# PARACHUTE

STEREO LP 1009/10
CHATHAM SQUARE

# MICHAEL SNOW

## MUSICS FOR PIANO, WHISTLING MICROPHONE AND TAPE RECORDER

My first consideration in writing the text which you are now, I presume, reading ("presume": I guess that this text will still be here to read later even if you aren't reading it now) was to write something which when printed would cover all four faces of this album. Of several ideas for a design for this album cover or jacket this seemed at the time to be the best. Remains to be seen. Ruminations gradually clarified to this stage: I would write something that would fulfill several requirements, the basic one being that it function as a "design" or "image" that would be both decorative and "plastic". Another requirement that might better be approached now as an intention or ambition was the image

# PARACHUTE

directeurs de la publication

FRANCE MORIN
CHANTAL PONTBRIAND

collaborateurs

EVE CARPI
THIERRY CHABANNE
CHRISTIANE CHARETTE
TOM DEAN
JACQUELINE FRY
PHILIP FRY
RAYMOND GERVAIS
SUZANNE GIROUX
WALTER KLEPAC
RAMON PELINSKI
JEAN-MARIE POINSOT
NORMAND THÉRIAULT

système graphique

ROLAND POULIN

montage

PIERRE BOOGAERTS

---

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

tous droits de reproduction et de traduction réservés.

les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

PARACHUTE
C.P. 730 - Succursale N
Montréal, Québec, Canada H2X 3N4
(514) 522-9167
publication trimestrielle
le numéro $2.50
abonnement 9.00
étranger $15.00 (par avion)

Dépôt légal à la Bibliothèque Nationale du Québec et à la Bibliothèque Nationale du Canada.

2ième trimestre 1976

Imprimerie Québécoise
Servaco
Montréal, Québec

courrier de 2e classe
enregistrement (autorisation en cours)
ISSN 0318-7020

crédits photographiques

pages 4-5 - La Galerie nationale du Canada
pages 6-8-9 - Brian Merrett and Jennifer Harper
pages 13-18 - Henk Visser
pages 19-21 - George Swinton
pages 32-33 - Pierre Falardeau
page 34 Maria Cardenas

couverture

MICHAEL SNOW,
pochette de disque

# 3

avril, mai, juin 1976


4 HENRY SAXE interview by Philip Fry

11 QUÉBEC '75 six mois plus tard
par Normand Thériault

13 DAVID RABINOWITCH
the construction of vision 73/75
by Walter Klepac

19 "We are still alive" de LES LEVINE
ou "La provocation ratée"
texte de Jacqueline Fry

23 TOM DEAN It feels like heaven

27 MICHAEL SNOW
Musics for piano, whistling, microphone and tape recorder
de Raymond Gervais

32 PIERRE FALARDEAU sur le film et le vidéo au Québec
une entrevue de Chantal Pontbriand

35 LUIS DE PABLO une entrevue de Ramon Pélinski

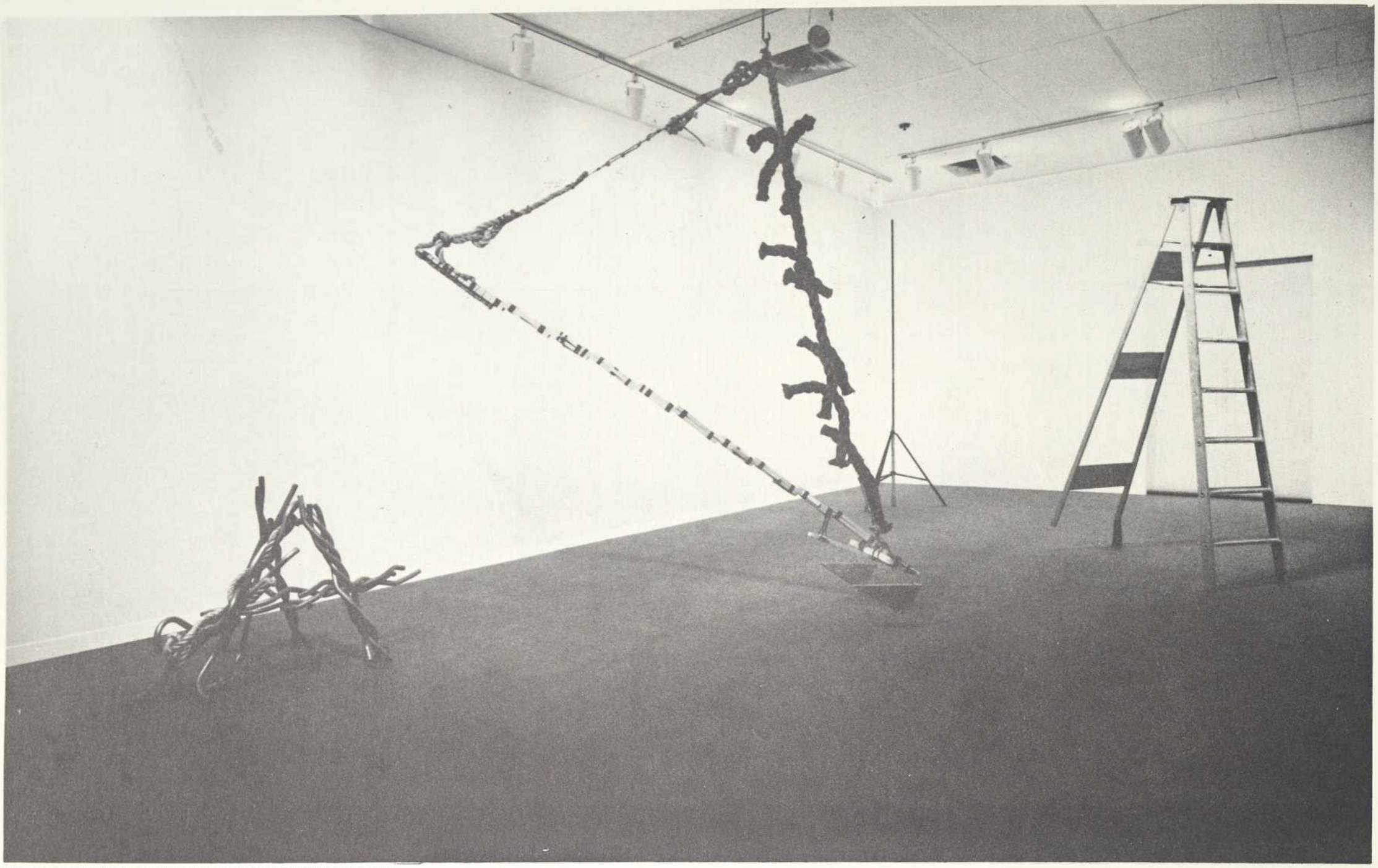
38 INFORMATIONS


---

Philip Fry: Henry, you called the five pieces you exhibited this winter an "instrument series"... When I first saw the pieces, they struck me as being... well, very... um, quite different from each other *visually,* and the thought of grouping them as a series still makes me wonder... I guess what I'm curious about is why... no, *how* your work settled into that kind of a context...

Henry Saxe: It... ah, the instrument idea... Well, it happened sometime while I was working on the pieces. I just realized what I was doing - the mechanical principles and the... procedures, the procedures I was using seemed to indicate that I was building some form of instrument. I started thinking about things like weight - you know, to get balance in "Over and Under" - and I got involved locating points of view, sighting angles of view in "Sight-site"... And then there's the fact that the level is a kind of sighting instrument... Well, the things that were happening suggested the instrument idea... Because I didn't have a preconceived idea of shapes or forms...

(Extrait d'une conversation avec Henry Saxe, sculpteur, à la page 4.)



*Wedge*, metal, wood, rope (four elements) 1971-72 132" to 34"
(The National Gallery of Canada, Ottawa)

# HENRY SAXE in conversation (about the instrument series)

Philip Fry

The following text is an edited version of two taped conversations with Henry Saxe following the exhibition of his "Instrument Series" at the Agnes Etherington Art Gallery (19 Oct.-30 Nov., 1975) and the Owens Art Gallery (25 Jan.-15 Fev., 1976). The first tape was recorded on Dec. 7, 1975 at Tamworth, Ontario. I would like to thank Jessica Bradley (J.B.) for her important contributions to that conversation. The second tape, recorded in Ottawa on Feb. 29, 1976, was used to clarify and supplement the first conversation. One spin-off of these discussions was the correction of some details in the poem-captions published in the catalogue. I have inserted the corrected captions into the text under the appropriate sub-headings.

P.F. Henry, you called the five pieces you exhibited this winter an "instrument series"... When I first saw the pieces, they struck me as being... well, very... um, quite different from each other *visually*, and the thought of grouping them as a series still makes me wonder... I guess what I'm curious about is why... no, *how* your work settled into that kind of a context...

H.S. It... ah, the instrument idea... Well, it happened sometime while I was working on the pieces. I just realized what I was doing - the mechanical principles and the... procedures, the procedures I was using seemed to indicate that I was building some form of instrument. I started thinking about things like weight - you know, to get balance in "Over and Under" - and I got involved locating points of view, sighting angles of view in "Sight-site"... And then there's the fact that the level is a kind of sighting instrument... Well, the things that were happening suggested the instrument idea... Because I didn't have a preconceived idea of shapes or forms...

P.F. But how... with no preconceived forms... no plan, how did you... um, how did your work settle into a single orientation, one direction...?

H.S. Well, you know... I always just start working... I had pieces of scrap metal and bar stock lying around the shop and I just... well, I went to work with that...

P.F. Isn't that quite a change from the way you worked in the late 60's? I mean, the new procedure seems to be a less planified way of putting things together...

