réduit et par un certain engagement conceptuel, critique et social dans l'art). En intégrant Granche parmi les artistes réguliers de la galerie, la Galerie Jolliet n'est plus ce qu'elle était, s'ouvre à une autre dimension de la création contemporaine. En s'intégrant à la Galerie Jolliet, Granche ne souscrit pas nécessairement aux lois de cet espace institutionnalisés, pas plus qu'il ne tomberait naïvement ailleurs dans une "récupération" institutionnelle. Son insertion est intelligente et critique, et témoigne d'une oeuvre déjà développée avec maturité.

Jusqu'à récemment, Granche s'était contenté d'une présence discrète sur la scène artistique



Atelier (préparation pour l'exposition à La Sauvegarde). Modules de la sculpture du Complexe Desjardins. Photo: Pierre Granche.



Projet pour l'Hôpital Le Gardeur, 1982 (à réaliser au printemps 1983). Photo: Michel Gascon.



Topographie/Topologie, 1980, Campus de l'Université de Montréal, pierres, gazon, bois, béton. Photo: Michel Gascon.

québécoise. La nature de son travail et de son engagement l'amena à faire des oeuvres en périphérie du champ artistique strict: parc (Cité de Montréal-Nord), place publique (Complexe Desjardins), station de métro (Namur), terrain privé (Université de Montréal, Saint-Marc-sur-le-Richelieu), entre autres. Inaugurant d'une manière fort impressionnante la saison d'automne à la Galerie Jolliet, *De Dürer à Malévitch* permet de regarder rétroactivement les projets antérieurs et d'en peser plus adéquatement la portée. Comme les oeuvres antérieures, *De Dürer à Malévitch* n'est pas une simple variation formelle dans le système transformationnel et génératif de la pyramide tronquée. D'aucuns auront pu croire que le travail de Granche est froidement systématique, se limitant à l'analyse des possibilités formelles du motif choisi. Le projet de la Galerie Jolliet aura su dénoncer cette lecture limitative en montrant que la pyramide choisie n'est qu'un moyen "simple" de poser la question de la forme et que l'importance de l'oeuvre est *ce qui advient* à partir d'elle et qui est toujours question de *contexte*, c'est-à-dire du *hasard* de la *situation* qui offre une *occasion* de faire (une) oeuvre. La composition est dès lors de l'ordre du mot-valise et de la synthèse disjonctive tels qu'on les a décrits au début.

Ainsi, *De Dürer à Malévitch* est une oeuvre *conceptuelle*, *critique* et *expressive*. Réfléchissant sur la situation même de l'oeuvre, de sa production, sur le rapport galerie-exposition-crédation, elle implique un regard critique sur l'histoire de l'art et sur l'histoire de l'institution artistique dont fait partie une galerie. Mais la visite de l'oeuvre — sauf en ce point troublant qu'est la maquette — est composée d'effets encore plus hétérogènes. La promenade n'est pas que simple jeu de regard(s) mais devient l'occasion d'une mise en branle de récits que le spectateur se raconte à lui-même: mélange de rapports intellectuels et émotifs, puisque le spectateur essaie de comprendre la raison de la nature des formes, dont la maquette a laissé entrevoir la clé de construction, tout en étant sensible aux effets des matières, du coloris, de la lumière, de la mi-

nutie d'exécution, qui font de l'oeuvre un lieu inédit composé d'éléments familiers. Oeuvre d'une grande intelligence et d'une grande sensibilité, *De Dürer à Malévitch* devient sous le(s) regard(s) du spectateur une suite de micro-situations, de zones non totalisables, provoquant des effets variés qu'une description ne saurait énumérer. *De Dürer à Malévitch* n'est pas un nombre de pyramides distribué sur fond de galerie, car c'est une grande surface en déplacement où se produisent continuité et ruptures, une grande peau offrant diverses sensations. Il n'y a ici ni vide, ni plein; la proximité topographique des volumes n'implique pas nécessairement un voisinage topologique car l'ensemble suppose un parcours *dynamique* du spectateur, spectateur qui ne peut se contenter ici de recevoir un ensemble "fini" de formes "stables".

Enfin, on croirait dire que *De Dürer à Malévitch* est une oeuvre immaîtrisable parce qu'*immétrisable*, c'est-à-dire non réductible à sa composante géométrique. Selon le savoir du spectateur, selon sa réceptivité, selon sa sensibilité, l'oeuvre déploie son ampleur sémantique. Quel discours pourra prétendre pouvoir en rendre compte, et pouvoir conclure sur elle puisque, après la visite, chaque spectateur s'en ira (se) *racontant*? ■

#### NOTES

1. Que j'emprunte au nom que s'était donné une nouvelle galerie de la ville de Québec.
2. Cf. l'importance que Xavier Gauthier accorde à ses fautes de frappe dans la transcription de ses entretiens avec Marguerite Duras: "notes en marge" dans *Les Parleuses*, Minuit, Paris, 1974, pp. 221-241.
3. Telle que théorisée par Deleuze dans *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969.
4. "Sculpture in the Expanded Field", *October* No 8, 1979, pp. 31-44.
5. "À propos du readymade", *Parachute* n° 7, pp. 19-22.
6. Cf. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966-1972*, Preager, New York, 1973.
7. Sur le projet du symposium, cf. entre autres Lise Lamarche, "Ligne de faille", *Bulletin Galerie Jolliet* n° 7, septembre 1981, pp. 11-13. On peut aussi trouver des commentaires sur d'autres pièces et sur *Une pyramide tronquée et deux tiers* (1981) dans le catalogue *Doideau, Granche, Poitevin*, Centre culturel canadien, Paris, 1981.
8. Depuis 1974 il enseigne à l'Université de Montréal où il a conçu et mis sur pied la section des arts visuels dont il est encore aujourd'hui le principal responsable. Sur sa conception de la sculpture, on peut lire sa participation à la table-ronde sur "Régionalisme/internationalisme: rapport de forces?" dans *Possibles*, vol. 7 n° 1, 1982, pp. 45-78.
9. Il y a des maquettes qui n'iront pas plus loin que ce stade de proposition. Par exemple le très beau projet (qui n'a pas été retenu par un jury qui a préféré un "objet" plus "classique") pour la Place du Québec à Paris. Respectant le site historique de la Place Saint-Germain, cette oeuvre se développait en partie dans le sol, avec des miroirs reflétant les édifices entourant la place. Notons que seul *De Dürer à Malévitch* contient dans l'oeuvre même la maquette.
10. Comme l'étaient à cette exposition quelques dessins (plans de construction) et des photos de la galerie en chantier.
11. Cf. Louise Poissant, "De Dürer à Granche en passant par Malévitch", et Christiane Chassay, "Le spatial et ses modes d'existence", *Bulletin Galerie Jolliet*, n° 13, septembre 1982; ainsi que Gilles Toupin, "La formidable machine de Pierre Granche", *La Presse*, 18 septembre 1982, p. C24, et René Viau, "Quand la sculpture se fait caméléon", *Le Devoir*, 11 septembre 1982, p. 28.

*In this article, René Payant analyzes the work of Pierre Granche from the notion — borrowed from Deleuze — of disjunctive synthesis and compares the structure of the works to the dynamic structure of the portmanteau word. Distinguishing Granche's work from other forms of environmental art, Payant insists on the necessity to explore the space it involves. Exploration of sites, physical and conceptual, gives rise to a theoretical and practical reflexion on the history of sculpture. Reminding us of the socio-cultural impact of this kind of work, Payant then studies more extensively a recent work, De Dürer à Malévitch, to show that the formal repertoire of Pierre Granche, who limits himself to the re-utilization of the truncated pyramid, generates a topological conception of space which entails a new behavioural pattern in the beholder and compels a new critical discourse.*

René Payant est professeur au département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal.

# A P O S T C A R D H O M E

an allegory for flora and fauna with texts, sounds and actions

Marshalore  
Mendel Art Gallery,  
Saskatoon, October 3, 1982.

A tour through the public conservatory. Past the Brazilian bougainvillea, the Mexican 'Queen of the Night', the Honduran bamboo palm, the South African 'Bird of Paradise', the Cambodian Ti plant, the Rose of China; past Fantasy Island.

(Like a complex flower unfolding, a situation, a condition, a position can make itself known to us. And the ways we regard these disclosures will inevitably change with each inspection; altering the views of our selves and our worlds.)

The banana tree is in flower, now bearing one long fruit.

(With each circuit of the conservatory there is more revealed, more to examine. Newspapers originating from the same countries as the plants fill the pathways with accounts of life, death and sports. From discreetly placed speakers come indigenous sounds such as from birds, animals, wind, water, bombings and strafings.)

The Sunday public arrives. We are all tourists in this place.

(Walking about, I carry a polaroid camera and a tape recorder that plays radio programmes from around the world. I read the vignettes, the postcards, randomly to people and ask if I may photograph them. The photos and postcards are placed among the plants where we stand. There is a personal connection, a personal exchange made between us and the plants. With each circuit there is more revealed, more to examine.)



## LET ME TELL YOU ABOUT : BETSY & HENRY

Betsy grew up a pampered, sheltered girl. Her family has their own small army. Her relatives rule the country; they have a large army. It was a very brave thing for Betsy to leave her armed paradise and live with Henri in downtown New York, but she never got used to the exile and she never could stay home for long periods and they were always going back to Manila and leaving again.

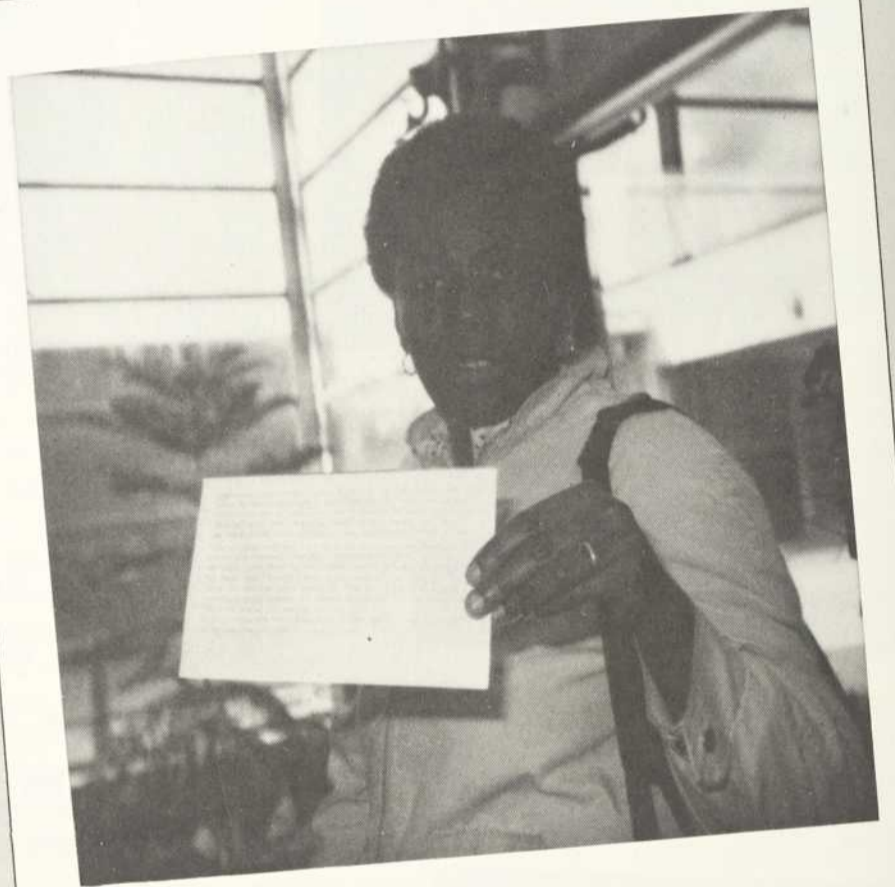
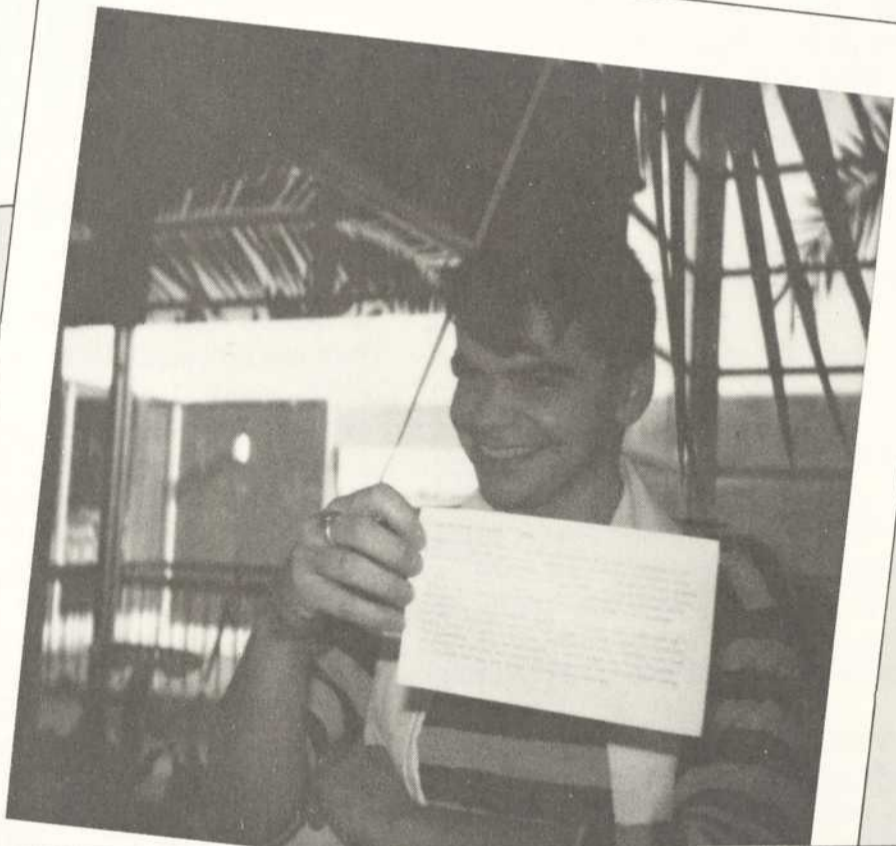
This time they lived in a Chelsea brownstone that opened into a small courtyard shared by all the other houses in the quadrangle. It offered a bit of protection and security for her.

One hot summer afternoon as I crossed the courtyard toward the opened flat door, I heard a soft terrified groaning sound. I entered the house quiet and fearful. The sounds came from Betsy's room. She was crouched on her desk between the typewriter and the wall, frozen with fear. She saw me and her eyes pointed to the far corner. There, complacently rubbing his head against the bookshelves, was an ocelot; beautiful, tawny fur with patterns of black spots and streaks

(Betsy)

that rippled as the muscles moved. And big! The size of a small leopard. "His name is Diego", Betsy whispered. Diego was the pet of an eccentric neighbour. He must have gotten out through an open courtyard window. Fear is contagious. I shook off the feeling and leading Diego by his collar, walked him into the courtyard closing the door behind me. When I returned Betsy was in the kitchen making coffee and crying mutely. New York was truly a jungle to her.

Henry cannot stand to even look at a yam let alone eat one. He was a small child during the Japanese occupation of the Philippines. In order to get messages and essentials such as quinine from place to place, children were used. They had a much better chance of getting through the lines unseen. They slept in the jungles if they had to and lived on yams. Almost everyone lived on yams. Henry and Betsy travelled all over the world; he with his 16mm camera, she with her portable typewriter. They always ended up back in Manila. When they married, the event fetched the centre colour pages in the Sunday supplement of the Manila Times. It was a scandal for many reasons. Henry was a poor relation and considered totally unsuitable. Betsy wore trousers; oh a beautiful, delicate white lace ensemble, but trousers nevertheless. And she didn't even invite her cousins, the president and first lady. It was no wonder when Henry opened Manila's first psychedelic shop and disco, it was soon forced to close for lack of clientele.



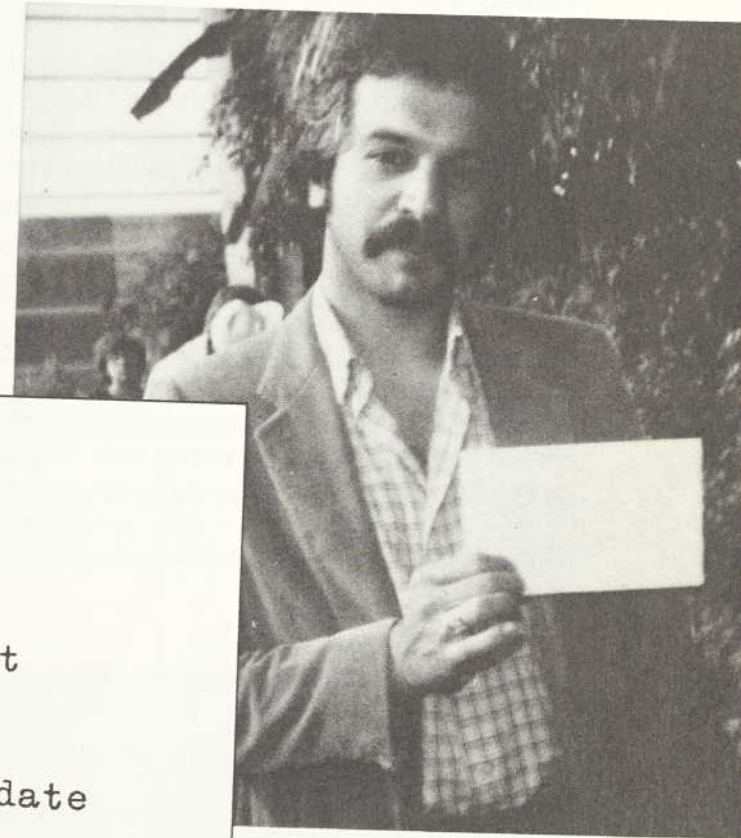
#### LET ME TELL YOU ABOUT : BALI

Bali is a dancer. That isn't his real name but we couldn't pronounce it to his or our satisfaction. He was trained from childhood in the classic Balinese Hindu tradition; spectacular in his costumes of silk and gold and silver, crowned with jewels and blazing cosmetics. Every gesture, a nod of his head, a turn of his finger, a swing of his shoulder, was part of an ancient story told by the movements of his body. He was absolutely mad about Broadway musicals.

We were at the country place of friends and I had gone for a night walk in the wood. I returned through the brush toward the back garden. A floodlamp made a circle of light on the lawn. The soundtrack from a musical show came from somewhere. And in the spotlight, in centre stage was Bali. In jeans and t-shirt he whirled and jumped and spun and dove and twirled about using all six arms and legs and heads. A B'way Shiva dancing.

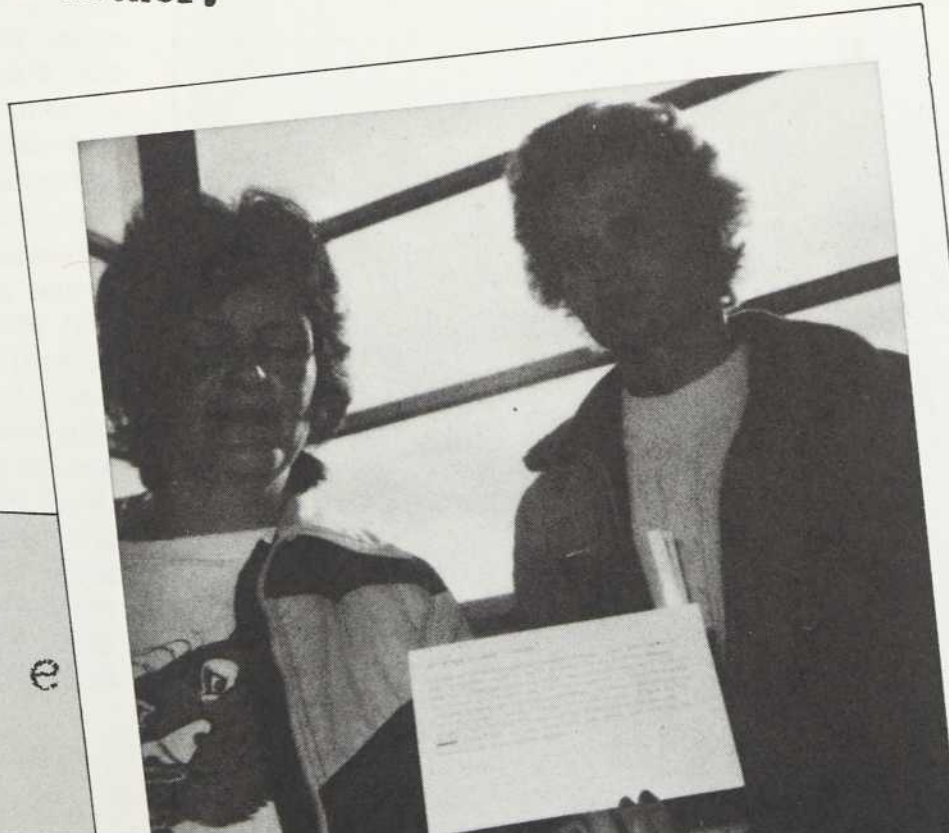
LET ME TELL YOU ABOUT : TAMBI

Tambi is of the royal house of old Ceylon. When he was sixteen years old in the 1920s he wrote a song that became a grand success in England. He was there ostensibly to finish school but secretly to make his fortune as a man of letters. He did and became one of the most innovative publishers of the 30s and 40s, an editor and writer of repute, and a prominent alcoholic. He'd hold court in the flat in Cornwall Gardens, Knightsbridge, <sup>not Kilburn.</sup> He'd tell stories alternating between colonial tales, Hindu myths and legends, old escapades with his literati drinking mates at the Dorchester, and bits and pieces from his cyclopedic mind. One night Tambi and an old friend were especially inspired. With the fire crackling behind them and their shadows dancing <sup>drunkenly</sup> around the walls like a Greek chorus, they recited vast portions from Ulysses; each one bringing life to a character. Tambi ~~was~~ is an amazing Molly Bloom.



LET ME TELL YOU ABOUT : MITSUMI

Mitsumi was called Ellen at the orphanage in Japan. Pearl Buck founded it for the abandoned children, the GI bastards. She was given her Japanese name by the American couple who adopted her. They also gave her a birth date and declared her ten years old. And they brought her to Pennsylvania where she grew up sleek and unbridled as her horses. No fences could hold her in. Her beauty became a source of worship for others, a source of insanity for herself. Her wild lush life never let her forget, try as she may, the ~~always~~ <sup>ever</sup> present sense of loss, abandonment, loneliness. Even after she became the lover of her adopted father.



m a r s h a l o r e

photos: marshalore

# TOM SHERMAN PRESENTING TEXT

animals, weather, car crashes and communication

by Philip Monk

Tom Sherman's works, or rather *texts*, are not easy to classify: they break rank and context. His texts have appeared on gallery walls or in cinema windows and lobbies, alone or in conjunction with photographs. Fiction and media journalism have assumed more orthodox forms of publication, while other texts have passed between performance and video — in spoken, taped or printed form.

The texts do not equivocate as much as their categories. In crossing media lines, these texts may change their appearance or mode of delivery, but they do not change their identity. That is, the *presentation* of texts in different contexts and diverse media does not necessarily determine the text's form or connote its content. The texts escape multi-disciplinarity in the pursuit of other "themes" and strategies. Writing predominates although its practices may not be visible in relation to or subsumed within other media. Writing is reduced in video, for instance, by a prejudice towards the image. Sherman's video-

tapes will re-establish a balance between the audio and video elements. Yet it will not necessarily confirm a video practice. This opposition (audio - video) is only one of many that define a particular strategy for artmaking. For this reason, a text can work to advantage subsumed within a discourse but operating outside it. The fiction and so-called articles are ways of working *within* the various art disciplines<sup>1</sup>. Moreover, the *irony* of this writing must be reckoned with: this writing does not naively promote a practice. The opposition journalism and fiction, or truth and fiction, is only one more category put into question and displayed in this textual work. (When I say "textual," I do not mean the Theory of the Text inflected by semiotics and "deconstruction". In the opposition between text and communication, Sherman would opt for the latter. The death of the Author and the birth of the reader will have another meaning here.)

The texts respect neither context, media nor their own history. Among all these texts, the

"same" text might reappear in another written context<sup>2</sup>; or a mechanically printed text might electronically resurface in a character-generated videotape or as a sound track<sup>3</sup>. One text may appear in performance, "tele-performance" and broadcast television and return years later in a videotape<sup>4</sup>. Other clips pass without quotation marks or reference between fiction, articles, exhibition, performance and video<sup>5</sup>. In each of these instances of the return of a text, it is not a case of re-presentation, nor is it the gap that the same text as difference offers to theory. Another strategy moves through this body of work undermining the security of the copyright, presence and authority of the individual voice of the artist's "I" — the artist who speaks authoritatively or imaginatively as the guarantor of the presence and truth of the work. In disrupting this presence and guarantee, in unsettling the categories of fiction and realism, Sherman questions the status and role of the artist in communication with society.

Sherman is a trained sculptor who works in writing and video. ("I am personally interested in making art in the appearance of good writing and better television."<sup>6</sup>) His training in art does not lead him to use language for the description of the context, limits or conditions of existence of an artwork in the manner of an artist like Lawrence Weiner. His writing/art is not contextually or formally confined. But his work has, in its own way, aligned itself with language practices in art over more than the last ten years<sup>7</sup>.

In Canada, this language orientation was synonymous with the development of the parallel gallery system or individual artist-run spaces and the "dematerialization of the art object". (As well, in Canada, all three are focused against specific institutional bases and the state bureaucratic support of the Canada Council.) In retrospect, it seems that the surfacing of language passed through three distinct phases: (1) a formal conceptuality (which was too early to be mirrored in Canada except in its behavioural-performative aspects); (2) a semiotic apparatus (which, from the mid-seventies on, provided the theory and methods for much photo-textual, performance and video work); and (3) diverse representational modes<sup>8</sup>. These language conditions can be matched chronologically against successive art strategies: from an alternative attitude (parallel galleries; "oppositional" counter-culture; avant-garde perceptual-behavioural "revolutions"), to "inhabitation" and ideological critique ("appropriation," "deconstruction" and "parasitical" discourses developing parallel to other institutions and engaged in so-called critical disruption), to representation and communication (recognition of cultural responsibility, but also demand for success outside previous marginality).

Sherman's early objecivist and behavioural prose was presented in the "conceptual" context of the gallery (such as in the artist-run A Space) or in artists' publications (1). His writing since has worked with the photograph and, by extension, the video image (2). And his work seems concerned in part with the relations of production (between artist and technology) and with the condition of representation between artist and audience in communicating information (3). His work, however, shifts ambiguously between these last two categories. Most ironic, however, may be the fact that since late

This message is about the condition of your body.

All you need to know to live in more comfort.

This headgear is formed of copper wire connecting twelve capacitors developing into a spiral tunnel of electrical shield.

The circuit makes inhaled air feel cool and light as you breathe.

It is close to the feeling you get smoking a menthol cigarette.



1981 Tom Sherman has worked at The Canada Council as Video Officer and presently as head of the new Media Arts Section. Elevation into the bureaucratic support structure of Canadian art may not signal the end of Sherman's creativity as an artist but may only be one more move within the art strategy I want to portray here.

#### WRITING EYE AND VOICE

The early writing was descriptive — photo-descriptive in the manner of Robbe-Grillet. Meaning was on the surface — reading was directed to this surface rather than to a theme (the myth of "depth") — and the time of reading was co-existent with the narrative. Whether describing a self or a scene, the writing guided the attention of the "viewer"/reader through the construction of images in time. As much as this gave the "referents" of description objectivity and reality, the moment to moment amplification of vision (controlled by the artist) and "visible" content from sentence to sentence was in fact a narrative and could easily be deflected to the fictional. At the same time, a "prescriptive" rather than descriptive tone entered the writing spoken from a first person point of view. With this shift, another rationale *within* the text became necessary to maintain the reality and authenticity of what was spoken in the text. (There are two strategies here: one within the text seeks to maintain this authenticity; the other, as the intention of the writer, seeks to display the apparatus of its construction.)

The photograph, or rather the description of photographic subjects, actively entered into these strategies. Especially between the years 1975-1978, Sherman wrote from photographs. He requested black and white or colour 8" x 10"s or 4" x 5"s from photographers he knew but whose subjects he was not familiar with. Early attempts showed the texts restricted to a verbal survey of what was photographically given.

In August 1977, Sherman exhibited more of these works as well as some texts whose descriptive prose, according to the author, had developed from the process of writing from photographs. These latter texts were exhibited in the windows of a Toronto film theatre, Cinéma Lumière<sup>9</sup>. *Writing from the Photographs of Lynne Cohen and Rodney Werden* occupied the theatre lobby. Sherman had already written from the photographs of Lynne Cohen. His prose at the time seemed adequate to the nearly fetishistic clarity of these empty, mundane spaces. The Cinéma Lumière texts marked a departure from the descriptive constraints implied by the mute surface of portrayal and the framed limits of the photographic space. A photograph frames a scene and records an instant of time. For a writer to describe the objects and their spatial distribution already is to disturb that presence. Writing follows the narrative time of looking at an image, not recording a site. Description and presence are in opposition.

These photographs were exhibited with the texts. The photographic intention of Lynne Cohen had not changed; Sherman's had. Sherman used the people-less space of the photograph as a scene for the writing. The writing commanded was now situated in time, not as an instant of the shutter mechanism, but as a moment in an event, one point in a narrative,

opening or closing it, maintaining it in its absence. The "objects" within the photograph acted as referents for the written text. They ground the narrative in specificities, gave it its authenticity.

Werden's photographs perhaps were more open to this deviation as their fetish was the content not the form of the shot. Sherman used two photographs: one of the lower torso of a reclining woman, and the other of a woman's shoe and foot alone. The writing on the first photograph gave it and its subject a history. Objectively, the photograph must mark a meeting between the photographer and subject. The history in the writing anticipates that meeting. But the woman as well is given a personal, although immediately mundane, history (shaving legs in preparation, arranging pose, etc.) which can only be fictional. The pose is the end point of a narrative and an anticipation of the photographer. The instants before as well as the subjective expectation are not given, and cannot be given, in the photograph. More than anticipation, the writing also directs us *out* of the frame: "With the shoes on she waits for him to show. From her position reclining on the couch, she can see her legs in the mirror hanging on the opposite wall." Neither her face nor the mirror are visible to us.

Fictional devices direct us to what is outside the frame and anterior in time. Video, with its possibilities of real and edited time, carries on this demonstration: marking and showing time, conveying not only what is outside the frame but controlling what is in it as well.

Three more of these texts were published in *PARACHUTE 9* (Winter 1977-1978). One from 1977, *Writing from a Photograph by Rodney*

*Werden*, pursued the fictional by projecting out of the frame and into the subject and her life. The others from 1975 were restricted to the descriptive framework of what is given by an 8" x 10" photograph and what is demanded by the writing strategy. An introductory explanatory text accompanied this publication, but none of this fictional strategy was revealed. It was couched instead in terms of an epistemological investigation. What was re-presented in the writing was not the photograph, but the original subject as given by the photograph — the distance between the writing and the original subject or site that the writer did not know. What interests Sherman here, besides the collaboration, is the transformation of content through different media, not epistemological or ontological questions provoked by the gap between writing and photograph, primary presence and secondary evidence. That is why the photograph is not always necessary in presentation. Without the existence of the photograph, these texts are "original" copies, which is why they can have a copyright symbol on them. Without the evidence of the photograph the text is given the value of presence, but this presence is disrupted by the relation all the same. These two representations — the photographer's (which is an individual representation) and the writer's — are maintained in presentation to a third:

By pushing the source material (in this case, the subject of photographic attention) through two successive media transformations, 1. source material to photograph, 2. photograph to picture text; then offering this information in a finished collaborative statement (a whole perceptual model combining the representational work of two separate individuals), the writer and photographer arrive at a finished work involving the neutral observer (the third person in) in the act of



*TVideo*, 1980. Photo: Robin Collyer.

deciphering (viewing and reading) this double abstraction, this consummate treatment of source material.<sup>10</sup>

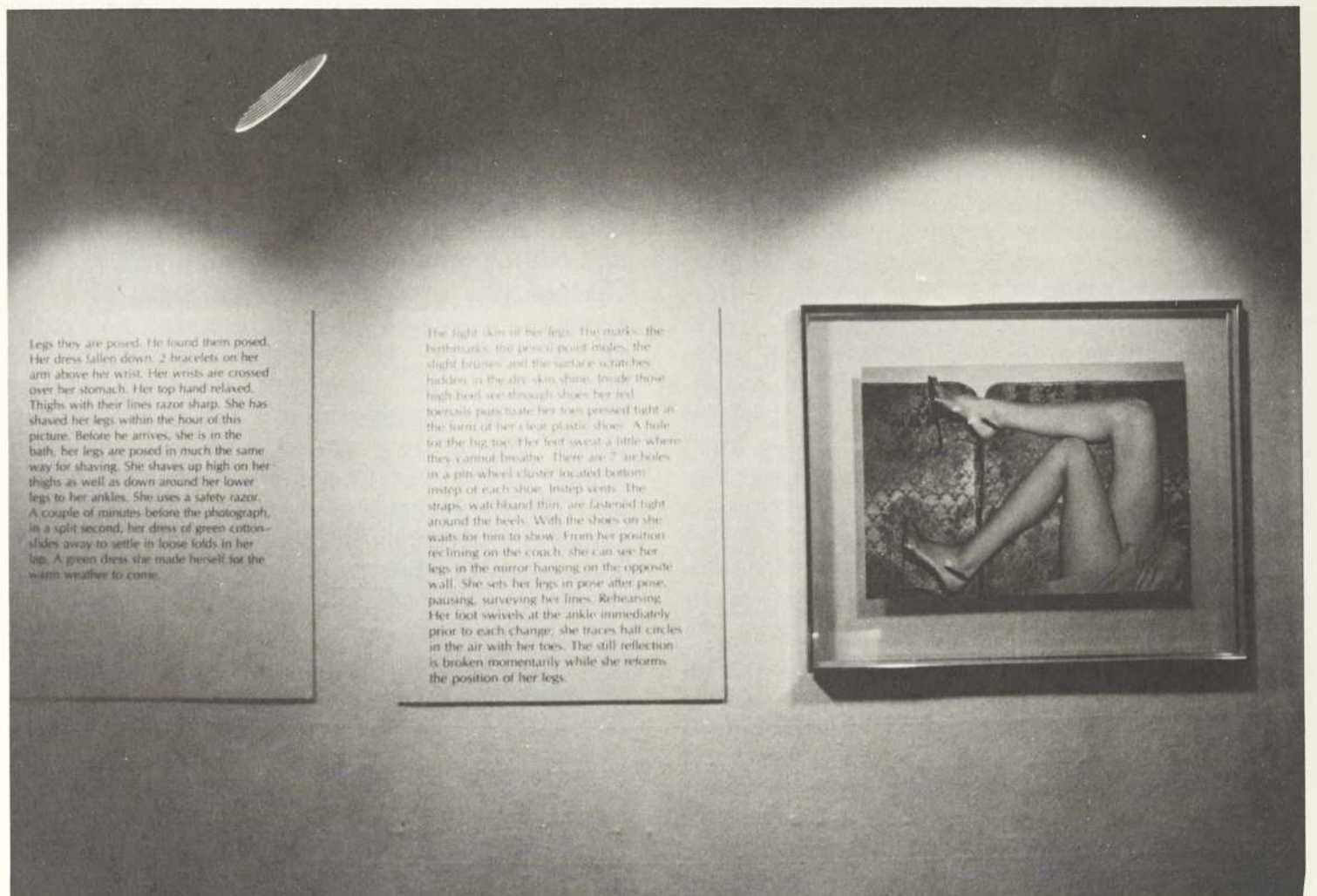
The photograph and text are presented to the viewer as two separate representations. But it is not so much that "This delicate balance of abstractions ideally produces a newly formed whole concept and object, the result of the consummation of picture text and photograph", and that this is given to the viewer. In too many cases in Sherman's work, we find this "binary" opposition and a presumed third to whom they are directed. This binary combination (and opposition) is presented in many ways, but not so much for resolution.

Of the other examples of this juxtaposition (opposition) of image and text, many use the photographic image of the artist — the index of his presence. (Image-text juxtapositions encompass any form and combination: still photograph, video image, printed text, audio track.) For example, a text in *FILE* (Spring 1977) published under the editorial title "Writing" has a photograph of Tom Sherman juxtaposed to a first person text. The same text is carried on the audiotrack of the videotape *Envisioner* (1978); between the partly character-generated text flashes another image of Tom Sherman. Most of Sherman's videotapes show this opposition in the most plain way imaginable — partly to emphasize the video and audio elements of video/television whether in separation or combination<sup>11</sup>. There is more than a formal opposition of sound and image or photograph and caption here. They are too recurrent, too redundant, too obsessive in their presentation and direction towards us for us not to pay attention to them and not to observe the differences between them.

In the final analysis, not all of these images are directed to us, the third party. Some look out, others look in. If we took these two — looking in and looking out — to stand for figures in a dialogue, then all these oppositions might come together in communication. That is not the case, however — there is a disjunction between the two. One has power over the other: either the image directs the text or the text gives meaning to the image. But another disjunction occurs even before that split. It exists on the level of intention — the artistic intention of presentation or communication.

Some look out, others look in; and this is the case for images of the artist as well. Early examples look in. The earliest images are "portraits" of the artist as inspired or insightful. In each, the artist "Tom Sherman" has his head tilted backwards, eyes closed. The invitation and only photograph in Sherman's exhibition of texts at A Space in 1974 showed the artist this way. So does the image to "Writing" in *FILE*. The pose is duplicated again in *Animal Magnetism*, the *Only Paper Today* issue (January 1978) devoted to Tom Sherman's writing. An unillustrated text from Spring 1977 labels these images with their "meaning":

Talking through the back of the neck is talking nonsense. Lifting the chin up high, rolling the head back as far as it goes; pose the throat for biting. The lids are pulled down tight over the eyeballs. The power to picture without eyesight. You must have eyes in the back of your head. Insight is part of your vision.<sup>12</sup>



Cinéma Lumière, August 1977.

In "Writing" (*FILE*) this insight is directed in and out. The insight is insecure, as the text starts: "There is instability in my self-image," but it soon passes to the assurance of a social presumption: "It's easy to see what people do in their homes."

"Tom Sherman" is the envisioner here. In the videotape of this name — *Envisioner* (1978), whose audiotrack reproduces the *FILE* text — the image to the writing is replaced in the videotape by one of Sherman looking out, facing straight ahead, eyes meeting the audience. With the text remaining the same but the image differing, the "meaning" or reference of the text seems to change. Or rather our relation to it changes. That the same text is used in the videotape with the artist's now serious face should alert us to the manipulation of the codes of realism that the text "confesses":

To appear authentic in conversation and print I enrich each sentence I pronounce with a bit of general detail; perhaps I quote a number or tell a temperature or exaggerate the adversity of conditions affecting my physical body. For instance it burns my ass to hear people advertising their "one of a kind" identities.

From this point on, the image in video becomes full frontal torso and head or closeup facing the viewer. The pose and closed eyes of the "envisioner" have been displaced not to another image but to an intention — an intention by video artists to inhabit broadcast media through advertising "one of a kind identities". This will be criticized but not opposed in a simple way to a positive reception of its opposite — the authentic speaker who looks into the camera and meets our eyes.

The conclusion to *Envisioner* signals Sherman's tactics for assuring authenticity. But sometimes in their repetition from piece to piece these signals of authenticity give evidence of themes — they symbolize rather than signal. If the texts are

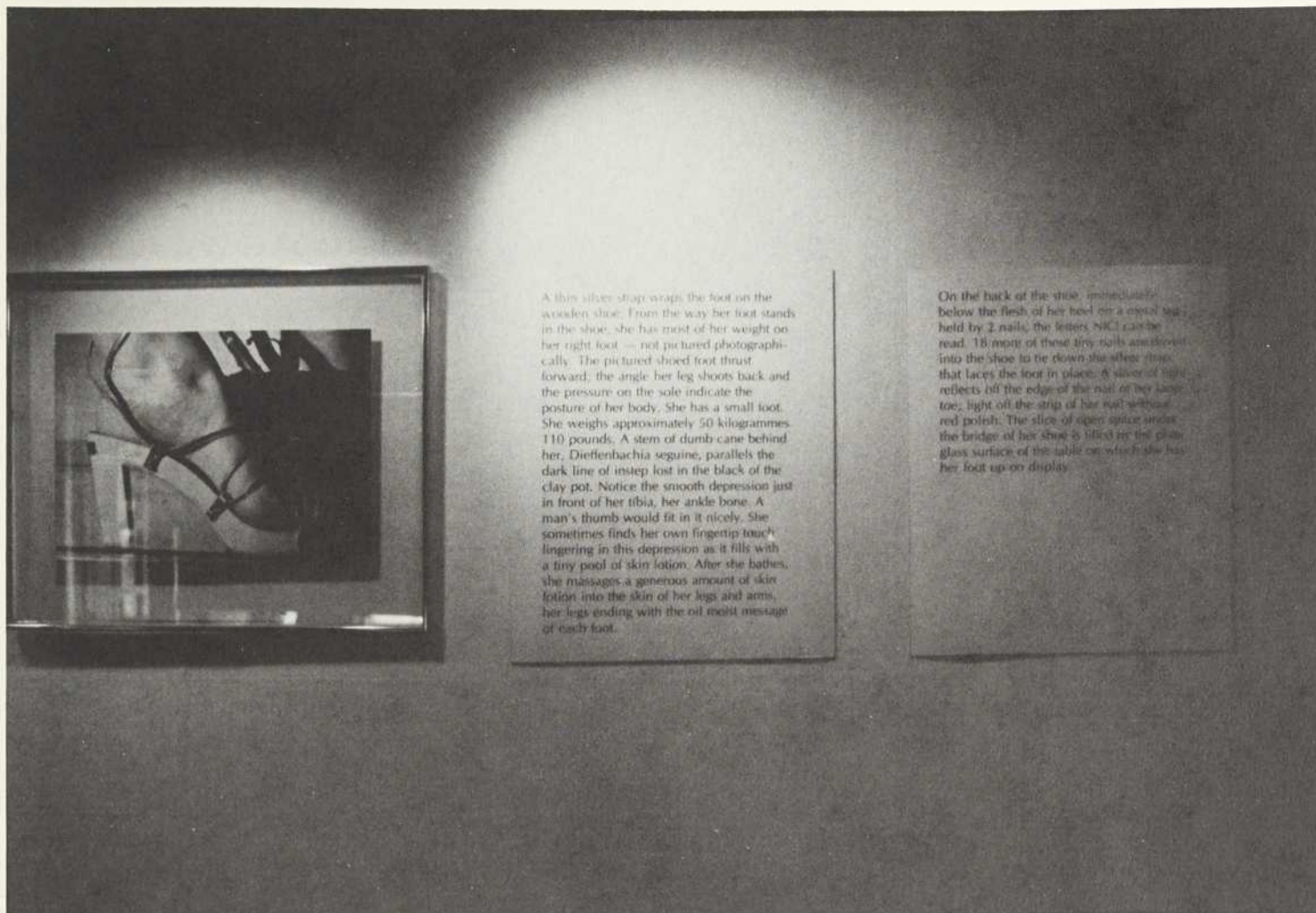
communicating something, they are communicating more than this fictional apparatus of authenticity displayed in its gaps, repetitions and errors.

We can look for this vacillation between signal and symbol in "The Trouble with Psychosurgery, Advertising Photographs with Words". This is listed as "An Article" in the table of contents in *Criteria* where it was published in spring 1978<sup>13</sup>. "The Trouble with Psychosurgery..." is a fictional text within this two page spread of writing. This writing includes a large point heading:

Someday, we will all think the same things. Or someday, when our mental privacy is our last personal space, we'll have no idea what the other person is thinking simply because we will no longer be conscious of others;

three written picture texts (1976) without their stimulus photographs; the explanatory/epistemological text printed in *PARACHUTE 9*; and the text in which the two parts of the title — "The Trouble with Psychosurgery, Advertising Photographs with Words" — slide into one another. This text, whose title seems to imply an article and analysis, starts out in the first person voice of fiction or documentary: "I feel like writing now. Finally, I'm writing again". What follows is indeed a written text, but it relates the time spent before writing (as well as signalling what follows as an authored text): making phone calls, listening to records. These actions which establish a narrative and set it in commonplace everyday activity are referred to over and over in Sherman's work, making an inventory of the different/electronic forms of communication related to each of the senses. These are brought together just as the audio and visual channels of video are emphasized by Sherman<sup>14</sup>.

Relating the habit of television watching cues the rest of the "story": "I won't turn the TV on until 6:30. Sometimes I leave it on with the sound



Cinéma Lumière, August 1977.

off. The other day I saw these movies of brain surgery on monkeys." It is a *movie* reproduced on television missing the sound. These animals, like the staring figures of Sherman's videotapes: "Involuntary provider of the characteristic result. Analogues in flesh. Responsive subjects. Show us what we need to know." Their image is without sound: "The sound in their cages. We can fake it." And the first person voice becomes a voice-over: "With a mix of voice-over and ambient sound. We can mix it right over the best available stock. It's the credibility of the script we have to worry about. Put the time and money in the script. Work is hard. Be careful what you say. Use the film to feed the words. Have them read out loud by somebody who can see it when they read it. Make them hear the words with the picture. Fit them in your own time and space. Form their critical path." From a "cynical" behind-the-scene account the text slips into advertising photographs with words: "Tighten up their neckties. Show a little cleavage. Make it a toast to their lips. Scotch on the rocks. Advertising. Glossy copy sings hard-sell over garish fine colour printing. Expensive. Well done. Imaginative. Thoughtful? Shoestrapped ankles. Long legs. Something for everybody. Fat lips. Pretty clean hands for a man. Coloured messages." Then a return to another voice and the writing: "But are not their thoughts your thoughts? Are not these thoughts your thoughts? Examine the difference between you and me, so far. If noticeable, their difference would be your consciousness, I would guess, you would know for sure."

These messages are put into the habits of everyday: "The cup after cup of coffee, day after day, the cigarettes, the drugs, the sex. Advertising photographs with words." A dramatic stimulus — a motorcar accident — is montaged into the text, but it appears within the natural flow of the sentences, word after word. Thoughts become automobiles: "... beautiful language illustrating the optical nature of misshapen thought. Apparently solid objects moving through space. Auto-

mobiles on the highway. Motor cars, they're always easier to pick up in natural light such as daylight. Left to right, words, line by line. 1964 TRIUMPH IN OFF-ROAD ROLLOVER AT 12:20PM, AUGUST 3RD, 1978. WEATHER CONDITIONS CLEAR AND DRY. MODERATE DAMAGE FROM ROLLOVER, VEHICLE CAUGHT FIRE AFTER UPSET. 2 BURN DEATHS, FUEL CAP POPPED OPEN." This crash report then is referenced to a photograph that the narrator keeps. "Holding the snapshot in my left hand, writing with my right", the narrator can describe the two subjects of the photograph in the manner of Sherman writing from photographs, except that now the subjectivity (the fictionalizing) is projected out of the text through an I, not projected into it by the author. The photographic subjects turn into this writing, advertising copy to photographs: "But they're only a photograph now, just the words running behind the surface of my looking glass (see Face A and B)." The parenthesis refers us to two paragraphs at the end of the piece headed "Face A" and "Face B". These two texts duplicate each other except for the signifiers of locale. As the narrator initially left the sex of these identical twins ambiguous at the beginning and said he was sexually involved with both, this duplication could stand for that experience or that gender differentiation. The duplication might only reinforce that ambiguity, that is, reinforce the story thematically. But the repetition can also make us question the narrative voice — doubling the text makes it lose its presence<sup>15</sup>.

Once again this doubling faces us as a third to its binary opposition in a way that is not obvious in the rest of the text where we become a repetition of the text and assume its identity. "Are not these thoughts your thoughts? Examine the difference between you and me..." This text must become represented in us rather than repeated or resolved.

The number three enters the text: "The narrative

begins here with the number 3. As I look into this paper white, I decide this is where it should begin again. I must write it down to stay. We begin here, just after 3, you and me." Now it is just "you and me" — narrator and reader, not a photograph and written picture text — from which a third must be composed, pulling away from its fictional realism into communication, not sliding into its message, a controlled conveyance of our thought. Once again the text is disrupted: the figure who addresses us calls himself dead, dead for three years and dead at 3:15 in the morning. We read of that accident earlier in the text from the point of view of the other victim, a motorcyclist. His thoughts and physical sensations are conveyed and they disappear easily into ad hype: "Open it up, listen to it purr, and here the advertising language moves right along with a professional voice reading cause there's a new brand of cycleman, a new featureman. Whenever he wants, he is filled to capacity with the sensations of his extended mobility. When you are high gliding on your cycle, your wheels disappear... 1966 BSA IN OBLIQUE HEAD-ON COLLISION WITH 1968 CHEVROLET ON AUGUST 21ST, 1978..." By the end of the writing we are brought back to this accident in the present tense of text as the narrator scripts a new advertisement: "Here I am, writing this to you from my new home in Covington, Kentucky. Right now I am free as a bird facing the afternoon's heat with a cold one. A tall green glass of Molson's, imported from Canada. Pull in, give me a closeup of the label. Cut to the '68 Chevy winding down the hillside. Not yet in the picture, the BSA sounds its climb. I'm driving the Chevy listening to country music on WSM-Nashville, 650 on your dial, I'm asleep at the wheel, but I'm not guilty."

All throughout this text the present tense of the narrative moves into ad copy and slides into an accident. What Sherman warns us in this presentation is how the devices of authenticity of his fiction apply equally to advertising and the media. Thoughts, which are not our own, are like automobiles: we move through them and they move through us. The words to the images deliver us to the advertisers and the products. When the narrator speaks to us: "We begin here, just after 3, you and me. 3 in the morning night. The three in the middle of the afternoon", not only are we the reader of this text, we are the BSA cyclist meeting the narrator's Chevy.

The car crashes are important here: they number 3. The shorthand of the reports conveys information to us; they are specifiers of year/model, time/date, weather conditions. These are exactly similar to what was given in *Envisioner* — the quoting of number, temperature or details of bodily sensation. They are also analogues in a simple communications model<sup>16</sup>. The number of dead in the accidents are also specified — all burn victims. These are more than specifiers of authenticity. Death and communication are in some relation here. Death may be necessary for a proper thought conveyance to arise.

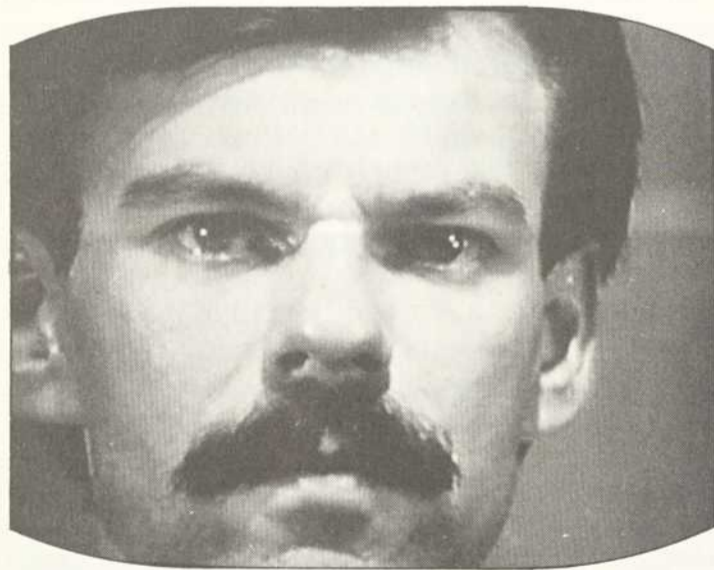
#### DEATH AND COMMUNICATION

At this point it is necessary to follow that death drives across the different forms of Sherman's work. Now the articles, the writing and video connect in one thematic strategy. The so-called articles (called such because of the context of

their publication) are an active part of this and cannot be thought outside of their fictive enunciation. The articles inhabit specific practices, although not their forms. "More Dead Artists" — a "history" and "sociological" analysis of ten years and beyond of artists in artist-run spaces — was published in a *Parallelogramme Retrospective* produced by the Association of National Non-Profit Artists' Centres (ANNPAC). A fiction satirical of television and performance was published as "Television as Regular Nightmare" in a collection on performance art — *Performance by Artists*.

Each statement in these articles cannot be approved of at their face value. They are positive, negative, critical and ironical. Within the overall direction of Sherman's work, however, certain of these enunciations add up to a program. It is a question of art practice in the age of media. It is a question of what the artist can offer and what the capacity of the medium is. It is a question of the presentation of "one of a kind identities" to fill the time offered to art and of something that could be called communication. It is simply a question of time.

