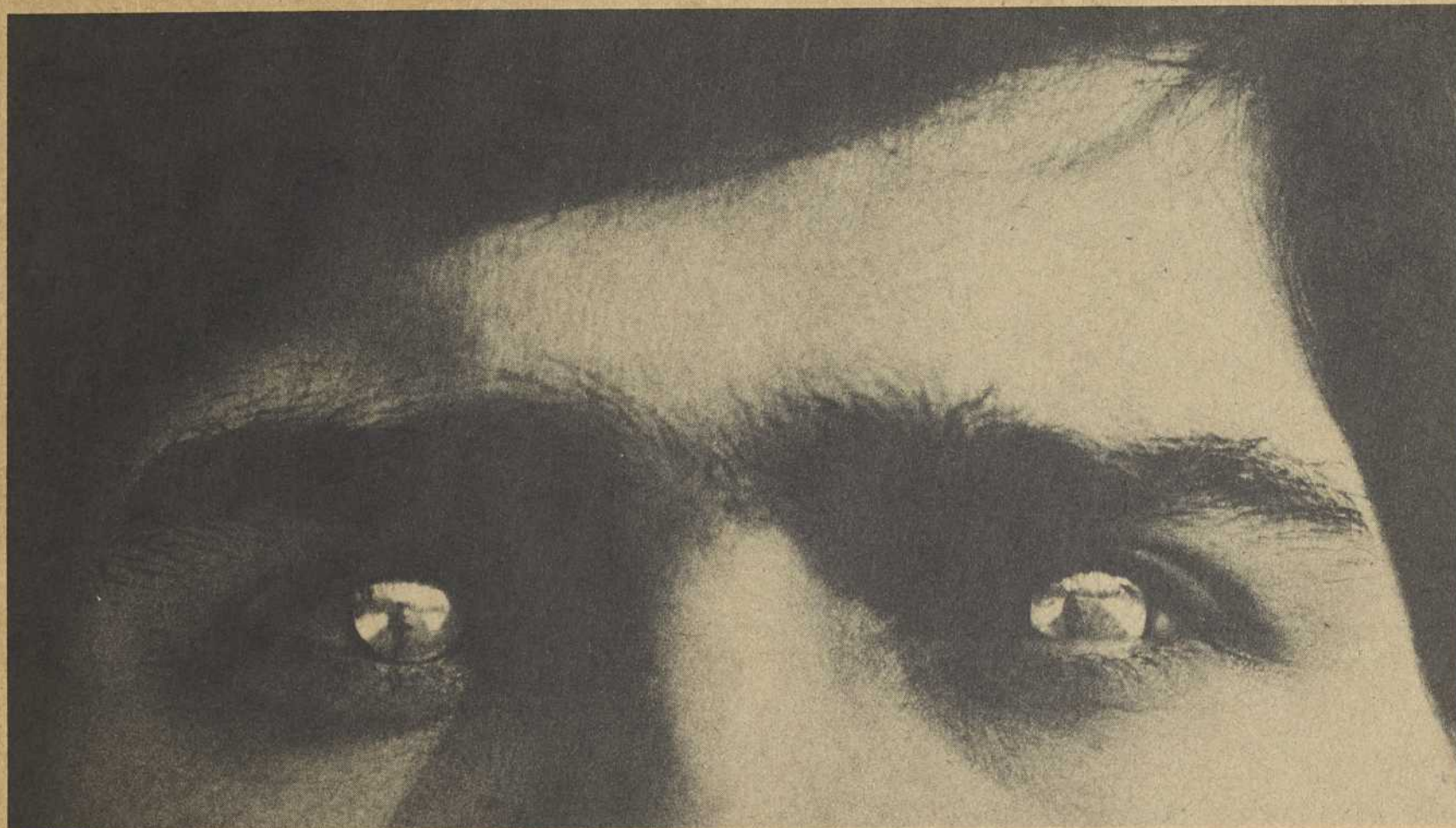


FR  
255  
[5]

# PARACHUTE

art contemporain \$3.00 printemps 1980 / contemporary art \$3.00 spring 1980



18

# PARACHUTE

directrice de la publication  
CHANTAL PONTBRIAND

collaborateurs

A. ALEXANDER, GERMANO CELANT, ANDRÉE  
DUCHÂINE, RÉGIS DURAND, PHILIP FRY,  
RAYMOND GERVAIS, ROBERT GRAHAM,  
MATTHEW KANGAS, MARTINE LAROCQUE,  
DAVID MAHLER, PHILIP MONK, RENÉ  
PAYANT, ROBERT RICHARD, ROSANNE  
SAINT-JACQUES

collaborateur responsable pour l'Europe

THIERRY DE DUVE

administration et secrétariat

COLETTE TOUGAS

production et diffusion

SERGE BÉRARD, NICOLE MORIN-McCALLUM,  
ANNE RAMSDEN, SERGE GRENIER

traduction

SYLVANA MICILLO-VILLATA

graphisme

ANGELA GRAUERHOLZ

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

**Les éditions PARACHUTE**

1er trimestre 1980 (publication trimestrielle).

PARACHUTE

C.P. 730, succursale N  
Montréal, Québec, Canada  
H2X 3N4  
Tél.: (514) 522-9167

PARACHUTE

rédaction  
4001, rue de Mentana  
Montréal, Québec, Canada  
H2L 3R9

vente au numéro

Allemagne	7.60 D.M.
Belgique	125 F.B.
Canada	\$3.00
France	18 F.F.
Grande-Bretagne	2 L.
Hollande	8.35 FL.
Italie	3,500 liras
Suisse	7.40 F.S.
U.S.A.	\$4.00

abonnement

un an	\$10.00 (Canada)
	\$15.00 (Europe, U.S.A.)
	\$20.00 (par avion)
deux ans	\$18.00 (Canada)
	\$25.00 (Europe, U.S.A.)
	\$35.00 (par avion)

PARACHUTE est distribué à Toronto par Art Metropole.

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

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 et du Ministère des affaires culturelles du Québec.

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 Service inc., St-Lambert

couverture

Giuseppe Penone, *Renverser ses yeux*, lentilles miroitantes,  
1970.

# 18

## SOMMAIRE

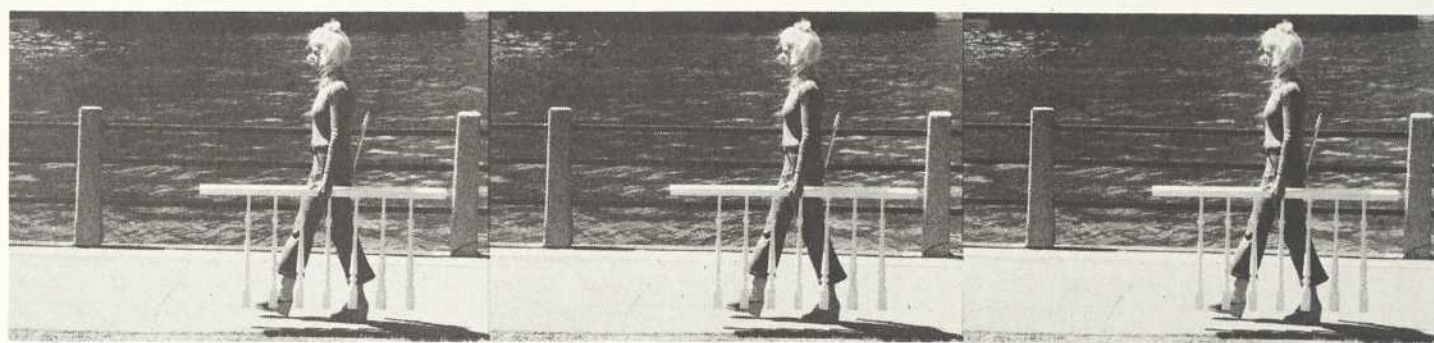
### PRINTEMPS 1980

- 4 **LE CORPS LOGIQUE DE L'IMAGE**  
Raili Mikkanen 3 fois  
par Robert Richard
- 9 **JOHN HALL**  
Paintings and Auxiliary Works, 1969-1978  
by Phillip Fry
- 12 **GIUSEPPE PENONE**  
par Garmano Celant
- 18 **STANLEY BROUWN AND THE ZERO MACHINE**  
by Philip Monk
- 21 **ÉTATS DE LA PERFORMANCE**  
Performances au Festival d'Automne à Paris  
par Régis Durand
- 25 **L'ART À PROPOS DE L'ART**  
2e partie: citation et intertextualité  
par René Payant
- 33 **LA MUSIQUE ET L'HISTOIRE**  
2e partie: musique afro-américaine II  
par Raymond Gervais
- 36 **AN ARRANGEMENT OF PROPORTIONS**  
an interview with Robert Ashley  
by Matthew Kangas and David Mahler
- 38 **CHAPERONS ROUGES**  
une entrevue par Andrée Duchaine
- 42 **COMMENTAIRES/REVIEWS**
- 50 **INFORMATIONS**

# LE CORPS LOGIQUE DE L'IMAGE

## Raili Mikkanen 3 fois

par Robert Richard



Raili Mikkanen

L'oeuvre de Raili Mikkanen est une interrogation sur l'image et ainsi sur la représentation. Qu'est-ce qui fait que dans les taches d'une peinture ou dans les grains d'une photographie je perçois une image surgissant comme dans un espace second et parasitaire à ce premier espace géométrique des taches et des grains? L'oeuvre interroge plus précisément ce passage du géométrique au parasitaire, et, ainsi, pose la question de l'écart entre les deux où, effectivement, *tout se passe*.

On ne voit pas d'image comme telle dans l'oeuvre de Raili Mikkanen, mais plutôt la condition d'image. La question d'image entraîne celle de surface. L'oeuvre est une affirmation de la surface ou de l'espace pictural. La démarche ne relève pas d'une optique, ni d'une catoptrique, ni d'une dioptrique, mais d'une logique. L'oeuvre, pour ainsi dire, raisonne sur l'image et sur l'espace pictural.

Les moyens sont économiques: des surfaces uniformes, quelques mots, des objets on ne peut plus ordinaires. À partir de ces éléments banals, l'oeuvre donne la mesure de l'espace pictural, lui rend son autonomie; tous les liens avec notre espace à nous sont coupés. C'est le ludique stratagème de l'oeuvre que de redécouvrir l'espace pictural dans ce que celui-ci a d'essentiel: sa fiction. L'image, la surface picturale n'existe pas, et c'est dans cette inexistence que cette surface trouve sa nécessité au sens très strict de ce qui ne peut pas ne pas être.

Au fond l'oeuvre est tramée d'une violence extérieure à toute violence, disons d'une archi-violence qui est le corps proprement logique de l'image.

J'ai choisi trois oeuvres: *Thing-in-itself* (1979), *In a sense* (1978), et *How closely the act of counting* (1978). La première est une pièce pour mur; les deux dernières sont des installations qui, malgré l'aspect trois dimensions, posent aussi la question de la surface.

### THING-IN-ITSELF<sup>1</sup>

L'oeuvre me donne à voir une moraine langagière: neuf mots, chacun reporté au pochoir sur une surface mauâtre. Ces mots ne présentent aucun ordre, sauf que je ne peux m'empêcher de cueillir, de rassembler à même ces débris l'expression "thing-in-itself" (la chose en soi) tirée du vocabulaire philosophique. Il est évident qu'aucun système de pensée n'est indiqué, et que seule prévaut l'utilisation ludique d'une expres-

sion qui se donne à voir, fractale, c'est-à-dire déjà en forme de perte; car au fond l'expression n'est pas là. Ce qui se trouve devant moi, ce sont neuf mots, un sur chaque panneau.

Le lecteur se trouve contraint, et comme malgré lui, à recombinaison perpétuellement les éléments de l'expression. À la fragmentation s'ajoute la répétition (cinq fois "thing", deux fois "in", deux fois "itself") de sorte que l'expression surgit recouverte par la multiplicité. Elle se trouve lue dans sa propre multiplicité, vue multiplement.

Il surgit aussi un mauve qui n'appartient à aucune surface et qui se trouve vu multiplement dans, ou comme entre les neuf variations de tonalité. De même, le fait que les mots soient centrés imparfaitement et que les lettres aient un espacement irrégulier dans chaque mot engendre un milieu et des espacements 'autres'.

Il y a donc deux surfaces dans cette oeuvre. Il y a d'abord les étendues géométriques, mesurables, vérifiables au toucher. Cet espace est installé dans notre espace à nous, espace du contingent (et donc non-pictural). Et il y a cet autre espace, l'espace logique ou nécessaire (et donc pictural) de l'expression, des milieux et de la couleur rassemblés. Ces deux espaces sont radicalement hétérogènes l'un par rapport à l'autre. Donc la question se pose: où est l'oeuvre *Thing-in-itself*? Quel est l'espace de l'oeuvre? Où est l'image, la surface en attente d'image?

Une question similaire se pose à l'endroit des anagrammes de Saussure: où est l'anagramme que Saussure entend?

D'abord, qu'entend Saussure dans le vers de *Illiade*: "Aasen argaleon anemon anergartos autme"?<sup>2</sup> Il entend la *chair nominale* du vers; il entend le nom d'*Agamemnon* qui flotte, aimanté, mutique, retenu dans les interstices du vers, qui s'éveille sur un fond de non-être langagier, tracé au blanc du vers.

Ce corps subtil du vers que l'ouïe perçoit se dresser en bruit, en matière bruiteuse, ce corps subtil, dis-je, se dresse sur fond de rien, dans les sillons, dans l'échappement. Ce bruit, ce matériau sonore est là, massif de sa massivité; il résiste à l'ouïe (il suffit de dire le vers plusieurs fois à haute voix pour entendre "Agamemnon" se profiler comme entre les phonèmes du vers). On l'entend comme un choc sourd. Il détonne, in-bruyant. Il s'étale devant nous, élastique, solide

comme une chose, comme l'objet, comme du réel. Mais toute cette élasticité, cette lourdeur est un corps démuné de lui-même, fissuré. Le *nom* du vers de *Illiade* échappe, glisse, fractionné dans la continuité géométrique, pleine du vers.

Il y a donc deux espaces. Le premier est celui du vers, et le deuxième est l'espace second, parasitaire de l'hypogramme. Jamais l'hypogramme ne viendra occuper l'avant-scène seul. Il sera toujours en retrait par rapport au premier espace, par rapport au vers tout en saillies bruyantes. Depuis cet espace autre, le "mot-thème" indique le vers, le nomme entièrement en sa profondeur (littéralement) inouïe, il incorpore le vers dans une matérialité absolue.

Dans *Thing-in-itself* les neuf étendues, recouvertes d'une gamme réduite de mauves, renvoient à un espace autre, d'un mauve anagrammatique qui flotte dans les interstices des neuf surfaces. Ce mauve invisible, en retrait par rapport aux neuf teintes vérifiables, est le corps nominal des mauves. Ce mauve n'est pas une couleur; il n'est pas la moyenne, le mélange ou le nivellement des neuf mauves visibles. Il en est le *nom*, ce corps ou cette chair subtile du mauve. Cette surface nominale, pour ainsi dire, se cache derrière les neuf surfaces; elle se trouve dissimulée entre celles-ci, c'est-à-dire déjà nous voyons l'oeuvre se retirer de notre espace à nous, déjà l'oeuvre fuit hors d'elle-même.

Voyons si les autres éléments obéissent au même mouvement de fuite. Chaque mot est centré, mais imparfaitement sur son panneau; c'est-à-dire il est légèrement décalé par rapport à l'axe médian. Ce mot-ci se trouve un peu au-dessus de l'axe, cet autre un peu en-dessous etc. C'est-à-dire l'oeuvre vibre ou vibronne d'un renvoi au "corps du milieu"; elle renvoie à, ou elle écrit, elle inscrit un milieu tramé des différents placements erronés. Ces accidents, ces inessentiels, ce contingent tout vibronnant composent le "corps du milieu" qui n'est pas un milieu géométrique, vérifiable mais son "idée incorporée" qui jamais ne viendra occuper l'avant-scène, car il est rejeté, comme "Agamemnon" dans l'espace parasitaire. Cet autre milieu est, pour ainsi dire, vu dans son invisibilité.

Il en est de même de l'espacement irrégulier des lettres dans chaque mot. Ces espacements empiriques, vrais et vérifiables "inscrivent" l'espacement qui n'est pas la distance moyenne obtenue par un calcul

qui met en jeu le quotient de la somme de ces espacements par leur nombre. Il s'agit de l'espacement pictural, plastique qui surgit en tant que ce corps élastique, même si invisible, et *existant hors de sa propre présence*.

Par tous ces facteurs, l'oeuvre fuit hors d'elle-même, hors de sa présence. Derrière les vibrations de centres, d'espacements, de surfaces et de couleurs se profile l'oeuvre visible dans son invisibilité. Derrière le géométrique, l'oeuvre s'ouvre en corps d'elle-même.

Mais essentiellement elle partage ce mouvement de fuite avec toute toile figurative. Derrière ou comme entre les taches de la toile *Les Ambassadeurs* de Holbein par exemple, se profile l'image, cette surface autre. Là, nous ne voyons plus des taches et des dépôts de pigments; ceux-ci s'ouvrent en cette matérialité autre qui est la figuration de deux hommes entourés de leur "vanitas".

À ce point-ci, *Thing-in-itself*, comme le Holbein, fuit d'une fuite seulement une fois autre. Elle manifeste un lien différé, mais un lien tout de même avec l'espace géométrique. Son autonomie d'oeuvre, son autonomie de surface n'est que relative.

C'est à ce moment là que l'expression banale, "thing-in-itself", qui ne finit plus de se perdre, de sombrer devant moi, vient donner le coup de barre; ou plutôt c'est l'espace de cette expression,<sup>3</sup> sa surface qui retire l'oeuvre absolument hors d'elle-même, qui lui accorde une extériorité absolue.

L'expression "thing-in-itself" est sa propre anagramme; elle flotte dans son étendue, s'y allonge, s'en retire, elle vacille en dedans de ses propres limites. "Thing-in-itself" n'a pas de vis-à-vis discursif; elle n'est pas l'anagramme de ces débris répétitifs, de cette moraine langagière que portent devant moi les neuf panneaux de l'oeuvre, mais de ce qui déjà n'est là qu'à l'état de retrait. Si l'ordre des mots du vers de *l'Illiade* était bousculé, le son anagrammatique "Agamemnon" s'éteindrait instantanément, car cette anagramme n'existe que par et dans un rythme discursif, ce qui implique un ordre. Or, dans l'oeuvre *Thing-in-itself* les mots ne présentent ni ordre, ni désordre; ils sont platement là. Ce brouillage qui habite les mots n'est brouillage que par un effet d'après coup. L'expression "thing-in-itself" surgit malgré moi, et définit cette disposition, ni ordonnée, ni désordonnée des mots, comme erratique, comme brouillage de cette expression particulière que, moi, je reconnais.

L'expression "thing-in-itself" échappe à la matérialité luisante des neuf mots, et se fait perte, c'est-à-dire anagramme par rapport à elle-même, en tant que cette absolue identité qu'elle se trame à partir d'elle-même.

L'expression "thing-in-itself" est donc sa propre anagramme; elle est retour perpétuel dans la perte. Ainsi se nomme-t-elle toujours parfaitement en retour, se soulevant en chair nominale d'elle-même sur fond d'elle-même. Elle se recouvre parfaitement de sa matérialité, de sa propre plasticité, c'est-à-dire elle se recèle sous sa propre manifestation: corps subtil constamment subtilisé.

Sondons cet espace métastable, là où cet espace est buissonnement d'anagrammes, buissonnement de corps nominaux, c'est-à-dire là où cet espace croît en épaisseur de lui-même.<sup>3</sup>

Dans le "profil", dans le fond de la première anagramme surgit une deuxième anagramme qui est en retrait absolu par rapport à l'espace de la première; dans le fond de la deuxième anagramme surgit une troisième anagramme, rigoureusement en retrait par rapport à l'espace de la deuxième; et ainsi de suite à travers un foisonnement instantané, épais d'une épaisseur nominale, fictive. C'est-à-dire la surface, ou le corps nominal de *Thing-in-itself* est toujours autrement incorporé; il est la logique de cette incorporation toujours autre. Il est donc *non-surface constante* ou *non-*

*corps constant*.

Cette non-surface constante ne peut être traversée d'aucune lumière, ni résister à la lumière; elle ne peut être vue par l'oeil comme je vois la surface mate ou luisante d'une toile quelconque. Ici il n'y a ni luisance, ni fond neutre qui saurait structurer un champ de visibilité, capter et renvoyer une lumière vérifiable par la spectrographie. Cette surface est un *même* qui est toujours *autre*, *autre* sans principe d'identité. Ainsi nous sommes ni dans le domaine du visible, ni dans celui de l'invisible, mais dans la dimension de la dévisibilité ou de l'in-visibilisation constante.<sup>4</sup> Cet espace est son propre gouffre d'espace; il est absence de borne et de centre, absence d'horizon, de fermeture; il est ouverture en dedans de lui-même, ouverture qui se repousse en substance périphérique sans centre — non seulement excentré, comme cela est le cas pour l'espace d'une toile figurative, mais sans centre partout à la fois. Il est ainsi espace *hors-contingent absolu*, c'est-à-dire espace *nécessaire*, espace qui ne peut pas ne pas être.

Cette surface se trame de sa propre superficie. En tant que ce *même* qui est toujours *autre*, cette surface surgit sous toutes les formes possibles d'elle-même. Elle est toujours plus identique, plus conforme à elle-même. *Thing-in-itself* est affirmation d'espace, affirmation de corps et de surface picturale, affirmation non pas relative, mais absolue car tous les liens avec l'espace géométrique, avec notre espace à nous, ont été rompus.

Nous pourrions en rester là avec *Thing-in-itself*, mais il y a intérêt à donner un grain plus fin à notre analyse car cet espace logique a tout à voir avec l'anamorphose. L'anamorphose est un processus d'invisibilisation où l'image se retire sous sa propre surface. La tête de mort dans *Les Ambassadeurs* de Holbein est là, mais comme étirée hors d'elle-même, ensevelie sous sa propre présence.

*Thing-in-itself* est "furore" anamorphotique; surface et regard s'enfouissent l'un dans l'autre. L'un est la fibre méthodique de l'autre; la surface est la matérialité soutenue du regard.

Dans *Thing-in-itself* il n'y a pas simple gauchissement de l'image ou de la surface, étirement qui voile l'image sous une forme seulement une fois autre comme cela est le cas chez Holbein. Car dans *Thing-in-itself* la surface est ce même qui est toujours autre, qui est processus, dynamique d'altérité incessante.

Or, on ne voit pas d'image déformée dans *Thing-in-itself*, on voit, si je puis dire, la logique de l'anamorphose. Cette non-surface constante se repousse dans sa matérialité même; donc au premier gauchissement anamorphotique s'ajoute un deuxième étirement, plus profond, mais rigoureux par rapport au premier; un troisième plus violent gauchissement se surajoute aux deux premiers; un quatrième s'ouvre en une profondeur plus radicale, et ainsi de suite dans une "succession simultanée" et méthodique. La surface s'épaissit en n-surfaces, en surfaces innombrables se voilant dans un rabattement multiple, se retirant dans sa propre épaisseur fictive.

À travers la suite d'anamorphoses, la suite d'anagrammatisations, la surface se nomme multiplement; elle se perçoit, se voit profondément, mais d'une voyance paradoxale, car la surface plonge littéralement, logiquement hors d'elle-même, dans son propre pli et repli. C'est-à-dire, sur toute son étendue, la surface se trame de visibilités entravées, multiplement empêchées. La substance même de la surface est cette invisibilisation.

Cette surface, qui est toujours autre, s'indique, se voit toujours autrement, jamais dans sa forme même; donc elle est tissée d'invisibilités. Cette non-surface constante qu'engendre *Thing-in-itself* est structurée comme une anagramme, elle est structurée comme une anamorphose, c'est-à-dire elle n'est pas une anamorphose, mais processus anamorphotique.<sup>5</sup>

IN A SENSE<sup>6</sup>

Cette pièce a une face fractale, tramée de reflets, de transparences et d'opacités. Deux questions se posent tout de suite: qu'est-ce que je vois? et, où est-ce que je vois ce que je vois?

Qu'est-ce que je vois? D'abord, l'objet même: miroir teinté couleur bronze, carton, plexiglass, vitres. Je vois aussi le reflet imparfait de la salle et des objets dans cette salle qui se trouvent devant l'oeuvre. Cette reprise infidèle fractionne le géométrisme de la scène; le raccord des surfaces (fenêtres, mur, plantes) est rompu. Le miroir brunit ce qu'il reflète; et puisque le plexiglass est souple, il déforme, plie, allonge, amollit toute cette scène; sur les vitres, je ne retrouve la scène qu'à l'état de luisance ombrée, grisée, indistincte, car ici s'y mêle la scène derrière l'oeuvre, c'est-à-dire le mur plan.

Mais évidemment, tous ces reflets sont derrière ou dans le fond spéculaire de l'oeuvre. La scène, qui est ainsi déformée, est indifférente, car si l'on plaçait l'oeuvre dans une autre salle, d'autres reflets surgiraient dans ce même lieu in-profond de l'espace spéculaire. Tout comme, dans le Holbein, nous voyons les Ambassadeurs dans l'espace second, "derrière" les taches de pigments, ce que nous voyons dans *In a sense* c'est l'image, l'arrière-scène anagrammatique — sauf que celle-ci ne ressortit pas à la matérialité de l'oeuvre. Dans le cas du vers de *l'Illiade*, la rumeur de l'anagramme est liée au vers; elle court le long de l'axe sonore, matériel du vers; elle en est son autre. Ici, dans *In a sense*, il y a dissociation.

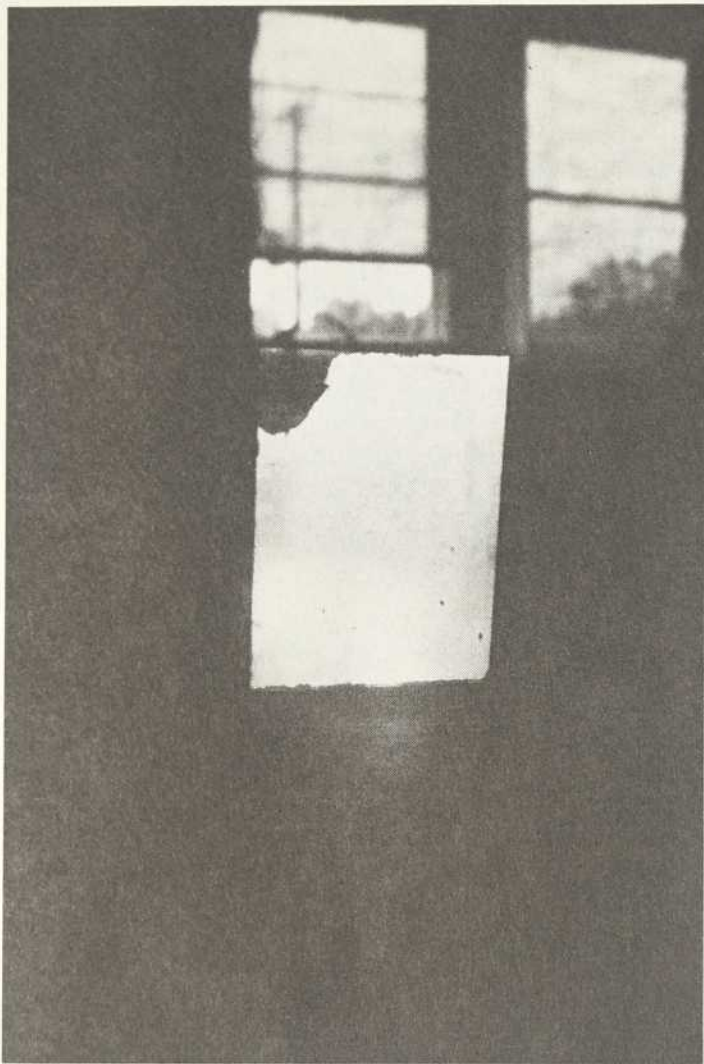
Cette image mutilée, déformée, ces lambeaux d'image tantôt brunis, tantôt délavés, pâles sont donc l'anagramme de la salle, de l'espace géométrique devant et derrière l'oeuvre. Ce qui fait de *In a sense* ce point pivot qui produit l'anagramme, ce par quoi l'image ou l'espace second est possible. L'oeuvre est une machine à anagramme. C'est-à-dire elle est la "massivité même" de l'espace géométrique (sans être cet espace), cette massivité qui du fond de cet espace engendre l'espace autre — tout comme la massivité sonore du vers engendre la déformation du vers poétique, lui accordant cette forme autre qu'est son *nom*.

*In a sense* est le travail de déformation. C'est un aspect qu'elle partage avec les taches qui assurent la représentation, qui assurent l'image dans le Holbein, sauf que le Holbein est figé: on verra toujours le corps nominal des Ambassadeurs dans les taches, alors que, par un premier coup de barre, *In a sense* retravaille tout ce que le hasard place devant elle — ma propre forme par exemple. Étant point de transit, de passage, elle est la puissance même de nommer, la pulsion nominative.

Un miroir ordinaire nomme platement ce qui se trouve devant lui, de sorte que ce nom a peu de consistance à lui; il est trop semblable à ce qu'il nomme. *In a sense* convie les choses sous leurs formes autres, c'est-à-dire elle instaure un espace d'invisibilisation, l'espace périssant des choses. Les choses, les objets, tout l'espace normal se voit et se lit moins bien dans l'oeuvre; il est, dans une certaine mesure, au sortir du voir. Ainsi l'oeuvre donne à voir la "phusis" en tant qu'elle s'invisibilise; plus précisément, elle invisibilise la "phusis". Elle tend à lui rendre cette opacité qui lui est constitutive.

Les objets dans le monde *sont* par leur densité qui résiste à la lumière, par cette surface qui constitue un arrêt de passage pour l'oeil inquisiteur qui autrement pourrait sonder ces dedans denses. L'oeuvre "représente" la "phusis", non pas comme telle, toute en surfaces déployées, mais dans ce qu'elle est, dans sa lourdeur impénétrable qui dérouté l'oeil, qui le fait dévier de surface en surface toujours plus loin des intérieurs insondables.

Deuxième coup de barre de l'oeuvre: le petit miroir entre le plexiglass et le carton, miroir de poche dont le tain est abîmé. La logique des substances (vitre,



In a Sense, installation, Ottawa, 1978, détail.

miroir, carton) se prolonge dans ce miroir inutile qui ne reflète strictement rien. Il donne en spectacle son tain usé et sa surface de verre. C'est le retour à la substance de l'oeuvre. C'est le point aveugle de l'oeuvre. Ici rien n'est déformé, rien n'est vu, sauf la chose même.

Mon oeil peut lire l'oeuvre pour y glaner le nom de la "phusis", cette image déformée. Mais ma lecture achoppe; il y a comme une éraflure, un trou dans ce nom glané, une lacune qui est intérieure à ce nom. C'est le point aveugle qui fait tache dans le nom, qui le macule, donc qui le déforme. C'est-à-dire cette tache aveugle déforme une déformation, nomme un nom. Mais puisqu'elle est constante et que le nom est métastable (il n'y a aucun lien nécessaire entre les deux), la tache aveugle est ce lieu où l'oeuvre sort du contingent, se constituant en *substance* d'oeuvre. En lisant l'image, mon oeil s'accroche, hésite là où l'oeuvre existe en elle-même, là où l'oeuvre marque au passage tous les noms contingents de sa présence nécessaire à elle.

Où est l'oeuvre? Elle est "dans" le nom de la "phusis", dans sa chair nominale, fictive. Ainsi l'oeuvre n'existe pas, "incerto loco", nul lieu; l'oeuvre est hors d'elle-même dans sa substance même.<sup>7</sup>

#### HOW CLOSELY THE ACT OF COUNTING

Cette installation habite l'espace géométrique. Il est impossible d'établir l'inventaire des objets qui composent cette oeuvre. L'artiste ne tranche pas entre les

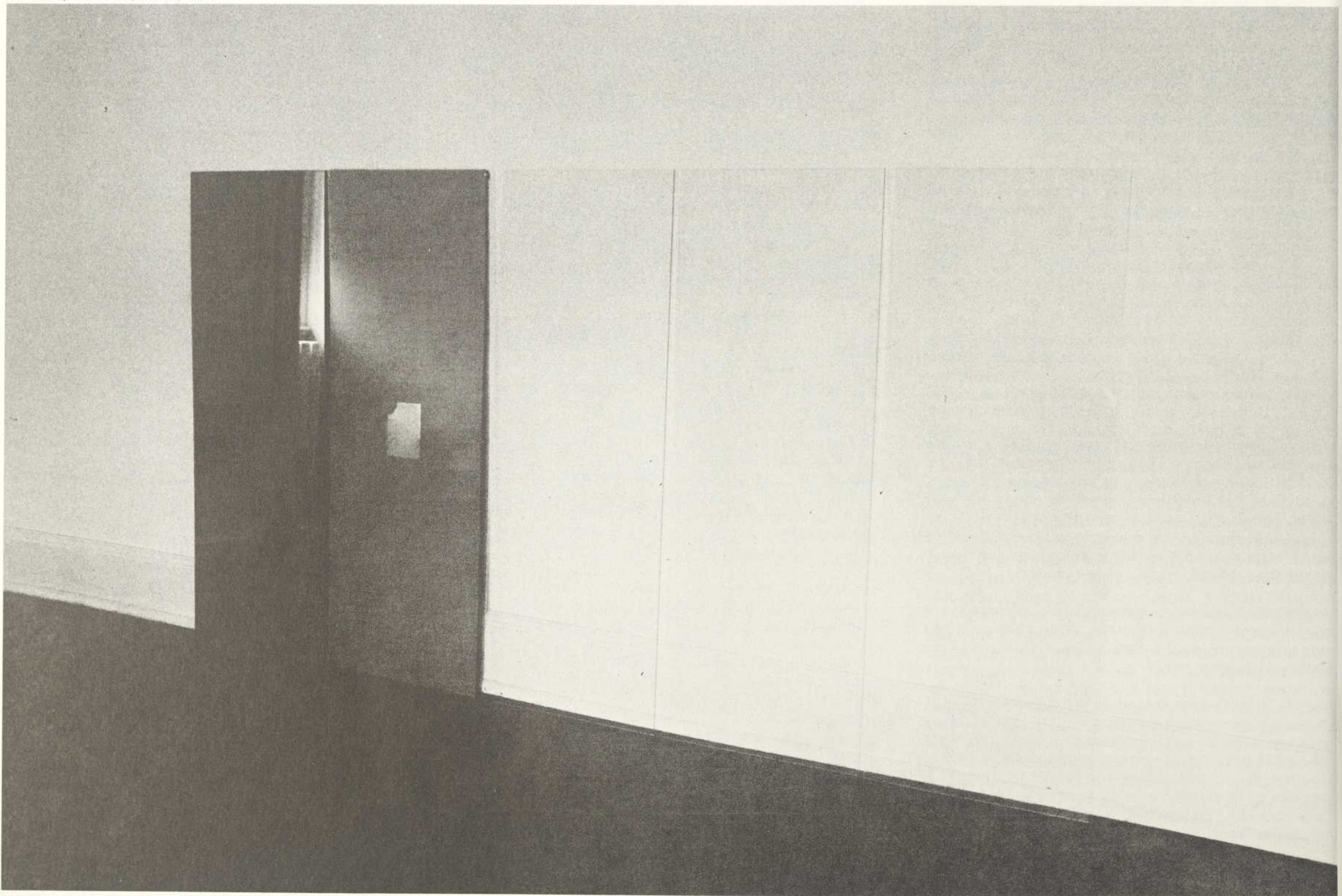
éléments de fortune qui se trouvaient déjà dans la salle avant le montage de l'oeuvre, et les éléments que l'on voudrait "vrais" parce qu'ils tiennent de l'oeuvre même et seulement d'elle. Je ne peux aucunement tracer un cordon imaginaire qui isolerait l'oeuvre du non-oeuvre.

Ainsi, outre les éléments suivants: cordes à linges, feuilles de mylar, épingles à linge, photographies découpées en forme de nuages et disposées tout autour de la corde à linge, de l'étoffe rembourrée en forme de nuages couleurs rouge, bleu et jaune, trois projecteurs, deux miroirs inclinés, deux longs morceaux de ruban d'électricien noir disposés en forme de 'X' sur le plancher — outre ces éléments, il nous faut considérer le balai, la poubelle blanche, la prise de courant, les cordes électriques, les cintres, les crochets, les interrupteurs, les portes, les poignées de porte, les écussons de porte, les serrures, les murs, etc. En somme le détail l'emporte.

Une ville, une campagne de loin est une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmi, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne.<sup>8</sup>

Aussi méticuleux que soit l'acte de compter chaque élément, l'oeuvre ne se livrera pas. S'il n'est pas certain que l'on puisse traduire le titre de l'oeuvre ainsi, il est sûr que l'oeuvre est tout à fait coextensive à l'espace géométrique. Cette oeuvre est bel et bien in-

In a Sense, installation, Ottawa, 1978.



dans la sa-  
gements que  
de l'oeuvre  
ucunement  
oeuvre du  
s à linges,  
aphies dé-  
tout autour  
n forme de  
trois pro-  
morceaux  
me de 'K'  
s faut con-  
prise de  
ntres, les  
ignées de  
les murs,  
une ville et  
l'approche,  
tulle, des  
jambes de  
pe sous le  
ter chaque  
est pas cer-  
uvre ainsi, il  
extensive à  
et bien in-



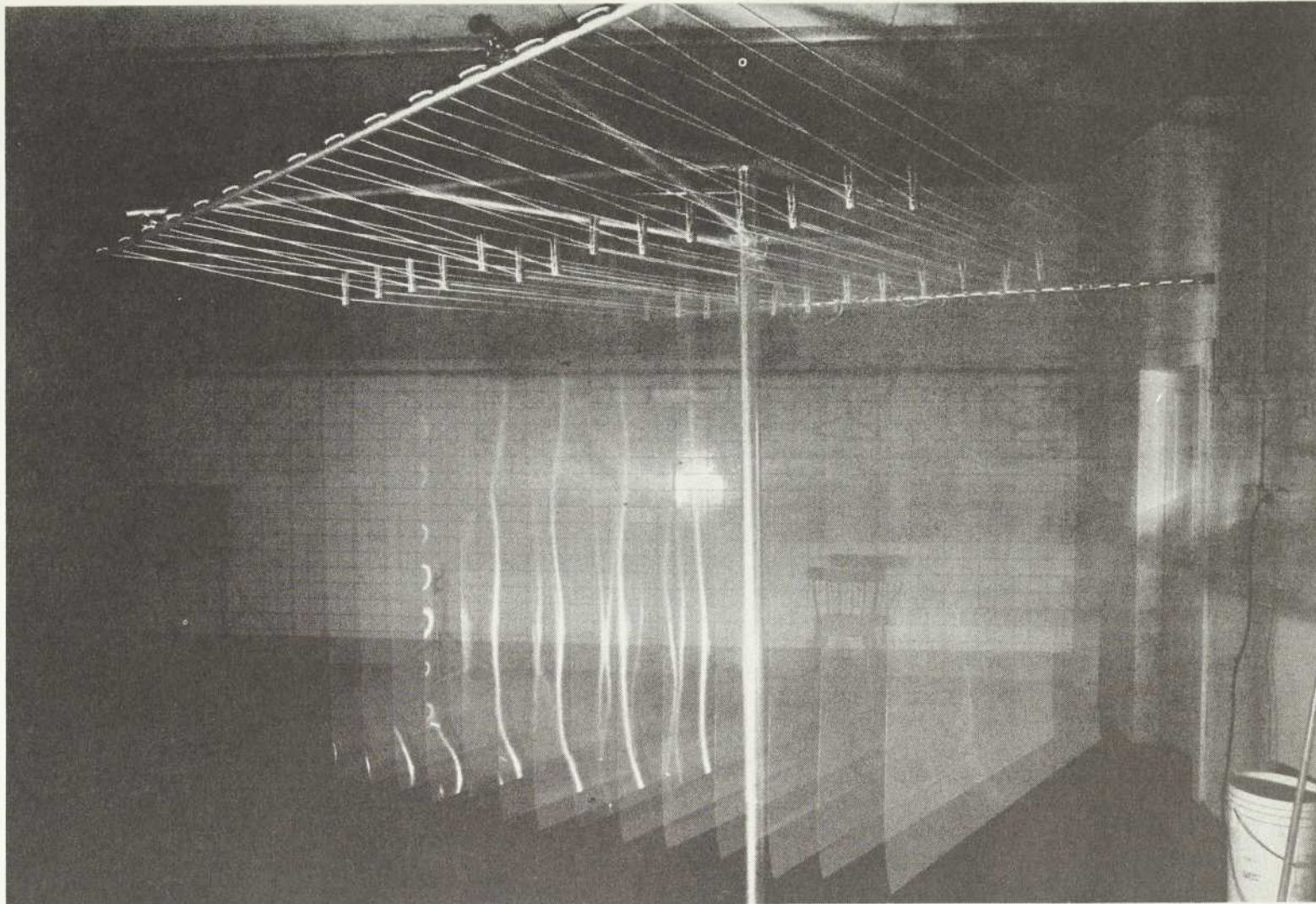
How Closely the Act of Counting, installation, Ottawa, 1978, détails

stallée dans notre espace du visible, espace du con-  
tingent.

Or, c'est justement par son appartenance sans reste  
au milieu que l'oeuvre opère ou du moins amorce un  
retournement. De proche en proche, tous les élé-  
ments qui constituent l'oeuvre, pour ainsi dire,  
repoussent celle-ci hors de sa propre présence. Ainsi  
nous pourrions faire l'inventaire à rebours: ni les écu-  
sions de porte, ni les poignées, ni les murs, ni la  
poubelle, ni la corde à linge, ni le mylar suspendu, ni le  
ciment du plancher ne font partie de l'oeuvre.  
L'oeuvre est donc absente, chassée hors d'elle-même.  
Pourtant l'oeuvre est bel et bien là d'une présence  
vérifiable, même si ce n'est que l'affirmation de l'ar-  
tiste qui nous incite à voir plus que l'effet d'un hasard  
qui aurait réuni tous ces éléments dans cet endroit.

Si je fais le pourtour de l'oeuvre, je remarque des élé-  
ments que l'on pourrait qualifier d'organons de la  
représentation: des objets luisants ou réfléchissants,  
des projecteurs qui éclairent, des photographies qui  
sont regard sur le monde, sur la violence, sur des par-  
ties du corps nu, ces étoffes ou coussins qui représen-  
tent naïvement des nuages, le mylar qui représente  
tout aussi naïvement du linge mis à sécher. Il y a com-  
me un noyau, une chaîne circulaire de représentations  
qui se boucle, qui vire dans elle-même par altérations  
successives: les formes des photographies renvoient  
aux coussins qui, eux, renvoient à des nuages qui ren-  
voient aux photographies. Ainsi les nuages seraient  
les tenant-lieux des photos; ils capteraient des ima-  
ges. Les morceaux d'étoffe seraient des pellicules sen-  
sibles quoique floues, moelleuses et tellement infor-  
mes qu'on n'y retrouverait plus les images à l'état visi-  
ble. Ainsi le noyau, par effet de contagion, accapare le  
mylar, ces feuilles de mylar qui, comme les vitres et le  
plexiglass dans *In a sense*, déforment les images en  
luisances peu distinctes. Les deux miroirs inclinés, ac-  
crochés au mur derrière la corde à linge, dupliquent  
l'oeuvre mais en partie seulement à cause de cette in-  
clinaison, c'est-à-dire le double imagé est aiguillé ail-  
leurs, il est rompu et viré ailleurs. Le noyau s'est élargi;  
l'oeil, dans son mouvement de lecture, cueille l'é-  
puisement de l'image, cueille l'image épuisée dans  
son organon même, dans sa production.

L'oeuvre ne donne pas d'image en spectacle. Elle se



donne en spectacle, non pas en tant qu'elle-même,  
mais en tant qu'organon d'images. Elle est donc une  
machine à image,<sup>9</sup> ou un dispositif de la représenta-  
tion, ou encore, une machine à déformation.

Elle est à la fois ce qu'elle est et elle est ce qui la rend  
ainsi — cet autre, cette machine qui lui assure, par  
épuisement, par déformation d'image, un retour à sa  
substance même.

C'est le mécanisme de l'anamorphose. Pour  
reprendre l'exemple du Holbein, la tête de mort est  
*autre* à l'intérieur du *même* qu'elle est, par la déforma-  
tion violente qui la recouvre et qui la retourne à sa  
substance d'image. Ainsi l'image s'indique, pointe à  
elle-même; et tout comme "le nom tue la chose",  
l'image, dans son site anamorphotique, se fait  
violence, se dédouble, se détache et se scinde à  
l'intérieur du même qu'elle est.

Dans *How closely the act of counting* je ne vois pas  
une image déformée, mais sa logique, sa condition de  
déformation, ainsi que la violence originelle que cela  
comporte.

Si je regarde ce qui figure dans les photographies dis-  
posées autour de la corde à linge je décèle trois sortes  
d'image: photos érotiques de corps nus, violentés,  
photos de violence physique, photos de regards dans  
un miroir. Par le narcissisme qui s'y trouve affiché,  
cette dernière série de photographies nous met sur la  
piste de la violence immanente à l'image. Il est évident  
que, tout comme "le nom tue la chose", l'image fait  
violence à l'objet figuré; l'installation retourne la  
problématique comme un doigt de gant, et nous  
montre l'image en tant que forme violente d'elle-  
même. Je reprends Lacan dans ce contexte:

"L'objet a dans le champ du visible, c'est le  
regard. À la suite, sous une accolade, j'ai écrit  
— dans la nature comme = ( φ )<sup>10</sup>

L'image est ce qui se chasse, s'élude, se détache  
d'elle-même (- φ ).

Dans le Holbein il y a cette présence solide de  
couches de peintures. Pourtant il se profile derrière

elle ce qui n'est pas là (car il n'y a là que des taches):  
l'image des Ambassadeurs. Dans le tableau de Hol-  
bein je vois l'élué même; il y a donc un écart, une  
violence a-topique, car située dans aucun lieu  
repérable.

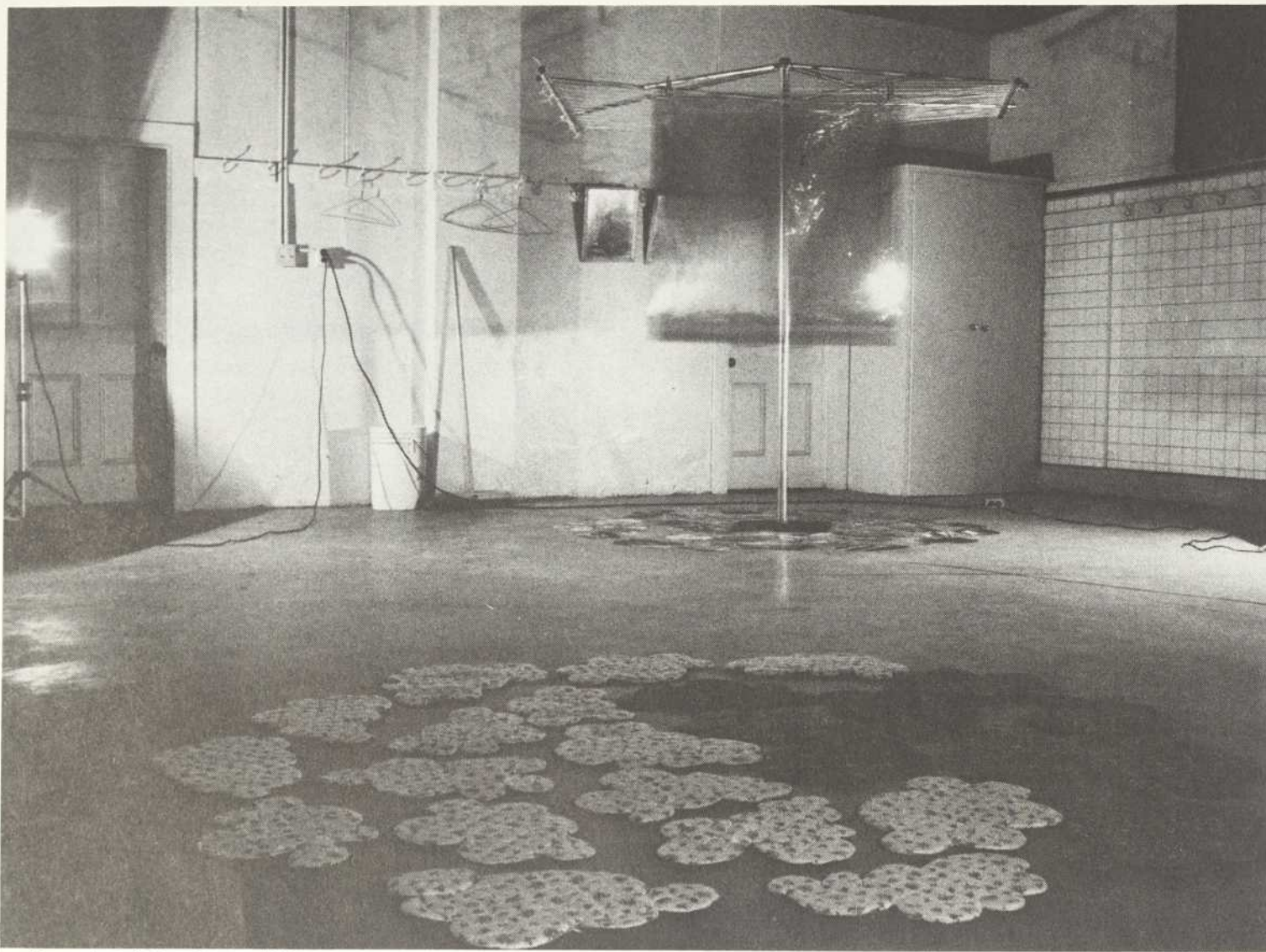
Dans *How closely the act of counting* je vois le site  
anamorphotique, l'image irrepérable, irrécupérable  
dans son étendue imagée.

Dans *How closely the act of counting* je vois l'image  
qui n'est pas là. Plus précisément, l'oeuvre me donne  
à voir cet écart constitutif de l'image, et donc la condi-  
tion violente de toute image. Elle nous donne à voir  
cette séparation (- φ ) qui est le principe moteur de la  
représentation, ce point invisible que l'on pourrait ap-  
peler l'ombilic de l'image.

C'est là une violence originelle, non pas celle des  
fusils et des couteaux, et des plaies qui s'ouvrent sous  
ceux-ci. Il s'agit plutôt de la condition de la violence  
picturale, de la violence d'ordre plastique. On pour-  
rait appeler cette condition, l'archi-violence, dénotant  
ainsi une antécédence d'ordre logique et non d'ordre  
temporel. Ainsi on peut concilier l'aspect moelleux,  
naïf, non-violent des coussins-nuages avec cette  
violence manifeste dans les photographies, puisque  
cette archi-violence est, dans l'ordre logique, à la fois  
avant la violence et le tissu même de la violence.  
C'est-à-dire elle est un hors-violence absolu car sa  
production, son travail, sa mise en corps violent.

Il y a un élément que je n'ai pas recensé en dressant le  
catalogue des composants de l'oeuvre: la piste  
sonore — coup de barre, ou du moins confirmation de  
l'oeuvre dans sa chute hors d'elle-même.

Puisque la piste est vierge — il n'y a aucun son  
d'enregistré — je ne fais justement qu'écouter une  
piste vierge, ce chuintement du contact de la bande  
avec le lecteur de cassette, chuintement du mé-  
canisme qui fonctionne. Or, dans la lecture qu'il effec-  
tue de l'oeuvre, mon oeil ne peut intégrer ce bruit  
sourd qui n'est ni son, ni silence, et que j'appellerai de  
l'in-sonore. Cet in-sonore fait tache dans l'oeuvre;  
c'est l'éraflure dans une oeuvre qui déjà s'érafle en-  
tièrement. Cette éraflure traverse invisiblement  
l'oeuvre, elle en traverse l'image se violentant, l'insuf-



In a Sense, installation, Ottawa, 1978.

flant de son propre invisible. Comment? et où?

Mon oeil hésite là (et l'on conçoit l'imprécision méthodique de ce lieu que je désigne comme "là") — il hésite à cet endroit infranchissable; ce lieu est sans superficie, il est non-traversable et non-assimilable par la vue,<sup>11</sup> comme cette image qui n'est pas là.

Quel lien peut-il possiblement y avoir entre l'in-sonore et l'oeuvre géométriquement présente devant moi? Aucun. Donc les deux sont liés par une forme d'exclusion mutuelle; c'est là un lien logique qu'il nous faut assumer si nous ne voulons pas donner dans la réduction.

Cette piste est donc le "bruit", le corps minimal et invisible de l'oeuvre, le bruit de l'anamorphose, de l'image s'invisibilisant. Ce "bruit" n'est pas bruyant, ou du moins s'il l'est c'est dans le sens qu'Agamemnon se laisse entendre. Ce n'est pas du bruit, ni l'idée du bruit (ce qui serait un son immuable: silence), mais "l'idée incorporée" du bruit.

C'est dire que l'oeuvre se donne un corps invisible, et que ce corps est affirmation de surface ou d'étendue car il résiste littéralement à l'oeil qui ne peut le traverser. En somme, cet in-sonore possède (du point de vue de l'oeil, qui est le seul qui doit nous intéresser) la massivité, la lourdeur, l'élasticité de tout corps, de toute étendue, de toute surface — mais au niveau strictement logique.

Ainsi non lié à l'espace du contingent, cet in-sonore s'ouvre en espace ou en surface nécessaire, qui ne peut pas ne pas être, donc surface qui se trame de sa propre superficie, qui est sa propre condition, qui est engendrement de surface.

Dans chacune des trois pièces de Raili Mikkanen que nous avons regardées, il y a un ou deux points pivots. Dans *Thing-in-itself* l'expression rassemblée rompt avec l'espace du visible, elle ne se voit tout simplement pas. Dans *In a sense* l'oeuvre déforme tout ce qui se présente devant elle, et le miroir de poche ex-

centre l'oeuvre de façon absolue. Dans *How closely the act of counting* l'oeil ne peut intégrer dans sa lecture la piste vierge; car l'in-sonore est la seule chose dans toute l'oeuvre que l'oeil ne peut voir, et donc cet in-sonore lui est logiquement identique: l'in-sonore est l'oeil.

Dans les trois instances, c'est le lieu d'engendrement de la représentation qui nous est donné à voir. Dans ce sens ces trois oeuvres seraient des "archi-oeuvres", car elles donnent en spectacle non pas une image, mais la possibilité d'image, ainsi que la possibilité d'oeuvre. En disant "archi-oeuvre", il s'agit, encore une fois, d'une antécédence dans l'ordre logique et non dans l'ordre du temps. Il s'agit donc de l'oeuvre à venir au sens absolu — de la forme, ou de l'image à venir.

Dans ces oeuvres, vision et surface se confondent. C'est ce qui est impliqué chez Lacan dans ce qu'il appelle le regard. Dans cette logique de l'invisibilisation se trouve la vérité systématique de l'oeil. ■

#### NOTES

1. Chacun des neuf panneaux de *Thing-in-itself* mesure 60 cm x 60 cm et est entouré d'une mince bordure en aluminium; ces panneaux forment un grand carré serré de 180 cm x 180 cm, c'est-à-dire les cadres se touchent. Chaque segment de carton est recouvert d'une peinture acrylique mauvâtre en aplat possédant une qualité d'ardoise. D'une surface à l'autre, la tonalité du mauve varie à l'intérieur d'une gamme modérément étendue. Un mot par panneau, chaque mot est reporté au pochoir, chaque lettre peinte avec peinture aluminium. Les mots sont de différentes grandeurs variant d'un "IN" du panneau inférieur à gauche, à un autre "IN" du panneau en haut au centre, dont les caractères sont respectivement 40 mm et 14 mm en hauteur. À l'intérieur d'un même mot les caractères sont d'une grandeur toujours uniforme. Si chaque mot est centré sur son panneau, il est toutefois

légèrement décalé par rapport à l'axe médian. De même, ce décalage se répète dans l'espacement légèrement irrégulier des lettres à l'intérieur de chaque mot. *Thing-in-itself* est particulièrement difficile à photographier.

2. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*, NRF, Paris, 1971, p. 127. On se souvient qu'en principe Saussure utilise les mots "anagramme", "hypogramme" et "mot-thème" de façon interchangeable.
3. Car le sens de l'expression n'y est pour rien; d'ailleurs ce sens s'éclipse dans les répétitions. Tout mot prononcé ou répété sans cesse, qui voit son sens croisé et recroisé avec sa sonorité, se vide de signification. Il devient *soi-même*, opaque par cette insistance, c'est-à-dire il tend à se soustraire à tout système de différence et, carrément à ne plus vouloir rien dire.
4. Ce foisonnement est fictif, mais non moins réel, où "réel" est pris dans le sens lacanien de "non-réalisé". Le discours du patient achoppe devant le réel qu'il ne peut intégrer, devant ce quelque chose qui n'est pas là, mais qui résiste, comme un objet, à la transformation, à la force, à l'intégration. Le réel chez Lacan, c'est l'inconscient. Ici, dans le contexte de l'oeuvre, il s'agit de montrer que ce foisonnement a un caractère systématique, sans quoi l'anagramme ne serait que perte relative.
5. À rapprocher avec la formule lacanienne: l'inconscient est structuré comme un langage. Dans une communication donnée dans le cadre du IIIe Congrès International de Psychanalyse sur le thème "L'inconscient" à Milan, janvier 1980, je montre que l'inconscient est structuré comme une anagramme, ou plutôt qu'il est processus anagrammatique ou anamorphotique.
6. L'installation *In a sense* comporte cinq panneaux, chacun mesurant 34 cm x 92 cm. Il y a un espace de 1 à 2 cm entre chaque panneau. Les panneaux sont verticaux, mais inclinés juste assez pour pouvoir être appuyés contre un mur. Lisant de gauche à droite: le panneau 1 est un miroir teinté couleur bronze; le panneau 2 est un carton brun (genre utilisé pour les boîtes) recouvert entièrement d'une feuille de plexiglas souple (car 0.5 cm en épaisseur), ce qui fait que ce panneau n'est pas rigide comme les autres, mais qu'il a une surface légèrement gondolée et convexe; les panneaux 3, 4 et 5 sont des vitres transparentes.
7. L'oeuvre a suscité chez différentes personnes des réactions presque identiques dans le mot à mot de l'expression: "C'est comme si je pouvais entrer dans l'oeuvre en marchant." Je me risque au jeu précaire d'interpréter de telles remarques spontanées. On peut entendre ces remarques comme traduisant l'incertitude du lieu, l'incertitude spatiale propre à cette installation.
8. Blaise Pascal, *Pensées*, 2e édition par Louis Lafuma, Delma, 1952, fragment 309.
9. Ce mylar, ces larges étendues gondolées sont comme des surfaces en attente d'image. On a l'impression assez vive que l'image va surgir là comme sur un écran. Mais dans cette épaisseur de feuilles, l'image, on le sent, s'épuiserait et se trouverait comme déroutée et en quelque sorte pâlie jusqu'à extinction.
10. Jacques Lacan, *Le séminaire XI*, Seuil, Paris, 1973, p. 97. Le symbole (- ϕ) est le symbole de la castration.
11. On doit écarter entièrement la tentation d'adopter le point de vue de l'oeil afin d'éviter tout vacillement dans l'analyse. Le point de vue doit être strictement celui de l'oeil si nous voulons saisir la spécificité de l'oeuvre.



John Hall, low-lighting maquette for *Hitter 12*.

# JOHN HALL

## paintings and auxiliary works, 1969-1978

by Philip Fry

*Phillip Fry wrote the following review on John Hall's recent works, which were exhibited last summer at the National Gallery of Canada.*

For well over ten years now, John Hall's paintings have dealt with the appearance of the ordinary: with the visible surfaces of store fronts, wallpaper, textiles, junk metal, weathered cardboard; with *artificial* things; with objects that bear witness to the values embedded in contemporary popular culture; with roses.

Hall's approach is uncompromisingly figurative. Excluding any hint of painterly expressivity and requiring painstaking exactitude, it consists in projecting the image of an assemblage of artifacts onto the surface of a canvas according to principles of visual analogy. The final image appears to be a kind of transcription, a visual recording which stands as clear, non-problematic evidence of an objective state of affairs. Similar to a window, each of the paintings seems to function as a transparent, iconic *re-presentation* of subject matter that is independent and external to the work itself.