H.S. Ah... yeah, there is a big difference. I used to *make*, to *use* modules as the basis of my sculpture. You know, the "link" and the "grid" pieces... they involved joining similar elements, the modules. Now I've gotten into making and joining elements that are not similar in *shape* but are similar to a *concept*, a total idea...

J.B. ...or there could be similarity of just the joining mechanism but not necessarily of the separate parts...

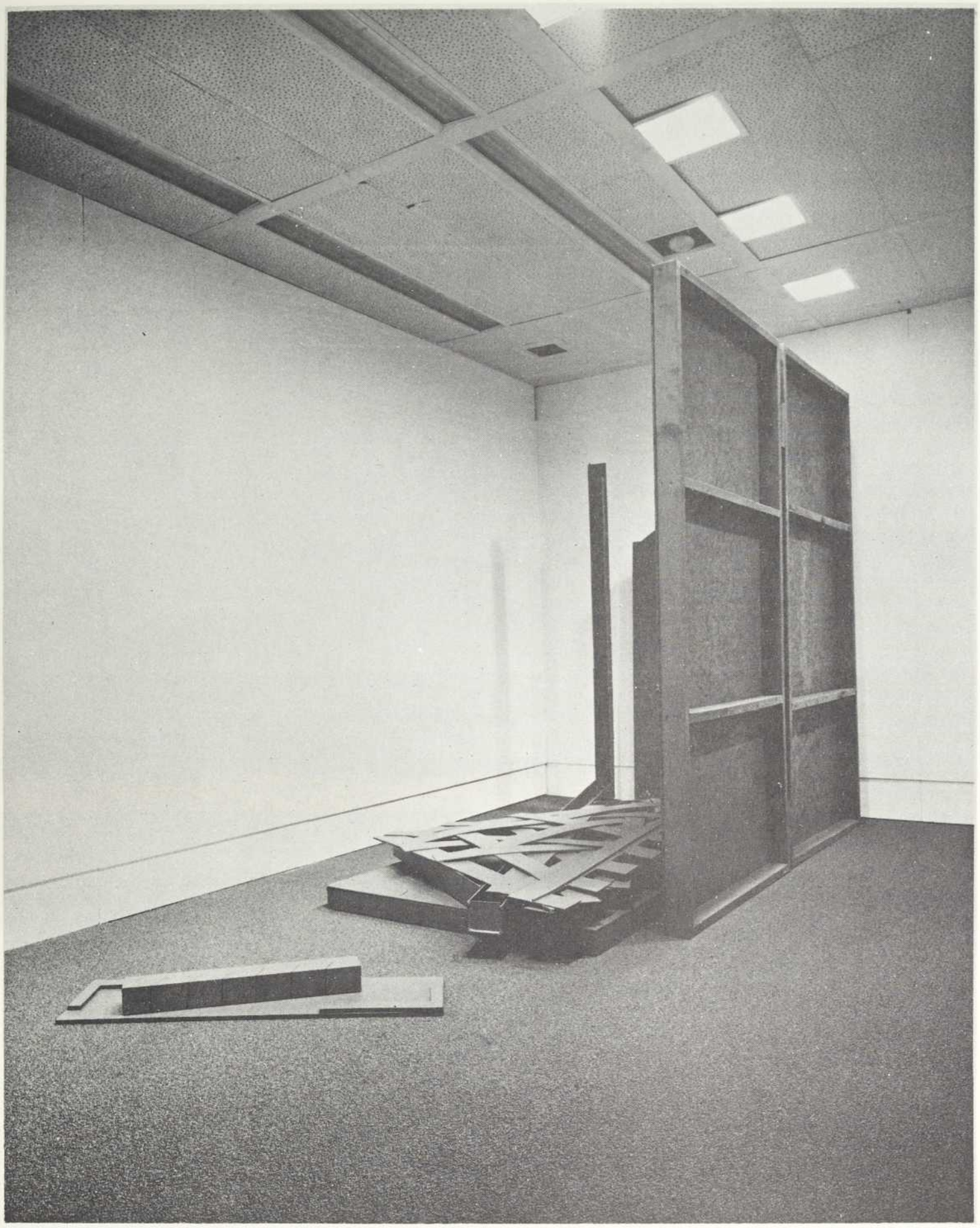
H.S. The concept could concern the size of the elements, or their mass...

P.F. So each piece involves mental relations that are just as important as the... um, well, the purely *visual* relations?

H.S. Sure, there's the mathematical indentities... and other things that are pure physical realities like weight...

P.F. But if that total idea or concept doesn't exist before you start assembling the piece, I still don't see how some direction comes out of the first stages...

H.S. Well, some detail might catch my attention and suggest an idea to work on... or maybe it could be something morelyrical, something that happens as I'm mani pulating the materials that... that *indicates* a formal structure, a pattern or



*With Reference to Pythagoras*, painted wood and steel, 1974, 96" x 55 3/4" x 174". (The National Gallery of Canada, Ottawa)

something like that...

P.F. Huhm... I'm not getting my question across very well. I mean, when you start, you manipulate the materials to do *something.* The materials are lying around and you talk of getting an idea while you're... um, puttering around with the stuff. My question is about what do you do, how do you proceed when you are just puttering around?

H.S. Mnn... I see... I try to use a logic, a kind of logic of the materials... Ah, the way they have been used.., employed technically in history... I adopt the forms of use, and try to make sculpture from that. You know, using the same principles and the same attitudes as a builder, the way the trades are used in construction...

P.F. So your puttering around involves... the way particular materials have been used, the adoption of a tradition?

H.S. The way to say it is... Well, if I'm going to cut a piece of steel, I'll cut it the same way that someone who's not an artist would cut it... Or if I were to use wood, like the wood employed in "With Reference to Pythagoras" to make a partition, I'd do it like any carpenter. Or making a knot - that's a good example, right? to tie things together, I won't invent a knot, I'll use the proper knot... the knot that suits the job...

P.F. That seems to suggest building up an inventory of knots...

H.S. Yeah... that's... a lyrical interest of my own, a particular effort I make, and I put it to work...

P.F. Um... uh, I was just thinking about one of your pieces at the National Gallery - the one with the ladder, it's called "Wedge" I think - the hanging triangular part involves a lot of lashing and binding... and knots. I guess what I'm getting at is that the knots aren't simply... um, a traditional *way* of using the materials, they actually form parts of the piece, you can see them in the piece as a kind of *device*...

H.S. Hmm... I'm not quite sure what you're getting at...

P.F. Me neither, because it's still mixed up... But I've a feeling that what you call the "logic" or the "form of use" of materials... Well, I think that that involves at least two different relationships and I'm trying to pin them down... Um, when you identify traditional building activities like cutting, leveling and some kinds of joining, it seems to me that what you're doing is selecting models of *procedure*... And so, when you've used one of these *procedural* models, the form of the piece you've made, that way it is shaped, becomes a kind of *evidence*... because you can see it as a *result* of the procedure or... maybe even as an *example* of the model. What I'm getting at is that understanding the piece would have to involve grasping the procedure by which it was made... Then there's the other relationship which has to do with things like knots, wedges and bolts... Um... in this case, while they refer to a technical procedure or even a model, in their actual use they become a material part of the piece and are visible as units... See what I mean...?

H.S. Maybe... maybe we should talk about particular pieces...

## WITH REFERENCE TO PYTHAGORAS

*One right angle interwoven triangular plane*

*ten squares on the hypotenuse*

*one right angle*

*one three panel reverse corner section*

*one diagonal base plate*

*two carpenter square shapes cornering.*

*one six sectioned block with reference to Pythagoras*

P.F. Sure, OK... Um, the relationship between knots and the way you used them in "Wedge" - the knots are not only a procedural model, they are visibly incorporated in the piece - is very different from the way you used the carpenter's square in "With Reference to Pythagoras"...

H.S. In that piece, the carpenter's square is a kind of jig, a key...

P.F. There... that's what I'm trying to get at... In "Pythagoras" the square is a tool, a model for an arrangement of elements, but it doesn't actually enter into the piece... At least, not in the same way as the knots do in "Wedge"... In it, the knots appear as something very material, something that you see right there as a part of the piece, whereas the carpenter's square just isn't there, it's a model that's exemplified by all the right angles...

H.S. Yeah... I guess so. The square isn't there, not one-to-one. Not like... uh, when you think about the concept of "knot" and how it... I mean, to have a knot, you have to make it, and for that you need rope as having the flexibility to adapt to the knot shape...

P.F. So the knot can't just be a principle to apply, it has to be there *materially,* if it's to be there at all...

H.S. But if you're thinking of the carpenter's square, what you are involved in is interpreting its use as a principle... In that sense, there *are* squares in "Pythagoras"... Um, the base piece - that's the part separated from the main section - I would interpret it as involving two squares lying flat at the corners but not having the same proportions... And they are only right angles, after all... I interpret it that way because the whole concept of the piece is based on the carpenter's square... That was my taking-off point, the thing that got me to the point of using my licence with the image...

P.F. Your licence...?

H.S. Well, the concept is based on the square, but the work isn't totally dependent on that... There were choices to be made because of the materials, about what parts to retain to create the image, to illustrate the concept... And, uh, the proportions aren't precise, there are things that aren't exact, even some of the lines aren't squared off... But visually, it's... well, I feel it's acceptable to say: "These are *my* squares..."

P.F. What are you getting at...?