These articles follow the publication of "The Trouble with Psychosurgery..." and *1 Traditional Methodology for Processing Information* and are contemporary to the production of the trio of videotapes *Envisioner*, *Individual Release* and *East on the 401* (1978) and *TVideo* (1980). In the last of these articles, "Transvideo" published in *FUSE*, Sherman defined video as: "first and foremost a communications media. It is an accessible high technology for the direct conveyance of information. Video information produced by artists must be assessed in terms of its communications potential."<sup>17</sup> Earlier in the art-



TO CUT THROUGH  
THEIR GENERAL  
BABBLE IS  
THE ONLY WAY  
TO CUT THROUGH  
THEIR GENERAL  
BABBLE IS  
THE ONLY WAY

*Envisioner*. Photo: courtesy Art Metropole.

ists' magazine *Centerfold*, Sherman asked "Are We the News?" with the subtitle "Who is reporting what we are repeating?" He suggests artists not in the news but behind the news, presenting a different kind of information. "Of course, most would look to the artist for a *different kind of information*... how does the artist see his or her role in terms of the delivery of an information that could be useful to others?" He asks, though, "If you do get your news from an artist, how did you come to trust his or her version of the story?" More importantly he asks, or fictionally projects: "How did the artist lose his or her self-respect?" in this loss of identity in entering an information marketplace<sup>18</sup>. In shaping and distributing values, "Must we become government in order to lead? Must we disappear to adhere to our principles?", Sherman asks in another article and since by example of his work at The Canada Council<sup>19</sup>.

Without the restraint of journalism's protocols, Sherman's history and "criticism" of artist's video can be more performative. "The Artist Attains Ham Radio Status in an Era of Total Thought Conveyance" (1978), "Television as Regular Nightmare" (1979) and "More Dead Artists" (1979) respond to the changed intentions and ambition of video: its desire to be broadcast television. The early video artists were "pioneers of the personal communications field. 000100 By a twist of fate they were among the first people to get their hands on the equipment. 000101 They were able to log their private lives as worthy material for public display because of their early entrance. 000110 Later on, those working in the new medium would have to approach the art of revealing themselves in an entirely different manner." However, for this text (and it is a text, not Tom Sherman speaking) this did not seem to be the case: "100101 So quickly broadcast television turns into just another performance situation for the artist... 011101 How great is the need for personal message on the major networks?"<sup>20</sup>

Maybe channels will be offered to this work and there will be time to fill. "Time is so important. Filling time. They all want the chance to fill the television time for somebody they don't know." "Television by hypersensitive personalities, the hot stuff, it'll be on cable and it'll cost you. Performance is made for television. Television performance. Killing time with the viewing audience, from the inside out. Can you bring yourself up high and down and out to conclude your action in approximately 28 minutes, give or take 30 seconds?" This arbitrary division of time should disrupt presence, and yet there is a demand and a desire to saturate that time with a presence (a personality) so it does not exist. If the display of this "one of a kind identity" (which is a false subjectivity) fills time, then that personality must be killed, both for time to be known and communion to arise<sup>21</sup>. It is necessary for the "Red Hot Re-entry into the Mass Society Through Death":

Having inhabited our tiny world for far too long, we artists will all sooner or later become terminally bored with missing the point of our own esoteric communications. At this point, it becomes necessary for the artist to eliminate the "especially sensitive" aspect of his or her personality. This might be better understood in terms of a figurative or metaphoric death. A positive loss of life. Death is one grand process of social equalization<sup>22</sup>.

*Individual Release* (1978) rehearses all these preceding themes in video form; *TVideo* (1980) signs a coda to them. In *Individual Release* there are three disclosures: firstly, an individual report (an individual release), secondly, a performative analysis of television/video, and thirdly, the disclosure of the names of three accident victims as the narrative resolution of a preceding story. (It is structured much like "The Trouble with Psychosurgery...").

In the first section, the voice of "Tom Sherman" tells us that it is time to report again. The technology is available, and he is responsible to put it to good use. Not only is this like reporting to the arts councils once a year, it fills the time of technology with an individual personality or statement. A disclosure of identity is to be made, but in a banal way<sup>23</sup>. The image of the artist is not always available. Over a close-up of a coffee cup, his voice tells us: "Trust me when I say to you, there is a material body absolutely true to these words."

The disclosure is also an investigation and inventory: of television time, of sound and image, of the manipulation of information and its low level on the screen, of the conveyance of thought and personality, of elite control. Over the image of his rotating body, his voices describes the circumstances of our viewing: "There is motion as there is sound. I find myself in motion on this screen inside your field of vision, held in place by the impression of these words on your eyes." As in the writing in *Criteria* we are directed to "Be the picture. See the voice." He asks over top of the second of the three figures: "How influential can a set of stationary eyes actually be? Can your eyes remain fixed for very long on a point in space such as this when your sense of time is being manipulated by the sound of this voice track wandering?"

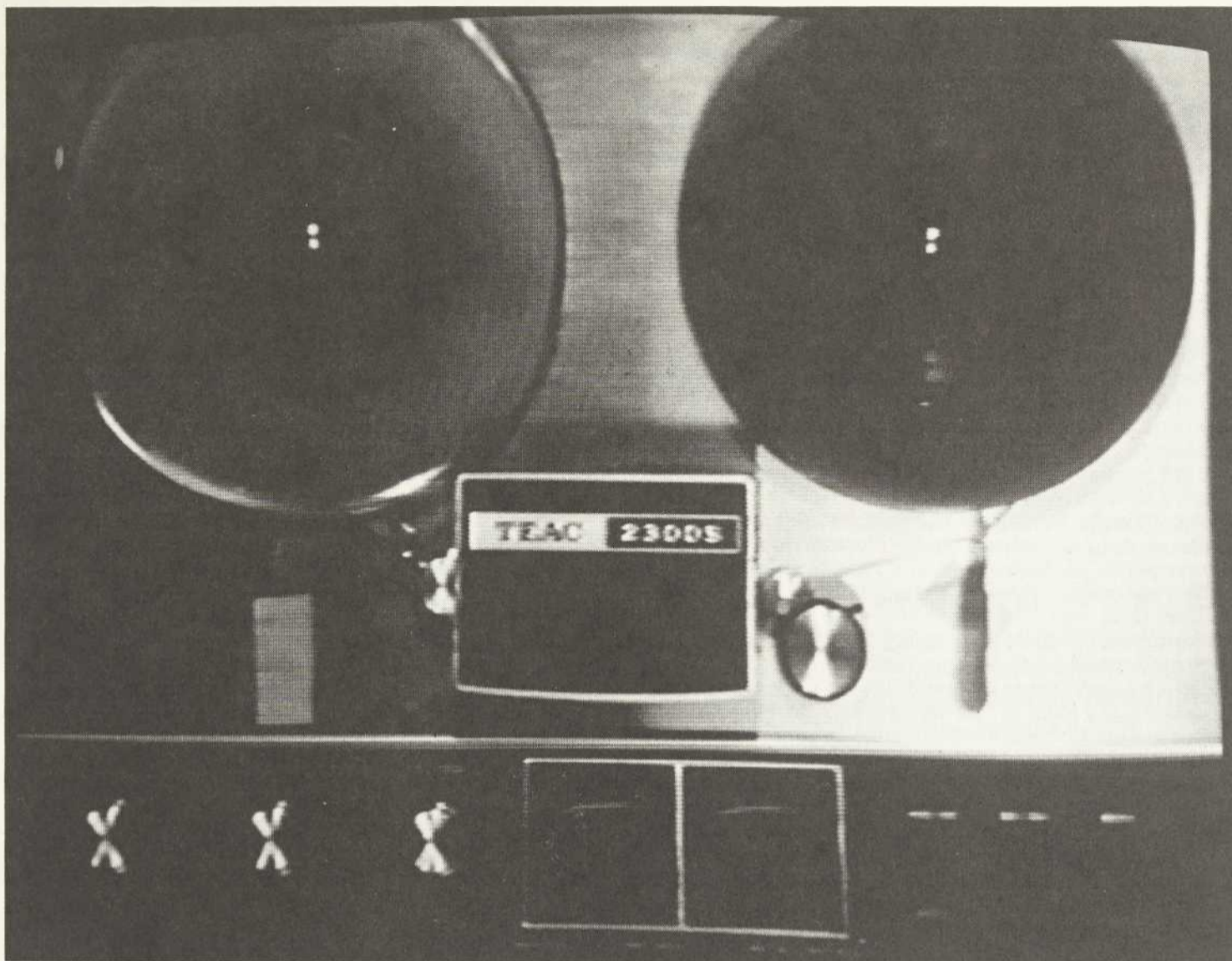
This fixed point becomes obsessive in the third section. We are travelling down Highway 401. The image is one continuous shot from the passenger seat. On the highway we have one thing to see — the road ahead of us that hypnotizes us like television fatigue. We have only the habit of watching, and yet this image is not continuous. Subtle edits and repeats of footage make up its length of "real time". Moreover there is a voice moving us in time, just as the image seems to be driving us into space. Through its repetitions, this voice moves us, but it also catalogues our sensory habits in a car:

Driving and driving. And sitting there watching. And listening to the radio. And sharing with a companion a conversation. And sharing with a companion talk. Listening and listening to what it is they have to say over and over the same words. The radio voice washes over our conversation. The News. The weather. The music.

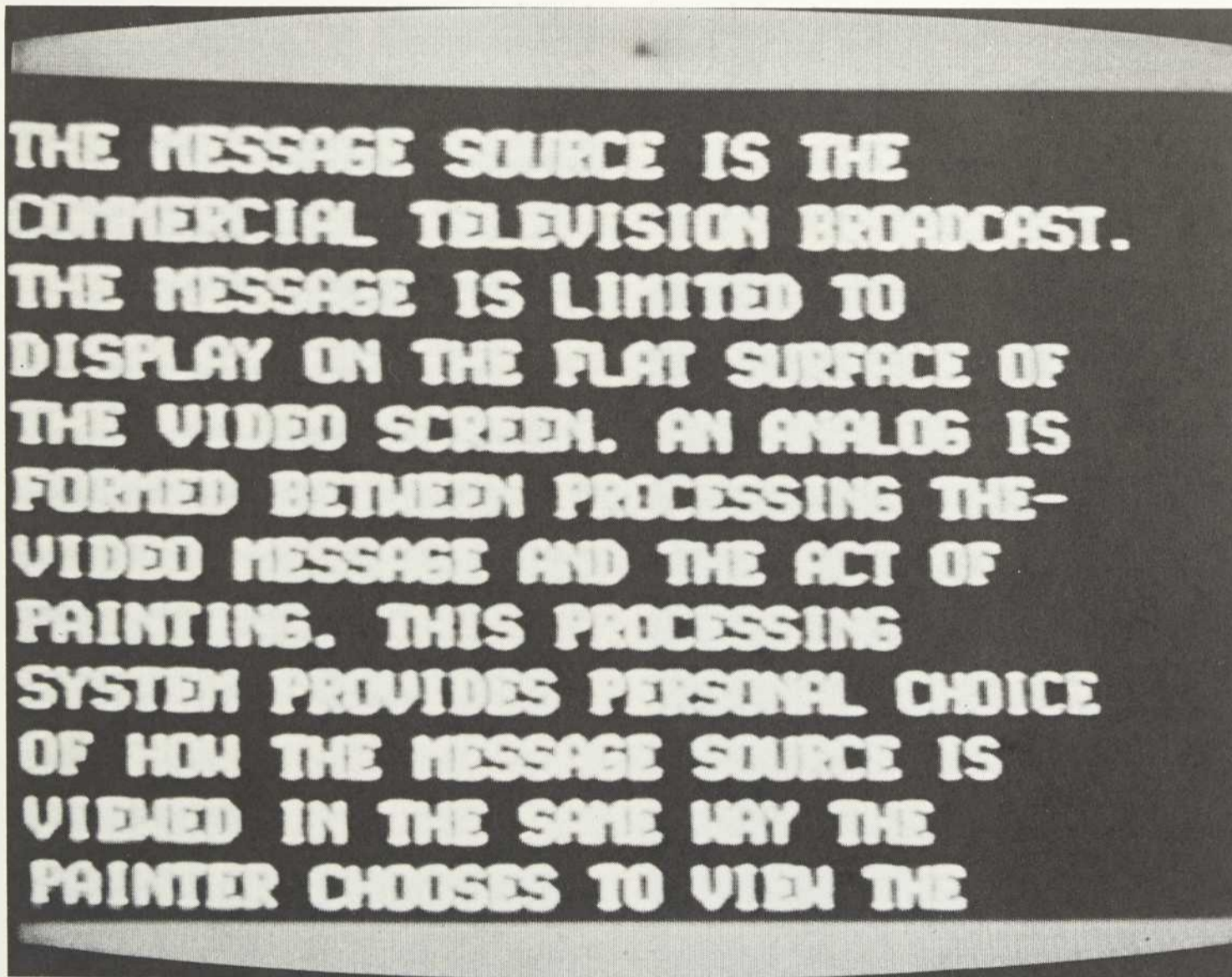
Of course, all this motion and voices are a means to thought conveyance:

I can't stop here. I must go further or I'll never reach my destination. In time my approach will be clear of bad conditions of all classifications of my approach to your mind. The bad conditions of all classes will be clear, smooth sailing on automatic pilot. The freeway.

The third part is also a story of car crashes as the narrator remembers some experiences from childhood. The three lifeless figures off whom



*Individual Release*, 1979, colour, sound, 28 minutes. Photo: courtesy Art Metropole.



*Theoretical Television*, 1977.

the narrator bounced words earlier return as these crash victims. "Who was in the Buick? It was Bill Walker", and we learn his age, his business, the family he left behind. "Who was in the Ford? It was Vivian Marsh", and we learn her death details. But the last changes: "Who was in the Plymouth? My name is Tom Sherman. I'll be thirty-one years old the day after tomorrow."

These were the three makes of cars. By implication and by detail the narrator is the third death; we are forced to believe the reality of his death even though he speaks to us.

Much of what underlies these narratives is time. *East on the 401* (1978) virtually repeats much of the highway footage of *Individual Release*. It is

28 minutes and 45 seconds of highway time for prime time. It is straight driving and straight video. There is no verbal track to the tape: it is about time.

Discussing this tape and *TVideo* in a 1980 lecture, Sherman stated:

I think there must be ways of articulating time more realistically, ways of moving time while maintaining a conscious portrayal of it. Working with a controlled representation of time — time beyond the control of the audience — if the work is to have clarity, the artist must involve himself with a perception of the dimensional bias of the work... A representational video, not presenting extreme, sensational "new" information, is bound to be seen as dreadfully slow, banal, boring video. The trick is to find a way of "moving" time without revealing its passage.<sup>24</sup>

*TVideo* continues where we were left dangling at the end of *Individual Release*. It picks up the melodrama of Tom Sherman's death. According to Sherman, the script for this tape is based on "More Dead Artists". *TVideo* was made for broadcast television as part of an A Space series called *Television by Artists* curated by John Watt. The tape carries through the demand expressed in "More Dead Artists" for a metaphorical death in its actual presentation in broadcast transmission. And yet, as content, Tom Sherman tells us he is still dying and makes a display of it. Dying is used to establish a personal identity in the media. However, even this most genuine mark of authenticity — we must believe that a dying man will tell the truth — is undercut by the construction of the tape.

Once again the devices in this tape build a narrative and character only to mark time and to undercut the figures of authenticity. The tape is divided into three parts. It follows the early day of a man who does not like television anymore and does not want to make this program. Moreover, he is dying. He tells us in the first part: "By the time you see this I'll be dead. And that's the reason I decided to make this videotape. My name is Tom Sherman." For all these reasons, we are inclined to believe what he says on television, about television, etc.

The tape plays with the presentation of "real time" transmitted at another time: "By the time you see this I'll be dead." Later in this section, he adds: "By the time you see this it will probably be evening or in the afternoon." It was morning then; "but that won't matter much at that time", he adds. In the second part he conjectures: "By the time you see me it'll be a lot different. It will probably be a different season." And in the last section he reiterates: "By the time you see this program I'll be dead. There is no question about that." In each, the contradiction of time only serves to reinforce his death, the truth, his absence in the future and hence the presence and authenticity of his voice in future transmission and communication.

The three sections which seem to follow the natural tempo of the day and the banal narrative of his activities, in fact, are highly structured. In each, a specific ailment is related to a mode of travel and that in turn is related to a dimension of time. For instance, in the first part, he is having trouble with his back from travelling on a bus: "You're not really anywhere in time on a bus... It's a lot like being home in the morning"

or like watching this videotape. In the second section it is trouble with his ears from air travel. Travelling by plane makes him think of the future. And in the last, it is his eyes he has trouble with. He notices this problem when he travels by train where he reads and thinks about the past.

"Sherman" recalls his problem with his eyes while reading the paper at the opening of the third segment. The conversation seems to come naturally out of these circumstances — the newspaper makes him think of telling us about his eyes. Similarly in the second part his ears make him tell about records: he doesn't play them much anymore, nor watch television for that matter. He is writing during the opening of this segment, and as he writes a calculator alarm beeps. It is the alarm that he used to remind him to watch certain programs on television. Now that he no longer watches television, he uses it to mark off time; "If I know that time is moving in a certain way it helps me get through the day." In the first part, if being at home was like travelling on a bus with no sense of time (much like uninterrupted video), time is broken up on television by the changing of programs. Still, time is not noticeable; it is invisible. For the tape, more than for the man, the visible clocks, the talk and the calculator display time, establish it as the narrative.

Because these conversations arise from his daily activity and because his admissions are forced by his impending death, we are inclined to believe what this man tells us in a personal way. We do not even question the formal symmetry connecting senses (ailments), forms of travel and dimensions of time. We are inclined to believe, moreover, because all the signifiers of authenticity are displayed, as in documentaries or newscasts: the narrator looks straight at us (he hand holds a microphone, though, which is an alienation device); there are close-ups for confession; we are given details of time and date: January 8, 1980, etc. Most of all it is his death that makes us believe the commonplace as well as dramatic confessions. But there are discrepancies that force us to doubt him. Since he is going to die, he tells us that he wants to clear up something. But what he sincerely tells us is blatantly contradicted in two other places in the tape. Moreover, in the first part when he tells us he is going to die and that is why he is making the tape, between two consecutive statements in real time there is an edit.

As in all of this work by Sherman, authenticity of personality and truth of statement are carried by a voice in time — a voice that creates a narrative, a voice that confuses the personal and the impersonal in communication, that confuses senses and technologies, all in order to separate them and bring us to our senses to use them to communicate in time and across space. At the end of *TVideo*, the narrator talks about phoning people long distance: "It's hard to maintain a friendship or to be in contact with people over a long distance." From one sentence to the next, the personal contact through a technology that brings people into "touch" imperceptively becomes contact with an audience the narrator will not know in time or space:

It's hard for me to say things that are really personal over the television format, through this camera. It's hard for me because you'll be listening to this and you'll be watching me at a different time and I don't really know if I should tell you

anything too specific. You're probably not interested in what I have to say, what I've been doing. As I told you it's already too late anyway. ■

#### NOTES

- For instance, "Television as Regular Nightmare," in *Performance by Artists*, eds. AA Bronson and Peggy Gale, Toronto Art Metropole, 1979, pp. 149-158; "More Dead Artists!?" in *Spaces by Artists Parallélogramme Retrospective 3*, ed. Tanya Rosenberg, Toronto, ANNPAC, 1979, pp. 36-46; and, "How to Watch Television," *Impulse*, 5:1 Fall/Winter 1980, pp. 46-50.
- For example, the animal and insect stories displayed in the windows of Cinéma Lumière (Toronto) in August 1977 reappeared as "references" in *1 Traditional Methodology by Processing Information*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1978.
- For example, "Writing," *FILE*, 3:3 Spring 1977, pp. 54-55, and the videotape *Envisioner*, 1978.
- "See the Text Comes to Read You" as a performance text; as the audio track to a performance for the Fifth Network "Tele-Performance Festival, subsequently cablecast (1978); as photoelectric writing (character-generation) for the cablecast event "Reading Television," (1978); and as part of the audio track to the videotape *Transvideo* (1981).
- Moreover, one project — *1 Traditional Methodology for Processing Information* — can include an exhibition, a catalogue of writing, and a performance that included a lecture on the exhibition, a videotape by another artist and a performance — "See the Text Comes to Read You."
- "My Brand of Video Aesthetics #2," *Un aspect différent de la télévision* (Montréal: Musée d'art contemporain, 1982).
- Like photography, a text's capacity for reproduction and distribution has the power to disrupt the aura of an original, authentic and expressive artwork. Too often, though, index as reference has been restored to index as presence. While language has been allied to photography in semiotic art and theory, it is also aligned in its effects. While language could display itself as art as a formal metalanguage and in time disclose the political and institutional determinations of art, in bringing the context of presentation to the surface, language came to the indexical conditions of photography.
- See Monk, Phillip, *Language and Representation*, Toronto, A Space, 1982.
- See note 2. Sherman had also shown texts in the window of the theatre in January 1977.
- PARACHUTE, no. 9 (Winter 1977-1978), p. 17.
- Theoretical Television* (1977) starts with a frontal image of the "inventor" Sherman followed by a silent character-generated text; *Television's Human Nature* (1977) has a full-face image of a man staring towards the viewer followed by a woman in the same pose, and both are overlaid with the nearly identical audio text with only gender differentiated; in *Individual Release* (1978), static or revolving heads are either overlaid with an audio track or juxtaposed with a tunnel vision highway shot.
- "Promise Me Warmer Weather, ABCDE", *Art Communication Edition*, no. 5, (Spring 1977).
- Sherman, Tom, "An Article", *Criteria*, 4:1 (Spring 1978), pp. 14-15.
- Cf. "Writing" or *Envisioner*: "It's easy to see what people do in their homes. In their homes they are "home" inside an enclosure of hand-built walls. They are home comfortably reading newspapers and magazines or watching TV. When they eat they listen to music on the radio. When they talk they plan records on their stereo. And the ones who go to movies read novels when they stay at home. Those who watch quite a bit of television love to thumb through magazines at the newsstand. People in their homes all get a big kick out of a good coffee table book." In *Individual Release*, however, a separation is stated not necessarily maintained throughout the tape: "You can't even get out of the car. You can't watch television and drive a car at the same time. They know it." But in "My Brand of Video Aesthetics", *Article*, no. 2, Sherman states "I say 'You can't watch television and drive a car at the same time' at the beginning of the tape /East on the 401/. I am interested in these common, widely accessible activities."
- This same device is used at the end of "Television as Regular Nightmare", except that gender is opposed. The repetition also structures the videotape "Television's Human Nature". The picture texts are a form of repetition that is representation. Repetition is also a form of redundancy: in the videotapes, for example, it allows someone to roam the channels and still get the message.
- To adapt a model of verbal communication from Roman Jakobson: "The ADDRESSER sends a MESSAGE to the ADDRESSEE. To be operative the message requires a CONTEXT referred to ("referent" in another, somewhat ambiguous nomenclature), seizable by the addressee, and either verbal or capable of being verbalized; a CODE fully, or at least partially, common to the addresser and the addressee (or in other words, to the encoder and decoder of the message); and finally a CONTACT, a physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee, enabling both of them to enter and stay in communication. Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics", *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge: MIT, 1960). The addresser and addressee are the two drives (or writer-reader); the context is the referent of time and date; the contact is the road, but also the weather — clear or noisy; the code is the familiar experience of driving a car or competence in the codes of advertising; the message is ?, and the communication is the car crash. (The year and models of the cars are analogues for recording/transmitting equipment. In the videotape *Transvideo* (1981), during the time of the tape, Tom Sherman explains and gives the brand name of the equipment he used to make and edit the tape, the microphone he is speaking into, and the models of car and van from which the tape was shot. In *Individual Release*, weather is given as a channel: "In time my approach will be clear of bad conditions of all classifications of my approach to your mind. The bad conditions of all classes will be clear, smooth sailing on automatic pilot.")
- "Transvideo", *FUSE*, 5:2 & 3 (March/April 1981), p. 97.
- "Are We the News?", *Centerfold*, 3:3 (February/March 1979), pp. 124-125.
- "The New Triumvirate (Artists, Broadcasters, Police), *Centerfold*, 3:1 (December 1978), p. 58.
- "The Artist Attains Ham Radio Status in an Era of Total Thought Conveyance", *Centerfold*, 2:6 (September 1978), pp. 86-92.
- "Television as Regular Nightmare," *Performance by Artists*, pp. 149-158. This text includes the heading from the *Criteria* piece: "Someday, we'll all think the same things. Or, someday, when our mental privacy is our last personal space, we'll have no idea what the other person is thinking simply because we will no longer be conscious of others." "Personal matter through television", in its indifference in not knowing its audience, is the same thing as its reception in mass consciousness, as mass consciousness.
- "More Dead Artists!?", p. 40.
- "Banal material packages up so beautifully. If you want a structure or a shooting style to be clearly in evidence, you have to work with low-key, familiar situations." "My Brand of Video Aesthetics #2.", p. 20.
- "My Brand of Video Aesthetics", *Article*, no. 2.

*L'oeuvre de Tom Sherman est caractérisé par l'usage du texte. Utilisés à travers divers media comme la fiction, le journalisme, la vidéo ou la performance, ces textes peuvent changer d'apparence ou de mode d'adresse, mais ne perdent pas pour autant leur identité première. En résumé, l'écriture de Sherman est "stratégique" et, selon Monk, on ne peut plus que s'emparer à décrypter les transformations que chaque oeuvre fait subir au texte comme matériau.*

Philip Monk is an art critic living in Toronto.

# PERSPECTIVE, PHOTOGRAPHIE ET "ENCADREMENT"

par Pierre Boogaerts

## AVANT-PROPOS

Parallélisme: écrire ce texte ce fut retrouver un peu les mêmes "problèmes" que ceux que je rencontre en travaillant avec la photographie. Alors que la vie bouge en tous sens, la langue fractionne la pensée, fixe les idées; elle ne fixe que des notions — c'est la limite du texte. Écrire, comme photographe, c'est toujours *fractionner*, c'est toujours *fixer*.

Cette attitude, notre société la survalorise dans ses faits, dans ses actes, avec ses énergies et dans ses veines de communication. Alors autant le dire tout de suite: ce texte lui aussi sera partiel et il sera surtout partiel. Mais ce sera inversement pour tenter de revaloriser une autre attitude face à la réalité. Je ne voudrais cependant pas que, par exemple, l'aspect épistémologique de ce texte soit perçu comme dénotant une attitude "rétrograde", je ne propose pas un "retour en arrière" mais plutôt un recul nécessaire... pour retrouver un regard qui tienne compte des "deux faces de la médaille", et ainsi, peut-être, retrouver un jour le contact avec son épaisseur.

Ce texte ne prétend pas être une autre description, étude ou analyse (il n'en suit d'ailleurs pas les règles). J'aimerais qu'il soit plutôt l'occasion de *sentir*, de sentir certaines attitudes que la photographie, entre autres, impose... Notre monde axé de plus en plus sur l'information nous enserme toujours davantage dans sa forme machiste qui contribue en fin de compte à éclipser toute vision intérieure, à contourner toute vision des sens. Peut-être qu'en insistant sur les principes d'exclusion de cette grille de lecture, de cette grille numérique dont nous nous entourons, ce texte permettra-t-il de sentir le voile que tendent l'information et la langue sur l'expérience, de même que la trame que pose la photographie sur la réalité. Ne pas se laisser étouffer par ces écrans. Pour moi, en tout cas, il y a urgence.

## EN GRANDE FORME

La photographie se porte bien. Non seulement elle a su pénétrer tous les aspects de notre société, mais elle a déterminé par le fait même la façon dont nous les percevons aujourd'hui. L'information, l'éducation, la sexualité, les sciences, les arts, la publicité, la politique, etc., et, j'allais presque l'oublier, nos souvenirs parfois les plus intimes, tous ces domaines sont scrutés par l'appareil photographique ou, plus exactement, sont moulés par lui... Quand ce ne sont pas les événements eux-mêmes qui prennent déjà la pose pour mieux correspondre à ce que nous en attendons ou, devrais-je dire, pour mieux correspondre à ce qu'en attendent les ca-

méras: l'information, l'éducation, la sexualité..., oui tous ces aspects en fournissent autant d'exemples.

Et ceci n'est peut-être pas fortuit car si nous avons accepté la photographie à tous les niveaux de notre vie sociale et privée, matérielle et intellectuelle, ne serait-ce pas parce qu'elle correspond parfaitement à notre façon de voir? La photographie ne s'y est-elle pas glissée tout naturellement parce qu'il y a symbiose entre sa vision et la nôtre? Par conséquent, n'y a-t-il pas *adéquation* entre les valeurs véhiculées par la photographie et celles de notre société occidentale? Nous pourrions ainsi dire que notre société "développée" porte sur le monde et sur l'univers une *vision photographique* et donc que l'information, l'éducation, les sciences, les arts, la politique, nos souvenirs..., *dans la mesure où ils participent de notre société*, possèdent les caractéristiques de la photographie.

Finalement photographe ou regarder toute réalité retransmise par une caméra reviendrait, pour un individu, à se *conformer* au regard que



Double-faced masks express the dualities of nature and society. Among the Ekoi of Nigeria, the headpieces of the Ekkpe Society are notable for their naturalism, which is enhanced by the use of animal-skin covering.

notre société porte sur la réalité. Photographier reviendrait donc à utiliser "le système". Mais en l'utilisant, dans quelle mesure celui-ci nous utilise-t-il?

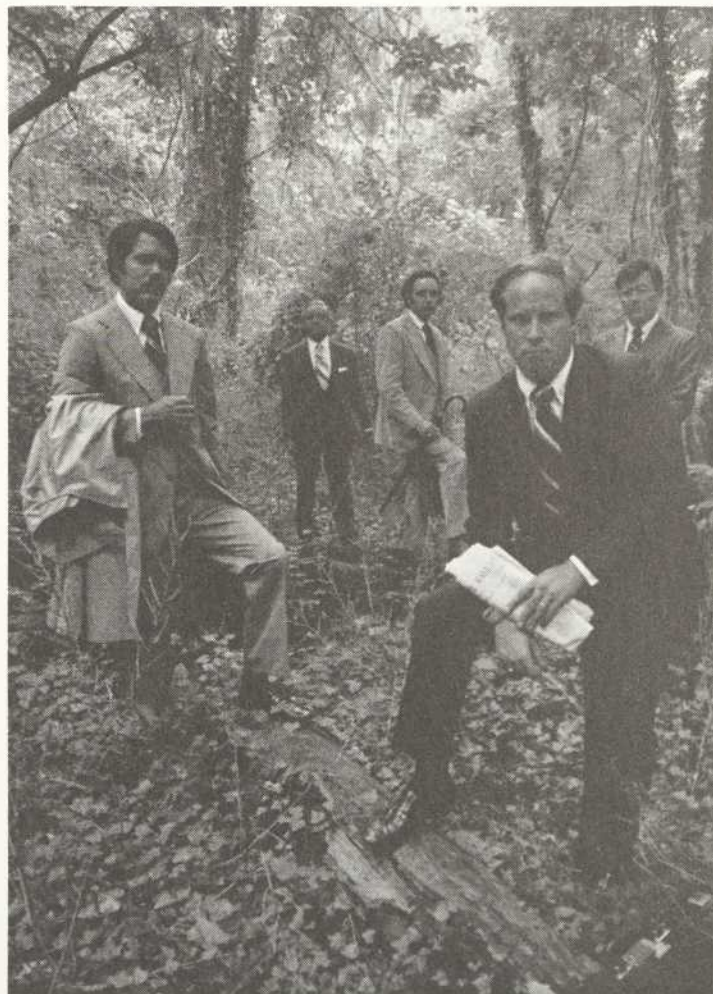
Alors qu'aujourd'hui Art et Société sont questionnés de toutes parts, il faudrait poser à la photographie les mêmes questions que nous posons à la société. Nous devons nous demander comment regarder différemment d'une caméra. Urgence, parce que société et photographie continuent, imperturbables, de "développer" — et d'envelopper — non seulement le monde extérieur mais aussi nous-mêmes.

## COPIE QU'ON FORME

La photographie est une image qui, comme toute image, *mime* la réalité. Or la réalité n'est jamais qu'une réalité perçue.

Que la façon de voir découle d'un mode de penser, que la pensée est étroitement reliée à la vision, qu'il y a interrelation: que l'on regarde comme on pense et que l'on pense comme on regarde, qu'il faut penser pour voir et que l'on ne voit que ce que l'on pense, tout cela devient de plus en plus évident aujourd'hui. Cela signifie que le regard est toujours le résultat d'une certaine organisation du réel, que le regard *construit la réalité selon son propre point de vue*.

Le langage, la science, les arts, la technique sont différentes approches de la réalité. Mais en étant des moyens particuliers de perception, ils ne nous permettent de percevoir qu'une réalité *particulière*. Ainsi la société, parce qu'elle développe les conditions de son savoir, développe par le fait-même les limites de sa perception. Ce sont donc ces mêmes instruments qui nous rendent aveugles aux autres aspects de la réalité.



With his Wall Street Journal in hand, Nature Conservancy President Patrick F. Noonan (right foreground) and his top assistants are portrayed amidst the kind of wilderness they battle to preserve. Clockwise from left: L. Gregory Low, Thomas Beers, Ray M. Cutler, David E. Morine. Deux pages tirées de *Review*/February 1979.

Ne reconnaissant plus l'interdépendance de la nature et de la culture comme les deux faces d'un même tronc, la photographie, en imposant à la nature la domination de sa culture, découpe la réalité en tranches et (nous) coupe(de) la forêt de la vie.

L'appareil-photo est une machine qui regarde. Comme toute machine, elle va faire ce pour quoi on l'a conçue, elle va regarder comme on lui a dit de regarder. Ainsi elle organisera le réel exactement de la même manière que ses inventeurs l'organisaient, elle produira une image de la réalité qui était celle de leur cadre de vue. C'est pourquoi l'appareil-photo représente le monde *tel qu'à l'époque* la société se le représentait, il dépeint la société *telle qu'elle était alors* (et telle qu'elle est toujours largement!). Aussi la caméra ne nous permet-elle pas de voir le monde avec des yeux nouveaux, contrairement à ce que Moholy-Nagy prétendait — et que beaucoup d'autres continuent de prétendre. Avec la photographie, l'homme s'est doté d'un oeil plus spécialisé (rétréci) qui lui permet de voir ce qu'il *veut* voir, qui représente la réalité de façon conforme à ses normes, un oeil qui fait correspondre le monde à ses idées.

Image et société sont bien liées. Elles se développent en même temps. Les caractéristiques de l'une sont celles de l'autre. En Occident, la Renaissance (qui renvoie bien sûr à la Grèce) établira clairement leur perspective commune et au XIXe siècle, la photographie sera le véritable auto-portrait de notre société, sa vraie "peinture" regroupant toutes ses caractéristiques sociales, morales, politiques, économiques, techniques, scientifiques, artistiques. La société s'y sera véritablement résumée... C'est ainsi que toutes deux — image et société — allaient enfin pouvoir conquérir le monde...

Si la photographie comporte des caractéristiques qui lui sont propres en tant que media, elle en a hérité plusieurs qui proviennent des images qui l'ont précédée, mais aussi, et surtout, de la technique, des sciences et de la mentalité de l'époque de son invention (d'ailleurs eux-mêmes déterminés depuis des temps beaucoup plus reculés).

Je vais donc me permettre ici de broser très succinctement l'évolution de notre image occidentale. Il est évident qu'un tel programme demanderait une documentation, une érudition et des développements qui sont hors de mon propos. Mon intention, je le rappelle, n'est pas de détailler ni de démontrer, je voudrais seulement indiquer, rappeler certains traits fondamentaux de notre culture afin d'y rattacher des caractéristiques — tout aussi fondamentales — de la photographie. Pour un historien, ce panorama paraîtra par trop simplifié et surtout trop unidirectionnel. Mais s'il y eut effectivement des tendances contraires, à l'intérieur tout comme à l'extérieur de celles que je mentionnerai (en Occident: la pensée pré-socratique, le Moyen-âge et le Baroque par exemple), ne pas les retenir ne fera que mieux ressortir l'attitude générale de notre société à leur égard. C'est dans ce sens qu'il faudrait lire "l'historique" qui suivra et c'est dans ce sens qu'il faudrait d'après moi relire la photographie. Car lorsque nous photographions aujourd'hui, nous mettons en action des concepts qui datent de plusieurs siècles. En actionnant le déclencheur, nous ne nous contentons pas de sélectionner une fraction de temps et d'espace; le regard photographique implique également des concepts qui sont antérieurs à l'appareil lui-même et qui vont marquer tout autant, sinon plus, la photo de leur empreinte. Parler de ces concepts, ce n'est donc pas se situer hors du champ de la photographie, c'est parler

au contraire des conditions de création de et avec ce media.

#### PREMIER REPÈRE

Je le placerai (métaphoriquement peut-être) lors du passage du nomadisme à la sédentarisation, soit lors de la transition entre l'époque où l'humain vivait de petite chasse et de cueillette et celle du début de l'agriculture. Car c'est à ce moment-là que pour la première fois l'homme s'est arrêté. C'est peut-être au même moment qu'il "fixa" également son image, qu'il la précisa plus isolément sur un fond.

Auparavant, ses images étaient gravées les unes par-dessus les autres. Jamais un nouveau dessin n'en effaçait un ancien — c'eut probablement été renier son propre passé. De plus, les traits figuraient autant les formes que les mouvements de ces formes. Il nous est très difficile aujourd'hui, sinon impossible, de distinguer ces dessins les uns des autres tellement leurs traits sont enchevêtrés. Le temps n'était pas encore figé ni découpé. Tout participait d'un même présent. Celui-ci était épais de la simultanéité du passé et du futur. Le temps avait le mouvement de la vie, celui de l'animal. Les dessins également. Même leur perception, qui était reliée à la lumière de torches ou de petites lampes à graisse, contribuait à conserver à ces lignes la mouvance de la vie. C'est un cinéma que nous ne pouvons plus lire aujourd'hui puisque le nôtre n'utilise plus la transparence que pour laisser la lumière agrandir sur des écrans devenus propres, blancs et cernables, notre vision fragmentée et statique de la vie.

#### DEUXIÈME REPÈRE

Il y a environ 25 siècles, les Grecs développèrent de façon décisive le rationalisme abstrait. Ils séparèrent la raison du subjectif et ainsi, matière et esprit, corps et âme. Ils privilégièrent les premiers, exclurent de plus en plus les seconds. En considérant ainsi le monde extérieur objectif et en délaissant le monde intérieur, ils allaient marquer de leur empreinte tout notre monde occidental et permettre sa vision scientifique de l'Univers. La réalité devenait extérieure à l'observateur qui, indépendamment de ses sens, se devait de l'appréhender par des abstractions — des idées, des idéologies... Les Grecs furent d'ailleurs à l'origine de l'écriture telle que nous la connaissons — soit un caractère pour une valeur phonétique et non plus pour une syllabe ou pour un sens. Avec l'alphabet, la lettre est devenue l'unité la plus petite à l'aide de laquelle tout son peut être construit. Ce principe fractionnant (des lettres comme signes digitaux par opposition aux signes analogiques des écritures non alphabétiques) indique déjà clairement comment pourra apparaître chez eux la notion d'atome (module physique élémentaire) ainsi que celle de la démocratie (égalité des modules d'un ensemble).

Ainsi détachée du subjectif (donc du coeur), la réalité extérieure fut rationalisée. Elle devint continue et homogène et répondait ainsi à des lois stables, universelles. C'est cette nouvelle approche du monde qui va permettre de concevoir une reproductibilité mécanique puisque l'homogénéité attribuée à la réalité suppose que telle chose, tel acte ou telle idée puisse se répéter semblablement partout et en tout temps. (On voit combien ces idées imprégnaient la société

lors de l'éclosion de la science moderne et de la technique.) En tout cas, ces lois ne pouvaient se découvrir qu'à travers un regard objectif et cette pensée discursive — et non plus symbolique — ne pouvait s'appuyer que sur l'apparence du réel. L'image grecque est bien tout empreinte de ce "réalisme" (ou plutôt de l'idéalisme de cette vision réaliste), considérant l'extérieur — l'objectif, le convexe — et reniant l'intérieur — le subjectif, le concave — (la femme, comme on le sait, était représentée sans sexe).

#### TROISIÈME REPÈRE

Le Christianisme révolutionna notre conception du temps. Le sacré s'étant inscrit physiquement dans la réalité de l'histoire humaine, nous ne vivons plus depuis dans un temps mythique, mais bien dans un temps terrestre qui a cessé son perpétuel recommencement. Il y a maintenant un avant et un après, un début et une fin à l'histoire et entre les deux, une "progression". En fait, pour la première fois, nous connaissons un temps chronologique, nous avons une vue en perspective du temps. Nous étions passés du cercle de l'éternel recommencement à la flèche du temps.

#### QUATRIÈME REPÈRE

À la Renaissance, l'approche rationaliste (redécouverte) va découper, segmenter la réalité en composantes distinctes (par la relation de cause à effet par exemple). Ainsi isolées, fixées dans l'espace et dans le temps, elles deviennent analysables objectivement et la nature deviendra, par le fait même, de plus en plus, une réalité humaine.

Alors que les époques précédentes avaient utilisé la perspective pour représenter la réalité telle que Dieu la voyait, la Renaissance, elle, va rabaisser le point de vue jusqu'à hauteur d'homme. Aussi l'image n'essaiera-t-elle plus de représenter la réalité dans son essence divine, mais telle qu'elle peut être perçue par l'oeil d'un homme à un moment et à un endroit donnés. La flèche, en plus de nous signaler l'irréversible progression du temps terrestre, indique maintenant un point de l'horizon placé à la hauteur de nos yeux.

C'est vers ce "point de fuite" que se dirigera dorénavant tout le paysage. Il forcera tous les aspects de la réalité à se plier vers lui, tant l'homme et son architecture que la nature elle-même (englobant la terre et même le ciel). Il deviendra notre idée fixe, car représenter ainsi le monde entier — tant naturel, qu'artificiel ou culturel — en perspective revient bien à tout représenter pour elle, à tout penser dans son but.

La perspective optique renversa donc l'échelle des valeurs. Dorénavant elle ne sera plus dressée — les images ne se liront plus par strates superposées — elle ne nous permettra plus de monter ou de descendre, de nous élever et de nous approfondir; elle sera couchée et nous ne pourrions qu'avancer ou reculer par rapport à ce point de fuite que nous appellerons progrès pendant plusieurs siècles. La représentation ne rechercha donc plus l'essence, l'en-soi. Le but de l'homme s'était déplacé. De l'intérieur de soi, il était passé à l'extérieur. L'homme se retrouvait maintenant réellement face au paysage. Il ne faisait plus partie du monde, il se trouvait devant lui, et l'art, en se plaçant ainsi devant la nature,

se sépara de l'artisanat et cessa par le fait même de faire partie du quotidien. C'est de cette nouvelle attitude que vont naître la science et la technique tels que nous les connaissons aujourd'hui... et il se passera longtemps avant que l'on ne se rende compte que cette "flèche du progrès" n'était qu'un faux fuyant.

L'optique construisit donc cette perspective qui privilégiait un certain rapport oeil/cerveau avec la réalité (à nouveau, on évite le détour par le coeur considéré comme une interférence). L'astronomie lui donnera sa mire (elle la donnera également à l'armée) et les mathématiques son papier quadrillé. Le télescope et le microscope reproduiront le fonctionnement *mécanique* de la vue et permettront la mesure et le calcul de la nature. La raison encadrera tout. Et l'homme, *immobile*, regardera d'un *oeil* la nature pour permettre à son esprit rationaliste de la mesurer, de l'arpenter, de la plier à sa loi, et ainsi, de se l'approprier.

Avec l'optique, nous allions pouvoir commencer à mesurer notre (com)préhension du monde, puisque l'homme s'était instauré "possesseur et maître de la nature" (Descartes, *Discours de la méthode*). Placés devant la nature — non plus dedans — nous ne nous y sommes plus reconnus. Aussi nous avons voulu la reconnaître et nous y avons projeté nos idées, nos idéaux. Il s'agit donc bien là d'une compréhension par manipulation, par domination. Descartes (qui était militaire) s'inscrivait bien dans la suite de Copernic et Galilée qui marquèrent les débuts d'une nouvelle géométrisation du monde par la mécanique (et non plus par l'harmonie, ce qu'avaient fait les mathématiques jusque là). Et l'homme pour se valoriser, se peignit droit debout, entouré de son architecture, le tout bien déformé pour faire valoir son appropriation du monde, sa nouvelle perspective.

Pour pouvoir mettre de l'ordre, son ordre, l'homme devait ordonner à la nature de se déréglé, de se disloquer. Le grand morcellement allait commencer. La lumière, l'espace, la matière et le temps vont être fractionnés par l'optique et les rouages, soit par une vision analytique et mécaniste. La science, en particulier la physique, fut dès le XVI<sup>e</sup> siècle l'élément moteur de toute l'évolution de notre société puisque c'est elle qui détermina celle du machinisme. Newton établit les principes quantificateurs sur lesquels reposeront dorénavant notre image, notre technique, notre science et notre capitalisme — il faut réunir ces deux derniers puisqu'en effet la Renaissance plaça la science au service du commerce (et ceci en accord avec les nouvelles valeurs extérieures de la société). On ne jouira donc plus de l'appartenance à (soit l'homme dans la nature), mais on jouira de la possession (comme dit Descartes), ou encore on opposera la quantité à la qualité, l'extérieur à l'intérieur, etc. Tout ceci montre que non seulement la science et la technique, mais également notre image, sont intimement liées à une attitude de type matérialiste et dominateur, en fin de compte, à une attitude impérialiste.

En rabaissant le point de vue à la hauteur des yeux, en le rabaissant à une possession matérielle, la Renaissance a-t-elle établi la grandeur de l'homme comme on le prétend souvent? Peut-on réellement établir sa dignité sur ce fractionnement rationalisateur qui violente la nature, peut-on établir sa dignité sur une attitude de

domination?

## NAISSANCE

En tout cas, la révolution industrielle ne s'est pas posé ces questions, puisqu'elle reposera sur les mêmes bases et qu'elle mettra toute son énergie à la réalisation matérielle de cette quantité pressentie par les Grecs et développée par les sciences. Énergie perçue non pas, tel qu'on le prétend souvent, comme élément unificateur de la nature mais comme *unique* moyen d'y exercer son pouvoir, d'y imprimer la puissance de ses idées. En mettant l'énergie au service de la quantité, la science allait conquérir de plus en plus de terrain, d'espace et de temps.

Le temps était déjà mesuré en fonction d'une certaine *quantité* d'espace et non plus par la qualité du vécu (puisque, depuis les Grecs, tout était devenu homogène, le temps a pu être fractionné en unités égales parcourues par une aiguille d'horloge par exemple). Avec les Encyclopédistes, le savoir allait lui aussi suivre cet exemple. Il sera dorénavant mesuré en fonction de la quantité de matière que l'on peut *acquérir*. C'est cette quantité — *ou plus exactement la façon dont nous l'avons opposée à la qualité* — qui va faire en sorte qu'aujourd'hui le savoir est relié à l'information: puisque la quantité est une notion extérieure, la qualité une notion intérieure, le savoir est devenu acquérir et non plus devenir, il dépend de l'information et non plus de la transformation.

Tout est maintenant prêt. Notre conception de la quantité va pouvoir uniformiser notre réalité, lui enlever de sa diversité. Elle la débarrassera donc de son poids (bien qu'elle nous "occupe" de plus en plus). Et cette légèreté, dans tous les sens, pourra nous faire *décoller* d'une condition trop pesante. Nous pourrons enfin alléger le temps et l'espace (comme le feront le train, puis la voiture), ce qui permettra à nos visées de devenir peu à peu planétaires, visées qui rejoindront même le ciel (l'avion) puis le cosmos (la fusée). Oui, la technique peut dompter la réalité. Voilà d'ailleurs que les premiers produits synthétiques apparaissent... L'image photographique peut donc maintenant voir le jour; oui, elle va pouvoir "voiler" le monde.

N.B. Les peintres constructivistes ont, les premiers, réalisé l'importance de cet "allègement", aussi ils redéplacèrent le point de vue (que la Renaissance avait ramené à hauteur de nos yeux) et le projetèrent à nouveau dans le ciel, dans l'espace. Mais le pouvoir de la technique et de l'énergie (par exemple la fascination pour l'électricité au début du siècle) permettait maintenant d'autres rapports avec le cosmos ("Construction Floating in Space", 1919-20 de Lisitsky; les "Spacial Force Construction", 1919-20 de Popova, parmi beaucoup d'exemples<sup>2</sup>). Non, les peintres du début du siècle ne se sont pas trompés: cependant, en peignant l'énergie au service du pouvoir de domination et d'éclatement que propose la machine ("Dynamite", 1922 de Redko<sup>2</sup>), ils démontreront aussi les liens qu'entretient la technique avec une vision de type militariste (Léger, en 1923, fut très clair à cet égard: "The war had thrust me, as a soldier, into the heart of a mechanical atmosphere. Here I discovered the beauty of the fragment"<sup>3</sup>).

## COPIE CONFORME

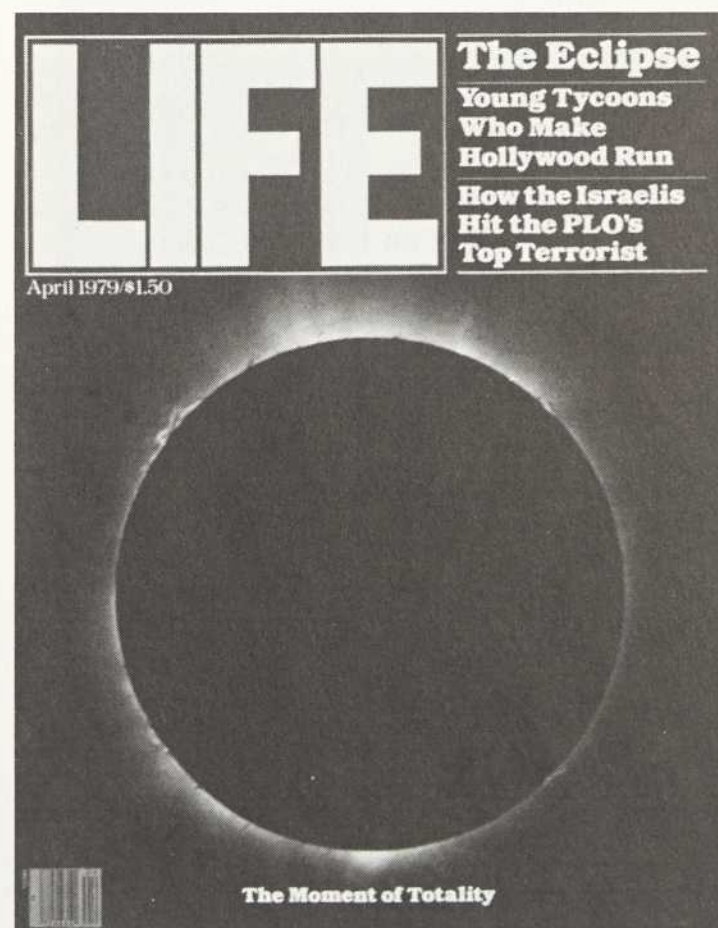
"Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage". Dans le film *Orphée* de Jean Cocteau.

À travers ce court historique, bien incomplet, j'ai voulu rappeler certains traits fondamentaux de notre pensée occidentale afin de les mettre en parallèle d'une part avec l'évolution de l'image de la société qu'est la peinture, et d'autre part avec les caractéristiques de l'image photographique. Je poursuivrai ces parallélismes en précisant maintenant certaines caractéristiques de cette vision photographique<sup>4</sup>. Vision qui, extérieurement et dans un premier temps, regarde à l'aide d'objectifs ronds la réalité courbe de notre terre et qui, intérieurement et dans un second temps, "corrige" ces rondeurs en une figure plate et anguleuse. Vision aussi qui, parce qu'elle contourne nos autres sens, opère un véritable détournement de sens.

## VISION/DIVISION

Alors que l'homme primitif avait une conception unifiée du monde, notre société et ses appareils le découpent. Et si le rectangle de la peinture, avant l'apparition de la photographie, unifiait encore le monde, celui de la photographie le *morcelle*; c'est sa caractéristique la plus flagrante, en tout cas celle qui a le plus d'implications puisque toutes ses propriétés y sont reliées.

Ce fractionnement — qui vient de notre alphabétisation et de son principe de division, relié à celui de causalité — fait que science et photographie partagent la même *vision analytique et mécaniste* du monde. Ce sont ces principes qui nous obligent à découper la réalité en sections rationalisées, donc analysables. Car cette vision détaillée de la science, c'est bien la vision de détail de la caméra: une vision qui se resserre, qui se *spécialise*, afin que chaque unité puisse être mesurée, arpentée, analysée, quantifiée. La nature scientifique de la vision photographique fut d'ailleurs déterminante dès ses débuts, comme



Afin de la transformer en information, la photographie éclipse la vie de la réalité, son oeil ne s'ouvre que sur cette occlusion.