Perhaps the most ingenious aspect of Hall's current exhibition is that it strikes out against this *impression* of clarity, clouding up the carefully engineered, fictitious transparency of the paintings. Put succinctly, the exhibition as a whole raises questions about the logic of iconic signs, about *representation*, the very

thing that the individual paintings might seem to take for granted. Before isolating some of these issues, a few words about the works themselves are in order.

The paintings form a strongly coherent body, revealing certain regularities of treatment: their scale is large or medium large; the pictorial space is always very shallow; relatively flat planes or bands stand parallel to the picture plane, recalling the literal, two-dimensional surface of the canvas; a central figure or grouping of elements acts as the vertical axis in a composition using an approximation of lateral symmetry; a major role is played by surface patterning, which appears as a property of the elements represented in the pictorial space and/or as a means of dividing the canvas into compositional units; various devices associated with modelling — directional lighting, highlighting, shading, attached and cast shadows — are exploited, but their sculptural effect is reduced, as it were, by the strong contradictory evidence of flatness, of material extension, imposed by the large scale of the work. The small paintings included in the show, exceptions to many of these rules, are catalogued as "studies" despite their high degree of finish.

The way that the material and formal components of the paintings function demonstrates that the fundamental condition of pictorial representation is contradiction: by drawing attention to surface characteristics, the works deny or negate the literal

presence of the object portrayed — the object is present as an absence; by refusing to abandon the portrayed object completely, by retaining subject matter, the works imply dependency on the absent object and from this absence rises a figurative presence. The paintings are founded on the conjunction and the disjunction of the literal and the figurative, on presence and absence, and suggest that the painted surface, as well as having its own, intrinsic interest, also serves as a means to an end, the generation of meaning.

In the earliest paintings shown, a relatively subdued selection of colours is used: browns, greys, pastels. The main figures, presented against a background located very close to the picture plane, are forced to fit into a pictorial space so shallow that it almost seems, in some cases, that they are pushed forward and even protrude into the viewer's space. Various formats are employed. In *Runner* (1970), a single large vertical canvas portrays a well-worn shoe sitting on the patterned background provided by a rumpled shirt; also exploiting a large vertical format, *Pepsi* (1970) presents a huge image of a crushed Pepsi-Cola tin against what appears to be floral patterned wallpaper. But in *Untitled Diptych* (1969), *Drive* (1971), and *Dump* (1972), for example, two or three separate canvases were used to compose the total image. The backgrounds are plain, bearing no patterns save those produced by the shadows cast from the central motif — pieces of crumpled metal, assemblages of cloth, wallpaper, and the like — and the symmetry of the composition is marked or reinforced by the work's physical division into discrete material components.

*Tougal* (1974) would seem to be the key to the compositional arrangement used in Hall's more recent works. Already in *Untitled Triptych* (1969), the motif was developed by using symmetry as a bracketing or framing device. Three figurative units were used. The central unit, acting as an axis, was shaped unlike those which flanked it on either side; the lateral units, of the same general, but inversed contour, functioned as approximate mirror images of each other. In *Doll* (1971), the symmetry was achieved with the images of two roses, one standing at either side of the figure named in the title. This lateral symmetry and the bracketing function it serves are assured in *Tougal* by what seem to be partially drawn curtains which reveal, in the interstice which separates them, three cow bells hanging in the space of a shallow stage.

Using a similar box-like pictorial space, most of the works subsequent to *Tougal* pursue and elaborate upon the stage analogy. The scale is somewhat more modest than in the earlier works and the colours here are frank, more luminous, vibrant — some viewers might even be tempted to say "garish" or "vulgar". Each of the images presents three kinds of figurative components: the stage and its accoutrements, props and actors. Generally speaking, the stage is evoked by the creases and folds of textiles arranged to serve as curtains and, sometimes in conjunction with other materials, as wings and a backdrop. The folds that surround the sinister dark roses of *Dream* (1973) like the lining of a casket are visually cut by the straight framing edge of the canvas. But in later works, for example *Tango* (1977) and *Pétard* (1978), a border similar to the lip of a box is set immediately within the framing edge. Flat and parallel to the surface of the canvas, this border acts as a transition from the literal edge to the pictorial space of the painting and as a means for fixing the curtains and other pictorial elements in place visually. The props, with few exceptions, are fastening devices: flat corner irons, slot and Robertson screws, screw eyes, metallic clips, turnbuckles and rings mark corners, hold curtains in place and anchor a network of ribbons, costume beads, cords, ropes or wires which pass around, through or across the stage. Joining various parts of the set together, the mesh of linear elements also divides the surface of the image, creating a laterally symmetrical pattern of plane geometric forms. As if caught up in a web, bound or restrained by these ties, stand, immobile and transfixed, the central actors of the scene: Hall's obsessive roses.

Despite the obvious theatrical associations of these works, they are decidedly non-narrative. The curtain has been raised but in the still, quiet symmetry of the scene nothing happens: what's seen is not the unfolding of an event, a process of transformation or a marked shift in the relative positions of things. The actors do not *act*, they *reveal* a state of affairs, the contradiction of a present absence.

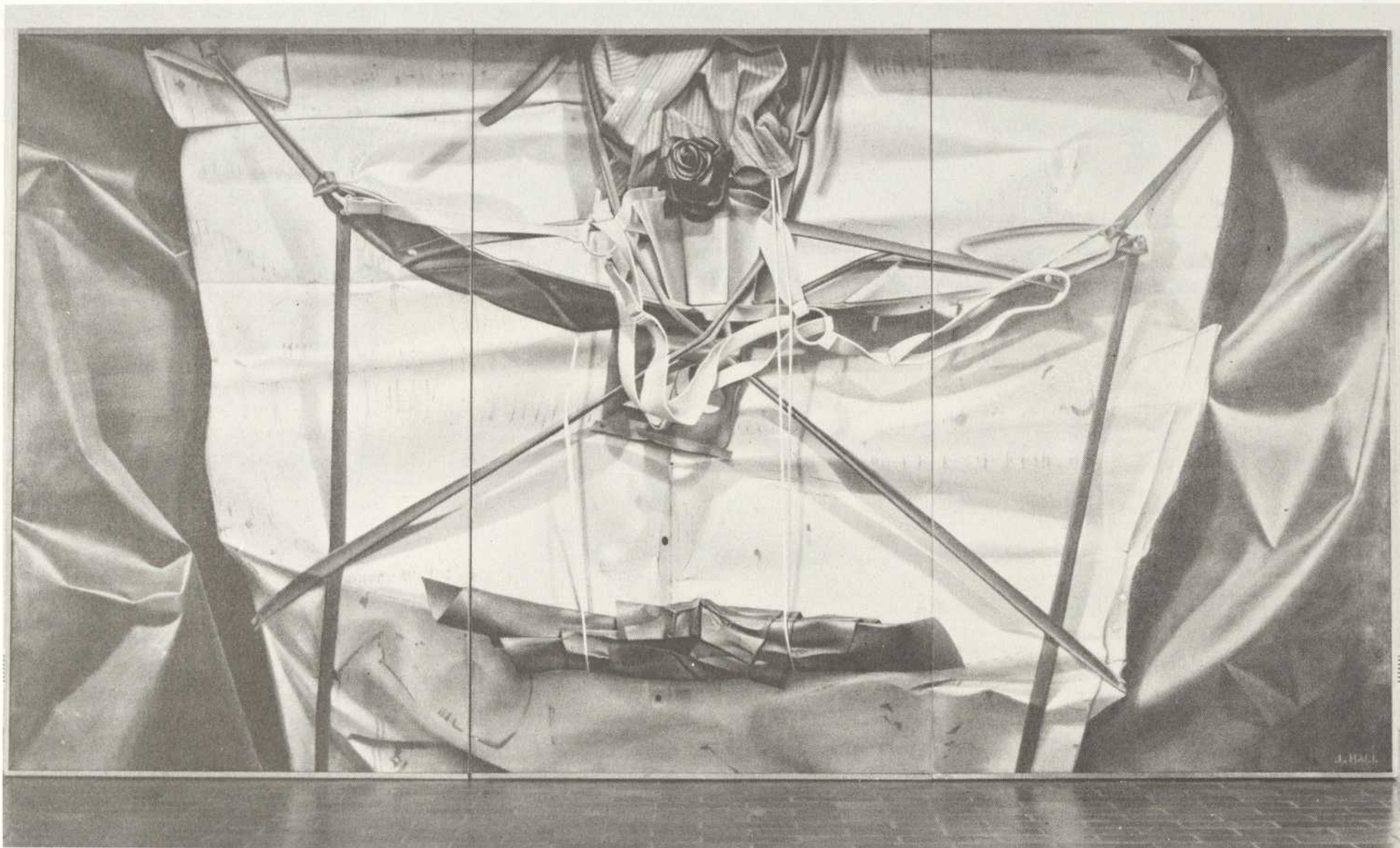
As if constrained to play out some funereal ritual in the antechamber of Death or perhaps to stand as witnesses in a commemorative reliquary, the roses can be likened to the hero of Mallarmé's *Igitur*. In a heavily brocaded room peopled by reflections, the negation of time and place is fulfilled in the presence of Midnight. Like Death, which abolishes its own presence in the very act by which it strikes, separating the living from the dead with a gap that is pure absence, Midnight is located between the *already* of yesterday and the *not yet* of tomorrow, reflecting past and future in a sym-

parison. This comparison has a narrative value because it draws attention to the process of production, the transformation involved in the passage of the image from one state, that of a maquette, to another, that of a finished painting. It is as if an apparent equation or equivalence between a *representation*, the painting, and a *referent*, the maquette, were proposed for examination and verification. But, as a general rule, the lay-out of the works requires that, to proceed with the comparison, the viewer must overcome a partial obstacle, a sort of visual gap created by separating each maquette from its companion painting, by placing them on opposite sides of a partition, around corners or at awkward angles of view from each other. In order to check out what might be an equivalence or a difference, the viewer is required to examine the works closely, to commit details and relations to memory for at least a few moments, and to move back and forth from painting to maquette, maquette to painting, establishing a kind of circularity in the

parency to the picture plane of the paintings) are somewhat restrictive, the viewer can nevertheless investigate nooks and crannies visually, seeing at least partially around objects and, while estimating real distances between objects, get the feel of volume and mass as well.

The paintings, by their status, appear as projections or transformations of the arrangement of *surfaces* as seen through the glass fronts-of the maquettes. They lack the clear material differentiation, the variety of textures and grains, the real distances and masses found in their referents; they are marked by an expanded scale, an obvious homogeneity of substance and uniformity of surface.

There is a possibility that some viewers might try to solve the question of relative value, that is, the worth of the work for them, by choosing one term of the comparison over the other. If, for example, a viewer tends



*Drum/Tambour*, 1972, acrylic on Canvas, 218.4 x 406.4 cm, collection: the Alberta Art Foundation, photo: Gordon Nate.

metrical instant which, standing outside the world of events, is absent. Nothing happens at Midnight save the mirrored unfolding of the contradictory conjunction of presence and absence. Hall's roses are caught up in the inexorable presence of a permanent delay: their state of bondage reflects a past and suggests a future, but it is not subject to change. Actors with no script, they play the role of *Igitur* whose name, translated, means *therefore*. Like *Igitur*, they introduce a conclusion which cannot be announced, a reality which absents itself *because* it is Midnight and Death.

#### ALL OF WHICH HAS TO DO WITH THE STATUS OF THINGS AS SIGNS

As I see it, if the exhibition entails a narrative plot, an intrigue of some sort, this is due to the introduction of the maquettes used to produce the more recent paintings into the context of the show. The selection of works and the design of the display contrive to set up the viewer, playing on his or her desire to evaluate the relationship between the paintings and the corresponding maquettes through a process of com-

relationship between the two terms of comparison.

By inviting the viewer to become involved in this comparative exercise, to pay attention to both terms of the putative equation and to evaluate the process of production, the exhibition raises the issue of the relative value of the works shown and, more generally, semiotic questions about the recession and diffusion of subject matter as well as the localization of content.

On the issue of relative value: an attentive examination of the maquettes suggests that they are not only referents but that they are also works in their own right. Assemblages of objects drawn from the domain of the common, practical and decorative, they display a marked diversity of substances, an interplay of material qualities and other spatial information not obtainable in the paintings. For example, the dark, satiny-like lining of *Dream* (1973) turns out, on inspection, to be the inner tube of a bicycle tire; the cloth backdrop of *Pilot* (1976) is a hockey sweater. Although the glass fronts of the maquettes (analogous in their trans-

to place a great deal of importance on the physical presence of things, the paintings, because they lack a certain tangibility, might appear to be superfluous reductions of the maquettes produced by a kind of flattening or screening out of important material and spatial qualities. Others, giving priority to the unity of surface or perhaps to the power of scale, would, of course, interpret the situation differently. In their version, the paintings, far from superfluous, would be understood as realizations, as fulfillments of the pictorial potential built into the maquettes when they were assembled.

There is, however, another possibility suggested by the circularity or reversibility of the relationship between the two kinds of work presented: the choice to be made leads to the discovery of a third term, the artist's conception, which is embodied in both the maquettes and the paintings. Instead of making a choice of the type "either/or," the viewer, while exercising his or her preferences, can appreciate both the maquettes and the paintings as distinct, but cor-

relative aspects of the artist's work, the production of meaningful content.

The kindred issues of recession and diffusion of subject matter arise from the apparent presence, in the form of the maquettes, of the thing represented as absent in the paintings: the referent. But, when this line of investigation is pondered a bit, it becomes apparent that this referent, established as a work in its own right, is itself an assemblage of representations produced through the selection and combination of material objects. In their assembled form, the maquettes evoke several more or less obvious things: funeral bouquets, grave momentos, reliquaries, gloss and glitter for a night on the town, the *femme fatale* displaying her charms, erotic paraphernalia of the sombre, kinky kind. But, because the items selected for use retain their own density as objects, the process of reference does not stop with the composition of the maquettes as such. A plastic rose is the absence of

to that generated by popular usage; that of the paintings is bounded by informed artistic practice.

There is, in spite of the differences, a similarity in the way content is generated in Hall's work. The principles employed in the process of production (removing objects from their context, boxing them in, pinning them down, tying, binding them in place; abstracting an image, blowing up scale, homogenizing material qualities, flattening volumes) and the condition revealed by the subject matter (that curiously constrained presence of an absent object of desire) mirror and confirm each other: the subject matter displays what it *suffers* in the process of production. The content of the work appears to be a kind of ritual invocation, an attempt to conjure up the absent object, to force and hold its presence. As if, in the fascination of representation, there were a touch of sadism...

The catalogue prepared for the original showing of

this exhibition in 1978 at the Alberta College of Art contains informative texts by Ron Moppett, Clyde McConnell and Pierre Th  berge as well as an exchange of letters between Alvin Balkind and the artist. For subsequent showings, Ron Moppett has penned an excellent, comprehensive text for the National Gallery's *Journal* series (No 35, October 1979). In 1980, the exhibition will travel to: the Dunlop Art Gallery, Regina (15 Feb.-15 March), the Gallery/Stratford (5-30 April), Memorial University of Newfoundland (15 May-15 June), and the Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, (3-31 July). ■



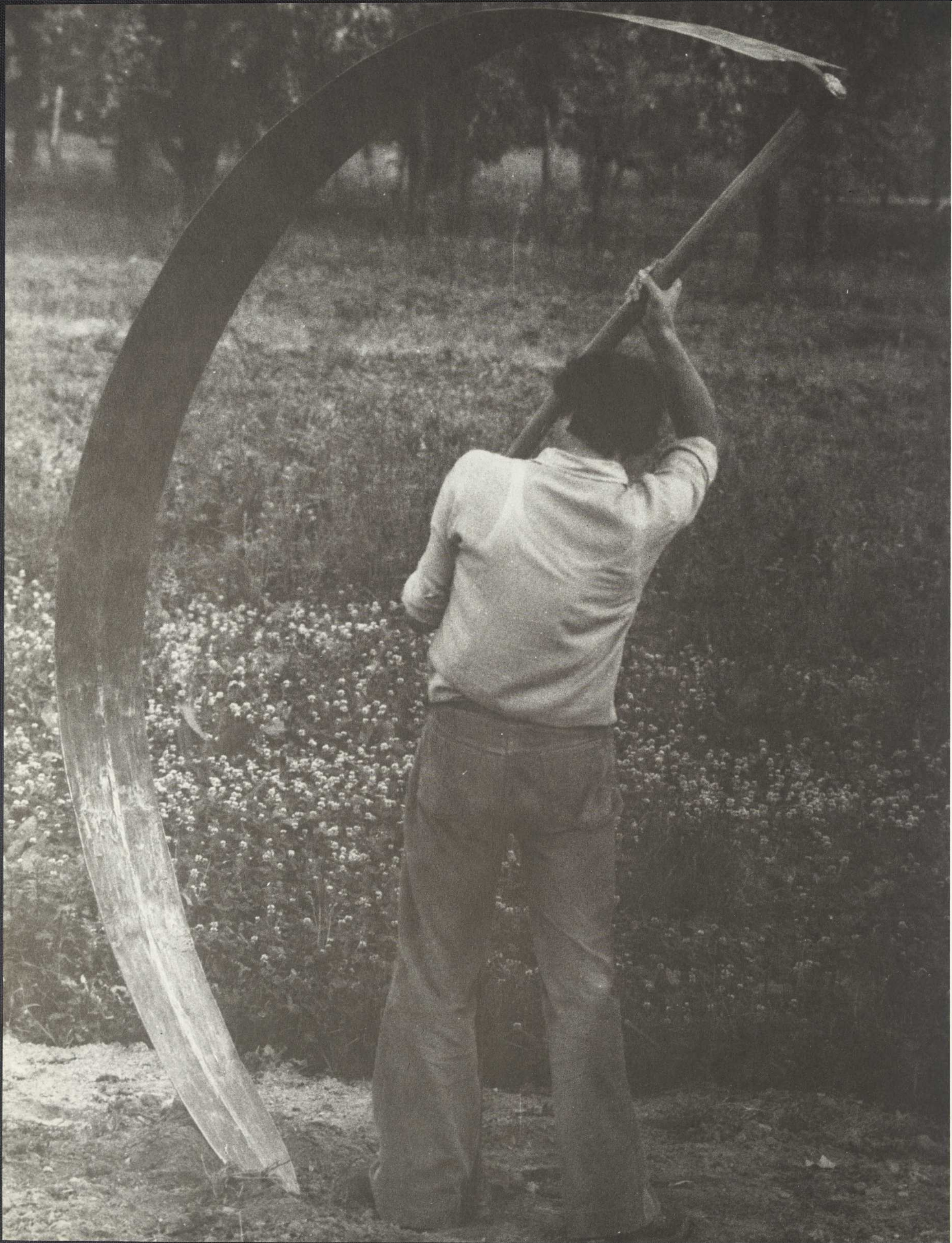
*Pepsi*, 1970, acrylic on canvas, 243.8 x 161.3 cm, collection: Canada Council Art Bank, photo: Gordon Nate.



*Cracker/P  tard*, 1978, acrylic on canvas, 1.52 x 1.52 m, collection: Canadian Commercial and Industrial Bank, Edmonton, photo: Gordon Nate.

that living flower which, saturated with meanings, is as it were caught at the intersection of diverse cultural practices: there is the perfection, the harmony of the rose itself, its role in the conventional language of the heart, conveying purity, desire, unrequited love, the implications of thorns. And then it is also a name: "Rose, Rose, I love you". From representation to representation, the subject matter recedes and disperses, spreading out to cover an increasingly wider semantic field.

Within this semantic field, the content of the work is located, pinned down as it were, by the material and formal means used to present the subject matter. (Content, as I understand it here is subject matter as it is qualified by a particular mode of production.) The maquettes, using three-dimensional objects with strong roots in the world of everyday experience, locate their content in a wider, more open area than that circumscribed by the pictorial conventions of the paintings. There is also a difference of semantic neighborhood: the content of the maquettes lies close



Faux, 1978.

GIU

Sont donné qu'il  
œuvre ou un art  
onné le "territoire"  
biologique et p  
mis en évidence  
ensemble des  
porter l'œuvre  
reconstituer les  
en du milieu o  
une perspective  
déterminer com

Avant d'analyse  
mutualité artistiq  
entre ses relatio  
historique où a e

Bien entendu la  
tion dans le ma  
sera que partie  
but d'aboutir au  
secteur de son e

Ceci afin de pro  
pace et un temp  
formelles pour  
culture européenne

Dans cette opti  
de Penone qui e  
lié à Garassio  
le Piémont, son  
points de conta  
culture européenne  
américaine car,

10 décembre 1982

# GIUSEPPE PENONE

par Germano Celant

Étant donné qu'il n'est plus possible d'isoler une seule oeuvre ou un artiste sans en avoir circonscrit et déterminé le "territoire" constitué par le champ culturel, idéologique et politique dont il fait partie, ni sans avoir mis en évidence les liens existant entre sa position et l'ensemble des faits socio-artistiques, avant d'affronter l'oeuvre de Giuseppe Penone, on essaiera de reconstituer les traits pertinents de sa biographie, au sein du milieu où il évolue, de façon à le situer dans une perspective substantielle apte à le définir et à le déterminer comme "être socio-culturel".

Avant d'analyser sa position au sein de la communauté artistique, il sera donc opportun de circonscrire ses relations objectives avec le milieu social et historique où a eu lieu sa formation.

Bien entendu la reconstitution du processus d'immersion dans le matériau hétérogène de sa formation ne sera que partielle. Toutefois, cette tentative aura pour but d'aboutir au contexte dans lequel "se reflète" un secteur de son existence et de son oeuvre (l'art).

Ceci afin de projeter l'oeuvre de Penone dans un espace et un temps qui défient les vieilles interprétations formelles pour exalter la continuité d'une culture, la culture européenne, à laquelle il participe.

Dans cette optique, les témoignages socio-culturels de Penone qui est né d'une famille d'agriculteurs et a vécu à Garessio, dans l'arrière-pays entre la Ligurie et le Piémont, sont des éléments qui établissent des points de contact, concrets et intellectuels avec une culture européenne. Celle-ci se distingue de la culture américaine car, pour construire une idéologie et une

vision du monde qui lui sont propres, elle récupère et réactive les données de l'histoire et de l'antiquité.

Pour retrouver le lien entre l'être social, l'oeuvre, les techniques et le milieu, une "visite" à Garessio, le territoire physique, historique et culturel où se situe l'artiste, s'impose.

La communauté agricole de Garessio, située aux confins des alpes liguriennes et de la vallée du Pô, a basé son existence, depuis l'époque proto-historique à nos jours, autour des événements de la nature, tandis qu'elle a fondé sa formation culturelle sur la pensée primitive et sur les traces des cultures qui, du paléolithique au néolithique, de l'ère des métaux à l'époque romaine se sont stratifiées dans la terre où elle s'enracine.

Plus précisément, à quelques kilomètres de Garessio, la Valle Pennavaira<sup>1</sup> a été habitée depuis des millénaires à cause de la quantité de grottes, d'eau et de gibier qu'on y trouvait, par des groupes humains qui pratiquaient la chasse. Il a été ainsi possible de trouver des instruments en pierre, des gravures rupestres et des céramiques d'époque paléolithique ainsi que des traces d'habitation humaine depuis le moyen néolithique à l'époque romaine.

Des vestiges de ces cultures se trouvent encore dans les cavernes et les terrains de Ligurie. Ce sont des coins, des haches, des dards ou des outils en pierre, des pierres gravées qui laissent paraître des sujets de plantes ou d'animaux.<sup>2</sup>

Outre ces objets dont on peut suivre la trace jusqu'à l'âge de fer, il est possible de trouver des vases

d'argile rouge brun, de style primitif, appartenant aux cultures paléolithique et néolithique. Entre Toirano et Alba, limites territoriales de l'archéologie ligurienne, on retrouve, en effet, de nombreuses céramiques de formes grossières et aux parois épaisses, aux décorations rares et avec quelques ourlets en coches et quelques rares bossages, qui semblent appartenir à des cultures qui ont existé entre 5000 et 2000 ans avant J.-C.

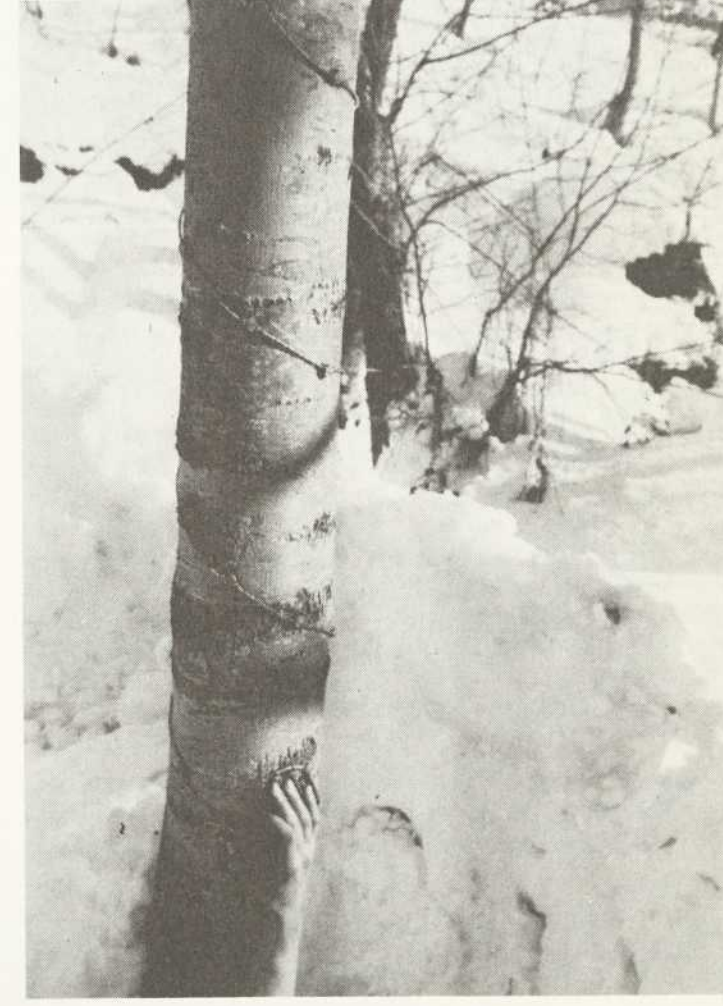
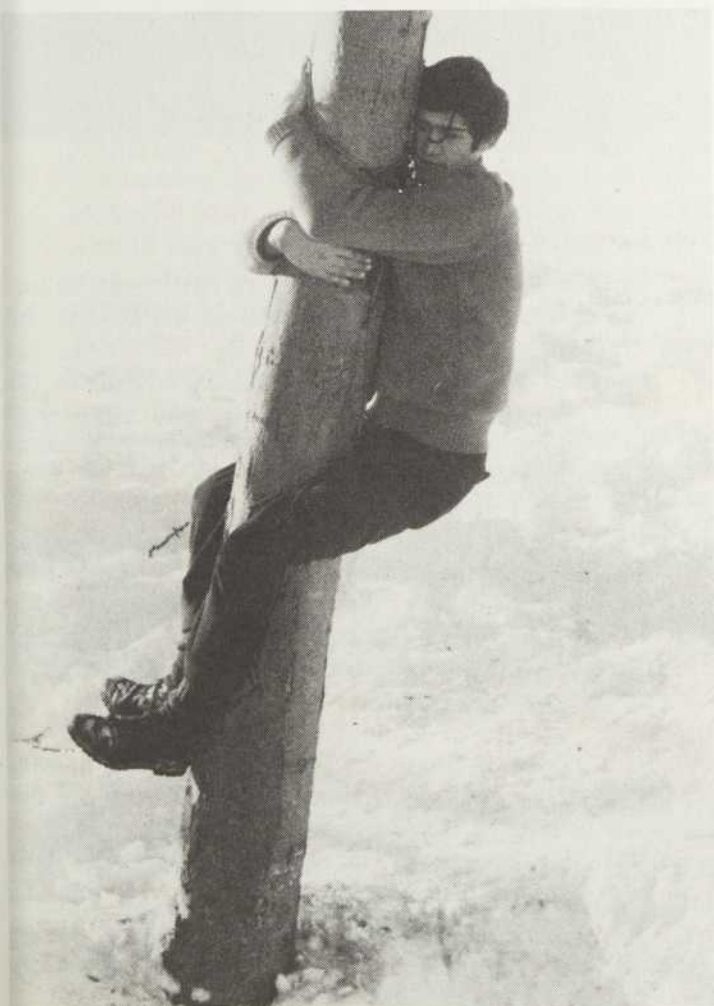
Ayant fourni ces quelques données géographiques et archéologiques pour la reconstitution du "champ" socio-culturel où "habite" Penone, il nous faudra parler, en même temps que des traces territoriales des groupes proto-historiques, de l'orientation de la pensée primitive.

Si on se réfère aux recherches effectuées dans ce domaine, depuis Frazer à Lévy-Bruhl, de De Martino à Cantoni<sup>3</sup>, on se souviendra alors que dans ces époques primitives, l'être humain ne se séparait pas de la totalité du monde vivant, du monde animal et végétal, par une coupure précise, mais il y vivait dans un état constant de participation et de symbiose. Il arrivait de plus à un tel degré d'identification et d'échange avec les éléments que, dans leurs manifestations linguistiques et expressives, l'univers humain et le monde de la nature se confondent.

Étant basée sur un état de "participation", la relation entre l'être et le milieu ne se déroule pas selon une logique abstraite mais à travers un sentir et un percevoir qui participent à de véritables *fusions corporelles* avec la totalité de la nature.

La pensée primitive, excluant toute pensée abstraite,

16-20 décembre 1968, dans la région de Garessio, photos: Claudio Basso.



se dirige constamment vers l'individualité et le concret vivant. Ces notions impliquent une subjectivité et une activité riches d'initiatives culturelles et naturelles qui intègrent l'être humain à son milieu.

Par conséquent, les "formes" et les "figures" qu'elle choisit pour communiquer cette vision osmotique du monde sont exemptes de toute fixité temporelle et physique et rendues fluides pour se transférer les unes dans les autres par une relation sympathique de participation vécue.

Le tout, indécomposable, devient un champ de "forces" dans lequel les éléments dynamiques et vitaux, qui s'influencent réciproquement, agissent et réagissent. Les frontières précises entre le subjectif et l'objectif, le rêve et la réalité s'évanouissent. Chaque chose s'anime et participe à une "représentation" où les éléments émotifs et naturels agissent les uns sur les autres et échangent leurs rôles énergétiques. Dans chaque fragment de la réalité se cache un échange d'énergie. Ainsi naissent des liens internes, constants, de pénétration et de fécondation, entre êtres humains et nature.

Par ce déchaînement d'échanges, d'une sphère à l'autre, l'être humain se sent fondre dans un devenir cosmique. Ainsi, poussé par une même force vitale, "il se sent" arbre, fleuve et tubercule de la même façon que l'arbre, le fleuve et le tubercule croissent avec son corps et son image.

D'après son comportement, l'être humain donne l'impression de ne pas se sentir différent de la plante ou du paysage. C'est pour cette raison qu'il recherche une communion existentielle parmi les niveaux du réel et les éléments qui sont considérés marginaux à son moi. En effet, chaque phénomène apparaît, à sa perception et à sa conscience, comme un entrelacement de corps: les êtres pénètrent les arbres, les objets fécondent les plantes, les animaux lisent les écritures humaines, les arbustes s'entrelacent aux pierres et la terre exprime l'humain.

De la même façon, le temps devient quelque chose de concret, inséparable de l'émotivité et de la fatigue. Il est le reflet de l'effort ou du sentiment qui s'y déroulent. C'est un temps vécu où succombent les démarquations rigides entre passé, présent et futur. Chaque détail de la vie et de la nature évolue dans le concret et l'intuition immédiate où le temps n'est pas illimité mais se nourrit de l'expérience, de l'histoire et du souvenir personnels et naturels.

En 1881, Penone Giovanni Battista achetait à Campero Marco Antonio, le 25 du mois de septembre, un lopin de terre situé à Garesio Borgo Ponte, Région Vall'Organa.

Ce terrain était cultivé en vignoble par Penone Giovanni Battista; des pommes de terre et du blé étaient cultivés, entre une rangée et l'autre, à cycle alternatif annuel. Le travail était effectué à la main. Le terrain était divisé en quatre parties soutenues par des murets. Le prix d'achat s'élevait à 400 liras. En 1969, Penone Pasquale continue à cultiver ce terrain avec le même système. La structure physique du lopin est changée puisque les rangées de vignes ont disparu. Dans cette terre, pénètrent, chaque année, cent soixante, cent soixante-dix heures de travail. En quatre-vingts ans, approximativement quatorze mille cinq cent vingt heures de travail y ont pénétré. Cette accumulation de force animale pourra-t-elle jamais arriver à ce que cette même terre, avec onze mille cent soixante autres heures de travail de même nature, assimile et exprime l'humain?\*

Si dans la pensée mythique le terrain agricole s'imprègne de vie humaine, on peut penser que dans l'humus et dans le sol de ce terrain ont lieu des phénomènes de croissance identiques, semblables et complémentaires à l'être humain. De plus, selon certaines théories<sup>4</sup> le sol serait un véritable organe identifiable au diaphragme humain. Au-dessous se trouverait la

tête de l'être, tandis qu'au-dessus aurait place l'abdomen. Les processus de la pensée, de la respiration, de la vision et de l'ouïe auraient lieu dans la terre, et la tête, les yeux, la bouche et l'oreille deviendraient des éléments naturels comme les racines ou les pommes de terre.

Le but implicite est celui d'affirmer l'action réciproque entre tête et abdomen, autant que l'interaction entre nature humaine et vie végétale dont la connaissance ne s'obtient guère par des théories et par la simple observation mais par une identification et une participation matérielle. Le processus ne peut donc pas être étudié extérieurement, par une méthode supérieure, mais dialectiquement vécu de l'intérieur.

Ainsi s'évanouit l'illusion de l'autonomie et les forces ou les formes, naturelles et culturelles, politiques et sociales s'équivalent sans alibi de fuite en avant vers le supérieur et l'ordre hiérarchique.

La création d'une histoire de la nature par l'être humain devient donc objective et matérielle non pas dans l'écriture mais dans la "régénération".

Pour l'homme civilisé, outre que par la semence et la greffe, cette histoire peut passer à travers le processus d'identification, entre la destruction et la renaissance, où l'arbre et la forêt recommencent à exister grâce au rite matériel du travail manuel.

Le présupposé complet pour l'enquête sur les vides est le sculpteur qui avec son instrument et avec ses mains exerce la pression qui produit les volumes.\*

La cavité, tout comme la protubérance, représente quantitativement et concrètement le temps transitoire et réversible dont les réalités réfléchies, en avant et en arrière, peuvent coexister et glisser, comme dans la pensée primitive, l'une dans l'autre. En même temps, comme il n'y a pas de différence entre le temps pensé et le temps vécu, entre l'avènement artificiel et l'avènement naturel, l'être humain n'est pas confiné à son corps, mais sa "personne" forme une dimension unique avec la nature.

Les barrières entre l'individu et le monde extérieur correspondent à leurs épidermes et à leurs centres sensoriels respectifs. Par l'entremise de ces barrières, tous deux conquièrent les sources "extérieures"

Nombres, 1969, lance de fer plantée dans un arbre

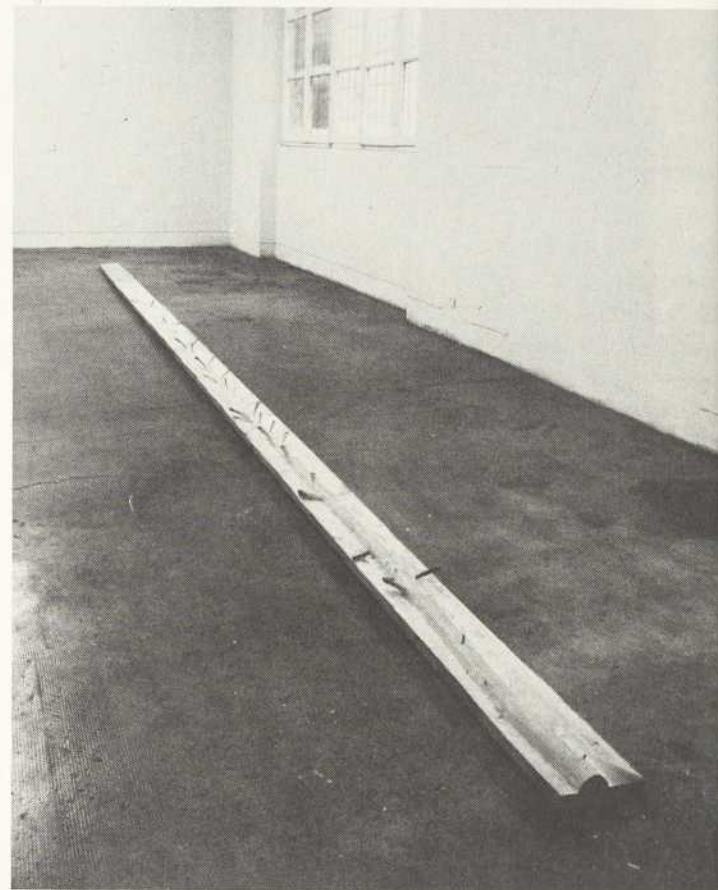


photo: Becagli Pugelli.

naturelles ou artificielles. L'être humain se retrouve alors, à travers ses appendices sensoriels et tactiles (oeil, main, peau, pied, etc.), dans chaque chose et chaque chose est une preuve de son existence: une deuxième peau qui a la même valeur que la première.

Cela signifie que la superficie corporelle du moi ou d'une pierre, de la personne ou du produit n'est plus recueillie autour d'un noyau, mais qu'elle est étendue ou renversée de manière homogène à toute la sphère d'activité de l'être humain, ou vice-versa, que l'incidence de la nature se propage sur chaque élément corporel de l'être humain. Tous deux forment ainsi une continuité dans laquelle il est impossible d'introduire de distinction rigide.

Les verres de contact miroitants couvrent l'iris et la pupille. En les portant, je deviens aveugle. ...posés sur les yeux, ils indiquent le point de séparation avec tout ce qui m'entoure. Ils sont, comme la peau, un élément de frontière, l'interruption d'un canal d'informations qui se sert de la lumière comme médium. Leur caractéristique miroitante agit de telle façon que l'information qui arrive à mon oeil soit réfléchiée vers l'extérieur.

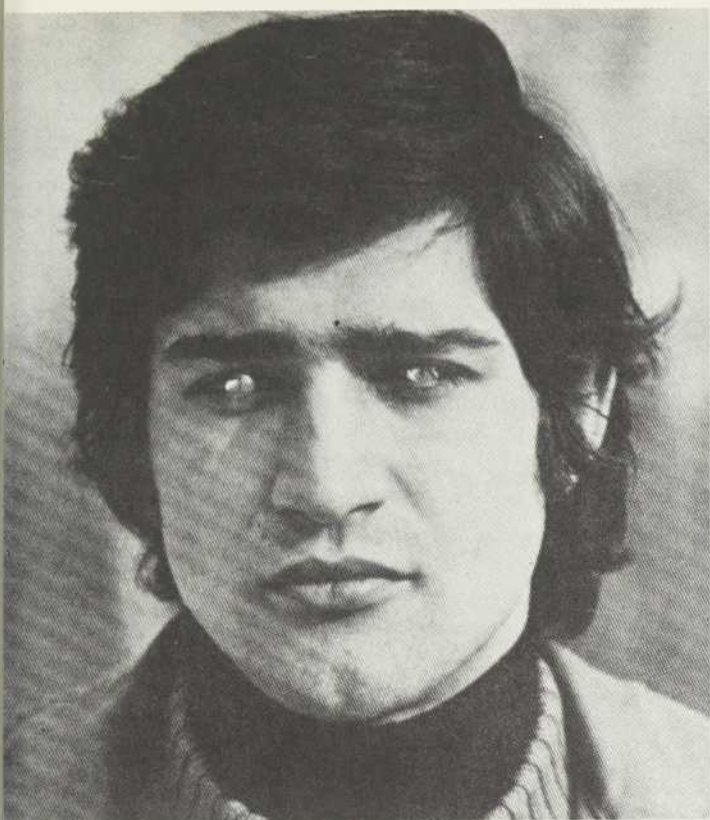


Arbre, 1969.

Dérouler sa propre peau contre l'air, l'eau, la terre, la roche, les murs, les arbres, les chiens, les mains-courantes, les fenêtres, les rues, les cheveux, les chapeaux, les poignées de porte, les ailes, les portes, les sièges, les escaliers, les vêtements, les livres, les yeux, les brebis, les champignons, l'herbe, la peau...

La peau est limite, frontière, réalité de séparation, le point extrême en mesure d'additionner, soustraire, diviser, multiplier, annuler ce qui nous entoure, le point extrême en mesure d'enrober physiquement des étendues énormes, à la fois contenu et contenant.

La mobilité permet à l'homme de contenir une grande quantité de choses avec la même peau à des moments différents et continus, par le contact, l'impression, la connaissance, la découverte, la possession, la répulsion... actions qui sont un développement continu ou un déroulement de sa propre peau sur d'autres choses ou sur elle-même.



Renverser ses yeux, 1970.

La traînée, la trace de gras, l'épaisseur organique sur les sièges des trains, sur les manches des bêches, sur les mains-courantes, sur les appuis des trams, sur les vitres des portes, sur les revers des jaquettes, sur les accoudoirs des chaises, sur les rampes, les poignées des portes, sur les tables, les taies d'oreillers, les couverts, sur les livres, les anses des vases, les murs, délimitent un contact qui a eu lieu, indiquent les points de l'espace que les expériences de ceux qui nous ont précédés conseillent de toucher et la partie du corps dont on doit se servir pour toucher. La trace de gras nous indique un parcours, l'usage, la propriété, le territoire, l'identification, l'autoreprésentation, la représentation dans le milieu d'une représentation corporelle personnelle.

Les cheveux qui tombent, se coupent, sont dispersés, repoussent, sont la longueur et l'extension majeure de notre corps. Ils acquièrent un dynamisme autonome grâce à des éléments qui, comme le vent, l'eau, le barbier, sont les propagateurs et les diffuseurs de ces entités physiques individuelles en des temps et des espaces différents. Les barbiers, avec leurs camisoles, leurs rituels, leurs chaises, leurs rasoirs sont une accélération du processus de dispersion. Par leur activité résolutive mais non irréparable, ils rentrent dans un contexte culturel et social codifié depuis des siècles; tout ceci justifie leur engagement, dans l'histoire, en tant que chirurgiens, métier qui, logiquement, revenait de droit aux bouchers, ceux-ci étant supérieurs aux barbiers quant à l'usage du couteau et à la connaissance de l'anatomie.

Les barbiers sont les dépositaires de traditions et de cultures très anciennes qui plongent leurs racines dans la magie vitale de la barbe qui pousse sur le visage du mort. L'esthétisme exercé à chaque coupe de barbe et de cheveux est un témoignage des traditions culturelles, des signes, des parcours idéologiques, des croyances religieuses, des attitudes et des actions de peuples entiers.\*

Évidemment, ce bref traité sur la pensée primitive qui constitue, directement ou indirectement, le territoire culturel du travail de Giuseppe Penone, n'entend pas instaurer des prises de position d'ordre métaphysique ou spiritualiste qui hypnotiseraient une force vitale universellement diffuse, mais il servirait plutôt à recom-

poser, suivant un processus matérialiste, la structure anthropologique particulière qui apparaît dans les phénomènes de son oeuvre. On essaye, en outre, de rattacher l'expérience de Penone au contexte socio-culturel qui l'a produite, c'est-à-dire au milieu de sa *formation laïque et paysanne*. Cette dernière est opposée à la tradition chrétienne et technologique qui nous a habitués à considérer la personne surtout en tant qu'esprit et intellect, comme psychisme concentré autour d'un noyau fixe qui la délimite du monde extérieur animé ou inanimé.

À cette conception restreinte et spiritualiste s'oppose une vision unitaire et matérialiste du monde. Pour celle-ci, la vraie valeur de la personnalité ne réside pas dans l'intériorité spirituelle distincte de tout ce qui est réalité extérieure, élément uniquement corporel et matériel, mais elle *réside surtout dans le tout matériel et corporel*, diffusé et décentralisé, sans limites précises. C'est une vision physiologique et dialectique du monde dont les origines peuvent être retrouvées dans la mentalité primitive, qui non seulement voit dans le corps et ses organes essentiels le centre de la vie, mais considère aussi les ongles, les cheveux, l'haleine, la salive et les cils porteurs de vie et d'âme.

Si on identifie les particules du corps avec la personne entière, cela signifie que, à travers un processus de contact ou d'arrachement, chaque particule recrée en soi la personne. Donc, par loi de similarité ou de sympathie (Frazer), il existera autant de personnes qu'il y a de particules. À la suite de ce processus magique, la vie du moi, ou de la personne, pourra *s'objectiver* sur la façon dont se forment, agissent, déchoient et se décomposent les traces corporelles (cheveux, souffle, poils) ou, *le même corps, par l'entremise de particules différentes, peut parvenir à la réalité pluraliste d'un personnage différent*.

D'ici la nécessité de ne pas abstraire le moi en un seul corps, mais de le considérer équivalent à tant de corps (dans un contexte où par corps on entend "produits du corps"). Mais si les corps et les produits du corps s'équivalent, la résultante est un tout matériel au sein duquel "la personne humaine n'est plus autonome vis-à-vis de ses produits, mais en dépend en tant que produit". Par conséquent, quoique partant de présupposés différents, la pensée primitive converge vers une vision matérialiste qui tend à mettre en évidence l'unité organique entre les caractères physiques et les caractères psychiques qui dis-



Moulure de plâtre et Projection, 1973, photo: Paolo Mussat Sartor.

Livre/Piège à poussière/Main, 1972, photo: Paolo Mussat Sartor.



tingent l'être humain.

Pour conclure ce survol de la pensée primitive, en tant que territoire contextuel, les observations précédentes finissent par converger sur les caractères conséquents entre culture primitive et culture laïque.

La contribution originale de Penone se situe au carrefour de cette convergence. Cette contribution ne consiste pas dans l'élaboration de sa propre conception (dans un sens abstrait) de la personne, mais dans l'élaboration cohérente d'une pratique d'objectivation du développement historique et matériel d'une personne (en sens concret: lui-même en tant qu'être culturel). Cette distinction entre l'abstrait et le concret est déterminante pour fournir une différenciation linguistique au sein de son contexte contemporain qui est celui du domaine artistique.

Il s'agit tout d'abord de rappeler que l'activité artistique de Penone voit le jour en 1968. Cette année-là,

l'art, à l'échelle internationale, sinon la société, change de direction et s'éloigne de la morphologie et du formalisme, réducteurs de l'analyse phénoménologique de ses moindres signes, et s'achemine vers le volontarisme, individualiste et socialiste, de l'anarchie formelle et matérielle capable d'embrasser synthétiquement le tout.

En effet, en examinant les oeuvres produites vers cette période par des compagnons de route de Penone, de Nauman à Merz, de Hesse à Beuys, de Kounellis à Broodthaers, on retrouve des sujets qui se répètent dans les *indifférences* des formes et des matières mais qui tendent globalement à démontrer objectivement une sensibilité différente sinon alternative. C'est la période des grandes "utopies" sociales et de comportement, alors que le mouvement et l'autonomie dominant et créent le désordre dans les structures rigides et inflexibles de l'art et de la société.

Au régime monolithique et primaire s'opposent alors les *automanifestations* du corps, social et psychologique, où on retrouve les *archétypes primordiaux* de l'être végétal et animal, mâle et femelle. On ne peut pas parler de phénomènes différents mais de "narrations" différentes où les "figures" employées se font théâtrales pour donner un sens aux connexions vitales et archaïques.

L'intimité du subjectif se transforme ainsi en démonstration objective: l'oeil voit par l'intérieur ou encore l'observateur devient l'observé et les images deviennent les instruments d'une "connexion archétypale".

Les méthodes comparées de la critique et de l'histoire de l'art ont toutefois essayé de camoufler ces variantes par des classifications génériques de "antiform" à "art pauvre", de "process art" à "post-minimalisme" oubliant que les faits ne sont pas une somme d'éléments résolubles par une définition mais le résultat d'un processus socio-culturel.

C'est la raison pour laquelle au lieu de reconstituer le parcours artistique de Penone, déjà soigneusement esquissé par Amman et Barilli<sup>5</sup>, on essaiera de continuer dans le but de présenter l'originalité de son oeuvre en la basculant de plain-pied dans l'histoire des mythes, des signes et des symboles de la culture européenne. Par conséquent, après avoir mentionné les particularités territoriales, on tentera de déchiffrer les images qui renouvellent les *archétypes* — compris dans le sens de "prophéties du contemporain" — ou les actualisent et les technicisent pour un élargissement de la conscience moderne (de Benjamin à Jung).

Parmi les archétypes qui reviennent le plus, il y a les éléments primaires, le feu, l'eau, l'air et la terre qui, tout en reproposant les sources de la constellation physique et naturelle, rappellent les instruments que l'être humain possède pour se transformer et se retremper dans les sources corporelles. Dans le langage artistique ceci revient à dire que *par cosmologie il faut entendre forme esthétique*. Cette tendance, qui a pris pied à partir de 1968, fait de l'argument "terrestre" et "corporel" le point focal de sa recherche.

La référence au *land art* et au *body art* est, ici, implicite. Toutefois, l'analogie et la position de Penone vis-à-vis ces "rituels" du territoire et du corps, appartiennent à une origine primitive et européenne puisque dans le cas des auteurs américains, le temps et l'histoire sont *simulés* tandis que dans l'oeuvre de Penone ils sont *vécus*. À y regarder de près, l'élément constructif des grandes excavations dans le désert américain rappelle, en effet, des systèmes métaphysiques et abstraits. Construites avec une logique rigoureuse et anti-naturelle, les mégastructures servent à démontrer *une idée*, un *ordre* et une *régularité* typiquement urbains, sinon newyorkais.

Chez Penone, le monde physique est appelé à exalter l'imagination du cycle naturel. Le déroulement des saisons, les différents moments du jour, les périodes

de la vie et de la mort, sont appelés, tout comme Adonis et Proserpine, pour témoigner du cycle d'une nature indissociable.

Un sculpteur s'arrêtait toujours dans des endroits ombragés et quand il apercevait une mare d'argile, il regardait immédiatement autour de lui pour être certain qu'il était seul. Aussitôt qu'il en avait la certitude, il se précipitait dans cette argile en la palpant. Peu lui importait si les cochons et les canards faisaient du bruit et s'ils essayaient de l'éloigner de leur territoire, s'il pouvait réussir à créer une forme avec ses mains. Pendant qu'il pétrissait l'argile, il était heureux, mais pour un bref instant, ensuite il la jetait et s'en allait. Il croyait, en effet, que la connaissance de la matière jusque dans ses moindres particules était suffisante pour créer une oeuvre d'art. C'est pourquoi il ne s'occupait pas de grands projets, cela lui paraissait être du gaspillage, il s'occupait exclusivement des mares d'argile.

Chaque fois qu'il en trouvait une, il regardait autour de lui pour être certain de ne pas devoir partager sa découverte et espérait y réussir. Tandis qu'il courait, haletant, vers la mare, son espoir se changeait en certitude; par après, quand il se trouvait dans les mains ce matériau stupide, il se sentait mal et les cris des cochons et des canards qu'il n'avait pas entendus jusqu'à ce moment lui cassaient soudainement les oreilles, le faisaient fuir. Il s'en allait ainsi titubant, couvert de boue, comme une statue à peine ébauchée.

L'impossibilité qu'avait Talos, l'homme de bronze gardien de l'île de Crète, qui avait été donné par Jupiter à Minos, de ressentir certaines finesses de son toucher, le poussait à se jeter dans le feu. Le feu, en rougissant son corps le rendait plus doux, et en sortant, Talos essayait de finalement ressentir les sensations qui lui avaient été décrites, puisque la pénétration de la peau, dans ses endroits plus épais, ne peut être effectuée que par la peau elle-même.

...quand les gens marchent pieds nus, ils suivent un parcours déjà établi. Le parcours présente tous les degrés possibles de densité à partir d'un endroit couvert d'argile durcie et sèche, à un endroit couvert de boue fluide et molle. La réflexion sur la déformation que subit la peau des pieds suivant les différents degrés de pénétration jusqu'à la sensation de paix qu'elle ressent au contact avec l'air, est ainsi favorisée.

Vase, 1975, photo: Paolo Mussat Sartor.



...assoiffé, il arriva à la source; pour boire l'eau, il s'approcha de la tasse ancrée, par une chaîne, à la pierre; le manche de la tasse gardait, en relief, l'empreinte de la main de l'artisan. En la saisissant, il ressentit le léger malaise provoqué par le subtil changement d'identité; cela le rendit conscient du processus d'identification qui était en train de se produire. Par cette empreinte, l'artisan avait déterminé, prévu et indiqué les prises successives en forçant l'assoiffé à saisir la tasse là où lui-même l'avait prise: c'était sa tentative de faire prendre conscient de sa main et de sa peau à qui se servait de la tasse.\*

Si la nature est indissociable, les limites de l'être s'élargissent soit quand il se mélange aux autres choses (ici réside l'essence du processus du travail), soit quand l'être se mélange avec lui-même et son propre corps — ce qui correspond au commencement du plaisir et de l'analyse psychophysique. Étant donné que l'être redevient *plusieurs êtres* à la limite avec lui-même, la nature et les choses, l'exploration du terrain et du corps représente alors l'initiation par laquelle le nouvel être se recrée et renaît continuellement avec une peau différente. L'identification a lieu avec l'autre lui-même ou l'autre elle-même. Ainsi la connaissance de soi naît par l'imitation de son propre élément spéculaire, c'est-à-dire par mimétisme, alors que le moi, comme sa propre main ou son propre pied, récite ou revêt le masque de son double. La personne se voit puisqu'elle porte un "gant" qui, comme par représentation spéculaire, la repropose à elle-même.

Nous sommes donc témoins d'une naissance à la fois naturelle et alchimique qui a lieu par le feu, l'eau, l'air et la terre, au *creuset des semences* (corps et sol) dans le jardin du mythe où chaque individu, de Midas à Adonis, vit, meurt et renaît "différent". Que ce rappel du contexte mythologique soit conforme à la recherche de Penone il est facile de le retracer dans ses écrits et dans ses lectures.

Dans ce cas aussi, se référant aux théories de Rohim<sup>6</sup> et de Détienne<sup>7</sup>, la substantielle identité entre le mythe et les aspects saillants de la fécondation et de la mort de la nature, sexuelle et végétale, reconduisent au thème explicite du "tout indissociable" où l'intérieur et l'extérieur, l'âme et le corps, l'eau et le vase, l'élément féminin et l'élément masculin s'accouplent agréablement en honneur de la Grande Mère.

Ces renvois au contexte mythologique peuvent être expliqués comme reconnaissance des archétypes, comme conflit irrésolu d'une philogénèse primitive, comme moments dialectiques où l'organique se rencontre, se forme et se modifie avec le culte symbolique. La référence à Midas et Adonis serait alors destinée à rappeler la double signification, psychanalytique et sociologique de *l'horticulture comme rituel magique, analogue à l'art*.

La culture végétale pratiquée dans les jardins d'Adonis ou dans le règne de Midas, sera donc, pour Penone, synonyme de réflexion sur la culture artistique qui produit des "champs" de couleurs, de bronze, de pierre et de papier, ainsi que des représentations de la vie et de la mort. Et puisque les jardins des dieux comme ceux de l'art, bourgeonnent en des vases, récipients d'argile, où ceux qui cultivent laissent des semences naturelles qui produisent des céréales et des légumes, ou des semences humaines qui laissent des empreintes corporelles, pour Penone aussi, les vases seront un indice de métamorphose. Celle-ci trouve son analogie dans la transformation effectuée par l'être humain, ou l'artiste, sur l'argile brut qui arrive à faire coïncider la superficie et la peau, le volume et le corps.

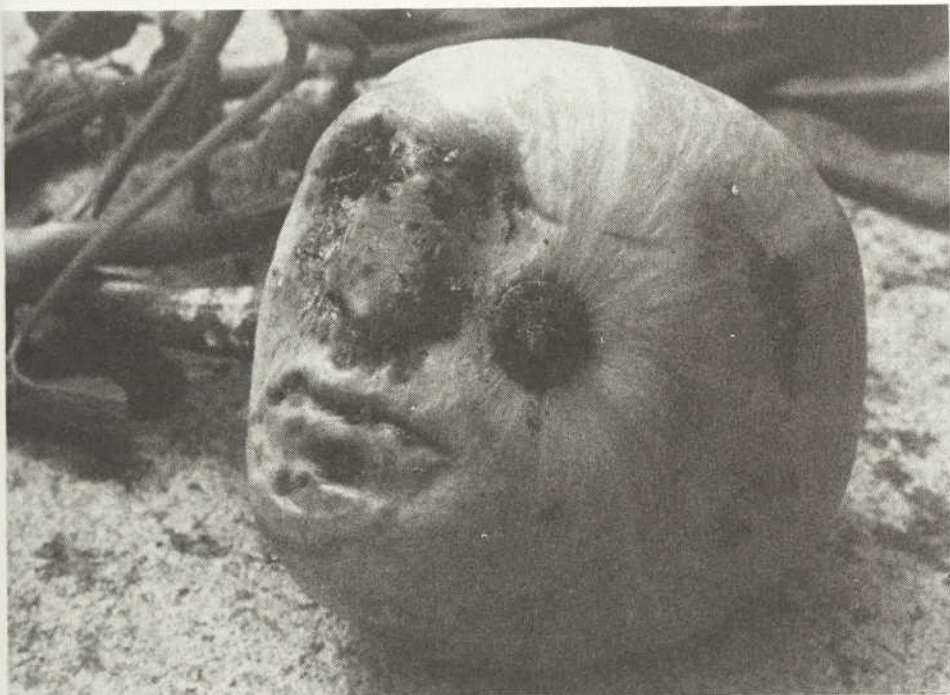
Comme on peut facilement le déduire, les "empreintes" laissées, sur le vase ou l'argile, par la personne pendant l'action du modelage, acquièrent un sens particulier selon les moyens corporels qui ont été employés. Le recours à la main ou aux doigts sous-entend une action volontaire et différenciatrice



*Courges et Noir absolu d'Afrique*, 1978-79, photo: Paolo Mussat Sartor.



*Noir absolu d'Afrique*, 1978-79, photo: Paolo Mussat Sartor.



*Courge*, 1978-79.

durant laquelle a lieu, une fois de plus, une synthèse entre passif et actif, entre masculin et féminin.

De plus, le souvenir de la main sur un vase peut être considéré comme une *réalité touchée et modelée*. Dans le premier cas, la trace laissée peut remplacer le souvenir d'un passage humain; dans le deuxième, le passage amène la construction d'un appendice corporel où le vase prend les formes voulues par la personne et, par conséquent, il en reflète les traits humains.

On pourrait dire alors que le souffle humain passe, de bouche à bouche, au vase. Une métamorphose a lieu,

non épidermique mais substantielle, dont les nouveau-nés sont des objets biomorphiques où les quatre stades junguïens de l'âme sont tous présents.

Dans sa "personne" l'enveloppe d'argile reproduit, à partir de la terre, les stades biologiques et sensuels de la conformation corporelle, tandis que par le haut, à travers la bouche, passe le souffle du spirituel et de l'intellectuel. Amalgamés, ils attestent ultérieurement la confluence et l'inséparabilité, d'origine matérialiste, des "corps" ainsi que la transformation réciproque du corps en objet et de l'objet en corps.