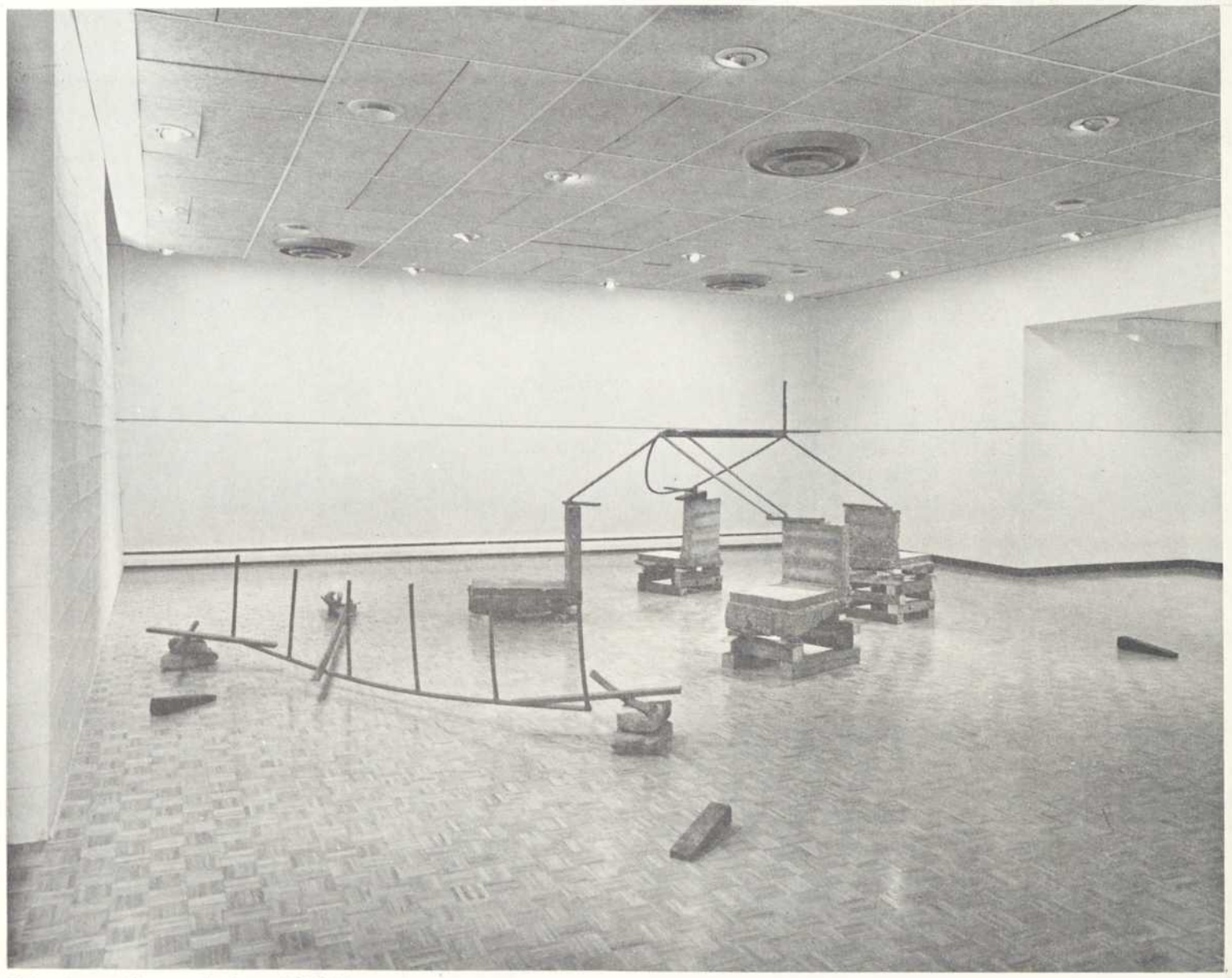
H.S. That it's about my interpretation... of my concept, of how the concept is involved in making the piece... I guess it's a lyrical interpretation of a concept...

P.F. Maybe lyrical, but it seems to me that the square-as-model makes it more... well, visually coherent than "Sight-site", for example...

H.S. Which is because "Sight-site" has a lot more to do with adopting different positions; "Pythagoras" involves a fixed position, it is a fixed-position sculpture... You can only fix yourself to see the sculpture from one position. There's not much point in moving around a lot. Whereas with "Sight-site", you take up, you can plan which are the aesthetic views as you walk around it in a circle, you can pinpoint, you can make up your own choices...



*SIGHT-SITE*, metal, cement, stone, 1973-74.



*Sight-site*, metal, cement, stone, 1973-74

## SIGHT-SITE

*One vertical sight-site*

*one six-sided level plane*

*four floating concrete bases*

*four angled hexagon supports*

*four adjustable wedges*

*adjust to seasonal movement of terrain horizontal*

*adjust indoors*

*shore up concrete bases to plumb*

*remove one concrete vertical slab*

*supporting one vertical device*

*five negative spaces*

*various rock shims*

*adjust to constant level of floor plane vertical*

P.F. And these "aesthetic views" - what determines them?

H.S. Well, ah... formal... um, yeah, formal conditions, sculptural conditions... yeah, I'd say so...

P.F. Like lining up the verticals and getting a...

H.S. Yeah... like with the metal plate on the top - lining up that horizontal plane - when you see it, from where you see it, it appears as a line until you get right in close to the sculpture and then you realize it's a plane... Or you can get away back or higher up or on a different terrain to look down on the little vertical piece... which is the point, the center from which you go around the piece and line up... what you want to see is the background of the sculpture... ah, using the sculpture to...

J.B. But to me, the most important thing... well, it's always occured to me how "Sight-site" differs from other pieces in the series... It has to do with the installation, it has to be at a certain height... Outside, that depends on the levelness of the ground and how that top plate can be sighted to the horizon line... Sure, you can get up on a hill or something, but basically that plate should be seen at chin level so that sights line up with factors in the environment...

H.S. Well, with that plate... I've always been conscious of what level people see sculpture *from*... To me, looking at sculpture from a certain height is very significant... in how you perceive the angles of view, set up a perspective... I tried to take that into account, so I based "Sight-site" on what level you'd see the plate as a line, a line of the same apparent thickness as the hexagonal bar pieces or the heavier pieces in the other element... From certain places, if you look further back, those heavier pieces in the other element become almost the same thickness as the materials in the foreground...

P.F. And to perceive that, you have to change your position...

H.S. Oh yeah... I used heavier gauge materials so that under some conditions, when you're looking at it... the lines seem the same... But you can't work it out mathematically because you've got to see the piece from multiple distances and angles, right? Anyway, I intentionally made it so that the cable or one of the thick bars would be seen at certain points as being the same thickness as the vertical hexagonal bar...

P.F. Why hexagonal...?

H.S. That's one-inch bar stock that has six half-inch facets... They have a numerical relationship with the plate which also has six sides... I used those numbers as a set... um, to establish a key, a logic to put together the piece... That gives me a standard... well, my own kind of standard, because the plate isn't a regular shape with equal sides and the bar stock is not really a *standard* in practical use... Hexagonal bars are used by a blacksmith because they are a workable shape, the corners are less difficult to round off... So I can get involved in using round and hexagonal bars that are of the same thickness - the same bar stock - but there's a graphic quality in the surface, right on the surface of the material... And that can be seen in relationship to the cable. the stranded cable that shows a spiraling through... ah, *in* the line... So you have spiraling through a linear element. I mean, these details are very important to me during the construction...

P.F. Um... it seems to me that we've shifted from talking about sighting *with* the piece to what can be seen *in* the piece... And I have a problem of always seeing a bit of the top surface of that plate...

H.S. Because you're fairly tall... What I'm trying to get at is that linearity, that thickness seen as a line... If a person is taller, then his line of sight isn't exactly onto the edge of the horizontal plane that I've established by shimming up the piece... So when you look at it dead-on, then you see the edge plus a bit of surface... But you can adjust your height to see more or less surface added to the thickness... so the edge can become a horizontal line...

P.F. I want to try a different approach - for you, are there... um, are there angles or places from which the sighting doesn't really work?

H.S. I know I said something like that to you before, but it's not entirely true... It's just one of the aspects of this piece, that I keep trying to regroup different angles of view logically into a visual wholeness... I think that after inspecting parts of the piece, when you look at those parts, you make the piece up in your mind... Well, after you are very conscious about knowing exactly what each shape is, then there's straight-forward *elements*.. When you look at sculpture as *parts,* you're always in your mind trying... there's a process going on in your mind trying to regroup them...

P.F. What about that sort of separate section then, those uprights attached to the long bar that sags down... um, the whole thing that's supported by some stones piled up and sections of cable and bar-stock...

H.S. Well, what really interests me with that shape is that you have six vertical devices but they only define five interior or negative spaces... And I like the five-six combination...

P.F. But it seems to me that the end uprights... Well, because the whole thing is so linear, the end pieces open up two non-determined spaces along that axis...

H.S. Mnn... no, I don't look at it that way... They are like the frame of a canvas, the vertical and horizontal lines are always part... they always do something to the surface and any shape that's painted...

P.F. Maybe this isn't getting clear or maybe there's a real difference here... I see what you mean when you're talking about the piece installed in a gallery, inside in a place where you deliberately get rid of things that don't belong to the piece itself... But when it's outside...

H.S. It's just more clinical inside... that's all...

P.F. That's what I'm not so sure about... In the gallery, it's very clinical, very cleanly defined, and you can say: "Here are my materials, my internal relations, my negative spaces"... and that's it. But when the piece was outside, I had the feeling that it was grabbing on to things out in the field, all those incidents you set your sight on with the piece... What I'm saying is that the internal definition - that's what you see mostly in the gallery - shifts and acts more as a way of gearing the piece into the environment, to what's happening around it...

H.S. Ah... well, the way I look at that... is that the graphic shapes are related to anything in the landscape... like a tree, you can line up things... I like what happens inside the whole picture...