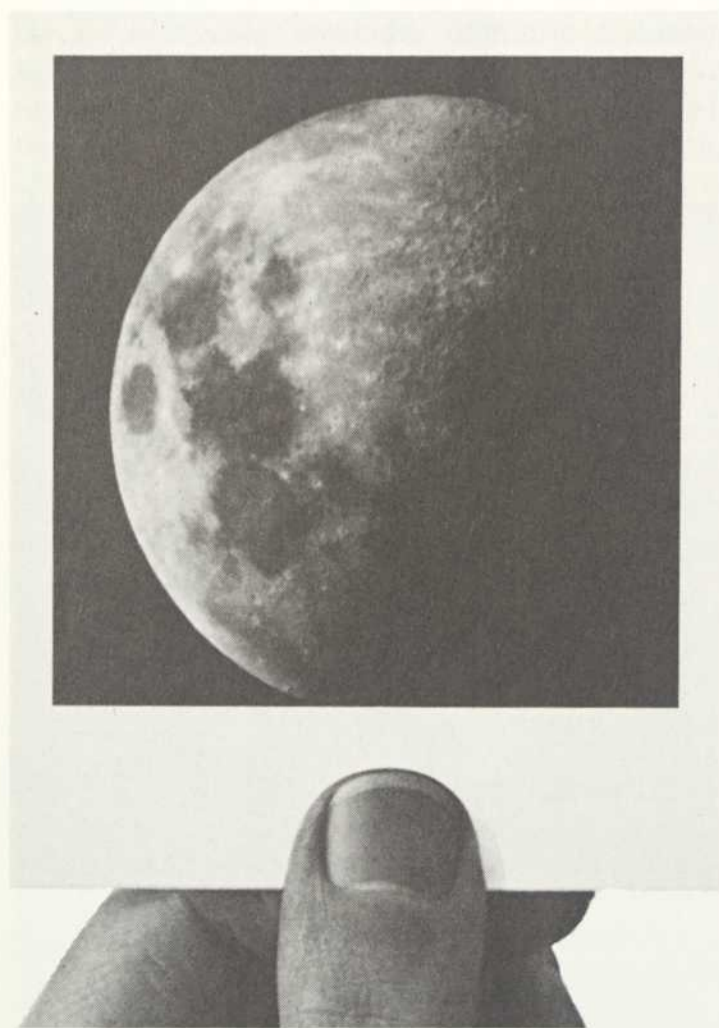
le montrent les prétentions de nombreux photographes de l'époque (Muybridge, Marey, Blossfelt...).

Cette fragmentation se retrouve aussi bien au niveau du cadrage qu'à l'intérieur même de celui-ci et le grain, littéralement, *atomise* le sujet — ce grain en lui-même interchangeable, puisqu'il appartient indifféremment à un arbre, une feuille, une main, un oeil, une pierre... La photographie: *indifférente et fractionnante*. Tout y est en morceaux. Il ne reste que des pièces détachées. Et si le photographe divise la réalité qui l'entoure en se plaçant devant elle, il se divise aussi d'elle, irrémédiablement.

En fait, ce que montre toute photo, c'est d'abord et avant tout cette séparation, ce décollement (comme le coin d'une publicité Kodak) d'avec la réalité. Ainsi, *la caméra est moins un appareil pour la vision qu'un instrument de division*.

#### VISION/EXCLUSION

Comme la photographie nous coupe de tout, du corps du temps, de celui de la nature, de notre propre corps enfin, ce qui caractérise l'image photographique c'est peut-être moins ce qu'elle propose que *ce qu'elle exclut*. Et à nouveau, si le rectangle de la peinture, avant qu'apparaisse la photographie, était un résumé du monde, s'il se voulait en être l'essence, reflétant par là l'harmonie du cosmos tout entier, le rectangle photographique lui, ne découle d'aucune façon de celui-là. Si le rectangle de la peinture était un rectangle d'inclusion, celui de la photographie est un *rectangle d'exclusion*. Ce rectangle ne nous rattache plus au cosmos, *il nous en décolle*. C'est une vue arrêtée, limitée, qui a *perdu tout contexte*. Et celui-ci absent, l'objet regardé n'est plus situé ou, si l'on veut, plus rien ne le crée. La photo est un monde d'objets sans fond,



La photographie mesure notre (com)préhension de la nature avec sa perspective optique qui a renversé l'échelle du progrès. Celle-ci n'est plus verticale et nous ne pouvons plus ni nous élever ni nous approfondir, elle est maintenant couchée et ne nous permet plus d'avancer ou de reculer dans une illusion de grandeur.

décorporalisés, déboussolés, décollés (... à nouveau le coin de la publicité Kodak).

Le fait de regarder "son" sujet oblige le photographe à éliminer la terre entière. Ce qui fait de la caméra, par ses exclusions, une machine créatrice de zones mortes, de zones que nous ne voyons pas, absentes, et qui en définitive n'existent pas. Ce sont nos oeillères et ce sont elles qui caractérisent ce regard. La photographie *produit du vide* et ce vide caractérise notre point de vue car ce qu'elle exclut finit par créer des vides dans notre propre regard. C'est donc réellement ce qui échappe au photographe, à l'extérieur mais aussi à l'intérieur du rectangle de la photo, qui peut rendre "intéressante" une photographie. Ce sera ce qui se situe hors cadrage, ou tout événement imprévu que surprendra la photo. Quoi qu'il en soit, ces vides ne découlent pas d'un quelconque idéal — religieux ou autre — ils sont la conséquence d'une déconsidération, quand ce n'est pas tout simplement d'une ignorance. Ignorance de tout ce qui ne "cadre" pas avec notre propre vision des choses.

Le photographe choisit un morceau et jette le reste. Ce qui le rattache non seulement à notre société "presse-bouton" mais également à celle du "contenant jetable". *Une photo est inévitablement cernée de tous côtés par la pression du rejet*.

#### VISION/RÉDUCTION

La photographie a une bien petite vue. Non seulement parce que son champ de vision est étroit, mais parce que son point de vue l'est aussi. Car si sa vision exclusive réduit le monde à des détails, son oeil unique ne pouvant englober la diversité du réel ne lui autorise qu'une vision simplificatrice, simpliste de la réalité.

Ainsi, le rectangle photographique découpe et aplatit une réalité beaucoup trop vaste, trop épaisse, trop fluide et organique pour lui. Et la réalité se retrouve "plaquée", son temps, son espace, sa profondeur, son sens réduits au minimum. Il est vrai que si ce rectangle découle des angles avec lesquels la réalité fut perçue par les esprits rationalisateurs dès la Renaissance, il possède également la minceur indispensable avec laquelle cette réalité était analysée entre les lamelles des microscopes.

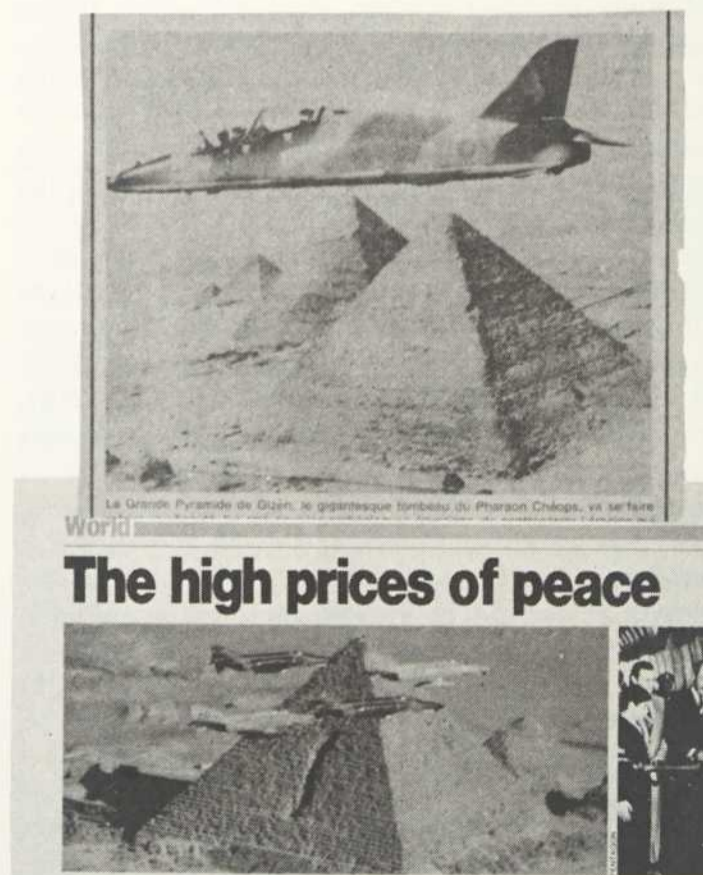
La photographie, tout comme la science ou encore la psychanalyse de son époque, est réductionniste: elle ne possède en mémoire qu'une approche de la réalité, qu'un modèle, qui comme tout modèle est une vision naïve et partielle de cette réalité (que ce soit le temps ou l'espace pour la photographie ou le "tout celase résume à ceci" du modèle pour la science et du sexe pour Freud). Son oeil unique ne peut que cadrer toujours le même point de vue. Peu importe donc la caméra ou qui la tient, puisque toutes regardent la réalité de la même manière, sous le même angle, avec les mêmes arêtes. C'est leur seul objectif. Ainsi, même s'il y a une infinité de photos possibles, ce qui pourrait être l'occasion d'effectuer un choix (choisir son angle de vue, son sujet, sa lumière...) n'est en réalité que l'apologie du contraire: l'acceptation d'un nivellement, d'une "vision démocratique" mal comprise (tout peut être "également" photographié). Par conséquent la photographie, parce qu'elle utilise un seul et unique langage,

vise non seulement à atteindre une communication planétaire mais encore, de par la réduction qu'elle opère, vise-t-elle à abolir les autres approches et ce également à un niveau universel (ce qui est aussi le cas du langage scientifique).

En fait, la photographie réduit tellement la réalité que celle-ci finit par tenir dans le creux de la main. Et cette réduction est tout à la gloire du photographe qui se retrouve lui, démesurément grandi, magnifié face à la réalité. Cette minuscule pression du doigt l'instaure *possesseur et dominateur du paysage* (tout comme sa culture d'ailleurs — voir chez Descartes, par exemple). La photographie des grands espaces américains est certainement à regarder sous cet angle colonisateur. Tout comme les photographies de la NASA qui ne parle plus d'ailleurs que de *rentabilisation* et de *commercialisation* de l'espace. Ou encore plus simplement, les photos de "sa" femme, "ses" amis, etc. La situation se trouve donc renversée: la réalité ainsi réduite, le photographe n'y est plus immergé; il se retrouve devant elle et il ressort grandi de "l'aventure". Pour lui, c'est réellement la revanche du plus petit sur le plus grand, du plus faible sur le plus fort. Temps et espace ainsi manipulés sont enfin *dominés* par le nouveau format de l'homme. La photographie, comme d'ailleurs la plupart des miroirs que l'homme s'est construits, lui renvoie son image magnifiée, bien plus grande que nature. (Et comme la photographie a plus d'un trait en commun avec la cartographie, il faudrait rapprocher l'orgueil de la perspective optique — qui réduit tout ce qui est loin — du principe de représentation cartographique adopté depuis longtemps par les géographes occidentaux et qui a pour conséquence d'exagérer nettement la superficie de l'Europe et de l'Amérique du Nord par exemple par rapport à celle des continents de l'hémisphère du sud.)

#### VISION/NORMALISATION

Avec ses arêtes, le rectangle rationalisateur de la photographie est en quelque sorte la version



Si, de par sa figuration, la photographie est à sa base ancrée solidement dans la société, à mesure que l'on remonte le long de ses angles on s'aperçoit qu'au sommet elle perd la tête dans l'air raréfié de la puissance et du pouvoir — moral et militaire.

moderne, scientifique, du cristal que la peinture occidentale proposait constamment comme symbole de la stabilité, de la régularité, de l'ordre du monde. Et la photographie est bien à voir sous cet angle: *mettre de l'ordre*. Découper l'espace et le temps pour pouvoir mieux les analyser: oui sans doute, mais découper, réduire et aplatir la réalité pour mieux pouvoir la classer: sûrement. Si la caméra "met en boîte", les photos s'y mettent aussi très, très facilement. Avec leurs angles droits (pour les juxtaposer plus facilement), leur format réduit (évidemment) et leur minceur (pour en superposer plus), elles sont certainement une réalité parfaite pour petits tiroirs.

Le rectangle photographique, même s'il désorganise le monde (il le met en pièces, en morceaux) est au départ une tentative pour l'ordonner. Mais cet ordre n'est surtout pas à confondre avec une organisation. Si celle-ci peut être découverte en respectant les différences composantes d'une réalité complexe, l'ordre lui est réalisé *en imposant certaines normes* — on le fait d'ailleurs respecter par une police. Et les normes de la photographie refusent à la réalité sa pluralité de sens. La photo refuse ainsi la dynamique de l'organisation pour le statisme de l'ordre. Sa vision en arêtes est aussi et de ce fait une vision arrêtée, chaque photo fixe la réalité, la stabilise.

Et même si de par sa constitution, la caméra est un regard à répétition, la quantité qui en résulte, loin d'être l'indice d'une ouverture sur le monde, ne fait que confirmer sa compréhension statique. Cette quantité — qui est une réponse technologique — *ne reflète que l'importance du problème, non sa solution*<sup>5</sup>. L'accumulation des photographies n'est donc certainement pas signe de progrès. C'est au contraire une accumulation d'idées fixes. Ce que propose la photographie n'est qu'une *immobilisation*.

La normalisation à outrance qu'impose la caméra (et qui provient de son point de vue unique) fait que pour elle, la réalité est connue d'avance, avant même de la voir. Photographier ce n'est donc pas découvrir, mais c'est *reconnaître* les choses, les êtres, les idées, le monde. Ce qui implique que la photographie *supprime l'avenir*, puisqu'elle le renda irrémédiablement semblable au passé. Pour elle *il n'existe pas d'inconnu*, l'étranger ou le différent est effacé. Elle ne reconnaît que ce qu'elle connaît, et donc ce qui lui ressemble. Ainsi, photographier équivaut à banaliser le monde — et les photographies des grands espaces américains ainsi que celles de la NASA n'y peuvent rien. Cette reconnaissance (cette volonté d'ordre) cadre bien d'ailleurs avec la croyance des scientifiques qui, à l'époque de l'apparition de la photographie, pensaient que la nature était comprise ou sur le point de l'être.

Cette uniformisation de la réalité fait apparaître la photographie comme une vaste tentative de "démocratisation" du monde (son développement rapide en Amérique n'est probablement pas étranger à ce fait). Démocratisation dans une mauvaise interprétation bien sûr: celle de *nivellement*. Nivellement causé par l'unicité du point de vue; aplatissement qui fait correspondre la réalité à une idée, à un idéal, nivellement par l'ordre et le statisme; nivellement qui rend la réalité la plus lisse possible — plate et glacée — qui lisse la réalité puisqu'il *l'idéalise*. Cette vi-

sion idéalisante est une autre preuve de la primauté de certaines idées dans le regard de la caméra.

Et ceci pourrait tout aussi bien s'appliquer à la publicité qui ne reconnaît, elle aussi, qu'une seule valeur — marchande — au monde. Effectivement, photographie et publicité sont intimement liées. Et si elles se côtoient si souvent dans les annonces, c'est bien que leurs regards participent du même point de vue, qu'elles entrevoient le monde sous le même angle. *En fait il n'y a pas de photographie qui ne soit publicitaire et tout photographe fait de la publicité pour le point de vue de la caméra.*

S'il y a, dans la photographie comme dans la publicité, un phénomène de reconnaissance, cela suppose que dans ces deux cas il y ait un phénomène de *connivence*. Effectivement le photographe doit, consciemment ou inconsciemment, se reconnaître dans sa caméra, il doit se reconnaître dans cette reconnaissance de la réalité par la caméra. Comment peut-on croire encore que la photographie est une "peinture de lumière", alors qu'il ne s'agit que du cadre étroit de nos idées toutes faites!

La photographie est une image de fonctionnaires. Les photos sont des images parfaites de et pour vieux cadres. Les caméras n'accumulent que des clichés, en quantité. Et avec cette "vision toute faite", comme avec les idées toutes faites, il n'y a plus d'élan vers la réalité. Celle-ci se fait suffisamment "plate" pour cadrer avec cette vision, avec ces idées (ce n'est pas pour rien que l'on dit que tout le travail du photographe réside dans le cadrage!).

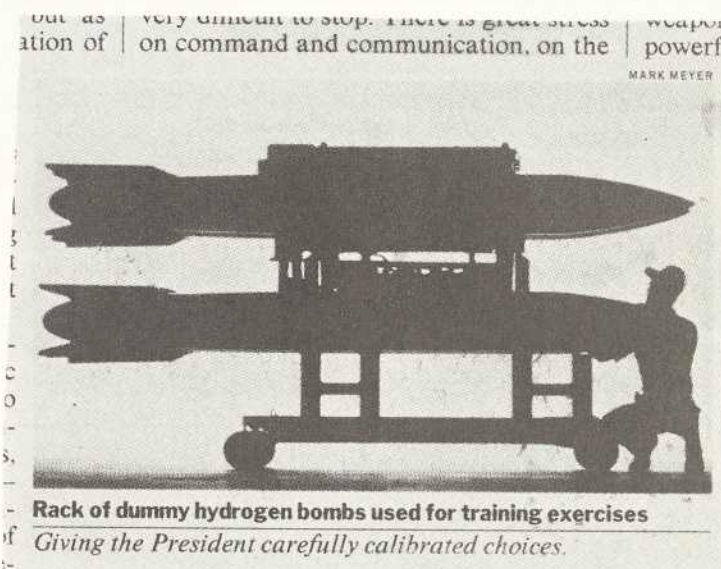
#### VISION/MUTILATION

Si la photographie est une vaste normalisation du monde, la réalité figée qui en résulte témoigne bien de son statisme, tout comme elle témoigne également d'un monde *perçu uniquement sous l'angle de la mort*. À sa base il y a le meurtre du présent, la violence de son idéalisme.

La caméra découpe la réalité. Pour y distinguer quelque chose ou quelqu'un, elle s'y prend de façon angulaire et tranchante. Elle arrache et tue le présent qui bouge et le transforme en passé immobile. D'où tous les rapprochements que l'on ne peut s'empêcher de faire entre une caméra et une arme. Et c'est un fait que tous deux provoquent une mort, que dans les deux cas la technique est mise à son service. Non seulement le regard de la caméra tue mais, en ramenant la réalité à son rectangle, il la force à *se simplifier*. Son cadre est étroit mais pas intense, il voit loin mais sans profondeur. Photographier c'est passer à côté, c'est contourner la réalité en lui imposant un contour; c'est éviter le présent et lui préférer le passé; c'est contourner le volume et lui préférer la minceur, la platitude. Dès le départ donc, le regard photographique est basé sur la violence et la simplification qui en résulte est une véritable *mutilation*. Le photographe domine son sujet par l'action violente de son idéologie qui cadre la réalité. Et le cadrage d'une photo, en expulsant la terre entière — soit tout ce que le cadrage ne "comprend" pas — expulse en fait le corps de la réalité qu'il a sélectionnée et qui se voit ainsi vidée de son sang. Le photographe reproduit bien l'attitude de notre société (et des précédentes) dans le fait que son

seul rapport à la réalité est le rapport violent du pouvoir.

En coupant dans la réalité, la caméra agit à la fois sur ce qu'elle regarde et sur celui qui regarde à travers elle puisque la photo, tout comme le photographe se retrouvent irrémédiablement dissociés de leur contexte respectif (comme on l'a dit suffisamment, on ne peut photographier et intervenir en même temps). Photographier, plus encore que fragmenter pour distinguer (analyser), c'est *disjoindre des entités, détruire des systèmes* — au sens écologique de ce terme. Photographier c'est non seulement



Rack of dummy hydrogen bombs used for training exercises  
Giving the President carefully calibrated choices.

Nous sommes genoux à terre devant la puissance photographique qui, en découpant la réalité, nous décolle du fond cosmique auquel nous adhérons.

couper mais c'est se couper de. Et comme la photographie ne s'adresse qu'à l'esprit — contrairement à la réalité où se compénètrent esprit et corps — le photographe non seulement coupe dans le corps de la réalité, et se coupe de celui-ci, mais il se coupe aussi de son propre corps. La photo comme castration?

Et si la coupure qu'exerce la caméra sur la réalité se retourne contre le photographe, n'est-ce pas que tous deux *participent d'un même corps, d'une même entité*? En portant un regard mutilant, c'est lui-même que le photographe mutile: *il n'y a jamais d'action ou de regard in-signifiant* qui ne porte à conséquence. Et si la violence du photographe ne fait que reproduire celle de notre société, la mort par fragmentation qui résulte de l'action du premier ne présage-t-elle pas l'issue de la seconde?

Cette mutilation de la réalité par la photographie (le cinéma, la télévision, l'information...) n'est pas seulement une mutilation "imagée" ou "imaginée". Elle doit aussi être considérée comme très réelle. Il n'y a pas d'un côté des actes physiques, concrets, qui ont pour eux seuls le privilège de la réalité et de l'autre des exutoires symboliques, des pensées, des images immatérielles. Ce sont les deux aspects d'une seule et même réalité, d'une seule et même *attitude vis-à-vis de la réalité*. Et la frontière entre ces deux aspects est souple (les psychiatres, les publicistes, les médecins, les cinéastes le savent bien...). Il n'y a donc aucune raison qu'on ne fasse pas en réalité ce que l'on fait déjà depuis des siècles au figuré. Où est la barrière, le garde-fou? D'ailleurs, s'il s'agissait seulement de notre imaginaire, pourquoi alors aurions-nous accumulé un total d'armes équivalant à trois tonnes de TNT par habitant et ceci pour la planète entière? Rien n'est innocent, surtout

pas nos images, surtout pas notre imagination. Il n'y a que les innocents qui pensent pouvoir séparer leurs idées de leurs actes mais il en est beaucoup d'autres qui se voilent suffisamment les idées pour penser que leurs actes n'en sont pas des reflets.

Avec la photographie, la réalité — tout l'univers, puisque tout peut être photographié — est "sacrifiée", "persécutée". Et ce au profit du culte du désir. Désir de posséder (d'expliquer, de créer, de donner forme à) qui est évident dans toutes les voies de la photographie, de la porno à la scientifique en passant évidemment par la publicitaire. Ce sacrifice ne vise pas à transcender la réalité, il vise à la *consommer* (une nouvelle fois, les exemples des photographies des grands espaces américains ainsi que de la NASA pourraient servir).

Il faudrait ici approfondir cette notion de sacrifice et donc de l'influence de la religion sur la photographie, bien que le révélateur photographique ne ressuscite que le dieu de la quantité et qu'il dissolve dans sa chimie celui de la qualité! Dernier point cependant, la consommation (communion) de la réalité par, entre autres, la fixation du temps (sacrifice) ne vise qu'une chose: expulser de la réalité et de nous-mêmes toute forme de transcendance. Et ceci nous ramène à notre science, à notre société.

Plus nous rapprochons la photographie de notre société industrielle, plus nous faisons ressortir son attitude militaire, son rapport violent à la réalité, son usage violent du pouvoir<sup>6</sup>. Mais une autre attitude les réunit également; d'un côté comme de l'autre il y a en plus d'une violence évidente, une incroyable *indifférence*.

Passivité... D'après une enquête officielle, les enfants québécois voient, entre 5 et 15 ans, 15 000 personnes se faire assassiner devant leurs yeux à la télévision. Indifférence... Probablement parce que cette violence est produite par l'intermédiaire d'un système (la photographie) et que, même s'il arrive qu'on la reconnaisse, elle semble tellement lointaine qu'elle finit par ne plus nous concerner. Tellement lointaine qu'elle en devient inaccessible, tellement inaccessible qu'on finit par nier son existence et surtout, *on finit par nier en être la cause, l'origine*. Tout photographe est un violent qui s'ignore, qui ne (se re)connaît pas (dans) le "système". De plus c'est un violent qui se croit pacifique et qui rejette sa propre violence sur celle du système qu'il utilise (qui l'utilise).

La vision photographique est bien une vision autoritaire, militaire, mutilante. En plus d'être un regard quasi aveugle, c'est une vision aveugle à ses limites donc indifférente aux coupures, à l'élimination, à la destruction... Attention, ne bougeons plus, le petit oiseau va mourir...

INTERMÈDE POUR: PASSER LE TEMPS, PERDRE SON TEMPS, TUER LE TEMPS ET, POUR EN FINIR, FAIRE LE MORT

Avec le temps, avec le temps va, tout s'en va... et on se sent glacé dans un lit de hasard... avec le temps, on n'aime plus.  
Léo Ferré

Cette vision photographique qui divise et qui exclut, cette vision rationalisante, normalisante, refusant toute réalité polymorphe, s'entêtant à vouloir tout reconnaître, à tuer tout ce qui bouge, cette vision exprime probablement notre besoin de sécurisation provoqué par un peur fondamentale face au réel.

La réponse occidentale à cette peur, c'est l'attaque: ce qui est trop fluide on le fige, ce qui est trop vaste on le réduit. La photographie, qui est née alors que l'industrialisation prenait son essor, est avant tout à voir comme une tentative de *domination du temps et de l'espace*. Pas de compréhension donc, mais une préhension. Et ce n'est pas une illumination instantanée qu'effectue le flash — il n'y a plus d'extase — il n'y a que la mort du présent et son rejet dans le passé.

Il ne faudrait pas non plus croire que la photographie réussit à préserver le présent; si nous l'utilisons aussi pour cela, n'est-ce pas précisément l'indice de notre difficulté à vivre ce présent. Non, elle ne démontre aucun intérêt pour le présent, elle en serait même plutôt le refus.

Peut-être au contraire faudrait-il voir la photographie comme une tentative désespérée de *nous situer dans le temps*. Si elle nous montre quelque chose, c'est plutôt sa ressemblance avec nos montres puisque toutes deux signalent *le passage du temps*<sup>7</sup>. En nous projetant instantanément dans le passé, la photographie nous renvoie notre image comme *ayant été*; elle nous

situe toujours — et ne peut faire que cela — dans la progression irréversible du temps. En photographiant c'est cette seule mémoire que nous recherchons, que nous acceptons jusque dans l'effacement de la photo elle-même (fragilité des pigments). Toute notre société s'est inscrite dans cette progression irréversible... avec les mêmes conséquences que pour une photo! (Leonard de Vinci, homme de la Renaissance, a assisté de son vivant — comme aujourd'hui un photographe — à la destruction de plusieurs de ses oeuvres. Nos objets, d'art ou autres, ont aujourd'hui une bien courte durée de vie.) Alors que les sociétés dites primitives échappaient au temps par la conception cyclique qu'elles en avaient (avec son éternel retour, sa renaissance dans une nouvelle virginité), c'est-à-dire par leur croyance en une éternité, la photographie elle, en rejetant toute éternité (puisque figer le présent n'est pas le rendre éternel), *nous fait croire qu'il n'existe rien d'autre en dehors du temps qui passe*.

S'il n'y a plus d'éternité, il ne reste qu'une vision temporelle, une vision à court terme (voir par exemple la "résolution" de nos problèmes politiques, environnementaux, et autres). Mais cette vision photographique est aussi répétitive et pour elle, accepter que le temps passe ce sera aussi *accumuler*, entasser les souvenirs. Et ces accumulations/juxtapositions, ces énumérations sans fin sont présentes aujourd'hui dans tous les domaines. Pour ne parler que des arts: je me contenterai de signaler le minimalisme américain qui a suffisamment valorisé ce culte du module répété à l'infini. (Et si les Européens ont voulu voir un rapport à l'infini dans les répétitions de Judd, André ou Lewitt par exemple, les Américains eux, n'y ont justement reconnu que sa négation par la répétition.) Plus près de nous, je devrais citer les entassements de références du postmodernisme, des "multi-media", mais aussi de la musique, de l'architecture... Bref, ce sont toutes les formes de l'art qui en sont marquées.

Cependant, accepter que le temps passe en accumulant des "modules de temps" ne signifie pas pour autant accepter le mouvement. Au contraire, les caméras le sacrifient au profit de l'*immobilité*. Toutes les caméras, cinéma et T.V. compris, puisque toutes se basent sur le découpage de la réalité. Ainsi le cinéma n'est que la perception fragmentée du mouvement et la télévision sa perception atomisée. À moins que cinéma et télévision, par leur illusion du mouvement, servent à valider l'un la fragmentation, l'autre l'atomisation du monde. Illusion du mouvement, faux mouvement?...<sup>8</sup>

Et puisqu'il ne peut qu'y avoir correspondance entre l'instrument (la caméra) et celui qui l'utilise ou encore celui qui consomme ce qu'il produit, cela implique que toutes les caméras et toutes les photos nous imposent nécessairement leur immobilité, leur arrêt, tout comme la photo, à chaque fois, nous signale que nous vivons sans épaisseur, sans profondeur, sans avenir. Et si elle nous signale, fondamentalement, que nous vivons dans l'illusion de l'image, que nous sommes "passage" (c'est là probablement la seule conséquence non dominante de son regard), son accumulation en vient à produire une *illusion d'infini*. Cet entassement, qui est l'illusion de spiritualité de la machine, est devenu notre illusion de grandeur.



La caméra expulse la vie de la réalité afin que celle-ci puisse s'imprimer dans le moule de nos idées fixes. Attention, sages! Ne bougeons plus, le petit oiseau va mourir...

Car nous devons nous résumer, nous plaquer, nous taire, nous figer... Nous devons mourir pour regarder une photo, un film, la télévision. Et nous acquérons de plus en plus ces capacités. Mais cette immobilité n'est pas le résultat d'une plus grande concentration, bien au contraire. Il s'agit plutôt d'une plus grande capacité de "tuer le temps" ou, pour être plus juste, de tuer le présent. Avec la photographie, est-ce que ce sont les morts qui reviennent pour ne plus quitter les vivants... ou ne serait-ce pas plutôt les vivants qui meurent, tentant ainsi de retrouver le royaume des morts (c'est-à-dire le paradis artificiel) ?

#### BREF, LA CARTE EST DEVENUE LE TERRITOIRE...

Image et société sont bien liées, elles se développent en même temps. À la Renaissance s'instaura solidement une certaine vision matérialiste du monde, basée sur le pouvoir et la suprématie du regard matériel sur le regard spirituel. Et cette vision entraînera dans sa perspective plusieurs siècles de l'histoire, d'une histoire qui deviendra de plus en plus universelle.

La peinture qui a toujours été le reflet d'une époque, d'une région, en un mot, le reflet d'une société, va en quelque sorte, à partir de la Renaissance, *permettre la venue de la photographie*. Au XIXe siècle, cette dernière constituera le véritable parachèvement de l'image de notre société occidentale, matérialiste, de notre société de consommation. Pour la peinture, le choc fut profond puisqu'elle va maintenant regarder, observer, analyser cette nouvelle image. En tout cas, *elle regardera dorénavant le monde comme étant vu à travers la photographie*.

Personne, je crois, ne contestera l'influence de la photographie dans l'impressionisme. Celui-ci reprit dans sa touche et dans sa couleur ce principe de fractionnement en unités analysables cher à la science et à la photographie. À partir de là, la peinture passera en revue, l'une après l'autre, "scientifiquement", *les différentes facettes de la "réalité photographique" de la société*. Cette étude par crans a d'ailleurs fait croire à beaucoup que l'on pouvait reporter le progrès des sciences en peinture et y voir une évolution. Chaque nouvelle école fut donc perçue comme un progrès, comme allant plus loin que la précédente.

Le Pointilisme reprit le *grain* et la *décomposition de la lumière*; le Cubisme, les *cadres* successifs qui fragmentent l'image. Le Futurisme lui rajouta la *fixation* des moments statiques d'un mouvement. Le Constructivisme (avec le Futurisme d'ailleurs) s'intéressa au *pouvoir*, à la volonté de puissance qui marquait l'image de la *machine*, ainsi qu'à sa volonté de normalisation à un niveau planétaire comme le démontrait sa résolution de sortir du champ de la peinture. Cette normalisation se simplifiera plus tard dans l'*organisation mécanisée* du Systématisme. Le ready-made adopta le système *presse-bouton* qui *extraît* un détail de la réalité, le sort de son contexte. Le Dadaïsme et plus tard le Pop allaient, entre autres, utiliser ces données pour étudier le *collage* (qui est bien photographique puisque, par son système d'extraction de détails du quotidien d'une part, par ses bords nets et sa minceur d'autre part, la photographie permet les juxtapositions/superpositions à l'infini: tout

est vu de la même façon donc tout peut s'accrocher). Si Dada regardait encore du côté de Freud, le Pop lui, ne reconnut que la *banalité* du quotidien, que l'Art Pauvre tenta de déjouer par une certaine valorisation des *détails*. Le All-over devait lui, s'intéresser à l'arbitraire du *cadrage*. Le Monochrome s'occupa de la *réduction au rectangle*, et avec le Minimal, ils adoptèrent une normalisation par la *répétition*. Le Conceptuel étudia la *décorporalisation* et l'*information*. Enfin pour terminer ce rapide survol pour en finir (puisque dès le Constructivisme, les peintres déclarèrent "vouloir en finir avec la peinture"), rappelons la réduction à la *surface* de Support-Surface, la réduction à l'*apparence lumineuse* des choses de l'Hyperréalisme et aujourd'hui même l'*accumulation des détails*, de tous ces *clichés* sur l'histoire qui caractérise le postmodernisme; ou encore, et maintenant sans plus aucun détour, l'importance qu'a prise la *photographie elle-même*, comme moyen d'information pour certaines pratiques artistiques, de façon à ce qu'une performance ou une installation par exemple puisse atteindre, par la diffusion, une échelle beaucoup plus grande. Tout ceci jette un dernier regard (je l'espère) sur une réalité qui n'en finit plus d'être photographique.

Bien sûr, tout n'est pas aussi simple (comme une photo peut l'être), ces réalités ne sont pas aussi tranchées (comme les bords d'une photo peuvent l'être). Et ce survol réducteur de la peinture, n'a pas pour intention de la déconsidérer, de la rabaisser. Il faudrait ici beaucoup plus de pages pour expliciter et démontrer ce qui précède. À nouveau je me suis contenté d'indiquer une attitude générale. Je ne signalais que ce sur quoi et à travers quoi se posait le regard des peintres, sans ignorer le recul que certains artistes ont pu avoir par rapport à cette réalité photographique, et qui donne la vraie profondeur à leur regard.

En tout cas l'impact bien réel qu'a eu la photographie sur l'évolution de la peinture ne peut que me confirmer l'importance de la vision photographique, il ne peut que m'affirmer que celle-ci offre une image fidèle de notre société occidentale. Car en fin de compte, si au début les peintres ont regardé et étudié la photographie, par la suite cela ressemble peut-être beaucoup plus à un phénomène de fusion: n'est-ce pas leur vision qui est véritablement devenue photographique? Et si les peintres, révélateurs d'une société, ont adopté ce regard, c'est que notre société l'avait elle-même fait sien.

C'est un regard photographique que notre société porte sur le monde, avec toutes ses conséquences. Ce regard règne sur notre politique, notre finance, notre culture, notre morale... La photographie est bien une image "techno-scientifico-matérialiste" du monde. Toutes ses caractéristiques peuvent être rattachées à ces trois aspects d'une même réalité sociale. Pour un bref rappel: *de la technique*, la photographie tient entre autres choses sa machine, sa machination, son machisme; *de la science*, son principe de quantité et de fractionnement; *du matérialisme*, l'unicité de vision d'une idéologie et son nivellement des valeurs. (Il s'agit, comme je l'ai déjà précisé, d'un matérialisme idéaliste, celui qui ne s'intéresse qu'à l'apparence matérielle du monde tout en nous déconnectant de son/notre corps. Il s'agit en fait d'un réalisme platonique.) J'ajouterai encore que de ces trois as-

pects, la photographie retient également l'*impérialisme* (la "machination" technocratique de la technique, de la science, du matérialisme — qu'il soit capitaliste ou socialiste).

Puisque la photographie *résume* notre société, c'est qu'elle a dû apparaître lorsque toutes les caractéristiques de cette dernière étaient réunies. Or il se fait qu'elle fut universalisée alors que déjà les données scientifiques qui étaient à sa base étaient remises en cause. La physique, qui fut au XVIe siècle l'élément moteur de l'évolution de notre société puisque c'est elle qui détermina le machinisme, la physique allait bouleverser ses fondements. Dès 1905, Einstein "relativisa le matérialisme", et dans les années trente notre approche de la réalité de la matière allait être définitivement remise en question. Cependant, avec la photographie, on se trouve encore aujourd'hui coincé avec un regard qui considère toujours la réalité comme aucun physicien n'oserait plus le faire.

#### CONCLUSION: SAGE! (OU LE POUVOIR). OU ENCORE: DE LA DIFFICULTÉ DE RÉPONDRE À CETTE QUESTION: QUOI DE NEUF?

Sème une pensée, tu récoltes un acte. Sème un acte, tu récoltes une habitude. Sème une habitude, tu récoltes un caractère. Sème un caractère, tu récoltes un destin.

— Aphorisme du Radja Yoga.

We are all going down, together...

— Laurie Anderson.

"Sage comme une image"... Peut-être faudrait-il se méfier un peu plus aujourd'hui, car sous des dehors d'apparente neutralité, d'insignifiance, de banalité, de beauté même, les photos cachent leur véritable image.

La caméra, comme toutes les machines du XIXe siècle et encore la majorité de celles du XXe, trouve sa source dans le principe de l'automate (qui est toujours en quelque sorte une horloge). Ces appareils produisent de la quantité en répétant automatiquement et inlassablement les mêmes mouvements. Rien ne les écartera de leur plan — *elles ne sont surtout pas conçues pour cela*. Elles se sont conformées une fois pour toutes à une certaine façon d'appréhender la réalité qui est celle de leurs inventeurs, elles ont été forgées par les idées de leur époque et en sont le reflet. *Cela fait donc plus d'un siècle que nos caméras ressassent leurs idées fixes*.

Comme les caméras sont réglées d'avance pour refléter une certaine image du monde, nous sommes victimes aujourd'hui de ce système, de cet ordre établi; et quand nous imaginons capter la réalité, ou encore en inventer ou en créer une, nous ne faisons en fait que reproduire *une certaine attitude par rapport à leur réalité*. Photographier c'est, encore et toujours, utiliser une vision mécaniste et déterministe qui nous inscrit automatiquement dans un plan directeur. Photographier c'est l'accepter; c'est accepter.

Photographier, c'est habituellement accepter de se conformer au point de vue de la machine. C'est accepter que notre propre regard soit cadré par celui de la caméra *afin qu'il corresponde à celui de la société*. Photographier, c'est accepter que notre regard soit amputé et dévié, et c'est accepter que s'opère ce détournement: photographier, c'est fermer les yeux, c'est ac-

cepter de détourner les yeux. Détourner les yeux du présent comme du futur, puisque c'est accepter que le futur soit en tout point semblable (conforme) au passé. Photographier c'est accepter de se mouler au système. C'est accepter d'y participer et de le faire fonctionner. Photographier, c'est accepter de participer au pouvoir établi, et endoctriné est celui qu'il aveugle (car s'il y a bien une chose à laquelle la photographie n'est pas indifférente, c'est au pouvoir de son système). Et photographier, c'est accepter de le propager puisque, si toutes les photos sont autant d'exemples de ce système, toutes donc donnent l'exemple. *Photographier, c'est refuser d'inventer un nouveau rapport au monde.*

Oui, il y a bien déviation, détournement de la réalité, corruption du monde par les caméras. Et chaque photo participe au plus vaste — mais aussi au plus fragile — monument qu'une société se soit donné. Oui c'est vrai, toutes les photos sont possibles! Mais toutes les caméras imposent le même moule, les mêmes coffrages. Ainsi, tous les points de vue, tous les moments, tous les lieux, tous les gens avec toutes leurs idées, leurs visions: tout cadre pour une construction homogène. Ainsi tout photographe, en plus de participer à la construction de ce monument, s'en fait le publicitaire efficace. Et tout comme la publicité aujourd'hui, qui vise bien plus à entretenir son système qu'à vanter les mérites des produits, la photographie supporte

plus le système que de nouvelles (c'est-à-dire différentes) idées sur le monde. Peu importe le sujet, l'un vaut l'autre puisque tout est unifié, nivelé. Rien ne dépasse, ni dans le champ photographique ni dans le champ publicitaire. Et comme tout système unique — totalitaire — se joue de toute individualité, les sujets ne sont que des leurres, les cadrages, les angles de vue des pièges à cons. D'objectif, il n'y en a qu'un. Le véritable message lui, est déjà passé *puisque'il est tissé dans la texture même du regard.*

Le système matérialiste qui réunit l'État et l'Ouest, a créé avec la caméra un appareil d'une efficacité redoutable. Il a non pas imposé, mais *fait accepter son propre regard au monde entier.* Surveillance intime! Programme et surveillance sont dans ce regard et son acceptation. *Photographier, c'est donc autant utiliser le système qu'être utilisé par lui.*

La photographie est certainement à lire sous cet angle de la surveillance. Et c'est l'accumulation de photographies et de photographes, tous deux figés, immobilisés, qui permet et étend cette surveillance — ou ordre imposé si l'on préfère. Prendre une photo c'est bien isoler, découper, réduire; autorisant ainsi la possession, la manipulation, le classement. Photographier c'est surveiller le monde, mais c'est aussi s'auto-surveiller et, ce faisant, prolonger une société de plus en plus immobile.

Et c'est ce système, que nous nous imposons, qui étouffe notre histoire puisqu'avec boulimie, les caméras ne lisent pas mais paralysent le présent en le pré-regardant, en le pré-construisant: elles ne connaissent que le passé, elles ne regardent qu'en arrière. Le futur est clairement pré-visible puisqu'il s'instaure dans cette absence de présent, à l'image même du passé. Notre futur perd ainsi toute son aventure.

Mais où est donc passé le présent? Il est vrai que cette "appareil du pouvoir" tire sur tout ce qui bouge puisque sa technique est seulement au service de la mort. Et nous regardons de plus en plus fixement ses rayons paralysants. Et nous regardons, de plus en plus indifférents, la conquête de son point de vue destructeur. Nous rangeons, nous nous rangeons de mieux en mieux, de plus en plus docilement.

Il s'agit d'une véritable prise en charge de l'individu par le groupe. Et alors que celle-ci est dénoncée dans maintes sectes religieuses, dans la photographie elle passe inaperçue... Il suffit cependant d'une caméra pour se faire bien encadrer. (Il est vrai que cette prise en charge est de plus en plus recherchée aujourd'hui: tous, artistes compris, la demandent avec insistance à nos gouvernements.) Avec la photographie, notre "droit de regard" sur la réalité — c'est-à-dire sur le présent, donc sur l'actualité — est un leurre. Il est tout aussi aveugle que ces buildings dont la façade de verre semble transparente alors qu'elle n'est en réalité qu'un immense miroir sans tain. Notre droit de regard ne reflète que la vision du parti(-pris).

"Sage comme une image"... Avec la photographie, il faudrait plutôt y voir l'expression de l'ordre que nous nous sommes tous donnés: sage!



Eureka — pensant faire jaillir la lumière de sa technique, le photographe foudroie la réalité du regard. Et il ne reste qu'un éclatement figé dans lequel l'atome devient le grain de la mort.

## POST SCRIPTUM (OU LE "POUR VOIR")

Cela n'a aucun sens de demander la taille réelle de l'ombre de quelqu'un

— Frijof Capra, in: *Le Tao de la physique*  
On ne peut vaincre le système mais on peut gagner au jeu. — Tiré du film *Rollover*.  
Si l'on ne riait pas, le Tao ne serait plus le Tao.  
— Lao-Tseu.

Si le regard photographique porte en lui-même son voile opaque, peut-on réellement espérer lui faire voir autre chose, le faire regarder différemment? Peut-on résoudre le problème du regard dans un regard autre, puisque tout regard personnel (cf la "photo d'art") ne convainc que nous-mêmes et ne trompera jamais l'oeil de la caméra. Et les améliorations techniques ne sont d'aucun recours vu que ces "remèdes" portent en eux-mêmes la racine de leur mal (pour changer la technologie, il faudrait d'abord changer le point de vue qui la produit). Que faire alors?

Je n'ai avec cet article, certainement pas eu la prétention de "renverser" quoi que ce soit — ni la photographie, ni la société. Critiquer "en utilisant les armes de l'adversaire", ne sera jamais le dénoncer ou le déjouer; ce sera toujours s'y adapter, s'y mouler, lui ressembler. Et si mon ton a pu paraître agressif par moment, je ne voulais que produire une vibration pour attirer l'attention sur l'un de nos écrans les plus importants d'après moi. Car l'écran photographique, comme tous les écrans culturels d'ailleurs, ne se laisse pas facilement remarquer. Et même si on le détecte, il nous semble infranchissable, si ce n'est inévitable.

Je crois qu'une ébauche de solution (c'est en tout cas celle que j'ai adoptée jusqu'ici dans mon travail photographique), est justement dans le fait d'attirer l'attention. Attirer l'attention sur cet écran, sur ce rectangle, véritable système fermé dans lequel nous essayons de vivre alors qu'il nous condamne maintenant à régresser. Attirer l'attention sur le cadre. C'est peut-être la possibilité d'incorporer un regard autre au regard technocratique de la caméra; car en regardant le cadre, on situe le hors-cadre. Le regarder, si ce n'est pas en sortir, c'est au moins reconnaître ses limites. C'est voir combien nous sommes compromis.

Il faut travailler pour sortir de ce cadre alors que pour consommer, il suffit de s'y inscrire. Et c'est se leurrer de ne considérer par exemple que la réalité courbe à l'intérieur du rectangle photographique: on finirait par croire pouvoir retrouver l'"harmonie des sphères". Tout aussi problématique est l'utilisation de la grille puisqu'elle n'est qu'une extension du cadre photographique, en fin de compte une redondance. Cette grille de lecture, si elle est révélatrice de la dictature photographique, peut cependant être utilisée pour souligner celle de l'architecture (avec ses façades), de l'urbanisme (avec ses rues), de la science (avec ses spécialisations)... Il faudrait relire la perspective que nous avons adoptée depuis la Renaissance sous l'angle du quadrillage, du cadre et de son grillage. Quadrillage de la raison bien sûr, mais d'une raison de pouvoir, d'appropriation, qui est projeté sur la réalité.

Pouvons-nous encore accepter que notre réalité soit à l'image de cette mince et fragile pellicule de plastique? Comment une telle minceur, une telle fragilité ont-elles pu monopoliser le

monde? Il faut se secouer, se libérer de ces pellicules qui encombrant nos yeux et pèsent sur nos épaules. Il faut relire la photographie selon ses marges, il faut tenir compte de nos marges. Il faut se marginaliser.

Se mettre en marge, c'est pour moi me mettre en marche. C'est en tout cas refuser l'immobilisation de règle. C'est bouger. C'est jouer. Jouer avec la caméra, c'est d'abord me jouer de son (mon) pouvoir. C'est ensuite faire jouer ses (mes) données, les faire glisser, dérapier. Enfin, c'est donner du jeu à son (mon) cadre, le détendre, l'assouplir, combattre ses (mes) tensions.

Tout vrai travail — photographique ou autre — est devenu un travail contre la mort — photographique ou autre. Il faut réintroduire la vie. Nous devons retrouver un regard qui ne soit plus uniquement tourné vers la mort mais qui tiendrait aussi compte du vivant. Un regard qui éviterait de détruire la réalité en commençant par exemple par introduire une construction dans le processus même de la fragmentation, un regard qui ferait donc coopérer les différents fragments, qui les articulerait pour tenter ainsi d'entrevoir la densité, la complexité, la richesse des choses; un regard qui détournerait le pouvoir d'ordre de ce fractionnement pour introduire une notion de mouvement qui viendrait désordonner cette vision trop stable; un regard qui ne comprendrait plus la fragmentation comme un disjonction, mais bien comme une distinction; un regard qui n'ordonne plus mais qui perçoit une organicité; un regard qui ne dirige plus mais qui participe; un regard qui ne dirait plus: "sage!", "stop", mais qui nous parlerait de vie, de transformation.

Il ne faut plus regarder la réalité en mourant mais en naissant. C'est pour cela qu'il faut chercher une image qui ne regarde plus en arrière, une image qui ne paralyse plus le présent, une image qui n'oblité plus le futur: une image qui soit "grandeur nature". Il faut chercher une image qui ne dépende plus d'une seule vérité mais qui en accepte plusieurs, une image qui ne refuse plus les autres, une image qui ne se prenne plus pour toutes les autres, une image qui ne se croit plus supérieure à toutes les autres, une image qui ne les remplace plus, une image qui ne les exclut plus, une image qui ne cherche plus à convaincre — qui ne soit donc plus publicitaire/politique — une image qui soit suffisamment ouverte sur le monde pour montrer sa vérité et son erreur, une image qui puisse évoluer, une image qui puisse progresser... Une image qui hausserait la réalité à un niveau plus profond. ■

## NOTES

1. "Thanks to the photographer, humanity has acquired the power of perceiving his surroundings, and its very existence with new eyes" in: "A New Instrument of Vision", Moholy-Nagy, Ed. Richard Kostelanetz, Praeger Publishers, N.Y. 1970.
2. Ces exemples sont tirés du catalogue: *The George Costakis Collection, Russian Avant-garde Art*, Harry N. Abrams inc. pub., New York, 1981.
3. Cité dans: "On Photography", Susan Sontag, Delta Book, 1978 — p. 204.
4. On pourra en trouver d'autres dans les notes de mon livre: "Coins de rues (Pyramides), N.Y. 1978/79". Pierre Boogaerts et Musée d'Art Contemporain Ed., Montréal, 1980.
5. Le rapport ici est à remarquer tant avec l'enseignement qu'avec l'information (ce qui revient au même aujourd'hui). L'information résulte d'une recherche de solution, ou de progrès si l'on préfère, dans la quantité (alors

qu'elle entraîne, tout comme la photographie, un aplatissement de la réalité, sa normalisation). Et son accroissement démesuré n'est que le reflet d'une indifférence de plus en plus grande, d'un statisme de plus en plus profond. Le progrès lui, se situe au niveau d'une dynamique de la transformation, jamais dans le statisme de l'information et le futur est caractérisé par un "devenir" (changer) et non par un "acquérir" (accumuler). La photographie, tout comme l'information et l'enseignement sont de bons exemples de la différence entre savoir et connaître, entre être informé (subir, accumuler) et communiquer (échanger, progresser).

6. Voir également mes textes dans le catalogue "Série écran" du Centre Culturel Canadien à Paris, février 1982.
7. Comme je l'ai mentionné dans "Vision/mutilation", la photographie témoigne d'un monde perçu sous l'angle de la mort. Et la "mécanique horlogère" du "couperet" de la vitesse de prise de vue n'est en quelque sorte qu'une représentation moderne de la faux du personnage Temps/Mort.
8. En ce qui concerne la télévision, il faudrait cependant apporter une nuance dans la mesure où il s'agit d'une machine d'une nouvelle génération, peut-être plus souple. Mais il est un fait que les télévisions véhiculent encore les mêmes messages que la photographie ou le cinéma et que l'utilisation du direct par exemple — donc une certaine forme d'acceptation du mouvement du présent — se confine de plus en plus dans une utilisation policière et statique de surveillance.

*Our way of seeing flows from our way of thinking, and inversely. So, there is a symbiosis between the values conveyed by photography and those conveyed by our Occidental society. Which means: on the one hand, that our "developed" society casts a photographic vision on the world and the universe (certain landmarks in the history of the Occidental world are evoked) and, on the other hand, or reciprocally, that to photograph — or to accept any retransmission of reality by a camera — means, for an individual, to conform himself to the look imposed by the same society (a few fundamental characteristics of photography are specified and light is made on corresponding social attitudes).*

*By reason of their constitution itself, cameras (associated to our technology in general and to information in particular) today impose upon us their own statism. They give us back the order we had given them, that of outlining, of imprinting, of setting in order. What was at the beginning an attempt to order the world now sends us back clearly the violence of this police like attitude. How can we not — consciously or unconsciously — "pose", how can we look — and think — differently from a camera, how can we move from a vision of death to an acceptance of life?*

Pierre Boogaerts est artiste et vit à Montréal.

## COBRA VIA DOTREMONT

COBRA, 1948-1951, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 9 décembre 1982 au 20 février 1983. Catalogue rédigé par Sylvain Lecombe, Christian Beson et Gilles Béraud, 220 p.

DOTREMONT, peintre de l'écriture, Centre culturel de la Communauté française de Belgique à Paris, du 8 décembre 1982 au 2 janvier 1983. Catalogue conçu par Pierre Alechinsky, 72 p.

