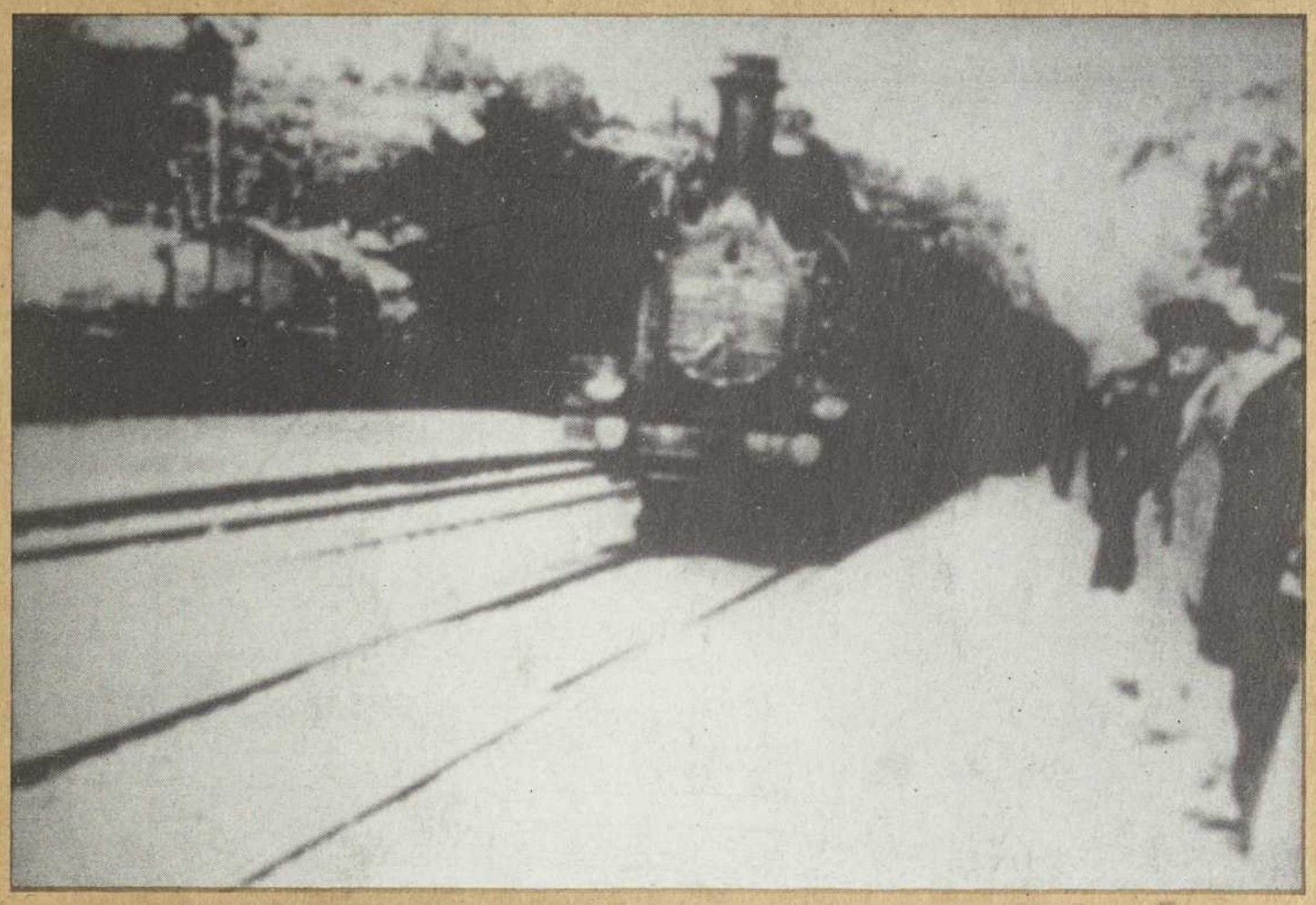
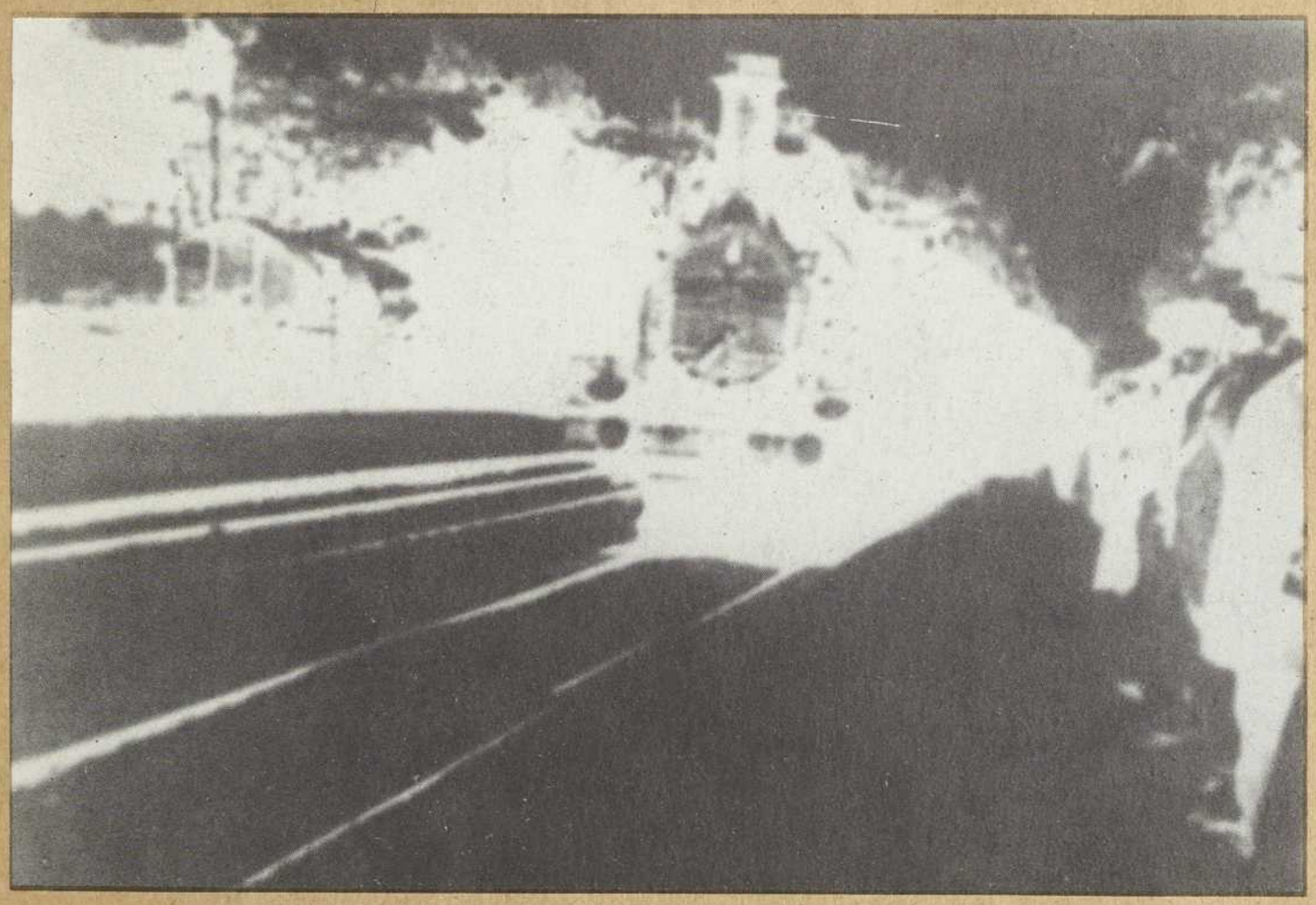
ER
F-255
S

PARACHUTE

art contemporain/ contemporary art/été/summer 1982/27/5 $





27

PARACHUTE

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction
PHILIP FRY, RAYMOND GERVAIS, JEAN PAPINEAU, RENÉ PAYANT

collaborateurs:
JANICE ANDREAE, GUY BELLAVANCE, MARIE-FRANCE BRUYÈRE, NANCY CARROLL, BRUCE ELDER, RAYMOND GERVAIS, TREVOR GOULD, BRUCE GRENVILLE, WLADIMIR KRYSINSKI, PIERRE LANDRY, MICHEL LAROUCHE, LOUIS MARIN, DIANA NEMIROFF, JENNIFER OILLE, RENÉ PAYANT, JEAN TOURANGEAU, VIRGINIA WILDE

adjointe à la rédaction
ANNE RAMSDEN

graphisme
ANGELA GRAUERHOLZ

diffusion et publicité
MARIE-FRANCE BRUYÈRE

administration et secrétariat
COLETTE TOUGAS

PARACHUTE, revue d'art contemporain inc./
les éditions PARACHUTE
2e trimestre 1982 (publication trimestrielle)

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

PARACHUTE
4060, boul. St-Laurent
bureau 501
Montréal, Québec, Canada H2W 1Y9 tél.: (514) 842-9805

vente au numéro
Allemagne: 10 DM; Belgique 180 FB; Canada: 5$; France: 25 FF;
Grande-Bretagne: L 2.80; Hollande: 12 FL; Italie: 4800 L;
Suisse: 10 FS; U.S.A.: 6$ US

abonnement

		institution
un an		
Canada	18$	25$
Europe, U.S.A.	28$	38$
deux ans		
Canada	32$	40$
Europe, U.S.A.	48$	60$

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

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

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

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

France: Distique, 1, rue des Fossés Saint-Jacques, 75005 Paris

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

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés 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, du Ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.

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

courrier 2e classe no 4213

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

imprimé au Canada/Printed in Canada

COUVERTURE/COVER

Al Razutis, *Lumière's Train*, c. 1979, 16 mm b/w film, courtesy Canadian Filmmakers' Distribution Centre

27

SOMMAIRE/TABLE OF CONTENTS
ÉTÉ/SUMMER 1982

4 REDEFINING EXPERIMENTAL FILM:
postmodernist practice in Canada
by Bruce Elder

10 L'ESPACE POLLOCK
par Louis Marin
introduction de René Payant: "Jackson Pollock" (sans titre)

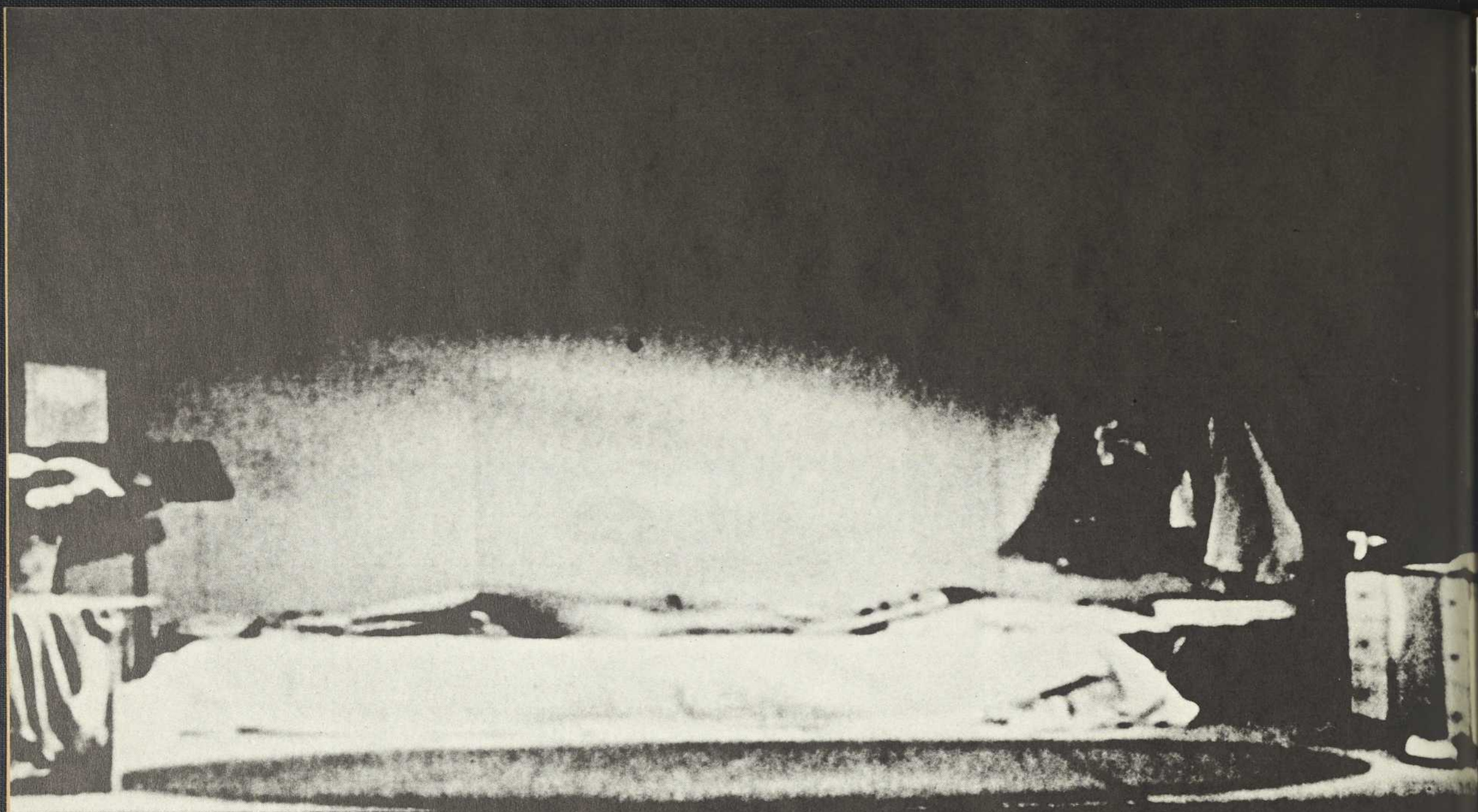
22 RHETORIC AND FIGURE
IN MONTREAL PAINTING NOW
by Diana Nemiroff

28 LE CORPS DANS LE THÉÂTRE MODERNE
par Wladimir Krysinski

36 COMMENTAIRES/REVIEWS
Leopold Plotek, Squat Theatre, Michel Lemieux, Martin L'Abbé, Judy Chicago, Vidéo du Québec, Falardeau-Poulin, Francine Langlois, Jacques Méthé, Louis Saia, Chris Gallagher, Greg Snider, Irene Xanthos, George Whiteside, Peter Hill, Vera Frenkel, Clarissa Inglis, Bruce Barber, Gary Conway

48 INFORMATION
livres et revues
musiques au présent: musique au féminin

N.D.L.R.: Les articles en anglais sont suivis d'un résumé en français.
EDITOR'S NOTE: French articles are followed by an English résumé.



Michael Snow, *Presents*, 1981, 16 mm colour film courtesy Canadian Filmmakers' Distribution Centre

REDEFINING EXPERIMENTAL FILM

postmodernist practice in Canada

by R. Bruce Elder

Let us begin by considering a seminal though altogether too rarely screened film by Michael Snow, *One Second in Montreal* (1969). The film consists simply of a series of still photographs of sites in Montreal covered by snow (of course!), which have been reproduced in a "motion picture". Each photograph is presented for an extended period of time, the exact length of which depends on its place in the succession of images the film presents; during the first half of the film each successive photograph appears for slightly longer time than its predecessor did, during the second half, for a slightly shorter time.

In this film, Snow demonstrates how an image from one medium is transformed when it is incorporated in a work realized in a different medium. The viewer reacts to these lengthy, motionless film images differently than he would to the equally protracted display of slides or still photographs. When watching them, one is acutely conscious of the length of time for which they are presented, in a way one would not be when looking at, say, the original still photographs themselves. The difference points to the fact that temporality is inscribed in a film image. Duration, Snow demonstrates, is one of the filmmakers' fundamental materials, even more fundamental (*pace* such theorists as Siegfried Kracauer and Slavko Vorkapick) than motion, a trait of the film it makes possible. In a similar vein, *Side Seat Painting Slide Sound Film* (1970) shows that a photograph of a slide produces different effects than does the slide itself, and that a slide of a painting produces different effects than does the painting itself.

The reason for the film's seminal role in Canadian avant-garde cinema is, I think, to be found in its more widely discussed, and admittedly very important, attributes: its extraordinary reductiveness, its affirmation, in the wake of Brakhage's extremely animated style, of the value of stasis, and its ingenious allusion to — or implication of — an imaginary narrative movement. Rather, it is because the very fact of transposing imagery from one medium into another poses a theoretical challenge to the very basis of the modernist enterprise. Modernists had insisted on the idea that every art faces the imperative of not losing its identity when it assimilates impulses, forms or norms from the neighbouring arts. Decades before, when confronted with a similar claim promulgated by the Russian formalist theorists, the Czech aesthetician, Jan Mukarovsky, had noted that while this was true, nonetheless, the threat of any art losing its distinctiveness when incorporating aspects of another is not very great, since even when two arts use the same means, they produce different effects. The point made by Snow in *One Second in Montreal* is very similar. Modernism had taken the purification of each medium as an urgent task and had attempted to find for each medium a form that would have a set of attributes entirely different from those of the forms constructed for other media. Snow proposes a more relaxed attitude. He suggests that the task of preserving mediumist purity is not quite so imposing as modernists took it to be. *One Second in Montreal,* for example, shows that when aspects of still photographs are incorporated in film — indeed, when still photographs are incorporated *holus bolus* in a film — they acquire the durative properties of a filmic image.

Modernism, too, had forsworn any truck with an artwork's Other. Modernists insisted that a work of art must have a solid being, that it must be wholly itself with no part constituted by something other than itself. This coincidence of a work with its own being was gauged in two distinct, though interrelated, ways. One gauge was the degree of referentiality of the work; illussionistic features were alleged to throw a work out of alignment with its being, since they forced the work to surrender aspects of its internal structure to that which it represented. Another gauge was the degree of its conformity to the medium in which it was realized: to be fully aligned with its being, a painting must be wholly a painting and must not possess features from some other medium of expression.

Modernism, in sum, was a centripedal doctrine. It turned the artwork in upon itself. Postmodernism, on the other hand, is a centrifugal doctrine. Its techniques are techniques of "decentering", of dispersal. Postmodernism has proposed, for example, the dissolution of those notions of mediumistic purity that are based on the principle of exclusion. It has advocated instead the construction of forms which use the attributes of one medium in works realized in a different medium, so long as these attributes are are not used in such a way as to deny their new materialist base.

Along with that of other artists formulating the art now commonly referred to as postmodernist, Snow's work was a crucial step in the repudiation of the modernist ideals of "purity" and "essentiality" that were based on the principle of the absolute distinctness of every medium. In essence, Snow's strategies and forms are based on the principle of non-exclusion. He demanded to use both representation and abstraction; his works employ both illusionistic devices and devices which emphasize the objecthood of a work of art. Snow, it might be recalled, entitled one of his works *Two Sides to Every Story.* The catholicity implied by the title is a key feature of his vision. While modernist art was based on principles whose effect was to exclude from any medium any features that characterize any other medium (thus, to eliminate from painting properties of sculpture), Snow has laboured to reinstate those features into each of the several media with which he has worked, using them to balance those features which modernist art admits.

The seminal importance of the film can be accounted for in more specific terms. By making a film consisting entirely of still photographs, Snow is, even at the same time as demonstrating how a photograph is transformed when incorporated into film, reflecting on the photographic basis of the filmic image. And, in pointing to the alliance of film with photography, he is raising an important challenge to modernist avant-garde cinema of the 1950s and 60s. In keeping with the principle of the distinctness of the various arts, filmmakers in this period such as Peter Kubelka, Paul Sharits, Tony Conrad and Taka Iimura, devoted their very considerable talents to attempting to drain the film medium of all photographic elements by constructing works that were nothing more than changing patterns of white and coloured light. Similarly, in the same period, the great American filmmaker Stan Brakhage contended that the practice of photography jeopardized a filmmaker's vision. Snow, however, resisted these claims, practicing supremely, both photography and filmmaking (as well as painting, sculpture and music).

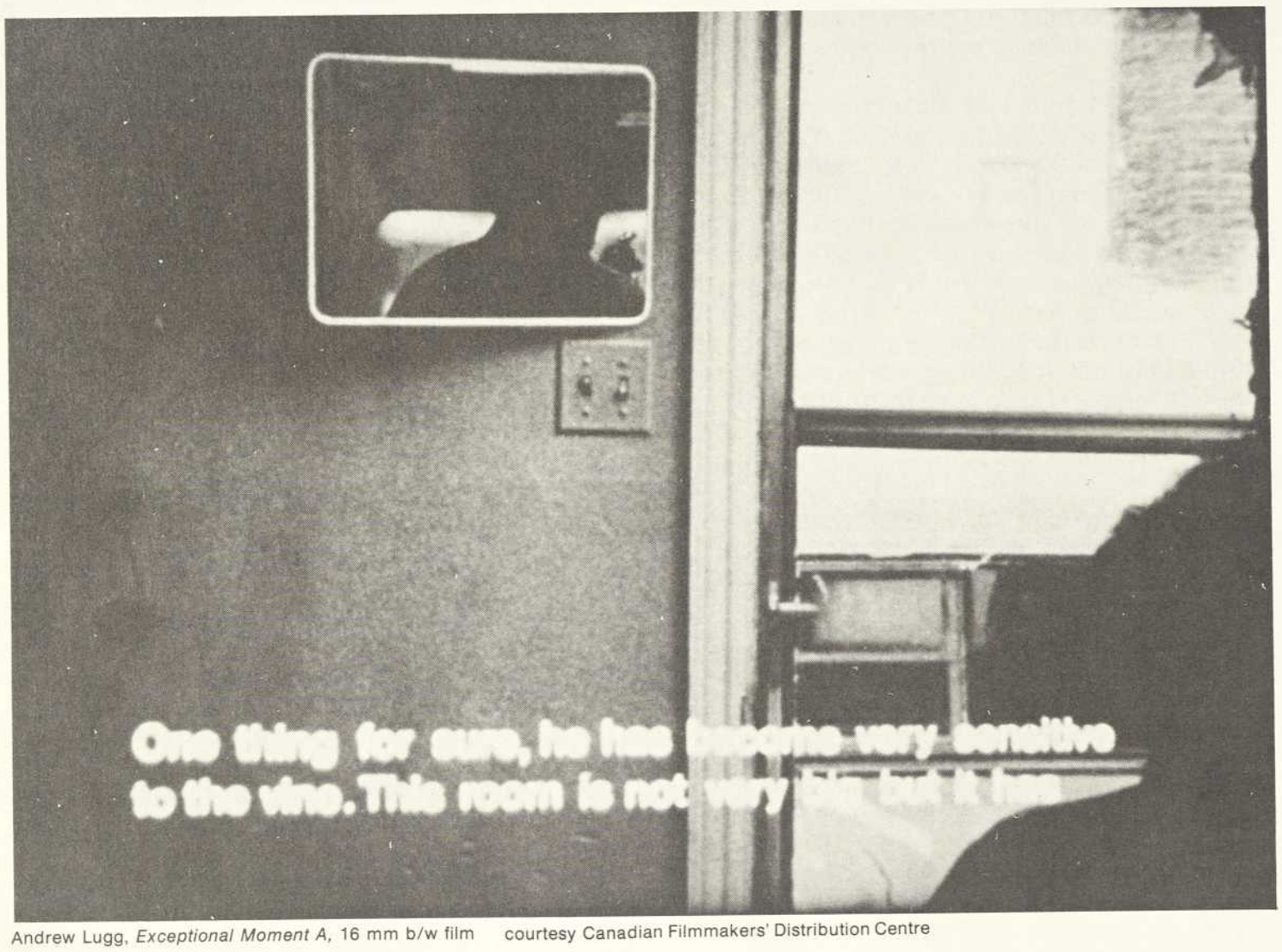
In doing so, Snow, reflected the dominant belief of the Canadian film tradition. By and large, Canadian film, both experimental and non-experimental, seems to rest on the assumption that film is a photographically-based medium. Our most distinguished contribution to documentary, the cinema-direct films of the late fifties and early sixties, were, for example, rooted in Cartier-Bresson's ideas about the photographic image. For this reason, the more autoanalytic forms of cinema have been preoccupied with the endeavour we find in *One Second in Montreal:* the analysis of the nature of photography, and in particular, the attempt to comprehend the paradoxes inherent in that medium.

Canadian avant-garde cinema is postmodernist cinema precisely because of its commitment to analyzing the nature of the photograph. It is the very intractability of the photographic image to conform to modernist reformulation that explains the dearth of modernist works in the *corpus* of Canadian avant-garde works. Conversely, the affinity of photography for postmodernist practices explains the predominance within that *corpus* of postmodernist works. The reasons for photography's affinity for postmodernism involves complex issues. For one thing, the change from modernist and postmodernist forms in the arts reflects a shift in conception of the understanding of the source of creative order. Modernists generally held the view that the order that aesthetic objects possess is created in the mind of the artists while postmodernists generally believe that it is discovered in the world of things. In other words, the modernist tradition considered the universals of artwork to be transcendental universals while the postmodernist tradition considers them to be immanent universals. Photography, needless to say, is disposed towards postmodernism.

Another point of contact between photography and postmodernism can be more easily described: by and large, both are concerned with issues which arise from the use of representation and especially, with the values, both aesthetic and cognitive, of a representational image. Even the paradoxes to which postmodernist works return with such regularity are paradoxes inherent in the concept of representation. Modernism, it turned out, rested on a paradox. Modernism was art seeking to be itself, but in the process of seeking its own essence, it became something else, namely philosophy. In reaction to this paradoxical outcome, artists attempted to restore visual art to its "original activity" — the activity of representation.

The concept of a representation is double-sided. A representation is at once an actual object and an illusion, an image that seems to present[1] an object that is actually absent. A representational image, then, is a fascinating matrix of presence and absence. In fact, only when the absence of the represented object is acknowledged can representation actually occur. A Christian who believes that communal bread and wine are actually transformed by

transubstantiation into the body and blood of Christ is not engaging in any sense in symbolic action, for he believes in the actual and literal presence of the Divine in the ritual. However, a man who believes that the communal bread and wine merely represent Christ's flesh and blood, believes that Christ is only symbolically present but literally absent at the communal ceremony, and so is engaging in an edifying theatrical performance, not a magic ritual. Similarly, a man who, while putting on a show for a group of friends, imitates the sound of a rooster, is making art, though admittedly art of a very low order. On the other hand, a man who has gone mad and starts making rooster-like sounds in the street, believing he has become a member of that species, is not making art at all, as he does not acknowledge that his sounds merely *represent* or imitate the sounds of a rooster, but thinks they actually *are* rooster's sounds. Indeed, representations of objects only have the values and functions they do because they can be present when their referent is not.



Andrew Lugg, *Exceptional Moment A,* 16 mm b/w film courtesy Canadian Filmmakers' Distribution Centre

It is the double-sided nature of the concept of representation — the fact that the *presence* of the original is suggested by a representation even while its *absence* is demanded by the substitutive process of representation — that explains the peculiar course of desire a representational image, or any other form of representation, evokes. Typically, the desire a representational image evokes projects itself towards the Other the image represents. It is this that makes the desire impossible to sate, for nothing can retain its Otherness when it is actually present[2]; inherent in the very concept of Otherness is the idea of absence.

Just as the relationship between pictorial space and the picture plane was the fundamental relationship in modernist painting, the relationship between presence and absence has been the determining factor in postmodernist art. This explains the particular interest which postmodernists have taken in photography. The relationship between presence and absence in a photograph is a particularly intense one, since a photograph offers an unusually forceful illusion of the Other which it represents. Indeed, it offers that illusion with such force that the Other's absence becomes something of a Presence. This paradox of photography has been remarked upon by Roland Barthes, who spoke of "the real unreality"[3] of photography and stated that in a photograph, one discovers a new category of space-time that involves "an illogical conjunction of the here-now and there-then"[4].

These issues are central to the best Canadian avant-garde film. Many of our key experimental filmmakers, — filmmakers belonging to our central tradition of filmmaking — have explored issues associated with photographic representation. A case in point is Andrew Lugg. His films fall into two series: a series of performance pieces (including *Plough, Skid, Drag,* 1973, *Gemini Fire Extension,* 1972 and *Trace,* 1972) and a series using imagery derived from postcards (*Postcards,* 1974, *Black Forest Trading Post,* 1976, *Front and Back,* 1972). The strongest of the performance pieces demonstrates how photographic imagery can be used to illustrate a concept, while the postcard films deal with the effects of introducing movement into the common subjects of the sort of still photographic images we often find on postcards. *Plough, Skid, Drag,* to take an example of the former type, has a tri-partite structure. In each section of the film a performer is pulled around the periphery of a field. Because the camera which filmed this action was not set exactly in the centre of the field the distance of the action from the camera varies, beginning at mid-distance, moving, first farther away then closer to the camera and finally returning to mid-distance. In each section the body of the performer is arranged differently, in order to illustrate one of the concepts referred to in the title. In the first section, for example, the performer lies face down with his legs stretched out and locked together tightly so that his feet act as a plough-blade, while in the second he lies on his back, with his arms and legs raised to form the shape of a skid.

In Lugg's performance-related films, the performance mediates between the concept and the photographic representation; this is what the simple and overtly illustrational style of *Plough, Skid, Drag* points out. Thus Lugg makes evident the distance that separates photographic representation from illustration and images from words, for he shows us how concepts must be enacted in a performance in order to become amenable to being photographed.

Lugg's postcard films confront even more directly the issues associated with still photographic representation. In *Postcards,* for example, he rephotographed buildings or scenes depicted in postcards, placing a motion picture camera in the same location that the still camera had been placed when the original postcard photograph was taken. As a result, the images in this film have an appearance that closely resembles those commonly found on postcards; in fact, some of the images in this film could, on their first appearance, be easily mistaken for reproductions of postcards, since many seem at first to include no movement. Eventually, however, a movement is discovered — often near an edge of the screen — or the stasis is interrupted as a car or a person passes through the screen. The central concern of the film is to explore the effect of introducing movement into a static image. Generally, still images present themselves as two-dimensional objects isolated from any context. The introduction of movement into the imagery changes this, for it destroys the autotelicity characteristic of a photograph by making the imagery appear three-dimensional rather than two-dimensional and connects the space of the representation to the space beyond the edges of the frame; this is particularly true when, as in *Postcards,* the movement occurs at the frame edge. Also, by adding features that run against the grain of the conventions of postcard imagery, Lugg exposes the conventions of that genre. Thus, he uses the cinema's capacity to represent movement in an argument to disprove claims about "the realism" of the photographic imagery. At the same time, though, the similarity between still photographic imagery and film imagery, he points out, implies a relation between the media of film and still photography. Thus, he extends the argument about the photograph's lack of realism to the film medium itself.

Black Forest Trading Post, another of Lugg's postcard films, similarly exposes the lack of veracity of the photographic and cinematographic image. The film consists of an

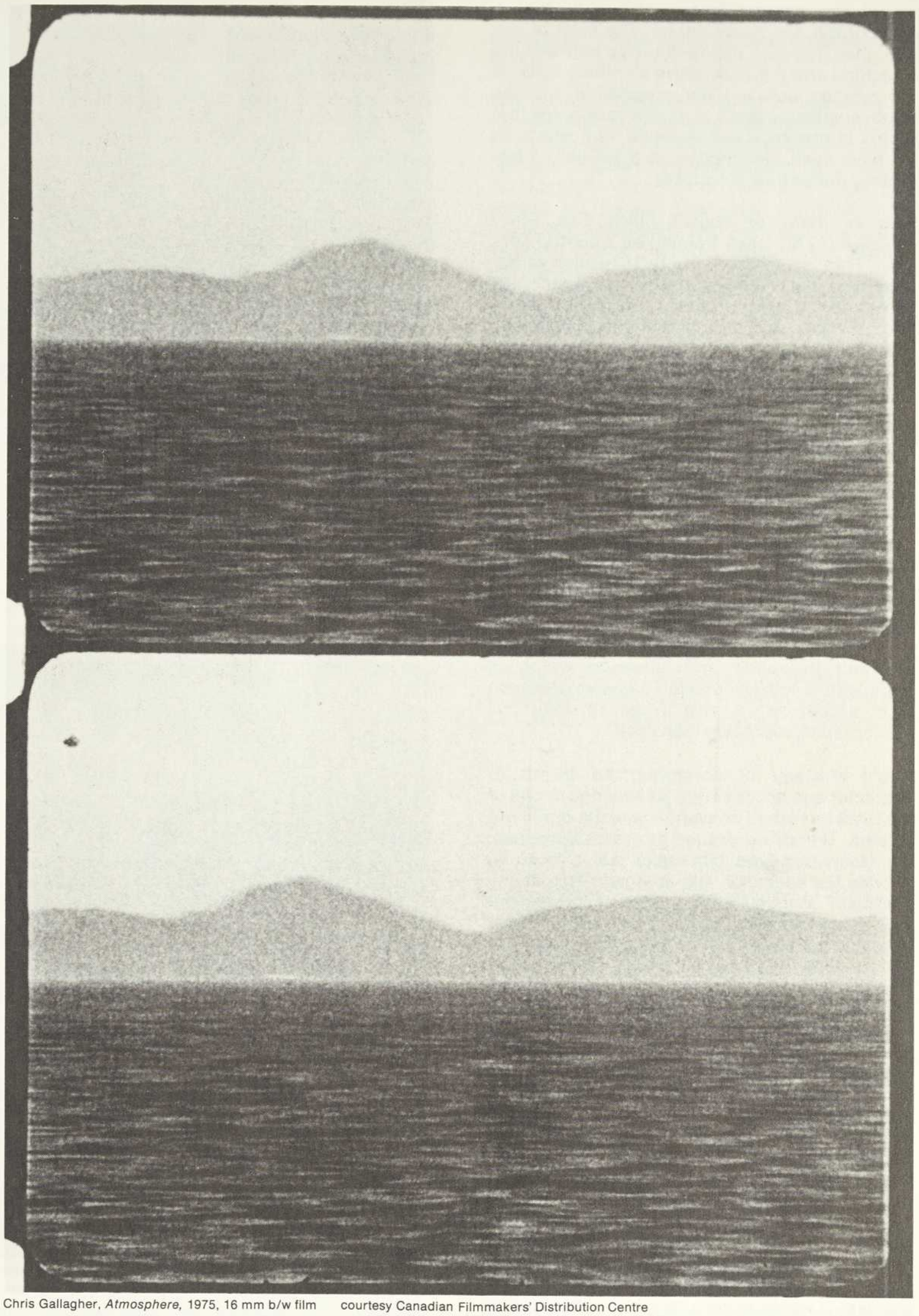
image of a building — the Black Forest Trading Post of the film's title — placed in a number of backgrounds while the voice on the film's sound-track supposedly identifies the location of each building, by naming first the building, then the background, saying, for example, "Black Forest Trading Post, Jasper, Alberta." At first, each image and its associated verbal description seems to represent a single space. We soon realize, however, that each image contains a discontinuity, that its background is separate from its foreground. Properly punctuated, a transcription of the sound track would not read "Black Forest Trading Post, Jasper, Alberta" but rather "Black Forest Trading Post" /"Jasper, Alberta", enumerating each separate element in the mini-collage. In this work, then, Lugg exposes how the presumed realism of a photographic — or cinematographic — image effects our apprehension of a photograph, leading us to infer that images that are actually constructions are direct reflections of reality. This assumption even leads us to overlook slight perspectival or scalar anomalies between foreground and background in an image. Lugg's collages argue for a recognition of the photograph as a construction.

Chris Gallagher's films explore related issues. In *Atmosphere* (1975), Gallagher uses camera movements which resemble those Snow used in 1969. In *Atmosphere,* the camera pans, at various tempi, back and forth over a body of water. There is no apparent symmetry in the pans; they frequently travel different distances on their return swings than on their forward swings and, on a number of occasions, the camera comes to a standstill remaining at rest for varying lengths of time.

Most people watching the film assume that a camera operator is in charge of the direction, the length and the pace of the panning action, and suspect that these parametric variations are governed by some system. The film encourages one to speculate about what that system might be. However, when the film ends with an image of a movie camera with a sail mounted behind it, the spectator realizes that these parametric variations were determined by changes in the direction and velocity of wind currents.

The final image in the film opens up a gap between the film's appearance and its reality, between what it *seems* to be, and what it *really* is. What it appears to be — what it imitates — is now what films commonly imitate, namely an object or a scene from everyday life; what it imitates is a film, for it gives the impression of being a different sort of film than it really is. *Atmosphere,* then, is not just an imitation, but an imitation of an imitation. It is, accordingly, a meditation on photographic mimesis. A photograph, after all, like the camera movements in this film, is machine-made, not man-made. More interesting to me, though, is *Atmosphere's* demonstration of how our concept of representation turns on the notion of absence. The final image of the film simultaneously demonstrates that the film is an illusion (that it is not what it appears to be), and that there is no human agent responsible for the film's structure. Thus, it ties together the concepts of representation and absence.

The film's last image has one final significance. For most of the film's duration, the relationship



Chris Gallagher, *Atmosphere,* 1975, 16 mm b/w film courtesy Canadian Filmmakers' Distribution Centre

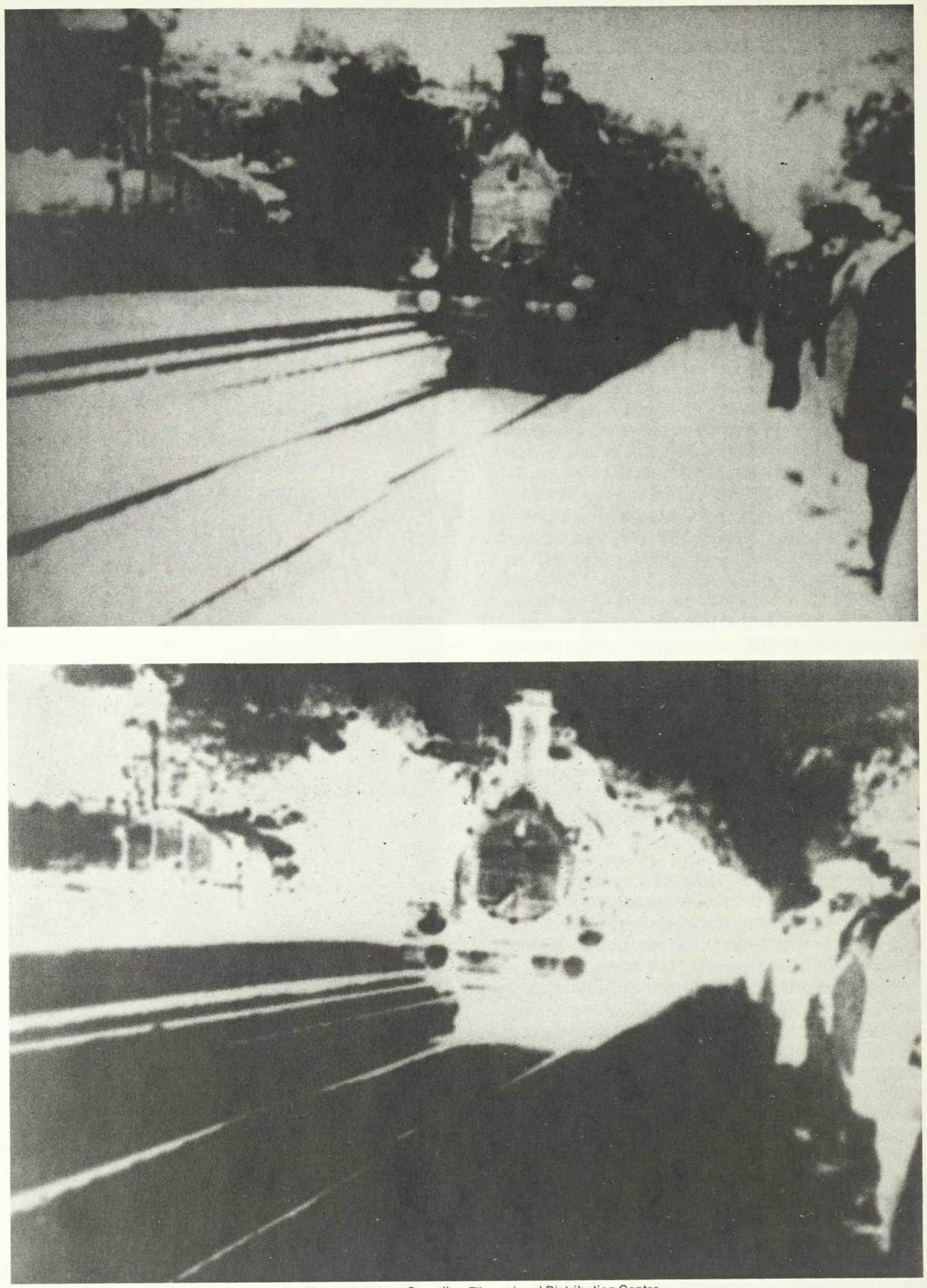
between the camera movements and the landscape, — that is, between the film's cinematic aspects and its photographic aspects — is inscrutable. One cannot discern why the camera moves over certain parts of the landscape when it does and at the speed that it does. The final image resolves this quandry by revealing that the camera movements were caused by wind, that is, by something integral to the landscape the film depicts. But at the same time as it brings the film's photographic and cinematic aspects together, the final image also reaffirms their separateness for it points out that photography has limitations that film does not — limitations that result from the fact that a photograph can record only what is visible. Gallagher's choice of wind currents as the natural element that provides the structure of the film was astute. The visible effects of wind are commonly used to suggest the unseen forces of nature. Hence, by developing a structure that depends upon wind currents, Gallagher shows how the cinema can

reveal the unseen forces of nature that a photograph can never depict. The form of this film, then, in which the relationship between the structural and the descriptive elements imitates the relation between the observable and the unobservable aspects of nature resembles that matrix of presence and absence from which, as we have seen, postmodernist artworks so frequently derive their structures.

Like so many of Snow's films, Ellie Epp's *Trapline* (1976) takes framing as a central concern. *Trapline* is structured by a number of oppositions: sound/image, on-screen space/off-screen space, action/reaction. All these oppositions revolve upon the fundamental opposition between presence and absence. Throughout this film, the frame is empty — or at least devoid of character and action — of those very attributes which ordinarily hold one's attention within the boundaries of a filmic image. Because the space within the frame contains little to hold our interest, our thought is drawn to the source of the sounds which emanate from off-screen locations. By placing so much of the content of the film in the off-screen sound and by prolonging the duration of her shots, Epp suggests that absence which, we have seen, constitutes the very condition of photographic representation. She offers us the important insight that the frame, by its very nature, constructs a relation between presence and absence which is homologous with the relation between presence and absence in the phenomenon of photographic representation itself.

Epp's strategy of emptying the frame of character and action raises a challenge to one of the most important conventions of the dominant cinema. Unless he desires to create suspense, the Hollywood-type filmmaker will choose to provide the spectator with an image that, at any particular moment in the story, presents the most important event or element in the dramatic action in sufficient detail to bring that element to his attention (e.g., he will use a close-up if a detail of an action or response is the key element in the drama at some given moment and will use a two-shot if the interaction between two characters is the ensuing dramatic event of greatest importance). This form of construction is based on a theory of visual pleasure which in turn rests on a theory of presence. Dating all the way back to Pudovkin's early work in film aesthetics, called the 'ideal-viewer theory', this theory prescribes that the filmmaker, at any point in the development of a story, should always present that element in the dramatic action which an ideal-viewer — a viewer with an ideal understanding of the dramatic development and with ideally developed human sympathies — would choose to look at. As the first section of Snow's *Presents* (1981) implies, this prescription turned the aesthetics of narrative cinema, like those of painting, towards an aesthetics of presence. Epp, on the other hand, by draining the image of any overtly presented narrative, reminds us that the photograph is based on absences — absences which the illusionistic cinema, *in order to be illusionistic,* is constrained to deny, since, if that absence were admitted to the image's illusion of *being* the object that it actually merely *portrays* would be subverted.

Furthermore, the fact that the images Epp presents in *Trapline* give no privilege to important



Al Razutis, *Lumière's Train,* c. 1979, 16 mm b/w film courtesy Canadian Filmmakers' Distribution Centre

actions — indeed, the film contains no actions at all — while the sound track conveys the impression that significant actions do actually occur but occur off-screen, implies the arbitrariness of the photographer's cut in space. Thus she shows that dominant cinema, by presenting important actions, overcomes the arbitrariness of the frame; this indeed is a basic principle of theatre or narrative.

Epp also de-hierarchializes the space of the bathing-house, giving equal importance to all its parts. This is accomplished by having the off-screen sound come from undetermined directions, for this brings the whole of the off-screen space into play. In fact, the structure of *Trapline* draws a distinction between two types of off-screen space. The tight framing of the shots, their apparently nearly metonymic relations, their extended durations and the use of off-screen sounds which emanate from undetermined locations make us imagine an *undefined* off-screen space which we expect will soon be revealed to us; we anticipate that the camera will pan or zoom, or that a new shot will occur which will place the current, tightly framed shot

within a total context. As the film progresses, and no such camera movement or cut occurs, we realize that the total space will not be depicted. Consequently, we alter our expectation, anticipating that the space will be made concrete in another way — that shots will serially present an image of that total space. This space, while still imagined and not depicted, would nonetheless be a concrete space, not an indefinite space like that imagined early in the film. The extended duration of the shots prolongs this period of waiting, of anticipating the conversion of the imagined, total space from an indefinite space to a conversion of the imagined, total space from an indefinite space to a concrete one. This very extension itself makes us aware of these two different forms of off-screen space, or at least, conscious of the fact that we are awaiting the conversion of a spatial form possessing tension into one devoid of tension. Thus Epp conveys that off-screen space is a complex phenomenon which takes on different forms. At the end of the film we realize that the relationship between the various spatial fragments the film presents is inscrutable and that we will remain unable to form a concrete image of the total space. The very act of denying us the power to form such an image makes us aware of the important role such images usually play in relaxing the tension created by the fragmentation of space.

That de-hierarchialization of off-screen space involved in Epp's *Trapline* also characterizes certain of Snow's films, especially *Presents* and *La Région Centrale* (1971). In both cases, this de-hierarchialization is accomplished by Snow's unorthodox camera movements. The lateral or vertical camera movements that are the norm in orthodox filmmaking tend to privilege that sector of the off-screen space towards which the camera is moving, i.e., the space adjacent to the side of the screen on which the objects appear to be entering the frame. Snow's circular camera movements in *La Région Centrale* and the frequently twisting and whirling camera movements of *Presents* deny any privilege to any sector of off-screen space, since they assure that, for the entire duration of any camera movement, there is no one edge of the frame at which objects will enter or leave the frame. Encouraging us to consider the entirety of off-screen space is part of Snow's purpose for *La Région Centrale,* as that film uses the sphere as a model of unity and perfection. The lack of privilege accorded to any sector of off-screen space also emphasizes, in a fashion quite consistent with the nature of the photograph, the arbitrariness of the frame. Indeed, the vision of unity which *La Région Centrale* proposes amounts, essentially, to the view that all points in space have an equal and common nature, — even if that equality is the equality of opposition. This proposition entails the claim that what is off-screen is equivalent to what is on-screen, and hence, the choice to depict any given segment of space at any given moment is quite arbitrary. The vision of total equivalence that lies at the heart of *La Région Centrale* and *Presents* is rooted in an understanding of the frame that is rooted in qualities of the photograph.

The camera movements found in *Presents* and *La Région Centrale* are implicated in the temporal structures of these films. In *La Région Centrale,* for example, the sphere implied by the camera movements exists as a complete entity for all time; however, in the film, that sphere is analyzed and its various parts presented in succession. As a result, the extended temporal duration of film is emphasized and set in opposition to the totalized, "all-at-once" temporality of the imagined sphere. Furthermore, because the camera movements are of uncertain vectorial attributes, the expected conversion of the indefinite, imagined off-screen space into a concrete, but still imagined, space never occurs. The tension created by awaiting this conversion emphasizes the linear and successive properties of film's temporality and hints at the idea that that conversion would transform the film's temporality into one characterized by the attributes of completeness and simultaneity.

Many Canadian avant-garde filmmakers other than Snow have been interested in the relation between the temporality of the photograph and that of film and have explored, as Michael Snow did in *One Second in Montreal,* the relations between these two temporalities. David Rimmer, for example, has investigated the temporal paradoxes inherent in the relation between these two media; he has, for example, frequently used the photograph's bond to the past to counterbalance the force with which a film image presents itself as belonging to the here and now. His films often play on the tensions that are created by exploiting the contradictions which arise from the dual nature of a film's existence; a film, Rimmer points out, is both a material object — an object with an autonomous existence — and a representation, something whose existence is relative to that which it represents. Accordingly, Rimmer, in such films as *Seashore* (1971), *The Dance* (1970), *Surfacing on Thames* (1970) and *Waiting For the Queen* (1973) uses footage whose dated content invites nostalgic associations. At the same time, he reworks this material, building from it structures which do not exploit these nostalgic associations but which, rather, depend on physical characteristics of the image — on its grain or the dirt particles that adhere to its surface or on the motion that occurs between one frame and the next. As we have noted before, this tension between past and present, between absence and presence, is characteristic of a photographic image.

Rimmer also shares with many other Canadian experimental filmmakers an interest in the nature of the frame. This interest is most clearly evidenced in his *Canadian Pacific I* (1975) and *Canadian Pacific II* (1976), a dual projection film, shot from two slightly different points of view, of a railway yard and Vancouver harbour. Included in the foreground of the image is a portion of the room in which the film was shot and, taped on the window near the top-right and lower-left hand corners of the screen, there appear markers that signify the corners of the frame. By including a part of the room in the image and by fastening paper tape on the window's surface to make us take notice of its presence, Rimmer hints at the camera (in Latin, "a room") and its lens. By shooting from two rooms on different stories in the same building, — i.e. from slightly different vantage points then, — Rimmer demonstrates the inter-relationship of framing and point of view. And by shooting in different weather conditions, on clear days and foggy days, Rimmer shows how the camera's rendering of depth is effected through changes in the aerial perspective, a spatial effect proper to photography. Rimmer thus relates several of a photograph's attributes to the nature of its frame.

The contrast between Rimmer's manner of reworking historical footage and that of Al Razutis is a measure of the distance separating Canadian avant-garde filmmaking from its American counterpart. Razutis is American-born and moved to Canada only after completing his university education. His work is quite unlike anything in the Canadian avant-garde. Razutis shares with American Pop artists an interest in visual forms which lie outside the acknowledged Fine Art tradition. Thus, while Rimmer, in *Surfacing on Thames,* recreates the amber glow of a Turner canvas, Razutis in *Message From Our Sponsor* (1979), re-works his footage — footage which like the imagery of American Pop painting comes from Hollywood films and from advertising — to make it even more garish and more abrasive. Films like *93.8KZ: Bridge at Electrical Storm* and *Wild West Show* (1980) (even the title of the latter film reveals the 'Americanness' of Razutis' films) work by arousing the viewer, by stimulating him to intense feelings. Razutis, one imagines, would find appealing Pater's theories that one measures the quality of life by the number and intensity of the sensations it contains. Needless to say, the nuances of temporal ambiguity which Rimmer works with are quite foreign to Razutis' films, which are designed to create their impact through their immediacy, vitality and vividness. ■

NOTES

1. The magical thinking characteristic of pre-artistic representation equated both forms of presence (i.e., the illusion represented was taken as having the same reality as the representing sign.) Artistic representation, as I argue immediately below, depends upon separating these two forms of presence. To express the point more technically, I argue that artistic representation occurs only when a consciousness of the nature of symbolism replaces the effects of magical thinking in one's psychology.
2. Or, taken as being so, as in magical thinking.
3. Roland Barthes, "The Rhetoric of the Image", in Roland Barthes' *Image-Music-Text,* (Essays selected and translated by Stephen Heath), Glasgow, Fontana, 1977, p. 44.
4. *loc. cit.*

Selon l'auteur, le cinéma expérimental canadien privilégie une conception postmoderne du cinéma. À travers certaines oeuvres de Michael Snow, Andrew Lugg, Ellie Epp, Chris Gallagher, David Rimmer et Al Razutis, il est démontré que ce cinéma évolue selon les impératifs de la représentation plutôt que de l'abstraction moderniste, et surtout de la représentation photographique (ce qui, par ailleurs, contredit toute assertion selon laquelle il s'apparenterait au théâtre enregistré, au roman illustré, à la peinture cinétique et à la musique visuelle).

The author wishes to thank the Canada Council for its support of this study.

Bruce Elder is a Toronto filmmaker and critic.

L'ESPACE POLLOCK

par Louis Marin

introduction de René Payant

photo : Hans Namuth

"JACKSON POLLOCK" (SANS TITRE)

par René Payant .

Comment donner un titre à un texte et s'assurer qu'il ne soit pas reçu comme une promesse? Promesse de dire quelque chose, promesse de faire signifier le texte à sa suite. Comment poser un titre simplement pour indiquer le commencement, pour nommer le texte? (Peut-être à écrire "commencement", à la manière de Michael Snow qui intitule son récent film *Presents*). Comment faire pour qu'un titre ne soit pas prospectif mais ne réussisse qu'à faire commencer le texte? Comment, s'il n'est trouvé qu'à la fin, résultant du texte déjà écrit, pourrait-il conserver sa valeur rétrospective tout en accomplissant sa fonction inaugurale? Je ne suis pas sûr que ces questions liminaires soient étrangères aux titres mêmes des tableaux de Pollock, qu'ils soient "figuratifs" ou numériques — à commencer par la répétition des *Number One* —, puisque, prospectifs ou rétrospectifs selon que l'on considère les *images* de ses tableaux comme représentation ou production, ils suggèrent des rapports multiples avec les oeuvres, rapports brouillant dans les boucles accumulées sur la toile le simple parcours linéaire et univoque. (Pour sortir des limites du discours moderniste formaliste américain qui fit de Pollock une figure-clé de sa lecture de l'histoire, il semble que les discours actuels s'appuient davantage sur les titres des oeuvres. Cf., entre autres, Julia Kristeva, "la Voie lactée de Jackson Pollock", *Artpress* no 55, janvier 1982, p. 4-7, et plusieurs des textes du catalogue de la rétrospective de Beaubourg.)

C'est sans doute là une petite question, marginale dira-t-on, une petite rumination théorique, presque intempestive, à l'écart des oeuvres peintes. C'est pourtant un ensemble de petites questions de ce genre que m'a semblé éveiller l'exposition Jackson Pollock présentée au Centre Georges Pompidou (21 jan. - 19 avril 1982). Il faut souligner l'importance de cette exposition car on n'est pas près de revoir un regroupement si étendu et si complet de l'oeuvre de Pollock. Je dois avouer qu'à visiter cette exposition on est presque gêné d'avoir la chance de voir ensemble toutes ces oeuvres. Contrairement aux grandes expositions de villes jumelées, de Paris-New York à Paris-Paris, qui ont laissé aux visiteurs des visions cauchemardesques à cause de l'abondance des oeuvres entassées dans des salles étouffantes et étourdissantes (sans parler des contenus), l'exposition Pollock est un exemple d'accrochage intelligent, aéré, qui tente de rendre justice aux tableaux. Réparti en plusieurs salles d'égale importance, "tout" Pollock s'y trouvait représenté, à partir des oeuvres de jeunesse inspirées des diverses versions du Surréalisme jusqu'aux tableaux de la dernière période où la figuration fait retour en même temps que la couleur. La sélection, dont on sait bien qu'elle résulte toujours en partie de contingences techniques, a néanmoins été judicieuse et le visiteur pouvait être surpris de voir que la fameuse production de 1947 à 1951 n'y a pas été dominante, isolée ou sur-évaluée. C'est sans doute un des effets importants de cette exposition de révéler la juste place qu'occupent les grands formats recouverts de *drips* faits autour de 1950 et la valeur insoupçonnée des tableaux qui les précèdent ou les suivent. Au sein de l'exposition, les grandes toiles de purs *drips,* plus ou moins *allover* (mais plutôt plus que moins), prennent une signification relative, nouvelle, que seule une vue d'ensemble pouvait suggérer, par contraste avec la connaissance morcelée, et souvent livresque, que l'on a pu avoir de ces oeuvres. Je crois que cette exposition a confirmé, sinon à plusieurs révélé, le caractère incomparable de cette oeuvre. Pollock est une expérience décisive, singulière et qui pose sans retenue les questions fondamentales de la peinture en général.

C'est pourquoi je dirais que cette exposition est aujourd'hui d'une pertinence certaine, non seulement à cause de l'importance d'une telle rétrospective d'un moment historique mais encore et surtout à cause de l'*actualité* de l'oeuvre au sein de la production picturale contemporaine et à cause de l'*inactualité* qu'elle révèle au sein des discours sur la peinture. Pollock est une épreuve pour les théories de la peinture actuelle et pour les théories actuelles de la peinture.

Je ne veux pas entreprendre ici d'analyse mais simplement énumérer quelques pistes de réflexion elles-mêmes engendrées par l'exposition. Les dadaïstes et leurs formes épigonales ont fait pression sur l'institution artistique en annonçant la mort de l'art, et spécialement de la peinture comme genre d'expression. La dernière décennie, à sa manière et sans option dadaïste mais cependant aussi triomphalement, a réaffirmé l'impertinence de la peinture quant aux problématiques contemporaines de l'art. D'autre part, l'urgence de certaines questions sociales (politiques, féministes...) a favorisé l'émergence d'une imagerie plutôt didactique, présentée sous des formes littérales, symboliques ou oniriques. Mais il me semble y avoir dans la peinture même une double résistance: d'abord à disparaître (la peinture serait dès lors pour l'homme comme une nécessité) et ensuite à être réduite aux programmes conceptuels auxquels elle est historiquement confrontée (la peinture révélerait ainsi sa dimension de plaisir et de jouissance non comme fuite mais comme critique, comme conscience sociale). Bref, on ne donnerait pas aisément à la peinture mauvaise conscience.