P.F. But that's why I was talking about those end pieces as opening up to...

H.S. There's something else that's interesting... Why I located it there... There was a fence running across the back, and it seemed to be a logical thing to have happening visually inside the piece... There'll always be something happening in most landscapes, something in the nature of a reference line...

P.F. You did have something like that at the Agnes Etherington showing... There was that line on the wall. That was *given,* I mean, outside the internal definition of "Sight-site"...

H.S. Sure, I had to consider that line... But, well... the internal definition of the piece *works* all the same... it's always necessary to get in close to the piece, line up things and even get involved looking at details for that matter... but you'll still see, still refer to the background, the periphery... the azimuth...

P.F. I'm still interested in how you started off making this piece... um, how you came to think of a sighting instrument...

H.S. Well, I just started working in the shop, building the piece on the ground and I discovered that it had to be lifted up... So to do that, I thought that I'd bring the whole thing out into the open...

P.F. How much of the piece was... already done when you made the move?

H.S. All the steel parts, everything that had to be welded and bolted... The way it was inside, the location, wasn't successful... So I decided I would install it outside to make it... well, *illustrate* more or less what I was attempting to do. I had problems with *seeing* inside the shop, because I couldn't get back or go in a circle around the piece...

P.F. But what was it that made you... uh, dissatisfied?

H.S. You see, I wanted to make a piece that would work indoors and outdoors - that's my contrary nature again, using oppositions... Anyhow, I ended up trying to work the piece into where I would be putting it... *exactly.* That was by thinking that if I started by constructing a level plane, I could bring it up to the height I wanted on a site by adding another cement part... That would mean I could bring it back into an interior space... I was thinking of the piece in a double way, for inside or outside, using the plane as a constant... the starting point of my sculptures being a level plane...

P.F. So the instrument is based on a horizontal...

H.S. Well, just accepting the fact that you're putting the sculpture on a floor which is a flat plane... Or considering the problem that... ah, if you put a sculpture on an uneven terrain, like a natural setting, that... from where you start off - from the ground up - that the intermediary spaces used to support the sculpture you've made are as significant as the sculpture itself...

P.F. Then when you took the steel sections outside, you had to pour concrete feet... And you put metal wedges between the feet and the superstructure...

H.S. The wedges were added after I'd built the supports, I built four of them, four shapes... And when the piece was relocated inside the gallery, they weren't necessary any more, so I just put three of them on the floor...

P.F. Why weren't they needed...?

H.S. Because my feeling was that... once I'd shimmed it up, the level was established and constant...

P.F. The floor does that...

H.S. But outside, the wedges were used... ah, *needed,* because in the springtime everything starts shifting and there is a relocation... That's something to be anticipated when you're installing things outdoors...

P.F. As well as being visual elements, then, the wedges are functional... used to keep that line horizontal...

H.S. Yeah... because those cement supports might appear to some people as foundations, but they aren't at all... They were poured directly onto the ground. So the frost reshapes the piece... that's one of the things I like... I like the effects of time altering things like the location, the physical changes... What interests me are

things that are stable and things that are unstable... and how I can make comparisons...

## OVER AND UNDER

*On a horizontal plane*
*four ten foot lengths of metal stock*
*one square one round one flexible*
*one segmented in ten parts*
*four six-sided blocks*
*three aluminum one steel*
*one six-sided half inch plate*
*one balanced section of wedged parts*
*tack welded and galvanized*
*three one inch across flats hex-bars*
*one axe wedge*
*a horizontal balance*
*over and under*

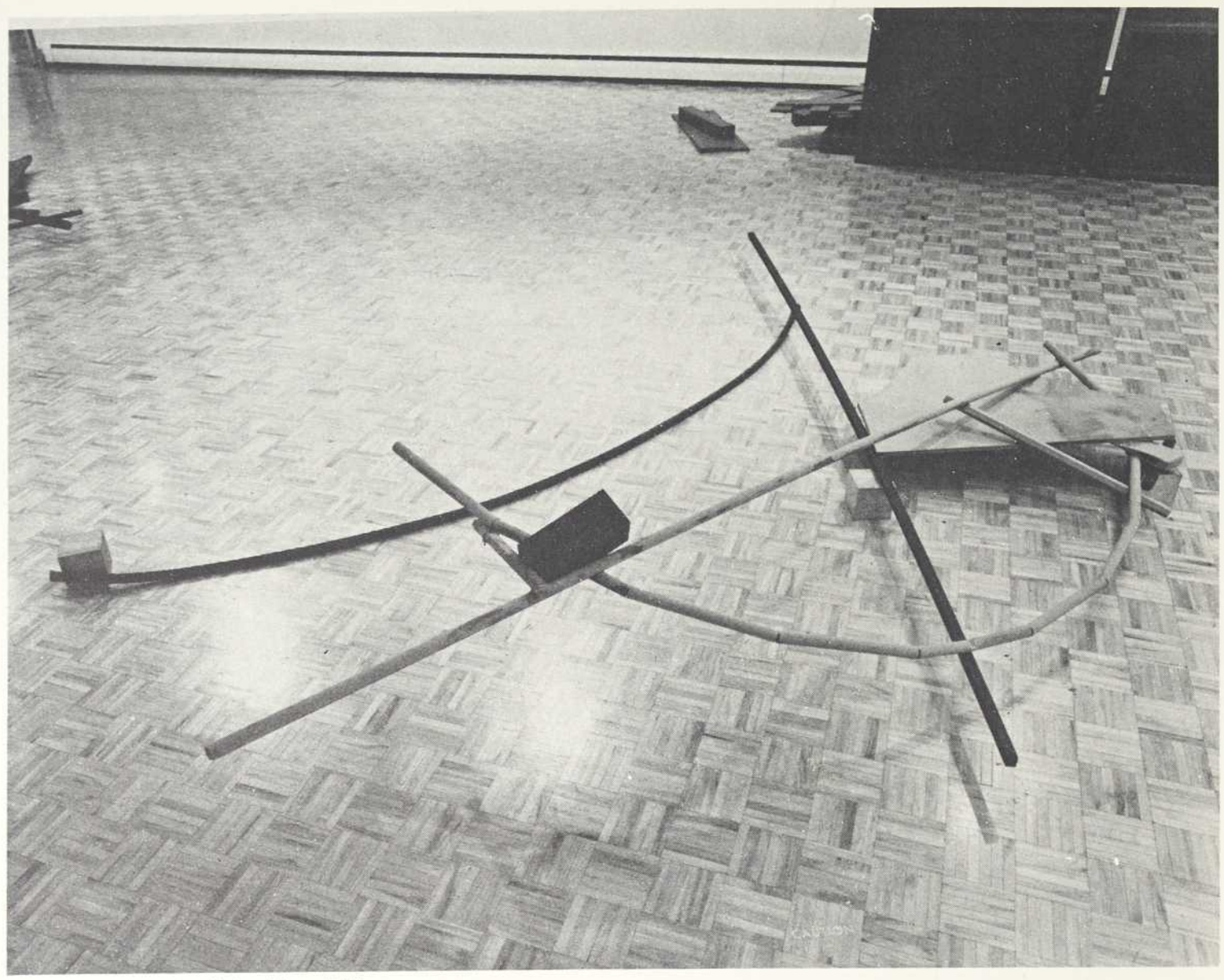
P.F Uh... I just noticed... there are things that I thought were clear, and now I'm not so sure... It seems to me that we've been talking - the way we've been talking - about three different sorts of things: there's how you get involved in the process of making the piece... and another thing is what there is to see, I mean what is given *visually* in the piece... and we've also been talking about how "Sight-site" acts as an instrument... And well, I hadn't seen "Over and Under" quite like that, I got involved with how it balances...

H.S. That one... it started off with one part... with me trying to put together a shape - putting things over and under, not knowing how I would apply it...

P.F. Does it make any sense then, to ask you how you got involved with the number ten, or what you thought about the relationship between straight and curved lines and things like that?

H.S. Some of it has to do... ah, with sort of opposed elements that eventually made the piece work for me... The other thing is the fact that I tried to keep the work consistent... I used four lengths of metal stock all ten feet long and as I walked around the piece, I wanted that round piece of bar stock to be curved... And instead of saying: "Well, aesthetically it would be nice to divide this curve I want into six parts", I figured I'd use ten, divide the ten foot length into ten sections by cutting part way through... The rest was trying to keep to that code, instead of relying on my pure instinct... To rely on the code *numerically*, to see how far I could go, how far I could push it... because it gets involved in a form of symmetry...

P.F. Humm... maybe I should tell you that when I first tried to get into "Over and Under" I kept having a difficulty trying to determine *what* I was supposed to deal with... You know, there's the obvious references to the way the whole thing holds together and how it balances there... But then there's the linear... well, draughted qualities that happen with the metal bars... And I could spend a lot of time wondering about this as a three-dimensional drawing...



*Over and under*, steel and aluminium, 1974
(The Canada Council Art Bank)

H.S. It's... it's that... You know, you can look at it easily as a drawing, as something *weightless*, but if you look at it as *weight* or *balance*, then you'll see that each shape has not only its surface qualities... you accept that it has heavy parts to it and light parts... Ah, a drawing, it's an illusion on a flat plane... But if you see "Over and Under" as sculpture, you have to think of it spatially... the fact that if there's more steel, more weight on one side, the piece won't work because it will fall over...

P.F. Maybe we should try to trace your steps as you built the piece...

H.S. We were talking earlier about whether I had a concept when I started... I didn't. I really started with one section - the part that is galvanized with the cold galvanizing stuff... I made it grey because it was the part made over and under, just weaving and springing the materials into place so that... in theory it should stay... If you knocked it, it would fall apart unless it were tack welded... But if you look at the shapes, where they lie together... they just lock themselves into one another...