(traduit de l'italien par Sylvana Micillo-Villata)

#### NOTES

- \* Toutes les citations de Penone sont tirées de Penone, Giuseppe, *Rovesciare gli Occhi*, Einaudi, Torino, 1977.
1. Bernardin, E., *La Preistoria in Liguria*, Sagep Editrice, Genova, 1977
  2. Durant ses randonnées en territoire ligurien, Penone a trouvé plusieurs exemplaires d'objets appartenant à des cultures primitives, entre autres de grosses pierres gravées avec une tête de taureau ou le corps d'un serpent, actuellement dans sa collection.
  3. Frazer, J., *Man, God and Immortality*, London, 1927  
Frazer, J., *The Fear of the Dead in Primitive Religion*, London, 1933-36.  
Levy-Bruhl, L., *La Mentalité Primitive*, Paris, Alcan, 1922-27.  
Levy-Bruhl, L., *La Mythologie Primitive*, Paris, Alcan, 1935.  
Levy-Bruhl, L., *L'expérience Mystique et les Symboles chez les Primitifs*, Paris, Alcan, 1938.  
Levi-Strauss, C., *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris, 1958.  
Levi-Strauss, C., *La Pensée Sauvage*, Plon, Paris, 1962.  
De Martino, E., *Il Mondo Magico*, Einaudi, Torino, 1948.  
De Martino, E., *Furore, Simbolo, Valore*, Il Saggiatore, Milano, 1962.  
Cantoni, R., *Il Pensiero dei Primitivi*, Mondadori, Milano, 1963.
  4. Steimer, R., *Corso sull' Agricoltura*, Koberwitz, 1924.
  5. Amman, J.C., *Del Bildhauer Giuseppe Penone*, Luzern, 1976 - et, Barilli, R., *Zweikampf von Mensch und Stoff der Welt*, Rome, 1977, in catalogue *Giuseppe Penone*, von H.A. Peters, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1978.
  6. Roheim, G., *Animism, Magic and the Divine King*, Routledge & Kegan, London, 1972.
  7. Detienne, M., *Les Jardins d'Adonis*, Éditions Gallimard, Paris, 1972.

# STANLEY BROUWEN

# AND THE

by Philip Monk

If Dance in its most innovative instances has insisted on the alteration of the *terms* of discourse, pressed for an altered relationship between performer and audience, decreeing and soliciting new modes of attention and of gratification, this is, in part, because the audience has been, as well, the most problematic element in the dialectic of performance.<sup>1</sup>

Any discourse that alters its terms in relation to the intentional and symbolic structure of the art gallery must confront the problem of its audience. Exclusion from the art gallery and inclusion of the audience are the likely results of this attempt. Discourse exceeds the previously structured domain as a simple displacement or drift: excess as going out; the audience also exceeds a structure reinforcing identity and exchange through interpretative and performative force.

"Interpretation" and the "performative," I think, are the terms of this changed relation, and enunciation the figure of its discourse. "Performative" is the linguistic notion of the *act of utterance*<sup>2</sup> that I have transferred to an *act of the "spectator"*; interpretation (not signification) is the force (or a difference in forces, which also may be the force of a loss) that a spectator brings to the work, in relation to it. Both interpretation and the performative, resting with the audience, are outside the search for, or transmission of, meaning; and, consequently, they are a shift and, therefore, a break from the structure of an art that secures the identity of meaning and personal subject, in an exchange brought about between the two through the regulating control of the art gallery.

Criticism, as a form of interpretation, must alter the terms of its discourse, perhaps toward the performative. The object of my interpretation is Stanley Brouwen's *This Way Brouwen*. Interpreting Brouwen's work, I act through a document. What are the assumptions of this act?<sup>3</sup> I only know the documentation, not the "originating" event; then perhaps I should stop at the surface of the documentation, and not attempt to go beyond the document to find its meaning in the support of the work; to find the intention of the work in the document; or to expect the documentation to be a re-presentation of the work. If my interpretation goes beyond the work, it is as a positive speech act and not as a detached and secondary representation of the meaning of the work. Rather than depart from the work, this activity may only constitute its plurality.

The documentation, a book *This Way Brouwen*,<sup>4</sup> consists of German and English text, reproductions of notes and drawings given to Brouwen during the execution of the work in Amsterdam. The English text follows:

Stanley Brouwen has been gathering *This Way Brouwen* answers since 1960. The present series was produced on Dam Place, Amsterdam, on February 25 and 26, 1961.

Brouwen is standing somewhere on the square. He picks at random a pedestrian and asks him to explain on a scrap of paper the way to another

point in the town. Another pedestrian explains the same way to Brouwen. The 24th, the 2000th, the 100 000th pedestrian shows Brouwen the way. *This Way Brouwen*.

The pedestrian covers a distance from C to D. The point of departure A of a *This Way Brouwen* A-B is always situated somewhere on the pedestrian's way. In those cases where B is also situated on C-D the *This Way Brouwen* becomes part of the pedestrian's route. In the case of B-A there is no distance to be covered. The paper is likely to remain blank. *No Way Brouwen*.

A *This Way Brouwen* is produced in the time it takes for the pedestrian to give his explanation. No second thoughts, no polishing and touching up the result.

Brouwen's share in the result is in putting the questions. In the presence at point A, in the fusion with point A, in representing point A in the flesh.

People should walk up to Brouwen and ask him: "Where do you want to go, Brouwen?"

There are no good *This Way Brouwens*. There are no bad *This Way Brouwens*. The result of a *This Way Brouwen* does not depend on the pedestrian selected. Brouwen does not select. He picks at random. The fleet of streets, squares, lanes, etc. is sinking deeper and deeper in a network of *This Way Brouwens*. All direction is being drained from it. They are leading nowhere. They are already involved, captured in my work. I am concentrating the direction of all possible ways in my work. I am the only way, the only direction. I have become direction.

People talk while sketching their explanations, and sometimes they talk more when they draw. On the sketches we can see what people explained. But we cannot see whatever they omitted having some difficulty to realize that what they take for granted needs to be explained.

Looking at *This Way Brouwen* we may imagine numerous other *This Way Brouwens* which might have happened instead.

The document "indicates" that the work was created in real time and literal space, created with the interactive participation of a public. Contemporary to Happenings and Fluxus's breakdown of the separation of art and life, it was not an enactment of the artist's real-time gestures in front of an audience still treated generally as a spectator. Although similar to the aims of Minimal art (or recent "spatial art"), it was not particularly concerned with extending the medium of sculpture to include the perceiving and motor human body in real time and literal space. Its "process" did not produce an "object" as occurred in anti-form art; nor was it conceptually objectified, but achieved in *dialogue*: it "is produced in the time that it takes for the pedestrian to give his explanation."

Dialogue is this event, produced in real time and space, between artist and audience. Although dialogue is grounded in community and communicability, Brouwen's work (as witnessed by its conceptual presentation and documentation) only seems to initiate dialogue, not sustain it: "Brouwen's share in the result is in putting the questions." An interpretative and performative activity is demanded of the audience through the initial connection of the question. Dialogue is the communication of enunciation, not meaning, an act, not a transmission.

Although the performative is concerned with the act of utterance and not its content, and although the structure of this dialogue is without an initial content, a content can be brought to the work, by the audience, as an act that complements the transfer of responsibility to the audience. The demand opposed to the lack of some type of signification (as an increase in interpretation, as an excess of interpretative force) is similar to that of the archaic and primitive gift exchange analysed by anthropology.

Marcel Mauss examined the "total social phenomena" of primitive societies in an attempt to uncover the transactions regulating communities not based on the primacy of economic exchange. He found the gift exchange — which functions through the obligations to give, receive and repay — to be the common denominator underlying numerous social activities.<sup>5</sup> The forces operating the exchange, such as *hau* (the spirit which obligates), promote an increase in non-economic value: honour, prestige, position; and these values, exceeding the economic structure, are a type of content beyond exchange. The exchange operates as a dialogue, as a means of communication and integration; but it also allows something to exceed its regulating economy, that in my analysis is the interpretative force of response.

The necessity to motivate the gift exchange outside the utility of economics by the obligations to give, receive and repay was reinterpreted by Claude Lévi-Strauss as the necessity of the unconscious *structure of the exchange* itself. The three obligations, as production in excess or as surplus value of code, were reduced by Lévi-Strauss to a superstructural affect determined by the unconscious structure of exchange that is based on language. To explain the "supplement" of signification of notions like *hau* and *mana*, Lévi-Strauss conjectured a "zero symbolic value," based on the linguistic hypothesis of the zero phoneme, and whose function "is to be opposed to the absence of signification without entailing by itself any particular signification."<sup>6</sup> I think that the dialogue in Brouwen functions as a zero symbolic value (with some reservations to be discussed below), effecting itself in relation to an exterior, the public which brings an interpretative force to it.

The dialogical mechanism, as common as the practice of conversation, may be assumed, i.e., taken over, by the public, and, once assumed, "communicated." If "the result of a *This Way Brouwen* does not depend on the pedestrian selected", nor on the artist who only picks at random and puts the question, then anyone is

# THE ZERO MACHINE

Stanley Brouwn

This way Brouwn

25 - 2 - 61  
26 - 2 - 61

Zeichnungen 1

Verlag Gebr. König Köln — New York

able to engage in dialogical practice, and, indeed, to start it: "People should walk up to Brouwn and ask him: 'Where do you want to go, Brouwn?'"

As much as dialogue integrates, the mechanism can also be a potential analyser, since it constructs by connecting with the interpretative force of the spectator/public, a force that combines desire and content. Compare the function of the theoretical mechanisms of psychoanalysis in relation to the subject's history and desire: they explain an operation of desire and its repression, but also function in relation to a subject as analysee.<sup>7</sup> The dialogical mechanism has that same relational value. Desire and content, as interpretative force, must be considered together (while pulsionally unbound) in the same performative utterance, and, consequently, outside of ideological determination in their production. And that is why we cannot avoid content or naming desire.

In my interpretation of the Brouwn document, dialogue is not structured as knowledge or meaning; not as ideology, but as content/desire, although it is manifested within ideological formations. When Brouwn observes: "On the sketches we can see what people explained (when Brouwn asked directions in the street). But we cannot see whatever they omitted having some difficulty to realize that what they take for granted needs to be explained", we might attribute this to the need for ideological analysis. What the pedestrians omitted is assumed by the common ground of understanding, but it still needs to be explained, either by interpretation or further dialogue. Or to make up for what is left unsaid, we must also engage in ideological analysis, since what is omitted is often assumed as natural, whereas it is part of the history of the community. Instead of presuming an ideological analysis of a structural meaning, perhaps we should pay attention to what is produced — the enunciation, which may precede the description of a content as meaning, and call into question the individual subject.

[In abandoning an ideological analysis, I have to question my use of Lévi-Strauss's structure, since, for him, interpretative force would be only a superstructural affect. As much as Lévi-Strauss's analysis gives us a structural understanding of the mechanism in Brouwn's document, does it not repress that mechanism in an equalized exchange that forbids the supplement of content; and reduce dialogue, "in conformity with the initial relational character of dialogue," to a static and closed exchange of oppositions as equivalents, whereby each speaker is restricted to this form and identity? Does it not reduce the unconscious to an empty form where even desire is absent? Desire and content are extrinsic to the immanent field of his analysis — the illusionary superstructure in conformity with the "real" structure of the unconscious. But what is the immanent field, what composes that field but the mechanism in production — an engaged machine rather than an empty structure, a machine that refuses the inside/outside, structure/superstructure dichotomy?<sup>8</sup> Desire is a production of this immanence, whereas in Lévi-Strauss it is subsumed by the structure (the immanent field for Lévi-Strauss is structured rather than produced), as a mere form of ideology — an affect rather than effect.]

I wrote above: "the document 'indicates'"; yet that was speaking *through* (beyond) the (transparent) document, and *through* critical and historical knowledge. In fact, I have a document presented to me in/as this book, beyond the artist's presence. It would be misleading to confuse my relation to the document with that of a participant in the event; but in a conscious working through,<sup>9</sup> that is, in a relation of practice, in my reading and participant's activity, a similar interpretative act ensues. As many times as Brouwn's name appears in the document and as much as he seems to arrogate the activity to himself ("I am the only way"), an "author" is absent in the text. In the artist's similar withdrawal into anonymity in the event — "Brouwn does not select. He picks at random"; "Brouwn's share of the result is in putting the

questions" — the subject-object relationship disappears — the relationship where the subject represents the spectator or the spectator is the subject to the art object. Following that disappearance is the undoing of my subjecthood, the loss of my identity in interpreting this document. My engagement with the text/work promotes this loss of identity as a constituted subject reinforced by the structures of society, the art gallery, criticism and art history, and meaning. The loss is not passive, but an active *operation*, an interpretation undoing my subject in following the operations of the text/work, in my struggle with it, in an assumption of its mechanisms that go beyond my individual subject toward collective enunciation. It is an operation common in the French theory of the Text:

*Signifiante* (sic) is a *process* in the course of which the "subject" of the text, escaping the logic of the *ego-cogito* and engaging in other logics (of the signifier, of contradiction), struggles with meaning and is deconstructed ("lost"); *signifiante* — and this is what immediately distinguishes it from signification is thus precisely a work: not the work by which the (intact and interior) subject might try to master the language (as, for example, by a work of style), but that radical work (leaving nothing intact) through which the subject explores — entering, not observing — how the language works and undoes him or her. *Signifiante* is "the un-end of possible operations is a given field of language". Contrary to signification, *signifiante* cannot be reduced, therefore, to communication, representation, expression: it places the subject (of writer, reader) in the text not as a projection... but as a "loss", a "disappearance". Hence its identification with the pleasure of *jouissance*...<sup>10</sup>

While the subject as a spectator and an identity disappears, a subject, a *speaking subject* is formed in/as the network of dialogue, as a (multiple) production of interpretation(s).<sup>11</sup> The enunciation produced is not individuated,<sup>12</sup> nor is the content to which it is related subjectivized; both issue as collective. Content and expression, as enunciation, usually are subjected to the use-value of meaning. That is, in communication, there is a definite meaning (content) in a message transmitted, received and understood, and a transparent medium (expression) of that transmission/exchange that carries the message. In enunciation (in the act of uttering, not in the uttered proposition or statement), the spectator's body removes itself as a transparent receiver of a message (traditionally, in the structure of the work of art, the spectator is a repetition and reproduction of meaning, intention), in order to be inscribed as a material body, as content/desire. Instead of its communicative and representative functions, language here is performative, no longer a transparent carrier but an intense matter/sign, outside of exchange.

Enunciation as expression may precede content, in order either to prefigure it (expression may precede a new social form) or dissolve its previously rigid forms (Hjelmslevian "forms of content") in a flow, or to make them follow a line of flight or transformation.<sup>13</sup> Content is carried in this issue — asignifying and aformal — as part of the enunciation, inseparable from desire: we have a "*machine of expression* capable of disorganizing the forms of content, in order to liberate pure content, which confounds itself with expression in a same intense matter (*matière intense*)."<sup>14</sup>

Perhaps more than formed, the subject is "set up" in a process of polyvalent and proliferating connections that are immanent and contiguous. There is neither a transcendental subject that guarantees this set-up, nor a transcendental law or Signified that rules the network (and this reading). It is an unlimited field of immanence ("*champ d'immanence illimité*) of desire and power. Yet, "the problem: not at all to be free, but to find an issue, or an entry, or a direction, an adjacency, etc.", in a network that is a matter of entries and connections.<sup>15</sup> This network is composed of a collective set-up of enunciation ("*agencement collectif d'énonciation*) and a machinic set-up of desire

("agencement machinique de désir").<sup>16</sup> That is, an individual participant's enunciation is already collective through the desire with which it is confounded.

There is no separation into levels of representation in this immanent field, only a unity of work, participation, reading and interpretation. Outside of exchange, we are outside of representation (representation of meaning, representation of and for us by the artist), at once subject, object and expression: performative in speech and body.<sup>17</sup> "The fleet of streets, squares, lanes, etc. is sinking deeper and deeper in a network of *This Way Browns*." Desire saturates the social field in producing it, and that desire is direction (metonymy or displacement in psychoanalytical theory): "I have become direction." The zones of the body fuse with the social field in this network (metaphor or condensation in psychoanalytical theory): "In the presence at point A, in fusion with point A, in representing point A in the flesh." A multiplicity of desire is revealed in and as the network: "All direction is being drained from it. They are leading nowhere." ■

#### NOTES

1. MICHELSON, Annette, "Yvonne Rainer, Part 1: the Dancer and the Dance," *Artforum*, January 1974 (New York).
2. Jacques Derrida describes J.L. Austin's elaboration of the performative as having the following characteristics: (1) speech acts serve only as the act of communication; (2) it concerns not the transmission of a thought-content, but the communication of an original movement, a production and operation of an effect; (3) the act does not have a referent outside itself or prior to it. It does not describe but transforms a situation; and, (4) it is not predicated on the authority of a truth value, but has the value of a force, of the difference of force. Thus, "the performative is not limited strictly to the transference of a semantic content that is already constituted and dominated by an orientation toward truth." DERRIDA, Jacques, "Signature Événement Contexte," *Marges* (Paris: Éditions de Minuit, 1972), pp. 382-383; translated as "Signature Event Context," *Glyph*, number 1 (Baltimore), pp. 186-187.
3. I owe to Judith Doyle the clarification of the confusion of document and event at points in my text.
4. BROUWN, Stanley, *This Way Brown*, 25-2-61, 26-2-61, Zeichnungen I, (Köln: Verlag Gebr. Köning, 1971).
5. MAUSS, Marcel, *The Gift, Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, trans., Ian Cunnison, (New York: Norton, 1967). Cf. BATAILLE, Georges, *La Part maudite précédé de La notion de dépense* (Paris: Éditions de Minuit, 1967); Bataille changes the three obligations — give, receive, repay — to give, lose or destroy.
6. LÉVI-STRAUSS, Claude, "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss," in MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie* (Paris: PUF, 1950), p. L. "In the system of symbols constituted by all cosmologies, *mana* would simply be a zero symbolic value, that is to say, a sign marking the necessity of a symbolic content supplementary to that with which the signified is already loaded, but which can take on any value required, provided only that this value still remains part of the available reserve and is not, as phonologists put it, a group term." And in a footnote to this passage, Lévi-Strauss writes: "Linguists have already been led to formulate hypotheses of this type. For example: 'A zero phoneme is opposed to all other phonemes in French in that it entails no constant phonetic value. On the contrary, the proper function of the zero phoneme is to be opposed to phoneme absence.' (R. Jakobson and J. Lutz, "Notes on the French Phonemic Pattern," *Word*, no. 2 [August 1949]: 155). Similarly, if we schematize the conception I am proposing here, it could almost be said that the function of notions like *mana* is to be opposed to the absence of signification, without entailing by itself any particular signification." *Ibid.* Translation from DERRIDA, Jacques, "Structure, Sign and Play," *Writing and Difference*, trans., Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 290.
7. "It is certainly this assumption of history by the subject, in so far as it is constituted by the speech addressed to the other, that constitutes the ground of the new method that Freud called psychoanalysis... Its means are those of speech, in so far as speech confers a meaning on the functions of the individual; its domain is that of concrete discourse, in so far as this is the field of the trans-individual reality of the subject; its operations are those of history, in so far as history constitutes the emergence of truth in the real." LACAN, Jacques, "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis," *Écrits*, trans., Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), pp. 48-49.
8. Of Lévi-Strauss's structure of the unconscious, Deleuze and Guattari write: "Such a form can serve to define the preconscious, but certainly not the unconscious. For if it is true that the unconscious has no material or content, this is assuredly not because it is an empty form, but because it is always and already a functioning machine, a desiring machine (...)" DELEUZE, Gilles, and GUATTARI, Félix, *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia* (New York: Viking, 1977), p. 186. They also comment on the pathological character of the closed system of prices, and instead examine the primitive economy as a surplus value of code; pp. 149-150.
9. Freud's 1914 essay, "Recollection. Repetition and Working Through," relates the value of "working through" as an attention to the act and text of interpretation.
10. BARTHES, Roland, *Image, Music, Text*, trans., Stephen Heath, (London: Fontana, 1977), p. 10.
11. Cf. Nietzsche: "We have no right to ask *who* it is who interprets. It is interpretation itself, a form of the will to power, which exists (not as a 'being' but as process, a becoming) as passion."
12. "A collective disposition of enunciation will say something about desire without referring to a subjective individuation, without centering it around a pre-established subject and previously codified meanings." GUATTARI, Félix, "Everybody Wants to be a Fascist," *Semiotext(e)*, Volume 2, number 3, 1977 (New York), p. 90.
13. "...c'est l'expression qui devance ou avance, c'est elle qui précède les contenus, soit pour préfigurer les formes rigides où ils vont se couler, soit pour les faire filer sur une ligne de fuite ou de transformation." DELEUZE, Gilles, and GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure* (Paris: Éditions de Minuit, 1975), pp. 152-153.
14. *Ibid.*, p. 51. Translation mine. Cf., p. 153: "And it is the one and same desire, the one and same set-up which presents itself as a machinic set-up of content and a collective set-up of enunciation."
15. "Which point of entry is of no importance, of no more value than another, no entry has a privilege, even if it is almost a dead-end, a narrow tube, a syphon, etc. One only searches by which other point to connect one's entry, by which cross-roads and corridors one takes in order to connect two points, what is the rhizome's map, and how it immediately modifies itself if one enters by another point. The principle of multiple entries prevents only the introduction of the enemy, the Signifier, and the attempts to interpret a work which, in fact, only proposes experimentation." *Ibid.*, p. 7. Translation mine.
16. *Ibid.*, p. 145. Also p. 147: "No machinic set-up which is not also a social set-up of desire, no social set-up of desire which is not a collective set-up of enunciation."
17. "Collective dispositions of enunciation produce their own means of expression — it could be a special language, a slang, or a return to an old language. For them, working on semiotic flows, or on material and social flows is one and the same thing. Subject and object are no longer face-to-face, with a means of expression in a third position; there is no longer a tripartite division between the realm of reality, the real of representation or representativity, and the realm of subjectivity. You have a collective set-up which is, at once, subject, object, and expression. The individual is no longer the universal guarantor of the dominant meanings. Here, everything can participate in enunciation: individuals, as well as zones of the body, semiotic trajectories, or machines that are plugged in on all horizons... An individual statement has no bearing except to the extent that it can enter into conjunction with collective set-ups which already function effectively: for example, which are already engaged in real social struggle... The individuated enunciation is the prisoner of the dominant meanings. Only a subject-group can manipulate semiotic flows, shatter meanings, open the language to other desires and forge other realities." GUATTARI, "Everybody Wants to be a Fascist," p. 91.



Dana Reitz, photo: J.L. Manaud.

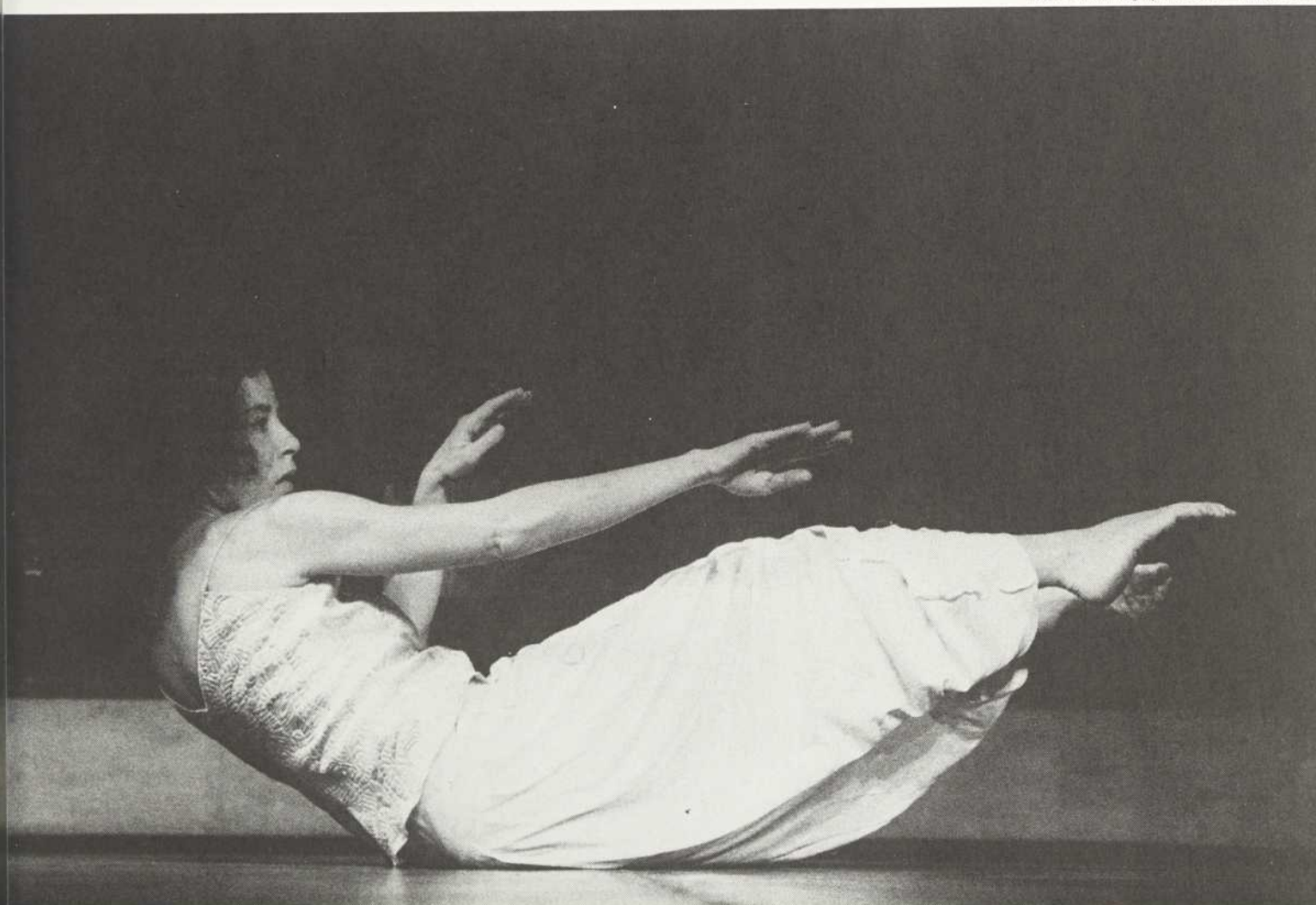
On aura donc vu défiler ici, en l'espace de deux mois, beaucoup des grands noms de la performance (preuve, soit dit en passant, que de cette activité que l'on prétend parfois éphémère et *self-consuming*, il reste bien quelque chose. Il faudra interroger ce reste; la possibilité de la répétition, la notoriété, comment on peut devenir un professionnel de la performance aussi...) Point n'est besoin de rendre compte panoramiquement de ce défilé aux lecteurs de *Parachute* déjà bien informés<sup>1</sup>. On préférera plutôt se demander ce que les performances vues ici nous disent de la performance en tant qu'activité propre; concevoir si l'on veut, ce Festival comme une vaste performance de la performance, une *méta*-performance en quelque sorte étalée sur deux mois.

Sur deux mois, mais en un seul lieu, la Chapelle de la Sorbonne, ce qui déjà limite considérablement la dimension de l'événement. Non pas tellement parce que le lieu, comme son nom l'indique, est doublement connoté (on sait que la performance au contraire aime les lieux non-théâtraux, églises, musées, salles des pas perdus, etc.) mais parce qu'il s'agit d'un lieu un peu étriqué, peu transformable, et surtout d'un lieu unique: pas de changement, pas d'étonnement, pas d'exploration de mille lieux de la ville (mais pour danser sur les toits de Paris comme Trisha Brown à New York, outre le fait qu'ils sont en pente, il faudrait sans

# ÉTATS DE LA PERFORMANCE

## performances au Festival d'Automne à Paris

par Régis Durand



Deborah Hay, photo: J.L. Manaud.

doute un nombre d'autorisations et d'arrêts à décourager le plus tenace performer...) Peu de performances auront donc joué avec l'espace, et peu avec le corps. Malgré certaines dans lesquelles la danse jouait un rôle parfois important (Dana Reitz/Deborah Hay, Sheryl Sutton), la dominante concernait la voix et la musique. La danse était ailleurs, et pas au titre de la performance (Trisha Brown à Beaubourg, Merce Cunningham au Théâtre de la Ville et à Beaubourg, par exemple.)

Il faut bien sûr se garder de définir la performance en fonction de genres ou d'activités qu'elle s'efforce précisément de subvertir. Mais certaines constatations s'imposent: peu de danse, donc, mais surtout peu d'arts plastiques dans cette série de performances: rien qui prit en compte le travail de la vidéo, pourtant si extraordinaire, de l'environnement, de la peinture. Rien non plus pour représenter les travaux passionnants sur la narrativité ou l'énonciation discursive (à l'exception d'une séquence magnifique dans la performance de Sheryl Sutton). Rien sur la performance politique et en particulier féministe telle qu'elle s'est développée depuis plusieurs années sur la côte ouest des États-Unis (Judy Chicago, où es-tu?).

Tout cela pour situer la place et le travail de la performance dans ce Festival, et non pour en faire le reproche aux organisateurs. Car il est bien évident

qu'on ne saurait vouloir tout montrer, et qu'il y aurait quelque chose d'absurde à prétendre donner une image de la performance dans sa totalité. Il s'agit donc plutôt de saisir l'occasion pour s'interroger sur ce qu'une telle manifestation a à nous dire de la performance aujourd'hui.

#### CONSTRUCTION IMAGINAIRE DES CONDITIONS DE LA PERFORMANCE

Soit un lieu, donc, austère et élégant, très "parisien". Entre les panneaux d'une exposition sur la notation musicale à travers les âges et les barrières qui interdisent l'accès au maître-autel et au chœur de la Chapelle. À la croisée des travées des chaises, tantôt faisant face à une scène légèrement surélevée dans le transept droit, tantôt disposées en rond autour d'un espace central. Lieu étroit et contraignant, comme doivent les aimer certains performers un peu pervers, mais qui se prête aussi peu que possible aux transferts d'énergie qui sont pourtant au centre de la performance<sup>2</sup>. Il faut d'ailleurs noter que très peu au cours de ce festival ont joué en espace réel (comme on dit en temps réel), en tenant compte du lieu, en l'utilisant; il s'agissait au contraire d'en faire abstraction, d'en limiter les contraintes.

Lieu peut-être à l'image du public qui s'y rassemblait: calme, assez peu nombreux (sauf pour quelques grands noms — Meredith Monk, par exemple, ou encore Sheryl Sutton à cause de sa participation aux spectacles de Bob Wilson, ici le monstre sacré — pour lesquels on s'attroupait, on se bousculait dans un bruisant effet de mode et de reconnaissance mutuelle...); public en général "passif", donnant peu de signes d'engagement dans le travail présenté, parfois manifestement perplexe, notamment devant la brièveté de certaines performances présentées, ce "temps réel" du processus qui est le fondement de la performance.

Certes la performance n'invite pas nécessairement à une bruyante participation, et dans le silence de chacun, qui peut dire les secrètes transformations qu'effectue un travail. Mais à en juger de l'extérieur, ce qu'on peut dire c'est que toutes les conditions étaient réunies pour que ce qui doit toujours en principe être de l'ordre d'une *intervention* soit reçu en fait comme un *spectacle*. Peu de performances de cet automne firent figure de *contre-événement*<sup>3</sup>.

À cela, plusieurs raisons sans doute. La première est l'absence déjà signalée de performances dans des domaines qui justement ne sont pas (en général) considérés comme des arts du spectacle (environnement, récit, etc.), et dans lesquels la déconstruction des codes et la théâtralisation de ce travail produisent une tension violente entre le lieu, l'agent de la performance et le public entre la présence et la méprise, pourrait-on dire. Danse et musique, par contre, sont *déjà* des arts du spectacle. Même dans leurs démarches les plus radicales elles restent en général de l'ordre du spectaculaire; elles portent avec elles une attente, une sociologie du spectaculaire. C'est ce qui fait le risque et la force des performances qui subvertissent cette attente. C'est ce qui fait aussi que beaucoup de performances sont au fond si proches du *récit*, du *one-man/woman show*, voire du concert.

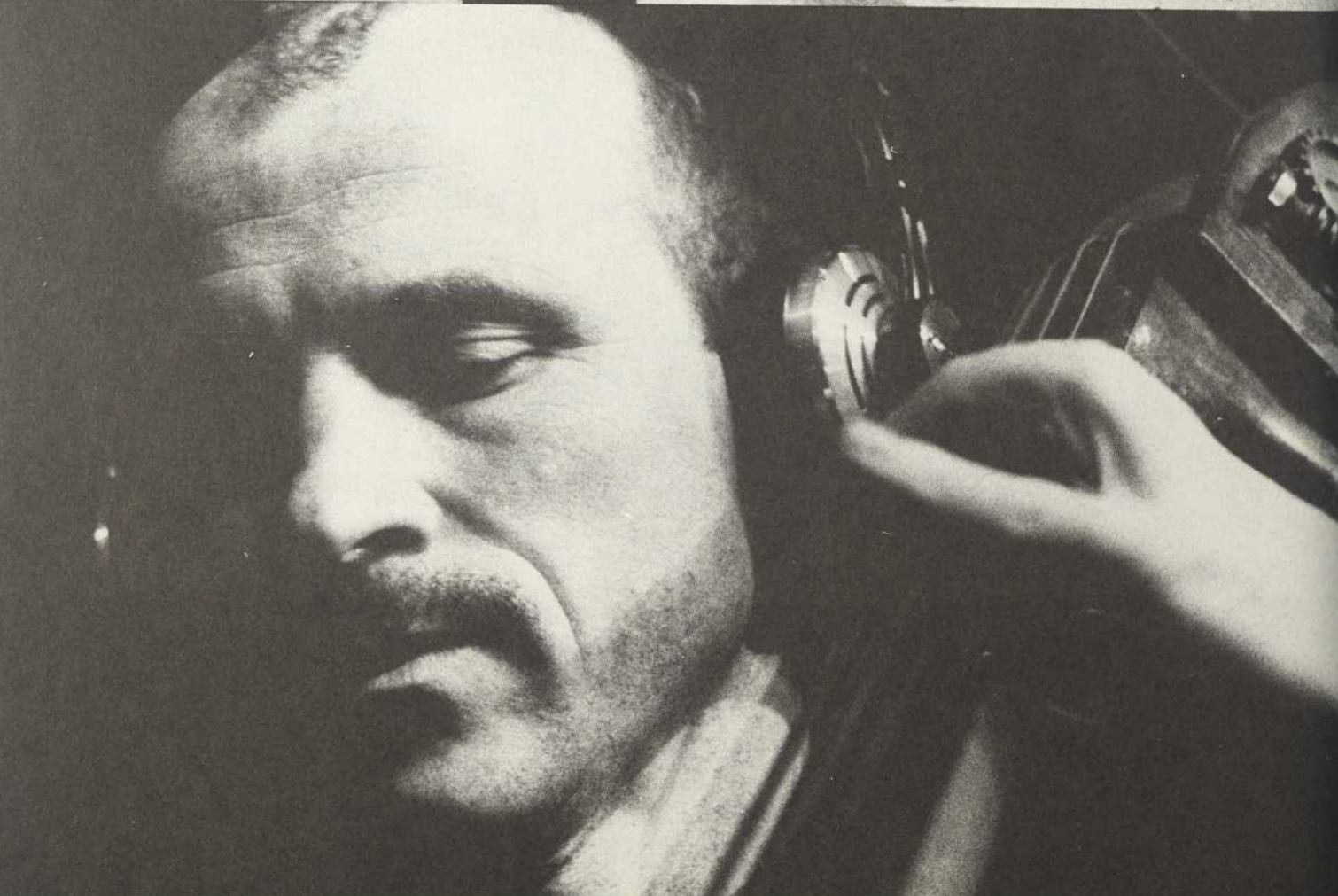
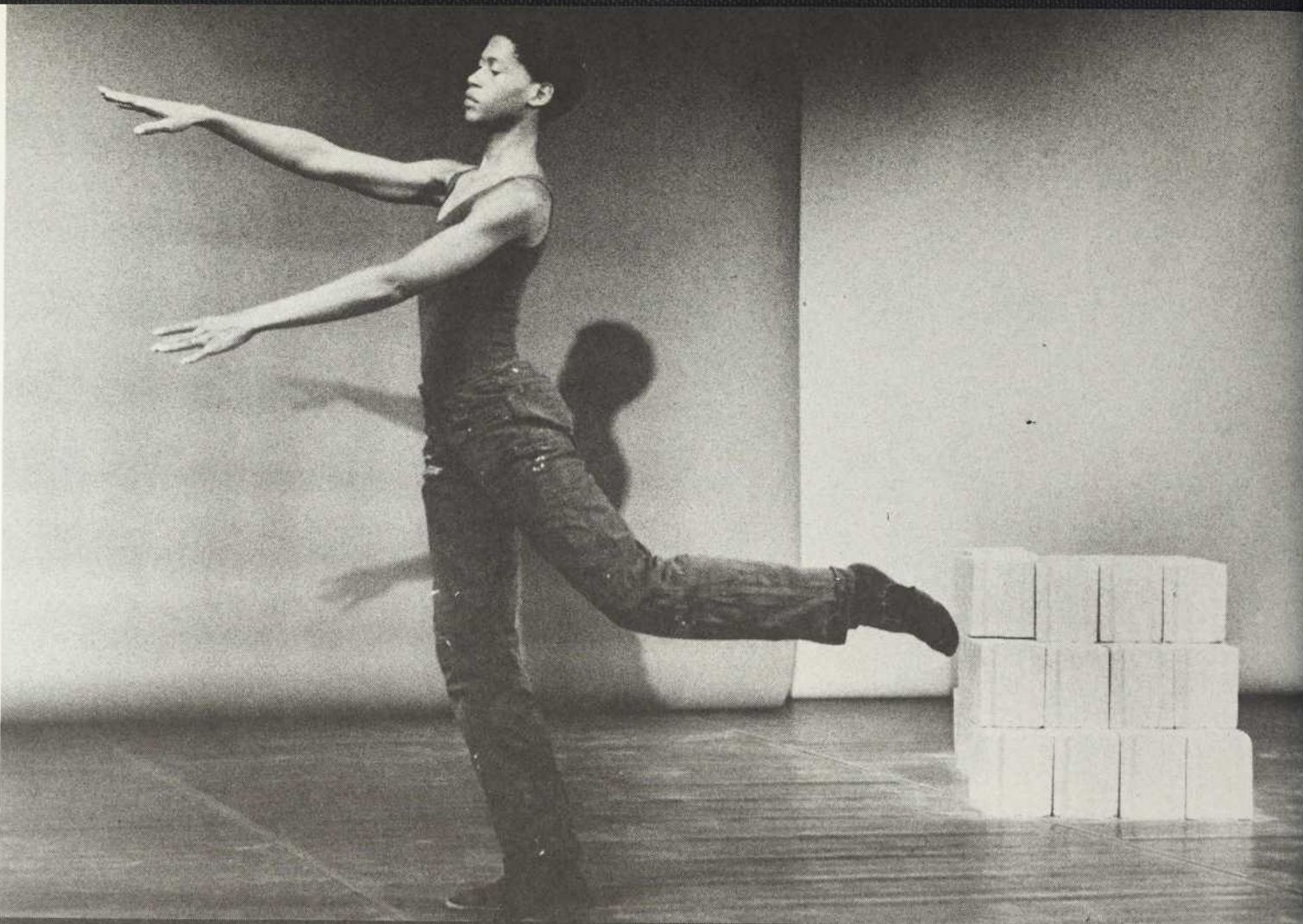
#### TRANSFORMANCES

La performance est par définition un état instable, toujours susceptible de se défaire en autre chose. Ce qui n'a d'ailleurs, en soi, aucune importance (il ne s'agit pas ici de vérifier l'orthodoxie d'un genre, mais d'analyser des pratiques). La performance opère à la limite de différentes pratiques, elle a pour objet, entre autres, d'en explorer les codes cachés, de théâtraliser tous les processus habituellement occultés: le temps de la représentation, l'espace, la subjectivité du performer, les conventions et les rapports qui régissent le spectacle, etc. Elle peut aussi être conçue comme intervention directe du performer (de *l'accomplissant*, justement) sur celui qui regarde. Acte *bioscénique*: inscription de soi et intervention sur le sujet qui regarde.

Sheryl Sutton, photo: J.L. Manaud.

Connie Beckley, photo: J.L. Manaud.

Gavin Bryars, photo: J.L. Manaud.





Peter Kowald, photo: J.L. Manaud.

La performance est par conséquent toujours sur le point de se défaire en improvisation, en pure exhibition narcissique, en happening (formes qui correspondent à un état "dégradé" des trois moments dont parle Klaus Rinke: action/démonstration/intervention<sup>4</sup>). Dans certains cas, elle s'enferme dans un rituel privé, une série de gestes préparatoires ou propitiatoires, laissant entrevoir un travail "ultérieur". Mais qu'est-ce qu'il y a "au-delà" d'une performance? La notion a-t-elle même un sens?

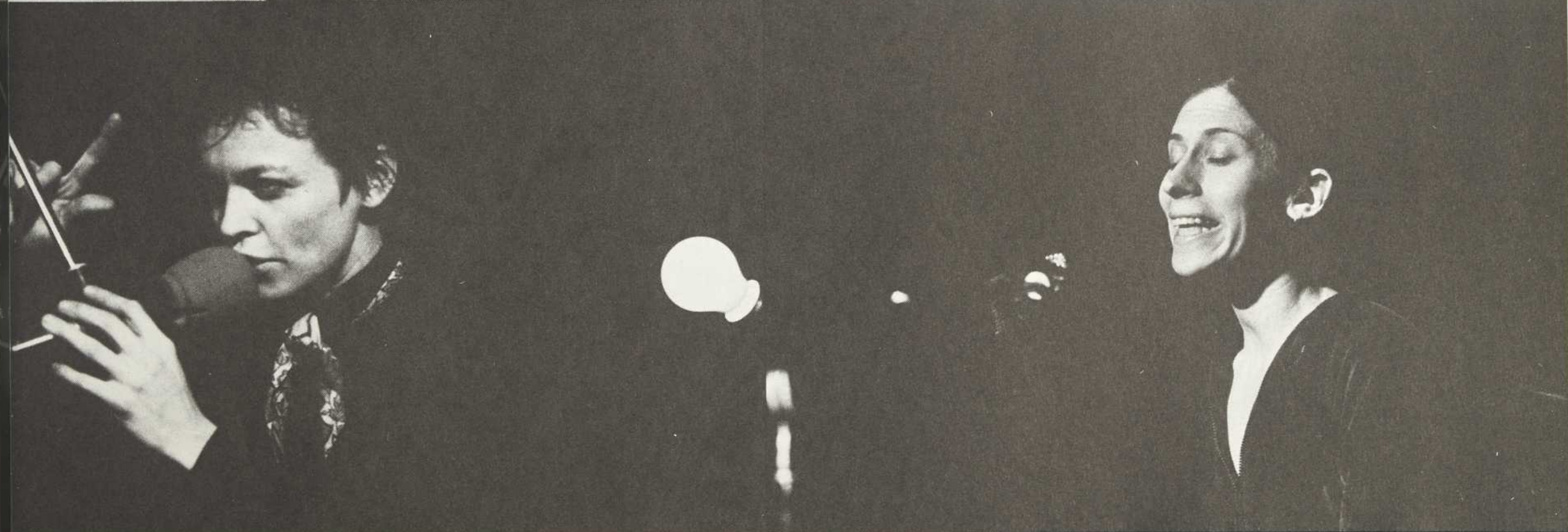
L'intervention minimale de Connie Beckley dans *The Miner* permet de soulever nombre de questions qui se posent aux franges de la performance, quand pour une raison quelconque la séduction ne joue pas entièrement<sup>5</sup>. Quel est le seuil d'intervention minimale pour qu'il y ait, effectivement, intervention? Comment, à défaut de se mesurer, peut-il s'apprécier, échapper au pur constat d'une (brève) présence? Quelle durée, quel dispositif, définissent une performance comme *spectacle*, c'est-à-dire comme quelque chose qui peut être montré à un public réuni pour la circonstance et payant un droit d'entrée? Faut-il que la performance soit un spectacle, et quel est le rapport du performer avec l'idée même d'un spectacle payant et répétable?

Certains se sont expliqués là-dessus, ont énoncé leurs principes: par exemple ne jamais répéter une performance, ou ne la répéter que jusqu'à ce que l'on ait le sentiment qu'on a accompli exactement ce que l'on voulait accomplir, comme Jochen Gerz. Mais dans beaucoup de cas les choses ne sont pas aussi claires. Faut-il poser la question scandaleuse: qu'est-ce qui fait une "bonne" performance? Est-ce ce qui fera justement que la performance sera répétée, parce qu'il y aura désir/demande qu'on la répète ailleurs? Est-ce ce qui confèrera au performer une notoriété, une audience, qui lui donnera un lieu d'où il peut s'exprimer *sur* la performance, y compris pour dire qu'elle n'est pas répétable, qu'elle n'est pas un spectacle, même si la réputation, son *audience*, sont la preuve que son public existe *déjà*? La performance serait-elle alors *la déception du spectaculaire*? Son lieu propre est-il dans les ambiguïtés mêmes de la relation au public et de la jouissance du spectateur?

En Europe, on connaissait surtout, jusqu'à une date récente, la tentation solipsiste et sensationnaliste de la performance: la provocation, héritière du *happening* ou du *body art*. Aux États-Unis, nous avons vu comment elle pouvait soit se défaire, soit au contraire se restructurer en spectacle, devenir alors très proche du *show*, du récital, de l'opéra, ou du théâtre, et retrouver alors avec le public des rapports qui sont ceux que suscitent ces différentes activités (et qui sont d'ailleurs loin d'être clairs eux-mêmes, mais ceci est une autre histoire<sup>6</sup>). Il ne s'agit pas de la qualité du travail (le niveau professionnel des performers américains est en général très élevé), mais du *rapport aux codes*. Dans les meilleurs des cas (Meredith Monk, Joan LaBarbara), il ne s'agit pas d'un repli sur des formes anciennes fixes, mais d'un jeu avec ces formes: faire-

Laurie Anderson, photo: J.L. Manaud.

Meredith Monk, photo: J.L. Manaud.



théâtre, faire-mélodie, pour le pur plaisir de la forme libre. La performance alors est l'acte d'intervention, de jeu, qui construit un moment en moment théâtral ou en moment d'opéra, qui déplace le lieu de la théâtralité des apparences (scène, titre, etc.) vers les endroits où cela se passe réellement. Chez Joan La Barbara, l'effet-théâtre est dans l'entrecroisement, la superposition des voix, dans l'interaction entre la voix et la bande enregistrée qui littéralement fait advenir une partition, un espace sonore qui n'existe nulle part ailleurs que dans l'activation de la bande par la voix, c'est-à-dire au plus pur sens du terme, dans une performance. Performance: accomplissement, production (comme dans l'admirable *Dream of the Beast* où un dispositif technologique complexe sert à faire activer une "Partition-fantôme" par la voix de l'intervenant, le cri de la femme-bête, de son devenir-animal. Ou encore dans *Responsive Resonance with Feathers*, le théâtre se fait par le jeu, le clivage des intensités émotives, la schize de la voix et du cerveau, le double dans l'un. Ou dans *Autumn Signal*, c'est une géométrie des trajets sonores qui compose une danse, construit un dispositif de voix/espace). Chez Meredith Monk, c'est la verticalité vertigineuse de la voix, ses vrilles, ses éclatements, une espèce de parcours aérien de tout l'espace sonore, du souffle et de l'expression...

#### LA PERFORMEMME

Posons une autre question: pourquoi les plus grandes performances sont elles le fait, à l'heure actuelle, de femmes? Faut-il opter pour l'explication "historique", ou socio-économique? (Les femmes ont saisi un "créneau" nouveau, pas encore tombé aux mains des pouvoirs masculins (économique, critique); la performance échapperait dans une large mesure au marché contrôlé de l'art et du *show biz*, elle demande peu de moyens et de personnel, elle est donc idéale pour l'expression de nouvelles recherches; c'est un travail dans lequel la subjectivité est au centre, un travail sur la subjectivité, un travail d'exploration qui rencontre un désir nouveau, etc...)

Tout cela est sans doute vrai. La performance participe bien à la découverte d'un nouveau sujet féminin, elle est, pour toutes les raisons qui font d'elle ce qu'elle est, qui la constituent en performance, en homologie exacte avec un discours et une subjectivité au féminin.

Le geste premier est peut-être celui qui consiste à lever la contrainte des discours de toute nature, jusqu'à subvertir le langage articulé lui-même. C'est bien sûr la rupture absolue de Meredith Monk, cet éclatement du langage au profit d'une langue secrète, qui ne refoule plus rien mais se construit au contraire de cris, de babil, de l'écoute et de l'exploration de tous les états psychiques et de tous les registres de l'appareil phonatoire. Une langue étrangère prodigieuse, à venir, langue d'un corps et d'un désir nouveaux. Mais qui n'est pas pour autant, comme on pourrait trop vite être tenté de le dire, pure spontanéité: l'aisance triomphante est aussi celle d'un travail, d'une rigueur appliquée à la déconstruction des codes antérieurs.

Mais il faudrait parler de démarches aussi différentes que celles de Jana Haimsohn et de Laurie Anderson, par exemple. Pour la première, il s'agit d'explorer la dynamique d'un son, d'un geste de départ, de se laisser porter par eux jusqu'aux limites de la répétition, de l'intensification, ou de l'épuisement d'un potentiel, en assumant les risques d'une telle dérive, le côté parfois "ingrat", peu séduisant d'une telle pratique.

À l'opposé, le travail de Laurie Anderson est la séduction et la sophistication mêmes. Sophistication technologique du *tape-bow violin*; exploration humoristique des contraintes et des limites des discours du monde: écouter les énergies latentes dans les clichés, les formes conventionnelles, la musique populaire, les situations d'écoute habituelles et les faire affleurer, jouer dans leur sens en les amplifiant, en les entrecroisant de commentaires, en

les théâtralisant (comme dans *Americans on the move*).

Rien n'illustre mieux ces remarques que le travail récent de Sheryl Sutton (*Who what when where and why*): image de la plus fine sophistication, charme androgyne du corps et du visage, maîtrise du corps dansant et de la voix. Mais le travail porte ici sur la combinaison même de ces divers éléments, sur la possibilité et les modalités d'un événement d'une narration, et d'une énonciation. Un événement réel ou fictif (la mort d'un homme) produit une catastrophe au sens mathématique du terme: un lieu, une parole, éclate en une poussière de micro-récits, de fragments discontinus qui s'ordonnent pourtant autour d'une présence porteuse, d'une subjectivité qui à travers eux se cherche et s'énonce, énonce sa présence dans ce travail, et fait de la performance en tant que telle la vraie réponse aux cinq interrogatifs du titre.

#### MUSIQUE/VOIX

Il est des performances où la sexualité joue un rôle primordial, où elle est au centre du questionnement, où le corps s'exhibe et exige l'attention totale qui fait défaut, paradoxalement, quand il est seulement objet du désir.

Mais qu'advient-il dans la performance à dominante musicale quand l'accomplissant passe en apparence au second plan, se fait *exécutant*? On voit que là aussi la question dépasse celle du genre et invite à examiner un aspect majeur de la performance aujourd'hui.

Toute musique est performance: présence, gestuelle, subjectivité, manipulation. Mais performance *réglée*, plus ou moins fortement codifiée. Dans le cas de la musique dite classique, la codification (de l'exécution, de l'interprétation et de l'écoute) est très forte, presque maniaque. La musique d'aujourd'hui, elle, devient théâtre des codes qu'elle exhibe (Mauricio Kagel), théâtre-opéra du matériau sonore et narratif (Luciano Berio dans son *Opera*), avec depuis Cage toutes les interventions possibles: voix, gestes, *events*.



Hans Reichel, photo: J.L. Manaud.

La musique serait donc en un sens ce qui dans la performance correspond à l'événement pur, le point focal de toute performance peut-être. Mais un événement absolument pervers dans la mesure où il est fait de faux-semblants et de feintes. L'exemple le meilleur était donné au Festival par Gavin Bryars, ce compositeur anglais qui met en scène de très savantes et très graves *events* qui nous parviennent comme de très loin, comme à travers des siècles de musique antérieure, ou à travers les brumes dans lesquelles sombre le Titanic qui sert de cadre à une de ses pièces. Mélodies populaires qui s'effilochent et se distendent sous l'effet d'un imperceptible relâchement rythmique ou d'une transformation du timbre (sous l'influence du tuba, par exemple). Effet d'éloignement, de nostalgie sentimentale (non sans analogie avec certains textes de Donald Barthelme),

mais à l'opposé du sentimentalisme innocent. Art de la citation et du détournement, gagé par la gravité burlesque des performers.

Dans la performance musicale, le corps peut être tenté de s'absenter, de s'effacer jusqu'à disparaître presque totalement dans les nombreuses pièces qui utilisent des bandes pré-enregistrées et dans lesquelles l'artiste devient simple manipulateur. Mais il peut aussi à l'opposé se donner hystériquement en spectacle, s'exposer dans un travail, un corps à corps avec l'instrument dans lequel ce dernier est poussé à ses limites, violenté, comme chez certains musiciens de rock, ou dans le cas qui nous intéresse, comme dans la très remarquable performance de Peter Kowald à la contrebasse.

Dans un cas comme dans l'autre, c'est un mode de théâtralisation du rapport à la *production* de la musique qui est en jeu. Mais la *musique produite* elle-même est sans commune mesure avec toute autre production incidente à la performance. Produit d'une activité, mais sans traces, contrairement à une création plastique; art du geste et du temps, comme la danse, mais qui peut être séparé de son exécutant, reproduit dans le même medium, manipulé. Conçue comme pur événement, nous disons plus haut que la musique serait le point de fuite de la performance: mais son point aveugle aussi, dans la mesure où la perversion peut très bien se retourner en recodification catégorique. À l'opposé de Peter Kowald, le guitariste Hans Reichel qui passe en première partie le même soir, donne quelque chose qui est de l'ordre du *récit*. Entre Gavin Bryars et le Beaux Arts Trio, la différence est énorme et infime...

Cette fluctuation de la musique dans la performance, c'est encore la voix qui nous la fait mieux sentir, la voix qui rassemble toutes les perversions de la musique en y ajoutant celles du théâtre du corps et des pulsions. La voix qui finalement dans ces performances d'automne aura tenu la place ambiguë qui est la sienne: à la fois ce qui est au plus près du sujet, la jouissance de la présence à soi, de l'écoute narcissique de soi et ce qui est à l'écoute de l'autre, ouverture au discours de l'autre. *La jouissance entendue*: même si elle est toujours menacée par le repli narcissique sur le babil ou le silence, l'extase de soi, ou au contraire par la déperdition psychotique dans l'invocation de l'absent, la formule donne une assez bonne idée de ce que peut être un des multiples états de la performance. ■

#### NOTES

1. On pourra se reporter aux numéros d'*Art Press International* sur le Festival d'Automne: 30 (Juillet 1979), 32 (Octobre 1979), 33 (Novembre 1979)
2. cf Chantal Pontbriand. "Notion(s) de Performance". *Parachute*, 15 (été 1979), 25-29.
3. L'expression est de R. Payant, "Notes sur la Performance", *Parachute* 14, (Printemps 1979).
4. *Studio International*, juillet-août 1976
5. Il est évident que l'ouvrage récent de Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1979, ouvre des perspectives importantes pour l'étude de la performance que nous essaierons de prendre en considération dans un travail ultérieur.
6. Comme on tente de le montrer dans un ouvrage collectif sous la direction de V. Bourgy et Régis Durand *La relation théâtrale, Recherches sur l'échange et l'illusion au théâtre*, Presses Universitaires de Lille, à paraître en mars 1980.

bricolage pictural

# L'ART À PROPOS DE L'ART

## 2e partie: citation et intertextualité

par René Payant

### RAPPEL

Nous pourrions résumer la première partie de notre étude en disant que la pragmatique de la peinture est ou apparaît plus importante que sa sémantique. C'est-à-dire, en ajoutant cette nuance que l'analyse du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet nous permet, que *maintenant* la sémantique de la peinture semble être plus évidemment marquée par un discours sur la pragmatique picturale. Cette nuance introduit la dimension historique et permettra encore ainsi de préciser, quant à la problématique de la citation qui nous occupe, la différence idéologique qui s'inscrit, dans la citation masquée et la citation marquée<sup>1</sup>: citer au temps de Raphaël et citer au temps de Manet ne signifie pas tout à fait la même chose. Autrement dit, la citation comme *acte* spécifique du discours peint a une signification, indépendante du cité mais manifestée par la *forme* du cité, qui ressortit à sa *fonction* dans le discours. L'analyse du tableau de Manet, que nous avons menée en nous dégageant progressivement et en nous démarquant de l'analyse iconologique, nous a en effet permis de distinguer le *fait* de citer, *comment* citer et *pourquoi* le faire. Dans le cas de ce tableau nous avons vu que le déplacement du fragment de l'image-source au contexte de l'image-cible s'accompagnait d'une dégradation du "contenu" cité (iconographique) à la faveur d'une démonstration sur le processus même de l'opération citationnelle. En d'autres termes, l'énoncé peint se retournait (aussi) vers l'énonciation comme acte plutôt que d'accomplir (intégralement) sa fonction transitive dans la représentation figurative. Cet effet de l'énoncé, qui pointe vers sa condition d'existence (énonciation) plutôt que d'indiquer ce à quoi il permet d'exister (représentation), produit cependant un glissement, que nous avons décrit comme rupture sémiotique<sup>2</sup> et sur lequel il nous faudra revenir, qui doit être considéré comme opération rhétorique. Nous pouvons résumer pour le moment notre proposition en la formulant ainsi: le tableau de Manet représente une rupture dans l'histoire de la peinture (qui se radicalisera très tôt par la suite à travers les tableaux impressionnistes et cubistes), une rupture qui, mettant l'accent sur la citation plutôt que sur le cité, fait passer d'une rhétorique du représenté à une rhétorique opérant au niveau pictural de l'image.

### PICTORAL ET ICONIQUE

Nous introduisons ici une distinction que nous avons faite ailleurs<sup>3</sup>, qui permet de concevoir une stratification de l'image, et que nous pouvons déplacer sur le

Marcel Duchamp, *Gilet*, 1958, objet ready-made rectifié, cinq boutons métalliques portant les lettres T.E.E.N.Y., longueur 60 cm, coll. Mme Marcel Duchamp, Villiers-sous-Grez.



problème de la citation. C'est la même notion de picturalité que vise Louis Marin lorsqu'il dit, à propos de la nature morte *Pêches et raisins* de Chardin: "... en s'approchant de la toile: l'objet s'évanouit; chaos de touches divisées, juxtaposées dans ce désordre, cette confusion que les contemporains du Titien notaient déjà dans sa dernière manière"<sup>4</sup>. Cette distinction que nous faisons *théoriquement*, et qui apparaît chez Marin seulement par un mouvement du spectateur, se trouve en quelque sorte matérialisée dans les tableaux impressionnistes particulièrement "brumeux" où le réseau de taches colorées *voile* littéralement la figuration, c'est-à-dire rend difficilement perceptibles les formes figuratives même si les taches engendrent effectivement ces formes. Les macro-représentations de bandes dessinées de Lichstenstein révèlent cette même stratification quant à l'image imprimée qui est leur référence. Dans ces deux derniers exemples, la distinction entre le niveau pictural et le niveau iconique de l'énoncé peint est explicite et elle fait partie même de l'énoncé. Autrement dit, ces énoncés désignent une référence qui leur est extérieure et se désignent eux-mêmes à la fois.

La mise en évidence d'une telle stratification permet de localiser deux lieux producteurs de signification: celui traditionnellement reconnu de la représentation figurative et celui qui lui est un support mais qu'on oublie très souvent et que la peinture et la théorie formalistes américaines nous permettent de précisément décrire. Aussi, lorsque nous parlons plus haut d'un intérêt nouveau pour la rhétorique du niveau pictural, nous accordions implicitement une autonomie à ce niveau qui sous-tend la représentation figurative. Admettre cette stratification implique alors que la distinction de Hjelmslev doit être appliquée à chacun des niveaux composant l'image. Rappelons qu'il reconnaissait aux deux plans du signe une réalité substantielle et une réalité formelle<sup>5</sup>. Nous aurons donc une substance et une forme du plan de l'expression du niveau pictural et une substance et une forme du plan du contenu de ce même niveau, puis une substance et

une forme du plan de l'expression du niveau iconique et une substance et une forme du plan du contenu de ce même niveau. Bref, les niveaux pictural et iconique ont chacun statut de signe.

iconique	plan du contenu	substance
		forme
pictural	plan de l'expression	substance
		forme
pictural	plan du contenu	substance
		forme
pictural	plan de l'expression	substance
		forme

Dans le cas du tableau de Manet, la faille sémiotique dont nous parlons et qui est produite par la citation et la mise en abîme de son processus démontre l'existence des deux signes<sup>6</sup>. La faille (au sens de défaut, coupure) de la transitivité du signe iconique est due au fait que la citation (plan de l'expression) se désigne elle-même comme opérant dans l'énonciation, c'est-à-dire qu'elle n'est pas — totalement — transparente à l'énoncé (plan du contenu). Celui-ci est donc quant à sa substance composé à l'intersection d'une forme qui est strictement descripto-narrative (scène champêtre avec souvenir de mythologie) et d'une forme qui opère méta-linguistiquement (conscience, auto-référence de l'énoncé citationnel). Cette allotopie<sup>7</sup> au plan du contenu du signe iconique dans l'image est le résultat d'une allotopie au plan de l'expression. En effet ce plan n'est pas homogène à cause de la différence entre le nu féminin et les deux personnages

masculins, ainsi qu'avec le reste de l'image. La substance de ce plan est marquée par l'opposition entre l'effet bidimensionnel inclus dans l'effet tridimensionnel. Les deux types d'espace (formes) créant cette allotopie sont justement produits par la différence qui existe au plan du contenu du signe pictural qui sous-tend le signe iconique.