Cette distance que peut prendre la peinture elle la tient sans doute à l'espace particulier qu'elle crée et par le rapport qu'elle établit avec la volonté de représentation (comme une de ses possibilités ou comme son impossible négation). On a beaucoup insisté, dans le discours sur la spécificité picturale (bidimensionnalité et délimitation de la bidimensionnalité), sur l'oeuvre de Pollock. Jamais cependant son oeuvre n'a atteint le point utopique de pureté spécifique que visait la théorie picturale. Mais ce qu'il importe toutefois de souligner c'est que son oeuvre a effectivement motivé cette utopie théorique, l'a aussi obligée — en bouleversant les discours traditionnels — parce qu'elle était déjà objet théorique dont le contenu (à lire) était l'utopie de la théorie picturale elle-même. Cette ambiguïté, ce paradoxe, c'est dans la surface peinte qu'on les retrouve: en tant qu'elle se donne à voir, à "lire", dans sa complexité. Les détracteurs du formalisme moderniste n'ont souvent retenu que le concept, du reste criticable en sa réduction, de *flatness* (planéité) parce qu'il limitait la peinture à ses composantes matérielles, objectives. Mais, à l'intérieur du formalisme moderniste, en ces moments de plus grande pertinence, c'est-à-dire là où il se fait moins radical, moins affirmatif, plus dubitatif et interrogateur, c'est-à-dire encore là où il se laisse ébranler par les tableaux, ce concept n'est pas si clair, si définitif. Et l'opposition entre *flatness* et *surfaceness,* pour donner avec le dernier terme sa portée à la couche colorée, articule dans sa distinction la réelle spécificité de l'espace pictural. Je ne crois pas qu'il soit impertinent, ou anachronique, de s'interroger encore aujourd'hui sur la spécificité de cet espace et de ses effets. L'analyse qui suit de Louis Marin, en reformulant d'une manière indirecte, c'est-à-dire d'un autre point de vue, la thèse formaliste, la questionne, en trace les limites en les débordant, la raffine aussi subtilement jusqu'à peut-être apparemment la contredire... C'est que la problématique qui s'y agite n'est pas que celle de la peinture, mais d'elle en tant que lieu de branchements de questions essentielles sur les "fins de l'homme", aujourd'hui.

À prendre dans son ensemble l'oeuvre peinte de Pollock, maintenant, on pourrait regarder autrement le retour dans ses tableaux d'une certaine forme de figuration (qui n'est pas le retour de sa propre ancienne figuration). On y lirait une *analyse* des grandes toiles "abstraites" de la région 1947-1951 qui montrerait qu'elles ne sont pas anti-figuratives mais plutôt une perte consentie, une rupture nécessaire, un désir de retenir la peinture en deçà de l'explicite figuration, en deçà du moment où les formes prennent sens en même temps qu'elles prennent consistance. Comme si Pollock avait besoin de ce purgatoire de l'image, de cette retenue de la peinture dans le geste qui la fonde, pour ensuite, et seulement ensuite, laisser l'espace conquis (celui du flux, de la mouvance, de l'unité morcellée, de l'inscription corporelle, etc.) investir la figure de ses effets. Rappelons que ce nouveau rapport à la figuration s'accompagne de retrouvailles avec la couleur. Il y aurait dans les derniers Pollock figuratifs une image qui retiendrait les effets des grandes surfaces composées de *drips.* Autrement dit, ils proposeraient une figuration non narrative, malgré les apparences, où il serait impossible de séparer les fonctions expressives des fonctions plastiques, où le tableau se donnerait à voir comme strates tissées, indémaillables, plus comprises visuellement que descriptibles. La dernière figuration pollockienne, après la période "épurée" où les *drips* emmêlés sont le seul *motif,* ne serait pas sans rappeler l'histoire récente de la peinture.

Les multiples formes actuelles de figuration et les débordements chromatiques qui prolifèrent ici et là sur la scène artistique pourraient être "jugés" à partir des exigences de la dernière figuration pollockienne. On y hypostasierait sans doute moins la prétendue subjectivité retrouvée, libérée, pour essayer d'y comprendre comment la subjectivité, aujourd'hui, ne s'énonce qu'aux lieux mêmes qui signifient sa difficulté, sinon son impossibilité. L'oeuvre

picturale y serait analysée en ses formes, toujours lieu du sens, plutôt que comme nouvelle catharsis donnant à l'art, encore une fois, une fonction prophylactique quant à la situation historique. La peinture, la couleur comme occupation d'une certaine étendue, chez Pollock comme chez *certains* peintres contemporains, donne à penser l'ambiguïté de l'espace pictural comme territoire occupé objectivement par une subjectivité. À réfléchir, par exemple, à la difficulté de distinguer, de séparer, dans le cas de Pollock entre autres, un discours sur la ligne et la couleur (motif pictural) d'un discours sur le trait et la tache (faire pictural), on toucherait peut-être à une des caractéristiques de la peinture actuelle qui associe étroitement, plus explicitement, le sujet et sa trace. Ce sujet (nouveau) de la nouvelle peinture s'énoncerait moins là où on cherche souvent, maintenant, à le retrouver: la personnalisation des titres comme promesse de présence, mais bien davantage hors du dire figuratif que peut reprendre en écho ou annoncer le titre d'un tableau, c'est-à-dire bien davantage dans l'inscription même sur la surface, là où il fait sa marque et n'a de sens qu'à la faire là... sans rien promettre à qui viendra la voir.

Guardians of the Secret, 1943, huile sur toile, 116.4 x 180.6 cm, San Francisco Museum of Art

L'ESPACE POLLOCK[1]

par Louis Marin

Qu'il me soit permis, *in limine,* de dissiper par l'évocation de deux souvenirs l'impertinence de mon intervention dans le cadre de l'exposition Jackson Pollock: le premier, c'est la rencontre tardive, mais éblouie, de quelques toiles de Pollock lors d'un séjour de plusieurs années aux États-Unis. Le second, c'est une autre rencontre, celle de Michael Fried à Johns Hopkins où il fut, trois ou quatre ans durant, mon collègue et un ami, rencontre qui provoqua une traduction commentée d'un texte déjà ancien de lui, dont une partie était consacrée au Pollock dit "classique".[2] Le peu que j'en ai su, je l'ai dû à ses travaux, à ceux de W. Rubin de 1967[3] et au vivant et fécond dialogue que ces textes entretenaient entre eux et avec celui qui fut un découvreur de la peinture en train de se faire et un grand théoricien et critique de cette peinture, Clement Greenberg.[4]

Ceci dit, il convient aussi, dès le début, de préciser les limites de mon exposé. Ce sont celles d'abord de l'exposition présentée ici même. Aussi ne ferai-je allusion qu'aux oeuvres exposées, parfaitement représentatives d'ailleurs de la trajectoire de Pollock des années trente à sa mort en 1956, me permettant ici ou là de vous les remettre dans les yeux par quelques projections dont je ne peux que souligner le caractère décepteur (format, lumière, effets optiques, etc.). Mon propos donc, seulement un parcours-discours de l'exposition où il trouvera ses trajets, ses arrêts, ses pôles d'intérêt tout personnels et ses limites.

Autre limitation de ce discours dans son niveau de réflexion et d'analyse: Greenberg, Fried, Rubin, Carmean[5], Damisch[6], et d'autres encore ont très bien dit ce qu'il y avait à dire sur la place de Pollock dans l'histoire et la théorie de l'art moderne, un espace Pollock, lieu d'un commencement et aussi d'un développement dans la tradition de la peinture et de notre modernité. Ce n'est pas cet espace Pollock que je voudrai parcourir, celui d'une histoire peu à peu immobilisée, dans le Musée idéal quelque part entre Cézanne, Monet et Renoir, Picasso et Braque, Mondrian, Ernst et Miro, Masson et Matta, Klee et Kandinsky. Mais fera partie de mon propos la question suivante: que se passe-t-il, quel événement survient dans un Musée réel (mais un musée est-il jamais réel?), dans son espace quand des oeuvres de Pollock s'y trouvent exposées? Quelles métamorphoses d'espace, c'est-à-dire d'atmosphère, de lumière, de lieu, ces oeuvres produisent-elles, un espace Pollock qui n'est pas l'espace Monet des *Nymphéas* ou l'espace Picasso de *Guernica*?

Mais de quoi parlerais-je sous ce titre "l'espace Pollock" si cet espace ainsi nommé est celui qui rend le discours qui voudrait s'y tenir impossible. Car parler de la peinture, sur la peinture, voire parler la peinture, présuppose toujours et quelque façon que cette peinture dise quelque chose ou même à l'extrême qu'elle parle pour ne rien dire. Car, en vérité, parle-t-elle la peinture? Oui, sans doute, puisque, comme on le dit souvent, elle est lue? "La lecture du tableau" n'est-ce point encore une manière de parler, fréquente dans certains discours contemporains? Mais qu'en est-il donc de ce regard lecteur? "Lisez l'histoire et le tableau", écrivait Poussin à Chantelou en lui envoyant *la Manne.* Peut-être aurait-il fallu s'interroger sur le sens de ce "et"? Espace de l'histoire et espace du tableau, sont-ce deux espaces en un seul? Parcourir l'un et ses figures d'acteurs passionnés peut donner le sentiment de lire l'autre c'est-à-dire de le raconter: dans l'espace Pollock, le discours qui raconte l'histoire et le tableau s'affole parce qu'il ne trouve rien à dire même en allant chercher comme des critiques l'ont fait, avec Pollock d'ailleurs ou Lee Krasner, les plaines de l'Ouest, l'océan Atlantique, le ciel étoilé, le paysage de Long Island ou encore comme une autre critique[7], les archétypes inconscients et la figure de la mère dévorante qu'on supposera cachée non *dans* la peinture comme le milan de Léonard mais *sous* la peinture (ainsi dans *Gothic,* 1944) et c'est là toute la différence entre Vienne et Zurich, Freud et Jung.

Dans l'espace Pollock, il n'y a rien à raconter parce que le tableau ne parle ni ne signifie. Il montre, il présente. Quoi? de la peinture. C'est la complicité entre un certain regard et un certain discours que le tableau de Pollock dans son espace délie. Aussi convient-il à cette occasion non point d'avoir la prétention d'inventer un nouveau langage, du moins de proposer prudemment quelques catégories critiques et théoriques d'une description dont la première

visée serait de mesurer les déplacements, sinon les bouleversements des notions qui gouvernaient ce discours que la peinture de Pollock à sa plus grande intensité — et sans doute avec d'autres — rend impossible à tenir. Il faut en outre avouer que si l'espace Pollock met en désarroi un discours sur/de la peinture, c'est aussi parce qu'il met en désarroi la peinture, hors de son arroi, hors de son train de tradition.

Je voudrais en rester encore un moment à cette lecture du tableau, c'est-à-dire à un certain comportement du regard spectateur depuis si longtemps lié à ce discours sur/de la peinture comme la condition de sa vérité. A-t-on en effet suffisamment interrogé — sans être pour cela un psychologue — la diversité des opérations et la complexité des constitutions de ce regard?[8] Lire, c'est d'abord voir mais dans une modalité spécifique, celle de discerner, de séparer, de distinguer des éléments dans un champ; c'est introduire des discontinuités dans les plages de la vision; c'est articuler un continu par parcours, extra- et interpolations, glissements affaiblissements, effacements ou ruptures. Étrange espace que celui de la lecture en son fond, celui des métamorphoses du discret.

Lire, c'est alors dans cette texture, dans ces amas en transformations brusques ou glissées, reconnaître des formes, des figures, des signes sans nécessairement savoir de qui ou de quoi ce sont les formes, les figures, les signes. Et pourquoi ces formes seraient-elles immédiatement celles des choses; ces figures, celles de personnages, ces signes, déjà des mots; ces structures signifiantes, déjà une langue? Reconnaître oscille déjà entre ses deux sens: connaître à nouveau ce qui était déjà connu, marquer derechef ce qui avait déjà sa marque ou bien s'engager dans un espace inconnu au delà des frontières du familier, comme l'explorateur ou l'avant-garde: valeur anticipatrice du préfixe re-reconnaître cet espace, c'est de rétrospections en anticipations, résumer le passé dans des schèmes d'attente et profiler le futur en projets, voire en une prospective conjecturale.

Lire, c'est enfin sur tout cela, à partir de tout cela, appréhender un sens, identifier des unités discrètes en nombre fini faisant système: lire, ainsi que le dit le dictionnaire c'est prendre connaissance du contenu d'un texte. Mais, surprise, c'est alors que l'espace disparaît, celui du continuum articulé, celui de la reconnaissance et de la réflexion. Sous le regard attentif qui suit des lettres, mots, phrases *sans les voir,* le sens incorporel, fantomatique, flotte au-dessus des signifiants soudain transparents qui le portent.

Trois espaces de lecture dont la peinture de Pollock jouera du premier jusqu'au dernier tableau mais dont il faut dire aussi que sa force moderne, au sommet de sa puissance, consistera à proposer au regard, l'espace originaire de constitution. Tout se passe comme si, de l'hiver 1946-47 à 50-51, en quatre ans et demi, Pollock retournait, "catastrophait" cette architecture d'espaces que je viens d'esquisser, en mettait le fondement à l'air libre, en donnant à lire à un regard, dont toute l'information, toute l'inculcation culturelle est d'appréhender du sens et de reconnaître figures et formes, en donnant à lire à ce regard, l'espace primitif, métamorphotique des articulations du continu comme l'espace ultime du tableau, en le lui donnant à

Gothic, 1944, huile sur toile, duco, 202.8 x 134.4 cm, collection Lee Krasner Pollock

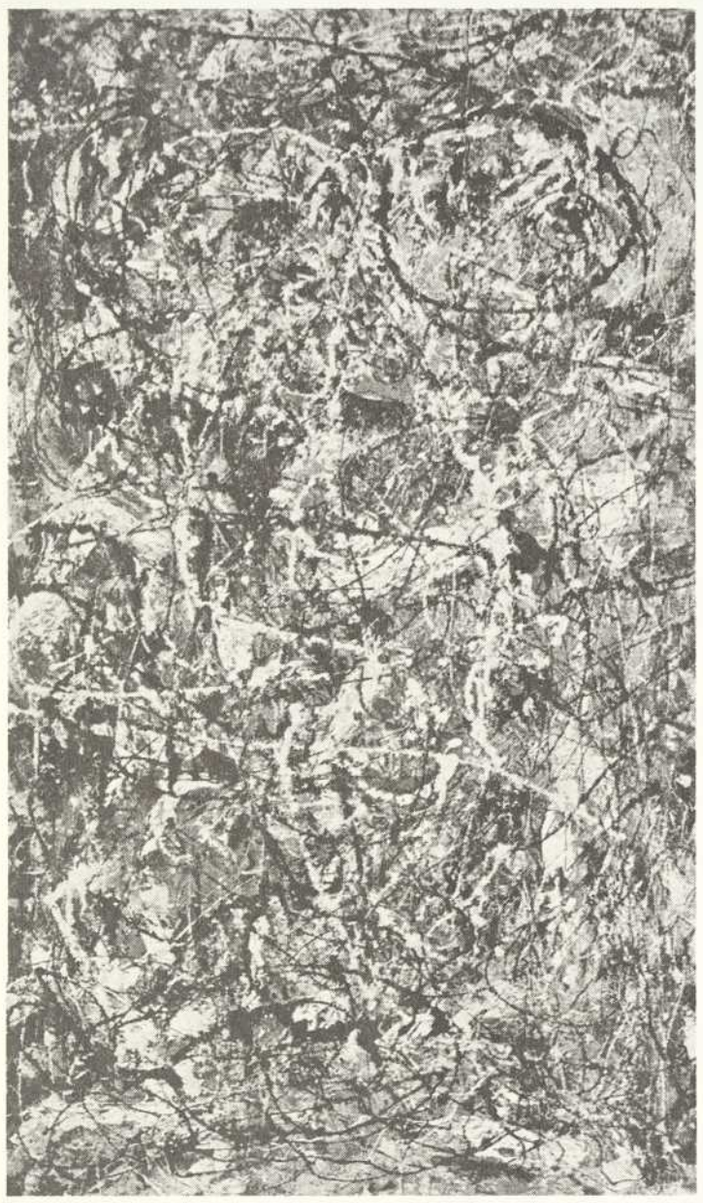
voir comme s'il s'agissait de le lire. Ce que le regard va alors découvrir dans ce simulacre de lecture, c'est sa propre intimité depuis longtemps oubliée avec le visible. Les yeux se découvrent dans leur regard comme le pli du tableau qu'ils voient.

Trois exemples: ainsi la lecture d'une inscription en son lieu dans la partie gauche de ce tableau de Champaigne mais qui n'étant ni sur le fond de la scène ni hors du cadre montre le plan du tableau, que le dispositif représentatif habituellement neutralise en transparence pour se construire comme scène: puissance du regard qui voit l'invisible dans un effet de surface.[9]

Ainsi le déchiffrement de ces lettres à la marge du tableau et sur le pourtour de la margelle du puits dans l'eau duquel se mire un soleil rouge

qui exige que le spectateur tourne autour de cette toile de Klee posée sur le sol: ronde du corps voyant autour de son oeil-soleil dans un effet de bord et de marge.[10]

Ainsi ces signes lisibles illisibles, symboles et pictogrammes, lignes de contour formel et traces de mouvement qui tout en s'écrivant, s'inscrivant et se traçant sur des plages colorées devenues main, oeil ou table circulent comme



Full Fathom Five, 1947, huile et peinture aluminium sur toile, 122.4 x 72 cm, The Museum of Modern Art, New York

d'éphémères incorporels à la surface: exubérance joyeuse de l'oeil interprétant dans des effets de plans: *Sténographie figure* de Pollock que je soustitre à mon usage personnel: la dactylographe en folie.

Ainsi entrons-nous — sommes-nous déjà entrés — dans l'espace Pollock par ces espaces complexes de la vision-lecture, hiérarchisés, liés mais oscillants, superposés mais disjoints, combinaisons qui à leur tour produisent de nouveaux effets d'espace. Il n'est pas surprenant que l'espace Pollock se dérobe en dérobant son unité sous les pas du regard. Car cet espace au sens restreint, c'est d'abord celui dans lequel se trouve le tableau de Pollock, espace du regardeur qui enveloppe le tableau à partir d'une position yeux, tête, corps, tantôt immobile, tantôt en mouvement avec toutes les variations possibles et toutes les stases successives selon un parcours déterminé, espace qui s'interrompt aux bords du tableau, au mur où le tableau est accroché. L'espace Pollock interroge à partir d'un certain moment les évidences de cette première description: autre façon de poser la question initiale de l'événement de présence de certaines oeuvres dans la salle ou la galerie où elles sont exhibées.

L'espace Pollock, c'est aussi l'espace du tableau (qu'il signe de son nom). Espace du tableau, qu'est-ce à dire? Car le tableau est d'abord cette toile (papier, isorel, bois), à formes déterminées qui est le véhicule de ce qui est donné à regarder. Cette toile véhicule-support coïncide, mais coïncide seulement (et encore pas toujours et peut-être même jamais) avec ce que l'on conviendra de nommer le plan du tableau, entité géométrique, abstraite, immatérielle. Une grande partie se joue, depuis longtemps en peinture, entre la toile et le plan. Ainsi dans le tableau "classique" représentatif, la toile ne se voit jamais, occultée par le fond, l'arrière-plan de l'espace illusionniste profond au profit du plan du tableau que le dispositif de la représentation confirme dans son immatérialité comme la paroi transparente du cube scénographique ou la fenêtre ouverte. Pollock va jouer un coup dans cette partie selon des règles nouvelles de ce premier intervalle de jeu entre la toile et le plan.

Mais il est un deuxième intervalle où se sont déployées tout au long de l'histoire des stratégies complexes à enjeux esthétiques, idéologiques, théoriques décisifs: l'intervalle du bord. Car un bord n'est jamais simple, il a un rebord, le bord du mur, et un débord. Bord, rebord, débord définissent un espace, celui du cadre du tableau. On peut se demander s'il n'y a pas entre le cadre (bord, rebord, débord) et la limite du tableau, entité abstraite, idéale, le même rapport d'intervalle noté entre la toile et le plan. Là aussi va se jouer un coup décisif de l'oeuvre de Pollock, le *all-over,* traduit parfois par "bord à bord". Car dans le tableau "classique", les quatre bords du tableau sont hétérogènes comme haut et bas (plafond, plancher; ciel, terre), comme droite et gauche (bas côtés, coulisses, cour et jardin).

Il est enfin un troisième espace: celui qui est dans le tableau, cet espace que couleurs et lignes quels que soient leurs configurations et leurs arrangements font apparaître dans le tableau, c'est-à-dire sur cette surface, à l'intérieur de ces limites, entre plan et toile. C'est cet espace configuré par les plans colorés, tramé par les réseaux linéaires qui se tend jusqu'à ses bords, coïncidant seulement (et pas toujours) avec les bords de la toile, les limites du plan du tableau. C'est cet espace que le dispositif de la représentation creuse dans la surface du tableau comme espace illusoirément profond par la structure perspective, espace qui sera la scène qu'organisera la disposition des figures dans des lieux hiérarchiquement coordonnés. C'est cet espace entre toile et plan, entre bords et limites qui constituera après les Impressionnistes et Cézanne, après les Cubistes et Picasso, après Ernst, Miro et Masson, l'enjeu décisif de ce *breakthrough* de Pollock entre 1947 et 1951.

Ce sont donc ces trois espaces du regardeur par la dialectique dynamique de la position et du parcours, du tableau par cette spatiale de la toile et du plan, des bords et des limites, et de la peinture par celle matérielle de la profondeur et de la surface que l'oeuvre peint de Pollock interroge, détruit et construit non seulement en eux-mêmes mais surtout par leurs interactions réciproques.

L'espace du regardeur: en quoi cette dialectique de la position et du parcours trouve-t-elle avec Pollock une modalité spécifique? À partir d'une certaine époque dans la création de l'artiste et peut-être plus encore à partir de certaines oeuvres par exemple *Overall composition* et *Panel with four designs* de 1934-38 ou avec *Composition with pouring* II de 1943, avec *Mural* et *Gothic* même année, avec *There were seven in Eight* de 1945 mais surtout avec *Shimmering Substance, Free Form* de 1946, *Sea Change* de 1947 et jusqu'aux grandes oeuvres de 1950-51 comprises, on ne peut pas à proprement parler déterminer dans l'espace du regardeur, une position d'où regarder le tableau: le regardeur est incapable de trouver un site pour son regard et se l'approprier. Et quand bien même il le ferait, il ne pourrait pas mettre en oeuvre véritablement cette position de regard. Il ne se sentirait pas à sa place dans cette place. Paradoxe donc que le fait, la capacité et la possibilité de se placer, de s'approprier un lieu de regard dans cet espace de liberté, que ce soit de se mettre hors place. La seule place possible licite c'est d'être sans cesse hors lieu. Mais est-ce pour autant être en mouvement?

À question difficile, réponses multiples. La première qui a été souvent donnée à propos de Pollock (sans doute à tort mais l'illusion qui est à la source de l'erreur est significative), est la réponse par le format, la dimension de la toile. C'est une des directions qu'ouvrent les critiques de Greenberg, dans *The Nation* dès 1946-47 et qui se confirment en 1948, sur l'opposition entre le tableau de chevalet et la peinture murale *(the wall painting or mural)*: "Pollock montre la voie au delà du chevalet, au delà du tableau encadré et transportable, une voie qui mène peut-être à la peinture murale", écrit-il devant *Shimmering Substance, Eyes in the Heat* et *Mural.* En tout cas, la réponse est ancienne. Devant les *Noces de Cana* de Véronèse, de par la taille du tableau, le spectateur se déplacera latéralement par rapport à lui. Mais, comme on le sait, à ce déplacement auquel la dimension de la toile invite répond une structuration déterminée de l'espace profond de l'oeuvre à perspective disloquée et à point de fuite substitué par deux zones de fuite, un espace de plusieurs mètres carrés dans le centre bas du tableau et un autre dans le centre haut. Le déplacement du spectateur est donc structuré comme un mouvement latéral (il n'y a pas un point mais une zone de fuite) et d'avant en arrière (il y a deux zones de fuite).[11] C'est ainsi que le peintre conjure la possible trouée du mur par la pyramide perspective, par un balayage latéral de la surface. Double jeu donc de la profondeur et de la surface dont l'effet optique (stabilisation de la perception dans des limites acceptables) se prolonge dans l'effet dynamique du déplacement du spectateur.

Mais si toute focalisation centrale se trouve dissoute par multiplication des centres comme dans *There were seven in Eight* (1945) et/ou dans la neutralisation de l'opposition de la profondeur et de la surface par une distribution relativement uniforme sur tout le tableau *(all-over)* des éléments colorés comme dans *Sea Change* (1947), alors étrangement le regard du spectateur se trouve lui aussi sans lieu propre comme neutralisé sans qu'apparaisse à l'évidence d'une raison ou à la force d'un effet

Lavender Mist, 1950, huile sur toile, 211.2 x 285.6 cm, collection Alfonso Ossorio

l'injonction d'une place ou d'une direction de mouvement. On l'aperçoit donc ici: le format ne fait plus rien à l'affaire. Le spectateur est en position u-topique: en état de non-lieu sans être en procès de mouvement.

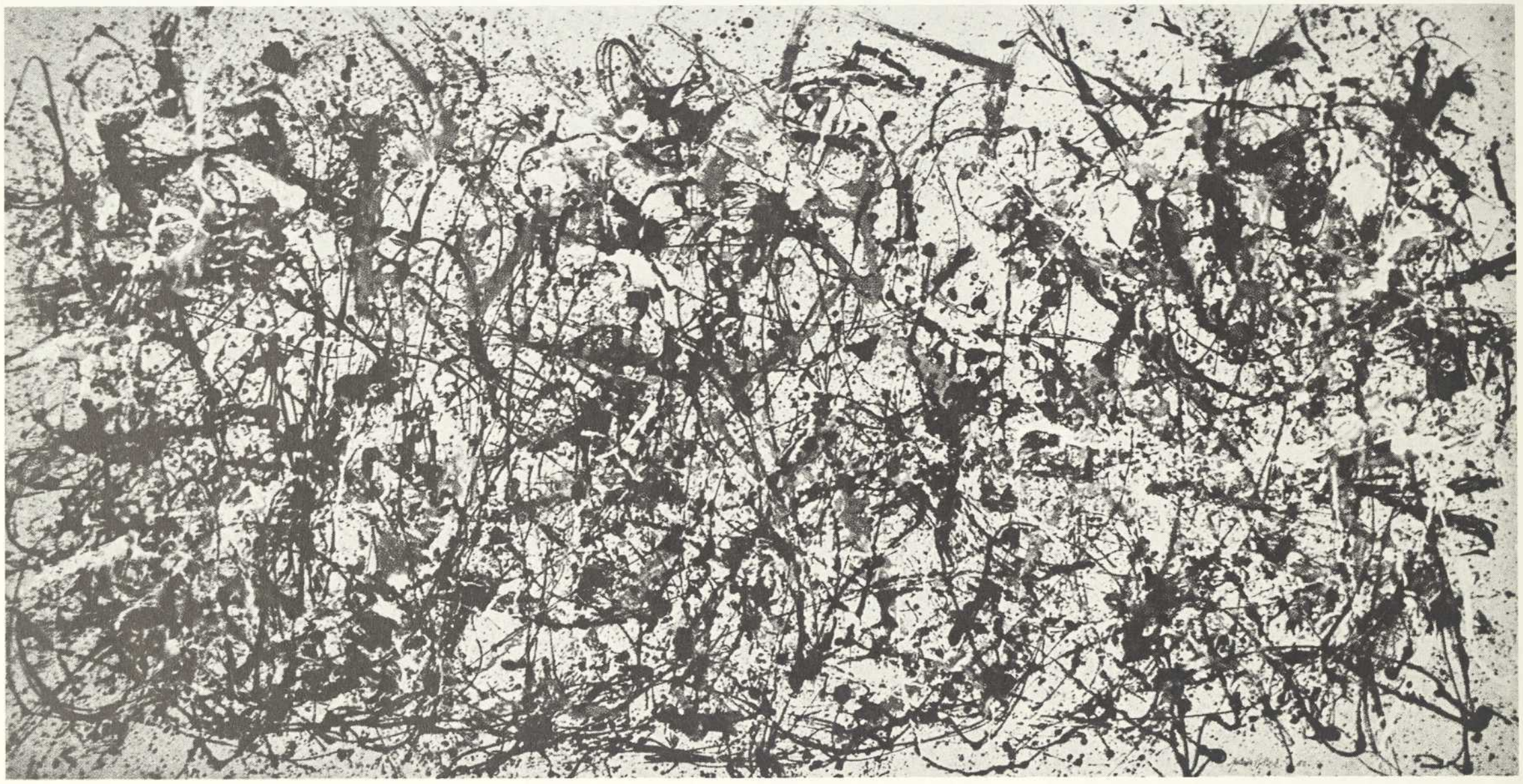
Mais une autre sorte d'oscillation ou de flux du regard apparaît: ainsi dans *Full Fathom Five* (1947), ni déplacement latéral pour obéir aux injonctions de la surface de fuite, ni progression frontale pour mieux lire, reconnaître, discerner, ni recul pour mieux intégrer la totalité dans le sens. Il s'agit plutôt d'un désarroi de la structure dans la texture. La totalité de l'oeuvre s'atomise dans la peinture du tableau et l'autonomise: grande source de plaisir car le regard ne s'y perd point; et en retour, il s'agit aussi d'un mouvement de scansion de la peinture dans les réseaux qui la trament: grande source de délectation car nous ne maîtrisons jamais la diversité de cette articulation. Ainsi le spectateur ne peut ni ne doit rechercher la bonne distance à laquelle en un point de vue, il pourrait comprendre l'oeuvre comme un système symbolique clos sur sa totalité complexe. C'est ainsi le rapport même du regardeur à l'oeuvre de peinture qui se trouve bouleversé comme l'est celui du peintre par rapport au tableau en particulier pour les grandes toiles que Pollock peint par coulages et stillations en les posant sur le sol et en se déplaçant autour d'elles. La substitution plus théorique voire idéologique qu'effective d'ailleurs du spectateur au peintre ne peut plus se faire selon la règle du dispositif représentatif. Déjà ce rapport du spectateur à l'oeuvre s'était transformé avec Monet ou Renoir. Comme l'a montré M. Schapiro pour l'Impressionnisme, l'illusion d'un espace profond dépend étroitement du placement du spectateur à la bonne distance.[12] C'est alors que chaque touche discrète fusionne avec les autres pour produire cette lumière et ombre colorées où se forment les images tridimensionnelles. Mais si le spectateur s'approche "comme le tableau impressionniste invite à le faire", alors l'image se dissout, le modelé s'atomise et la texture de peinture s'autonomise dans le mouchetage infini du travail de la brosse. La lumière-ombre immatérielle est devenue texture concrète de pâtes colorées. La fenêtre ouverte dans le mur est devenue "un petit pan de mur jaune", un mur de peinture.

Avec Pollock, Il n'est désormais plus possible au spectateur de jouer l'illusion référentielle contre l'abstraction picturale, la lecture de reconnaissance des formes contre celle des métamorphoses des éléments discrets. On ne peut jouer sur les deux tableaux, le figuratif, l'illusionniste, à la bonne distance et le pictural, le matérialiste dans l'infinie proximité. Le spectateur est livré à l'utopie d'un rythme entre texture et structure. Il semblerait que Pollock illustrât une pensée de Pascal qui m'a toujours fasciné dans son modernisme: "Une ville, une campagne de loin (à la bonne distance) est une ville, 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 fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne."[13] Cette utopie du site de vision du regardeur le fait entrer dans l'infinité du

sensible pictural où toute synthèse de recognition d'objet dans le "nom" s'efface: "fourmi, jambes de fourmis", c'est le fourmillement des petites perceptions inconscientes comme disait Leibniz, des petites sensations colorées cézanniennes. Mais pourquoi s'approcher? Pourquoi pas? Je n'ai rien à perdre, mais rien à gagner non plus, sinon une variation dans le régime de la vision, qui se nomme plaisir de l'oeil, bien différent en cela du spectateur du Titien "dernière manière" selon Bellori qui s'éloigne du chaos des touches colorées lorsqu'il est trop proche du tableau pour récupérer les belles images dorées de Diane et d'Actéon.

des quatre grands *drips* de 1950 ici exposés pour constater que le tableau n'est pas une étendue plate bi-dimensionnelle comme par exemple chez le dernier Matisse ou de façon plus optique chez Barnett Newman. Il offre au regard un espace. Le qualifierons-nous d'espace profond? Cela paraît difficile. Pollock a entendu la grande leçon moderniste pour laquelle refuser l'illusionnisme de la profondeur peinte du monde réel sur la toile, c'était inversement faire de la toile, un monde réel de peinture: révolution qui accomplit avec éclat pour la peinture celle que la Renaissance avait gagnée pour le peintre, non seulement l'autonomie d'un

Lavender Mist n° 1 (1950), *Autumn Rhythm* n° 30, *One* n° 31 apportent chacun à leur façon une des réponses possibles par les réseaux de leurs coulures, les semis de leurs instillations, les plages éclatées de leurs giclures. Dans le regard comme sur/dans le tableau, les réseaux, les treillis, les semis, les écheveaux noirs blancs ou colorés se tiennent entre la toile et le plan; ils ouvrent l'écart d'une différence inassignable (sinon dans l'art de vanité qu'est la peinture illusionniste) *entre la toile et le plan,* sans conserver nulle trace d'un modelé à la Cézanne. C'est ici que le tableau de Pollock met en travail le langage qui tente de le dire et dont il faut en



Autumn Rhythm, 1950, huile sur toile, 247.2 x 207 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Mais déjà nous voici au sein de l'espace dans le tableau. Qu'en est-il de l'espace Pollock dans la dialectique de la profondeur et de la surface qui se joue entre la toile et le plan, le support matériel et l'entité géométrique abstraite? Dans le système de la représentation, la toile est occultée en profondeur et le plan assumé en surface transparente; toile de fond d'une scène aux plans échelonnés dans l'espace illusionniste et fenêtre diaphane ouverte sur ce monde des apparences peintes. Toute l'entreprise de la peinture moderne pourrait se résumer dans la double reconquête de la toile et du plan, dans leur jeu rendu visible dont le travail de Pollock constitue avec les coulages et instillations de 1947 à 1951 de grandioses accomplissements.

Il suffit de contempler *Lavender Mist* n° 1, l'un

statut et d'une position dans le champ social et idéologique mais encore l'autonomie et la légitimité des pratiques de fiction dans le champ esthétique, d'une pratique réelle du possible, je veux dire d'une présentation des conditions de possibilité de l'art dans le champ de la théorie et de la philosophie. Ce grand débat se résume pratiquement à ceci: comment faire un artefact des surfaces et des plans qui ne soit pas un art des platitudes et des superficies? Comment révéler la toile et faire voir le plan? Comment donner au sens, au sensible l'écart et la différence entre la toile révélée et le plan rendu visible? Comment faire sens sensiblement avec cet espace de haut fond entre toile et plan? Comment faire sentir un espace sans profondeur mais non pas plat entre deux surfaces?

quelque sorte inventer les catégories descriptives de l'espace qu'il articule, par conjonction de termes quelque peu contraires. Peut-être faudrait-il ainsi pour parler de cet espace très étroit nommé par le terme maritime haut-fond introduire la notion d'une *épaisseur translucide* où "épaisseur" renverrait à la croûte de peinture autonome et homogène dont parle Meyer Schapiro pour qualifier le "faire" impressionniste, à la matérialité des pigments colorés à la surface et à la "réalité concrète" des strates peintes en superposition, fussent-elles très minces; où d'autre part translucide tenterait de dire l'effet optique de cette épaisseur entre toile matérielle et plan abstrait, qui garde un peu de l'opacité de la première et un peu de la transparence de l'autre et où la matérialité des pigments à la surface se dissout à l'oeil dans une

sorte de vibration scintillante, diffuse, dispersée ou scandée d'accents selon les cas qui est, en fin de regard, cet étroit espace d'écart et de différence entre matière et lumière. Comment faire des artefacts de surfaces, demandions-nous, qui ne soient ni superficiels ni plats? Que signifie de répondre à cette question par la technique de coulage et de l'instillation? Discuter des préséances dans la "découverte" comme s'il s'agissait d'une découverte est symptôme de vanité d'artiste ou de naïveté de chroniqueur d'art. Allons à l'essentiel. *Pouring* et *dripping* (et l'on pourrait continuer *spraying, splashing, spouting*) sont fondamentalement un dessin de peinture dont il faut mesurer les conséquences et les effets pour la ligne de ce dessin.

La ligne de la coulure *(drip)* n'est plus le bord d'un plan; en s'étalant latéralement, en développant des excroissances de toutes sortes, gouttes, taches, écheveaux et chevelures, la ligne acquiert un nouveau profil très particulier. Elle se répand, elle s'étale mais de plus, fréquemment, elle attaque, elle mord (*it "bites",* comme l'écrivait Fried) la toile même, irrégulièrement sur chacun de ses bords. Dès lors, on l'a compris, la ligne ne circonscrit plus un plan ou un volume. Mais elle ne devient pas davantage un plan; elle ne devient pas non plus un point, pas plus qu'elle n'est un point en mouvement comme chez Kandinsky ou que le plan est une ligne en déplacement comme chez Klee. Peut-on encore l'appeler ligne? Nouvelle occasion de mettre le discours sur/de la peinture en travail. La ligne est un trait réel ou imaginaire qui, réduit pratiquement à la dimension de la longueur, sépare deux choses, à l'intersection de deux plans, c'est un contour. Or la ligne à nouveau profil du *dripping* pollockien n'est ni un contour ni un bord de surface: elle devient plate étendue sans être un plan, un chapelet de gouttes sans être une suite de points, l'écheveau d'une chevelure sans être un faisceau de droites. La ligne du *dripping* est le mutant de la ligne du dessin comme le dessin du *dripping* est le mutant du dessin des volumes dans l'espace, fut-il fait avec de la peinture. Dans *Autumn Rhythm* de 1950, la ligne de Pollock est *une trace, c'est-à-dire l'empreinte que laisse sur la toile un passage,* empreinte et suite d'empreintes, indication et suite d'indices. Mais paradoxale empreinte, car ce qui est passé et qui a laissé trace de son passage n'a jamais touché la toile, ni directement ni indirectement par l'intermédiaire d'un instrument, brosse, pinceau, truelle ou couteau. Seul le liquide qui coule ou dégoutte touche la toile; en fait il ne la touche pas, il s'y répand et s'y dépose comme indice, de ce qui est passé, de ce qui s'est passé. La ligne de Pollock est la trace d'un événement. Dès lors cette trace, quelle que soit la densité de son dépôt, son expansion latérale, sa résolution en gouttes, reste, et je cite ici Michael Fried, "transparente à la fois à l'espace illusionniste qu'elle habite sans le structurer et aux impulsions d'une énergie sans corps qui semble se mouvoir sans résistance à travers le tableau."[14] Les trames de traces sont transparentes à la toile où elles se tracent, elles ne la cachent pas, elles l'indiquent comme le lieu de leur inscription, transparentes aussi à ce que nous avons nommé le plan, surface "immatérielle" de l'événement qui est passé en laissant sa trace. Ou encore la différence entre la toile et le plan, l'épaisseur translucide où le tableau produit son espace est ainsi l'ensemble des traces laissées par l'événement incorporel, la somme des empreintes de cette distance dynamique sans touche *entre* le pigment liquide qui chute en coulures, giclures, stillations et le lieu où se tracent leurs empreintes. C'est ainsi également que se trouvent singulièrement dépassés (comme chez Cézanne, Monet ou Mondrian, mais chaque fois autrement), les vieux débats du dessin et du coloris.

Le caractère non pertinent de l'opposition de la ligne et de la couleur chez Pollock tient non seulement à l'apparition de cette nouvelle entité dans l'art de peindre, la trace mise en oeuvre par le coulage mais aussi à l'entrelacement des traces en trames successives sans jamais se clore en un système dont on pourrait définir comme dans l'ornement décoratif les unités discrètes en nombre fini et leurs règles d'arrangement: entrelacement qui opère donc là encore entre la succession temporelle de l'événement et la simultanéité achronique du système.

Soit par exemple *One: number 31* de 1950. Si l'on examine une portion quelconque de l'oeuvre, on découvre deux caractéristiques essentielles. La première tout d'abord est que l'entrelacement des traces contribue à la mutation de la ligne et du dessin. En effet aux multiples moments de croisement, la coulée de peinture se trouve instantanément modifiée dans son développement et son étalement par la coulée qu'elle traverse comme elle modifie celle qui la croise. Pour utiliser l'image cynégétique de la trace, il semble qu'il y ait là brouillage d'une même piste, superposition de plusieurs pistes différentes. Dès lors, l'oeil ne peut pas *suivre* le fil d'Ariane d'une ligne où qu'elle puisse le mener. Car le fil d'Ariane se trouve toujours et pour toujours coupé par un autre fil d'une autre Ariane; mais peut-être est-ce la même? Mais peut-être est-ce le même fil? Suivre la trace dans *One: number 31* ou dans *Lavender Mist: number 1* revient sinon à danser sur place du moins à s'interrompre incessamment, à s'arrêter toujours pour courir une autre piste. Il n'y a jamais que des fragments de traces, que des segments de fils, chaque segment, modifiant et modifié, devenu, à l'instant, étalement de taches, nuage de gouttes, giclures de flaques, carrefours à multiples sorties. Encore ma description laisse-t-elle penser que le regard ici s'épuise. Non pas: car au même lieu, sur tel segment de trace, sur telle flaque ou tache, il trouvera toujours une superposition ouverte de moments de peinture. Et c'est ainsi que cette multiplication spatiale et locale des entrecroisements de traces est également une démultiplication temporelle, une sorte de sommation indéfinie d'instant co-présents dans le même lieu et le même espace. Et l'effet optique des entrelacements d'espace et de temps est cette texture scintillante, comme vaporisée dans *Lavender Mist: number 1,* ce poudroiement en procès d'atomisation dans *One: number 31,* cette scansion éclatée dans *Autumn Rhythm: number 30.*

Le deuxième trait caractéristique de l'entrelacement des traces, outre la mutation de la ligne en trames co-présentes, est que le fond de la toile est toujours vu à travers les entrelacs, que ceux-ci ne le cachent ni ne le voilent jamais mais que, jamais non plus — et cela par leur nature même d'entrelacs — ils ne le donnent à lire comme un plan circonscrit et enclos par des lignes. Quelle est donc visuellement, dans le "sens", la nature de cet espace de fond que les entrelacs parcourent et articulent? C'est tout simplement la toile du tableau.

Non comme pour certains trop métaphysiciens, l'infinité d'un abîme car avec lui ferait retour l'illusionnisme d'une profondeur devenue sans fond[15]: seulement la toile dans sa matérialité de support mais devenue champ des parcours du flux des sensations en réseaux obtenus par l'entrecroisement des traces diversément colorées. Pour affiner notre notion d'épaisseur translucide, on dira que la différence entre toile et plan, écart que trament les traces superposées où le présent se démultiplie à la faveur de la multiplication des lieux renvoie à une vision qui entrevoit plus qu'elle ne voit et à un espace qui est interstice. Le tableau n'est plus la fenêtre transparente ouverte sur l'espace illusoire des apparences peintes. Mais il n'est pas non plus le mur de peinture — moins le *mural* que celui qu'évoque Balzac dans le *Chef d'oeuvre inconnu* auquel le regard se heurte tout en le laissant soupçonner qu'"une femme est cachée derrière". Le tableau est l'épaisseur translucide d'un espace intersticiel dans lequel le regard entrevoit, un monde d'intervalles de temps-espace, l'inépuisable diversité d'un fourmillement de différences. La toile cesse d'être substance, suppôt et support de l'oeuvre pour accéder à travers l'interstice à une matérialité miroitante, vibrante, scandée, matérialité immatérielle des traces entrelacées.

Toutefois cet *augenblick* intersticiel dans l'épaisseur translucide ne s'accomplit pas au prix d'une dissolution de la structure, dans la texture de la pigmentation de surface. Les entrelacements de traces réalisent, si l'on peut dire, une double articulation du tableau. Mis à part les tableaux — relativement rares dans la période 1946-51 — à plages colorées distinctes, comme *Tondo 48* ou *Small composition* (1950), les traces colorées s'organisent en fait en une structure fondamentale claire-sombre; une tonalité générale par les valeurs du clair et de l'obscur domine le tableau: ce qui implique que les couleurs soient distribuées selon une certaine régularité sur la toile, (une des caractéristiques du *all-over*) et aussi et surtout que les couleurs soient intégrées au jeu des non-couleurs, noir, blanc, sans parler de l'aluminium dont la fonction est souvent essentielle de 1947 à 1951 pour structurer l'espace dans le tableau, de *Sea Change* (1947) à *Lavender Mist: number one* (1950). L'aluminium en effet, répandu en nappes dans *Number 10* (1949), en giclures dans *Number 8* ou *13* (1949), en écheveaux dans *Number 5* (1948), en quasi-couche intermédiaire dans *Sea Change* (1947), contribue par son évidente matérialité à densifier l'épaisseur translucide du tableau et à faire tendre au plan les traces colorées avec lesquelles il est en contact. De plus comme les autres émaux liquides, ayant la capacité de réfléchir différemment la lumière ambiante, sa luminosité instable en émanation dans la croûte pigmentaire dissout les écheveaux de couleurs dans une tonalité globale qui peut jouer comme fond — le brun d'*Arabesque No. 13 A* (1948), comme éther coloré prévalent, ainsi le vert de *Full Fathom Five* (1947); ou le rose gris de *Lavender Mist* (1950). Rouges, bleus, jaunes, les couleurs vives et saturées ne menaçant jamais la tonalité dominante. Le contre-exemple est fourni avec *Convergence* (1952) où justement la convergence n'opère pas et où rouges et jaunes ont tendance optiquement à se tenir en avant du

plan au lieu de le faire jouer dans sa différence d'avec la toile. Première articulation donc par le dispositif coloré à clair-obscur ou à convergence tonale qui joue l'unité du tableau au plan optique.

La deuxième articulation le structure non dans la translucidité de la matière sensible mais dans son architecture entre toile et plan: architecture qui n'est cependant pas celle de formes modelées en ronde bosse dans les trois dimensions ni celle d'une "composition" par découpage de la surface, ni celle d'une disposition figurative d'éléments, qu'il s'agisse d'histoire, de paysage ou d'objets, ni même celle d'une combinaison sans composition — comme cela a été proposé — d'éléments semblables (qui renverrait le tableau pollockien à une ordonnance ornementale ou décorative, sans donner un sens esthétiquement péjoratif à cette remarque).[16] Architecture monumentale cependant qui a frappé toute la critique d'art lors des expositions chez Betty Parsons de 1948 à 1951; qui a été reprise depuis par l'histoire de l'art dans ce qu'il est convenu d'appeler la période classique de Pollock; mais architecture de quoi? Je proposerai ici comme une des catégories du discours descriptif, le terme de rythme, architecture d'un rythme et plus précisément d'un rythme figural. Tout se passerait alors comme si tout le tableau dans son épaisseur translucide de trames et de réseaux de traces avait pour finalité de mettre en rythme la première trace, la "trace d'origine" qui se trace sur la toile sans la toucher, la grande figure qui en traverse l'étendue matérielle, la mettre en rythme en se mettant à son rythme, en jouant avec elle en la reprenant, en l'interrompant, en la syncopant. Les traces ultérieures répètent la trace initiale et dans cette répétition même, la nient. Répéter, c'est nier, tout simplement parce que si cette grande trace figurale doit être répétée — reprise, recommencée — c'est qu'elle n'a pas encore commencé ou que ce qu'elle a commencé n'a pas été atteint: et pourtant c'est bien parce qu'il y a eu une première trace, une trace d'origine qu'il peut y avoir toutes les autres. Architecture de rythme figural, c'est-à-dire architecture qui n'articule le monument du tableau que de répéter la différence initiale, celle de la trace d'origine, c'est-à-dire de la nier en la répétant jusqu'à remplir de ses pistes brouillées tout l'écart de la différence inassignable entre la toile et le plan, entre la toile que la première trace indique et le plan que toutes les trames de traces qui la répètent rendent visible. *Number 32* (1950) nous le montre pathétiquement: il nous montre non pas certes la trace d'origine, celle qui fait advenir la toile comme toile du tableau mais les traces qui toujours déjà la répètent et la nient, traces noires sur la trace noire. Dans sa nudité, *Number 32* nous permet de visualiser, dans l'espace intersticiel, la négation répétitive de l'origine, la deuxième articulation architecturale monumentale, celle du rythme de la figure dans le tableau de Pollock entre 1947 et 1951. Naturellement tout ceci ne fait sens qu'à condition d'entendre par "figure", non la forme extérieure d'un corps ou sa représentation voire celle d'un volume borné par des lignes mais le chemin décrit par le danseur sur le sol et par rythme ce qu'entendaient les atomistes grecs, l'état singulier et momentané d'un flux d'atomes, l'architecture improvisée et dynamique d'un "fluement" saisi dans un instant.

Convergence, 1952, huile sur toile, 225.6 x 374.4 cm, Albright Art Gallery

Une dernière étape à parcourir: quitter l'espace dans le tableau pour rejoindre l'espace du tableau. En vérité en parlant de l'un nous avons déjà parlé de l'autre, ce qui signifie qu'avec Pollock, notamment entre 1947 et 1951 (mais aussi avec Monet et Renoir, le cubisme analytique, Mondrian, Masson ou Miro) la distinction entre l'un et l'autre cesse progressivement d'être pertinente. Il s'agit donc pour notre discours de description de rejoindre l'espace dans/du tableau à ses bords en ces lieux ambigus où l'espace de création (du peintre) et de présentation (du regardeur) jouxte celui autonome de la peinture et s'articule à lui. Il faut réintégrer avec Pollock le bord et la limite, le cadre et l'encadrement du tableau entre dedans et dehors, ni l'un ni l'autre, l'un et l'autre à la fois.

Aldous Huxley, lors d'une table ronde en 1948 et commentant *Cathedral* (1947), un tableau auquel s'apparenterait *Enchanted Forest* (1947) par exemple, déclarait: "Cela soulève la question de savoir pourquoi cela s'arrête quand ça le fait. L'artiste pourrait continuer à l'infini (rires). Cela me fait l'effet d'un lé de papier peint qu'on répète sans fin sur le mur." Cette remarque, Pollock la reprend en 1951 dans le *New Yorker:* "Un critique a dit que mes peintures n'avaient ni commencement ni fin. Il ne l'a pas écrit comme un compliment mais c'en était un."[17] On notera le déplacement. Huxley s'interroge non sur le commencement ou même la fin, mais sur l'arrêt arbitraire d'une répétition du même motif: le papier peint, le décoratif, l'ornemental s'opposant comme le répétitif, le monotone au singulier, à l'unique, au nécessaire du tableau authentique. Pollock pose, mais comme une sorte d'idéal (l'aspect flatteur du compliment), son tableau comme un infini circulaire de peinture, commencement et fin, naissance et mort au même lieu, désir et accomplissement au même moment, un tableau qui, parce que son procès de production spatio-temporel s'identifierait à son état achevé d'oeuvre serait donc à lui seul, le tableau absolu, le tableau fou (et l'on retrouverait ici le *Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac). Papier peint de Huxley ou tableau absolu de Pollock?

Nous avons commencé d'apporter une réponse avec la notion d'une dialectique de la toile et du plan et sa double articulation de l'entrelacs et de la figure pour reprendre le titre de la belle étude de Damisch en 1959; l'entrelacs répond, à sa façon, à l'ornemental et au décoratif, en étant la raison de l'effet d'unité tonale du tableau et la figure répond, à sa manière, à la contingence de l'arrêt de peindre en se laissant entrevoir comme la trace d'origine originelle, initiale, fondatrice d'être répétée et niée par les traces qui s'y superposent. Pas de commencement, ni de fin de l'entrelacement des traces ni dans la dominante colorée ou de valeur qui structure optiquement le tableau ni dans l'architecture rythmique des flux qui s'y tracent.

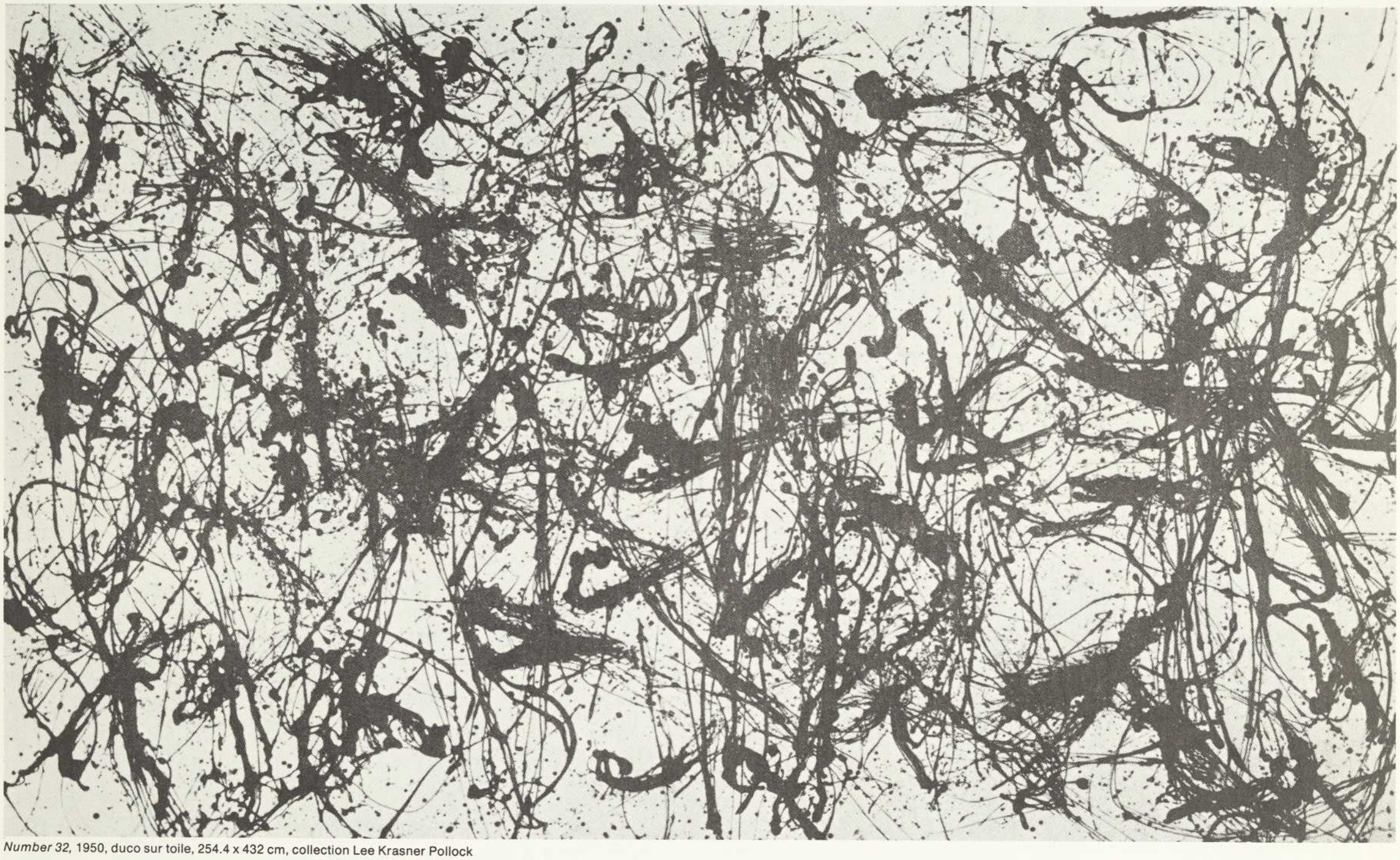
Deuxième réponse par la considération des "bords" et par là on peut reprendre la question du *all-over* — le "bord à bord" — dans sa relation avec le *dripping* caractérisant la période de 1947 à 1951. On notera donc — il suffit de regarder les tableaux — que les réseaux de coulures à la différence d'un continu matériel qui serait arbitrairement coupé (comme du papier peint) s'arrêtent sur les bords de la toile, la trace le plus souvent revenant sur elle-même par des boucles ouvertes comme un animal brouillant sa piste. Pour continuer l'exemple d'*Enchanted Forest* (1947), non seulement on apercevra cette espèce de recul ou d'évitement des bords de la toile par les traces mais encore comment dans cette oeuvre, au format vertical 219 x 113, un réseau d'horizontales ou de quasi-horizontales définit la base cependant qu'une

double série de boucles enchevêtrées conjuguées avec des verticales courent le long des bords latéraux de la toile et que les traces se font taches ou traînées épaisses dans les angles supérieurs droit et gauche. On pourrait refaire la même description avec *Number 26 A: black and white* (1948) ou *Number 5* (1948) encore que les modalités de confirmation des bords soient chaque fois différentes. Réseaux et trames de traces de Pollock entretiennent avec le cadre une "relation classique" pour reprendre la remarque de Rubin. Et l'on évoquera les arcs-boutants latéraux des *Grandes Baigneuses* de Cézanne ou les dispositifs de bords latéraux des paysages de Poussin qui, dans les deux cas, laissent cet intervalle d'effacement entre le "motif" et le bord, qui répète dans l'espace interne au tableau l'écart entre la limite du plan et le bord de la toile.

