

P&R  
B-10

15

# la nouvelle barre du jour

*nbj*

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
and Warhol vu par Beausoleil

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
GUÈRE

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
nard RUBE

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
m

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
UCHER

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
nçois

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
ROUCHE

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
ré

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
L

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
n

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
MBLAY

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
pôt

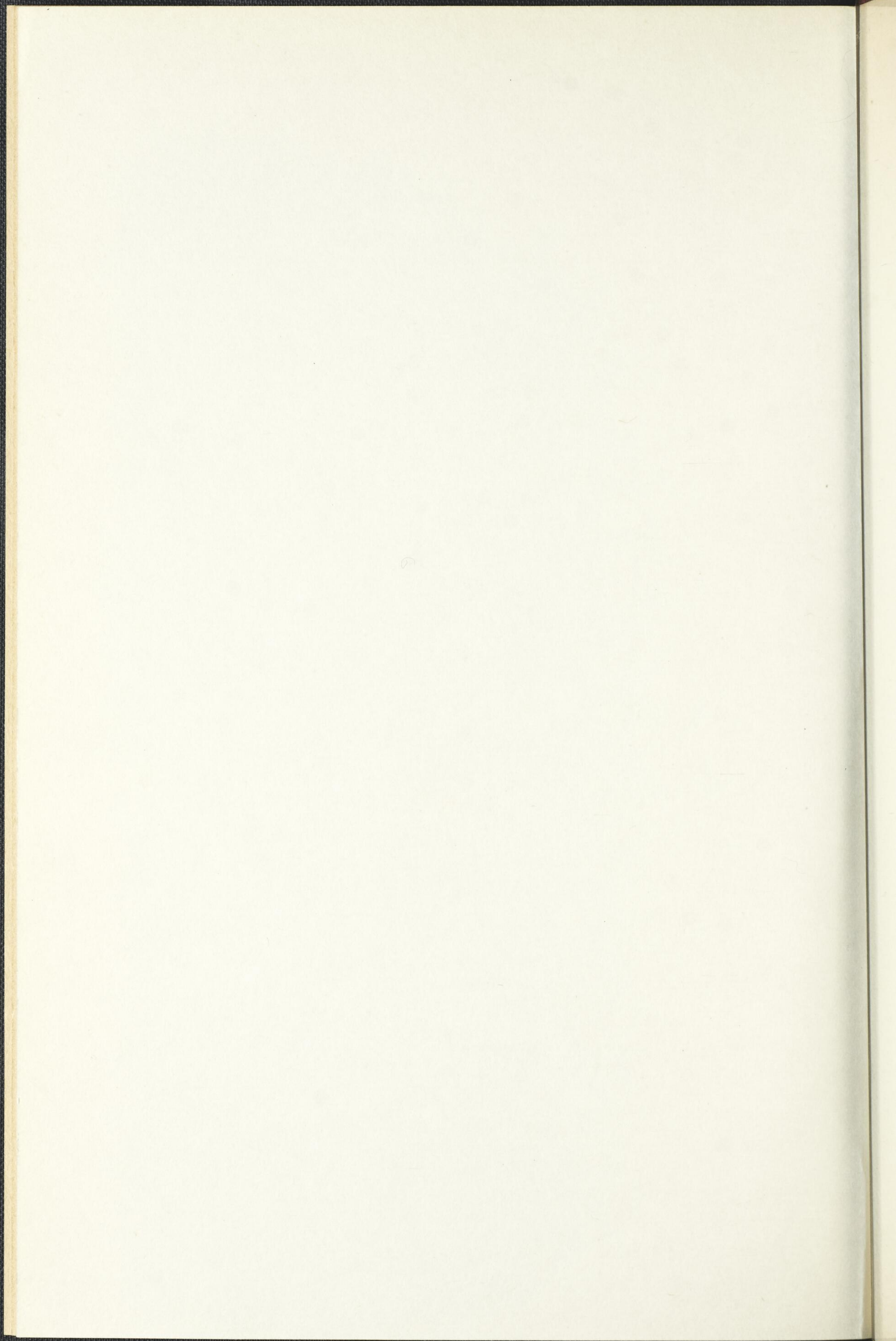
LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
OTTIER

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
de

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S  
USOLEIL

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S

LA 60'S COKE POP MARILYN AMERICA 60'S



*nby*

# *la nouvelle barre du jour*

numéro 95

octobre 1980

## **directeurs:**

Michel Gay  
Jean Yves Collette

## **distribution exclusive:**

Diffusion Dimédia inc.  
539, bd Lebeau  
Saint-Laurent, Qué.  
(514) 336-3946

## **correspondance:**

la nouvelle barre du jour  
c.p. 131, succ. Outremont  
Outremont, Qué. H2V 4M8

Les auteurs sont priés de n'envoyer qu'une copie de leurs oeuvres, les documents n'étant pas retournés. Les auteurs des textes que nous publions sont seuls responsables des opinions qu'ils émettent.

La reproduction des textes et des illustrations paraissant dans la *nbj* est strictement interdite sans l'accord écrit de l'auteur et de l'éditeur.

La *nbj* est répertoriée dans *Radar*, dans le *Canadian Index*, dans *The Standard Periodical Directory* et par la *Pressothèque de langue française*.

---

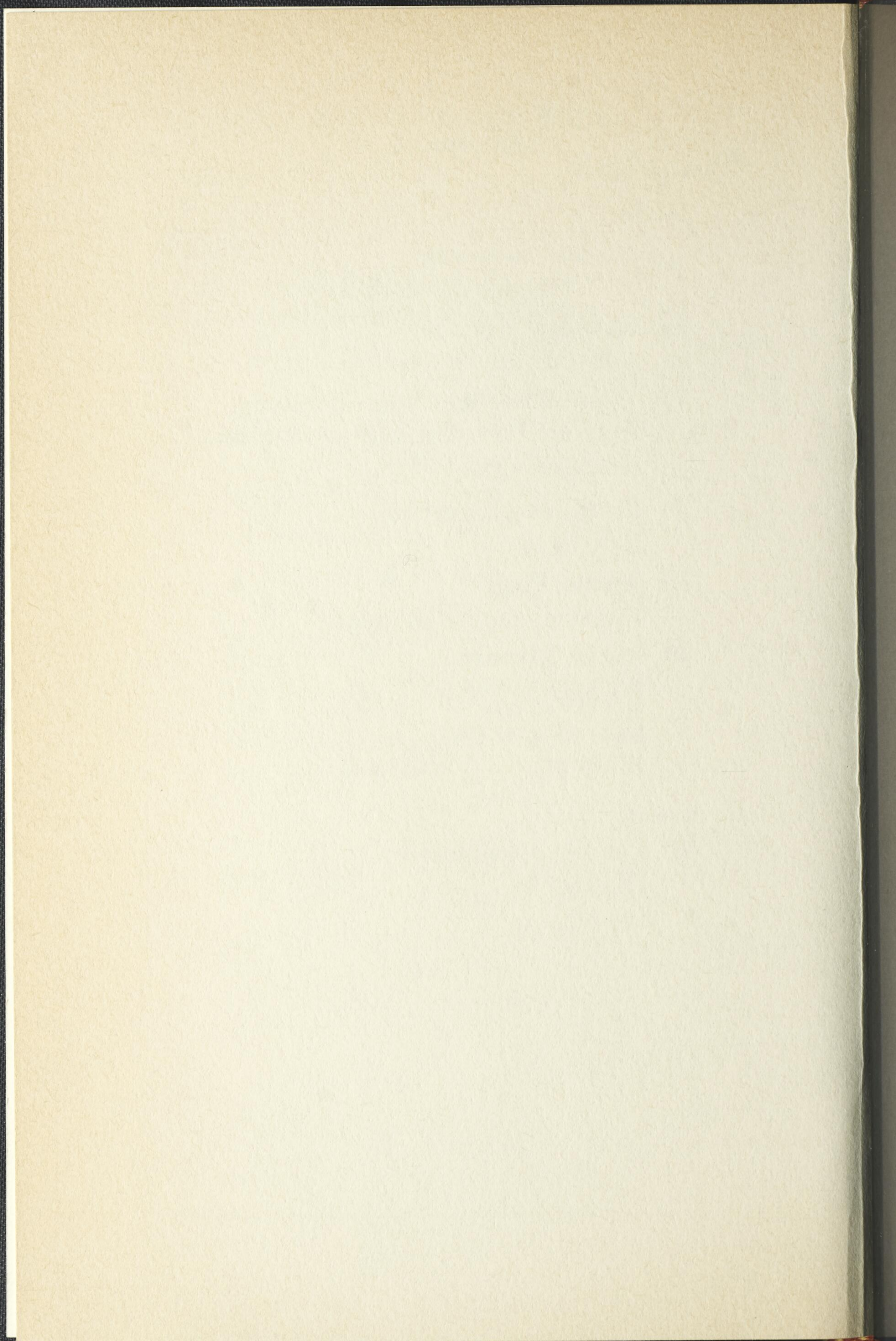
## sommaire

### fiction

- 7 Roland Giguère**  
Le Chevalet de Redon
- 17 Bernard Bérubé**  
Tractations IV
- 25 Yvon Boucher**  
Dernier Petit Dictionnaire portatif  
des citations
- 31 François Larouche**  
Dur Midi
- 34 André Paul**  
Fusains pour voix mixtes
- 41 Alain Tremblay**  
La Sainte-Vierge
- 44 Benoît Trottier**  
L'Épreuve de séduction

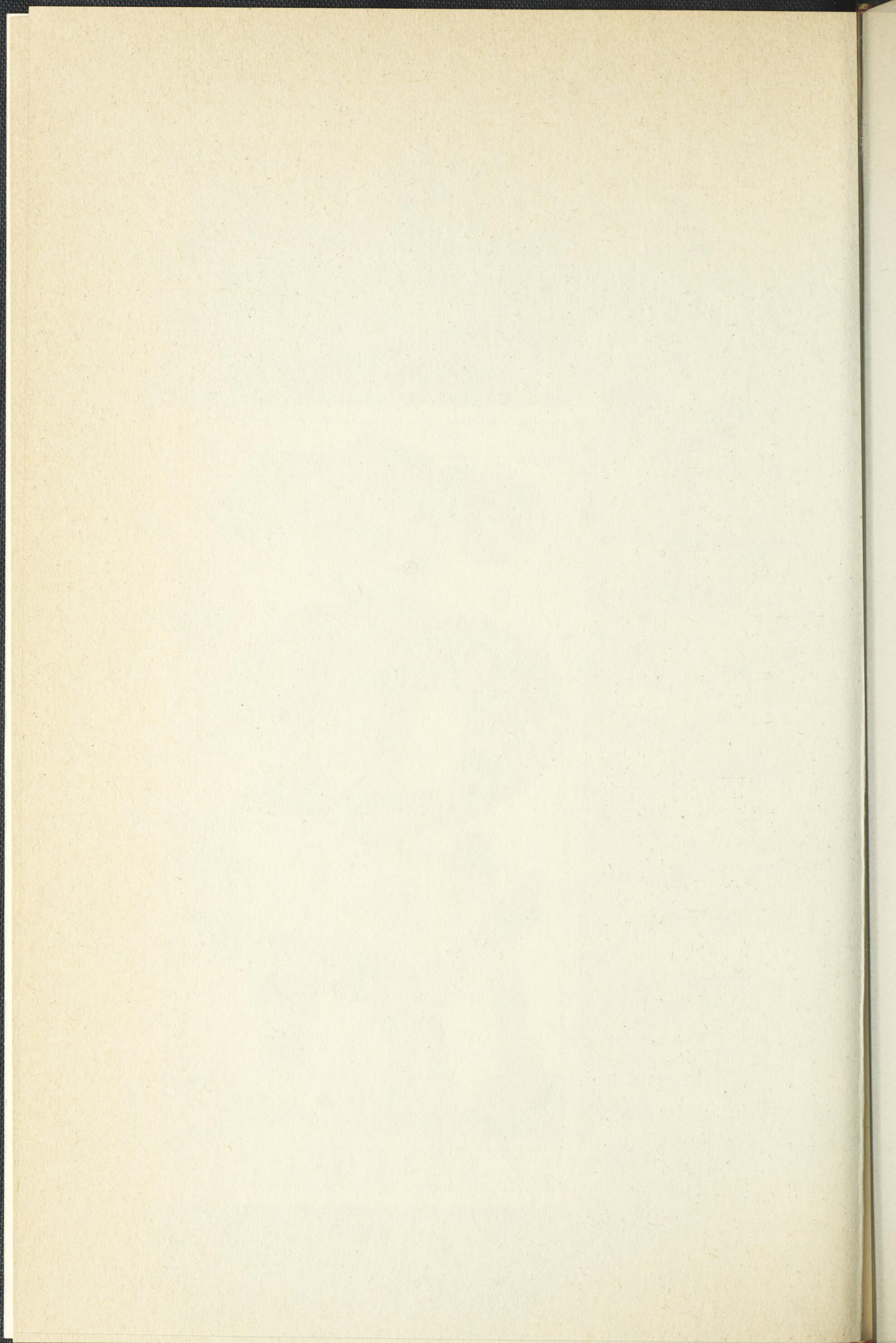
### essai

- 49 Claude Beausoleil**  
Décrire Warhol *ou* le Sens de la  
répétition
-



fiction





---

Roland Giguère

**Le Chevalet de Redon**

---

Toute mon originalité consiste à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible.