P.F. So the actual parts that made up the first section were a self-contained...

H.S. A set... or you could call it a system if you want... It's the first system in the piece...

P.F. That doesn't include the metal blocks...

H.S. No... they are in other systems...

P.S. So the first system involves two ten foot lengths, the plate and shorter bars that are wedged at one end and that small bar with wire to attach...

H.S. Well, that's... I left that wire to make an attachment there, I left it instead of making another piece for that... At one point, there was a piece of cable woven to hold the bar in place, but I removed it and put the block of steel there... The block of steel makes the second system because it sets up the balance... The third part of the piece became lifting the balance off the ground... ah, placing it on those blocks...

P.F. The first system wasn't balanced then, it was just interwoven steel stock... wedged together at one end with an axe-head...

H.S. That locks it in...

P.F. That means that system one is based on a weaving-tying-wedging operation, system two is balancing and three is... um, lifting... But what about number four, isn't there a system that brings in the separate segment by recalling the curve of the bar...?

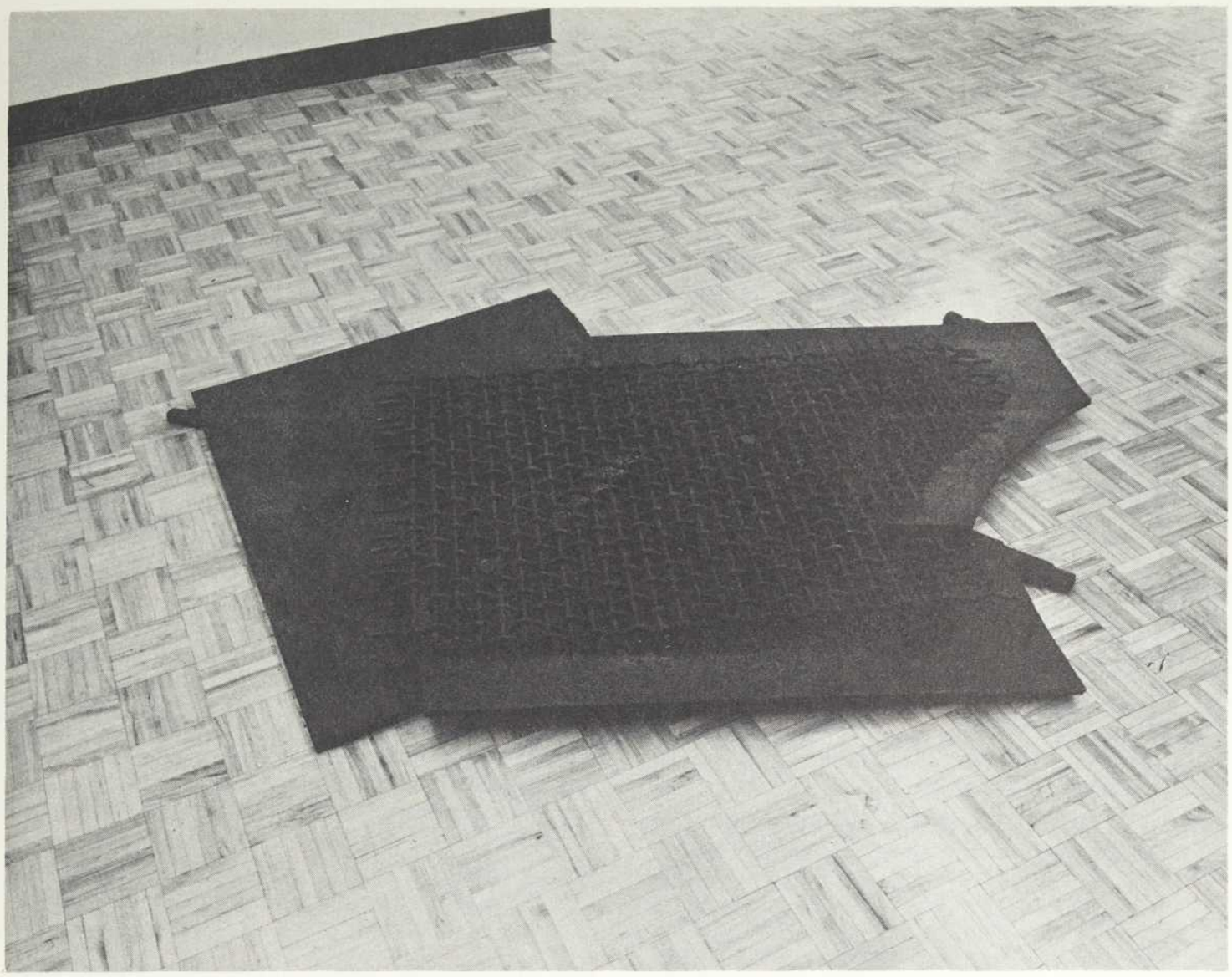
H.S. It's more than that...

P.F. There's also the block shape and the flexibility... and the whole thing is horizontal, right on the floor, so it's not balancing...

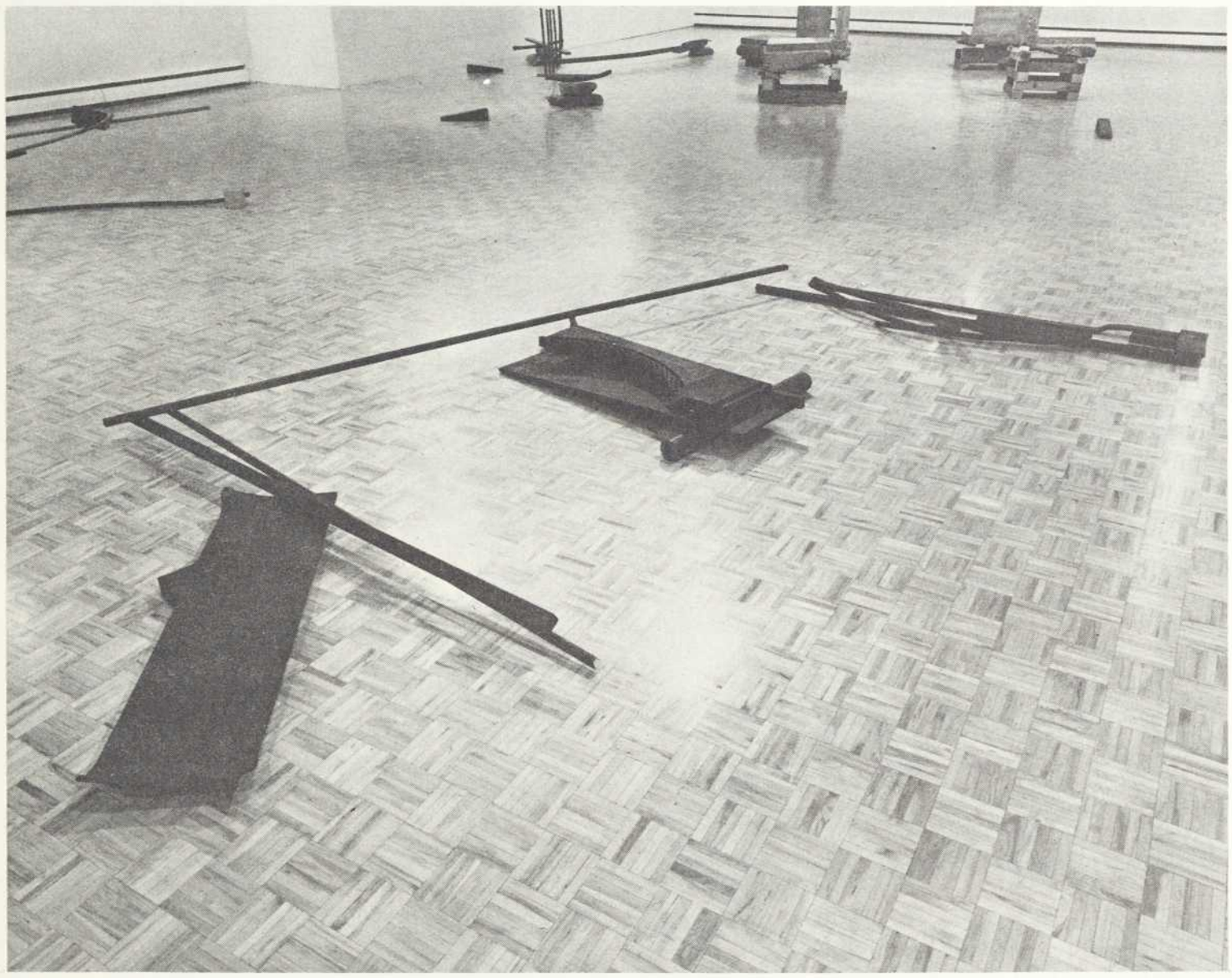
H.S. It's... got nothing to do with balancing... it's to make the visual unity of the whole piece... The relation of lines to the plane, the floor... in a lot of cases, depending where you are looking from, you can't discern what is resting on the floor and what is above because that first system is over and under... So I put the flexible length on the floor and slid it under a bit so it would pass under that bar...

P.F. And that is to re-establish the floor plane... sort of re-affirming the visual relations you want to have noticed...

H.S. Yeah... sure. Because "Over and Under" is quite different visually... that is, its shapes and forms, than some of the others... for example "three is a Number of One"...



*Three is a number of one*, steel, 1973



*Prop*, steel, 1975

## THREE IS A NUMBER OF ONE

*On a horizontal plane*
*three six-sided one half inch interlocked*
*inclined plates*
*supported underneath at three points*
*by three wedges*
*three wedges secured by three bolts*
*holding one interwoven horizontal plane*
*three is a number of one*

P.F. It seems to me that "Three is a Number of One" is the closest to a purely visual piece in the series... I mean, the parts are assembled as a coherent visual image...