Cet effacement près du bord caractérise les toiles cubistes analytiques de Picasso ou de Braque ou le Mondrian de 1911-1912. Mais il n'est effectif que sur les côtés et parfois sur le bord supérieur. C'est là que la forme se contracte, la figure se dématérialise dans l'abstraction picturale. Le bord inférieur continue à couper dans le motif ou le motif à s'y appuyer du poids de ses plans à facettes. L'ensemble acquiert ainsi une gravité monumentale en référence au sol où il est posé. En revanche, en opérant cet effacement sur les quatre côtés de la toile parce qu'elle est étendue horizontalement sur le sol dans le procès de peindre, tout en donnant une densité plus grande aux coulures de la partie inférieure comme dans *Autumn Rhythm n° 30* ou *One n° 31,* Pollock dissout la grille cubiste encore articulée en référence à la gravité des choses et des stations debout, pour donner naissance à une structure encore monumentale mais aérienne, une architecture de réseaux de traces flottant entre les bords, entre toile et plan. On ne pourrait à la rigueur avoir le sentiment d'une interruption contingente du tableau sur ses bords qu'avec les toiles ou papiers marouflés sur panneau de cette même période comme *Silver over Black White Yellow and Red* (1948) où les bords coupent à vif dans les écheveaux marrons gris et noirs et dans les plages blanc crème du fond. Mais la vivacité des accents à angle droit des réseaux, l'importance des flaques noir ou marron, la subtilité des giclures orange et surtout leur disposition dans le tableau l'organisent avec souplesse en provoquant le regard à un parcours à centres divers et à carrefours multiples. Dans *Number 10* où les nappes d'aluminium semblent sourdre des limites pour envahir la toile, ce sont les grands tourbillons pathétiques du noir sur et sous l'aluminium et le réseau léger des traces vertes qui animent la frise d'une narrativité abstraite par le mouvement de ses différences.

Bords à bords brossés, bords à bords coulés, les tableaux de Pollock peuvent donc entretenir avec leur cadre une relation *classique* et être en même temps sans commencement ni fin, être à leurs bords dans une impérieuse nécessité, ignorer la contingence de la coupure, l'aléa de l'interruption et cependant être répétitifs, sans origine ni terme, non pas parce qu'ils se dissolvent dans le mauvais infini de l'illimité mais parce qu'en répétant la différence et en la niant, ils articulent avec rigueur dans le même lieu et le même moment, le commencement et la fin.

Ce problème de la contingence ou de l'aléa du bord et de la limite m'amène à conclure sur une autre notion qui lui est liée dans le discours sur /de la peinture de Pollock : celle de l'*accident* ou du *hasard* qui serait en quelque sorte consubstantielle au *dripping* pollockien. Pourquoi s'arrêter ici plutôt que là ? Donc s'arrêter n'importe où, n'importe quand. Comme disait Huxley, il n'y



Number 32, 1950, duco sur toile, 254.4 x 432 cm, collection Lee Krasner Pollock

a pas de raison que ça finisse. Première question. Deuxième question: il y a dans les coulures et les stillations, une telle quantité d'accidents imprévisibles que la technique est par principe livrée à l'aléatoire, opinion d'Arnheim qui ajoute que le nombre des accidents est tel qu'ils s'annulent les uns les autres pour ne laisser apparaître que leurs propriétés communes constituant la texture du tableau.[18] Ce qui se passerait sur les bords du tableau pour A. Huxley ne fait que révéler ce qui se passe à l'intérieur du tableau pour Arnheim, mais de façon apparemment inversée. Ce qui rend aléatoire l'interruption du bord, c'est le caractère automatique du procès de peindre: répétition de l'identique. Ce qui rend contingent le procès même de peindre (par *drippings*) jusqu'aux bords, c'est son caractère accidentel, sans règles ni lois: différences sans répétition; en bref, monotonie ou chaos. En fait, la critique implicite contenue dans les deux appréciations est la même: "Automaton" n'est-il pas le nom qu'Aristote donne au hasard, ce qui se meut soi-même *comme si* une finalité intelligente dirigeait le mobile vers son but et l'imprévisibilité des *drippings* dans leurs parcours ne se confond-elle pas avec une automaticité qui serait en quelque sorte interne à la coulée de peinture, à sa giclure, à ses éclats: coulées, stillations qui traceraient leur sillage comme si une finalité délibérée habitait le liquide dans son dégouttement même.

Si tout se passe comme si la coulée traçait elle-même son dessin en ayant un dessein, c'est tout simplement parce qu'il y a un certain dessein qui détermine les traces et leurs réseaux. Il suffit de voir à ce sujet le film sur Pollock au travail. Que la technique des coulées comporte par elle-même dans son exécution, une marge d'accidents, gouttes, giclures... importante mais peut-être pas aussi importante qu'on peut le croire, c'est certain. Toutefois, je crois qu'il faut se garder de concevoir l'accident comme une sorte de résidu ou de bavure d'un procès hors contrôle. L'accident est ici à penser comme une circonstance d'un procès de peindre qui ne s'effectue que de tracer et de tramer des circonstances, que de dissoudre les substances cachées, dans les circonstances que deviennent les matières de peinture entre toile et plan: des cheveux, des gouttes, des éclats, des flaques, des coulées. Un procès de peindre qui serait une accumulation d'accidents ou de circonstances qui le constituent et qu'il produit. Or, l'accident comme procès circonstanciel est tout autre chose qu'un résidu ou un excrément: c'est l'événement d'une possibilité objective, possibilité qui est là sur la toile, par exemple comme ce chapelet de gouttes, mais seulement comme une possible partie de l'épaisseur de peinture entre toile et plan; c'est une occasion à saisir ou à laisser passer.

D'où ma conclusion. L'espace Pollock dans/du tableau dans le jeu des circonstances du procès de peindre, de ses trames de traces entre toile et plan, bord et limite, l'espace Pollock animé — un tableau vit de sa propre vie, disait-il — vibrant, rythmé, est, si l'on veut, un automaton, une machine, mais une machine à occasions, une machine à produire — dans le crépitement incessant de son présent — des accidents aussitôt relevés par le dessein de peindre en possibles objectifs, bientôt en occasions de réalité — la réalité de peinture — à coups de décisions longuement méditées, instantanément prises. L'espace Pollock entre toile et plan, bord et limite fait ainsi jouer deux présents, le présent du temps de l'oeuvre qui enveloppe son passé et son futur dans une effervescente structure, le présent de l'instant qui parcourt le tableau en tous sens et qui divise incessamment son passé et son futur dans le fourmillement de sa texture. ■

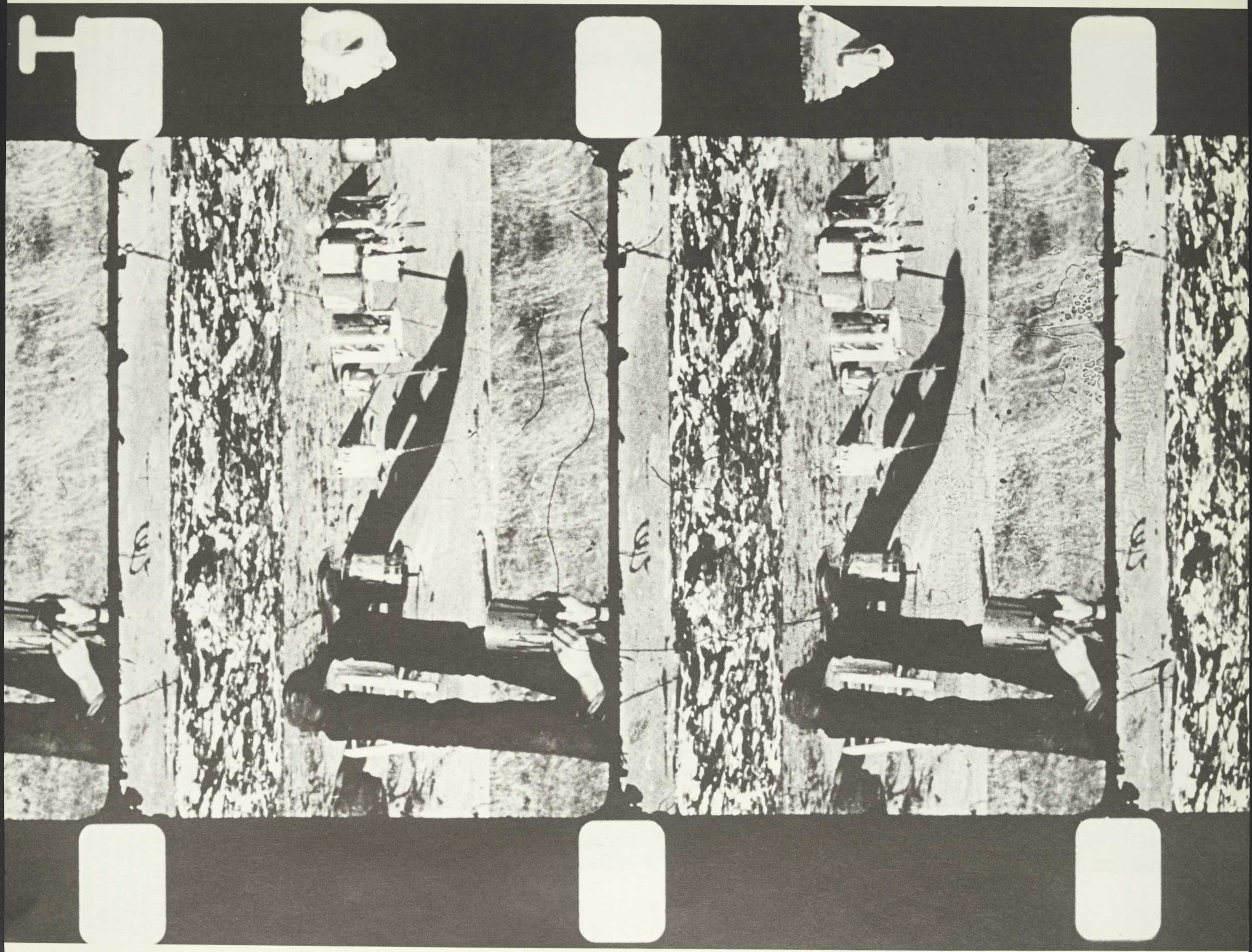
NOTES

1. Ce texte est la version écrite d'une conférence prononcée au Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art Moderne le 18 février 1982 à l'occasion de l'exposition Jackson Pollock (21 janvier 1982 - mai 1982). Nous lui avons maintenu, autant que possible, la *dictio* orale, nous bornant à compléter cette étude de quelques notes.
2. *Catalogue de l'exposition: Three American Painters,* Fogg Art Museum, Cambridge, 1965; "Trois peintres américains", trad. fse F. Stoullig-Marin, introduction Louis Marin, *Revue d'Esthétique,* Paris, 1976, no 1, p. 247-338.
3. W. Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition; Part I: The Myths and the Paintings", (février 1967); "Part I: 2 The All-Over Compositions and the Drip Technique" (février 1967); "Part II: 3: Impressionism and the Classic Pollock; 4: Color and Scale; Affinities with the Late Monet" (Mars 1967); "Part III: 5: Cubism and the Later Evolution of the All-Over Style" (avril 1967); "Part IV: 6: An Aspect of Automatism" (mai 1967), *Artforum,* vol 5, 1967.
4. À ce sujet, consulter dans le remarquable numéro 2 de *Macula,* janvier-mars 1977, Clement Greenberg, "Les textes sur Pollock-Peinture à l'américaine".
5. E.A. Carmean, Jr, "Jackson Pollock, Classic Paintings of 1950", *Catalogue de l'Exposition: American Art at Mid-Century — The Subjects of the Artist,* National Gallery of Art, Washington, 1978.
6. Hubert Damisch, "la Figure et l'Entrelacs (l'oeuvre de Jackson Pollock)" *les Lettres nouvelles,* Paris, déc. 1959, no 33 - 34.
7. Bryan Robertson, *Jackson Pollock,* New York, Abrams, 1960; et surtout le catalogue par C.L. Wysuph de l'exposition de 1970 avec les textes de Judith Wolfe, David Freke, Elisabeth Langhorne et Jonathan Welch. Voir à ce sujet, W. Rubin, "Pollock as a Jungian Illustrator: the Limits of Psychological Criticism", *Art in America,* nov. et déc. 1979; et dans le catalogue de l'exposition *Jackson Pollock,* Paris, 1982: E. A. Carmean Jr, "Les peintures noires de Jackson Pollock et le projet d'église de Tony Smith" ainsi que l'entretien de Claire Stoullig avec Marcelin Pleynet: "Pollock, Jung et Picasso".
8. On lira à ce sujet le pénétrant article "L'art auquel on ne fait pas attention" que consacre Y. Michaud à E. H. Gombrich, "The Sense of Order" in *Critique,* no 416, janv. 1982.
9. Ph. de Champaigne, *Ex-Voto 1662.* Voir à ce sujet mon étude dans les *Mélanges Mikel Dufrenne,* p. 409-430, Paris, 10/18/1975.
10. Paul Klee, *Ad Marginem,* 1930, R. Dutsch - Benziger, Bâle.
11. Voir l'étude de Charles Bouleau, *La géométrie secrète des peintres,* Le Seuil, Paris, 1963, p. 26-27.
12. Cf. W. Rubin, art. cit. "Part II, 3", *Artforum* (mars 1967).
13. Pascal, *Pensées,* 115 éd. Brunschwicg.
14. Michael Fried, "Trois peintres américains..."
15. Il serait intéressant d'interroger dans cette perspective *The Deep,* 1953 (Musée national d'Art Moderne, Paris).
16. Voir à ce propos la très remarquable étude de René Payant, "la Libération de la peinture" dans *Jackson Pollock: questions,* Montréal, 1979; "The Tenacity of the Sign. Borduas in New York", *Artscanada,* déc. 1978-janv. 1979.
17. Cf. *Macula,* no 2, "Clement Greenberg, les textes sur Pollock."
18. Cf. W. Rubin, art. cit., "Part II," *Artforum,* (mars 1967).

Reflecting on the Pollock retrospective which was held recently at the Centre Beaubourg in Paris, the author attempts to define in his terms, that is non historically, the Pollock "space", which he situates in the transformation of that of the museum. He examines the act of "reading" in which the viewer finds himself with Pollock's works: this act constitutes the space of the viewer through a dialectic of positioning and of distance covered, a space which finds in Pollock's work a specific modality.

Louis Marin est un philosophe français qui enseigne à l'École pratique des hautes études à Paris.

photo: Hans Namuth



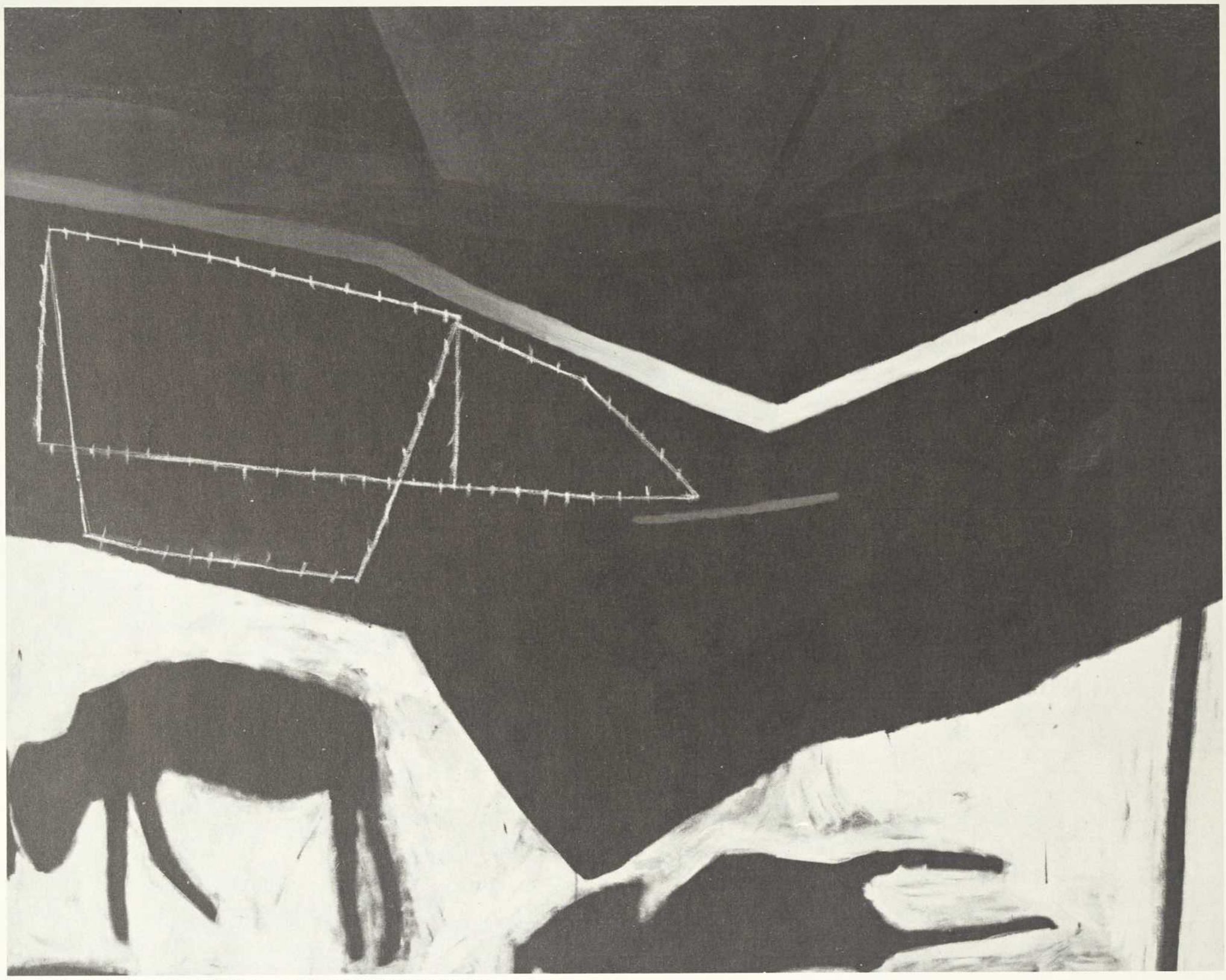


photo: Gabor Szilasi

Landon Mackenzie, *Lost River #14,* 1981, acrylic on canvas, 182.9 x 228.6 cm

RHETORIC AND FIGURE

The exhibition of paintings by nine Montreal artists which took place recently at the art galleries of Concordia University presents a welcome opportunity to ask a number of questions not irrelevant to the current state of affairs in the Montreal artworld, and perhaps of more general interest as well. These questions would include the obvious one of selection — why these painters and not others — but must also consider what assumptions underlie the conception of such a show, giving it, so to speak, its rhetorical character.

The show is rhetorical in the sense that it proposes to define a certain discourse within artistic practice, and specifically here and at this time. Unlike a biennial, for instance, which carries with it suggestions of an open forum, a *concours,* where variety and varying degrees of interest are expected,[1] the intention behind *Montreal Painting Now* is to make an authoritative statement. This is explicit in the title, where a certain entity — Montreal painting — is proposed, and revealed in its actuality, its now-ness. At the same time the word "now" informs us that this painting has also its past practice, and so suggests simultaneously ideas of continuity and transformation. Of course, Montreal painting is not a school, with the notion of benchmarks of perfection that go with such a classical term; the weight is on "now", on a newness which is one of the basic values of avant-garde or modernist practice.

Unfortunately, the show fails to live up to the clear promise of its title. I believe the reasons can probably be found in the assumptions which form the basis on which the exhibition's authority is predicated. They are three-fold: firstly, a certain evaluation of painting in regard to other art-making; secondly, a notion of the milieu; and thirdly, a particular conception of the gallery's role.[2] The first and last involve theoretical problems which have been much discussed lately, while the second indicates the recognition of an historical context. They may be posed as a series of questions.

Why a show of paintings now? Painting is everywhere supposed to be enjoying an unprecedented revival, although not all the recognition has been positive. Barbara Rose's triumphant affirmations recorded in the catalogue of her predictive exhibition, *American Painting: The Eighties* have provoked a hostile

IN MONTREAL PAINTING NOW

by Diana Nemiroff

Yet, in spite of the death knells, painting survives, and continues to aspire to seriousness. With the revival of representation (or better, figuration, since there is no painting, however abstract, which can avoid representation), however, one criterion of seriousness has fallen. This is just that purity which Poggioli saw as seeking "to abolish the discursive... element, to liberate art from any connection with psychological and empirical reality." In place of the reductionism of late modernist self-criticism, painting's supporters substitute, "...a rich, varied capacity to birth new images into an old world."[8]

In the face of such pluralism how can we recognize serious painting, if, unlike Crimp, we allow that it is even possible? Clearly, insofar as to organize an exhibition with the ambitious title of *Montreal Painting Now* is an affirmation of belief, Sandra Paikowsky, curator of the show, believes that it is possible. Paikowsky states that she was fascinated by the quantity of painting going on in Montreal, a phenomenon reflecting "the current *renewal* of interest in painting" here and elsewhere (my emphasis). If there has in fact been a renewal; if this is not just a case of a survival now highlighted by media attention, it would seem not unreasonable to expect that one indication would be the emergence of artists formerly involved with other aspects of artistic practice turning to painting. Unfortunately, one of Paikowsky's major criteria for selection negates this, as she was concerned to eliminate those artists who don't view painting as their primary option.[9] In other words she demanded a commitment to the medium of painting, the identification by these artists of themselves as painters. In a sense, then, this is a reaffirmation of the modernist logic of the medium, the notion that painting for example possesses a discourse which is autonomous (i.e. formal) and distinguishable from that of other mediums.

In looking at the work in the exhibition I sense another, tacit, criterion which is not without significance: all the paintings are works of a certain size, some very large, none of them small. At one time it could be taken for granted that serious painting was large paintings; the major statement could almost be measured in terms of canvas area. These were the paintings which sought to surmount theatricality, to deny the beholder through a process of absorption, to use the critical terms articulated by Michael Fried, the most significant spokesman for the late modernist program.[10] Now, however, I can certainly think of significant work being done here and elsewhere that does not meet this requirement, affirming theatricality, if you like, in conscious opposition to the modernist project. Not to recognize this, even unconsciously as may be the case here, is a sign of conservative outlook.

What idea of the milieu does the exhibition represent? From the forties until the beginning of the seventies, the Montreal milieu was dominated by painting whose program was clearly aligned with international modernist currents, representing groups of painters whose attitudes were avant-gardist not only with respect to their artistic practice but, initially at least, extended to a position of opposition and antagonism to the dominant cultural and social milieu. Undoubtedly towards the end of this period most of this critical stance mellowed as reputations were being made, and during the succeeding decade, other younger artists contested the hegemony of painting, giving evidence of a radical experimentalism in three-dimensional and photographic work which insisted on a hybridization of mediums.[11]

But just as support for this new work, conceptual, or site-specific, or performance, was shown to materialize within the official structures of galleries and museums, so the major teaching institutions, the art faculties of the University of Quebec and Concordia never gave it much official recognition. Montreal has never had its NSCAD or its CalArts to acknowledge post-studio art practice; both the universities stuck to the traditional distinctions between sculpture, painting, drawing and printmaking in their curricula. Each complemented their studio programs with (somewhat differently oriented) art history programs, Concordia's being the more traditional of the two. These divisions and sub-divisions are more than the inertia always manifested by educational institutions in their curricula; they also represent the job security of a generation of artist-professors, reflecting areas of competence in harmony with modernist medium-oriented practice. And so certain outlooks are perpetuated, and camps are formed.[12]

I've introduced this slight ideological contamination in order to contest the modern art-historical notion of a milieu where vanguard follows vanguard and in which only a good eye is necessary to pick the winners. When the art gallery of Concordia University mounts an exhibition called *Montreal Painting Now,* the issues go beyond taste, and the position of the institution is not irrelevant. This is not to accuse Paikowsky of bias; indeed a biased show would have been more to my taste, as a critic, because it would have necessitated taking a clear stand on specific critical, rather than art-historical issues. According to Paikowsky, the painting in *Montreal Painting Now* marks a break with the traditions of "gestural surrealism and anonymous reductivism" of earlier Montreal painting; this is an obvious, if rather negative, reference to the Automatistes and Plasticiens of the fifties and sixties. I would prefer a non-sectarian, more up-to-date qualification. What has characterized painting in the Montreal milieu (except for a little minor league "ti-pop") is abstraction, whether geometric or gestural, and a complete involvement with formal problems specific to the medium. (As Guido Molinari, formalist painter par excellence, and professor of painting at Concordia once remarked with stunning inappropriateness to a student in front of her unfinished and figurative canvas, "The subject of your painting is colour.") In this context, the only painting to actually make a genuine break, is painting whose primary preoccupation

reaction in certain quarters, notably from the journal *October* and its sympathizers. The most extreme expression of attack has come from Douglas Crimp in his essay "The End of Painting," where he asserts that,

> The rhetoric which accompanies this resurrection of painting is almost exclusively reactionary: it reacts specifically against all those art practices of the sixties and seventies which abandoned painting and coherently placed in question the ideological supports of painting, and the ideology which painting, in turn, supports.[3]

It would seem at first that Crimp is arguing not so much against the medium as against its complicit relationship with its (bourgeois, humanist) ideological support, but in the end it comes to the same thing. For to introduce ideology is to contaminate the purity of the modernist enterprise of painting, to question the autonomy symbolized by the cloister of the white box: the gallery.[4] As Hal Foster pointed out recently, postmodernism is articulated against just those terms which modernism privileges: "historicism as an operation and the museum as the context; the artist as original and the art work as unique."[5]

The notion of ideology as the contaminant of modernist purity is important, because it calls attention to the fact that what is at issue is not simply a battle of genres, nor even their hybridization. In his book *The Theory of the Avant-Garde,* Renato Poggioli demonstrates how within its framework, the avant-garde holds in tension an experimental aspect expressed "in the attempts to enlarge the frontiers of (a given artform) or to invade other territories, to the advantage of one or both of the arts,"[6] with a "mystique of purity (which) aspires to abolish the discursive and syntactic element, to liberate art from any connection with psychological and empirical reality, to reduce every work to the intimate laws of its own expressive essence or to the given absolutes of its own genre or means."[7]

is with imagery, figurative painting in which content is defined in non-formal terms.

Yet these issues are only partially reflected in the exhibition. A kind of neither-nor position is adopted — there are significant omissions, while much of the work unabashedly carries on the program of abstract formalism. So the tendencies Paikowsky discerns are a litany of re's: "redefinition of geometric non-figuration", "reaffirmation of expressive abstraction," and "renewed investigation of figurative or image painting." On one level this reflects the judiciousness of the art historian who knows that there is no true rupture; that the discourse of painting (like any non-narrative, non-temporal art form) is a discourse with its own tradition. The continuity, the succession of tradition and rupture becomes the pattern, painting's discursive form. As the organ of this discourse, art history traces the ruptures, but insists on the pattern; its enterprise is to minimize difference.

On another more critical level, however, it reflects the particular position in the milieu of the university art gallery. How, then, to pose the last of the questions regarding the basis of the exhibition as an authoritative statement, is the gallery's role conceived here?

Paikowsky has said that she considered Concordia's position in the Montreal artworld to be on the same plane as the Musée d'art contemporain and the Montreal Museum of Fine Arts. I infer from this that the gallery is aspiring to the status of museum, if not on the basis of space and funds, then by reason of its ability to make an authoritative statement. For if the test of a commercial gallery is the market, then the test of a museum is art history. In both cases, the need to make correct (authoritative) judgements is present; this tends to make daring and experimentalist statements unlikely, though there are exceptions. For both, the success of the judgement is realized in the notion of durability: the ability of the works of certain individuals to go on counting as serious. It is a sort of investment. Or, as Stephen Melville notes in *October*:

> The museum/encyclopedia would acknowledge the facts of time and master them... Individual paintings surrender their claim to the simplicity of presence, taking instead their place within a tradition of painting, unfolding in time, through which all claims to presentness are mediated...[13]

Although Paikowsky has disclaimed the validating role of the museum in reference to the exhibition, seeing it as a gesture of support for the milieu natural for a gallery in a university with a Fine Arts faculty,[14] I believe that the museum is an inescapable, if tacit, term in the concept of the exhibition. This becomes more evident when it is compared with similarly motivated exhibitions mounted by the Museum of Fine Arts and the Musée d'art contemporain in Montreal. The affinities with *Four Québec Painters* of 1977, and *Six Propositions* of 1979, are clear. All three tend to see the work in terms of a generation (loosely defined) of artists; that is, they treat new practice in the light of old. Each in its way is concerned to trace the lineage of modernist painting in Montreal, and perhaps for this reason each fails significantly to be critical: their actual intention is not exposition, but definition as art history. It's this preoccupation with ordering time that makes exhibitions of contemporary art in museums or related institutions so problematic. The net result is often like looking through the wrong end of a telescope: everything seems curiously remote.[15]

If the act of art history, as demonstrated by *Montreal Painting Now,* is motivated by the desire to define and categorize a number of coexisting tendencies, the task of the critic is to analyse and weigh the issues as they appear in individual works; the necessity of "objectivity" of the former is countered by the inevitable "bias" of the latter. And the final test of authority is not for the curator but for the work, so the critic must ultimately ask, "Why these paintings," and consider their specific qualities and perhaps the qualities of the painters and paintings that were excluded.

A last thought on authority is probably appropriate here, lest the critic appear to be claiming the role of *deus ex machina.* As I see it the legitimacy of the act of criticism is predicated on the willingness to take part in a discourse in which there are many speakers. Critical attention is complementary to the process of making a work, but not a mirror of it. Based on the desire to make connections, to find order, it nonetheless acknowledges disorder: there is rarely a didactic system that can be completely uncovered. So an edge of ambiguity, of uncertainty or surprise is likely in critical statements. I speak from a position of relativity, hoping in spite of our different tongues that my experience will elicit moments of recognition, so that the discourse can continue. And finally, a note on method: I must write this article before the show is in place and isolated within the hermetic walls of the gallery. For me the exhibition is a series of conversations with the artists and of visual confrontations which take in not only the paintings themselves, but studios full of other paintings and paraphenalia. In these working places the traces of the intellectual and physical process of making the works still cling to them, so that the dialogue is not a pure aesthetic communion but takes place between workers. I am interested in how they define the issues in their work, but also in how they see their situation as a working artist.

The first issue to face in the selection is that of pluralism. As I understand it, this doesn't mean simply that at any given time there is a great variety of work being done. That is a truism which hardly merits discussion. If pluralism is to be a valid critical consideration, it must mean that there are several significant options generating the production of art at a given moment, or that within a specific issue, say that of figurative or image painting, there are a number of persuasive approaches.

In *Montreal Painting Now,* certain work seems simply to be peripheral to any challenge of the problematic of painting. As a result, the exhibition suffers from a lack of focus, a vagueness when it comes to stating the issues. Of course, different objections must be made, depending on the individual. Certain choices look like out and out errors of judgement: Bernard Gamoy and Daniel Oxley because they are immature painters who have yet to make a serious statement (which is not to say that they won't in the future); Pierre Blanchette because his work is a superficially handsome trivializing of the formalist problematic, devoid of affect or rigour. Furthermore, after two years in Paris, Blanchette is no more than a whisper on the Montreal scene, he has no presence here.

The position of Jocelyn Jean and Louise Robert is different. Their work could be said to represent the two alternatives between which painting in Montreal has oscillated almost from the beginning: the dialogue between structure and gesture. I'm not questioning the competence or seriousness of either one here, but the discussion seems to have grown a little stale; it was more burning five or even fifteen years ago than now. Their painting seems voiceless: the words represented on one of Robert's canvases, "Alors /Ailleurs", are an ironic echo, speaking from a distance of being elsewhere.

With the exception of Lee Plotek's, the rest of the paintings in the show employ figurative images, and Plotek's abstract figures are borderline enough for me to consider them in this group. I also want to look at the work of Lynn Hughes and David Elliott which is not in the exhibition, but is important in a discussion of the new figurative painting here. If painting's revival is controversial in some circles, figurative painting would seem especially condemned, at least if it is assumed that what is implied is an uncritical acceptance of seamless representation, or a pseudo-critical mirroring of our commodity-fetishized culture. Yet it seems to me that the painting we are talking about has certain recurring themes and modes that deserve to be called critical, especially with reference to what Renato Poggioli has described as the inevitability of the alienation of the avant-garde. The absorption of avant-garde art, particularly painting, into the marketplace is frequently seen as an indication of the illusory nature of its opposition to bourgeois society, but as Poggioli points out, while this position may be a pose, "it would be wrong to see the intransigence and opposition of the avant-garde to the cultural and aesthetic idols of society or the bourgeoisie as... an illusion."[16] Avant-garde art does battle on two fronts, warring against both the "classics and the commercials" as Edmund Wilson put it. Critical figurative painting, it seems to me, emphasizes not so much an experimentalist as an antagonistic attitude, responding to the dilemma of the market place by naming the content as the locus of the struggle. A sense of anxiety is its most immediately felt characteristic: it is a painting of longing, composed of references to memory, dreams, stories, icons and kitsch. Its modes are most commonly the ugly, the comic, the theatrical, and the innocent, or some combination thereof.

In one sense Lee Plotek's paintings seem to embrace the ideals of purist abstract painting, yet his work has an insistent referential aspect that is hard to avoid. He is drawn to complex figures that combine awkwardness and elegance, and at times look like statues of unknown objects. His forms speak a compelling body language. The titles he uses — *Midtown Pyromaniac*, *Mnemosyne* — readily admit associations which are more or less private, defining the artist's cultural presence or subjective life. One of them here, *Mnemosyne,* suggests an avenue of approach which is revealing. She is the personification of memory and mother of the Muses in classical legend; in contemporary terms we are likely to think of the unconscious as the source of this figuring forth of unknown

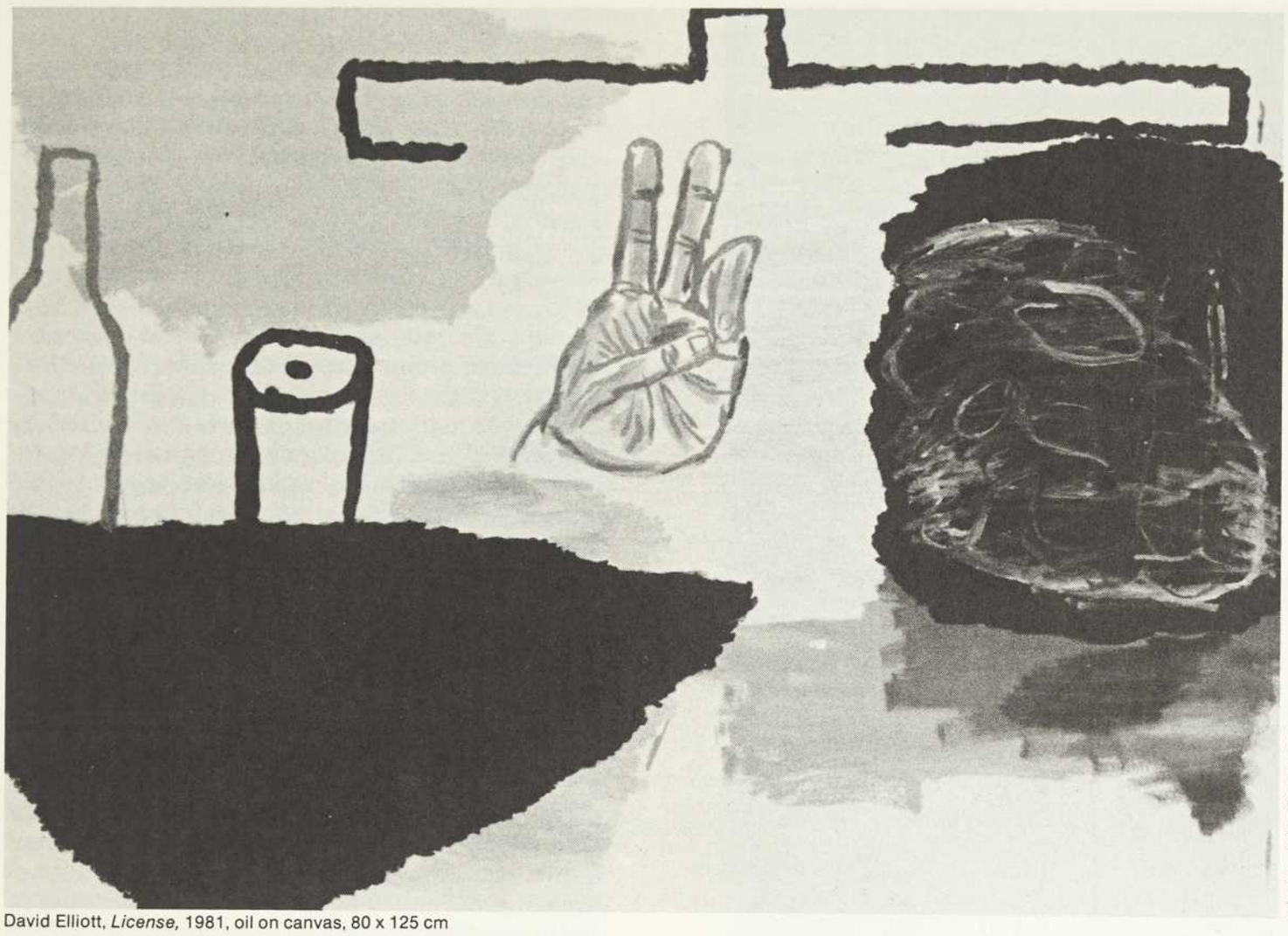


photo: John Chalmers

David Elliott, *License,* 1981, oil on canvas, 80 x 125 cm

Lynn Hughes, *Tourist,* 1982, oil on canvas, 145 x 150 cm

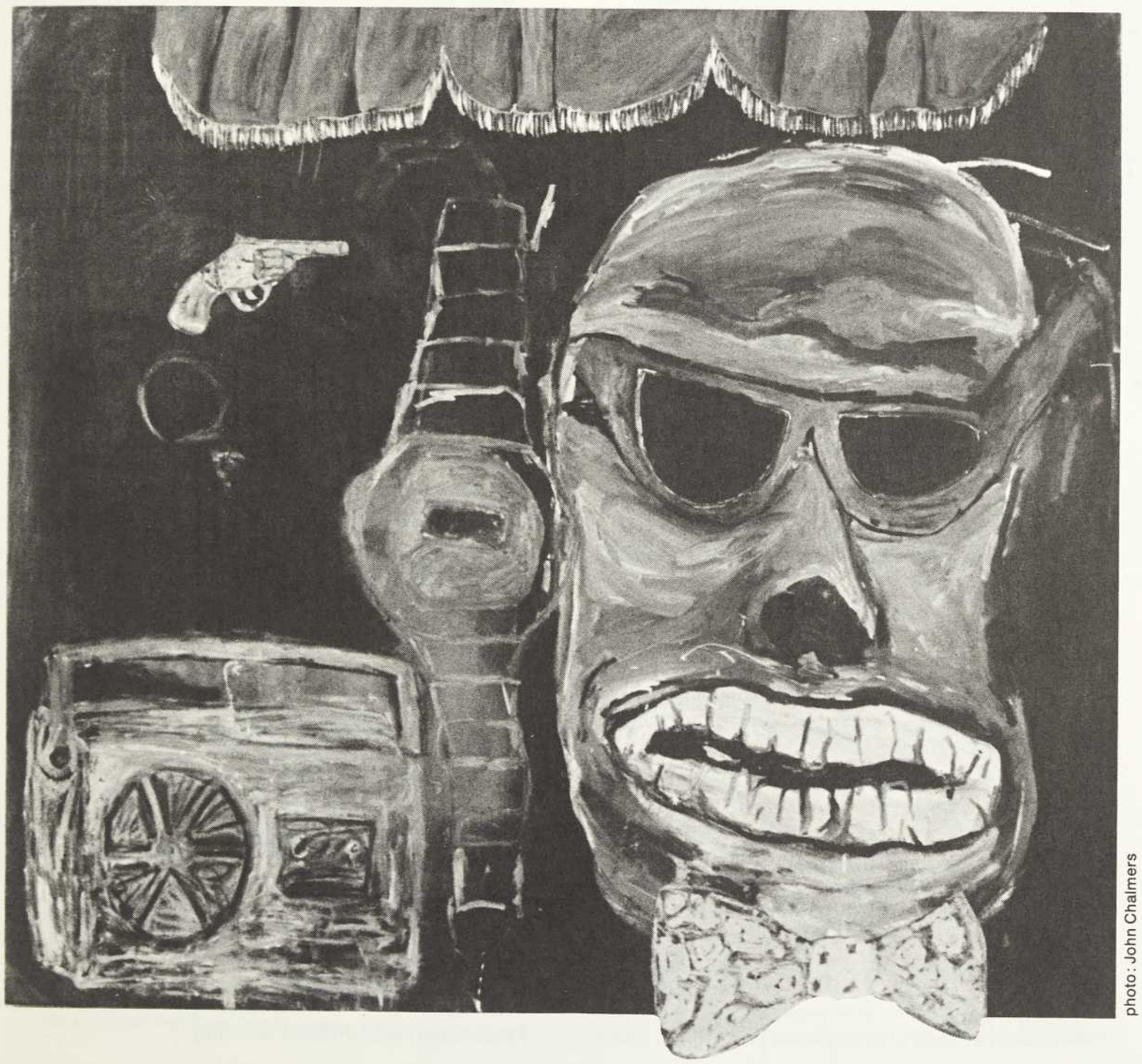


photo: John Chalmers

forms. It is desire that schools memory, which generates art.

With the re-emergence of figuration, old taboos are recalled, story-telling and theatre are remembered. Transitions are easy enough to find. For example, both Michael Jolliffe and Landon Mackenzie transform the formalist device of the series into a narrative mechanism. Unlike Surrealism, which joined extravagant images according to a recipe based on fortuitous encounters, but in no way questioned a most academic language of representation, this figurative painting has absorded the lessons of modernism. This is most evident in the handling of space, even in Mackenzie's paintings, where the landscape references skirt a tradition of perspectival representation. Objects have a tendency to float at or near the picture plane, assembling according to a logic which is not based on naturalism.[17]

Mackenzie's two paintings are part of a longer series called *Lost River,* which is in essence an allegory of the loss of innocence, told in a mixture of animal images and abstract symbols. The source of the images is autobiographical, deriving from the river trips she made in the Yukon over three summers. They reflect her interest in the total ecological picture of the area, which involves the disruption of herd life by the encroachment of mining activities and road construction, but these motifs are then transfigured, becoming emblems of a personal search in psychological terms. It is a token of our alienation from nature that the animal image — half wild, half domestic — should be such a powerful catalyst for the contemplation of our own lost nature. He is our other self, our alter ego, constantly pressed back by the demands of conscious daily life. Yet the iconography of Mackenzie's paintings — the river image, the animal forms, the dichotomy of light and dark, the hard wedge-like lines which press in from the darkness upon the animals — though suggestive, is essentially mysterious. The recognizable images trigger a storyline which is carried in formal, structural terms. Thus the somber blueblack and purple hues create an emphatic separation from the clear daylight of the urban world, while the space is layered like that of dreams and the unconscious, and all the forms a little blurred and ambiguous.

While Mackenzie's paintings work as complex allegorical narratives whose material is the individual and collective unconscious, Jolliffe works with a formally structured collective myth, the Biblical narrative. If he is forced to resort to representational structures that seem less "natural" than Mackenzie's, this is because her myth of the lost animal self is a contemporary one, whereas the religious myth has lost its common cultural assent. To reanimate it he must find ways of recasting the traditional plastic language whose forms carried the meanings he is seeking.

The titles and imagery of the two paintings from the series *Ancient Days* are the first indications of Jolliffe's strategy. *My Babylonian Nightmare* and *How Much Longer* place the narrative in individual terms, as a story of tribulations. The symbols are direct and simple; like comic books, with which they have a lot in common, these pictures translate the narrative in simple, repeated images. The cartoon style of the draw-

photo: Gabor Szilasi

Michael Jolliffe, *My Babylonian Nightmare Part I,* 1981, oil on canvas, 243.8 x 167.5 cm

ing is the contemporary equivalent of the crude images in old cheap picture books for the unlettered faithful.

As I looked at these pictures in Jolliffe's studio, I became more and more aware of a structural feature that recurred in all the paintings of the series which stood against the walls: this was the arch-like frame that made a canopy around each image. At first, prompted by the religious subject matter, I thought of the baldaquino of medieval paintings, the canopy of honour, denoting not a place so much as a state of grace. Jolliffe suggested that the effect was like a window, or the page of a book, his source, perhaps. Later, however, I thought that the frame was like the proscenium arch of the theatre, and as such could be considered a gesture of unconscious irony on Jolliffe's part, his acknowledgement of the theatricality of his enterprise. The arch makes us conscious beholders, reminds us that these tableaux are stories to be read. The conventions of the myth, then, are made analogous to those of representation; Jolliffe is looking for a condition of agreement. Stephen Melville's observations on allegory seem to describe this condition:

> Allegory, as a trope of revelation and concealment, is a mode at once public and private, and if allegorical works appear to embody the deep and obscure promptings of the self, they do so successfully only to the extent that these promptings are communicable, are already what we might call 'public'. Such works pose as a condition of their inner sense their outer publicity; they are works that demand a beholder, and they do so in order to show the beholder his or her own difficult presence to (absence from) the work.[18]

Looked at together, Jolliffe's and Mackenzie's work share a common "deep" theme, the story of the artist as exile, whether straining for reunion with a lost state of grace, symbolized by the gold in Jolliffe's paintings, or searching for the forgotten natural self, embodied in the image of the animal for Mackenzie. In the contemporary world this nostalgia, while genuine, is symptomatic and problematic.

The preoccupation with the self as subject which is transmuted into allegory in Jolliffe's and Mackenzie's paintings appears more rawly in the work of Luc Béland, where it is the source of the theatricality of his images. Here an odd, double comparison comes to mind, between his paintings (*The Last Hungry Dog* and *Camouflage for Antonin Artaud*) and two others quite separate in time, an obscure Canadian work by one Frère Luc, *La France apportant la Foi aux Indiens de la Nouvelle-France,* c. 1675,[19] and Manet's celebrated *Execution of the Emperor Maximilian.* In each a theatrical tableau is the scene of a political declaration. There is no irony in Frère Luc's canvas. He presents the viewer with what is, in effect, a series of tableaux within tableaux, each designed to restate the position of the beholder to the painting itself. The meaning of the painting emerges from this naive theatrical didacticism: the viewer is to place himself in liege to the ideas expressed in it by the act of beholding, as does the Indian in the painting. Where the Canadian painting is able to define itself without question as a vehicle of communication predicated on an unbroken chain of hierarchical relationships, Manet's painting, based on news reports of an actual event, defines itself negatively with regard to such authority. On one level it is a "coldly recorded news report," but at the same time it is an impassioned political comment, staged as theatre, and aiming its emotional fire at the unseen spectator.

Between the time of Frère Luc and Manet, a slippage had taken place in the relationship of the artist to the network of communications; Manet's critical irony is new. The process has since been aggravated, so that by the time we look at Béland's paintings the question which arises is whether it is even possible to make a political painting now that counts as art. Béland's response is to abandon ideology. The political is transmuted (in the vehicle of commonly known newspaper photos) into images of pure fear. His paintings are delirious visions of suffering and aggression; the calm hierarchy of Frère Luc's canvas is changed into a terrible pyramid of burned and mutilated hands. The hand (emblem of the painter) is latent as well as overt image for Béland, implicit in the web of paint strokes which obsessively camouflage the surface of the works. The theatre of his painting lies precisely in this struggle between self-exposure and effacement seen here. The fascination with Artaud is fitting.

With the work of David Elliott and Lynn Hughes what counts is not the tension between painting and theatre that has been important for Jolliffe and Béland, but a struggle against a painterly language that has become facile and conventional. More than any of the figurative painters included in the exhibition, their paintings show an intransigent ugliness and crudeness of manner, manifesting in its will to deformation an anxious desire for rupture with the refinement and false sophistication of painting as high art.

Their subject matter is not much alike. Elliott's iconography remains private, revolving around everyday (still life) objects, abstract forms suggesting energy or force, and the repeated motif of the hand, manifesting, as it were, the contents of the picture, and oddly poetic landscapes. The style is a strange melange of the kindergarten and the adolescent, the crude shading of the cylindrical forms boasting of a prowess of representation like a teenaged muscleman cocky with his strength. Hughes, for her part, develops stagey assemblies of mask-like human visages confronting the kitschy paraphenalia of consumer culture, rawly and aggressively drawn and coloured. What these overtly or silently aggressive objects, guns, radios and TV sets, mean to her, I'm not sure. I am reminded of Harold Rosenberg's remark that "Kitsch is the daily art of our time, as the vase or the hymn was for earlier generations... In America kitsch is Nature."[20] She may mean to affirm the raw energy of pop culture. In spite of the inclusion of such objects, however, painting like this has nothing to do with the commercial aesthetic from which they have been wrenched. The deliberately ugly is the property of art whose intention is in direct opposition to the slick refinement of the market, where the only motive is to find the most effective impetus to consumption.

The directness and striving for the innocence of the body that Hughes and Elliot's paintings express is the counterpoint to the allegories of exile of Mackenzie and Jolliffe, and the tortured deliria of Béland. It is a pity they weren't included, because they push against the limit of what we are willing to accept as art. Along with the others they define the character of the new figuration as a painting of desires made manifest. ■

Luc Béland, *Prodrome: Camouflage for Antonin Artaud,* 1982, mixed media on canvas, 182.9 x 182.9 cm.

photo: Gabor Szilasi

NOTES

1. The survey of painting organized annually by the Saidye Bronfman Centre in Montreal, which takes the name "biennial", is a local example. Its use of the name, though not strictly accurate, appropriately conveys the sense of competition that I am referring to.
2. Of course, any exhibition's authority must ultimately be decided on the basis of the quality of the specific works presented; the second part of this article will focus on that question. Still, I believe that the term "quality" is modified by unspoken assumptions which are worth examining.
3. Douglas Crimp, "The End of Painting", *October 16* (Spring, 1981), p. 74.
4. The inability to recognize its own ideology is characteristic of the bourgeois outlook. Accordingly, ideology can only be a quality of the habits of mind of the other, insofar as it is equated with a biased, tendentious point of view, slanted against the truth. Of course, to admit the universality of ideology would be to deny a fundamental plank in the platform of bourgeois thought, the freedom of the artist. This liberty of the unique individual is antipathetic to any sort of ideological determinism.
5. Hal Foster, "Re: Post," *Parachute 26* (Spring, 1982), p. 12.
6. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (New York: Harper and Row, Icon Editions, 1971), p. 133.
7. *Ibid,* p. 201.
8. Barbara Rose, quoted in Crimp, p. 74.
9. Sandra Paikowsky in conversation with the author.
10. On this subject see Stephen Melville, "Notes on the Re-emergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism," *October 19* (Winter, 1981), p. 55-92.
11. The attitude and the work it produced were radical enough to necessitate new institutional structures to accommodate them: the same period saw the creation of alternative artist-run centres in Montreal such as Vehicule, Media and Optica. When the results were given recognition in the show *Québec 75* at the Musée d'art contemporain, it was under the aegis of an independent association, L'Institut de l'art contemporain, unaffiliated with the museum.
12. It thus becomes apparent that Crimp's objections to the open-armed welcome of the revival of painting have their relevance in the present context; they should at least put us on our guard.
13. Melville, p. 69.
14. Paikowsky, in conversation with the author.
15. Museums and public galleries acknowledge the difficulty. More and more, they rely on artist-run spaces as the testing ground of the relevant in contemporary practice. In the present exhibition, several of the participants have been seen before in Montreal in the "alternative" artist-run gallery situation.
16. Poggioli, p. 89.
17. In certain of Jolliffe's paintings, a layered spatial representation is akin to that found in a medieval painting like the Ghent Altarpiece of Van Eyck, a merging of contemporary and medieval aesthetic devices for a common iconographical purpose.
18. Melville, p. 88.
19. The painting shows France, personified by a female figure in regal robes presenting a painting of the Holy Family to an Indian, who kneels before it in obeisance, while she points to the heavens above, where the Trinity presides in glory. The events take place on the shores of New France; a ship and a mission station can be seen in the background.
20. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York: McGraw-Hill, 1965), p. 264-265.

L'auteur examine les critères de sélection visant à faire de l'exposition Montreal Painting Now *un bilan de la situation montréalaise en peinture. Les méthodes d'évaluation, qui s'appuient sur la notion de rupture à l'intérieur du milieu et sur l'appropriation de la fonction muséale par la galerie d'université — posture rendant tout risque impossible —, s'avèrent cependant inadéquates, le résultat faisant échec à sa propre ambition.*

En réponse au manque de clarté de cette sélection, l'auteur se penche d'autre part sur la nouvelle peinture figurative qui marque une rupture importante avec la tradition montréalaise de peinture abstraite. Les oeuvres de Plotek, Mackenzie, Jolliffe, Béland, Hughes et Elliott (ces deux derniers étant absents de l'exposition) y sont examinées.

Diana Nemiroff is a Montreal critic and freelance curator.

Edward Gordon Craig dans le rôle de *Hamlet*, vers 1895 photo : Bibliothèque nationale, Paris

POSTULATS D'UNE SÉMIOTIQUE THÉÂTRALE DU CORPS

Tout comme la réflexion philosophique se débarrasse du dualisme cartésien pour aboutir à la constitution du corps en objet propre, en *Leiblichkeit,* selon la formule de Max Scheler[1], le théâtre moderne opère un déplacement considérable du corps. De support somatique du logos, il devient le signe propre, l'expression d'une théâtralité qui transcende le théâtre psychologique. Cela étant constaté sur le mode généralisant, le problème du corps au théâtre pose un certain nombre de difficultés qui tiennent avant tout à la façon dont il doit être abordé sémiotiquement. Quelle sémiotique pourrait le prendre en charge sans perdre de vue ni son statut spécifique, comme objet cognitif, potentiel ou actualisable, ni le cheminement du théâtre moderne comme série textuelle? Une telle sémiotique doit tenir compte du statut ambigu du corps, souligné par les phénoménologues et par les psychanalystes, tout en rattachant les manifestations du corps aux différents systèmes de valeurs du théâtre moderne. Ces systèmes placent le corps dans la perspective d'un jeu de référents où il est à la fois *tiers-référent* et *référent premier*. Le corps est un tiers-référent en ce sens que dans le théâtre dialogique et mimétique ou, pour reprendre Artaud, dans le "théâtre psychologique", il est "figuré" par la parole ou la situation dramatique. Il fonctionne comme signe second du logos scénique. Le personnage qui agit selon un certain mode de comportement verbal ou psychologique est avant tout l'agent d'une parole ou d'une action qui se concrétisent scéniquement sans qu'elles renvoient au corps de façon immédiate. Le renvoi au corps du personnage, par delà le corps de l'acteur, exige un décodage autre que celui de la sémiotique intuitive des signes produits par les paroles et les gestes de l'acteur en scène et que le spectateur interprète selon un mode immédiat.

Exemple: l'acteur X, jouant le rôle d'Hamlet, répudie Ophélie et l'envoie au couvent. Le corps de l'acteur X est alors "conforme" à la situation scénique. Il "représente" Hamlet sans que la situation scénique mette en jeu le corps de ce personnage. Ce corps est donc quelque chose de plus que l'icône globale du personnage Hamlet représenté par l'acteur X. Il est un référent psychosomatique interprétable sur le mode psychanalytique: comme énergie pulsionnelle ou investissement, surgissement du ça ou structure d'une topique.