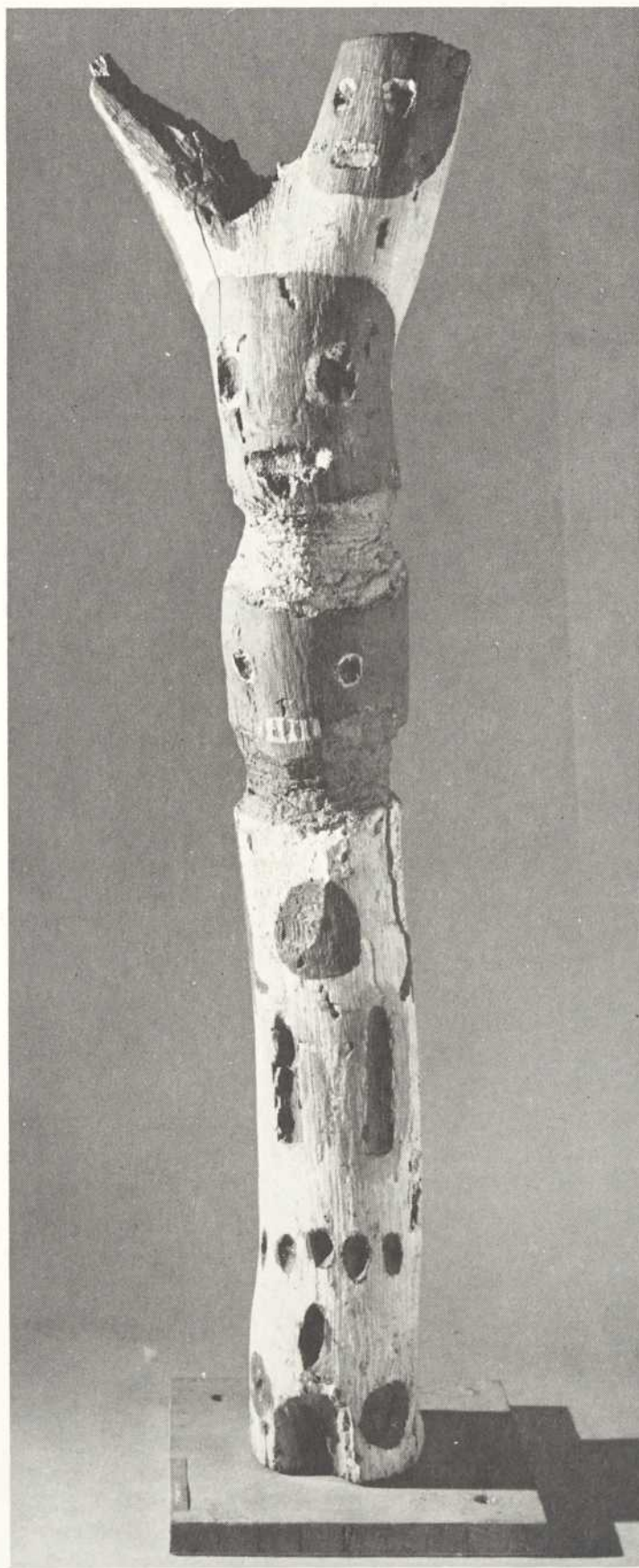
Tel dessin d'Ernest Mancoba, telle toile d'Else Alfelt: dans la dynamique Cobra, la hiérarchie des noms, l'histoire de l'art cèdent la place au libre jeu des vies et des destins. L'exposition Cobra laisse d'abord la trace d'une leçon de vie et de peinture, la trace d'une coupe transversale, une trajectoire rapide, dans l'évolution des artistes de Cobra dans l'espace et le temps. C'est-à-dire de 1948 à 1951, et suivant l'axe nord, Copenhague-Bruxelles-Amsterdam, autour duquel Jorn et dotremont font pivoter le centre de gravité de l'expérimentation. Ce déplacement n'est pas le premier.

C'est seulement après avoir libéré son terrain d'action des hypothèques surréalistes et idéologiques (qui ne sont pas à mettre sur le même pied) que l'aventure Cobra pour un art naturel, un art libre, commence. Il aura fallu que Christian Dotremont procède au détournement (laissons au mot sa connotation situationniste ultérieure) de ces héritages, principalement celui du "surréalisme révolutionnaire"<sup>1</sup>, et qu'avec Jorn il rassemble le centre surréaliste révolutionnaire de Belgique, les groupes expérimentaux danois et hollandais, pour placer Cobra soudain en son point maximum de potentialités. Pour réinvestir le vieux surréalisme de nouvelles forces expérimentales et s'avérer son dépassement. Notamment de sa conception par trop littéraire de la peinture.

En réplique à Breton, Jorn parle d'automatisme physique (plutôt que psychique) et Dotremont, dès les peintures-mots mais avec les logogrammes surtout, après Cobra, accorde à la liberté et à la spontanéité du tracé (lesquelles avaient été évacuées de l'écriture automatique par les surréalistes) un rôle primordial.

Pour Dotremont<sup>2</sup>, il y a un "vieux surréalisme, celui de Magritte, de Dalí, de Leonor Fini" auquel il oppose celui de Miró, Ernst, Tanguy, Paalen et Masson. Et les futurs membres de Cobra, plutôt que de former une ultime nouvelle vague du surréalisme, désertent l'espace qu'ils s'y étaient eux-même aménagés, le "surréalisme révolutionnaire", et font sécession en novembre 1948, une sécession nommée Cobra. L'immense sursaut de Cobra est alors de se placer en situation de réinvention de l'art. Fin des mirages idéologiques, refus des maîtres à penser du moment; la pensée avance sans justification à l'air libre, l'art dans tous les sens où son aventure le conduit. L'action Cobra aux débuts du geste, de la manière, de la pensée.

Rien, écrit Pierre Alechinsky dans le dernier numéro de la revue *Cobra*<sup>3</sup>, n'est plus concret que ces peintures dont l'acte de penser et de peindre se chevauchent, s'interpénètrent. (...) L'oeuvre, l'élaboration picturale se déroule dans l'espace et le temps, dans l'espace limité par le format de la toile vierge et dans le temps qui n'arrête pas de se dérouler pendant l'action... C'est unique-



Karel Appel, *Totem*, 1949.

ment dans l'action que la pensée peut intercéder auprès de la matière.

Cobra est une invitation urgente à la création, à tout recommencer, tels les objets de bois peints, cloués, morceaux de bois trouvés, déchets agencés, à la fois totems et tableaux, de Karel Appel<sup>4</sup>. L'intensité Cobra, couleur, énergie, spontanéité, déconstruction et reconstruction, voyages, amitiés, publications, tracts, manifestes, est aussi l'action permanente dans toutes les directions, concrètes et abstraites.

La création avant la théorie, écrit Dotremont<sup>5</sup>, l'art doit avoir des racines, le matérialisme commence par la matière, la tache est un signe de santé, la spontanéité, l'expérimentation: c'est la simultanéité de tels éléments qui a fait Cobra. Cobra fut fondamentalement une simultanéité<sup>6</sup>. Aussi d'éléments populaires, bruts, expression-

nistes, enfantins, surréalistes même. Aussi de la peinture et de l'expression écrite verbale. (...) Une simultanéité aussi forte qu'une catastrophe de chemin de fer. Une brève rencontre de choc. Et nous ne savions plus si c'était Copenhague qui était là, ou Bruxelles, ou Amsterdam. Nous ne savions plus si nous étions peintres ou écrivains. Ce qui a duré mille jours et mille nuits exactement.

Et titres, bestiaire cobresque jour et nuit: *Vie et mort* (Heerup), *Le cheval jaune et l'arbre* (Pedersen), *Explosion* (Ejler Bille), *Titania, rêve tunisien* (Jorn), *Vert universel, Rocher* (Else Alfelt), *À nous la liberté, Terre ravagée* (Constant), *Oiseaux, le rythme joyeux de la ville, le port ou l'invitation au voyage, Toi* (Corneille), *Animaux nocturnes, Enfants interrogeant, Hip hip hourrah!, Totem* (Appel), *Promenade des Épaves, Entrée de la grotte* (Alechinsky), *Equilibristes, Bal nègre rue Blomet, Hommage À Armstrong* (Doucet), le test du titre, comme dit Alechinsky, est plus cobra que Cobra. Et vice versa dans la peinture. Bal Cobra, musée Cobra. "Et je ne vais dans les musées que pour enlever les muselières" (Dotremont)<sup>7</sup>.

### MARC DACHY

#### NOTES

1. Le point de départ du "surréalisme révolutionnaire" est un texte ainsi intitulé par Dotremont au début 1947. Il paraît en mai dans le troisième numéro des *Deux Soeurs*. Il est à l'origine du groupe "surréaliste révolutionnaire" belge fondé en avril. Le groupe publie un tract "Pas de quartiers dans la révolution" en juin. En juillet, un groupe français se crée à Paris à l'image du groupe belge par la publication d'un tract "La cause est entendue". Une Conférence Internationale du S.R. a lieu à Bruxelles en octobre 1947. Elle permet la première rencontre de Jorn et Dotremont. Outre Jorn, y participent le groupe Râ de Tchécoslovaquie (Lorenc et Istler) et une délégation du groupe français. Animé par Noël Arnaud, Passeron et Jaguer, il refuse de se rallier aux positions du surréalisme de Breton (revenu des USA en France au début 1946) qui se désolidarise du Parti communiste et de toute politique partisane. Les s.r. sont, en raison de l'occupation et de la résistance, proches du P.C. Cette fidélité politique leur sera bien mal rendue. Les premières expositions et conférences du "S.R." français sont violemment attaquées dans la presse communiste. Ajouté à l'isolement par rapport au groupe de Breton, ceci rend, du moins à ses propres yeux, intenable la position du groupe parisien. En avril 1948, il renonce, décide sa dissolution. Dotremont critique sévèrement ce comportement. L'unité franco-belge concrétisée par la revue et le mouvement dont Dotremont est secrétaire général, s'écroule. Les choses alors s'accroissent. Tandis que la polémique divise Belges et Français, Jorn descend du Danemark jusqu'à Bruxelles (via Amsterdam pour voir Constant) où il envisage avec Dotremont une exposition internationale d'art expérimental. Jorn et Dotremont réalisent leurs premières peintures-mots. Quelques jours plus tard, Constant, Corneille et Appel viennent à Bruxelles voir Dotremont. D'autres peintures-mots. Amitiés et voyages, peintures-mots et projets amorcent un renversement. Une dernière conférence a lieu à Paris, à la demande de Lorenc (groupe Râ) pour tenter de repartir sur de nouvelles bases. Dotremont avait manifesté sa réticence. Le lendemain de cette conférence de trois jours, le 8 novembre 1948, les Belges, Danois et Hollandais signent la première déclaration Cobra (ironiquement intitulée "La cause était entendue") pour "une collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique". Plus tard, mais par étapes, Dotremont éteint le S.R. en Belgique, quitte le P.C. (de plus en plus borné) et publie une mise au point (*Le réalisme-socialiste contre la révolution*, Éditions Cobra, 1950) où il retrace les relations entre le

S.R. et la ligne jdavoniste qui n'admettait que la peinture dite réaliste-socialiste.

2. Dans "Le grand rendez-vous naturel", le célèbre manifeste de Dotremont lu le 5 novembre 1949 au Stedelijk Museum d'Amsterdam qui accueille la première exposition internationale d'art expérimental (soit Cobra) à l'invitation de Sandberg. Le manifeste déclenche des chahuts qui se prolongent dans la rue.
3. Rééditée par Jean-Michel Place éd. (12, rue Pierre et Marie Curie, 75005 Paris) avec une préface de Christian Dotremont. Les logogrammes de Dotremont ont fait l'objet d'essais de Max Loreau et Michel Butor parus respectivement aux éditions Georges Fall (Bibliopus) et Jean-Michel Place. Butor a consacré un texte à Dotremont dans *Répertoire V* (Éd. de Minuit, 1982). Yves Rivière, éditeur, a publié le *Logbook* de Dotremont (logogrammes).
4. Les éditions Galilée (9, rue Linné, 75005 Paris) ont publié un ensemble d'écrits au sujet de Karel Appel, un essai sur Appel par Restany (*Street Art*) et un volume de poèmes d'Appel (*Océan blessé*).
5. Extrait d'un texte de Dotremont écrit en 1963 à Ivalo, Finlande, publié en fascicule "Archive Cobra" en supplément au catalogue de l'exposition du Centre culture de la Communauté française de Belgique (127-129, rue Saint Martin, 75004 Paris).
6. C'est en quoi Cobra a pu être comparé à Dada à juste titre. La simultanéité Cobra, l'antispécialisme et la multiplicité des disciplines ne sont pas rendus par l'exposition du MAMVP. Les photographies de la première Exposition Internationale d'Art Expérimental d'Amsterdam au SM montrent dans le catalogue ce qu'était un accrochage Cobra réalisé par un architecte, Aldo van Eyck. L'espace ingrat du MAMVP ne permettait peut-être pas un travail semblable. Ce qui manque surtout, ce sont les dessins, ainsi que les objets, les films, les liens. L'exposition en outre est trop petite pour Cobra.
7. Titre d'un tract bilingue de Dotremont publié en réponse aux accusations diverses dont il a fait l'objet dans la presse hollandaise suite au manifeste "Le grand rendez-vous naturel" (publié dans le même numéro de "Cobra" que celui qui contient le texte de Constant "C'est notre désir qui fait la révolution").

## BRIGITTE RADECKI

Musée d'art contemporain, Montréal  
20 janvier — 13 mars 1983

Commençons par la fin: Brigitte Radecki, sur vidéo, expliquant au spectateur le comment de sa démarche, ses rapports au rituel, ses sources d'inspiration et le déplacement transhistorique central à son travail. "Lent", "fastidieux", "répétitif": le choix des termes instruit. C'est clair, trop peut-être en ce sens qu'y domine nettement l'idée d'un labeur patient, dont on doit pourtant se demander en quoi cela peut constituer une justification. On sait que l'art n'est pas facile; reste encore, semble-t-il, à identifier le lieu de cette difficulté...

Radecki emprunte généreusement au discours du "faire"; d'autres y puisent également, et aujourd'hui plus que jamais, à tel point qu'on ne sait plus très bien s'il s'agit d'une résurgence, de l'affirmation d'une tradition ou d'une quête de spécificité. Tout est bien sûr question de point de vue, selon qu'on se réfère au contexte international d'un art récemment rématérialisé (!), à l'évolution d'une artiste en milieu québécois ou aux caractéristiques nouvellement attribuées à l'art des femmes...

Radecki explique donc les sources de son travail: un voyage en terre britannique, et plus précisément sa visite d'un site archéologique plusieurs fois millénaire, lui fait découvrir la puissance évocatrice du lieu oublié, redécouvert et aujourd'hui témoin privilégié d'une autre époque.

Le donné est précis et redonne au commentaire son statut véritable: plus qu'une entrée en "matière", il s'agit plutôt d'une incitation à (re)vérifier sur place la vraie nature de l'installation titrée *Colonnes de sable*, à (ré)évaluer sa distance du lieu d'origine.

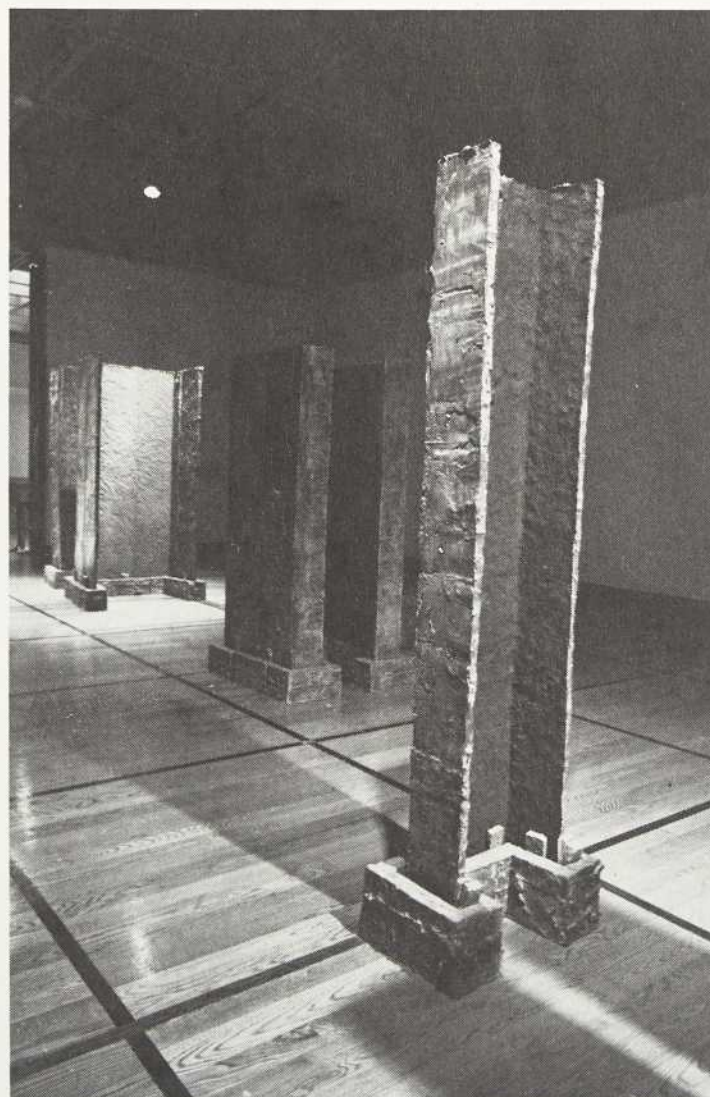
L'oeuvre comprend huit colonnes, faites de ciment par endroit recouvert de sables colorés, qu'on retrouve

inégalement réparties sur le centre gauche de la salle d'exposition. Bien qu'ainsi nommées, elles sont en fait rectangulaires et "ouvertes", proposant en cette ouverture un espace limité qu'en certains cas le spectateur pourra pénétrer, mais que dans l'ensemble il devra se contenter d'épier. À leur droite, et répondant à une disposition nettement plus ordonnée, quatre "enclos" de hauteur inégale mais n'excédant pas quinze centimètres scandent régulièrement l'espace.

Quatre colonnes, dès l'abord de la salle, suggèrent par leur disposition qu'il peut s'agir d'un lieu d'entrée. On pourra l'emprunter (encore qu'il s'agit là d'un passage étroit et peu propice au cérémonial) et parcourir l'oeuvre suivant ce corridor que délimitent irrégulièrement les quatre autres colonnes — comme on pourra choisir une autre voie et ainsi constater, pour peu qu'on oublie ce lieu privilégié que constitue l'entrée, la très grande liberté du tout. Radecki évite ici, et avec bonheur, les habituelles configurations labyrinthiques, circulaires ou autrement mythiques des oeuvres d'inspiration symbolique ou à prétention didactique — et l'intérêt de son travail, malgré le maintien d'un climat "archéologique", n'est certes pas étranger à cette liberté critique prise par l'artiste. Au positionnement initial du spectateur succède un itinéraire franchement moins rigide, et comme propice à l'errance, où l'oeuvre laisse davantage place aux choix.

On se trouve donc confronté à douze modules, disons plutôt à douze étapes en ce que chacune d'entre elles est unique, différenciée quant à sa taille et à ses textures. À ces différences qui les isolent, il convient d'ajouter l'absence d'ancrage au sol, aucun matériau ou dispositif scénique (sauf en certains cas la présence de sable au sol, mais à l'intérieur des colonnes) ne venant suggérer qu'en ces parties on doive lire un prolongement du lieu d'exposition. On les dirait déposées là — ce qu'elles sont effectivement — et cette littéralité, ce dépouillement tient sa force de ce qu'il interfère avec la thématique endossée (site archéologique, donc romantique...); l'artiste insiste d'ailleurs sur le fait que son oeuvre ne se veut pas nostalgique ou autrement tournée vers le passé.

Il s'agit presque, dans le cas des colonnes, d'une mise en rapport de huit sculptures distinctes, chacune bé-



Brigitte Radecki, *Colonnes de sable*, 1983. Photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.

néficiant de son propre socle, de ses pièces de soutènement et d'un éclairage particulier. Quant aux quatre "enclos", manifestement à l'écart et dont la présence n'a rien de "rassurant", ils nous intéressent précisément en ce qu'ils dérangent et, par leur ordonnance même, se trouvent à nier l'irrégularité du dispositif de gauche.

Dans une perspective critique, et en rapport aux acquis de l'installation, *Colonnes de sable* propose une division physique du lieu dont chaque module saura tirer une double autonomie: tout d'abord dans ses liens avec l'oeuvre entière, puisqu'une fois l'ensemble parcouru l'expérience des formats et textures oblige un retour vers l'intérieur de chaque élément; mais également dans ses rapports au lieu d'exposition, en ce que l'occupation de la salle est asymétrique et décentrée, épousant une configuration rectangulaire au sein d'un espace carré.

*Colonnes de sable* aura pu nécessiter quelque "dépense"; mises en place, les douze pièces en question nous rappellent que cette dépense tient autant, sinon plus, au plaisir de l'attente, de la découverte ou à celui, de poser des choix — nous rappelant en somme qu'il doit s'agir d'une dépense partagée, circulant de l'artiste au spectateur — qu'au strict investissement physique de la création, dont on ne peut toutefois nier qu'il transparaisse, comme un souvenir...

PIERRE LANDRY

## ANDRÉ MARTIN

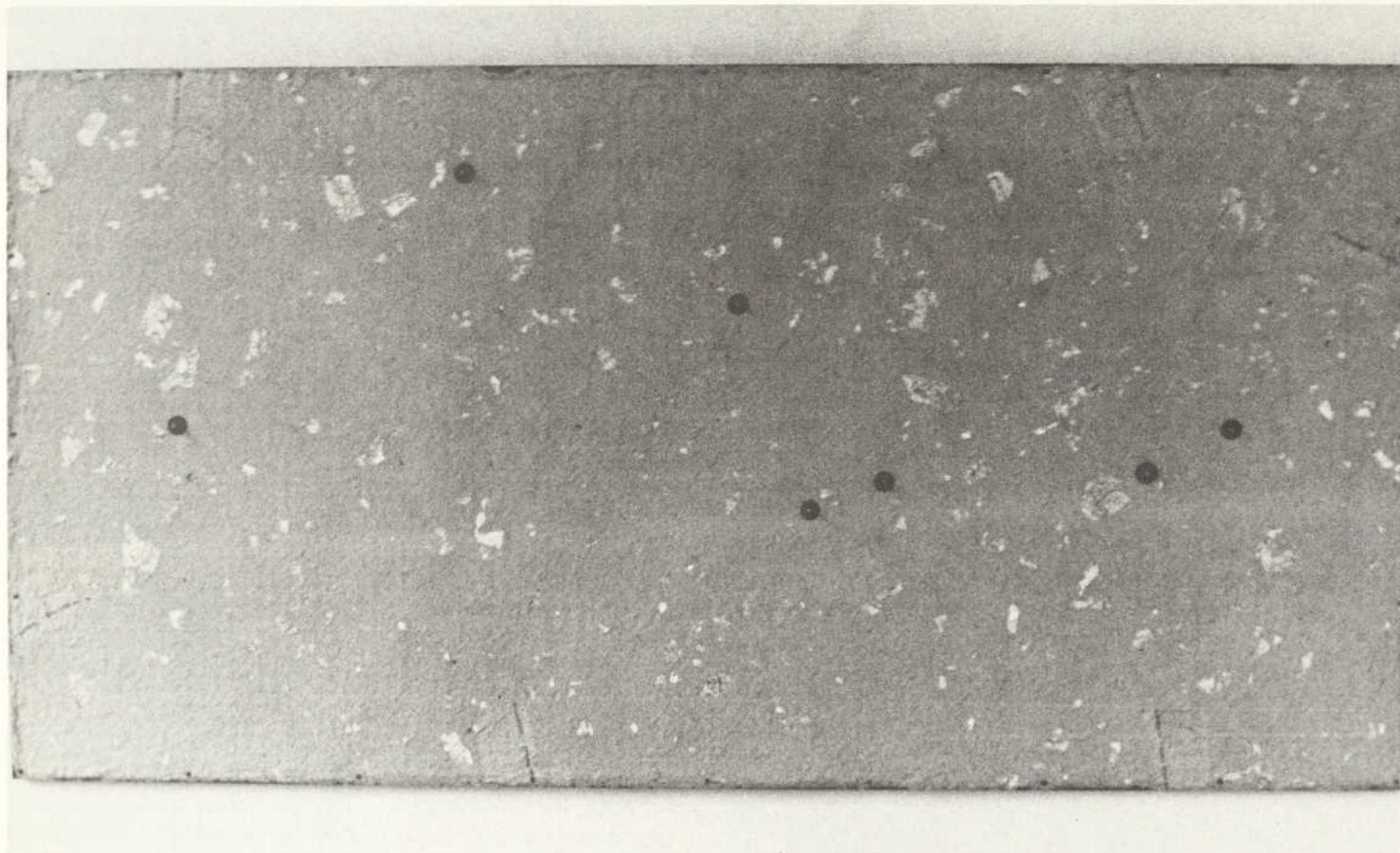
Galerie Jolliet, Montréal  
1er — 24 décembre 1982

Une traversée d'Italie qui est un travestissement, un voyage déguisé, comme on le dit des fruits, où le guide n'hésite pas à tromper en modifiant les formes (la référence à l'Italie et les matières) pour les agréments à sa guise, selon les humeurs de la passion. *Traversée d'Italie*: fragments d'un discours amoureux où la vérité s'enlace à la fiction pour déporter le spectateur vers un lieu imaginé.

*Traversée d'Italie*: cinq grands panneaux horizontaux, composés de papier fait à la main scellé à du masonite troué, où pointent ici et là quelque peu agressivement — en tant que formes et rupture de matière — des boulons et des écrous. Autres interférences sur la surface, mais plus douces cette fois, des petits objets presque totalement enfouis (clé, clou, etc.) et des morceaux de carte géographique incrustés dans le papier. D'un panneau à l'autre, des variations de rose et de bleu, jouant de nuances indescriptibles de lavande, de mauve, de pervenche, et ajoutant à la texture frissonnante du papier un mouchetage plus ou moins prononcé selon les panneaux.

Cinq pages d'un récit imaginé, cinq cartes, portions d'une Italie où ne subsistent que les diagrammes virtuels d'itinéraires qu'une carte déposée au sol trace clairement. Si l'oeil voyage sur ces surfaces brutalement et subtilement accidentés, c'est davantage entre les points-cités qui restent ici sans nom et sans liaison, indéterminés et flottants, davantage dans l'épaisseur allégorique du papier qui recelle une histoire, un récit inatteignable qui se donne par bribes et contraint le regard au nomadisme. Cinq pages où le secret nous convoque à l'aventure, interminablement.

Accompagnant les cinq panneaux, les précédant à l'entrée de la salle, cinq textes dactylographiés sur des bandes de papier hygiéniques bleu-gris pâle provenant des trains italiens, des bandes de papier qui pendent comme des phylactères et supportent, comme dans les tableaux médiévaux, les légendes des sujets représentés. Seuls textes accompagnant les tableaux, tenant lieu de l'habituel carton qui donne les coordonnées de l'oeuvre et où le spectateur s'accroche souvent au titre comme à une bouée de



André Martin, *Traversée d'Italie*. Page n° 4, 1982, 120 x 240 cm, matériaux mixtes. Photo: André Martin.

sauvetage dans l'océan sémantique ouvert par l'oeuvre, ces petits récits, comme des titres en expansion, ajoutent toutefois de l'ampleur aux "images" tout en ayant l'air d'en meubler l'espace désertique. La coïncidence de ces textes avec un élément du code d'exposition (les exigences de la classification muséologique) n'est ici opérée que pour en faire la parodie. Un décrochage, un décalage avec le code social, spécifiquement capitaliste, est ici suggéré qui entraîne vers un espace textuel délirant, ou désirant, spécifique à l'attitude schizo telle que l'ont décrite Deleuze et Guattari.

On pourrait procéder à une lecture détective de ces textes, y retracer les sources biographiques et démarquer la fiction quant à l'Italie qui sert de décor aux anecdotes. Ce serait oublier que ces textes, à la manière des tableaux, sont avant tout *écriture*, c'est-à-dire traces du désir. Si l'homosexualité des personnages et du narrateur est explicite, c'est certainement moins dans le but de faire une révélation — à quoi, à qui servirait-elle? — que pour marquer le récit d'une sensibilité particulière. Pour faire de la sensibilité même un contenu<sup>1</sup>; ce qui n'est pas représentable mais laisse des traces productives de certains effets, dont le moindre n'est certes pas la *déroute*.

Ces textes sont beaux, simples, comme ceux de Beckett, Duras, Guibert..., chancelants cependant car, semble-t-il, encore entachés d'une volonté de transgression. Mais cela même, ils réussissent tout à coup à nous le faire oublier et prennent alors leur envol, ou plutôt nous emportent dans la course folle d'un voyage en train d'où l'on ne peut voir le monde que fragmenté, sans totalité ni points de vue unifiés. D'ailleurs le narrateur du récit ne voit pas: il n'a pas vu les peupliers (récit n° 1) ni la basilique (récit n° 2) ni les Tiepolo qu'il voulait revoir. Mais il est intensément sensible. Le texte, comme les cinq panneaux, est l'enregistrement, selon un code propre, particulier, des intensités vécues qui invitent dès lors le spectateur à des branchements insoupçonnés — s'il ne se retient pas raisonnablement dans l'espace, théorique, d'une lecture interprétative, d'un diagnostic résolutif.

Branchements multiples, rhizomatiques, que l'intertextualité du texte suggère à sa manière. Vers Duras par le message du Signor "Guardi" (*Son Nom de Venise dans Calcutta désert*) dans le récit n° 1 et par le personnage "assis là dans le couloir" (*Un homme assis dans le couloir*) dans le récit n° 4; vers des oeuvres antérieures de l'auteur de la *Traversée*, comme le mot NIHIL gravé au centre d'un verre protégeant une toile

de Signorelli représentant Saint-Sébastien (travaux présentés au Centre des Arts Visuels de Westmount en 1982) dans le récit n° 1 ou par les titres d'anciens tableaux (*Chiarradia*, *Sprezzatura*, etc.) dans le même récit; plus explicitement, vers le livre d'Olivier Poivre d'Arvor sur Saint-Sébastien (*Flèches*) dans le récit n° 2; vers une citation de Goethe (*Faust*) dans le récit n° 5, etc. Toutes ces références sont imbriquées dans le texte, travaillées par le texte même. Elles sont des fragments bricolés, particularisés, comme la carte de l'Italie que l'on retrouve défective en petits morceaux, incrustés dans le papier fabriqué et que l'on ne peut identifier que par une lecture qui rapproche trop du plan, fragmente la surface en unités nommables, nommées, alors qu'à distance il ne reste que le flou des formes, la rythmique chromatique animant le plan d'une pulsation rehaussée par une texture qui accroche la lumière ambiante — lumière qui était naturelle, au risque de la pénombre des fins de journées hivernales.

Si on a tant insisté sur les textes, c'est parce qu'ils se retrouvent aussi reproduits dans les panneaux. D'abord en bande intacte, posée en bordure ou s'élevant vers le centre, puis déchiquetée en petits morceaux ensuite disséminés, comme les parties de carte, sur/dans la surface de papier. Comme les autres objets incrustés, le texte est défonctionnalisé (à la fois en dehors et dans l'oeuvre), désacralisé (s'écroulant comme titre explicatif), dépouillé de son contenu et transformé en taches de couleur, en pigments joints aux autres matières. Le regard attentif sur ces oeuvres — l'insistance empirique du regard — découvrira toutefois que cette *Traversée d'Italie* tisse des passages entre ARTE, AMORE et MORTE (récit n° 5). *Traversée d'Italie*: cinq pages d'intervention pathétique.

#### RENÉ PAYANT

#### NOTE

1. Voir à ce sujet le texte de Daniel J. Cameron, "Sensibility as Content", au catalogue de l'exposition *Extended Sensibilities (homosexual presence in contemporary art)*, The New Museum (16 oct. — 30 déc. 1982), New York.

## MICHELE PARISI

Galerie Jolliet, Montréal  
5 - 29 janvier 1983

Il faut marcher, bouger, c'est-à-dire changer de point de vue, le multiplier. Il faudrait pouvoir marcher; toutes les oeuvres ne le permettent pas. Elles sont nombreuses et dominent l'histoire des oeuvres d'art, celles qui imposent une immobilité sans quoi leur ordre s'écroule, leurs formes s'effritent, leur finitude et leur finalité échouent, car la marche défait les conjonctions solides, fragmente l'espace construit en lieu de discontinuité où les éléments déconnectés appellent des liaisons multiples et instables, ponctuelles et hypothétiques. La marche inscrit la relation *haptique* dans la relation visuelle qui n'est dès lors plus qu'optique<sup>1</sup>. Relation haptique qui est fondée sur la sensation plus que sur la raison et entraîne une confusion des espaces. La marche, c'est donc la vision rapprochée, construite de proche en proche, opposée à la vision éloignée, la vision optique qui assure d'une totalité. L'haptique n'est pas le tactile, mais la proximité dans l'ordre visuel. Ces distinctions, jadis faites par Riegl et reprises par Worringer (puis Maldiney, puis Deleuze) sont ici à propos puisque les trois oeuvres récentes de Michele Parisi concernent notre vision et l'histoire des formes qui la guident, l'histoire des signes qui la régissent, l'histoire des fictions qui l'aveuglent pour tromper l'esprit en même temps qu'elles trompent l'oeil.

Michele Parisi oblige notre esprit à devenir un doigt, à travers l'oeil, pour toucher divers points, lieux de passage où ce qui a vraiment lieu est le passage même, la manifestation même du passage, c'est-à-dire de cet intervalle où une liaison s'établit, mais où la totalité reste suspendue dans sa constitution, retardée dans son parfait accomplissement. Il n'y a que fragments, *objets partiels*, formant un ensemble qui n'est pas un tout unifié mais composé de hiatus, de ruptures, qui appellent des liaisons toujours à faire, à refaire. C'est donc dire l'importance des pièces détachées qui composent ces oeuvres, qui supportent des relations.

J'ai été étonné du peu d'attention que d'autres commentateurs (Daigneault, Toupin, Viau) ont accordée à l'ensemble de l'exposition. Ils semblent avoir oublié de marcher; ou plutôt en marchant, ils ont oublié. Chaque oeuvre est alors commentée comme un espace autonome; le commentaire construisant une clôture et une indépendance que chaque oeuvre ne me semble pas avoir aussi fermement. Au contraire, l'espace entre les oeuvres, l'espace de la marche du spectateur, n'est pas neutre, isolant ou vide, même s'il n'est pas occupé par des objets disposés par l'artiste et n'est pas sans pénétrer dans l'espace des objets eux-mêmes. Cet espace intersticiel est occupé par la marche du spectateur, par son passage "d'une oeuvre à l'autre", il est le lieu même du déplacement où le spectateur devrait se préoccuper de ce qu'il fait, de ne pas oublier ce qu'il a vu, comment il l'a vu, et s'apercevoir que cela crée une attente et une préparation pour ce qu'il va voir, crée un pressentiment, une prévision. Les trois oeuvres forment donc un tout, comme les trois petits verres biscautés de 1978 qui annonçaient dès l'entrée le travail avec la lumière et les variations du point de vue; il s'agit donc d'une installation plus que d'une exposition, même si chaque "oeuvre" a son titre et occupe le mur plutôt que le sol de la galerie.

La structure générale de l'ensemble est mise en abyme dans la composition même de chaque "oeuvre" ou en est l'écho: des éléments hétérogènes (texte — plan coloré — verre, texte — plan coloré — châssis, colonne — ombre — buste éclaté — projecteur) apparemment sans autre liaison que leur co-présence. Il faudrait maintenant faire un plan de la galerie pour comprendre précisément la relation spatiale entre les "oeuvres" et l'intelligible qui en émerge. En effet, car la disposition des "oeuvres", ainsi que leur format — qu'on pourrait d'abord croire sacrifié à un cliché stylistique de la modernité, et qui n'est certes pas habituel dans la perspective de l'art conceptuel — dépendent de l'espace de la galerie où et avec lequel elles entrent en relation. Par exemple, *Crois-moi il n'y a pas de*

vieux maîtres et *Ma i dinosauri dove sono andati a finire?*, face à face sur les murs parallèles de la galerie, ne peuvent pas être vus en parfaite frontalité à cause des deux colonnes au centre de la galerie. La totalité de chaque "oeuvre" n'est visible qu'obliquement.

C'est de ce point de vue que l'on découvre d'abord *Ma i dinosauri...*; point de vue d'où le morceau de verre brisé qui touche d'une pointe le sol semble s'appuyer dans l'angle formé, en trompe l'oeil, par la rencontre des plans noirs mis en perspective. De ce point de vue, une distorsion contredit le plan du mur blanc qui sert de support aux formes noires mais qui se trouve alors transformé en une profondeur blanche où flottent les plans noirs composent un angle. Seul un rapprochement, une vue plus frontale rétabliront la propriété du plan mural. À l'extrême droite, cependant, l'abiguïté spatiale persistera à cause de la ligne du texte qui semble provenir de derrière le plan noir pour le traverser et le déborder dans sa partie inférieure où elle rencontre alors la surface du mur.

En face, *Crois-moi il n'y a pas de vieux maîtres*, composé d'un grand plan doré, contient aussi dans sa partie gauche une ligne de texte qui décolle(colle) le plan du(mur) mur. Ajouté au coin supérieur droit, légèrement retourné vers l'espace de la galerie, un châssis de tableau à texture granuleuse est aussi peint de couleur dorée. Réellement distordue, cette forme retrouve sa parfaite géométrie, sa rectitude angulaire, si le spectateur va se poster dans l'angle opposé de la galerie, à côté des morceaux de verre brisé qui jonchent le sol dans *Ma i dinosauri...* De là, le spectateur voit l'endroit même d'où il voyait le verre s'appuyer parfaitement dans l'angle formé par la rencontre des plans noirs. Là-bas un châssis comme une fenêtre ouverte sur l'ombre qu'il porte au mur de la galerie, ici le verre dont la transparence assure la visibilité du monde qu'il recouvre. C'en est assez pour mettre en scène le paradigme pictural, tous les éléments qui le composent et dont le moindre n'est certes pas le système perspectiviste ici déconstruit par les points de vue frontaux et surtout obliques que l'installation oblige.

avec l'ombre portée d'une colonne blanche placée à une dizaine de centimètres du mur. Au sol et au mur, les fragments épars du buste blanc dont l'ombre, comme signe indiciel, témoigne d'un antique présence sur la colonne, d'une totalité passée. Le récit de l'origine de la peinture est ici évoqué (cf. Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV), ainsi que le mythe platonicien de la caverne. Récit et mythe rappelés comme histoires des signes, signes de signes, comme constructions. Rappelés pour être déconstruits, puisqu'il n'y a pas de vieux maîtres, que la vérité se perd dans la nuit des temps comme celle des dinosaures mêmes.

Réalité des signes, historicité et contingence des systèmes de signes, que le spectateur, passant devant la source de lumière qui permet à la colonne de fermement porter son ombre, découvre tout à coup en voyant l'ombre suspendue dans le vide, l'ombre de rien qui ne soit là pour la porter, l'ombre qui adhère au mur comme à sa seule réalité, l'ombre tracée qui est la marque du passage de l'artiste, auteur de l'inscription, de la machination qui dénonce les apparences, les grands récits (philosophiques, politiques, économiques, etc.) qui règlent le réel en lui donnant un sens qu'il ne peut pas réellement avoir sans pertes ni sans restes, sans codifier l'imaginaire même.

Il semble dès lors que le fragment soit au plus près de la réalité de l'imaginaire, comme en témoigne aussi le texte exposé sur un mur de la galerie: extrait puisé de *Au naufrage du Titanic* de Hans Magnus Enzensberger et que l'on retrouve partiellement cité dans *Ma i dinosauri...* et *Crois-moi...* Citations commencées et terminées par une ligne où sommeillent tous les textes possibles, passés et à venir. Citations composées de terre peinte dorée se détachant ici sur fond noir et s'associant là-bas au fond doré.

Cette installation amène donc le spectateur qui marche à penser — ce qui n'est pas connaître — à partir de ce qu'il voit. Il ne pourra pas ignorer dans ce mouvement réflexif les qualités matérielles de ce qu'il voit. C'est là l'ambiguïté de cette oeuvre très conceptuelle,

s'exprimer les accidents qui découpent l'ensemble en morceaux qu'il faudra d'une autre manière assembler, en y pensant.

## RENÉ PAYANT

### NOTE

1. Cf. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck, Paris.

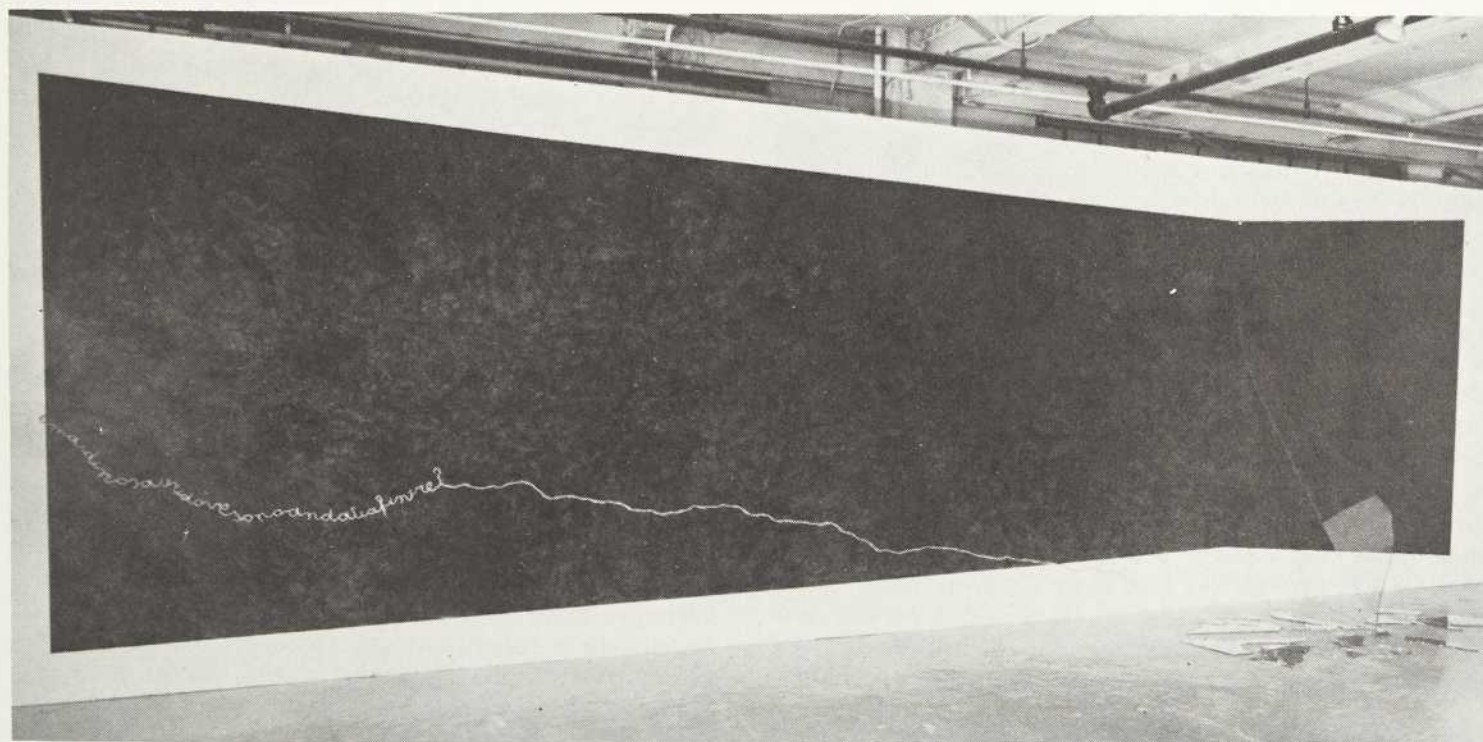
## LA CHAMBRE D'ELSA de Louis Aragon

Le Pêlé-Mêlé; mise en scène de Diane Cotnoir; diapositives de Pascal Corriveau; avec Marie-Claude LeFebvre et Alain Carré.

Véhicule Art, Montréal  
décembre 1982

Une belle tentative de construction scénique sur un texte au demeurant fort peu théâtral (ou trop "théâtral" pour résister à une mise en scène traditionnelle). Performance? C'est ce que donnent à lire le lieu et le mode de cette manifestation, à la galerie du Véhicule Art. Autour d'Aragon et de *la Chambre d'Elsa*, Diane Cotnoir réussit un bel environnement sonore et visuel où les comédiens (se) parlent un étrange discours sur le lieu même de leur présence/absence. Car apparemment proches l'un de l'autre dans notre champ visuel, ils vivent en fait séparément un drame qui devrait les unir. Séparés tout d'abord dans une perspective frontale: il est assis à distance, tourné vers le mur perpendiculairement au public (ce qui lui pose de sérieux problèmes de port de voix). Étendue à terre sur un vaste miroir, elle lui tourne le dos pour nous faire face. Entre eux deux, une géométrie fuyante où les voix portent à faux. Rupture à angle droit des élocutions. Jamais n'aura été mieux illustrée l'expression "Parler à un mur"...

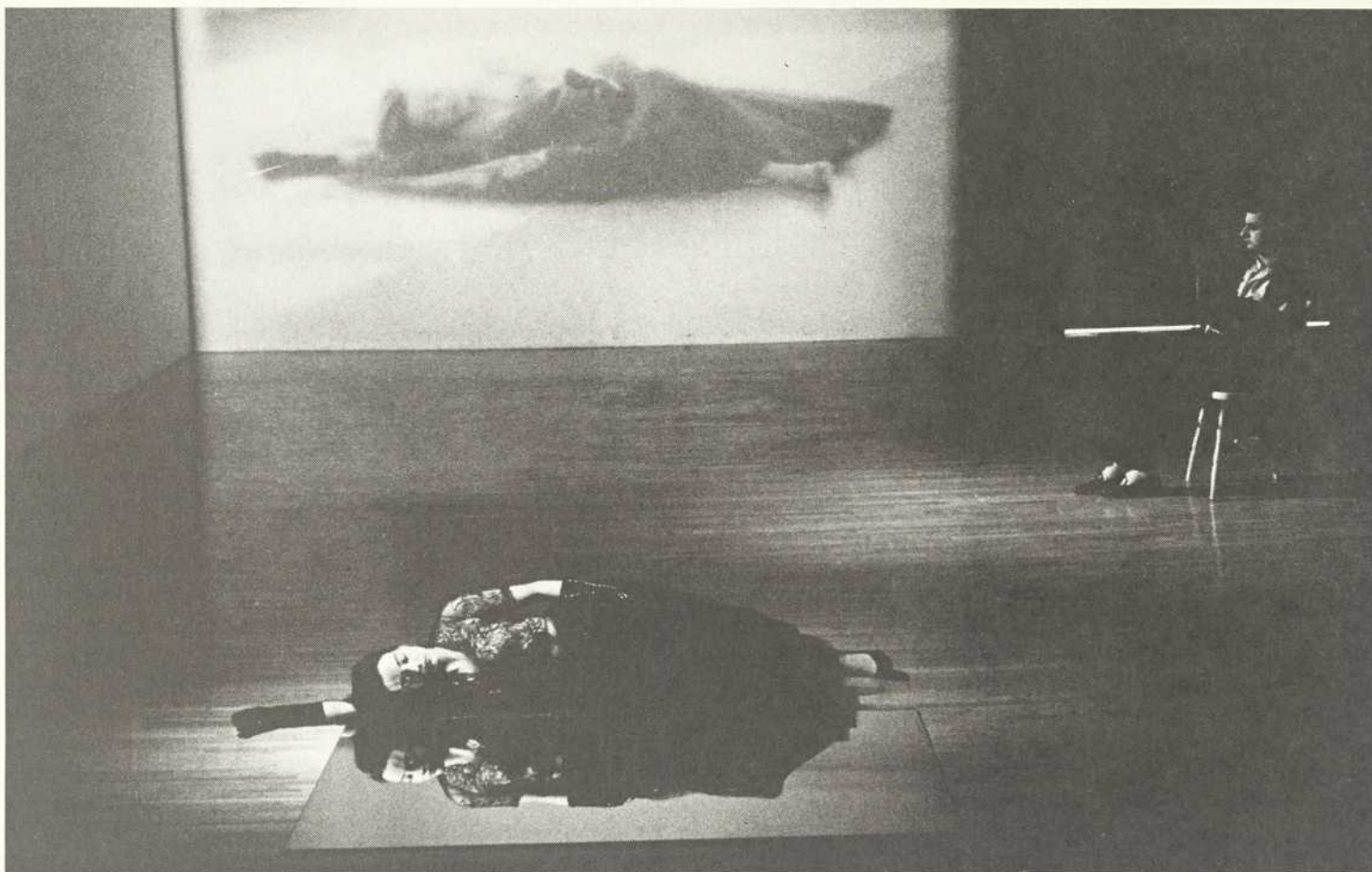
Et dans le fond de la longue salle, perpendiculairement au miroir posé sur le sol, l'écran du diaporama. Déjà s'installe l'ambiguïté du spectacle: s'agira-t-il d'un jeu d'acteurs, d'une projection filmique, d'un diaporama, d'un jeu chorégraphique? Tout est possible et Diane Cotnoir ne s'interdit nullement de laisser planer le doute sur ce montage d'éléments hétérogènes. Elle s'y complaît en laissant traîner en longueur l'ouverture du spectacle. Abandonné à lui-même durant de (trop?) longues minutes, le public s'interroge, se parle, s'impatiente. Puis la cérémonie commence (si l'attente n'y participait pas déjà)... On parle, ça parle, dirait l'autre. Par le truchement d'acteurs apparemment peu affectés par le discours qu'ils profèrent, un texte se construit. Texte parlé, texte vu dans la pénombre de lignes brisées. On assiste à tout un jeu de ruptures de plans qui justifie *a contrario* l'esprit de ce texte. En effet, la plupart des énoncés concernent la description d'une chambre qui n'est manifestement pas celle que nous percevons et qui apparaît pourtant sur l'écran, vue de jour. On assiste le soir à un spectacle qui nous donne à voir un événement produit le jour, ici-même, et dont les propos des comédiens, les diapositives sur l'écran, ne sont que la trace. Que reste-t-il de cette danseuse aérienne découpée à contre-jour sur la fenêtre? S'agit-il bien de la même personne, à présent clouée au sol, collée au miroir? Série de ruptures, donc, dans ce qui deviendra du plus pur Duras: décrochement du dit par rapport au vu et du scénique par rapport au photographique. La même comédienne, couchée sur le miroir, apparaît debout sur l'écran (dans des postures chorégraphiques nécessairement figées par l'objectif). À ce dédoublement fait écho la duplication spéculaire: sans jamais parfaitement correspondre, le reflet de la comédienne dans son miroir est repris sur diapo, dans un entrelacs complexe et merveilleusement monstrueux. À noter, la qualité inégale du diaporama dont certaines photos pèchent par un flou non nécessairement "artistique",



Michele Parisi, *Ma i dinosauri dove sono andati a finire?*, 1983, acrylique, verre, terre et peinture dorée.  
Photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.

La fonction critique de l'anamorphose est ici convoquée pour souligner la proposition fondamentale de l'installation: il n'y a que des visions fragmentaires, que des objets partiels. La totalité n'est qu'une illusion, un phantasme, un fétiche que la raison construit là où la rationalité veut faire loi. Donc une fiction qui a tout intérêt à ne pas passer pour telle, une représentation dont on ne peut s'approcher sans la mettre en péril, qui garde à distance certaine pour maintenir la pure relation optique. C'est ce qu'enseignait déjà la première partie de l'installation, *Au-delà de sa propre ombre*, où une ombre de buste tracée au mur coïncide

la tension qu'elle garde et qui la distingue de la sécheresse et l'idéalisme des oeuvres de l'art conceptuel, que de ne pas sacrifier l'expressivité des matériaux. Peut-être somptueuses, sans aucun doute élégantes, les parties de cette installation — la surface moirée des plans noir et doré, la transparence du verre, la blancheur de la colonne et du buste éclaté — composent un espace qui invite au regard rapproché mais reste impalpable, seulement touchée du regard. Fonction haptique de la vue que la couleur stimule ici parce qu'elle est d'abord lumière plus que forme et parce que la modulation, le chatoyant et l'ondé laissent



La Chambre d'Elsa de Louis Aragon, mise en scène de Diane Cotnoir. Photo: Pascal Corriveau.

à côté de clichés le plus souvent surprenants par la rigueur des contrastes, le fini et presque l'esthétisme des agencements linéaires (comme si, par quelque retour à l'archétype du portrait photographique, le cliché mimait la peinture... clin d'oeil à Nadar?).