H.S. Yeah... maybe, but it still goes back to procedure, the way I put it together follows a particular formula again... That's what the title is about, the code...

P.F. I gather that means the viewer should read the title as a direction... um, something about three working out to one, three elements forming some kind of unity...?

H.S. Read it: "three-dash-one"...

P.F. Would each set of elements be a set of three...? There are three metal plates, three wedges, six sides on each plate...

H.S. And don't forget three bolts... There's an extra side on one of those plates, but I don't think that really matters much, because when you look at the piece you should notice the three basic plates of steel... When you look at the piece from a comfortable angle, it appears almost flat... But when you come over on top of it, looking flat down on it, you see that there are other elements there - like wedges... that prop and interlock the plates and you see them at angles with the floor...

P.F. Those wedges... are they axe-heads again?

H.S. No... They're those little metal wedges used for splitting logs, for splitting timbers into square beams... You run them along a crack and tap them in and the log will just split open...

P.F. The way you've used them seems to lift up one edge of each plate so that they sort of overlap into each other...

H.S. They lock... they actually interlock, but... ah, - those inside wedges *underneath*... Because there are actually six wedges, three visible on the edges and three underneath... The bolts go through the wedges... Why I used them was because the plates are inclined, the shape of the wedge picks up the thickness difference to make a surface... Anyhow, the bolt runs through three elements, the wedge - it's drilled through the wedge - and through two plates...

P.F. What about that screen...?

H.S. Yeah, it goes through that too, but sometimes I don't think of it being there... If you count it, the bolt feeds through its washer, it goes through the screen, one plate, a wedge and then through another plate... So it's drilled right through the whole thickness of the piece...

P.F. So then the screen is parallel to the floor, and the rest of the pieces are wedged... well, sandwiched in-between...?

H.S. With the bolt, the length of bolt, there's material running *through* the piece... So it's like a column, the tighter you squeeze those bolts, the tighter the whole structure gets... Structurally, it's a way of connecting all those elements, connecting the elements in a solid shape...

P.F. That screen doesn't have... um, it's a one-case

item... what does that do to your code...?

H.S. Mnn... I think most of my pieces have that little... I don't follow my codes to the letter, there is a purely visual feeling about the whole thing, it's a purely visual device...

P.F. And does the screen act as a kind of framing device...? I mean, it seems to work the same way as a pedestal except that it's *above* rather than *underneath* the sculpture...

H.S. And it also... there is another detail it works with... There is a space right in the center, an opening between the three plates... When you look *down* on the piece, you can see the space... But when you back off, it disappears because of the weave of the screen - at a certain angle, the thickness of the weave cuts off the view...

P.F. Um... coming back to questions about actually making the piece... Did you work out the code as you were just... um, puttering around...?

H.S. Yeah... I already had the pieces of scrap metal lying around, and I didn't alter anything to make the piece... I didn't cut out any shapes, I didn't cut the screen... The only fabrication I did was bore three straight holes through three various thicknesses of material and then I bolted them together, spot welded a bit... And, yeah, I should say that I added the three wedges...

P.F. If you were asked to say *how* you consider each sculpture in the series an instrument, would "Three is a Number..." be some kind of a wedge...

H.S. Or it could be a shim, a shim because it's lifting up... the plates, to lock them in... It works like expansion, the wedges push things apart, and the bolts are holding things in, the bolts are the resistance...

P.F. Have you noticed that we keep going back and forth between descriptions of the piece and descriptions of procedures and principles...?

H.S. Well, I've been trying to see if I could describe the visual appearance - you know, what I can see now - without referring to how I did it, and I can't...

P.F. And in a way, that's your advantage, because when *you* are talking about the process of assemblage or...um, fabrication, you can recall things you decided *not* to do... The viewer has to work with the *positive* evidence, the elements or marks that are actually in the piece... So the viewer's consciousness of the process is quite different...

H.S. But is that really so important...? The pieces are just... um, examples of basic principles, there's no detailed technological development to follow in the uses of the materials and shapes...

P.F. Um... well, that difference in consciousness still intrigues me... Anyhow, what about the fifth piece... "Prop", we haven't even mentioned it...

## PROP

*On a level plane or - terrain*

*three concrete slabs - supporting*

*three leveling devices - supporting*

*one transversal - level*

H.S. I think that the best way to describe "Prop"... I did it very lyrically... I let myself forget about detailed problems and just got into a certain spontaneity... into doing things with the elements... So I don't think I can justify the details with an exact code...

P.F. Um... that's interesting, because for me, "Prop" seems to open up... to reinforce the kind of questions your work raises... For example, the relationship between the three supporting devices...

H.S. Well, they are a lot more intimate... in detail... But they are simply three forms that do different things resting on a level surface or leveled pads... Simply that...

P.F. You say they "do" different things... Um, in the first device - the one with the metal plate and the two support bars that cross over one corner - what's happening...??

H.S. Those bars are actually balancing the plate because it is resting on a very small block... there is a large, off-centered mass hovering there... If you took off the bars, the other end of the plate would touch the ground... And the whole device holds up the end of the long transversal...

P.F. Is it all just balanced there?

H.S. The pieces are welded... but they really don't have to be welded to work... It's just for practical considerations like re-location... What's interesting to me is that there's something happening in one corner that *requires* the extra weight to hold it in place... so the device won't even *look* out of balance...

P.F. Then there's the detail of the corners that are very obviously hammered to turn up... and the hammered-down corner in the second device...

H.S. It's that I like the complexity of details... If I were to make a minimal sculpture just using one big metal plate, I couldn't stand it... I'd have to do something to the plate...

P.F. Going to the second device... the transversal bar is held up by a little metal tab, a point that sticks up - why didn't you just use the whole mass of the device as a support...?

H.S. The use of a support point looks better... the visual appearance of the inclined plane *working* to hold up the transversal... It's all based on that heavy round bar underneath - the 2 3/4" bar from my old drill press - it's used for *support* and for *adjustment*... I roll the bar back or forth to make the transversal level... That's why it's an *instrument*... just like in "Sight-site" you adjust lines of sight...

P.F. Um... I had an idea that the second device was *about* inclined planes *as* instruments... a kind of illustration... I hadn't thought about the inclination actually being *instrumental* in the piece...

H.S. It's actually working... ah, as in a machine... To make it work, you follow the instructions or you understand the procedure... I mean, some people might not think it necessary to make that transversal level... and then the instrument wouldn't be used, it wouldn't be working...

P.F. There's still the... uh, contrast coming from the fact that the device is functional, that it works very simply, but as you've made it, it is visually very complex... which seems useless...

H.S. The instrument idea doesn't exclude my visual interests at all... The complexity of that... has to do with things like... ah, weight - I tried to make the second device have the same *body* as the first and the third... You know, the mass of the device as you see it...

P.F. And the spiraled cable that nestles into the curve cut out of the top piece...

H.S. There's two layers of plate there, with a space of about 1 1/2" between... I wanted something to block the view, I didn't want space to creep under... The cable worked well for that, it ties together the upper and lower plates and it was the simplest thing to use in that curve... And it sort of ties in with the cable in the third device too...

P.F. That third device lies flat, it doesn't hold up the transversal at all... There's no contact...

H.S. No *physical* contact... nothing is necessary there to hold up the transversal... But if you move around the piece and stand over it, if you look down, the transversal cuts across part of the device...

P.F. So there is visual contact, a kind of graphic tie-in rather than physical support... And those linear forms sort of wander over a surface...

H.S. It's all loose... loose and flexible... I used one-inch stock - cable, hexagon and square bars - they appear to be the same kind of thing from a distance, as *lines*... But closer, you see the complexity... All that comes back to having a similar visual mass for the third device...

P.F. With the transversal bar tying the devices together to make one piece...?

H.S. Well, there are different relationships around the perimeters and between the devices... The only real constant is the highest point - the transversal bar... When I was working on the piece, I kept wondering whether the bar wouldn't be a bit too cute... But now, what I like is that it plays its role well... as you move around, it changes...

P.F. Um... I was wondering, do you see a big difference between the works in the "Instrument Series" and the pieces that came just before... say "Wedge" or "Level"?

H.S. That's hard to answer, because they're not completely different... When I was working on those earlier pieces, I was discovering the principles, they were more graphic, lighter... It was like working on blueprints... Maybe the earlier pieces were more like *illustrations* of the principles I was thinking about... Whereas the new works are more like *applications* of the principles, of the principles at work... ■

# QUÉBEC 75
## six mois plus tard

### par Normand Thériault

C'est à la suite de la "très controversée" exposition Québec '75, de la semaine de débats qui eut lieu à la même occasion, des diverses réactions du milieu artistique, ainsi que du texte de Chantal Pontbriand dans le numéro 2 de Parachute, que Normand Thériault, organisateur de cette exposition a manifesté son intention de publier le texte qui suit.

Ce qui suit ne pourra être compris entièrement que par ceux qui ont vu l'exposition "Québec '75 et qui en ont suivi les débats. Ce texte sert en fait de postface à une exposition qui, pour ceux qui en ont été responsables, n'est pas encore terminée ne serait-ce que dans ses répercussions immédiates. Rien n'est ici ajouté à ce qui a été dit, sauf si ce n'est une autre grille de lecture. Il ne s'agit pas de défendre une exposition qui a permis à tous de préciser leur position, d'identifier des situations et dont l'échec majeur demeure, comme pour toute activité d'art, son incapacité à sortir vraiment de la problématique disciplinaire.