La sémiotique du corps dans le théâtre moderne est à constituer. Elle devra mettre à contribution la pertinence des signes du texte théâtral, celle des théories du théâtre et celle de la psychanalyse comme mode d'interprétation adéquate du corps en tant que *référent complexe.* Entre le dialogisme et le "situationnisme" du théâtre psychologique, d'une part, et la pratique scénique du théâtre autonome, ou se voulant tel, d'autre part, s'opère un déplacement de la fonction du corps qui, de *tiers-référent* devient *référent premier.* Or, la prise en charge du corps comme *référent complexe* impose un type d'analyse qui en ferait un facteur de dislocation du théâtre psychologique et l'agent fondateur d'une théâtralité autonome. L'amorce de cette analyse est fondée sur les présupposés suivants:

SIGNES ET SENS DU CORPS DANS LE THÉÂTRE MODERNE

À Serge Ouaknine

par Wladimir Krysinski

> L'objet est objet de part en part et la conscience, conscience de part en part. Il y a deux sens et deux sens seulement du mot exister: on existe comme chose et on existe comme conscience. L'expérience du corps propre au contraire nous révèle un mode d'existence ambigu. Si j'essaye de le penser comme faisceau de processus en troisième personne — "vision", "motricité", "sexualité" — je m'aperçois que ces "fonctions" ne peuvent être liées entre elles et au monde extérieur par des rapports de causalité, elles sont toutes confusément reprises et impliquées dans un drame unique. Le corps n'est donc pas un objet.
>
> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

a) L'évolution du théâtre moderne fixe plusieurs modèles textuels du comportement scénique des personnages; il faut étudier ces modèles comme la manifestation du corps en tant que *référent complexe* qui reste pourtant mis en scène par l'intermédiaire du corps dans sa fonction de *tiers-référent.* Une figuration en serait: logos + agôn = soma.

b) Les manifestations du corps comme *référent complexe* renvoient à la *fonction épiphanique* du corps, sous-tendue par la *fonction épiphanique* du personnage[2] pris comme sujet investi d'énergie pulsionnelle; ce sujet est simultanément un personnage qui agit selon une stratégie scénique et dialogique fixée par le dramaturge; celle-ci fait apparaître des structures sémiotiques qui font éclater le théâtre mimétique (rupture imprévue de l'action, non-interprétativité "logique" des gestes du personnage, "actes gratuits", etc.).

c) L'action de la fonction épiphanique du personnage et du corps produit et impose une réévaluation de l'idée de communication. Celle-ci est oblitérée par la manifestation de la corporéité somatique et matérielle du spectacle. Entre la communication et la manifestation prises comme fonction du spectacle, il y a l'action d'un référent complexe: le corps. Ses concrétisations variables exigent la constitution d'une sémiotique de la manifestation par opposition à une sémiotique de la communication.

d) Une sémiotique de la manifestation ne saurait considérer la théâtralité autonome comme un simple refus du théâtre psychologique. Au contraire, elle doit respecter l'évolution du théâtre psychologique, qui peut être représentée comme suit: corps ("tiers référent" = support matériel du logos verbal et actionnel) → fonction épiphanique du corps, support de la fonction épiphanique du sujet ("référent complexe" — investi psychosomatiquement) → corps manifesté ("référent premier") dans la théâtralité autonome.

Dans cette séquence, le corps est l'élément moteur de la transformation subie par le théâtre moderne. Ce point de vue, qui, de prime abord, peut sembler arbitraire, trouve ses justifications dans la pratique textuelle aussi bien que dans les systèmes de valeurs du théâtre moderne. Ce théâtre évolue depuis Büchner et Strindberg jusqu'à Artaud et Arrabal et les étapes de cette évolution sont marquées par les modalités du corps qui est à la fois un référent psychosomatique complexe, défini par la catégorie englobant/englobé, et l'image d'une matérialité signifiante en soi. La théâtralité d'Artaud se fonde, non sans ambiguïté, sur cette fonction du corps.

En tant que *référent premier,* le corps y devient un instrument flexible et maniable, support principal d'une gestualité propre au "théâtre de la cruauté". La théâtralité d'Artaud se fonde, non sans ambiguïté, sur la matérialité du corps, car elle s'accompagne de tout un réseau métaphorique et de tout un investissement pulsionnel.

c) Une sémiotique de la manifestation du corps dans le théâtre textualisé ne saurait tourner le dos au problème de la communication. Celle-ci acquiert cependant une fonction spécifique en ce sens que le corps "s'auto-communique" par médiation textuelle.

Il s'agit alors de voir le corps dans la double perspective de l'investissement pulsionnel et de l'investissement textuel. En tant que tel, le corps se constitue en référent complexe dont l'interprétation sémiotique ne tiendra compte que dans la mesure où elle prendra comme point de départ, comme "concept-pivot" la "relation dynamique entre contenant et contenu"[3]. Cette relation permet le passage du modèle psychanalytique au modèle sémiotique.

f) L'inscription du corps dans le texte théâtral moderne départage et ambiguïse les signes du logos et ceux du soma. Les signes du logos sont ambigus puisque le dialogue est souvent porteur de structures qui révèlent le corps en tant que contenant du sujet, celui-ci étant pris au sens d'une topique articulée selon l'ordre et la circulation instables du ça, du moi et du surmoi. Le théâtre psychologique, tel qu'il évolue avant Artaud, Evreïnoff et Witkiewicz, rend textuellement opératoire la structure suivante du sujet, qui repose sur l'opposition entre le moi et le ça, autrement dit le contenu du corps, contenant investi par la parole et par le geste:

soma → ça → moi → parole → geste → soma.

C'est une structure récursive et close sur elle-même. Elle permet de voir comment le théâtre réalise un jeu de formes symboliques qui expriment le corps comme référent complexe, inscrit dans l'idéologie de la mimésis généralisante et particularisante de la "psyché" prise au sens large, comme contenu du contenant. Logos et soma ont aussi partie liée dans le théâtre.

Les propositions suivantes de Freud et de Merleau-Ponty permettent de poser le problème du corps dans l'espace textuel et théorique du théâtre moderne.
Freud:

> Le *Moi* est avant tout une entité corporelle, non seulement une entité toute en surface, mais une entité correspondant à la projection d'une surface. Pour nous servir d'une analogie anatomique, nous le comparerions volontiers au "mannequin cérébral" des anatomistes, placé dans l'écorce cérébrale, la tête en bas, les pieds en haut, les yeux tournés en arrière et portant la zone du langage à gauche;[4]

Merleau-Ponty:

> Ainsi l'expérience du corps propre s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet et le sujet de l'objet, et qui ne nous donne que la pensée du corps ou le corps en idée et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité.[5]

Si la constatation de Freud représente le moi comme une structure corporelle et spatiale, elle le sémiotise aussi d'une façon paradoxale. Par l'image du mannequin cérébral, dont l'anatomie est artificiellement disposée, Freud définit le corps comme une symbolisation du moi. On peut y voir une sorte de théâtralisation du corps et du moi en action scénique et spatialement circonscrits, où le rapport entre le moi et le langage est un rapport de contrainte. Ce scénario visuel s'apparente au jeu théâtral où le moi et le corps sont indissociablement liés dans la textualité et la représentation du théâtre moderne.

La constatation de Merleau-Ponty révèle que la réflexion sur le corps dans le texte du théâtre moderne ne peut être qu'une approximation sémiotique. Elle doit nécessairement diviser le corps en support d'un sujet et en expérience propre au sujet que le théâtre psychologique ne fait que feindre par la mise en oeuvre mimétique

des codes. L'expérience du corps investi d'énergie pulsionnelle disloque ces codes pour constituer son propre théâtre. Sa représentation ne sera qu'une autre rupture entre le corps propre et le texte.

Il reste à vérifier ces constatations dans l'espace évolutif du théâtre moderne aussi bien textuel que théorique, mais auparavant regardons le corps dans sa pureté scénique, celle de la pantomime.

LE CORPS ET LA PANTOMIME

La pantomime est un cas extrême. La servilité du corps par rapport au texte y est abolie. Du moins de prime abord. Car, à bien y regarder, la pantomime relève à la fois d'une séparation du corps par rapport au texte et d'une relation spéciale avec celui-ci. Cette relation spéciale, c'est le maintien du pôle mimétique, mais d'une façon toute particulière, à savoir par référence globale au monde et à la vie. Cette référence marque certainement le caractère social du corps dans le jeu, mais elle n'enlève rien à son caractère instrumental. Dès lors, la séparation du texte et du corps dans la pantomime marque le refus d'une imitation réaliste et fidèle. Elle confirme la structure d'évocation allusive, propre à la pantomime.

Étienne Decroux l'exprime de façon claire:

> Avant d'être complet, un art doit exister. Notre mime qui tente d'évoquer par l'exclusif mouvement du corps la vie mentale sera, s'il y parvient, un art complet.
>
> Pour un peu, le théâtre ne serait pas un art puisqu'il évoque la chose par la chose elle-même: l'obèse par un obèse, la femme par une femme, le corps par un corps, le verbe par le verbe, l'exhaussement par l'exhaussement, le déplacement par le déplacement, le volume colorié par le volume colorié.[6]

Signe de rupture extrême par rapport au théâtre mimétique, celui de la ressemblance au personnage, la pantomime montre l'évolution de la fonction du corps dans le théâtre moderne. Cette évolution procède d'une triple démarche: théorie du corps, pratique du corps et inscription textuelle du corps. Si la théorie du corps débouche sur sa pratique théâtrale, son inscription textuelle en est la préfiguration théorique et pratique. Ainsi, dans l'espace évolutif du théâtre moderne, le corps semble se situer à l'intersection de la mimésis et de la manifestation pure, de caractère "performanciel". Tout comme dans la pantomime où le rejet du texte n'annule pas pour autant la symbolisation mimétique globale de la fable dramatique. Rappelons ce qu'en dit Étienne Decroux:

> Vous allez voir ce qu'on appelle un spectacle coupé: une douzaine de numéros de mime et à la file. Chaque pièce ressemble à la précédente et à la suivante: c'est la même histoire, tout est dans tout, tout recommence. Tout est vanité, tout est donc vain, donc tout effort est vain.[7]

Le théâtre qui voudra se constituer en tant que forme autonome devra "imiter" le caractère répétitif et permanent de la vie, et non pas des histoires individuelles. Le corps est donc le référent premier du spectacle à condition qu'il dépasse son statut de référent complexe. On verra que cela ne se réalise en pratique que dans la pantomime, qui marque l'ultime manifestation du corps comme signe de sa gestualité et de son mouvement propres. En revanche, le théâtre moderne ne peut pas poser la théorie du corps sans se débarrasser entièrement du récit symbolique. Depuis Craig jusqu'à Artaud et Grotowski, il manifeste le rapport corps/monde dans une double perspective: d'une part, le corps est le support somatique et cinétique du spectacle; d'autre part, il est le signe d'un investissement pulsionnel cosmique. Cet investissement pulsionnel le rattache à la fable symbolique du monde en ce sens que le corps est tout aussi répétitif dans le jeu de ses pulsions.

À côté des théories de Craig, Evreïnoff, Witkiewicz, Artaud et Grotowski, il y a une ligne progressive du théâtre moderne jalonnée par Büchner, Strindberg, Pirandello, Genet, Arrabal, Guyotat. Elle marque la fonction du corps en tant que référent complexe mais elle en donne aussi la mesure en tant que signe répétitif de la gestualité somatique. Chez ces auteurs la fable dramatique subit des ruptures telles qu'elle ne pourra plus y loger le comportement pulsionnel et individuel du corps. Ce dernier atteindra un tel degré de saturation symbolique que la fable dramatique se convertira en fable symbolique. Cette métamorphose est bien mise en évidence dans *Woyzeck* et dans *Six personnages en quête d'auteur,* tout comme dans *le Balcon* et dans le "théâtre panique". La dynamique des théories du corps accentue la fonction autonome corrélativement aux textes. La fable

Meyerhold, portrait par P.L. Flouquet, 1927, linogravure, collection Galerie Gilles Gheerbrant

symbolique d'Artaud et celle de Grotowski résultent dialectiquement de la saturation de la fonction épiphanique du personnage et du corps. Le rapport du corps au monde est homologue au rapport de la fable dramatique à la fable symbolique. Ces rapports recoupent l'opposition entre le théâtre textualisé et la pantomime. Mais ce recoupement ne traduit pas un rejet aussi radical du texte que dans la pantomime.

Pour illustrer notre propos, nous devons définir de façon plus précise ce que nous entendons par la théorie du corps, la pratique du corps et l'inscription textuelle du corps dans le théâtre moderne.

LE CORPS ET LA THÉÂTRALITÉ

La théorie du corps n'est pas donnée dans le théâtre moderne comme une entité cohérente. Si toutefois nous lui accordons une importance sémiotique, c'est dans la mesure où, même sous sa forme discontinue, elle renvoie à deux référents liés à la fonction du corps dans le théâtre moderne: 1) la théâtralité et 2) la fable symbolique.

La théâtralité, telle qu'elle est posée théoriquement chez Craig, Meyerhold, Evreïnoff, Artaud et Grotowski, procède d'une intention autonomisante, d'une nécessité de définir le théâtre comme un art auto-télique. L'idée même d'autonomie théâtrale vise à constituer un système de signes appartenant exclusivement au théâtre. Étant donné que le théâtre s'appuie sur la synthèse effective et opératoire de la parole, de la présence humaine et de l'espace, la théâtralité doit prendre en charge ces éléments fondamentaux pour les constituer en un système de signes spécifique et irréductible à un autre. La théâtralité en évolution marque précisément l'importance de la manifestation spectaculaire des éléments fondamentaux qui lui sont constitutifs. Leur manifestation procède d'une mise en forme et d'une représentation des trois structures dominantes de la théâtralité: hétérogénéité, spatialité et polyphonie.

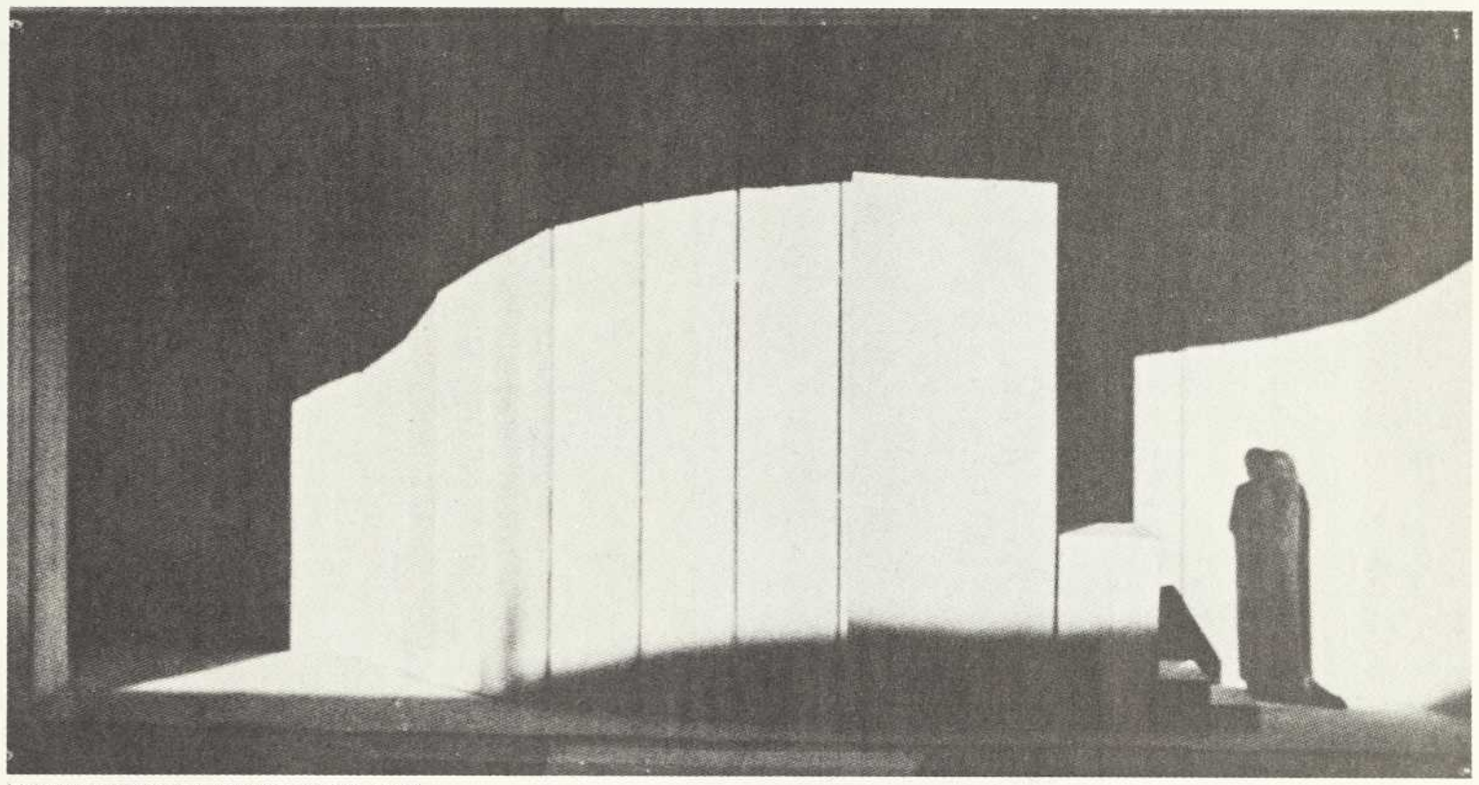
L'hétérogénéité est un "ensemble pluricodique"; la spatialité est une "simultanéité des signes" dans l'espace. Elle présuppose une "pluralité signifiante" du discours théâtral qui "implique une temporalité autre que la temporalité linéaire de la Parole"[9]. La polyphonie, enfin, est de nature "informationnelle". C'est une "épaisseur de signes", selon la formule de Roland Barthes pour qui le "théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport à celui de la langue (qui est linéaire)"[10].

C'est comme élément différentiel que le corps participe à la théâtralité; il procède à sa façon de l'hétérogénéité, de la spatialité et de la polyphonie du spectacle. Le corps est un signe joncteur qui assume la pluralité des codes propres aux messages théâtraux; il donne un sens directionnel à l'espace scénique; il soutient et conditionne la polyphonie, car l'"épaisseur de signes" tient à la présence des acteurs dans la mesure où leurs fonctions dans la représentation déterminent l'interrelation et la tension qui structurent les différents systèmes de signes engagés dans le spectacle.

Les trois structures convergent vers le jeu qui est une manifestation tangible de la théâtralité, son aboutissement. Le jeu acquiert des caractéristiques spécifiques et signifie différemment chez Meyerhold, Craig, Evreïnoff, Artaud et Grotowski.

EVREÏNOFF ET MEYERHOLD

Dans la conception de la théâtralité d'Evreïnoff et de Meyerhold, le corps est un élément différentiel puisqu'il est doublement connoté. Il est le corps de l'homme et le corps de l'acteur.



Modèle pour *Hamlet,* acte III, scène 3, 1910

C'est une structure réversible, car la théâtralité de Meyerhold et surtout celle d'Evreïnoff, se fondent sur l'idée d'"instinct de théâtralité". L'acteur jouant un rôle joue par là même l'homme jouant l'acteur en train de jouer. L'acteur réalise alors au second degré l'instinct de théâtralité; c'est un histrion pris en flagrant délit; de sa nature profonde, il fait sa profession.

> La *théâtralité* est pré-esthétique, c'est-à-dire primitive, et d'un caractère plus fondamental que notre sens esthétique... *L'art du théâtre* est pré-esthétique, et non pas esthétique, pour la simple raison que la *transformation,* qui est après tout l'essence de tout art théâtral, est plus primitive, plus facile à réaliser que la *formation,* qui est l'essence des arts esthétiques.[11]

On voit qu'une telle conception de la théâtralité, tout comme celle de Meyerhold ("Monter la vie sur la scène signifie *jouer* cette vie..."; "Le fondement de l'art théâtral est le jeu.") posent le corps implicitement plutôt qu'explicitement comme élément du spectacle. La structure dominante étant le jeu, le corps y est subordonné à la fonction d'instrument; il ne renvoie jamais à lui-même, semble-t-il, mais au rôle. Il s'inscrit ainsi dans l'axe sémantique qui articule la séquence suivante:

théâtre → jeu → rôle → imitation → transformation → corps.

Le corps est donc le signe inter-relationnel qui réfère au ludisme, à l'imitation, ainsi qu'à l'idée du spectacle pour le spectacle ("performance for oneself", "theatre for oneself"). Il est indissociablement lié au concept de rôle histrionique, joué instinctivement. Evreïnoff souligne cette fonction ludique du corps en tant qu'élément transformationnel, en insistant sur la charge de la théâtralité qui se réalise quotidiennement par le truchement d'expressions telles que: "to play the fool", "to play comedies", "to make scenes", "to feign this or that", "to play this or that role", "to watch the fight of two fools, or the quarrel of two lovers", etc.[12]

Les codes qui sous-tendent la fonction du corps dans cette théâtralité sont d'ordre mimétique et ludique. Le code mimétique communique le corps comme objet-médiateur de l'imitation d'un modèle emprunté à la vie. Le code ludique fait du corps l'instrument du jeu. Ainsi, peut-on dire que pour Evreïnoff le corps propre n'existe pas. Il est toujours autre. Il est continuellement en représentation. Le spectacle élève l'instinct de théâtralité jusqu'à sa propre manifestation permanente.

CRAIG

Chez Craig le corps est théorisé tout aussi implicitement. Il est le support d'une gestualité particulière appelée "sur-marionnette" (*Übermarionette*), c'est-à-dire que cette gestualité va bien au delà d'un jeu mécanique. Craig oppose marionnette (*puppet*) à "sur-marionnette" et c'est précisément à travers cette opposition que le corps acquiert une fonction spéciale: il dépasse le mimétisme pour devenir symbolique. Pour Craig, le jeu transcende volontairement l'imitation de la vie. Pour que le théâtre retrouve son modèle ancien et rituel, il doit se constituer en "noble artifice" (*noble artificiality*). Dès lors on ne peut plus se contenter de la marionnette. Il faut créer la "sur-marionnette".

> The Übermarionette will not compete with life — but will rather go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in trance — it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit.[13]

Le corps en transe, qui sous-tend la théâtralité produite par la sur-marionnette, devient le signe médiateur d'un symbolisme cosmique auquel participe le corps de l'acteur en l'instituant sur la scène. Le jeu théâtral se fait principalement jeu corporel, c'est-à-dire mise en scène du mouvement somatique et réduction du texte. La théâtralité de Craig se fonde sur la conscience que le théâtre est un rite d'initiation au symbolisme universel de l'homme. La sur-marionnette est le symbole de l'homme. Le corps efface le personnage scénique, dépasse la personnalité de l'acteur et devient l'instrument mobile d'un spectacle para-mimétique

Edward Gordon Craig, photographié par Edward Steichen, en 1909, collection Arnold Rood

et para-symbolique. Au sens où la fable symbolique manifeste visuellement la situation de l'homme, jouée par le mouvement du corps et le dépassement de la parole. Il s'agit d'une pièce sans parole (*wordless drama*). La théâtralité de Craig repose principalement sur la spatialité du corps et sur son comportement cinétique. Le corps fonctionne à la fois comme signe auto-référentiel, prime référent et référent complexe. Il s'inscrit dans l'axe sémantique suivant:

théâtre → jeu → sur-marionette → masque → transmimétisme → symbolisation corporelle → mouvement → silence (quasi pantomime) → symbolisation cosmique.

ARTAUD

Entre Craig et Artaud la différence tient principalement à l'intensité et à l'articulation spécifique des éléments divers de la mise en scène et du spectacle. Ce qui sépare la sur-marionnette de l'"athlétisme affectif", ce n'est qu'une simple mise au point, une accentuation, peut-être plus structurée chez Artaud, du rapport entre corps et symbolisme ou bien entre contenant et contenu.

Ces oppositions font entrer le corps dans un système sémiotique qui rejette le théâtre psychologique et privilégie la pulsion mythique et symbolique. Cette pulsion prend la forme de métaphores et d'images qui assurent au corps une fonction médiatrice entre l'être humain et le cosmos. Dans le théâtre moderne, Artaud et Grotowski sont probablement les seuls qui posent le corps dans une perspective théorique et pratique aussi complète que cohérente. Chez Artaud, surtout, la théorie du corps procède d'une intention polémique envers le théâtre psychologique et l'idéologie de la société industrielle et mécanisée. Le caractère axiologique du système d'Artaud est évident. On peut le présenter comme suit en faisant ressortir les référents thématiques et les référents formels:

Référent thématique du théâtre de la cruauté	
↓	
positif	Thèmes qui répondent à l'agitation et à l'inquiétude caractéristiques de notre époque;
	Mythes de l'homme et de la vie moderne;
	Grandes préoccupations;
	Passions existentielles;
	Thèmes cosmiques universels, pris aux anciennes cosmogonies mexicaine, hindoue, judaïque, iranienne, etc.
négatif polémique	L'homme total;
	Renoncer à l'homme psychologique;
	Renoncer à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes;
	Faire entrer "non seulement le recto mais aussi le verso de l'esprit";
Référent formel du théâtre de la cruauté	Mouvements, expressions, gestes;
	Notion nouvelle de l'espace exploité sur tous les plans;
	Chevauchement des images, des mouvements;
	Collusion d'objets, de silences, de cris, de rythmes;
	Véritable langage physique à base de signes et non plus de mots;
	Vibration, agitation matérielle;
	L'esprit des plus antiques hiéroglyphes préside à la création de ce langage théâtral pur;
	Dépassement du sens logique des mots; création du sens incantatoire; magie des mots;
	Intensité des couleurs, des lumières, des sons;
	Trépidation, répétition soit d'un rythme soit d'une phrase parlée;
	Spectacle étendu à la salle;
	Suppression de la scène;
	Décor constitué par les personnages eux-mêmes grandis à la taille de mannequins gigantesques;
	Masques;[14]

Artaud insiste sur la constitution d'un langage théâtral "pur". Le corps y participe comme signe et symbole central de thèmes cosmiques et universels. Par le refus du théâtre psychologique ou "digestif", Artaud vise à constituer la fable symbolique. Ce n'est pas une fable narrative. Elle a pour fonction de catalyser les émotions du spectateur. Elle a une structure syntagmatique simple: l'homme n'est pas ceci, il est cela, métaphysicien ambiant, participant du cosmos, porteur de mythologies et de signes engloutis qu'il doit ressusciter.[15] Dans ce système le corps se situe à la fois sur le plan sémiotique, comme structure ayant sa place dans la totalité fonctionnelle du spectacle, et sur le plan sémantique, comme renvoi permanent à une autre chose. Le corps prend en charge les grandes catégories métaphorisantes que sont la cruauté, la peste, l'alchimie, la métaphysique, l'athlétisme affectif. C'est précisément par le truchement de l'"athlétisme affectif", formule d'une importance capitale, qu'Arnaud soude la théorie et la pratique du corps. Le corps est à la fois le réceptacle des affections, des forces psychiques intérieures et l'instrument du spectacle, dans la mesure où l'acteur, imaginé par Artaud,

doit être capable de localiser physiquement les sentiments. Artaud établit par là même une homologie importante: muscles = sentiments. C'est elle qui régit toute la conception du corps humain et toute la pratique corporelle de l'acteur. "L'acteur est une athlète du coeur", voilà la formule clé. Elle concrétise le corps comme mouvement, effort, lutte, respiration, entraînement. Le corps exprime avant tout les passions intérieures, les sentiments. Que veut dire exprimer? C'est savoir que chaque sentiment a une zone, un point physique de sustention. Le double du théâtre c'est le double du corps. L'être humain est un Double comme le Kha des Embaumés de l'Egypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité.[16] La fonction du corps n'est pas uniquement métaphorique; elle est aussi somatico-métaphysique:

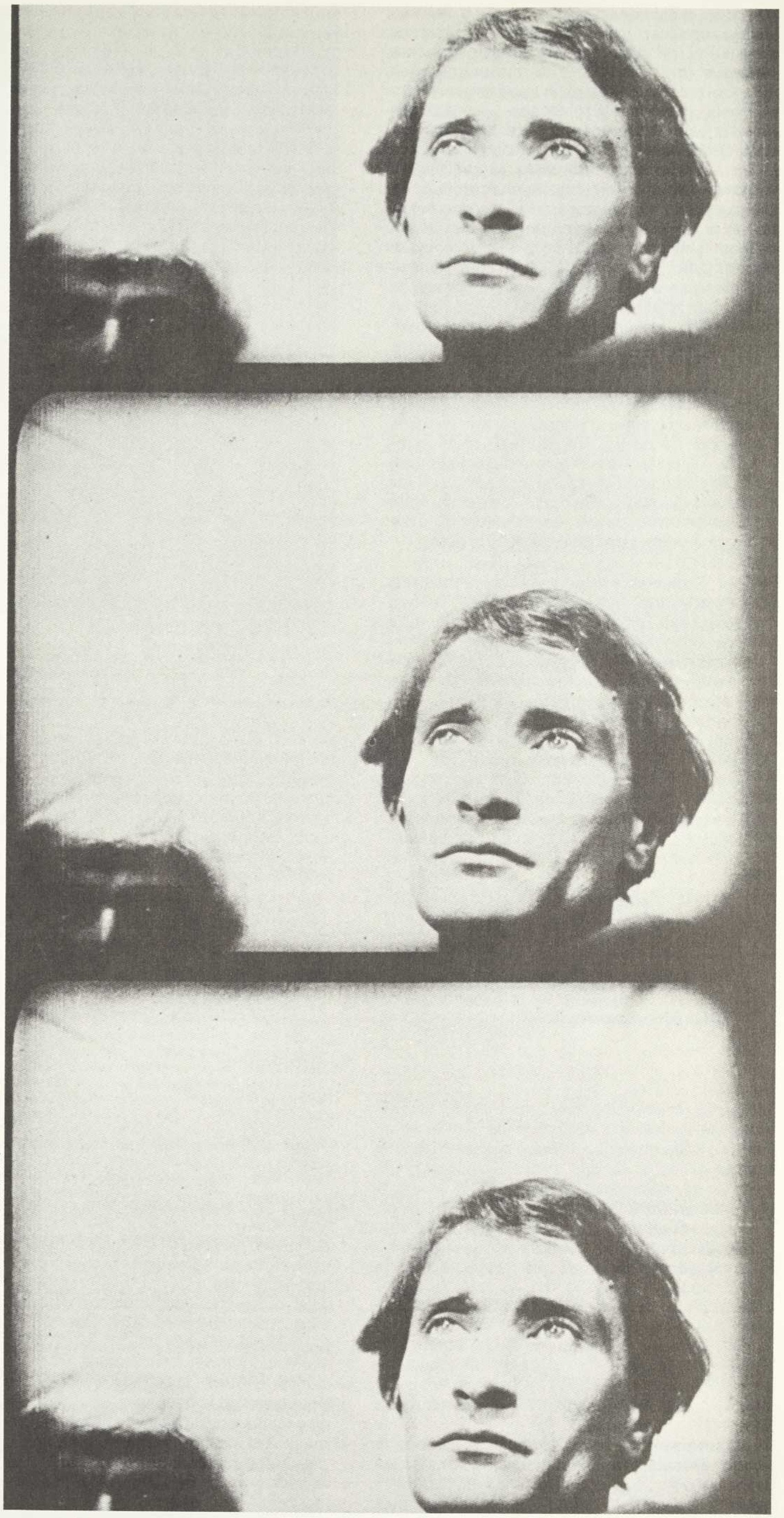
> Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité.[17]

Pour Artaud, le corps est donc une carapace de l'âme dont il devrait manifester la présence par le jeu musculaire et respiratoire. Ce jeu exige de l'acteur qu'il connaisse la topographie affective du corps. Et cette topographie est révélée principalement sinon exclusivement par le souffle. Chez l'acteur, le "corps est appuyé par le souffle", alors que chez l'"athlète physique, c'est le souffle qui s'appuie sur le corps".[18] Le souffle est la manifestation du "corps intérieur",[19] fonction ludique et théâtrale de l'affectivité somatiquement marquée, signe négatif ou positif du jeu qu'Artaud divise en "sobre et rentré" et "emporté et volumineux"[20]. La fonction théâtrale du corps, à part la gestualité, le mouvement et le déguisement, c'est, pour Artaud, la pratique somatique du souffle. Le corps s'inscrit donc dans une référentialité axiologique dont voici les termes forts: bases somatiques et organiques des émotions, culte corporel des émotions, technique et codage (kabbalistique, ludique et théâtral) des souffles, "densité voltaïque", points sensibles du corps, extase du spectateur (transes magiques), chaîne magique. Connaître les localisations du corps, c'est donc refaire la chaîne magique[21].

La concrétisation scénique du théâtre de la cruauté repose sur l'idée de l'acteur-athlète, signe médiateur d'une thématique cosmique et métaphysique où se constitue la fable symbolique du corps humain. Le jeu de souffles c'est le jeu de la totalité psychique et somatique de l'homme affronté aux puissances magiques. L'unité/corps/pensée/corps-affectivité/corps-émotion/mène paradoxalement à la dualité du théâtre qui, dans son monisme matériel et physique, laisse découvrir un arrière-fond symbolique métaphysique et cosmique[22].

GROTOWSKI

Grotowski fonde son "théâtre pauvre" sur le double rapport: texte vs représentation et corps vs jeu symbolique. On retrouve chez lui, tout comme chez Artaud, la même intention d'une théâtralité autonome fondée sur la pratique gestuelle, cinétique et respiratoire du corps. Le rapport: théorie du corps/pratique du corps reconnaît l'existence de certains gestes et de certains comportements somatiques ayant une portée inter-humaine et inter-subjective. Ils expriment l'intimité profonde de l'être humain et



Antonin Artaud dans *la Passion de Jeanne d'Arc* de Carl T. Dreyer

réfèrent à la psyché collective[23]. Pour Grotowski le corps est l'instrument et le réservoir de forces secrètes et de signes qui expriment la nature profonde de l'homme. La communication procède d'un corps et d'un comportement individuels, mais elle est dirigée vers d'autres corps et d'autres comportements. La représentation théâtrale met en jeu la corporéité des acteurs "inter-impliqués" dans la production d'une sorte de somatisme pulsionnel et symbolique global en ce sens que le corps est le moyen et le résultat d'une intimité humaine que chaque acteur doit révéler à lui-même et aux autres. Grotowski insiste sur l'autoconnaissance de l'acteur[24], car il est convaincu que le corps est une structure symbolique et symbolisable et que, par le mimétisme somatique, il révèle le sens de la condition humaine. Expérience collective, celle-ci doit être individuellement re-jouée par chaque corps. Cette position primordiale du corps détermine chez Grotowski une série d'opérations sur le texte, opérations de nature transformatrice et symbolique. Le texte dramatique sert de noyau, de prétexte à une représentation symbolique. Il est fatalement résorbé par le corps. Toutefois, cette "résorption" s'accomplit en fonction de l'expérience moderne de l'homme et du monde.

En effet, Grotowski transforme la pièce théâtrale en un scénario, en un réseau de scènes résiduelles qui érigent le corps en une structure visuelle et scéniquement dominante. *Le Prince Constant de Calderon, Acropolis de Wyspianski, la Tragique Histoire du Dr Faust selon Marlowe* ou *Apocalypsis cum Figuris* sont des transformations axiologiques et symboliques qui permettent aux acteurs d'imposer corporellement leur jeu pulsionnel de réinterprétation. La pratique du corps y est un surplus gestuel et somatique par rapport au texte ou à la situation scénique. L'exemple suivant tiré du *Prince Constant* illustre bien ce principe sémiotique qui privilégie le corps par rapport au texte:

Le Prince Constant de Jerzy Grotowski

Artaud et Grotowski semblent suivre des cheminements inverses. Si Artaud fonde son système sur la cruauté comme métaphore centrale pour la projeter sur la pratique de la "parole soufflée" (J. Derrida), Grotowski part d'une technique corporelle très structurée pour retrouver la cruauté. À l'instar de Craig, ils convergent tous les deux vers une pratique symbolique du corps. Le théâtre est une scène où le corps accueille, mime et produit la fable symbolique. Le corps retrouve sa pleine dimension de référent complexe, car le jeu corporel et le somatisme pulsionnel déterminent dans ces systèmes de valeurs ce que nous appellerons la sur-communication et la supra-manifestation. La sur-communication, c'est la transformation du logos textuel fondée sur un jeu de symboles, de thèmes et de cosmogonies. Le corps retrouve alors la métaphysique au sens d'Artaud. La supra-manifestation désigne le dépassement de la corporéité mimétique par une gestuelle symbolique.

TAROUDANT *regarde* FENIX.

TAROUDANT (Selina) — MAYA

◀ Qu'avez-vous?

FENIX — RENA

Qu'ai-je? Selina,

FENIX *à* TAROUDANT, *puis* FENIX *seule: progressivement sa voix s'accélère, devenant de plus en plus aiguë, portée par un mouvement de reptation de tout son corps, jusqu'à un cri (au mot "passion").*

◀ ah, si je pouvais seulement le deviner
moi-même:
si mon miroir pouvait me le dire! ma fille,
je nourrirais ma douleur
jusqu'à l'excès
et je verrais clair dans mon coeur!
Mais maintenant dans la brume,
je sens une tristesse
et une langueur qui me brisent,
et c'est le tourment de mon âme,
le tourment et la douleur
de s'agiter en vain dans des passions

Brusquement sa voix devient caverneuse, intime, presque honteuse.

◀ qu'elle est incapable d'éprouver!

LE CORPS DANS LA SÉRIE TEXTUELLE DU THÉÂTRE MODERNE

Revenons sur le problème de l'inscription textuelle du corps pour voir comment, à l'intérieur d'une série représentative du théâtre moderne (Büchner, Strindberg, Pirandello, Witkiewicz, Genet, Arrabal, Guyotat), le corps se transforme en référent complexe dans la perspective scénique, dialogique et psychologique. Il devient référent complexe en ce qu'il est épiphanisé par le texte. Celui-ci met en oeuvre une série d'oppositions: moi/corps, corps propre/événement psychique/événement scénique. La complexité référentielle du corps se fonde sur la perspective freudienne et sur celle de Merleau-Ponty, que nous avons citées auparavant.

Le moi du personnage y est corporel car il est investi par la pulsion libidinale et la pulsion de mort, qui vont de pair. Elles fondent une scène épiphanique du corps comme corrélat et support du moi. L'événement psychique, qui implique l'événement scénique, est préparé par

l'investissement du corps dans le texte qui agit dans un ordre scénique en décomposition. Le décodage sémiotique de cet ordre scénique doit prendre en considération le fait que, dans la série évolutive du théâtre moderne, la structure de la pièce repose sur une ou plusieurs actions individuelles et exceptionnelles, sur la prépondérance de la structure d'*acting out.* Il suffit de rappeler quelques données textuelles de la série mentionnée pour saisir le caractère primordial du corps épiphanisé par l'événement psychique et scénique. Le meurtre commis par Woyzeck qui poignarde sa maîtresse (Büchner); le suicide de Mademoiselle Julie (Strindberg); les gestes meurtriers de Henri IV et de Roméo Daddi ou le suicide du Garçonnet (Pirandello); les transformations et le comportement fou des personnages de Witkiewicz; les déguisements, le masochisme et le sadisme des personnages de Genet; le comportement "panique" des personnages d'Arrabal, ainsi que la violence verbale allant jusqu'à la déformation du langage chez Guyotat *(Rond en avant)* révèlent le corps en tant que référent complexe qui réorganise et disloque les codes mimétiquement référentiels du texte dramatique (action, imitation, cohérence).

Les changements de registres dialogiques et les ruptures textuelles fonctionnent comme supports sémiotiques de la communication entravée. L'épiphanisation est une forme de manifestation textuelle et par conséquent scénique du rapport tripartite: personnage/moi/-corps. C'est une rupture brutale de la cohérence dramatique et textuelle par l'incursion du corps propre compris comme sujet/objet de l'événement psychique.

Le théâtre moderne est marqué par la prédominance de systèmes de valeurs qui favorisent le corps et le mettent en relief. Cet aspect important s'accompagne d'une refonte de la notion de communication. Celle-ci n'est plus liée à la narrativité d'une fable dramatique. Elle repose, au contraire, sur une mise en valeur des métaphores et des thèmes qui font du corps l'agent d'une symbolisation dont les implications sont tantôt métaphysiques (Artaud), tantôt archétypales et de nature collective et cosmique (Craig, Grotowski). Signe théâtral libéré du logos contraignant, le corps fonde la fable symbolique.

Par ailleurs le dépassement des structures verbales par les structures somatiques témoigne d'une mise en scène poly-sémiotique de la corporéité qui engendre le spectacle ludique ou auto-expressif. Érigé en structure propre, le corps définit le théâtre moderne dans sa subversion systématique du psychologique par le somatique et du mimétique par le performanciel. ■

NOTES

1. *Cf.* M. Scheler, "Lived Body, Environment, and Ego":
   > It is our assertion that "lived bodiliness" *(Leiplichkeit)* represents a special non-formal datum of an essential giveness (for pure phenomenological intuition) which, in any factual perception of a lived body, functions as a form of perception (we can also say as a category in the sense of the aforementioned precise characteristic of anything categorical).

   In *The Philosophy of the Body, Rejections of Cartesian Dualism,* Ed. with an introduction by Stuart F. Spicker, Chicago, Quadrangle Books, 1970, p. 160.
2. Je me sers de cette formule dans l'esprit joycien pour qui l'épiphanie dont on trouve la définition dans *Stephen Hero,* signifie "a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself".
3. *Cf.* les remarques suivantes de Maria Carmen Gear et de Ernesto Cesar Liendo dans leur *Sémiologie psychanalytique*:
   > Le concept-pivot qui permettra le passage du modèle psychanalytique au modèle sémiologique sera la "relation dynamique entre contenant et contenu" que W.R. Bion a abstrait de la relation concrète entre le sein maternel et les objets que le Moi du bébé identifie projectivement en lui.

   Op. cit. Éd. de Minuit, *1975,* p. 52.
4. *Cf.* S. Freud, "Le *Moi* et le *Ça* (Es) "in *Essais de psychanalyse,* trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1970, p. 194.
5. *Cf.* M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1967, p. 231.
6. *Cf.* É. Decroux, *Paroles sur le mime,* Paris, Gallimard, 1963, p. 46.
7. *Ibid.,* p. 133-134.
8. J'emprunte ces trois catégories, en tant que caractéristiques de la théâtralité, à l'étude de Jean Jachymiak "Sur la théâtralité" in *Littérature/Science/Idéologie, Programme d'analyses,* 2, p. 42-58.
9. *Ibid.,* p. 54.
10. *Ibid.* p. 55, la citation de Roland Barthes est tirée de son essai "Littérature et signification", in *Essais critiques.*
11. *Cf.* Nicolas Evreïnoff, *Histoire du théâtre russe,* trad. G. Welter, Paris, Éd. du Chêne, p. 375, non daté.
12. *Cf.* Nicolas Evreïnoff, *The Theatre in Life,* edited and translated by Alexander I. Nazaroff, with an introduction by Oliver M. Sayler, Ed. Benjamin Blom, Inc. 1976. Voici les observations d'Evreïnoff:
    > Let me now pass to the definition of "the theatre for oneself". *Theatrum extra habitum mea sponte!* Such is the scientific formula of this institution! Such is the medical prescription which I would give to all real aristocrats of the theatre tortured by boredom and languor.
    > *Extra habitum!* This means that the theatre which I am preaching has no special site or building. Its material weapons are limited to zero, or almost zero (p. 190).
    > The art of "the theatre for oneself" is simply an improved (an artistically improved) edition of that practice in which each one of us indulges (for the theatrical instinct is common to all of us) and which is usually defined by rather vague and sometimes not very complimentary expressions, as, for instance, "to play the fool," "to play comedies", "to make scenes", "to feign this or that", "to play this or that role", "to watch the fight of two fools, or the quarrel of two lovers", etc. (p. 191).
13. Cf. E.G. Craig, "The Actor and the Übermarionette" in *Total Theatre, A critical anthology,* éd. E.T. Kirby, New York, A. Dutton paperback, 1969, p. 51.
14. En établissant ces structures référentielles du "Théâtre de la cruauté", je me suis référé au Second manifeste du *"Théâtre de la cruauté",* in A. Artaud, *le Théâtre et son double,* Paris, Gallimard, (coll. "Idées"), 1970, p. 185-190.
15. L'intention polémique d'Artaud, son désir de dépasser le théâtre "psychologique" ou "digestif", sont liés d'une façon indirecte à ses préoccupations symboliques. La "fable symbolique" est une déduction méta-linguistique du sens du théâtre pur ou du théâtre de la cruauté. Ce sens renvoie à l'opposition fondamentale dans les écrits d'Artaud, celle entre l'homme psychologique (au caractère et aux sentiments bien tranchés) et l'homme symbolique ou total, tel qu'il apparaît à travers les signes du théâtre pur.
    Dans cette opposition, se joue la finalité du théâtre pur qui doit révéler le symbolisme fondamental du monde et de la nature. Voici les observations d'Artaud, qui mettent en évidence cette structure; en comparant le théâtre à la peste, Artaud remarque:
    > ...comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. Il retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillés; tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles: et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement; car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés.

    "Le Théâtre et la Peste" In *le Théâtre et son double,* p. 38.
    Et dans son étude "Sur le théâtre balinais", Artaud constate:
    > Ceux qui parviennent à donner un sens mystique à la simple forme d'une robe, qui, non contents de mettre à côté de l'homme son Double, attribuent à chaque homme habillé son double de vêtements, -ceux qui percent ces vêtements qui leur donnent des allures de grands papillons piqués en l'air, ces gens-là beaucoup plus que nous ont le sens inné du symbolisme absolu et magique de la nature, et nous donnent une leçon dont il est trop sûr que nos techniciens de théâtre seront impuissants à tirer parti.

    Op. cit, p. 93.
16. *Cf. le Théâtre et son double,* p. 197.
17. *Ibid.,* p. 197.
18. *Ibid.,* p. 196.
19. *Ibid.,* p. 203.
20. *Ibid.,* p. 196.
21. *Ibid.,* p. 206.
22. *Cf.* à ce propos les remarques suivantes de Guy Scarpetta:
    > Ce qu'il nous faut retenir d'Artaud, c'est que le corps n'est pas l'autre (l'envers) de la pensée, mais une de ses dimensions active, dérobée, enfouie (alors que c'est précisément la fonction du spiritualisme que de maintenir l'étanchéité, la cloison). D'où le bond dialectique incessant, de la matière à l'esprit, du corps à la pensée, et de la pensée au corps, dans un procès illimité. Saisir de manière souple, flexible, *l'ensemble* de ce procès. Éviter de fétichiser un seul aspect de la contradiction, sous peine de bloquage, de retour voilé du spiritualisme sous un masque renversé.

    Cf. "la Dialectique change de matière" in *Artaud,* colloque de Cerisy-la-Salle, direction Ph. Sollers, éd. 10/18., 1973, p. 276.
23. *Cf.* les déclarations suivantes de Grotowski:
    > The core of the theatre is an encounter. The man who makes an act of self-revelation is, so to speak, one who establishes contact with himself. That is to say, an extreme confrontation, sincere, disciplined, precise and total — not merely a confrontation with his thoughts, but one involving his whole being from his instincts and his unconscious right up to his most lucid state.

    "Theatre Is An Encounter" in *Towards a Poor Theatre,* A Clarion Book published by Simon and Schuster, New York, 1968, p. 56-57:
    > I am interested in the actor because he is a human being. This involves two principal points: firstly, my meeting with another person, the contact, the mutual feeling of comprehension and the impression created by the fact that we open ourselves to another being, that we try to understand him: in short, the surmounting of our solitude. Secondly, the attempt to understand oneself through the behaviour of another man, finding oneself in him.

    "Methodical Exploration" in *op. cit.* p. 130.
24. *Cf.* "The Theatre's New Testament":
    > The actor who undertakes an act of self-penetration, who reveals himself and sacrifices the innermost part of himself — the most painful, that which is not intended for the eyes of the world — must be able to manifest the least impulse. He must be able to express, through sound and movement, those impulses which waver on the borderline between dream and reality. In short, he must be able to construct his own psychoanalytic language of sounds and gestures in the same way that a great poet creates his own language of words.

    Op. cit. p. 35.
25. J'emprunte cet exemple à l'analyse détaillée du spectacle du *Prince Constant* faite par Serge Ouaknine "Étude et reconstitution du déroulement du spectacle" in *les Voies de la création théâtrale,* 1, 1970, Éd. du C.N.R.S., p. 54.
    L'analyse remarquable de Serge Ouaknine présente une reconstitution du spectacle de Grotowski; Ouaknine reconstruit et commente ce qu'on pourrait appeler la partition matérielle du *Prince Constant* tout en montrant les fonctions et la signification des systèmes de signes propres à ce spectacle.

The author attempts to analyze the various functions of the body in both the textual series of modern theater (Büchner, Strindberg, Pirandello, Arrabal, Guyotat) and in a series of the theories of the autonomous theatre (Evreïnoff, Meyerhold, Craig, Artaud, Grotowski). He opposes "soma" to "logos" and accounts for various systems of signs in the theater in which the body acquires different functions: they structure the tension between communication and manifestation insofar as they emphasize the importance of the body in the evolutive, textual and theoretical series of the modern theatre. He concludes that in modern theatre the body overrides the psychological and the mimetic through the performative and the symbolic.

Wladimir Krysinski enseigne la littérature comparée et les littératures slaves à l'Université de Montréal. Récemment, il a publié *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne,* La Haye, Ed. Mouton, 1981.

LÉOPOLD PLOTEK

Yajima/Galerie, Montréal
6 février — 6 mars 1982

À tout bien considérer, et question de stratégie, la peinture aura gagné à s'effacer provisoirement, à disparaître sinon dans les faits, du moins au niveau d'un certain consensus théorique. À vouloir tout oublier d'une pratique devenue trop épurée, trop "étroite", la critique — dont on dit qu'elle était à l'origine du mal — se sera mise en position d'attente, donc de réceptivité accrue, avec ce que cela implique d'ouverture, d'attitude bon enfant, de contrition... Entre temps, côté pratique, la question devait se poser à savoir qu'elles furent les grandes erreurs de la démarche greenbergienne, soit ce que sa quête de spécificité aura voulu évacuer mais à tort, sans réaliser que la nature non spécifiquement picturale des éléments rejetés ne les rendait pas moins "nécessaires" à la peinture. La stratégie? Composer avec ce vide laissé par une certaine démobilisation critique, miser sur la *disponibilité perceptive* ainsi rendue possible, tout en introduisant ce qu'il faut de différences — et de différences d'autant plus opérationnelles qu'elles auront été calculées pour donner à voir et faire comprendre ce (nouveau) retour de la peinture... sur elle-même.

Les oeuvres récentes de Plotek, et bien que ce dernier n'ait jamais cessé de peindre, ont quelque chose à voir avec l'idée de retour, ou plutôt de revision. De revision dans le sens premier du terme: elles font voir à nouveau mais au moyen d'écarts mesurés, de petites différences, ce qui aurait déjà pu être vu (l'a peut-être été mais sans être retenu) si ce n'avait été de l'option évolutionniste et apriorique endossée par la critique formaliste des dernières décennies.

En misant trop exclusivement sur la bidimensionnalité de la toile, la modernité formaliste aura souligné (et de façon paradoxale puisqu'elle voulait les dissiper) la récurrence de certains schèmes perceptifs invariablement présents au sein même du rapport du spectateur à l'oeuvre peinte. Appliqué à déconstruire l'espace hiérarchisé de la Renaissance, travaillant donc l'oeuvre de façon à l'épurer des structures narratives liées à la représentation figurative, ce point de vue aura du même coup sous-entendu la force, l'omniprésence de ces structures dans l'acte de perception. Qu'on ait lu certaines oeuvres de Pollock (et non pas l'ensemble de sa production) comme étant parmi les plus planes, les moins figuratives de toute l'histoire de l'art occidental, et que peu d'artistes, avant ou même après lui, n'aient réalisé une telle "prouesse", ne prouve en fait qu'une chose: Pollock fait exception, ce qui bien sûr atteste de sa force mais tend aussi à démontrer, par le fait même de cette exception, qu'il y avait un brin de mauvaise volonté (un certain plaisir d'aller "contre nature"?) à vouloir trop vite en tirer une règle.

Non pas que Plotek fasse plus *nature* que Pollock — sa pratique n'est manifestement pas *figurative.* Mais elle semble toutefois chercher à recomposer avec cette tension que provoque, en peinture, la réapparition calculée — et à des fins qui nous fascineront d'autant plus qu'on se les *explique* mal — de références vaguement figuratives, de dichotomies forme/fond partiellement maintenues, de "parcours" à peine suggérés.

La ligne courbe, fréquente chez Plotek, et qu'on aura jadis interprétée par le biais d'une référence à l'architecture, sert ici à souligner la rondeur du castor *(l'Extravagant),* l'amorce d'un signe de flèche *(The Heroism of Flattery)* ou ce qu'on pourrait identifier comme étant la crête d'un coq *(Carmen et Error).* Il y a figuration mais à rebours, comme si on avait d'abord choisi un élément formel qu'on aurait associé, après coup, aux différents "clichés" figuratifs pouvant s'y adapter. La figuration a donc ici valeur d'intrus, d'excédent, mais d'excédent dont on aura compris la valeur expressive et qui sera, semble-t-il, utilisé d'abord à cette fin. Sans parler du plaisir qu'il y a à réintroduire quelques bribes *d'histoire,* une histoire qui, bien que légèrement figurée, se lira aussi à petits coups de géométries imparfaites, de contours partiellement estompés, d'aplats "nuageux" et de couleurs "vaguement actuelles" (contrastes rose/noir ou gris/vert, reflets métalliques) — autant d'inscriptions de ce qu'on aura appelé, au sujet d'autres peintures récentes, le *retour du sujet.*

Ce retour, chez Plotek, se fait avec mesure (les "petites différences" mentionnées plus haut), c'est-à-dire avec la conscience que, peut-être, le "sujet" dont il est question n'aurait auparavant été évacué qu'en théorie, soit de l'extérieur de la peinture. Le rapport du travail de Plotek à la peinture dite formaliste est trop évident pour qu'on en nie la valeur critique, soit ce qui en lui fait figure de leçon tirée d'une histoire récente. Ainsi s'agit-il d'une peinture où formes et couleurs travaillent encore l'espace à des fins autres que celles de la représentation, mais ce travail est ici plus libre, semble affranchi de l'idée qu'il y aurait, quelque part, un but unique à atteindre.

PIERRE LANDRY

Leopold Plotek, *l'Extravagant,* 1981, huile sur toile, 240 x 184 cm

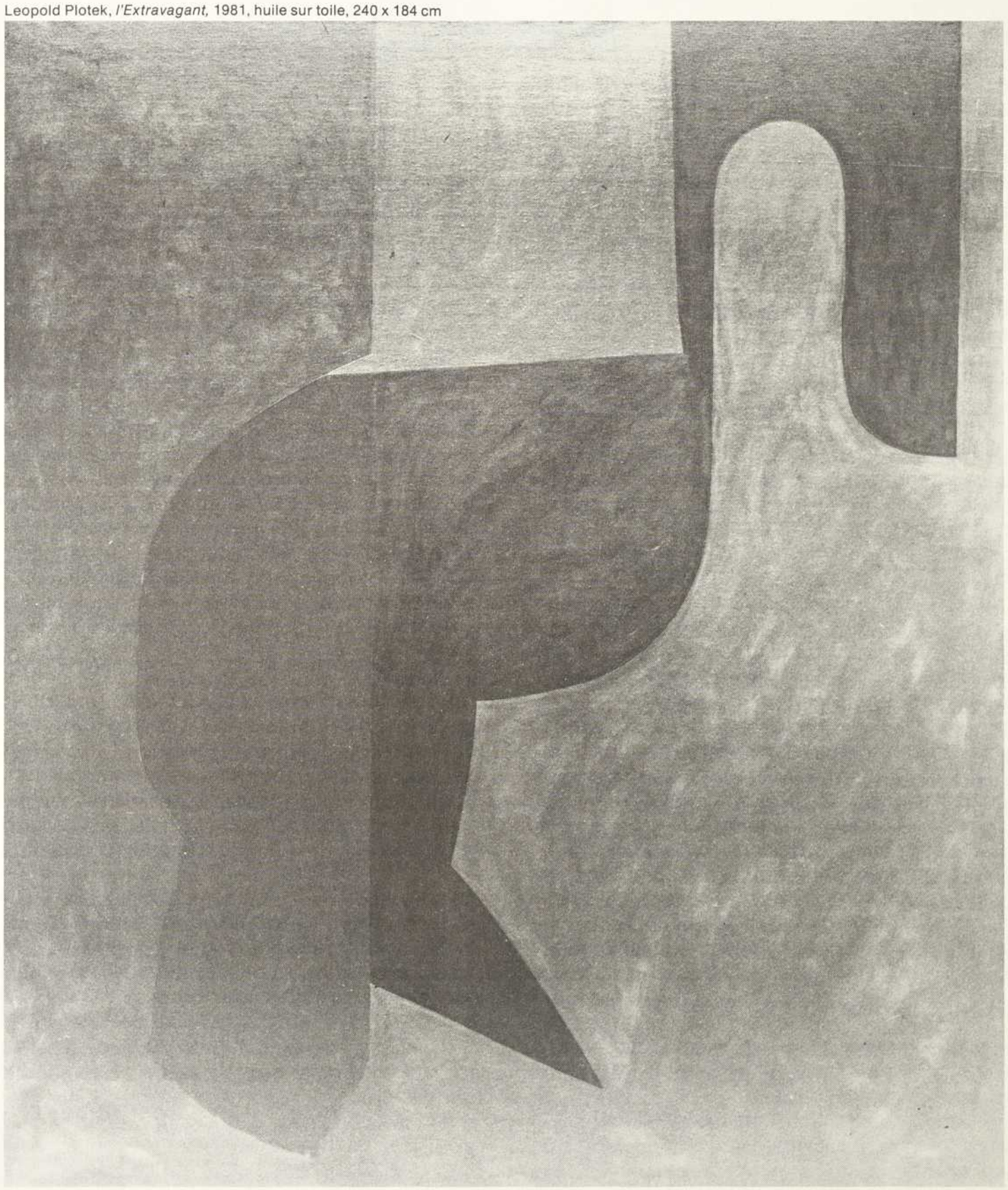


photo courtoisie Yajima/Galerie

SQUAT THEATRE
MICHEL LEMIEUX
MARTIN L'ABBÉ

Autres temps, autres murs? Alter-disciplinarité, alter-localité et différé, tendances des années quatre-vingts?