Odilon Redon (mai 1909)

## I

Comment occuper cet espace? Pourquoi l'occuper? Pourquoi ne pas laisser la lumière et les mouvements d'ombres habiter ce rectangle blanc? Laisser le temps et les intempéries faire leur oeuvre... Et découvrir après des années de poussière, cachée dans les plis et les couches d'oubli — comme surgie de la tache de Léonard de Vinci — l'image de Vénus encore perdue dans ses rêves.

## II

Imaginez-le comme il vous plaira, mais ne le quittez pas des yeux: ce mur est votre seul refuge. La fissure finira bien par apparaître quand l'envie de fuir sera trop forte. Faites en sorte d'oublier les sorties. Après des nuits de solitude, les lézardes se multiplient et le mur devient habitable avec ses nids d'orfraies, ses femmes aux coiffures arborescentes, ses figures de proue abimées et ce grand calme qui sourd des profondeurs.

### III

En grattant un peu, le vernis s'écaille et libère un bleu beaucoup plus bleu qu'on ne le croyait. À partir de là, tous les ciels sont possibles. On peut même imaginer ceux de Turner dans l'oeil d'Odilon. Les grands cils noirs flottant autour de cet étang céleste annoncent peut-être quelques pleurs, mais l'ensemble est serein. On n'aura pas à retoucher pour la peine.

### IV

L'aile déchirée gît au bas de la page comme une signature maladroite que l'on ne pourra jamais déchiffrer à moins de savoir le temps qu'il faisait quand l'oiseau est tombé. De toutes façons, il nous importe peu de connaître l'auteur de ce massacre qui décore si bien le mur du salon. En saison de chasse, on ne parle que de plumes et de beaux tableaux.

### V

Vers midi, la marquise sortit de son cadre et descendit dans la rue. Elle ne rentra qu'à cinq heures, après avoir fait le tour du quartier pour retrouver un bijou perdu: l'Étoile du quincailler. Personne ne remarqua son absence sauf la bonne qui dut replacer le cadre. Mais ces escapades n'étaient pas fréquentes chez Monsieur Moreau.

### VI

La nature morte si longtemps convoitée se mit à bouger après cinq jours de pose: les mouches arrivèrent en premier, puis quelques papillons dont un grand monarque qui se posa sur l'ananas et, enfin, les oiseaux qui firent honneur au festin. Le tableau fut repeint jusqu'à ce qu'on vît apparaître les pépins dans les yeux des merles affolés.

## VII

La lumière vacille et tous les contours s'évanouissent sans qu'on n'ait pu vraiment identifier le sujet principal. Il faudra revenir à l'atelier un jour de tourmente et, patiemment, attendre la foudre pour saisir l'éclat désiré et promis par tant d'ébauches, d'avatars et de repentirs. Cet arc-en-ciel que l'on voit au coin supérieur gauche n'est là que pour faire croire, pour distraire, pour équilibrer, pour mettre le voyeur en attente.

## VIII

La main cherche le contour dans le dessin de la feuille et la chevelure se dénoue lentement comme un beau filigrane dans le papier vergé. Le regard s'épanouit sur cette rivière blonde qui bondit dans les cascades et fuit dans ses propres méandres pour échapper au dévoilement. Même après plusieurs études, rien ne transpire du drap premier sinon le cheveu qu'on y a oublié comme une mystérieuse signature.

## IX

Rien à la fenêtre, ce matin, qui pourrait meubler le moindre petit coin de tableau. Rien qui pourrait faire frémir le plus petit poil de martre. Pas la moindre couleur, pas le plus petit cri. L'esquisse du vide seule est possible après des heures de réflexion stérile. Mais le vide envahit tout l'atelier, veut tout prendre jusqu'à l'espace entre deux blancs, jusqu'au silence du chevalet planté au milieu du désordre. Encore une journée sans travail, une journée sans trace.

## X

Il pleut juste assez pour brouiller la vue qu'on avait de la petite maison assise au pied de la colline. Le seul nuage a une curieuse forme découpée en feuille de chêne. Les parapluies restent couchés à côté des chapeaux de cuir bouilli. On ne sortira pas aujourd'hui. On se replie dans l'humidité pour oublier les saisons de sécheresse. Heureusement, le bouquet de fleurs est toujours là, sur l'appui de la fenêtre: il est signé Séraphine Louis.

## XI

L'aile, mal peinte, faisait trop d'ombre au-dessus des roses et le bouquet dépérissait à vue d'œil. Éclaircir n'était pas facile car les pétales se refermaient à la moindre touche. Le vert des feuilles tournait au violet à la seule approche du pinceau et les nervures se mettaient à saigner. Dans cette terre de sienne trop meuble, tout se déracinait; on osait à peine écrire le nom de l'auteur de ces fleurs du mal.

## XII

On a beau déployer ses couleurs, on sait que l'être attendu sera vêtu de noir et que le dialogue se fera en demi-teintes, à voix feutrée, dans la chaleur de l'alcôve. Il faudra deviner ce qui passe dans ses grands yeux dévorés de fusain avant d'entreprendre le portrait et, peut-être, obtenir une lueur de cette figure voilée qui gémit dans les draperies.

## XIII

Un regard dirigeable (porté vers le ciel) se pose dans le champ désert comme si le rêve faisait une halte avant le réveil. Les herbes sont couchées sur de vieilles lithographies aux tons délavés. À l'horizon va bientôt surgir le griffon que l'on attendait pour poursuivre ce voyage insensé dans les failles du visible.

#### XIV

Dès qu'apparut un profil de lumière, les chimères regagnèrent le portail de nuit emportant sur leurs ailes les derniers reflets de l'encre bleue. Attendre au coin du feu, attendre. Attendre dans les marges. Attendre au milieu. Attendre le pli ou la tache qui viendra tendre son piège sur la feuille vierge. Les chimères toujours reviennent.

#### XV

Pourquoi cet envol de têtes si mornes en ciel tourmenté? Serons-nous toujours aux prises avec ces regards qui trouent la toile et s'incrument dans les fibres pour nous défigurer? Le collectionneur déjà envisage de partir avant même d'avoir vu la suite qui s'étale dans le clair-obscur de l'atelier.

#### XVI

Ne pas surcharger le paysage déjà fort encombré de volutes, de spirales, de courbes lentes, de tournoisements effrénés. S'appliquer plutôt à définir les détails pour donner à l'ensemble un peu plus de vraisemblance. Quand les fleurs seront écloses sur ce fond de soufre, il se peut que le colibri vienne butiner dans ce miroir aux alouettes.

#### XVII

Lorsque descend des ténèbres le cheval ailé et que ses sabots fumants touchent le sable de lave, la plage toute entière prend feu embrasant du même coup les dernières vagues de la marée. La sirène, à minuit, viendra s'y brûler les écailles et les dards avant de mourir de folie.

## XVIII

Devant le miroir qui ne voulait rien réfléchir, on se tourna vers la fenêtre et sa lueur précaire pour voir enfin apparaître un semblant d'être dont l'oeil, mi-clos, était tourné vers l'intérieur, indifférent au brouillard qui envahissait la vitre. On tira les rideaux sur cette vision fugitive, mais une profonde Mélancolie resta gravée sur le mur d'en face.

## XIX

La lune était en train de fondre au-dessus du jardin quand les invités arrivèrent. Mais ils ne le remarquèrent pas, tout affairés qu'ils étaient à admirer les tapisseries qu'on avait louées à Aubusson pour meubler la soirée. On sentait que la nuit serait longue avant même que les chandeliers ne fussent allumés. On parlait d'ombres chinoises et de marionnettes javanaises, de jeux d'osselets et de tarots. Le bruit courait que Gauguin ne valait pas cher en ces temps pourris et qu'à l'Hôtel Drouot on affichait complet. Les fruits dans le compotier étaient en cire.

## XX

Ce halo autour d'un visage aussi pâle ne présageait rien de bon. Les yeux, quoique cernés d'élytres, n'avaient aucun désir d'envol et point de flamme qui eût pu faire croire à un lointain brasier. Les impressions se superposaient avec acharnement sans jamais réussir à donner autre chose qu'un lavis triste et fade. Les traits fuyaient aux abords du papier mouillé qui ourlait de couleur. Quand, à la fin, la bouche se mit à saigner, on comprit que jamais cette aquarelle ne serait révélée.

## XXI

Les lèvres de la caverne étaient entr'ouvertes et l'on pouvait distinguer, tout au fond, l'alouette qui brisait son nid à coups de bec. On parle encore ici de la bouche d'ombre dont les paroles sont énigmes. Quand on vient en éclaircur, il n'y a rien d'autre à faire que d'attendre un moment propice pour y voir de plus près, sans espérer pour autant découvrir les mots-mères de ce nouveau rébus.

## XXII

Perdus dans la répétition des vertiges, il n'y a pas ici de meilleure fuite que la chute. Une chute légère et ondoyante — comme celle de la feuille ou de la plume — vers un sol de labours. Le sillon, bien sûr, n'est jamais choisi mais on sait qu'il se refermera avant le gel. Un champ en perspective.

## XXIII

Le cri se fait entendre jusque de l'autre côté du pont. L'air est déplacé par larges vagues qui s'entrechoquent au sommet des pinèdes et la forêt craque de mille feux. Un rouge barbare monte à l'assaut et brise tout avec grand fracas. Après ce déferlement de sirènes et de trompes, on reste sourd face au désastre. Personne n'aura crié aussi fort que Munch.

## XXIV

À peine sortie de l'ombre, cette tête, dirait-on, veut y rentrer. Le regard s'estompe et fuit dans l'épaisseur du fusain. Le front s'obscurcit et se fond dans les rides. La chevelure se dénoue et coule sur l'oreiller fleurie de noires pensées. Il n'est pas facile d'arracher quoi que ce soit à cette nuit fermée sur elle-même comme une noix.

## XXV

Quand ces personnages bizarres, vêtus de plumes et de griffes, de pétales et d'épines, de paille et d'aiguilles, de bois et de clous, de cuir et d'os, quand tous ces imaginaires et les inimaginables qui suivent en auront fini de défiler à la fenêtre, on pourra enfin voir le jardin avec ses allées de tendres pastels et ses papillons d'aquarelle.

## XXVI

La dame assise s'appelait Violette et rêvait devant un bouquet de fleurs des champs. Dans le bouquet bougeaient plusieurs figures étranges dont l'une, plus grande que les autres, avait les yeux clos et semblait absorbée par l'odeur des parfums sauvages. Le silence était tel, en cet après-midi d'été, que l'on entendait ramper la couleuvre autour du vase de Sèvres. Sur le mur, dormait la forêt du douanier Rousseau avec son lion repu. Le temps passait.

## XXVII

Les plus beaux tableaux laissent toujours à désirer. Ainsi ce paysage, plutôt sombre, qu'éclaire à peine une petite rivière dont le sens du courant nous échappe; les arbres qui se penchent au-dessus n'ont pas de feuilles, donc pas de nom. Un paysage familier qu'on a vu mille fois, mais où? Rien à l'horizon qui pourrait permettre la halte, le repos en lieu connu. On est obligé d'errer à l'intérieur de ce cadre, de coin en coin. Nul sentier ne mène au puits caché dans le bosquet.

---

**Bernard Bérubé**

**Tractations IV**

---

Cobol bande

Il attend la fin du monde  
Les nuits suicidées

aboient

au coeur  
des parkings livides  
désertés

Phosphorescences!

Nuits Méthédrines

Eucharisties séminales

Des androïdes l'avalent  
goûlument

Les apparences sont sauvées

Les dieux repus

Auront-ils décodé le sème?

Le langage est un ruban  
perforé.

Myriades!  
Délirium tremens  
Cônes de spermes  
qui rutilent néanmoins  
sous la table du Signifiant

Pékin est triste ce soir  
Le mausolée de Mao n'a plus d'....