Au sol et sur l'écran, jambes et bassin s'évanouissent en un seul corps à l'incestueuse gémellité. Collées l'une à l'autre, projetées sur l'écran, "les têtes" de Marie-Claire Lefebvre s'effleurent douloureusement, se caressent. Dans cette promiscuité unisexuelle, se donne peut-être à lire l'échec des rapports hétéros: le plan visuel exclut systématiquement les deux sexes. Incommunicabilité marquée dans le discours par cette troisième personne grammaticale qui entrave tout dialogue. Lenteur extrême, monotonie délibérée que bousculent à peine le rythme du diaporama et l'alternance des discours parlés. Seul l'épilogue est dit de concert, savoureusement ponctué par: "Assez! Le rideau, avant la révolte de la salle!..." Le hasard a voulu que ces lignes s'écrivent à la mort d'Aragon, personnage controversé s'il en fut, dans le monde des lettres et de la politique. On ne s'est pas interdit depuis le 24 décembre de gifler ou d'encenser le mort. Exquis exercices de style sur le cadavre encore tiède du poète qui s'excusait en 1927 d'avoir traité les journalistes de "termite qui nichent dans l'oreille de la renommée", ou de "vers du nez ne se nourrissant que de moutarde et de défécation" (!). Avec la distance, nous serions portés à relire plus sereinement aujourd'hui ses écrits de 1923 et 1930 sur Max Ernst et la Peinture au défi. Aragon y signalait la "gravité" des gestes-manifestes des Picasso, Braque, Duchamp, Picabia et les autres, autour notamment des notions de collage et de montage, auxquelles fait implicitement référence le spectacle de Diane Cotnoir. De façon délibérée ou non, cette *Chambre d'Elsa* rend hommage, vingt-trois ans après la publication du poème, à l'auteur dont je citerai pour finir ces "propos d'art":

Prononcez à brûle-pourpoint la proposition: l'art est difficile, au moment où vous passez devant un miroir. D'abord, vous hocherez la tête, ensuite vous rirez. C'était fatal. Il y a dans les phrases qui présentent un vice de construction je ne sais quel élément qui agit sur la rate humaine (...) Dire que l'art est difficile, suppose chez l'auteur de la phrase l'ignorance totale des mots dont il se sert. Qu'est-ce qui est difficile? Un chemin, un client, un problème. Puis-je m'exprimer ainsi: le ciel est difficile?...

**BERNARD ANDRÈS**

## LE FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA

Montréal  
Octobre/Novembre 1982

Le festival du Nouveau Cinéma entre dans sa seconde décennie et l'affiche, conçue par Benjamin Baltimore, laissait prévoir une certaine euphorie, un enthousiasme que les organisateurs désiraient communiquer au public: des pastels séduisants, des flèches insistant sur l'aspect multi-directionnel de l'événement (la venue du plus récent Godard ou Duras d'une part, la présence de cinéastes tels que Straub, Snow, Ackerman, Frank d'autre part), une feuille qu'on s'apprête à jeter puisqu'il devient inutile de classer, de mettre noir sur blanc, les genres de cinéma auxquels le festival s'adresse.

Le festival, pendant ses dix jours de projections, a reçu environ 25 000 cinéphiles, et malgré cette foule, il a réussi, me semble-t-il à préserver un côté intimiste. Encore une fois, ce festival nous présentait des films importants, des films délaissés par d'autres manifestations filmiques, c'est-à-dire des films qui n'atteindront pas un public que recherche le Festival des Films du Monde, par exemple (bien que Serge Losique mette "sa" salle à la disposition du FINC). Enfin, quoi que le festival du Nouveau Cinéma, antérieur à celui des Films du Monde, ne reçoive pas de subventions adéquates, il est devenu avec les années une alternative nécessaire à cet autre événement.

Un travail indispensable s'est accompli pendant ces dix premières années et il faudrait sûrement rappeler que le but premier du festival consistait à présenter des films tentant de renouveler le langage cinématographique (un but très noble mais qui risque, si ce n'est déjà fait, d'être récupéré par la forme que prend ce festival). Pendant huit ans, l'emphase fut mise sur le format 16mm; un tel festival était donc unique en ce qu'il ne présentait que des films mis à l'écart des grands festivals. Dès le début on put visionner les premiers Schroeter, les plus récents Straub et Brakhage, des rétrospectives, et par la suite Kubelka, Werner Nekes, Baillie; des films d'ici, de Godbout, Leduc, Vincent Grenier et Lois Siegel... Le huitième festival amène un premier Godard:  *Ici et Ailleurs*  et le neuvième devient celui du Nouveau Cinéma, "un festival qui vise à donner une direction nouvelle au cinéma, à

un cinéma qui vit et qui prend de l'ampleur", écrit Dimitri Eipides en 1980. Dorénavant, Chamberland et Eipides vont donner l'occasion à leur public d'assister à des productions indépendantes tournées en 35mm, jugeant que cette emphase contraignante sur la notion de format avait fait son temps.

On constate alors un programme qui inclut de grands directeurs, sans pour autant oublier les productions de cinéastes moins connus du public. D'ailleurs ces derniers vont bénéficier de rencontres avec des cinéastes qui ont déjà une oeuvre solide derrière eux. Le festival a toujours favorisé la diffusion de films à budgets restreints, à quelques exceptions près, ainsi qu'une possible éventualité de collaboration et d'échange entre les cinéastes. Au festival du Nouveau Cinéma, on aime bien les cinéastes.

Il faut noter que la majorité de ces films ne seront pas recueillis par des distributeurs montréalais, et que le public qui n'aura pas eu l'occasion de voir tel ou tel film devra patienter pendant des mois, et encore, avant qu'ils prennent l'affiche dans un ciné-répertoire ou une galerie. Nous n'avons pas eu l'occasion de revoir en un an des films tels que  *le Pont du Nord*  de Jacques Rivette (d'ailleurs on ne présente jamais Rivette à Montréal) ou  *Agatha ou les lectures illimitées*  de Marguerite Duras; alors, quel est le sort des cinéastes qui ne bénéficient pas d'une telle réputation? Ironiquement, on retrouvera certains courts-métrages expérimentaux lors des représentations offertes par certaines galeries, mais le film narratif indépendant (le long-métrage) ne jouit pas de ces circuits de diffusion.

Soulignons donc quelques-uns de ces films qu'on ne risque pas de revoir de sitôt.  *Nightshift* , de Robina Rose, un film, une chronique plutôt, des fonctions d'une réceptionniste de nuit dans un petit hôtel anglais, auquel Jon Jost a collaboré.  *Nightshift*  est un exercice intelligent sur le point de vue au cinéma. Il soulève, dans un style frais, cette problématique post-moderniste beaucoup trop surmenée: la stratification du spectateur. La réceptionniste n'est plus médiatrice, elle est réifiée et devenue médiation. On nous présente donc une variété de clients, de classes sociales, comme un groupe punk plus bruyant que dangereux, comme on en retrouve beaucoup trop, ou encore une dame excentrique sans âge qui expliquera à sa mère, lors d'un appel téléphonique, qu'elle a rencontré un homme qui lui plaît lors d'une de ces fêtes mondaines... Cette séquence dure près de quinze minutes et renvoie le spectateur à la réceptionniste qui écoute cette conversation. Cependant, elle conserve une passivité implacable face aux événements se déroulant dans l'hôtel.

Cette conversation téléphonique pourra l'avoir distraite, comme ce feu dans la chambre du groupe cité plus haut, ou encore cette traversée périodique du hall d'entrée par ce client ivre. Le spectateur ne peut arriver à partager le point de vue de la réceptionniste, il réagit dont à l'aspect stationnaire de son regard. Suivant les modes de lecture filmique, il va modeler ses propres réactions aux codes de l'industrie hôtelière que Rose nous présente en s'appropriant le point de vue de la réceptionniste. Robina Rose ne suggère pas un portrait de travailleur aliéné, rendu autistique par la monotonie de son travail.

*Liebeskonzil*  de Werner Schroeter, malgré ce maniérisme que l'on reconnaît dès le premier plan, un "camp" aigu, n'en demeure pas moins que du théâtre filmé, comme  *Forty Deuce*  de Paul Morrissey d'ailleurs. Le film de Schroeter est une adaptation d'une pièce qui fit scandale en Bavière au dix-neuvième siècle: il s'agit de l'histoire de Dieu qui, se portant très mal, décide de punir la terre à cause de sa perversité croissante. La solution sera laissée à l'imagination du Diable qui, avec Salomé, conçoit une superbe enfant envoyée sur la terre pour propager une épidémie de syphilis à partir du Vatican, Schroeter a également inclus dans son film le procès du poète accusé de blasphème. La pièce est jouée devant le tribunal au fur et à mesure que se présentent les témoins. Cette mise en scène, située dans un cadre aussi rigide que celui d'un

tribunal, est un procédé propre à la systémique de Schroeter (on pensera à *Palermo oder Wolfsburg* ou *Tag der Idioten*). Le formalisme de Schroeter démontre son assimilation des théories théâtrales contemporaines; parfois il arrivera à les transcender et le spectateur sera confronté à autre chose que des citations. Mais plus souvent qu'autrement, *Liebeskonzil* ne réussit pas à transposer le radicalisme qu'on retrouve dans la pièce et, contrairement à un film comme *Tag der Idioten*, il nous laisse "accrocher" au jeu des acteurs.

Par contre, le film *Das letzte Loch* d'Herbert Achtenbusch (qui est toujours son propre producteur, metteur en scène, scénariste et acteur principal) aura marqué, de par l'impact de son contenu allégorique, les quelques dix spectateurs qu'il était parvenu à attirer. Achtenbusch semble être un des ces artistes allemands, et ils sont nombreux, qui ne peuvent échapper à leur histoire nationale. Son personnage, Le Nil, se donne pour but de boire six millions de litres de bière pour oublier l'assassinat de six millions de Juifs. Un médecin, fils de Nazi, l'informe que son foie ne tiendra pas le coup. Il ira se jeter dans un volcan dans la région de Stromboli. Bien que Achtenbusch, comme metteur en scène, demeure conscient de l'état policier qu'est devenue l'Allemagne, Le Nil, lui, ignore tout des échecs et succès politiques et terroristes de ces années d'après-guerre.

Wim Wenders, lui, semble être un metteur en scène qui a oublié l'Allemagne. On ne s'attardera pas sur son *État des Choses*, tourné par Henri Alekan, un film gonflé, comme disait M. Straub. Ce fut sûrement la grande déception du festival pour ceux que de telles considérations intéressent. Wenders conserve toujours ce film dans quelques pères fantômes, comme l'a noté Serge Le Peron, mais avec en plus cette fois-ci une émulation très présente de Fritz Lang; Wenders qui traverse sa "période américaine" nous propose un personnage principal nommé Fritz avec une filmographie qui est celle de Wenders... *Reverse Angle* est cependant un film rempli de promesses, surtout lors des plans de Wenders en train d'adapter des textes de Peter Handke.

Parmi les moments les plus remarquables du festival, on pourra noter *So Is This* de Michael Snow, son film le plus narratif. Le festival lui devrait bien une rétrospective. *Stranger than Paradise* de Jim Jarmusch est un récit fragmenté, un traitement contemporain de l'arrivée de jeunes Hongrois à New York. Il reste à espérer qu'on continuera à présenter ses films. Les rétrospectives regroupaient cette année des oeuvres de Mary-Ellen Bute, Robert Frank et James Blue. Frank a bien entendu attiré une grande foule que le Cinéma Parallèle ne pouvait accommoder (on scalpaît des billets pour son *Cocksucker Blues*). Cependant, il me semble que Mary-Ellen Bute mérite plus d'attention; son film *Passages from Finnegans Wake* (1965), tiré de la pièce de Mary Manning, a superbement ponctué ce centenaire joycien. Il nous transmet l'euphorie du langage que l'on retrouve chez Joyce et reste fidèle à l'humour de ce roman. Il est regrettable qu'il n'ait été présenté qu'une fois.

Une idée fracassante que de mettre *Lettre à Freddy Buache* de Jean-Luc Godard et *Dialogue de Rome* de Marguerite Duras sur le même programme! Le court métrage de Godard, narré par ce dernier, explique au directeur de la Cinémathèque Suisse le refus par la télévision Suisse du film que Godard tourna pour l'anniversaire de Lausanne.

Le Duras, comme son titre l'indique, a lieu à Rome et se concentre sur le dialogue entre un homme et une femme; une autre histoire d'amour qui peut en être une ou non, comme est la norme chez Duras. Le premier film nous fait regretter que son réalisateur ne soit pas également romancier, alors que le second nous fait remarquer les excès de la forme romanesque.

Mais malgré un excellent programme et la présence de 25 000 cinéphiles, le festival a connu un déficit de 18 000 \$, une somme importante lorsque l'on consi-

dère les subventions mises à la disposition du festival. Chamberland et Eipides refusent encore aujourd'hui, pour préserver la crédibilité de l'événement, d'inclure des commanditaires dans leur programme et ne reçoivent donc pas l'appui de corporations importantes. Claude Chamberland décrit ces dix jours comme étant une folie. Ce commentaire peut en partie expliquer le déficit sans pour autant le justifier.

Le coût des frais de douanes pour laisser entrer certains films au pays est considérable; une situation à laquelle les organisateurs doivent se plier. Cependant, cette affiche et ce programme aux couleurs séduisantes furent bien coûteux. La présence des cinéastes a également accaparé une partie considérable du budget. La liste d'invités comptait, avant le début du festival, près de cinquante réalisateurs; environ trente se sont présentés. On s'est posé des questions sur le traitement des cinéastes, sur le fait qu'on ait offert des chambres d'hôtel à certains alors qu'on logeait les au-



Wim. Wenders, Photo: Pierre St-Arnault.

tes chez des gens reliés au festival; ces derniers, à qui on offrait un choix, reçurent un perdiem de 25 \$. Or, ce que la présence de ce nombre considérable de cinéastes a confirmé, c'est que l'artiste n'est pas toujours celui qui peut le plus habilement discuter son oeuvre, alors que l'emphase se doit d'être mise sur celle-ci.

Il est évident que la présence de Schroeter, Wenders... donne un certain prestige au festival mais, parfois, il semble qu'on aime plus les cinéastes qu'on aime leurs films (le projecteur du cinéma Parallèle a endommagé huit copies, dont une de Straub et une de Frank). Les discussions avec le public étaient trop brèves, ce qui est sûrement dû au manque de questions et réponses pertinentes (l'éternel "comptez-vous tourner à Montréal?"), mais également à un trop court intervalle entre les projections.

Aucune instance tangible, critique et théorique, n'est ressortie du festival, aucun atelier n'a été organisé, alors que la Main Film Co-Op se trouve à deux portes... Il reste à espérer que les organisateurs ne se mettront pas à offrir des prix dans les années à venir, car on a pu percevoir cet aspect compétitif, provoca-

teurs chez certains réalisateurs. Claude Chamberland trouve donc très sain d'entendre Paul Morrissey annoncer que le cinéma allemand n'a rien produit de valable ces quinze dernières années, sauf *Christiane F.*, alors que la présence de Schroeter et Wenders apparaissait indispensable au festival.

Le plus grand atout du festival fut la présence de Jean-Marie Straub et Danielle Huillet et de leurs films *En Rachachant* et *Trop Tôt Trop Tard*. Ces cinéastes indépendants, qui travaillent ensemble depuis 1958 à créer un art autonome au sens où Adorno l'entend, ont interrogé cette idée de "Nouveau Cinéma" en demandant aux organisateurs une réponse responsable à la question: "qu'y a-t-il de nouveau chez Wenders, Morrissey... si ce n'est que ce sont là leurs plus récents films?" D'ailleurs, l'image du festival souffre d'un désengagement face aux méthodes et sujets de ce cinéma qui se réalise hors des grands circuits de production (ces conférences léthargiques sur le cinéma indépendant n'ont rien apporté) mais le rôle du festival consiste à informer le public sur ce qui se développe à l'intérieur de ce cinéma marginal.

Revenons à Straub/Huillet. Un quotidien montréalais qualifia leurs films d'"ésotériques", sombrant dans un infantilisme en les surnommant (Straub/Huillet) le pape et la papesse du nouveau cinéma. Il y a des gens qui se sentent menacés par ces films car, avec chaque oeuvre, ils remettent en question la cause du cinéma. Ce qui ennuie souvent la critique avec Straub, c'est qu'elle peut aisément reconnaître ses films, mais elle a grande difficulté à les classer; les définir lui est impossible.

Il est inutile de vouloir discuter en deux ou trois paragraphes de certaines considérations sur leurs films présentés dans le cadre du festival: il faudra rappeler qu'*En Rachachant* est une esquisse du film *Amerika* que Straub/Huillet tournent actuellement à Hambourg, d'après le roman de Franz Kafka.

Les quotidiens vont donc continuer à traiter ce festival comme ils "couvrent" celui des Films du Monde. Ce sont Wenders, Godard et Duras qui font la "une", ceux dont la réputation n'est plus à faire; ils manquent le but du festival. Chamberland et Eipides ont l'intention de poursuivre la même folie l'an prochain et on peut s'attendre encore une fois à retrouver un grand nombre de cinéastes qui seront présents, hélas. On espère que le festival recevra des subventions plus raisonnables qui permettront un nouvel élan à tous les niveaux: conception, salles (une alternative au Parallèle), programmation, échange, rencontre, collaboration... On ne peut qu'apprécier le travail des organisateurs; ce festival est indispensable. Mais sans tomber dans le piège de suggérer une recette, on veut dire qu'il serait sain pour le festival d'accomplir des faits concrets avec un nombre restreint de cinéastes plutôt que de se perdre dans cette course au vedettariat.

STEPHEN SARRAZIN

## FESTIVAL DE CHORÉGRAPHIES D'ARTISTES VISUELS

Tangente danse actuelle, Montréal  
Novembre 1982

Je ne suis pas critique de danse, je suis même un E.T. dans cette arène. Mais comme plusieurs d'entre vous je savoure très volontiers les fruits de la multidisciplinarité...

En ce sens, il faut louer l'initiative du collectif de danse Tangente pour avoir organisé cette manifestation qui prolonge l'esprit de la galerie aménagée dans ses locaux, et réservée à des expositions d'arts visuels en relation avec le mouvement. On peut aussi rapprocher cette attitude de celle de la rubrique des arts connexes dans *Réflex*, magazine québécois de la danse.

A priori, la formule est prometteuse et soulève quelques bonnes questions. La danse invite les autres arts: ceux-ci feront-ils des références, ou des révérences... Est-ce lieu d'un nouveau Parergon? S'agit-il d'éléments qui se départageront si on ne les agite pas suffisamment, comme les ingrédients d'une mayonnaise? La seconde rétrospective *Parallélogramme* (1976-77) porte le souvenir d'un événement similaire tenu à Véhicule Art. Quelques artistes affiliés à la galerie avaient conçu des chorégraphies réalisées ultérieurement par le groupe de danse Nouvelle Aire. Le festival de Tangente paraît plus riche et plus diversifié si l'on considère les disciplines d'origine des créateurs en présence. Par surcroît, ce sont généralement ces derniers (cinq fois sur sept) qui interprètent leur propre chorégraphie. Chaque oeuvre est donc dansée par des artistes différents, qui ne sont pas nécessairement des professionnels de la danse. Ainsi, le propos se trouve dégagé des contraintes d'excellence et de maîtrise excessives qui entachent trop souvent cette discipline. Soulignons que les artistes ont cette fois été réunis par Rober Racine.

Voilà pour l'idée. La réalisation demeure autre chose. Résultat: une gamme de productions hautement inégales, tel qu'on le verra dans ce qui va suivre...

Louise Guay nous présente son oeuvre en différé, sous la forme d'une bande vidéo intitulée *Elémentals* qui montre l'artiste et une danseuse dans des recherches gestuelles accompagnées de textes. En voyant ce travail, je pense malheureusement à SARAH BERNHARDT, à cause du jeu raide et de la diction affectée qui sonnent faux, exactement à l'opposé de cette quête de spontanéité que l'artiste se propose de faire.

Il y a un point de départ fondamental et fabuleux chez Louise Guay: la *fascination*. Mais comment s'en servir! Séduite par les mots, l'artiste s'empêtre dans son vocabulaire, elle s'y mire comme dans une glace, le texte déborde comme un gros gâteau, le fil se perd... Ainsi, comment recevoir cette scène où la conceptrice prononce des paroles étouffées par le rire, en haut d'une échelle — voilà une position bien ridicule, qui met le spectateur assez mal à l'aise, se questionnant sur l'utilité d'un tel passage.

Le travail de Louise Guay demande à être constamment élagué, dirigé, en répartissant mieux les énergies. À ceci correspondent justement les images d'*Elémentals* où l'on voit l'artiste qui marche et danse en équilibre sur le faite d'un toit (brûlant, peut-être...). La bande sonore du vidéo transmet par endroits les indications en voix hors-champ d'un conseiller de tournage.

Formée notamment à l'école française du foisonnement (LYOTARD), Louise Guay reproduit les mêmes tics sur le plan formel, d'une façon trop confuse pour faire vraiment sens. Je suppose qu'en faisant une telle critique, il y a bien sûr le danger d'attaquer la *féminité*...

Pourtant, la seconde chorégraphie est aussi un ouvrage féminin, mais les entrelacs ont un pouvoir évocateur d'une tout autre nature. Le principe de compétition traverse l'oeuvre récente de Tanya (Rosenberg) Mars: on peut se rappeler à cet effet les pièces-performances *Competing for Space* (1980) et *Picnic in the Drift* (1982). *Nine Lives*, conçue et dansée à Tangente par Tanya Mars et Odette Oliver, prolonge cet esprit. Il est question d'une cruauté intime, féline, entre les deux personnages. Je pense au titre d'une chanson interprétée par Grace Jones: *The Hunter Gets Captured by the Game*... Elles sont habillées à la mode militaire pour jouer à des "jeux dangereux", épisodes hétéroclites d'un combat rempli de ruses et de suspense. Enfin rit-on de la danse et du style "Lac des Cygnes" ou "Ponchielli" (voir la caricature inoubliable faite par Walt Disney dans le film *Fantasia*). La danse traditionnelle a bien besoin de ces parodies pour se secouer un peu! Autre façon de brasser les codes: la chorégraphie récupère nombre d'activités quotidiennes et/ou enfantines, comme ce jeu utilisant les bandes élastiques qui fermaient à l'origine l'enceinte réservée aux intervenantes. De tels éléments rapprochent l'oeuvre de Mars et Oliver des pratiques actuelles de la danse-théâtre.

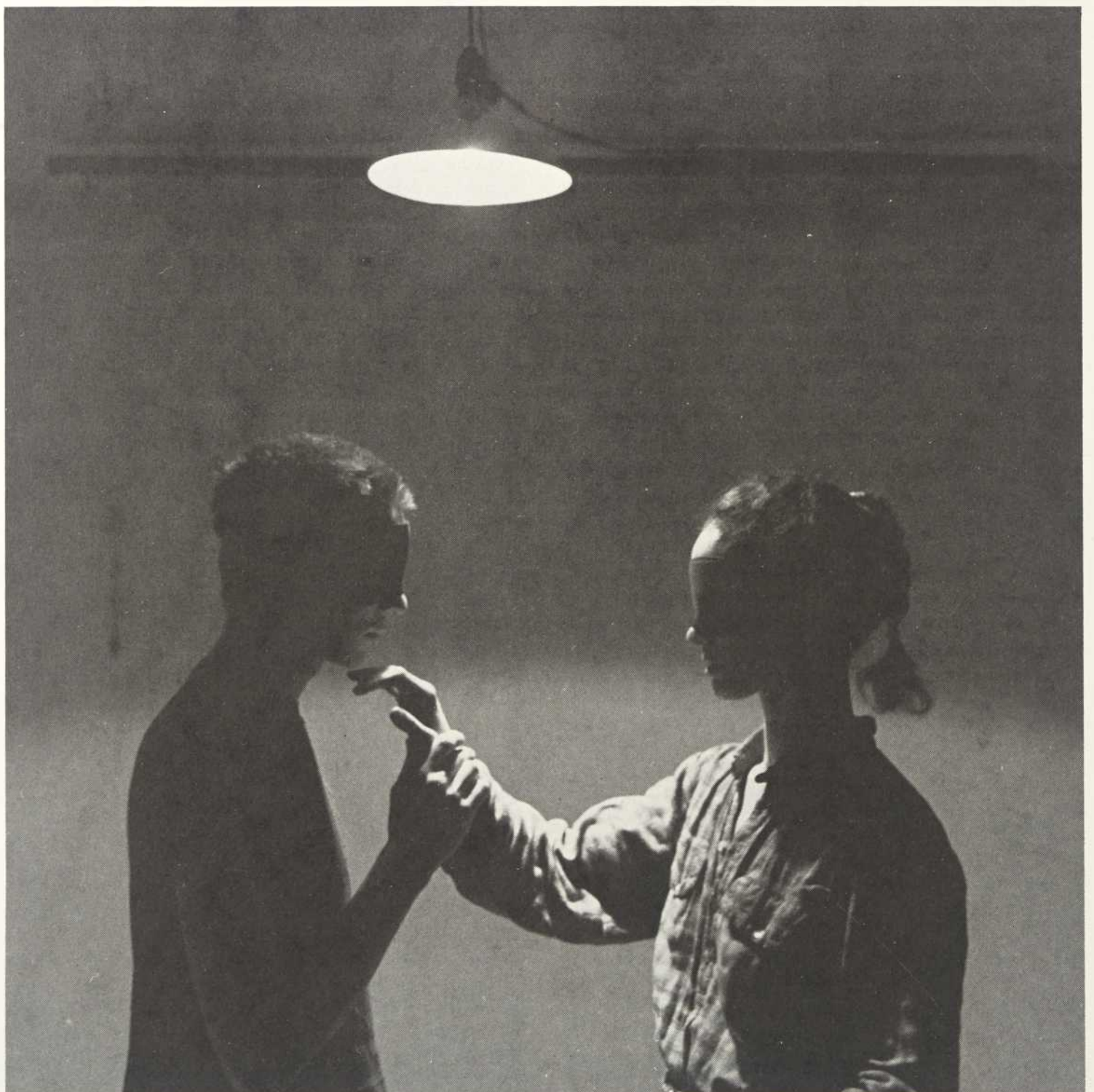
*Nine Lives* regorge de dispositifs qui font allusion à l'atmosphère de la commedia dell'arte et des dessins animés à l'américaine: bastonnades, embûches, pétaards... Cependant l'humour devient parfois forcé, comme si les exécutantes, craignant trop que leur message ne soit pas assez clair, donnaient une ampleur disproportionnée à leurs effets.

Les travaux de Juana Hibbert et Roger Guetta parta-

gent un sens inné du grotesque, mais pour des raisons et des résultats bien différents. Juana Hibbert a préparé avec la danseuse Monique Durand un spectacle multi-média — *Silver Star Danse* — qui met en valeur ses dernières créations dans le domaine de la mode. La danseuse émerge d'abord d'un long cocon de tissu extensible, au son d'une musique appropriée. Par la suite, on eut même droit à des pointes et des entrechats de type "ballet classique", mais présentés cette fois de façon très sérieuse! Tout au long des parcours de l'exécutante, on constate qu'un rien la *dés-habille*, la nudité venant surtout comme une fausse preuve d'audace et d'avant-gardisme... Des chorégraphies frénétiques nous ont révélé la dimension épuisante du travail de mannequin tout en démontrant les propriétés strangulatoires de la robe, qui se détache et se replie pour former un ravissant négligé, etc.

La haute-couture est un domaine bien délicat à renouveler! Or cette succession de coups de théâtre donnait l'impression de vouloir révolutionner *coûte que coûte* les pratiques reliées à ce genre. Il y avait sans doute ici beaucoup de naïveté! Dans le cadre de l'événement organisé par Tangente, un défilé (de mode) plus strict aurait même été d'autant plus subversif...

La pièce de Roger Guetta, intitulée *The Extra-terrestrial*, revêt très vite des allures d'opéra bouffe. L'artiste s'était entouré d'un bric-à-brac personnel, incluant une valise d'équipement polaroid et nombre d'objets qui entravaient le déroulement de l'action, même s'ils étaient appelés à jouer un rôle à un moment ou l'autre. On pouvait trouver des indices de réflexion dans ces ébauches caricaturant la performance et sa documentation, la photographie, la



Raphael Bendahan, *Tocada*, Montréal, 26 et 27 novembre 1982, danseurs: Vincent Dostaler et Dena Davida. Photo: Raphael Bendahan.



Denis Farley et Silvy Panet-Raymond, *Sur une falaise... un bain, un bateau*, Montréal, novembre 1982. Photo: Bob McMurtry.

peinture et surtout l'artiste (sur)producteur placé sur une chaîne de montage à la manière d'une poule pondeuse. Mais Roger Guetta aurait eu intérêt à travailler davantage sa pièce... En un sens pourtant, ce fut aussi un succès: pendant tout le festival, jamais les spectateurs n'ont autant ri, l'artiste faisant figure d'amuseur public. Le tout témoignait d'ailleurs d'une certaine esthétique canadienne liée au style de cabaret et à l'*entertainment*, esthétique entrevue également dans l'oeuvre de Mars et Oliver.

Le *Cantique des Créatures*, imaginé et dansé par Suzanne Valotaire, nous arrive comme une récompense à côté des mascarades de Hibbert et Guetta. C'est d'abord la transition du bi-dimensionnel au tri-dimensionnel, lorsque l'artiste est étendue devant l'écran qui projette des images: photos, dessins, peintures, gravure et sculpture. Ce passage résume et figure l'expérience personnelle de l'auteure, à savoir une interaction soutenue entre les arts graphiques et ceux du mouvement, les uns tour à tour au service des autres. Le dessin correspond au mouvement arrêté; la bouche ouverte de ce visage pourrait indiquer le bâillement, le chant, mais aussi le cri de douleur, un cri qui ne sort pas... C'est l'idée ou l'émotion contenue dans l'oeuvre statique qui s'animent grâce à l'oeuvre chorégraphique.

De même, la musique de Berio (un extrait de *Visage*) se trouve actualisée par la danse qui prend forme. La dimension remarquable de cette pièce réside dans ce travail fluide du corps entier soutenu par la respiration, à l'occasion du glissement d'un état vers un autre, la frayeur devenant la joie, la main à peine posée sur le cou, devenant l'étranglement... Une oeuvre viscérale, remplie de force et d'émotion, qui signale avec finesse comment il n'est pas nécessaire que le sang coule pour dire la folie et la lucidité, la vie et la mort...

Denis Farley présentait avec le concours de Silvy Panet-Raymond la pièce *Sur une falaise... un bain, un bateau*. Déjà le décor de la chorégraphie est une oeuvre en elle-même — une installation — possédant une charge de possibles que le spectateur explore en attendant la danse. Le simili-gazon indique un "paysage", le ventilateur appelle le vent, le miroir suggère bien sûr le reflet, les coquilles d'oeufs disposées en périphérie de l'espace central évoque des images et des craquements sonores...

L'association des deux danseurs est particulièrement heureuse: leur stature et le port de vêtements symétriques assurent l'efficacité des premières lignes de la chorégraphie. De part et d'autre d'une plaque de plexiglass suspendue au plafond, les deux espions font des grimaces et des gestes qui se répondent. Il en résulte un commentaire plein de fraîcheur sur le reflet, l'illusion et leur ancrage dans la sphère du réel.

La danse produit simultanément des images en surface et des configurations dans l'espace. Ainsi le grand miroir circulaire est utilisé pour projeter des silhouettes lumineuses sur le mur opposé: le mouvement et sa "peinture" sont donc perceptibles au même moment. Le décor réserve encore de nombreuses surprises; après un second coup d'oeil, on ne trouve pas seulement des coquilles mais aussi des oeufs entiers que les exécutants casseront chaque fois d'une façon différente, au cours d'une joute polie mais discrètement sournoise. Par la suite l'élément central est ce tréteau dont se servent les danseurs dans leurs déplacements, et qui devient tour à tour un navire, une baignoire, un cheval d'arçons...

La situation se prête une fois de plus à une parodie consciente de la danse classique. Certaines gestes reprennent entre autres les exercices de natation "sur la terre ferme", lorsque l'apprenti-nageur remue bras et jambes, posé à plat sur un banc... Les mouvements ne sont pas nécessairement exécutés en fonction d'une quelconque maestria de la danse, et cela est appréciable. Ces aspects et la dimension combative rapprochent *Sur une falaise...* de *Nine Lives* par Mars et Oliver, à la différence qu'un autre type de sensibilité entre maintenant en jeu: l'humour est ici moins tapageur...

La pièce de Farley et Panet-Raymond représente une sorte d'événement-réservoir, une "chorégraphie-mère" contenant une foule d'amorces qui pourraient devenir autant de chorégraphies différentes. À partir de cette configuration baroque et pleine de santé, il serait peut-être intéressant de faire éclore d'autres oeuvres.

La chorégraphie de Raphael Bendahan est un des trésors du Festival. *Tocada*, dansée par Dena Davida et Vincent Dostaler, s'ouvre sur des images mémorables et pures: la danseuse assise sur une chaise, face aux spectateurs, change doucement de pose, comme si

elle vivait l'inconfort de l'attente ou la difficulté de se concentrer sur un objet qu'elle pourrait percevoir. Derrière elle, une séquence de film est projetée au mur, toujours la même, celle d'un bouton floral qui s'épanouit. Dans le noir, on devine encore la présence discrète du danseur quasi immobile, tapi, posté dans une autre attente. Le film et le mouvement de la danseuse: comme si les deux faces d'une même expérience se trouvaient étalées, visibles en même temps. Cette paraphrase crée tout de suite une complicité avec le spectateur.

La séquence de film représente elle-même le générique de cette pièce qui commence, elle indique le point de départ, sertie comme une pierre lumineuse dans l'amalgame de la danse. Le lieu de l'action se situe ensuite entre la peur et le désir de créer des liens, le fait de garder, de perdre quelqu'un, et ce qui se déchire à chaque fois. Par l'intensité du jeu, les deux personnages se transforment presque en émotions. Une expression revient souvent chez Raphael: les "états d'âme"... La danse devient un duel aveugle entre les danseurs; tous deux portent un masque complètement opaque. Je pense alors à un jeu de chat et de souris, et cela ressemble au fait d'entendre une voix dans le noir, sans pouvoir y appliquer de visage...

À ce moment, des gestes touchants et singuliers viennent briser la tension: Vincent enveloppe les pieds de Dena avec du papier d'aluminium pendant qu'elle le coiffe (mais les cheveux du garçon sont déjà très courts). Une tendresse subite, insolite, détruite à son tour par une nouvelle situation: un va-et-vient de plus en plus rapide des danseurs entre deux points opposés de l'espace.

Dans *Tocada*, la beauté et la richesse sont précisément faites de tous ces *retranchements* de l'auteur: retranchement derrière les deux exécutants, avec le film qui signale toutefois sa présence. Retranchement derrière les masques et les pointes d'humour. Et derrière tout cela, je sens comme un animal qui souffle, une griffe qui me tient, doucement...

On pourrait seulement reprocher que chacune des trois principales parties de la pièce est exposée trop longuement: c'est la question de l'effet ou de l'émotion que l'on réussit enfin à produire, et que l'on contemple encore un peu, dans une sorte d'immobilité paradoxale, irréaliste. Mais Dena Davida et Vincent Dostaler



Suzanne Valotaire, *Le Cantique des Créatures*. Photo: Jacques Collin.

étaient fort bien choisis pour danser cette oeuvre.

Je termine. Vous avez vu que certains traits reviennent au cours du texte. Les duos de danse (Mars-Oliver, Farley et Panet-Raymond, Davida et Dostaler pour Bendahan), devenant également des duels, étaient parmi les pièces les plus intéressantes. Un autre point fort du Festival: la diversité des publics réunis au cours de l'événement, selon les disciplines d'origine des créateurs invités. En général, les chorégraphies rassemblées ici étaient sous le signe de la danse-émotion, c'est-à-dire une proposition narrative, métaphorique, plutôt qu'un travail sur le mouvement dansé comme matière première, excluant les allusions "figuratives". Sauf par le biais de l'humour — mais c'est un premier pas — les artistes visuels en présence n'ont pas vraiment questionné la pratique même de la danse. Le vocabulaire de cette discipline étant parfois difficile à faire bouger...

DENIS LESSARD

## VICTOR BURGIN

Yarlow-Salzman Gallery, Toronto  
November 6-27, 1982

Eugène Delacroix, musing to himself about keeping a journal, once wrote that he found writing much coarser than painting; coarser because only those things with names were engaged, which meant some of the more subtle aspects of reality were bypassed, aspects that only painting, with its inarticulate clusters of color and tone, could capture.

Of course to a writer this is the prejudice of a painter talking. Writing has its own strengths, as Delacroix knew, since soon after the above comment he went on to talk about how his journal helped him order his thoughts, maintain concentration on them over time, in fact resist time, since only with his journal, with writing, could he keep the passing days alive. When the journal wasn't kept, when no entry was made, the days were dead, gone forever, only writing preserved them. And yet for all this rebuttal the remark about its "coarseness" remains to be reckoned with. It remains because there's a truth to it. Compared with a visual image, writing is a rougher weave of things. It doesn't possess the same immediacy, the same all-at-once presence as a visual image. It's a sequential art, a composite of aligned bits that lay a verbal grid over a subject. It's a network, hence the sense that something escapes it, stays beyond its grasp. Writing creates the illusion of a running consciousness: it's centered in the head, a head's view of the world, and since we acknowledge that there is more than that, that this isn't everything, the coarseness label fits: it is coarse by comparison. Delacroix's remark possesses a lasting pertinence, which is in fact why I mention it in the first place — because it paraphrases a problem I have with Victor Burgin's work, a problem due to the fact that it's visual work that's controlled by a text, meaning that it's work where the images are drawn down towards the words so that they become like illustrations, something illuminated and expanded verbally. Thus some of the complexity inherent in the images is given up and the work seems like it's not letting itself be quite as full as it could be.

To Burgin and to others who see the text — selections from writings by Freud, Lacan, E.T.A. Hoffman, Jensen, Sacher-Masoch — lending the work its intellectual scope, this must seem perverse, and I grant that it is the presence of the text under the photographs that extends the work to its limits, but only with the proviso that it's the *visual presence*, the image of the text that does this. The work's scope comes from looking at the images, reading the text, noting its references and then looking again to see the whole visual effect of the images and text. And yet from conversation with Burgin I know this isn't quite the scope he has in mind. His relates more to the references, to the fact that the images in a sense become those references. For me, however, it's exactly the reverse; I see the work's scope in the references becoming a part of the images.

To give a better idea of what's involved here, let's consider *Olympia*, which was the newest of the four pieces in his show at Yarlow Salzman. It features six pictures, each carrying several lines of text below a modest size black and white photograph. Starting at the left and moving right, we see: 1) the head of the woman in Manet's painting *Olympia* 2) a self-portrait of Burgin where he is reflected in the mirror of a woman's wash-room 3) a picture of a man looking through a long-lensed camera, which is an image taken from Hitchcock's *Rear Window* 4) a picture of Freud's study in Vienna 5) the bouquet of flowers which the maid holds in the Manet painting 6) an acted version of the painting where *Olympia* now wears an undershirt and covers herself with her hand. A slightly wider spacing between the middle two photos divides the six into two three-part sequences.

In and of themselves the images pose a narrative, or at least the germ of one as you scan them. It revolves around a kind of fantasy over the woman in the painting, where she starts out painted and ends up real. In between are images of both pleasure and authority; the pleasure coming from the "beachy", "holiday" feel to the surrounds in the self-portrait, as well as the burst of flowers in the bouquet, and the authority coming from that eyeless man pointing a camera, as well as the book-lined order of the study. But once you start to read, the narrative tightens. Under the picture of Freud's study for example is this:

O. is twenty-one, the patient of a brilliant professor. Amongst her symptoms, all the people she sees seem like wax figures. She knows she is wearing a brown dress but sees it as a blue one. In a bunch of flowers she can only see one at a time. A year now has passed since she was separated from her father and had taken to her bed.

And so the pictures begin to get hooked into something a little more specific, they begin to order themselves to the text, to set out a kind of sketch that combines Manet with Lacan with voyeurism with Freud with a short story by E.T.A. Hoffman, the 19th century German writer, called "The Sand-Man". The woman in the painting, the woman in the last photograph who is recreating the painting, becomes a kind of composite of *Olympia*, Freud's patient Anna O., Lacan's idea of Other, *Olympia*, the name of the mechanical doll in the Hoffman story, and just plain O, graphic symbol for the vagina. Looking becomes a game of spotting these references, of breaking codes, of relating something in the image to something in the text.

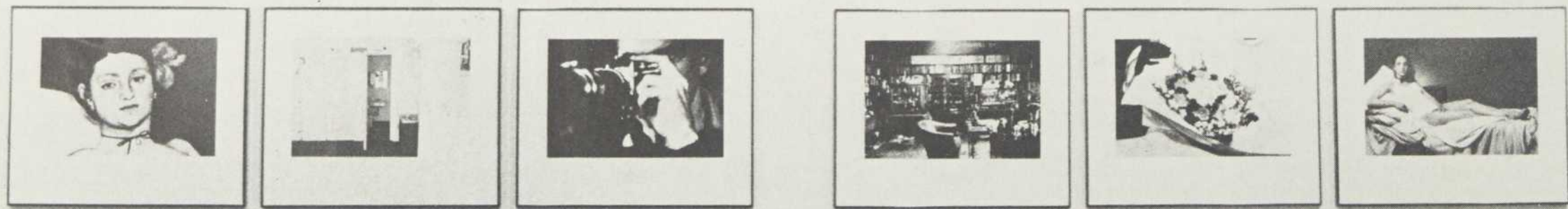
And this is precisely what Burgin wants; he wants the image keyed to something else because that's how he can show that direct vision is prefigured by prior thinking, that consciousness has its basis in unconscious structures. This is the drive behind the work. Burgin is uneasy with direct vision, with seeing is believing, for him reality is more like what he calls a "labyrinth", something is always predicated on something else. As he said in a lecture that he gave in Toronto: "reality is a representation", which means all of us have a responsibility to break it open and see the ideological bias behind it. With his photographs "governed" by texts, he hopes to show just that, which in a sense then makes the work political, and which goes on to explain why in conversation he would choose to say that his decision to tie image to text was a decision made "on principle".

The nest of references that he builds into his pictures serve a kind of double function then. Firstly as an aesthetic dimension that mirrors Burgin's perception of things, that "labyrinthine" reality as he puts it. But then secondly there's a more pointed aspect, an implicit polemic, which again we can see in *Olympia*, where the textual references break us away from the image but begin to point themselves towards a challenge to the sexism of Manet's painting. That is, implicit in the order of the photographs is a reminder that this is a man's view of a woman: hence the first triplet of face, artist, cameraman where suddenly the last picture sounds a kind of sinister note because there's a furtiveness in it that so much counters that first image of an open face. The second triplet then proceeds to correct and update: first the psychiatrist's den, then the natural simplicity signaled by the burst of flowers and finally the new *Olympia*, a woman covered, resistant to the vision that we started with. Manet's gaze has been broken down and rendered impressionistically by Burgin; he shows us the undercurrent to it, an undercurrent that we can appreciate now that we have the representation of reality called feminism to work with.

At least this is my understanding of the kind of territory into which we are supposed to arrive once we follow the images down to the text. And my trouble with the work is that, sympathetic as I want to be, I just don't believe it, the polemic is off and it's off because the images tell a different story from the text. They start with a loving picture of a face that meets your vision directly and end with a nervous, self-conscious looking woman who is playing a role. Instead of finding some kind of freedom in that last picture, there's only by comparison a frustration to it. The pictures of the Manet painting, the problem vision, are decidedly fresher, more vital, more healthful than the explanatory, corrective shots that accompany them. Yet through the text there is an imputation of ill-health to them — "O... is a patient" — etc. And at this point my sympathies fly off. Burgin's principled decisions now seem more like a mental rote, the feminism of the work being a learned position indiscriminately applied, which distorts and simplifies its worthy intentions.

And this is why for me the work works best once you've disengaged yourself from its text-life, when you are far enough away again that you can't read it, at the point where you only carry the memory of the tone of the prose and its polemical intent. Then it can combine with the image-life, with the spatial impression of six photographs, all glossy, all framed under glass, all looking precious and yet showing you a picture of

Victor Burgin, *Olympia (the Sand-man)*, 1982, each 48 x 57,6 cm. Photo: courtesy Yarlow/Salzman Gallery.



frustration, a picture divided between the poles of health and ill-health, a picture where pleasure is compounded with mechanistic authority, with a terrain where the theory and the word rule. Burgin's pictures, in a wholistic sense, capture exactly the exquisite repression involved. They seem to show the very limitations of their own intellectualization, limitations that simply, Delacroix would say complexly, show up as a certain quality of image-pulse in space. And this is why for all the trouble I have with the work, I still recognize that it's compelling art. It's work that's fraught with self-contradictions, which is a condition of our time.

RICHARD RHODES

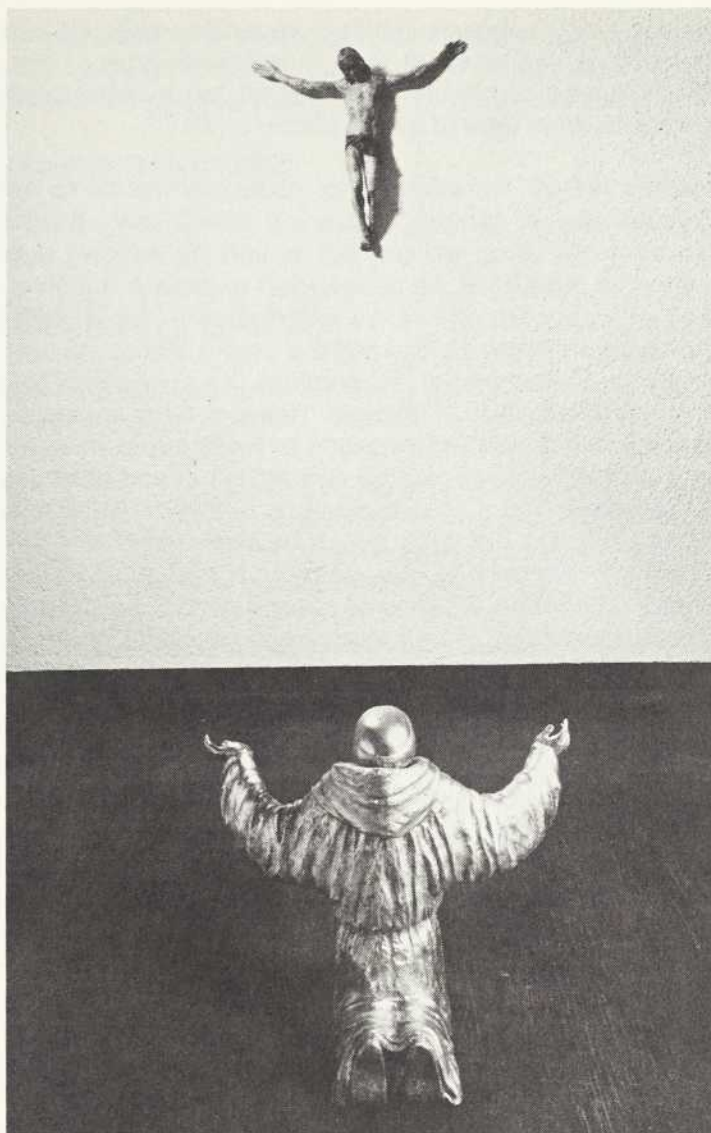
## VINCENT TANGREDI

Carmen Lamanna Gallery, Toronto  
November 20 — December 16, 1982

With elegant coherence, Vincent Tangredi's new installation, *Of the Four Considerations*, constructs a complex experience out of very simple elements. I do not say this lightly; varying strategies of reductivism have been central to art-making in recent years, perhaps because reduction is linked to clarity, perhaps because fashion dictated it. The fashion has changed, however, which makes it useful to consider simplicity again quite carefully; and because Tangredi's work touched me to a degree that other works around have not, I want to examine it and perhaps demonstrate what constitutes an act of imagination.

The installation itself is in five parts, of which four are large (1,30 x 1,63 m) framed texts and the other an opposition of two figures. The work is approached through these figures: the one an immaculately gilded saint, about half life-size, kneeling on the floor in the middle of the gallery with arms open and gaze lifted in an act of embrace facing the second figure — a battered wooden effigy of the crucified Christ suspended just above eye level on the north wall. In forcing us physically to intercept, or choose not to intercept, the relation between them, Tangredi manipulates us into an immediate awareness of the power these symbols have over us. The four texts face one another, two to a wall, on both sides of the gallery space beyond the figures in such a way that the entire work becomes a kind of circular "reading" from right to left, counter-clockwise, with the viewer starting in a position and facing the saint. It is an oddly unstable position, at once too intimate and too incongruous: our difference in scale to the saint renders us ponderous and absurdly physical. We are drawn back, clumsy voyeurs, into that other relationship defined by the saint's fixed gaze towards his god.

We are, however, voyeurs invested with an understanding modified by the texts. They are in a way "stations", or stanzas in a poem whose full expression can only be felt as theatre, a physical presence in which the viewer's institution — soul and body, to use an older term — completes the meaning of the work. The four texts reflect this theatre: they are identically constructed in the manner of a Renaissance painting, with wooden frames in a classical style finished to resemble burnished silver. Within this inflected frame of reference each unit houses two large sheets of rag paper held loosely against the backing, making them fragments preserved rather than statements projected. The narrower left hand sheets, grey-brown, carry the subheadings — a device Tangredi has used consistently in previous work, and one deriving from an archaic publishing format in which the text carried a running annotation in the margins; Bibles often still use it. The larger right hand sheets, a warmer brown, carry the narrative, and each is titled in succession: "Of the First Consideration" to "Of the Fourth Consideration". The size ratio of the left and right hand sheets to each other approximates the golden section. And most insistently, the text "Of the First Consideration" is dominated by a large drawing of Saint Francis as a nude



Vincent Tangredi, *Of the Four Considerations* (in six units), 1981-82. Unit #1, floor: *St. Francis*, carved wood gilded with gold leaf, size: 57,6 cm (H) x 59 cm (W) x 28,8 cm (D). Unit #2, right wall: *Christ*, carved wood, polychrome & cloth, size: 55 cm (H) x 60 cm (W) x 13 cm (D).

woman in the position of the she-wolf giving suck to Romulus and Remus, the founding heroes of the Eternal City.

The installation is spare, and these resemblances, references, and mergings of identity are very quickly established for us. What struck me was the simplicity of the question which first came into my mind: "Who was St. Francis?", I wanted to know. This question naturally embraces another: not "who was?", but "what is St. Francis?". Because *Of the Four Considerations* impels us to shift between these two questions, it demonstrates — it lays bare — the historical nature of our identity, an identity characterized by Roland Barthes as a "tissue of quotations". In Tangredi's complex examination of St. Francis we begin to realize, actually to taste, the necessity that reality merge with myth in a supra-historical modality whose purpose — a purpose we impose — is to establish a personal equivalence with the world; a bond which includes us in a synchronous past, present and future, and removes us from the abhorrence of isolation. We remove ourselves through this history: we are not so much human beings as historical beings, and everything we say or do flows from this consciousness.

In an interestingly austere structural examination, "Arresting Figures" (Vanguard, March 1982), Philip Monk critiques a previous work of Tangredi's — *1902* (1979/80) — through a formal analysis of the relations set up between the work and the viewer. As a grammatical paradigm it is worth consulting, particularly since the physical conditions for the viewer have strong similarities in both works, and Monk's final paragraph is penetrating and powerfully evocative. What is specifically interesting is that Monk chose Tangredi's work as the occasion for an essay on semiotic criticism. Both *1902* and *Of the Four Considerations* provide a clear arena in which the representational and linguistic biases inherent in such an approach can be seen to have a positive reality. The formal construction of his installations — the use of effigy, of typographic style as reference and allusion, the Renaissance characterization in *Of the Four Considerations* as a whole, with its strong implication that the viewer's space is a mu-

seum and the viewer thereby institutionally obliged to read their own presence — combines with the physical manipulation of our engagement with the work to induce in us a very material understanding of the degree to which we structure desire. Tangredi's work is, quite evidently, about the reality these structures have for us, the manner in which they emanate from us. Monk's essay, however, concentrates on how the grammatical relations between the viewer and the work construct meaning. I am less prepared to accept this emphasis, at least to the almost exclusive and subliminal extent the essay suggests Monk's own relation has a peculiar detachment to it, a detachment arising from the demand he makes that the viewer occupy a position of critical self-witness on a very literal and measurable level as though the linguistic mechanics by which we arrive at meaning were the only relations possible. The result is an alarming refusal to engage the presence of the artist within the work (a first-order scientific requirement, one would think), or even to engage the obvious complexities surrounding the viewers' understanding of their own identity in relation to the particular nature of the representations through which Tangredi has constructed the work. In *1902* and in *Of the Four Considerations* Tangredi's presence and the corresponding challenges he makes to the viewer's own personal sense of presence is critical.