Mise en situation:

1) Véhicule Art, du 28 au 31 janvier 1982, Video Concerto. Quatre soirées de vidéo, dont *Andy Warhol's Last Love.*

2) Véhicule Art, du 17 au 20 février 1982, *Musak Noise Sound Festival,* quatre soirées d'expérimentations sonores, de performances et de concerts, dont *Performance de musique extensive* de Michel Lemieux.

3) Tangente, du 12 au 28 février 1982, première exposition: *Photographies, Xérographies* de Martin L'Abbé.

Première question:
Serait-ce que les arts visuels quittent la galerie — ou espace d'artistes — et cèdent la *scène* au théâtre et à la musique?

Deuxième question:
(Qui découle de la première). Le théâtre, ici devenu vidéo, quitte-t-il la scène au moment où la musique sort du studio pour être théâtralisée et que les arts visuels se retrouvent dans un lieu autrement réservé à la danse?

Troisième question:
Outre l'alter-localité déjà insinuée, quels traits relient les trois événements choisis pour illustrer ce *questionnaire?*

Première réponse:
L'alter-disciplinarité, choix d'un ou plusieurs autres media, peu ou non utilisés auparavant par les artistes en question, la fragmentation, le rythme, le mouvement, la temporalité différée, le travail d'association du noir et blanc et de la couleur, le public visé...

PREMIER ÉVÉNEMENT

Andy Warhol's Last Love, vidéo du Squat Theatre de New York. Contrairement aux deux autres artistes dont il sera question, le Squat Theatre, dont les membres vivent et travaillent actuellement à New York, n'est pas originaire de Montréal, et j'en sais malheureusement fort peu de choses... Ses membres auraient habité un appartement de Budapest, sorte de laboratoire de leur spectacle *Pig, Child, Fire,* créé en Europe et présenté à New York durant six mois[1]. Quant à *Andy Warhol's Last Love,* le spectacle original a été présenté en tournée européenne, de Rome à Bruxelles, en passant par Belgrade et Hambourg. Cet hiver, le Squat présentait à New York son spectacle *Mr. Dead and Mrs. Free.*[2].

> De quelle manière Andy Warhol s'introduit-il dans le théâtre? Andy Warhol avait mis des lunettes noires sur son visage de cire à un moment où la terreur blanche du disco n'avait pas encore balayé la révolte du punk excentrique (...) La personnalité de Warhol (en même temps que d'autres et que des mouvements politiques, intellectuels et spirituels de l'époque) non seulement a représenté l'"espoir", pour parler simplement, des années, soixante, mais aussi l'échec de toute réalisation concrète de l'utopie de totalité. (...) Il nous paraissait évident que Warhol ne pourrait être présenté dans le théâtre que par une reproduction parfaite. Par multiplication. Cela correspond à son art et à sa vie: la vie double de "la personne conceptualisée" retrouve bien sa place aux côtés du marché mort: Beatlemania, Elvis, etc...[3].

Un mot-clé: "mort", l'un des deux fils conducteurs fort tors de ce vidéo, avec Andy Warhol. Mort à plusieurs visages, mort qui appelle l'immortel, mort-vie... Sur ce vaste lit de mort, trame du vidéo, s'accumulent plus que ne se suivent images et sons. Au fil d'un jeu perpétuel de niveaux de réalités et de fictions, Andy Warhol devient le messager impérial Kafkaïen de Crazy Eddy, qui annonce des téléviseurs à la télévision. Le théâtre sort dans la rue, la rue entre au théâtre, un chien s'arrête, intrigué par une maquette de New York à la *King Kong,* qui brûle devant la fenêtre de l'espace désaffecté à l'intérieur duquel une

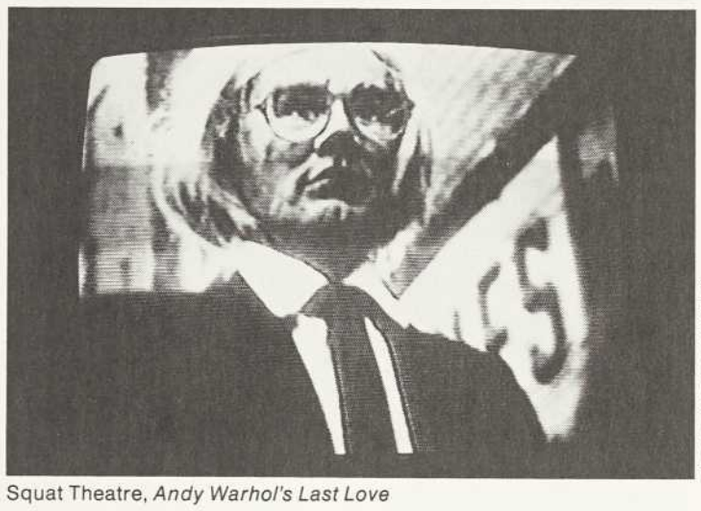
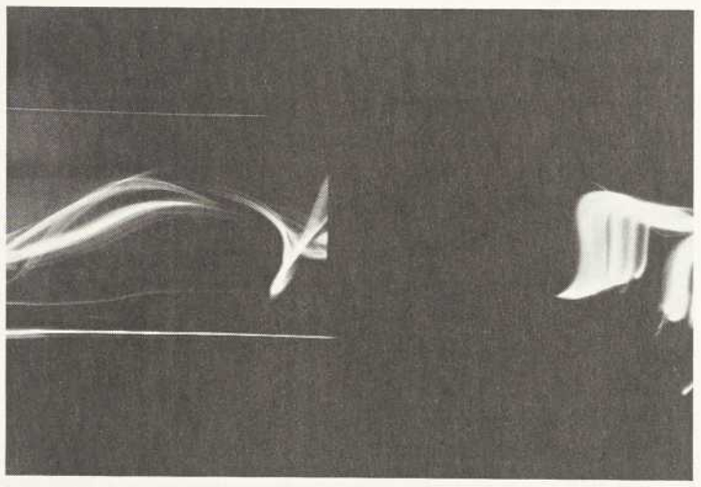


photo: Martin L'Abbé

Squat Theatre, *Andy Warhol's Last Love*

photo: Martin L'Abbé

Michel Lemieux



Martin L'Abbé

"vraie" sorcière, Kathleen, prononce des incantations autour d'un moniteur télé, devant Andy Warhol. Ces deux *personnages* seront bientôt rejoints par Ulrike Meinhoff, immortalisée par un extra-terrestre:

> Alors que la corde se serrait autour de mon cou, au moment où j'allais perdre connaissance, soudain je n'ai plus rien senti mais la conscience m'est revenue, et mon discernement. Un extra-terrestre m'a fait l'amour. (...) Après avoir fait l'amour, j'ai pu constater que ma conscience se mettait à fonctionner dans un corps nouveau et intact.[4]

Question:
N'y a-t-il pas une forte analogie entre cet extra-terrestre qui a immortalisé Ulrike Meinhoff et la vidéo qui immortalise ce spectacle de théâtre éphémère et changeant, voire le théâtre en général?

> Il faut utiliser toutes les possibilités des mass-media agressifs et capitalistes. Faites connaître au public, par les journaux, la radio et la télévision, le temps et le lieu de la prochaine mort. Il faut coller des affiches et distribuer des tracts.[5]

Mais pourquoi Ulrike Meinhoff?

> Par hasard et parce que Ulrike Meinhoff est aussi l'un de ces dieux (révolutionnaire-terroriste) et figures légendaires de notre temps. Et parce que, à l'instar de Warhol, sa personnalité marque le début et la fin d'une époque avec sa chute tragique;(...). Elle transforme la politique fatiguée en une poésie tragique, elle devait donc rencontrer Andy Warhol, lui qui avait transformé une poésie fatiguée en pain quotidien. (...) Il n'y a ni bons ni méchants, les dieux du présent se rencontrent dans le théâtre.[6]

Et la sorcière?

> La sorcière est une amie du théâtre. Jouer sur scène sa pratique quotidienne, son rite religieux, coincide avec la forme d'expression du théâtre (et de Warhol). (...) L'exécutante ne diffère pas de ce qu'elle exécute et il y a une tension vivante créée dans l'identité du rôle quotidien et scénique. Mais parce que dans ce cas, la vie est privée et exotique, elle donne une impression de fiction sur la scène.[7]

La sorcière illustre bien la façon dont le Squat traite la fiction. D'ailleurs, quand on se promène dans la rue et qu'en regardant par une fenêtre, l'on aperçoit une sorcière nue accomplissant un rituel autour d'un téléviseur, peut-on tracer la frontière qui sépare la réalité de la fiction?

Par ailleurs, lorsque l'on observe le même phénomène *en différé,* par le truchement de la vidéo, "confortablement" assis chez Véhicule Art, par exemple, trace-t-on d'emblée la frontière au même endroit? Je ne crois pas. La fiction théâtrale et la fiction vidéographique diffèrent beaucoup l'une de l'autre, en particulier à cause de la perception que nous en avons. La mise en vidéo du théâtre soulève plusieurs problèmes. Par exemple, l'utilisation de la musique. La musique soutient beaucoup plus directement le rythme visuel filmique en général qu'elle ne le fait au théâtre, à l'exception de quelques cas isolés. Nous ne percevons pas de la même façon l'entité son/image sur film et au théâtre. De même, comment utiliser l'alternance noir et blanc/couleur au théâtre? Que dire aussi de la rue qui tiendrait lieu de plancher au théâtre et se retrouve au centre de l'image vidéo? Enfin, la vidéo ne permet ni improvisation, ni participation directe du spectateur. Si l'on choisit la vidéo, on choisit donc une esthétique différente, des moyens différents et des fins autres. On choisit d'être *absent* de son oeuvre théâtrale, le médium n'étant plus le corps, mais le moniteur télévision.

C'est ainsi que l'on va au théâtre dans une galerie, sans scène ni décors, sans comédiens. Mais suis-je vraiment allée au théâtre? Alors que le théâtre a quitté la scène pour *entrer en studio,* des musiciens ont, eux, quitté leur studio pour *entrer en scène.* Parmi eux, Michel Lemieux, dont *Performance de musique extensive* était la première performance.

DEUXIÈME ÉVÉNEMENT

Après avoir créé plusieurs musiques de spectacles (théâtre) et participé à plusieurs expositions de photographie et d'affiches, dont *Traces Tracks,* au Musée d'art contemporain (Montréal, 1980), Michel Lemieux a choisi de nous faire *voir* sa musique, de la mettre en gestes (de la théâtraliser?). Afin de la mettre en gestes progressivement, de l'étendre sous nos yeux et à nos oreilles (d'où, peut-être, "extensive"), il nous la cache d'abord. Nous ne découvrons que lorsqu'il le veut bien, et à son rythme, les divers instruments recouverts de draps blancs et dispersés sur la

scène. Premier instrument: la cymbale centrifuge qu'il fait tourner autour de lui et frapper contre le plancher, puis les murs, à un rythme régulier. D'abord recouverte d'un drap, elle est reliée à son poignet par une longue corde. Premiers mouvements du corps qui tourne sur lui-même. Rythme du pied qui bat la mesure sur le bois du plancher. Ensuite, au fond de la scène, la batterie, sans cymbale, sous son drap. Le performer entre sous le drap et commence à frapper la peau, puis nous dévoile la batterie, au coeur d'une chorégraphie créée avec l'aide de Sylvie Panet-Raymond et d'Edouard Lock. *Danse* des mains autour du visage, pied qui scande.

À l'avant de la scène, côté gauche, autre drap qui nous cache un xylophone auquel le performer a ajouté divers instruments de percussion. Après avoir retiré le drap et joué de ces instruments, Lemieux *déshabille* le xylophone et revêt son clavier, à la façon d'un tablier. Eléments théâtraux. S'étant déplacé de l'autre côté de la scène, il enlève sa chemise, met ses lunettes et nous dévoile la technologie musicale *contemporaine*: boîte à rythme électronique programmable et micro-synthétiseur, également programmable. Après la technologie, apparaît la couleur, couleur jaune de sa guitare électrique, avec modulateur de phase, chambre d'échoïsation magnétique et chambre de distorsion. Alors qu'on entend la guitare, elle est bientôt *amplifiée* des premiers sons vocaux, d'abord graves et faibles, puis forts et aigus. Ce sont ces notes aiguës qui nous entraînent vers le dernier instrument voilé, la voix, voix d'opéra. Le performer étreint son *éclairage de scène,* se retire vers le mur de fond, s'éclaire d'un petit spot et voile/dévoile le dernier instrument, la voix, portant sur lui le drap blanc, devenant instrument, tout en parodiant la *diva* plaintive et tragique... La musique nous a été cachée, puis dévoilée, mise en mouvement, en couleur, mise en voix, puis cachée à nouveau.

C'est ainsi que je suis allée *voir* de la musique dans une galerie, mais n'était-ce pas aussi du théâtre? Alors que le théâtre devient vidéo et la musique performance, souvent à caractère théâtral, alors que les *arts de la scène* envahissent les galeries, les arts visuels n'ont qu'à s'emparer des *scènes* libérées par les premiers...

TROISIÈME ÉVÉNEMENT

Pourquoi des photographies et des xérographies chez Tangente?

Une réponse:
Parce que Martin L'Abbé a créé ses photographies à partir d'un spectacle de danse de Sylvie Panet-Raymond, présenté chez Véhicule Art à l'automne dernier, et que, comme ses xérographies, elles parlent du mouvement, par le mouvement.

Photographies:

Enfin, des photographies de danse ou la danseuse *danse*... Le photographe a pris la danseuse en mouvement, *durant* son spectacle, et l'a *suivie,* intervenant sur le sujet par ses propres mouvements. La danseuse ayant utilisé de la peinture fluorescente durant son spectacle, les photographies exposées nous transmettent des mouvements en lumière, des traînées lumineuses.

De même qu'il est intervenu par ses mouvements, le photographe a aussi choisi d'imprimer certaines prises hors de leur cadrage, entre des cadrages. C'est ainsi qu'un mouvement amorcé dans un cadrage est repris par la photographie suivante, faisant peu de cas du petit bout de mur blanc qui sépare les deux cadres. Les photographies sont accrochées deux par deux, au recto et au verso d'un même mur blanc.

Xérographies:

À l'étage supérieur, dans le petit studio de danse, des assemblages xérographiques sont accrochés aux murs de brique. Des pailles à boire de plastique de diverses couleurs se déplacent sur des axes prédéterminés, sortant graduellement de leurs cadres, feuilles de papier à photocopier. Les feuilles sont montées sur des *foam-core* de même épaisseur que les pailles. Les pailles sont de plastique, comme les poudres qui servent à fixer les couleurs photocopiées. Les cadrages blancs sont entourés de fines lignes noires, négatifs de la photographies. Analogies entre les media. Alors que la danse en mouvement est *enfermée* dans les photos du rez-de-chaussée, des pailles xérographiées *bougent* sur les murs du premier étage.

Autres temps, autres murs...

MARIE-FRANCE BRUYÈRE

NOTES

1, 3 à 7. "l'Invention en tant qu'obstacle (le concept rue-vitrine-théâtre)", *+−0,* 32-33, Anno VIII, p. 50-53.
2. *Soho News,* January 27 — February 2, 1982, p. 43.

JUDY CHICAGO

Musée d'art contemporain, Montréal
11 mars - 2 mai 1982

L'idéologie perverse n'a rien d'une nouveauté, mais c'est avec d'autant plus de stupeur qu'on la découvre dans *Dinner Party* de Judy Chicago où elle y est associée à la cause des femmes. Cette oeuvre, montrée pour la première fois au Canada au Musée d'art contemporain, se présente ouvertement comme féministe, entendu ici comme prenant le parti des femmes et revendiquant leur place. Mettant de l'avant *la femme,* Chicago cherche pour celle-ci un lieu d'épanouissement, lieu caractérisé et renforci par son *input* multiple (collectif).

L'exposition est tripartite: une première salle dresse, sous forme de panneaux didactiques où se conjuguent textes et images, une chronologie des femmes importantes (mais ignorées) dans l'histoire; une seconde documente, textes et photographies à l'appui de nouveau, l'histoire de la production de *Dinner Party;* une troisième contient "l'oeuvre" elle-même. Nul doute que l'on doit passer successivement de l'une à l'autre et que chaque salle vient renforcir la précédente et/ou la suivante. N'y a-t-il pas lieu précisément de se demander quel est le trajet à suivre au juste afin d'éclairer le sens de cette oeuvre: doit-on d'abord visiter les salles de documentation et, ensuite, l'oeuvre, ou inversement? À vrai dire, on pourrait croire que toute cette documentation précède l'oeuvre et est là pour en faciliter l'absorption, comme c'en est le cas aujourd'hui dans les musées où les expositions sont très souvent coiffées de matériel didactique dans le but de les rendre plus "abordables" auprès du public.

D'autant plus que cette progression crée une sorte de suspense, avec raison doit-on dire, puisqu'au Musée d'art contemporain, ce qu'il y avait *à voir* surtout, c'était l'oeuvre même de Judy Chicago: avant tout, les visiteurs s'enlignaient à la porte de celle-ci. Le reste, le public en prenait connaissance, peut-être moins consciencieusement, avec moins d'avidité surtout, assommé sans doute par la quantité massive et aveuglante d'informations qui laissaient peu de place à la réflexion en fin de compte.

Ce passage de *Dinner Party* fut précédé d'un bruitage publicitaire, orchestré en grande partie par Judy Chicago elle-même. La presse américaine en a beaucoup parlé, non seulement la presse spécialisée mais la grande presse: celle qui s'intéresse aux phénomènes populaires. Elle a facilement mordu à l'appât dans ce cas-ci, trouvant dans cette oeuvre de quoi remuer de vieilles cendres (l'irrésoluble débat art/artisanat) et allumer de nouveaux feux (art/féminisme), ou ce qui, selon sa perspective, pouvait sembler l'être. Le succès de foule que représente la présentation du *Dinner Party* pour le Musée d'art contemporain est donc attribuable en grande partie au développement de cette rumeur publique qui précède l'oeuvre où qu'elle soit présentée. Jouant déjà sur le grand engouement féministe des années soixante-dix, Chicago était venue à Montréal en 1979 pour parler de son oeuvre et des "problèmes" (c.à.d. de l'*hostilité*) qu'elle rencontrait alors à la présenter dans les musées. Cette conférence, même à l'époque, avait attiré près de cinq cents personnes, phénomène inusité en art contemporain, à moins que l'artiste en question n'ait franchi cette frontière indéfinissable entre ce que vulgairement on qualifie d'élitisme et de populaire, ce que nous ne pouvons analyser en détail ici.

À cette époque déjà, on pouvait intuitionner le fait que toute l'entreprise de Judy Chicago (car on ne saurait parler d'elle sans entrer dans les rouages de la "machine" qu'elle a créée) se place sous le signe du déguisement. En fait, Chicago était venue en toute légitimité parler de son oeuvre, mais, et c'est là le hic, cette oeuvre, dans tout ce qu'elle a de monumental, sous-tend un processus de production incorporant des mécanismes élaborés douteux. Ils font que d'une part l'oeuvre est admirée et populaire et d'autre part, elle est éminemment criticable de notre point de vue. Il nous appartient de mettre à jour les formes de déguisement qui caractérisent l'oeuvre afin d'en clarifier la signification réelle. Mettons d'abord au clair les intentions: revaloriser *la femme.* Sous-entendu: revaloriser les femmes. À première vue, ce pluriel est inhérent à l'oeuvre; pluriel des femmes dans l'histoire, pluriel des femmes dans le processus de production. Il y a là l'idée de vaincre par le nombre, sinon par la force, et de donner par là aux femmes la crédibilité historique qui jusqu'ici leur faisait défaut. Malgré toute l'emphase mise ici sur la multiplicité, les moyens mis en oeuvre pointent cependant vers un nom, celui de l'auteur, le nom de Chicago. En fait, un travail collectif est essentiellement anonyme. De toute évidence, ici, il ne l'est pas. Premier paradoxe. L'oeuvre contredit par le nom de Chicago cette prémisse idéologique qui l'oblige, pour valoriser la femme, à *user* des femmes. En réalité, la vérité qui fait surface, quand on analyse l'oeuvre de façon serrée, est non pas celle de la ou des femme(s) (les quatre cents individus impliqués), mais celle de Chicago.

Faisons une parenthèse au sujet du mode de production en groupe. Que rappelle-t-il? Les ateliers de peinture et de sculpture du XIXe siècle? Les couvents d'origine médiévale? Deux situations collectives où le travail individuel est subsumé à une Idéologie dominante, qui "tient" par ailleurs le groupe, qui transcende les difficultés de parcours, qui harmonise les intérêts et les divergences naturelles. L'oeuvre de Chicago utilise à son profit, bien entendu, ce type d'idéologie complètement dépassée aujourd'hui. Pourtant, elle a la prétention de valoriser ainsi la femme. On argumentera que c'est afin de valoriser chaque participante individuellement de même que les femmes dans l'histoire qu'on a rajouté à l'oeuvre les panneaux que nous décrivions tout à l'heure et que nous avons tort de nous objecter au mode de production car même s'il semble obsolète, il répond à des impératifs de force collective. Mais encore une fois, ce qui en ressort, c'est un leurre qui prend forme sous le nom de Chicago. À la réalité de chaque participante est substituée la référence historique travestie sous forme de sexe-fleur (chaque assiette représentant une femme est ainsi moulée). Une esthétisation outrancière et inacceptable.

Le mode de production et les techniques employés apparaissent édulcorés dans le contexte de la pratique artistique contemporaine qui cherche à déconstruire les éléments de cette pratique même en les confrontant à la réalité présente. Parallèlement, il se rattache à l'oeuvre un certain romantisme qui correspond à une conception conservatrice et populaire de l'art: l'art y est vu comme un métier qui se transmet, qui s'apprend et se travaille en groupe, idéologie qui

Judy Chicago, *The Dinner Party,* 1979, (détail), couvert d'Artemisia Gentileschi, courtoisie de The Dinner Party, Judy Chicago, 1978

photo : Mary McNally

correspond point pour point aux matériaux et techniques incorporés à l'oeuvre, broderie et céramique par exemple.

Cette structure veut qu'il y ait un maître, une figure dominante qui soit là pour animer, pour transmettre le savoir. Cette figure joue obligatoirement un rôle héroïque. Toutefois, un héros doit avoir une cause à défendre: ainsi Chicago a-t-elle vu dans le féminisme le sceptre qu'elle brandirait. Du coup, elle se retrouvait complètement armée pour jouer le rôle qui lui reviendrait avec *Dinner Party.* Une Pollock au féminin, c.à.d. une figure absorbée par l'imaginaire populaire parce que représentant une forme de désir: le désir des femmes d'être sur la place publique. Chicago ne fait que mimer des stratégies employées de tout temps pour accéder à l'histoire. Après tout, n'est-ce pas là le but ultime de toute cette entreprise? L'histoire dans une conception des plus datées et académiques, sûrement est-ce là le mythe à la base de son obsession. La meilleure façon de passer à l'histoire, n'est-ce pas de s'y inscrire soi-même: ce qui explique l'utilité des interminables panneaux didactiques qui, c'est clair, viennent sanctionner l'oeuvre de Chicago. La présence même dans l'exposition de ces 999 noms de femmes dont l'importance est historique ne peut être motivée que par le désir d'établir une continuité avec deux traditions conjuguées: celle des femmes dans la culture.

La notion de déguisement se développe également en rapport avec la présentation de *Dinner Party:* l'accessibilité des matériaux et objets inspirés de la quotidienneté (table, assiettes, coupes, nappes, carreaux de faïence), des contenus (noms et histoires de femmes) est paradoxalement doublée de la monumentalité de l'oeuvre, façon de la réinscrire, malgré les apparences, dans une dimension lointaine, auratique. Façon de la rendre, malgré l'attrait des matériaux utilisés ici comme appâts, dimensionnelle, "impressionnante", façon de *séduire* aussi. Mais séduire en en imposant. Et ce, jusque dans le détail car non seulement la table est-elle immensément grande (15 m. x 15 m. x 15 m.), mais chacun des éléments des trente-neuf couverts est-il exagérément grossi.

Cela seul ne suffit cependant à expliquer la séduction qui imprègne l'oeuvre. Au fond, cette question d'échelle évoque avant tout une sorte de luxe, qui pointe une nouvelle difficulté, autre clivage entre l'idéologie manifeste et l'idéologie cachée, déguisée: l'esprit anonyme de l'art collectif et productiviste, et le luxe de l'art bourgeois. L'esthétisation de l'ensemble qui, faut-il le répéter, distancie le spectateur du vrai problème, se réflète dans l'éclairage qui illuminant la table de façon brillante fait pour ainsi dire disparaître les murs (peints de toute manière en noir) afin de rehausser la présence de l'oeuvre. À nouveau, l'emphase est mise sur l'aura: l'oeuvre est présentée dans un espace idéalisé, sans rapport avec la réalité, surtout sans rapport avec les réalités des femmes concernées dans le passé comme dans le présent. Chicago a besoin de ce type d'espace muséal très typique, montrant toute oeuvre comme *animée* de l'intérieur, pour jouer comme il faut le rôle qu'elle veut pour elle-même: créatrice d'une oeuvre qui s'impose dans l'histoire. La modernité veut que le musée soit le lieu de consécration de toute oeuvre dont la valeur soit historique. Chicago, en élaborant son oeuvre, ne pouvait (voulait) y échapper. Alors que les valeurs prônées par la modernité sont à la baisse, il lui fallait nécessairement employer des moyens détournés (pervers) pour y arriver. Cela explique la manière dont Chicago a utilisé le féminisme comme idéologie contestataire à greffer sur le système de l'art bourgeois. La question demeure: Chicago passera-t-elle ou non à l'histoire?

Notre opinion est la suivante: son oeuvre est un monument décadent. Sous des allures "post-modernes" à la mode (un postmodernisme trop simplement défini ici comme oeuvre à contenu, non formaliste, non puriste), cette oeuvre biaise la réalité. Sous les apparences d'un discours à teneur féministe, elle ne vise que le pouvoir, celui qui se traduit par une inscription dans l'histoire, une inscription qui se fait sous le signe du leurre et de la bêtise en jouant sur la bonne foi et les bons sentiments du public. Le souci central étant de maîtriser les codes de l'art et de l'histoire à des fins personnelles, il n'y a pas de nouveauté possible. Cette oeuvre ne vient pas déranger, elle ne vient pas dérégler les codes établis, ce qui permettrait au spectateur de développer face à l'histoire et au monde tel qu'il est un esprit plus critique. Au contraire, elle corrobore des fantasmes bourgeois que notre société n'a de cesse d'encourager.

Ainsi, complaisamment, on retrouve dans *Dinner Party* les mythes de la surfemme (égal à celui du surhomme), de l'artiste comme héros romantique (l'art naissant d'un labeur difficile, d'une rude bataille avec soi et avec les autres), de l'art comme métier plutôt que comme pensée (outil critique véritable), de l'inaccessibilité de l'art comme valeur sacrée et transcendante (confirmée ici par l'unicité et la monumentalité de l'oeuvre).

CHANTAL PONTBRIAND

VIDÉO DU QUÉBEC

Musée d'art contemporain, Montréal
11 mars — 4 avril 1982

La pratique de la vidéographie au Québec est inséparable de son contexte social et culturel. Voilà l'hypothèse de départ de *Vidéo du Québec,* exposition montée au Musée d'art contemporain par Andrée Duchaîne, conservatrice invitée.

La sélection effectuée semble inférer que cette pratique vidéographique oscille entre deux modes de production: d'une part, des producteurs empruntent au code cinématographique ou télévisuel ses procédés de montage, d'autre part, certains investissent dans ce médium dont ils tentent de pousser les limites en dehors des règles ou des habitudes de perception. L'éventail tend aussi à démontrer que deux comportements coexistent: un traitement plus "léché" dont la structure d'ensemble découle d'une idée de départ qui mène au produit final est à l'opposé d'une position anarchique qui procède par un collage de situations où sont conservés les accidents de parcours.

Ainsi l'ambition de ce portrait bien dessiné serait d'offrir de la vidéo au Québec une image à laquelle nous pourrions enfin référer. Bien que le choix de la conservatrice soit louable, son côté trop objectivant montre justement qu'il y a malaise lorsqu'on désire rendre à César ce qui appartient à César; surtout quand, comme dans le cas présent, on tente de faire l'histoire de l'avènement de la vidéographie au Québec, plutôt que de s'intéresser strictement à une problématique liée à la spécificité de la pratique vidéographique.

Trois paramètres se dégagent de cette exposition: les événements politiques et sociaux, la condition féminine (qu'on pourrait éventuellement regrouper), les explorations esthétiques. Le premier est représenté par *Qu'est-ce qu'on a pu faire au Bon Dieu* (1971) d'Yves Chaput, *Pea Soup* (1978) de Pierre Falardeau et Julien Poulin, et *Mémoire d'octobre* (1979) de Jean-Pierre Boyer. Ces trois vidéos appartiennent à la tradition documentaire de type "cinéma-vérité" quant à la façon de cadrer les images, de mettre en relation les intervenants et de juxtaposer les situations. On cherche ainsi à échafauder un message qui doit convaincre le récepteur. Le premier vidéo qui représente ce courant, *Qu'est-ce qu'on a pu faire au Bon Dieu,* est celui qui se rapproche le plus du cinéma direct, collant les uns aux autres les témoignages sur "octobre 70", procédé guère étonnant puisqu'il est le plus ancien vidéo sélectionné. À cet égard, l'intérêt de *Pea Soup* réside dans la rupture qu'il effectue avec cette tradition: les événements témoignent d'eux-mêmes, remplaçant ainsi les témoignages parlés qui livrent des informations au second degré. *Mémoire d'octobre* raconte également les événements d'octobre 70 et on dénote ici la difficulté qu'a la vidéo de prendre en charge des événements du passé sans les symboliser. En voulant amener le récepteur à partager son option idéologique, le documentaire se retourne contre lui-même et perd de son efficacité.

Chaperons rouges (1979) d'Hélène Bourgault et Helen Doyle, et *Québécoiserient* (1976) de Diane Hefferman et Suzanne Vertu illustrent le second paramètre. Le premier vidéo mime un viol en plus de présenter des scènes réelles comme celle de l'auto-stop, ce "théâtre filmé" étant rythmé par des dialogues entre femmes. On peut préférer le second, *Québécoiserient,* qui laisse le récepteur libre de sa propre prise de conscience, au premier qui propose un contenu plus insidieux, dosant et diversifiant des informations chargées émotivement.

La plus importante part de cette exposition ne revient pas à ceux qui exploitent le médium en tant qu'outil de communication, comme dans les exemples précédents et comme dans *Gus est encore dans l'armée* (1979) de Lorraine Dufour et Robert Morin. En effet, huit des quatorze vidéogrammes travaillent des constituantes spécifiques à la vidéo: le support (*Métamorphoses* de Richard Martin, 1972), la lumière (*Dutch Light-Textual Actions* de Marshalore, 1981), un espace à profondeur réduite (*Box Concert* de Suzy Lake, 1974), la fiction relative du message (*Série Art Montréal, Mike Haslam* de Mike Haslam, 1981), les relations simultanées entre l'acteur et le récepteur (*Propos type* de Jean-François Cantin, 1978; *Système des Beaux-Arts* de Dion/Poloni, 1981). La réunion de *Vidéogrammes inédits* (1975) de Jean-Pierre Boyer et de *T.V. Screen* (1981) d'Alain Bergeron et Miguel Raymond montre que quelquefois l'histoire prime sur l'objet lui-même: le spectateur est porté à comparer ces deux oeuvres puisque leurs images se ressemblent tellement et que le propos finalement demeure le même malgré le temps écoulé entre leur réalisation.

Jean-Pierre Boyer, *Vidéogrammes inédits,* 1975, vidéo noir et blanc, 10 min., photo courtoisie du Musée d'art contemporaim

D'un autre côté, cette dernière série nous livre une part insoupçonnée des dernières bandes québécoises: soit la volonté expresse d'accuser la présence même du réalisateur (de la réalisatrice) ou du sujet, mis en situation d'acteur. Le désir de se projeter sur l'écran en insistant sur la conscience qu'en aura le destinataire introduit une spécificité à l'égard de l'histoire. Dans ce rejet du traitement documentaire, l'auto-référence aurait-elle remplacé le symbolique et la narrativité comme genre? Cette présence du sujet n'équivaut-elle pas encore là à remplacer l'intervenant qui raconte un événement qu'il a vécu, ce qui supposerait que la présence du concepteur (de la conceptrice) agisse comme premier niveau de transgression des genres socio-documentaire et filmique.

L'histoire d'un sujet en rupture avec sa société, cachée au départ sous les apparences d'une recherche constante d'entrer en contact direct avec le destinataire, se faufile à travers cette sélection. Quand deux histoires (celle de la tradition du socio-documentaire et celle du sujet) se chevauchent ainsi, il y a lieu de se demander s'il n'aurait pas fallu montrer celle du sujet comme sur-déterminant celle de la vidéo socio-documentaire, mettant en doute l'approche historique linéaire promue par l'exposition.

JEAN TOURANGEAU

FALARDEAU — POULIN
FRANCINE LANGLOIS
JACQUES MÉTHÉ
LOUIS SAIA

La dernière y restera de Jacques Méthé, scénario: Francine Ruel, images: Michel Caron, 26 min.

Désiré... de Francine Langlois, images: Louis de Ernsted, 28 min.

Elvis Gratton de Pierre Falardeau et Julien Poulin, images: Alain Dostie, 30 min.

Propriété privée de Louis Saia, scénario: Saia et Louise Roy, images: Bill Kerrigan, 28 min.

Cinémathèque Québécoise, Montréal
12 février 1982

La dernière production du tandem Falardeau-Poulin, leur premier film, a été présentée à la nouvelle Cinémathèque Québécoise en avant-première le 12 février dernier. Conçu pour la télévision, il était présenté simultanément avec trois autres courts-métrages issus du même programme de financement conjoint établi entre l'Institut du Cinéma Québécois et Radio-Québec (et du même concours de scénarisation organisé par ces institutions). Ces quatre films amorcent un type de collaboration qui, on l'espère, ne sera pas sans suite. Tout à fait toniques dans le contexte économique actuel peu favorable à la production indépendante, ils font également preuve d'originalité par rapport aux productions télévisuelles courantes. Il ne reste qu'à souhaiter à ces films d'y être présentés et à une heure d'écoute acceptable.

Avec *Elvis Gratton,* Pierre Falardeau et Julien Poulin troquent le documentaire à petit budget qu'ils pratiquaient sur vidéo pour le cinéma de fiction. Ils continuent toutefois à s'inspirer de leur démarche précédente, sorte d'inventaire ethnologique du "pittoresque" québécois. *Continuons le combat* (sur la lutte), *Le Magra* (sur la police), *Pea Soup* (sur... le reste?) étaient ce qu'on peut appeler des "documentaires dramatiques", toujours subjectifs, où le regard ironique, souvent humoristique, savait dépasser le pur constat. Avec *Elvis Gratton* on passe en quelque sorte à une fiction documentée. Du même coup la qualité de l'humour s'est considérablement modifiée. Il ne s'agira plus d'ironie relativement sympathique à ses sujets mais d'une charge féroce à la limite du sarcasme. Le personnage imaginé, ou plutôt reconstitué de façon extrêmement minutieuse, par les auteurs s'y prêtait bien.

Elvis Gratton, propriétaire de dépanneur et de garage, banlieusard parvenu et assimilé, prépare son apparition au concours "Elvis" organisé par une chaîne de télévision. Poulin joue E. Gratton, et sa complicité avec Falardeau est bien entendu totale. Le héros n'est pas un simple paumé. Il a une philosophie politique, une doxa, qu'il se fait fort de transmettre et qu'il voudrait bien imposer. Il possède un pouvoir économique (il s'apprête à ouvrir un centre d'achat) et pour cela sait jouer avec la politique (il a des amis au conseil municipal). Mais c'est une charge: Elvis n'a pas seulement tous les "tics", il possède également tous les "kits". De ce côté-là l'oeil ethnographique de Falardeau fait merveille et la composition de Poulin est parfaite.

Très efficace du point de vue comique, très réussi au plan visuel, le film peut demeurer ambigu. D'une part la conjugaison du conformisme grotesque et quotidien du personnage avec sa dimension "politique" n'est pas nécessairement convaincante. Ces deux faces du personnage paraissent en effet plus ou moins liées et sont même séparées: c'est à la fin du film qu'Elvis livre en toute lettre sa doxa réactionnaire et unilatérale. Cela semble surajouté... D'autres part,

et c'est peut-être le plus important, le phénomène d'identification qui joue au cinéma de fiction produit des effets secondaires incontrôlables. Happé par la présence, ici constante, du héros, on finit par s'attacher à celui qu'on devrait détester. Avec sa grossièreté, ses "cliques" et ses "claques", ses "kits" et ses "tics", E. Gratton défonce l'écran un peu à la manière de Jean Chrétien dans le dernier film d'Arcand, *Le confort et l'indifférence.* On pourrait s'amuser à faire ici des comparaisons entre les deux films, l'un et l'autre suscités sans aucun doute par le même dégoût post-référendaire. Mais le film de Falardeau et Poulin va plus loin. E. Gratton ne se contente pas de prêcher le NON et de parler du prix du gaz comme le faisait Chrétien. Il ne se gênera pas pour assimiler et rejeter pêle-mêle séparatistes, pouceux, pouilleux, poteux, communistes, etc. Dans un sens ce film étale ce que le documentaire d'Arcand se contentait de pointer: le

Falardeau/Poulin, *Elvis Gratton,* photo: Carl Valiquette, collection Cinémathèque québécoise

conformisme totalitaire et assimilé.

Les problèmes mentionnés sont prabablement inhérents à ce genre mi-fictif, mi-documentaire. Ils se sont posés dès les débuts du cinéma et pas nécessairement en faveur des courants progressistes: on n'a qu'à penser à *Birth of A Nation* de Griffith (la Guerre de Sécession du point de vue sudiste et raciste). D'un côté le cinéma ne peut pas se substituer à l'analyse politique. De l'autre, peut-être parce qu'il demeure une forme d'expression populaire, il est toujours tenté de prendre position. Du moins ne peut-il s'empêcher de révéler le refoulé d'une société. C'est une position où l'équivoque devient polémique. Car la question des rapports entre l'esthétique et l'éthique, entre l'art et le politique, tranchée de diverses manières (c'est dire qu'elle ne l'a jamais été) demeure ouverte. De ce point de vue le film de Falardeau et Poulin est une réussite originale. Mais voulant concilier l'humour à la critique sociale, on risque de ne retenir qu'un des éléments du propos, soit la farce brute, soit l'intention éditoriale. De toute façon cela se laisse très bien regarder.

Propriété privée, de Louis Saia et Louise Roy, moins cinématographique que théâtral, est très intéressant du point de vue dramatique. On se trouve ici à la limite entre la comédie de moeurs et le film d'horreur. C'est assez inusité. Encore une fois c'est la classe moyenne qui tient la vedette (ou qui sert de cible). Toutefois les ressorts de l'action n'y sont plus sociologiques mais dramatiques. Rétrospectivement on pourrait voir en *Elvis* le cauchemard des "radicaux" et en *Propriété privée* celui de "monsieur tout le monde". De façon tout à fait inattendue, un conflit banal entre voisins dégénère en drame panique. Un bon père de famille veut reprendre la bicyclette que le voisin, de toute évidence à tort, a confisquée à son fils. À partir de là on assistera au déculottage en règle du monsieur. Piégé dans la maison d'un gardien de sécurité pas du tout sécurisant (joué par un Robert Gravel dont la ressemblance avec le chien Duberman, autre vedette de ce récit, est tout à fait convaincante) et de son épouse (Murielle Dutil en assistée sociale hypersexuée aux canines salivantes), le père de famille innocent, sauvé *in extremis,...* déménagera. Ce n'est pas le moindre mérite de ce film, où le steak haché ressemble peu à celui auquel on est habitué, que de nous faire croire à cette histoire abracadabrante.

Les deux autres films du même programme sont surtout intéressants par les thèmes abordés. Le traitement cinématographique et le déroulement du récit demeurent plus conformes à la logique "cool" du médium télévision *(dixit* McLuhan). Toutefois les thèmes abordés sont un peu plus inhabituels. La *dernière y restera* est un film gentiment pervers qui conte l'attachement subit d'un retraité à une petite fille. Au grand désespoir de sa femme qui y voit un début de sénélité, le caractère du vieillard se modifie. On verra que l'épouse avait bien raison de s'inquiéter. *Désiré...* sur un ton plus réaliste, conte sans avoir l'air d'y toucher les démêlés d'un couple gai, en l'occurrence deux jeunes filles, en vue d'avoir un enfant: avec le service d'adoption d'abord, avec les hommes ensuite. Mine de rien certaines idées font leur chemin. Le film s'achève sur la grossesse de l'une d'elles. On l'appellera Désiré... de sexe indéfinissable, enfant désiré... inattendu... indéterminé.

GUY BELLAVANCE

CHRIS GALLAGHER

Cinéma Parallèle, Montréal
le 21 février 1982

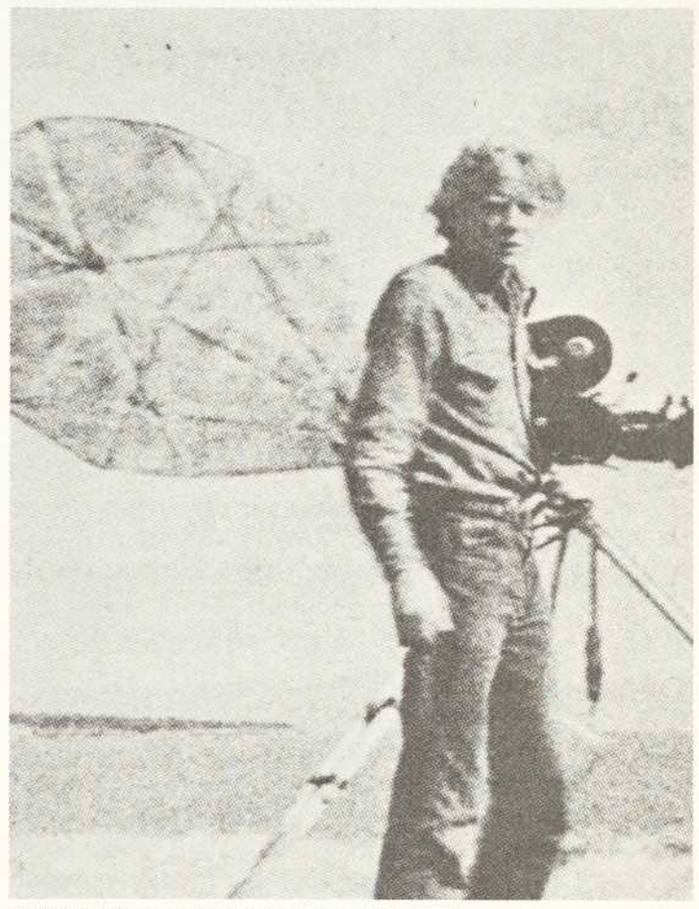
Chris Gallagher est un jeune cinéaste canadien originaire de Vancouver, qui oeuvre dans le milieu du cinéma indépendant depuis 1972. Si tous ses films ne faisaient pas partie du programme élaboré par le Cinéma Parallèle — il a aussi réalisé les documentaires *Listen to the Music Makers* (1976, 10 min.) et *Kitsilano Solar House* (1979, 20 min.) —, le public eut cependant la chance de voir tous ses films expérimentaux: *Plastic Surgery* (1972, 19 min.), *Sideshow* (1973, 5 min.), *Atmosphere* (1975, 10 min.), *Santa* (1979, 6 min.), *Nine O'Clock Gun* (1980, 9 min.), *Seeing in the Rain* (1981, 10 min.) et même *Terminal City* (1982), son tout dernier film non prévu au programme.

Une nette évolution marque la production de Gallagher: ses premiers films qui témoignent d'une imagination débordante et critiquent avec virulence une société où l'argent, le pouvoir, le sexe, la violence et le divertissement deviennent un pain quotidien, ont laissé place à une oeuvre dominée par le calme, le sens de l'attente et l'immobilité, chaque film ne travaillant qu'un seul aspect du dispositif-cinéma dans la tradition du film "structurel". Et cette seconde veine qui s'inscrit toutefois dans un prolongement logique chez l'auteur, semble avoir donné les résultats les plus intéressants.

Premier film de Gallagher, *Plastic Surgery* joue sur l'analogie entre la coupure puis la suture de la chair humaine (initialement une opération mineure filmée en super 8) et le processus de construction même des images entre elles dans la conscience, en s'appuyant sur un lourd symbolisme sexuel (images de tunnels, vaisseaux spatiaux, etc.) qu'une forte dose d'humour nous permet d'absorber. Dépassant ce canevas surréaliste, l'auteur en utilisant l'imprimante optique et en superposant aux dernières images de nombreux plans de l'opération chirurgicale, la brisure d'images celluloïd puis leur re-construction, crée une association à un degré supérieur, qui concerne le processus même de construction du film. Le cinéaste-chirurgien travaille dès lors à partir de sa matière "plastique" sur le spectateur lui-même, le film devenant une réflexion sur la construction même du monde, sa signification.

Petit film amusant, *Sideshow,* au rythme d'une musique de vaudeville, présente sur une scène un homme qui ouvre sa valise pour en sortir un bébé qu'il manipule à la façon d'une marionnette. Une fois le spectacle terminé et le bébé enfermé à nouveau dans la valise, des cordes viennent soulever l'homme assis sur sa chaise, réduit lui-même à l'état de marionnette. Absurdité du monde? Nécessité d'un autre regard? Film de transition en tout cas qui a permis l'accouchement d'une oeuvre étonnante.

Sur le rivage à Downs Point, Hornby Island, en Colomble britannique, fixée à un "trépied éolien" construit ingénieusement à l'aide de parties de bicycle et d'une



Chris Gallagher pendant le tournage d'*Atmosphere*

girouette en forme de grosse aile de papillon, une caméra se déplace au hasard du vent, sorte de sculpture qui enregistre son propre mouvement grâce au passage du film lui-même. Ces dix minutes de changements dans la direction du vent deviennent un film, *Atmosphere,* d'un seul plan composé de rapides panoramiques à travers un arc d'espace horizontal constitué d'une étendue de mer et de ciel. À la fin du film, en épilogue, Chris Gallagher a inséré une photographie de sa "sculpture". Il y a davantage que le fait de satisfaire la curiosité du spectateur dans cette dernière image: c'est la remise en question de l'omniscience du regard humain qui se fait ici, à travers la machine neutralisante. Le va-et-vient sur les vagues selon un rythme toujours différent, acquiert à certains moments une rapidité qui détruit l'illusion de profondeur et pétrifie les vagues, devenues immobiles, en suspension dans un monde dominé par l'attente... que seul un ralentissement important du mouvement peut ramener à la vie. La régularité mécanique de la bande sonore, qui coïncide avec les données visuelles, suscite initialement l'intérêt. Sa complexité progressive à partir d'un battement de tambour crée ensuite une angoisse chez le spectateur qui veut comprendre, mal à l'aise dans cette perception inusitée de laquelle toute référence humaine a été abolie. La bande sonore signe l'arrêt du plan, puis l'image du trépied suggère un autre oeil, un autre monde. Déshumanisation par la machine? Plutôt perceptions nouvelles.

Santa apparaît comme un retour à la manière initiale de Gallagher: un film comique présentant une journée dans la vie du Père Noël. Les courts plans font d'abord contraster le plaisir des adultes avec l'énervement et la peur des enfants, puis progressivement l'ensemble des expressions faciales fait passer le spectateur de l'enchantement à la confusion puis à la terreur. Le non-synchronisme de la bande sonore composée des rires du Père Noël, ajoute à la facticité de ce rituel pourtant si familier.

Nine O'Clock Gun arrête définitivement le choix de Gallagher en faveur d'un cinéma minimal. Ce film est un simple documentaire en temps réel. La caméra est immobile et filme pendant neuf minutes le fameux canon de Vancouver qui fait feu chaque soir à neuf heures. Les gens attendent qu'il se passe quelque chose... tout comme les spectateurs. Et une sorte de tension s'installe, libérée lorsque le canon fait feu. Les gens se déplacent ensuite pour examiner plus attentivement l'étrange canon. Comme pour *Atmosphere,* Gallagher a ajouté un épilogue à son film: la détonation est reprise neuf fois d'affilée, dont une fois en ralenti. Contrairement à *Atmosphere* toutefois, la caméra est immobile mais la topographie étant de nature statique, l'espace du film devient palpable. Le jeu sur l'attente, l'anticipation d'un instant se transforme alors en méditation sur l'artificialité du film, ses limitations comme représentation de la réalité. C'est l'épilogue qui ramène le spectateur à l'événement lui-même, le coup de feu d'un canon semblant tourner en dérision notre compréhension du monde.

Seeing in the Rain prend pour sujet le parcours d'un autobus qui s'avance dans la rue Granville en direction du centre de la ville de Vancouver, un jour de pluie. Dans l'autobus, cadrant le pare-brise devenu écran, la caméra filme. Le mouvement de chaque essuie-glace, dont la régularité est accentuée par le son (un métronome fut d'ailleurs utilisé pour la bande sonore) devient ici l'élément-clé qui fait basculer la perception du spectateur en dehors du réel. En fracturant le temps, et partant l'espace perçu à travers l'écran constitué par le pare-brise de l'autobus, et en le re-structurant selon la régularité mécanique du métronome, le parcours de l'autobus devient totalement abstrait. Les personnages qui entrent dans l'autobus deviennent des silhouettes fantômatiques. À bâtons rompus, en dehors de l'espace-temps habituel parce que Gallagher a su ingénieusement réfléchir sur l'illusion de mouvement continu au cinéma, l'autobus s'avance vers le centre de la ville...

Ce dépassement du réel qui donne à l'oeuvre de Gallagher d'étonnantes propriétés mythiques, atteint un point culminant avec son dernier film, *Terminal City.* L'auteur a filmé sans interruption l'hôtel Devonshire qu'on allait démolir. L'hôtel fait un coin de rue et est filmé du haut d'un édifice sur le coin opposé pour mettre en évidence toute son imposante masse. Les fenêtres du bâtiment abandonné sont réduites à des trous noirs béants. La façon utilisée pour démolir l'imposante structure est la force centripète à l'aide d'énormes câbles qu'on resserre, entraînant non pas un éclatement, mais une désagrégation vers l'intérieur de façon "implosive". La bande sonore laisse entendre des gémissements, des cris plaintifs. Tous ces éléments suggèrent la fin d'un monde en même temps que sa nécessaire regénération. L'auteur a réussi cet exploit en ralentissant l'image et le son à 200 images à la seconde. La fin du film, ces lamentations sur un nuage statique de fumée et de poussière, ne peut laisser personne indifférent.

L'ensemble des films de Gallagher permet de visualiser les nombreuses techniques utilisées par le cinéaste, en même temps qu'une certaine évolution dans sa façon d'expérimenter. L'anxiété dégagée de ses premières oeuvres laisse progressivement la place à un calme méditatif. L'utilisation du film comme objet de connaissance demeure toutefois un souci constant chez ce cinéaste, préoccupé par le problème de l'espace-temps, de la réalité et de l'illusion.

Certes, sa production est de qualité inégale. *Sideshow* et *Santa* se présentent comme de gentils films amusants, mais sans plus. *Nine O'Clock Gun* et *Seeing in the Rain* demeurent des recherches intéressantes, mais qui n'atteignent cependant pas le degré de réussite d'*Atmosphere* et *Terminal City.* Comme l'a si bien précisé Tony Reif[1], *Plastic Surgery,* premier film de l'auteur, reste toutefois d'un grand intérêt.

MICHEL LAROUCHE

NOTE

1. "West Coast Filmaking 1: History", *Self Portrait. Essais on the Canadian and Quebec cinemas,* edited under the direction of Pierre Véronneau, English edition edited by Piers Handling, Canadian Film Institute, Ottawa 1980, p. 136.
   Le film date cependant de 1972 et non de 1975 comme le précise Tony Reif.

GREG SNIDER

Simon Fraser University Studio, Vancouver
February 8 — 20, 1982

Perhaps because this installation is so spare, the first thing one responds to is the sensuous quality of the objects it contains. In the middle of the bare room, planted on slightly quivering steel rods set in the floor a certain distance apart, are two objects: a heart and lungs a little larger than life-size, fashioned out of beeswax. They exude the odour of the wax, both honey-sweet and waxy, and are coloured a dull grey from graphite spread in a sooty layer over the surfaces (or does it go deeper?) which glints slightly under the light. On their stems they come up to about chest height.

Underlined by their size and their position, their material existence is compelling. The smell of the honey, the malleable quality of the wax which bears in the impress of thumb and fingers the record of form building up layer upon layer, suggest the living body. They are sculptural objects, surely, and at the same time *what* they represent, heart and lungs, stands for life's blood and breath, specimens of human existence. This interpenetration of the representation and that represented causes sensual and affective responses to merge.

The space of the installation is divided into three planes: the first, imaginary, is traced by the position of the heart and the lungs, and the others, which are literal and tangible, are the two walls, the one we entered the room by, and another near the end of the room constructed in front of a bank of windows. Behind us on either side of the entrance are drawings rubbed in graphite onto the wall, shadowy images of the heart and lungs in opaque grey. The other wall is white and blank except for a small dark hole ringed with steel in the middle below shoulder level. A hole through which we see nothing but blackness, it turns out to be the barrel of a rifle, flush with the wall and pointing into the room.

Once discovered, the gun barrel brings the other objects and images in the room into focus, giving them sense beyond their purely material presence, and creating the installation as such. Because the hole has been revealed as no neutral opening but rather aims back into the room, its position determines a line of site from which to regard the room's contents. From this position (and it seems significant that viewing the room in this way must come from a deliberate though uneasy choice to place our head at the level of the hole, that is, before the barrel of the gun) the drawings of each object on the far wall disappear, completely obscured by the objects themselves. They are, then, quite precise projections of the waxen heart and lungs, mapped onto the far plane of the installation according to the principles of projective geometry.

As the position and configuration of the images on the far wall have been determined by a specific point of view (the gun barrel being the focal point from which imaginary rays are drawn through the objects to impinge upon the further plane), so the space of the room is transformed, its three planes locked together in a necessary relationship. It has gone from being a neutral envelope for our arbitrary passage through the room, to one which is viewed, or conceived as an aspect of the process of representation.

Although the idea of projection in the physical, spatial

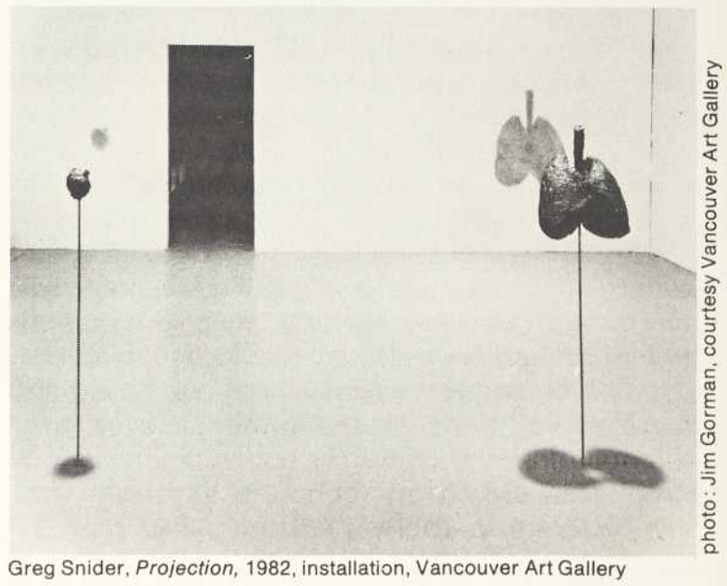


photo: Jim Gorman, courtesy Vancouver Art Gallery

Greg Snider, *Projection,* 1982, installation, Vancouver Art Gallery

sense clearly dominates in the work, its meaning is not exhausted by this understanding, and other senses of projection may be suggested in the experience of the installation.

I am attracted by those relating to the intellectual and perceptual activity of the artist and the viewer: projection in the sense of the forming of mental projects or plans, or as related to the nervous system by which impulses received through the senses are projected upon consciousness. Metaphorically, the throwing forth of images is a potent description of the acts of conceiving and receiving into consciousness.

Less abstract and more directly tied to this particular work is the empathy which it elicits. The emotional effect of the piece is partly embedded in the sensuous appearance of the objects themselves. But at the same time parallel to their physical qualities — the gritty opaqueness of the graphite, the softness of the beeswax and the hardness of the steel — lies our recognition of *what* they are, the representations of the bodily organs of which we have private kinaesthetic knowledge, and a real shotgun, which after all, is a weapon, however coolly Snider may be using it here. Implications of violence are unavoidable. Thus without supposing any narrative dimension, our awareness thickens their co-presence. The parts of the installation are coloured by our imaginative projection of a subjective tension upon them.