La délation enfante délibérement  
des brigadistes punks  
qui incendient l'espoir comme  
Savonarole

Je suis à toi!

Soleils Lobotomies

L'aube carcérale empiège l'avenir  
Tout est dit  
Les bombes à neutrons fortifieront  
les ventres mous de l'Europe  
Et le monde recommencera

«Un peu de mort, de mort pré-  
maturée, accueille nos dernières  
idées»

Michel Gay

Syncope

le discours disco

abrase

le corps bleu de l'amérique

Cobol danse

La névrose

hurle dans les corridors

télévisés du métro

La lune tarentule mord

celle qui reste...

**PIER PAOLO PASOLINI**

Polysémie

Le crâne éclaté de la mort répand  
sa molle signature  
sur le sable attiédi

Minuit

La lune est un hiéroglyphe écarlate  
La mer, l'aisselle de l'inconscient

Personne

La plage est gaufrée de sens  
Déjà la Ferrari est un point d'horizon

Son aile gauche est barbouillée de sang

**CLAUDE GAUVREAU**

La rue s'agite pulpeuse et verte  
Agill. Sparminiscre apalin Je te radiscetre  
O Adipeuse  
Sur ma machine à écrire, le soleil tape  
une dernière  
strophe

Je suis prêt Maître  
Flambe mes ailes  
Icare!  
L'asphalte bleutée boira mon corps  
et je m'endormirai

## HUBERT AQUIN

Dans le désordre humide de ce parc déserté  
Dans le remugle

la débâcle d'un printemps  
qui ne viendra jamais la mort m'attend  
Elle me sourit déjà

Le canon froid du fusil est un calice vide

---

Yvon Boucher

**Dernier Petit**  
**Dictionnaire portatif**  
**des citations**  
(anthologie)

---

la dégradation du discours, c'est aussi celle du défi et de la perversion, quand ils bousculent le modèle sans toutefois le casser vraiment, quand ils taquinent au niveau de sa raison mais au nom de la raison, en invoquant une autre raison, meilleure, dont ils se justifient afin d'éviter la contradiction

Antoine Compagnon

«&»

Mirabeau (comte de), *Errotika biblion*, à Paris, chez Le Jay, 1792, p. 56.

«V»

Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, <pataphysicien>*, Paris, Les humanoïdes associés, Coll. l'Ange du Bizarre, 1979, p. 191.

«A<sup>o</sup> D<sup>ni</sup>»

Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Crès, Coll. Les maîtres du livre, 1921, p. VIII.

«J'»

Groucho Marx, *Correspondance*, Paris, éditions Champ libre, 1971, p. 127.

«?»

Jonathan Swift, *Le Cabinet de toilette d'une dame*, Paris, Les formes du secret, 1978, p. 72.

\*

«\* \*»

Tristan Tzara, *Sept manifestes DADA*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 25.

« »

Georges Pérec, *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969, p.

«(1)»

Rémy de Gourmont, *Le Chemin de velours*, Paris, Crès, 1923, p. 76.

«KSS»

Raymond Queneau, *Loin de Rueil*, Paris, Gallimard, Coll. Soleil, 1944, p. 62.

«H<sup>2</sup>O»

Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947, p. 303.

«GAM.....»

Rétif de la Bretonne, *L'Anti-Justine*, Paris, La bibliothèque privée, L'or du temps, 1969, p. 113.

«B1 G6 R1»

Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismes*, Paris, Les presses d'aujourd'hui, L'arbre double, 1980, p. 87.

«!»

Salvator Dali, *Oui 1, La Révolution paranoïaque-critique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, bibliothèque Médiations, p. 98.

«CF»

Guy Delahaye, «*Mignonne, allons voir si la rose... est sans épines*», Montréal, C. Déom, 1912, p. 19.

«16H.30»

Gérard Bessette, *Le Libraire*, Montréal, le Cercle du livre de France, CLF poche canadien, 1968, p. 93.

«(SIC)»

Alphonse Allais, *Oeuvres anthumes T.III*, «Ne nous frappons pas», Paris, La table ronde, 1964, p. 282.

«©»

Grimod de la Reynière, *Avantages de la bonne chère sur les femmes*, Paris, Plasma, Coll. Les feuilles vives, 1979, p. 4.

«—»

Roland Dubillard, *Olga ma vache*, Paris, Gallimard, 1974, p. 60.

«;»

Félix Fénéon, *Oeuvres plus que complètes*, Genève, Droz, 1970, T.II, p. 1019.

«))))»

Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 83.

««»

Fernand Fleuret, *Supplément au spectateur nocturne*, éditions du Trianon, Paris, 1928, p. 61.

« , »

Honoré de Balzac, *La Rabouilleuse*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléïade, 1952, p. 853.

« • »

E.M. Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, les essais XXXV, 1949, p. 252.

« ∴ »

Jean Paulhan, *Oeuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966, p. 159.

« ... »

Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléïade, 1962, p. 692.

« **ETC** »

Pétrus Borel, *Champavert, contes immoraux*, Paris, éditions des autres, 1979, p. 203.

« **FIN** »

Jules Renard, *X...*, roman *impromptu*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléïade, 1970, p. 912.

---

**François Larouche**

**Dur Midi**

---

Il est midi tu es bien là  
Tu marches mollement à côté de moi  
L'asphalte affaiblie nous aveugle et les gaz  
Sondent nos cervelles usées  
Le zénith meurt dans nos mains moites  
Coins qui crient klaxons qui claquent  
Ville velléitaire foule étale  
Nous marchons vers le carré Viger

Dur midi qui digère déjà  
Un joli crachat gît ici  
Quel violet quel vermeil  
Merveilleuse odeur des vieux vomis  
Un insecte globuleux glisse  
Son ventre velu sur ton ventre  
Tu ris déjà et pourtant  
Il n'y a pas de quoi

Maintenant nous sommes assis  
Dans le doux gazon et nous jasons  
Qu'est-ce que t'a dit ton contremaître  
Pourquoi t'a-t-il appelé bébé  
Mes doigts troublés se dérobent  
Sous ta robe de nylon blanche  
Près de nous dorment des robineux

Des camions passent et tes lèvres s'agitent  
Le monde s'affale et toi tu parles  
Quand ils dorment la nuit  
La police les frappe  
Un crook sur Hôtel de Ville  
Vole leur Bien-Être  
Conversations transitoires  
L'entre travail se délie  
Cet après-midi derrière les fours  
Nous rêverons d'une autre vie

---

André Paul

**Fusains pour voix mixtes**

accompagné d'un dessin de  
Louise Gagnon

---

## À L'ABRI

Corps nus  
Qu'engoncent les murs opaques: soustraction.  
Ma race est sans quiétude où les trottoirs s'arrêtent.  
Désirs muets, attouchements enfouis.  
Dans l'indicible, être  
Aussi.

Ma race: je.  
L'urgence satisfaite de priver des regards  
Qu'alors infiltre la mémoire: ils.

Scrutent sans voir,  
Et je reste à l'abri  
Comme à l'ombre d'un arbre mort.

## GESTES

Froidure. Une lime est sur les lèvres.

\*  
\* \*

L'enfance: une jambe mécanique traînée dans un champ d'herbes hautes. Cercle obstiné autour d'un grillage rouillé. Éloignement.

Un message peut abstraire la pointe du burin.

Gravure son jaunissement  
dissipe le vol d'un

Harfang.

Oeil, trajectoire, papier.

Demi-cercle d'hommes nombreux à témoigner

Du souffle court qu'aucun trait ne suggère;

Passent outre.

Restent le tactique dressage des troncs

Et le désordre massif des branches

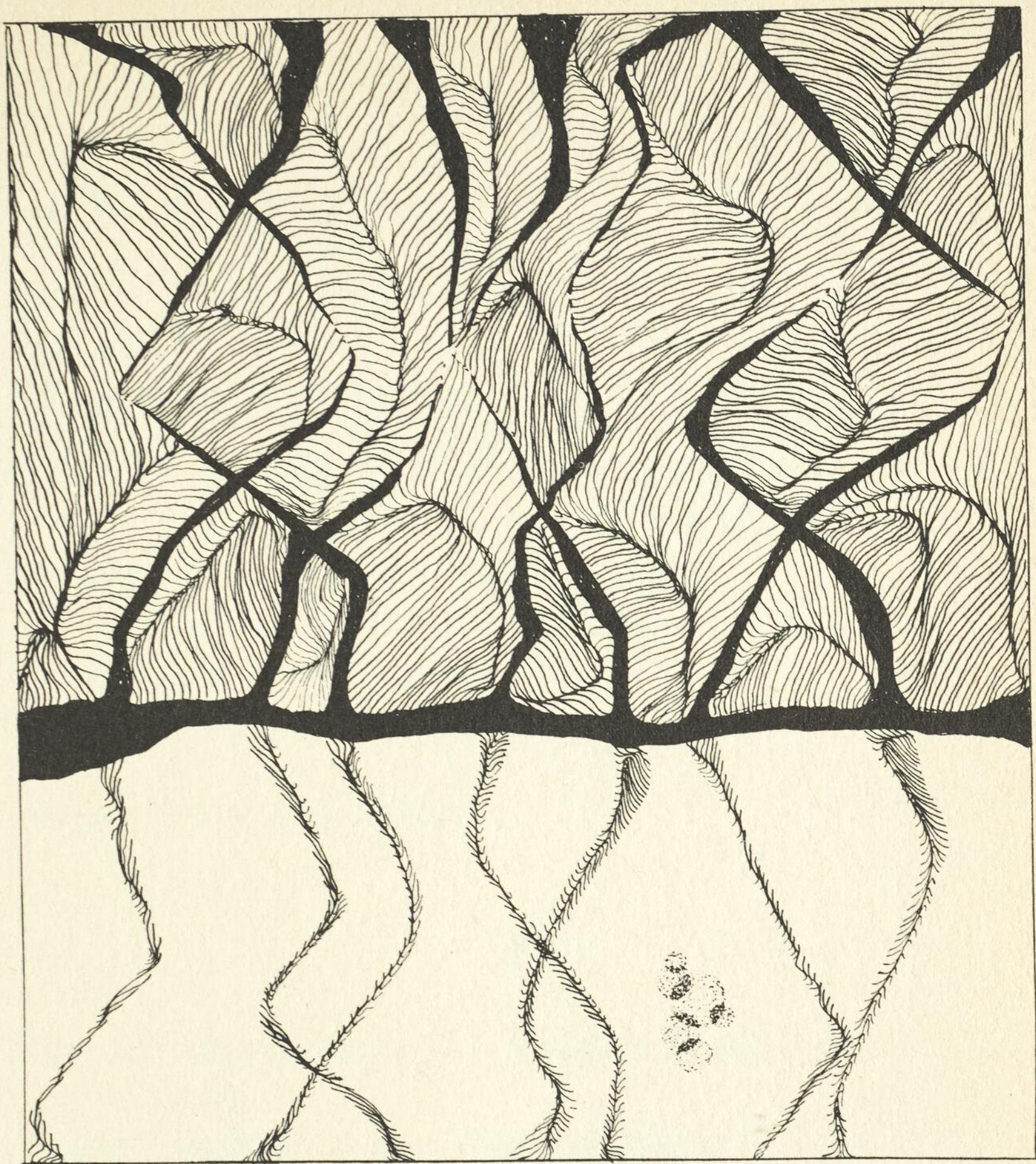
Comme mortes.

Des cris de vieillards et le bois encroués.

L'encadrement de bois.

Les créateurs anciens, écartés.

Vernissage.



## MANIFESTE

*(Circonstances grégaires:  
ivresse, drogues.)*

*Pour Pierre R. Plante*

Marcher en rase campagne (ou ailleurs), long-  
temps. Et sans bâton. Seule femme, ou seul homme.  
S'y maintenir. Atteindre.

**FUSAINS POUR VOIX MIXTES**  
(chanson)

**I**

Angles, fils, écorce  
À moduler le vent.  
Ce perceptible dévastant la matière.  
Chant mensonger,  
Éteint.

L'ondulation, le vibratoire, le code  
Délectable des surfaces troublées  
Pressent sans mesure l'espace  
Embrasé contre le mur de l'oeil.

Nous crions, perméables.

**II**

Dans la hâte ancienne des marées, nos talents  
s'achevaient.  
Toute fascination abordait au bâti mouvant de nos  
voix sauvages,  
Longtemps avant l'écho — trébuchement  
Aux intervalles de sable.

Par amplitude grandissante, nous sommes séparés:  
Toi de moi,  
Mon enfoncement dans le sensible,  
La forge de ton cri érodant sa terne conséquence  
Tant les objets sous mes paumes tintent  
Avec plus de violence encor: ma ressemblance.