Comme cette allotopie est produite essentiellement dans le motif cité, se greffant par l'intermédiaire des personnages masculins au reste de l'image, on pourra maintenant ne considérer que lui. La faille du signe iconique s'articule donc sur une faille (si l'on veut, au sens géologique) qui fait glisser le signe iconique dans le signe pictural. Cette opération renverse l'ordre traditionnel où l'iconique prévaut. Il y a une signification qui s'énonce au niveau du pictural qui pourrait être formulée ainsi<sup>8</sup>: sur le plan du contenu la substance<sup>9</sup> est sélectionnée par deux types de forme, le lisse (le nu) et le rugueux (les hommes), ou, peut-être plus justement, le plat et le volumétrique. Ces deux effets optiques signifiés sont à leur tour le résultat d'une manipulation différentielle de la substance du plan de l'expression: la touche non marquée, plutôt léchée et uniforme, et la touche affirmée, plus brossée et libre, de même que la couleur répartie sans opposition de valeur et la couleur traitée en clair-obscur (modelé)<sup>10</sup>. Nous voyons donc que l'allotopie dans l'énoncé (substance du plan du contenu) au niveau iconique trouve ici ses racines dans une allotopie de l'énonciation (forme du plan de l'expression) du niveau pictural. Autrement dit, l'énoncé auto-référentiel du signe pictural traverse l'énonciation du signe iconique pour faire partie de l'énoncé de ce signe. Pour le dire encore autrement, l'effet collage au niveau du signe pictural représente par mise en abîme l'opération de citation qui au niveau du signe iconique retourne l'énoncé vers lui-même et le fait descendre au niveau du signe pictural dont l'énonciation est le sujet de l'énoncé qui fonde l'énonciation au niveau du signe iconique.

La distinction entre le pictural et l'iconique nous montre ici qu'un travail au niveau de ce que l'on pourrait concevoir comme le premier niveau d'articulation de l'image, celui de la tache et de son rapport à la surface, produit un effet répercuté jusqu'au niveau du discours dans la citation. Ou bien, inversement, l'analyse du tableau de Manet au niveau discursif nous montre, par un travail spécifique de la citation auto-réflexive, l'existence du signe pictural<sup>11</sup>.

#### LE DÉPLACEMENT DANS LA CITATION

Michael Snow a fait en 1977 une oeuvre intitulée *Plus tard* (coll. Galerie Nationale du Canada). Il s'agit de vingt-cinq photographies en couleurs (86 x 108 cm) encadrées séparément sous plexiglas dans des cadres de bois. Chacune reproduit un tableau: des paysages du Groupe des Sept appartenant à la G.N.C. Snow cite donc deux choses à la fois: d'abord des oeuvres de peintres canadiens, ensuite, parce qu'il compose son oeuvre de vingt-cinq éléments puisés à la G.N.C., une séquence de la collection de la G.N.C. Cette séquence est aisément découppable dans le corpus de la G.N.C. car elle constitue une salle consacrée au Groupe des Sept<sup>12</sup>. On pourrait croire à un hommage rendu aux célèbres paysagistes canadiens. Mais cela risquerait de faire oublier du coup le travail de Snow et entraînerait aisément dans le piège d'une interprétation nationaliste<sup>13</sup>. Si les oeuvres du Groupe des Sept font retour dans celle de Snow, celle-ci est une *relecture* révélatrice<sup>13a</sup>.

Les oeuvres qui sont citées par Snow apparaissent comme en mouvement devant l'appareil photographique (ou, au contraire, comme si l'appareil avait bougé — à la manière du spectateur en mouvement dans le musée — en prenant les photographies). Bref, ça bouge et dans l'image-cible l'image-source n'est pas fidèlement transposée car le système de traduction-citation<sup>14</sup> a laissé des traces qui comptent. Dans cette oeuvre de Snow les citations des oeuvres canadiennes sont pour ainsi dire sans contexte car elles composent toute l'oeuvre. Ce n'est que la séquence qui se démarque dans le nouveau contexte muséal. La mise

en abîme du processus citationnel interne dans le *Déjeuner* est ici reportée sur le rapport de l'oeuvre et du musée. Chaque tableau, comme segment de la citation, se démarque de l'original strictement par la technique de transposition. L'angle de vue et le flou de la photographie inscrivent en effet dans la citation un écart quant à l'original. Cet écart distingue alors la co-présence de deux signes: le signe iconique (le paysage peint représenté) et le signe pictural (la photographie qui se laisse voir parce qu'elle indique sa présence).

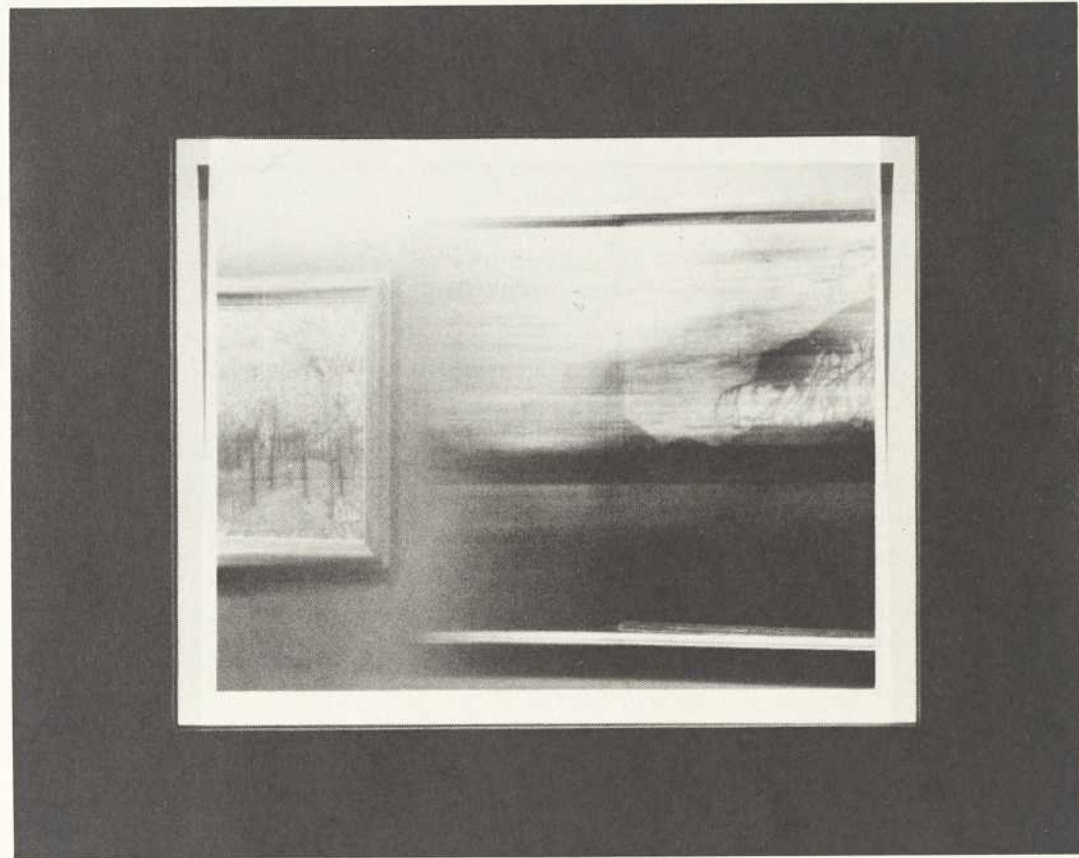
La lecture de ces deux signes irréconciliables est imposée par Snow<sup>15</sup> et signale en fait que toute histoire a deux côtés: l'énoncé et l'énonciation<sup>16</sup>, celle-ci pouvant se distinguer comme ayant sa propre histoire. Considérant alors que cette oeuvre présente deux propositions, celle du niveau iconique et celle du

référence désignée) et la manière de peindre (le travail signifiant de la représentation). Par conséquent, ces oeuvres ne seraient pas illustration (dans tous les sens) mais commentaire, c'est-à-dire mise en signe discursive.

Ce que nous devons retenir de la relecture de Snow, précisément dans son cas parce que la citation fait toute l'oeuvre, c'est que la citation s'y indique très clairement comme une mise en signe<sup>17</sup>. Autrement dit, dans la citation la référence (le texte-source) n'est que désignée. Cette distanciation est importante et nous devons maintenant examiner comment le texte cité renvoie à sa référence.

#### LA CITATION COMME SIGNE

Encore récemment<sup>18</sup>, Umberto Eco résistait à admet-



Michael Snow, *Plus tard*, 1977, 25 épreuves photographiques en couleurs, plexiglas, cadres de bois peint, dimensions globales: 86.4 x 108 cm, collection: Galerie Nationale du Canada, photo: courtoisie Galerie Nationale du Canada; détail.

niveau pictural, nous retrouvons la faille sémiotique (aux deux sens) décrite à propos du tableau de Manet: la forme du plan de l'expression du signe pictural photographique fait partie de la substance du plan du contenu du signe iconique. La représentation au niveau du signe iconique pose la question de la référence de ce signe, l'auto-référence du signe pictural pose la question du signe iconique. En fait, l'oeuvre de Snow présente le regard (point de vue, commentaire, discours) de Snow sur la référence qu'il représente (à sa manière), c'est-à-dire sur les tableaux de la G.N.C. et non sur leur référence qui serait le paysage canadien et qu'il ne vise qu'indirectement (littéralement obliquement). En fait Snow cite "mal": la proposition picturale rejaillit dans la proposition iconique qui est une citation. Le textible est ici une "mauvaise" transcription du texte-source mais indique cependant que la représentation est toujours une mise en signe. Ainsi, l'effet particulier de la citation dans *Plus tard*, c'est-à-dire la présentation d'un double énoncé, rejaillit sur les oeuvres mêmes du Groupe des Sept. Autrement dit, si la lecture de Snow est un hommage, il s'agit d'un hommage aux peintres et non au paysage canadien. La dégradation du sujet représenté dans *Plus tard* nous éloigne de la perception du mythe nationaliste que l'on voudrait lire dans les oeuvres du Groupe des Sept. Ce que la relecture de Snow fait voir, par imitation structurelle, c'est la notion de représentation dans les oeuvres du groupe canadien. Ces oeuvres acquièrent ainsi, peut-être, un nouveau statut où se distinguent la matière peinte (le paysage canadien comme

tre la possibilité de segmenter la surface peinte<sup>19</sup>; mais il admettait toutefois qu'elle est un phénomène sémiotique (il lui reconnaît le statut de texte) ou, plus exactement, il reconnaissait qu'elle "est plutôt la naissance d'un phénomène sémiotique, le moment où un code est proposé à partir des débris des codes précédents".<sup>20</sup> Ce serait le sort de chaque tableau de procéder à l'élaboration d'un code sans que celui-ci ne réussisse, hors de cette instauration, à s'institutionnaliser. Mais il faudrait voir, et ce serait là l'intéressant paradoxe de la peinture, ou de tout art, si la nécessité d'invention qui l'anime n'est pas justement ce qui oblige constamment le code à se rompre, à faire rater systématiquement son institutionnalisation. Chaque performance du langage pictural, c'est-à-dire chaque oeuvre, se doit d'être un coup qui fait événement. Par conséquent, chaque oeuvre cherchant à instaurer un système de *sémiosis* contiendrait presque nécessairement les éléments de sa destruction; autrement dit, déjà là dans sa construction les germes de son démeublement.

Ce mouvement double de construction — déconstruction fait se retourner l'oeuvre sur elle-même, accomplissant ce que Jakobson nomme la fonction poétique du langage<sup>21</sup>. Mais le coefficient de déconstruction, qui stoppe la possibilité de génération d'un code nouveau ou celle du prolongement d'un code déjà établi et qui par conséquent clôture (structure) l'oeuvre, ouvre du même coup, par les virtuelles fragmentations que la destruction du code à peine instauré contient, tout un univers de possibilités: la

regénérescence à travers des fragments de l'oeuvre. Cette nature complexe de l'oeuvre poétique, qui est celle de l'image peinte dont nous parlons, ressortit sans doute au fait qu'elle est elle-même, comme produit, le résultat d'un processus de construction par déconstruction: l'oeuvre poétique est un enrichissement du code déjà-là par déconstruction de ce code. C'est donc une déconstruction comme construction nouvelle qui contient en germes sa propre déconstruction. Ce travail complexe peut s'opérer à tous les niveaux du langage.

Puisque nous avons situé notre analyse au niveau discursif de l'image, et non à celui de ses unités minimales de signification, nous pouvons, en reprenant à Eco sa reconnaissance de l'image peinte comme texte, le reprendre cependant sur le point de la segmentation. La citation, comme grande unité syntagmatique de signification, prouve en effet la possibilité d'un découpage de la surface peinte qui se trouve ainsi divisée en signes.

Pour éclairer le statut du motif cité comme signe<sup>22</sup>, je propose d'appliquer à ce motif les observations de Kristeva à propos du mot dans le fonctionnement poétique du langage<sup>23</sup>. Le motif met en dialogue trois éléments qui constituent les trois dimensions du "texte peint": le sujet-auteur de la peinture, le destinataire-spectateur et les tableaux antérieurs. Le statut du motif se définirait d'abord *horizontalement*: le motif dans le tableau appartient à la fois au sujet du tableau et au destinataire<sup>24</sup>, puis *verticalement*: le motif dans le tableau est dirigé vers le corpus des tableaux antérieurs ou synchroniques. Donc le motif cité est un lieu de croisement où l'intersubjectivité (axe horizontal: sujet-destinataire) s'articule sur l'intertextualité (axe vertical: tableau-tableaux). C'est donc selon ces trois perspectives, sujet-destinataire-contexte, qu'il convient de considérer l'ambivalence du motif cité.

#### LA MISE EN SIGNE

Pour préciser quel genre de relation s'établit entre ces trois composantes, nous examinerons d'abord le statut sémiotique de la citation. L'acte poétique est une transformation du connu, une construction-déconstruction du code qui engendre de nouveaux signes, un travail sur du déjà-là qui se retrouve employé d'une manière apparemment incongrue.

Reprenons pour notre propos quelques remarques de Lévi-Strauss quant au bricolage dans le mythe, même si, comme il l'indique lui-même, le bricolage dans l'art implique une différence<sup>25</sup>. Le bricolage est une opération, constitutive de sens, qui naît d'une occasion: le besoin de réaliser un projet maintenant. Il est par conséquent marqué par l'urgence et témoigne de l'habileté inventive du bricoleur. Pour la production de son objet, le bricoleur dispose des restes des objets passés: son corpus est contingent des anciennes occasions. La production de l'objet (mythe) est donc une réorganisation des éléments disponibles. Lévi-Strauss insiste sur ce point: la signification ressortit à la structure de la relation des éléments qui ne valent pas en eux-mêmes comme signe, sinon, autrement, dans les compositions auxquelles ils appartenaient précédemment. Chaque objet bricolé est donc un dialogue avec un inventaire d'éléments dont il est effectivement une sélection et une combinaison spécifique. À lire, en d'autres termes, les remarques de Lévi-Strauss on peut dégager encore quelques observations utiles. Le bricolage étant une activité *première* qui utilise des *moyens détournés* pour exprimer la pensée à partir d'un *répertoire hétéroclite*, n'est pas loin de s'apparenter au travail du rêve selon Freud: à ce stade primaire (le secondaire étant celui de la conscience) le sens s'exprime dans un langage indirect, par condensation et déplacement. Mais un tel rapprochement, qui est une comparaison structurale, doit s'arrêter ici car le mythe, tout comme l'oeuvre poétique, est une construction consciente (ce qui n'interdit pas une infiltration du travail du subconscient). Toutefois, le caractère hétérogène et incongru de ce genre de construction-bricolage (rêve, mythe ou oeuvre poétique) nécessite une lecture *tabulaire*<sup>26</sup> où chaque partie prend pleinement sa valeur de signe.

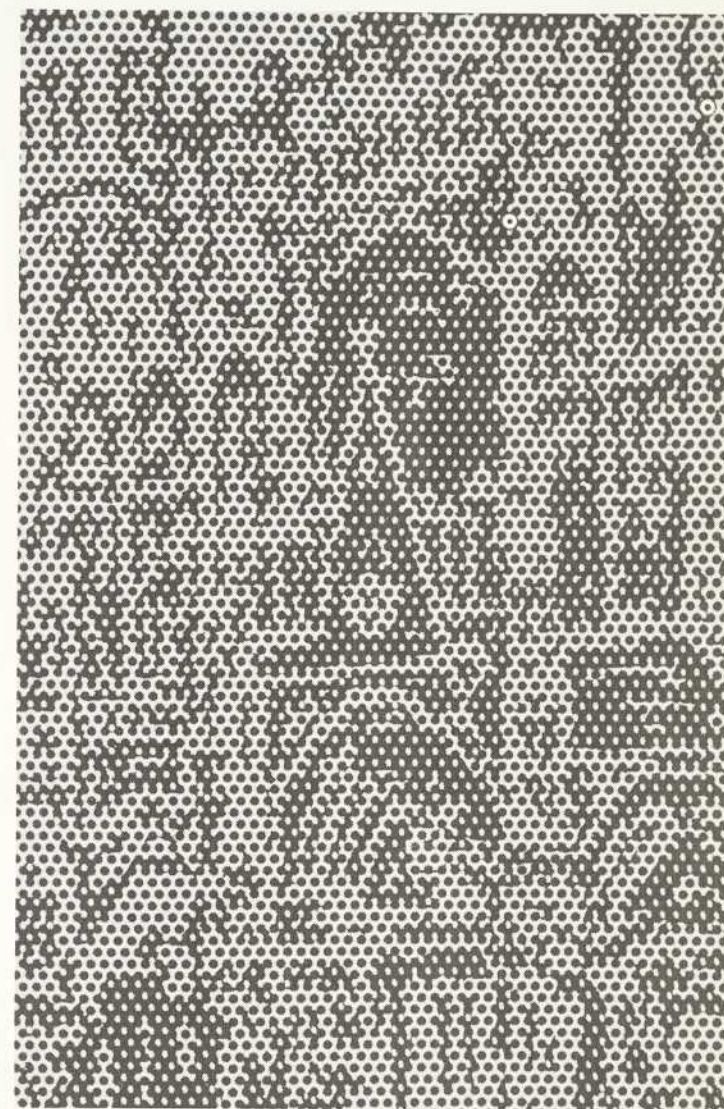
Enfin, comme le note encore Lévi-Strauss, le bricolage opère avec des objets de seconde main (*second hand*), je dirais *ready-made*; mais il ne se limite pas à accomplir une signification au moyen de bribes et de fragments laissés par l'histoire, il "parle" aussi: en racontant, dit Lévi-Strauss, par les choix opérés le caractère et la vie de son auteur. Autrement dit, le sujet de l'énonciation est marqué dans l'oeuvre par le bricolage<sup>27</sup>.

La citation n'est pas un "pur bricolage", mais elle peut être considérée comme ce genre d'opération pour souligner le statut de signe du motif et, partant de la segmentation conséquente, la double articulation (syntagmatique et paradigmatique) qui fonde l'image en langage, au niveau du discours tout au moins. Cependant ceci: l'image peinte ne procède pas, comme le mythe, à partir de "débris" d'événements passés, c'est-à-dire que la sélection ne s'opère pas de la même façon. La citation est d'abord *découpage* dans le corps d'une oeuvre qui, avec plusieurs autres, est disponible pour une éventuelle sélection. Avant d'être assemblage de l'élément choisi dans l'oeuvre-cible, la citation implique donc une première opération qui travaille dans l'oeuvre-source. La citation comme bricolage est donc à la fois *bris* et *collage*. Par conséquent, avant d'être acte d'écriture dans l'oeuvre-cible la citation s'élabore premièrement dans l'acte de lecture de l'oeuvre-source. L'isolement d'une partie, qui est souvent l'effet d'une relecture (*je souligne, je note*)<sup>28</sup>, annonce sans doute déjà le prélèvement par lequel s'accomplira ensuite dans l'oeuvre-cible l'intertextualité.

Ainsi, dans l'image-cible, c'est-à-dire l'espace où des formes sont inscrites, le motif cité n'est pas simplement une inscription mais encore une *transcription*. C'est par ce caractère spécifique que l'énoncé peint dialogue avec le passé: le motif cité implique isolation-prélèvement-déplacement-intégration. C'est la transcription elle-même qui, prouvant le principe de déplaçabilité disséminé dans toutes les parties de l'image-source, transforme le motif découpé en signe<sup>29</sup>.

Reprenons autrement cette dernière observation. Comme le dit encore Lévi-Strauss de l'élément choisi, c'est parce que "ça peut toujours servir" que cet élément *peut* prendre une *valeur* aux yeux du bricoleur. *C'est donc le citeur qui fait le signe*. Essayons de formuler brièvement cette opération. L'auteur de l'image (A-1) propose dans son image (I-1) un motif (M-1) comme signe parce que ce motif représente un segment puisé dans une autre image (I-2). Le rapport s'établit donc entre l'image-cible (I-1), son auteur (A-1) et le motif (M-1) et ce "même" motif (M-2) et son auteur (A-2) dans l'image-source (I-2). Je marque ici par M-1 et M-2 une *différence* entre le motif retrouvé repris dans l'image-cible et le motif englobé dans l'image d'origine où il n'est qu'*inscrit* et non pas aussi *transcrit* comme dans l'image-cible<sup>29a</sup>. Nous retrouvons ici la complexité du rapport que nous avons décrit, à partir de Kristeva, entre intersubjectivité et intertextualité. La citation (M-1) propose par conséquent au destinataire de l'image un lieu chargé de multiples directions de signification, mais à partir d'un *motif découpé* par le citeur (A-1) dans une image (I-2) à sa disposition<sup>30</sup> où M-2 n'est pas encore isolé, n'est pas encore un signe, mais peut le devenir. Alors, si la citation reprend, ou répète, elle transforme aussi, et surtout. Pour le destinataire, la lecture de la citation est un triple mouvement qui se conclut nécessairement par une *interprétation*. Pour décrire ces trois étapes de la lecture — qu'il est plus facile de distinguer *théoriquement* que pratiquement —, nous pouvons suivre Panofsky quant à la division des niveaux de la lecture iconologique<sup>31</sup>. Le premier temps serait celui du *repérage*, c'est-à-dire le fait de discerner la *forme* de la citation (niveau pré-iconographique). C'est à ce niveau que la citation doit se signaler, plus précisément *s'indiquer*, comme citation. Ce niveau est celui que nous avons décrit comme le niveau pictural de l'image; sur le plan de l'expression, les marques formelles qui favorisent le repérage donnent valeur d'indice à la citation, et attirent par conséquent d'emblée l'attention sur le fait de l'énonciation qui

insiste ici sur la reprise-répétition du motif. Le deuxième temps serait celui de la *compréhension*, moment où, après le repérage de la citation comme signe, la signification de la citation-signe est entendue (niveau iconographique). Mais cette dernière "lecture" du motif est incomplète et n'épuise surtout pas le sens du motif *comme citation*. C'est le troisième temps, l'*interprétation* (niveau iconologique), qui prend en charge la citation comme reprise-répétition<sup>31a</sup>. Nous devons maintenant prendre de la distance face à Panofsky pour qui cette troisième étape est la mise en rapport du pictural-iconique avec l'extra-pictural. Telle qu'entendue ici, l'interprétation signifie un travail par lequel le destinataire considère les liens qui unissent, par le motif cité, A-1 et I-1 avec A-2 et I-2. Autrement dit, le spectateur de l'image-cible, comme *tiers inclus* dans la relation que manifeste M-1, évalue, c'est-à-dire porte un jugement. Le motif cité établit en



Roy Lichtenstein, *Cathedral*, 1969, une de six gravures d'après Monet, 47 x 33", (117.5 x 82.5 cm) Gemini G.E.L., Los Angeles.

effet un rapport, de A-1 et I-1 à A-2 et I-2, qui signifie pour le spectateur car le signe est bien signe de quelque chose mais *pour quelqu'un*. Cette dimension horizontale, ou pragmatique, du signe n'est pas négligeable dans le cas de la citation.

#### LA CITATION ET LES SIGNES

La dimension pragmatique du signe a pourtant été négligée à la suite de la sémiologie linguistique de de Saussure qui s'intéressa à la *nature* de signe plus qu'à sa *fonction*. Mais puisque notre analyse se situe au niveau discursif (ou de la parole, que de Saussure oppose à celui de langue), il est impératif de réintégrer la fonction du signe dans la problématique de la citation. Pour cela, il faut remplacer (ou compléter) la définition linguistique du signe par une définition logique. La définition logique du signe est du reste celle que l'on peut déjà trouver dans la *Rhétorique* d'Aristote. C'est-à-dire que la définition logique du signe appartient au niveau discursif<sup>32</sup>. Selon Aristote le signe (*séméion*) se distingue de l'indice sûr (*tekmerion*), qui est ce qui tombe sous les sens, et du vraisemblable (*eikos*) qui est ce qui tombe sous le sens, ce qui est établi par des lois et passé dans l'usage. Le *séméion* est une chose qui sert à en faire entendre une autre, mais dont la si-

gnification dépend du contexte de son apparition; il relève de l'*inventio* et sert à convaincre. Bref, c'est un jeu de langage (au sens rhétorique), un moyen qui vise le destinataire et vise à produire sur lui un effet<sup>32</sup>.

Si j'ai fait cette référence à Aristote<sup>33</sup> c'est pour indiquer très précisément le niveau linguistique, celui du discours, auquel j'entends maintenant appliquer la définition logique du signe telle que proposée par C.R. Peirce<sup>34</sup>. Comme je l'ai déjà souligné<sup>35</sup>, la référence à la théorie de Peirce permet à l'analyse et à la théorie des images de se développer, plus librement, hors de la théorie linguistique de de Saussure<sup>35a</sup>. Je ne rappellerai ici que ce qui est directement pertinent à notre propos. Peirce dit que le signe peut être considéré selon trois points de vue: en lui-même, dans son rapport avec l'objet représenté, tel qu'il est interprété comme représentant son objet. On ne retiendra, pour le moment, que la deuxième perspective puisqu'elle précise le rapport que la citation-signe (M-1) entretient avec son objet (M-2). Peirce distingue trois types de rapport, en ajoutant au premier type un autre découpage en trois. Une *icone* est un signe qui renvoie à l'objet, qui le fait voir, en vertu des caractères de cet objet. Selon le trait de similarité que l'icone entretient avec son objet, elle peut être: une *image* quand le caractère commun est une "qualité" (*the phenomenal suchness*), un *diagramme* lorsque le caractère commun est l'analogie des relations des éléments composant le signe et l'objet, une *métaphore* quand un troisième terme sert de médiateur pour établir un caractère commun au signe et à son objet. D'autre part l'*indice* est un signe qui renvoie à l'objet, qui le désigne, parce qu'il est réellement affecté par lui. Enfin un *symbole* est un signe qui renvoie à l'objet, qui le signifie, en vertu d'une loi qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet.

Ceci dit, il convient de rappeler encore que la relation établie entre M-1 et M-2 comprend aussi par contiguïté les relations entre A-1 et A-2 et entre I-1 et I-2. C'est M-1 qui donne une signification à M-2 en le citant. C'est donc I-1, l'image-cible, qui motive le choix apparemment arbitraire de M-2 dans I-2. Nous avons jusqu'ici considéré une relation directe, j'ajouterais égale, de terme à terme (M-1 et M-2, A-1 et A-2, I-1 et I-2). Mais imaginons que M-1, au lieu de renvoyer simplement à M-2, nous mènerait indirectement, c'est-à-dire à travers M-2, soit à I-2, soit à A-2, ou encore à tout l'ensemble composé par M-2/A-2/I-2. Par exemple, un motif cité qui ne vaudrait pas pour son "contenu" mais comme représentation de toute l'image-source, ou comme représentation de son auteur. Ou encore comme représentation de ce que l'image-source et son auteur représentent (par exemple: le Hokusai cité en partie dans le *Portrait de Zola* de Manet est signe d'une référence générale — picturale et culturelle — au Japon). Les catégories de signe de Peirce permettent de distinguer plus clairement la nature du rapport dans ces relations croisées. Ces distinctions éclaireront à leur tour, en proposant une typologie de citations<sup>35b</sup>, la motivation de la citation, c'est-à-dire ce qu'elle veut dire en citant, ce qu'elle cherche à faire comprendre au destinataire. Bref, la modalité de la citation (comment) renseigne sur l'intention (pourquoi) qui a fondé l'extraction et sur le rôle du motif dans l'image-cible. Une telle typologie a aussi l'avantage — ce qui n'est pas rien — de répondre, du moins en partie, au problème de Leo Steinberg (cf. la première partie de ce texte) quant à une terminologie plus adéquate face à la diversité des "emprunts" et des "renvois". La section qui suit n'a pas d'autre projet que cette clarification.

#### RÉPARTITION

J'essayerai, pour chacun des types de citation, de donner au moins un exemple<sup>36</sup>. Je n'analyserai cependant pas chacun d'eux d'une manière élaborée. Puisque, comme le rappelle Peirce, un signe peut être à la fois symbole, indice et icone, il s'agit de savoir laquelle de ces dimensions prédomine. Quant aux exemples cités, je les ai classés là où ils me semblaient le plus convenir, c'est-à-dire selon la relation qui apparaissait valorisée. À l'intérieur de la même image, rien n'inter-



Paul Georges, *Fantasy about Five*, 1978-1979, huile sur toile, 9½ x 14' (280 x 420 cm), Tamosulo Art Gallery, Union College.

dit qu'il y ait plusieurs types de citation; dans ces cas j'indiquerai ce que j'ai isolé comme exemple<sup>37</sup>. Mes exemples sont puisés presque essentiellement dans le XXI<sup>ème</sup> siècle pour montrer que la citation ne s'y réduit pas au point de vue de Lipman et Marshall.

#### 1. La citation-icone (A-1 → I-2, A-2)

Par similarité, le motif cité établit une relation avec l'image-source. Dans ce cas, l'auteur de la citation, comme sujet d'énonciation, se signale comme emprunteur et renvoie autant à l'image-source qu'à son auteur. Ce serait le cas de *L.H.O.O.Q.* la Joconde moustachue de Duchamp.

Je réintroduirai ici la stratification dont nous avons parlé plus haut: pictural, iconique. Il peut en effet arriver que la citation vise seulement le niveau pictural d'un signe iconique de l'image-source. Par exemple, chez Lichtenstein la technique du pointillé et des ombres qu'il emprunte à la bande dessinée sans qu'elle soit nécessairement utilisée pour reproduire une icone prélevée dans une bande dessinée. Ce qui apparaît ici c'est la valeur *iconique* du plan pictural cité. Autrement dit, ce sont les qualités du plan pictural de l'image-source qui sont citées, qui font signe. Mais la citation-icone du plan pictural de l'image-source peut s'accompagner de la citation-icone du plan iconique de cette même image. Dans la série des *Cathédrale* de Lichtenstein, la citation de Monet est de ce type mixte: le pointillisme se trouve cité comme motif en même temps que le motif de la cathédrale (la notion de série est elle-même citée, nous y reviendrons). Au contraire, dans *L.H.O.O.Q.*, même si le plan pictural est importé par la reproduction photographique, Duchamp ne *semble* pas le considérer. Les cas de citation qui n'insistent pas sur le plan pictural du motif déplacé sont légion dans l'histoire de l'art. C'est la tendance, jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, des oeuvres où domine le représenté sur la représentation. À ce moment-là le citeur, qui se marque dans l'énoncé par la citation, puisqu'elle est une opération (de répétition) au niveau de l'énonciation, dénie sa position de sujet d'énonciation à la faveur de l'énoncé qui, par conséquent, s'*objective*. L'oeuvre de Bronzino fournirait des exemples où la citation est ainsi une opération rhétorique au service du récit représenté (comme caution, preuve, comparaison, etc.). La modernité, on l'a vue à partir du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, retourne l'énonciation

vers elle-même. Elle réinscrit donc la présence du sujet dans l'énonciation et, dans la citation, insiste sur le fait de l'emprunt plutôt que sur l'emprunté. Il ne sera pas étonnant de constater alors la récurrence de motifs favoris(és). Mais la banalité des motifs cités n'affecte pas la signification de l'opération citationnelle (cf. les collages, cubistes et autres). La réitération d'un motif très connu libère peut-être le citeur d'avoir à signaler *formellement* sa citation (cf. la première partie).

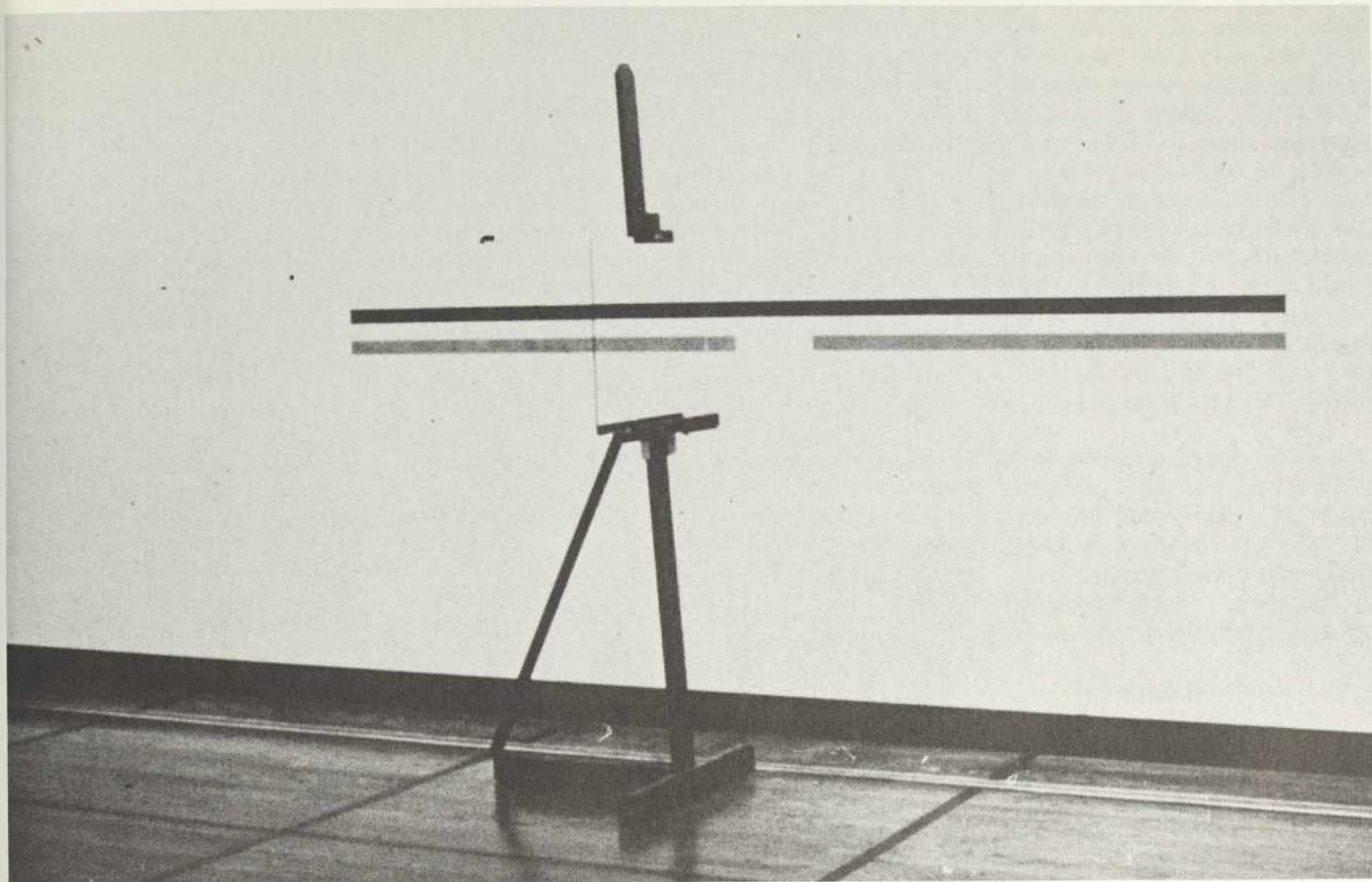
Peirce a distingué trois espèces d'icone<sup>37a</sup> qu'il nous faut retenir car elles précisent la nature de la citation-icone que nous venons de décrire.

#### 2. La citation-image (A-1 → A-2)

C'est le cas où, à travers le motif cité, le citeur se relie à l'auteur cité, et non pas à l'image-source elle-même. Par conséquent, dans la citation-*image*<sup>38</sup>, le motif a valeur de métonymie. Le citeur s'associe aussi à un autre auteur, il crée un rapprochement, une

Roy Lichtenstein, *Little Big Painting*, 1965, huile sur toile, 68 x 80" Whitney (170 x 200 cm), Museum of American Art, New York.





Serge Tousignant, *Hommage à Magritte*, 1970-1974, chevalet, miroir et ruban gommé sur mur, 203,2 x 366 cm, coll. de l'artiste.



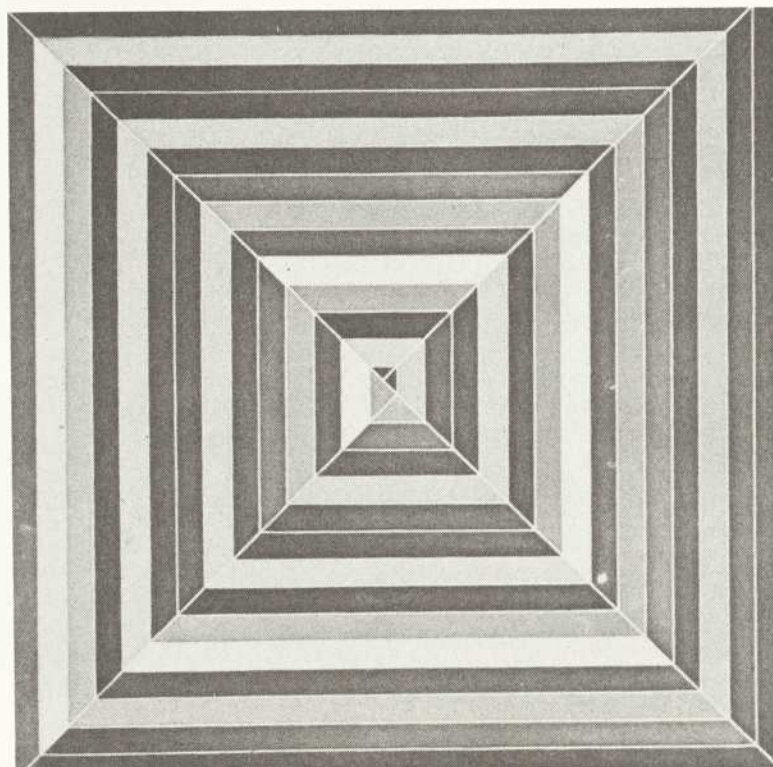
Jasper Johns, *Jubilee*, 1959, huile et collage sur toile, 60 x 44" (152,4 x 111,8 cm), coll. David H. Steinmetz.

ressemblance qu'il désire. En fait, il s'inscrit dans l'histoire à laquelle il ajoute en reprenant à sa charge le passé, en l'actualisant. La citation-image fait renaître un auteur en en faisant être un qui s'appuie sur l'histoire. L'auteur cité valorise en quelque sorte le citeur; mais d'autre part, le citeur présente l'auteur cité, c'est-à-dire qu'il le fait connaître.

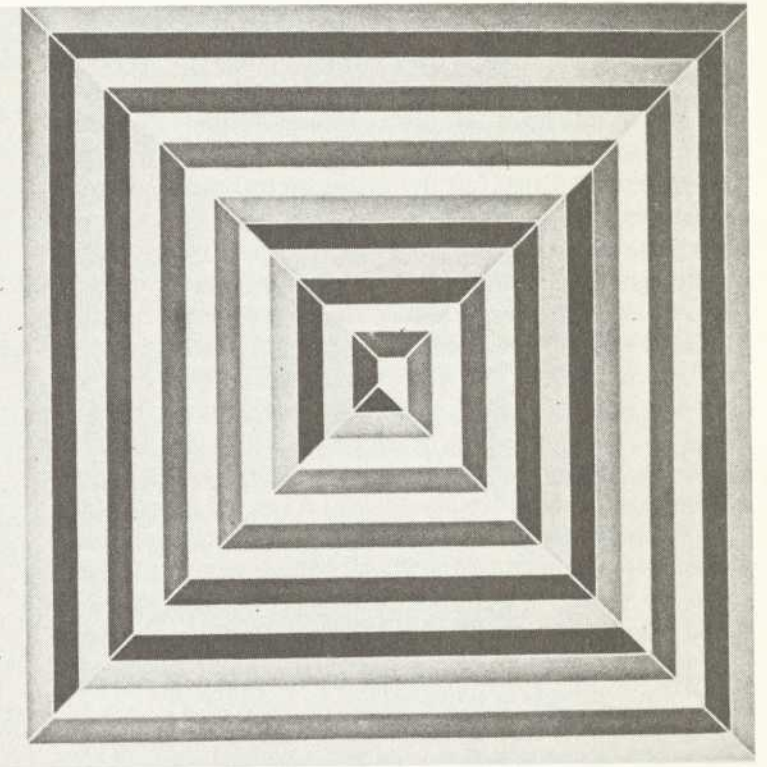
Ceci vaut encore aux niveaux pictural et iconique. La citation du Hokusai dans le *Portrait de Zola* de Manet joue au niveau de l'iconique (même si par ailleurs le motif a, au niveau pictural, des qualités de l'image-source). Cependant, le motif cité, l'icone-image du Hokusai, est en fait une référence au plan pictural de l'image-source, entre autres à ses marques de bidimensionnalité, que l'image-cible valorise en en reprenant elle-même sur le plan pictural les qualités. Dans la modernité, les citations-images qui ne retournent pas le plan iconique vers le plan pictural sont plutôt rares. Peut-être serait-ce le cas des oeuvres (à la manière de Pollock dans la *Chambre d'Oldenburg*, de la référence à Matisse dans *Fantasy about Five* de Paul Georges. Mais on y verrait que la citation n'y est jamais "intégrale" comme elle a tendance à l'être dans les oeuvres plus anciennes. Il s'agirait alors plus exactement de citations par paraphrase qui ne seraient pas de "pures images"<sup>39</sup>.

D'autre part, la citation-image du plan pictural (c'est-à-dire lorsque c'est le plan pictural de l'image-source qui fait image dans l'image-cible) se retrouverait dans le *Narcisse* de Whittome (indépendamment du motif de l'oeil qui est aussi une citation). Le cité est la composition *all over* du plan pictural qui renvoie à certains tableaux de Pollock, à travers les tableaux à série de boîtes de soupe Campbell, de Marilyn Monroe ou de Judith Scholl de Warhol. *Little Big Painting* de Lichtenstein est aussi une citation-image du plan pictural des oeuvres de l'Expressionnisme abstrait<sup>40</sup>. *Flag* de Johns cite aussi, par sa texture "indépendante" du motif, la composition *all over*. *Jasper Johns' Dilemma* de Stella renvoie à la question chromatique que Johns pose par exemple entre *False Start* et *Jubilee*. Ce dernier exemple introduit une nuance qu'il nous faut souligner.

Le rapport établi entre les deux auteurs par la citation-image peut être plus critique. Le citeur, qui s'inscrit dans l'histoire en reprenant l'auteur cité, fera alors sa marque dans l'histoire en le *reprenant*. La citation-



Frank Stella, *Jasper Johns Dilemma*, 1962-1963, acrylique sur toile, 6'5" x 12'10", (192,5 x 385 cm), Coll. Alan Power, Richmond, Surrey, England.



image, se faisant alors commentaire, ressortit plutôt à la catégorie de la citation-icone que nous examinerons plus tard.

### 3. La citation-diagramme (A-1 → I-2)

Cette deuxième espèce de citation-icone relie le citeur à l'image-source plutôt qu'à son auteur. L'image-source vaut donc ici comme objet spécifique de la référence. La structure de l'image-source, la relation entre ses éléments, est ce à quoi renvoie effectivement l'image-cible. Le motif de la citation est l'analogie structurale. Le citeur signale ainsi que son oeuvre est une lecture de l'oeuvre, mais surtout une ré-écriture. C'est le cas je crois de toutes les oeuvres qui s'intitulent *Hommage à...* comme *Hommage à Magritte* de Serge Tousignant. Le même genre de renvoi structural peut se lire entre le *Paysage fantôme* de Magritte et *L.H.O.O.Q.* de Duchamp et dans certaines propositions de Kosuth. Ou encore entre *According to what?* de Johns et *Tu m'* de Duchamp. Cette oeuvre est particulièrement intéressante parce qu'elle con-

tient, en plus de la référence à Duchamp qui s'inscrit dans toute la structure du tableau, une citation-image d'une autre oeuvre de Duchamp: *L'Auto-portrait de profil* qui se trouve sur le petit tableau retourné en bas à gauche. Le grand tableau, comme référence à Duchamp, contient le petit tableau, comme référence à Duchamp, qui contient une représentation iconique de Duchamp. Duchamp se trouve donc cité à la troisième puissance. Par ailleurs, le petit tableau, qui est une citation-image, se trouvant enchâssé dans le grand tableau, qui est une citation-diagramme, nous sommes en présence d'une mise en abîme de l'opération citationnelle. Ce *renvoi au carré*<sup>41</sup> (mise en abîme de la citation), qui se superpose aux renvois à Duchamp (mise en abîme du cité), accentue le fonctionnement auto-référentiel de l'oeuvre. En outre, la citation-image est au recto du petit tableau qui fait face (donc qui est au verso pour moi) au recto du grand tableau qui est une citation-diagramme. Bref, deux citations se font face, accompagnées d'une double mise en abîme, où s'ouvrent comme à l'infini les espaces de deux miroirs se reflétant, en comprenant

une icône du profil de Duchamp.

C'est encore une citation-diagramme que l'on retrouve dans certaines œuvres "abstraites" de Borduas où l'on peut reconnaître la *structure* d'un paysage<sup>42</sup>. La référence, ici plus générale, renvoie à un genre d'image (à une série spécifique d'œuvres) plutôt qu'à une œuvre en particulier. C'est aussi ce qui arrive dans l'*Autoportrait* de 1920 de Chirico qui renvoie à la structure des portraits à *veduta* de la Renaissance. Mais ce dernier exemple montre aussi, surtout par le motif de la *veduta*, que la citation-diagramme peut être un commentaire sur l'œuvre-source, valorisant ainsi sa dimension indicelle.

#### 4. La citation-métaphore (A-1 → ? → I-2, A-2)

Cette troisième espèce de citation-icône relie le citeur à l'image-source et/ou à son auteur par l'intermédiaire d'un troisième terme. Ce genre de citation marque très profondément le sujet de l'énonciation dans le texte-cible car le citeur y présente, par la figure métaphorique, un parallélisme qu'il entrevoit<sup>43</sup>. Comme c'est un cas complexe et délicat à théoriser, je n'analyserai qu'un exemple: *Marat* de David.

Il faut d'abord repérer dans le motif de Marat mort dans sa baignoire, avec l'angle juste qu'il faut sur l'œuvre-source, le motif du Christ mort soutenu par la Vierge dans la célèbre *Pieta* de Michel-Ange (celle de la basilique St-Pierre à Rome). Ce que David emprunte à la *Pieta* ce n'est pas le signifié religieux du plan iconographique, c'est-à-dire le sens de la mort du Christ présenté par la Vierge douloureuse, mais strictement la *posture* du Christ, c'est-à-dire la *forme* visible et reconnaissable indépendamment de l'iconographie — qu'il transpose du plan sculptural au plan pictural. C'est à travers cette forme partagée par l'image-cible et l'image-source que s'opère la médiation métaphorique et que l'iconographie du Marat s'enrichit. David, rapprochant ainsi Marat du héros de l'histoire religieuse, fait de Marat un héros (équivalent) dans l'histoire profane. Le tableau, qui est déjà une dédicace, devient monument historique. Ainsi, tout en fabriquant son/un héros, David s'inscrit "à l'ombre son héros" dans l'Histoire<sup>44</sup>, mais aussi dans l'histoire de l'art à côté de Michel-Ange, et donne à la notion de "néo-classicisme" un ancrage formel dans l'œuvre, au-delà ou en deçà de l'iconographie. Donc le citeur, par la citation-métaphore, relie des œuvres et des auteurs, tout en écrivant de son point de vue l'histoire pour immortaliser un/son héros. Se révèle ici un étrange pouvoir de la citation-métaphore qui, comme toute citation fait revivre (éternise en quelque sorte) le passé (néo-classicisme: renaissance de la Renaissance...), mais acquiert un pouvoir politique. Cette dimension n'est sûrement pas étrangère à toutes les formes de citation.

#### 5. La citation-indice (I-1 → A-2)

Cette deuxième catégorie de citation relie plus spécifiquement l'image-cible, c'est-à-dire l'image citante, à l'auteur de l'image-source. La relation, on l'a annoncée déjà, n'est pas de similarité mais de contiguïté de fait. Aussi la référence à l'image-source n'est pas faite par reproduction iconique, n'est pas une exacte reproduction. Elle est faite d'un certain point de vue qui éclaire l'image-source, c'est-à-dire qu'elle la montre et renseigne sur elle. À travers l'image-source citée c'est son auteur qui est commenté. Bref, la citation-indice renvoie nécessairement à l'image-source, parce qu'elle y est empiriquement liée, parce qu'elle en découle; mais la liaison peut être de nature différente: pour célébrer, pasticher, parodier,... par exemple.

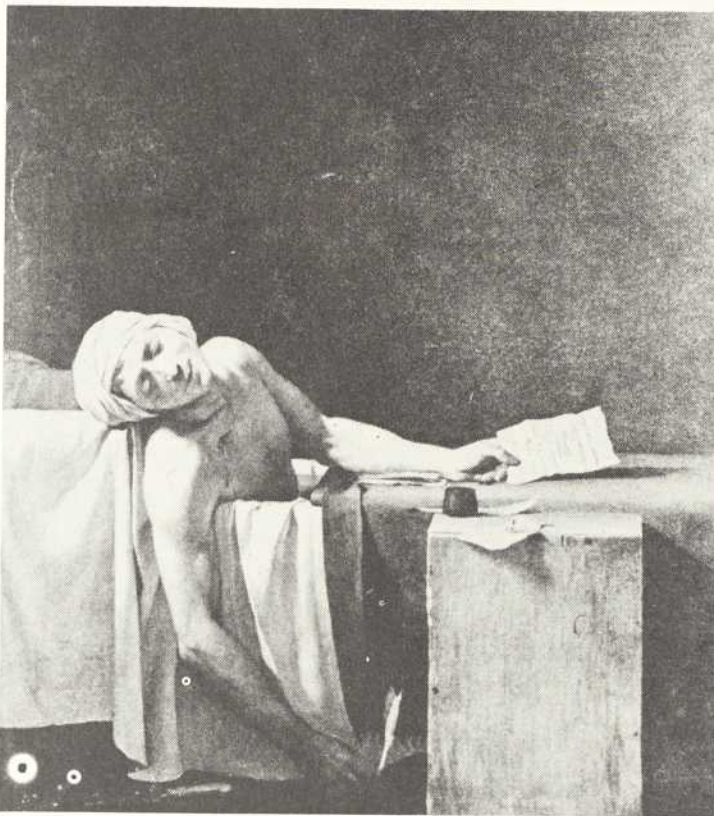
Le commentaire fait à l'auteur de l'image-source peut toucher n'importe lequel des plans de l'œuvre: pictural, iconique, conceptuel. Je commencerai par le souvenir d'une œuvre de Man Ray. Lors de la rétrospective présentée au New York Cultural Center, au début des années soixante-dix, la dernière œuvre était un *Portrait d'Andy Warhol*, exécuté selon la technique du *silkscreen* et avec la gamme chromatique

qui sont devenues la "marque" de Warhol. La citation-indice se trouve aussi dans les *Vest* de Goodwin, par rapport au *Gilet* de Duchamp, qui commente le *ready-made* retouché. Dans *No* de Johns en regard de la rigidité et de la symétrie de *Onement* de Newman. Dans le *Violon descendant un escalier* de Arman, en rapport au célèbre nu de Duchamp. C'est encore la relation de citation-indice que lie *EQA* ou *QEA* de Louis Comtois à Piero della Francesca<sup>45</sup> et les récents travaux de Cane à la peinture de la Renaissance (par exemple à Giotto), comme déjà le Caravage, spécialement à travers ses *Saint-Jean-Baptiste*, se référait à Michel-Ange, ou comme le *Ceci n'est pas de l'art* de Broothaers nous renvoie par exemple à *La trahison des images* de Magritte.

Chacun de ces renvois mériterait d'être analysé en détail, comme cet œil, puisé au portrait flamand de *Jeune fille* par Petrus Christus, que Whittome place partout dans *Narcisse* et au centre de *L'Œil* comme citation du paradigme même de la notion de discours, fondée dans l'image sur la vision (le regard sur le tableau comme fenêtre ou miroir).<sup>46</sup>

#### 6. La citation-symbole (I-1 → I-2)

Dans cette troisième catégorie de citation, le motif cité établit plutôt un rapport d'image à image. Se trouve ainsi exclu le niveau de l'énonciation qui s'efface pour



Jacques Louis David, *Marat assassiné dans sa baignoire*, 1793, huile sur toile, 162 x 125 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

laisser jouer la relation au niveau strict du code. La répétition de la citation est du genre qui se produit dans la relation du *token* face au *type* (dans la terminologie de Peirce)<sup>47</sup>. Chaque reprise qu'opère la récurrence du *token* est la réaffirmation de la loi qui a codifié le sens du motif pour qu'il signifie. La citation-symbole est une actualisation (discours, parole) du code (langue) sans transformation; elle est tout entière perpétuation du système. C'est le cas de toute la symbolique des images, motivée par de l'extra-pictural, et des allégories dont Ripa propose une compilation. Toute invention peut tôt ou tard se systématiser. C'est contre cette institutionnalisation de l'instauration que lutte l'œuvre poétique. L'histoire des motifs de Panofsky s'intéresse à cette codification sur le plan iconique. Mais le même phénomène peut intervenir au plan pictural: par exemple, la signification de la perspective comme dispositif graphique, ou encore, plus récemment, le *allover* ou la planéité du support comme signes à valeur assignée, c'est-à-dire assurée. C'est aussi le cas des œuvres dites "à la manière de...": par exemple, l'Expressionnisme dit de la *57e Rue* à New York. La grammaire des formes élaborée par Kandinsky propose plus explicitement un code de ce plan pictural.

## EXTENSION/REPLIEMENT

On aura compris que les exemples que j'ai cités n'ont pas été choisis systématiquement, mais étaient là, en quelque sorte *ready-made*, comme pièces appartenant à d'autres analyses dont les problématiques étaient toutes différentes. Seule la question de la citation les a fait se rassembler ici. Beaucoup d'autres pourraient servir à leur place. Autrement dit, en les citant nous avons transformé ces œuvres en signes des catégories de citations, pour les besoins de la cause. Toutefois, quelques-unes nous restent qui posent la même problématique avec un déplacement qui mérite d'être noté. Il s'agit en fait d'étendre la question de la citation aux cas où le citeur se replie sur lui-même, c'est-à-dire cite une de ses propres œuvres comme source. Nous pourrions sans doute y retrouver toutes les catégories de citation, mais elles seraient à lire selon la perspective auto-biographique.

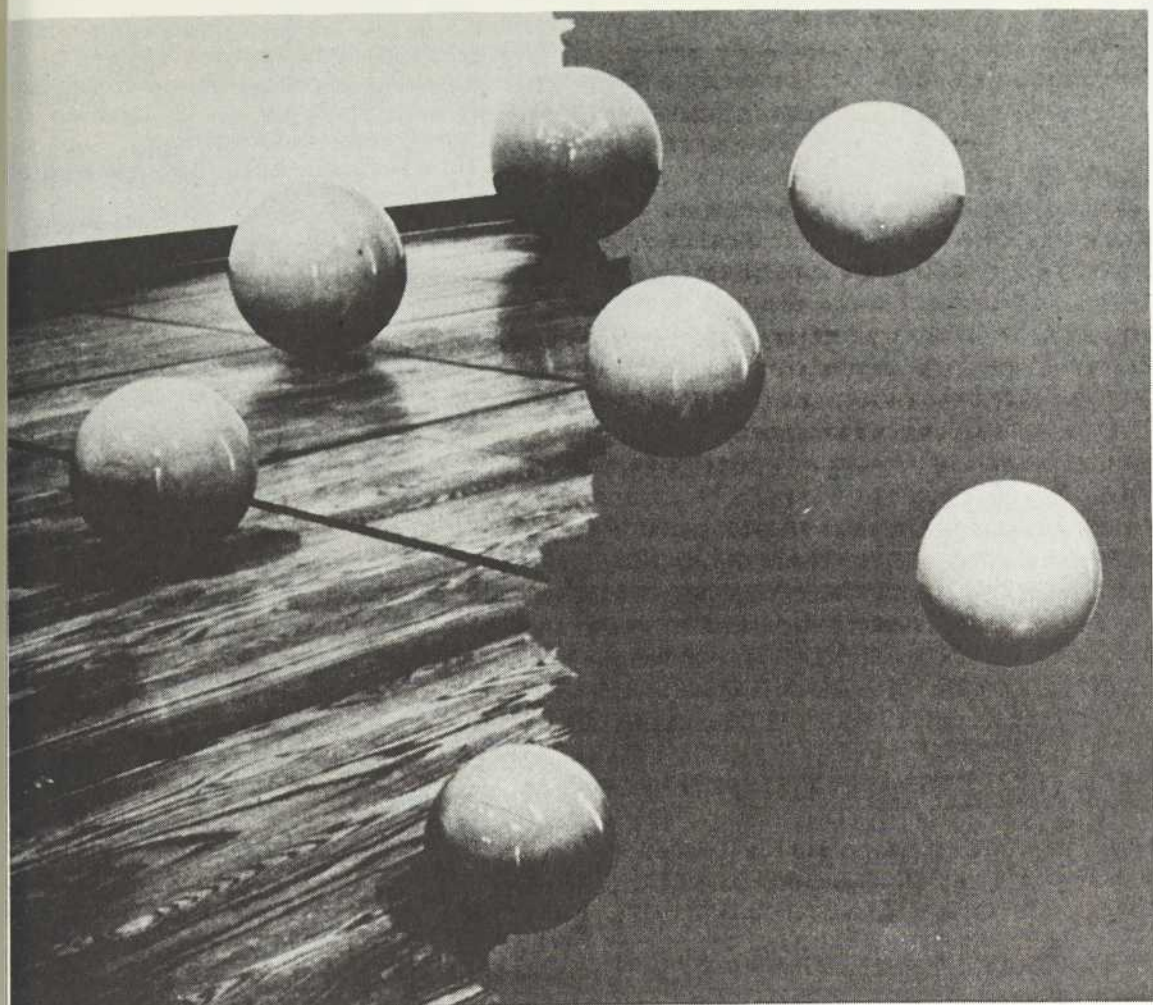
Pensons à l'*Atelier rouge* de Matisse, au *Tu m'* de Duchamp, à *According to what* et à plusieurs autres œuvres de Johns, à Chirico qui place une de ses œuvres comme *Veduta* dans son *Autoportrait* de 1920, à toutes *Walking Woman* de Snow, à plusieurs Lichsteinstein, à *Laissez faire les sphères, corrections analytique no 1* de Serge Tournant, à la *Joconde rasée* de Duchamp, les *Stella* après 1970, etc., etc., etc. Dans le sens d'un resserrement de l'espace entre la cible et la source, comme dans les *Cassation/Open* de Charles Gagnon, il s'agit de l'auto-citation de l'œuvre: le motif englobé reprend celui de la forme englobante, en forme de citation-image/citation-indice. *La France apportant la foi aux Indiens* (non signé, Chapelle des Ursulines à Québec), inverse le processus: le motif englobé, qui est du reste une citation-image, est repris, sous forme de citation-métaphore, dans le motif englobant.