The strong points of this work are the use it makes of space and the sense of materials it demonstrates. Its interest lies in the ambiguity it permits to exist within a tightly demonstrative situation.

DIANA NEMIROFF

IRENE XANTHOS

Forest City Gallery, London, Ontario
January 15 — February 10, 1982

Six recent sculptures by London artist Irene Xanthos transform an earlier concern with the contradictory nature of form in space into active concrete forces that establish presence through their dialectical nature. This involves contradictory associations and contrary thrusting movements which identify their activity.

photo: John Tamblyn

Irene Xanthos, *No. 39 (10⁹)*, 1981, paper, glue, paint, 1.5 m. in length

As objects these six paper, glue and paint formations refer to a physicality that is established through a dissilient movement of object through space. The works appear as if they were formed out of air; they exhibit a fluid organic movement as if they have been effected by the action of turbulent winds. Yet they are still. They are solid black forms, frozen rhythms of movement which gradually appear with observation, established by an underlying layer of oil pastel color beneath the semi-transparent surface of black enamel. The objects themselves transform with "experience", exhibiting the same fluid dynamic which seems to have determined their shape. What first appears to be dark and massive with ashen blackness, reminiscent of her earlier works such as the *Cinder Blocks,* becomes kindled into a subtly iridescent warm organic movement.

Contradictions within the work reinforce the viewer's involvement. The rhythm of color which slowly activates the viewer's attention within this "black" surface, both defines and differentiates the mass and reinforces involvement with the current of thrusting movement which projects from the wall. These forces thrust into space and effect it. As this "action" occurs their organic nature seems to grow with the viewing process.

As the viewer moves through the radius of 180° provided by the wall plane from which these objects protrude, the solid nature of the form appears to dissolve into a current of vortical action, rotating the air like a generator, emoting further with each thrusting turn, each cavity that is exposed. With the revelation of what has been concealed, the active participation of the viewer is heightened within the transforming presence of the work before him. However, when the work is viewed in isolation, in a direct "head-on" way, perpendicular to the wall plane, it is completely condensed. It floats, suspended in air, disconnected from surface so that its identity and totality is completely concealed. It can only be known or perceived as a black mass suspended in space against a white plane, the wall. This view, the first appearance of the object, is the focus from which our knowledge of its form evolves.

These projections are anchored at one end of the wall and extend over space (up to one-and-a-half metres). Their contained energy seems to burst forth with aggression, imposing themselves ominously on the viewer's space in a manner that repells him. The unknown is juxtaposed with concrete reality, the form in space. Tension is created within diametrically opposite characteristics: concrete mass/organic growth, stillness/fluid movement, non-color blackness/iridescent color, positivity/negativity, and the activity of concealing and revealing simultaneous with the action of vortical movement which thrusts out and pulls the viewer into its void.

These objects defy a rational explanation of what is experienced. A presence is established which can only be felt; it cannot be accounted for through the descriptive language of observation. Instead, the need to identify further involves the viewer within the contradictory nature of the experience of these very "irrational" pieces.

JANICE ANDREAE

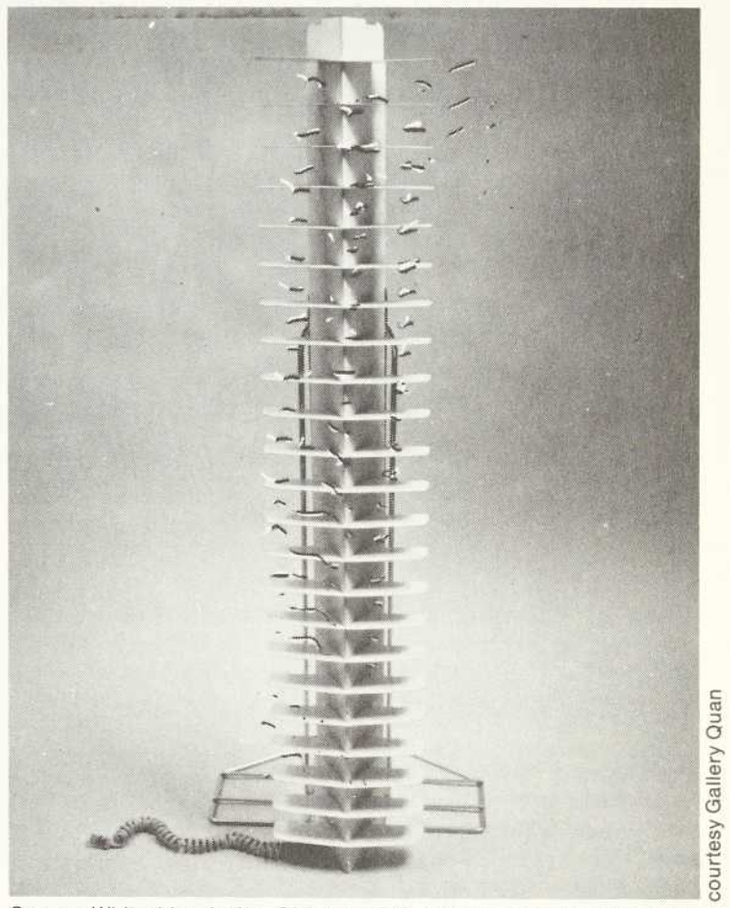
GEORGE WHITESIDE

Gallery Quan, Toronto
January 30 — February 18, 1982

This exhibition of photographs is very much a "mixed bag". It lacks resolution on two very fundamental counts. Firstly, the exhibition as whole does not hang (well) together. It consists of selected photographs taken from larger series of photographs which Whiteside has made over the past six years. Also included is a new series of six photographs. The problem is that the photographs from the past, exhibited mostly in couplets, read as mere snippets from a past and a context which is only vaguely hinted at, and nowhere adequately revealed. The effect is one of an incomplete and premature retrospective, or worse yet, of an advertisement of all the neat things Whiteside can do with a camera. Given the nature of Whiteside's work, which is oriented toward subjectivity and experimentation, this kind of superficial presentation does not do his work justice. What immediately comes across are the various "gimmicks" he has employed to make these images. He has scratched, drawn on, left out to weather, jumped on, etc. his negatives. So what? Without a *raison d'être* these processes and their aftermaths (photos) are boring. A good editor could have brought out at least some of the sense and problems inherent in these images and their making through thoughtful inclusions and exclusions. As is, this exhibition presents Whiteside as an artist who's not quite found his course. He's tried a little of this and a little of that, but there's no *resolve* in it, no particularity. The photographs look like experiments or flirtations with style. They seem to lack the personal and philosophical conviction that gives art its strength.

Subjectivity is the pivotal point upon which these photographs present themselves, flounder, and in a few cases recover. Whiteside does not practice photography as the art of photographing (insert: copying, recording, capturing) subjects. He does not function in the early empiricist tradition of the medium. Rather, he's concerned with subjects, film, camera as objects of and for his manipulation. If reality is involved, it's a subjective reality, an interpreted, re-worked, indeed a *surrogate* reality.

It is tempting to link Whiteside's photographs with Surrealism because of the ways in which he rearranges visual images for the purpose of the photo. But the Surrealists were psychologistic, metaphorical, symbolic. They had a vision of what they were doing and why, whereas Whiteside's arrangements (be they of faces, colors, and white rabbits as in his recent work, or toy horses, wrenches and pliers as in his *Related Objects* series) are arbitrary. The common thread to his many and varied images is preciousness. The subjects are tableaux which have been constructed, arranged, and set up solely for the purpose of the photograph. There are metaphors being made, an attempt at a kind of visual poetry is in the offing, but somehow the metaphors don't quite work. Whiteside's poetry is that abstract, obscure, and overly personal variety that hasn't quite found its voice. If poetry is his aim, he could learn much from William Carlos Williams who said, "No truth but in things."



courtesy Gallery Quan

George Whiteside, *Active Objects,* 1980, series of b/w photographs, each 100 x 75 cm.

NANCY CARROLL

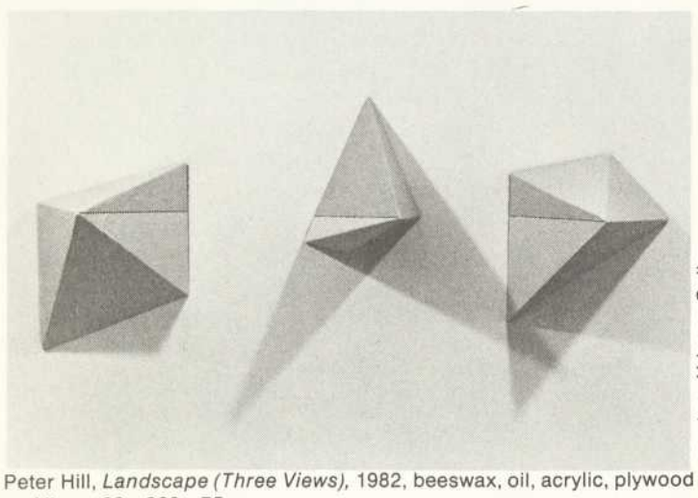
PETER HILL

Ydessa Gallery, Toronto
February 13 — April 2, 1982

I was impressed when I first encountered Peter Hill's work in 1975. It was visually sensational. It also, albeit obliquely, looked outside itself while most painting still busied itself with navel-gazing. Hill was then painting bipartite canvases as a discourse between matte and gloss, surface and ground — but he set off their epic scale with real things, from ladders to light bulbs. The combination personified both the formalist notion of the 'object' as its own 'subject' and the figurative conception of an 'object' with a 'subject'. For example, a door hinged to a canvas alluded to 'painting' as surface and entrance while the work's title, *Woo Woo (to*

Marilyn Chambers), conjured up the star of the blue movie *The Green Door* and the innuendo therein.

The articulation, the 'double entendre' in every term made me think that Hill made art as one would compose a sentence. And because the terms ('object', 'subject', their structure) and the topic ('painting', 'perception', their structure) remained the same over the years, I began to consider Hill's thematic development as a narrative, a linearity predicated by contradiction and complexity. The words — object, subject, painting, perception — are fairly common fodder, but I saw Hill as building them into uncommonly singular relationships, rendering them with another aspect at every turn. Not a word could be



courtesy Ydessa Gallery

Peter Hill, *Landscape (Three Views),* 1982, beeswax, oil, acrylic, plywood and linen, 88 x 360 x 75 cm.

taken at face value and had to be read with inverted commas in mind. And Hill seemed to map his 'object' and 'subject' into the formal and figurative or one but not the other when the fields were not in style.

At the end of the last decade, when 'representation' was making a come-back in the hands of other artists and easel painting was gaining favour in their heads, Hill did neither. He phased-out his 'representationalism' for what he saw as the more self-revelatory action of 'painting' per se, dropping the 'objects' for the 'subject' of the art 'object', substituting the covertly literal with the literally overt. He subjected perception into the content of surface and ground. Contiguously, he three-dimensionalized this 'subject', a further objectification, but still backed it against the wall — like a painting. For example, he elongated a composition out of several boxes whose corners established an horizon line along the length of the whole — which was 'hung' just above the floor.

The prosaic frame of reference — sizing those aforementioned boxes on soap and cereal containers, placing the aforementioned art on the heights of a skirting board, more or less reprieved Hill's formalism from generic incestuousness. For another example, from an airplane he saw the spire of a Manhattan skyscraper splay into the ground; so, he contrived an horizontal 'ziggurat' for a vertical surface. It flattened frontally — seeing the sides erected the perspective.

This year, walking into the Ydessa Gallery, I encountered a solitary little 'pyramid' emerging from the foyer wall. It was called *Punishment:* it could have been a kid contemplating the corner of his conviction! It was, in fact, the inductor to Hill's most recent exhibition called, in sum and of course, *PAINTINGS.* The body of the show consisted of clusters of 'pyramids' emerging from the walls. Hill thought of the 'pyramids' as 'scopes'. They took the form of four-sided triangles which supposedly conveyed a perception about being backed against a wall and the structure of actual perspective; and three-sided triangles which supposedly conveyed a perception about being backed into a corner and the structure of that place. That they were convex rather than concave was the trick. Every 'scope' presented a 'vanishing point', sited by aligning the level of one edge into an incision on the opposite side, a citation of any element's being level to gravity — as the horizon is. The protruding 'vanishing points', in the proper view, were meant to recede into the wall — as perspective does into surface, ground, infinity.

The four-sided triangles were, naturally, on eye level. Labels, like *North Landscape* and *South Landscape,* two 'scopes' apiece, stated location on the gallery wall.

The three-sided triangles punctuated their walls at random. To complicate the issue, they were reportrayed in actual painted wall drawings which I will call pictures for want of a better word. The *Empty Room Series* labelled the four 'scopes' and four 'scenes' of the same on a side wall. The four pictures, labelled *The End Wall (Four Views),* illustrated the 'scopes' labelled *Cornered (Four Views from End Wall)* situated in a room behind the gallery proper.

The pictures and one side of each 'scope' were acrylic, a surface that sank into the pale of its setting. The other sides were beeswaxed, pale in tint. A strong colour would have stood, static, in the viewer's space rather than wavering between dimensions of the viewing space.

The work in *PAINTINGS* physically suggested sculpture or architecture but was not about either. *PAINTINGS* was about drawing — a structure for the viewer to see, an analogue to the physical process of seeing... art. The point should have been obvious to anyone who remembered schoolroom/blackboard diagrams of perspective — those telephone poles and highways receding into the distance. For anyone to see more required a reading that was hard to see in the artist's intentions.

Hill's 'figurative' paintings of 1975 seemed, at least, half redemptive of art's traditional use value of information outside of itself. His subsequent 'formalist' work, at best, postulated that a painting is a painting is a painting like 'a rose is a rose is a rose' — a put-down that put art in its contemporary dysfunctional place, a well-mannered parody possible because of the multiple meanings implicit in Hill's terms. However, in spite of all the verbiage, the pallor and superficiality of *PAINTINGS* imply that Hill is merely mannerizing his 'formalist' statement. And by no stretch of the imagination, could the 'figurative' implication in *Punishment* be sustained into the corpus of *PAINTINGS* as a metaphor of man, not art, backed up against the wall.

JENNIFER OILLE

VERA FRENKEL

The Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario
March 4 — April 11, 1982

Agnes Etherington was born in 1880 and died in 1954. In a room in her house, an exhibition has been installed concerning the life of Cornelia Lumsden. Two drawings from the hand of Agnes are included in this installation. A postcard from Cornelia to a friend in Kingston indicates that these drawings are portraits of neighbourhood children done by Agnes while visiting Cornelia in Paris. Their inclusion in the exhibition is unobtrusive yet they reiterate a key theme in this exhibition and Frenkel's work to this point.[1] On a formal level they point to the accumulative nature of Frenkel's work and the importance of site-specificity, for their inclusion was not pre-planned. On a thematic level they reiterate Frenkel's interest in the "lost Canadian" and the artist-as-exile. Like Cornelia, Agnes is a lost Canadian, for the drawings which are owned by the gallery that bears her name, are not listed among the acquisitions or holdings of that gallery. Her role as a benefactor is well acknowledged but her life as an artist is ignored. Agnes' refusal to adopt the role of artist-as-exile does not allow her to be discovered as a lost Canadian — she remains forgotten in her own country, even in her own home.

The theme of the artist-as-exile is one of several running through Frenkel's work, its form varies from video to video yet it remains as a constant reminder of how we acknowledge our artists and develop the myths that surround them. In the principal work of this exhibition, the video and installation entitled *Her Room in Paris,* the viewer is told a story of an exemplary Canadian novelist who lived a life of exile in Paris between the wars. She is an archetype of the great Canadian folk hero, the artist who was forced from her country because of that country's inability to come to terms with the avant-garde and their ideas, but has now returned home like the Prodigal Son, forgiven for leaving the fold. Those artists that remain at home or seek attention are seldom newsworthy or interesting for they are more like "us" than "them", hardly the proper material for mythmaking.

This tendency (which is Canadian in particular but a trait of the western world in general) also appears, in a slightly different form, in Frenkel's most recent video *Stories from the Front (and the Back): A True Blue Romance.* Here the artists involved are exiles, but now in their own country, living on a frontier between two cultures. Frenkel's discovery of them (she found them on the way to L.A.) brings them to our attention where they take on new qualities not previously given to them. Yet for them to remain as artists they must retain their life of exile; as Frenkel explains; it is the law now:

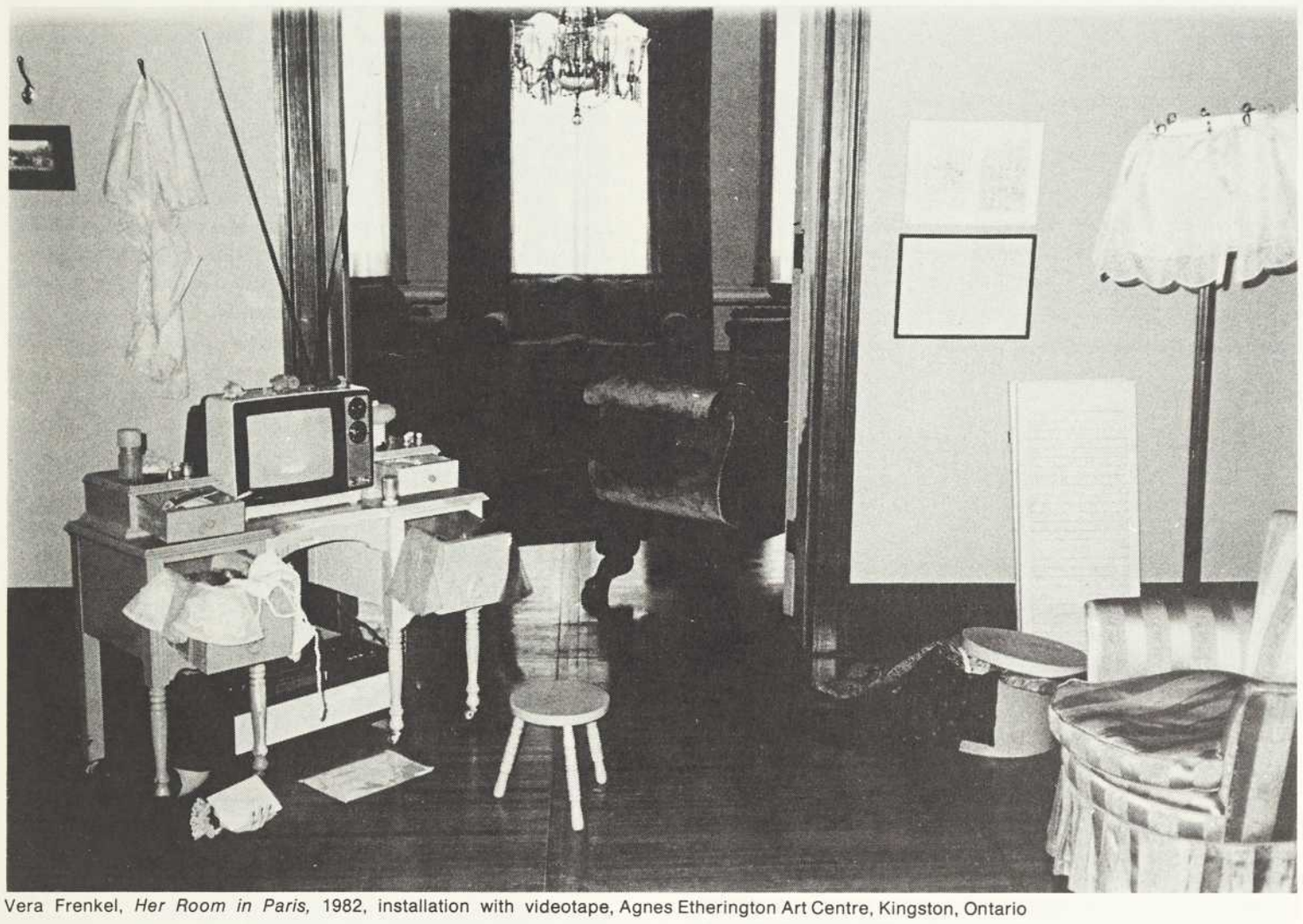
> The law against artists leaving the country has been in force for nineteen years. They are now drafting a law against art. (That is why I hide my occupation. It can be more effective if I claim to be an airline pilot or in the lamp business). There are no more artists-as-exile myths; no more lost Canadians. Artists are now all ex-artists, welcome to stay home and to feel as alien as they like right here.[2]

Frenkel's interest in the lost Canadian and artist-as-exile is a useful example of the tendency toward myth making in our culture.[3] An examination of the Cornelia Lumsden installation will effectively reveal Frenkel's interest in this process. We meet Cornelia through the eyes and minds of several people, each are archetypes and as such are identified by their archetypal title: The Expert, The Rival, The Lover, The Friend and the CBC Reporter. The manner in which they present their accounts is also archetypal in its nature; The Documentary (The Expert, the CBC Reporter), Romance and/or Soap Opera (The Rival, The Lover, The Friend) with the whole thing taking on the characteristics of a suspense thriller. In this way we are asked to examine the method in which information is conveyed to us, in this case the primary mode is story-telling. The role of the story in our culture is often underestimated for it is a method of forming our opinions of ourselves and our culture.

> Listen carefully
> Stories are paths and markers
> Stories are methods of protection
> Stories both traverse and compass
> Stories tell us what we already know
> and what we need to find out
> It does not matter, does it, whether
> they are true?
> We depend on them.[4]

The artificiality and manipulative potential of the story and art in general is declared as soon as the viewer approaches the exhibition, for we are presented with the props of a theatrical production: a curtain, a trunk full of costumes, an intermission sign and half of a broken statue (the other half is in the Lumsden installation thereby effectively linking the outside to the inside). Once inside the installation the viewer comes face to face with this juxtaposition of art and artifice. The room itself we are told is a reconstruction of the Lumsden room now in the Centre Culturel Canadien in

Paris, which we learn from a photograph is a reconstruction of the room which is now destroyed. The elements of the room, a lamp, a desk, couch, vanity, bird cage (which the CBC commentator declares is missing) and fireplace never really blend together to form a room. Our previous knowledge of furniture and its use and position in a room helps to fill in the gaps, but any attempt to complete the illusion in our mind is constantly denied; the walls and vanity are half painted, the bird cage open, etc. This constant juxtaposition of illusion and artifice forces the viewer to come to terms with Frenkel's thesis: the artifice of mythmaking. The use of the dialectic and/or double bind is at the very basis of Frenkel's art (though it may best be identified as an uncontrived use of the dialectic and/or double bind, for this is both a term and mode of realization which is much abused). The viewer is constantly bombarded with contradictory information and can only comprehend this information through a synthesis of the two forces; in this case a realization of the methods of mythmaking.



Vera Frenkel, *Her Room in Paris,* 1982, installation with videotape, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario

With this realization the viewer's mind is turned to the video (though it makes little difference which is seen first for one complements and is implied in the other). Significantly the video monitor is a television which takes the place of the mirror on the vanity. Hence we must acknowledge the role of television in mythmaking and our use of mythmaking as a method of "seeing" or understanding ourselves. As the video progresses each character tells his version of Cornelia's life and their relationship to her. Initially the viewer is entranced by the revelation of Cornelia's character as we share in the desire to embrace this lost Canadian, but as the story progresses we realize the conflicting nature of the reports. Like The Expert we become confused and disoriented by Frenkel's constant fragmentation, juxtaposition and quickening of the pace. If the viewer is to acknowledge this information he must rise above the conflicting reports and come to a realization of the process of storytelling and its manipulation of the truth.

Equally important is Frenkel's examination of the very medium that she employs, for she has no desire to turn her medium into the propaganda maker that she is holding up for us to question. She therefore declares throughout this, and all the other videos, the artifice of her medium. Initially it is achieved through the fragmentation and juxtaposition of ideas within the story, hence our acknowledgement of the artist as editor and manipulator of the medium. In each video Frenkel concentrates on the layering and positioning of information, often repeating statements throughout the work but preceded by cautionaries such as: "At this point the expert begins to lie", "I am now telling the true story" or "The truth is...". The end result is a realization of the artist's hand in making the video and the role of Frenkel as the omniscient commentator. One of the finest scenes in *'...And Now, The Truth.' (A Parenthesis)* is a shot which appears a number of times in this, and in various forms in *Stories from the Front (and the Back): A True Blue Romance.* In 1979 Frenkel attended the filming of Marty Gross' *The Lover's Exile* and filmed a sequence which involves an acknowledgement of the artifice of the film medium and the use of Bunraku puppets. From Frenkel's position, at midpoint between the Bunraku stage and the camera filming the performance, we watch as the camera and puppets move in unison across the stage. We realize that actor and recorder have become one and the potential of the film medium as a creator of illusion and manipulator of truth. With these and other still photographs of the Bunraku puppets (themselves symbols of a balance between artifice and illusion) Frenkel makes explicit the potential of her medium as a tool of propaganda. The tone is neither demanding nor critical, it is merely a lyrical reminder of the nature of our culture.

While the chance to view all of these videos together is crucial to an understanding of Frenkel's development of ideas and themes, the strength of the Lumsden installation does overpower other works. Such is the case with the video *Stories from the Front.* Its exhibition at A.R.C. in Toronto, where it was combined with an installation, allowed its qualities to stand out fully. The video begins with a series of contradictory introductions concerning Frenkel's reasons for being at the Western Front. In doing so the viewer is lulled into a dual sense of trust and mistrust with the realization that this is clearly a story. She might just as easily have started with the archetype fairytale beginning: "Once upon a time, in a land far away...". It signifies that the events take place between cultures where time is measured by a metronome.

In this video the artists recount stories in a manner that lies somewhere between fiction and documentary, thereby revealing a great deal about themselves. The stories they tell are archetypal, yet they are ordinary people as Frenkel reminds us: "...ordinary like you and like me". We are reminded of the very roots of storytelling and our addiction to it. Frenkel makes clear that we are to be wary of how we come to know the truth. It is important to be skeptical of our myths and mythmaking process for we are often unaware of its potential as a guiding force in our lives. The stories we tell are the metaphors that guide our lives; the increasing distance that our culture places between words and their meanings threatens to dissolve our understanding of truth. We stand on the threshhold of a large gap between illusion and reality that our culture seeks to enlarge by an ignorance of its motives. An inability to acknowledge that gap will leave us in the world between cultures where falsehoods become more important than the truth.

> I think we live in a metaphor; I think we construct our own lives; we invent our lives. We are taught how to do that but we also believe to a greater extent than we ought to what we are taught.[5]

BRUCE GRENVILLE

NOTES

1. This retrospective exhibition includes the following videos; *Signs of a Plot,* 1977; *Signs of a Plot. A Text, True Story & Work of Art,* 1978; *Her Room in Paris (Part I, The Secret Life of Cornelia Lumsden: A Remarkable Story),* 1979; *'...And Now, The Truth.' (A Parenthesis),* 1980; and *Stories from the Front (And the Back) A True Blue Romance,* 1981.
2. Vera Frenkel, "Strangers in a Strange Land", *Impressions,* March 1982, p. 15.
3. This is not to denigrate Frenkel's statements concerning our attitude toward artists for it is at the very heart of our conception of art and theory. The exemplary artist, e.g. Van Gogh, Gauguin, Emily Carr, Pollock, etc., is not only the one we can form into our image of an ideal artist, but one who can be packaged as a theoretical and monetary commodity. Frenkel's reference to laws against art may refer to our tendency to push art into slots and package it as theory. A ban on art would effectively allow an analysis and dissection of what has gone on to this point.
4. From *'...And Now, The Truth.' (A Parenthesis).*
5. "Interview with Vera Frenkel by Elizabeth Chitty", *Video Guide,* Vol. 4, No. 2

CLARISSA INGLIS

Galerie Saw Gallery, Ottawa
February 2 — 20, 1982

> The problems of becoming an artist are the problems of selfhood.
>
> Erica Jong, *In Her Own Image*

Clarissa Inglis, a Toronto based artist, has developed various themes pertinent to her everyday life as a woman. Her work is centred around the dehumanized role that the housewife plays against a background of routine boredom. The work raises important issues such as the role of women and the role of the blue collar worker. The difficulty of *Waiting* is that these issues are not clearly defined within the context of the work.

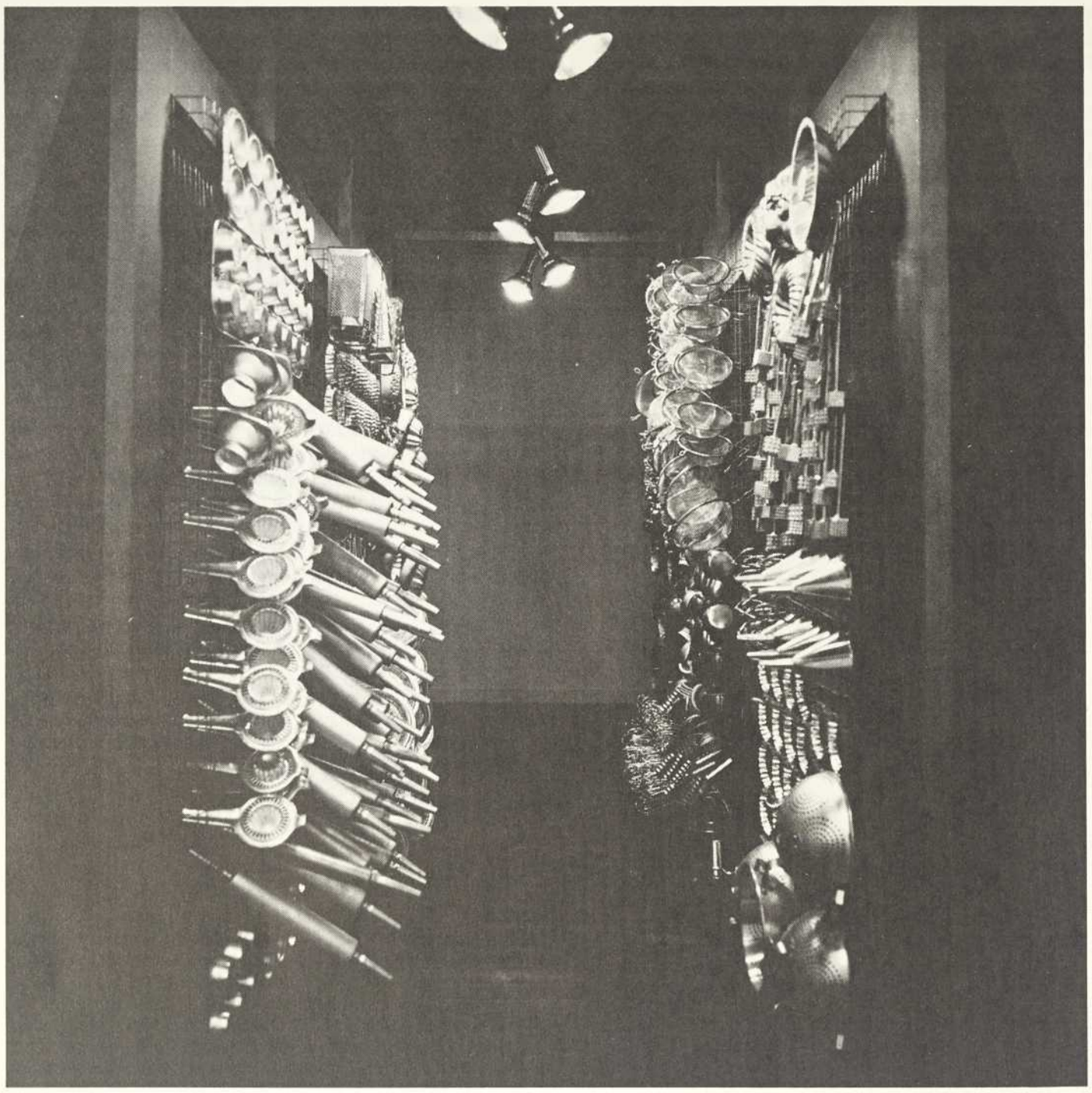


photo: Peter MacCallum

Clarissa Inglis, *Waiting,* 1981, installation, mixed media, Galerie Saw Gallery, Ottawa

On a theoretical level one is forced to consider the dialectic of intention and realization. Is one to regard the artist's intention as the sole criteria for interpretation, or is one to regard the object alone as sufficient grounds for accurate interpretation? It would appear that the artist views her work as a statement about suburban housewives, while the work presents itself as something else.

Inglis had two works on show. In the small gallery she had a piece from her *Tedious Chores* series with supplementary documentation and in the large gallery the installation titled *Waiting.* The latter is a large wooden framed walk-through passage. The exterior supports are painted silver while the inside wire mesh panels are covered with stainless steel kitchen utensils. The elements range from rolling pins to muffin pans and are formally hung in groups as they might appear in a five-and-dime store.

Upon a first viewing of the work the meaning appears obvious. *Waiting* refers to something, an event, not yet consummated. The utensils wait to be used, the ticking on the audio tape loop always measures the same time while waiting for a jet which never fulfills its mission. The movement of the viewer through the piece is an interesting counterpoint to this notion of suspended time. At the completion of one's passage through the work presumably one is reconstituted as a new self. The passage is constructed to make this experience claustrophobic, rendering this an unpleasant encounter with otherwise familiar objects.

Unfortunately the artist's intent is neutralized by the way the elements are arranged into formal relationships. To arrange ready made objects where form and color govern as aesthetic criteria for making these choices is to negate the fundamental anarchic nature of such an act. Painting rolling pins silver to blend with the stainless steel seems to embody a concern for the appearance of things and not for their meaning.

An element of the work which must not be overlooked is the text which appears as a statement affixed to the wall. It is far too important to be viewed as an appendage which could be bypassed. The text consists of "time... grind... hash... chop... boil... time... stir... mince... whip... bake... time..." etc. The words refer to the original function of these utensils. The object of the text seems to redirect one's attention back into the real world of the housewife.

The text also contains "weigh... knead... tie... freeze... time... wait...". In the context of the work "freeze... time" becomes a metaphor for "waiting". The text seems to successfully embody Inglis' intention to draw our attention to the dehumanization, repetition and indifference experienced by some suburban housewives. It is unfortunate that the text has not been structurally integrated into the work.

Inglis' position is weakened by the negation of these political issues. The legitimation of the work as sculpture takes away that edge of protest. The objects used are cultural documents which were made on an assembly line and records this industrial process. This aspect is not fully explored. The work has all the utensils but lacks the essential ingredients for being more than the sum of its parts.

TREVOR GOULD

GARY CONWAY

Centre for Art Tapes, Halifax
February 8-19, 1982

BRUCE BARBER

Eye Level, Halifax
February 9-27, 1982

"Seeing Through the Language" is my name for what happened all at once, so to speak. Gary Conway's *Government of Articulture* appeared at the Centre for Art Tapes recently and Bruce Barber's *Vital Speeches* showed at Eye Level Gallery during the same period.

The two galleries now share a mailing list as well as a membership in A.N.N.P.A.C. For *Vital Speeches* to be showing just down the road from *The Government of Articulture* ought to make Tim Guest a little happier about cooperation along The New Line. (See Tim Guest: "All Power To The New Line", *Parallelogramme,* February-March, 1982). An outside observer, of course, wandering from one gallery to the other might well know nothing about the actual lines of influence or degree of collaboration between the two galleries or between these two artists. However, such an observer could not fail to notice the resonance between the two shows.

Both shows share a minimal look and both make demands upon the conceptual mind of the audience/observer/participant. (A point once again relevant to Tim Guest's discussion of the parallel galleries in Toronto and their relationship to the "Community".) Moreover, both shows share a propensity towards "after-image", indicating the existence of a kind of "half-life" shared as well with uranium atoms and an old ideal of art as having a life beyond the immediate viewing. For both shows re-create a social situation in which the observer is made conscious of having participated in a performance of sorts. Once you've seen both these shows, your next trip to Wreck Fit Cult (Halifax artists' name for the Nova Scotia Department of Culture, Recreation and Fitness, the "indigenous" art funding agency which, unfortunately, shares a portfolio with SPORTS!) and your next experience as a member of an audience for a Political Speech/Performance will have an aura of *déjà vu;* of having seen through the language about it.

Both shows then lend credance to those phenomenological/sociological perspectives in which public life is a performance of Society's social construction of reality. It is in that sense that we are all players/performers, rather than Shakespearean actors on the Stage of Life. (For more details, see my forthcoming; "Performance Is Where The Action Was: The Sociology of Everyday Art", 21st Century Memory Productions; Jupitor Illinois, and Sturn, Montana.)

And both shows open doors to the ways in which visual art can help us to see our way through language; see the way that language is a trap when we forget it is the original art form *populaire.* Listen to this Vital Speech excerpt from Bruce Barber's show: "I said before that I was obedient. I was. I had an open door policy. But I'll tell you a secret. It was a trap door."

And so, as we stand at the podium in the off center of Barber's *Vital Speech Hall Environment,* artfully created to show us how we might feel were we reading a speech into a microphone facing a blank wall lined with bound copies of other Vital Speeches; the audiences' empty chairs behind us, a photograph of our words over our right shoulder and the image of an almost entirely closed door embedded in our minds as an after-image mirroring the overlay of photographs of words and images on the walls around us... we become the Vital Speaker. Or at least, the Vital Speech performer, for the moment.

The speech referred to above is John Monroe's, a formally retired American military man haunted by

Custer's Last Stand. And while we are up there at the podium reading this military man's performance for the U.S. Army Training School In Virginia, our conceptual mind is practising the role of the artist, trying to make us see what he saw when he made his choice of Vital Speeches. Trying to feel how it might look to be a retired military man, after the cultural revolution, and after the war in Viet Nam.

So while we are in those two places at once (i.e. artist and performer), the trap door opens to show us the secret of all bureaucratic language:

> Bureaucratic/Political language is a rhetorical performance designed to influence and persuade. It does not so much destroy the truth as it does *mask* it.

The role of the audience/observer/performer up at the podium reading the speeches becomes one of focusing conceptual and imaginative attention towards unravelling the 'trap door' in the language. In assuming the role that the artist has directed from off stage (so to speak), we suddenly see the conceptual possibility that Monroe may well be hiding behind his fear of a repeat performance of Custer's Last Stand (which seems to have been the last time that the American military were not armed for "overkill"). Nonetheless, his words may be speaking a truth in spite of his official position to manoeuvre around it. Listen to this: same speech, off the wall, in the middle of the text:

> Don't get me wrong. I believe in Democracy. But not in the Military.

He said it, this retired military man. He actually said it. He said he didn't believe in the military. Of course, we could dismiss it as a Freudian slip, or even a lack of attention to the details of the grammar. But, it does "open doors"... one being that it is not "them" alone who are responsible for war. That in fact "they" may on occasion speak the truth, perhaps as a code language, like the kind they use in sophisticated, very political Eastern European science fiction. Perhaps in spite of their official motives. Perhaps there is room for an artful truthfullness in the language itself that transcends even our own frozen clichés about who is responsible for what, about who's in charge. Maybe we hand over our tax money too easily because we have accepted too literally "their" interpretation of the Soviet Union as 'dangerous Monster'. Because we've imposed our contempt for war and the "military authority" upon the motives of individual men and women.

Maybe not. Maybe his grammar was just off. Maybe he really meant to say he didn't believe in the democratization of the military, fashionable some years ago. But even then, it should be noted, it was "official policy", as it was in revolutionary China and for the same reasons, i.e. to cool out and structure anti-authority sentiments amongst the masses. Not believing in *that* would make him quite a revolutionary. Most of us outside the military still fall for that one, even amongst friends.

In any case, Barber's "off stage direction", his structuring of the situation so we have a role to play, a "vital speech" to perform, is an ingenious strategy for involving the passive observer of art. For it is actually *demanded* that we use our imaginative powers to look *through* the language. The door is open to the conceptual possibility that we may be as responsible as the rest of "them" until we learn how to see beyond the literal level of interpretation. For that we have to remember that the language is as artful as the price tags of Sotheby's. Seeing the words on the walls of the art gallery helps us to do that.

So. Once again, we look around. The audience's chairs remain empty. The microphone is off. But the door is wide open to the reality of the world outside frozen cliché. Next week perhaps we'll go back and read more. Take a run at Ronald Reagan's version of Free Enterprise in the old days. (Ronald Reagan was the Governor of California, we are reminded. California. The craziest state, the most fantastic Hollywood dream making machine crazy state in the world. Reagan governed that. Besides, that's The Thing about Halifax. Aside from watching the military there aren't many abstract distractions to keep one from paying attention to the conceptual explosions of Art.)

Gary Conway's performance as Perfunctory Minister in the Government of Articulture is, in some respects, a miniaturized translation of a similar rediscovery that the language is a mask that reveals the truth. Miniature in the sense of micro-political concerns. The translation operates on a more literal level. It has not, as in Barber's show, been elevated to Art On The Walls. It more literally recreates the environment of the closed door in which both The Bureaucracy and our frozen conceptions of Bureaucracy deaden our imagination and our will to transcend the definition of reality actively imposed on us.

Conway's discovery has a different orientation than Barber's. It does not have the appearance of being integrated into a body of Marxist theory concerned with language and the making of ideology. The focus is rather towards a conceptualization of the way in which the physical environment, the *body language,* mirrors and frames the micro-politics of domination on the psychological level. It is through the manipulation of mirrors and images and frames that we are directed to see that socially constructed environment with some aesthetic distance. But the connection is there on the level of language. The Perfunctory Minister of Articulture declares: "My Government opens its doors even wider in order to draw an enlarged view of the Government's workings."

Once again, the language speaks more than one truth. The "doors" are smaller and give the appearance more obviously of frames. The first one hangs from the ceiling empty enough to capture both the image of Government projected through a mirror of a thirty-five degree angle off the side wall and a distorted miniaturization of the larger image of the same thing reflected onto the front wall. The image is of the back of The Bureaucrat's head. The podium in this show is a stage for the white papered but real desk on which sits the mirroring and projecting machinery of State. If we feel obliged to side down and stare straight ahead, (as we generally do in such a "real" social situation), all we can see is the image of the government in retreat (so to speak: it is the back of his head and shoulders)... all we can see is the government in retreat next to the black and white flag unfurling in the soft quiet breeze of the single fan; a flag in a permanent, but abstract, half mast.

In Barber's show we were directed to play the role of the Speech Maker. In Conway's, our role is that of the client (were are to take the only available chair), or the observer — if we chose to walk around the set. From The Chair: over our left shoulder is that distorted but more real image of the same thing, and from nowhere in particular, the quiet drone of the content free (very Un-Vital) speech from The Minister. Bureaucratese. (Yes, Virginia, there is a Santa Claus hiding behind the levels of reality reflected and refracted in this miniaturization of a total bureaucratic environment. The artists know him as The Man in Charge of the Wreck Fit Cult).

As promised in the menu, a "representative of our government" was present to answer to those attending. Attending with me was a visiting artist, a painter, who like Conway himself, was trained at NSCAD, but whose image of conceptual art was a lot like the image of the conceptual artist's (Conway's) image of The Government. A concern with craftsmanship pervaded his viewing. He couldn't resist asking: "Is this a Magritte painting shoddily framed?"

No, I said. More conceptual than that. More socio-psychological.

But the painter's question introduces some of the issues raised by the juxtaposition of these two shows. Barber's show does transform the audience/observer into the performer by inviting him to stand at the podium reading the Vital Speech. The Government Show (perhaps more like The Government itself) depends, on the other hand, upon a government representative to be "present to answer and speak to those attending". The "Government Representative" present when I attended was the artist himself. And herein lies another important difference between the two shows. Conway seems more particularly concerned with the "micro-cosm", the micro-politics pointed to by the materialization of the concepts; what he occasionally refers to as the "human factor". Something without which the presence of the artist is almost entirely invisible in the formal social environment he has re-created as the screening-room-bureaucratic environment. His "topic" is the structured interpersonal domination by office holders in the existing hierarchy of authority. The impersonality, then, is a mirroring of the real separation between office and the person on the ideological level. The legitimizing level that allows arbitrary decisions to come through the "back door".

The show then would be most instructive for Wreck Fit Cult Men, having the potential, as it does, for allowing such men to view the image that this role projects to the audience/artist/clients. For the rest of us, there is less direct instruction, few hints that would help us cut through such a convoluted and seemingly closed environment. The piece is descriptive in that sense, not prescriptive. Unless, of course, we leap to a level of abstraction beyond The Government of Articulture where we see that we all, in some sense, project a distorted image of the absence of a "front" or "face" over our left shoulders, were anyone there to observe. It is unfortunate, and in this context, ironic that The Government of Articulture would likely require a military force to escort a Wreck Fit Cult man to observe and reflect upon the "artification" of such a conceptual analysis.

Barber's show itself reflected a more macro, more linguistically abstract level where the faceless bureaucrat's and politician's image is projected through the content of their words. It is their language that is the focus, the configuration of artifacts of "important" political events. Vital Speeches. We are invited here to examine the social construction of that reality on that political and macro level by putting linguistic content and the art of speech making into a theoretical political framework that interprets ideology.

On the surface, although both shows might be described as sparse, minimal, close to reductivist, this is not to say they repeat an earlier period of American minimalism. In the end, the important message that emerges from the juxtaposition of these shows, of a dialogue that appears as a result of the coincidence of their chronological sequencing, their geographical relationship within the city, is that there is an art in Nova Scotia that has an angle on the life of the mind and that *is* addressing the issues which are Here Now, never mind the stages of evolution on the level of the international art market, the international American history of art criticism. That is refreshing. "Let's look," the dialogue encourages, "Let's look at what's left right now before the Federal Cultural Policy Review Committee takes command in Canada." With the opening of Barber's doors of perception of the Vital Speech at the Eye Level we are invited into the lesson that there is a macrocosm in the microcosm of the centre. "Even the truth can be proved."

VIRGINIA WILDE

livres et revues

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES
THÉORIQUES DIVERS

François Aubral, **Génie de la création,** Le Sycomore, Paris, 1982, 203 p.

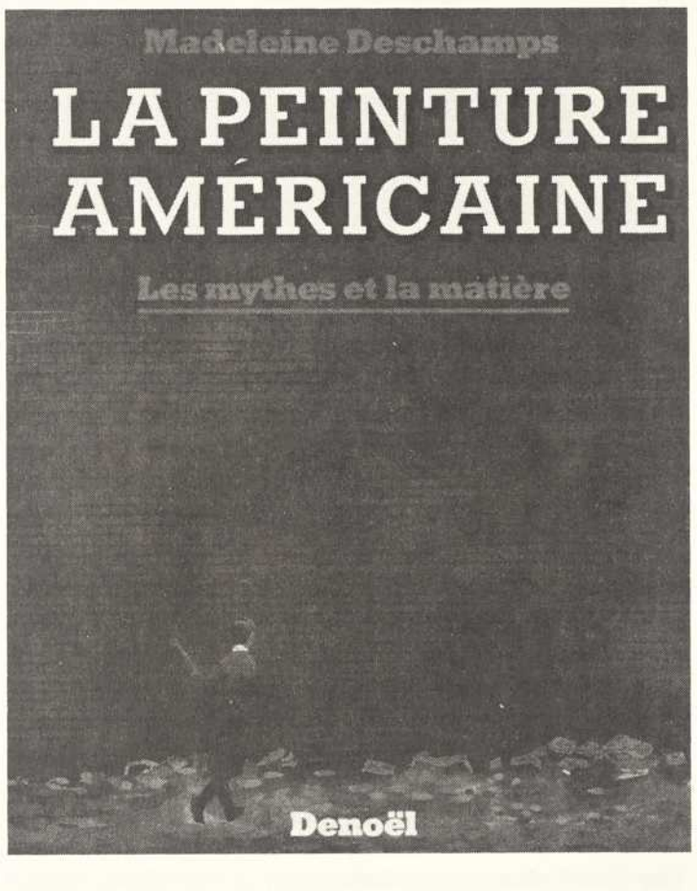
Sous-titré "Politique esthétique", ce livre est dédié à tous ceux qui, le 10 mai 1981 à huit heures du soir, sont sortis dans les rues et sur les places à Paris... pour qu'ils se mettent à l'oeuvre, aujourd'hui. L'auteur y développe une conception de la création qui devrait trouver sa place dans une politique culturelle réfléchie. Le texte est quelquefois un peu hâtif, même ici et là naïvement programmatique, mais demeure néanmoins une étude pertinente et stimulante pour quiconque croit aux rôles des créateurs dans les mutations de la société contemporaine. Pour les autres elle sera une révélation. Aux deux premiers chapitres plus centrés sur des questions générales d'esthétique. "De la commotion à l'espace des turbulences créatrices" et "Autres chemins vers l'espace commotionnel de l'art", s'ajoutent des réflexions sur la nécessité politique d'évaluer les créations, les responsabilités de l'éducation nationale, la création d'une politique culturelle créatrice, la diffusion. Les exemples sont français mais *mutatis mutandi* la portée critique est à considérer pour ici comme ailleurs. Une imposante bibliographie documentaire (sur la philo et l'esthétique, la sociologie, la psychanalyse, la science contemporaine, l'éducation, les médias et la télématique, l'initiation à la pratique de l'informatique, le livre et l'édition, les transformations de la société présente et son avenir, la politique culturelle), qui fait aussi place à des textes de créateurs et de critiques, complète cet ouvrage suggestif.

Gilles Deleuze, **Francis Bacon. Logique de la sensation,** Éditions de la Différence, coll. "la Vue le Texte", 1981, 112 p. de texte, nombr. ill. c. et n. et b.

Le premier tome comprend le texte, le deuxième les quatre-vingt-deux très belles reproductions d'oeuvres de Bacon, présentées non pas chronologiquement mais selon les problématiques du texte de Deleuze. Il ne s'agit donc pas d'une banale monographie mais d'un commentaire qui prend son appui sur des thèmes provoqués par les oeuvres et leur questionnement de la figuration/représentation pour poser des réflexions sur la peinture en général. Les thèmes deleuziens interviennent en filigrane à propos de la spécificité de la peinture et de ses effets. Informé de quelques textes formalistes américains avec lesquels il prend sa distance, Deleuze élabore son analyse autour et à propos de la notion de *sensation,* d'abord telle que proposée par Cézanne puis telle qu'élargie par Bacon. Via Maldiney, Artaud et Reigl se développe une définition du corps "sans organes", c'est-à-dire à organes indéterminés, transitoires et multiples, avec des thématiques comme l'hystérie, la peinture des forces, le triptyque, le diagramme, l'analogie, la couleur, l'oeil et la main... On s'y prend à regarder Bacon autrement.

Nicole Deschamps, **la Peinture américaine** *(les mythes et la matière),,* Denoël, Paris, 1981, 32- p. abond. ill. en c. et n. et b.

Il ne s'agit pas d'un livre sur la seule période triomphante de l'art américain de la deuxième moitié du 20e siècle, mais d'un panorama plus vaste. Remontant aux *origines* (titre de la première partie) l'auteur retrace les fondements de l'art américain qui se forge en même temps que se constitue le pays: la peinture coloniale, l'indépendance et la peinture d'histoire, le paysage, etc. Quant à la partie sur le 20e siècle, elle est divisée en deux sections: avant et après 1960 jusqu'à la Pattern Painting et la New Image, selon un découpage "stylistique" qui nous est plus familier. L'originalité de ce livre basé sur une histoire chronologique est son point de vue d'analyse: l'intégration de la création artistique à l'histoire américaine, qui souligne l'imaginaire d'un peuple à la recherche de ses mythes et de son identité. L'art y est présenté comme participant à la création de ces mythes plutôt que comme leur illustration. Une bibliographie complète l'ouvrage unique en son genre en français.



Christian Dotremont, **Grand Hôtel des Valises,** Galilée, Paris, 1981, 200 p.

Livre abondamment illustré de photographies, de dessins de l'artiste, de textes manuscrits de Dotremont et de d'autres artistes. "À lui seul, Christian Dotremont a maintenu pendant trente années cette brève Internationale des Artistes Expérimentaux (I.A.E.) que fut, de 1948 à 1951, le mouvement Cobra. C'est à l'intérieur de ce projet qui se confond avec sa vie même, qu'il convient d'aller à la rencontre de son oeuvre multiple, dispersée comme ses amis et, pour l'essentiel, demeurée quasi clandestine" (Jean-Clarence Lambert, dans la très éclairante introduction de 50 pages). Ce livre déborde d'énergie et de révélations quant au travail de Dotremont décédé en août 1979. Les sous-titres du livre annoncent l'ampleur de l'espace imaginaire qu'il ouvre: *Logogrammes à toute heure, Lichen sur mesure, Patates tous terrains, Misère au poivre, Cochonneries à la Kierkegaard, Chambres à air, Bouillon de pluie, Absences en gros.*

Mikel Dufrenne, **Esthétique et philosophie,** tome III, Klincksieck, Paris, 1981, 207 p.

À peu près en même temps que paraît l'**Inventaire des a priori** (Bourgeois, Paris), ce troisième tome d'*Esthétique et philosophie* recueille des textes et des conférences consacrés plus spécifiquement à l'art. Sans renoncer à une option phénoménologique et à une esthétique où la Nature joue un rôle fondamental, une réflexion se développe ici qui trouve son renouvellement et sa dynamique à se confronter à la rigidité, souvent très dogmatique, des diverses lectures de l'art (formalisme, structuralisme sémiologie, marxisme, psychanalyse), à s'inspirer des acquis de l'École de Francfort et à se pencher sur le présent historique. Réfléchissant sur le rôle du savoir, sur l'expérience esthétique et sur l'art en sa spécificité, Mikel Dufrenne traite, entre autres thèmes, de l'enseignement de l'art, de la création aujourd'hui, du plaisir esthétique, du rapport art-technologie, du spect-acteur du film, des éditions de l'Hexagone au Québec.

Gilbert Lascault, **Boucles et noeuds,** Balland, coll. "le Commerce des idées", 1981, 100 p.

Dans cette nouvelle collection, dont il aurait déjà fallu souligner le livre de Paul Virilio, **Esthétique de la disparition** (1980), sur la perception de moins en moins nette de ce qui se passe de plus en plus vite (ex. les manipulations cinématiques dont les images sont aujourd'hui l'objet), la participation de Lascault continue la volonté de la collection qui souhaite permettre la méditation personnelle d'un écrivain sur un domaine qui sollicite sa réflexion, que ce soit la sociologie, l'anthropologie, la psychanalyse, l'histoire... Ici, non pas l'art, mais une recherche esthétique qui ne s'occupe pas exclusivement des mouvements artistiques mais qui cherche à saisir dans les objets les plus ordinaires, voire quotidiens, la "vie des formes". Dans un texte composé de courts fragments, de façon volontairement dispersée, évitant toutes théories dogmatiques, l'auteur (l'écrivain qu'est aussi l'historien d'art) commente les effets de la ligne courbe, de l'arabesque, par exemple chez Matisse, dans les labyrinthes, une boucle de cheveux, les ondulations d'un serpent, le chiffre huit, les plis, les ronds de fumée. Comme le dit Lascault dans sa présentation-*(précautions),* ce dossier débuté sur les volutes, pour en montrer leurs différences et les réflexions qu'elles suscitent, n'est pas une polémique contre l'angle droit et les carrés mais une entreprise, volontairement décousue, pour suggérer qu'il est peut-être temps de réfléchir sur le frivole, le futile, les "je-ne-sais-quoi" et les "presque rien".

Marc Le Bot, **l'Oeil du peintre,** Gallimard, coll. "le Chemin", 1982, 159 p.

Inspiré des oeuvres ou des textes de Bacon, Klee, Leonardo, Bellmer, Michaux, Masson, Matisse, Dubuffet et d'autres encore, cet essai n'analyse pas des tableaux directement mais la vue elle-même. À partir de la double fonction des yeux: ouverture sur le monde et réflexion sur l'univers de l'imagination, plusieurs thèmes sont successivement une série de points de vue sur la problématique du regard. Il est question de rencontres et de hasards, de ressemblance, des mots, du chaos, du sable, de l'enfance, de l'oreille, du rythme, du paradoxe, du corps... et aussi de la fragmentation qui est la structure même de cet essai. Plus suite de notes brèves qu'argumentation académique ce livre touche néanmoins à des questions fondamentales quant à ce sens singulier.

The Myth of Information: Technology and Post-industrial Culture, édité par Kathleen Woodward, Coda Press, Madison (Wisconsin), 1980, 250 p.

Livre composé à partir de deux colloques tenus l'un à Milwaukee en 1977 et l'autre à Nice en 1978. Divisé en quatre grands thèmes: *Communications Theory, History, and Cultural Difference, Technology, Mass Culture, and the Public Sphere, Art and Technology: the Avant-garde* et *Cybernetics, Constraints, and Self-Control.* Avec la participation de J.-P. Dupuis, H. von Foerster, M. Maruyama, E. Leed, O. Negt, J. Zipes, A. Feenberg, D. Hall, J. Baudrillard, A. Huyssen, M. Dufrenne, D. Charles, J. Burnham, A. Wilden, J. Ellul. Assez utile pour comprendre le rôle, les dangers, les avantages des technologies nouvelles en art et dans la société.

Andrei Nakov, **Abstrait/Concret,** Transédition, Paris, 1981, 335 p. abond. ill. en n. et b.