It is this presence and this challenge which constitute the meaning of the piece. Central to *Of the Four Considerations*, and discernable throughout Tangredi's work, in his peculiar fascination and obsession with virtue and decay and its sexual roots. As I have said, the key to this work lies in the relationship between the two figures. That the figure of the saint is rendered in a style which refers more to the humble condition of garden sculpture than to high idealism, and yet is clothed in real gold leaf, and that the Christ-figure — an actual antiquity invested with generations of worship — is worm-eaten and broken are immediately curious attributes. Gold is an incorruptible element usually associated with gods; the saint is St. Francis, known for his humility. The inversion and ambiguities Tangredi employs dissolve the religious cliché, and the god becomes as much victim to the saint as the saint a witness to his god. It is an ambiguity latent in many religions, including Christianity. Perhaps it is latent because we instinctively realize its potentially destructive power; we have made humility the greatest virtue. In Tangredi, we sense a searing comprehension of the awesome control we are compelled to exercise over our physical embodiment. In the figures he invests the god with our own mortality; in the texts, his drawing of St. Francis with its merged and ambivalent identities re-invents for us the layers of an identity we both desire and fear. The she-wolf, the devil and the hollow rock, the elaborate Basilica and the inevitable ruins; finally the vision of the god and the mystical material transference of the stigmata from the god to the saint — a witness or pact signalling inextricably merged identities — all these are inventions of our own devising. "What is there in these ruins?" It is our pride, our lust and our eternal determination to go on constructing the disembodiments we require to protect ourselves against our own desires.

This, then, is Tangredi's *Of the Four Considerations*. It is work which reeks of the sexual fragrance of our formalized containments for birth, collapse and death. Its controlled passion speaks of individual frailty and collective power.

I began with a reference to simplicity. We are going through a period in which a long twentieth century tradition of engaging moral values through an abstracted and often even Calvinist purity of material conception is disintegrating in favour of an older tradition of direct imagery and often morally prescriptive action. Against this background, Tangredi's piece fulfills the broader purposes of both traditions: to address our being in the world in order to better understand something of our dimension. *Of the Four Considerations* does this with simple and direct purpose.

IAN CARR-HARRIS

## PHILIP MONK SENTENCES ON ART

Rivoli Tavern, Toronto  
November 22, 1982

I went because I wanted to hear what Philip Monk would have to say about theory. I also went because I could always get a drink, if nothing else, and this was important given the uneven quality of public lectures. I went chiefly because there seems to have been certain changes in Toronto's energy patterns in the last two or three years, changes which require notice.

This is not in itself a review of those changes, because they deserve more attention than I can give them here. I want instead to comment briefly on the Philip Monk talk alone because it seemed an interesting consummation of the basic purpose of two series of public critical lectures sponsored by A Space on the one hand and YYZ on the other. Together they marked an important, if problematic, development in the city's continuing struggle to establish a sense of focus and maturity.

Initially, following on the general pattern of YYZ's series, Monk was matched with another speaker: Benjamin Buchloh. I already knew Buchloh would not be there, and in a way I was disappointed. He has a reputation for being clever and entertaining, and I looked forward to hearing him in a Toronto context. I do not know whether he's ever been in Toronto, but it wouldn't surprise me. That he did not come, however, served to radicalize YYZ's objective. From being a forum to allow Toronto artists/critics "equal time" to debate general issues with their foreign counterparts, the evening became a unique solo performance by a Toronto critic devoted to the public criticism of a significant member of Toronto's art establishment. And Philip played it for all it was worth.

The Rivoli space is small and cheap, on the north side of Queen Street West, just east of Spadina Avenue. There is a small bar at one end, and a raised stage at the other. The room was packed when we got there. I propped myself at the bar, bought a beer, and counted: there were well over two hundred artists, critics, dealers, students and assorted others. It was a real party; I wondered how long I would last in the cigarette smoke. About a quarter of an hour after the announced time, Philip made his way politely through the crowd and seated himself on the stage. I was suitably impressed. He had chosen to wear a black leather coat set off by a red rose in the lapel. With his shock of unruly fair red hair falling over one side of his forehead, and his firm features with set jaw and pursed lips, he reflected the slightly nervous self-assurance and moral rectitude of a Presbyterian minister. I sipped my beer and considered how much Anglo-Canadian intellectual history had been written by Presbyterian ministers; I wondered how many of them wore red roses in their lapels; I wondered how deliberately Philip Monk was playing to them.

I filed this away for future research. The microphones had been adjusted, the slide projector fine-tuned against the screen at the right back of the stage, and the moderator was explaining Buchloh's absence. Philip began, his soft voice reading with calculated deliberation and pausing from a prepared text with slide accompaniment which he made clear would take an hour and a half before questions would be considered. It did take an hour and a half, and I want now to leave Philip talking, and consider what he had to say.

The substance was simple, and its focus was political. Taking as his departure two quotations from Nietzsche and Brecht respectively, Philip raised the question of trust and the degree to which language may be seen as vehicle for dissimulation or vehicle for truth. In order to raise this question at all, he proceeded to launch an attack on structural critique, with its basic assumption that language — and hence reality as we know it — is a closed self-referential system indepen-

dent of any referent. Philip's question was: "When things are not taken at their word, what type of aesthetic system does that signify, and more importantly perhaps, what type of social place for art?"

Having linked the problem of social relevance to the critical use of language (or, we could say: having asked what price we pay for action by limiting ourselves to intention), he proceeded to isolate the strategy of "inhabitation" or "appropriation" — a strategy he in turn linked to the 1970's and a decadent and even moribund social dilettantism (he suggested that the 1980 election of Ronald Reagan held a resemblance to the 1933 emergence of Adolf Hitler in terms of the effectiveness of such strategies) — and their use by artists to find a "social place for art". For Philip, this represented a delusion which he then used as a fulcrum for addressing the general problem of judgement, a problem which is of course central to any process of criticism. If this strategy of inhabitation could be seen to paralyse judgement by claiming through structuralism's self-referential critique of reality that the only — or all — reality lays within the boundaries set by the work, then Philip could state with some confidence that such strategies were dissimulative rather than truthful, and consequently suspect as a vehicle for addressing questions of social engagement. The freedom to judge is, after all, the cornerstone of all freedom: the test of truth. It is the basis of what is real for us.

To examine this phenomenon, Philip chose General Idea as a model for analysis. The balance of the lecture became a lengthy critique of their work, in which he noted the "fascist" nature of their attempt to appropriate at once all meaning and all challenge to that meaning, and their flirtation with mega-capitalism; and he painstakingly elaborated their rhetorical appropriation of "French textual theory" (structuralism). Despite their rhetoric — indeed, because of their rhetoric — Philip questioned whether General Idea simply accommodated itself to the realities it pretended to critique. In the end, he asked, is General Idea simply form: "that in mirroring mirrors, General Idea has discovered its tautology, its image and fetish in capitalism?"

What seemed curious and puzzling about Philip's analysis was his failure to define his terms for dissimulation and truth, beyond linking them to a vague reference to political action. It appeared more or less clear from his context that in "taking things at their word" he hoped to return art-making to a concern with the enduring questions of justice and truth, and their moral and social dimensions. After all, his presentation was Presbyterian. But if his objective was to free art from syntactical self-absorptions such as "appropriation" and modernism itself, it seems even more curious that he chose to couch his thesis in such a way as to depend on audience understanding of structural and semiotic vocabulary in order to "take things at their word". Philip intentionally chose to adopt an inhabitation of his own: the black leather coat and rose in the lapel echoed the style of General Idea itself. But irony is a two-edged sword; whether directed at General Idea or at Derrida, if "taking things at their word" implies a desire to cut through "style" to the "thing itself", irony is a dubious choice of weapon: the audience is left wondering whether the sword cut Philip or General Idea. And when all's said and done, does the final irony belong to Derrida?

I do not want to dismiss this issue simply because the intricacies of attempting to understand what is real require more subtle analysis than Philip was able or willing to devote to it in his lecture. We all wish to confront what we conceive of as the basic purpose of our existence, however complex and formidable the barriers to that confrontation may appear. Indeed, Philip was addressing what most artists now have been turning to for several years, and perhaps he's right that 1980 marks that point: if in the 1970's we found that the structures of existence do not by themselves clarify what they represent, how can one find what lies beyond them? Is it hopeless? Is it even a validly formu-

lated question? And what of the audience? I could go on; what is clear is only that the answers are not.

Critical direction, however, was not the principal element at issue for me: in openly challenging the members of General Idea by seeking to take them at their word in a public forum of their peers, Philip accomplished his real — and stated — objective: to return critical debate in this city to its realities. Criticism in Toronto, and no doubt mostly everywhere else, has been dominated by French and American values to such an extent that their proper attachments have remained largely hidden. It would be naive to accept the few desperate remarks by Philip Monk that evening at the Rivoli as a coherent and defensible formulation of a native criticism; but as a brave and honest bid for one it cannot be ignored. Philip threw down a challenge, and if it is ignored, Toronto's art institutions — and its artists and critics — cannot complain that no one is interested: over two hundred people were witness.

IAN CARR-HARRIS

## RAYMONDE APRIL

YYZ, Toronto  
December 2 — 24, 1982

Most people dream in black and white. The substance of the dream dissolves into light or into lightless void. Ambiguities promise revelation. Insight is enclosed in paradox. Illusion may be wiser than fact. Anyone, from Joseph among the Egyptians to Freud in the clutches of Helmholtzian mechanistics, will be prized if he does a good job interpreting dreams. Freudian theory, however, is not exactly based on the proposition that illusion is wiser than fact. In Freudian theory, illusion is the opposite of fact. The real object of desire stands in physical defiance of the fantastical symbol that is invented to represent it.

The *Personnages au Lac bleu* photographs at their best present images so deeply eroded by light and shadow that they seem as incorporeal as dream. Seemingly as dimensionless as light and lightlessness, these images of fabrics, walls, slips of paper, even faces, can only be perceived as illusory, as fabrications made from shadows. Yet the nature of illusion which is emphasized, indeed treasured, in these photographs and which is in some sense intrinsic to art-making, is not, as Freud proposed, how illusion is distinct from what is real, but how illusion is an extension of something real.

The romantic sensibility that Raymonde April presents is familiar, almost conventional. Yet in a delicate, solitary way she reveals mysterious qualities of ordinary things. She reveals how an illusion can be formed from an unassuming object when it is perceived as an ambiguous one. There is one photograph in the series "Moi-Même, Portrait de Paysage" which is sweet and introspective, an illustration of April's fascination with illusion: the head of a woman is turned facing a dingy wall. The side of her face gleams like a pearl. The shadow she casts is so intensely dark it is a silhouette cut through the wall. Fine shadows from peeling paint like fragile veins give the wall the membranous vulnerability of skin. A nameless garment hangs near a corner. On the dingy wall, beside the silhouette, is the object of the woman's gaze, a tiny smudge of a shadow. The shadow is essentially a toy: it takes the shape of a tiny dog. We know the shadow has been cast by bits of paper or mundane objects, but the silly little shadow dog is so pert and magical that all it would take is a wish and it would scamper or wag its tail.

If, as in a psychoanalytically interpreted dream, the daffy little dog were taken as a symbol of something needed or longed for, whatever is unique in April's perceptiveness could be missed. This image, like several others, especially in the series "Miniatures",

has a certain casual authenticity that is like ordinary dreaming. What seems so valid is not that the petite pooch might be a fake animal that stands for something else, but that the artist is so at home with real shadows. The metaphorical potential of the experience this image symbolizes is evocative — "She is at home with shadows". This use of an illusion to symbolize that experience, not the use of a symbol as an ersatz (thing), is the source of the authenticity of these photographic works.

However, none of the photographs taken individually are a brilliant embodiment of this, and April's playfulness results in a range of images whose only relation to each other at times is their characteristically humble romanticism. The comfort with venerable objects and subjects of romanticism — antiques, the Orient, sensual surfaces — is the central problem of the work because it can be taken as a refuge in the past, a timidity, a withdrawal, as if the present offered no metaphors with which to work. But even in this there is an aspect of April's work that is unique, though cluttered and understated — she transforms rather sordid little details into exotic scenarios. She does so not by hiding the wrinkles, cracks and mustiness, but by illuminating them.

For example, in the series "Miniatures" there is a photograph of a person in a heavy overcoat, back toward the camera, facing the shadow he casts on an empty wall. On the other wall an electrical fixture sags. The details of each of these subjects — the person, the shadow, the fixture — have not been glamourized into sentimental flawlessness. The overcoat is frayed, hanging clumsily from the shoulders. The shadow does not presume to cover the crumbling surface of the wall. The fixture is delapidated. But the light in the room calls illusion into being — the person's head is so darkly a shadow, it loses its dimensions and looks like a hole in the wall. The shadow unfolds on the wall as if it might be a cape more comfy than the overcoat. The light, which becomes a metaphor of April's imagination, deliberately seeks illusions in the most prosaic situations.

This delight in illusion implies a defiance of its own — that materials, objects, conditions are always fluid, mutable when the imagination gets hold of them. Although April is inconsistent in her romanticism, this aspect of it is quite unambivalent — that no object,

form, situation or method is intrinsically ugly or beautiful, lowly or magical, common or exotic, until imagination creates the illusion of what it can become.

JEANNE RANDOLPH

## OWEND LAND

The Funnel, Toronto  
Nov. 19 and 26, 1982

At the end of the sixties, P. Adams Sitney published in *Film Culture* an article entitled "Structural Film" which came to be one of the most widely read and widely debated articles ever to appear on avant-garde film. In it, he hailed the emergence of a new type of film. Such films, Sitney noted, were "monomorphic"; they made use of overall principles of organization which resulted in their having overarching, unifying shapes that were strongly outlined. So simple were these shapes, in fact, that, according to Sitney, they often constituted the primary impression of the film. And since these shapes were often determined by some system (indeed, the film's generative systems could often be grasped within the first few moments of viewing), their simplicity often served to make evident the manner in which the work was constructed and, ultimately, to draw attention to the work's material nature. Consequently, as Sitney pointed out, such films made frequent use of four devices: loop printing, flicker, filming using a fixed camera position and rephotographing from the screen.

Among those whom Sitney cited as being at the forefront of this new structural film movement (as it was called) was George Landow, who now goes under the name of Owen Land. In fact, Sitney, in a description that was to prove foretelling in unexpected ways, referred to Land as "the most devout of the structural filmmakers and perhaps the most sublime". Yet Land has never seemed particularly fond of having been described as part of this movement and has included disparaging references to the concept of structural film in several of his works. *Wide Angle Saxon* (1976) includes a parody of (*nostalgia*)<sup>1</sup> a film by Hollis Frampton, another filmmaker Sitney had cited in that article; Land's parody is entitled *Regrettable Redding*

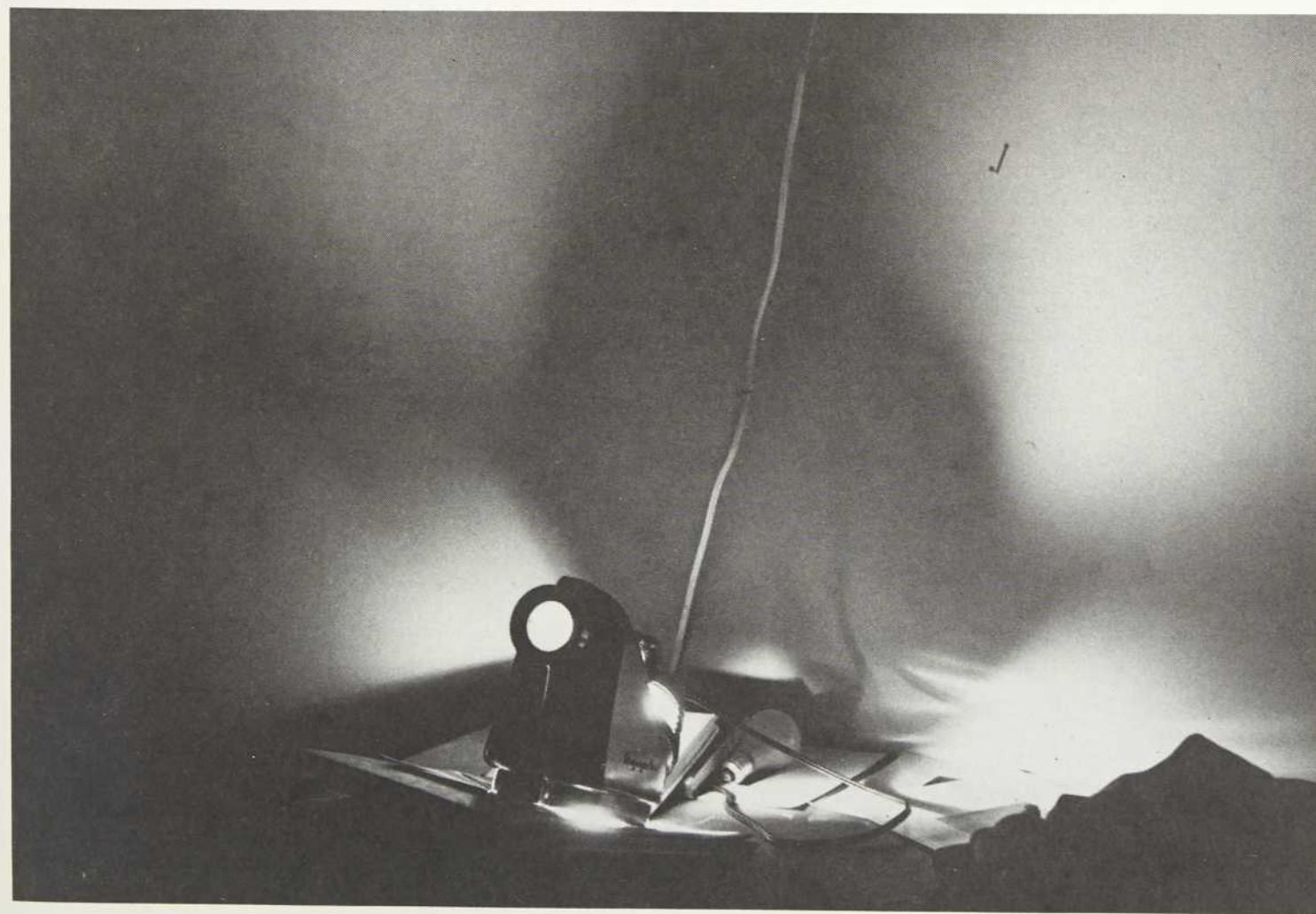
*Condescension*<sup>2</sup> and allegedly was made by a filmmaker named Al Rutcart, whose name is easily seen to be a near anagram of the word "structural". And *The Marriage-Broker Joke* (1980) includes two panda bears talking about making a structural film (which one of them wittily defines as a film which reveals the points of structural stress in a piece of engineering).

Land's uneasiness with being described as a structural filmmaker seems to be based on something more than artists' usual reluctance to be categorized in any way such categorizations seem to imply their being something less than completely original and completely unique. Structural film, by and large, was concerned with the nature of the film material; it proposed to strip away the accidental features of the medium in order to arrive at a residual core of truth inherent in its very materials. The strategies for deconstructing the illusionism in which film (and other realistic representational imageries) commonly trade and for foregrounding the materials of the medium were harnessed to the service of the epistemological programme of dispelling illusions in the cognitive and especially the perceptual domains and of the ontological programme of returning films to its true form of being. While Land's early films commonly employed the standard illusion-defeating devices used in "materialist films" (including the use of various means for revealing features usually suppressed in ordinary films such as its sprocket holes — i.e. its transport mechanism — the dust particles that naturally appear on film's surface, and its grain which, in some of those films, was enlarged by successive generations of printing) and his later films use many self-reflexive devices which appear to point towards film's essential properties, these devices are generally used in context which make them far more ambitious in their purposes than those for which they are deployed in "materialist" films. Furthermore, the relations between part and whole in Land's films were never particularly determinate and simplified; indeed, Land's films sometimes give the impression of being very disjoint.

The reason for this is that Land's films show that truth is never simple and never appears in the expected ways; certainly the discovery of truth is never as simple as the discovery of film's real nature as materialist filmmaking would have us believe. Near the beginning of *Wide Angle Saxon*, for example, a man who strongly resembles a television announcer stares into the camera and states, following a formula often used in television documentaries, that "everything you are about to see is true, though some parts are re-enacted". The statement, of course, loses something in credibility by the adherence of its form to the conventions of television and by the incongruity of its including both the term "true" and the term "re-enactment"; and indeed, the film proceeds to tell some seemingly preposterous anecdotes, including one concerning a millionaire who converted to Christ as a result of watching a boring avant-garde film. As preposterous as the story is, it is nearly completely factual. Indeed, the claim made near the opening of the film that everything in it is true, is nearly completely accurate.

Even Land's use of duration diverges from the use to which it was usually put in structural film. Land's films, like most structural films, use means that make one sense their lengths. In the heyday of late modernism (under the influence of which Sitney wrote his essay on structural film), the foregrounding of duration was explained as a device for promoting the palpability of a film's temporal structure and for making one sense the film's projected time. Such explanations seem hardly germane to Land's work. For one thing, his films suggest a view of time quite different from this materialist view which underpins such notions. *Wide Angle Saxon*, for example, contains two palindromes — "A man, a plan, a canal: panama" and "Malayalam" — and another closely related form of construction created by rocking the film backward and forward several times. (The latter device is used to emphasize the word "sin" on the soundtrack.) Those structures suggest the Christian view of time as cyclical rather

Raymonde April, excerpt from *Personnages au Lac bleu*, 1982.



than linear. A similar view of time is evoked in the humorous statement by a rock musician of the typological theory of biblical interpretation according to which the real events of history are seen as a kind of scripture which prefigures the key event of the coming of the Messiah. A somewhat similar, though by no means identical, sense of time underlies Land's early film *Film in Which There Appear Sprocket Holes* (1966) — a film in which temporal progression is repudiated in favour of the repetitive recycling of images. And in *No Sir, Orison*, a confrontation with the world of consumerism — a world in which our very sustenance is robbed of its nutritive powers — leads the protagonist to meditation and prayer which culminates in a palindromic exclamation. Thus the film suggests the magical powers that result from the temporal reversibility of the palindrome. Even the very title of *Thank You, Jesus For the Eternal Present* implies a very similar view of temporality.



Owen Land, *On the Marriage Broker Joke as Cited by Sigmund Freud in Wit and its Relation to the Unconscious, or Can the Avant-Garde Artist Be Wholed?*. Photo: courtesy The American Federation of Arts.

So, too, do the structural complexities of Land's films serve other than purely formal ends. As Vera Dika pointed out, the palindromes used in *Wide Angle Saxon* have "c" and "y" as their central letters, and the film tries to make one see why error occurs and to show why seeing is obscured, as the rock musician puts it: "How can I express the anguish of my soul when sin obscures my view of You, my Holy Lord?". Structural complexity in Land's work, then, is sometimes a form of encryption analogous to the encryption of divine messages many devout people have claimed exist in the stuff of reality itself. Indeed, the indexicality of photographically produced images guarantees, for those disposed to certain sorts of belief, the correspondence between these two forms of "writing".

Early films by Land suggest the reason for his commitment to such philosophical and theological ambitions. In *What's Wrong With This Picture* (1972) Land presents a segment from a didactic film which appears to have been created for use in civics classes in the fifties, for it depicts a householder explaining to a young boy from the neighbourhood why it is important to obey the law. Land recreates the film, using new actors and restaging its events, but deliberately creates several "errors" in the shooting, processing and printing of the film. But the greatest error in the film, Land seems to imply, is to have attempted to encourage virtuous behaviour by the didactic inculcation of moral precepts (hence, the reference to law). Land seems to believe that only the cultivation of the soul through inner experience can lead to virtuous behaviour. This belief almost certainly explains Land's commitment to art, for aesthetic experience, except in such degraded and debased forms as are elicited by television or mainstream cinema or the more personal sorts of av-

ant-garde films<sup>3</sup>, offers an analogue of religious experience.

Land is certainly not materialist. His critique of cinematic illusionism seems to be based on the premise that illusionistic constructs result in pacifying rather than vivifying experiences not on his desire to uncover the real nature of the film's materials. This doubtless explains why he seems to have been so galled at being categorized as a structural filmmaker. To invert Sontag's formula, that Land's works call out for if a hermeneutics, not an erotics of arts. For someone with the mission, Sontag's original claim would appear as nothing less than a plea for decadent art.

## R. BRUCE ELDER

### NOTES

1. In fact, of a crucial "theological moment" in that film, in which Frampton confesses to being terrified by a vision he discovered in a photographic enlargement of an image produced by a series of co-incidental reflections — a vision which he invited us to share (even while questioning the possibility of that sharing) as the film ends. One suspects the vision is of an universe of perfect but inhuman mathematical determination, i.e., the afterlife.
2. The title parodies that of another of Land's films, *Remedial Reading Comprehension*. While the last word of the title of the parodistic work alleges, somewhat unjudiciously, that Frampton's work is pretentious and condescending, it also makes reference to the theological notion of the Great Condescension, i.e., Christ's incarnation. (Hence its regrettable quality; presumably the "red" of the title refers to Christ's blood.)
3. Land frequently attacks these two types of cinema. His work seems to evince a consistent hostility toward the central tradition of avant-garde film. The parody of Frampton's (*nostalgia*) in *Wide Angle Saxon* has already been mentioned. In that same film, he also parodies Kubelka's ideas on the relation of art and cooking (in a way that becomes completely understandable only when one realizes that Land is a vegetarian and Kubelka's notions of cooking are based on respect for the integrity of the animal body which prompts him to find ways of preparing every part of an animal he cooks). Similarly, in *The Marriage-Broker Joke*, the glorious lines taken from the poet/theologian John Milton are contrasted with an insipid verse about film recited by the avant-garde filmmaker Morgan Fisher, and Paul Sharits appears in very decadent and fey garb.

## NICHOLAS WADE

S.L. Simpson Gallery, Toronto  
October 14 — November 13, 1982

For its various excursions into the space of its audience, a Modern History of Art could cite installation and site-specific work as a further significant breach between the categories of Art and Life. In a familiar account, aesthetic autonomy slips down from the frame or pedestal to enclose the place-in-itself. In this description the story begins to read like the one of the Prince and the Pauper: when its guardians aren't watching, Art lends its throne to Life and slips down to lose itself in the other world of its subjects. But it always seems, if only to assure the proper telling of the tale, Art comes home again to its inheritance and title. In a conceivable epilogue, Life is given court clothes and grows with time to look more and more like Art. In the exchange is Art debased or Life aestheticized?

Through a complex scheming of "likes", Wade's installation initiates an exchange between domestic architectural conventions and those of the gallery. By way of introduction to the exhibition an instrumental quote is printed on the invitation mailer: "Architecture began like any other form of writing — Victor Hugo". From the alignment of writing and architecture we begin with a name and an address. S.L. Simpson Gallery is located in a private home in a pleasant residential neighbourhood in central Toronto complete with

lawns, trees and driveways. The installation assumes its place in two appropriately renovated and emptied rooms which appear almost ornamentally preserved from the rest of the house. Within this space, Art and Life are treated through analogous representational figures and stood on common ground. The work in itself appears sparse and fragmented, existing only as a disposition of diverse elements inseparable from its architectural referents. In its resistance to a totalizing, contemplative response, the work's construction can only be approached through a consciously engaged analogical linking of different parts. To proceed through the work we are required to move through the socially mediated space of language coordinately with that of the architecture in which it takes place. To construct a response, the architecture must be aligned with language.

The work is found under the indifferent stare of white walls and bright hardwood floors. Effecting a particular sense of emptiness in the barely furnished room. A tape recorder on the floor projects the crowded and overlapping voices of a roomful of guests. In the middle of this floor on an attractive dining table, a tall white marble slab stands like a precarious centrepiece. Set centrally on this table as though on a pedestal, this object can be seen occupying a familiar place given to art in the home, as well as in the gallery. The marble object, in itself, is reminiscent of a sort of classicized minimalist monument in souvenir scale. In its bare formalism and verticality it appears to memorialize itself: still, upright and silent. In the profile of the exhibition this little self-referential monument appears as the central prop.

Beside this object on the table, a similar marble slab can be seen inlaid in the floor abutting a chimney. Recognized as the room's original hearthstone, it serves to point to the place where the white gallery walls subtly mask a defunct fireplace. Pinned above the perceptible seams of this wall-covered fireplace is an identically proportioned sheet of craftpaper. On this ground a white rectangle has been painted. In an analogical construction, the absent fireplace, the painting above a missing mantle, the television screen and the continuous white painted walls of the gallery can be likened as common vehicles of passive contemplation in Everyday Life, and Art.

The proportions of the little marble monument on the table can be recognized in a structural column between this and an adjoint-room. Inscribed at the top of this column are two parallel texts running around its four sides. The fracturing of these texts around the faces of the column, as well as their possible lateral and vertical counter-readings, demand an active analogical reading while disrupting a fluent monological voice:

A STONE WAS SET UPRIGHT	AND IT WAS A LETTER
AND THE FILM CUTS TO THE SHRIEK	OF A SPEEDING TRAIN
AND ON SEVERAL STONES	AN IDEA RESTED
THE LANDLADY ENTERS THE ROOM	URNS TO SCREAM

The architecture/writing analogue of the work can be more fully developed through a reading of the texts on this column. The building (an act of raising stones) has been set in relation to the act of writing. Both are understood as conscious construction. By applying a reading of the uppermost inscription on this column to the previously cited elements of this room, a critical understanding of the visitor's part in the work can be

articulated. From the writing on the column the upright marble stone on the table can be identified with a letter. In language, the object on the table is read as the capital "I" — the objectified character of self-reference. But in contemplation this art-like object appears to announce itself autonomously. Where does the "I" belong?

The "I", the singular figure which represents the first person in speech or writing, has been cited in an object which neither speaks nor writes. The table seems turned. Before this object in the gallery the viewer stands where the place of autonomy has shifted — within the architecture itself. From this absolute perspective the object stands in its place on the table as the viewer stands on the supported floor of the gallery. In contemplative reflection we stand mirroring the object's gaze: still, upright and silent. But autonomous identification with this object seems clearly insufficient, as does any totalized identification with the place in which it is situated. Rather than be passively absorbed into this object's world, the viewer is required to move from part to part through the work and the gallery to differentiate and articulate the "I".

In the installation, as in language, this "I" object is only a prop on a stage in a roomful of voices. It is constituted only when it is variously used to interrelate with those elements against which it is placed. As in interpersonal exchanges, the "I" alternates between being both heard and spoken, read and written; a provisional figure which must be continually tied and untied, to and from, its shifting predicates and subjects. An understanding of the part this object/letter performs in the work must be derived from the relational property of language. In the installation, as in writing, this "I" object only serves as a device through which the work's fragments can be phrased in a construction of meaning. The essential differences upon which the work is built can be traversed only through a continual linking of "like" terms. The stone, the letter, the singular "I" must be provisionally phrased to assemble the several stones, the idea, the roomful of voices. If a construction is produced which appears to possess an integrity of its own, that construction should be explicitly understood as a *semblance* of order.

The lower inscription on the column serves to underline the tenuousness of this construction. Analogous to representation in film, the importance of the "cut" in the representational scheme of the work is given emphasis in this text. In moving from part to part, continuity is maintained through an effective ordering of inherently different frames, a convicting staging of essential breaks. Though we know the landlady's scream is not the shriek of a train, in a fitting juxtaposition difference is amended and the story continues. But acknowledging the mention of the "landlady" has an effect like hearing a bottle drop on the floor of a theatre during a production — the fragile balance of the sequencing is immediately broken and, for a moment, the interruption throws the houseguests back to their immediate places.

Apart from the isolated elements of the installation itself, the actual landlady/proprietor watches over the immediate house/gallery from the periphery. But if her specific position is brought into relation with the work then a legitimate figure, possessing a proper name, threatens to dislodge the pronominal "I" tentatively located in the language of the work. If recognized, S.L. Simpson must be brought into a reading of the work ("on the several stones" of its construction) in pronouncing an ultimate possessive assertion. As entitled by the language of property, the "landlady" serves to remind her guests of their place and finally clarify the integrity of the work with the architecture in which it is versed. However, in order to perpetuate the narration of the story, a completely disruptive encounter cannot take place here. As phrased by the writing on the column, an inevitable cut moves the viewer away from the subject of the landlady. The imaginable interruptions of *Everyday Life* appear to pass quickly as we return to address the provided and protected place of Art.

Turning to an adjoining gallery room, two block-like pads of newsprint are spotlighted on the floor. On both pads, the lower quarter of each page has been printed with a halftone image. Through these mass reproduced images two counterposed showroom situations are described. The first consists of a photographic image of a figurine of a female nude standing on a coffee table in a finely furnished living room. The other consists of a mechanical drawing illustrating a

reading room in which a figure stands before a display table supporting two spotlight reading stands. Between both these image tablets the theme of the first room in the installation can be reconstructed.

In the image on the first newsprint tablet the "I" object situation is immediately discernable in a fleshed-out setting. The figuring on the table has been framed as a central prop in an opulent image of aestheticized living. Gracefully posed in a gesture towards its base, this life-like figure adorns a harmonized world of objects. In this world the little figure stands as one furnishing among others acting to convey an image of a desirable life. Through this representation of a model domestic environment, we view a gallery of common acquirable items. Living in such a life-to-be-acquired is more adequately termed *lifestyle*.

The representation on the second tablet counters the self-reflective function of the other. Through this stripped-down image an objectified representation of the present viewing situation can be recognized. The figure of identification in this image does not stand on a table but on the floor of the exhibition space. This figure is positioned before two reading stands as the viewer immediately stands before these two image tablets. Like this figure cast in the role of potential reader, we are invited by the work to approach these representations as readings. Between these two images, the public and private faces of the first room have been abstracted and juxtaposed. Against any totalized, monocular perception of such world-images, the viewer is asked to open a discursive space in between.

There is no reflection here. The desire to identify the work with a voice of its own finds no response. The work refuses to *speak for itself*. The voice of autonomy must be attributed to the figure of the landlady, posted to represent the gallery itself. In her place, the symbolic conventions of installation practice have been turned towards the common props of "the good life". In a fitting substitution, *Life in the place of Art* is brought to bear upon Art in the place of Life. Through these adjacent spaces of aesthetic living the work demands a weighing of difference. In the space between their likened aspects the work provides a difficult and indeterminate ground upon which to proceed. At these interstices the visitor is left with a choice — to assume a pose of indifferent silence or approach the task of articulation in the language of the gallery itself.

Regardless of our choice, the work offers a final gesture of closure. If desired, a sample may be torn from each newsprint pad to take home as a souvenir.

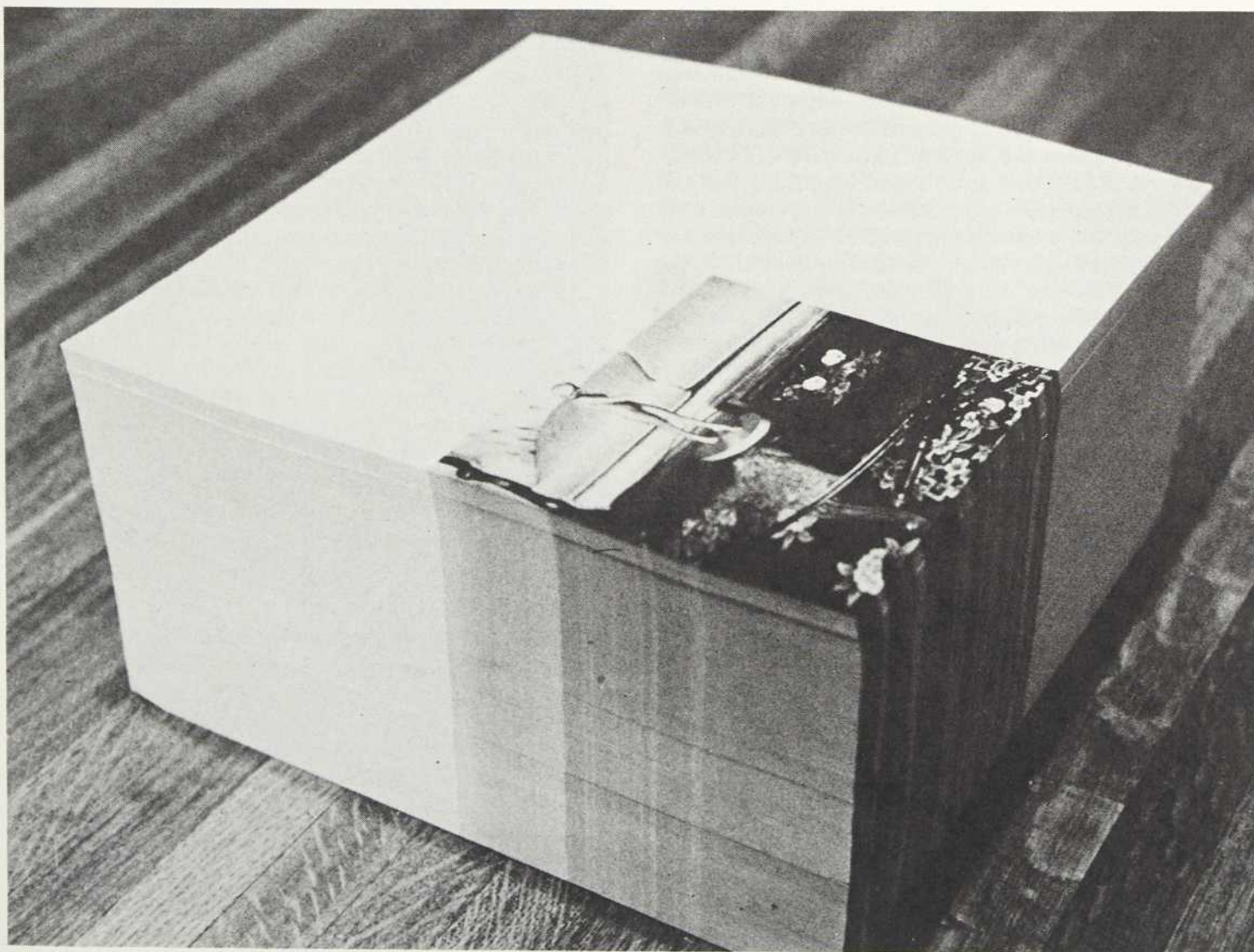
DAVID MERRITT

## TERENCE JOHNSON

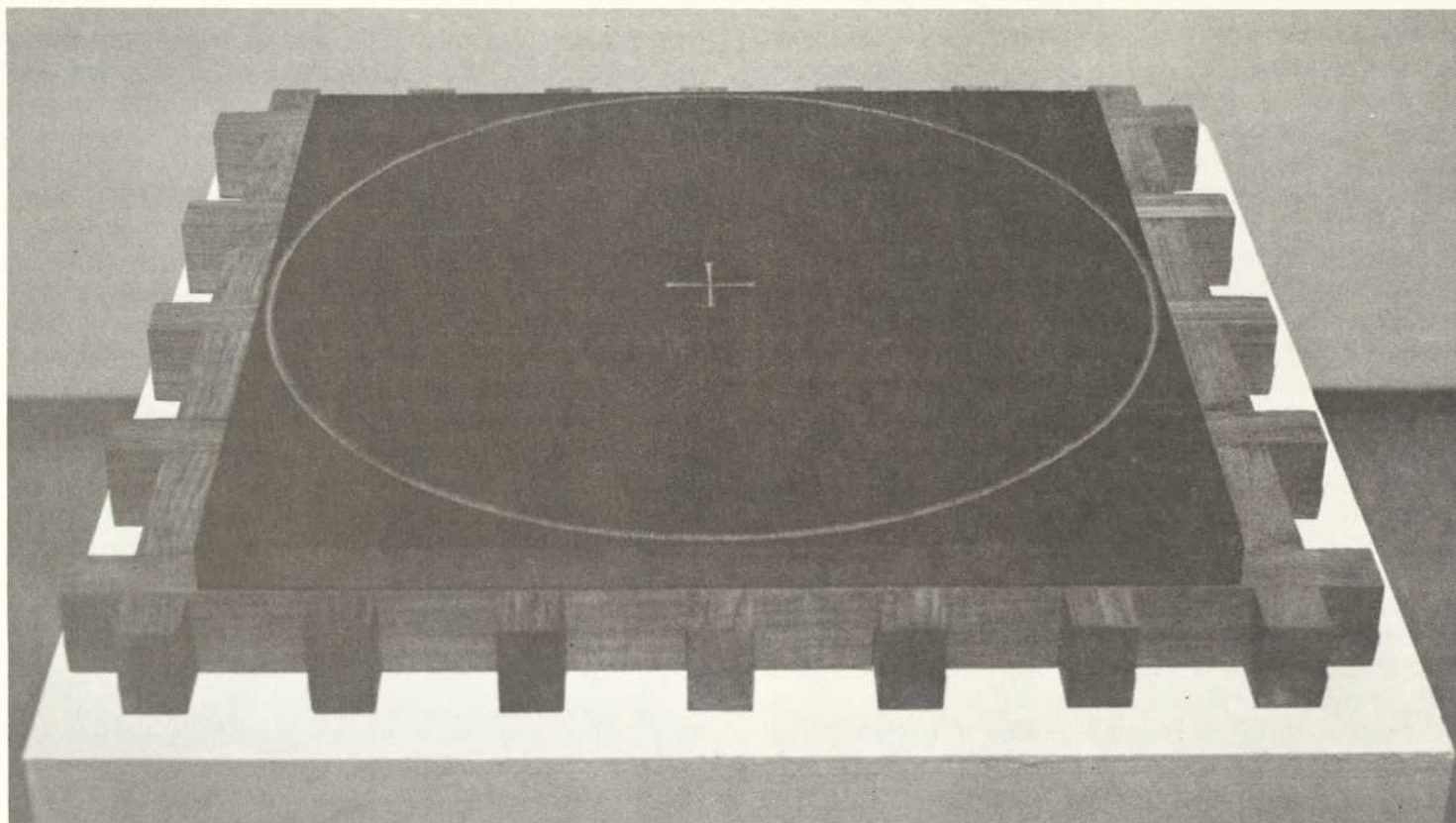
Mendel Art Gallery, Saskatoon  
Dec. 16, 1982 — Jan. 23, 1983

*Forts* addresses the issue of sculptural sitedness. Writing on this topic Rosalind Krauss has asserted that Modernism in sculpture is typified by a kind of "sitelessness". Certainly this particular sculpture presents one artist's pursuit of this issue which, as something endemic to our being throughout the course of the modern epoch, is so much more than a formalist's pseudo-problem.

A site has traditionally been conceived as a place having something intrinsically qualitative about it, as a kind of gathering or meeting point, and it has been expressed in various vocabularies, both practical and poetic. This conception of place has gradually devolved over the span of western European thought until, with the quantification of space under technological thinking, space became mere extension, became homogeneous, and every place became the same as every other place. Within this trend place and site are



Nicholas Wade, Installation at S.L. Simpson Gallery, 1982.



Terence Johnson, *Forts*, 1983. Photo: Grant Arnold.

no more than an assembly of axial coordinates and calculation becomes typical for the thinking of place and space. Since we are intimately involved and complicit in this tendency, there is no possibility of detachment or avoidance; however, the project of working out openings to other modes of revealing does occur.

The configuration of *Forts* forms a logic of placement itself. The structure of the sculpture is a manifestation of method as used by the artist to construct a map in ideal space and time of a historical and natural setting. Also part of the structure is the conceptual construct which occurs through the combination of the markers Johnson has produced. These markers are cast iron miniature models of the three forts, Halifax Citadel, Fyrkat in Denmark, and Maiden Castle in England. Each fort with a cluster of drawings forms a unit within the sculpture as a whole and each fort has its own set of four drawings which consists of a drawing stamped into a square lead sheet, a drawing carved into a square slate slab, a rubbing on paper from the slate drawing, and a technical drawing on paper. These drawings are rigorously specific and reduced to a minimal format and present in varying forms the calculated positions of the forts in relation to their horizons and celestial positions observed from the forts at the equinoxes and solstices.

In our time we call forts *bases* which, when seen in the context of the history of modern sculpture, forms a play on words which can help to consider the direction taken in this sculpture. Also, this concern for base and site relates the work in question to developments from Minimalism and particularly to those works known as earthworks.

Johnson's approach to the site issue differs markedly from that taken by most earthwork sculptors. Rather than elevate site to *place*, he has opted for a normative program of devaluation which reduces site to position and in which, as he states in the catalogue, any location has meaning only in relation to other locations. The effect of this procedure is to break the lived congruence between ourselves and nature and to necessitate the replacement of our perceptual grasp on reality with the methodological certainty of mathematical thought, i.e. calculation. It is this which distinguishes his concern with site from that of other site sculptors like Nancy Holt or Michael Heizer with their messy, experientially oriented work.

To accomplish this reduction of place to position, Johnson has borrowed techniques used in celestial navigation. As this procedure reduces territory to map through calculation, the artist is relying on premises explicitly rejected in the catalogue and in the works mode of address. Mapping, which is carried out in this

work, means the utilization of a pre-established construct, a grid of temporal and spatial continuum which is projected into the realm of the observable. This grid, a projected construct, as a concept originates in an understanding of subjectivity within the history of metaphysics. This historical concept is the dualism of subject and object and from this perspective the projected construct is something subjective and rooted in the history of mathematical thought. As such, it has a metaphysical ground, something vigorously denied in the catalogue and unrecognized in the work.

Although the catalogue essay seeks to relate this work to Minimalism and its developments, they in fact operate from widely divergent premises. The catalogue essay by Ron Shuebrook asserts that the Minimalists, "believed in an objective view of reality."<sup>1</sup> This does not accord with statements by practitioners like Robert Morris who wrote, "Some of the new work has expanded the terms of sculpture by a more emphatic focussing on the very conditions under which certain kinds of objects are seen. The object itself is carefully placed in these new conditions *to be but one of the terms.*"<sup>2</sup> What the Minimalists sought to reveal was what is subjective in the experienced object, thus their reliance on the gestalt as figure since its characteristic is the disclosure of the subjective correlate. Perhaps the discrepancy can be understood by stating that the object for Shuebrook and Johnson is the object after mathematics while for the minimalist it is the object of perception, the lived object. This simply reinforces the impression that the work is insufficiently reflective, that it fails to acknowledge its own premises and mistakes what is specific and local for the universal and ahistorical, and thus reproduces thinking with which we are already overly involved. Consider Johnson's claim that the work is one of pure physical fact or Shuebrook's, "These forts are of the surface and therefore mark actual locations, they are physically verifiable and measurable."<sup>3</sup> These are reality and truth claims and as such contradict their claim to avoid the "elusive stuff of metaphysics". The positivist can be recognized by his refusal to admit the ambiguous or meaningless into discourse, the meaningless being recognized by its failure to read out under the duress of measurement. Thus, the above reduction of the real to the physical and the physical to the measurable by which reason becomes legislative for experience.

Although Johnson has professed a claim to make things that are kickable, this construction of a work on a plane of representation is quite the opposite. The sculpture does contain an opposition; the attentive craft and dedication to the tangible surface conflicts with the denial of sensuous reality programmed in the technical and normative aspect of the work. Ultimately the work suffers from its own support of the liberal ide-

ology of a neutral technology and is itself overcome by the will to mastery embodied there. Rather than making a contribution to the transcendence of techniques' power of determination, this work perpetuates the difficulty.

## STEPHEN HORNE

### NOTES

1. Shuebrook, Ron, *Terence Johnson: Forts*, Dalhousie University Gallery, Halifax, 1981.
2. Morris, Robert, "Notes On Sculpture", quoted from *On Art*, ed. Gerd de Vries, DuMont-International, Germany, 1974.
3. Shuebrook, Ron, *op. cit.*

## NANCY NICOL

Centre for Art Tapes, Halifax  
December 17, 1982

Viewing *Intervention Productions Presents: Let Poland Be Poland* (colour videotape 3/4") is a particularly gruelling experience. Throughout its 83 minutes, the tape alternately succeeds in alienating and sustaining the viewer's attention without resorting to base entertainment or gratuitous emotionalism. The tape is agitational in the best sense of the word, placing emphasis on its potential for use as an initiator of discourse which can engage critically with the subjects presented: propaganda, the oppression of the working class, governmental hypocrisy, patriarchal ideology and cold war paranoia. The tape represents an exemplary and, in Canada, rare attempt at contributing to an analysis and critique of ruling class propaganda. It is particularly insightful in its analysis of the duplicity of those Western leaders who capitalized on the recent events in Poland in order to sing the praises of liberal democracy in their own countries, while hiding the role what Western banking institutions had in the collapse of the Polish economy, the bid for power by the Solidarity labour union and the subsequent imposition of marshall law by the Polish government. However, the videotape exposes many of the problems attending political work undertaken by cultural producers, the major one, discussed at length by theoreticians on the Left for the past century, being partisanship<sup>1</sup>. The credits at the end of the tape announced that this tape was produced by/for the International Socialists and in this the problems of the tape's analysis, at least for some sectors of the left, become obvious. The position held by the International Socialists (that the ruling ideology of all communist countries is state capitalism) and its reproduction in the tape are made irrespective of the historical conditions under which communist ideology was forged in the Soviet Union and China and won or determined in the Eastern European states and Cuba. While there are natural advantages to the ascription of communism as state capitalism<sup>2</sup>, particularly in respect to the hegemonic intentions of the Western Banking system, the I.M.F., the World Bank and the concentration of world capital in Western institutions, the conflation of two separate and distinct ideologies under the single generic term "capitalism", so that the putative oppression of an international proletariat can be recognized, is totally suspect.

The tape is problematic in other ways; at a rough estimate, at least 80% of the material, visual and aural, has been appropriated from other sources. The major sources is C.B.S.'s propaganda extravaganza *Let Poland Be Poland* after which the Nicol tape takes (pirates) its title. This network "special" was broadcast in January 1982 and was aired through most of the major networks in North America and beamed via satellite to countries around the world to an estimated audience of 300 million people<sup>3</sup>. Other major segments from the Nicol tape include material taken from the film *The Exorcist* and still images from the British based Left photo journal, *Camera Work*. The appropriations are

credited, however the nature and amount of the material taken destroys one potential for the work: mass viewership. While the original *Let Poland Be Poland* enjoyed mass consumption, its critique, because of the copyright laws of this country and the U.S.A., can at best be viewed by small intimate groupings at alternative galleries, union meetings or art school presentations. It remains, however, that this work could not have been produced if copyright law was obeyed and payments paid to the original producers of the raw material for the work.

The work is divided into six principal sections. The first is composed of a montage of world leaders presenting statements relating to the imposition of military rule in Poland and the oppression of the "democratic" Solidarity labour union. This is followed by a section on hegemony representing Bob Hope, one of the Hollywood stars of the C.B.S. special: a clip with his statement revealing to the mass audience the jamming of the satellite broadcast by Eastern Bloc countries. Hope shows the millions of "free" world viewers what his image looks like and how his voice sounds when jammed, adding that the Soviet Union has been selectively jamming American broadcasts since the end of World War II. This, along with the symbolic lighting of the candle for the Polish people by acknowledged hawk Charlton Heston (*The Agony and the Ecstasy, Planet of the Apes*), underlines the major propagandistic aims of the C.B.S. program; that while we, living under the benign ideology of liberal democracy, enjoy unfettered freedoms, those living under communism are subjected to the cruel, oppressive and unnatural regimen of autocratic and unfeeling government. While we bathe in light, they suffer darkness.

In the Nicol critique, Bob Hope's statement is slowed down and repeated many times. It is accompanied by a lengthy voice over based on a statement by Italian Marxist Antonio Gramsci on the subject of hegemony. Difficult at times to follow because of the strength of the image and academic nature of the read material, this section is one of the most successful in the tape for its lucid conjunction of theory and practice — the parodistic treatment of the raw material used in the analysis.



Nancy Nicol, *Intervention Productions Present: Let Poland Be Poland*, 1982. Al Fox and Adrian Hough with Reagan/Haig puppet.

This section is followed by a short and incomplete construction of the International Banking System and its relation to the events in Poland. The country's indebtedness to the West, to the tune of 28 billion dollars, and the call by banking representatives from major Western banking institutions, (Bank of America, Dresdeners, Chase) for the Polish government to pay the interest due on its debt, is cited as leading directly to the imposition of martial law, pronounced a few days after the bankers' visit and the announcement of their ultimatum.

The fourth section provides the basis for a re-examination of statements made by world leaders at the beginning of the tape. Focusing on British Prime Minister Margaret Thatcher, Canada's Trudeau and Ronald Reagan of the U.S., the material documents each leader is handling of their own country's domestic problems and government policies are aimed at quelling increasing union militancy. The comparison between the Western countries and Poland's situation becomes obvious. Thatcher's statement on Poland and the plight of the Polish people — "the indomitable spirit of the Polish people..." — is placed in the context of Brixton race riots, a critical overview of British immigration policy and the militancy of various trade union organisations in the face of the layoffs, increasing government deficits, high interest rates and technological changes in the work place. The section on Thatcher includes a lengthy montaged sequence (co-written by Patty Brady) on the British government's hegemonic relationship to Northern Ireland and the military suppression of the Irish independence movements. This ends with the statement "Let Ireland be Ireland".