Dans l'autre sens, celui de l'extension, la question de la citation pourrait permettre de considérer la notion de série dans *Narcisse* de Whittome, la séquence dans *Plus tard* de Snow, la référence au musée dans le *Musée blanc* de Whittome et dans *Fantasy about Five* de Paul Georges... jusqu'à pouvoir inclure la relation inter-media que Dick Higgins définit comme la perspective la plus critique de l'art contemporain<sup>48</sup>. Toutefois, dans ces nouvelles perspectives de la question, il importerait de toujours spécifier la catégorie de la citation en cause, car c'est elle qui renseigne sur la fonction de la citation et la position du sujet d'énonciation (le citeur). De la citation-symbole à la citation-icône, puis, de là, de la citation-image à la citation-métaphore, il y a glissement progressif de la logique du code à la subjectivité plus marquée du discours. Ce mouvement s'accompagne du passage de la citation comme opération rhétorique au service du représenté/énoncé (telle qu'est la fonction du *séméion* chez Aristote) à la citation qui opacifie l'énonciation (fonction poétique décrite par Jakobson) et inscrit le sujet d'énonciation par le bricolage même. Conséquemment, plus la citation est marquée plus le destinataire est visé.

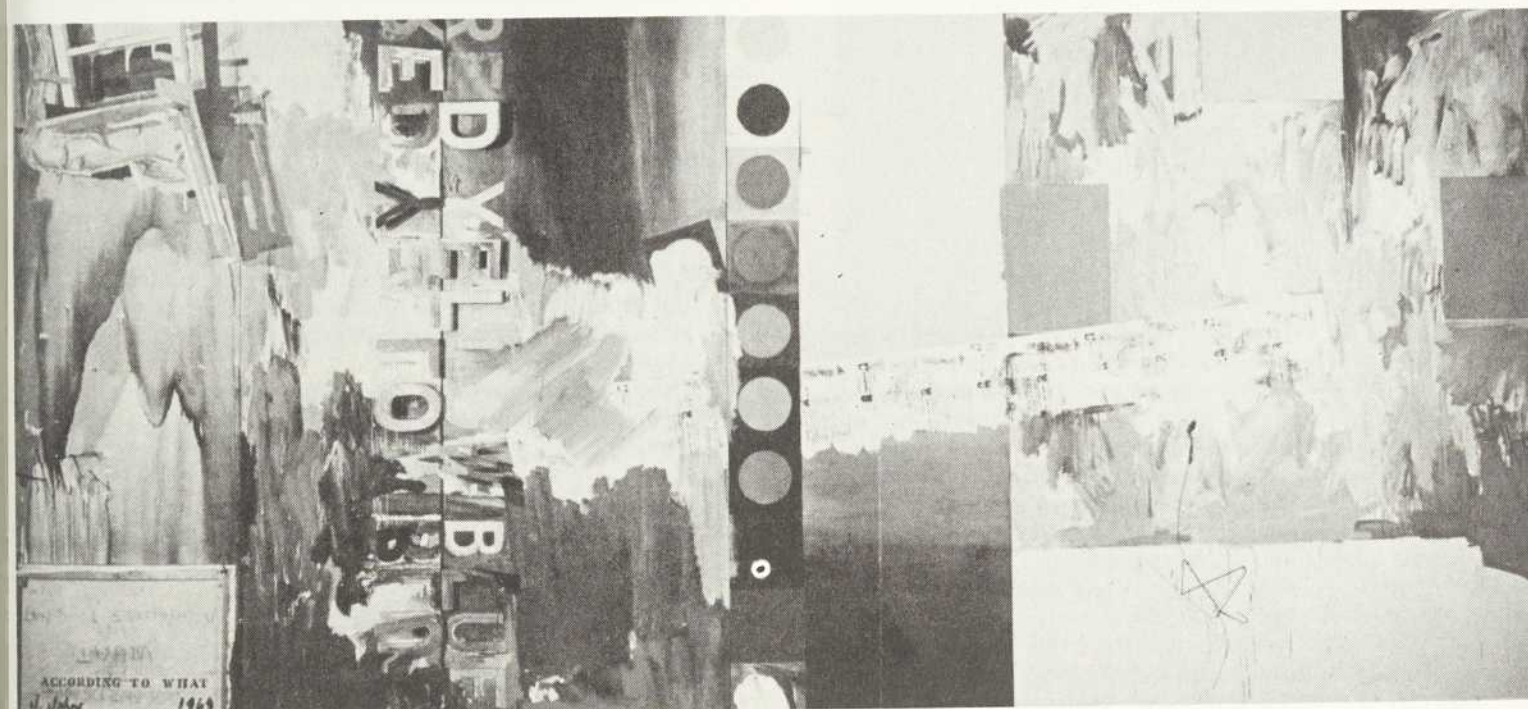
## CRITIQUE ET INTERTEXTUALITÉ

Par la citation, l'image-cible se trouve en quelque sorte *trouée*: la citation est une greffe par laquelle le citeur ouvre pour le destinataire la dimension verticale de l'image-cible. Cette relation avec l'extérieur excite la dimension géno-textuelle que contient déjà l'œuvre, c'est-à-dire, selon Kristeva, mène vers le signifiant infini dont l'œuvre procède mais dont elle ne stoppe pas la *signifiante*. L'œuvre moderne, dont on a dit qu'elle favorisait l'emploi de la citation pour elle-même, laisse donc fortement *travailler* le géno-texte, c'est-à-dire la force en puissance qui dynamise l'image. N'est-ce pas à cette force que je réponds lorsque je commence à souligner et à annoter un texte? N'est-ce pas là déjà commencé, le texte-cible où le texte-source deviendra signe? Réaction à une cause irrésistible? Steinberg en doute, j'y crois...

Les citations dans les œuvres modernes (comme celles des œuvres plus anciennes, lorsque celles-ci ne sont pas dominées par l'idéologie de la



Serge Tournant, *Laissez faire les sphères: correction analytique n° 1*, 1975, sérigraphie sur offset, 66 x 58,4 cm, coll. de l'artiste.



Jasper Johns, *According to What?*, 1964, huile sur toile avec objets, 88 x 192" (223,5 x 487,7 cm), coll. Edwin Janss, Thousand Oaks, California.

représentation-communication) racontent ce processus. L'effet des oeuvres modernes est donc de faire agir le destinataire, dans l'espace (inorienté) du génotexte, dans la polysémie, le pluriel de l'oeuvre non unifiée. Leyla Perrone-Moisés, que j'ai citée à la fin de la première de ce texte, souligne que face à la nature des oeuvres récentes le critique se voit contraint à réfléchir sur sa propre activité. Il n'est donc pas étonnant de voir la réflexion sur l'art — celle qui ne veut pas réduire les oeuvres modernes aux perspectives anciennes — marquée par l'intertextualité, par des emprunts à d'autres sciences humaines. De plus, les oeuvres récentes permettent de lire autrement les oeuvres du passé, celles qu'elles citent et les autres<sup>49</sup>. Le travail du critique, ou de théorie de l'art, devient de plus en plus subjectif et, insistant sur la dimension performative du résultat obtenu, se propose franchement comme une lecture, qui n'est pas une reproduction des oeuvres mais plutôt une ré-écriture, une construction qui dérive d'elles (comme une citation-indice)<sup>50</sup>.

Pour conclure sur un point plus pratique que théorique, mais tout de même critique, j'ajouterai ces

courtes observations — qui ne sont pour le moment que les notes d'un travail en cours — pour commenter en les mettant en dialogue trois oeuvres: *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, *Paysage fantôme* et *La trahison des images* de Magritte. Par ce qu'il fait voir, ce commentaire se démarque de la perspective iconologique à laquelle échappe justement ce qu'il permet de voir.

— *La trahison des images* juxtapose sur un même plan uniforme chromatiquement une image et un texte. La représentation illusionniste de la pipe creuse le fond par l'inscription de la troisième dimension; le texte affirme la bidimensionnalité du fond. L'énoncé de l'image pourrait se transcrire ainsi: "Ceci est une pipe" ou, peut-être plus justement, "Voilà une pipe"; l'énoncé du texte est: "Ceci n'est pas une pipe", qui transcrit l'énoncé du fond sur lequel se dégage la forme de la pipe, forme qui en tant que signe est tout ce que le fond n'est pas. Il n'y a donc pas contradiction entre les deux énoncés, mais seulement contradiction entre l'espace ouvert par le volume dans l'image et l'espace indiqué par la forme et le contenu du texte.

— *Paysage fantôme* superpose un texte à une image

sur un fond uni forme chromatiquement. La contradiction signifiée dans l'oeuvre précédente revient, mais autrement. Plus dramatiquement. Voilà une femme, aux traits masculins/féminins, couverte d'une écriture qui contredit le trompe-oeil, écrasant le volume en affirmant le plan du texte. Le choix du mot est richement motivé. Lisant ce mot je suis l'oblique qu'il trace, de gauche à droite et simultanément de bas en haut, sans que le bas se transforme en avant et le haut en arrière car l'oblique, même si elle évoque un fragment de la forme d'une montagne, ne construit ni perspective ni silhouette. D'ailleurs, il n'y a pas ici de montagne visible car, on nous l'énonce dans le titre qui transcrit la proposition du fond, il s'agit d'un paysage fantôme. La montagne écrite à l'avant inverse la proposition spatiale qu'énoncerait la montagne peinte, à sa place traditionnelle, dans le paysage, derrière le personnage. Comme...

— *L.H.O.O.Q.* le montre si bien accompli dans la *Joconde* de Léonard; tout en l'accompagnant cependant de sa contradiction. Reste à voir dans ce Duchamp, sous l'angle des deux Magritte, la modernité comme critique de la représentation: à travers une représentation photographique où l'on trouve un texte juxtaposé à une image sur laquelle est superposé un dessin, qui s'infiltré dans l'iconographie pour transformer une femme en homme et permettre la construction de petites histoires qu'une relecture de l'énoncé crypté dans le texte juxtaposé ne contredirait pas. ■

#### NOTES

- \* La première partie de cet article parue dans *Parachute* n° 16, automne 1979, pp. 5-8, les illustrations qui accompagnent le texte font partie du corpus analysé ici. Entre-temps des références s'ajoutèrent, accidentellement, à ma problématique. Je les indiquerai ces mots par une numérotation alphabétique juxtaposée aux mots que j'ai ajoutés.
- 1. Le degré de manifestation de la citation est souligné par Leo Steinberg comme une marque de la modernité (XXe siècle) dans "The Glorious Company", introduction au livre de Lipman (J.) et Marshall (R.), *Art about Art*, Sutton/Whitney Museum of American Art, New York, 1978. Mais Steinberg ne relève pas que le degré de manifestation s'accompagne d'un changement du statut sémiotique de la citation; c'est sur quoi nous voulons cependant insister ici.
- 2. Et qu'il conviendrait peut-être plus justement de décrire comme une faille sémiotique. Nous empruntons cette expression à Jurgen Pesot, *Silence on parle*, Montréal, Guérin, 1979, p. 120 sv, qui l'utilise pour parler de la fonction métalinguistique de l'énoncé; ajoutons-y la notion d'échec, ou de court-circuit, que ce passage provoque quant à la fonction communicative de premier degré.
- 3. "La reproduction photographique comme sémiotique", *Journal canadien de recherche sémiotique*, Vol. VI, no 3 — Vol. VII, no 1, 1979, pp. 55-74. De son côté le Groupe *mu* distinguait dans l'image les niveaux plastique et pictural: "Iconique et plastique/sur un fondement de la rhétorique visuelle", *Revue d'Esthétique: Rhétoriques, Sémiotiques*, 1-2/1979, Paris, U.G.E., coll. 10/18, pp. 254-272. Nous préférons garder le terme "pictural" plutôt que celui de "plastique" car ce dernier, même s'il peut se limiter à signifier "qui a le pouvoir de donner une forme" (Petit Robert), reste trop connoté de références à la troisième dimension (le tactile). Au contraire, Wölfflin (H.) réserve l'emploi du terme "pictural" pour ce qui ressortit aux effets (le visuel) appartenant strictement à la matière, et non à la forme. Ajoutons qu'il n'applique pas exclusivement ce terme à la peinture. Cf. *Principes fondamentaux d'histoire de l'art*, Gallimard, Idées/Arts, 1952: pp. 25-84.
- 4. *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 93-94.
- 5. *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968-1971.
- 6. La faille n'est pas produite dans le cas (idéal) de la superposition sans reste des deux signes: quand le pictural est au service de l'iconique l'image trompe l'oeil.

7. Néologisme utilisé par le Groupe *mu* dans *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, p. 36, pour l'opposer à isotopie, concept formulé par Greimas (A.J.) dans *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966, pour définir l'homogénéité d'un niveau donné des signifiés. Le Groupe se sert du concept d'allotopie, c'est-à-dire d'un écart marqué dans le contexte isotope, pour fonder la rhétorique. Il utilise ensuite le couple isotopie — allotopie au niveau du discours pour ainsi obtenir, en l'appliquant aux catégories déjà établies dans leur *Rhétorique générale* (Paris, Larousse, 1970) à propos des plans du signe: métaplasme, métataxe, métasème et métallogisme, des isoplasmes et isotaxies, des isosèmes et des isologies, avec les allo-correspondantes. Nous n'utiliserons pas ici cette terminologie par ailleurs fort utile même si rébarbative.
8. Nous touchons ici à une difficulté de taille, celle de traduire en mots ce qui est *spécifiquement visuel*. La nomination du signifié iconique pose moins de problèmes cf. Metz (C.), "Le perçu et le nommé", dans *vers une esthétique sans entraves. Mélanges Mikel Dufrenne*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, pp. 345-377.
9. Il s'agit en fait ici d'essayer de nommer la valeur sémantique qui se trouve dans l'ensemble des taches avant qu'elles forment le signe iconique.
10. Il est donc question ici des différences quant au grain, à la couleur et à la valeur des taches; nous ne tenons pas compte ici de la dimension et de la position des taches sur la surface.
11. Nous avons autrement analysé l'autonomie de ce niveau de l'image dans "La libération de la peinture", Jackson Pollock: *questions*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, pp. 67-93.
12. Nous n'insisterons pas ici sur le sens de la citation du musée; cf. sur la mise en abîme de l'institution et sur les effets de ses dispositions (mise en scène/signe), Payant (R.), "Irène Whittome: le discours blanc", *Parachute*, no 7, été 1977, pp. 10-15.
13. L'oeuvre de Snow a été réalisée en 1977 pour une exposition itinérante organisée par le Musée National d'Art Moderne à Paris. Les oeuvres du Groupe des Sept avaient déjà été exposées au Jeu de Paume en 1927. Le deuxième voyage des oeuvres à travers l'oeuvre de Snow ne peut avoir le sens d'une répétition. La reprise cache un renversement. Les 25 oeuvres signalent sans doute que durant ces 50 ans (1927-1977), dont le centre (1952) marque le retournement, les choses changent et que maintenant de là-bas, à distance, on voit autrement le passé d'ici: passant des originaux à leur représentation.
- 13a. Sur cette oeuvre, cf. le récent article de Chantal Pontbriand, "Plus tard, plus tard... Michael Snow", *Parachute* no 17, 1979-80, pp. 49-55, dont certains points recourent ma proposition.
14. La citation qui est toujours reproduction/re-présentation est ici traduction parce qu'il y a changement de la substance d'expression.
15. La "mauvaise" qualité de la reproduction photographique court-circuite la bonne transmission de la référence, certes, mais retient aussi l'attention en la fixant sur ce qui oeuvre ici même: la photographie.
16. *Two Sides to Every Story*, 1974, expose la même problématique: Snow projette à la fois sur les deux faces (recto-verso) d'un écran, ici l'opération filmique filmée (histoire de la face picturale cachée), là son effet (la face iconique visible), obligeant le spectateur à se mouvoir pour essayer de tout voir. Il faut souligner le rôle important de la mémoire dans la perception de cette fragmentation.
17. Participe aussi à cette opération le "recadrage" en bois du cadrage photographique.
18. "Pour une reformulation du concept de signe iconique", *Communications*, no 29, 1979, pp. 141-149.
19. "Alors que dans le langage verbal le repérage s'effectue à partir d'unités segmentales, de telle sorte que le texte le plus complexe peut être reproduit en respectant l'ordre d'articulation des unités qui le composent, la détermination des règles productives en peinture s'avère difficile dans la mesure où le signal pictural apparaît comme 'continu' et 'dense'." *Ibid.*, p. 145. Il ajoute plus loin: "Lorsqu'il s'agit d'images, nous sommes donc en présence de blocs macroscopiques, de TEXTES, dont on ne peut discerner les éléments d'articulation.", p. 164. Cf. encore p. 189.
20. *Ibid.*, p. 187.
21. "Linguistique et poétique", dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, coll. Points, 1963, pp. 209 sv.
22. On en trouverait du reste une tentative de lexicalisation dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa (1603) et une preuve implicite dans la théorie des motifs chez Panofsky.
23. *Séméiotikè/Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 145-146.
24. Les savantes analyses de Panofsky montrent le rapport qui peut exister entre le répertoire de motifs de l'artiste et celui du spectateur, ou de l'historien d'art. Le degré de compétence du spectateur face au répertoire-code général et à sa manipulation par l'artiste peut varier considérablement et entraîner des perceptions fort différentes de l'oeuvre comme l'a démontré Pierre Bourdieu dans "Sociologie de la perception esthétique", *Les Sciences humaines et l'oeuvre d'art*, collectif, Bruxelles, La connaissance, 1969, pp. 161-176. L'invention d'un motif rend la situation plus difficile encore.
25. cf. *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 26-47.
26. Qui permet de réduire les écarts, ou l'allotopie apparente, dans l'oeuvre. Sur ce genre de lecture, cf. Groupe *mu*, *Rhétorique de la poésie*, op. cit., et Payant, (R.), "Collage at large/le texte déchaîné", *Revue d'Esthétique: Rhétoriques, Sémiotiques*, revue citée, pp. 254-271.
27. Auteur et sujet d'énonciation ne sont pas nécessairement équivalents comme l'a montré Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; dans les limites de notre analyse nous les considérerons comme tels.
28. Cf. la première partie de ce texte pour la motivation de la sélection.
29. Une remarque s'impose ici. Depuis le début de notre analyse nous considérons la citation picturale plutôt dans sa dimension poétique, c'est-à-dire du point de vue de la modernité; c'est pourquoi la citation qui puise au répertoire déjà constitué des motifs, par exemple dans Ripa, n'aura pas cet effet poétique (sur lequel nous reviendrons) puisque le motif utilisé est déjà lexicalisé, codé, et n'indique pas l'acte arbitraire qui fonde le motif en signe par la citation telle que nous allons maintenant la décrire. Ainsi, l'interprétation des motifs lexicalisés relèverait de l'iconologie (selon Panofsky), alors que l'interprétation des motifs cités nécessiterait une poétique picturale.
- 29a. Je viens de lire avec grand intérêt, même si tout le livre n'a malheureusement pas le ton enjoué de l'introduction, *La Seconde Main* d'Antoine Compagnon, Paris, Seuil, 1979, qui étudie "le travail de la citation" dans le texte. Nos travaux se recoupent sur plusieurs points, mais quant aux rapports entre les deux textes, je renverse l'ordre établi par Compagnon qui nomme A1, T1, t1, l'auteur, le contexte textuel et le passage cités et A2, T2 l'auteur et le contexte textuel de la citation où t1 devient t2. Cet ordre correspond à l'ordre historique des textes, c'est-à-dire, aussi, à la position du texte cité, qui est premier par rapport à l'auteur citant. Mais du point de vue du destinataire (la position de lecture que j'occupe), pour qui la citation-signe est construite, T2 est en réalité T1 puisque c'est à partir de ce texte que t1 (ou M-1) renvoie à t2 (ou M-2) comme source. J'ajouterais que, dans le langage de Compagnon, t1 (le texte cité à son lieu d'origine) serait déjà signe s'il était lexicalisé; donc, dans l'image, il relèverait de l'iconologie (cf. ici la note 29), de la reprise des motifs et non de leur construction.
30. Ce motif, non textualisé, est généralement un ensemble d'éléments, de niveau linguistique plus élevé que le découpage d'unités que décrit Metz (C.) dans "Le perçu et le nommé", art. cité. Aussi il serait pertinent de puiser dans les recherches sur la rhétorique de la phrase ou du paragraphe. Sur le paragraphe, cf. la bibliographie américaine dans *Communications*, no 16, 1970, p. 236.
31. Cf. l'introduction des *Essais d'iconologie*, Paris, Galimard, 1967, pp. 13-45. Ce rapprochement mériterait d'être plus raffiné que nous le faisons ici.
- 31a. Compagnon, qui propose aussi cette tripartition, la divise en reconnaissance, compréhension, interprétation, soulignant avec justesse comment reconnaissance et compréhension relèvent respectivement des plans sémiotique et sémiotique tels que définis par Emile Bienveniste dans "Sémiologie de la langue", *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Galimard, 1974, pp. 64-65.
32. Pour un exposé, court et clair, sur le signe (*séméion*) comme prémisses à l'enthymème (syllogisme rhétorique), c'est-à-dire à l'argumentation pour un public (plus pour persuader que démontrer), cf. Barthes, (R.), "L'ancienne rhétorique", *Communications*, no 16, 1970, pp. 201-205.
- 32a. Compagnon note pertinemment que Quintilien, qui s'oppose à Aristote sur ce point, donne une définition du signe qui rejoint plus directement la nature complexe de la citation; il serait de composition mixte, artificiel (non-nécessaire, *eikos*) et inartificiel (nécessaire, *tekmérion*).
33. Même si chez lui la rhétorique est au service de l'énoncé, la définition du signe qu'on y trouve décrit bien la nature et le fonctionnement de la citation qui, par une rhétorique articulée à une poétique, concerne l'énonciation.
34. *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deladalle, Paris, Seuil, 1978.
35. "Borduas in New York: The Tenacity of the Sign", *Arts-Canada*, déc. 1978 — jan. 1979, pp. 31-38.
- 35a. La richesse du livre de Compagnon dépend essentiellement de cette référence à Peirce, qui n'est pas coutume dans les études littéraires mais qui prouve ici sa fécondité.
- 35b. Je ne crois pas que ma typologie, constituée sous un ordre différent, recoupe exactement celle de Compagnon.
36. Ces exemples ont été, autant que l'espace le permettait, reproduits ici ou dans la première partie de l'article.
37. Les images à citation variées abondent à l'époque du Pop Art. Je les ai presque systématiquement évitées ici pour élargir le corpus. A lui seul, le cas de Lichtenstein permettrait une analyse détaillée de plusieurs variantes. Cf. à ce sujet, mais dans une perspective un peu différente, l'article, à paraître dans *Parachute* no 18, 1980, de N. Dubreuil-Blondin sur un atelier de Lichtenstein.
- 37a. Compagnon (p. 79) dit étrangement qu'il n'y a que deux espèces d'icônes: l'image et le diagramme.
38. J'indique par l'italique dans citation-image la référence au sens de ce mot chez Peirce pour le distinguer de son sens général, tel qu'utilisé dans "image-source" et "image-cible".
39. Nous touchons ici un point délicat de la citation en peinture: il est rare qu'elle soit une reprise, une représentation parfaite (copie conforme) comme la transcription d'un texte peut l'être. L'oeuvre peinte serait de l'ordre du manuscrit, plutôt que du texte imprimé, publié, où peuvent intervenir dans la transcription des transformations matérielles.
40. On voit ici que la référence est moins un auteur en particulier, mais une "école" ou un genre de peinture; de même que le pointillisme de Lichtenstein réfère souvent au plan pictural de la bande dessinée en général.
41. Je dois cette expression à Philippe Dubois qui, à la suite de mon analyse de *According to what?* dans "Collage at large", art. cité, m'a pointé la mise en abîme citationnelle. Le passage qui suit origine aussi d'une de ses observations à propos du recto-verso.
42. Ce que j'ai analysé plus longuement dans "Borduas in New York: The Tenacity of the Sign", art. cité. F.-M. Gagnon fait, implicitement, le même genre de repérage diagrammatique, étendu à la nature morte et au portrait, dans *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Fides, 1978.
43. Cette partie de l'analyse exigerait au préalable une théorie de la métaphore dans l'image. Je ne peux pas la développer ici, mais elle se donne, fragmentée, dans le passage qui suit.
44. C'est ce qu'il dira plus tard, à l'époque de sa carrière comme peintre de l'Empereur. Cf. Payant, (R.), "Entre (d)eux", *Revue d'Esthétique: le Deux*, à paraître, 1980.
45. Cf. Payant, (R.), *Colour and Beyond*, catalogue Louis Comtois, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1980.
46. Cf. Payant, (R.), "Le corps dévoré par la peinture", *Degrés*, no 14, été 1978, pp. d1-d10.
47. Cf. Récanati, (F.), *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979.
48. *A Dialectic of Centuries*, New York, Printed Editions, 1978.
49. C'était l'opinion de Steinberg dans "Other Criteria", *Other Criteria*, Oxford University Press, 1972, pp. 55-92; et son analyse des *Demoiselles d'Avignon* est un très bel exemple d'analyse d'intertextualité pictural: cf. "The Philosophic Brothel", *Art News*, Vol. 71, No 5, 1972 et Vol. 71, No 6, 1972.
50. Sur la fonction critique de cette nouvelle orientation du discours sur l'art, cf. Le Bot, (M.), *Vélickovic*, Paris, Gallilée, 1978, Lascaux, (G.), *Écrits timides sur le visible*, Paris, U.G.E., 10/18, 1979, Kuspit, (D.), "The Critic as a Non-Consumer", *Vanguard*, March 1979, pp. 9-11 et le premier d'une série d'articles sur la critique actuelle, dans *Art in America*, December 1979, Marmar, (N.), "The Performing Critic", pp. 69-71.

# LA MUSIQUE ET L'HISTOIRE

## 2e partie: musique afro-américaine II

13 méconnus dans leurs notes de pochettes

par Raymond Gervais

### TREIZE MÉCONNUS D'APRÈS LEURS NOTES DE POCLETTE

Pour la plupart de ces musiciens, on ne possède que très peu d'information. Certains ne sont pas même mentionnés dans les encyclopédies ou les dictionnaires, et c'est très souvent dans les notes de pochette que se dissimule l'unique information disponible à leur sujet: quelques notes biographiques plus ou moins détaillées, sinon une ou deux phrases descriptives, un qualificatif quelconque, une mention... bref rien d'exhaustif, de définitif, de complet.

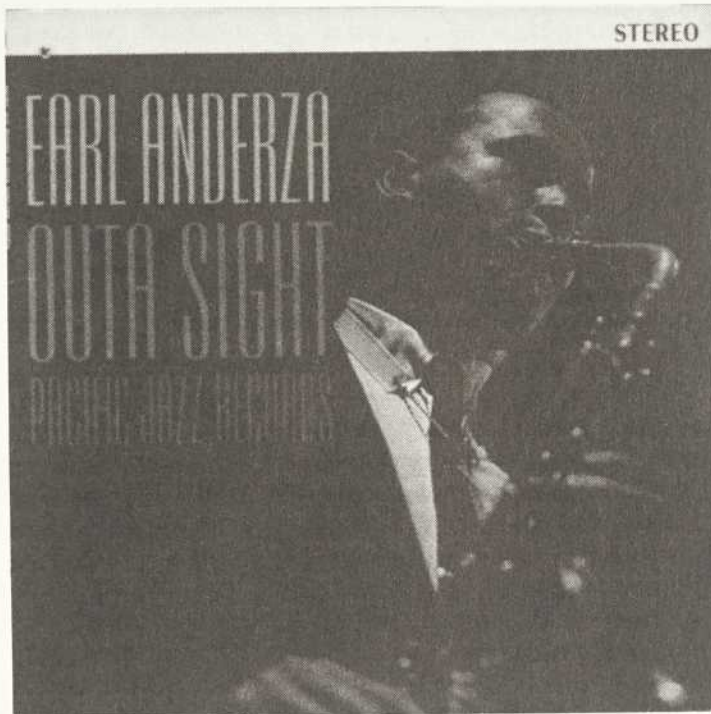
#### Par ordre alphabétique

##### Earl Anderza (as, ?)

This album marks the debut of Earl Anderza. A native of Los Angeles, he has been living in seclusion and obscurity away from the city for some years. During his absence he has had the opportunity to turn his early training into a markedly personal and searingly direct style of jazz playing.

A slender, quiet, and handsome man who stands well over six feet, he exudes emotional stability, a sense of direction, an easy sense of humor (which he is certain to need), and a warmth of personality that makes him a natural leader, one who will command respect and admiration of his fellow musicians.

Anderza began his musical training at age 12, playing the saxophone and clarinet. His formative years as a musician occurred during the heyday of modern jazz. Thus, "Charles Parker, as with most young musicians, but in juxtaposition with him Lee Konitz were my biggest influences. Konitz, definitely, was an influence as much as Bird. What I dig in Lee's playing is not necessarily his intonation but his technical ability and his ideas." After his rudimentary training and practice, Anderza began to feel the need more and more for additional instruction to help him find a more personal voice and a more conceptually original one. If his playing now resembles that of Eric Dolphy in his constant attempts to widen the scalar range and tonal color of his instrument it is no accident. "Eric Dolphy and I," he points out, "took lessons from the same teacher. This teacher was Lloyd Reese. He's deceased now. He taught us to play above the range of the horn. Eric," he continued, "is one of the first musicians whom I heard using in his jazz playing the form of false fingering — playing above high F. There are no notes on the instrument that are legitimate above high F," he explained, "but if you use certain fingerings and cultivate your solfege as I have in regard to individual notes, you can more or less make these sounds. You have to cultivate your ear to hear them, of course. Many of the notes are fingered like the notes regularly played on the horn." Earl makes frequent and I feel highly effective use of his high note technique, without, let it be firmly emphasized, making a mockery of it by over use of the false register. As to why his playing should include these attempts at range extension,



Anderza feels that "it is conducive to individuality right now." Regarding the legitimate areas of his playing he has this to say: "I am definitely a change player. I don't consider myself as knowing a tune unless I know the changes and know the melody — its not just a matter of memory but of feeling too. Then I try to forget these technicalities when I am playing a tune, if possible." His playing is thus made up, conceptually, of two facets. "You can play changes and then you can play certain things for effect. These may not fit the changes conventionally, but may fit the mode that the person is in and are used for effect," he continued.

John William Hardy, Album, Pacific Jazz 65: **Outa Sight**.

##### Eddie Baker (p, ?)

"As for pianist Eddie Baker, he is the Mystery Man of the Date. Though his playing is more than adequate in a Bud Powell idiom and he also contributed a nice composition to the album (*Memo: to Maurice*), I know nothing about him and have been unable to ascertain if he appeared on other records."

Dan Morgenstern, cf: Max Roach **On the Chicago Scene**, Trip TLP-5594.

##### Dupree Bolton (tp, ?)

"Dupree Bolton is one of the extraordinary might-have-beens of jazz history. Land discovered him sitting in at a Southside Los Angeles club, playing with a vitality and freshness the like of which had not been heard since the days of Clifford Brown and Fats Navarro, and determined immediately to use Bolton, on a record date. **The Fox** was the trumpeter's first

session; in fact, one of the very few records he made. Nobody seems to know where he came from or where he is today. In 1960, when *Down Beat's* West Coast editor, John Tynan, tried to interview him, the only information Bolton would offer was: "When I was 14, I ran away from home."

Discussing Dupree recently, Land remarked: "He had a unique, fresh quality — something different. If things had worked out right for him, he could have been one of the most important trumpet players of our time. There was a certain grandeur he was able to capture, and his playing on this track — in fact, this entire album — furnishes a magnificent example."

Leonard Feather, Album Contemporary 7619: Harold Land **The Fox**.

##### Rocky Boyd (ts, ?)

Originally the album in hand was recorded after tenor saxophonist Rocky Boyd's name. The session was produced on March 13th, 1961. Walter Bishop had highly recommended tenorman Boyd to me, since he felt he had an original sound and was worth recording.

Who to record with him was no problem, Rocky selected the sidemen he respected and felt most comfortable with. One thing I remember the date was the firm assurance that Boyd had for his first recording. Having the opportunity of working alongside Kenny and Walter Bishop kept the session in the right perspective. The date started at noontime, and we were through by 5:30 PM.

In the weeks that followed Rocky went with Kenny as a co-leader of the quintet into the Jazz Gallery, then joined the Miles Davis Quintet (between Hank Mobley's departure, and Wayne Shorter's arrival). Rocky never recorded with Miles. Later, in early '62 he went on the road with the Philly Jo Jones Quintet. Little else is known about Rocky in the last dozen years. Had Rocky stayed around, he would have been one of the original styled tenormen who veered from the Coltrane sound."

Fred Norsworthy, cf: Kenny Dorham/**Ease it**, Muse 5053.

##### Emmett Carls (ts, ?-)

Emmett Carls, fine tenor, left Alice Hall's group at the Preview Lounge to carry out his ideas for a new type of band... His rehearsals are private but the band should prove worth waiting to hear. Lennie Tristano, the blind wizard, is doing a good part of the book.

The band was short-lived, and Tristano recalls that they never appeared before the public. Emmett Carls was inclined to be the leader, but this proved only to be a short stop in his peripatetic career as he segued through the bands of Boyd Raeburn, Stan Kenton and Benny Goodman.

These recordings with Emmett Carls, then, are the earliest examples of Lennie Tristano's playing and writing. Tristano feels that the performances hold up very well after three decades: "Not only do I like them, but they are rather prophetic."

"There is a supreme irony about Emmett Carls' career, for this seems to have been his only date as a leader. His name is seldom found in the reference books on jazz, and he became inactive after 1950. These recordings will at least put his name back in the reference books."

Jack McKinney, cf: Earl Swope (tb) - Lennie Tristano (p)/**The Lost Session**, Jazz Guild 1008.

#### Frank Haynes (ts, 1931-1965)

"Four summers earlier Bish had been leading a quartet around the New York clubs. The group featured a splendid tenor saxophonist Frank Haynes, another jazz soloist who was cruelly denied recognition in an all too brief life. Born in San Francisco in 1931, Frank moved to New York in 1960 and his main associates there were to be pianist Randy Weston and Bish. Haynes made only a handful of albums — three sessions with drummer Dave Bailey, a guest appearance with Les McCann and a set with Weston all more than hinted at his individuality, ability and great potential.

Fortunately the first part of this album contains a musically splendid (but poorly taped) club date by the Bishop/Haynes quartet at the Half Note in August 1964. Here were four jazz craftsmen who didn't make big headlines but who were able to forge beautiful music together, Frank Haynes' widow, Kitty, feels that these performances are a fitting memorial to her late husband. She's right because this was the side of Frank that has never been properly heard on record before.

In the October Bish joined a George Wein package for a Continental tour winding up in England where they did a couple of shows for BBC Television. By the time he returned Frank had already fallen ill, a victim of the disease of our age, cancer. He died on November 30, 1965 and music lost a truly accomplished artist.

I would guess that the chief source of Frank's inspiration stemmed from Wardell Gray's style. He had a similarly pleasing warmth in his playing but there was evidence that Haynes also admired the early Sonny Rollins. Yet neither influence was overwhelming. (...)

His sincerity was incribed on everything he ever played"

Mark Gardner, cf: Walter Bishop/**Bish Bash**, Xanadu 114.

#### Nat Jaffe (p, 1918-1945)

"A few words about Nat Jaffe. What we hear on this album was recorded as audition material for a major label; apparently, the a & r man in question didn't approve, for Jaffe didn't record solo until 1944, a few years before his untimely death at 27 in 1945.

1944 was the young pianist's biggest year; he waxed four sides for a Fats Waller Memorial album, sharing the honor of commemorating Fats with no less a master than Earl Hines, and also recorded four sides with a trio on 12" 78's. And around this time, maybe a bit later, there was a happy session for V-Disc with Shavers, Byas and other Street swingers.

Before that, Jaffe, who'd been born in the U.S. but reared in Berlin, returning here with his parents after Hitler and his fellow swine took power, had been heard only in occasional glimpses on wax. As a studio musician he rarely got a chance to shine, though there was a date backing up Louis Armstrong. On Charlie Barnet's 1939 Bluebirds, notably Knocking On The Famous Door, there are Jaffe spots but what is unveiled here is a considerable addition to the slender

recorded legacy of an obviously very gifted musician with his own story to tell."

Dan Morgenstern, cf: **52nd Street** Vol. 2, Onyx 217.

#### Don Lanphere (ts, ?)

"The opening pair of tracks stem from a date under the leadership of tenor saxophonist Don Lanphere who, before joining Woody Herman's Band, had been signed to do a couple of dates for the new *Prestige* label, then less than six months old. Only these two titles, *Spider's Webb* and *Strike Up The Band*, were successfully completed at Lanphere's first session. And only one of them, *Spider's Webb*, had been issued until now. *Spider's Webb* was put out on *Prestige/New Jazz* (U.S.A.) and Melodisc (England) 78s but was coupled with J.J. Johnson's *Teapot* in each case. For some reason, long since forgotten, *Strike Up The Band* was not released. However, discographers knew about it and listed it as standard works and producer Don Schlitten was aware of the track's existence when he came to assemble this reissue. Extensive searches were carried out at the Bergenfield H.Q. of *Prestige* and finally an acetate of *Strike Up The Band* was located and included in the album. (...)

These days Don Lanphere is semi-retired from jazz. A pity as he was a fine player whose bag was somewhere between Warne Marsh and Brew Moore. He was touched by the Tristano school but Prez and Bird were his main men. His sound was closest to Marsh, I feel. Don idolized Charlie Parker and was one of those cats who followed Bird around with a home disc machine in the late 1940s and early 1950s to capture some of things Charlie was saying through his horn for posterity. Lanphere could hold his own in fast company. He twice recorded with the greatest trumpeter of the time, Fats Navarro, and on each occasion acquitted himself well. A few months after *Spider's Webb* and *Strike Up The Band* were made, the tenor saxophonist joined Woody Herman's Band.

*Spider's Webb*, a Lanphere original, uses stop time breaks effectively. After a fine Lanphere solo which includes an unusual trill in the last chorus, there are 32 bars of lyrical piano from Jordan. The brisk performance is helped on by Roy Hall's tasty drumming.

Jordan gets an introduction (four bars) and solo (a chorus) on *Strike Up The Band* Tonally, Don sounds very Marsh-like but his ideas are sometimes reminiscent of Allen Eager here. Duke's portion really enhances the cut which comes over beautifully after its 22-year hibernation."

Mark Gardner, cf: Duke Jordan/**Jordu**, Prestige 7849.

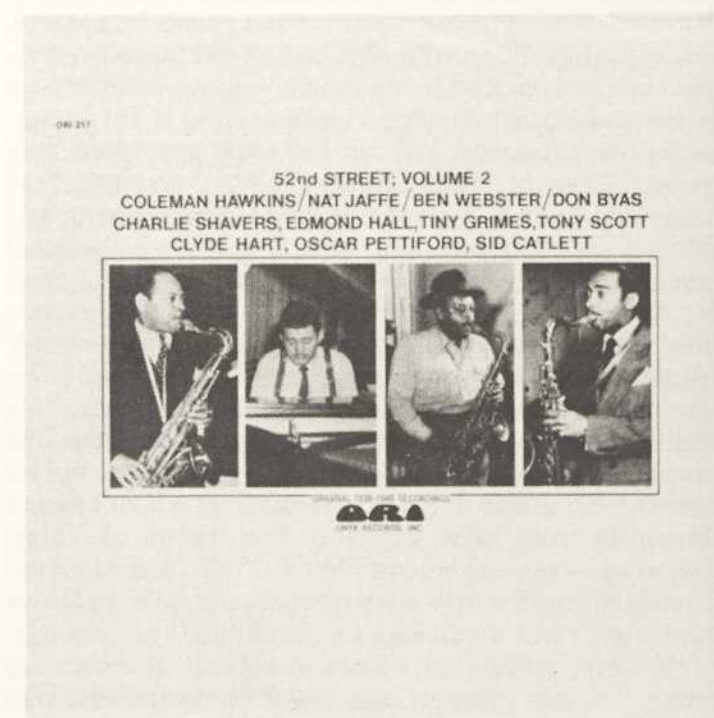
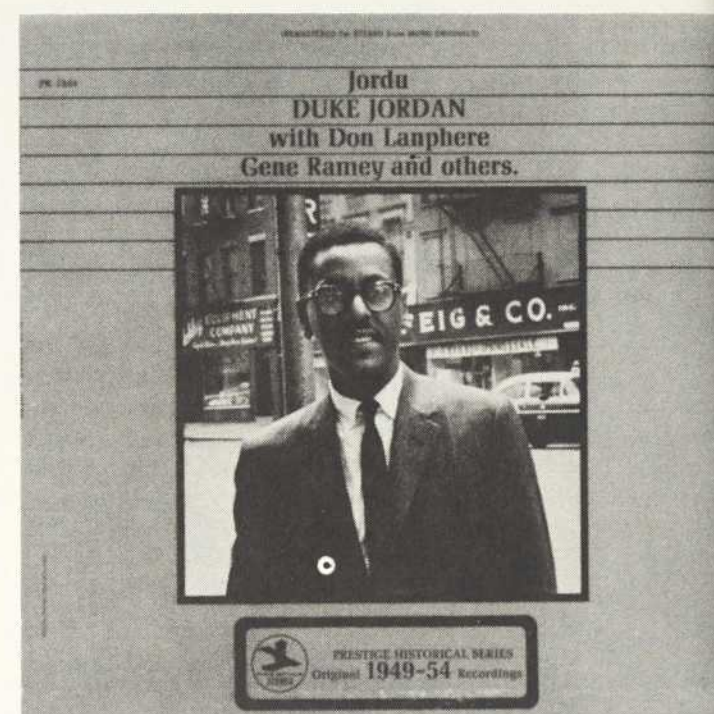
#### Frank Morgan (as, 1933- )

"I was born December 23, 1933 in Minneapolis. I moved to Milwaukee when I was six, and at the age of 14 went to California with my father and stepmother. My father today is living in Las Vegas; he is the leader of Stanley Morgan's World Famous Ink Spots; but when I was growing up he had an after hours club, the Casablanca, in Los Angeles, where Bird and everybody used to play.

I studied at Jefferson High School under Mr. Samuel Brown, who taught Dexter Gordon and all the guys. Even before I left high school I was playing professionally as much as the traffic would bear.

I started getting into trouble early. I was 19 years old when I first got busted, in 1953. Around the time this album was made, I was playing a lot of Gene Norman's Sunday afternoon sessions at the Tiffany, alongside Teddy Edwards and Wardell Gray. The records were made early in 1955, but between the sessions and the release of the album, both Bird and Wardell died.

Soon afterward I went to jail for a year. I came out in 1956, and after a year without even seeing a sax-



ophone, I did a battle of the bands opposite Cannonball."

From that point on the story was one of ins and outs; in particular, of San Quentin, where Morgan and Art Pepper had "a big band of fantastic cats. They had clubs and civic organizations that would come over from the Bay Area and pay \$7.50 a head to tour the prison and hear us play. They would see the gas chamber and everything. This was every Saturday night and we had our tuxedos on, and they were very humane to us, at least for that evening."

After San Quentin, Morgan was sent to Chino and then back to Quentin, and for some periods he went home with his folks. "In 1970 I transferred to Las Vegas, playing Hair and other shows at the International Hotel, in the house band. But after six months I went to my father and told him I felt I was getting out of control again and I didn't want to do anything to reflect badly on him. He really didn't want me to leave. He just cried, man, and said, 'It makes me feel good that you have enough heart to be able to think about somebody else.' So he gave me a couple of thousand dollars and put me on the plane. I came to Los Angeles and stopped playing.

"Most of my dope fiend life I really don't play when I'm using. That's why I really haven't been heard from much, because I've been using so often. I would come out of jail and play until I got hooked, and then put down my horn again. But I'm an extremist in everything, so now I'm just going to reverse things and start being an extremist in things that are good for me."

I asked him why he had never tried Synanon.

"I did go to Synanon, in October of 1974, and I stayed there 40 days and 40 nights. Then the courts pulled me out of Synanon and sent me to prison. I felt a great injustice had been done. I was doing beautifully in Synanon's drug-free environment, and they sent me back to prison where drugs were flowing freely. Of course I took advantage of that situation."

At the time of our talk, in mid-March of 1977, Morgan was on parole. He had been committed to Central City Bricks, a black community self-help program, and had been playing in the band there. "I'm clean now," he told me, "and I'm getting ready to go on the Parole Department's methadone program, which won't cost me anything."

"I have my horns and my head together and I think I'm playing better than ever. I believe I'm finally ready to play for the people on the outside."

Leonard Feather, cf: **Frank Morgan**, GNP Crescendo, GNPs 9041.

#### **Herbie Nichols** (p, 1919-1963)

"In the instance of pianist-composer Herbie Nichols, however, one might have expected to see "under-rated" emblazoned on his forehead. How else to explain the pathetic odyssey of an immensely gifted and original musician whose career spanned nearly 25 years, but whose legacy is little more than two hours of recorded sound?

An incontestably modern and unique voice, he was, despite his own fabled persistence, able to document only four tunes for Savoy (1953), two albums for Blue Note (1955-6), and one for Bethlehem (1957). He never appeared as a sideman on a modern record, though he did record with Rex Stewart (1953), Joe Thomas (1958) and a few miscellaneous R & B bands (1946-50). He wrote over a hundred songs, but only thirty were recorded by himself, another three by Mary Lou Williams, and one by Billie Holiday.

The most nagging irony of the Nichols story is the disparity between the kind of music he brought to his few recording sessions, and the kind he played for a living,



night after night. Irrespective of the jazz evolution from swing, to bop to avant-garde, he usually played Dixieland. This quietly dignified, unpretentious intellectual who was associated with Thelonious Monk in the early years (he wrote an article on Monk for a negro publication in 1946), and who performed with Archie Shepp as early as 1962 spent his working hours manning the rhythm sections of Greenwich Village Dixieland joints (two of his protégés in those places were Roswell Rudd and Bill Watrous), and touring with revivalist bands, playing a music he found uninteresting and unchallenging. Had he survived, he might have spurred the recognition he has won posthumously (...) At his death in 1963, he was largely forgotten."

Gary Giddins, cf: **Herbie Nichols/The Bethlehem Years**, Bethlehem BCP-6028.

#### **Herbie Steward**

"Une espèce de nostalgie des «Four Brothers» s'était installée en de nombreuses personnes, et probablement aussi chez au moins un des «frères», Al Cohn, qui avait réalisé une session, en 1955, relevant du même esprit (session à paraître prochainement dans cette collection). En 1957, l'idée de réunir à nouveau les protagonistes de l'événement vint au chef d'orchestre Elliott Lawrence et au responsable de la marque Vik, filiale de RCA Victor. Presque tous répondirent à l'appel, et c'est ainsi que le 11 février de la même année à trois heures de l'après-midi, se retrouvèrent dans un studio, Zoot Sims, Al Cohn, Serge Chaloff et Herbie Steward. Et ce ne sera pas un des moindres mérites de cette session que de nous permettre d'entendre le plus secret des «Brothers». Improvisateur d'une remarquable finesse, à la musicalité rare (qui alla jusqu'à influencer Stan Getz), Herbie Steward ne bénéficia que trop rarement de l'occasion de s'exprimer: son passage chez Woody Herman fut remarquablement bref, n'ayant pu s'adapter aux tournées incessantes, et ni Artie Shaw, ni Harry James, ni Tommy Dorsey, quelques-uns de ses employeurs parmi d'autres, ne lui laissèrent la bride sur le cou. Et l'on ne peut qu'en concevoir bien des regrets à l'écoute d'une plage comme *So Blue*."

Alain Tercinet, cf: **The Four Brothers/Together Again**, RCA Masters, PL-42253.

#### **Dick Twardzik** (p, 1931-1955)

"Septembre 1955: il entreprend une tournée en Europe. Avec un autre quartette. James Bond est le bassiste, Peter Littman est le batteur; au piano: Dick Twardzik, adorateur de Parker (avec lequel il a eu l'occasion de jouer), de Monk, de Mingus, ainsi que de Schoenberg et d'Alban Berg, — un de ces musiciens

insituables et merveilleux, comme on en rencontre trois ou quatre par décennie, l'un des rares néoboppers à s'être écarté des traces de Bud Powell.

Le 26 septembre, le trompettiste signe un contrat avec la compagnie Barclay, prévoyant l'enregistrement de 7 microsillons de longue durée (ce nombre sera ramené à 3 par la suite); Chet reçoit une avance sur ses royalties. Le 4 octobre, le quartette se produit à Pleyel, où les amateurs lui font bon accueil. Le 11 et le 14, il enregistre au studio Magellan-Pathé les neuf faces sur lesquelles s'ouvre cet album. Il donne ensuite un concert à Bruxelles. Chet se rend en Angleterre et annonce à son retour son intention de séjourner en France pendant quelques mois. C'est alors que le drame éclate. "Aujourd'hui — peut-on lire dans le journal de Chet (reproduit sur une pochette de disque américaine) à la date du 21 octobre 1955 — ici, à Paris, seul dans sa chambre, Dick Twardzik est mort subitement à 24 ans, se privant lui-même (ainsi que nous tous) de son très authentique génie." Cette mort subite porte un autre nom: overdose.

Alain Gerber, cf: **Chet Baker in Paris, 1955-56**, Barclay-Blue Star 80704-05.

#### **Ziggy Vines** (ts, ?)

The other tenorman Mel "Ziggy" Vines, is a little-known legend — one of those specially gifted but vulnerable jazzmen who never really make it, yet leave a mark on all who knew them. Ellis Tollin remembers hearing Ziggy when he was just fifteen and had been playing for only six months. "He sounded awfully good for a kid. When I heard him again a year later, he was fantastic." Heard here on *Walkin* only, in a solo showing him to be one of St. Lester's true disciples, Vines's single other appearance on wax is on a long-defunct Herb Geller LP cut in 1955. "Ziggy's still around Philadelphia", says Tollin, "but he's not playing anymore. He's not well. Maybe some day... but I doubt he'll play again."

Dan Morgenstern, cf: **Clifford Brown/The Beginning and the End**, Columbia C-32284.

**Rappel:** Herb Geller/**Sextet** + **Condoli/Vines**, Trip TLP-5539.

"This happens to be the only record on which tenorist Ziggy Vines can be heard at length. A Philadelphian and apparently something of an eccentric, he is a real player, definitely of the Lester Young school. For tenor freaks, his presence makes this album a must." Dan Morgenstern, notes de la réédition.

**P.S.** — À l'origine, cette section du texte devait inclure 40 méconnus d'après leurs notes de pochettes. Mais l'espace manque pour la publication intégrale de ces notes dans la revue. Aussi ai-je ramené à treize le nombre de méconnus sélectionnés tout en gardant intact le mode de fonctionnement du texte.

*De tous les disques ici mentionnés, seul l'album du saxophoniste alto Earl Anderza n'est plus disponible depuis plusieurs années.*

*Quant au texte sur la pochette de disque de musique afro-américaine, il est reporté au prochain numéro.*

# AN ARRANGEMENT OF PROPORTIONS

an interview with Robert Ashley

by Matthew Kangas and David Mahler



Robert Ashley and "Blue" Gene Tyranny, *Perfect Lives (Private Parts)*, photo: Nathaniel Tileston, courtesy: Performing Art services Inc.

Robert Ashley, the composer, was born in Michigan, educated as a pianist at Manhattan School of Music, and became one of the founding members of the Once Group, an Ann Arbor-based coalition of performers, poets, musicians and artists who, beginning with annual festivals (hence the title), explored a variety of new directions in music, art and performance in the early 1960s. Increasingly, Ashley and the Once Group are being seen as forerunners of much contemporary performance work being done today. In an interview on May 2, 1979 with poet and critic Matthew Kangas and composer David Mahler, Ashley spoke of his own music (word-related), the origins of Once, and the status of the new music artist in American society today.

**Matthew Kangas:** How did your current work, *Private Parts* (portions performed at and/or, May 1) arise?

**Robert Ashley:** I got really interested in the idea of television serving as a theatre for contemporary music. I thought about doing an opera for TV and that's how *Private Parts* got started. At and/or, I performed two sequences from it, *The Living Room* and *The Church*. It turned into a seven-part opera which looks like it will get done for the Public Broadcasting System (PBS). Later this month (May), I'm meeting

with the people from WGBH (Springfield, Mass.). They will do it as a live TV performance. We're going to start recording the music next week.

**M.K.:** Why TV?

**R.A.:** There really isn't anything like new music being done on TV and I wasn't interested in going back to the stage, so I thought, my work is involved in the theatre of music rather than the concert hall, so why not try TV?

First, I put together *Music With Roots in the Aether* (Ashley's series of two-hour videotaped interviews with seven American composers, Ed. Note). And I think we have two European broadcasting networks interested in that. And now I've started on another work which would also be in a two-hour format. The whole thing means a two to three-year process.

**M.K.:** Will there be actors or singers used in *Private Parts*?

**R.A.:** Actors. I wanted spoken word combinations to be the basis for any number of things that would be synchronous with whatever else would be happening. The form of the songs will be the basis for the overlay

or what I call the "templates". We'll put everything together in a twenty-four-track studio. There'll be the musical settings by Blue Gene Tyranny improvised over the words. The words are the score.

**M.K.:** What about the set?

**R.A.:** Two large TV screens will be included on the regular set with the live performers. The set is a lounge for the two main characters, these musicians who come to town to perform there. All that will be overlaid with the TV directions, or shooting script.

**M.K.:** How did you turn to word pieces as music?

**R.A.:** I wasn't trained as a composer. I trained as a pianist. Almost immediately after that I took a few years off. For personal reasons. After that, I wound up in Ann Arbor. I became a graduate student in composition at the University and thought I could do something with (then Chairman) Ross Lee Finney. But that didn't work out. In the meantime, I started meeting people like Gordon Mumma, (sculptor) Milton Cohen, (architect) Harold Borkin, a designer who was making "machines" of a sort. We set up a studio and started giving concerts two or three times a week. These were some of the earliest mixed-media performances with

Borkin's light sculptures.

**M.K.:** Was this the Once Group?

**R.A.:** No, it was the Space Theatre. We performed together for four or five years and toured. Then, around 1960, (composer) Roger Reynolds, Mumma and myself and some others, started Once. It became an annual event lasting several days each time. I was so interested in the theatre at that time along with most of my friends (including my former wife, Mary Ashley) who were visual artists. We set up ties with other groups and brought them out. Like the Judson Dance Theatre which had Yvonne Rainer and (sculptor) Robert Morris in it.

**M.K.:** Were these events "happenings"?

**R.A.:** No. We were not so involved with that. For me, music was primary. Mary started doing these incredibly beautiful performance pieces that came out of her visual imagery.

Around 1964, the two "tendencies" within Once split. Once remained an annual festival. But the Once Group became a touring company made up of Ann Wehrer, a virtuoso talker, (filmmaker) George Manupelli, Joe Wehrer, and others. The other group of which I was a part gathered around them a younger group of people.

**M.K.:** Was that when (Seattle sculptor) Buster Simpson got involved?

**R.A.:** Yes, Buster did and so did Blue Gene Tyranny. He brought a gang up from Texas. So we had about fifty or sixty people and that allowed us a chance to do larger works. Kind of structural pieces that came out of myself or Mary. These were performance structures that came out of musical principles: repetition, cycles, etc.

Mary Ashley was very much ahead of her time in using environments as in her five 1960 pieces in the late spring or early summer of that year. She was able to get young people to do totally outrageous things! Like in *Truck*, a so-called spontaneous public event! It was the very first "truck" piece. There were ten autos and trucks lined up outside Hill Auditorium at 10:30 PM just as the concert inside was letting out. You had these hundreds of people pouring out, the trucks lined up in the streets; it stopped traffic for fifteen blocks!

**David Mahler:** How did people in the Group support themselves?

**R.A.:** I worked part-time in the library. Everybody else had jobs like that. My wife worked as a project director in a social science agency. Blue Gene was a clerk. Nobody'd heard of grants in those days! It went on for eight years altogether. Always in different sites, like public beaches or parking structures. We'd rent public spaces. People keep saying to me, or contemporary composers, what you're doing is not popular... But the truth is, where you have it, the location, matters. We always had capacity crowds, or most of the time.

**M.K.:** Has the audience for new music today expanded since then?

**R.A.:** Oh yes!

**M.K.:** Does it represent a wider cross-section of the population, do you think?

**R.A.:** No.

**M.K.:** You went to Mills College in 1969 to take over the directorship of the Tape Music Studio which was in deep trouble. No one had lasted much more than a year, but you did. How?

**R.A.:** Right then, technology was changing so rapidly, that everybody sort of gave up doing electronic music for a few years. I took the Mills Studio over and worked at rebuilding that facility.

The equipment at Mills was really old. We just switched over to solid state eventually and I think that helped.

**M.K.:** Would you comment on the institutional role of the North American composer? Most of them seem to be in universities.

**R.A.:** I don't have any real quarrel with institutions. I know in the late 1960s though, the Rockefeller Foundation poured so much money into institutions but most of the new music was not going on there. I think you work out how the environment will support you.

Today, for example, young people in the Bay Area who are interested in electronic music can get jobs in the electronic equipment manufacturing firms, etc. You have to force the situation around to you.

**M.K.:** Has the situation over here forced American composers to become more resourceful?

**R.A.:** Definitely! Much more than in Europe! There's

that hierarchy of power over there. The situation has improved immeasurably here in the last decade.

**M.K.:** Thanks to records?

**R.A.:** No. Record companies are going to start recognizing the new music market soon though. In the meantime, there are smaller companies like Mimi Johnson's Lovely Music.

**D.M.:** What sort of distribution is available though?

**R.A.:** Independent record distributors are the key. They're proliferating. Now there are at least two dozen around the country.

**M.K.:** You spoke of the musical principles of repetition and cycles. Don't you share that with other composers like Terry Riley and Philip Glass?

**R.A.:** My generation has been concerned with structure. Webern was a continuation of 19th century architectonic drama. We want to make music hold still, to get rid of planes and hierarchies. It used to be everything was mixed up, now you can separate it all out. Erik Satie, through Cage's championing, was an influence on all this. Cage himself didn't write like Satie but he saw the similarities between Satie and my generation.

**M.K.:** How do you relate to Cage?

**R.A.:** He's a towering figure but I never wanted to write music like his. Cage was an important *social* figure for new music.

**D.M.:** Would you talk a bit about notation?

**R.A.:** I don't think there is such a thing as notation anymore. The people in my videotape series, *Music with Roots in the Aether*, don't make music that is conventionally notated. It was a short-term phenomenon starting about 150 years ago. It has nothing to do with where the music comes from.

**M.K.:** Does it maybe have more to do with that repeated line in *Private Parts*, "It is an arrangement of proportions"?

**R.A.:** Yes, that would be one way to put it, an arrangement of proportions.

**M.K./D.M.:** Thank you, Bob.

**R.A.:** Thank you, David. Thank you, Matthew. ■

David Van Tieghem and Jill Kroesen, *Perfect Lives (Private Parts)*,



Robert Ashley and "Blue" Gene Tyranny, *Perfect Lives (Private Parts)*,



Photo: Nathaniel Tileston, courtesy: Performing Artservices Inc.

# CHAPERONS ROUGE

vidéo primé par le Second Annual Canadian Video Open

entretien avec Hélène Bourgault et Helen Doyle

par Andrée Duchaine

*Chaperons rouges* a reçu cet automne l'une des cinq bourses offertes par le *Second Annual Canadian Video Open*. Cette compétition avait lieu à Kingston. Cette année quatre-vingt-douze vidéogrammes ont été expédiés pour l'événement et de ce nombre, le jury composé de René Blouin, Elizabeth Chitty, Tom Sherman et Lisa Steele, a retenu vingt-neuf productions pour des fins de distribution à travers le Canada. Des ententes de diffusion avec les câblo-diffuseurs et les galeries parallèles permettront aux intéressés de visionner les plus récents vidéogrammes des producteurs indépendants à Kingston, Toronto, Calgary, Vancouver, Halifax et Montréal.

Avant de lire cet entretien avec les réalisatrices de *Chaperons rouges*, il est intéressant de pouvoir situer Hélène Bourgault et Helen Doyle dans le contexte de la production vidéographique québécoise. Hélène Bourgault vit à Montréal et fait partie d'un groupe de production vidéographique formé par des réalisateurs en vidéo au printemps 1975: le *Groupe d'Intervention Vidéo*. Les luttes ouvrières, les conditions de travail, l'idéologie, la répression, l'économie, les conditions de vie et les luttes des femmes sont les principaux thèmes des vidéogrammes produits et distribués par le G.I.V.