Étude sur l'art *non objectif* russe et polonais, où une discussion s'engage pour éclairer ce que recouvrent plus justement des concepts tels que *abstractions, réalisme, art non figuratif, art concret.* La première partie, plus courte et introductive, traite de l'art abstrait des années vingt (la passion des systèmes). Les deuxième et troisième parties traitent respectivement de la Russie et de la Pologne, à travers une trentaine de thèmes dont: création pure et compromission sociale, la nouvelle pédagogie de l'art (l'Ounovis à Vitebsk), l'éclatement du volume, la sublimation lyrique du champ pictural, la limite symboliste de la modernité... Ce livre rappelle que si la modernité critique en littérature doit beaucoup à la découverte des formalistes russes, les représentants de cette école (par. ex. Jakobson, Chlovski ou Klebnikov) ont insisté sur le rôle de la pratique artistique non objective où s'accomplit la révolution conceptuelle avant d'investir l'espace littéraire. En étudiant les ramifications des diverses manifestations, Nakov démontre l'amplitude théorique des années vingt et trente qui s'avère aujourd'hui encore d'une étonnante fécondité.

M.-C. Ropars-Wuilleumier, **le Texte divisé** *(essai sur l'écriture filmique),* P.U.F., coll. "Écriture", 1981, 216 p.

Le point de vue original de cet ouvrage est de penser le cinéma, moins que d'en faire la théorie, dans ses rapports à l'écriture, à une théorie de l'écriture. De fait, c'est une double démarche que ce livre propose: une relecture de Derrida à travers Eisenstein, comme la théorie du montage dialectique du point de vue de la différence, et une recherche de supplément critique pour la constitution du texte dans le montage d'une fiction (dans *India Song* de Duras). Cette réflexion s'ajoute, en comblant un manque, aux articulations déjà proposées du cinéma aux ordres du langage, du désir, des sociétés, et souligne la contradiction linguistique à l'intérieur même de l'écriture en la démontant par le cinéma.

Savero Sarduy, **la Doublure,** Flammarion, coll. "Barocco", 1981, 157 p.

Le grand motif qui relie toutes les parties de cet essai est *la pulsion de simulation.* Composite par les sujets traités — de l'instinctif à l'imaginaire, du biologique au pictural — ce texte l'est aussi dans sa composition: un court récit précède chacune des parties de l'essai où l'auteur redouble en le mimant dans le champ de la fiction l'objet de son commentaire. Ainsi, sous les cinq chapitres intitulés "la Simulation", "Peint sur un corps", "Barocco, encore", "Imitation de la doublure" et "Fluorescence du vide", il est tour à tour question d'une manière intelligente, sensible et très imaginative de copie, d'anamorphose, de trompe-l'oeil, de travestis, de maquillage, du maniérisme et d'une dizaine d'autres thèmes qui nous amènent dans des lieux aussi hétérogènes et apparemment étrangers l'un à l'autre que les artistes de *Chez Michou,* les oeuvres de Palladio, Holbein, Rubens, la nature morte hollandaise, Duchamp, Rauschenberg, Warhol, Hockney, les tatoueurs de la Bastille, le mannequin Veruschska, etc. On ne souscrira certes pas à toutes ces idées mais toutes stimuleront la réflexion.

S.I. Witkiewicz: génie multiple de Pologne, collectif, Éditions L'Âge d'Homme, Lauzanne, 1981, 110 p. abond. ill. en c. et n. et b.

Mélange d'études, de dessins, de peintures et de photographies assemblé et édité par Alain van Crugten à l'occasion du festival Witkiewicz qui eut lieu à Bruxelles en novembre 1981 (composé d'un colloque, de représentations théâtrales, d'expositions et d'émissions de radio). Le livre contient une chronique de la vie et des oeuvres de cet artiste pluridisciplinaire par Janusz Degler, et neuf textes sur différentes facettes de son art, dont "Witkiewicz: souvenir" par Roman Ingarden, "S.I. Witkiewicz: peinture-dessin" par M. Porebski, "le Jeu avec l'art" par W. Sztaba, "Catastrophisme et inassouvissement (les romans)" par A. van Crugten et "la Philosophie de la menace" par B. Michalski. Une liste des publications de et sur l'artiste complète le volume.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Art et féminisme, Musée d'art contemporain (11 mars — 2 mai 1982), Montréal, 213 p. ill. en n. et b.

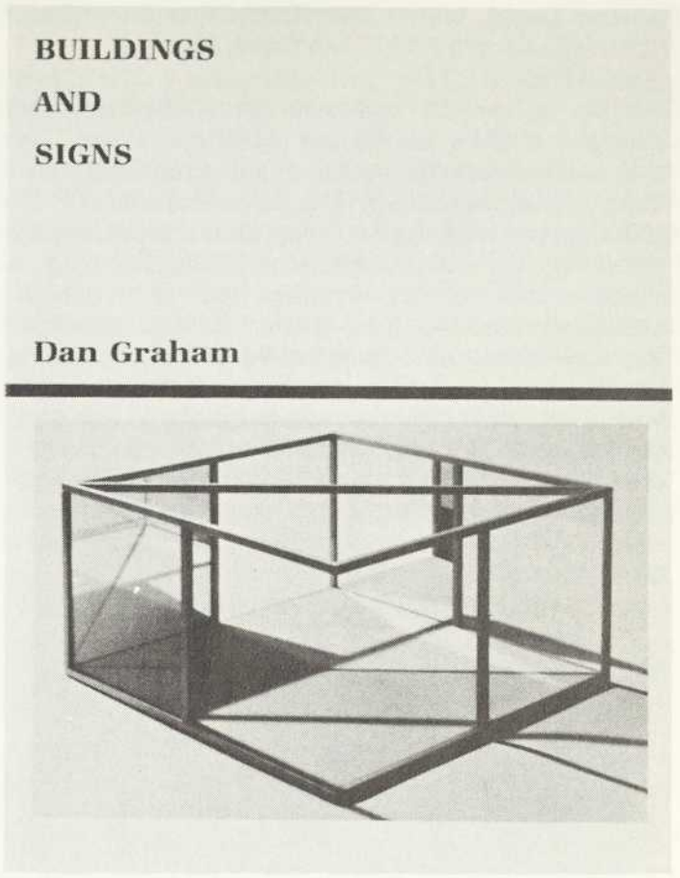
Catalogue accompagnant l'exposition organisée par Rose-Marie Arbour, assistée de Christine Ross et Francine Farand, et présentée au MAC parallèlement à la célèbre *Dinner Party* de Judy Chicago. En plus de la listes des oeuvres exposées et des notes biographiques sur la quarantaine de participantes (que Francine Larivée comprendra que l'on ne peut toutes nommer ici), ce catalogue comprend une section regroupant de courts textes des exposantes et des reproductions d'une de leurs oeuvres. Il est complété par l'intervention "théorique" de huit femmes qui se penchent, chacune à sa manière, sur le thème de l'exposition qu'introduit en détail Rose-Marie Arbour dans son texte de présentation. Plutôt que de clore le problème des rapports entre l'option sociale qu'est le féminisme et la production artistique, ces textes éveillent plusieurs problématiques en tension: S. Lamy, "À couleurs rompues", Diane Guay, "Parler d'elles à partir d'elles-mêmes", S. Foisy, "le Moment de la prosopopée des femmes", J. Lamoureux, "Performances, féminismes: éloge de la virgule et du pluriel", T. Saint-Gelais, "Remarques sur l'art féminin et l'art féministe", N. Dubreuil-Blondin, "Les femmes dans la nature ou l'immanence du contenu", A. Dallier, "Du féminisme dans l'art en France". À ne pas lire par *celles* que la réflexion patiente et spécialisée horripile, mais pour toute personne que la question de l'art ne laisse pas indifférente.

Ben d'Armargnac, Stedelijk Museum (17 sept. — 1er nov. 1981), Amsterdam, 96 p. ill. en n. et b. (textes néerlandais et anglais).

Exposition rétrospective, itinérante en Hollande jusqu'en septembre 1982, de cet artiste décédé en septembre 1978 dont le travail artistique a surtout été la performance. Ce catalogue, composé essentiellement de photographies dont quelques-unes sont accompagnées de brèves explications, est un répertoire des oeuvres à partir de 1967. Il est complété par une liste des expositions et performances et une bibliographie sélective.

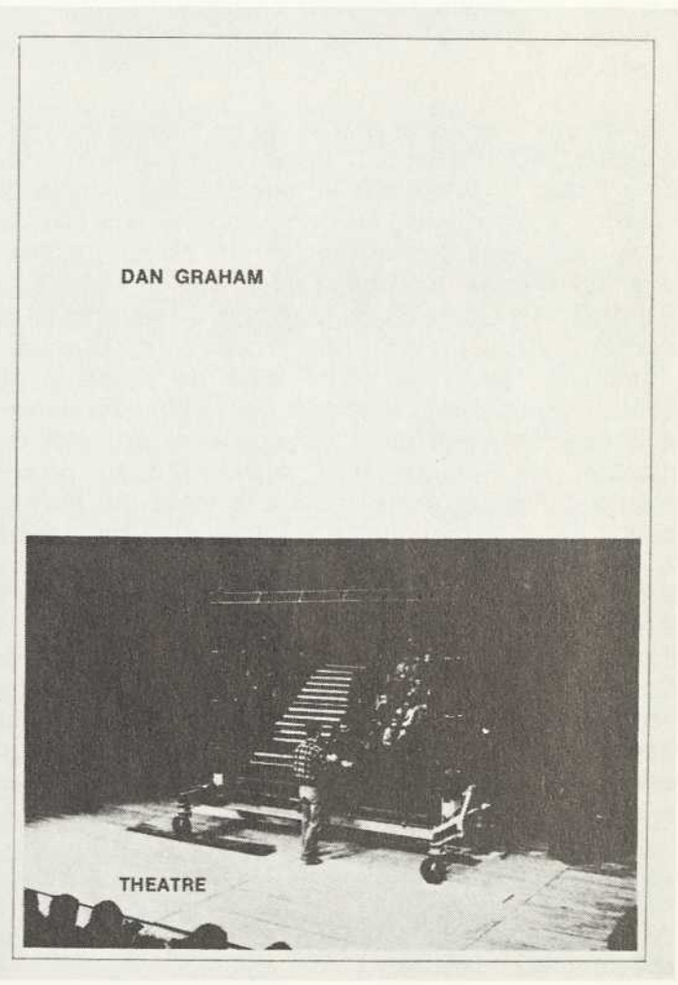
Dan Graham: Buildings and Signs, The Renaissance Society at the University of Chicago, Museum of Modern Art Oxford, 1981. 53 p. ill. en n. et b.

Cette publication accompagnait une exposition intitulée *Dan Graham: Selected Works* qui eut lieu à Chicago (4 oct. — 8 nov. 1981), à la suite d'une exposition de même type au Museum of Modern Art Oxford (3 sept. — 1er oct. 1978). Anne Rorimer retrace les diverses étapes de la production de Graham des premiers travaux conceptuels dans les revues d'art



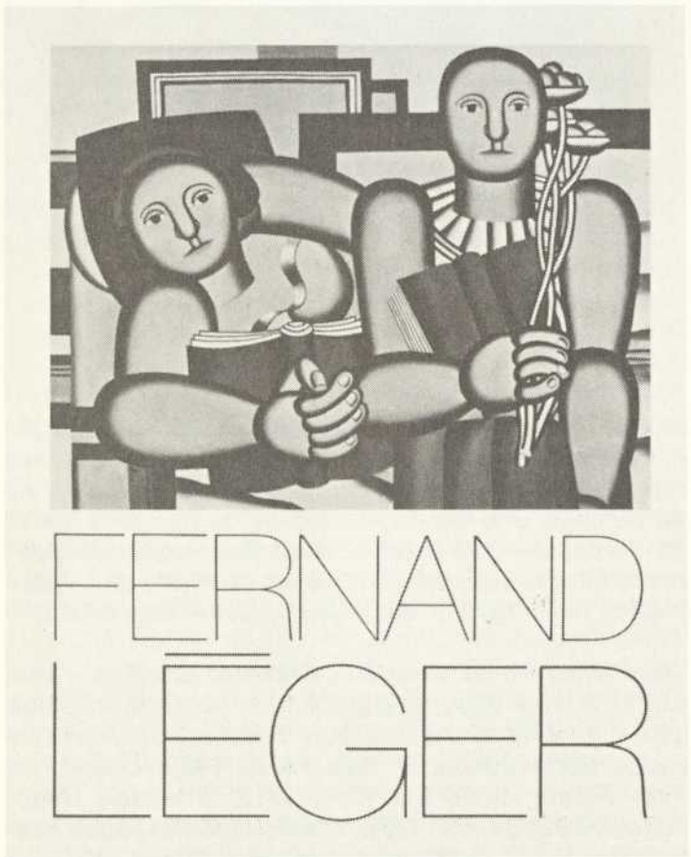
aux récents travaux (1980) qui impliquent des espaces privés et publics. Suivent de nombreuses reproductions d'oeuvres de 1976 à 1980 et des textes de l'artiste. Une bio-bibliographie complète, à partir de 1978, celle déjà dressée dans **Dan Graham/Video-Architecture-Television, Writings on Video and Video Works,** 1970-1978, Press of NSCAD, Halifax, 1979.

Vient aussi de paraître **Dan Graham: Theatre,** Anton Herbert, Gent (Coupure Links 629, 9000 Gent, Belgique) qui comprend des photos de performances et les textes correspondants: *Lax/Relax* 1969, *Like* 1971, *Past Future Split Attention* 1972, *Intention Intentionality Sequence* 1972, *Performer/Audience Sequence* 1975, *Performer/Audience Mirror* 1977 et *Identification Projection* 1977.



Fernand Léger, Musée des Beaux-Arts de Montréal (12 mars — 18 avril 1982), Montréal, 43 p.

Ceci est la version française, sans illustration, du catalogue anglais publié par Abbeville Press, New York, pour l'exposition qui a été préparée par la Albright-Knox Art Gallery (15 janv. — 28 fév. 1982) à Buffalo, et qui sera aussi à Dallas au Dallas Museum of Fine Arts (12 mai — 27 juin 1982). En plus du catalogue des oeuvres exposées et de la biographie, ce document contient trois essais, plutôt académiques mais sans doute utiles pour malgré tout regarder la rétrospective Léger dans le contexte actuel du retour de la figuration et à l'histoire de la peinture: Edward F. Fry, "Léger et la tradition française", Robert T. Buck, "Léger, le non-objectif et le purisme", Charlotta Kotik, "Léger et l'Amérique".



Gdansk 82 *(Hommage aux ouvriers du chantier naval Lénine),* Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques (9 mars — 13 avril), Paris, 1982, 48 p. ill. en n. et b.

"Avant que n'éclate le drame, en ce dernier automne d'espoir, SOLIDARNOSC invitait seize artistes français à fêter le printemps 82 des chantiers navals de Gdansk. Il appartient à chacun de donner à ce rendez-vous manqué la signification qu'elle comporte, mais une fois encore dans cette circonstance comme en d'autres — à Guernica par exemple — les artistes se sentent au premier rang concerné" (Bernard Anthonioz). Dans un court texte de présentation, Grazyna Remiszewska raconte que la plupart des personnes impliquées dans l'organisation de cette exposition en Pologne sont aujourd'hui en prison. Marcelin Pleynet signe ensuite le texte qui accompagne les participations de Monique Auburtin, Michel Auburtin, Christian Bizeul, Thierry Cheverney, Christophe Cuzin, Christiane Durand, Christian Fouquet, Alain Gerbault, Jean-Louis Guermann, Lionel Godart, Pierre Nivolet, Bruno Rousselot, G. Remiszewska, Christian Sorg, Catherine Steffens et Dominique Thiolat, dont est reproduite une oeuvre accompagnée d'une courte notice biographique. Les oeuvres, les affiches et les catalogues sont vendus au profit des ouvriers du chantier naval de Gdansk.

Jackson Pollock, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne (21 jan. — 19 avril), Paris, 1982, 420 p. abond. ill. en n. et b. avec env. soixante-dix planches en couleur.

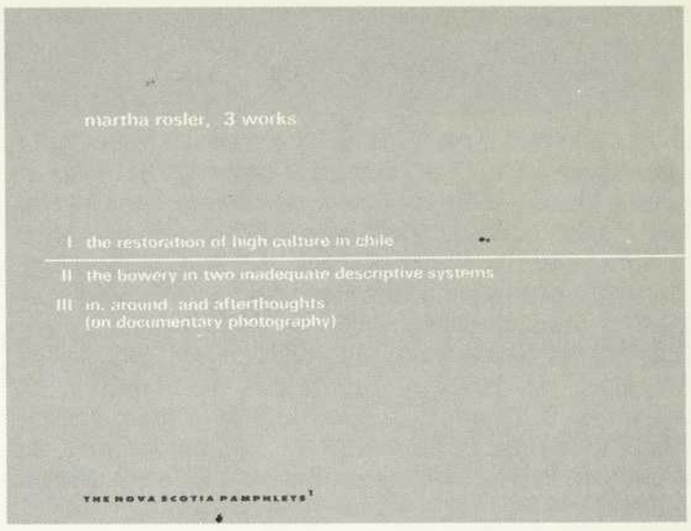
Publié pour accompagner la grande exposition Pollock au Centre Georges Pompidou, ce catalogue comprend une importante section chronologique et bibliographique et une section consacrée à l'artiste et à la presse (dossier préparé par Claire Stoullig). En plus, il contient des études et essais critiques de W. Rubin, B. Rose, H. Damisch, F. Caroli, G. Raillard, M. Pleynet, D. Abadie (commissaire de l'expo.), E.A. Carmean, P. Restany, F. Choay, Y. Tono, G.C. Argan; des textes de création, à partir de certains tableaux, par B. Noël, A. Robbe-Grillet, M. Roche, J. Dupin, M. Butor, G. Lascault, R. Pinget; des témoignages et des réflexions de R.Motherwell, J. Brooks, B. Newman, C. Oldenburg, A. Gottlieb, L. Rivers, A. Saura, A. Kaprow, H. Damisch, W. Rubin; des portraits photographiques de A. Newman, R. Burckardt, M. Vacarro. Une riche section biographique (pp. 213-309) établie par C. Stoullig et C. Bompuis contient une mine d'informations. Sur le plan critique et théorique, pour qui connaît déjà un tant soit peu le dossier Pollock, ce catalogue n'apporte pas beaucoup de nouveau. Par ailleurs, pour une découverte du rôle historique et décisif de cette oeuvre, il est très pertinent. Il est du reste la source la plus complète, non seulement en français, accessible au grand public et aux chercheurs spécialisés.

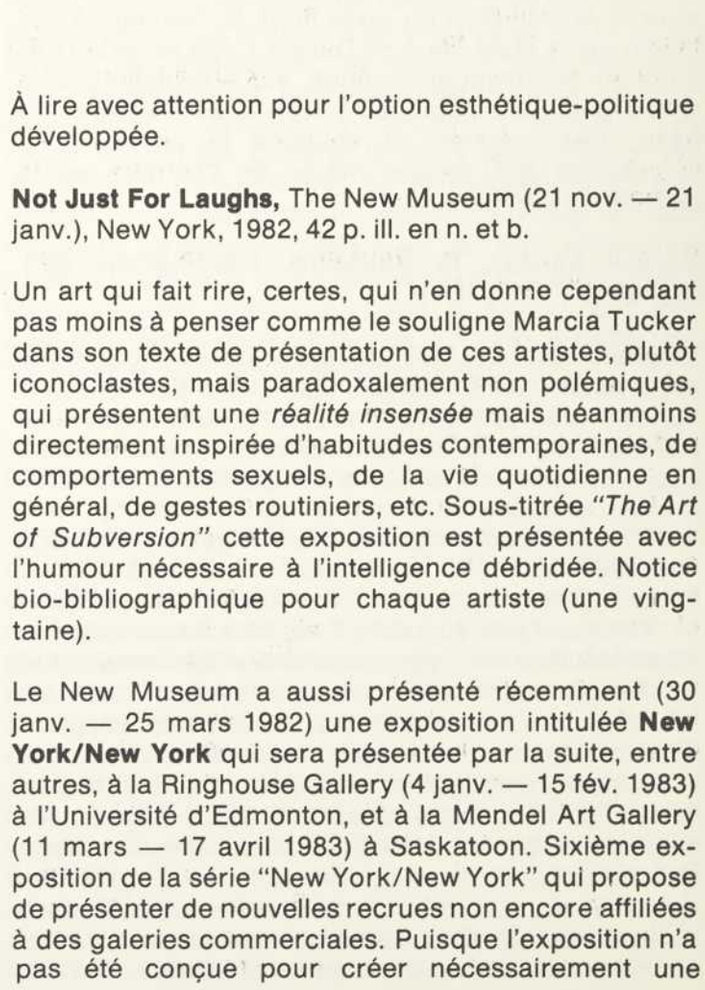
Marcel-G. Lefrancq, Palais des Beaux-Arts (9 janv. — 7 fév.), Charleroi, Belgique, 1982, 64 p. ill. en n. et b.

L'exposition fut aussi présentée à Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (13 fév. — 14 mars), et à Mons, Salle Saint-Georges (10 avril — 2 mai). Une présentation de Gisèle Ollinger-Zinque retrace l'histoire artistique de cet artiste surréaliste belge (Wallon) et de ses rapports avec les groupes surréalistes, avec *Haute Nuit,* avec *Cobra.* De nombreuses reproductions témoignent de la diversité de sa production (photos, collages). Un texte de l'artiste, "Vu la tournure plaisante que prenait le cataclysme..." (document sans date retrouvé dans les archives Lefrancq), est suivi de notes à son propos de Laurent Busine. Une chronologie retrace les écrits et participations à diverses revues, tracts, expositions, etc. et est complétée par une bibliographie et une biographie détaillée.

Martha Rosler, 3 works, The Nova Scotia Pamphlets no 1, The Press of NSCAD, Halifax, 1981, 90 p.

Publication qui inaugure une nouvelle colllection des Presses du Nova Scotia College of Art and Design à Halifax. (Paraîtront: Dara Birnbaum, *Rough Edits: Popular Image-Video* et *Motivations for New Music* préparé par Peter Gordon avec la participation de R. Chatham, J. Kroesen, R. Robboy, N. Sublette et 'Blue' Gene Tyrany.) Ce premier livre comprend trois pièces de Rosler: *The Restauration of High Culture in Chile, The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* et *In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography).* Le tout en textes et en images, en image de texte aussi, avec une présentation extrêmement soignée et une grande qualité photographique.





À lire avec attention pour l'option esthétique-politique développée.

Not Just For Laughs, The New Museum (21 nov. — 21 janv.), New York, 1982, 42 p. ill. en n. et b.

Un art qui fait rire, certes, qui n'en donne cependant pas moins à penser comme le souligne Marcia Tucker dans son texte de présentation de ces artistes, plutôt iconoclastes, mais paradoxalement non polémiques, qui présentent une *réalité insensée* mais néanmoins directement inspirée d'habitudes contemporaines, de comportements sexuels, de la vie quotidienne en général, de gestes routiniers, etc. Sous-titrée *"The Art of Subversion"* cette exposition est présentée avec l'humour nécessaire à l'intelligence débridée. Notice bio-bibliographique pour chaque artiste (une vingtaine).

Le New Museum a aussi présenté récemment (30 janv. — 25 mars 1982) une exposition intitulée **New York/New York** qui sera présentée par la suite, entre autres, à la Ringhouse Gallery (4 janv. — 15 fév. 1983) à l'Université d'Edmonton, et à la Mendel Art Gallery (11 mars — 17 avril 1983) à Saskatoon. Sixième exposition de la série "New York/New York" qui propose de présenter de nouvelles recrues non encore affiliées à des galeries commerciales. Puisque l'exposition n'a pas été conçue pour créer nécessairement une

cohérence entre les participants, chacun est individuellement introduit soit par Lynn Gumpert ou Ned Rifkin. Les artistes sont Tom Butter, Tom Evans, John Fekner, Judith Hudson, Peter Julian, Cheryl Laemmle.

Pierre Boogaerts: Série écran — Screen Series, Centre culturel canadien (12 mars — 18 avril), Paris, 1982, 16 p. ill. en c. et n. et b.

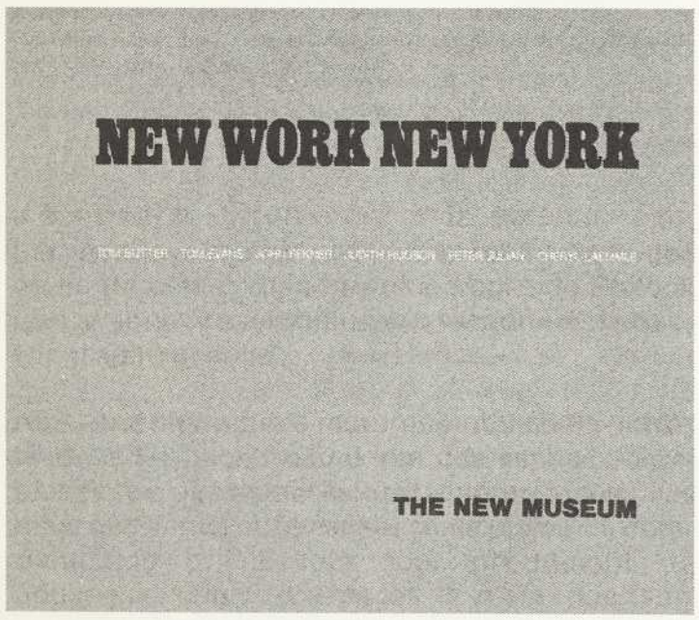
Exposition regroupant des travaux de 1976: "2 photos de ma fenêtre" et "Ciels verticaux, N.Y.", et de 1978/79: "Promenade, N.Y." et "Ciels de rues, N.Y.". Le catalogue contient des textes de l'artiste: "Mettre en forme, mettre en boîte, mettre en pièces" de 1981, "Série écran: ciels de rue, N.Y. 1978/79" de 1981 et "Cadre de vie — Cadre de vue", où se trouve donc commentée, de l'intérieur, la production exposée, mais où se glissent néanmoins des propos théoriques sur la photographie en général. Une bio-bibliographie complète le catalogue.

Peinture montréalaise actuelle/Montreal Painting Now, Les Galeries d'art Sir Georges Williams (7 avril — 8 mai), Université Concordia, Montréal, 1982, 48 p. ill. en n. et b.

Exposition organisée par Sandra Paikowsky, qui signe le texte de présentation, pour témoigner des énergies actuelles dans le champ spécifique de la peinture montréalaise. Y participaient: Luc Béland, Pierre Blanchette, Bernard Gamoy, Jocelyn Jean, Michael Jolliffe, Landon Mackenzie, Daniel Oxley, Leopold Plotek et Louise Robert. Des noms connus, d'autres moins, une exposition inégale, que l'organisatrice présente en traçant d'abord le passé récent de la peinture à Montréal et dont elle souligne la nouveauté dans un contexte depuis un certain temps tourné plus favorablement vers les formes de l'art conceptuel ou anti-objet. Nouveauté qui se retrouverait dans le renouvellement de la géométrie, de l'expressionnisme tachiste et de la figuration. En plus des reproductions des oeuvres exposées, de courtes notes biographiques sur chaque exposants.

Rober Racine: Dictionnaire A, Musée des beaux-arts de Montréal (6 mars — 18 avril), Montréal, 1982, 20 p. ill. en n. et b.

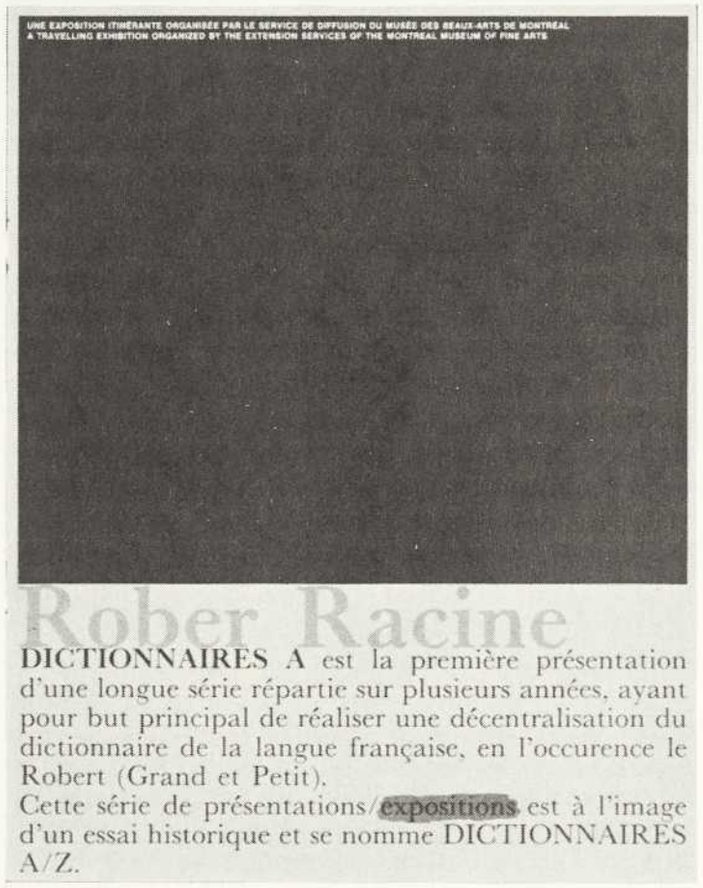
Exposition itinérante (sans itinéraire annoncé) organisée par le MBA. Le catalogue contient des illus-



trations de certaines parties du *Dictionnaire A* composé de cinq ensembles principaux: *Pages-Miroirs, Dictionnaire, Introduction, Lectionnaires alphabétiques, Scriptorium* et *Lieux cités/cités;* et des textes explicatifs de l'artiste pour chacune des parties. Le dictionnaire est ici utilisé comme discours historique, pouvant être traité comme tout autre sujet de l'Histoire. Première présentation d'une longue série *(A/Z)* à venir, *Dictionnaire A* visualise et tridimensionnalise la partie A du dictionnaire Robert (Petit et Grand), plus précisément les mots allant de "Analogie" à "Anamorphose", qui fondent conceptuellement — avec la page 65 comme inspiration visuelle — le reste de l'installation où l'opération citationnelle est traitée de diverses manières, dont les emprunts faits directement à la collection de tableaux du MBA.

Statements, New York 82 *(Leading contemporary Artists from France),* Les Presses Artistiques, Paris, 1982, 106 p. ill. en c. et n. et b.

Otto Hahn signe le texte d'introduction de ce catalogue qui témoigne, et le justifie aussi, du raz de marée d'artistes français exposés à New York au début de l'année 1982. Y participaient une vingtaine d'artistes, avec la collaboration d'autant de galeries newyorkaises, pour offrir un panorama de ce qui semble être les figures dominantes du champ artistique français (parisien?) actuel. Pour chaque artiste: une reproduction d'oeuvre, une bio-bibliographie et, sou-



vent, un texte de présentation par un critique qui a, dans la plupart des cas depuis un certain temps, commenté et soutenu la production d'un artiste. Aillaud, Ben, Bioulès, Blanchard, Boltanski, Cane, Combas, Debré, Garouste, Hantaï, Le Gac, Malaval, Messager, Pagès, Pincemin, les Poirier, Raysse, Rouan, Titus-Carmel, Venet, Viallat et, dans la section vidéo, Cahen, Fargier, Ikam et Wilson.

Un aspect différent de la télévision. Tom Sherman: Vidéogrammes et écrits, Musée d'art contemporain (4 mars — 4 avril), Montréal, 1982, 41 p. ill. en n. et b.

En plus d'une chronologie dressée par Louise Gagnée et d'une présentation de Manon Blanchette, qui décrit les rapports entre les textes et les images chez Sherman et souligne les nouveautés du traitement de la vidéo dans *Transvidéo,* ce catalogue contient deux textes (versions française et anglaise): d'abord *Ma perception de l'esthétique de l'art vidéographique (no 2)/My Brand of video aesthetics #2* dans lequel Sherman présente une analyse descriptive de deux bandes réalisées au Canada, *East on the 401* (1978) et *TVideo* (1980), qui s'ajoute à un premier exposé, "Tom Sherman talks about Video Art and Television Perception", publié dans *Article,* juin 1980, Halifax; puis *la Théorie du lapin et la Transformation psychologique des données/The Rabbit Theory of Data Transformation* (1981).

REVUES ET PÉRIODIQUES

Artère, no 3/4, automne/hiver 1981 (4, rue Toricelli, 75017 Paris), 156 p., ill. c. et n. et b.

Cette nouvelle revue de poésie et de peinture contient la participation de plus de cinquante poètes et artistes. Le sommaire qui donne la liste alphabétique des participations par genres (poèmes, peintures, photos, etc.) ne donne pas de pagination. L'ordre de succession des participants n'est cependant pas alphabétique! À travers cette étrange présentation on retrouvera aussi des articles de Chantal Dupas, "De la poésie à la parapsychologie" (p. 40), Jean-Noël Robert, "La peinture Étrusque" (p. 94) et Jean Phal, "Empâter la galerie" (p. 56), ainsi que des extraits de correspondance entre Roger Caillois et Saint-John Perse, des textes de Rodansky et une section thématique, en poèmes et en images, sur La Défense à Paris. Le tout est très inégal en qualité et plutôt vieillot sur le plan des productions visuelles. Soulignons que la revue prépare une prochaine livraison avec un dossier thématique sur le Québec.

Corps écrit, no 1, 1982, 232 p. (abonn. 4 numéros 232FF à Presses Universitaires de France, Service des périodiques, 12 rue Jean-de-Beauvais, 75005 Paris).

De présentation plutôt classique, s'identifiant à la forme d'un livre, cette nouvelle revue trimestrielle de *textes* et de critique se propose d'être un lieu de rencontre et d'échanges entre les diverses disciplines et l'univers de la création. La revue entend aussi faire place aux textes de création littéraire et à la reproduction d'oeuvres plastiques. Ce premier numéro est consacré à l'*écriture* et y participent, entre autres, selon les trois sections: 1) *Naissance et vie des écritures:* B. André-Leicknam sur l'écriture cunéiforme, J. Irigoin et J. de Romilly sur l'écriture en Grèce ancienne, M. Aziza sur la calligraphie arabe, Etiemble sur l'écriture chinoise, 2) *Écrits:* Michel Butor et Michel Launay, Hélène Cixous, Michel Deguy, Jean-Pierre Richard, 3) *Écrire l'art:* R. Huyghe sur les écritures d'Orient et d'Occident, D. Charles, "Partition, performance, présence", M.-F. Christout, "L'écriture de la danse", M.-C. Ropars-Wuilleumier sur le cinéma, M. Le Bot, "La maladresse sexuelle des dieux". En plus d'une présentation du numéro par Etiemble, une courte section de chroniques sur la littérature, le cinéma et la musique. Les thèmes annoncés pour les prochains numéros sont le sacré, la récompense et l'autoportrait.

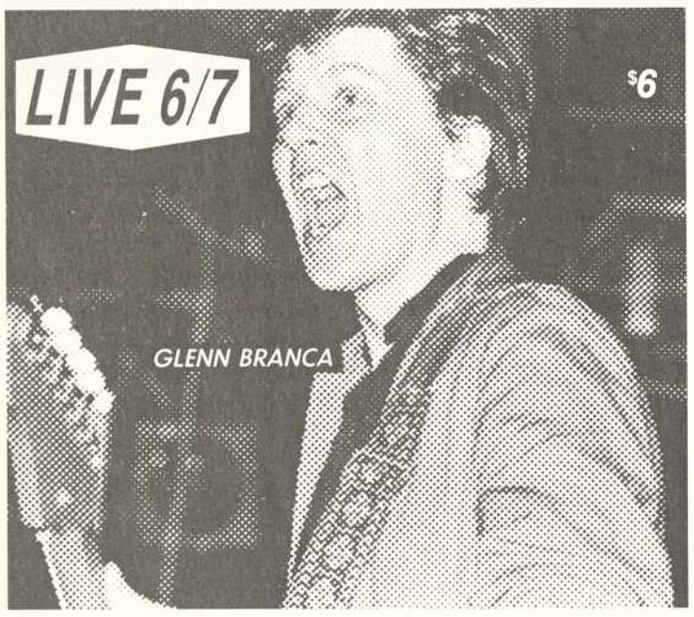
D.I.R.E.C.T., no 1, février 1982, 68 p. ill. en n. et b. (sans détails d'abonn.; $4 US à D.I.R.E.C.T., 38 rue Burdeau, 69001 Lyon, France).

Ce mensuel propose de laisser la place aux créations et à diverses initiatives, où il sera question de photo, de recherche graphique, et d'autres formes d'expression. La portée de cette première livraison est limitée à cause de son caractère régional prédominant mais la diversité des propos annonce un désir d'expansion. De courtes observations sur le body art, une exposition à l'ELAC d'artistes représentant les énergies nouvelles à New York, une participation de Gallotta et Chopinot, un article sur les radios-télés libres, un dossier sur Stanislas Rodansky, etc., etc. La présentation visuelle est actuellement incertaine, expérimentale, et a le désavantage de confondre les pages publicitaires, celles d'informations et certains travaux d'artistes. Pour une revue qui consacre beaucoup d'espace aux interventions visuelles, c'est un peu triste. À remarquer les troublantes photos des fous d'Ainay-le-Château (Cher) de Luc Choquer.

Esprit, no 61, janvier 1982, 190 p. (abonn. 1 an, 300FF à Esprit, 19 rue Jacob, 75006 Paris).

Cette revue mensuelle, qui a maintenant cinquante ans d'existence, a commencé en 1977 une nouvelle série, avec le sous-titre "Changer la culture et la politique". En plus d'une riche section d'actualité artistique, littéraire et politique et d'une "chronique" où l'on peut lire, entre autres, une intéressante réflexion

de Jean-Luc Dallemagne sur "La récente métamorphose des sciences sociales", cette livraison comprend un texte de 1931 de Walter Benjamin, "Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie", et des textes de Pierre Rosanvallon, "Boisguilbert et la genèse de l'État moderne", et Jean-François Lyotard, "Pierre Souyri, le marxisme qui n'a pas fini". Puis un consistant dossier, sur Picasso, divisé en deux sections: 1) *l'Inventeur:* avec des textes de Meyer Schapiro, Murielle Gognebin, Henri Béhar, etc., 2) *les Regards:* où neuf analyses s'arrêtent tour à tour sur les thèmes de la colombe, du minotaure et du taureau, de la Méditerranée, etc. On pourra compléter ce dossier Picasso avec le dernier numéro de la revue **l'Arc** no. 82 auquel participent, entre autres, Gilbert Lascault, Titus-Carmel, Marc Le Bot, Werner Spief, Gilles Laponge, Murielle Gognebin.



Live, no 6/7, 120 p. ill. en n. et b. (abonn. 3 numéros par année $120 US à Performance Arts Journal Inc., 325 Spring Street, Room 318, 10013 New York).

Avec ce numéro double, *Live* change de forme de présentation. Plutôt que de présenter une série de comptes rendus de performances, la revue cherchera à poser la question de la performance dans un contexte culturel plus large. C'est pourquoi il y a maintenant des rubriques consacrées à la musique, la danse, la vidéo, aux installations et à certaines formes de théâtre. Avec des correspondants en Europe et au Canada. Ici une vingtaine de textes qui annoncent la vitalité de la nouvelle formule, dont un entretien avec Glenn Branca, "Semio-Sex (New Wave and the Feminine)" de Dan Graham, "Soho's Bourgeois Gentilhomme: Douglas David" de Bonnie Marranca, etc., etc.

Protée, vol. 9 no 1, printemps 1981, UQAC, Chicoutimi, 98 p. ill. en n. et b. (abonn. à 3 numéros par an $12 à UQAC, Chicoutimi, G7H 2B1).

Revue d'arts et de lettres qui, malgré l'indication de ses coordonnées, vient juste d'être mise en circulation. Ce numéro est principalement consacré (90 pages) aux actes du colloque qui eut lieu durant le Symposium de sculpture de Chicoutimi (été 1980). Denys Tremblay fait le bilan et rappelle les enjeux de ce symposium international de sculpture environnementale. Suivent des textes de H. Van Lier, U. Comtois, R. Payant, J.-J. Lévesque, P. Kowalski, M. Ferron, J.-M. Poinsot, R.-M. Arbour, H. Fischer, M. Charney, P. Restany, N. Gauthier, C. Couture, F.-X. Cloutier, G. Durand, qui, de divers points de vue, cherchent à s'en sortir, quant à la question générale de l'art et de ses rapports à l'environnement, à l'intérieur des cadres thématiques, assignés par la structure du colloque, que rappelle Richard Martel dans son introduction: 1) la sculpture comme objet autonome (la sculpture intégrée, l'objet formaliste, l'objet réaliste), 2) la sculpture comme environnement (les environnements technologique, naturaliste, autonome construit, en contexte réel), 3) la sculpture au Québec: sa réalité, ses problèmes (conditions de production et de diffusion). On peut se procurer ce numéro au coût de $5 à l'adresse indiquée.

Revue, no 1, 1982, 100 p. ill. en n. et b. (abonn. de lancement, 1 an 100FF à Théâtre de la Commune, 2 rue Édouard-Poisson, 93300 Aubervilliers, France).

Nouvelle revue bimestrielle dont la première livraison annonce une grande qualité de contenu et une présentation visuelle soignée. Le menu s'annonce varié: théâtre, cinéma, photo, opéra, rock et curiosités! Des textes de Claudine Bories, "Verdi, Verone, vestige de l'amour", Evelyne Pieiller, "Éclats du rock'n roll" (dans les salles rock, le public est chez lui, rien ne l'arrête), Patrick Bouchain et A. Hafter, "Décor ou architecture? Courant ou mouvement?" (le modernisme, le moderne tardif et le mouvement post-moderne en architecture), Heiner Müller "L'effroi, la première apparition du nouveau" (contribution à une discussion sur le post-modernisme à New York en décembre 1978). Un intéressant dossier de soixante pages préparé par Josane Rousseau sur l'*Été romain:* six textes magnifiquement illustrés sur une politique culturelle novatrice. Une section photo: avec la participation d'Angelika Bartels, Claude Bricage (Kasuo Ohno dansant *l'Argentine*). Ensuite le texte de la pièce de Georges Didi-Huberman, *la Mère Amérique,* écrite à partir du livre de Louis Wolfson, *le Schizo et les Langues* (Gallimard, 1970). Puis une section de comptes rendus intitulée "le Courrier du coeur" où il est cette fois question surtout de Beckett (au Festival d'automne à Paris).

Vision, No 5: **Artists' Photographs,** Crown Point Press, Oakland, 1982, n. et b. ($20 US à Point Publications, 155 San Pablo Avenue, Oakland, California 94612, U.S.A.).

Catalogue accompagnant une exposition de cinquante-six artistes du Japon, de l'Australie, de Californie, du Canada, de New York, d'Angleterre, d'Italie, de France, de Suisse, de Hollande, d'Autriche, d'Allemagne, de Yougoslavie, de Hongrie, et d'U.R.S.S., regroupant une série de noms connus. Présentées dans un petit boîtier, toutes les oeuvres exposées ont été reproduites en format 8 x 10 po. et en noir et blanc. Tom Maroni, de San Francisco, fait l'introduction de cette magnifique publication en insistant sur le caractère conceptuel et fictif de la photographie.

Lives and Works: Talks with Women Artists, édité par Lynn F. Miller et Sally S. Swenson, Scarecrow Press, 1981.

Il s'agit d'entretiens avec Louise Bourgeois, Judith Brodsky, Deborah S. Freedman, Alice Neel, Howardena Pindell, Betye Saar, Susan Schwalb, Mary Stevens et plusieurs autres, Pour chaque artiste: une photo, une courte biographie et l'entretien. On y apprend beaucoup sur les conditions de production et les motivations esthétiques des femmes artistes.

RENÉ PAYANT

musiques au présent

MUSIQUE AU FÉMININ

L'histoire de la contribution des femmes à la musique reste à écrire. Il y a très peu, à ma connaissance, de bouquins ou d'ouvrages traitant la question sous tous ses aspects, de manière spécifique et concluante, bien que plusieurs personnes travaillent en ce sens à l'heure actuelle. Dans un avenir rapproché donc, toute cette information devrait être enfin disponible, à la fois pour les spécialistes et le public concerné, et modifier de manière importante la perspective que nous avons aujourd'hui de l'histoire de la musique, une histoire où les femmes sont singulièrement absentes, i.e. oubliées, méconnues. Cette chronique sommaire ne vise donc qu'à renseigner de manière générale en fonction d'un certain nombre de données intéressantes, ou de documents accessibles à quiconque s'intéresse à la question: cassettes, partitions, disques, revues, etc.

Le premier congrès international consacré aux femmes musiciennes, compositeurs comme interprètes eut lieu à New York en mars 1981. (Auparavant, en 1893, un congrès national sur ce même sujet avait eu lieu à Chicago, à la foire universelle.) Dans le même ordre d'idées, l'A.M.A.Q. (Association de Musique Actuelle de Québec) organisait tout récemment, en mars 1982, au musée local quinze jours d'activités diverses consacrées à la production artistique féminine québécoise. On porte donc dans tous les milieux de plus en plus d'intérêt à cette question, bien que, de fait, cette préoccupation ne soit pas chose entièrement nouvelle. Ainsi par exemple, tout récemment, je fus amené à consulter par hasard quelques numéros d'une revue musicale que l'on publiait au début du siècle aux États-Unis et qui avait pour nom The Etude. Je fus surpris d'y découvrir entre autres que le numéro de novembre 1918 était en majeure partie consacré aux femmes dans l'histoire de la musique. On pouvait y lire, par exemple, les textes suivants: "Famous Musical Women of the Past", "The Girl Who Wants to Compose" (de A.M.C. Beach), "Music as a Vocation for Women", "A List of Well Known Women Composers" et autres textes appropriés. Cependant, bien que cette question soulève un intérêt certain depuis assez longtemps, ce n'est que tout récemment que le sort des femmes musiciennes ne s'est véritablement amélioré de manière appréciable. Pour bien illustrer cette courbe ascendante, l'on n'a qu'à comparer par exemple le nombre de femmes-compositeurs inscrites dans la première édition du catalogue Schwann américain, soit le numéro d'octobre 1939, avec un numéro plus récent, disons celui d'octobre 1981. Le résultat est le suivant: en octobre 1939, aucune femme-compositeur n'apparaît dans ce catalogue alors qu'une quarantaine d'années plus tard, en octobre 1981, une soixantaine de noms figurent au répertoire. Bien sûr, cette comparaison est discutable puisque le nombre de compositeurs masculins inscrits au catalogue a forcément augmenté de manière impressionnante depuis 1939 et que par conséquent, en proportion, le nombre de femmes-compositeurs reste malgré tout relativement peu élevé. La situation s'améliore donc lentement de manière perceptible d'année en année et beaucoup reste encore à faire à cet égard.

SAINTE CÉCILE

Une femme est la patronne de tous/toutes les musicien(ne)s. Il s'agit de Sainte Cécile, une romaine d'ascendance noble qui fut exécutée pour ses convictions religieuses. Son rapport à la musique reste quelque peu mystérieux, inexpliqué. Plusieurs artistes et musiciens ont réalisé des oeuvres en hommage à cette femme énigmatique dont Purcell, Haendel, Blow et enfin Scarlatti dont voici un enregistrement récent: Al-

lessandro Scarlatti/**Vespers of Saint Cecilia,** Nonesuch H-71398 (avec solistes, choeur et orchestre de l'Academia Monteverdiana sous la direction de Denis Stevens).

CHRONOLOGIE SOMMAIRE

De l'antiquité au début du vingtième siècle, l'histoire des femmes dans la musique est documentée de diverses manières, par le biais d'illustrations, de peintures, de récits, de partitions, bref par le visuel et l'écrit surtout, l'image et la parole avant que n'interviennent l'enregistrement, les mécanismes de reproduction audio-visuelle.

L'origine

> Le document figuré le plus ancien ayant trait à l'art musical remonte à quarante mille ans! C'est l'âge que l'on attribue aux peintures murales de la grotte des Trois-Frères, dans l'Ariège, où se trouve reproduit, pour la première fois, un instrument de musique (l'arc musical).
>
> (...)
>
> Sur une autre peinture pariétale plus tardive, découverte dans le Sud-Est africain, quatre femmes jouant du même instrument nous sont montrées dans le probable exercice de quelque rite. Malgré l'hiératisme des attitudes, leurs silhouettes légères dessinent des arabesques étonnamment gracieuses qui pourraient laisser entendre que ces musiciennes étaient aussi des danseuses.
> Romain Goldron, **Musique antique. Musique d'orient,** éd. Rencontre, 1965, p. 9 et p. 12.

Pour ce qui a trait aux civilisations du Proche-Orient (Mésopotamie, Égypte, Crète, Palestine), ainsi que l'Inde, l'Indonésie, la Chine, le Japon, l'Arabie, la Grèce antique ou Rome, toute une recherche doit être effectuée pour déterminer avec exactitude le rôle et l'apport des femmes à la musique de ces diverses sociétés. Ainsi par exemple:

> Dès la plus haute Antiquité sumérienne, nous trouvons attestée l'existence d'une musique étroitement liée à la littérature épique. (...)
>
> La musique se devait de refléter la magnifiance et la puissance des princes. À côté des bardes, les rois et les pharaons entretenaient non seulement des harems de chanteuses, de danseuses et de joueuses d'instruments, mais de véritables chapelles, parfois renommées, qui flattaient l'oreille des convives pendant les festins, les banquets rituels et les fêtes somptueuses de la Cour. Il est significatif qu'après les expéditions guerrières, les vaincus aient eu à livrer non seulement leurs femmes et leurs trésors, mais encore leurs maîtrises et leur orchestre. (...)
>
> En Égypte, tout particulièrement, si l'on en juge par la place qu'elle tient dans les nombreuses fresques de ses peintres, la musique semble avoir été cultivée avec prédilection par toutes les classes de la société. Les moissons, la cueillette des fruits, les vendanges, les travaux agricoles se passent en musique, au rythme des chants et des instruments. Chez les bourgeois aisés, en même temps que les cuisiniers apportent les plats, entrent les musiciens et les chanteuses qui s'accompagnent des sistres et des crotales. Le repas terminé, les chants, les danses, la musique se poursuivent. Parfois, une acrobate se mêle aux musiciens. On improvise des vers en l'honneur des hôtes ou des dieux.
>
> Dans l'appartement des femmes, il y a presque toujours des harpes, des cithares, des luths et des tambourins. Les riches Égyptiens, qui aiment à s'entourer d'objets précieux et d'oeuvres d'art raffinées, charment leurs loisirs en écoutant le son des flûtes et des lyres. (...)
>
> De nombreuses chanteuses (ou danseuses) sont rattachées aux temples comme concubines du dieu. Dans les sanctuaires voués à des divinités féminines, elles appartiennent au collège des courtisanes sacrées. (Il n'est pas prouvé — mais le contraire non plus — qu'un tel collège ait existé en Égypte; il est probable que tout au moins le temple de la déesse Hathor, soeur égyptienne de l'Aphrodite grecque et de l'Ishtar babylonienne, en ait comporté un tel.) (...)
>
> Dans l'Inde, les danseuses des temples ont la même fonction sacerdotale. Et là encore, nous dit Evola, les familles les plus en vue considèrent comme un honneur que dès leur enfance leurs filles soient consacrées à ce service dans les temples.
> Même coutume en Syrie.
> Si nous insistons sur cette collusion de la musique et d'Eros, c'est que dans toute l'Antiquité et bien au-delà, la profession de musicienne est souvent liée à celle de courtisane. Chez certains peuples orientaux, le don d'une belle voix fait admettre une jeune fille parmi les concubines du monarque. Comme le remarque Hans Engel, l'histoire de l'opéra prouve qu'il en a été souvent de même en Occident.
>
> Pour en revenir aux chanteuses égyptiennes, celles qui composent la *klenerit* (partie la plus fermée d'un sanctuaire ou d'un palais) doivent résider au temple. Leur supérieure est appelée concubine divine du dieu, ou divine main, ou divine adoratrice. La véritable épouse du dieu est la reine elle-même. Le soin lui incombe de conduire le chant des femmes: (...)
>
> On ne peut manquer d'être frappé aussi, en contemplant les fresques sur lesquelles les peintres égyptiens représentent avec tant de grâce des figures de musiciennes, que si les harpistes et flûtistes femmes sont vêtues, les joueuses de luth sont généralement nues, comme nous savons que l'étaient, dans tous les milieux de la société, les servantes et les esclaves. Faut-il en déduire que le luth n'est pas considéré comme un instrument aussi noble que la harpe, la lyre ou la flûte? Ou que son rôle n'est pas de même nature? Remarquons toutefois qu'on le trouve souvent associé à la harpe, à la lyre et à la flûte.
>
> Romain Goldron, p. 30-35.

Plus loin encore, Romain Goldron nous apprend qu'en Crète cette fois-ci, "un camée crétois nous a transmis l'image d'une femme soufflant dans une trompette faite d'une énorme conque", que "les Crétoises s'accompagnaient comme leurs soeurs du Nil, du sistre" (p. 38), que dans la Grèce antique, l'aulos était l'instrument "des courtisanes à qui étaient réservées principalement aussi, en dehors des cérémonies orgiastiques, les tambourines, cymbales, sistres et crotales" (p. 108), que "la présence d'une joueuse de hautbois semble avoir été obligatoire (parfois aussi celle d'une danseuse-acrobate) à ces banquets où les Grecs restaient entre hommes" (p. 111), que la chanson d'amour "a trouvé sa forme la plus intime, la plus parfaite et la plus légère à Lesbos, avec l'immortelle Sappho et avec Alcée" (p. 112) et ainsi de suite. Ce ne sont là que quelques notes éparses tirées d'un seul livre que j'ai à portée de la main et qui donnent une première idée du travail à entreprendre afin de clarifier la situation des femmes et leur apport à l'histoire de la musique. Ce dont nous pouvons être certains, c'est que les femmes ont depuis toujours, dès l'origine, participé de manière étroite et continue à la vie musicale et ce, quel que fut leur rang ou le contexte (sacerdotal ou profane). Ce qu'il reste à déterminer, c'est leur rôle exact et particulier dans chaque société, le type d'instruments qu'elles utilisaient, la spécificité du jeu instrumental (composition/improvisation), ou de l'art vocal propre à chaque époque/lieu, le rapport que pouvaient entretenir ces musiques avec les autres arts, mime, danse, récitation, acrobatie..., les conditions de travail propres à chaque catégorie, et une foule d'autres détails importants.

Avec l'avènement du christianisme, la musique devient l'apanage de l'Église. Les femmes sont alors graduellement exclues de la pratique musicale publique, la musique devant servir la religion avant toute chose. Plus tard, au Moyen-Âge, on assiste à l'émergence des femmes-troubadours puis des jongleuses (musiciennes itinérantes ou *glee maidens*). Avec la Renaissance au XVe siècle débute une ère nouvelle pour la musique en général mais ce n'est que très lentement que les femmes parviendront avec les siècles, et dans un anonymat quasi total, à s'imposer en tant que musiciennes à part entière.

LES FEMMES ET LES MUSIQUES TRADITIONNELLES

Si dans ces musiques (fonctionnelles, collectives), les musicien(ne)s n'ont pas toujours le statut de vedette au sens où nous l'entendons en Occident, le disque leur permet cependant de sortir de l'ombre pour quelques instants et de se manifester à nous en tant que soliste d'élite ou voix d'ensemble, rendant possible une certaine familiarité avec des musiques qui nous sont étrangères par l'esprit, la fonction, le son. Avec le temps, quelques grands noms parviennent à s'imposer:

Amalia Rodriguez: chantant le fado, le blues des Portuguais;

Édith Piaf: chantant la France, l'amour, le mal de vivre...;
Lydia Mendoza: la voix du Mexique des années vingt et trente: (deux disques sont disponibles sur Folklyric/Arhoolle 9023-24).
Om Kalsoum: la voix du Moyen-Orient;

La Bolduc: la voix du Québec à une certaine époque;

Yma Sumac: la voix du Pérou;

et ainsi de suite: avec Édith Butler (pour l'Acadie), Shusha (pour l'Iran), Miriam Makeba (pour l'Afrique), Lakshmi Shankar ou M.S. Subbulakshmi (pour l'Inde)... Chaque pays, chaque groupe social doit bien avoir une ou plusieurs voix féminines qui l'incarne tant au plan instrumental que vocal comme ces femmes Inuit aux jeux de gorge si caractéristiques et dont nous possédons au moins deux enregistrements: **Chants et Jeux des Inuit,** Canada, Unesco Collection, Musical Sources, Philips 6586-036, sinon un album aux éditions Music Gallery à Toronto (MH-001).