La force oublieuse des vagues  
Simulées.

### III

Vélocité: gestes d'humains  
Comme la glace murmure au friable des brasiers.  
La nuit:  
Relief rétabli.

J'ébauche des pas colmatés de paix.  
Au large des ruines,  
De leurs lueurs affolées, inoffensives.  
Contemporaines.

---

**Alain Tremblay**

**La Sainte-Vierge**

---

Son visage est aussi vague à la mer confuse de l'image. Regards givrés à la cassure: femme plastique déambulant automate sur le carrelage glacé. Je, après réflexion: son corps, sujet intime propice à l'observation, vide.

1.

Elle marche à l'air. Nu moral. Sa main cherche. Glace et froid. Le mur. Pieds nus. Frissons. Noir: les yeux clos. Dans l'air-craie, stérile. Obscurité. La bouche tremble. Cris. Lèvre rouge. Souffle court. Sueurs. Terre. Crissent. Sol froid. Survol: oeil. Impact. Écrire: ausculter. Son sein maigre. Haleine. Couche. Dieu. Viol.

2.

Instants: luminosité de son corps-glace. Transparence organique. Mammaire glace à l'enfant frigide. Son corps-pluie casse à l'acte: un dieu cochon. Femme-objet sur papier aux dents croches: l'iconoclaste-auteur, morsure, dans son flanc gauche. Bégaiement, pleurs: ruisseau à l'oeil. Vierge vierge, écartèlement; souffrance du geste inconsideré. Joseph. Dieu.

3.

Crir de douleur. Écrire de son mal ventru un filet de sang: épais transfuge de son mal divin. Un couteau dans sa chair, glace, effroi, l'odeur mâle. Vierge clouée sol. Vierge vierge sur sol dur épais. Roche roche tes bras devant ne te tiennent plus tu t'affales sur moi ton désir sue. Sang. Pénis au ciel genoux.

4.

D'une femme à l'homme le geste saigne, s'imbibant crispe la cuisse.

Dislocation sa hanche, ouverture stupéfaction, vierge, la mère éclate, fils d'esprit, seule sur couche, écarte, genoux aux épaules, seins gras.

Le cri certain du désespoir: femme adultère.

5.

Quand d'Adam l'on parle l'Ève se penche. Son lait, alcool puissant, titube: l'enfant ne tête plus. L'autre mâle croit. Femme humiliée. Elle n'est plus. Elle seule.

Dieu pisse.

---

**Benoît Trottier**

**L'Épreuve de séduction**

---

Les sépultures ont ceci d'étrange. Passe le marivaudage et les autres, si l'intention. Mais assez brusque l'intention. Autant que l'esquisse, rien de moins que l'inaperçu, l'introuvable.

Se joue de l'oeil contre la paroi. L'attente. Le grillage et l'attente. On aura vu la douleur cochée s'étendre, la ride sur son cou comme origine, lieu d'un déplacement pudique. Le baiser sur son cou. Une tournée de l'oeil à trahison. De quelques côtés l'épreuve de séduction. (Quelle gauche!) Encore là? tranquille. «Je vous plais je sens que je vous plais».

Le déplacement s'insiste. Il fait vraiment appel. La main toute creuse toute fourbe l'oeil et le cou, la main droite répète la gauche. Puisque l'option s'impose quant à la maladresse. Contre le grillage. L'attente. Il aurait sans doute fallu le dire. Encore gênés? à vos âges? Est-ce que vos folies vous passeront?

Pourquoi s'avertir. Tenir du charme. Ils ont leurs pas. Le geste habitué. Ils savent éviter, se rendre. Le geste et se rendre. Ils savent répéter le geste et demandent. «Je vous plais. Je sens que je vous plais. N'ayez pas peur, même sur le tard. Je dirai: «la petite insomnie». Il saura vous excuser, tant de bonté». Tant de bonté, tant de dépense.

Ils pensent: on ne touche pas.

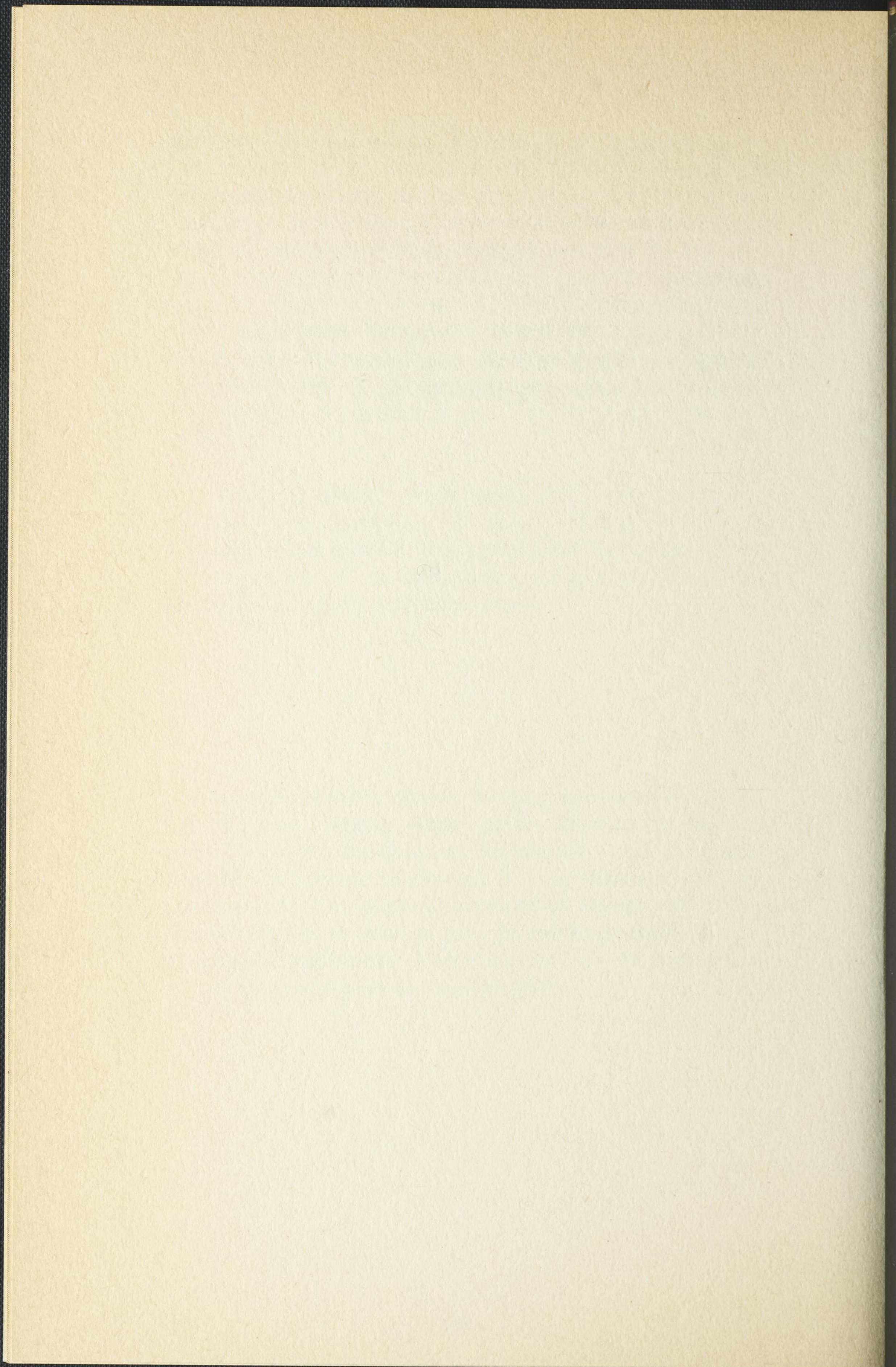
Consiste la manigance à se faire regarder chaque partie, ce que l'on soupçonne, cet à-côté, ce manquement du moral comme quelque chose d'un peu saint, d'exagéré. Avouent-ils parfois de grands moments de fatigue: l'intérêt revient à l'institution, perte oh combien décriée. Eh non! rien du tout. Malgré eux. Ils ne peuvent être ailleurs. Si vieux. Ils ne peuvent se heurter, question de rationnel, tant et tellement d'indécence. À fouiller... ou c'est qu'ils ne sont pas seuls.

Un seul indice — ils voudront — le croire les semble — la chance — en aparté et pas seulement d'animal. Cela gonfle. Vous pousse à la réception: de la une et d'une métaphysique: cela gros la liaison nerveuse. Liaison nerveuse revient.

S'occuper d'autre chose. Simple condition chatouiller la joue, agent d'un pivot d'autre sorte, de contre-cloison; ainsi qu'un substantif pour son analyse de l'efficiencie, se froter la joue minutieusement comme si le cou la poursuivait d'un baiser. «Je n'ose pas l'imaginer je vous ai plu. Je suis subversif». Nulle tangeante mitoyenne à dénoncer. Que de questions. «Que des questions je vous ai plu!»

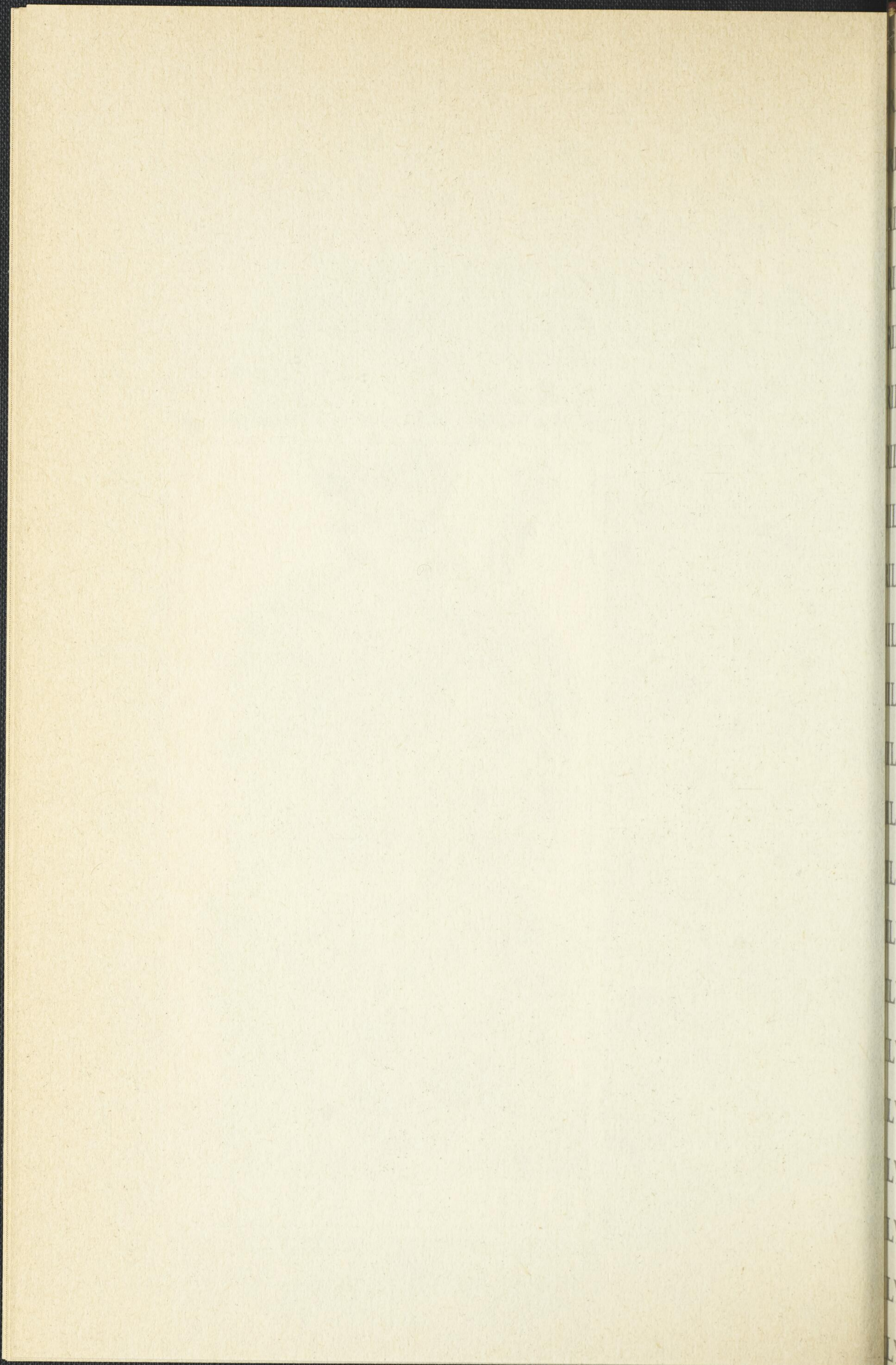
Cela peigne l'attente et la tresse beaucoup depuis là. Peut-être sur le buste; ils se croisent, n'importe. Ne sait rien d'autre part, ceux qui l'ont conduit de ce côté déduisent éventuellement. Ou bien à la marche, fut-ce à l'épitaphe. Suffit-il de l'abondance du personnel.