En fait, ce texte se justifie comme un premier brouillon d'une réflexion à peine amorcée, encore à faire et s'il demande à être excusé, c'est parce que nous croyons qu'il faille ici à tout prix ouvrir un débat, déjà amorcé, dont le lancement que fut l'exposition empêcha la suite par cause d'un climat émotif.

1. UNE PÉRIODE

Québec '75 n'est pas né d'une volonté irréaliste qui eut permis en octobre 1975 d'affirmer qu'il existait maintenant au Québec une nouvelle idéologie, un nouveau style, une nouvelle école ou une nouvelle avant-garde. Cette absence de mercantilisme de notre part explique d'ailleurs une partie des reproches adressées à l'exposition. Il n'a pas non plus été question d'affirmer que, dès 1970, l'histoire de l'art au Québec ne pouvait plus que se faire dans la répétition ou l'évolution de positions déjà connues. Ce refus des idéologies admises permit de nous rappeler que "l'enfer est pavé de bonnes intentions".

Non. Québec '75 est né de tout autre chose et l'exposition est possible si on admet que les productions des années soixante-dix (1) n'ont proposé rien de bien rassurant en ce qui concerne la définition de l'art dans un milieu, que l'art demeure ici une activité marginale, que l'oeuvre naît et vit dans les éprouvettes que sont les ateliers et que, finalement, au niveau culturel, les arts plastiques sont en régression au Québec.

Il reste toutefois que des oeuvres ont été produites durant la période mais les seules à être vraiment exposées publiquement sont celles dont la notoriété avait été établi dès les années cinquante ou soixante, ou celles faites en oubliant que les dix dernières années ont transformé les notions même d'art, d'objets d'art et de leurs significations culturelles.
Pourtant, Québec '75 a été fait en grande partie d'objets (les "oeuvres") à partir de critères sélectifs qui ne voulaient qu'une chose: montrer que des démarches se font au mépris des idéologies rassurantes et que des oeuvres se créent en refusant finalement les attitudes de "bon ton" qui, hier, les justifiaient, ou justifiaient le public spécialisé de les endosser.

Cette exposition en fait s'est opposé à quelques vérités admises: que les plasticiens aient une suite, que les galeries ou les musées aient rempli leur rôle d'animateur culturel, que les galeries ou les actions parallèles soient suffisamment représentatifs de toute l'évolution du milieu, qu'il y ait une transformation profonde de l'art québécois. Par contre, nous avons voulu montrer que des artistes, de façon plus ou moins satisfaisante il est vrai, ont tenté de transformer les problématiques artistiques, ont évolué ou ont tout simplement témoigné de nouvelles attitudes.

Quant aux débats accompagnant l'exposition, ils ont mis à jour le malaise qui régit l'art au Québec: comment les défenseurs de l'"art" se maintiennent dans leurs "cloisonnements plastiques" et les "engagés" recouvrent de mots des positions aussi émotives que des tableaux lyriques (à deux ou trois exceptions dans chaque cas).

Pourtant, il y avait là une exposition qui n'était pas la Foire de Bâle, les Concours de la province, "III dessins", "Forum 76", "Canadian Canvas", "Périphéries" ou le Salon des Métiers d'art. Et cette exposition, les gens en place ont refusé de la voir.

On a pu alors dire que Québec '75 niait l'art des "aînés" parce que nous aurions refusé de voir dans leur oeuvre une évolution au cours des cinq dernières années, alors que notre attitude signifiait une opposition, non à leurs oeuvres, mais à leur perpétuelle consécration, que Québec '75 était une exposition politique tant pour les gens de l'extérieur du Québec que du Québec, alors que notre propos est de démontrer que l'art se fait à l'extérieur du discours politique, que Québec '75 était un fourre-tout, un panorama, quand l'exposition est vraiment le reflet d'un pluralisme par la présentation des tendances les plus dynamiques, que Québec '75 avait obligé les artistes à produire des oeuvres "artificielles", alors qu'il s'agissait de permettre à certaines oeuvres d'éclater à l'extérieur des limitations habituelles, que Québec '75 était une exposition non québécoise, alors que Québec '75 est la première exposition à dépasser les conflits d'école pour arriver à déterminer le Québec à un temps donné, que Québec '75...

2. DIRE CE QUI EST

Québec '75, cette exposition comme ce texte qui la suit et l'accompagne, on l'aura compris, a été un geste de *négation.* (2). Il est vrai que des oeuvres se font ici, que des individus ont espoir de changer et eux et la société qui est la leur, et ce par le biais de l'action artistique, mais il serait faux de prétendre qu'une telle bonne volonté ait obtenu des résultats satisfaisants. Mais il fallait souligner ces démarches, ces attitudes, qui portent souvent en elles, et heureusement, leurs propres contradictions pour montrer qu'il se passe encore quelque chose au pays du Québec. Bien sûr, les positivistes préféreraient que l'on soit américain, maoiste ou même démocratique et que l'on dise, au choix,: Molinari est la conscience historique de l'art québécois, que la Galerie B soit le centre d'un avant-garde, les Patenteux l'espoir d'un art populaire, l'horrible sculpture sise devant l'ancienne école des Arts appliqués le témoin d'un art engagé, à moins naturellement que l'on préfère qu'il ne se passe rien.

Négation donc. Quand Cozic rejette l'idée même d'un art de participation sans pour autant proposer une nouvelle éthique. Quand Ayot réduit le pop québécois à un commentaire sur le musée, lieu si loin de la culture populaire. Quand Plotek admet que ces tableaux sont des oeuvres ouvertes, encore à faire. Quand Charney présente une architecture coloniale et la justifie parce que verniculaire. Quand Poulin, sculpteur, nous parle du peintre Rothko. Quand Smith témoigne du tiers-monde par quelques objets symboliques et une musique à faire. Quand Mihalcean déguise des objets quotidiens en sculpture sophistiquée que les méthodes artisanales dénoncent. (3)

Négation aussi de la part des organisateurs de l'exposition, quand on refuse d'inclure les oeuvres officielles de l'art québécois, oeuvres déjà connues mais que l'idéologie au pouvoir transmet, impose et justifie au détriment de toutes autres possibilités, geste qui fait de toutes les expositions qu'elles ne semblent vouloir affirmer qu'une permanence d'un art québécois qui n'existe pas.

Négation donc. Justifiée par le rôle marginal qu'a ici l'art (comme dans toute société industrielle avançée), par le petit nombre d'artistes qui se sont imposés au milieu (artistique ou social), par l'absence de réflexion sur la démarche artistique ou son inclusion dans la réalité humaine.

Mais négation de la négation même. Quand l'exposition renoue avec l'attitude classique à l'artiste. Quand Alleyn tente de démontrer la réalité en la peignant d'après les dernières évolutions stylistiques. Quand Champagne veut exprimer la force même d'un matériau en résumant la présentation de l'oeuvre à ses propositions minimales. Quand Nolte fait de l'art le lieu d'une illustration visuelle d'un concept optimum/réalité et qualités plastiques. Quand Whittome veut signifier esthétiquement des archétypes revécues par une pratique quotidienne. Quand Lake ou Walker tente de signifier le quotidien en faisant appel aux dernières découvertes de la praxis artistique. Quand Vazan symbolise la réalité par un langage sophistiqué. Quand Mongrain croit encore qu'une sculpture soit toujours le reflet de la nature par la démonstration des énergies. Quand Lauzon croit encore que l'art puisse signifier simplement les réalités quotidiennes. (4)

Et négation encore quand nous croyons qu'une exposition n'est rien d'autre que les oeuvres présentées, le commentaire verbal étant là pour lancer la réflexion et le débat, mais les oeuvres demeurant la limite de notre ouverture, le compte-rendu des observations sur un milieu, observation permettant de dire ce qui est encore possible d'attendre d'un milieu de créateur donné. (5)

3. INTERMÈDE

Mais cette "négation" paraîtrait bien "négative" si elle n'était justifiée par le titre même de l'exposition (Québec '75) et la problématique qui l'anime (l'art québécois et la société québécoise). En 1975, et le jugement vaut pour 1976, tous admettent la situation difficile dans laquelle vit le Québec et, lorsqu'on parle d'art, cette situation devient apparente: les valeurs artistiques sont absentes de la vie quotidienne et le cloisonnement entre les diverses activités humaines demeure: malgré l'évolution qu'a connu le Québec. Et l'isolement de l'art et de l'artiste explique finalement le refus du débat, de peur de perdre les avantages donnés jusqu'ici à l'art... Pourtant, "la civilisation industrielle avancée démocratise la liberté utile (et l'art est une liberté utile chez Mercuse), et cette compensation sert à renforcer le gouvernement qui la permet et les institutions qui la dispensent et l'organisent". Aussi, limiter l'art à l'image habituelle proposée, c'est se limiter soi-même, c'est refuser de reconnaître que des changements se produisent dans la création artistique, c'est refuser de les admettre avant que les oeuvres soient elles-mêmes récupérées ou par leurs créateurs ou ceux qui veulent témoigner d'une révolution tranquille. C'est donc faire l'erreur demandée, en refusant le pluralisme: on s'aperçoit que dans les pays de civilisation industrielle l'homme est maintenu dans un état de paupérisation à la fois physique et intellectuelle".

Car, à moins d'être le porte-parole d'une École, d'un style, chacun reconnaîtra que l'ensemble des propositions plastiques ne touche le milieu, même artistique, que si cette idéologie a été admise ailleurs. Et Québec '75 devait dire qu'il se crée encore quel-

que chose au pays du Québec. Sans être obligé de supposer que les nouvelles réflexions ne sont que le résultat d'un "impérialisme", d'un "inter-nationalisme".