Trudeau follows and the viewers are given a brief reminder of the October crisis and the imposition of the War Measures Act in this country. This sequence is particularly acute; a visual parody of Trudeau's speech is constructed through careful editing of his theatrical hand movements. This coupled with the voice-over detailing the October crisis makes a mockery of Trudeau's statements on Poland. A concentrated section on the U.S. follows with an analysis of the deregistering of PATCO, the U.S. air traffic controllers' union, Reagan's union busting strategies, and then Secretary of State Alexander Haig's statement on the withdrawal of U.S. support for the financially troubled Polish government — "It will not be business as usual [with Poland]".

The fifth section, sub-titled "The West is Best", extends the tape's critique beyond its primary emphasis on overt propaganda into the insidious subtleties of psychological warfare and covert propaganda used in the maintenance of cold war ideology. While this is visually the most dynamic of the sections, its means and content depart from the montaged and documentary style of the rest of the tape. It contains a brilliantly edited slow motion sequence of Hollywood star Kirk Douglas filmed riding Western style in a "high chaparral" area of urban Poland for an admiring audience of Polish comrades. Also included is one of the most agonising scenes from the *The Exorcist* with a voice-over detailing William Blatty's (the author of the original book) connections with the U.S. government as former member of the C.I.A. and then director of the psychological warfare division in Vietnam. The information on Blatty placed in the context of the film's representation of catholic fears of the devil incarnate serves to reinforce allegorically the critique of patriarchal ideology and particularly the fear of those who "personify" communism as the devil.

The concluding section of the tape presents an analysis of Solidarity's response to Western capitalism and outlines the similarities between the "two" capitalisms, that of the Eastern bloc countries and that of the West. This analysis is not rigorous enough to allow a full understanding or appraisal of the Polish crisis in respect to Eastern European or Western economic structures. As with the other sections, the analysis is begun in grand style and then terminated or compromised by the injudicious use of images or sound. The over use of Jim Morrison and The Doors' *This is the End* as a

sound track for *The Exorcist* section is a case in point. The Haig/Reagan double-faced demonstration puppet also breaks the continuity that exists between sections composed of appropriated and re-edited broadcast material. While this figure serves to underline the agit nature of the production, its use throughout the tape to reinforce the parodistic elements of the critique ultimately denies the intelligence that the viewer may bring to the work. There arises the problem of overkill, a problem with all committed and partisan work. It is this that would allow the label tendentious to be attached to the work. *Let Poland Be Poland* suffers from over-production and under-editing but it makes its message loud and clear. Within the context of a new art world conservatism or worse radical chic political theology, this tape deserves to be seen for what it can render up, through the process of critical negotiation, for future interventional work.

## BRUCE BARBER

### NOTES

1. Marx and Engels were the first to discuss the problems of partisanship and its relation to tendency writing. Its first appearance is in *The Holy Family* (1845) centering on a discussion of Eugene Sue's novel, *The Mysteries of Paris*. Other discussions occur in the letters to Ferdinand de La-salle on the subject of his drama, *Franz Von Sickingen*.
2. The early development of scientific management of labour in the United States through the work of Frederick Winslow Taylor, the "father" of scientific management in the workplace, was paralleled in post-revolutionary Russia. Taylor's works were read and his methods used in building the industrial base of the Soviet Union through the use of time and motion studies, and the division of labour into task work models. However Lenin cautioned his "captains" of industry from the over-systematization of Taylorism and in communist society the surplus value did not revert to the owners of the means of production. While the methods of capitalism were used to increase productivity, the results were qualitatively and quantitatively different.
3. The tape was broadcast to three European countries: Britain, Luxembourg and Norway.

## BRIAN SCOTT

A Studio Installation  
454 King St. W., Rm. #209, Kingston  
January 17 — 29 1983

Brian Scott's sculptural environment, *Going Somewhere*, opened to the public on January 17th after six months of preparation. The studio, which is divided into two rooms with the smaller one being about one third of the total space, is approximately 8 meters long by 5 meters wide and 3 meters high. The viewer enters from a hallway lined with nondescript doorways leading to other offices and studios. There is no advance warning for what is to be a transition from the banal exterior world to the womb-like interior of this environment. The walls, floor and ceiling of this first room are completely covered with layers of brown cardboard so that there is no reference to the world we have just left. In doing so Scott disorients the viewer and initiates a mode of perception complementary to an understanding of the installation. It is an artificial environment, in that it has been made of sculpted cardboard objects. There is no distinction between natural and fabricated objects for in this environment all things have an equal importance. One may draw an analogy here to the function of the memory where images that are recalled have an equal density or importance regardless of their actuality. The intent here is to alter our perception of objects, to force a reassessment of their significance and to understand how we use them.

References to the womb and the brain in this introduction are not incidental. On the right as you enter the first room is the figure of a pregnant woman drawn on a sheet hanging from a clothesline. In her trans-



Brian Scott, *Going Somewhere*, 1983, Studio Installation, mixed media. Photo: Brian Scott.

parent womb rests a fetus. In this room we are the fetus and this is our introduction to the process of perception. Simultaneously, the environment functions as a brain where images of childhood are suspended around us waiting to be recalled and examined. With the exception of the clothesline and sheet all of the objects in the room have been fabricated from sheets of brown cardboard boxes; they include two figures (see photograph), a stove, a clock, snakes, ladders, apples and umpteen arrows.

Stepping into the next room the viewer moves from the womb into the world. Again, many of the objects in

the room are sculpted from carboard but we are no longer closed in. The walls and ceiling are painted and the floor, for the most part, is clear. The objects and images in here are those of the outside world — automobile, telephone booth, police car, tree, blackboard, train, clothesline, etc. — all are approximately lifesize. These objects are in turn covered with snakes, arrows, words and drawn images.

By describing one object in this environment I may be able to give you a feeling for the others. Against the right wall as you enter the room is an automobile, or at least the image of one (for it is both). It is a full-size two

dimensional image of a car cut out of particle board and painted with blackboard paint. Attached to this is a real car door which is open so that it projects into the room. The surface of the car is covered in arrows which point in all directions and are the type used in geographical maps to indicate wind direction. They do not provide information about movement from point A to point B, but rather, represent perpetual motion and lines of force. Equally important are the many similes and metaphors which cover the car like graffiti and yet seem inherent in its existence; "As trustworthy as the retina", "As strong as a symbol", "As comfortable as a memory", "As elegant as an idea", "As quiet as a metaphor", "As promising as hope", "As American as the Dream". Each metaphor begins in a manner which is common to contemporary automobile advertisements, i.e. "This car is as elegant as... as quiet as...", but ends with a reference to an abstract concept. This paradoxical misuse of metaphor works on the same principle as the car. It is real (i.e. proper size, shape, real door) but it is also fictive (i.e. a drawing or idea of a car). In combining the two, Scott forces the viewer to realize how we use common objects to express ideas.

The objects in Scott's environment are tools that we use everyday for movement and communication. The title "Going Somewhere" reinforces this understanding of movement from the womb to, and through, the outside world. But an interpretation such as this is only based on an observation of these objects as physical things. If, as I have suggested, they also function as carriers of abstract ideas, then we must understand that they have the ability to signify something else. As objects in an environment they posit the question of how we interpret and determine the passage of time and the events of history, and by implication how we formulate a knowledge and understanding of things. The reference to the womb and the brain may now be seen as the initial setting where we learn to understand the established conventions of knowledge gathering, the place where consciousness is formulated. There are references in this first room to Adam, Eve, the apple and the snake which for the Bible mark the loss of innocence and the beginning of the consciousness of time. The Bible's emphasis on linear movement and progression toward a predetermined goal have infiltrated our conception of time to the point where it is almost impossible to register its influence (certainly, as Northrop Frye has pointed out, it has been the great code for much of our literary achievements). The other objects in the room either reinforce the position of childhood as the starting point for this indoctrination or represent things which support this attitude, eg. clocks, arrows.

In the second room — the outer world — we are faced with the objects, images and words which reinforce and perpetuate this attitude toward the world and ourselves. They range from childhood games (snakes and ladders) through school (the alphabet A to Z) to the objects of the adult world (cars, trains, phones). These are the things which are omnipresent in our world and which force us to move in a predetermined manner. They give the illusion of progression toward an ideal state of existence (bigger, better, faster), a hope that is always present in our society but is as difficult as ever to maintain. We must acknowledge that objects are things to which we ascribe certain value or meaning. The car is not just a vehicle for movement but is an image of success, of an upwardly moving society and a means of self-expression. "Going Somewhere" does not just refer to movement from one point to another, it means that we are moving in the "right" direction, toward an important goal or objective.

The overwhelming emphasis our society gives to progression and linear movement is an illusion; history and our consciousness of it are as fabricated as the objects around us. It is contingent on the significance we attach to some things and chose to deny for others. In the hands (minds) of society objects become "natural" justification for the perpetuation of an idea. It is, of course, not the object that defines our way of thinking

but the way in which we chose to use that object. If we do not think of time as a tool it can be used to justify anything. Things become important or are justified simply because they are "time honoured traditions". By measuring and delineating time, movement and history, we cannot be given any surprises; the elements of choice and freedom are subsumed by the desire for reliability and the illusion of rationality.

In creating a dichotomy between real and fictive aspects of an object, Scott comes close to falling into the thought pattern he seeks to expose. Yet several aspects of the work allow him to push it to the point of deconstruction without necessarily engaging in that impulse. In building an environment filled with blatantly autographic art, Scott rejects the single-image concept of art in favour of a diaristic method of exposition. With single-image art the viewer is presented with an idea and invited to absorb it. In doing so, the image/idea becomes a commodity to be consumed which, in essence, marks its death or disappearance. By building an environment that cannot be wholly absorbed (nor described), Scott breaks with the impulse to control and absorb ideas and in the larger sense denies the desire to control time and history. Equally important is the combining of commonplace, utilitarian materials (ie. cardboard) with autographic (individualized) interpretations of objects. Both reveal the fictive nature of the other, of the structure of the environment and, by implication, the world which we make for ourselves.

One final point should be made before leaving this discussion, concerning the relationship between this installation and the continuing notion of the art gallery as the only and proper context for viewing art. The nature of this installation is such that it would tax the resources of a traditional gallery both in terms of the accumulative nature of its development and the length of time it takes to piece it all together. No gallery, parallel or otherwise, can afford to lend out gallery space for several months while an artist or artists build a work, yet there are ways in which they can direct equivalent funding toward the support of off-site or satellite projects. While the recent revival of easel painting may appear to be a "natural" justification for the perpetuation of the traditional gallery space, its appearance must in part be understood as the result of the inability of the parallel gallery system to break with the "time honoured traditions" of art. Despite its mandate for the support of experimental art, the parallel gallery system remains dedicated to a "single-image" "museum as context" form of art. While A.R.C. in Toronto must be credited with supporting this installation as a satellite project, their funding was unfortunately restricted to the production of the poster/invitation. In Toronto, with the notable exception of A Space's "Street Lights Photography" and their "Interventions" series, very little support is directed toward art that does not conform to the traditional gallery space. The intelligence and maturity of an installation such as this indicate that the time has long passed for the parallel gallery system to open up and expand with the changing conceptions of art in the community.

**BRUCE GRENVILLE**

## THE LONG WAY ROUND RICHARD LONG

National Gallery of Canada, Ottawa  
Oct. 31, 1982 — Jan. 9, 1983

Over the past ten years Long's work has shown little formal change. The line, the circle and the spiral still form the basis of his sculptural vocabulary. Long moves through several modes of production in making his art. Each one is a particular medium appropriate to his intentions, which centres around the principle activity of walking, in one form or another.

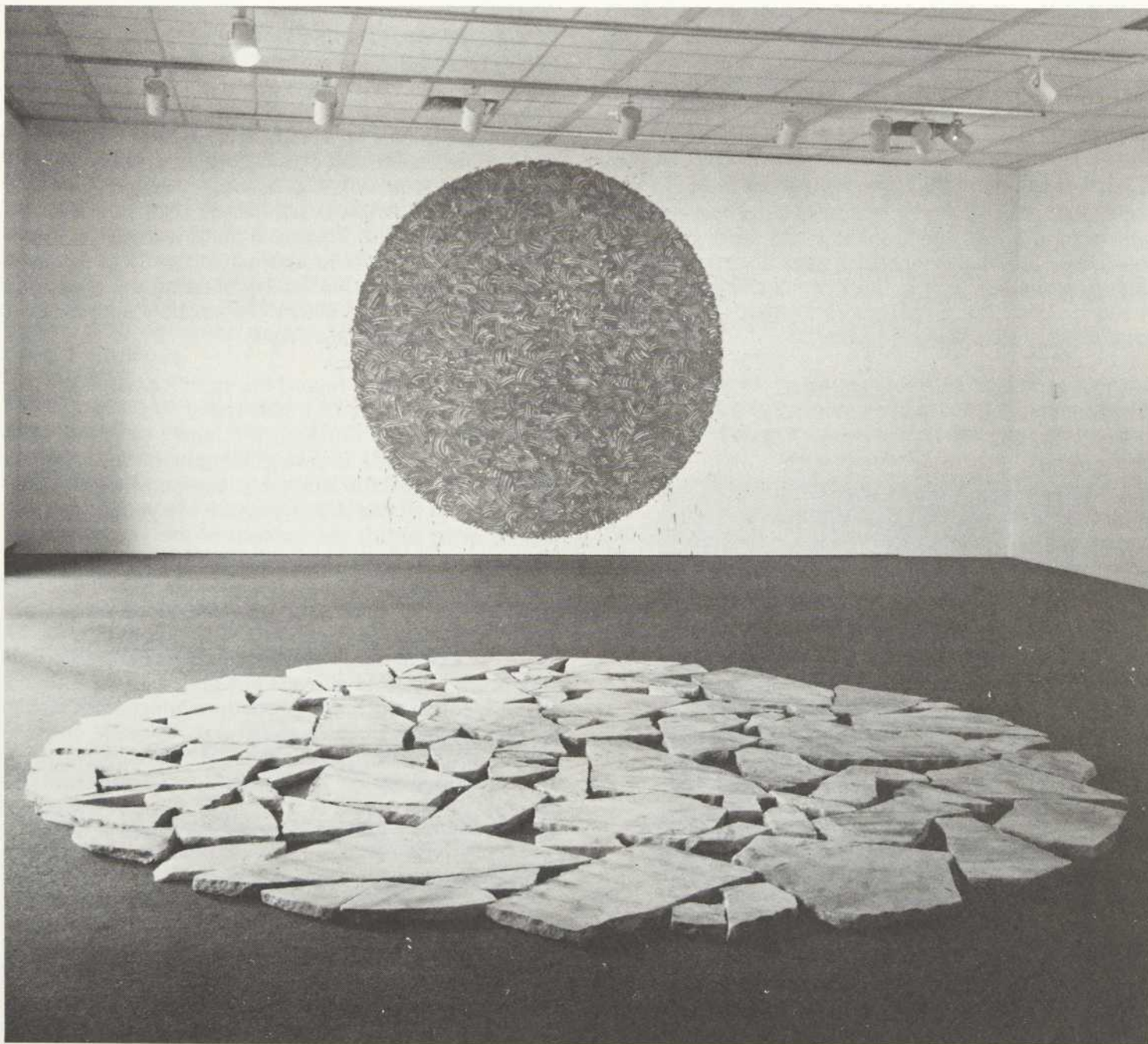
During a walk, Long carries out various activities which in themselves are complete, such as throwing stones, kicking stones, splashing water or in some way re-ordering material found at that particular site into geometric shapes. These actions are photographed after the fact emphasizing Long's presence in the past, his intervention in the landscape. These photographic works are either singular images or take the form of a sequence. An example is the *Sierra Madre. A 5 Day Walk From Divisadero Down Into The Canyon Of The Rio Urique And Back*. In this work, there is an image for each of the five days spent on the walk accompanied by a panel carrying the title and the list of six actions carried out during the walk. Examples include "Walking on Rock", "Lighting Fires on Rock", and "Throwing Stones". All the works are simply titled or have a factual text accompanying them. These serve to authorize the photographic image as being authentic in the sense that the framing of his photographs eliminate the contextual referents in the landscape which makes precise identification of the place impossible. Therefore the facticity of the title gives the image a place and a time. These photographic works are either editioned, unlimited or unique works. A third kind

of practice includes printed books, posters, exhibition cards and catalogues. This show is accompanied by a catalogue designed by Long himself, with reproductions of works from 1979-1982.

Lastly, the show comprises of three dimensional works specifically designed for the gallery and museum context. These works present a number of ambivalent responses. They transfer the kinds of activities and materials that Long engages in when he is on the "land" into the gallery. Titles of these works point to their place of origin and the kind of material collected there. *The Quebec Granite Line* and *Niagara Sandstone Circle* are examples of these. The four sculptures included respond to the conditions and limitations of the gallery space in terms of the size and shape and are constructed from displaced materials. Any unity in Long's work is purely formal in the use of geometric shapes to structure his activities. Underneath that surface lies a complex pattern of meaning with its centre being Long himself.

The stone pieces in the show function in terms of a dialectic between spatial and material specificity, uniting as sculpture defined as a place and not as a thing. The function of place here is double edged in that the sculpture refers to the place of its origin outside of itself and the place it finds itself in at present. These works depend on the internal relationship of the stones, determined by their size, shape and the type of material used. The *Quebec Granite Line* is uniform in width: 1.29 m and 10.31 m long. Two hundred and twenty stones selected from a quarry were laid out beginning at one end, placing the stones not touching, but with an even distribution of large and small stones until the line is completed. The orientation of the stone is such that it is placed on its broadest base on the floor. The other three works, although dealing with different materials, are conceived according to a similar

Richard Long, *White Marble Circle*, 1982, 91 stones, 4.98 m diameter. *River Avon Ottawa Mud Circle*, 1982, 3, 42 m diameter. Photo: courtesy The National Gallery of Canada.



logic. The *Marble Circle*, made up of a flat / thick polished marble slab, has an even distribution of large slabs through its 4.9 m diameter circle. Smaller pieces are worked into the empty spaces so that they all touch at one or more points. This work and the *Ring of Stones* carry evidence in their surface of their formation at the quarry.

The *Ring of Stones* is different in two ways from the other works: its size and the placement of the stones. The inner and outer edges of the ring of stones are respectively 3.4 m and 5.34 m. Due to a combination of size and placement of stones this work requires the kind of sculptural participation characteristic of formal sculptural practice. One's relationship to the work is active. The knowledge of the work comes from re-adjusting one's position constantly to the work as one moves about to see it. This is unlike the previous three. When approaching this work from the main entrance, the plain of vision is such that the configuration is difficult to determine. Only as one approaches do the edges of the ring separate, revealing a centre. As you move through the work into the centre of the ring, it totality dissolves into the sections you see in front of you. The contradiction is that being in the centre, the total view of the work is denied. This is unlike the experience of the previous three sculptures, who work just as well in reproduction. Like a camera, the single view point reveals all the information of its parts. About a third of the stones in the ring penetrate vertical space as they are placed on their edges, and not flat on the floor. They define the internal space of the room as well as the floor.

The stones in this work carry the scars of previous manipulation — the drill holes from quarry blasting. This gives rise to a special problem in the light of their formation. A quarry is already a site, ipso facto. Not only is it a site but one which is the consequence of a violent rupture in the landscape. This seems to conflict with the delicate relationship Long is engaged in. His intervention with the landscape is entirely with his hands and feet on the surface of the land, developing a sense of unity with the land. This blatant evidence of the scarred stones seems to mask his intention. Long states "The material and the idea are of the place."<sup>1</sup> The subject of the work is the place. The chosen quarry stones seem to pile up associations taking one further from the works than closer to them.

Some of the wall pieces in the show are indeed more successful. The *Plane of Vision* is the most exciting work in the show and ironically the least visible. It comprises of a list of words written directly onto the surface of the wall in graphite with the title underneath in red crayon. The English and French versions are separated by a comfortable distance.

Light Cloud	Nuage blanc
Dark Cloud	Nuage sombre
Swift	Martinet
Light Cloud	Nuage blanc
Hill Side	Coteau
Swift	Martinet
Scrub	Broussailles
Bush	Buisson
Scrub	Broussailles
Bush	Buisson
Scrub	Broussailles
Gorse	Ajonc
Turf	Gazon
Stone	Pierre
Turf	Gazon
Stones	Pierres
Turf	Gazon
Stone Line	Ligne de pierres
Turf	Gazon
Sheep Droppings	Crottes de mouton
Rucksack	Sac à dos
Turf	Gazon
Stone	Pierre
Grass Clump	Touffe d'herbe
Turf	Gazon
Gorse	Ajonc
Trees	Arbres
Field	Champ
Trees	Arbres
Field	Champ

Trees  
River  
Misty Levels  
Light Cloud  
Dark Cloud  
Plane of Vision

Arbres  
Rivière  
Nappes brumeuses  
Nuage blanc  
Nuage sombre  
Ligne de vision

While the subject of the words hinges around the notion of place, this work is concerned with the viewer/reader who participates fully in the production of its meaning. One reads the text from the top to the bottom or vice versa in a straight line. Through the circularity of "looking" from above, down through the horizon, and behind and above to end at the beginning again one places oneself in the centre, reconstructing the work. One is simultaneously viewer and artist as respondent/describer. This interchangeability is quite literally like standing in Long's shadow. The work as actual handwriting shifts back and forth between the text as graphite on wall restating the actual space and the semantics of the text, the landscape.

The *Circle of Crossing Places*, a five day walk on Dartmoor (England) in 1981, uses text as a visual and conceptual equivalent of the geography of the region, mapping the sequence of rivers crossed during the five days walk to form a circle. This is printed onto paper in Gill Sans type face, and pasted directly to the wall like a billboard poster. Although sharing structural similarities to *Plane of Vision* the outcome is completely different. It has the appearance of being an enlarged page out of a book.

The *River Avon Ottawa Mud Circle* is as complex as it is simple. It consists of a 3.42 m diameter mud circle applied to the wall. The surface retains the finger marks recording the method of application. Given the function of titles in his work, the *River Avon Ottawa Mud Circle* presents certain problems. The implication is that this work consists of both the Ottawa River and River Avon mud when in fact this is not the case. This misinformation could result in formulating false conclusions.

The *Sierra Madre* is the only photographic work on show. The five images show precisely what the text says, *Pouring Water on a River Bed*, *Stones on the Top*, *The Path Down And Up?* and *Looking Down to the Rio Urique*. The separate photographs function not only as documents of his actions but also make his past continuous with the present. The photographs gather the seemingly unconnected images into a single work indicating time as a unit measure of space. There is no one photographed, only the implication that he was there. This feeling of being a witness is a characteristic of this show. The works stand as testimony to the actions and events.

Long places in high regard the significance of the primary touch and all its implications. He states: "The sticks and stones I find on the land I am the first to touch them."<sup>2</sup> This seems to suggest inconsistencies with his procedure when his sculptures are re-installed. If all of his works declare the means of their own making and if the content of the work is not to connote itself, then it should deal with, as Long says, real stones, real time and real actions. Therefore, any reinstallation of a sculpture must surely become a replica. This of course involves the principle behind the status of commodity art, where some of Long's strongest works seem to subvert this status. In the end it is these inconsistencies in procedure which continue to question the very nature of some of his work. The distinctions between staying/moving, standing/walking, and interior/exterior, are brought into focus with the knowledge that Long is a traveller but not travelling, with no need to "be" there but to "do" there.

#### TREVOR GOULD

#### NOTES

1. Long, Richard, *Five, Six, Pick Up Sticks, Seven, Eight, Lay Them Straight*, published by Anthony d'Offay at the Curwen Press, London, 1980.
2. *ibid.*

## informations

## livres et revues

### REVUES ET PÉRIODIQUES

**Documents**, "La littérature féminine allemande d'aujourd'hui", 3 (septembre 1982), Paris, 160 p. (50, rue de Laborde, 75008 Paris).

À l'exception, peut-être, de Renate Rasp (*Chinchilla. Comment pratiquer le plus ancien métier du monde*, Gallimard), et surtout de Christa Wolf (*Christa T.*, Seuil; *Aucun lien, nulle part*, POL/Hachette), "la littérature féminine allemande d'aujourd'hui" (comme celle d'hier d'ailleurs) est à peu près inconnue du public.

Outre-Rhin, diraient les français, la littérature d'après-guerre a été écrite par des hommes (Böll, Grass, etc.), et celle qui s'est ensuite manifestée à la fin des années 60 (Schneider, Handke, Theobaldy, etc.) l'est aussi. Partout, seulement des hommes.

En traduction française, on publiait donc des anthologies: *Écrivains allemands d'aujourd'hui* (*Les Lettres Nouvelles*, décembre — janvier 1966), *La jeune poésie allemande* (*Esprit*, 1/1977) et *Écrivains allemands d'aujourd'hui bis* (*Documents*, 2/1977), dont les femmes ont été systématiquement exclues. Trois anthologies, près de 500 pages de textes, et seulement trois de femmes: un de Nelly Sachs et deux de Ingeborg Bachmann.

*Documents* vient donc corriger l'injustice d'une situation qui avait déjà trop longtemps duré. L'erreur serait maintenant de s'en satisfaire. Lisez tout, à commencer par "Une littérature écrite par des femmes" d'Elisabeth Endres (p. 4-13) et "Blason du corps féminin, entre tradition et utopie" (p. 134-139) d'Ilse Garnier, et vous ne pourrez alors vous arrêter ni à Wolf, ni à Elsner ou Runge. Vous lirez tout.

**Le Débat**, 21 (septembre 1982), Paris, Gallimard, 191 p.

"Modernes et post-modernes" (p. 12-73) fait suite à "La peinture du XIXe siècle et nous", le dossier auquel avait participé, entre autres, Claude Lévi-Strauss (cf. "Le métier perdu", in *Le Débat*, 10 mars 1981). Je ne suis pas sûr d'avoir tout compris, ni d'ailleurs de vouloir tout comprendre des essais réunis ici.

Jean Clair reprend à son compte les remarques de Lévi-Strauss et affirme bêtement que "de la gestualité abstraite des années d'après-guerre au spray monochrome de la néo-abstraction des années soixante-dix, par exemple, c'est à un pèrissement inouï de l'art de peindre auquel on aura assisté" (p. 26). Étonnant pour quelqu'un qui a consacré des travaux à Duchamp! Virgil Thomson, lui, voudrait "mettre les jeunes compositeurs en garde contre tout relâchement vis-à-vis de leur art" (p. 48). Thomson inquiet, son titre l'indique, croit que "la musique ne va nulle part"! Enfin, Gilles Lipovetsky prétend que "le post-modern-

nisme ne signifie pas seulement le déclin avant-gardiste mais simultanément la dissémination et multiplication des foyers et volontés artistiques", en quoi il n'a pas absolument tort, mais croit également que "le moment où il s'agissait de faire accéder les masses à la consommation des grandes oeuvres culturelles s'est trouvé dépassé par une démocratisation spontanée et réelle des pratiques artistiques" (p. 59). De quoi relancer le débat autour de Beaubourg! Le dossier est complété par deux textes de Michaux.

Je vous dirais de lire plutôt les quatre essais sur les facismes allemand, italien et japonais, mais je craindrais d'abuser. Soit.

**RAMPIKE**, "Electricitee", 2 ; 1-2 (1982), Toronto, 80 p., ill. n. et b.

Telle qu'envisagée par Lautréamont, et ensuite reprise par le surréalisme et ses historiens, "la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection" (ou quelque chose d'approchant) n'a plus rien d'inusité.

Je suppose que Rampike a voulu explorer d'autres associations, non moins fortuites que les précédentes: des entrevues avec Joseph Beuys et Laurie Anderson, des textes (en français) de Nicole Brossard et France Théoret, des photos d'une installation de Peter Gnass, une partition et des notes de David Rosenboom, des extraits d'une conférence de McLuhan et, chose étonnante, un communiqué officiel de René Lévesque sur la nationalisation de l'électricité. Le *Cada-vre exquis* peut maintenant être enterré, mais le prix à payer (la banalisation) est peut-être trop élevé!...

**Le temps de la réflexion III** (1982), Paris, Gallimard, 497 p.

La revue "paraît une fois l'an" et, pour justifier ce "une fois l'an", son directeur, J.-B. Pontalis, écrivait dans l'éditorial ("Pour un temps et un espace de réflexion") de la première livraison; "On le voit, nous prenons notre temps. Non qu'il n'y ait jamais d'urgence à penser mais cette urgence n'est pas commandée par l'événement — qui dit peu, trop ou mal. En ce sens, tout travail de la pensée, si dépendant qu'il soit du présent, si tributaire de nos croyances inaperçues, des pesanteurs sociales et de l'état de nos connaissances, si inséré qu'il soit aussi dans la forme actuelle du monde environnant, est inactuel."

La liste des collaborateurs au numéro trois est trop longue pour pouvoir les nommer tous, mais elle comprendrait des historiens, des philosophes et, plus généralement, des théoriciens comme Jean-Pierre Vernant, Jean-Louis Chrétien, Claude Lefort, Jean Starobinski, Jacques Le Goff, Krzysztof Pomian et Antoine Compagnon.

Le premier numéro comprenait, entre autres essais, une recension de *la Distinction* de Pierre Bourdieu par Michel Deguy, la seule qui ne l'ait pas encensé ("La haine de la philosophie", p. 344-375). C'est dire combien la lecture de ces réflexions est recommandable!

**Critique**, 426 (novembre 1982), Paris, Minuit, p. 895-980.

Rosalind Krauss soutient la thèse "que ce qu'ajoutaient les surréalistes à la réalité, c'était la vision de la réalité comme représentation ou signe" (p. 914), et, pour y arriver, avance qu'"il faudrait alors donner à la photographie, excentrée par rapport au surréalisme, une autre position plus centrale, définitive peut-être" (p. 904).

*La photographie et le surréalisme* (paru dans *October* 19), dans une traduction de Marie-Anne Lescourret, figure en tête du numéro de *Critique*, suivi d'un commentaire de Patrick Vauday sur le Bacon de Deleuze et d'un essai (polémique et optimiste) de Thierry de Duve sur La condition Beaubourg (p. 965-974). De Duve (ou de Duwe, comme l'écrit *Critique*) n'y va pas de main morte: "Les esprits chagrins et bourgeois y verront la mort de l'art, et certains esprits 'révolutionnaires', mais non moins chagrins, comme Baudrillard, ont cru y voir le travail de deuil d'une culture déjà morte" (p. 968), mais l'espace utopique où seraient "entendus ceux et celles pour qui une culture de masse n'est pas incompatible avec un art exigeant" (p. 974) reste une chose du futur.

Le numéro est complété par des essais et des notes sur Novalis, W.H. Newton-Smith, Buzzati, Morin, Fondane et Tortel. Évidemment, il faudra le consulter pour en savoir davantage.

**SUD**, "Robert Musil", numéro Hors Série (1982), Marseille, 223 p., ill. n. et b. (11, rue Peyssonnel — 13003 Marseille).

Après *l'Arc* (74: 1978) et *l'Herne* (1982), *SUD* consacre à son tour un numéro entier (*hors série*) à Robert Musil, l'écrivain autrichien contemporain de Freud, Wittgenstein et Schönberg.

Le numéro de *SUD*, comme ceux de *l'Arc* et de *l'Herne*, se partage en études et en inédits de Musil (dont "De la bêtise", "Sur l'essai" et "Notes sur la crise du roman"). Marie-Louise Roth assure la direction (avec Jean-Pierre Cometti), comme elle l'a fait pour le numéro de *l'Herne*.

Dans un essai de 1958, le premier à paraître en France, Blanchot exprimait déjà la crainte que l'oeuvre de Musil, en particulier *l'Homme sans qualités*, "soit plus commentée que lue" (repris in *Le livre à venir*). Philippe Jaccottet venait tout juste de faire paraître sa traduction de *l'Homme sans qualités* (Seuil, 1957-1958), comme maintenant celle des *Journaux* (Seuil, 1981), et Blanchot faisait comme si, à peine traduit, le roman de Musil allait d'emblée s'imposer à la critique.

Blanchot s'est trompé. Musil n'a pas eu de succès critique: en vingt ans (1958-1978), et malgré cinq livres traduits (romans, nouvelles, théâtre), à peine une dizaine de commentaires. On n'a donc pas plus commenté Musil qu'on l'a lu — si jamais on l'a lu.

Je ne vais pas répéter l'erreur de Blanchot.

#### CATALOGUES D'EXPOSITION ET LIVRES D'ARTISTES

**Festival d'automne à Paris, 1972-1982**, Jean-Pierre Léonardini (avec Marie Collin et Joséphine Markovits) ed., Paris, Temps Actuels, 1982, 351 p., ill. n. et b. et c.

À sa fondation, le Festival d'automne s'était donné pour "missions simultanées" (Michel Guy, Directeur général) de: 1) "passer commande à des créateurs", 2) "aménager des structures de travail entre professionnels étrangers et français", 3) "présenter et susciter des démarches d'ordre expérimental", 4) "accueillir des oeuvres significatives en France" et 5) "témoigner des cultures extra-occidentales". Rien de moins.

Dix ans après, un bilan des activités du Festival d'automne s'imposait et, à en juger par la liste des collaborateurs à ce document historique, le résultat se passe très bien de commentaires; Foucault écrit sur Boulez, Boulez sur Webern, Deleuze sur Bene, Berio sur Stravinsky, Pleyne sur Cage, Bishop sur Beckett et Quadri sur Ronconi. Ce n'est pas tout, puisque la liste (des théoriciens comme des artistes) pourrait s'allonger pour inclure (dans le désordre) Serres et Wilson, Foreman et Lascault, Anderson et Durand, Reich et Bruckner, — mais je n'aurais toujours pas (injustement) nommé les Glass, Child, Cunningham, Rainer, Schnebel, ou encore les kurdes, les balinaïses, les nigériens et les japonais.

Pour tout dire brièvement, personne ne devrait plus douter qu'il y ait là quelque chose à préserver.

**Jean Dubuffet, Partitions (1980-1981) and Psycho-Sites (1981)**, text by Carter Ratcliff, New York, Pace Gallery (December 3 - 8 January 1983), s.p., ill. n. et b. et c.

**Brice Marden. Marbles, Paintings and Drawings**, text by William Zimmer, New York, Pace Gallery (October 29 - 27 November 1982), s.p., ill. n. et b. et c.

**The Sculpture of Picasso**, essay by Robert Rosenblum, New York, Pace Gallery (September 16 - 23 October 1982), 72 p., ill. n. et b. et c.

On connaît peu (ou pas) de galeries dont les activités (essentiellement commerciales, faut-il le rappeler) sont soutenues par un *appareil* (les Pace Gallery Publications, 32 East 57 St., New York, N.Y. 10022) dont les stratégies sont aussi efficaces. Pensez seulement, à titre d'exemples récents sortis de chez Pace, aux catalogues suivants: *Tony Smith. Ten Elements and Throwback* (texte de Sam Hunter, 1979), *Grids. Format and Image in 20th Century Art* (texte de Rosalind Kraus, 1980) et *Gonzalez. Sculpture and Drawings* (texte de Rosalind Krauss, 1981). La combinaison d'illustrations couleur pleine page, d'un critique éminent et d'un artiste reconnu est presque toujours infaillible. Louis Marin, vous vous souviendrez, a déjà analysé un cas analogue ("La célébration des oeuvres d'art", in *Actes de la recherche en sciences sociales* 5/6, 1975).

Prenez Dubuffet. Casse-pied, Dubuffet fait des *puzzles*, (offert en prime avec le catalogue), ce qui fait dire à Carter Ratcliff que "we can see grids (et tout ce qu'on voudra d'ailleurs) in these paintings, but only if we insist". N'insistons pas! Ratcliff insiste sur la *gestualité*, seulement "to say no to modernism's Utopian simplicities". Le moment était bien choisi, c'est le moins que l'on puisse dire.

Ces catalogues, on ne peut tous les commenter en détail. Le temps et l'espace nous manquent, dit-on généralement, et c'est évidemment le cas pour nous. Vous



urez donc à choisir entre les travaux récents de Marden (très décoratifs, si l'on compare les *Marbles* aux sculptures de Rückriem, par exemple) et la sculpture de Picasso.

Et n'allez pas oublier le *Gonzalez* et le *Tony Smith*, non plus que *Grids*: ils ne sont pas absolument indispensables (si peu de choses le sont absolument), mais ils constituent une source importante de documentation.

Karen Tsujimoto: **Images of America. Precisionist Painting and Modern Photography**, Seattle, University of Washington Press, 1982, 248 p. ill. n. et b. et c.

Consevateur au San Francisco Museum of Modern Art, où fut présentée l'exposition des Precisionists, Karen Tsujimoto écrit: "the artists associated with precisionism (...) never formed a formal school or movement per se. Unlike their european counterparts, such as the Russian Constructivists or French Purists, who were similarly responding to modern technological changes, the Precisionists lacked a group consciousness. They issued no manifestos, singly or jointly, nor did they intentionally exhibit together, although in the twenties and later many of them were shown together under the auspices of common galleries. No one artist was responsible for establishing the Precisionist style. Rather, it evolved from a simultaneous interest by these painters in urban and industrial themes" (p. 21). Les Precisionists étaient donc, au sens où Baudelaire l'entendait, de vrais modernes: Charles Demuth, Georgia O'Keeffe, Joseph Stella, Charles Sheeler, chez les peintres, et Alfred Stieglitz, Paul Strand, Walker Evans et Imogen Cunningham, chez les photographes, y ont tous été associés.

Le texte du catalogue est surtout historique. Il est complété par les biographies des artistes, une bibliographie et un index. Les illustrations sont généralement pleine page.

Ce catalogue, qui rencontre toutes les exigences du travail académique, devrait être bientôt considéré comme un classique.

**David Hockney photographe**, Centre Georges Pompidou, musée national d'Art moderne (7 juillet — 12 septembre 1982), Paris, Centre Georges Pompidou/Herscher, 1982, s.p., 96 photographies n. et b. et c.

Hockney voyage beaucoup. Jamais seul, toujours il voyage avec des amis. Prenez, par exemple, à Vichy: Henry en peignoir blanc (ill. 38). Henry, c'est Henry Geldzahler. Hockney et lui, Henry, vont prendre le petit déjeuner et, comme on est en France, au petit déjeuner il y aura naturellement du café au lait et des croissants. Le café au lait et les croissants c'est bien, mais avec un demi pamplemousse c'est encore mieux. Henry, l'air un peu hébété du matin, n'y comprend probablement rien.

Hockney, très lentement, finit par tout comprendre. D'une photographie (ill. 27) prise de la fenêtre de sa chambre d'hôtel de Kyoto, il écrit comme on récite une leçon: "Ce qui m'intéressait dans cette photo était l'effet de cadre dans le cadre. J'ai été long à comprendre que, quand on regarde à travers l'objectif, on ne photographie pas ce qu'on voit dans la vie réelle: on a besoin du cadre."

L'éclectisme, c'est d'abord dans les pieds que ça se manifeste. En Espagne (ill. 34) et en France (ill. 36), à quatre ans d'intervalle, Hockney porte les mêmes chaussettes, l'une rouge et l'autre jaune. À quatre ans d'intervalle, il a simplement inversé les chaussettes.

**10 Years of Living Cinema**, Vincent Grenier et al., editors, New York, Collective for Living Cinema, October 1 — november 21, 1982, 72 p., ill. n. et b. (Collective for Living cinema, 52 White St., New York, N.Y. 10013.

*10 Years of Living Cinema* reprend l'histoire là où avait plus ou moins délibérément choisi de l'interrompre *A History of the American Avant-garde Cinema* (The American Federation of Arts, New York, 1976),

une histoire (des films et un catalogue) du cinéma d'avant-garde américain entre 1943 et 1972.

Les cent trente (130) films au programme de *10 Years of Living Cinema* ont tous au moins une chose en commun: ils ont tous déjà été projetés à New York ces dix dernières années, mais les quatre-vingt-quinze (95) cinéastes qui les ont produits entre 1973 et 1982 ne sont pas tous américains. La sélection comprend des cinéastes anglais, allemands et canadiens (en particulier Vincent Grenier, John Porter et Julian Samuel).

Aucune des tendances actuelles du cinéma d'avant-garde n'a été exclue de la programmation, et si on parvient à y déceler une prédominance relative d'oeuvres dites structurales ou visuelles, les narratives et les punk, par exemple, sont justement représentées. Ernie Gehr, Andrew Noren, Morgan Fisher, Larry Gottheim, Jim Jennings, Vivienne Dick, Stuart Sherman et Esther Shatavsky, entre autres "jeunes cinéastes", côtoient les Rainer, Mekas, Brakhage, Frampton et Serra.

Le catalogue comprend des notes sur chacun des films, une liste des distributeurs et une quinzaine de courts essais.

#### MONOGRAPHIES ET OUVRAGES THÉORIQUES

Patrice Pavis: **Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre**, trans. by Susan Melrose et al., New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, 206 p., ill. n. et b. (PAJP, 325 Spring St., Room 318, New York, N.Y. 10013).

Patrice Pavis est surtout connu pour son *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale* (Paris, Éditions Sociales, 1980), mais sa contribution à la théorie du théâtre dépasse largement les cadres de cette entreprise, par ailleurs exemplaire.

*Languages of the Stage*, publié simultanément et avec de légères différences, en français, par les Presses Universitaires de Lille (*Voix et images de la scène. Essais d'analyse sémiologique*, 1982), fait suite à ce qui avait été entrepris dans les *Problèmes de sémiologie théâtrale* (Presses de l'Université du Québec, 1976). Le projet d'une sémiologie théâtrale est exposé en conclusion de l'un des essais du recueil: "Semiological practice would once again do well to follow this reflex of theatrical practice: instead of replacing classical semiology based on the sign and on observable space by a 'generalized desemiology' (Lyotard), founded on a theatre of events, semiology wishes to establish a circuit between the structuring principle (codifying) and the destructuring principle (of events) and to join together again what has been only artificially separated: utterance and enunciation, writing and orality, meaning and sound, signifier and signified. One can only appeal for a semiology that takes all the dimensions of theatre into account, that neglects none of the Voices and Images of the Stage." (p. 190-1910).

La sémiologie n'est donc pas déjà une chose du passé, c'est-à-dire figée dans ses formes et ses pratiques, et Pavis n'entreprend pas de consacrer l'orthodoxie. Lisez, pour vous en convaincre "On Brecht's Notion of Gestus", "The Aesthetics of Theatrical Reception", "The Discourse of Dramatic Criticism", "Reflections on Notation of the Theatrical Performance" et, en particulier, "Avant-Garde Theatre and Semiology".

Mikhaïl Bakhtine; **L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard ("Tel"), 1970 (1982), 473 p.

"L'importance même de la tâche" de l'historien, et en particulier de l'historien de la littérature (ou des arts), tient au fait qu'"on ne peut comprendre convenablement la vie et la lutte culturelle et littéraire des

époques passées en ignorant la culture comique populaire particulière, qui a toujours existé, et qui ne s'est jamais fondue avec la culture officielle des masses dominantes" (p. 470).

La thèse d'une dépendance mutuelle des cultures savantes et populaires, Bakhtine l'a exposée à propos de l'oeuvre de Rabelais, mais elle a trouvé depuis d'autres champs d'application, en particulier dans les travaux d'un jeune historien italien sur les cosmogonies de la Renaissance (cf. Carlo Guinzburg; *Le fromage et les vers*, Flammarion).

Les idées et les pratiques ne se sont pas toujours imposées à sens unique, du haut vers le bas, et la réédition de l'ouvrage monumental de Bakhtine vient à point nous le rappeler.

Walter Benjamin: **Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme**, préface, notes et traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot ("Critique de la politique/PbP"), 284 p.

La traduction française des textes ("Le Paris du second chez Baudelaire" et "Sur quelques thèmes baudelairiens") et des fragments ("Zentralpark. Fragments sur Baudelaire") de Benjamin sur Baudelaire mettra fin, partiellement au moins, à l'activité de ceux que je qualifierais d'usuriers. Partiellement seulement, puisqu'on attend encore la traduction de la thèse de Benjamin sur *Le concept de la critique esthétique dans le romantisme allemand* (1920), dont la parution prochaine avait déjà été annoncée, en 1978, par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (cf. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, p. 300).

D'ici là, on devra donc patienter et supporter encore un temps de ne voir cité toujours le même essai de Benjamin ("L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", évidemment), comme si Benjamin n'avait jamais rien écrit d'autre qui ne mérite d'être repris par nous: les *Essais sur Bertolt Brecht* (Maspéro), ou encore *Sens Unique* (Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau) et, bien sûr, tous les essais réunis et traduits par Maurice de Gandillac dans les deux tomes des *Oeuvres* (Les Lettres Nouvelles/Denoël).

"Sur quelques thèmes baudelairiens" figurait déjà au tome 2 des *Oeuvres (Poésie et révolution)*, et il est repris ici dans une traduction révisée. Les deux autres chapitres, qui devaient constituer le livre projeté (et jamais complété) sur l'oeuvre poétique et critique de Baudelaire, sont inédits en français.

Roland Barthes: **A Barthes Reader**, edited with an introduction by Susan Sontag, New York, Hill and Wang, 1982, 495 p.

Susan Sontag: **L'écriture même: à propos de Barthes**, tr. fr. de Ph. Blanchard (en collaboration avec l'auteur), Paris, Christian Bourgeois, 1982, 63 p.

Susan Sontag: **A Susan Sontag Reader**, introduction by Elisabeth Hardwick, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 446 p.

*L'écriture même: à propos de Barthes*, la traduction française de *Writing Itself: On Roland Barthe*, apparaît deux fois dans sa version originale, une fois en introduction au *Barthes Reader* et une fois en conclusion au *Susan Sontag Reader*. L'essai reprend en la développant la thèse avancée dans "Remembering Barthes" (*New York Review of Books*, May 15, 1980), le Tombeau de Barthes de Sontag: plutôt que d'appartenir à la sémiologie (comme science rigoureuse des signes), les travaux de Barthes procèdent de la définition de "la tâche du critique en tant qu'artiste". Placé en introduction au *Barthes Reader*, l'essai justifie donc le choix des textes, du premier ("On Gide and his Journal", 1942) au dernier ("Délibération", 1979). Barthes avec Sontag, l'essai comme le *Reader*, n'est pas toujours convaincant (cf. les protestations indignées de Stanley Aronowitz: "Sontag Versus Barthes for Barthes Sake", in *Voice Literary Supplement*, Novem-

ber 1982, p. 13-14), mais la lecture de Sontag (qui procède de la mise entre parenthèses exclusive des "Éléments de sémiologie" et des textes apparentés) ne m'apparaît pas injustifiée, au contraire.

Sontag n'a peut-être pas toujours vu juste, le contraire étonnerait, et ses vues lui ont souvent été dictées par la mode, mais elle n'en demeure pas moins l'une des critiques les plus marquantes de sa génération. La formule est consacrée, mais ne dit rien. Alors ?

A *Susan Sontag Reader*, le recueil de pas moins d'une quinzaine d'essais (sur Godard, Syberberg, Benjamin, Riefenstahl, etc.) et d'extraits des romans, permet enfin d'en juger. De "Against Interpretation" à "The Salmagundi, Interview", en passant par les extraits bien connus de "On Photography", Sontag explore des territoires où souvent personne n'avait encore osé s'aventurer. Et c'est déjà suffisant.

Rappelons enfin que trois revues (*la Revue d'Esthétique, Critique et Communications*) ont consacré chacune un numéro à Roland Barthes.

Meyer Schapiro: **Style, artiste et société**, tr. fr. de Jean-Claude Lebensztejn et al., Paris, Gallimard ("Bibliothèque des Sciences humaines"), 1982, 445 p., ill. n. et b.

Encore récemment, Hubert Damish disait de Meyer Schapiro qu'il aura été, même "s'il a toujours prétendu s'en tenir à une attitude strictement critique", "l'un des meilleurs interprètes [de l'abstraction] et peut-être — encore une fois à long terme — le plus influent" (in *Cahiers du musée national d'Art moderne* 4, avril/juin 1980, p. 270). La monographie sur Cézanne (Abrams, 1952; Cercle d'Art, 1973) l'avait déjà laissé entendre, et même le peu d'essais traduits le confirmaient; malgré l'évidence, on préférerait toujours les *formalistes* (Greenberg & Cie) à Schapiro.

*Style, artiste et société* rassemble treize textes écrits entre 1940 et 1968, dont cinq seulement avaient été traduits: "Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel; champ et véhicule dans les signes iconiques", "Le symbolisme du retable de Mérode", "Les hommes de Cézanne. Essai sur la signification de la nature morte", "L'objet personnel, sujet de la nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh". et "Un tableau de Van Gogh". Publiés dans des revues spécialisées (*Profils, Critique, Macula*, etc.), souvent introuvables, ces essais n'ont pas perdu leur "actualité" (cf. Jacques Derrida: *La vérité en peinture*, Flammarion).

Ajoutées aux traductions déjà existantes, les nouvelles: "La notion de style", "Style et civilisations. Sur un ouvrage d'A.L. Kroeber", "Léonard et Freud: une étude d'histoire de l'art", "Deux méprises de Léonard de Vinci, suivies d'une erreur de Freud", "Fromentin, critique d'art", "Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté", "Seurat" et, finalement, "L'introduction de l'art moderne européen aux États-Unis: The Armory Show (1913)", nous obligent à réévaluer la contribution de Meyer Schapiro à la théorie de l'art.

Une fois apparues les apories de la critique *formaliste* (américaine, en particulier), le moment est peut-être venu de les surmonter. La tâche n'est pas incompatible avec le projet de Schapiro, bien au contraire.

Maxime Préaud: **Mélancolies**, Paris, Herscher ("Format/art"), 1982, 143 p.

"Ce livre, écrit Maxime Préaud, est un livre d'images" (...), et "ce qui m'intéresse en elles toutes, avant d'en étudier le contenu, c'est la récurrence d'une certaine forme, d'un modèle, l'attitude du personnage qui appuie sa tête sur sa main." Un inventaire de pas moins de 92 *Mélancolies*, de *Melencolia I* d'Albrecht Dürer au *Portrait de Picasso* (1931) de Man Ray et une recherche iconographique qui, tout en reconnaissant l'"importance capitale" des recherches de Panofsky et al., voudrait éviter de réduire "l'estampe de Dürer à

n'être que l'illustration réussie mais passagère d'une théorie plaisante mais elle aussi passagère, en amont de l'oeuvre". L'enseignement vaut pour toutes les époques (et les formes d'art), — et les critiques feraient bien de prendre notes. Quant au projet de Maxime Préaud, on devra attendre la suite.

**Reading into Photography. Selected Essays, 1959-1980**, ed. by Thomas F. Barrow, Shelly Armitage and William E. Tideman, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1982, 256 p.

Le genre de *Reading into Photography* est évidemment celui du "reader": une vingtaine d'essais attestent, selon Thomas F. Barrow, que la critique de la photographie "has reached a level of maturity that enables the critic to move beyond the narrow limits of the nature of the photograph and concentrate on the photographic work itself".

L'ensemble n'a pas d'autre unité (thématique, par exemple) ni d'autre fin que la recherche, fondée sur des analyses détaillées de cas particuliers, des fondements théoriques spécifiques à la critique de la photographie. Les essais sont présentés chronologiquement (suivant la date de leur publication originale) et la liste des contributions comprend, entre autres, *Photographing Architecture* de John Szarkowski, *Landscape Photography* de Nathan Lyons, *Medications Around Paul Strand* de Hollis Frampton, *Frampton, Photography, Vision, and Representation* de Joel Snyder et Neil Walsh Allen, *Tracing Nadar* de Rosalind Krauss (paru initialement dans *October* 5, un numéro consacré à la photographie), *Self-Portraits in Photography* de Ingrid Sischy et *Toward a Critical Pluralism* de Andy Grundberg.

Szarkowski et Lyons font ici figure de précurseurs (leurs essais sont les seuls à avoir été publiés à la fin des années 50 et au début des années 60). Les autres collaborateurs illustrent la continuité d'une tradition critique qui, dans les années 70, s'est largement imposée dans les revues américaines (*Artforum, Afterimage, Exposure* et *October*, par exemple).

À noter également, mais seulement au passage, le recueil d'entrevues (avec Callahan, Erwit, Meyerowitz, Michals, Winnogrand, etc.) faites récemment au New School for Social Research et au Parson School of Design par Barbaralee Diamonstein: *Visions and Images. American Photographers on Photography* (New York, Rizzoli, 1981).

Comme si la sclérose (relative et passagère) du marché de la photographie exigeait maintenant ses remèdes. Certains lecteurs trouveront peut-être la posologie un peu forte, mais le traitement paraît nécessaire.