«VOILÀ. CE QU'ILS VOULAIENT INSCRIRE». Sur la joue (quelle joue?) de race pure, de race et de noblesse: un stigmaté. «Et sans doute de noblesse?»



essai







- \* Profiler un goût:
- \* Au sujet d'une Amérique (fiction)
- \* Situation de la problématique:
- \* Pop Art et Andy Warhol:
- \* Le choix du réseau d'images et le phénomène de la répétition:
- \* Éléments pour une lecture sociale:
- \* Le personnage et sa philosophie ou parler pour être exact:
- \* Notes sur la gravure et l'avant-garde:
- \* On voit alors... (fiction)
- \* Annexe 1:
- \* Annexe 2:
- \* Annexe 3:
- \* Repères bibliographiques:

## Profilier un goût:

Écrire par goût de l'image. Transcrire dans des mots. Voir les mots qui parlent des images. Se rappeler. Se reprendre. Dactylographier les séquences d'un lien entre les choses du pictural et les choses du nominal. Écrire à pleine distance sur la toile de la page. Du *visible* au *lisible*. Et l'analyse. Et le regard du sujet. Et les conséquences. Et autre chose encore. L'objet dépose des scories de signifiante à décrypter jusque sous les formes et les couleurs. Déduire aussi. Dire.

Ce qui me frappe dans les images de Warhol c'est que le processus de fabrication se reproduise comme mouvement dans mon processus de réception. Remise en jeu des éléments. Signes palpables. Énergie. C'est à partir de *ses* images de coke et de Marilyn que je remonte vers coke et Marilyn. Ça se passe pour moi dans une lecture première (singulière?) des sujets comme si le Pop était à l'origine de l'objet. Les Marilyns de Warhol sont pour moi les «vraies» Marilyns. Elles me parlent d'un réel, tandis que l'autre (dont il ne reste de toute manière que des images: films, photos, voix enregistrée...) semble plus lointaine, dérivée en quelque sorte, moins claire à la limite. J'ai eu le goût d'écrire cet essai (analyse-fiction-information-jeu) à partir de pareilles impressions. Tous les niveaux de perception me traversent. Je m'imagine presque en atelier, au musée, relisant des livres que j'aurais écrits sur le sujet. Je vois l'effet du Pop partout, sur les pochettes de disques, dans les vêtements, les allures, le commerce (ici par un étrange retour des choses: s'étant servi des marchandises pour les changer en art, le domaine marchand retransformera les dérivés de cet art en marchandise).

Un goût s'est profilé d'écrire sur ce sujet. Dépister comme un analyste la fiction warholienne, ses incidences: Warhol (le personnage), les années 60, le Pop, les couleurs vives qui sentaient le neuf et l'éternelle jeunesse. Des visages. Icônes modernes. Un style. Les premières fois que j'ai entendu le nom d'Andy Warhol je pensais en plus des références aux peintures, aux gravures (je ne connaissais pas ce terme à l'époque) que c'était un musicien, ou un chanteur rock. Je sais maintenant qu'il a été important dans

le paysage culturel, social. J'y reviens, j'analyse, j'écris mais principalement parce que ces images warholiennes avaient déclenché en moi un goût pour la création. Il me faisait saisir intuitivement mais concrètement l'importance du quotidien, de ses désirs et de ses objets. Les Harvey's (et pour moi à cette époque les roulettes à patates frites, les snack-bars...), les vitrines des magasins, les radio-transistors (très québécois-on-the-beach) prenaient pour moi l'allure d'objets vivables. D'ailleurs les gens de ma génération ont tous enfoui en eux l'ironie du Parc Belmont, des lèvres en cire rouge, des hot-dogs, des Plage Roger, du monde sur les balcons, des bermudas et du cream soda. L'imagerie populaire nous englobait. Nos études nous en éloignaient. Plusieurs pour toujours. Pourtant dans des conversations, malheureusement plus rarement dans des textes, je sens le regard, la nostalgie de l'enfance montréalaise. La culture québécoise d'avant le Patrimoine «revival» était très Pop. très vive. On s'en souvient encore parfois, parfois.

Aventures dans les villes  
ainsi des poèmes de ruelles  
arrogants comme les rictus d'Elvis liberté mais  
(provisoire et surveillée car)  
Amérique: \$ et menottes dans l'air.

Lucien Francoeur

**COKE  
COKE**

## Au sujet d'une Amérique

Warhol englobant  
(au sujet de certains tableaux)  
dans le jeu des séries  
braqué sur nous (par nous)  
effets chromatiques  
déclics américains  
*je* parle défait  
du sourire des couleurs  
oeil posé sur les résidus  
POP des stigmates modernes  
refaire le journalisme  
des stars enfilées  
référents du quotidien  
ZOOMS À VIE  
engendrer des audaces  
quelque chose comme l'indéfini  
imprécisions plurielles  
images détournées/retournées  
briller alors comme au temple  
TRAFIC DES CODES

successions d'injections réalistes déformantes prônant

**COKE POP**

crever la vue  
et boire la forme reconnue  
celle habituelle  
(agressions diverses dans la  
digression des choix optimaux)  
l'éclatement mais certains contours  
parler de ces dérilections  
(clin-d'oeil de circonstance)  
Marilyn tituble grise et jaune  
Liz bleue comme l'orage  
et cette façon de tout colorer  
LUISSANCE DU SPATIAL  
décire les signes  
ceux qui parlent dans le sens  
du texte et des textures  
OUVRIR LARGEMENT LA PAGE  
la mécanique des répétitions  
je parle  
de l'aspect GOLDEN du délire  
(*toujours* au sujet de certains tableaux  
de Andy Warhol)  
m'allumer une autre cigarette  
suivre la phrase  
feuilleter les albums  
reproduire l'effet de l'effet

l'inné du dérisoire à travers la substance des réseaux

60'S

New York défigure l'angoisse  
on sourit comme des images  
ville/taxi/signifiante/lire:  
on décrypte le pictural  
sur un mode multiple  
«L'espace vide est un espace jamais gâché»  
Andy Warhol

le réel traversé par le déplacement  
relier autrement  
ce qui brise les jours  
la critique incluant la profusion  
les détails à redire  
perdu dans ceux-ci  
pour insinuer ce qui est perçu  
à même l'hyper-connu  
(revoir les gravures, et le sens  
s'échappe contenu dans la ville  
qui le disperse et l'incante)  
EN PEINDRE PLEIN LA VUE  
les mots sous le procédé  
FLASHENT  
avec affirmation

visuels remués à même la quotidienneté

**POP**

**POP**

**POP**

**POP**

## Situation de la problématique:

L'art moderne américain peut se lire comme un espace métonymique. En effet on peut déceler dans cet art un rapport entre les parties et le tout. La moindre particule d'expérimentation artistique correspond à une structure du social. On ne peut plus considérer les oeuvres d'art comme des produits décrochés du système social qui les a engendrées. Comme tout objet de consommation, l'art est tributaire du jeu des contraintes d'un marché et de l'économie en général. En ce sens l'oeuvre d'Andy Warhol peut servir de tremplin pour lire une époque de l'amérique: la phase d'expansion ultime avec la machinerie de guerre (le Vietnam) et la phase post-industrielle. Dans ce contexte de prospérité et d'atrocité, les oeuvres d'Andy Warhol font signe. Elles circulent comme des miroirs dans lesquels se reflètent toute l'ambiguïté et la précision du paradoxe américain qui est fait de l'affichage du libéralisme (dans l'oeuvre d'art cela se manifestera par la grande diversité des sujets traités, l'ouverture d'esprit quant à ce qui peut être considéré ou non comme pouvant être picturalement représenté en tant qu'objet d'art) et des lois économiques et donc idéologiques du capital (dans l'oeuvre d'art cela donnera les positions de Warhol par rapport au marché des musées et au marché de masse, entre l'élitisme «underground» et la représentation des fantasmes de l'inconscient collectif américain). Et une chose est frappante dans l'ensemble des oeuvres de Warhol, dont les plus importantes ont été exécutées entre 1962 et 1966, c'est le processus de la répétition, répétition qui est rendue par la production de nombreuses séries. On tentera donc de situer ce phénomène et d'en dégager les significations multiples. La problématique sera donc ce va-et-vient entre la production artistique et le système social où elle s'inscrit. La soupe Campbell n'est pas innocente, rappeler son existence/image non plus. Norman Mailer écrivait au sujet

d'Andy Warhol: «Warhol's the worst but most importantly influential artist alive,»<sup>1</sup> L'influence de Warhol dans la construction de l'image de l'amérique moderne a été importante, il a démonté et démontré le processus de mystification qui joue sur les masses, montrant à la fois le «glamouros» (représentation des stars comme Presley, Monroe, Taylor, Jagger etc...) et le sordide de la répression (ses images de désastre, de prisonnier et de catastrophe, ainsi que la chaise électrique...). Imagier de la grandeur et de la misère d'une amérique décadente Warhol est un thermomètre actif pour saisir le sens du tout dont il est une partie.

La vérité était que le Pop art, quels que fussent les sentiments politiques de colère de ses créateurs, était un genre pris au piège de ses propres ambiguïtés, et échaffaudé, bon an mal an, pour exprimer des sentiments bénins. Il n'aurait pas été le Pop Art, cette invention séduisante, si ses critiques latentes n'avaient pas été désamorçées par son goût pour les affaires.

Max Kozloff

COKE COI

---

1. cité par Peter Gidal in *Andy Warhol films and paintigs*, Studio vista/Dutton picturebacks, London, 1971, 158 p.

## Pop Art et Andy Warhol:

Ce terme de Pop Art a son origine en Angleterre dans les années 1957-1958. Pendant une courte période Pop Art et art populaire étaient deux termes relativement confondus pour désigner des produits des mass media. Dans *American Pop Art*, Lawrence Alloway remarque que des artistes comme Hogarth, Goya, Daumier, Toulouse Lautrec avaient déjà travaillé à l'élargissement du public consommateur d'art avec leurs peintures et leurs oeuvres gravées. Affiches et lithographies multipliées, donc plus disponibles pour un marché plus vaste. Au 20<sup>ième</sup> siècle Marcel Duchamp qui a influencé Andy Warhol donnait les bases de l'objectivation du produit (ce qui donnera un certain art minimaliste ou conceptuel) et du relatif du sujet (c'est-à-dire le non-art comme objet d'art). Ses «ready-made» traçaient les premières lignes d'un code élaboré plus tard par Rosenquist, Lichtenstein, Oldenburg, Warhol et d'autres artistes pop des années 60. En ouvrant l'éventail de la technique et de la représentation, on développait ainsi un nouveau marché ce qui est souvent le rôle prospectif de l'avant-garde du moins en peinture et en sculpture. La saturation des produits d'art demandait dans ces années 60 à être réactivée et fait étonnant c'est dans la thématique même de ce qui définissait la saturation américaine (sur-production): publicité, violence, stars, sexe, dollar..., que l'on peut voir poindre le renouveau, l'inattendu. Mais cet aspect conceptuel en art avait des origines avant les années 60. Et s'il y a une filiation entre des artistes comme Duchamp et Warhol, il y a aussi des différences:

«The difference between Duchamp and Warhol helps to define the latter. Duchamp used the ready-made as an aggressive insertion into the field of art. Warhol used the ready-made, such as a photograph from the public domain, to saturate his art with life's traces. The texture of visual and

social reality that photographs convey is an essential part of his art. Warhol and Rauschenberg, in their silk-screened paintings, both depend on the equation of photographic textures with real world events.»<sup>1</sup>

Né dans le sud des États-Unis en 1928 (à Pittsburgh), Andy Warhol appartient à cette génération d'américains qui ont vu se développer avec une rage empirique tout le réseau des mass media, de la culture de communication, de la surenchère des informations. Ces faits de civilisation traversent son oeuvre ainsi que celle de plusieurs de ses contemporains. La réalité est partout présente comme à la fois décrite, louée et dénoncée. Avant d'être un artiste mondialement connu, Warhol était graphiste commercial, ce qui explique peut-être son goût pour l'image efficace, qui marque l'oeil et la mémoire. Dans l'ensemble cette période du Pop art est une période colorée et scintillante. Les oeuvres sont souvent tapageuses, elles attirent l'attention par leur audace d'affirmation d'une mythologie américaine en pleine expansion. C'est l'époque de la guerre au Vietnam, et nous parlons ici de la première étape de cette guerre. Tous ou presque tous les américains voient dans l'amérique l'ange salvateur et positif. C'est donc avec désinvolture et appuyés sur le «moral» d'une amérique presque à son sommet que des dollars, Donald Duck, Superman et bien d'autres sujets «typiques» prennent le devant de la scène artistique de cette époque. Warhol n'y fera pas exception lui qui a inhérent le goût de la publicité et de la satire. Notons que:

«The attitude of Pop artists toward the signs and objects that they use is neither one of simple acclaim, celebrating consumer goods, nor of satirical condemnation of the system in favor of some humanistic norms of conduct. On the contrary, they use the objects of the manmade environment with a sense of meaning in process, an experience based on the proliferation and interpenetration of our sign — and symbol — packed culture. The mass media contribute not only to our entertainment but also enlighten us regarding the provisional nature of all communication.»<sup>1</sup>

Dans ce contexte Warhol sera un fabricant d'images qui à la

---

1. Lawrence Alloway, *American Pop Art*, Macmillan Publishing Co. Inc, New York, 1974, 113.

1. idem. p. 47.

fois font rêver et sont le cauchemar américain. Les signes de son univers pictural sont sans cesse en rapport avec l'univers social. Et si le Coke de Warhol n'est pas le Coke de Coke (la multinationale), il a quand même partie liée avec les implications de ce produit connu de tous comme l'exemple même du phénomène publicitaire. Et c'est souvent comme concepteur que l'on peut saisir une facette du travail de Warhol. Il travaille parfois un peu dans la manière des ateliers bien organisés que l'on peut voir surgir en Europe à la toute fin du moyen-âge. Warhol pense et supervise ses images, il ne les exécute pas complètement lui-même. Il est du côté de la direction «artistique» mais ne se mêle pas de la réalisation comme telle. Cela rappelle un peu les époques de montée de la popularité et des productions de gravures. Il est le maître pour qui travaillent plusieurs exécutants. D'ailleurs son atelier lui-même (*The Factory* — nom ironique si l'on songe au monde des travailleurs —) tient du conceptuel. C'est plus une idée, une valeur en terme d'investissement publicitaire qu'un lieu d'artisans. L'idée de cet atelier-groupe est aussi préfabriquée que les images de Warhol. Il dira d'ailleurs en boutade: «I think somebody should be able to do all my paintings for me»<sup>2</sup>.

...le Pop Art utilise l'imagerie commerciale pour opérer un retour sur l'art.

Nicole Dubreuil-Blondin

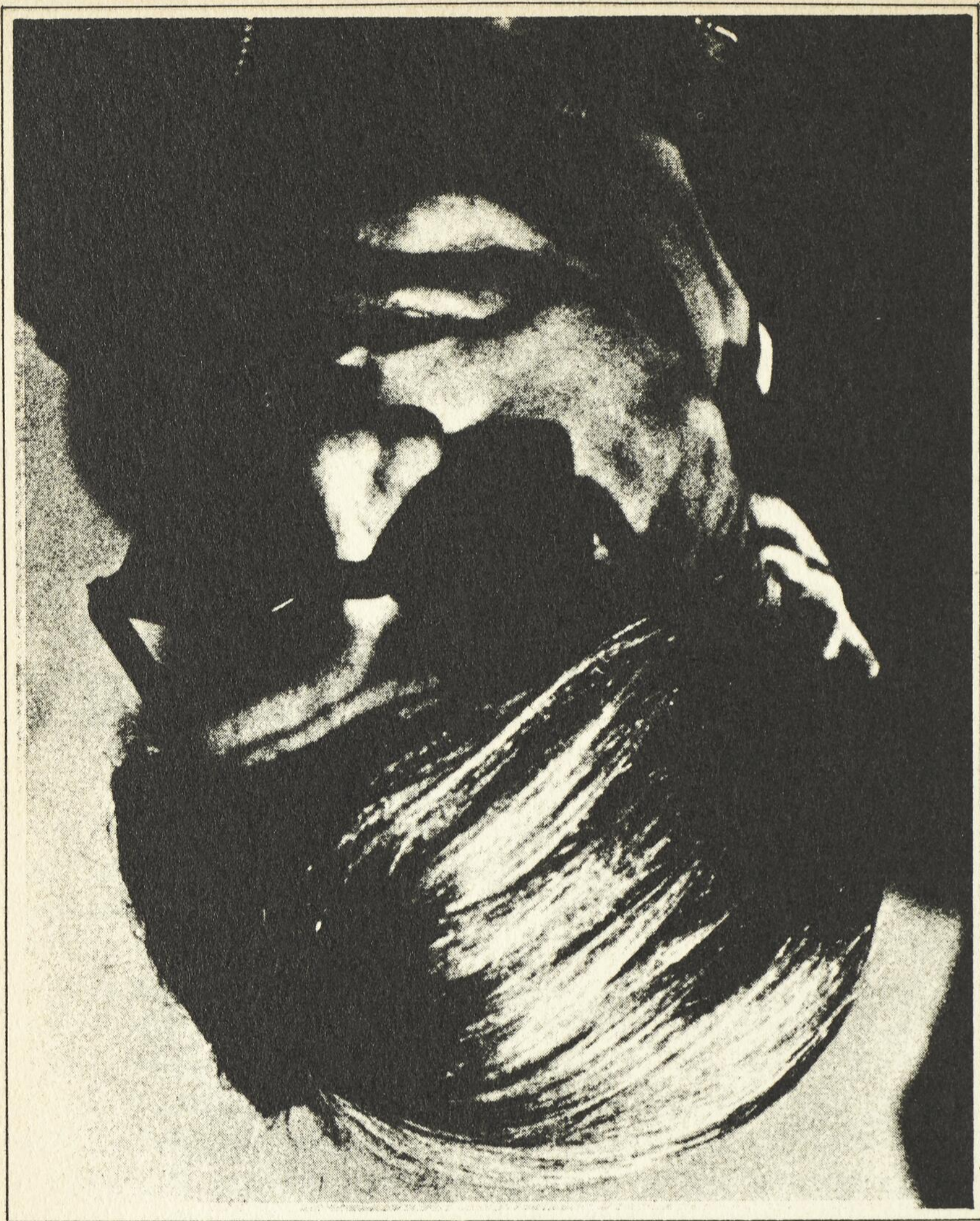
POP  
COKE

---

2. idem. p. 113.

## Le choix du réseau d'images et le phénomène de la répétition:

Andy Warhol a fait un travail sur le culturel et ses limites en insérant par son processus créateur des images directes. Ces images sont souvent tirées de journaux ou de magazines. Il réutilisera ces photos en les déviant, marquant ainsi sa «différence» en tant que créateur. Ce qui caractérise son imagerie c'est qu'il la choisit dans un système de signes déjà existants. Il travaille sur du connu en jouant la carte du déplacement. Ses images ou figurations sont toujours anecdotiques, chaque image a une histoire à la fois contenue en elle-même et hors d'elle-même. Donnons comme exemple de ceci les séries faites à partir de Jackie Kennedy. Les variantes faites sur cette femme-star politique ramassent de manière symbolique toute son histoire et si Warhol nous la présente dans différentes poses, dans différentes situations, il n'en demeure pas moins que le potentiel de signification de Jackie Kennedy est encore plus vaste que l'image variée que Warhol fabrique. Il excellera donc dans cette voie du super-symbole. Jackie est la femme du président de la Guerre. Chaque jour les revues et journaux rapportent ses moindres faits et gestes. Warhol par son processus en série nous fera réagir de façon similaire en introduisant l'hypothèse concrète et graphique que nous avons à suivre les moindres pistes de transformation de ces images. Dans son «16 Jackies» de 1964, plus qu'une narrativité, Warhol souligne une temporalité. Les séquences à partir de détails comme le sombre ou le clair du vêtement, la coiffure, le sourire ou le non-sourire nous marquent des temps différents et c'est plus par superposition que par continuité que le jeu s'organise. La rangée du haut et celle du bas se répondent construites qu'elles sont à partir d'indices similaires légèrement inversés: regard vers la droite en haut, regard vers la gauche en bas, chapeau



dans les deux cas mais fond clair en haut, fond sombre en bas, ce qui répond à un travail de contraste effectué en tenant compte de l'effet global, c'est-à-dire des deux séries du milieu. On alterne ainsi entre le clair et le sombre. Autant d'états successifs, autant de temporalités successives. Ici c'est l'addition des linéarités qui amène l'ouverture de la signification. La structure éclate de l'intérieur car le processus joue sur l'émotion en nous renvoyant picturalement vers l'intérieur de la gravure, vers «l'état d'âme» de cette super-femme, super-image américaine, super-connue et super-humaine semble insinuer l'ensemble. On a affaire à une fragmentation du temps, UNE DIFFÉRENCE MINUTÉE DES DÉTAILS. On est entre la manchette de journal et

**COKE**

le cinéma fixe, le découpage. Il choisit donc toujours des images connues de tout le monde (Coke, boîte de soupe Campbell, boîte de savon Brillo, facture, stars) pour rendre ces images symboliques, c'est-à-dire carrefour de significations (le tout signifiant plus que la somme des parties). On peut aussi voir dans le choix du réseau d'images utilisées par Andy Warhol une volonté de créer un passé (la nostalgie) avec le présent immédiat. Il fait entrer en histoire de l'art ce qui fabrique la trame du quotidien. Warhol ne reproduit pas les images avec exactitude. Il en fait des concepts et les fait «parler» autrement dans le but de rendre apparents les significations et le sens de la production. Le meilleur exemple serait certainement le «Marilyn Monroe Diptych» de 1962 et la Mona Lisa qu'il a intitulée «thirty are better than one» en 1964. Décrivons le fonctionnement de ces deux séries pour en dégager les caractéristiques principales et la signification d'ensemble par rapport à la répétition. Dans «Marilyn Monroe» (une des séries les plus connues de Warhol) la répétition de la même figuration n'indique pas une progression narrative, ici il n'y a pas mouvement, il y a répétition et cette répétition devient redondance produisant ainsi un effet et poétique (obsessionnel) et mnémonique (impressions multiples sur la rétine et la mémoire). Peter Gidal décrit les techniques utilisées par Warhol pour obtenir un rapprochement maximal des mêmes (semblables?) images à l'intérieur des séries répétitives:

«One point about the «double» images of Warhol: often they were made with empty canvas space left of a size to accompany partially or wholly the repeated image. The lack of imprint (the negation of imprint by not printing what automatically would seem to follow) point to an abrupt dislocation of continuity of images (and this is even stronger in those which are repeated ten, twenty, thirty times, only to be «ended» by a white space) is a psychically and physically real one. The missing imprint imparts a space which defines the canvas in no uncertain terms, and destroys traditional notions of framing, centrality of image, symmetry, and illusion. A similarity to film consciousness can be point out: one tends, automatically, to produce an after-image, (the retinal lingering of an image seen a split second previously).»<sup>1</sup>

1. Peter Gidal, *Andy Warhol films and paintings*, Studio vista/Dutton picturebacks, London, 1971, p. 66.



Donc ici encore le temps fragmenté, renvoyant par son resserrement une certaine impression du coinçage de cette Marilyn justement morte par/au coeur de l'Amérique. Dans cette perspective l'art visuel pratiqué par Warhol devient imminemment sociologique. Des accrocs, des erreurs, le cheminement du plus sombre au plus clair, les changements de couleur sont là pour nous démontrer que la nature est arbitraire. Les couleurs pures utilisées sont plaquées sur l'image connue. Entre l'exactitude et le dépassement des lignes il y a une différenciation des pressions d'encrage faisant un effet de mobilité interne: c'est toujours la même image de Marilyn que nous voyons, mais cette même image est également toujours différente. Pour les variantes de lecture on peut aussi souligner qu'à

cette époque (1962) on assiste au début de l'utilisation des drogues par un assez vaste public et les gravures et peintures de Warhol participent à l'avènement de ce super-marché psychédélique qu'allait devenir l'amérique. Le déplacement des couleurs produisant la sensation d'une redondance peut produire l'illimité. On a dit de Warhol qu'il aimait utiliser des couleurs froides sur des peaux chaudes. Cette technique a pour effet de créer une distanciation permettant un espace pour la critique. Ces stars maquillées oscillent entre ce qu'elles sont et ce qu'elles représentent. Gidal remarque que Marilyn a l'air d'un travesti. Son image multipliée contient l'homme et la femme, la binarité, l'ambivalence. Son drame est coloré, son sourire entre le «fame» et la tristesse démasque le sens de cette amérique faite de contradictions. Et en ce sens Warhol est vraiment un metteur en scène d'images qui bouleversent. On pourrait prendre comme autre exemple de répétition la Mona Lisa («Thirty are better than one»). Dans cette composition l'intention est clairement indiquée de la volonté d'utiliser le trop-plein, ici c'est l'ironie par rapport à la notion de «chef-d'oeuvre» qui joue. Warhol opère un déplacement en touchant à une image-star de l'histoire de la peinture. Ce que l'on veut faire passer c'est l'immuabilité. Les déplacements sont presque imperceptibles, le brouillage conserve à l'ensemble son effet hiératique, inscrit «à tout jamais» dans l'histoire. En soulignant ceci dans sa composition, Warhol pose paradoxalement une question, une mise en doute, à cette notion. La Joconde devient symbole concret de son propre symbole. Elle est affichée elle-même comme éternelle (multipliée). Donc on peut dire que par son choix d'images et la répétition de ces images, Warhol touche le mode économique (Campbells, Dollars etc), le mode de la culture de masse (images d'Hollywood: Liz, Marylin, Presley etc), le mode de la culture institutionnalisée (La Joconde) et le mode politique (Jackie, Mao, Carter, etc.). Ces quatre aspects étant reliés par le système économique dans lequel ils vivent. À la limite le travail de Warhol est politique. Il affirme et fait douter. Il pose avec insistance la question du réel et de ses valeurs.