Principales réalisations:

Bourgault, H., *Partir pour la famille*, vidéo 1/2" n/b, 40 min., Groupe d'Intervention Vidéo, 1975.

Bourgault, H., *Pays d'abondance?*, vidéo 1/2" n/b, 20 min., Groupe d'Intervention Vidéo, 1977.

Bourgault, H., *Chaperons rouges*, vidéo 1/2" n/b, 45 min., Centre la Femme et le Film, Groupe d'Intervention Vidéo, 1979

Helen Doyle habite la ville de Québec et a participé à la fondation du *Centre la Femme et le Film* qui existe déjà depuis cinq ans. Le principal objectif de ce centre a été de produire et de diffuser des vidéogrammes réalisés par et pour les femmes. À chaque année durant la semaine précédant la journée du 8 mars, elles organisent un festival et diffusent toutes les productions réalisées durant l'année.

Principales réalisations:

Doyle, H., *À votre bon coeur*, vidéo 1/2" n/b, 20 min., Centre la Femme et le Film, 1975.

Doyle, H., *Philosophie de boudoir*, vidéo 1/2" n/b, 30 min., Centre la Femme et le Film, 1975.

Doyle, H., *Chaperons rouges*, vidéo 1/2" n/b, 45 min., Centre la Femme et le Film, Groupe d'Intervention Vidéo, 1979.

Toutes ne connaissent pas le magnétoscope, outil pratique et souple; elles ont appris en y mettant la main, cherchant patiemment le secret des machines et transmettant humblement une vision

des choses venue plus souvent du dedans que d'à côté. Et puis, de chance en hasard, et d'observation en étonnement, les messages deviennent vidéo: pas tout à fait des films, ni des écrits, ni vraiment des illustrations ou des photographies, les vidéogrammes récupérés à la manière des femmes sont "la culture dans sa nouvelle façon". Une culture plus proche de nos sentis, de nos vécus, qui ne saute pas par-dessus nos hésitations, une culture plus gratuite et passablement moins prétentieuses que certaines démonstrations politiques de gauche et de droite. Et, pour tout vous dire, une culture échangée plutôt qu'enseignée ou transmise par celui qui sait à celle qui ne sait pas.

**Marie Leclerc.**

(Extrait du catalogue *Vidéo Femmes*. Produit par le Centre la Femme et le Film, Québec, 10 janvier 1978.)

**Andrée Duchaine:** Comment les vidéogrammes récupérés "à la façon des femmes" sont-ils devenus, au Centre la Femme et le Film, la culture nouvelle.

**Helen Doyle:** Je visionne des documents sur la condition féminine depuis quelques années. En termes d'énergie il se passe quelque chose, comme il se passe quelque chose en termes d'énergie chez les femmes qui se reflète dans la vidéo comme dans les autres média. La parole des femmes est intéressante: elles ont beaucoup de choses à dire, c'est très dynamique.

**A.D.:** De quelles façons utilisez-vous les vidéogrammes réalisés au Centre la Femme et le Film?

**H.D.:** Ils sont utilisés à titre d'animation, ce sont des outils que les femmes ont voulu se donner afin de réfléchir sur leur condition.

**A.D.:** Lors de la diffusion des vidéogrammes, la réalisatrice est-elle toujours présente?

**H.D.:** Pas toujours, ce n'est pas possible. Nous distribuons une dizaine de productions par semaine et les documents répertoriés dans notre catalogue ne sont pas toujours produits par le Centre. Nous sommes en même temps une banque de consultation pour les gens. Nous faisons la distribution et facilitons le lien entre les institutions et les femmes qui veulent faire elles-mêmes leur propre distribution. Certaines femmes tiennent à faire leur propre distribution et d'autres trouvent avantageux que l'on s'en occupe. Il y en a aussi qui veulent suivre toutes leurs productions en terme d'animation.

**A.D.:** C'est-à-dire qu'après la diffusion du document, il y a une discussion...

**H.D.:** Presqu'à chaque fois. Mais nous distribuons environ dix documents par semaine à travers la province, c'est bien triste mais nous ne pouvons pas

tous les suivre. D'autre part, ce sont souvent des groupes à but non lucratif, des groupes de femmes, des associations qui empruntent les documents. Ils ne peuvent pas payer pour l'encadrement à chaque fois. Alors ils font leur propre animation. Présentement, nous travaillons à monter des dossiers d'accompagnement pour chacun des vidéogrammes produit par le Centre. Cette tâche que nous avons amorcée comprend une série de questions, de l'information sur le sujet traité, une bibliographie, des textes... Alors éventuellement nous expédierons le dossier d'animation avec le vidéogramme.

**A.D.:** Quels sont les principaux groupes d'utilisateurs?

**H.D.:** Les groupes de femmes, les associations, les universités, les CEGEPs<sup>1</sup>, les polyvalentes, l'éducation des adultes, tout le réseau de l'éducation. Les C.L.S.C.<sup>2</sup>, les D.S.C.<sup>3</sup>, et tous les groupes que l'on dit de conscience féminine. Les demandes viennent de pas mal partout et c'est cela qui est difficile à délimiter, et puis les besoins ne sont pas toujours les mêmes. Notre liste d'envoi est composée d'adresses provenant du Conseil du Statut de la Femme, des maisons d'enseignement, des groupes féministes... Notre catalogue est expédié à une personne qui est déjà identifiée par le Conseil du Statut de la Femme comme étant intéressée à la condition féminine.

**A.D.:** Chaque production se fait à titre individuel?

**H.D.:** Oui, chaque personne s'occupe de trouver ses propres sources de financement.

**A.D.:** Au Groupe d'Intervention Vidéo, ça fonctionne de la même façon au niveau de la production et de la diffusion. C'est-à-dire que d'un côté il y a la diffusion et de l'autre les gens qui veulent produire avec des bourses individuelles. Il n'y a pas de budget global pour une production donnée...

**Hélène Bourgault:** C'est cela. Nous sommes un groupe essentiellement de diffusion, mais aussi de production individuelle.

**A.D.:** Mais contrairement au Centre la Femme et le Film, le G.I.V. possède d'autres types de documents qui ne sont pas axés nécessairement sur la condition féminine. La diffusion des documents produits et réalisés par les femmes du G.I.V. est-elle faite auprès des mêmes genres de groupes qu'à Québec?

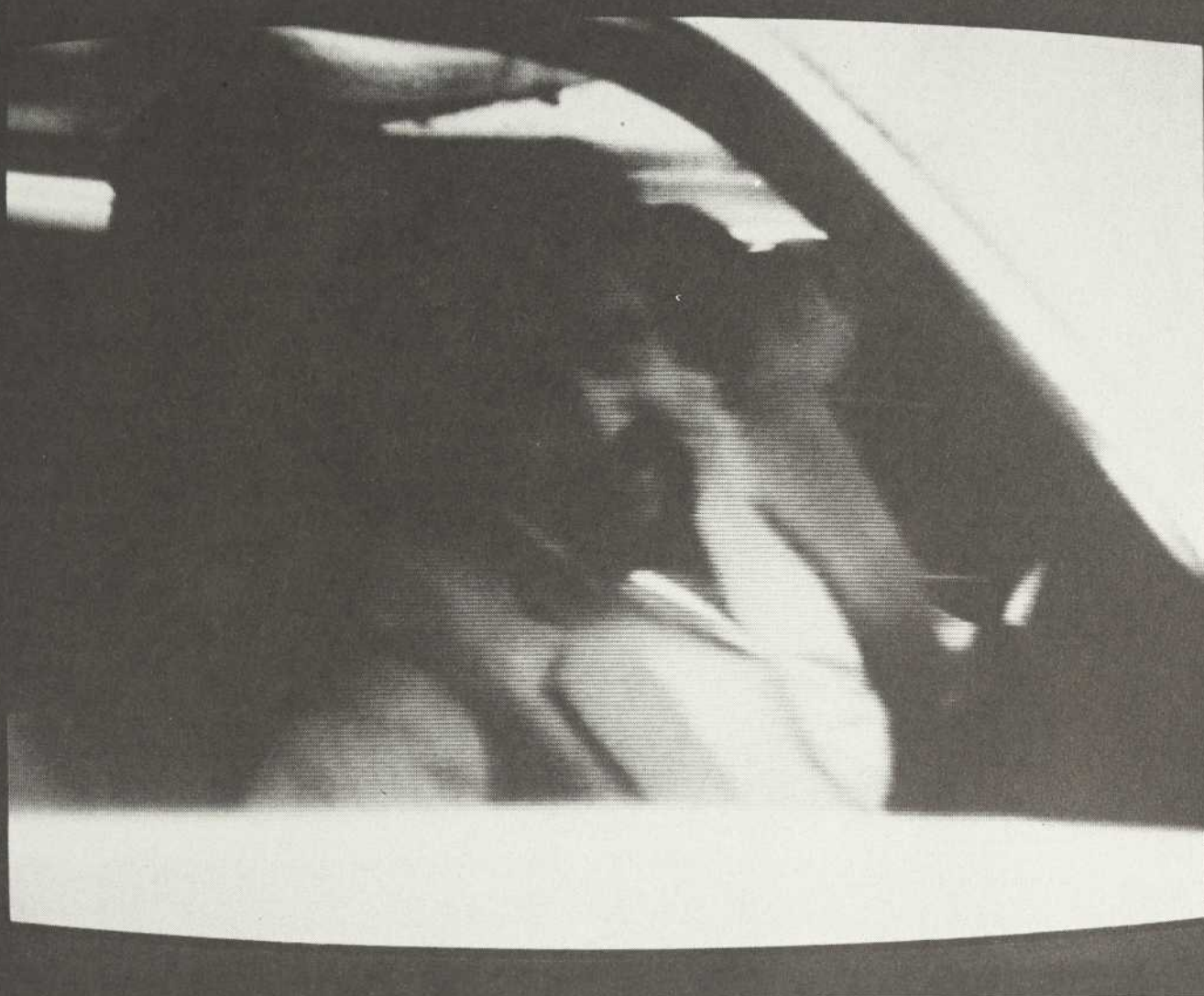
**H.B.:** Oui, essentiellement les mêmes groupes.

**A.D.:** Et du côté de l'animation lors de la diffusion?

**H.B.:** C'est la même situation. Il n'y a pas tellement d'animation provenant du groupe. C'est une question de temps.

**A.D.:** Considérez-vous cela important d'être présentes lors de la diffusion de vos réalisations?

**H.B.:** Oui, c'est très important. Il faut tenir compte de la rétroaction pour les productions futures.



Chaperons rouges, photo: Brian Merrett. "Embarques-tu, bébé?"



Chaperons rouges, photo: Brian Merrett. — "deux fois dans mon corps mais des millions de fois dans ma tête."

**H.D.:** Je ne peux pas assister à toutes les représentations, mais quand les gens téléphonent pour obtenir *Chaperons Rouges*, ils demandent que je sois présente afin de fournir des éclaircissements sur le document. Présenter le document dans un CEGEP ça m'intéresse beaucoup. Les étudiants ont entre quinze et dix-neuf ans et ils sont mûrs pour entendre ça. Ils sont mûrs pour un changement, pour une réflexion. À ce niveau-là, beaucoup d'étudiants se posent des questions concernant les relations homme/femme, le sexisme, la violence.

*Chaperons Rouges* peut apporter certains changements dans leurs attitudes, c'est-à-dire que le document n'est pas fait uniquement pour être regardé, il est fait pour réfléchir.

**A.D.:** Comment en êtes-vous arrivées à une co-production Québec/Montréal?

**H.B.:** Nous avons déjà travaillé ensemble, nous nous connaissions, et puis nous voulions produire ensemble.

**H.D.:** J'ai travaillé avec Hélène à la production d'*Une nef... et ses sorcières*. Nous la connaissions au Centre la Femme et le Film par son vidéogramme *Partir pour la famille*. Hélène était notre personne ressource à Montréal. Tout en travaillant sur *Une nef... et ses sorcières*, nous avons discuté de certains problèmes qui préoccupent les femmes et nous avons réalisé qu'il n'y avait pas de documents sur la sexualité de la femme...

**A.D.:** Au départ *Chaperons Rouges* devait être un document sur la sexualité?

**H.B.:** La sexualité, c'est un sujet très vaste et nous ne savions pas trop sous quel angle l'aborder. Un jour Helen est venue à Montréal et m'a fait part de son idée de produire un document sur le viol. Notre document sur la sexualité pourrait ainsi devenir un document sur le viol, un sujet intéressant pour les groupes et les associations qui y travaillent.

**A.D.:** Comment, avez-vous fait la sélection ou le choix de vos images? C'est tellement facile dans ce genre de sujet de tomber dans le sensationnalisme ou les stéréotypes. Pour vous, ça n'a pas été le cas.

**H.B.:** Cela a commencé dans le choix des personnes que nous sommes allées voir. Nous ne voulions pas tomber dans la dramatisation, c'est dramatique le viol. Mais je pense que nous ressentions toutes les deux une espèce de volonté de dépasser cela.

**H.D.:** Ne pas surenchérir sur le dramatique...

**H.B.:** Trouver des moyens de le dépasser, ça ne veut pas dire que nous l'avons dépassé et puis que nous avons tout réglé, mais faire le document dans un esprit de recherche collective entre femmes, des différents moyens de dépasser le viol puis la victimisation. Ce qui fait que nous avons choisi des personnes qui étaient dans ce même esprit. Des femmes qui parlent du cœur, des femmes qui parlent de leurs expériences.

**H.D.:** Et c'est très compris, *Chaperons Rouges*, de la part des femmes. Quand nous le diffusons à des groupes de femmes ou à des groupes mixtes, je pense qu'il n'y en a pas beaucoup qui ne comprennent pas ce qui se passe.

**A.D.:** C'est un langage très clair et simple.

**H.D.:** Oui, et très quotidien aussi. À un certain moment nous nous sommes posé beaucoup de questions. Nous possédions plusieurs statistiques, nous savions par exemple qu'il y avait des hôpitaux qui refusaient des victimes de viol, nous savions que la loi n'était pas...

**A.D.:** Pourquoi ces informations n'ont-elles pas été intégrées dans votre vidéo?

**H.B.:** C'est un choix. Nous voulions présenter plutôt l'aspect subjectif du viol et de l'agression. Comment c'est vécu par les femmes, quotidiennement, et en ce qui concerne l'agression quotidienne, comment cela s'inscrit en dedans de soi en tant que femme.

**H.D.:** Ça c'était primordial à faire comprendre, tandis que l'information...

**H.B.:** L'information, ça peut se donner à côté.

**H.D.:** L'information écrite comme les statistiques, les textes, je pense que c'est plus utile de la fournir dans un feuillet d'accompagnement.

**H.B.:** Mais ce qui était important, c'était de faire un document déclencheur et je crois que nous avons réussi parce qu'à chaque fois que nous le présentons les discussions sont fructueuses.

**A.D.:** Quel genre de recherches avez-vous faites? Y a-t-il des documents déjà produits, soit en film ou en vidéo, sur le sujet?

**H.D.:** J'ai vu quelques vidéogrammes au festival de Vancouver...

**A.D.:** Le festival organisé par le groupe *Women in Focus*?

**H.D.:** Oui. Un autre élément qui m'a stimulé à faire *Chaperons Rouges* a été de voir le spectacle de Christiane Viens, *Viol sans Violence*. J'ai trouvé son interprétation fantastique et elle a obtenu une bonne critique dans le journal *La Presse*. C'était le premier déclenchement. Nous avons décidé de la faire venir à Québec afin d'enregistrer son spectacle. Ensuite nous avons fait le lien avec notre perception de la sexualité et notre façon d'utiliser un document comme *Chaperons Rouges* en le rendant accessible aux divers groupes. Nous avons communiqué avec les *Viol Secours*, parlé avec des femmes, participé aux cours de Wen-do...

**H.B.:** C'était un sujet facile, autant la sexualité était difficile, dans le sens où nous ne savions pas comment l'aborder tant au niveau visuel qu'au niveau de l'information. Un sujet comme le viol était plus facile parce que nous nous sentions très concernées émotionnellement, et puis nous savions exactement où aller chercher les informations et puis quelles sortes d'informations nous voulions intégrer au document.

**H.D.:** Il y avait aussi toute la spontanéité. Je me souviens quand j'en discutais avec des filles, tout de suite elles se mettaient à en parler. Automatiquement, elles me répétaient leurs agressions quotidiennes dans la rue. Il y a deux types d'agression, l'agression mentale et l'agression physique telles que présentées par Christiane dans le vidéogramme.

**A.D.:** La phrase qui m'a frappé le plus dans le vidéo est celle dite par Francine: "Moi je me suis fait violer deux fois dans mon corps mais des millions de fois dans ma tête..."

**H.D.:** Elle est bien comprise cette phrase-là.

**H.B.:** Ah oui! Moi je trouvais que faire un vidéo sur le viol ça éveillait toutes sortes de choses. Entre autre, ça éveillait la peur, une espèce de peur souterraine avec laquelle moi j'ai vécu et avec laquelle toutes les autres femmes que nous avons rencontrées vivaient. C'était une façon d'aller regarder là-dedans d'un peu plus près. Moi, c'était la première occasion que j'avais de faire cela. Quand nous sommes allées tourner au cours de Wen-do, cela a été un choc personnellement.

**A.D.:** Dans quel sens?

**H.B.:** Eh bien, dans le sens d'explorer la peur. Cette peur avec laquelle tu vis souvent inconsciemment tout le temps, tous les jours, et puis qui t'empêche de faire des choses, ou quand tu les fais, tu les fais avec une tension ou une frustration. Moi je suis revenue bouleversée du cours de Wen-do. La première fois

que nous sommes allées nous n'avons pas pu tourner à cause de certains problèmes techniques, ce qui fait que nous avons suivi le cours cette fin de semaine-là et puis nous avons tourné une autre fois.

**H.D.:** Nous sommes revenues assez émues et puis en plus nous étions dans ce contexte-là continuellement. C'était difficile de ne pas en parler. Nous en discutons avec nos amis, nous étions continuellement dans un climat de travail, de lecture et de recherche. Le cours de Wen-do nous a confrontées à des vieilles peurs que nous avons depuis notre enfance. Dans *Chaperons Rouges*, l'intervention des enfants se situe à ce niveau-là.

**A.D.:** Comment est venue la comparaison entre la fable et la réalité?

**H.D.:** En discutant avec Lise Dunnegan qui travaille au Conseil du Statut de la Femme. Elle a écrit un livre sur le sexisme dans les manuels scolaires; elle a aussi travaillé en parallèle avec les contes de fées et aussi participé à notre production. En discutant avec elle, notre conversation a abouti au *Petit Chaperon Rouge*. À ce moment-là, j'ai eu comme un déclic. Ce n'était pas uniquement *Chaperon Rouge* mais *Maria Goretti*, *Kateri Tékakouitha*, c'était toutes les histoires de notre enfance.

**H.B.:** Mais *Chaperon Rouge*, c'était vraiment l'illustration du viol, tu sais, avec tous les éléments du viol, la victime, l'agresseur...

**H.D.:** Dès l'enfance, on te met en garde contre quelque chose que tu ne comprends pas nécessairement. Mais tu sais qu'il y a quelque chose de dangereux. Tu vas te promener dans le bois en petit chaperon rouge, tu es quand même naïve, comme disaient les filles, un peu insignifiante de ne pas avoir reconnu le loup mais... le loup arrive et puis finalement il est très rusé. Je ne sais pas si tu t'en souviens, et puis je pense que cela rejoint le côté prémédité du viol. Souvent c'est quelqu'un que tu connais, quelqu'un de ton environnement. L'agresseur n'est pas toujours le maniaque, d'après les statistiques. Il n'y a que 3% des agresseurs qui sont mentalement

malades. Les femmes sont très naïves à ce niveau-là. Dans la plupart des agressions non déclarées de la part des femmes, l'agresseur est une personne de leur entourage. Alors des gens qu'elles connaissent et avec qui elles croyaient avoir établi une relation de confiance. Quand tu penses que tu peux faire confiance à quelqu'un et puis il te saute dessus...

**A.D.:** Il y a aussi tout le côté de la victimisation et de l'autovictimisation...

**H.D.:** Oui, c'est très clair. Et puis une fois que le loup t'a mangée, t'arrives chez la grand-mère qui est aussi naïve que la petite fille, en tout cas, impuissante. Finalement, le bûcheron vient délivrer...

**H.B.:** Le Prince Charmant...

**H.D.:** C'est le Prince Charmant qui te sauve des situations. Nous nous rendons bien compte que toute l'éducation est bâtie sur la crainte de l'agression. Ta peur des hommes, ton côté victime, ton attente du Prince Charmant ou de quelqu'un qui va venir te sauver. Je trouvais que la fable du *Petit Chaperon Rouge* était très intéressante au niveau des symboles. Le chaperon qui est rouge, le viol...

**H.B.:** Bettelheim a écrit un livre sur les contes de Perrault, mais il en fait une interprétation bien différente, qui est à un autre niveau, l'interprétation psychanalytique. Il expose le *Chaperon Rouge* en tant que découverte de la sexualité qui se fait trop tôt. Je crois que cela peut être plausible mais à un certain niveau. Notre interprétation, telle que présentée dans le vidéo, existe aussi. Dans ce sens-là, je ne suis pas d'accord avec Bettelheim. Le danger, la victime, tout cela existe.

**A.D.:** Comment expliquez-vous la victimisation?

**H.B.:** C'est par une mentalité de victime, une psychologie de victime. Nous avons été éduquées avec une psychologie de victime.

**A.D.:** Pensez-vous que la peur se transmet à l'agresseur?

*Chaperons rouges*, photo: Brian Merrett. Le cours de Wen-do



**H.D.:** Oui sûrement qu'il la sent ta peur. Au fond c'est ça que les cours de Wen-do essaient de te faire comprendre. Je ne sais pas si ça passe clairement dans notre document, mais ce que nous avons appris avec ces cours, c'était que notre attitude, notre mentalité, ou ce que nous véhiculons en marchant dans la rue fait que nous pouvons éviter les agressions.

**A.D.:** Crois-tu que ça se fait sentir jusque dans ta démarche?

**H.D.:** Je ne sais pas si ça peut aller jusque-là...

**H.B.:** Moi je pense que oui, c'est bien inconscient. La peur s'inscrit jusque dans ton corps.

**H.D.:** Une question qui est souvent posée quand nous faisons de l'animation est la suivante: Comment se fait-il qu'une fille puisse se faire violer deux fois et même trois fois? Elle devrait avoir sa leçon après la première fois... C'est comme cela que les gens s'expriment. Même si nous leurs expliquons que la fille ne court pas après le viol, ils ont beaucoup de difficultés à comprendre.

**A.D.:** Que réponds-tu aux personnes qui font ce genre de réflexion?

**H.D.:** Je leur explique que le fait d'avoir eu un traumatisme aussi grand fait effectivement que tu continues à avoir peur dans la rue. Quelqu'un qui a déjà été agressé dans la rue est encore plus craintif. Il y a deux attitudes possibles après un viol: soit que la fille est encore plus victime, c'est-à-dire que sa peur est encore plus grande ou profonde, alors quand elle se promène elle est encore inconsciemment beaucoup plus repérable en terme de victime ou c'est le contraire, elle se dit, moi je ne veux pas avoir peur et puis je sors quand même, je fais ma vie. Elle prendra des risques afin de se prouver qu'elle est capable de passer à un autre type de réaction. Mais dans 90% des cas, c'est la fille qui est tellement victime, elle a tellement peur qu'elle véhicule tout dans cette peur. Les filles qui se font violer une deuxième fois, leur peur est transparente. Le viol c'est principalement un "trip" de puissance sur quelqu'un d'autre.

**A.D.:** Un rapport dominant dominé...

**H.B.:** Je trouve que c'est l'essentiel du viol, c'est un rapport de domination, mais un rapport de domination lâche. C'est comme cela que je l'interprète dans la société actuelle. L'homme va s'attaquer à quelqu'un qui est plus faible que lui. Il ne faut pas oublier les viols qui se font à trois ou quatre hommes contre une femme. Le rapport de force est assez inégal. Même un homme contre une femme c'est assez inégal, dans le sens qu'on ne nous a pas habitués à nous défendre et puis on croit même ne pas pouvoir se défendre. On ne développe pas de techniques de défense. Les cours de Wen-do nous amènent à travailler sur ces principes. Alors c'est quoi exactement ce rapport de domination-là?

**H.D.:** Ça me tente de revenir sur le portrait de l'agresseur d'une certaine façon. Ce qui est très lâche de la part de l'agresseur c'est le fait qu'il sait qu'en s'attaquant à quelqu'un de plus faible, il pourra la dominer, non seulement pendant le viol, mais aussi après. Déjà dans son environnement l'agresseur est dominé, frustré. Je pense que c'est l'accumulation de frustration et de domination qui se reflète à un moment précis sur une femme.

**A.D.:** Selon les statistiques il n'y a que 3% de maniaques. Et les autres?

**H.D.:** Ce qui sort du rapport du Conseil du Statut de la Femme démontre que les autres ont une vie sexuelle normale, ou une partenaire.

**H.B.:** Alors ça ramène toute la discussion sur le viol en tant qu'acte sexuel. Parce que quand nous disons que ce sont des personnes avec une vie sexuelle normale, cela suppose que c'est un acte sexuel. Nous avons de longues discussions là-dessus à la suite de la présentation de *Chaperons Rouges*. C'est un point qui est souvent soulevé et puis en général par un homme. Il dit: "Oui mais les gars qui violent c'est parce qu'ils sont frustrés sexuellement..." Je ne crois pas qu'il y ait de rapport.

**H.D.:** Lucie, l'animatrice du cours de Wen-do le dit

très bien dans notre production: "Il se sert de son pénis au lieu de se servir de ses poings." Ce n'est pas de la sexualité, ça. Le pénis devient l'arme.

**A.D.:** C'est donc un acte de violence plutôt qu'un acte sexuel...

**H.B.:** Parce qu'un homme qui est frustré sexuellement il y a la prostitution qui remplit socialement son rôle. Mais le viol implique une violence alors pourquoi la frustration sexuelle chez l'homme entraînerait-elle une violence? C'est illogique.

**H.D.:** Les hommes mettent beaucoup de temps à comprendre, tu sais. Quand tu leur dis le viol c'est pas drôle, ils te répondent: "J'aimerais ça être violé". Tant qu'ils n'ont pas compris qu'il y a quelque chose hors de ta volonté, ils imaginent toujours la scène de séduction ou de désir brûlant. C'est toujours une scène qui leur revient. Alors nous leur disons: "Si nous étions plusieurs filles et si on vous sodomisait avec un objet contondant, qu'est-ce qui se passerait?" Oh! Seigneur Dieu, ils deviennent verts, verts. Je ne trouve pas d'autre expression, tout à coup c'est comme si ça faisait un déclic. Quand nous renversons les rôles en leur disant: "Monsieur vous savez ce que c'est la sodomie? Si on vous enfonçait des objets contondants à l'intérieur de votre corps?" Là ils s'aperçoivent que ce n'est plus de la sexualité cette histoire-là. C'est très difficile pour eux de comprendre sauf par une expression aussi violente. Ce n'est pas l'expression d'un désir ou d'une sexualité.

**H.B.:** Dans le film d'Anne-Claire Poirier, *Mourir à Tue-Tête*, il y a une femme qui dit: "Je ne me suis pas faite faire l'amour, je me suis faite faire la haine." Je trouve ça juste comme phrase.

**H.D.:** Je pense que c'est ce qui fait que les femmes demeurent tellement marquées, et j'aime beaucoup l'approche d'Anne-Claire quand elle dit: "Ce ne sont pas les coups ni les blessures mais la haine que les gars transportent." C'est certain qu'il y a des viols crapuleux, mais l'essentiel c'est d'avoir le droit de dire non dans nos rapports avec un homme. Le film d'Anne-Claire l'exprime si bien, c'est pas les marques, ça fait mal le coup sur la gueule, mais ce qui reste en dedans, c'est la capacité d'aimer qui est brimée, c'est ta propre autonomie, ta propre intégrité qui est brimée, c'est ta volonté à toi, ton individualité. C'est en dehors de ta volonté, c'est tout le rapport de dominant dominé qui est enregistré dans ton corps.

**A.D.:** Quels sont vos projets à court terme?

**H.D.:** D'une part, au Centre nous nous sommes rendu compte à la suite de *Chaperons Rouges* de la nécessité du besoin d'information qu'ont les gens sur un sujet comme la sexualité. Présentement nous produisons une série de quatre documents qui s'intitulent *Violence et sexualité*. Ce sont des productions sur la violence faite aux femmes et construite sur le modèle d'une émission télévisée plutôt qu'en terme de vidéo d'intervention. Ça touchera les aspects légaux, policiers, sexo-psychologiques, les alternatives... Personnellement, je travaille sur une nouvelle production qui traitera de la femme et la santé mentale. Je ne dois pas aimer les choses faciles.

**H.B.:** À partir de janvier, je m'occuperai de voir les différentes possibilités d'aide que l'Office National du Film peut nous apporter pour le transfert en 16mm. Je verrai à la diffusion dans les cinémas parallèles, la participation à des festivals en Europe... ■

#### NOTES

1. Collège d'enseignement général et professionnel.
2. Centre local de services communautaires.
3. Département de santé communautaire.

*Chaperons rouges*, photo: Brian Merrett. Louise Dussault expliquant le *Petit Chaperon rouge* à ses jumelles.



## SUZY LAKE:

### une "phraséologie" photographique

#### Galerie Optica, Montréal

13 novembre au 1er décembre 1979

Une, deux, trois, quatre, plusieurs Suzy Lake alignés, encadrés, regroupés, juxtaposés, parfois colorés se "déroulent" par série sur les murs de la galerie Optica. Des Lakes qui s'alignent et s'animent sous divers thèmes comme par exemple *Something Nothing and Everything* ou *Phrases*, qui englobent une idée générale traduite par le titre de l'exposition, *Are you talking to me?* Ces autoportraits, tous photographiques et pour la plupart en noir et blanc, divulguent différentes expressions de l'artiste. Tantôt grimaçante, tantôt paisible, tantôt tragique, Suzy Lake devient amusante et même provocante.

Des caractéristiques: ses bouches et ses yeux tracent une ligne droite à travers les étirements, les distorsions et les focalisations; les taches de couleur posées au pinceau à différents endroits au fil des photographies, jusqu'à obtenir dans certaines oeuvres un recouvrement complet de la pellicule par la couleur; l'étirement à la verticale de certaines photographies, produit d'un jeu de convexité du papier lors de la mise en photo du négatif; ou encore: les différents niveaux de focalisation retrouvés à l'intérieur d'une même photographie, qui conduisent

parfois à une représentation presque complètement "hors-foyer", pouvant s'expliquer par la pratique d'une superposition de l'image sur le papier photographique au moment du développement.

Si pour l'amateur de photographie il est relativement simple de décortiquer les techniques de focalisation, de distorsion, d'étirement ou de couleur utilisées par l'artiste, *Are you talking to me?* laisse cependant le regardant dans l'équivoque d'une oeuvre d'art qui, comme le dit Umberto Eco "est un message fondamentalement ambigu où une pluralité de signifiés coexistent en un seul signifiant"<sup>1</sup>.

Ce bricolage linguistique, photographique et même pictural signifie-t-il le désir de l'artiste de projeter sa réalité ou l'image qu'elle s'est forgée de cette réalité? Ou est-il l'image d'un texte bricolé à partir de certaines techniques photographiques spécifiquement employées, qui ponctuent cette "performance" où, l'artiste, Suzy Lake, n'a plus à craindre l'intervention d'un regardant angoissé? Un texte où pictural et iconographique se côtoient, dévoilant à travers le découpage de la couleur, la focalisation et la distorsion, la signification de cette distribution photographique d'une "phraséologie".

En accord avec un médium plus reproductible que celui de la peinture, Suzy Lake semble écrire une phrase illustrée, *sense parole*. Une phrase où chaque autoportrait définit un mot ou plus exactement, est un élément séparé qui englobe son propre signifié, le regardant devant chercher la ponctuation ou les indices d'interprétation dans l'expression, la couleur et toutes les autres composantes de la photographie. Par exemple, dans *Something Nothing and Everything*, le fond de peinture écaillée peut laisser

croire à une réflexion sur le pictural c'est-à-dire: un rejet implicite de la peinture-peinture. En revanche dans son travail avec la couleur — par opposition au noir du mur écaillé — Lake semble nous référer aux propriétés pulsionnelles, voire autobiographiques de l'utilisation de cette couleur.

En procédant au décodage des signes plastiques et émotifs de ces autoportraits, en les utilisant comme points de repère qui peuvent permettre la localisation d'une signification, le regardant élabore sa propre réponse à l'oeuvre. La signification de *Are you talking to me?* étant fondamentalement arbitraire par sa dépendance aux correspondants émotifs du spectateur. Le véritable autoportrait demeurant dissimulé dans l'autonomie du pictural, c'est-à-dire dans la redondance, d'une image à l'autre, des signes picturaux objectivement perceptibles et décodables.

S'il faut chercher une véritable signification à cette démonstration "autoportraitiste", nous devons quitter les stimulus émotifs qui dirigent notre perception et orienter notre lecture à travers l'agencement des éléments picturaux, sur la place qu'ils occupent dans cet espace photographique, sur leur rapport commun dans ce système. En ce sens, les niveaux iconiques, c'est-à-dire les visages de Suzy Lake que nous voyons, sont un leurre. Ils ne peuvent être relégués au rang d'un discours *sur ...* ils ne sont que prétextes ou outils d'une "phraséologie" photographique du pictural.

ROSANNE SAINT-JACQUES

NOTE

1. Eco, U., *L'Oeuvre ouverte*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 9.

Suzy Lake, *Something Nothing and Everything*, 1979, détail.



## ROBER RACINE

### DÉCOMPRENDRE LE SOURIRE D'UNE PERLE

#### Musée d'art contemporain, Montréal

12 décembre 1979 — 7 janvier 1980

Faire un saut dans la construction du texte à partir d'une rencontre. Le corps arrêté et/ou en marche, regarder à vol d'oiseau un travail, une installation de Rober Racine. Une invitation à réfléchir, un lieu à habiter temporairement. Une visite en trois temps pour "Décomprendre le sourire d'une perle".

D'abord, une annonce, un panneau de faibles dimensions indiquant, donnant un nom à l'oeuvre; une phrase ouverte comme la pièce aménagée que nous verrons plus tard. Les préliminaires donc, une écriture qui titre et décrit par une énumération des matériaux, qui transmet une intentionnalité, peut-être? Lecture: "Décomprendre le sourire d'une perle", cette installation "se veut un geste romantique, un regard de la mer, le chant d'une perle..." Question de quincaillerie,

Un inventaire, une liste des matériaux utilisés: cordes, pincettes trombones, etc.

Deuxième arrêt: un texte à côté, une fraction, un poème, fragment d'un ensemble inédit, 1/118. Un fond blanc portant une écriture à caractère mécanique: trois "feuilles", pages à lire.

#### RIDEAU

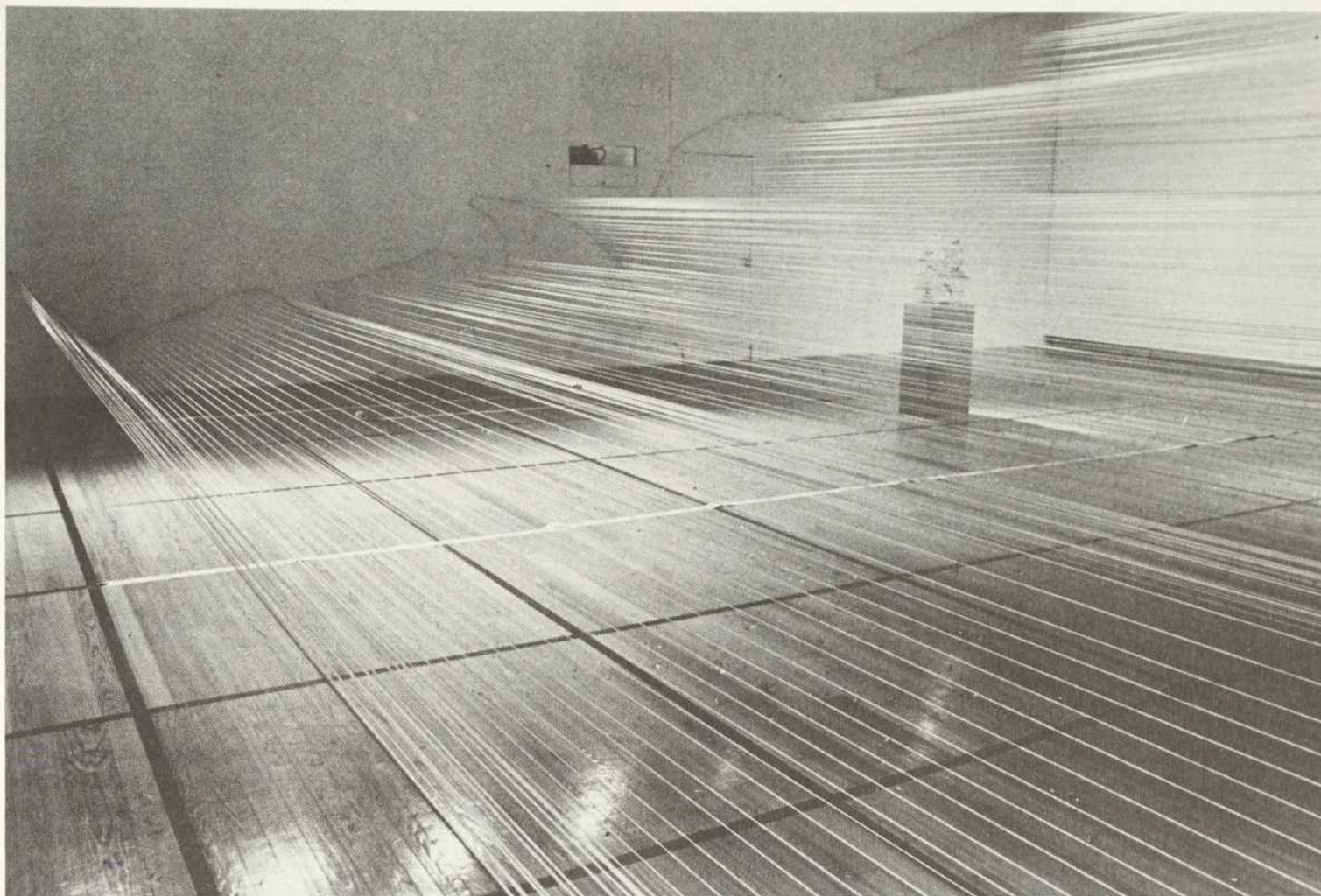
Art/articulation/spectateur/espace/vision/geste. Une pièce aménagée pour recevoir le corps du spectateur, espace de voyageant où le corps appelé à se mouvoir le long de l'oeuvre y pénètre par l'oeil, retour donc aux propositions premières. Circulation: comprendre avec les yeux le lieu du corps. Paradoxe: saisir avec/par le corps le passage des yeux.

Devant nous, une boîte ouverte: trois murs, un plafond, un plancher à l'intérieur desquels l'artiste a disposé quelque chose. Au début, c'est-à-dire plus près de nous, des cordes tendues, parallèles et équidistantes dont chaque extrémité est retenue aux murs latéraux par des oeilletons. Ces cordes sont distribuées en profondeur avec des variations en hauteur jusqu'à ce qu'elles recouvrent presque entièrement le mur du fond. À partir de nous, un faux mur s'élève lentement jusqu'à devenir espace; une cloison ouverte puisqu'il est aussi question d'intervalle; une limite (frontière)? Déjà plus puisqu'elle se déplie, déploie dans l'espace. Vague interruption en forme de portée.

Au sol, diverses ponctuations: un bloc de bois dressé verticalement sur lequel est posée une cage à l'intérieur de laquelle deux perruches s'animent, chantent, s'arrêtent, dorment, mangent, épient... selon le temps qu'il fait (accident). Au pied du bloc, un sac de plastique contenant de la nourriture pour les oiseaux. Une proposition, présence humaine à venir, passée dans le corps de l'oeuvre. Absence? Retour, parcours possible du corps dans l'oeuvre. Au sol, toujours, des pincettes trombones éparses, pliées, dépliées, crochues, désorganisées, réorganisées; la lumière qu'elles reçoivent les fait briller délicatement, en nuances comme des perles "cultivées", cultivées? Parmi elles, quatre rouleaux à demi déroulés où s'inscrit, se montre une écriture rouge. Texte indéchiffrable, illisible car il est inversé en regard d'une certaine situation du spectateur; des mots à l'envers pour qui se trouve devant l'oeuvre et y demeure. Il faudra lire ailleurs pour déjouer avec les mots (décomprendre) mais garder en mémoire, à vue, le texte qui se donne, se démontre comme surface, plage. Au milieu de cette installation, ici, là, un son, une lumière se répandent. Contrepoinç l'un de l'autre, jumeaux également puisqu'ils semblent venir de nulle part et de partout à la fois. Un son qui se perpétue à mi-chemin entre le bruit et la mélodie, un vaste champ. Une lumière qui s'attarde à quelque endroit l'animant, le couvrant, le découvrant.

#### ESPACE FENÊTRE

Ici, tout est possible. En s'appropriant l'espace du musée, l'artiste nous l'offre transformé, habitable. Lieu de transmission, cette installation à l'intérieur d'un espace clos, ouvre ce dernier, le meuble: invitation au séjour, échange de pouvoir, mouvement. Espace fenêtre, dirions-nous, puisque nous sommes devant et dans la fenêtre, la grille est elle-même le lieu qu'elle dissimule et expose. Autrement dit, le mur transparent nous propose une lecture par le vide (l'intervalle laissé entre les cordes) mais en même temps, il nous oblige à lire ces cordes comme lieu; ainsi, arrêt et ouverture sur un espace qui le constitue lui-même comme rideau. Trajectoire pour le regard, le réseau dense des cordes empêche le corps de pénétrer l'oeuvre autrement que par les yeux. Mais ceux-ci ne restent pas à la surface, ils s'enfoncent et permettent au corps de s'envoler (la partie pour le tout): heureux truquage. Espace d'ascension, effet succion, effet mère, nid, utérus qui demande à être partagé, vécu en corps. Toutefois, le spectateur pourrait se faufiler dans l'oeuvre, il devra alors s'instaurer en gardien de l'art, en nourrisseur d'oiseaux, transgresser la norme, bouleverser les règles du musée et de l'oeuvre en



Robert Racine, *Décomprendre le sourire d'une perle*, installation au Musée d'art contemporain de Montréal, décembre 1980

photo: Robert Etcheverry.

pénétrant comme le gardien par une porte en périphérie... Tout est possible, souhaitable?

Mais s'il reste sage, le corps ne fera que glisser, dériver le long de l'oeuvre, comme le regard: une caresse. L'installation s'adresse au spectateur comme temps de jouissance: regarde, bouge, écoute, entends... La lecture se réaliserait donc ailleurs que dans les mots? Pourtant, il faudra revenir au poème, puis au titre...

#### OUVERTURE

Enfin, nous laisser surprendre par un agencement. Nous installer. Vivre quelque chose qui naît, reste et disparaît: éphémère sourire. D'une oeuvre de Robert Racine, une divagation, un espace à retenir... Pendant ce temps, passage, le travail du son continue, l'oreille fait écho à l'oeil, encore. Le geste appelle le geste.

Aux limites de la cage, une pause, un texte amoureux presque une page blanche; un espace/temps qui restera, en silence, après la déconstruction, disparition de l'installation. Une proposition.

#### MARTINE LAROCQUE

## DE LA DÉDICACE EN MUSIQUE (quelques notes sommaires)

Il s'agit d'une pratique de plus en plus répandue et la production phonographique récente incite à s'interroger sur ce phénomène. Il me semble intéressant d'analyser les diverses formes de la dédicace de même que les rapports du dédicataire-récepteur à celui/celle qui émet la dédicace et, conséquemment, à ce qui lui est spécifiquement dédié, rattaché. Une investigation suivie permettrait sûrement de rassembler des centaines, voire des milliers de dédicaces de toutes sortes, ce qui dépasse largement le propos de ce court texte d'introduction au sujet.

#### DÉDICACE (définition du Petit Robert)

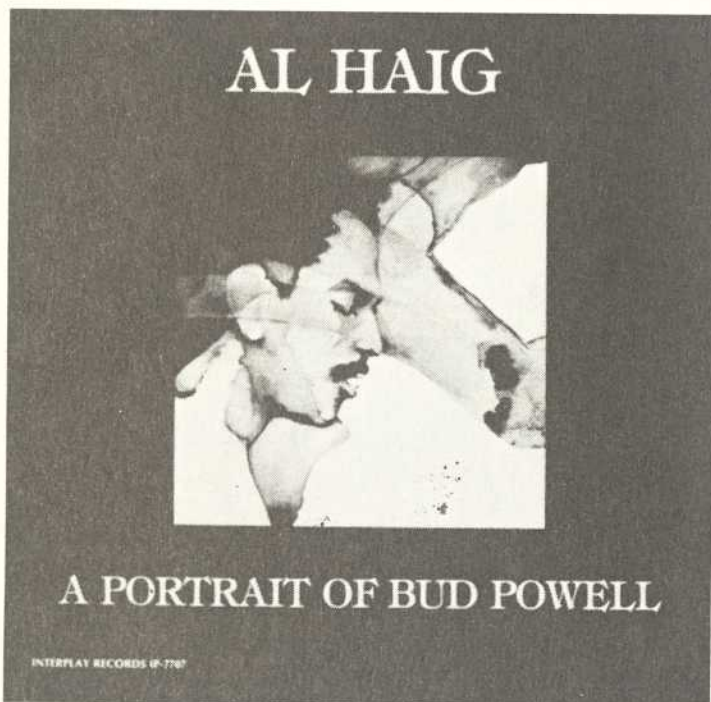
- 1) Consécration d'une église, d'une chapelle au culte divin; action de placer une église sous l'invocation d'un saint.
- 2) Consécration d'un monument à un personnage et, par extension, inscription qui la relate.
- 3) Hommage qu'un auteur fait de son oeuvre à quelqu'un, par une inscription imprimée en tête de l'ouvrage.
- 4) Formule manuscrite sur un livre, une photographie, pour en faire hommage à quelqu'un.

#### DÉDICATOIRE

de quelques enregistrements récemment parus et dédicacés

Toshiko Akiyoshi (p) *Dedications*, Inner City 6046. Hommage à Bud Powell, Dave Brubeck, John Carisi, John Lewis, Miles Davis, Oscar Pettiford et J.J. Johnson.

Don Byas, Bud Powell/A *Tribute to Cannonball*, Columbia JC-35755. Un hommage de Columbia à



Cannonball Adderley, producteur de cette session. Ce disque inclut également une version de *I Remember Clifford*, en hommage à Clifford Brown.

Ray Brown (b)/*Something for Lester*, Contemporary 7641. Un hommage à Lester Koenig, propriétaire de la marque Contemporary, récemment décédé.

Bill Perkins (ts)/*Plays Lester Young*, Ypiteru YJ25-7018.

Richie Kamuca (as)/*Charlie*, Concord Jazz 96. Hommage à Charlie Parker. Ici Kamuca troque son ténor pour un alto afin de mieux réaliser sa dédicace.

Jay McShann (p)/*A Tribute to Fats Waller*, Sackville 3019.

George Lewis (tb)/*Homage to Charlie Parker*, Black Saint 0029.

Phil Woods (as)/*I Remember*, Gryphon G-788. Hommage à Cannonball Adderley, Paul Desmond, Oscar Pettiford, Oliver Nelson, Charlie Parker, Willie Dennis et Gary McFarland.

Al Haig (p)/*A Portrait of Bud Powell*, Interplay IP-7707.

Joe Albany (p)/*Bird Lives*, Interplay IP-7723. Hommage à Charlie Parker par trois de ses ex-compagnons de route: Art Davis (b) et Roy Haynes (dr) accompagnent le pianiste dans un programme entièrement consacré aux compositions de Charlie Parker.

Lee Konitz (ts)/ *Tenorlee*, Choice 1019. Hommage à Richie Kamuca dont Konitz emprunte l'instrument de prédilection: le saxophone ténor. Deux titres à souligner: *I Remember You* et *Thank's for the Memory*.

Charles Davis (bs)/ *Dedicated to Tadd*, West 54-8006. Hommage à Tadd Dameron.

Dollar Brand (p)/*Ode to Duke Ellington*, Inner City 6049.

Art Farmer (tp, fgh)/*To Duke with Love*, Inner City 6014. Hommage à Duke Ellington.

Sal Mosca (p)/*For You*, Choice CRS-1022. Hommage à Lennie Tristano.

Joe Pass (g)/*I Remember Charlie Parker*, Pablo 2312 109.

Walt Dickerson (vb)/ *To my Queen Revisited*, Steeplechase Scs 1112. Dédié à sa femme.

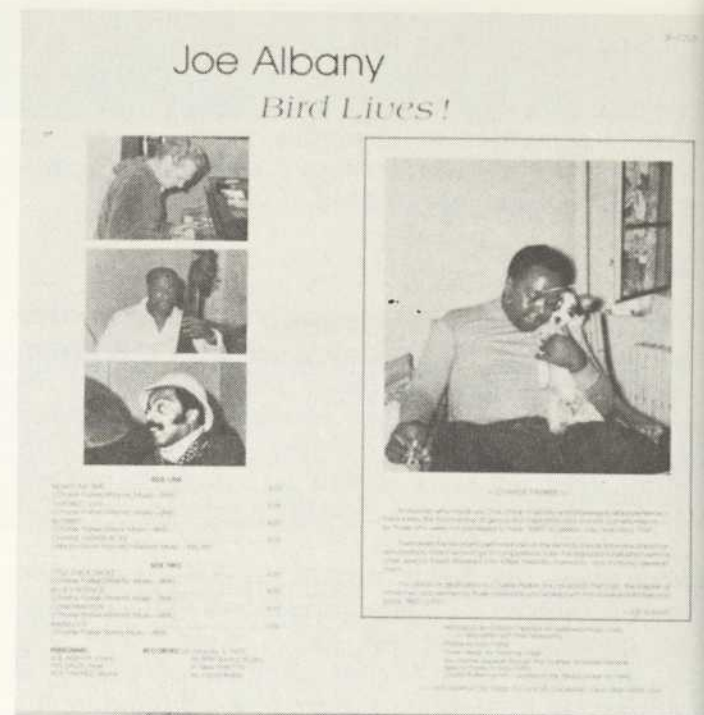
Joe Chambers (dr,p)/*Double Exposure*, Muse 5165. Hommage à Larry Young, décédé le 30 mars 1978 et dont la participation à cet album constitue le dernier témoignage enregistré.

The Nova Connection/*Homage to Burroughs*, Giorno Poetry, Systems Records GPs 014-015. Avec les participations de: Laurie Anderson, William S. Burroughs, John Cage, Allen Ginsberg, John Giorno, Philip Glass, Brion Gysin, Julia Heyward, Timothy Leary, Les Levine, Peter Orlovsky, Ed Sanders, Patti Smith, Terry Southern, Anne Waldman, Robert Wilson et Frank Zappa.

Charles Ives/*Concord Sonata*, Wergo WER-60080. Dédicaces à Emerson, Hawthorne, Les Alcotts et Thoreau.

ETC...

De nombreux autres musiciens/enregistrements/dédicaces pourraient être ici cités. Je pense à Steve Lacy par exemple, ou à Anthony Braxton, Richard Teitelbaum, etc... J'ai limité le choix d'exemples représentatifs à vingt bien que de fait leur nombre soit beaucoup plus considérable dans l'actualité.



#### ASPECTS DE LA DÉDICACE

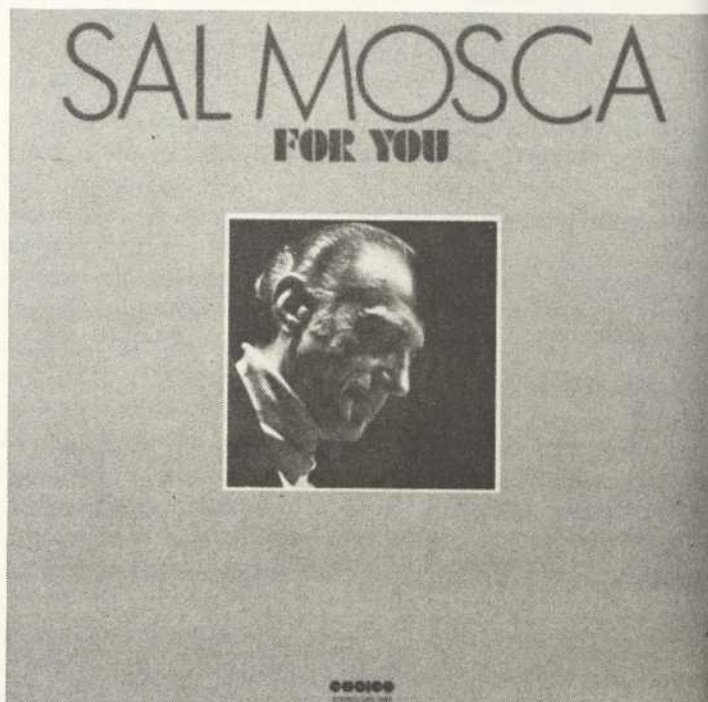
**L'offrande:** du sacré en tant que dédicace collective en premier lieu, et individuelle à l'occasion.

On peut imaginer qu'à l'origine, dans toute société groupe ou communauté autonome, chaque activité de création, chaque rituel quel qu'il soit, était étroitement lié à la pratique religieuse, au culte, à la magie.

Dans ce contexte, la pratique musicale consistait avant tout à rendre hommage à/aux dieu(x), aux idoles, à l'(es) invoquer aussi, par le biais d'intermédiaires élus à cette fin: les prêtres, magiciens, officiants... La dédicace ici prend la forme d'une prière d'une offrande au(x) dieu(x), le plus souvent chantée accompagnée de quelques instruments, rythmant, soulignant le propos, et facilitant son transport, assurant la livraison de la parole sacrée au destinataire d'élection. (D'où le double sens contenu dans le mot délivrer: a) rendre la liberté; b) livrer, remettre.)

Cette interprétation du mot dédicace correspond à la première partie de sa définition au dictionnaire, soit à une consécration.

Cette tradition de l'offrande à/aux dieu(x) en musique s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui partout à travers le monde et même dans ces pays hostiles à toute forme de religion et qui n'ont pu empêcher, éliminer toute pratique de dévotion parmi leur population locale.



# Charles Ives

»Concord-Sonate«  
Herbert Henck Klavier

## ARCHITECTURE-DÉDICACE

Une église, une mosquée, un temple constituent des offrandes visuelles, des prières ou invocations matérialisées. On pense également aux bâtisseurs de cathédrales par extension, ces anonymes pour qui le travail collectif constituait une offrande à Dieu/une dédicace sacrée.

## ACTUALITÉ DE L'OFFRANDE

Avec *A Love Supreme* (Impulse 77), John Coltrane en tant qu'individu signe l'offrande à Dieu la plus bouleversante de notre époque. Et comme si son instrument habituel — le saxophone ténor — ne lui suffisait plus à exprimer toute sa dévotion, c'est à la voix qu'il a recouru, renouant de la sorte, en une incantation répétitive souverainement efficace ("A love supreme, a love supreme, a love supreme...") avec les plus anciennes traditions musicales, civilisations de la prière, de l'offrande incarnée dans/par le verbe-son.

La musique afro-américaine des origines (*spirituals*, *gospels*) à aujourd'hui (Duke Ellington/*Sacred Concert*, Albert Ayler/*Spirits Rejoice*, *Spiritual Unity*, etc...), perpétue de manière exemplaire cette tradition de l'offrande dans des lieux autant sacrés (églises) que séculiers (studios, clubs, salles de concert, en plein air).

On retrouve également dans d'autres musiques, entre autres la musique dite classique de tradition

européenne, des oeuvres-offrandes, mais à notre époque, la musique contemporaine issue directement de cette tradition se préoccupe beaucoup moins de cet aspect. (Stockhausen, Messiaen, Stravinsky et quelques autres exceptés.) C'est plutôt du côté de l'Amérique qu'il faut se tourner en premier lieu, pour, avec Harry Partch, La Monte Young, Terry Riley..., voir réapparaître l'offrande à part entière dans la culture occidentale. Cette musique aujourd'hui largement répandue et pratiquée partout en Occident renoue également ses liens avec des traditions millénaires la précédant, rétablissant de ce fait l'adéquation du geste musical à la parole divine, sacrée, intemporelle et universelle.

## LA DÉDICACE

Proprement dite, profane et individualisée (correspondant à la deuxième partie de sa définition au dictionnaire).

Une étude approfondie de la question devrait considérer la dédicace dans l'histoire de toutes les musiques connues. Ainsi par exemple, dans la musique classique tous les *requiems* (et ils sont nombreux) peuvent être envisagés en tant que dédicaces aux morts; dans la musique dite minimale, les oeuvres de Philip Glass sur/autour d'Einstein ou du Mahatma Gandhi peuvent être considérées comme des hommages à ces derniers; dans le *blues* nord-américain chanté, la confession ou le témoignage peuvent être également interprétés en tant que dédicaces parce que s'adressant à.../parlant pour..., donc extériorisant le propos, sa projection vers, son envol: dédicace; et ainsi de suite.

**Dédicataires:** célébration/commémoration. Une dédicace peut être adressée à un mort comme à un vivant, à un individu comme à un groupe/association, voire au public ou à soi-même (l'auto-dédicace).