Paul Sanderson: **Model Agreements for Visual Artists. A Guide to Contracts in the Visual Arts**, with an introduction by Judy Gouin, Toronto, Canadian Artists' Representation Ontario, 1982, 115 p. (CARO, 67 Mowat Ave., Room 345, Toronto, Ontario M6K 3E3).

Les premiers États modernes ont, semble-t-il, favorisé la formation d'un corps professionnel de juristes. Déjà au XIIe siècle, selon J.R. Strayer, le droit était devenu une affaire de spécialistes.

Depuis, les choses ne se sont évidemment pas arrangées pour le mieux. Et à défaut d'un changement qui permettrait un accès facile à des avis juridiques professionnels (encore généralement trop onéreux — et souvent inadéquats), les artistes pourront toujours consulter avec intérêt le petit guide *pratique* préparé à leur intention.

En effet, *Model Agreements for Visual Artists* propose des modèles de contrats qui réglementent la vente, la consignation, la location et le prêt d'oeuvres, ou encore la publication, la reproduction et la diffusion. Chaque *contrat type* est suivi d'un commentaire dont la fonction principale est de prévoir et justifier l'ajout ou le retrait de certaines clauses contractuelles plus ou moins appropriées à certaines classes d'oeuvres

ou d'activités.

Une section du guide concerne plus particulièrement le transfert des droits de propriété d'une oeuvre et les conditions de sa revente. L'une des clauses de ce contrat stipule, par exemple, que l'artiste a droit à 15% des profits d'une revente (le commentaire précise que c'est l'une des clauses les plus problématiques). On peut en douter, et on comprendra que ces contrats sont proposés ici *sous toutes réserves*, du moins jusqu'à ce qu'ils aient fait jurisprudence.

On sait d'ailleurs, au moins depuis Corridart, ce que la justice réserve aux artistes et à l'art. Raison de plus pour faire de ce petit guide une référence essentielle. (On regrettera seulement qu'il n'ait pas déjà été traduit.)

Dora Vallier: **L'intérieur de l'art**. Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miro, Brancusi, Paris, Seuil ("Pierres Vives"), 1982, 153 p., 5 ill. n. et b.

Braque, semble-t-il, "considérait l'entretien des Cahiers d'Art comme son testament" (p. 15). Et Dora Vallier, bien sûr, l'écrit dans son introduction ("*Pour situer les entretiens*") à *L'intérieur de l'art*, la réédition de cinq entretiens parus, entre 1954 et 1960, dans les *Cahiers d'Art*.

Braque & Cie prenaient déjà des allures de saints et Dora Vallier, pas encore sémiologue, avait donc naïvement choisi le genre hagiographique. Le genre, évidemment, a ses inconvénients. Le récit des faits et gestes doit invariablement donner prise au commentaire. Va encore, par conséquent, lorsque les artistes bavardent (ou chicanent) autant que Braque ou Léger, par exemple.

Brancusi, lui, se tait. Et quand il consent à raconter une anecdote (son voyage à pied de Targu Jiu à Paris), la conclusion est évidemment sarcastique: *La gloire, c'est de la pisse de vache*. Le sarcasme, surtout métaphorique, Dora Vallier s'y connaît et ne s'y trompe donc jamais: "Brancusi ne parlait pas, il prêchait au milieu de ses sculptures." (p. 152). Vaudrait mieux prêcher dans le désert ou parler aux murs!

Jean Sagne: **Delacroix et la photographie**, préface de Arlette Sérullaz, Paris, Herscher ("Format/photo"), 1982, 94 p., ill. n. et b.

Delacroix, c'est bien connu, peignait quelquefois d'après photographie. La pratique et le procédé n'ont rien de singulier, même si certains des peintres les plus autorisés de l'époque (Ingres, Puvis de Chavannes, etc.) s'opposaient, dès 1862, à ce que la photographie soit assimilée "aux productions devant être protégées par la loi de 1793 relative à la propriété artistique".

Delacroix peignait donc quelquefois d'après photographie. Et c'est même bien connu. "C'est ainsi que Philippe Burty est l'un des premiers à faire mention de l'apport photographique dans l'*Odalisque de 1847*." Rien de singulier non plus à ce que Delacroix ait été l'un des membres fondateurs de la *Société héliographique* (1851) avec, entre autres, Champfleury, ou encore qu'il ait été tenté une fois au moins par la technique du cliché-verre (le *Tigre en arrêt* de 1854). De fait, et c'est bien connu, la pratique et le procédé étaient alors largement répandus.

C'est que, le plus souvent, Delacroix dessinait d'après photographie. Or, chose remarquable, personne n'avait encore prêté une attention particulière à l'album d'académies Durieu/Delacroix conservé au Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale (Paris), du moins pas jusqu'à reproduire, comme l'a fait Jean Sagne, l'ensemble des 32 calotypes (et la quinzaine de dessins exécutés d'après ces photographies) réalisés, en juin 1854, par Eugène Durieu sur les instructions (poses, éclairages, etc.) de Delacroix.

(Suite à la page 67.)

## LET'S BAN APPLAUSE<sup>1</sup> GLENN GOULD — 1932-1982

Le surintendant Olearius le sermonne. Il lui reproche de s'être abstenu trop longtemps de reprendre ses fonctions et d'introduire dans sa façon de jouer des modulations trop nombreuses et bizarres. Il lui donne l'ordre de ne se risquer dans un ton étranger que s'il le tient assez longtemps pour qu'on le reconnaisse.<sup>2</sup>

I  
Parler de Glenn Gould est malaisé. Il est mort le 27 septembre 1982 à Toronto. D'une hémorragie cérébrale.

Restent plus de quatre-vingts disques, trois documentaires pour la radio, douze documentaires pour la TV, plus de quarante articles, des notes discographiques, un quatuor à cordes, deux ou trois musiques de films... de celui qui se définissait comme "un homme de communication canadien, qui joue du piano à ses moments perdus", ou encore comme "le dernier des puritains".

Cerner l'oeuvre de Glenn Gould signifierait approcher la singularité d'une personne. Ceci ne peut que dévier. Si malgré tout nous essayons d'élucider la spécificité de son travail, c'est pour marquer une reconnaissance. À ce qui, par le seul biais de la musique, était une capacité si décisive, si déliée de la pensée, qu'elle permettait à ceux qui y pénétraient de ressaisir et de relancer une force de concentration propre, quelle que soit la recherche entreprise par eux.

Il y avait une joie.

Cette joie tenait aussi dans le fait d'apprendre qu'il poursuivait un travail, prodigieux par l'intelligence, comme un contemporain inscrit dans le même temps que nous. Un contemporain, toutefois, animé d'une conscience particulièrement aiguë de la duplicité des conditions d'existence de l'artiste, de plus en plus soumis aux lois compétitives et marchandes d'une extériorité spectaculaire (au sens où, si le 19<sup>e</sup> siècle pâtit d'un mythe de l'intériorité, le nôtre pâtit plutôt du mythe inverse). Par rapport à un tel état des modes de la production culturelle et de l'univers éthique qu'il suppose, Glenn Gould a marqué ses exigences. La radicalité de celles-ci visait à fixer à quel prix et dans quelles limites une recherche artistique réelle pouvait se poursuivre pour lui.

Il répondra par une stratégie de la distance.

La manière analytique d'inscrire ses concepts dans une tradition musicale lui a, ainsi, permis d'interroger, avec humour et une rare intensité dans l'invention, le problème de la temporalisation productive.

Son champ d'investigation est aimanté par la question de la structure.

Ce qui étonne aux premières écoutes, c'est le mode par lequel cette structure est exprimée. Car Glenn Gould ne semble pas procéder à partir de la totalité, mais à partir d'une extrême fragmentation des sons.

Il pensait que la musique est plus une forme de con-

naissance qu'une forme de sensation: que purement cérébrale, elle existe dans l'imagination.

Ce jeu le plus mental qui soit impliquait pourtant un engagement du corps tout entier. Comme si deux pôles difficiles à accorder, se rejoignaient, le dosage de mouvements concertés produisait une immédiateté du toucher, dont la différenciation semblait articuler de part en part cette sensation instable.

Il s'y décante la concentration qui, à un tel degré de multiplicité, reste l'énigme de Glenn Gould.

II

"Je ne pense pas ne pas être un homme du XX<sup>e</sup> siècle, mais d'un autre côté je ne me sens pas très concerné non plus par la modernité."<sup>3</sup>

Cette polarité de l'attitude chez Glenn Gould constitue précisément son autorité. Ce musicien qui a représenté une des formes accomplies de l'esthétique contemporaine, a été étonnamment détaché des poncifs de la modernité. L'indépendance de sa position tenait dans une alternance entre un engagement radical sur certains plans et des non-adhésions tout aussi précises.

L'engagement radical visait l'exploration de l'essence même du phénomène sonore et ses conséquences, quant à lui: la concentration sur l'expérience de l'enregistrement. Or la cause contribua comme l'effet à protéger, avec succès, ce retranchement dans une "vie très cloîtrée", sans lequel il a cru ne pas pouvoir survivre comme artiste.

Les non-adhésions visaient surtout le mythe de communiquer à travers l'extériorité, faussement immédiate, d'un événement (concert ou autre) l'intériorité de l'expérience musicale.

En effet, Glenn Gould a dénoncé dès 1964, lorsqu'il décida de ne plus donner de concerts, l'idéologie régnante de la performance, c'est-à-dire la théâtralité d'une situation effective et momentanée. La pression physique d'un public tendu, selon lui, ne pouvait donner aucune valeur à l'écoute. Elle empêchait plutôt cette écoute d'être analytique et concentrée sur l'oeuvre musicale elle-même.

Il considérait, comme Schnabel, la musique comme une fonction privée, non pas publique. Cette attitude implique une critique explicite de ce leurre selon lequel immédiatement du "présent" égale expérience vécue. En quoi le pragmatisme du hic et nunc n'est-il pas, en effet, une pure et simple soumission aux conventions du réel et à ses mythes de la validation par l'efficace?

L'ambivalence touchant la notion d'actualité était étayée par le fait que Glenn Gould mêlait les idées esthétiques les plus contemporaines aux acquis les plus anciens. Proche en cela de J.S. Bach dont il souligna à maintes reprises la modernité. La meilleure exégèse de son attitude est la sienne propre:

Bach écrivait, et c'est extraordinaire, contre l'esprit du temps... Vers la fin de sa vie, avec des oeuvres comme "L'Art de la fugue" par exemple. Bach retourne à un type de contrepoint et d'harmonie vieux d'au moins cent ans, ceux des compositeurs flamands et du nord de l'Allemagne, du premier baroque. Cela lui permet une écriture tonale, mais sans tomber dans les pièges technico-

lor de la tonalité... D'un autre côté, Bach introduit dans "L'Art de la fugue" un niveau de chromatisme qui, sous beaucoup de rapports, rejoint l'époque de Wagner et le projette d'au moins cent ans vers le futur... Son chromatisme est presque post-wagnérien en ce qu'il s'étend sans fin, ne module jamais au sens conventionnel, ne repose jamais sur une seule tonalité et laisse l'extraordinaire impression d'un univers en expansion infinie...<sup>4</sup>

Il précise par ailleurs :

La fugue est la célébration du système tonal, des tensions créées par l'attraction magnétique des accords. Elle n'enchaîne pas le compositeur à un plan modulaire obligatoire. Il peut moduler autant qu'il veut et aussi peu qu'il veut. Il peut, dit Schönberg, développer toute une série de variations du matériau dans des tons divers. Chaque fois, il change de procédé et d'angle en le positionnant dans une tonalité différente.

Glenn Gould souligne encore qu'il "faudrait un autre mot que modulation pour décrire ce que Bach fait ici. Il s'agit de la perception des attributs inhérents à chaque ton qu'il traverse."<sup>5</sup>

Ceci nous indique un de ses enjeux : construire la synthèse à partir d'une fragmentation qui tire les conséquences de l'autonomie de chaque molécule sonore, en nous faisant accéder autant aux termes qu'aux relations.

Par cette radicalisation des propriétés structurelles du langage musical, Glenn Gould contribue à renouveler le statut de l'expression en tant que tel.

Son oeuvre donne enfin l'impression simultanée de rétrogradation et d'anticipation dans le temps — comme si d'instinct il ne se souciait pas de l'exploiter. Il appelait cet idéal *ecstasy*.

III

Je pense qu'il existe deux sortes de compositeurs : ceux qui déclarent qu'ils vont écrire la sonate pour violon, ou pour piano, ou la symphonie suprême (les Paganini, Liszt, Mahler et consorts) en exploitant le potentiel de ces instruments comme personne auparavant.

Et puis il y a ceux qui écrivent des oeuvres qui ont autant de signification pour l'oeil que pour l'oreille. Quand vous les examinez, votre imagination peut inventer des sonorités qui n'existent peut-être pas ; c'est la structure en tant que telle qui signifie, indépendamment des sonorités que vous lui imposez.<sup>6</sup>

Le jeu de Glenn Gould est sous-tendu par une extraordinaire mobilité de la pensée à disséquer les ordonnances. Tout dans ce jeu indique qu'il n'admet pas la réduction à des formes fixes, qu'il met l'accent au contraire sur la nécessité de mener aussi loin que possible les hypothèses qu'il se donne : notamment, ne pas s'astreindre à une conception particulière dans le traitement de telle pièce, ni de ce fait régner par l'arbitraire, mais à l'inverse découvrir diverses manières de la réaliser.

Glenn Gould affirme ainsi partir d'une image mentale, d'une "oreille interne de l'imagination".

La musique, pour lui, existe parfaitement dans l'esprit et toujours imparfaitement quand elle est exécutée dans l'instant actuel.

Ceci explique son indifférence relative à la question de l'instrument, ou plus exactement sa conviction qu'il s'agit d'utiliser le piano selon les paramètres que la musique elle-même établit, sans trop se préoccuper au départ de dénaturer ou non des timbres ou des intentions sonores spécifiques.

IV

"Il y aurait au moins une pulsation fondamentale qui traverse l'oeuvre."<sup>7</sup>

Encore peut-on se demander comment, à partir d'une telle priorité accordée à la puissance conceptuelle de la musique, Glenn Gould soit parvenu à matérialiser une sonorité si différenciée. Nous disions déjà que cette sonorité est liée à un jeu musculaire du corps intelligible, à sa détente contrôlée. Glenn Gould, légendairement assis bas sur la même chaise grinçante,

frappait par la singulière façon de régler ses élans. De même, il chantait en jouant, comme si l'instrument n'était qu'une greffe sur une modulation intérieure de la voix elle-même.

En effet, le caractère conceptuel en musique vise tout autre chose qu'une essence abstraite qui se laisserait saisir dans l'intelligibilité d'un concept.

Il s'agit d'une figure réalisée et singulière, qui d'une certaine manière et quel que soit l'anachronisme de le relever, s'adresse directement aux puissances affectives. L'oeuvre a le pouvoir de rendre tangible une modalité affective particulière.

Or il existe un rapport étroit entre configuration formelle et essence affective, parce que l'affectivité elle-même n'est pas pure qualité, mais structuration — une structuration liée, par nature, à la temporalité. C'est essentiellement en tant qu'il est, de par sa propre structure, mouvement non-thématisé de temporalisation, que le sujet a cette capacité de se donner sa présence à lui-même selon des configurations variées dont la gamme complète forme le registre de l'affectivité.

Faut-il préciser que l'oeuvre musicale s'inscrit, de façon privilégiée, à même cette "pulsation fondamentale" évoquée par Glenn Gould.

Si donc le travail du corps est lié au registre de la sensation, il est, dans un sens plus large, lié à l'humeur, à la capacité de prendre, dans la trame d'un rythme, notre part harmonique. Et si l'interprétation de Glenn Gould nous étonne, c'est par le degré des plus incontrôlables et des plus rétifs à la traduction matérielle.

V

"Il y a un besoin manifeste chez certains artistes de prouver que ce qu'ils font n'est pas le résultat du hasard et que chaque moment a une continuité logique."<sup>8</sup>

Quel que soit le type de musique qu'il abordait, Glenn Gould était centré sur la question de savoir comment honorer les critères de la structure dans laquelle il évoluait.

Sur le plan le plus général, il s'agit d'opérer un arbitrage par proportions entre éléments d'écart et éléments de cohésion, entre contrainte et degré de liberté, un arbitrage qui permette de susciter un déroulement unifié de configurations relationnelles dans le temps.

En effet, comment maintenir en tension des contrastes rythmiques constants sans rompre la logique et le naturel de l'évolution linéaire et sans recourir, néanmoins, à aucun dessin mélodique continu ?

Il y a chez Glenn Gould une vive conscience du fait que si une structure est un système de places, ce système n'est en rien donné, mais qu'il n'est maintenu que par la tension des places qu'il articule et ce à travers la complexité d'interactions fonctionnelles.

Son jeu consiste à animer cette structure comme un oscillateur qui parcourt les éléments à la fois colocalisés et comésurés. Glenn Gould, aussi bien, exprime que "l'ordre" — notion contradictoire comme celle d'identité — correspond à une hétérogénéité soumise à des probabilités inégales. Que donc la structure, quant à son être spatial, se réduit à un système de discontinuités et de seuils, par où se manifeste un conflit incessant entre termes et places.

Si les effets de cette dialectique disséminent dans le fonctionnement du langage musical une lacune qui manque indéfiniment à sa place, "l'image mentale" qu'il évoque a trait, sans doute, à cette béance, ce saut de la référence supposée, à savoir encore au fait que la relation à l'état pur n'est que la simple possibilité d'une liaison, car à l'intérieur de chaque modulation, il y a des transitions qui pendant l'exécution doivent res-



ter suspendues.

Il s'y révèle un sens aigu de la juste contrainte.

Toutefois il ne s'agit pas en l'occurrence d'obéir à des cadres préétablis ou à des apriorismes formels, mais de "tirer la forme de la manière elle-même de manière à ce que l'idée progresse en fonction de la nature".

Nous aboutissons à ce style saisissant en ce qui concerne la rythmique intérieure et la complétude des rapports modulants. Le souci d'articulation de ses rythmes est tel, que Glenn Gould en arrive à une variation constante de leur texture et qu'il n'y ait souvent aucune mesure semblable à la précédente selon les lois les plus pures de la variation motrice au sens de Schönberg.<sup>9</sup>

Sous couvert d'extravagance, il marque que c'est en jouant comme nécessaire un apriori impossible que l'on décide du réel et du seul effet de sujet qui se conçoit.

Ce qui peut expliciter que plus les règles sont rigoureuses, plus il invente et qu'il obtienne enfin cette mystérieuse logique sonore, dont le secret défie l'analyse.

## VI

"Le concert est quelque chose d'archaïque... Je trouve que j'ai un moyen de communication bien plus direct dans l'enregistrement et la caméra, qui sont essentiellement des instruments de rapprochement."<sup>10</sup>

D'opter pour l'enregistrement et refuser le conservatisme qui guette l'interprète dans les concerts du répertoire classique n'explique pas encore la pertinence de sa démarche.

Ses choix reposent sur une méthodologie précise.

Il considérait que le fait d'utiliser l'enregistrement donne un étalon pour, d'une part, parfaire un travail, en éliminant par exemple les inexactitudes, et pour permettre, d'autre part, l'accès à un type d'écoute et de mémoire encourageant un maximum de réceptivité sans distraction.

C'est un fait connu que l'enregistrement — dans son rôle de copie-témoin — rend possible, à travers une sorte de dédoublement réflexif du temps, un autre rapport à l'objet musical.

Il permet, notamment, d'isoler et de traiter séparément des aires de concentration<sup>11</sup>. Une tension s'y opère entre fixation et relecture, et, y consécutive, une dialectique de la distance différenciée selon les moments plus ou moins rapprochés où on choisit de situer l'après-coup — partant le jugement.

À de multiples reprises Glenn Gould a souligné l'inadéquation du *Non-Take-Twonness*, de l'impossibilité d'avoir une seconde chance.

Il opposait d'autre part à la possibilité de la répétition indéfinie, une volonté d'unicité tout aussi affirmative: chaque exécution séparée d'une composition devait être unique dans l'histoire de cette composition et dans l'histoire personnelle de l'interprète.

Il s'est expliqué lui-même sur cette méthodologie :

Je suis souvent arrivé au studio sans savoir comment j'allais aborder l'oeuvre que je devais enregistrer. J'arrive avec cinq ou six versions possibles. Si nous avons de la chance, si le temps le permet et si le producteur en a la patience, nous essayons les cinq ou six interprétations. Il arrive qu'aucune ne marche, auquel cas nous revenons quinze jours plus tard avec une septième. Si deux ou trois fonctionnent nous nous mettons dans une cabine de montage huit jours après pour les écouter. Il faut vraiment une bonne semaine pour acquiescer la perspective correcte. Les choses qui semblent les meilleures, les plus inspirées, les plus spontanées sur le moment, sont en général forcées, maniérées, anecdotiques... Au concert, on n'ose jamais essayer autant de choses, et chez soi, il manque la tension de l'instant pour qu'il soit possible et nécessaire de le faire.<sup>12</sup>

Cette méthodologie de l'enregistrement aboutit à l'idée de montage. Glenn Gould croyait qu'on pouvait procéder avec la bande magnétique comme un cinéaste avec ses rushes.

De là, entre autres, la nouveauté quelques fois démonstrative de ses approches :

Je pense que s'il y a encore une excuse à faire un disque, c'est d'aborder l'oeuvre sous l'angle d'une récréation, de la jouer comme elle n'a jamais encore été entendue. Faute de quoi, il vaut mieux y renoncer, l'oublier, et passer à autre chose.<sup>13</sup>

## VII

"The purpose of art is the gradual, lifelong construction of a state of wonder and serenity."<sup>14</sup>

Une émotion obtenue par la résistance à l'émotion infirme toute agitation extravertie.

Bien sûr, l'intransigeance des choix de Glenn Gould se trouvait correspondre à ses inclinations.

Surprend la fermeté avec laquelle il les a maintenus dans une production portée, non pas par l'incidence de telle ou telle circonstance extérieure, mais par une conviction créatrice interne à la dynamique du travail poursuivi, soucieux d'exprimer cet une-fois-pour-toutes de l'entrelacement des temps.

Glenn Gould semblait partir d'une cohésion vitale, déterminée par la musique elle-même. Celle-ci matérialisait une intuition de base où le discernement de la fonction préside à la variété des possibilités de liaison — dans une volonté de définition toujours plus exigeante quels que soient la distance et l'angle à partir desquels il opérait.

Tous les éléments apparents de la sensibilité et des idées se révèlent comme totalisant cette fonction essentielle, en principe infinie.

**BIRGIT PELZER  
CAROLINE VAN DAMME**

Les photos proviennent du film *Glenn Gould* réalisé par Roman Kroitor (ONF) 1961. Nous remercions Didier Dereck, Véronique Decoster, Patrick Soquet pour leurs conseils et leur collaboration.

## NOTES

1. Gould, Glenn, "Let's ban applause!", *Musical America*, 82, February 1962.
2. Marcel, L.A., *Bach*, Seuil, Paris, 1964.
3. Gould, Glenn, "Entretien avec John McClure", *Columbia*, 1968. Texte français établi par Denis Collins et Jacques Drillon, *le Monde de la Musique*, N° 50, Novembre 1982, p. 25.
4. Gould, Glenn, Propos recueillis par Bruno Monsaingeon dans le cadre des trois films diffusés par TF1 en mars 1982: *Glenn Gould joue Bach*.
5. *Idem*.
6. *Idem*.
7. *Idem* (*Variations Goldberg*).
8. *Idem*.
9. De tous les compositeurs, celui que Glenn Gould a commenté le plus est Schönberg. Il semblerait que ses textes surpassent numériquement tout ce qui existe en langue anglaise.
10. Gould, Glenn, "Entretien avec John McClure", *Columbia*, 1968.
11. Glenn Gould raconte à plusieurs reprises que lorsqu'une difficulté majeure se présentait dans l'exécution d'une partition, il organisait de multiples bruits (aspirateurs, émetteurs diffusants des programmes différents). Ainsi, il n'entendait pas vraiment ce qu'il jouait, il se contentait de garder une relation tactile avec le clavier et se concentrait uniquement sur le concept musical et la difficulté technique.
12. Gould, Glenn, "Entretien avec John McClure", *op. cit.*
13. *Idem*.
14. Gould, Glenn, 1962, cité par Mark Czarniecki, *Maclean's*, October 18, 1982.
15. Quant à la formulation des concepts de places colocalisées et de réel au paragraphe 5, nous ont parues adéquates quelques expressions — hors contexte — de Jean Petitot-Cocorda, "Sur ce qui revient à la psychose" dans *Folle Vérité*, Seuil, Paris, 1979, pp. 223-273. Par ailleurs, nous nous sentons redevables aux enseignements de Walter Benjamin, Jean Ladrière et Jacques Schotte.

## DISCOGRAPHIE

La discographie de Glenn Gould s'établit comme suit, chez Columbia, sauf précision contraire :

### *Anhalt Istvan*

Fantaisie pour piano : CBS 32110046 (1967).

### *Bach C.P.E.*

Voir "Jubilee".

### *Bach J.S.*

L'Art de la fugue (fugues 1 à 9, à l'orgue) : MS 6338 (1962).

Concerto n° 1 (avec Slovak) : Melodya 1042831-2 (1957).

Concerto n° 1 (avec Bernstein), ML 5211 (1957).

Concertos n° 2 et 4 (avec Golschmann) : MS 7294 (1969).

Concertos n° 3 et 7 (id.) : MS 7001 (1967).

Concerto n° 5 (id.) : MS 6017 (1958) couplé avec le 1er de Beethoven.

Suites Anglaises : CBS 79208 (1971).

Suites Françaises : CBS 76393 (1971-73).

Partitas : CBS 75522 et 21 (1957-1963).

Toccatas : CBS 76881 et 984 (1963-1976).

Clavier bien tempéré : CBS 77427 (1962-1971).

Petits préludes et fuguettes : CBS 76985 (1979).

Variations Goldberg : CBS 75692 (1955).

Sonates avec violon (avec Laredo) : CBS 79209 (1975-1976).



Sonates avec violoncelle (avec Rose): MS 32934 (1975-1976).  
Inventions et Sinfonias: MS 6622 (1963-1964).  
Concerto Italien: MS 6141 (1959).  
Ouverture à la française: M 32853 (1973).  
Variations Goldberg: CBS IM 37779 (1981-82).

#### Beethoven

Bagatelles op. 33 et 126: MS 33265 (1974).  
Concerto n° 1: MS 6017 (1958).  
Concerto n° 1: Melody 1042 831-2 (1957).  
Concerto n° 2 (avec Bernstein): MD 5211 (1957).  
Concerto n° 3 (id.): ML 5418 (1959).  
Concerto n° 4 (id.): ML 5662 (1961).  
Concerto n° 5 (avec Stokovski): ML 6288 (1966).  
Sonates n° 1 à 3: ML 35911 (1974-79).  
Sonates n° 5, 6 et 7: MS 6686 (1964).  
Sonates n° 8, 9 et 10: ML 6345 (1966).  
Sonates n° 14 et 23: MS 7513 (1967).  
Sonates n° 16, 17 et 18: M 32349 (1967).  
Sonates n° 30, 31 et 32: ML 5130 (1956).  
Symphonie n° 5 (transc. Liszt): MS 70 95 (1967-68).  
Variations en mi bémol, fa et ut mineur: ML 30080 (1966-1970).  
Voir récital: "Silver Jubilee".  
Op. 106, 101, 111. Symphonie "Pastorale" en entier (bandes radio).  
Ouverture de Coriolan (au pupitre).

#### Berg

Sonate op. 1: Hallmark RS3 (1953) et ML 5336 (1958) couplée avec Krenek.

#### Bizet

Premier nocturne et Variations chromatiques: ML 32040 (1971) couplé avec Grieg.

#### Brahms

Dix intermezzi: MS 6237 (1960).  
Quintette en fa mineur: CBS Transcription service program 140 (1957).  
Ballades op. 10, Rhapsodies op. 79.

#### Byrd

Pièces diverses: MS 30825 (1967-71) couplées avec Gibbons.

#### Chopin

Sonate en si mineur (bande radio).

#### Chostakovitch

Trois Danses Fantastiques: Hallmark RS3 (1953).

#### Gibbons

Pièces diverses: MS 30825 (1968-69) couplées avec Byrd.

#### Gould

Voir "Jubilee". (+ Musique du film *Abattoir 5* de G.R. Hill, d'après Bach, et de *The Wars* de R. Philips. Inédites).  
Quatuor op. 1 (par le Symphonia Quartet): MS 6178 (1960).

#### Grieg

Sonate n° 7: M32040 (1971) couplé avec Bizet.

#### Haendel

Suites 1 à 4, au clavecin Wittmayer: M 31512 (1972).

#### Haydn

Sonate n° 3 en mi bémol: ML 5274 (1958) couplé avec le K 394.  
Les six dernières sonates: CBS 36947 (1980-81).

#### Hetu J.

Variations: CBS 32110046 (1967).

#### Hindemith

Trois sonates: M 32350 (1966-73).  
Quatre sonates pour cuivres et piano: MS 33971 (1975-76).

#### Krenek

Sonate n° 3: ML 5336 (1958) couplée avec Berg.

#### Mendelssohn

Ouverture des "Hébrides" (au pupitre).

#### Morawetz O.

Fantaisie en ré mineur: CBS 32110046 (1966).

#### Mozart

Concerto n° 24 en ut mineur (avec Susskind): MS 6339 (1961) couplé avec le concerto de Schönberg.  
Fantaisie en ré mineur, Sonate K 331, 545, 533 et Rondo 494: M 32348 (1972-73).  
Fantaisie et sonate en ut mineur, sonates K 570 et 576: M 33515 (1974).  
Sonates K 279: MS 7097 (1967).  
Sonates K 284, 309, 311: MS 7274 (1968).  
Sonates K 310, 330 à 333: M 31073 (1969-70).

#### Prokofiev

Sonate n° 7: MS 7173 (1967).  
Extraits de "Cendrillon": Hallmark RS 3 (1953).

#### Schönberg

Intégrale de l'oeuvre pour piano: MS 6817 (1964-65).  
Fantaisie pour violon et piano op. 47 (avec I. Baker): MS 7036 (1964).  
Ode à Napoléon (avec Juilliard): MS 7037 (1965).  
Concerto pour piano (avec Craft): MS 6339 (1961).  
Lieder, intégrale: MS 6816 et M 31312 (1964-1971).

#### Schumann

Quatuor en mi bémol (avec Juilliard): MS 7325 (1968).

#### Scarlatti

Voir récitals: "Silver Jubilee".

#### Scriabine

Sonate n° 3: MS 7173 (1968).  
Voir récitals: "Silver Jubilee".  
Cinquième Sonate (bande radio).

#### Sibelius

Trois sonates, Kiliki, trois pièces lyriques: CBS 76674 (1977).

#### Strauss

Enoch Arden: MS 6341 (1961).  
Voir récitals: "Silver Jubilee".  
Sonate op. 5, pièces op. 3.

#### Taneieff

"La naissance de la harpe": Hallmark RS 3 (1953).

#### Wagner

Transcriptions originales: Siegfried Idyll. Prélude des Maîtres chanteurs, Voyage de Siegfried, extr. du Crépuscule: ML 32351 (1973).  
Siegfried Idyll (au pupitre).

#### Récitals

Silver Jubilee: 1er mouv. de la Pastorale (trans. Liszt), Ophelia lieder de Strauss (avec Schwarzkopf), trois sonates de Scarlatti, deux de CPE Bach, deux préludes de Scriabine, "So you want to write a fugue" (Gould): CBS 35914 (1963-1980).  
Le petit livre de Bach (disque catalogue): CBS 36672 (1955-1980).

## livres et revues

Suite de la page 63.

Les documents iconographiques (au total, cinquante-huit photographies et dessins) illustrent de façon exemplaire l'ambivalence des relations qui se sont établies, au milieu du XIXe siècle, entre l'art et la photographie. Quant au texte, il est à peu près irréprochable, et on doit seulement regretter qu'il ne soit pas plus important. C'est un regret, non un reproche. En tout et partout, tout juste vingt-six pages auront suffi à poser le problème (historique et esthétique). Pour le reste, vous n'aurez qu'à lire le *Journal* de Delacroix (avec la préface de Hubert Damisch, Paris, Plon, 1981) et, bien sûr, Baudelaire.

Tout ça n'a peut-être pas l'éclat de *Before Photography* de Peter Galassi (Museum of Modern Art, New York, 1981), ni l'éclectisme de David Hockney, mais c'est au moins aussi intéressant.

Carole Naggar: **Dictionnaire des photographes**, Paris, Seuil, 1982, 443 p., ill. n. et b.

J'irai d'abord au plus simple. Le photographe (Manuel Alvarez Bravo) et la photographie (*La bonne renommée endormie*, 1938) sont connus, très connus même. La photographie (celle d'une jeune femme étendue et visiblement assoupie) est ici exceptionnellement reproduite sur deux pages, mais elle a été amputée sur au moins trois de ses quatre côtés. On ne lit nulle part la mention *détail*. La pratique, vous en conviendrez, est inusitée.

Le *Dictionnaire des photographes* (Le Naggar, voudrait déjà pouvoir dire l'éditeur) n'est pas irréprochable. À le consulter plus attentivement, par exemple, on pourrait facilement en arriver à la conclusion que Duane Michals est le photographe le plus important de la brève histoire de la photographie (on lui a consacré la plus longue entrée); que Nègre et Durieu sont aujourd'hui des photographes négligeables (ils sont seulement mentionnés à l'occasion d'une autre entrée); ou encore que Karsh, Gaudard et OVO/Photo représentent, à eux seuls, la photographie au Canada. Les dictionnaires de noms propres sont résolument arbitraires, par convention et par choix, surtout lorsqu'ils sont universels.

Ce n'est pas tout. Si elle est un peu xénophobe (sauf à l'égard des USA, évidemment), Carole Naggar affiche aussi une préférence marquée pour les usages documentaires (par opposition aux usages "artistiques") de la photographie, ce qui a pour conséquence fâcheuse d'exclure les Boogaerts, Burgin, Legrady, LeWitt, Sherman, etc.

Pour le reste, le *Dictionnaire des photographes* est presque toujours impeccable. Les courtes notices biographiques sont invariablement suivies d'une liste des expositions et d'une bibliographie qui constituent une source documentaire importante sur plus de 400 photographes français et étrangers. D'autres entrées (près de 200), généralement plus courtes, concernent les critiques, les institutions, les agences, etc. Seules les galeries ont été exclues de cette longue liste.

Enfin, le lexique a été intégré au corps du dictionnaire. À la lettre P, par exemple, on rencontrera *Planque: Lieu où le reporter attend celui qu'il doit photographier. Effectuer une planque: patienter en demeurant caché, ou encore Photo micro: Photo prise au travers du microscope ou de la loupe binoculaire. Le rapport de reproduction va de 30 ou 50 fois jusqu'à 1250 fois (c'est-à-dire que l'objet se trouve agrandi de 30 à 1250 fois).*

Faut s'entendre: si on n'a pas encore de lexique, on a au moins un dictionnaire.

JEAN PAPINEAU



# LOUISE ROBERT

oeuvres récentes sur papier

QUÉBEC HOUSE GALLERY  
Rockefeller Center  
17 West 50th Street  
New York, NY 10020  
(212) 397-0242

du 22 avril au 20 mai 1983  
du lundi au vendredi  
de 9h à 17h

YAJIMA/GALERIE  
307 ouest, Ste-Catherine  
Montréal  
(514) 842-2676

du 2 au 30 avril 1983  
vernissage: le samedi 2 avril  
de 14h à 17h

ERIC FISCHL — DESSINS

16 MARS — 14 AVRIL 1983

DESSIN CANADIEN  
CONTEMPORAIN

24 MAI — 29 JUIN 1983



CHRIS REED «TRENO TRENO TRENO»



CENTRE SAIDYE BRONFMAN

5170 CHEMIN DE LA CÔTE STE-CATHERINE • MONTRÉAL, QUÉBEC H3W 1M7 • (514) 739-2301

# r. salvail g. girard

galerie  
Motivation V

316, est Ontario  
Montréal, Québec

**19 mai au 5 juin 83**

Organisé par PARACHUTE, revue d'art contemporain  
Sponsored by PARACHUTE, contemporary art magazine

**COLLOQUE  
CONFERENCE  
ART/TECHNOLOGIES/CULTURE DE MASSE  
ART/TECHNOLOGY/MASS CULTURE**

Musée des beaux-arts de Montréal  
Montreal Museum of Fine Arts

Vendredi, 8 avril, 9h00 à 17h00  
Friday, April 8th, 9:00 am to 5:00 pm

Invités:

Guest speakers:

Guy Bellavance, Pierre Boogaerts,  
Thomas Crow, Thierry de Duve,  
Michel Freitag,  
Jacques Mascotto,  
Philip Monk, René Payant,  
Tom Sherman

Inscription: 5\$, 3\$ (étudiants)  
Registration fee: 5\$, 3\$ (students)

**30**

**PARACHUTE 30**  
numéro spécial, mars 1983  
special issue, March 1983  
4060 boul. Saint-Laurent, bureau 501  
Montréal, Québec H2W 1Y9  
tél.: (514) 842-9805

# VISUAL ARTS STUDIO PROGRAMS

SUMMER SESSION 1983

WINTER CYCLE 1983/84

The Banff Centre School of Fine Arts offers a full range of intensive studio programs for artists in painting, printmaking, sculpture, intermedia, ceramics and fibre.

Participants will work on their own in a studio environment, developing a personal imagery and style, with the guidance of resident and visiting artists. Interdisciplinary work is encouraged. Studio work is supplemented by lectures and presentations.

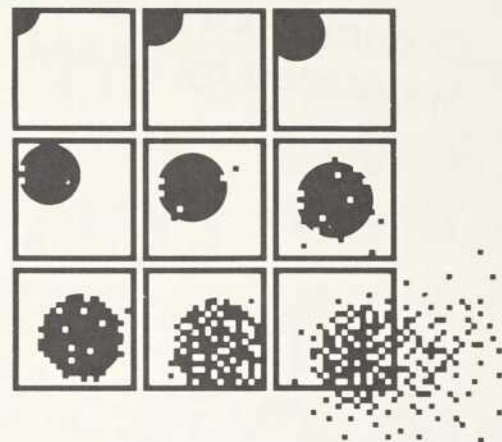
Summer programs vary from two to six weeks beginning in May. Winter Cycle programs are from September to April. Scholarship support is available. Application Deadline: February 28, 1983—Summer. March 15, 1983—Winter.

Contact: The Registrar, The Banff Centre School of Fine Arts, Box 1020, Station 3, Banff, Alberta, Canada, T0L 0C0 (403) 762-6180.



The Banff Centre  
School of  
Fine Arts

## CENTRE FOR THE ARTS SIMON FRASER UNIVERSITY



### Programs in CONTEMPORARY MUSIC, DANCE, FILM, THEATRE, VISUAL ART and FINE & PERFORMING ARTS (interdisciplinary studies).

For admission, contact:  
Student Services  
Centre for the Arts  
Simon Fraser University  
Burnaby, B.C. V5A 1S6  
(604) 291-3363

## APPROPRIATION/EXPROPRIATION

Recent work from the Halifax community, organized with MSVU by Bruce Barber and Jan Peacock, Nova Scotia College of Art and Design

Rose Adams	Garry Kennedy
Bob Bean	Gary Kibbins
Bruce Campbell	Ingrid Koenig
Cliff Eyland	Micah Lexier
Gerald Ferguson	Susan McEachern
Wendy Geller	Wilma Needham
Sheena Gourlay	Ed Slopek
Cathy Quinn / Barbara Louder	

11 MARCH-3 APRIL 1983 ART GALLERY  
MOUNT SAINT VINCENT UNIVERSITY  
HALIFAX

## MENDEL ART GALLERY



presents exhibitions of contemporary art January to May 1983

To March 6	<i>Exhibition:</i> Robin Collyer	<i>Organized by:</i> Agnes Etherington Art Centre Glenbow Museum The Edmonton Art Gallery
	Carroll Moppett Horacio Torres	
To April 17	Fiction Richard Banks/Nancy Johnson/ John Scott: Drawings New Work New York	Art Gallery of Ontario Mendel Art Gallery  The New Museum
To May 29	Correspondences Permanent Collection	Walter Phillips Gallery Mendel Art Gallery
<b>Symposium</b>	Creators/Curators/Critics: A Symposium on Contemporary Art	
March 10	Moderated by Robert Enright with Bruce Ferguson, Peggy Gale, Lynn Gumpert, John Scott and Elke Town	

950 Spadina Crescent East Saskatoon Canada S7K 3L6 (306) 664-9610

# HANS HAACKE GRAVURES ITALIENNES JOHN MASSEY FRANCE MORIN

5-26 février VOICI ALCAN

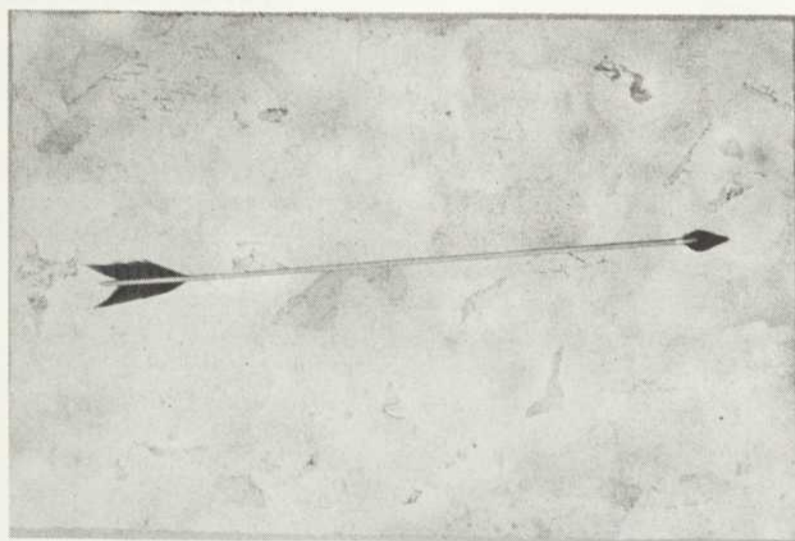
5-26 mars KOUNELLIS, CUCCHI, CLEMENTE, PALADINO,  
DI SAMBUY

30 mars-23 avril

42 OUEST, AVENUE DES PINS, MONTRÉAL, CANADA, (514) 845-4549  
MERCREDI AU SAMEDI DE 12h À 18h.

BETTY GOODWIN, JOHN MASSEY, LONDON MACKENZIE, ROLAND POULIN SONT REPRÉSENTÉS PAR LA GALERIE FRANCE MORIN

## ESSENCES ET EXTRAITS



**J. W. STEWART**  
du 18 mars au 8 avril 1983

Galerie *Alliance*

La galerie est ouverte du lundi au samedi de 11h à 17h.

Galerie d'art sans but lucratif commanditée par l'Alliance mutuelle-vie

680, rue Sherbrooke ouest  
Montréal, (Québec) H3A 2S6  
Tél. (514) 284-3768

Serge Fauchier  
Dominique Gauthier  
Anne-Marie Pécheur  
Bernard Piffaretti  
Yves Reynier

## "Fragments & Figures"

Du 29 avril au 12 juin

Production picturale des années 1980 à 1982 de cinq jeunes peintres français dont la technique de montage, d'assemblage ou de collage est quelquefois apparente dans l'oeuvre mais toujours inhérente au processus même de la réalisation du tableau.

Des **vidéogrammes** sur les modes de production des artistes seront diffusés en permanence dans les salles d'exposition et des **ateliers pratiques** ainsi que des **rencontres avec les artistes** auront lieu au cours des fins de semaine.

Organisée par le Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux et présentée à Montréal avec le concours financier du ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

Renseignements: (514) 285-1600



Musée des beaux-arts  
de Montréal

jeu  
cahiers de théâtre

### Abonnement 1983

#### Abonnements

1 an (1983) Jeu 26 à 29 incl.	
individu*	24\$
institution	27\$
2 ans (1983 / 84) Jeu 26 à 33 incl.	
individu seulement*	44\$
1 an à l'étranger (1983)	
individu, par voie de surface	29\$ / 168FF
individu, par avion	40\$ / 232FF
institution, par voie de surface	32\$ / 185FF
institution, par avion	43\$ / 250FF

#### Autres séries

1976/77/78 (Jeu 1 à 9)	50\$ / 290FF
1979 (Jeu 10 à 13)	20\$ / 116FF
1980 (Jeu 14 à 17)	22\$ / 128FF
1981 (Jeu 18 à 21)	25\$ / 145FF
1982 (Jeu 22 à 25)	25\$ / 145FF

Pour renseignements 288-2808  
ou faites parvenir un chèque ou mandat en dollars  
canadiens ou en francs convertibles aux

**Cahiers de théâtre Jeu**  
Case postale 1600, succursale E  
Montréal, Québec, Canada H2T 3B1

\*Avec chaque abonnement individuel, l'abonné(e)  
reçoit gratuitement l'affiche originale « Jeu 1983 »  
(35cm x 70cm) dans un rouleau protecteur.

Christian Kiopini

March

Krzysztof Wodiczko

April

Kim Kozzi/  
Fast Würms

May

Shelagh Alexander

June



The Ydessa Gallery 334 Queen St.W. Toronto

18 mars - 15 mai 1983

de la collection permanente

sur toile et sur papier  
( Art américain )

7 avril - 27 mai 1983

Ulysse Comtois 1952 - 1982

MUSÉE D'ART  
CONTEMPORAIN  
MONTRÉAL

Cité du Havre, Montréal  
H3C 3R4 Tél.: 873-2878



Gouvernement du Québec  
Ministère des Affaires culturelles  
Musée d'art contemporain

# YAJIMA/GALERIE

IAN CARR-HARRIS  
SYLVAIN P. COUSINEAU  
GREG CURNOE  
CHARLES GAGNON  
GEOFFREY JAMES  
GEORGE LEGRADY  
LEOPOLD PLOTEK  
LOUISE ROBERT  
MICHAEL SCHREIER  
DAVE TOMAS  
SERGE TOUSIGNANT  
IRENE WHITTOME

307 STE CATHERINE O. MONTREAL (514) 842 2676

## A SPACE

*Continuing in the series*

### SEX & REPRESENTATION:

FRANCESCO CLEMENTE

*February 14 - 26*

PAT STEIR

*February 28 - March 17*

NANCY JOHNSON

*March 19 - April 9*

299 Queen Steet West, Ste. 507, Toronto, M5V 1Z9 (416) 595-0790

### MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

Deux options: CRÉATION ou ÉDUCATION

Grade: Maître ès arts, M.A.

**Objectifs:**

Les deux options offertes au programme, création et éducation, favorisent d'une part les recherches plastiques pures et, d'autre part, l'application de connaissances multidisciplinaires à une philosophie de l'éducation par l'art.

Scolarité: 24 crédits  
Recherche: 21 crédits

Pour tous renseignements, adressez-vous à:

Université du Québec à Montréal  
a/s: Suzanne Lemerise  
Programme de maîtrise en arts plastiques  
C.P. 8888, Succ. "A"  
Montréal, Québec H3C 3P8  
Tél.: (514) 282-8289



Université du Québec à Montréal

## ALTERNATE PHOTOGRAPHY

ISAAC APPLEBAUM

DAVID CLARKSON

STAN DENNISTON

PETER MacCALLUM

JAYCE SALLOUM

FEBRUARY 28 TO MARCH 26 1983  
YYZ • 116 SPADINA AVE • TORONTO

artists art monthly art papers art press

magazine the drama

october performing

reusch dibbets export fox g

# CIRCA PARACHUTE

centerfold/fuse cinétracts control

image nation kunstforum macu

selitz béland beuys bochner box

art allemande aujourd'hui art performance l'avant-garde 1960-70  
then center for video and music

centre d'information, de recherche et de consultation en arts  
collection axée principalement sur les nouvelles tendances de l'art  
contemporain international  
consultation sur place de livres, revues et documents audio-visuels  
ouvert de 13h00 à 17h00 du mardi au vendredi  
4060 boulevard Saint-Laurent, bureau 501, Montréal H2W 1Y9  
téléphone: (514) 842-9805/responsable: Kathleen Van Damme

## PERFORMANCE

### TEXT(E)S & DOCUMENTS

sous la direction de Chantal Pontbriand

"Performance et multidisciplinarité:  
Postmodernisme"  
un livre réunissant les actes du  
colloque et une documentation  
sur les performances et  
les installations  
complémentaires, organisés  
par la revue  
PARACHUTE

236 pages, 100 illus.,  
21,5 x 25,5 cm,  
20 \$/Canada-25 \$/E.-U.-  
30 \$/Europe.

TEXTES:  
Barber, Buchloch,  
Celant, Charles,  
Cornell, Crimp, de Duve,  
Durand, Finter, Gale,  
Howell, Lyotard, Monk,  
Owens, Payant, Pelzer,  
Pontbriand, Roque,  
Scarpetta, Stoianova.

ARTISTES:  
Asher, Buren, Dean, Graham,  
Anderson, Brisley, Campbell,  
Chaimowicz, Chitty, Foreman, Haimsohn,  
La Barbara, Sherman, Rainer, Wilson.

Éditions Parachute, 4060 Saint-Laurent, bureau 501, Montréal H2W 1Y9



Art | Theory | Criticism | Politics

# OCTOBER

## 23

### A Special Issue on Film Books

- |                   |   |
|-------------------|---|
| Nick Browne       | The Films of Carl-Theodor Dreyer<br><i>by David Bordwell</i>                  |
| Noël Carroll      | Questions of Cinema <i>by Stephen Heath</i>                                   |
| Joan Copjec       | The Cinematic Apparatus <i>edited by Teresa de Lauretis and Stephen Heath</i> |
| Arthur Danto      | Pursuits of Happiness <i>by Stanley Cavell</i>                                |
| Fredric Jameson   | Hitchcock <i>by William Rothman</i>   |
| Stuart Liebman    | Film on the Left <i>by William Alexander</i>                                  |
| Annette Michelson | Godard <i>by Colin McCabe</i>   |

\$5.00/Winter 1983

Published by the MIT Press  
for the Institute for Architecture and Urban Studies

Order directly from The MIT Press, Journals Department,  
28 Carleton St., Cambridge, Mass. 02142 USA

**ALLEMAGNE**

WALKER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

**ANGLETERRE**

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1

**BELGIQUE**

COPYRIGHT, Gewad 23, 8900 Gent

EXPRESSION, 50, rue St-Gilles, B-4000 Liège

GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plaineveau (Liège)

I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen

LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

**ÉTATS-UNIS**

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222

ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603

ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110

ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291

BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021

CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704

GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles, CA 90069

HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213

JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St., Chicago, Ill. 60611

NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012

RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019

RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago, Ill. 60611

ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408

SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003

SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013

THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103

VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607

WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street, N.W., Washington, DC 20005

WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

**FRANCE**

ALINEA Librairie, 24, rue Félex Pyat, 83000 Toulon

ASSOCIATION GALERIE ARLOGOS, 1, rue Santeuil, 44000 Nantes

JEAN FOURNIER, 44, rue Quincampoix, 75004 Paris

GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris

LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris

LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux

LIBRAIRIE ARTCURIAL, 9, ave Matignon, 75008 Paris

LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris

LIBRAIRIE LES IDÉES ET LES ARTS, Place Brant, 67000 Strasbourg

L'OLLAVE-Galerie/Librairie/Édition, 58, rue Tramassac, 69005 Vieux-Lyon

OMBRE BLANCHE, 48, rue Gambetta, 31000 Toulouse

**HOLLANDE**

ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag

ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam

DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestratt 78, Amsterdam

**ITALIE**

CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano

UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma

OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino

SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze

STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

**PORTUGAL**

LIVRARIA BERTRAND, Apartado 37, Amadora

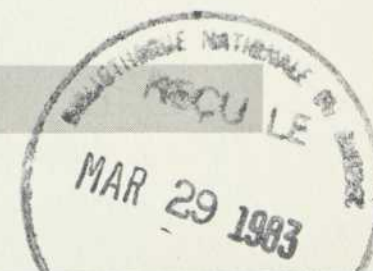
**SUISSE**

ECART, 16, rue d'Italie, c.p. 253, CH-1211 Genève 1

GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg

KRAUTHAMMER BUCHHANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfach, 8025 Zürich

STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel



# la Pléiade

des livres à offrir



à paraître cette année:

Conrad, *Oeuvres I* — \$49,95

Giraudoux, *Théâtre complet* — \$59,00

Joyce, *Oeuvres I* — \$54,00

Marx, *Oeuvres III* — \$49,95

Montherlant, *Romans II* — \$59,00

Sartre, *Oeuvres romanesques* — \$49,95

Tourguéniev, *Romans et nouvelles II* — \$49,00

Yourcenar, *Oeuvres romanesques* — \$43,00