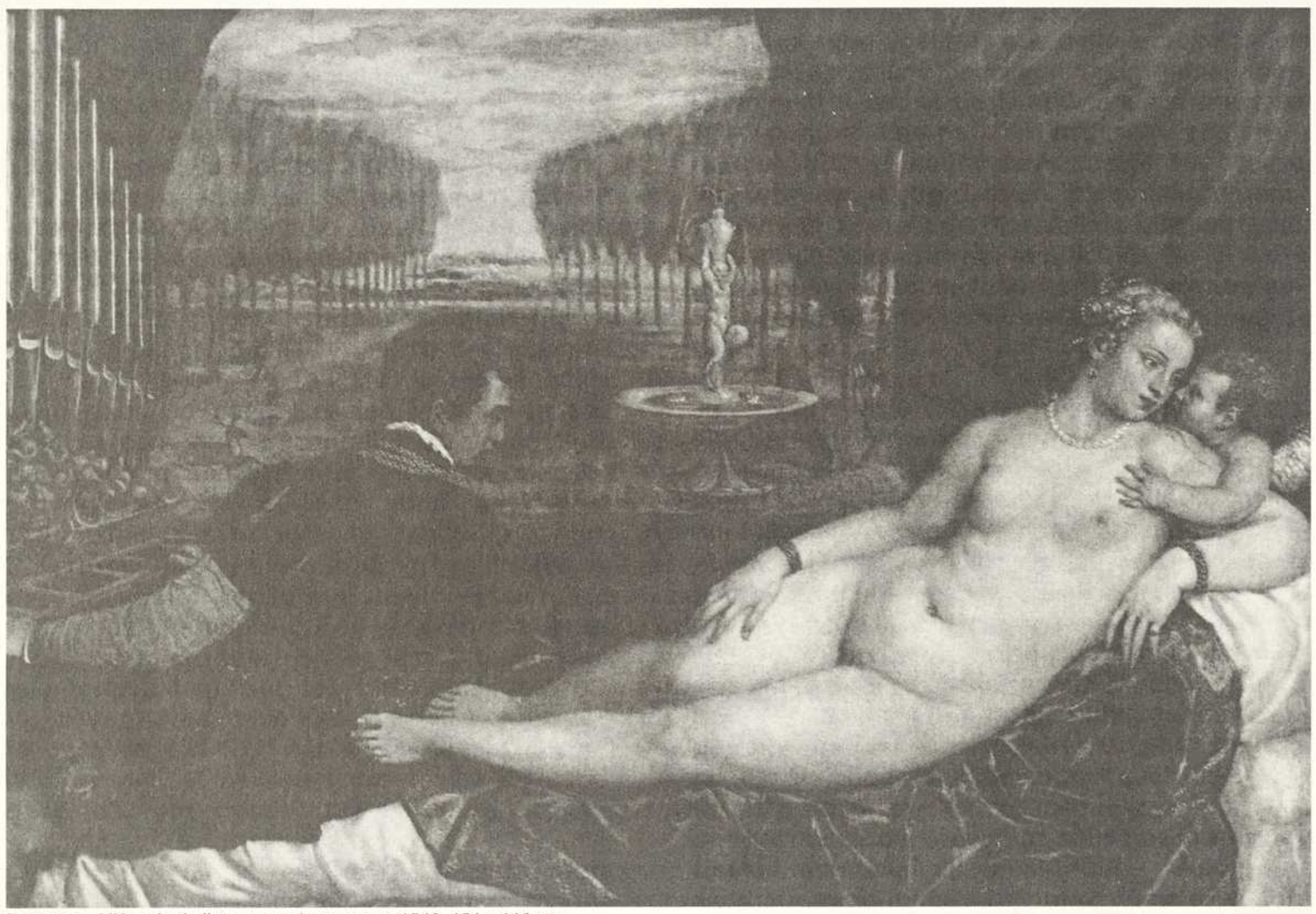
LES FEMMES PAR CATÉGORIES INSTRUMENTALES

Autrefois, suivant les différentes civilisations, certains instruments étaient assignés aux femmes et d'autres aux hommes (avec parfois, des sanctions sévères imposées à quiconque franchirait l'interdit). Ce n'est donc (aussi incroyable que cela puisse paraître) que tout récemment (aujourd'hui) que le choix et l'apprentissage de n'importe quel instrument est à la portée de celles qui le désirent (du moins dans notre société). Cette question mériterait à elle seule une discussion élaborée. Meri Franco Lao dans son livre **Musique Sorcière** invoque des raisons d'ordre érotique à cette division:

> À ce point, on pourrait donc supposer que ce sont des raisons d'ordre érotique qui tiennent les femmes éloignées de la plupart des instruments de musique. Je ne suivrai que de simples indices. Si le son est vibration, mouvement, vie, le silence, au contraire, est stase de mort. En termes musicaux, ou tout au moins acoustiques, Eros et Thanatos se trouveraient représentés dans

le binôme son-silence. L'instrument de musique, producteur de sons, est fréquemment perçu comme un organe pourvu de zones érogènes sur lesquelles agir plus ou moins savamment. Les femmes pourraient donc avoir été éloignées de l'instrument de musique pour les mêmes raisons que celles qui les ont exclues de l'érotisme actif.
Ce n'est pas par hasard si l'étymologie vient à la rescousse. Le mot "organe" s'identifie à "instrument". L'organologie désigne, d'un côté la technique qui classe les instruments de musique, en étudie l'histoire, la structure et le fonctionnement, et, de l'autre, la partie des sciences naturelles qui analyse la structure et le fonctionnement des unités physio-anatomiques (organes) des êtres vivants (organismes). En termes délicatement musicaux le mot "orgue" sert à désigner un instrument considéré comme "le roi des instruments", parce que le plus complexe, inamovible, d'église; il représente en outre la première ébauche de polyphonie née approximativement au IXe siècle. Aujourdhui, cet "organum" de composition requiert soit l'instrument, soit le choeur diversifié, puisque la voix humaine, forcément monodique, ne peut émettre seule qu'un son à la fois. Toutes choses qui tendraient à démontrer que le concept d'organe est lié à celui d'être vivant, comme à ceux d'instrument et de choeur (**voces organarie**), ces derniers, porteurs de tendances masculines comme nous le verrons plus loin.

Musique sorcière, éditions des Femmes, Paris, 1978, p. 38-39.



Bronzino, *Allégorie de l'amour et du temps*, c. 1540, 151 x 116 cm

Dans cette perspective, il pourrait être intéressant d'analyser un tableau célèbre du Titien: *Vénus et le Joueur d'orgue*. Le tableau par sa structure de composition (sa géométrie) comme par son contenu figuré est une mise en situation de la musique. "On y trouve l'alliance très subtile des rapports musicaux et du cercle. La Vénus à l'organiste du Prado est construite sur le rapport 4/6/9, qui est chez le Titien un des plus courants, et l'arc de cercle sur lequel Vénus est mollement couchée comme dans un hamac a son centre sur une division musicale, la division 4 en partant de la droite." (Charles Bouleau, *la Géométrie secrète des peintres,* éditions du Seuil, 1963, p. 108).

De fait, que voit-on dans ce tableau? À la droite, Vénus, déesse de l'amour, prête attention aux propos que lui murmure discrètement à l'oreille (gauche) Cupidon, dieu de l'amour. De l'oreille droite, on imagine qu'elle s'intéresse simultanément au jeu de l'organiste situé vers la gauche du tableau. Ce dernier assis contre le lit de Vénus joue de son instrument sans y porter attention cependant. Il regarde plutôt vers l'arrière, contemplant Vénus allongée, nonchalante dans sa nudité caractéristique (quelques bijoux seulement lui tenant lieu de parure, d'ornement).

En guise de toile de fond, à l'arrière-plan, on discerne, comme projeté sur un écran de cinéma, la scène suivante: deux personnages enlacés (l'homme en noir, la femme en rouge) marchent dans la campagne entre deux rangées d'arbres parallèles s'allongeant au loin vers l'horizon. L'espace que dessine en ce point d'horizon la silhouette des arbres à leurs extrémités contre le ciel environnant donne l'impression d'une ouverture quelconque sur l'infini (une sorte de point ultime vers lequel convergerait le couple représenté) et qui pourrait s'avérer être tout autant une porte ouverte, (i.e. un passage) qu'un écran, comme nous le verrons plus loin. Un calme idyllique se dégage de cette scène où quelques animaux figurent également: un cerf en mouvement, un oiseau immobile (possiblement un paon) ainsi qu'un troisième animal, vraisemblablement un autre cerf qui paît celui-là. D'une petite fontaine située vers la droite et constituée d'un personnage portant un vase sur la tête s'échappent quelques jets d'eau parallèles pour retomber aussitôt dans le petit bassin qui lui sert d'appui. La forme que dessine au loin le contour des arbres et les rideaux à même le firmament semble faire écho ou reproduire à une autre échelle ce petit bassin (ou vasque) en forme de coupe. Les nuages étant eux-mêmes de l'eau en suspension dans l'espace, ce bassin fictif taillé à même un ciel ennuagé prolonge donc par association au plan mental la comparaison entre l'objet réel (un bassin rempli d'eau) et son double virtuel tel que transposé ou projeté dans l'espace et perceptible uniquement sur la toile. D'ailleurs dans ce tableau du Titien, à chaque personnage, à chaque objet correspond un double. C'est ainsi que le couple enlacé renvoie à Vénus et à l'organiste (habillé de noir lui aussi), que le personnage de la fontaine renvoie à Cupidon, que les arbres en succession renvoient aux tuyaux d'orgue, que le bassin réel renvoie au bassin fictif et enfin, qui sait, que la main droite de l'organiste renvoie peut-être à sa main gauche, reproduisant au plan sonore un effet de miroir analogue. Cette allégorie confrontant la musique et l'amour se prolonge également en dehors de l'oeuvre pour inclure celui/celle qui la regarde. En effet, dans ce tableau il est évident que la scène en arrière-plan constitue un commentaire de celle sise au premier plan, qu'elle lui répond et la complète du même coup. Cette arrière-scène pourrait fort bien jouer le rôle d'un petit écran de cinéma reproduisant pour nous seulement l'imaginaire des principaux personnages, Vénus et l'organiste. Ces derniers sont situés à distance de l'écran ou toile de fond et ne regardent aucunement dans sa direction, ce qui nous laisse supposer que le film se déroule plutôt dans leur tête, une sorte de petit cinéma intérieur, personnel, privé, fantasmatique auquel nous aurions accès presque malgré nous suivant le principe du double déjà énoncé, subterfuge nous permettant de lire à demi-mot ou de pénétrer plus avant les pensées les plus intimes des personnages en question, en situation. C'est pourquoi cette scène d'arrière-fond n'a rien de décoratif et nous sollicite avec tant d'insistance dès que nous regardons ce tableau pour la première fois. Elle n'existe pas de fait pour Vénus et l'organiste; elle n'est là que pour nous. Dans ce tableau du Titien, plusieurs écrans en succession sont donc dissimulés: en premier lieu, on devine un écran de nuages vers lequel converge notre regard et vers lequel culminent les deux personnages situés dans la toile d'arrière-fond; puis on distingue que cette toile en arrière-plan représente un deuxième écran faisant référence à Vénus et à l'organiste bien que paradoxalement, il ne soit visible que pour nous; et enfin, on constate que le tableau dans son ensemble constitue un troisième et dernier écran, celui-là même de notre propre projection par où chacun(e) regardant peut s'identifier potentiellement à l'un ou l'autre des protagonistes de l'oeuvre, à Vénus ou à l'organiste, au choix. Par rapport à cette scène en arrière-plan, l'organiste peut également être perçu comme accompagnant la dite scène ou projection à la manière de ces pianistes d'autrefois fournissant aux films muets en vogue le commentaire sonore approprié. Et c'est bien d'un film qu'il s'agit, un film mental dont le peintre (anticipant le cinéma à venir) n'aurait figé qu'une seule séquence pour nous, nous obligeant par conséquent à déduire le reste, à inventer notre propre accompagnement. L'activité musicale (ce que joue l'organiste) et le discours amoureux (ce que dit Cupidon à Vénus) sont ici mis en situation avec le désir érotique (exprimé par le regard de l'organiste) et la pulsion de mort (telle qu'illustrée par le couple enlacé en arrière-plan se dirigeant vers un au-delà qui aboutit dans les nuages). Tous ces renvois du virtuel au réel, du visuel au mental, d'un écran à un autre créent une situation complexe et fascinante de va-et-vient continu dans la psyché du spectateur, un mouvement caché, sous-jacent animant de l'intérieur tout le tableau. Dans cette représentation par écrans multiples de l'amour et de la mort confrontés dans un même objet, l'activité musicale (l'organiste) se substitue ici à Éros et le silence qui lui répond à Thanatos (suivant les termes mêmes de Meri Franco Lao au tout début du texte). Le Titien peintre était également musicien. Il jouait de la contrebasse. On le voit représenté jouant de cet instrument dans un tableau de Paolo Véronèse: *le Mariage à Cana,* datant de 1563, en compagnie du Tintoret à l'alto, de Jacopo Bassano à la flûte et enfin de Véronèse lui-même au violoncelle (cf. E.H. Gombrich, *The Story of Art,* Phaidon Press, 1972, p. 259). Cette scène (i.e. un orchestre composé exclusivement de peintres vénitiens) nous laisse entrevoir que l'activité musicale et l'activité picturale étaient choses étroitement reliées à l'époque, pour un même individu. Par conséquent, il n'y a donc rien de surprenant à ce que le Titien ait voulu par l'intermédiaire de sa peinture amorcer une réflexion critique sur l'interaction entre les arts, les disciplines et plus particulièrement le sonore et le visuel, la musique et la peinture, sans résoudre pour autant leurs contradictions. Étant lui-même le concepteur et premier spectateur de son tableau, de même qu'un musicien occasionnel, peut-être le Titien s'est-il en quelque sorte représenté lui-même dans la personne de l'organiste, tous les écrans se confondant, se fusionnant alors dans une seule et même personne, pour créer une oeuvre-miroir à caractère autobiographique.

En terminant, je voudrais mentionner cet autre tableau du Titien très semblable à celui que j'ai analysé dans ce texte et intitulé *Vénus et le Joueur de luth.* Or, com-

me nous le rappelle fort à propos Meri Franco Lao, "partout les guitares, les violes, les luths sont comparés à un corps de femme" (p. 38). Ce tableau relance donc la question du féminin dans son rapport à la musique telle que représentée dans l'espace pictural. Il y a donc tout un travail à entreprendre pour déchiffrer dans l'histoire de l'art les nombreuses informations qui s'y trouvent relativement aux femmes et à la musique, entre autres dans ces tableaux où elles apparaissent jouant de divers instruments ou chantant (comme dans cette illustration tirée du manuscrit du champion des dames datant du XVe siècle, par exemple, et ayant comme titre *les Muses* où des femmes apparaissent jouant de toutes les catégories d'instruments sans restrictions, des instruments à vent, à cordes et des percussions).

LES FEMMES PIANISTES

Le piano est, avec la harpe et le violon, l'instrument le plus souvent associé aux femmes musiciennes. Il n'y a pas si longtemps déjà, l'apprentissage du piano faisait partie presque obligatoirement de l'éducation de toute jeune fille que l'on disait "de bonne famille". C'est pourquoi, pour un nombre considérable d'individus, homme ou femme, le premier contact avec une musique jouée en direct s'est effectué par l'entremise d'une femme à son piano et ce, jusqu'à ce que la télévision et autres circonstances en viennent à supprimer presque entièrement cet instrument d'initiation des maisons familiales. On peut imaginer que de nombreuses carrières furent alors suscitées par le jeu ou l'exemple de ces femmes pianistes d'une autre époque. De Marie-Antoinette à Teresa Carreno et Marguerite Long ou Clara Haskil et une foule d'autres interprètes célèbres, la liste des femmes qui s'illustrèrent au clavier est trop considérable pour qu'on ne puisse songer à en tracer ici l'énumération complète. Plus de deux cents noms par exemple apparaissent à la dixième édition du catalogue Schwann (Artist Issue), de 1981. En voici quelques-uns d'un intérêt particulier:

Idil Biret/cinq disques sur étiquette Finnadar;

Virginia Eskin/jouant Amy Beach, M. Bauer, Germaine Tailleferre, Louise Talma et G. Bacewicz, MHS-4236;

Nancy Fierro/jouant Chaminade, Gainsborg, Martinez et Clara Schumann. Cf.: **The Romance of Women's Music,** Pélican 2017;

Natalie Hinderas/jouant **Music by Black Composers,** 2 Desto 7102/3;

Doris Hays/jouant Henri Cowell, Finnadar 9016. Aussi: **Adoration of the Clash,** Finnadar SR-2-720 (deux disques);

Vignette illustrant le manuscrit du *Champion des dames,* XVe siècle

Jeanne Kirstein/jouant John Cage, Columbia 2CSP CM2S-819;

Rosario Marciano/jouant **Piano Works by Women Composers:** Tailleferre, Chaminade, Anna Amalia, Turnabout 34754;

Ursula Oppens/jouant F. Rzewski, Vanguard 71248;

Judith Lang Zaimont/jouant ses propres compositions, Leonarda 101;

Rosita Renard/Carnegie Hall, 2-1PA/Desmar 120/21. Son dernier récital datant du 19 janvier 1949;

Judith Alstadter/jouant Clara Schumann et Fanny Mendelssohn, Musical Heritage Society MHS-4163.

Etc... De nombreux autres enregistrements sont disponibles dont ceux de Carol Lian, Katia et Marielle Labèque, Marcia Mikulak, Christina Ortiz, Christina Petrowska (Radio-Canada International), Carol Rosenberger, Hilde Somer, Susan Starr,... Également à consulter, un livre très intéressant: **Great Pianists from Mozart to the Present** d'Harold C. Schonberg, Simon & Schuster, 1963, 448 p.

FEMMES VIOLONISTES

Seulement trente-cinq noms inscrits au Schwann américain, contre plus de deux cents pour les pianistes, le violon en tant qu'instrument soliste étant une catégorie encore dominée par les hommes aujourd'hui. Cette proportion ne rend pas compte cependant du nombre de femmes violonistes jouant dans les innombrables petits ensembles de chambre ou grands orchestres à travers le monde.

Quelques noms:

Ginette Neveu/E.M.I. en Europe réédite les enregistrements de cette grande artiste morte de manière tragique dans l'écrasement de son avion aux Açores le 28 octobre 1949, à l'âge de trente ans seulement.

Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté/Elle joue dans ce disque son fameux concerto pour violon seul de 1925 (enregistré en 1934). Discopaedia MB-1031, dans la série Masters of the Bow. Toronto, 1981.

Il faudrait également mentionner:

Vera Beths (jouant Georges Antheil), Kyung-Wha Chung (jouant avec l'orchestre symphonique de Montréal/London), Anne-Sophie Mutter et Chantal Juillet.

FEMMES HARPISTES: sur cinquante-quatre noms inscrits au Schwann de 1981, quarante-cinq sont des femmes dont Marie-Claire Jamet, Lily Laskine, Marisa

Roblès...

FEMMES VIOLONCELLISTES: une vingtaine de noms sont inscrits au catalogue Schwann pour un total de 131 inscriptions dont ceux de Jacqueline Du Pré, Zara Nelsova..., auxquels il faudrait ajouter celui de la Canadienne Gisèle Depkat.

FEMMES JOUANT DU CYMBALUM: en Hongrie, plusieurs femmes jouent de cet instrument dont Marta Fabian:

Marta Fabian et **Agnès Szakaly/**Suites françaises nos 2, 3 et 5 de J.S. Bach, Hungaroton SLPX-12309

Marta Fabian/Cimbalom Recital, SLPX 11686
Incluant des oeuvres de Stravinsky, Kurtag, Petrovics...

Marta Fabian/Contemporary Hungarian Cimbalom, vol. 1 et 2, SLPX 11899 et 12012 (compositeurs hongrois).

FEMMES CORNISTES: deux noms figurent au Schwann pour neuf inscriptions: Patricia Grignet et Celia Nicklin. (Encore une fois cette proportion ne rend compte que d'enregistrements inscrits au catalogue américain et disponibles en 1981 et ne constitue donc pas un bilan exhaustif au plan international.)

FEMMES FLÛTISTES: une trentaine de noms apparaissent au catalogue Schwann dont:

Diane Gold/jouant Amy Mercy Beach et Katherine Hoover, Leonarda 105;

Katherine Hoover/jouant Lili Boulanger, Germaine Tailleferre, K. Hoover, Louise Farrenc et Ludmilla Ulehla, Leonarda 104;

Maggi Payne/jouant David Behrman, Lovely Music 1041;

auxquels il faudrait ajouter Bonita Boyd (jouant Paganini en transcription pour flûte solo/Spectrum SR-138), Gunilla von Bahr, etc...

FEMMES GUITARISTES: quatre noms seulement au catalogue Schwann pour soixante-dix inscriptions dont **Liona Boyd** et **Ida Presti.**

FEMMES CLAVECINISTES: plusieurs noms sont inscrits au catalogue dont **Wanda Landowska** et **Antoinette Vischer** (pour HPSCHD de John Cage/-Nonesuch), auxquels il faudrait ajouter celui d'**Elisabeth Chojnacka** pour ses enregistrements Erato dont "le Nouveau clavecin" et plus récemment "l'Avant-garde du passé"/STU-71480. (Erato étant des neuf muses celle qui préside à la poésie érotique et aux noces.)

FEMMES CORNISTES: un seul nom apparaît au Schwann pour soixante-deux inscriptions, soit **Valerie Perrini** dans les concertos de Mozart (Coronet). Pauline Oliveros a également joué de cet instrument autrefois.

HURDY-GURDY: un disque au catalogue:
Michelle Fromenteau/Peters PLE-083.

FEMMES LUTHISTES: deux noms sont présents au catalogue pour vingt-quatre inscriptions, soit Diana Poulton et Catherine Strizich.

FEMMES MANDOLINISTES: cinq noms figurent au catalogue pour quatorze inscriptions, dont Sylvia Ochl, Mary Zelnicki...

FEMMES HAUTBOÏSTES: treize noms sont inscrits au catalogue dont Wilma Zonn (jouant sa propre musique), Celia Nicklin, Nora Post...

ONDES MARTENOT: un seul nom, soit celui de **Jeanne Loriod** jouant Messiaen/Angel ou R.C.A.

Joueuse de tympanon: *les Échecs amoureux,* vers 1500

FEMMES ORGANISTES: onze noms seulement figurent au Schwann pour quatre pages d'inscriptions dont celui de notre compatriote **Mireille Lagacé** (plusieurs disques disponibles sur étiquette Titanic).

FEMMES PERCUSSIONNISTES: trois noms sont mentionnés pour une cinquantaine d'inscriptions dont:

Karen Ervin/un disque sous son nom sur étiquette WIM-(no 5),

auquel nom il faudrait ajouter celui de la Québécoise **Marie José Simard** (Percudisq P-229)/jouant Bach, Bartok, Shostakovitch, Creston, Anderson et quelques airs traditionnels en solo.

RECORDER: cinq noms sont mentionnés pour une trentaine d'inscriptions au total.

SAXOPHONISTES: aucun nom n'est mentionné au Schwann de 1981 pour vingt-cinq inscriptions. Cette dixième édition du Schwann Artist Issue ne s'intéresse qu'à la musique classique cependant, alors que dans les milieux du jazz ou de la musique populaire, on sait fort bien qu'il y a de plus en plus de femmes qui jouent de cet instrument.

TROMBONISTES: aucun nom n'est mentionné pour une trentaine d'inscriptions.

TROMPETTISTES: ici également aucun nom n'est mentionné pour soixante-neuf inscriptions.

TUBA: aucun nom n'apparaît pour vingt inscriptions au catalogue.

ALTISTES: cinq noms au catalogue pour une soixantaine d'inscriptions dont:

Karen Phillips jouant Cage (Finnadar) ou Morton Feldman (CRI et Odyssey)

VIOLISTES: Viole d'amour — deux noms sont mentionnés pour neuf inscriptions. Viole de Gambe — cinq noms cette fois-ci sont mentionnés pour onze inscriptions dont celui de la Canadienne **Peggie Sampson** (disque Orion).

VIRGINALISTES: un seul nom au catalogue, soit: **Margaret Hodson**/Music of Shakespeare's Time, Nonesuch.

BASSONISTES: un seul nom encore une fois au catalogue pour cinquante inscriptions.

CLARINETTISTES: cinq noms figurent au catalogue pour deux pages et demie d'inscriptions.

CONTREBASSISTES: toujours dans l'édition 1981 du Schwann, aucun nom n'est mentionné pour une vingtaine d'inscriptions.

CHEFS D'ORCHESTRE: chasse gardée des hommes par excellence, cette catégorie ne comprend qu'une quinzaine de noms pour dix-sept pages d'inscriptions au catalogue (!) dont ceux de: Sarah Caldwell, Nadia Boulanger et Iona Brown, auxquels il faudrait ajouter pour le Québec ceux de Lorraine Vaillancourt pour la musique contemporaine et d'Ethel Stark pour la musique classique, cette dernière ayant dirigé par ailleurs un orchestre entièrement féminin dans le passé. De semblables orchestres ne sont pas chose entièrement nouvelle. Ainsi, par exemple, dans le numéro de janvier 1932 de la revue **The Etude** à laquelle je faisais référence plus tôt, on peut lire ce qui suit en première page:

The women's symphony orchestra of Youngstown, Ohio has full instrumentation in each choir, and is under the direction of Margaret Walter. It is in its second year, and besides its regular rehearsals and programs, it has broadcast several programs. Miracles of miracles, it is reported to be self-sustaining.

Plus loin, en page 1, du numéro de mai 1932, on peut lire ce qui suit:

The women's symphony orchestra of the City of Mexico has seventy-six members and since its organization in May of 1930, it has had 56 appearances.

Et ainsi de suite.

Présentement en France, une femme dirige un orchestre du genre à Toulouse, un orchestre de

chambre exclusivement féminin. Il s'agit de Claude Manlay qui n'a que trente-trois ans, seconde femme chef d'orchestre en France avec Claire Gibault.

QUELQUES CAS PARTICULIERS

Clara Rockmoore/Delos DCL-25437

Cette musicienne utilise le theremin, un instrument électronique dont on joue à distance en déplaçant lentement les mains devant deux antennes déterminant les hauteurs et le volume sonore respectivement. (Je reparlerai plus en détails de cet instrument dans une prochaine chronique intitulée: De l'inusité en musique.)

Rosemary Brown/**A Musical Seance,** Philips PHS-900-256.

Rosemary Brown serait en contact avec des compositeurs célèbres décédés depuis fort longtemps (Liszt, Beethoven, Chopin, Schubert, Brahms, Debussy, Grieg et Schumann), lesquels lui transmettraient de l'au-delà des pages inédites de musique, lui dictant note à note chaque composition ou la guidant dans son interprétation. C'est cette musique qu'elle nous interprète au piano sur ce disque, Peter Katin prenant la relève pour certaines pièces techniquement plus compliquées. Son autobiographie est parue en 1971 aux éditions William Morrow and Company à New York sous le titre d'**Unfinished Symphonies.**

Esther Lamandier/**Decameron,** Astrée As 56.

Cette femme-orchestre chante (soprano) et joue également de l'orgue portatif, de la harpe, de la vièle et du luth, dans un répertoire de ballades italiennes du XIVe siècle.

LES FEMMES ET LA COMPOSITION

Dans l'ombre de tout compositeur célèbre, il y a presque toujours une (ou plusieurs) femme(s) qui joue un rôle très important sans qu'il n'en soit nécessairement fait mention, le cas de Clara Wieck pour Robert Schumann par exemple constituant l'archétype de référence bien qu'il faudrait citer également Cosima Liszt ou Mathilde Wesendonck pour R. Wagner, Alma Schindler pour Gustave Mahler, Anna Magdalena pour J.S. Bach, Ditta Pasztory pour B. Bartok, George Sand pour F. Chopin, Joséphine von Brunswick ou Thérésa Malfatti pour Beethoven, Nadedja von Meck pour Tchaikovsky, Yvonne Loriod pour Messiaen, et ainsi de suite. Il y aurait un livre fascinant à écrire sur cette question comme sur le rapport qu'entretiennent les femmes avec la composition. De tout temps, les femmes ont composé de la musique. Bien qu'elles soient moins nombreuses que les hommes (et cette question mériterait également à elle seule tout un chapitre), cela ne signifie pas pour autant qu'elles n'existent pas bien que le silence qui les entoure depuis fort longtemps pourrait nous inciter à le croire. Un ouvrage paru tout récemment devrait contribuer pour beaucoup à corriger cette injustice de l'histoire. Il s'agit de la première **Encyclopédie internationale des femmes-compositeurs,** compilée par Aaron I. Cohen (597 p., New York and London: R. R. Bowker Co., 1981, $135. US). Plus de 5 000 femmes-compositeurs sont recensées dans cet ouvrage de l'antiquité à aujourd'hui. A chaque femme-compositeur correspond une courte biographie, une liste de ses principales compositions de même que quelques références bibliographiques appropriées. Des photographies de quelque 360 d'entre elles de même qu'un index complètent l'ouvrage.

Pour de plus en plus de femmes-compositeurs, le disque est une manière très efficace de se manifester au public et un complément quasi indispensable à toute information écrite à leur sujet. Voici donc quelques enregistrements récents et bien identifiés:

Chamber Works by Women Composers, Vox SVBX-5112, un coffret Vox de trois disques comprenant des oeuvres de Teresa Carreno, Germaine Tailleferre, Lili Boulanger, Cécile Chaminade, Amy Beach, Clara Schumann et Fanny Mendelssohn Hensel;

Zeny V Hudbe (Women in Music), Panton 8110-0001/2, album de deux disques incluant des oeuvres de trois femmes-compositeurs tchèques: Jarmila Mazourova, Ivana Loudova et Elena Petrova. Des oeuvres de quatre autres compositeurs complètent cet album double produit à l'occasion de l'année internationale de la femme.

Nancy Fierro/**Première Recorded Performances of Keyboard Works by Women Composers,** Avant Records AV-1012, incluant des oeuvres de Grazyna Bacewicz, Louise Talma, Lili Boulanger, Maria Szymanowska et Elizabeth de la Guerre.

Women Composers/CRI-145 SRD, un disque incluant des oeuvres de Mabel Daniels, Vivian Fine, Mary Howe, Julia Perry et Louise Talma.

Women's Work, deux disques Gemini no 1010.

Grazyna Bacewicz/Originaire de Pologne, c'est l'une des femmes-compositeurs parmi les plus exceptionnelles qui soient au vingtième siècle. Née en 1913 et décédée en 1969, on commence à peine à diffuser ses oeuvres dont plusieurs enregistrements existent sur étiquette polonaise Muza, parmi lesquels:
Piano Works, Regina Smendzianka, SXL-0977
Piano Quintet 1 & 2 (Warsaw Quintet), SXL-0608
Concerto for Viola and Orchestra, SXL-0875
String Quartet 4 & 7,
et d'autres oeuvres également.

Lili Boulanger, (soeur de Nadia Boulanger). Elle est morte en 1918, à l'âge de vingt-quatre ans seulement. Elle composa plusieurs cantates, des poèmes symphoniques, des mélodies et de la musique de chambre d'une originalité indéniable, certaines oeuvres étant manifestement imprégnées du sentiment de la mort imminente qu'elle devinait sans doute.

Voici quelques enregistrements de sa musique disponibles pour la plupart depuis peu:

Faust et Hélène, une cantate datant de 1913 suivie de **Pour les funérailles d'un soldat,** datant de 1912, Varèse Sarabande 81095.

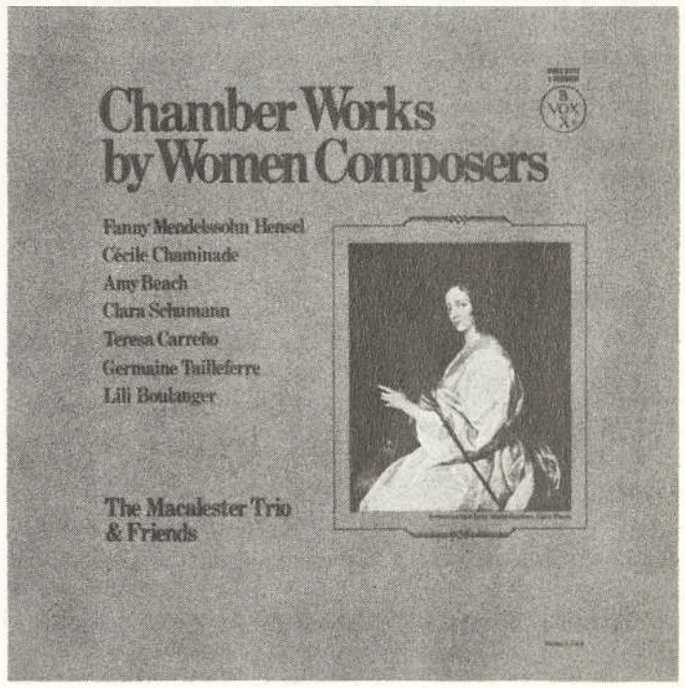
Clairières dans le ciel, Spectrum SR-126, treize mélodies d'après des poèmes de Francis Jammes, datant de 1914. Interprètes: Paulina Stark (soprano) et David Garvey (piano).

5 Choral Works, Everest 3059, (sous la direction d'Igor Markevitch).

FEMMES-COMPOSITEURS CANADIENNES

Violet Archer: plusieurs enregistrements de ses oeuvres sont disponibles sur disques, distribués par Radio-Canada International (RCI), (cf. nos SM-274, SM-226, RCI-412, SM-119).
Micheline Coulombe Saint-Marcoux (RCI-396, RCI-422, RCI-363 et RCI-373).
Norma Beecroft (RCI-404, RCI-301, SM-320).
Barbara Pentland (RCI-353, SM-162).
Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté (SM-272).
Marcelle Deschênes, Barbara Monk et plusieurs autres seraient également à citer dans cette section.

On trouve de plus en plus d'enregistrements de femmes-compositeurs et il n'est pas possible de les mentionner tous dans cette chronique. Ainsi par exemple, en consultant le numéro d'octobre 1981 du catalogue Schwann, je constate qu'on peut obtenir à l'heure actuelle des enregistrements de:



Anna Amalia, Claude Arrieu, Amy Beach, Victoria Bond, Cecile Chaminade, Rebecca Clarke, Sharon Davis, Emma Lou Diemer, Lucia Dlugoszewski, Vivian Fine, Joanne Forman, Lolita Cabrera Gainsborg, Miriam Gideon, Pia Gilbert, Elizabeth Gyring, Doris Hays, Katherine Hoover, Betsy Jolas, Barbara Kolb, Josephine Lang, Pamela Layman, Ethel Leginska, Laurie MacGregor, Ursula Mamlok, Marcelle de Manziarly, Marianne Martinez, Paule Maurice, Priscilla McLean, Joyce MeKeel, Fanny Mendellsohn, Thea

Musgrave, Gladys Nordenstrom, Ruth Norman, Pauline Oliveros, Julia Perry, Claire Polin, Lucie Robert, Carla Scaletti, Ruth Schonthal, Clara Schumann, Ruth Crawford-Seeger, Alice Ferrée Shields, Julia Smith, Germaine Tailleferre, Louise Talma, Diane Thome, Joan Tower, Mary Jeanne van Appledorn, Nancy van de Vate, Pauline Viardot-Garcia, Beatrice Witkin, Ruth Shaw Wylie et Judith Lang Zaimont.

Bien sûr, le catalogue Schwann n'est jamais complet en soi et on peut donc se procurer également des enregistrements d'autres femmes-compositeurs qui n'y sont pas inscrites comme Mary Howe par exemple ou Ethel Smith, Elisabeth Maconchy, Madeleine Dring, Elisabeth Luytens, Grace Williams, Kay Swift, etc. À tous ces noms, il faudrait encore en ajouter une foule d'autres pour lesquels nous ne possédons pas toujours d'enregistrements et qui devraient figurer de plus en plus fréquemment au programme des concerts en direct ou radiodiffusés dans un avenir rapproché: Hildegard von Bingen, Francesca Caccini, Elsa Barraine, Marguerite Béclard d'Harcourt, Louise Angélique Bertin, Marguerite Canal, Suzanne Demarquez, Jeanne Demessieux, Yvonne Desportes, Pauline Duchambge, Louise Farrenc, Sophie Gail, Jeanne Herscher-Clément, Augusta Holmès, Jeanne Leleu, Henriette Puig Roget, Marcelle Soulage, Maria Theresa von Paradies, Liza Lehman, Adrienne Clôstre, Gisèle Barreau, Kimi Sato, Julia Stilman, Sharon Kanach, Joyce Barthelson, Judith Shatin Allen, Rosalinde Ellicott, Irma Ravinale, Henriette Renié, Pia Sebastiani, etc...

AUTRES CONTRIBUTIONS

En dehors de l'interprétation et de la composition, les femmes ont également contribué dans plusieurs domaines connexes à la musique.

PÉDAGOGIE MUSICALE

On pense tout de suite à Nadia Boulanger par exemple, ou plus près de nous à Marcelle Deschênes, Lorraine Vaillancourt, Marie-Thérèse Paquin et plusieurs autres.

MUSICOLOGIE

Deux exemples: récemment à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Anne Kilmer de l'Université Berkeley en Californie donnait une conférence sur la découverte des plus anciens documents musicaux de la Mésopotamie suivie, quelques jours plus tard — le 28 janvier —, d'une conférence de Nicole Beaudry sur "le tambour: instrument magique dans le potlach des Esquimaux Yupik du sud-ouest de l'Alaska".

De plus en plus de femmes effectuent des recherches scientifiques en musique et en publient les résultats: Ivanka Stoïanova (**Geste-Texte-Musique,** coll. 10/18, no 1197), Françoise Escal (**Espaces sociaux, Espaces musicaux,** Payot éd.,), Eveline Andréani (**Antitraité d'harmonie,** coll. 10/18, no 1263) et une foule d'autres seraient à citer.

ANIMATION MUSICALE

Dans la Rome musicale antique,

> Les mimes et les virtuoses de la cithare entreprenaient de vastes et fructueuses tournées dans l'Empire. De ferventes admiratrices collectionnaient pieusement les plectres avec lesquels leurs musiciens préférés avaient gratté les cordes de leur instrument.
>
> Romain Goldron, **Musique antique, Musique d'orient,** p. 113.

Que le culte du virtuose mâle ait débuté à Rome ou pas, les femmes ont toujours contribué pour beaucoup à la réputation, i.e. la promotion et la diffusion du talent des hommes, soit en tant que compositeurs sinon comme solistes ou virtuoses remarquables. À la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, il y avait tout un réseau de clubs musicaux aux États-Unis dirigé par des femmes et qui remplissait cette fonction: "The National Federation of Musical Clubs, dont les débuts remontent à 1893 (cf. **The Etude,** Novembre 1918, p. 701-702).

Certaines femmes ont contribué également en tant que mécène, le cas de Nadedja von Meck vis-à-vis Tchaikovsky par exemple étant l'un des plus connus. Plusieurs femmes occupent aujourd'hui des postes importants au sein de diverses sociétés musicales et exercent une influence considérable quant à la programmation et à l'orientation générale de ces associations. Je pense pour le Québec à Maryvonne Kendergi par exemple pour la SMCQ ou à Gisèle Ricard pour l'AMAQ, à Matti Evangelista pour Traditions musicales du Monde, à Lorraine Vaillancourt pour les Événements du Neuf, etc... De plus en plus de femmes aujourd'hui réalisent cependant la nécessité de promouvoir avec autant d'enthousiasme et de régularité la musique des femmes-compositeurs négligée depuis longtemps et ses interprètes avouées.

MISE EN SCÈNE

Margarita Wallmann serait la première femme metteur en scène dans l'histoire de l'opéra. Elle a publié son autobiographie sous le titre: **les Balcons du ciel,** aux éditions Robert Laffont, 1976, 280 p. Elle a travaillé sa vie durant dans les plus grandes maisons d'opéra (la Scala, le Metropolitan, Covent Garden, ...) avec les plus grands noms: Tebaldi, Callas, Bruno Walter, etc...

DANSE

La danse entretient des rapports très étroits avec la musique et à ce chapitre les femmes ont immensément contribué: de l'antiquité à aujourd'hui; d'Isadora Duncan à Françoise Sullivan ou Françoise Riopelle, Jeanne Renaud, Simone Forti, Carolyn Carlson, etc. C'est là un sujet trop vaste en soi pour être discuté adéquatement ici à l'intérieur d'une courte chronique.

LES FEMMES ET LA MUSIQUE AU CINÉMA

Qu'il s'agisse de films tournés sur certaines femmes en particulier (comme ces biographies filmées de Nellie Melba par exemple — avec Patrice Munsel dans le rôle titre —, ou de Jane Froman, de Billie Holiday, etc.), sinon de films réalisés par des femmes et où la musique joue un rôle très important (comme chez Marguerite Duras par exemple), cet aspect très intéressant de la question reste encore à inventorier. Par ailleurs, on trouve sur le marché de plus en plus de disques de vedettes féminines du cinéma: Mary Pickford (Mark 700), Gloria Swanson (Mark 753), Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, etc...

LES FEMMES DANS LA MUSIQUE DES HOMMES

Je ne veux pas parler ici des femmes qui interprètent la musique des hommes, mais plutôt de la conception ou vision que se font les hommes-musiciens de la femme, des origines à aujourd'hui, qu'il s'agisse de personnages historiques (comme celui de Cléopâtre par exemple tel que Samuel Barber l'a imaginé, ou la Malibran d'après Richard Rodney Bennett, etc...) sinon de personnages fictifs comme Carmen, Aïda, Thaïs, Tosca, Lulu, etc... Dans ces oeuvres (et il y en a d'innombrables de courte durée comme une chanson par exemple ou beaucoup plus longues et de tous genres), l'homme projette sa perception de l'univers féminin. Que ce soit Greta Garbo vue par Charles Koechlin (Seven Stars Symphony, Aries 1610) ou Jeanne d'Arc par Arthur Honegger, Audrey Hepburn par Paul Desmond (Artist House 2), Susan Sontag par Ran Blake (Golden Crest 4176) et ainsi de suite, une liste considérable serait à dresser ici qui tracerait le portrait sonore, composite et infiniment varié de plusieurs femmes différentes telles que perçues par autant d'hommes au travers des âges, soit une sorte de bilan du féminin au masculin en musique.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

International Encyclopedia of Women Composers, d'Aaron I. Cohen, 1981, 597 p.

Keyboard Music by Women Composers, une compilation de Joan M. Meggett, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1981, 210 p.

Women Composers of Classical Music, de Jeannie Pool, un livre qui devait paraître en 1980 aux éditions G. K. Hall. Par ailleurs, Jeannie Pool a également publié en 1977 **Women in Music History:** a Research Guide, disponible à l'adresse suivante: P.O. Box 436, Ansonia Station, New York, NY 10023.

Women in American Music, une bibliographie compilée sous la direction d'Adrienne Fried Bloch et Carol Neuls-Bates qui devrait être publiée aux éditions Greenwood Press, Westport, Connecticut.

Musique sorcière, de Meri Franco Lao, éditions des femmes, Paris, 1978, 108 p.

REVUES

Heresies, no 10, "Women and Music".

Un numéro spécial incluant une trentaine de textes couvrant plusieurs aspects de la question de même que de nombreuses illustrations, photos, partitions, etc. Cette revue féministe d'art et de politique est disponible quatre fois par année à l'adresse suivante: Heresies, P.O. Box 766, Canal Street Station, New York, NY 10013. Le numéro comme tel constitue un document de référence des plus utiles. Il en coûte $4.25 pour se le procurer.

Ear, vol. 6, no 3, avril-mai 1981, "Women and Music", un numéro spécial également ou l'on parle, entre autres, de Miriam Gideon, Meredith Monk et Alison Knowles, incluant aussi diverses illustrations, partitions, etc. Disponible à l'adresse suivante pour $1.50: Ear Magazine, New Wilderness Foundation, 365 West End Ave, New York, NY 10024.

Paid My Dues, "Journal of Women and Music", publié par Calliope Publishing et disponible à l'adresse suivante: P.O. Box 6517, Chicago, Illinois 60680.

ADRESSES

International League of Women Composers, Cf. Nancy van de Vate, P.O. Box 23152, Honolulu, Hawai 96822. L'association met également à la disposition du public intéressé une série d'émissions produites pour la radio et disponibles sur cassettes, en location seulement à l'adresse suivante: Doris Hays, 697 West End Ave, New York, NY 10025.

American Women Composers Inc., 6192 Oxon Hill Road, Suite 406, Washington, D.C. 20021.

National Women's Music Festival, P.O. Box 2721, Station A, Champaign Illinois 61820.

Frau und Musik, Internationaler Arbeitskreis, eV., Schlagbaumsweg 150, 5000 Köln 80, West Germany.

La deuxième partie de cette chronique, soit les femmes et la voix, les femmes dans l'histoire du jazz, vocal comme instrumental, les femmes et la nouvelle musique de composition et d'improvisation, électronique ou acoustique, sera publiée dans le prochain numéro de la revue.

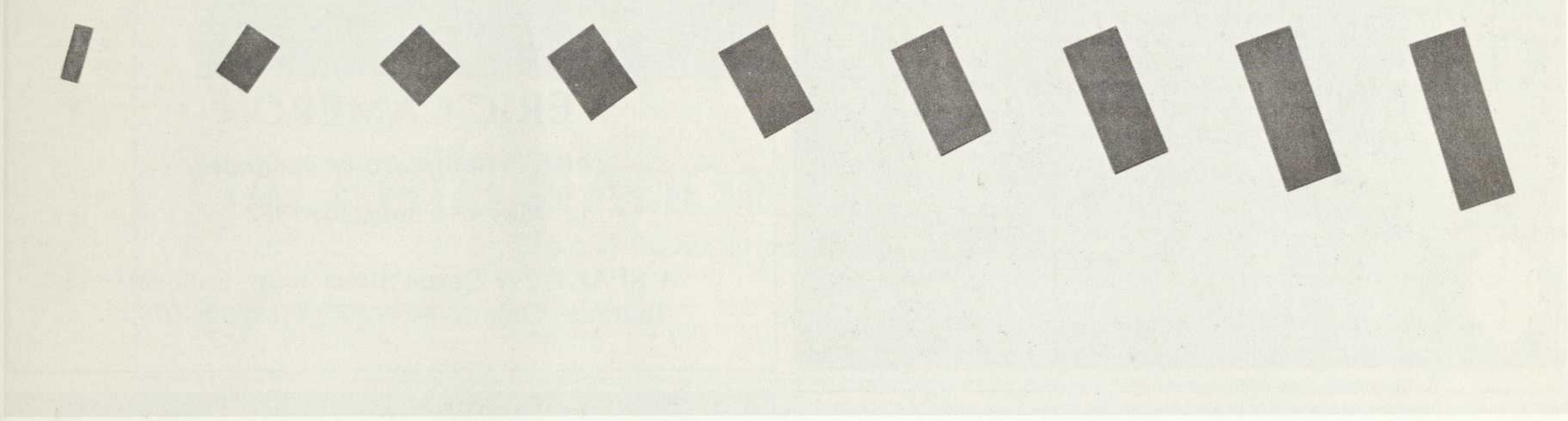
RAYMOND GERVAIS

Gilles Gheerbrant a le plaisir d'annoncer la parution de

PYTHAGORE + NEWTON

un multiple de

DIRK VERHAEGEN



cette pièce conjugue un ordre métrique
(mesures régulièrement croissantes des éléments)
avec un ordre naturel (la gravité).
le multiple consiste en 9 rectangles d'arborite
découpé dont un côté a une longueur constante
et l'autre une longueur régulièrement croissante.
la progression des plaques s'arrête dès
que l'on aboutit à un élément dont
les proportions sont les mêmes que celles de
l'élément de départ. chacune des 9 plaques
est suspendue librement au mur autour
d'un point d'attache (clou). les points
d'attache sont régulièrement espacés
sur une horizontale imaginaire.

dimensions: 27 cm x 216 cm x 0,5 cm
édition: 20 exemplaires signés et numérotés
prix: $600. (prix spécial de souscription
jusqu'au 15 mai 1982: $450.)
copyright
dirk verhaegen et gilles gheerbrant, 1980-82

GALERIE GILLES GHEERBRANT 307 ouest ste catherine, suite 555, montréal H2X 2A3 tél. (514) 842-0225

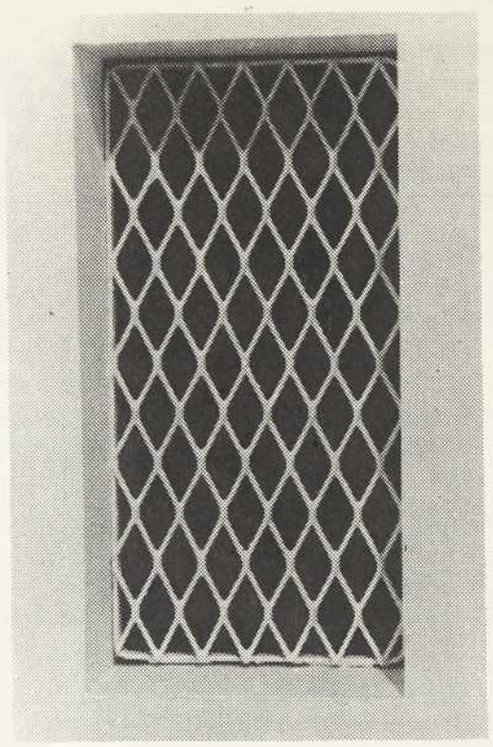
Suzanne Funnell

May 1 – 28

"Buck" by John McEwen

June 5 – July 3

The Ydessa Gallery 334 Queen Street West Toronto



ERIC CAMERON

Thick Paintings (to be continued)

May 15 - June 10, 1982

A SPACE 299 Queen Street West, Suite 507
Toronto, Ontario M5V 1Z9 (416) 595-0790

Louise Fauteux

du 20 mai au 10 juin 1982
du lundi au samedi
de 11h à 17h

Galerie A, sans but lucratif commanditée et administrée par Alliance mutuelle-vie
680, rue Sherbrooke ouest *284-3768*

RON MOPPETT
PAINTING, SCULPTURE AND MIXED MEDIA
ONE-MAN SHOW

JUNE 7 TO JULY 6, 1982

AGIT. PROP.
PERFORMANCE IN BANFF

A SERIES OF 9 PERFORMANCES BY:
BRUCE BARBER, MARCELLA BIENVENUE, STEWART BRISLEY, ELIZABETH CHITTY, SONIA KNOX, MARCEL ODENBACH, ADRIAN PIPER, ULRIKE ROSENBACH AND MARTHA ROSLER

JULY 9 TO JULY 25, 1982

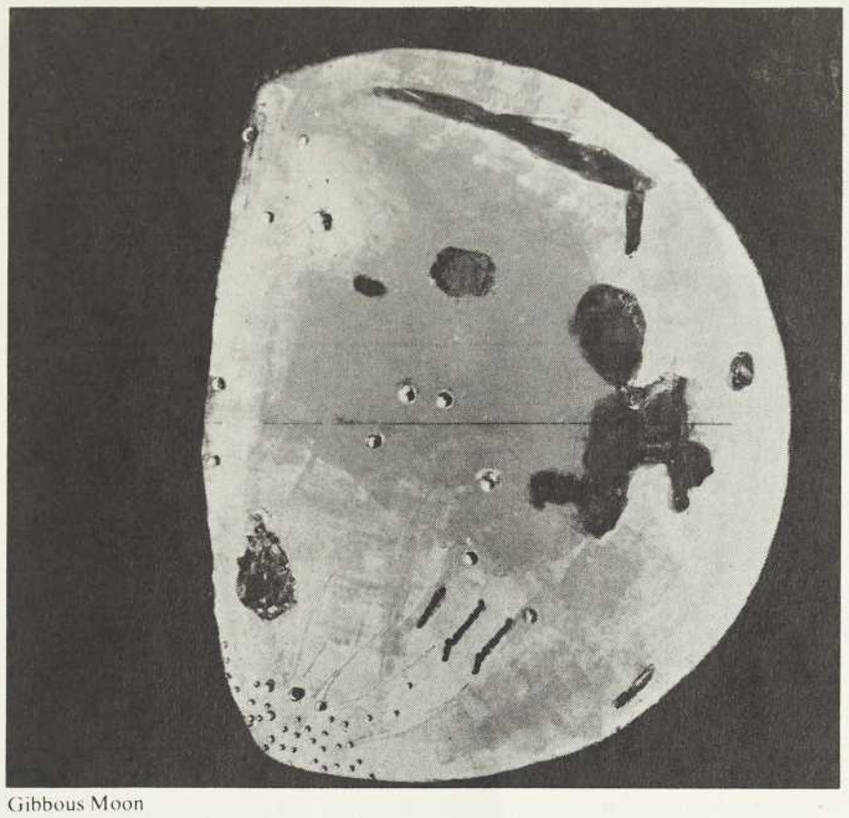
MAGDALENA ABAKANOWICZ
FIRST CANADIAN EXHIBITION OF WORKS BY POLAND'S LEADING FIBRE ARTIST

AUGUST 2 TO SEPTEMBER 19, 1982

WALTER PHILLIPS GALLERY
for the exhibition/presentation/production of contemporary art

The Banff Centre Schooi of Fine Arts
P.O. Box 1020, Banff, Alberta T0L 0C0
(403) 762-6281

summer hours: noon to 6:00 p.m.



Gibbous Moon

Paterson Ewen

Biennale di Venezia

13 juin - 28 septembre 1982

GALERIE NATIONALE DU CANADA

Elgin et Slater Ottawa (613) 992-4636

Musées nationaux du Canada
National Museums of Canada

Canada

+ Latitudes Parallèles

Convergences sur la photographie canadienne contemporaine

LE GALERIE D'ART DE WINNIPEG organise une exposition de photographie canadienne contemporaine qui sera soumise à un jury. Cette exposition va se traduire par la présentation des principales tendances et innovations dans l'art de l'utilisation de la caméra et du domaine de la photographie canadienne. Un catalogue élaboré accompagnera l'exposition qui sera présentée dans plusieurs grandes galeries du Canada, en 1984. La Galerie d'Art de Winnipeg vous invite à soumettre vos travaux, vos œuvres, à l'examen du jury.

FORMULE D'INSCRIPTION:
Shirley Madill
Le conservateur
La Galerie d'Art de Winnipeg
300, boulevard Memorial
WINNIPEG, Manitoba
Canada R3C 1V1

DATE DE TOMBÉE:
le aout 1982

+ Latitudes Parallels

Focus on Contemporary Canadian Photography

THE WINNIPEG ART GALLERY is organizing a juried exhibition of contemporary Canadian photography. The exhibition will result in a major show exposing major trends and innovations in the field of Canadian photography and camera art. An extensive catalogue will accompany the show. The exhibition is planned to tour to several major galleries across Canada in 1984. The Winnipeg Art Gallery invites you to submit your work for consideration by the jury.

ENTRY FORMS:
Shirley Madill
Curatorial Department
The Winnipeg Art Gallery
300 Memorial Boulevard
WINNIPEG, Manitoba
Canada R3C 1V1

DEADLINE:
August 1, 1982

CHARLES GAGNON

TABLEAUX RECENTS : 13 MAI - 12 JUIN

YAJIMA/GALERIE 307 O. STE-CATHERINE MONTREAL, 842-2676

PARACHUTE REND HOMMAGE
AU
CONSEIL DES ARTS DU CANADA
À L'OCCASION DE SON VINGT-CINQUIÈME ANNIVERSAIRE
ET LE REMERCIE
DE SON SOUTIEN CONTINU

CONSEIL DES ARTS DU CANADA
1957-1982

Grieder

LE SALON INTERNATIONAL D'ART: 270 GALERIES DE 23 PAYS PRÉSENTENT PLUS DE 2000 ARTISTES.

Art 13'82: le Salon le plus important, le plus actuel,
le plus complet et le plus international pour l'art du 20e siècle;
tous les jours de 10 à 20 heures sans interruption.

UNE MANIFESTATION DE LA FOIRE SUISSE D'ÉCHANTILLONS BÂLE

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

BELGIQUE
COPYRIGHT, Gewad 23, 89000 Gent
EXPRESSION, 50, rue St-Gilles, B-4000 Liège
GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plainevaux (Liège)
I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

ÉTATS-UNIS
ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222
ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110
ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291
BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021
BOOKSPACE, 3262 N. Clark St., Chicago, 111 60657
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704
GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles CA 90069
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St. Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago Ill. 60611
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013
THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street N.W., Washington, DC 20005
WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

FRANCE
ALINEA Librairie, 24, rue Félix Pyat, 83000 Toulon
ASSOCIATION GALERIE ARLOGOS, 1, rue Santeuil, 44000 Nantes
JEAN FOURNIER, 44, rue Quincampoix, 75004 Paris
GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris
ICARE, Librairie et Galerie, 31, ave des Vosges, 67000 Strasbourg
LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris
LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux
LIBRAIRIE ARTCURIAL, 9, ave Matignon, 75008 Paris
LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
LIBRAIRIE LES IDÉES ET LES ARTS, Place Brant, 67000 Strasbourg
L'OLLAVE-Galerie/Librairie/Édition, 58, rue Tramassac, 69005 Vieux-Lyon
OMBRE BLANCHE, 48, rue Gambetta, 31000 Toulouse
VITRINE, 51, rue Quincampoix, 75004 Paris

HOLLANDE
ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam
OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 259, Amsterdam
ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestraat 78, Amsterdam

ITALIE
CENTRO DI, Piazza de Mozzi 1, 50125 Firenze
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma
OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna
ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze

PORTUGAL
LIVRARIA BERTRAND, Apartado 37, Amadora

SUISSE
ECART, 16, rue d'Italie, c.p. 253, CH-1211 Genève
GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg
KRAUTHAMMER BUCHHANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfach, 8025 Zürich
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel

REÇU LE
JUIN 4 1982