Parmi les genres de dédicaces les plus fréquemment utilisées, on note les types suivants:

a) dédicace à un autre musicien/collègue à l'intérieur ou non d'une même catégorie musicale ou instrumentale. Ex.: Earl Hines (p)/*Plays Duke Ellington*; Igor Stravinsky/*Symphonies of Wind Instruments* (à la mémoire de Debussy); etc...

b) dédicace du compositeur à son/ses interprète(s). Ex.: Charles Mingus/*Portrait of Jacky* (McLean); etc...

c) dédicace du musicien à sa famille. Ex.: Horace Silver (p)/*Song for my Father*; Claude Debussy/*Children's Corner* (composé pour sa fille Claude-Emma); etc...

d) dédicace aux pionniers, aux ancêtres. Ex.: Frank Strozier (as)/*For our Elders*; etc...

e) dédicace à un personnage historique, à une figure légendaire. Ex.: Serge Prokofiev/*Alexandre Nevski*; Harry Somers/*Louis Riel*; etc...

f) dédicace du disciple au maître. Ex.: Dollar Brand/*Ishmael*; etc... et du maître au disciple. Ex.: "Connie Crothers is the most original musician it has ever been my privilege to work with.", Lennie Tristano, notes pour l'album *Inner City IC-2022*; etc...

g) dédicace à son/ses influence(s). Ex.: David Murray/*Flowers for Albert* (Ayler); etc...

h) dédicace d'un musicien à un autre artiste. Ex.: Coleman Hawkins/*Picasso*; Gary Foster/*Lyric for Kandinsky*; Morton Feldman/*Rothko Chapel*, *For Frank O'Hara*; John Cage/*Music for Marcel Duchamp*; etc...

i) dédicace d'un musicien au monde animal, sinon végétal ou minéral. Ex.: Janacek/*Le Petit Renard rusé*; Saint-Saëns/*Le Carnaval des animaux*; etc...

j) dédicace au public. Toute oeuvre de participation peut être considérée comme dédiée au public. Etc...

k) dédicace du musicien à son bienfaiteur, patron, mécène ou commanditaire. Ex.: J.S. Bach/*Goldberg Variations* (pour le patron de son élève J.G. Goldberg); également plusieurs oeuvres de Mozart, Beethoven, Haydn... Etc...

l) dédicace à un(e) ami(e). Ex.: Duke Ellington/*And his Mother Called Him Bill*; Sonny Stitt (as)/*My Buddy* (for G. Ammons); etc...

m) dédicace à un politicien. Ex.: Oliver Nelson/*J.F. Kennedy*; Igor Stravinsky/*Elegy for J.F. Kennedy*; etc...

n) dédicace à la/au bien-aimé(e). Ex.: R. Wagner/*Wesendonck Songs*; Monty Budwig (b)/*Dig*, *Concord Jazz 79* (album dédié à sa femme); etc...

o) dédicace à une personne morte prématurément ou de manière tragique. Ex.: Alban Berg/*Concerto à la mémoire d'un ange*; Duke Ellington/*This One's for Blanton*; Charles Mingus/*Goodbye Pork Pie Hat*; etc...

p) dédicace aux opprimés/aux prisonniers politiques/aux suicidés/aux martyrs/aux assassinés..., peuples comme individus. Ex.: F. Rzewski/*Coming Together*; Charlie Haden/*Liberation Orchestra*; Cornelius Cardew/*Four Principles on Ireland...*; Érik Satie/*Socrate*; Luigi Nono/*Epitaph for Federico Garcia Lorca*; John Coltrane/*Alabama*; Steve Lacy/*The Woe* ("dedicated to Ho Chi Minh and all the people of Vietnam"); etc...

q) dédicace au(x) malade(s). Ex.: Andrzej Panufnik/*Autumn Music*, "... written in memory of a friend who, after a long incurable illness, experienced her last autumn in 1960." A.P., notes, Etc...

r) dédicace à une association. Ex.: Steve Lacy/*Crops*, *Quark 9998*. La plupart des pièces sur ce disque sont dédiées. "Proceeds from this record will go to Amnesty International." S.L.

s) dédicace à l'humanité. Ex.: Duke Ellington/*Symphonie pour un monde meilleur* (piano solo).

t) dédicace aux morts de la guerre. Ex.: B. Britten/*War Requiem Op. 66*.

u) dédicace funéraire en général. Ex.: H. Purcell/*Funeral Music for Queen Mary*; etc...

v) dédicace au(x) lieu(x). Ex.:

— un bâtiment: Charles Christian/*Monroe's Uptown House*;

— une rue; *52nd Street* (composition de T. Monk);

— une ville: M. Schafer/*Vancouver Soundscape*; H. Silver/*The Tokyo Blues*;

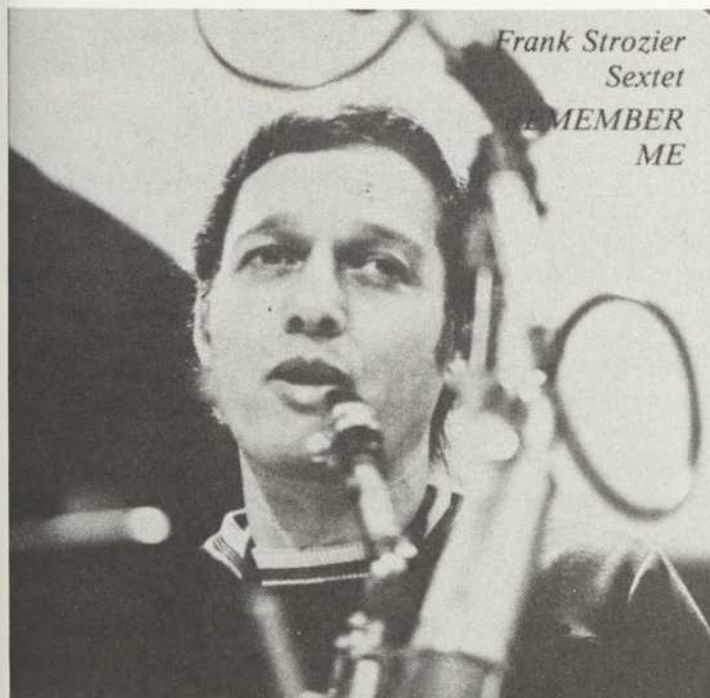
— une région: Charles Ives/*Three Places in New England*;

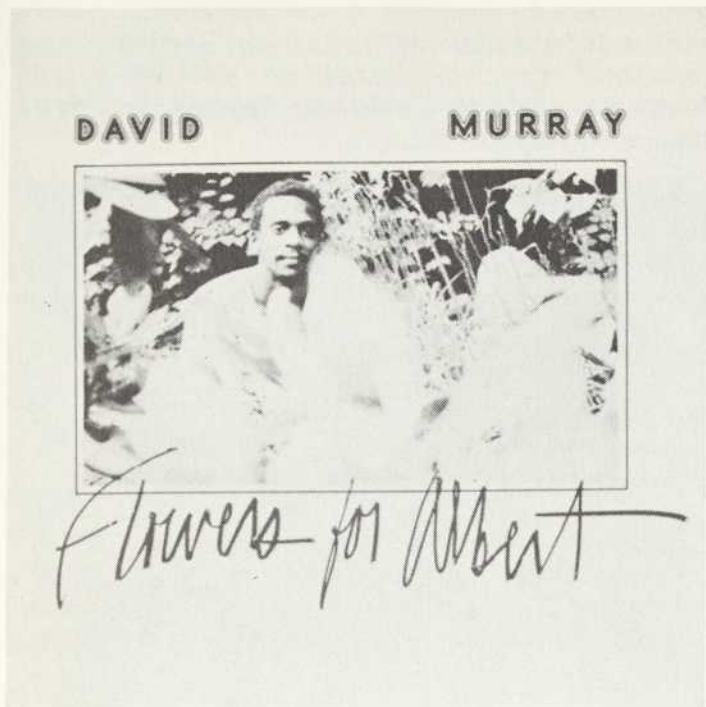
— un pays: H. Cowell/*Hommage to Iran*; O. Peterson/*Canadiana Suite*;

— un continent: E. Varèse/*Amérique*; D. Ellington/*Latin American Suite*;

— l'univers: A. Scriabin/*Universe*; Sun Ra/*Cosmos*; etc...

On peut sûrement trouver/ajouter d'autres types de dédicaces à cet inventaire sommaire. Il semble qu'on dédicace surtout par admiration pour quelqu'un, par amitié, pour marquer son adhésion à une cause quelconque, son appréciation, son estime, son respect pour le travail accompli, pour souligner une influence, des affinités, payer un tribut, par affection, pour conférer une plus-valeur à l'objet dédicacé et encourager par conséquent/ stimuler la vente (d'où la dédicace à l'acheteur), pour souligner/commémorer un événement triste ou gai, et enfin, à l'occasion aussi, par opportunisme.





Mais dédicace-t-on aujourd'hui plus qu'autrefois et si oui, pourquoi? La dédicace comme telle représenterait-elle certains avantages? De fait, comment fonctionne une dédicace, par exemple, dans le cas:

- d'un musicien peu connu face à un musicien très connu? Cela renforce-t-il son propos, lui confère-t-il plus de valeur, bref l'accrédite-t-il?
- d'un musicien très connu face à un ou d'autres musiciens également reconnus?
- d'un musicien face à son commanditaire?
- d'un musicien vivant face à un musicien décédé, reconnu ou pas? etc...

Dans tous les cas, la dédicace crée un lien autant qu'elle le révèle et c'est la nature de ce lien qui est en cause ici. Ce lien rattache à la fois le dédicataire à celui/celle qui dédie ainsi que ce même dédicataire (individu/oeuvre, s'il y a lieu) à l'oeuvre dédiée, spécifique. À tous ces niveaux d'interaction vient se greffer le lien propre de l'auditeur/acheteur à l'objet dédicacé, complexifiant d'autant sa relation à la musique et son interprétation. L'auditeur-témoin bénéficie alors d'une sorte de "bonus à l'écoute", d'un excédent d'onirisme partagé puisque tous ces indices, toute cette information/confiance entraîne sa complicité et augmente sa participation d'autant, sa capacité de combiner, d'imaginer une trame, une histoire, un narratif: l'inter-biographie.

Toutes les dédicaces ne sont pas intéressées à la base; plusieurs, et la plupart j'imagine, sont sincères bien que parfois ambiguës. C'est que la dédicace en tant que projet individuel dans un contexte mercantile fonctionne un peu à la façon d'un cadeau et la tradition veut, exige même du dédicataire qu'il rende la pareille à celui/celle qui dédie.

Quoi qu'il en soit, on dédicace beaucoup aujourd'hui et possiblement plus qu'auparavant. Pour le vérifier, il faudrait prolonger la recherche sur cette question, ce qui dépasse le cadre d'une simple chronique. Cependant on peut assez facilement constater que le nombre d'enregistrements mis en circulation augmentant régulièrement depuis une décennie environ, le nombre de dédicaces augmentent proportionnellement. Et enfin cette attitude de plus en plus répandue de vouloir à tout prix rendre hommage à ceux qu'on aime/admire/respecte participe également de cette situation d'inventaire et réévaluation de l'acquis historique, tel que nous la vivons présentement. Voilà que se manifeste soudainement un intérêt inusité pour le passé et sa musique, ses musiciens. Avec le temps et à distance, en rétrospective, nous sommes aujourd'hui amenés et prêts à réaliser l'ampleur de leur contribution, à la reconnaître définitivement. Cet héritage est si considérable que plusieurs ne peuvent

s'empêcher d'exprimer leur reconnaissance et leur respect. Ce faisant, ils orientent l'attention, dirigent le focus sur ces musiciens et contribuent à provoquer une réaction collective favorable à leur égard. L'intérêt manifesté aujourd'hui pour l'histoire de la musique afro-américaine est plus grand qu'auparavant et va croissant partout à travers le monde.

Cela se manifeste également dans le fait que la plupart des dédicaces s'adressent à des musiciens aujourd'hui décédés, donc confinés à l'histoire. La dédicace se veut en quelque sorte garante de la perpétuation de leur apport.

#### SANS TITRE: DÉDICACE AU VIDE

troisième aspect: la non-dédicace

Toute musique qui tend vers l'anonymat, l'impersonnel, le vide, échappe à la dédicace par définition. Cette musique hors styles/catégories instrumentales/sous référentiels ne peut être identifiée à rien, non signée, non mémorisée. Elle est jeu tout simplement, non intentionné, non revendiqué, l'être même du son: son essence/son-naissance/son-naïssens/son n'est-sens. Cette musique dans le refus de laisser derrière soi toutes traces ou repères esthétiques devrait logiquement, naturellement s'assimiler à son environnement ambiant. Or, aujourd'hui, la plupart des musiques citent plus ou moins explicitement leur environnement et signent cette citation, se l'approprient. Ce faisant, elles transforment cet environnement-ressource en objet de consommation, ou composition prétexte d'une éventuelle dédicace. La musique sans nom n'existe pas sur disques.

#### DE L'EMPRUNT-CITATION COMME DÉDICACE

Emprunter un thème, une phrase, un motif à quelqu'un et le citer dans sa musique, c'est indirectement lui dédicacer cette musique puisque cet emprunt en oriente/modifie le propos plus ou moins sensiblement et révèle un lien de complicité, voire d'intimité dans certains cas de l'auteur avec celui/celle qu'il cite, sinon de respect, et à l'occasion même de vénération.

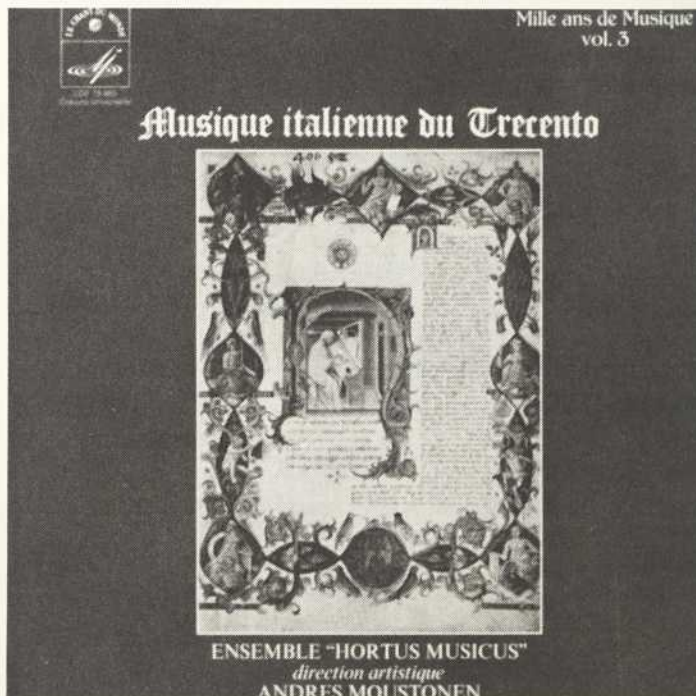
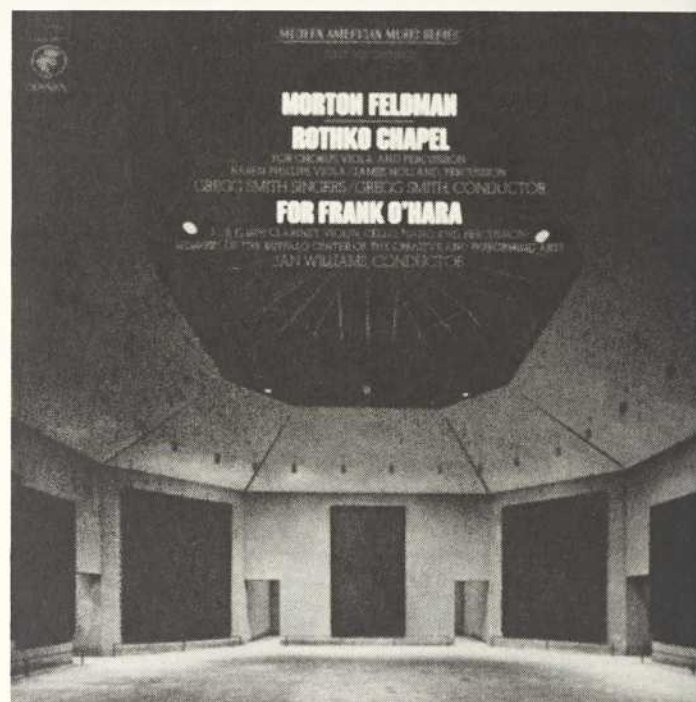
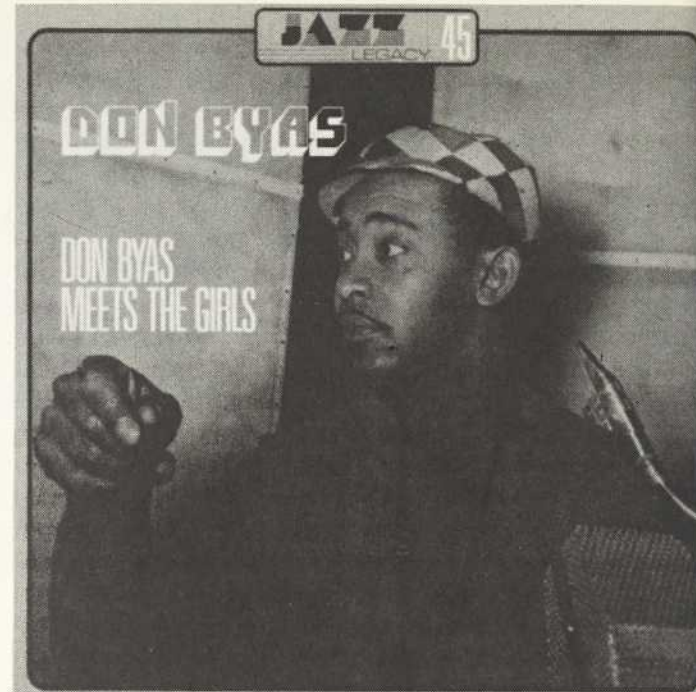
Ex.: B. Britten/*Variations on a Theme of Frank Bridge, Op. 10*; S. Rachmaninoff/*Rhapsody on a Theme of Paganini, Op. 43*; J. Brahms/*Variations on a Theme by Haydn, Op. 56a*. etc

#### DE L'HUMOUR EN FORME DE DÉDICACE

Le compositeur anglais William Henry Monk (1823-99), organiste de sa profession, est l'auteur de l'hymne bien connu: *Abide With Me*. Lorsque le pianiste afro-américain Thelonious Monk enregistre cette pièce à son tour (N.Y.C., 26 juin 1957, Riverside RLP-12-242, aujourd'hui repris sur Milestone 47011 — septet incluant Ray Copeland (tp), Gigi Gryce (as), Coleman Hawkins (ts), John Coltrane (ts), T. Monk (p), Wilbur Ware (b) et Art Blakey (dr); l'ensemble joue/cite le thème sans plus, sans solo. Durée: 51 secondes.), il joue à la fois sur la parenté de leurs noms respectif (processus d'identification/transfert: Monk joue Monk, auto/hétéro-citation simultanée) de même que sur le(s) sens du titre: *Abide With Me/Habite chez moi, écoute/apprécie ma musique, ma vision*. Le caractère religieux original de l'hymne en question, est ici respecté dans son interprétation. Seule l'ambiguïté de son inclusion dans l'album d'un musicien aussi radical et original que T. Monk lui confère une "apparence iconoclaste". En définitive, Monk transforme tout ce qu'il touche si radicalement qu'il le fait disparaître à son profit, à son nom. Ce faisant, ce n'est plus tellement l'auteur du matériau initial qui est évoqué devant nous, à nos oreilles mais bien plutôt son double interposé: Un seul Monk, une seule dédicace, par ricochet auto-administrée, désamorcée et voulue, jouée comme telle.

#### L'AUTO-DÉDICACE

Ici l'émetteur se confond au récepteur et participe de/à son propre hommage.



Composer une musique, c'est dédicacer, i.e. reconnaître/accepter/célébrer le don d'invention qui nous habite et conséquemment nous singularise, nous identifie. Composer c'est signer, et signer c'est s'exposer à/se rendre candidat à la dédicace à plus ou moins long terme. Pour la même raison, *jouer* (improviser/interpréter), *titrer*, *écouter*, *penser* ou imaginer une musique, c'est (se) dédicacer, (se) rendre hommage. À chaque action correspond sa réaction, sa dédicace.

En voici un exemple tiré d'une réédition récente: *Mary's Waltz* de la pianiste Mary Lou Williams (cf.: *Don Byas Meets the Girls*, Jazz Legacy JL-95). Ici Mary Lou Williams a composé la pièce, elle se l'est attribuée par le titre et concrétise/renforce cette attribution, en l'interprétant elle-même sur le disque. La réécouter par la suite, elle réunirait ces quatre niveaux d'activité en une seule personne: composition/titre/jeu/écoute. Des cas semblables sont très nombreux dans l'histoire du jazz: *Billie's Blues*, *Parker's Mood*, etc...

LENNIE TRISTANO:  
DÉDICASTE: LES TRISTANIENS

Lennie Tristano (p)/*Requiem*, Atlantic SD-1224. "A heartfelt R.I.P. for the late Charlie Parker." Enregistré en avril 1955, un mois à peine après le décès de Charlie Parker.

Lennie Tristano/*Scene and Variations* (Carol/Tania/Bud), Atlantic 1357. Bud: un hommage à Bud Powell.

Lee Konitz - Sal Mosca/*Spirits*, Milestone 9038. En hommage à Lennie Tristano.

Connie Crothers (p)/*Lennie's Scene*, Inner City IC-2022.

Lennie Tristano/*Descent into the Maelstrom*, Inner City 6002. Hommage à Edgar Allan Poe.

"Sal Mosca is a great improvising pianist.", Lennie Tristano, notes de pochette pour l'album *Sal Mosca Music*, Interplay 7712.

Sal Mosca (p)/*For You*, Choice CRS-1022. Piano solo, avril 1979, 9 pièces: deux standards (*Stardust*, *There Will Never Be Another You*) et sept pièces originales dont *For L.T.*, dédiée spécifiquement à Lennie Tristano. "He was my greatest booster. He is dead now, he died on November 18, 1978, and I dedicate this album to his memory. I'll miss him and so will many others." Sal Mosca, notes de pochette.

Warne Marsh (ts)/Ted Brown (ts)/Peter Ind (b)/Ronnie Ball (p)/Billy Bauer (g),... La dédicace non explicite, non évidente: jouer la musique de quelqu'un, c'est lui rendre hommage, en perpétuant sa mémoire.

*Lamento di Tristano*, cf.: *Musique italienne du Trecento*, Le Chant du Monde, LDX 78-665. Ensemble "Hortus Musicus", sous la direction artistique d'Andres Moustonen.

Il est sans doute bon de savoir que la *rota* italienne est une danse rapide dérivée par variation d'une danse principale plus lente et que l'estampe anonyme *Lamento di Tristano* conservée dans un manuscrit précieux du British Museum à Londres (add. 29 987) appartient à cette catégorie. Pour le musicien de cette fin du XXe siècle, Tristan est surchargé des souvenirs musicaux les plus variés, mais ce lamento, qui date certainement du milieu du XIVe siècle, le captive et l'émeut par une mélodie singulièrement expressive et émouvante: elle est à coup sûr l'oeuvre d'un grand créateur. Carl de Nys, notes de pochette.

Ce "lamento" triste et lent dans son exposé initial change brusquement de rythme pour devenir une danse animée et joyeuse, accusant en cela sa parenté avec une procédure relativement semblable entourant les funérailles d'un musicien dans la tradition de la Nouvelle-Orléans. Hors du temps donc, deux conceptions, deux époques se rejoignent et s'entre-dédicacent leur vision.

BILLIE HOLIDAY

L'offrande et la dédicace conjuguées:

"Everything I have is yours  
You're part of me  
Everything I have is yours  
My destiny  
I would gladly give the sun to you  
If the sun were only mine  
I would gladly give the earth to you  
And the stars that shine.  
Everything that I possess  
I offer you.

..." (Chanson de Lane-Adamson)

Cf.: réédition récente, album Verve double, Ve 2-2529, incluant cette chanson.

L'auto-dédicace: s'adresser à soi-même, se chanter. *Lady Sings the Blues*.

Plusieurs musiciens ont voulu rendre hommage à Billie Holiday en lui dédicant soit une composition, soit un album en entier. La liste en serait considérable. Mentionnons: Chet Baker, Mal Waldron, Carmen McRae, Webster Young, Charles McPherson, Sheila Jordan,...

JE ME SOUVIENS/I REMEMBER BIRD

Charlie Parker est possiblement le musicien auquel on a dédié le plus grand nombre de compositions ou d'enregistrements, depuis sa mort survenue en 1955. Son jeu novateur, sa personnalité complexe semblent avoir marqué son époque et ses survivants de manière très exceptionnelle. C'est comme si en lui, par lui, s'incarnait toute cette époque, comme s'il avait vécu ces temps difficiles à la fois d'une manière si rapide et si intense, si vive, et souffert en proportion, qu'autour de sa personne devenue pôle d'attraction s'était cristallisé l'essentiel même de son époque, comme si pour reprendre l'expression de Dizzy Gillespie, "to be or not to bop" s'était avéré son credo auquel il adhéra de manière inconditionnelle. totale. fulgurante.

Charlie Parker a marqué profondément a) tous ceux qui furent en contact direct avec lui, de son vivant b) et indirectement tous ceux qui continuent/perpétuent ce contact, cette influence, par le biais de l'écrit et du disque.

LA PASSION DE L'OISEAU

Pour plusieurs, Parker est beaucoup plus qu'une légende, un personnage historique. C'est une sorte de Messie, d'une sensibilité à vif, choisi entre tous et doué en conséquence, martyr dans son époque, bafoué dans sa générosité, incompris dans son chant, sa parole, sauf de quelques disciples, isolé et vulnérable malgré leur vénération, seul en fin de compte devant Dieu et devant les hommes. Cette pluralité d'hommages posthumes constitue sa renaissance, sa survie, d'où les expressions répandues:

"Bird lives" et "Jazz is my religion."

Charlie Parker a donc beaucoup donné de lui-même, dans/de son temps (il est mort à 35 ans) et c'est sans doute pourquoi notre époque lui reste si attachée, si liée, pourquoi elle ressent le besoin quasi impératif de la dédicace multipliée à son égard, la nécessité d'honorer sa mémoire.

*Se souvenir, c'est dédicacer/rendre hommage, rejouer le passé, ré-écouter Parker* (Billie Holiday, Lester Young, Charles Mingus, Bud Powell, Fats Navarro, Wardell Gray, Charlie Christian,...): célébrer leur contribution.

*A vol d'oiseau: l'appel-dédicace*  
(un tour du monde en 80 chorus)

Charlie Parker a réalisé des enregistrements dans plusieurs villes, plusieurs pays: à Montréal (*Bird on the Road*, Jazz Showcase), à Toronto (*Jazz at Massey Hall*), à Paris (*Spotlite*), en Suède (*Spotlite*), en Califor-

nie, à New York/Chicago/Détroit,... soit autant de traces de son passage parmi nous précieusement conservées pour la postérité. Dans tous ces pays où il n'a pas joué, enregistré, il a et continue d'exercer malgré tout une influence considérable par le biais de ces traces-substituts: les disques. Partout à travers le monde, des musiciens le citent, donc l'appellent, le perpétuent, lui rendent hommage. D'où, encore une fois, l'appellation courante: "Bird Lives".

En terminant, j'aimerais rappeler la dédicace du C.C.M.C. à Larry Dubin décédé récemment, soit un coffret de trois disques disponible au "Music Gallery" à Toronto, de même que le très beau film-dédicace de Charles Gagnon: *Pierre Mercure 1927-1966*, que les Événements du neuf présentaient récemment à Montréal dans le cadre d'une nuit de musique nouvelle célébrant la mémoire de Pierre Mercure.

RAYMOND GERVAIS

## COMPASS: BEYOND THE BORDER

Harbourfront, Toronto.

Sandra Shaul's, *Compass: Beyond the Border*, is one show of the ongoing Compass programme, initiated by Harbourfront, which promotes young Canadian artists from across Canada and the U.S. As the name implies, *Beyond the Border* is a show of Canadian artists presently in the United States: Jonathan Thomas, David Rabinowitch, Bobbie Oliver, and Sydney Drum. While all four artists do non-figurative work, they may be divided into two distinct groups: two rely upon geometric shapes and visual ambivalence, two utilize gesture and visual resolve.

Interestingly, it is the two male artists, Thomas and Rabinowitch, who utilize regular geometric shapes and illusion. Thomas, using squares, rectangles, and lines painted in white and grey or incised in the masonite surface of his eight paintings, toys with our visual perspective and cognition. Parallel lines no longer seem parallel, squares and rectangles of equal area are juxtaposed so as to render them unequal in appearance. One of his most successful pieces, *Untitled #3, 1979*, is derived from an illusion first discovered by the physiologist H. v. Helmholtz in the 1800's.

Four squares are delineated from the white ground by a series of equally spaced incised lines. Each square consists of six line segments. Four other squares situated between and equal in size to the incised versions, are differentiated from the ground by diffuse grey boundaries.

The incised squares are ambivalent, for on one hand they appear larger and more sharply defined than the painted ones, while on the other hand, the size of the painted squares cannot be established definitely because of the diffuse boundaries, nor are the incised squares perfectly well defined in that the fiber of the masonite lends and irregular definition to the incised lines.

This rigid process of contradiction, illusion, and geometric precision finds itself further reflected in the dimensions of each work — strictly in the ratio two to three, a ratio which is recurrent in other aspects of the paintings as well.

More austere than Thomas' figures was the sculpture by David Rabinowitch, *Untitled Sculpture, 1979*, *In Two Masses and Two Scales*. The sculpture is hierarchical both in its structure and in the way it is

viewed. Overall, the piece is a triangular mass approximately two inches in height and eighteen inches on each side. This large triangle is subdivided into two equally sized triangles into which holes of two sizes (two scales) have been drilled.

On one sub-triangle, the holes are small and concentrated to one edge thus emphasizing verticality and linearity in the piece. On the other sub-triangle, holes of larger size are positioned more uniformly, somewhat centrally concentrated to de-emphasize line. The effect of the large holes is to heighten the impression of weight and in this sense the large scaled half dominates the lesser half. However, the small holes, emphasizing line, are visually more dominant than the larger, visually neutral holes on the adjacent triangle. Thus one has a two fold impression: a large, visually neutral mass weighing upon a lighter visually dominating mass, the relative appearance of each changing as one views the sculpture from different angles and aspects.

The paintings of Oliver and the vigorous paintings and drawings of Drum stand in contrast not only to the restrained qualities of Thomas and Rabinowitch, but contrast one another as well. Oliver uses a thick encaustic surface which is textured, incised, scraped and painted. All five of her pieces consist of simple black on white figures; the small black figures have some geometric elements in them but are by-and-large irregularly shaped though sharply defined.

Integration of these black regions into the white ground is accomplished by broken lines placed outside the black forms and which replicate or reflect the regions' boundary edges. Much of the area around each of the black forms is masked by overlying semi-transparent layers, each layer acting at the same time as a window and as a curtain to the layers before.

Because the encaustic medium does not lend itself readily to gesture, the paintings tend to be worked in great detail. This detail forces the artist to develop an intimate relationship with her materials and to develop a concern for the integrity of the surface.

Unlike the somewhat ephemeral images of Oliver, Drum's two paintings and three drawings are more nearly ethereal. Drum's works are homologically derived; her body acts as the template, with the physicality impressed by broad sweeping gestures. As the drawings were made and are placed on the floor, they enforce their immediacy yet permit the viewer to explore the composition more fully than might otherwise be the case; the viewer may walk around them.

The nature of both paintings and drawings is lyrical and aqueous. Washes of graphite and mineral spirits in thin, transparent or semi-transparent layers applied to canvas are used in the drawings while the paintings are similarly done with magna white and magna black.

One painting, *Untitled*, 1979, *Magna/Canvas*, 1.83m x 2.74m, illustrates the qualities of Drum's work particularly well. A few broad, controlled brush strokes define the central plane of the canvas from the regions above and below confined by numerous, quick, energetic strokes applied layer upon layer to create a hyaline surface. Occasional darker strokes emanating from the upper and lower portions of the painting reflect the linear quality of the interior. A vacuolar region to the left, in the midst of the central plane, intensifies the visual tension. This island of visual calm is draughted into the rest of the piece by splashes of paint which just penetrate its border. The entire surface vibrates with a curious energy.

#### A. ALEXANDER

## PHOTOGRAPHIES EN COULEUR/COLOUR WORKS

Yajima/Galerie, Montreal

7 February — 1 March, 1980

Photo-works by Iain Baxter, Benno Friedman, Charles Gagnon, John Pfahl, Gabor Szilasi, Serge Tousignant, Christian Vogt.

Compared to the great 19th century salons and academy shows, with acres of paintings hung edge-to-edge and from floor to ceiling, contemporary group shows resemble several one-man shows sharing a room. The works of the single artist are grouped together and then each artist is separated from the others by wide margins of white wall or doorways. Each figure is granted a local domain of attention and protected from noisy neighbours. Organized this way there is a tendency to view the works *monologically*; we are encouraged to forget that when artists speak, they are usually speaking to each other.

John Pfahl is a photographer who tampers with manifest landscape by adding string or other foreign objects to the scene to emphasize the shapes of terrain, surface, or horizon. These supplementary props act as markers for the eye to focus on some specialized feature of the picture.

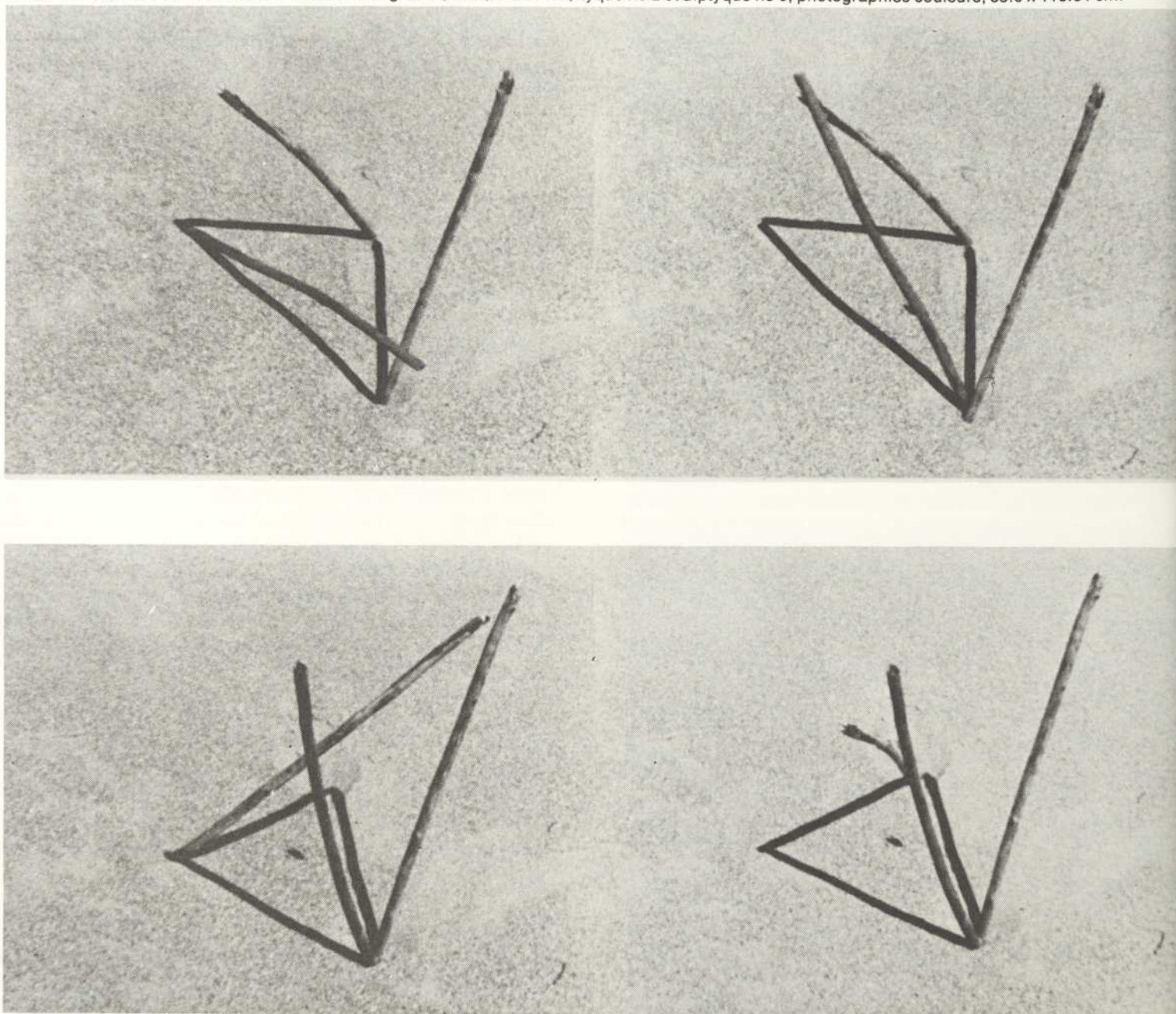
Pfahl's photography is the transformation of nature into a still theatre of whimsical artifice. The ten photos shown here, taken between 1975 and 1977, display his playfulness with language, image and contour, but fail as an examination of unreflected vision — they fail because the technique of adding foreign items to our view could lead to an alienated vision which was aware of the habits of seeing. Instead of a possibly Brechtian image with its capacity to irritate the eye so as to call

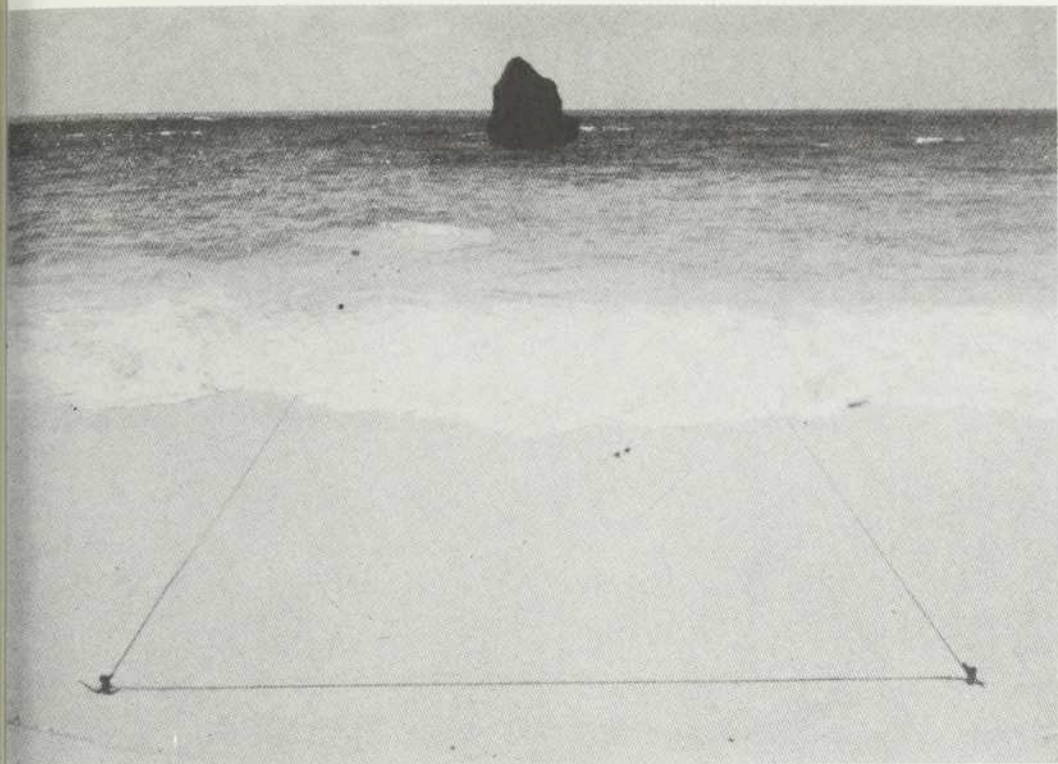
attention to the act of looking, we have moderately wry illustrations of incongruity and disjunction.

Benno Friedman is represented by three pieces from the mid-seventies. He also transforms his landscapes, but after the exposure has been taken by tinting and drawing on the photo with pencil or water colour. What these additions perform is a reading of the look of nature as delivered by the indiscriminate lens. Friedman accentuates a line, points out a feature with colour and establishes a shift of foci from the original photograph and its hierarchy of interest points. For Friedman photography would seem to be a means to drawing — the beginning of a return to something like draughtsmanship. While the relationship between drawing and photography has been often expressed in this century ('drawing with light', etc.), the issue is usually expressed in terms of their similarity and of the support each can provide for the other. What is curious about Friedman's work, such as *Topology* (1976), is the manner in which his modifications struggle *against* the neutrality of the base photograph. Friedman, I suggest, has some conflict with photography and displays a distrust of that too often complacent medium.

Gabor Szilasi betrays no such doubt and his four roomscape are the most transparent and unreflective use of the camera in this exhibition. Umberto Eco once wrote a description of kitsch as "that work which, in order to justify its function of stimulating effects, struts about in the borrowed plumes of other experiences and sells itself unreservedly as art." Szilasi presents, in a deadpan manner, the flawed interiors of the kitsch culture — the Elvis Presley painted plaster bust, the

Serge Tousignant, *Géométrisation solaire triangulaire*, 1979, détails: diptyque no 2 et diptyque no 5, photographies couleurs, 88.9 x 116.84 cm.





John Pfahl, *Triangle*, Bermuda, August 1975, color, 20.4 x 25.5 cm.

barber shop with all its bric-a-brac and other scenes from the low-taste life. Kitsch has been a trite issue in the art world for some time now and has been the source of a lot of campy fun, but Szilasi's mediations perform a disagreeable trick — he brings the banal back alive and makes it fit for art. He coolly reproduces the gaudy colouring and ersatz aesthetic for our amusement while keeping the distance between the worlds of the viewer and the viewed nicely apart. Following Eco's definition, Szilasi's photos can be seen as kitsch themselves — the kitsch of the gallery-goer with his patronising irony and his eye for the exotic. Szilasi is one of that specie of photographic researcher who seeks out the freaks of culture to put on show for our own conceit.

There are two photos from Christian Vogt and they are fine, crisp and sure. The 1978 untitled cibachrome of marble steps frontlit by flash, at what seems to be dusk, is a keen study of architecture and atmosphere by an attentive and careful sensibility.

Serge Tousignant continues his investigation of perception with six photographic diptychs called *Géométrisation solaire triangulaire*. Each piece is a pair of photographs, attached side by side, of three short sticks stuck in sand on a sunny day. The three sticks cast shadow lines which form a triangle on the ground. Each of the pair of images has exactly the same triangle of shadow lines as the other, but there is one difference in position of one of the member twigs. Thus, for example, the left hand image of one diptych will have a stick at each apex, placed at such an angle so that the shadows formed by the sticks make a triangle. The right hand image will have the same triangle, only, one of the sticks has been moved to share a corner with another. It is placed at the necessary angle to duplicate the original line of cast shadow.

Tousignant's playing with cause and effect in this manner is part of his continuing research into the modes of light and dark, scale, perspective and size, which are the basis of our capacity for visual representation. The problem with the form of his investigation so far, is his practice of placing a known or announced fact behind his presented illusion. In this work the 'fact' (the sticks and their arrangement) are presented simultaneously with the 'illusion' of shadow lines. In other words, he would seem to be suggesting not that the camera lies, but that the camera (or viewer) is cheated of what is *really* there. Thus Tousignant becomes a sort of positivist who is forever seeking the objective state behind the subjective perception, and who performs a critique of perception by means of showing the power of deception. Tousignant begins by measuring the distance between representation and thing, instead of noting that distance is and always has been there, and yet still we have the capability to know and to represent.

Iain Baxter's artistic entrepreneurship was a refreshing alternative to the usual humanistic homilies against commerce, but it may have proven that the risks he took with his integrity were too great. These nine pieces, most of them completed this year, are all composed of SX-70 photos attached to sheets of drawing paper with supplementary drawing extending from or passing through the polaroids. One of the pieces, *An approximately 10" red casually painted square*, has the photo of a hand with paintbrush in one corner of the red square with paint overlapping onto the photo. The title hints of one characteristic of this collection — the casualness, even the hastiness with which they seem to have been assembled. There is the smell of corruption here; not the ordinary decay of old fat artists, but the corruption of discrimination which permits an artist to send out undistinguished, careless and unexamined work. *Seven lines drawn with Blue Jiffy Marker — King Size* displays Baxter's sensitivity toward brand names and his insensitivity toward his own work — there are eight lines drawn. Baxter might well be the first of a new art type — the avant-garde hack.

John Cage once described the different types of performers in terms of the function of the photographer who can approach his task in several ways. One of the ways was to enter "the deep sleep of Indian mental practice — the Ground of Meister Eckhart — identifying there with no matter what eventuality."<sup>2</sup> This is a clear definition of the operations of Charles Gagnon's passive eye and carefree finger as demonstrated in these SX-70 landscapes. All were shot through a window and during winter over the last three years and they are precious samples of that indifference to eventuality which Gagnon's art entails. "Art", Gagnon has said, "is not communication, but communion." Although some of the photos seem to have been taken on the same occasion, and are gathered together in a group, they do not display the character of seriality — there is nothing gained by their comparison. Each is a meditative moment based on that study of faith, which Gagnon shares with other artists of the last thirty years, which directed that the properly trained and disinterested hand would allow the aperture to become an entranceway for nature. These photos are taken in the hope of a revelation, and it is only fitting that they should be so murky and visually ambiguous. It is not Gagnon who is being difficult, but that which he hopes to bring forth.

#### ROBERT GRAHAM

##### NOTES

1. Eco, Umberto. *The Structure of Bad Taste* (1964), Translation in *Italian Writing Today*, ed. Raleigh Trevelyan, Penguin Books, Baltimore, 1967. p. 121.
2. Cage, John. *Silence* MIT Press, Cambridge, 1966, pp. 36-7.

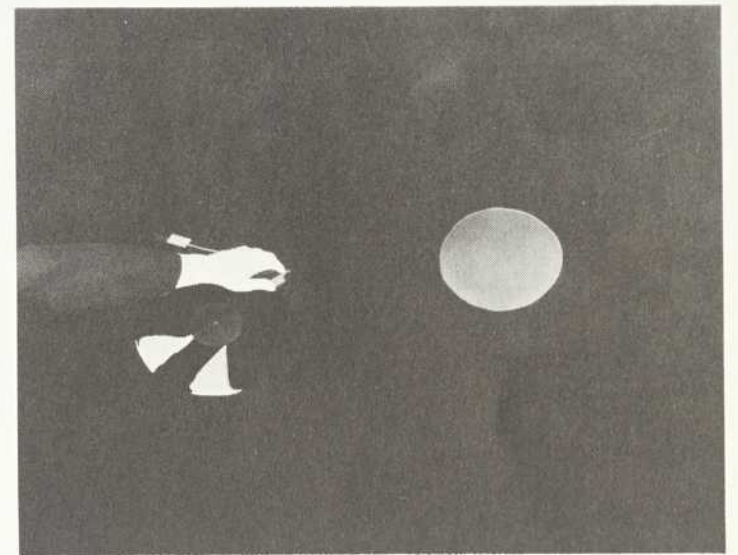
#### ERRATA:

In Parachute no 17, hiver 1979, il fallait lire:

p. 16: "Serge Guilbaut";

p. 35: "Recent Paintings by Shirley Wiitasalo, *An Interpretation*";

p. 37: (la photographie de *Inventing* de S. Wiitasalo, a été inversée);



p. 62: (paragraphe 5): "On a dit art conceptuel égale critique des institutions. Il est clair que l'on n'avait pas affaire à de l'art conceptuel défini dans ces termes-là."

p. 83: "Serge Guilbaut est professeur à la University of British Columbia."

Nous nous excusons auprès de nos collaborateurs et de nos lecteurs.

livres et revues

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES THÉORIQUES DIVERS

*Art actuel/Skira annuel 1979*, Paris, Flammarion/Skira, 1979, 160 p.; nombr. ill. c. et n. et b. Textes anglais et français.

Comme à chaque année depuis quatre ans, un bilan des activités artistiques de l'année. Mais cette fois il s'agissait de mettre l'accent sur "la permanence que révèle une définition de culture fondée sur une expérience vécue et souvent animée par le besoin de retrouver une fonction sociale à l'art". Participent aux textes C. Ratcliff, M. Le Bot, G. Celant, K. Honnef, J. Reichardt, G. Moure. Comme dans les numéros précédents, le Canada est absent de la réflexion. Les travaux des artistes sont regroupés selon les quatre rubriques suivantes: les modèles du lieu, du travail, du langage, de l'histoire.

Pierre Bourdieu, *La Distinction* critique sociale du jugement, Minuit, Paris, 1979; 670 p.

Un nouveau venu dans la collection "le sens commun" dirigée par P. Bourdieu. L'auteur nous propose une "critique du jugement de goût", une analyse de "l'économie des pratiques" en relation à l'utilisation de l'espace, une étude des "goûts de classe et styles de vie" en vue de constituer les "éléments pour une critique "vulgaire" des critiques "pures". Bourdieu démontre ici comment la distinction entre les sujets sociaux se traduit par leur propre mode de classement.

Lee Breuer, *Animations: A Trilogy for Mabou Mines*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1979; 160 p., 70 ill. n. et b.

Aux ouvrages de plus en plus nombreux sur la performance s'ajoutent les **Performing Arts Journal Publications** sous la direction de Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta. Ces deux rédacteurs nous proposent trois types de publications: **Performing Arts Journal** concernant plus particulièrement le théâtre, la danse, le cinéma, la musique; **Performance Art Magazine** présentant interview, compte rendu, essais, articles, écrits d'artistes touchant la performance, la vidéo et les événements littéraires; finalement, la dernière série **Performing Arts Journal Playscript Series**. Pour information et abonnement écrire à Performing Arts Journal Publications, P.O. Box 858, Peter Stuyvesant Station, New York, N.Y. 10009. Le livre dont il est ici question présente une trilogie écrite et dirigée par Breuer pour la compagnie Mabou Mines. B. Marranca introduit les textes et photographies des trois animations: "The Red Horse", "The B. Beaver", "The Shaggy Dog".

François Charron, *Peinture automatiste*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1979, 134 p.

Cet artiste québécois vient de gagner le prix Émile Nelligan pour son travail poétique. Poète et peintre, Charron, en plus d'articuler ces deux champs spécifiques d'expression, fait aussi s'articuler dans sa production théorie et pratique. *Peinture automatiste*

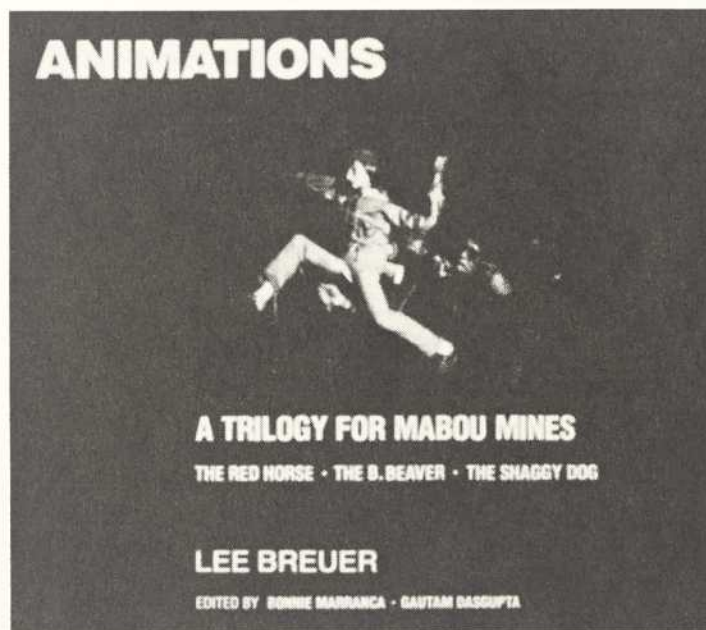
est précédé d'un texte intitulé "Qui parle dans la théorie?": mémoires sur le Québec, autobiographie aussi, travail d'écriture où la théorie s'élabore plus qu'elle s'énonce. Charron publie en même temps, aux mêmes éditions, *Le temps échappe aux yeux*, 1979, 58 p. Ces "Notes sur l'expérience de la peinture" regroupent quatre textes, d'abord publiés ailleurs ou accompagnant des expositions en 1979. Dix-huit reproductions en noir et blanc (où à peu près tout le travail qui distingue Charron se perd) montrent aux lecteurs de quoi "parlent" ces textes.

François Cheng, *Vide et plein; le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979, 184 p., ill.

La sémiologie est ici mise à contribution pour analyser le système de la peinture chinoise, spécialement celle de Shih-t'ao. La notion de vide qui est héritée de la tradition philosophique fonde la peinture comme geste participant à la Création. Peindre est en Chine une manière spécifique de vivre qui n'est pas orientée par l'idéologie de la représentation.

Judy Chicago, *The Dinner Party* (A Symbol of our Heritage), New York, Anchor Press/Doubleday, 1979, 256 p., abond. ill. en n. et b. et qq. c.

Cette artiste, reconnue pour son engagement féministe, présente ici la monumentale sculpture qu'est devenue, depuis cinq ans, l'installation du *Dinner Party*. Le livre, écrit et illustré par Chicago, raconte l'histoire de la pièce (sa création et ses moments d'exposition) qui raconte, d'une manière symbolique, l'histoire des luttes et des réussites féministes. Cette pièce est composée de broderies et de 39 assiettes de porcelaine peintes disposées sur une table triangulaire. Comme le dit Chicago, ce livre est l'histoire de "cinq ans de sa vie".



Regina Cornwell, *Snow Seen*, Toronto, PMA Books, 1979, 180 p., ill. n. et b.; \$19.95 à PMA Books, 280 Bloor Street West, suite 305, Toronto, Canada, M5S 1W1.

Michael Snow n'est pas que peintre, sculpteur et musicien comme en témoigne ce livre entièrement consacré à ses productions photographiques et filmiques qui le rangent du reste parmi les figures majeures de cinéma d'avant-garde. Dans le livre, son oeuvre est analysée, entre autres, en regard des

travaux de Brakhage, Warhol, et dans la perspective de la tradition formaliste qui la relie à Malévitch, Shklovsky, Léger et Robbe-Grillet.

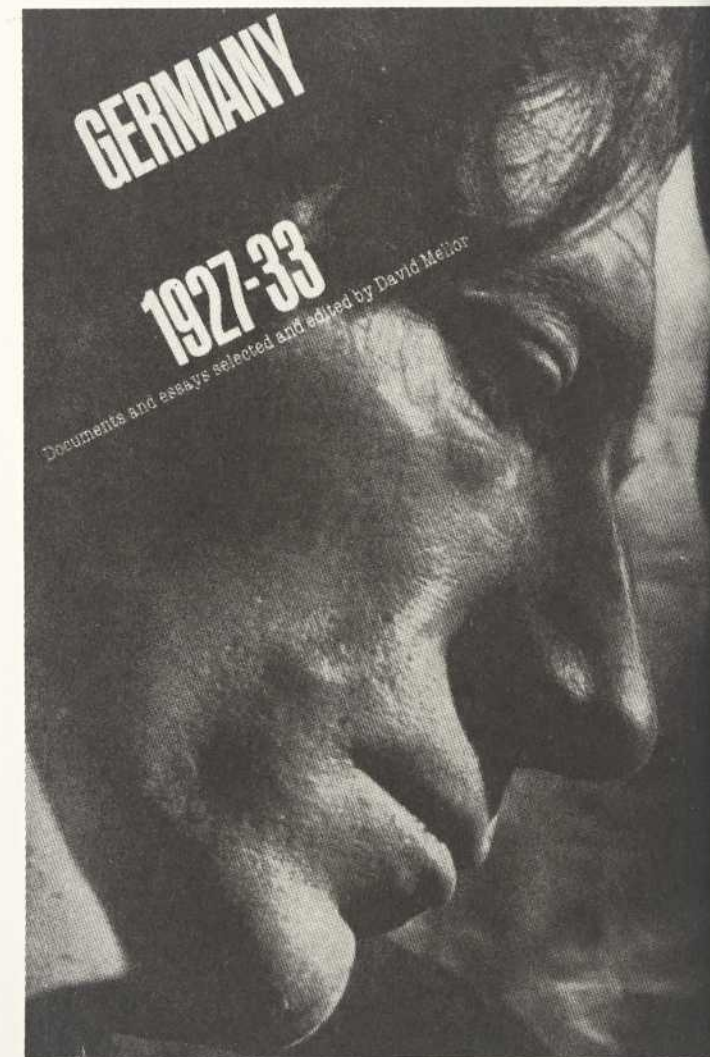
Leonardo Cremonini et Marc Le Bot, *Les Parenthèses du regard*, Fayard, Paris, 1979; 119 p., nombr. ill. n. et b.

Un livre où plaisir de peindre, de parler, d'écrire, de voir et d'entendre se confondent. Conçu comme un dialogue entre Cremonini et Le Bot, les textes du critique répondent aux écritures de l'artiste. À travers le discours, des images se montrent; la majorité d'entre elles sont des détails des tableaux figuratifs exécutés par Cremonini entre 1965 et 1978. Un moment d'attention, d'interrogation sur la pratique de la peinture par et à partir de celle de Cremonini.

*Duchamp: Colloque de Cerisy*, collectif, Paris, U.G.E. 10/18, 1979; 428 p..

Dans le présent ouvrage sont réunies les communications et discussions tenues au colloque Duchamp qui avait lieu au Centre culturel de Cerisy-La-Salle du 25 juillet au 1er août 1977 sous le titre "Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition?" et la direction de Jean Clair. On lira donc des textes de J. Chaloupecky, G. Lascault, H. Damisch, J. Clair, R. Micha, J. Chénieux, J. Suquet, E. Formentelli, A. Gervais, J. Dee et T. de Duve de même que les participations aux discussions de J. Frey, H. Lasalle, G. Didi-Huberman, J. Levine, P. Dubois, A. Gervais, F. Parent, D. Régner, F. Sullerot et R. Payant.

*Germany The New Photography 1927-33*, Ed. by David Mellor, Arts Council of Great Britain, 1978; 136 p., ill. n. et b..



Dans ce livre, préfacé par David Mellor, la photographie en Allemagne entre 1927-33 nous est présentée sous multiples points de vue. Dans un premier temps sont assemblés des documents et critiques contemporains à la production dont il est ici question; on pourra lire des textes de Carl George Heise, A. Renger-Patzsch, K. Nierendorf, W. Benamen, P. Nash, W. Gräff, F. Roh, A. Kraszna-Krausz, J. Blakeston et beaucoup d'autres. Dans un deuxième temps, B. Newhall, H. Molderings, B. Stokol, V. Eskildsen et D. Mellor analysent cette période avec un regard actuel.



Dan Graham, *Video-Architecture-Television*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press, 1979, 89 p.; nombr. ill. n. et b.

Ce livre contient une dizaine de textes de Graham sur la vidéo et des oeuvres particulières (1970-1978). La première partie du livre, qui est consacrée aux oeuvres de Graham, est documentée de photos et de dessins expliquant le fonctionnement des pièces. Une bio-bibliographie complète l'information. Michael Asher y présente un texte intitulé "Excerpts of a description from Notebook 1/11/76", et Dara Birnbaum, "Working Notes — Local TV News Program Analysis for Public Access Cable TV". Le livre a été préparé sous la direction de Benjamin H.D. Buchloh.

Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1979, 83 p.

Dans ce petit livre, sous-titré "Pour une critique de l'esthétique marxiste", Marcuse essaie d'ébranler les normes marxistes concernant l'art et le littéraire. Mais il le fait timidement. Retour de l'importance de la forme et de la subjectivité après, dirait-on, les déceptions survenues avec les thèmes insistant sur le contenu, la lutte des classes, pour laisser s'exprimer le "souvenir du bonheur qui était jadis et qui veut faire retour". Introduite sur un concept de *qualité* (sic) des "grandes" oeuvres, l'analyse ne dépasse pas, malheureusement, les références à la théorie d'Adorno qui lui sert de base et qui se trouve ici affaiblie.

Philip Monk, *Peripheral/Drift*, Toronto, (Rumour, 31 Mercer St., M5V 1H2), 1979, s.p. (28).

Le sous-titre du livre, "A Vocabulary of Theoretical Criticism", annonce d'emblée où se pose ici la question de la dérive, de la marginalité. Le discours sur l'art y trouve une autonomie et une fonction nouvelle qui sont aujourd'hui à réclamer, à assumer. En forme de lexique, la réflexion s'élabore autour des thèmes de l'ambiguïté/ambivalence, l'aphasie, le corps, le désir, la mort de la structure, la perversion, le symptôme, l'écriture, entre autres. Thèmes qui ont fait, depuis au moins dix ans, les beaux jours de la réflexion en France et qui dérivent, se déplacent, joyeusement ici vers l'Amérique anglophone...

Achille Bonito Oliva, *Labirinto*, Milano, Uni Editrice, 1979, 130 p.; ill. c. et n. et b. (textes italien, anglais, français).

Regroupées sous le thème du labyrinthe, introduit historiquement et analytiquement par l'auteur à partir d'une lecture du mythe de Dédale, des oeuvres de Berti, Boetti, Chia, Clemente, Christo, Cucchi, Gilbert et George, Merz, Morris, Nauman, Paladino, Paolini, Pisani et Pistoletto.

*Performance by artists*, ed. A.A. Bronson et Peggy Gale, Toronto, Art Metropole, 1979, 320 p.; nombr. ill. n. et b. Disponible à Art Metropole, 217 Richmond Street West, Toronto, Canada, M5V 1W2.

Ce livre mérite d'être signalé: il est une mise au point ou bilan de la réflexion sur cette tendance de l'art actuel, sans en réduire la complexité et la variété. Chantal Pontbriand introduit ce recueil de documents et de textes critiques. La première partie est consacrée à de l'information sur/par Acconci, Abramovic, Anderson, Ben d'Armagnac, Beuys, Buren, Coum, Falk, General Idea, Ontani, Palestine, Reinder Werk, Robertson, Rosenbach, Sherman, Ulay, etc., et est accompagnée d'une section regroupant une dizaine d'essais. S'ajoute enfin une bibliographie de plus de 400 titres (de 1969 à 1978) de livres, d'articles de revues et de catalogues sur la performance d'artistes.

Marcelin Pleynet, *Transculture*, Paris, U.G.E., 10/18, 1979; 311 p..

*Transculture* de M. Pleynet met en jeu différents modes de parole: entretiens, réponses à des interrogations, essais et conférences. Pleynet s'interroge sur la possibilité d'une nouvelle culture qui serait celle de la modernité et ce questionnement se fait à travers et autour de la peinture, la poésie, la psychanalyse, la religion, la politique... Ces textes, nous dit l'auteur, rappellent ses ouvrages déjà publiés mais pour les déplacer, comme les éléments de la culture moderne: ils transitent. Avec la participation de J. Risset, M. Devade, L. Cane, A. Pommared, C. Millet, J. Henric, S. Fauchereau, A. Borer, A. Coulange, G.-G. Lemaire et C. Parisot.

Barbara Rose, *American Painting: the Eighties (A Critical Interpretation)*, New York, A Vista Press Publication, 1979, s.p., env. 100, Nombr. ill. c.