Le temps des grandes stars du passé est révolu. Mais, au moment où meurt le *star system*, la star que l'on croyait également morte acquiert cette survie qu'on nomme aventureusement en art immortalité.

Edgar Morin

## Éléments pour une lecture sociale: POP

Si l'on considère comme une caractéristique centrale du culturel du 20<sup>ième</sup> siècle, la représentation de l'individu isolé, Warhol est vraiment un artiste de son époque. En reproduisant et multipliant les qualités individuelles de son choix d'images pendant cette période de l'apogée des États-Unis, il permet une ouverture du marché. À l'intérieur de cette ouverture du marché il a joué un rôle thématique important en faisant reculer les tabous comme l'homosexualité (surtout à travers ses films), le lesbianisme, les limites de la définition des objets qui sont ou ne sont pas à considérer dans le champ de l'art (Coke, figures de hors-la-loi...). Sous un autre angle, tout comme l'ensemble des artistes ayant participé à ce mouvement du Pop Art, il a travaillé, tout en étant critique et parfois ambigu, à un certain développement de l'impérialisme. La diffusion mondiale d'une image multipliée de Coke correspond bien à l'appétit économique de cette même compagnie. Diffusé mondialement, l'artiste isolé devient lui-même star dans un système qu'à la fois il déplace et régénère. La cote des tableaux et des gravures de ces artistes du Pop Art parle d'elle-même. En montrant l'individu dont il manipule l'image personnelle à l'aide de techniques comme la photogravure, le resserrement, les couleurs pures il présente un effet, une illusion: tout le monde peut être un star. Alors l'imaginaire représenté devient fantoche dans l'ensemble du jeu économique. Le spectateur doit lui-même se déplacer, rester critique. Les fantasmes de Coke et de Marilyn envahissent les consommateurs pendant que les oeuvres Pop envahissent les Musées d'art contemporain. L'imaginaire est rendu au social. L'individu est nié. Il nous reste la distance, à explorer, à rendre efficace.

L'art des affaires. Les affaires de l'art. Les affaires de l'art des affaires.

Andy Warhol

## Le personnage et sa philosophie ou parler pour être exact:

POP

Quelques remarques en marge de *Andy Warhol ma philosophie de A à B* (éd. Flammarion, Paris, 1977). Un livre de confidences brusques et faites à bâton rompu. Un livre-jeu aussi. Des phrases-accrocs dévoilent le personnage Warhol et convergent vers une image de l'*over*. Quelque chose comme du Dali américain. Pas de l'aristocratie mais du commerce chic. Un livre-montage qui montre des facettes, explique aussi. Comme une intrusion dans le rapport privé/public. Cet ouvrage est direct. Par-dessus l'entendu pour jouer de l'image et du sens commun ça se retourne dans les mots lancés. C'est certain: il y a chez Warhol un sens du provocant. Ses ruses sont de l'ordre du scintillant. Il parle pour choquer. Il s'avance certain, cinglant, parlant comme s'il tranchait vraiment la question, surtout si la question (l'enjeu sous-jacent) est banale. Alors sa philosophie dilapide, il y dissipe l'idée que les choses puissent être complexes. Il simplifie et par là fait un effet de ravage imagé. Il invente l'idée d'un jeu, près de la dialectique du marketing. Il suppose que l'esthète est un être froid pour qui l'idée du goût serait vaguement dérisoire: «Dans les années 60, tout le monde s'intéressait à tout le monde. La drogue y aidait. Tout le monde se retrouvait soudain égal — les débutantes et les chauffeurs, les serveuses et les gouverneurs. Une de mes amies, qui s'appelait Ingrid et venait du New Jersey, débarqua un jour avec un nouveau nom, qui convenait parfaitement à sa nouvelle carrière mal

POP

COKE

COKE

définie dans le show-business. Elle s'appela «Ingrid Superstar». J'affirme qu'Ingrid a inventé ce mot. Du moins, j'invite toute personne en possession de coupures de presse qui mentionnent ce mot antérieurement à la création d'Ingrid, à venir me les montrer. Et plus nous allions à ces soirées, plus son nom apparaissait dans les journaux, Ingrid Superstar et «superstar» commençait son circuit dans les médias. Ingrid m'a appelé, il y a quelques semaines. Elle manipule maintenant une machine à coudre. Mais son nom poursuit son chemin. Cela paraît incroyable, hein?

Dans les années 60, tout le monde s'intéressait à tout le monde.

Dans les années 70, tout le monde s'est mis à laisser tomber tout le monde.

Les années 60 étaient la pagaille.

Les années 70 sont très vides.» p. 33

## KE OP



## CO P

Donc des remarques d'humeur, de la sociologie personnalisée, marquée. Un certain cynisme mais un air de lucidité. Warhol traite ses réflexions (ses phrases) comme des écrans pour son image. Il s'y propulse. Dans *ma philosophie de A à B* qui est une espèce d'essai-entretien où s'entremêlent des réflexions sur le quotidien, le Pop, la mort, l'aspirateur, les stars, la beauté, l'art, la sénilité, l'amour, l'économie, le temps etc... Andy Warhol se permet

des égarements à travers une pensée américaine qu'il affiche avec désinvolture. Il exprime dans cet ouvrage les aléas d'une application de sa philosophie (mode de vie, vision des mécanismes de la vie collective). Le rêve américain tient parfois pour Warhol de l'apothéose:

«Ce qu'il y a de plus beau à Tokyo, c'est le snack-bar McDonald's.

Ce qu'il y a de plus beau à Stockholm, c'est le McDonald's.

Ce qu'il y a de plus beau à Florence, c'est le McDonald's.

Pékin et Moscou n'ont encore rien de beau.

L'Amérique est véritablement belle. Mais elle serait encore plus belle si tout le monde avait assez d'argent pour vivre.»

p. 66

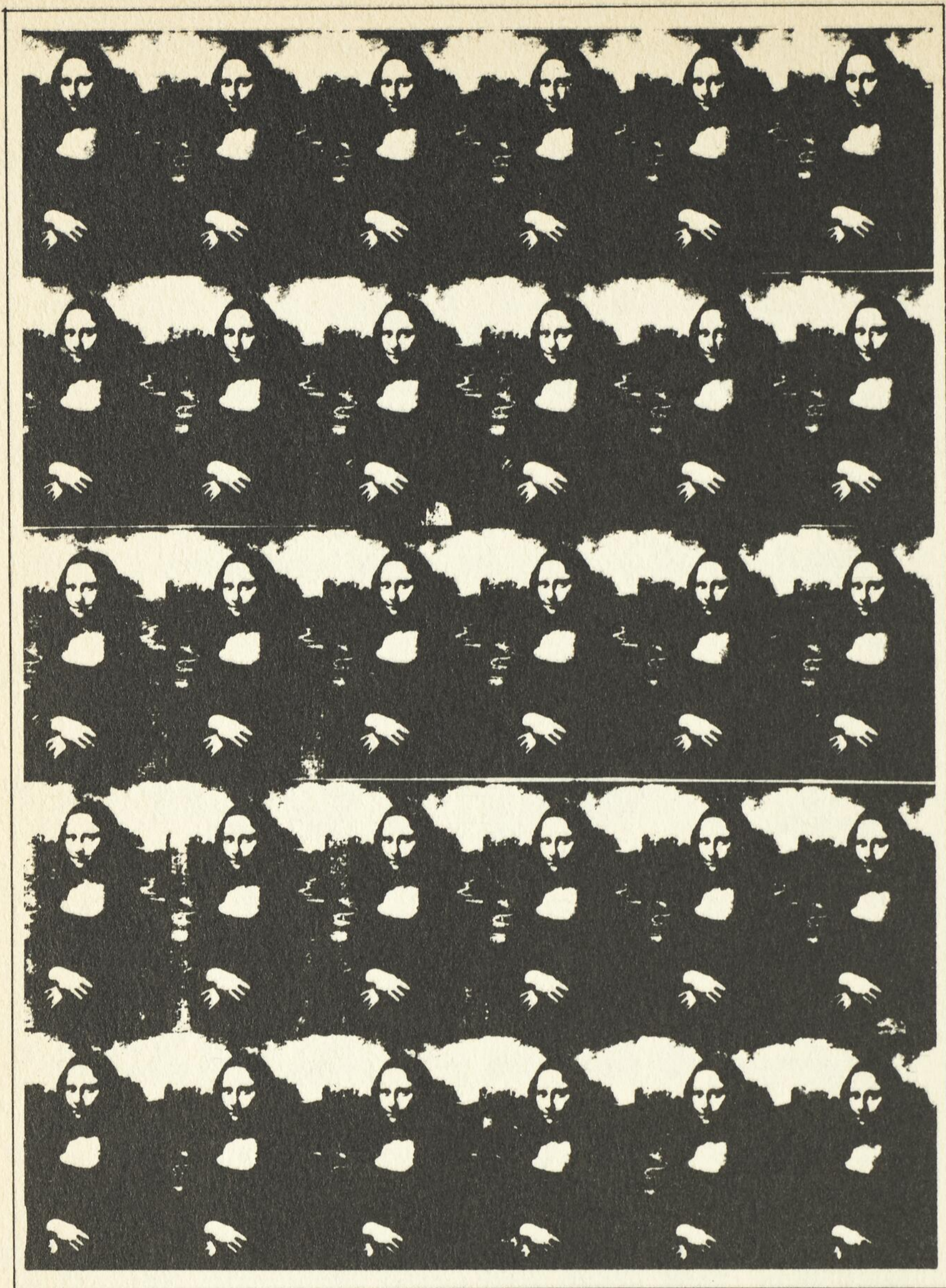
C'est la litanie américaine, prière ouverte et naïve du capital qui devient esthétique par l'envergure de son sens du répétitif. Une redondance à visée mondiale. Un débordement encerclé. Une Amérique du positif et du délire d'images. Warhol fait usage de la parole et de l'image. Il pose. Il se pose. La main soutenant la mâchoire soutenant sa figure blême avec un air de dire: «Moi ma philosophie vous savez...»

60'S

**Notes sur la gravure et l'avant-garde: 60'S**

60'S

La popularité (la vente?) de la gravure correspond toujours historiquement à la montée d'une bourgeoisie nationale. L'exemple de la gravure québécoise n'est pas en ce sens exceptionnel; on peut remonter à la gravure japonaise pour retrouver le même phénomène de l'établissement d'un marché et d'une reconnaissance de valeurs nationalistes à travers une imagerie proposée. Au Japon, la société et l'art évoluèrent comme dans la période de la féodalité chinoise mais à la différence que la bourgeoisie japonaise offrira une résistance contre l'impérialisme chinois. Ici on pourrait établir un parallèle avec la gravure québécoise comme lieu



de résistance à l'impérialisme américain, d'ailleurs toute l'allure artisanale de l'art québécois pourrait être analysée sous cet angle de résistance. Les artistes japonais comme par exemple le peintre Inasa Matabei (1578-1650) qui inventa l'école de l'*ukiyo-ye*, école de peinture prônant la représentation de la vie quotidienne, voulaient remplacer la peinture classique importée de la Chine et adaptée aux Japonais par un art plus populaire, plus réaliste et national. On favorise alors la reproduction de scènes ou de personnages ayant des références locales. En faisant circuler des

estampes de comédiens, des scènes du Yeddo, des scènes typiquement japonaises, les artistes de l'*ukiyo-ye* participent par leur travail de création d'images, où il y a une identification culturelle possible chez le consommateur, à l'établissement d'un marché qui correspond à l'installation d'une bourgeoisie nationale.