Barbara Rose défend ici la position de la peinture au sein des manifestations "alternatives" de l'art contem-



porain. À travers les oeuvres récentes d'une trentaine de peintres (dont le livre présente aussi quelques "statements", Rose ouvre les perspectives de la peinture des années quatre-vingt dont elle dit, probablement à juste titre, qu'elles sont issues (dialectiquement) du regard des peintres sur quatre expositions majeures présentées à New York en 1978-1979: "Cézanne: The Late Works", "Monet at Giverny", la rétrospective "Jasper Johns" et "Abstract Expressionism: The Formative Years". Ce livre, qui a servi de catalogue à une exposition, ne contient aucune coordonnée de l'événement.

*13 Cameras/Vancouver*, Ed. of 1300, 1979; s.p.

Roy K. Kiyooka nous présente, au nom des 13 caméras, un très beau livre constitué des prises sur le monde, du travail de celles-ci. Donc, des photos, des photos, des photos: montage, agrandissements, close-up, etc. des mots aussi quelquefois. L'équipe: M.P. Bancroft, I. Baxter, T. Bluesinger, C. Dahl, M. deCourcy, C. Gallagher, B. Jones, R.K. Kiyooka, M. Miller, D. Pickering, D. Rimmer, K. Tanaka et P. Wong. On pourra se procurer l'ouvrage en écrivant à 13 caméras, P.Q., Box 46556, Vancouver, B.C., V6R 4G8.

*56 + 1*, Centre d'art contemporain, Genève, 1974-1979; s.p., nombr. ill. n. et b., textes français et anglais.

Un ouvrage présenté comme suit par Adelina von Fürstenberg "Ce livre est à la fois catalogue et puzzle dont les éléments s'assemblent et s'ordonnent à la guise de chacun. Si je considère le lecteur, le cinquante-septième artiste du livre, je pense avoir conçu cette publication avec cohérence. (...) J'ai voulu éliminer toute structure hiérarchique, et en tout cas arbitraire, qui veut qu'un livre soit structuré en parties bien définies, comme l'introduction, le texte, les photos, etc.". Une présentation des manifestations (expositions, installations, West Broadway Festival, vidéo, performances) de 56 artistes (dont V. Acconci, L. Anderson, A. Boetti, C. Boltanski...), un texte de Fulvio Salvadori. Une bibliographie complète l'ouvrage.

#### CATALOGUES D'EXPOSITION

*Confrontations*, The Vancouver Art Gallery, (1er déc. — 13 janv. 1980), Vancouver; s.p. nombr. ill. n. et b. et c..

Sous le titre **Confrontations**, cet ouvrage met en scène les installations de Ian Carr-Harris, John Mc Ewen et

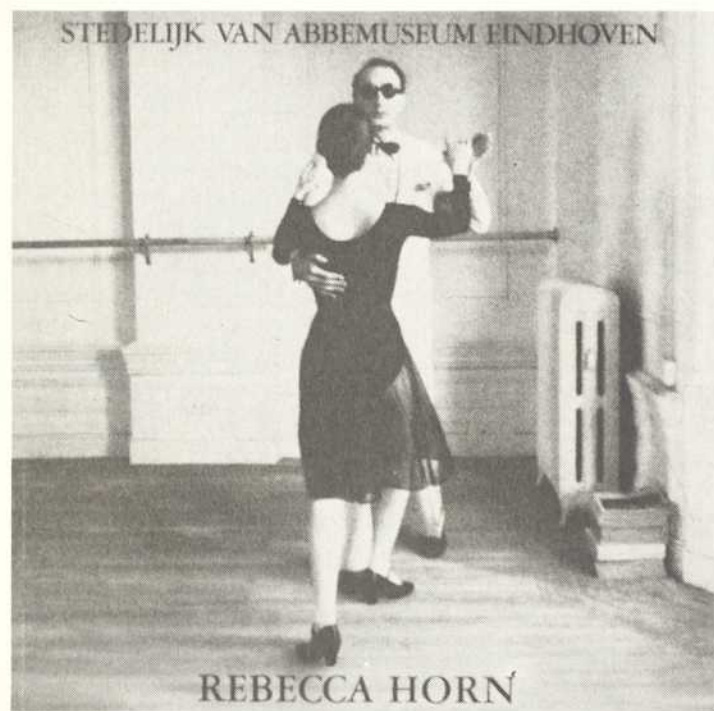
John Massey. On y lira des textes de chacun de ces artistes, une conversation entre I. Carr-Harris et Ann Pollock de même qu'une introduction au catalogue par cette dernière; à cela s'ajoutent les différentes biographies. Confrontations à plusieurs niveaux: l'artiste face à lui-même, à son travail, à celui de ses compères et finalement parcours et interrogation repris par le spectateur au moment de sa visite.

*Form and Performance*, The Winnipeg Art Gallery, (10 nov. 1978 — 7 janv. 1979), Winnipeg; 70 p., nombr. ill. n. et b.

Une autre exposition où le catalogue est aussi construction, animation. Sont ici déployées les productions artistiques de 6 artistes: Wanda Condon, Robert Achtemichuk, David Mc Millan, Max Dean, David Umholtz, Gordon Lebrecht. Un ensemble de tableaux, collages, installations, photographies, textes d'artistes où chacun d'eux est d'abord présenté isolément, puis un trait d'union entre toutes ces parties: un dialogue entre Millie Mc Kiblon et chaque manifestant. À souligner également, l'attention particulière apportée à la fabrication du catalogue et à la manipulation toute spéciale qu'elle exige du lecteur.

*Rebecca Horn der Eintänzer*, Stedelijk van Abbeuseum Eindhoven (2 au 18 fév. 1979); 141 p., nombr. ill. n. et b., textes all. et anglais.

Ce catalogue: une présentation du film de Rebecca Horn "Der Eintänzer". Carl-Albrecht Haenlein introduit l'ouvrage qui comprend deux essais de Marlis Grüterich et de Roland H. Wiegenstein respectivement intitulés "Rebecca Horn Ikarus blebt auf der Erde" et "Die Haut der Ereignisse" (bien que ces textes soient en allemand, on en trouvera les résumés en anglais à la fin de cette section) puis des images nombreuses de l'oeuvre de R. Horn, celles-ci entrecoupées de textes de l'artiste. On pourra aussi consulter une biographie, filmographie et vidéographie.



*Mondrian und De Stijl*, Galerie Gmurzynska, (mai-août 1979), Obenmarspforten; 256 p., nombr. ill. c. et n. et b., textes en anglais.

Voici un catalogue qui offre une présentation plutôt classique. Une première partie constituée de 18 textes critiques de H.L.C. Jaffé, J. Leering, De Stijl, R.W.D. Oxenaar, W.C. Felkamp, plus particulièrement "Mondrian and his Time" de Michel Seuphor et un texte en français de Dora Valier "de Stijl ou la naissance d'un style"; une approche historique, des documents photographiques. La deuxième partie: illustrations des oeuvres de W. Alkema, T. Van Doesburg, C. Domela, B. Van der Leek, El Lissitsky, Mondrian... Finalement, on pourra se référer aux biographies et bibliographies qui complètent l'ouvrage.

*Jules Olitski and the Tradition of Painting*, Terry Fenton, Edmonton Art Gallery, 1979, 42 p., 12 ill. c.

Cette publication accompagnait une exposition, "Jules Olitski: Paintings of the 1979's", à la Edmonton Art Gallery (12 sept. - 28 oct. 1979).

Indépendamment du concept de "qualité" que Fenton présente dès l'introduction (ah! le bon vieux leitmotiv des formalistes!), ce texte est une intéressante réflexion, provoquée par le caractère extrêmement "painterly" des récents travaux d'Olitski, sur les constitutants de la peinture: matériaux et manières.

Achille Bonito Oliva, *Art's Matter between Surrealism and American Painting*, Castello Svevo (mars 1979); 85 p., nombr. ill. n. et b. et c., textes anglais et italien.

Ce catalogue présente une exposition tenue en mars dernier en Italie puis à Paris. Dans un texte intitulé "La materia dell'arte tra surrealismo e pittura americana", Achille Bonito Oliva définit le propos de l'art, sa matière au-delà d'un référent mondain: l'automatisme, son lien avec l'inconscient, l'imaginaire et ce depuis les surréalistes (européens) jusqu'à l'avènement de la peinture américaine. Des oeuvres de Brauner, Dali, De Kooning, Ernst, Francis, Gorky, Kline, Lam, Magritte, Masson, Matta, Miro, Motherwell, Pollock, Rothko, Tanguy, Tobey, Twombly. S'ajoutent à l'ouvrage des notes biographiques, une bibliographie et une anthologie de textes d'artistes mais attention en italien seulement.

*Painting in Environment*, Palazzo Reale (9 juin - 16 sept.), Commune di Milano; 22 p..

Catalogue à l'intérieur duquel on trouvera la traduction anglaise de **Pittura-Ambiente**. Tous les textes sont traduits à l'exception des notes biographiques.

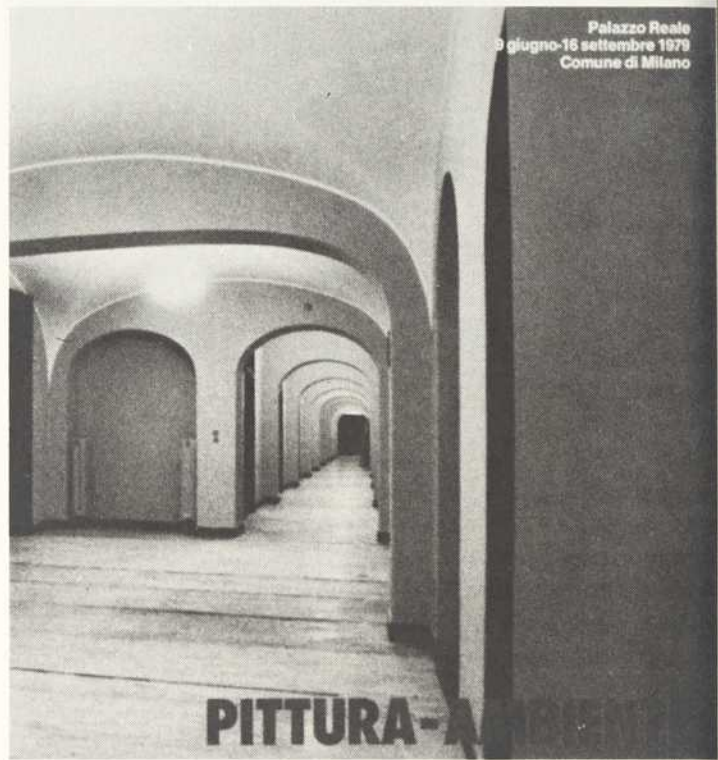
*Pittura-ambiente*, Palazzo Reale (9 juin - 16 sept. 1979), Commune di Milano; 162 p., nombr. ill. n. et b.

Première exposition expérimentale d'un projet d'ensemble appelé "Milano 80: un programma per le arte visive". Ré-investir l'activité picturale; on choisit un lieu et demande à l'artiste d'agir directement sur le milieu. Cette expérience est ici commentée par Renato Parilli "Pittura e ambiente: un incontro inevitabile" et Francesca Alinovi "L'esplosione del colore — luce nello spazio"; à la présentation des oeuvres de Benglis, Bochner, Camoni, D'Augusta, Gastini, Tuttle, Wodiczko et plusieurs autres, viennent se greffer des *statements* d'artistes et des notes biographiques.



*Tournai*, Ancienne imprimerie de l'avenir, 18 nov. - 9 déc. 1979, Maison de la culture à Tournai; 2 documents, ill. en n. et b., s.p. ens. env. 30 p.

Patric Joly et Jean-Pol Scailquin invitèrent trois autres artistes à exposer avec eux: Nelly Ansiou, Bernard Hubot, Yvan Louette. La diversité des travaux présentés est gardée à dessin: "Le moment est favorable pour que leur succèdent (les diverses avant-gardes) et s'imposent de nouvelles attitudes basées sur des relations d'échanges" (J.-P. S.) et que s'anime à leur suite le milieu de l'art. Se joignit à ce premier groupe un deuxième choisi par Thierry de Duve: Lili Dujourie, Bernd Lohaus, Jan Verduyck, Didier Vermeiren, Marthe Wery. Dans un texte intitulé "L'ancien avenir" de Duve présente le travail de ces cinq artistes à travers un thème: la question du romantisme, aujourd'hui.



## REVUES ET PÉRIODIQUES

*Art in America*, Novembre 1979, 152 p.; ill. c. et n. et b. Abonnement un an \$21.95 U.S. (\$31.95 U.S. en dehors des U.S.A.).

Cette revue est maintenant mensuelle. La livraison de novembre 1979 contient une importante section consacrée à la photographie, plus précisément aux livres sur la photographie. En plus de plusieurs comptes rendus, trois articles: "Fretting about Photos: Four Views", de P. Plagens, "The Anatomy of Motion: Many bridge" et "Why Isn't French Photography French?", de C. Ratcliff.

Dans la livraison de décembre, un article de Nancy Marnier, "The Performing Critic", commence une série d'articles qui seront consacrés à la critique contemporaine.

*Artistes*, no 7, nov. - déc. 1979, 38 p., ill. n. et b.; abonnement 1 an 6 numéros 80F (100F à l'étranger), 39 rue Fondary, 75015 Paris, France. (Disponible seulement par abonnement).

Nouvelle revue française d'art contemporain, dirigée par B. Lamarche-Vadel, pour combler le retard de France dans la diffusion d'informations sur les arts non-picturaux internationaux. Écoute d'artistes qui s'expriment autrement, *Artistes* présente dans ce premier numéro des articles sur Merz, Sonnier, B.M.P.T., Rodtchenko, Paul Strand, Hausmann, et de comptes rendus de livres et d'expositions.

*Dérives*, Nos 20-21, 1979, 96 p.; abonnement 1 an \$12 (\$15 à l'étranger) à C.P. 398, Succ. M, Montréal, Canada H1V 3M5.

Ce numéro a comme titre "Voir". Le thème se dissé-

mine, avec plusieurs variations, dans une douzaine de textes, dont "Les corps-jazz", de P. Fougeyrollas, "Cinéma: un même schéma industriel pour tous", de P. Warren, "Discours du miroir", de P. Gosselin, "À l'est (de la peinture)", de S. Murphy. Travaux de texte, de typographie, de photos, où se glissent quelques fois des comptes rendus critiques de films, de livres, d'expositions.

*Performance Art Magazine*, 1 et 2, 1979, 48 p., ill. n. et b.; abonnement 1 an \$7.50 U.S. (\$10.50 US en dehors des U.S.A.), à Performing Arts Journal Publications, P.O. Box 858, Peter Stuyvesant Station, New York, N.Y. 10009, U.S.A.

Nouvelle revue qui cherche à fournir le plus d'informations possibles sur le "monde de la performance", en le distinguant du monde du théâtre. On y trouve des documents et textes critiques sur la performance (!), la vidéo, la musique, le film... avec aussi des interviews, textes d'artistes. P.A.M. se distingue du *Performance Arts Journal* qui concerne plutôt le théâtre et la danse. Dans le no 1, entre autres, "Fluxus", "What is Performance?", une "auto-interview" de Richard Foreman. Dans le no 2: "Acting/Non-Acting", "Artist as Businessman", "New Music, New York", etc.

P.S., No. 1, Brighton, juin-juillet 1979, 50 p.; abonnement 6 numéros, 3.90 livres, à 15 b Dorset Gardens, Brighton, 0273-693065.

Roger Ely, rédacteur, décrit ainsi cette nouvelle publication: "It could range from Bricklaying to Ballet. It could include: Nuremberg rallies, Punch and Judy, Rock music, Video, Sport, Music Hall, Touring Fairs, Improvised Music, Film, Ventriloquism, Theatre, Opera, Dance, Eccentrics, Stand-up Comedians, Cookery, Community Arts, Street Theatre, Poetry, Juggling, Mime, Gardening and War." Un endroit où les Britanniques se sont donné lieu de parole sur tout. Dans cette livraison, on lira des poèmes de Opal L. Nations and Rob Con, une conversation entre J. Beuys et R. Con "What are you going to do with your bees Beuys?", des notes sur la vidéo de Mick Hartney, une réflexion sur le *soul* par Mike Tucker et bien d'autres choses encore.

*Ragile*, tome III "de l'art du regard de l'art", 108 p.; abonnement à 4 nos 75F., 4 rue Raspail, 94200 Ivry, France. 1 no 20F.

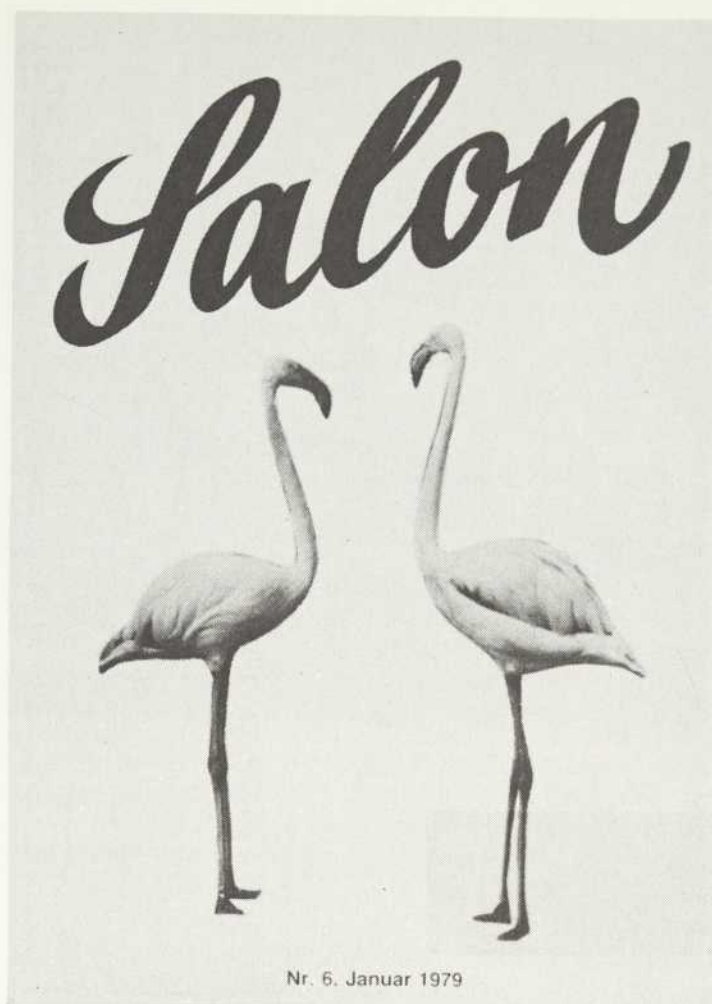
Ce numéro regroupe plusieurs textes de Serge Renaudie, un dossier sur l'avant-garde polonaise (1966-1970), des textes de Daniel Buren, dont "La fonction de l'atelier," et de Claude Gaignebet. Plus des interventions de Buren et Dezeuze.

*Recherches: Culture et pouvoir communiste*, no 39, octobre 1979, 164 p.; 40F à Recherches, 9, rue Pleyel, Paris 75012, France. (Au Canada, env. \$19.00)

*Recherches* publie dans ce numéro les actes d'un colloque qui s'est tenu les 5 et 6 juin 1979 à l'Université Paris-Sorbonne. Comme le sous-titre de la publication l'indique, "L'Autre face de Paris-Moscou", cette rencontre, où se retrouvèrent des intellectuels français et des exilés des pays socialistes, dénonçait la collaboration du Centre Pompidou à présenter une image toute dirigée et composée par les Soviétiques. Les conférenciers reprennent les contenus occultés, et le sens même de l'occultation, de même que l'intérêt du Centre qui "a joué le jeu soviétique". Une vingtaine de participants, dont Heller, Golomstok, Piatigorsky, Daix, Kropp, Groppo, Scarpetta, Emmanuel. Les textes sont réunis et présentés par Natacha Dioujeva et Thierry Wolton.

*Salon*, no 6, janv. 1979, nombr. ill.; 3 numéros \$17, "Salon", Krahestrasse 7, D-4000, Düsseldorf 1.

Cette livraison de la revue *Salon* en est une toute spéciale puisqu'elle agit à la fois comme résumé des intérêts de ce périodique depuis sa création en 1977 et comme catalogue de l'exposition, *Salon presents*, tenue au Folkwang Museum, Essen, Amsterdam du 20



avril au 3 juillet 1979. Un numéro entièrement constitué des travaux de Adamski, Alessandro, Askevold, Barry, Bartolini, Bay, Blume, Bunk, Burden, Carpi, Charlier, Collins, Cumming, Dahn, Disler, Federle, Feldmann, Forman, Höckelmann, Holstein, Hoogstraten, Marx, Mc Lean, Minnich, Mucha, Odenbach, A. Oehlen, M. Oehlen, Päs, Paladino Paolini, Pfeiffer, Richter, Saver, Scanga, Silber, Titus, Vasquez, Vespa, Weiner, Wilhite, Winnewisser, Zolper Jr.

**RENÉ PAYANT  
et  
MARTINE LAROCQUE**

## musiques au présent

### MUSICIENS INNOVATEURS D'ICI

**Larry Dubin and C.C.M.C.**, Music Gallery Éditions No 15. Coffret de trois disques, soit treize improvisations mettant en évidence le jeu du regretté batteur-percussionniste Larry Dubin en compagnie du C.C.M.C.: Michael Snow, Peter Anson, Casey Sokol, Al Mattes et Nobuo Kubota. Des notes de Paul Haines et Michael Snow complètent la présentation de ce projet commémoratif.

Lubomyr Melnyk **KMH**, Music Gallery Éditions No 18, Piano solo, deux extraits d'une même composition.

N.B.: Dans les prochains numéros, nous publierons une entrevue avec le compositeur/exécutant Richard Martin, dont trois pièces furent jouées récemment dans le cadre d'une Nuit de musique nouvelle (*l'Arche*

de Noé) organisée par les Événements du Neuf. Nous publierons également des notes sur les travaux en cours et enregistrements récents de Michel Madore, compositeur québécois en résidence à Paris.

### NEW MUSIC: CINQ PARUTIONS RÉCENTES

Meredith Monk/**Songs from the Hill, Tablet**, Wergo SM-1022.

Philip Glass/**Dance No. 1 & 3**; Tomato 029.

John Cage/**Études australes**, Tomato 2-1101.

Frederic Rzewski/**Song and Dance**, Nonesuch H-71366. Interprété par l'ensemble instrumental Speculum Musicae. Une oeuvre chorale de John Harbison complète ce disque: *The Flower-Fed Buffaloes*.

Joseph Celli/**Organic Oboe**, O.O. Records No. 1. Quatre compositions enregistrées d'un seul jet ("No over dubbing, no splicing, no editing."). Pochette: graphisme/Jacque Rose et photo/Bob Antaramian. Disponible de O.O. Records, Box 3313, Hartford, Connecticut 06103, sinon de New Music Distribution Service, 500 Broadway, New York, NY 10012.

#### Sky: S for J

for five english horns (without reeds) 1976 by Joseph Celli

Sky: S for J utilizes the basic natural acoustics of the english horn played without a reed. When performed in this manner, the instrument has a wide capacity for smearing, bending, so-called out of tuneness and playing on notes of the overtone series which are not techniques inherent in the traditional usage of the instrument as performed in a traditional manner.

My interest in these matters and my continuing interest in the use of the breath led to the making of Sky.

The work can be performed with any combination of live or recorded english horns as long as they total five. The piece is performed in blackness with the live performer(s) moving slowly throughout the space exploring the particular resonances of the space. Speakers or performers should be spread in such a way that Sky exists as "...a blanket of sound..."

#### Spiral

for a soloist composed in 1968 in Madison, Connecticut by Karlheinz Stockhausen.

In Spiral events received by a soloist on a short-wave radio are imitated, transformed and transcended. Apart from a radio the performer can use any instrument, several instruments, instrument and voice or voice alone. The work was performed more than 1300 times at EXPO 70 in Osaka, Japan and was given its American Premier by Joseph Celli in 1978.

(...)

In live performances, Joseph Celli utilizes 16 suspended speakers as well as 4 loudspeakers. On this recording he performs on oboe, english horn, electric english horn, voice, and various auxiliary sound producers and modifiers such as kazoo, wah-wah pedal, reeds, etc.

#### Extended oboe Side B

for oboe & electronic tape composed for Joseph Celli, 1973-74, by Elliott Schwartz.

#### A summoning of focus

for wind instrument composed for Joseph Celli, 1977, by Malcolm Goldstein

I composed this music in 1977 specifically for Joseph Celli. It is a framework for improvisation a process of exploring, that is given to the soloist and so relies upon the performing artist's sensitivity to nuance and pacing. It is a very demanding experience both in terms of spiritual commitment to the ritual (the external sounding to be a realization of the inward vision), as well as the technical demands of circular breathing and subtle tonal/timbre control. All the sounds on this recording, of breathing and articulation, partake of the natural spinning out of the music. Joseph Celli's realization is magnificent in its richness of sound textures and depth of intensity/presence sustained to the end. 2/6/79 Malcolm Goldstein.

Notes de pochette.

### MUSIQUE IMPROVISÉE

Mike Zwerin (tb, trompette basse)/**Trio**, Spotlite SPJLP-19. Avec Christian Escoudé (g) et Gus Nemeth (b). (Le premier disque sous son nom, à ma connais-

sance, de ce musicien américain résidant aujourd'hui à Paris).

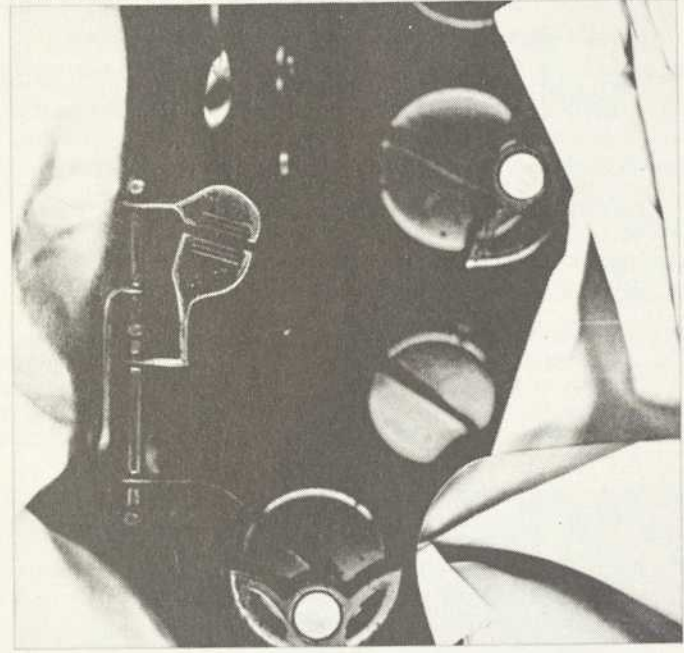
### SACKVILLE: DEUX NOUVELLES PARUTIONS

Jay McShann (p)/**Kansas City Hustle**, Sackville 3021. Piano solo (le quatrième disque de ce musicien sur cette étiquette), neuf pièces enregistrées à Toronto les 20 et 21 juin 1978: *Round Midnight*, *Since I Lost My Baby*, *Kansas City Hustle*, *Willow Weep for Me*, *Blue Turbulence*, *Don't Get Around Much Anymore*, *Baby Won't You Please Come Home*, *Rockin' Chair* et *My Sweet Mama*. Graphisme et photo de pochette: Bill Smith.

...a man of astonishing sophistication who can also play the funkier of blues with the utmost conviction. McShann grew up in the mid-west and found fertile ground in Kansas City where such performers as Pete Johnson, Count Basie, Mary Lou Williams and Julia Lee were all active. From these and other sources of inspiration he assembled a blues concept which became uniquely his own. His rhythmic thrust and rumbling clusters of notes presaged developments which were to take place in jazz piano later in 1940's.

John Norris, notes de pochette.

### THE FABULOUS BILL HOLMAN · SACKVILLE 2013

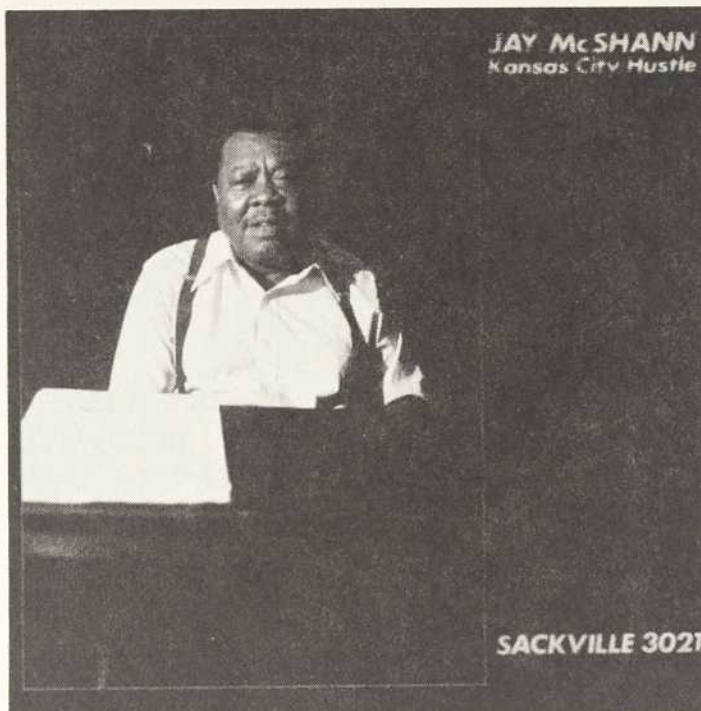


Bill Holman/**The Fabulous B. Holman**, Sackville 2013. Six compositions enregistrées sous la supervision de Bill Holman, saxophoniste ténor, compositeur et arrangeur, le 25 avril 1957 et éditées pour la première fois, jadis sur Coral CRL-57188: trois standards/*Airegin* (Sonny Rollins), *You and I* (M. Wilson), *Come Rain or Come Shine* (Mercer-Arlen); deux pièces originales/*Evil Eyes* et *Bright Eyes*, et une suite en trois parties, également de Bill Holman/*The Big Street*. Plusieurs solistes: Conte Candoli, Stu Williamson, Charlie Mariano, Richie Kamuca... Graphisme de pochette/Bill Smith, photo/Ray Avery.

Bill Holman, a native Californian, didn't have far to travel when he finally gave up touring with the Stan Kenton band and settled in Los Angeles. He had established himself as a tenor saxophonist of merit but it was his orchestrating skills which were to dominate his future activity.

In correspondence with Burt Korall he acknowledges that his saxophone influences were Tex Beneke, Coleman Hawkins, Lucky Thompson, Stan Getz, Lester Young, Al Cohn, Zoot Sims, Sonny Rollins and John Coltrane — which is close to a definitive capsule history of the tenor saxophone. By the time he recorded "The Fabulous Bill Holman" in 1957 his current favourites were Rollins, Cohn, Coltrane and Sims. Perhaps this is why he chose to write an arrangement of Sonny Rollins' *Airegin*.

Bill Holman loves to be part of a band on stage but there can be little doubt that his talents as composer and arranger have overshadowed this aspect of his music. His style can be summed up in a statement made for the original release of this record: "In writing for this album, I was working for form, continuity, and economy while trying to retain the swing and vitality necessary to a good jazz feel. This aim is certainly not new, but I think it's a direction in which jazz can do a lot of growing. I don't consider myself an innovator. Rather than use odd instrumentations and/or pseudo classical writing, I prefer to build the music on a fairly traditional base, letting what novelty there is come from the swing and sincerity of the band and the soloists, and from what might be in the writing.



Holman has been following this philosophy since he contributed such originals as *Invention for Guitar And Trumpet* to the Kenton band in 1952.

(...)

"The Fabulous Bill Holman" was the first of three big band albums recorded under Holman's leadership. In all cases they were recording projects where he was given the opportunity to fully express his own ideas.

(...)

This freedom, or honesty, has made "The Fabulous Bill Holman" one of the legendary big band records of the 1950s and its stature has been enhanced by the passage of time.

John Norris, notes de pochette

### AUTREFOIS/AUTRES VOIX: TROIS ENTREUVES SUR DISQUE

Billie Holiday/**I Wonder Where Our Love Has Gone**, Giants of Jazz 1001. *Interview With Tex McCleary*, le 8 nov. 1956 à New York; *Interview With Mike Wallace*, le 8 nov. 1956, également à New York.

Coleman Hawkins/**Disorder at the Border**, Spotlite 121. Une courte entrevue de 7 minutes.

### BILLIE HOLIDAY: LES DERNIERS ENREGISTREMENTS

**Last Recording**, M.G.M./Polydor 2304-392. Dernier enregistrement en studio.



Everett Helm, notes de pochette.

### MUSIQUE DE L'ANTIQUITÉ

**La musique de la Bible révélée**, Erato 71269. *Sur les rives de Babylone, les Dix Commandements, Vision d'Isaïe, De Profundis...* (Douze restitutions nouvelles, une notation millénaire décryptée par Suzanne Haïk Vantoura.)

### ARABESQUES: CINQ NOUVEAUTÉS

("Première anthologie phonographique consacrée aux expressions musicales instrumentales des traditions artistiques arabes.")

Vol. 6 — **Yemen**, Oud, Jamil Ghanim, Emi européen 25-062-53229;

**Giants Three**, Giants of Jazz 1008. Dernier enregistrement "live", au club Storyville de Boston, en avril 1959 six pièces. Elle est accompagnée par le trio de Roy Haynes (dr).

### ALFRED DELLER: SON DERNIER DISQUE:

Henry Purcell/**Music for a While**, Harmonia Mund HM-249.

### CHARLES IVES (1874-1954)

**Concord Sonata**, Wergo WER-60080. Interprètes: Herbert Henck, piano, avec la participation de Georg Georgiev (viola) et Hermann Klemeyer (f).

Charles Ives' Second Piano Sonata the "Concord"-Sonata was first published in 1920 in a private edition, paid for and distributed by Ives himself.

(...)

As in the case of many of Ives' works, it is impossible to give exact dates for the composition of the "Concord"-Sonata. Ives himself gives various dates, and apart from this, the work incorporates material from unfinished works composed as early as 1904. Most of the sonata, however, appears to have been written in the years 1911-12; it was finished in 1915. It represents therefore the mature Ives (he wrote little after 1917), and it ranks high among his major works.

(...)

The exact title of the work is: Sonata No. 2 ("Concord, Mass., 1840-1860"). The composer described it as "an attempt to present one person's impression of the spirit of transcendentalism that is associated in the minds of many with Concord, Mass., of over a half century ago. This is undertaken in impressionistic pictures of Emerson and Thoreau, a sketch of the Alcotts, and a Scherzo supposed to reflect a lighter quality which is often found in the fantastic side of Hawthorne.

To accompany the work, Ives published a companion volume "Essays Before a Sonata" — a kind of 124-page programme note that tells us less about the music as such than about the man who wrote it — about his conceptions of the New Englanders represented in the four movements and about Ives' ideas on philosophy, nature, religion, music in general, literature and a host of other matters.

About the first movement, Emerson, Ives writes: "We see him standing on a summit, at the door of the infinite where many men do not dare to climb, peering into the mysteries of life, contemplating the eternities, hurling back whatever he discovers there, — now, thunderbolts for us to grasp, if we can, and translate — now placing quietly, even tenderly, in our hands, things that we may see without effort." Ives described the second movement as "an extended fragment, trying to suggest some of Hawthorne's wilder, fantastical adventures into the half-childlike, half-fairylike phantasmal realms." The third movement, The Alcotts, is connected with the house of this literary and musically inclined family. The house, surrounded by elms, "seems to bear a consciousness that its past is living. Here is the home of the "Marches" — all pervaded with the trials and happiness of the family and telling, in a simple way, the story of "the richness of not having." Of the fourth movement, Thoreau, Ives wrote: "And if there shall be a program let it follow his thought on an autumn day of Indian summer at Walden" — a day at whose close "he knows that by his final submission, he possesses the Freedom of the Night."

A detailed analysis of the Concord Sonata would contribute little to the understanding and enjoyment of the music. Suffice it to say that two motives recur throughout in various forms: the first four notes of Beethoven's Fifth Symphony (Cowell calls this the "epic" motive); and a "lyrical" motive based on five ascending or descending intervals.

Vol. 7 — **Égypte**, Kanun, 'Atiya' Omar, EMI 25-062-53230;

Vol. 8 — **Liban**, Buzuq, Nasser Mackhoul, EMI 25-062-53231;

Vol. 9 — **Turquie**, Ney, Hayri Tümer, EMI 25-062-53232;

Vol. 10 — **Iran**, Santur, Faramarz Pevar, EMI 25-062-53233.

#### MAGAZINES

**Chimes (ex-Bells)**, disponible de Loren Means, 36A Gladys Street, San Francisco, CA 94110, \$6.00 pour six numéros par année. Traite de musique improvisée euro/afro-américaine, enregistrements et concerts.

**Performance Art 2**, "a periodical of Performing Arts Journal Publications", publié quatre fois par année, P.O. Box 858, Peter Stuyvesant Station, New York, NY 10009, abonnement: \$10.50. Dans ce numéro 2 (1979), deux articles à signaler: 1) *L.A. Looks at Sound* (installations et performances/son) de Clair Wolfe, 2) *New Music — New York*, de Béatrice Reynaud.

**Ear**, disponible de New Wilderness Foundation, 365 West End Ave, New York, NY 10024; nov. déc. 1979. Ce numéro contient, entre autres, une entrevue de Philip Glass et Constance De Jong sur leur nouvel opéra en cours, *Satyagraha*, basé sur la vie, la jeunesse plus particulièrement, de Mahatma Gandhi.

**Musicworks**, No. 9, Fall '79, disponible au 30 St. Patrick Street, Toronto, Canada M5T 1V1, abonnement: \$5.00 pour six mois. Dans ce numéro: des entrevues, essais ou partitions de R. Murray Schafer, Don Druick, Al Neil, Lou Harrison, World Soundscape Project, Derek Bailey, Christopher Butterfield, Michael Brook, etc...

**Just Jazz**: "A new publication designed to stimulate imaginative improvisation in all of the arts." (Sample copy: \$1.00). 3233 Mangum, Suite 111, Houston, Texas 77092.

#### LIVRES

Olivier Revault d'Allonnes, **Musiques-Variations sur la pensée juive**, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1979, 113 p.

Étonnement d'un amoureux de la musique découvrant en la Bible un texte musical.

Recherche sur une sensibilité biblique ouverte au temps, mais aveugle à l'espace. Essai sur la mentalité nomade. Réveries pour retrouver dans la pensée juive, même contemporaine, les fécondités de la Torah. Tentative de définition du judaïsme intellectuel et moral. Arguments; références.

Réconciliation avec Abraham: il n'est pas le modèle de l'obéis-

sance servile. Il est grâce, don de Dieu, surgissement du sujet et de la liberté. La Bible délivre des idoles, c'est-à-dire des relations d'autorité et de la fascination par les objets. Elle est révélation du temps.

Retour vers la musique, autrement dit vers Beethoven.

Notes de présentation.

Ce court essai des plus intéressants se termine à la page 113 sur la phrase suivante: "Écouter couler le temps."

La musique de Morton Feldman me semble correspondre tout à fait à cette définition.

Dominique et Jean-Yves Bosseur, **Révolutions musicales** (la Musique contemporaine depuis 1945), éditions Le Sycomore, Paris, 1979, 219 p., seize illustrations, bibliographie et index.

#### TABLE DES MATIÈRES:

Vers un esprit sériel/Le sérialisme intégral/L'objet sonore et le concret/Les débuts de l'électronique/De la musique sérielle à l'oeuvre mobile/Ouverture et indétermination/La forme momentanée/Entre catégories/Mobilité et ouverture/Les systèmes et leurs marges/L'électro-acoustique/Musique et mathématiques/Théâtre musical et musiques d'action/Par delà le musical/Vers la création collective/Le nouveau labyrinthe/Approches récentes de l'électro-acoustique/La recherche sur ordinateur/Intermedia/L'écoute active.

P.S.: Je remercie Jean Papineau pour les deux livres précédents.

Alain Lacombe et Claude Rocle: **La musique du film**, une étude des rapports cinéma/musique, un dictionnaire biofilmographique de près de cinquante compositeurs et 15 000 titres de films. Éditions Van de Velde, 518 p., 1979, \$74.00.

Samuel Lipman, **Music After Modernism**, Basic Books, New York, 1979.

Stock — Musique:

a) Claude Nanquette, **Anthologie des interprètes**,

b) Jean Beck, **la Musique des troubadours**.

#### INCONOGRAPHIE MUSICALE

**Astrologie et Musique**, par A.P. de Mirimonde, éditions Minkoff, Genève, incluant 150 illustrations (gravures et peintures européennes du 16e au 18e siècle).

#### COMMUNIQUÉ: ONETEN RECORDS/CATALOGUE

One Ten Records is a small, independent record com-

pany that specializes in producing audio works by visual artists, performance artists, and new music composers.

One Ten Records' first production, *Airwaves*, (1977) is a two record anthology of aural work and music by contemporary American artists(...)

One Ten Records' second release is *Punkappella* (1978). *Punkappella* is very fast, new wave acappella singing recorded on a clear flexidisk and has a ring of staples driven right into the disk. One of OTR's goals is to implement ideas and products that no commercial record company would consider.

This year One Ten Records was awarded a NEA grant (Service to the Field) to produce a work of its choice. Projects under consideration are a solo album by Laurie Anderson, "A Letter for Queen Victoria", an opera by Robert Wilson and Alan Lloyd, and a theater work by Meredith Monk, "Quarry".

Beyond categories, and reflecting the concerns of visual artists, we hope to expand the range, as well as the popular base of what is recorded.

To this end OTR is currently compiling a directory, source book and distribution catalogue in the audio arts. The premier issue of this annual publication will be ready in 1980 and will document and define an area of art/sound activity hitherto considered peripheral.

The catalogue will contain: performance art, new music, new wave, text-sound and sound art available on records, cassettes, tape, film, video tape and paper.

While the primary concern of the catalogue is distribution, the work need not be for sale. If you have produced historical, limited-edition, or one-of-a-kind material, please let us include this information also.

The catalogue will include a worldwide index of cultural institutions specializing in the presentation of audio work and a list of retail outlets that carry this material.

Individuals, galleries, museums, bookstores, record stores, libraries, archives or radio stations who wish to order or stock the catalogue should contact One Ten Records.

We urge all artist/musicians to contact us immediately and request an entry form so your work may be included in the catalogue.

One Ten Records, B. George, 110 Chambers Street, New York, NY 10007, (212) 964-2296.

#### RAYMOND GERVAIS

Galerie  
**TREIZE**<sub>13</sub>

Expositions à venir

Albert Dumouchel 13 mars au 12 avril 1980  
Robert Savoie 13 avril au 12 mai 1980

Artistes

François Charron  
Denis Demers  
Albert Dumouchel  
Marie Forget  
Denis Juneau

Raymond Lavoie  
Jean-François L'Homme  
Alex Magrini  
Robert Savoie  
Jean-Pierre Séguin  
Francine Simonin  
Pierre-Léon Tétréault  
Richard Max Tremblay

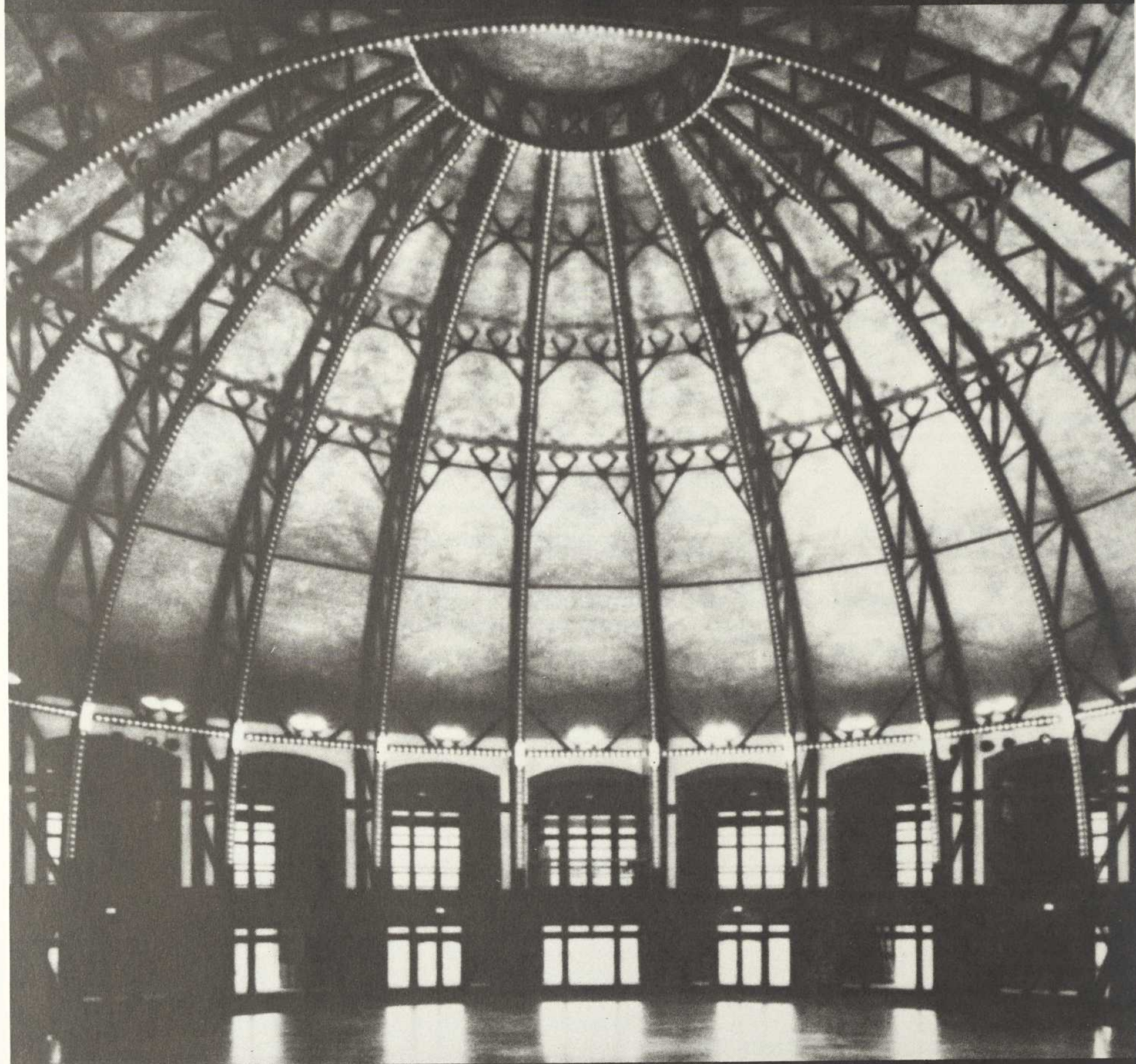
4015, rue Drolet, Montréal, Québec H2W 2L3

Tél.: 514-288-5903

Directeur: Antoine Blanchette

Heures d'ouverture: du mardi au dimanche, de 12 à 18 heures

# Art 1980 Chicago<sup>TM</sup> Navy Pier May 15-20, 1980



For information concerning registration, write or call:  
Chicago International Art Exposition  
600 North McClurg Court, Chicago, Illinois 60611 USA, Telephone (312) 787-6858

Sponsored by the Lakeside Group

## Studios du Conseil des arts à New York

Le Conseil des arts du Canada met à la disposition des professionnels canadiens des arts plastiques deux studios dans une ancienne école réaménagée (Projects Studio 1), du secteur Queen's à New York. Un artiste pourra y travailler dans le premier studio de 400 pieds carrés pendant une période maximum d'une année; le second est réservé à des activités expérimentales et des projets d'installations spéciales. Les artistes ne recevront pas d'aide financière aux termes de ce programme. Ils peuvent cependant demander à bénéficier de l'une des bourses régulières du Service des bourses pour artistes du Conseil des arts.

Le Conseil des arts participe ainsi au programme international de P.S.I. de l'Institute of Art and Urban Resources. Cet organisme offre des services et des programmes permettant aux artistes qui explorent de nouvelles tendances en art contemporain de présenter leurs travaux au public.

### Demands:

Présenter les demandes avant le 15 juin 1980.

### Renseignements:

Service des arts plastiques  
Conseil des arts du Canada  
C.P. 1047  
Ottawa (Ontario) K1P 5V8

## Canada Council Studio Space in P.S.I., New York

The Canada Council is making available to professional Canadian visual artists two studio spaces in converted Public School # 1 in Queen's, New York. One studio is a working space (400 square feet) for an individual artist for up to one year; the second is for a series of temporary experimental projects and special installations. No grants are included in the program, but artists may apply for financial assistance through the regular programs of the Council's Awards Service.


This project is undertaken by the Canada Council as part of the International Program of P.S.I. in New York — a program sponsored by the Institute of Art and Urban Resources, which provides alternative art spaces and programs for contemporary artists working and presenting experimental art forms.

### Deadline:

Requests must be submitted before June 15, 1980.

### For information, write to:

Visual Arts Section,  
The Canada Council,  
P.O. Box 1047,  
Ottawa, Ontario K1P 5V8.



# ROLAND POULIN

6 mai - 24 mai 1980

MERCER UNION, 29 rue Mercer, Toronto

## Fine Arts at York University

Study **Dance, Film, Music, Theatre, and Visual Arts** in Toronto, one of North America's liveliest arts centres. Students enrolling in the Honours Bachelor of Arts or Bachelor of Fine Arts degree program select courses in the Department(s) of their choice.

**Graduate Studies:** students follow a 2-year course in Dance, Music, or Visual Arts, leading to a Master of Fine Arts degree.

**Summer Studies** are also available in all Departments. Teaching faculty includes professional performers, artists, filmmakers, historians and critics.

For further information contact:

Information Officer  
Faculty of Fine Arts  
York University  
4700 Keele Street  
Downsview, Ontario  
Canada M3J 1P3  
Telephone (416) 667-3237

raymonde APRIL  
 lise BEGIN  
 david BOLDUC  
 marcelo BONEVARDI  
 louis COMTOIS  
 pierre-yves DUPUIS  
 jacques HURTUBISE  
 paul LACROIX  
 lauréat MAROIS  
 jean McEWEN  
 richard MILL  
 omer PARENT  
 judit REIGL  
 milly RISTVEDT-HENDEREK  
 louise ROBERT

## galerie joliet

24 st-cyrille ouest, québec, qué. G1R 2A4  
 (418) 529-3308

## LIBRAIRIE

RODCHENKO | SMITHSON | CY TWOMBLY  
 MACULA | MERCE CUNNINGHAM  
 MICHAEL SNOW | FLASH ART | BRANCUSI  
 NEWMAN | SAXE | CHRISTO | ROBERT ASHLEY  
 OCTOBER | MORANDI | ROTHKO  
 DAVID SMITH | AD REINHARDT | MALEVITCH  
 BEUYS | WITTGENSTEIN | VANGUARD  
 REMBRANDT (EAUX-FORTES) | JASPER JOHNS  
 ROBERT MORRIS | ROBERT FRANK  
 OLDENBURG | ANDRE | STEVE REICH  
 GIACOMETTI | SOL LEWITT | GAGNON  
 PIRANESE | JUDD  
 À VENIR  
 KLAUS RINKE | DAVID RABINOWITCH  
 JAPAN ARCHITECT | AGNES MARTIN  
 JOSEPH KOSUTH | VITO ACCONCI  
 ROBERT RYMAN | BRUCE NAUMAN  
 SHINOHARA | L'ORDRE CISTERCIEN | HEIZER  
 SERRA | ULRICH RÜCHREIM | JOEL SHAPIRO  
 KRAZY CAT

**BOUTIQUE**

Musée des beaux-arts de Montréal  
 1379 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Québec, H3G 1K3 (514) 285-1600

Fondé par des artistes en 1976, prime vidéo est un centre de production et d'exposition qui vise à encourager l'art vidéo à Montréal.

Ce centre occupe de nouveaux locaux et offre plusieurs services inusités. L'équipement de production (couleur et noir et blanc) est mis à la disposition des abonnés annuels.

*Projet en cours: une exposition itinérante de productions récentes réalisées à Montréal, Export 80, à travers le Canada.*

Le centre est subventionné par le secteur vidéo du Conseil des arts du Canada.

## prime vidéo

un prolongement de Vidéo Véhicule  
 307 ouest, rue Ste-Catherine, 2e étage, Montréal, Qué. H2X 2A3  
 métro Place des Arts, tél.: 514-844-0063  
 Heures d'ouverture: mardi, mercredi, samedi — de midi à 17.00,  
 jeudi, vendredi — de midi à 19.00

## THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

### REPRESENTING

Astman	Lake
Cameron	Rains
Craven	Simkins
Fauteux	Tucker
Fonseca	Wells
Hutner	Westerlund
Klunder	Zuck

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3  
 Telephone: (416) 961-0011

**A ALEXANDER** est un critique vivant à Downsview, Ontario.

**GERMANO CELANT** est un critique d'art italien, depuis peu co-rédacteur de *Art Forum*.

**ANDRÉE DUCHAINE** s'intéresse particulièrement aux divers aspects de la production ainsi qu'à ceux de la diffusion de vidéogrammes. Suit de près l'évolution du documentaire produit par des cinéastes indépendants québécois et autres. A travaillé à mettre sur pied la section vidéographique à la galerie Véhicule Art 1973-75. Elle a occupé le poste de responsable de l'alimentation de la vidéothèque pour Télécable Vidéotron en 1977-78.

**RÉGIS DURAND**, né en 1941, actuellement professeur de Littérature américaine à l'Université de Lille. A enseigné aux U.S.A. et au Canada (Toronto) pendant plusieurs années. Auteur d'un livre *Melville, signes et métaphores* (L'Âge d'Homme, 1980) et responsable de trois autres (*Myth and Ideology in American Culture*, 1977, *Le Discours de la violence dans la culture américaine*, 1979, aux Presses universitaires de Lille III, et *la Relation théâtrale, Recherches sur l'illusion et l'échange au théâtre*, 1980). Collabore à diverses revues (*Art Press International*, *Delta*, *Études canadiennes*, etc.). S'intéresse particulièrement au théâtre et aux arts postmodernes. Travaille à un texte de fiction.

**PHILIP FRY** enseigne l'art contemporain canadien et l'esthétique au département des Arts visuels à l'université d'Ottawa. Il a étudié à Louvain en Belgique et à Paris où il a obtenu son doctorat en philosophie à la Sorbonne. Il a poursuivi des études à l'École pratique des Hautes Études sous la direction de A.J. Greimas. Il a été conservateur d'art contemporain à la Winnipeg Art Gallery et responsable des subventions aux galeries et musées au Conseil des Arts du Canada. Il prépare comme conservateur invité une exposition de tableaux et photographies de Sylvain Cousineau pour la Dunlop Art Gallery à Regina.

**RAYMOND GERVAIS** s'intéresse activement aux musiques du Monde depuis plusieurs années (organisation de concerts, pratique instrumentale). Artiste multidisciplinaire, il travaille principalement à la réalisation de performances et d'installations audio-visuelles. Il collabore à la revue *PARACHUTE* depuis les débuts.

**ROBERT GRAHAM** termine une maîtrise au département des communications de l'Université McGill et travaille à la rédaction d'une thèse sur une histoire critique de *Artscanada*.

**MATTHEW KANGAS** est un poète et critique vivant à Seattle. Il est diplômé de Reed College et de l'université d'Oxford, où il faisait de la critique littéraire. A écrit pour *Artweek*, *Argus*, *Artforum*, *Art and America*. A publié dans *Vanguard* un article sur Buster Simpson, membre du Once Group (septembre, 1979), de même qu'un article intitulé "Chromatic Abstractionists: Vancouver Painting of the 70s" (décembre/janvier, 79-80). Est l'auteur de catalogues sur le photographe suisse Christian Staub et sur le sculpteur américain Robert Maki.

**MARTINE LAROCQUE** fait une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal et collabore régulièrement à la chronique livres et revues de *PARACHUTE*.

**DAVID MAHLER** est le directeur musical de and/or à Seattle. Compositeur, Mahler est bénéficiaire d'une bourse du National Endowment for the Arts et l'auteur d'un recueil de compositions verbales, *I Didn't want to Talk* (Wind-up Press, 1978).

**PHILIP MONK** est un critique d'art vivant à Toronto; il détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Toronto.

**RENÉ PAYANT** est professeur au Département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal; il a collaboré à diverses revues d'art et de théorie (*Vie des Arts*, *Arts Canada*, *Revue d'Esthétique*, *Degrés*, *Journal canadien de recherche sémiotique*). Il s'intéresse particulièrement aux questions de sémiotique. Il collabore régulièrement à la revue *PARACHUTE*.

**ROBERT RICHARD** est actuellement boursier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Il prépare deux ouvrages: *Utopie*, *Uchronie*, *Pouvoir* et *Sites*, ce dernier traitant de la représentation.

**ROSANNE ST-JACQUES** prépare une thèse de maîtrise sur l'art américain à l'Université de Montréal.

## **Vous trouverez PARACHUTE:**

### **ALLEMAGNE**

WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

### **ANGLETERRE**

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, 12 Carlton House Terrace, London SW1

IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

ROBERT SELF, 50 Earlham Street, Covent Garden, WC2 London

### **BELGIQUE**

GALERIE VEGA, Maquette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plainevaux (Liège)

I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen

LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 70, rue de l'Arbre-Béni, 1050 Bruxelles

### **CANADA**

Vous trouverez la revue PARACHUTE dans les librairies, ou dans les galeries et les musées suivants:

LES BOUQUINISTES, 392 est, rue Racine, Chicoutimi, Qué. G7H 1T3

GALERIE GANDALF, 4278, rue St-Denis, Montréal, Qué. H2J 2K8

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, Cité du Havre, Montréal, Qué. H3C 3R4

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, 3400, ave du Musée, Montréal, Qué. H3G 1K3

YAJIMA/GALERIE, 1434 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Qué. H3G 1K4

MUSÉE DU QUÉBEC, Parc-des-Champs-de-bataille, Québec, Qué. G1S 1C8

TABAGIE GIGUÈRE, 59, rue Buade, Québec, Qué. G1R 4A2

FOREST CITY GALLERY, 213 King Street, London, Ontario N6A 1C9

LIBRAIRIE DE LA CAPITALE, Centre national des arts, 75, rue Elgin, Ottawa, Ontario K1P 5B8

GALERIE NATIONALE DU CANADA, rues Elgin & Slater, Ottawa, Ontario K1A 0M8

ART MÉTROPOLE, 217 Richmond Street West, Toronto, Ontario M5V 1W2

LE BOUQUINEUR, 1222 Robson Street, Vancouver, B.C. V6E 1C1

NOVA GALLERY, 1972 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6J 1M5

OCTOPUS BOOKS LTD., 2250 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6K 1N8

WESTERN FRONT, 303 East 8th Ave, Vancouver, B.C. V5T 1S1

BOOK SHOP, WINNIPEG ART GALLERY, 300 Memorial Blvd, Winnipeg, Man. R3C 1V1.

A PAIR OF TRINDLES BOOK SHOP, Lower Water St., Halifax, N.S. B3J 1W5

ATLANTIC-NEWS, 5560 Morris St., Halifax, N.S. B3J 1C2

NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN, Library, 5163 Duke Street, Halifax, N.S. B3J 3J6

### **ÉTATS-UNIS**

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222

A.R.C., 91 Yester Way, Seattle, WA 98104

ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110

ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291

BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021

BOOKSPACE, 3262 N. Clark St., Chicago, ILL 60657

CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704

HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213

JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012

LARRY EDMUNDS BOOK SHOP, INC., 6658 Hollywood Blvd., Hollywood, CA 90028

NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012

PRINTED MATTER, 7 Lispenard Street, New York 10013

RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019

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**

JEAN FOURNIER, 22, rue du Bac, 75007 Paris

GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris

GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris

LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris

LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris

LIBRAIRIE DIFFÉRENCE 2, 47 rue des Tables-Claudienne, Lyon 1er

### **HOLLANDE**

DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 259, Amsterdam

ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam

### **ITALIE**

EVE ROCKERT CARPI, via Solferino 18, 20121 Milano

CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano

UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma

SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze

STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze

PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA, Galleria Arte Moderna, Via Palestro 16, 20121 Milano

### **SUISSE**

ÉCART, a/s John Armleder, 6, rue de Plantamour, Genève CH 1201

GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg

KRAUTHAMMER BUCHHLANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfach, 8025 Zürich