Dans une autre manière et sur une autre scène (ici, celle ambiguë de l'avant-garde), Warhol jouera le même rôle par ses gravures surtout celles touchant les stars, images condensées et expansives de l'american way of life. Il fera circuler une image dans laquelle l'Amérique voudra bien se reconnaître. Mais techniquement il repose la fameuse question des rapports (distinctions) existants entre l'art moderne (avant-gardisme) et l'art populaire (l'art de masse).

À la fin du 19<sup>ième</sup> siècle on assiste à un changement important des bases matérielles qui soutendent le fonctionnement de l'économie. On entre définitivement dans la phase impérialiste. On parle parallèlement de multinationales et de culture mondiale. On remarque ce phénomène surtout à partir de l'organisation de galeries privées (1870 et après...), organisation d'expositions internationales, plus grande circulation de l'information, plus grand nivellement aussi de cette information. Les musées font des échanges d'expositions (ex: le Musée de l'Hermitage à Montréal, Tout Ankh Amon à Toronto...). Des revues d'art se définissant comme internationales, souvent même dans leur titre, s'occupent de faire circuler ces idées et ces produits nouveaux. La photographie permet une plus grande diffusion encore, remettant sur un piédestal la notion d'*original* puisqu'il y a possibilité de copies illimitées. Les musées sont perçus comme des banques de placements en arts. Ceci assure une sécurité contre les changements et fluctuations du marché dans les valeurs des oeuvres. Plusieurs musées dits d'art moderne ouvrent leurs portes à ces nouveaux produits/placements/marchandises. Mais la valeur essentielle devient la valeur de placement plutôt que la valeur de marchandise. Dans ce contexte, l'abstraction, le formalisme, le cubisme jouent un rôle de production pure détachée de toute contextualité précise, pour précisément servir d'exemple symbolique de cette caractéristique nouvelle qu'est la modernité et l'internationalisme. Dans cette étape décadente, le sens de la culture de cette classe nouvelle est axé sur l'individu présenté comme une figure humaine isolée de toute la société. Dans ce développement

d'un art sans rapport avec les réalités nationales on remplace le système de figuration nationale (France, Allemagne, Angleterre, etc...) par le développement d'un nouveau système de langage formel international (de l'impressionnisme vers l'abstraction, le surréalisme, le Pop Art, Op Art, l'hyperréalisme...) devant sans cesse lui-même se varier, se renouveler pour explorer les possibilités d'un nouveau marché. Le coeur du système est centralisé à Paris. Le marché est centralisé aux États-Unis.

Comme exemple d'art faisant un effort pour s'affirmer «populaire» on pourrait donner Mucha (vers 1900) avec l'Art Nouveau, sorte de redécouverte de l'art nordique, celtique. Ici l'illustration commerciale (couvertures de magazines, annonces de mode ou de bière) est reconnue comme esthétique, comme oeuvre de beaux-arts. C'est tout le phénomène de l'affiche et de l'illustration qui ira jusqu'au poster à tirage illimité, et à prix bas. Et parallèlement à cet art de masse de plus en plus accessible, de plus en plus diffusé (qui n'a jamais acheté un poster ou une carte de fête reproduisant *un* Mucha?), existe un autre art dit moderne qui se développera très bien au 20<sup>ième</sup> siècle. Je donnerai comme exemple de cet art moderne Vasarely. Il a fait partie d'une certaine avant-garde et l'on sait que le rôle de l'avant-garde, que ce soit consciemment ou inconsciemment, est de développer les possibilités de placements futurs. L'ambiguïté de l'oeuvre de Vasarely réside dans le fait que comme plusieurs artistes contemporains, il a joué sur deux aspects (tout comme Dali ou Andy Warhol...): d'une part la peinture (pour le marché international, sa cote dans les musées et les collections privées) et d'autre part la gravure à tirage plus grand (relativement aux peintures mais moins grand que chez d'autres artistes si l'on songe aux véritables posters...) de ses tableaux. Il utilise un langage géométrique qui se définit comme universel; d'ailleurs ses titres abstraits le démontrent (Mobiles, Dimensions, etc...). Ses gravures ne s'adressent pas au même public que les posters reproduisant les affiches de Mucha. La différence est simple, il s'agit de 4\$ pour le Mucha et de 1000\$ pour le Vasarely; même les posters réalisés à partir d'oeuvres comme celles de Vasarely sont d'un prix plus élevé que ceux réalisés à partir d'oeuvres de Mucha. Il s'agit donc de deux techniques et de deux publics visés. Dans les deux cas cependant la question économique est centrale. Les sujets et les objets de l'avant-garde viendront régénérer les ventes de posters et il faudra développer une nouvelle

avant-garde pour un nouveau marché. Tout art parle  
clairement son rapport à l'économique et au social.

**COKE COKE COKE COKE**

*On voit alors une  
disposition aménageant  
le code urbain de  
l'uniforme et du reconnaissable  
dans laquelle Warhol  
propose des discussions  
au sujet de l'objet  
familièrement aperçu  
et le rouge à lèvres des  
ritus américains coule  
sur le réel de la toile  
sociale arbitrairement  
immaculée.*

On voit alors...

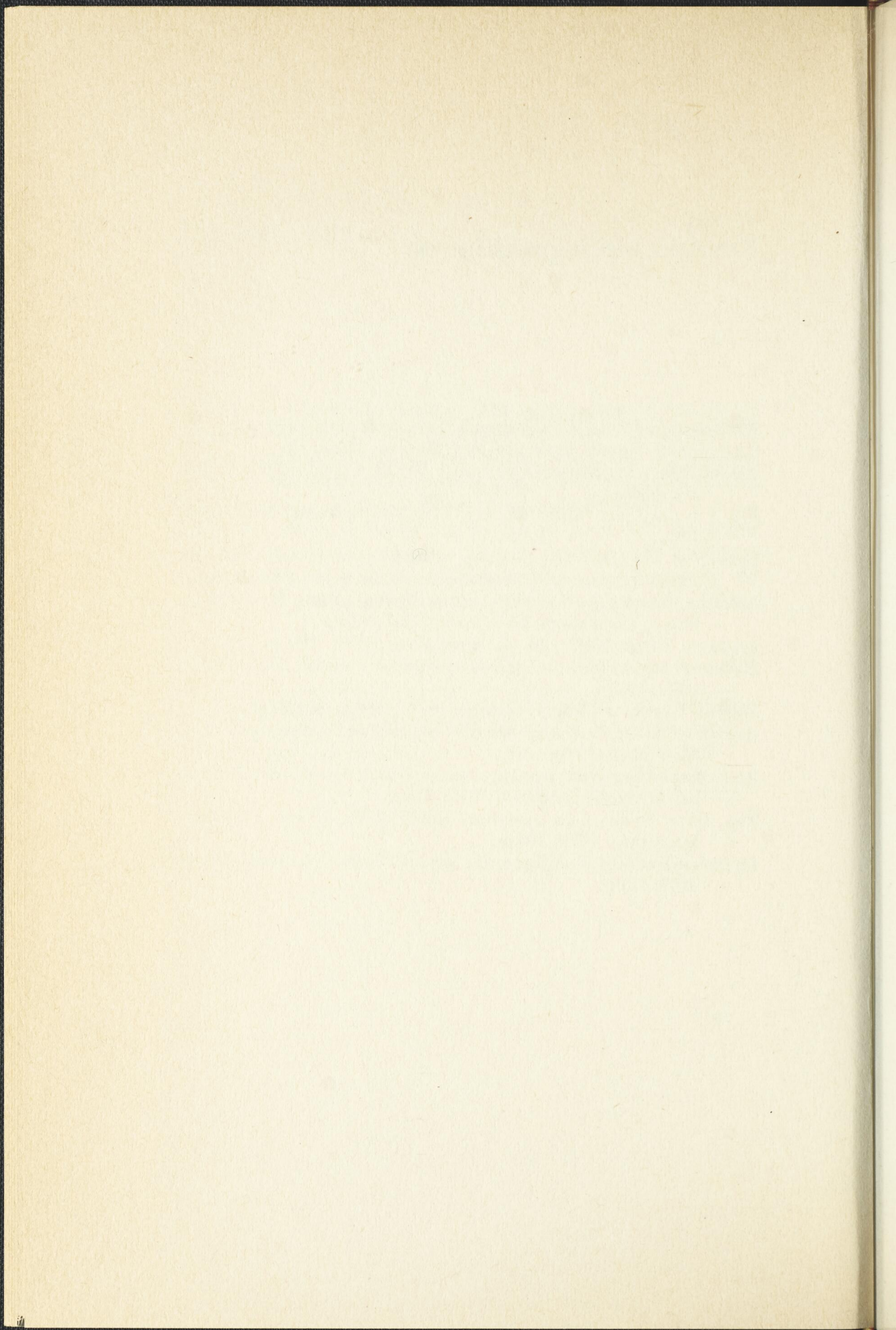
POP

Des Mickeys jasant avec mon goût des images. Je retape les textes, je relis l'essai. Finalement c'est nouveau pour moi de parler dans autre chose que le littéraire. Le réseau des analyses, ma fascination pour le Pop et Warhol. Comme des contradictions qui me redisent l'importance malgré tout du désir, du délire et de la fiction. En parlant du Pop, en le démystifiant, le soupesant je dévoile quand même mon jeu: m'y perdre un peu avec un sourire. Le personnage de Warhol, les comic strips de Lichtenstein, les années 60...

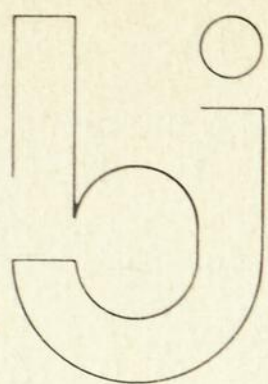
«Le texte ne «commente» pas les images. Les images n'«illustrent» pas le texte: chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel.»  
Roland Barthes

## Repères bibliographiques:

- Warhol Andy (1942-1975)*, Rainer Crone, Stuttgart, 1976, s.p.  
*Warhol Andy*, Boston Book and Art, Boston, Mass., s.p.  
*Warhol Andy*, Art Museum of south Texas, Corpus Christi, 47p.  
(catalogue).  
*Pop Art and After*, Mario Amaya, The Viking Press, New York, 1965.  
*History of Modern Art: Painting, sculpture, architecture*, H. H. Arnasson, Harry N. Abrams inc., New York, 1968, 740 p.  
*American Art since 1900: a critical history*, Barbara Rose, Frederick A. Prayer Publishers, New York, 1967, 320 p.  
*Les Stars*, Edgar Morin, éd. du Seuil, Paris, 1972, 190 p.  
*Hollywood aujourd'hui: une légende américaine*, La table ronde, Paris, 1976, 254 p.  
*Warhol*, The Tate Gallery, London, 1971, 100 p. (catalogue).  
*American Pop Art*, Lawrence Alloway, Macmillan Publishing Co. Inc, New York, 1974, 146 p.  
*Andy Warhol films and paintings*, Peter Gidal, Studio vista/Dutton picture-backs, London, 1971, 158 p.  
*Pop Art et évidence du quotidien*, Keller J.-P., L'Âge d'homme, Lauzanne, 1979, 190 p.  
*La revue Histoire et critique des arts*, N° 6, *les avant-gardes*, Paris, 1978, 80 p.



# Bulletin d'abonnement



**La Nouvelle Barre du jour**  
C.P. 131, Succ. Outremont  
Outremont, Qué. H2V 4M8

Profitez des coûts réduits que  
vous procure un abonnement:

Pour une année — 12 numéros

Achat en librairie	42,00\$
Abonnement à l'étranger	36,00\$ <input type="checkbox"/>
Abonnement au Canada	30,00\$ <input type="checkbox"/>
Abonnement étudiant	25,00\$ <input type="checkbox"/>
Abonnement écrivain	25,00\$ <input type="checkbox"/>

On peut aussi se procurer les 36 pre-  
miers numéros de la Nouvelle Barre du  
jour: Collection complète 200,00\$.

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ code \_\_\_\_\_

Veillez m'abonner à partir du no \_\_\_\_\_

Achévé d'imprimer  
en août mil neuf cent quatre-vingt  
sur les presses de l'Imprimerie Gagné Ltée  
Louiseville - Montréal  
Imprimé au Québec