Toutefois, il faut admettre que Québec '75 n'a pas été un geste "révolutionaire" mais le lieu de présentation, à l'intérieur du discours de l'art, des possibilités offertes pendant les cinq dernières années, ces possibilités étant les plus dynamiques.

Bien sûr, nous avons sans doute déçu ceux qui voulaient voir dans cette exposition le lieu d'un "miracle", la preuve que l'art ait finalement une présence réelle, alors que sa marginalité demeure. D'ailleurs être lucide oblige d'admettre que ce qui a été dit il y a vingt ans vaut toujours: "La civilisation du principe de rendement rend hommage aux vérités étranges que l'imagination préserve dans le folklore et le conte de fée, dans la littérature et dans l'art; ces vérités ont trouvé leur place dans le monde populaire et académique. Cependant, les efforts pour tirer de ces vérités le contenu d'un principe de réalité valable dépassant le principe de réalité actuel ont été totalement inconséquents (...) Insister sur l'idée que l'imagination fournit des critères d'attitudes existentielles, de la pratique et des possibilités historiques paraît un caprice enfantin. Seuls les archétypes, seuls les symboles ont été acceptés et leur signification est habituellement interprétée comme étant celles d'étapes ontogénitiques et phylogénitiques dépassées depuis longtemps, plutôt que celle de la maturité individuelle culturelle".

Toutefois, le champ de l'art demeure le seul où vraiment il soit possible de dépasser les limitations que la société impose et c'est seulement en prenant le risque d'évoluer, de se transformer, qu'il peut jouer un rôle dans la réalité humaine. Il est peut-être le seul lieu d'une libération individuelle, le seul secteur "libre" où il est permis de rejeter les valeurs imposées· "Ce Grand Refus est la protestation contre la répression non nécessaire, la lutte pour la forme ultime de la liberté, "vivre sans angoisse" (Adorno). Mais cette idée ne pouvait être formulée sans sanction que dans le langage de l'art. Dans le contexte plus réaliste de la théorie politique, et même de la philosophie, il fut presque universellement dénonçé comme utopie".

L'utopie n'est toutefois pas pleinement vécu dans l'art québécois et bien des champs d'activité demeurent à être explorés: il reste à attendre que des artistes le fassent. Il faut cependant laisser la possibilité à de telles recherches de naître quitte à vérifier plus tard si une tentative déterminée valait d'être endossée.

Cela, Québec '75 l'a risqué. Nous n'avons pas voulu limiter l'art à ce qui a déjà été admis, le tout justifié par un nouvel emballage: nous n'avons pas voulu montrer ce qui n'était point existant, en forçant par la publicité ce qui aurait été absent des oeuvres.

La réponse ne s'est pas fait attendre et les commentaires accompagnant la manifestation l'ont démontré. L'opposition venait de deux sources diamétralement opposées et leur incompatibilité a fait que les débats accompagnant la manifestation ont tourné à la foire.

## 4. DEUX POSITIONS

Une première opposition: il faudrait que l'art soit politique. Pourquoi pas? Ne l'est-il pas? Mais là n'a pas été le défaut. On dénonçait une certaine idéologie au pouvoir et, en fait, on mélangeait les cartes et, dans un même geste, on refusait tout ce qui peut se faire. En fait, l'opposition se veut dans la lignée de Déclic, des négociations corporatistes de la SAPQ et ainsi de suite. Cependant, on a rien contre la structure sociale actuelle: ce serait les mauvaises personnes qui seraient au pouvoir. On veut là aussi d'ailleurs imposer aux gens des objets mais le sommet est atteint quand on confond Robert Bourassa et Québec '75. En fait, la frustration explique un tel agissement: il est certain qu'à un moment donné l'art représenté par l'École des Beaux-Arts a été au pouvoir, mais ce temps est dépassé: la faute est à qui? À ceux qui trouvent plus ou moins d'intérêt dans une formule où l'artiste ne signifie que des états d'âme? À ceux qui ne croient pas que l'art québécois soit la suite de l'École de Paris?

Mais cela n'a pas été dit dans les débats. On a parlé d'art engagé: "Si l'on vous demande si vous êtes communiste, mieux vaut produire comme preuve vos tableaux que votre carte du Parti". En fait, citer *Bretch* se justifie car octobre 1975 ressemblait beaucoup aux luttes de l'Allemagne des années 1933 où souvent le propos semblait en être un de pouvoir plus que d'idées. À ceux-là, une dernière réflexion toujours de *Bretch:* "Il ne manque pas d'artistes, et non des pires, qui sont résolus à travailler à aucun prix pour ce petit cercle d'"initiés": ils veulent faire de l'art pour tous. Ça fait démocratique mais, selon moi, ça ne l'est pas tellement. Ce qui est démocratique, c'est d'arriver à faire du "petit cercle des connaisseurs" un *grand* cercle de connaisseurs. Car l'art demande des connaissances. L'observation de l'art ne peut donner un plaisir véritable que s'il existe un art de l'observation". Naturellement, en attendant que les bonnes gens puissent comprendre, on peut toujours prêcher l'obscurantisme ou vouloir résumer l'art à un seul instrument purement d'éducation (quelle éducation?).

Venons-en ici à une autre discussion qui accompagna la présentation de Québec '75: le débat "historicité-nationalisme".

On a voulu là nous faire croire que l'art québécois ne pouvait être lu que sous l'angle d'une seule lecture: la voie Automatistes-Plasticiens-... Non seulement, je ne crois pas à cette "unidimensionnalité" de l'art québécois, mais je crois même l'approche dangereuse. Pour expliciter, j'extrapolerai à partir d'un extrait du chapitre: "Le triomphe de la pensée positive". Marcuse nous dit: "L'analyse qui s'oriente dans l'univers réifié du discours de tous les jours (ou d'un discours d'art réduit à un seul langage plastique défini), qui désigne ce discours et l'interprète avec les termes de cet univers réifié, fait abstraction du négatif, de ce qui est autre et antagonique, de ce qui ne peut pas être appréhendé avec les termes de l'usage établi (ou les lois d'un certain langage plastique déterminé comme seul valable). En classant et en distinguant les sens, en les séparant, elle prive la pensée et le langage des contradictions, des illusions, des transgressions. (...) En se fermant l'accès à ce domaine, la philosophie positiviste (ou l'esthétique expérimentale que veut imposer Fernande Saint-Martin) érige un monde qui se suffit à lui-même, fermé, bien protégé contre l'intervention des facteurs externes perturbants. (...) En raison de cette limitation des faits, le monde donné est le résultat d'une expérience restreinte. Et dire que le positivisme décrasse l'esprit c'est dire qu'il contraint l'esprit à s'aligner sur cette expérience."

Appliquer, cela donne que Molinari serait le seul continuateur de Borduas et que des "jeunes comme Louis Comtois, Montpetit, Saint-Pierre, Lucio de Heusch, Kiopini en peinture" sont valables peut-être parce que leur art pourrait être réduit à l'intérieur du langage proposé comme le seul valable. Pourtant, Gauvreau, qui fut dans son attitude tout aussi "unidimensionnel", vit toujours dans Molinari un "traître" et Saint-Pierre opposa au terme de "perception-création" celui de "pratiques".

Je sais que l'on s'objectera à ce propos, et je sais même comment: "On a beau dire ce que l'on veut sur les attitudes en art, mais finalement ce qui importe ce sont les bonnes oeuvres!" Je suis d'accord, mais "bonnes" d'après quels critères? "Le Musée blanc" d'Irene Whittome est autre chose qu'un "Barnett Newmann".

D'ailleurs, on connaît les dangers de cette pensée positive, de l'"unidimensionnel". Gilles Toupin en sait quelque chose, lui qui tomba dans le piège de l'historicité et finalement ramena une exposition à une bataille de "langues", tout en oubliant qu'un "Hommage à Mark Rothko" était autre chose qu'une oeuvre purement "francophone" (à moins que cette hommage soit admissible parce que le peintre cité a dans son oeuvre des affinités plastiques avec l'idéologie esthétisante au pouvoir?).

## 5. CONCLUSION

... (6) ■

**NOTES**

1. Bien sûr, les expositions précédemment citées ne sont pas identiques. En fait, entre elles, elles sont fort différentes. Toutefois, la ressemblance est au niveau du concept: elles sont faites pour faire étalage d'oeuvres, inventaire et, dans la présentation, tout s'égalise (il faudrait faire preuve de mauvaise volonté pour tenter d'affirmer qu'il en fut de même à Québec '75). Aussi, à ne pas oublier, Québec '75 a été monté à partir d'une réflexion sur les oeuvres, non en imposant un concept pré-établi de rangement.

2. Ce terme de négation mérite sans doute d'être précisé. Il a été emprunté au Marcuse de *L'Homme unidimensionnel.* Toutefois, ce texte s'appuie beaucoup plus sur *"Eros et civilisation"* du même auteur. Par négation, nous entendons la nécessité actuelle de nier, non pas l'activité artistique, ses objets et leurs significations, mais les vérités admises qui font de l'art une image admise, beaucoup plus qu'un secteur de création. La "négation" s'applique donc aux idées reçues, sans vouloir refuser les oeuvres qui les soustendent.

3. Nous admettons que les jugements qui précèdent sont expéditifs. Nous nous en excusons auprès des artistes. La raison d'une telle analyse ne peut être admise qu'à l'intérieur d'un propos que veut développer ce texte. Les propos sont logiques, mais les oeuvres débordent facilement des justifications rapides. D'ailleurs, le geste le plus significatif demeurera pour nous d'avoir organisé l'exposition que fut Québec '75, non ce texte qui n'en est qu'un prolongement.

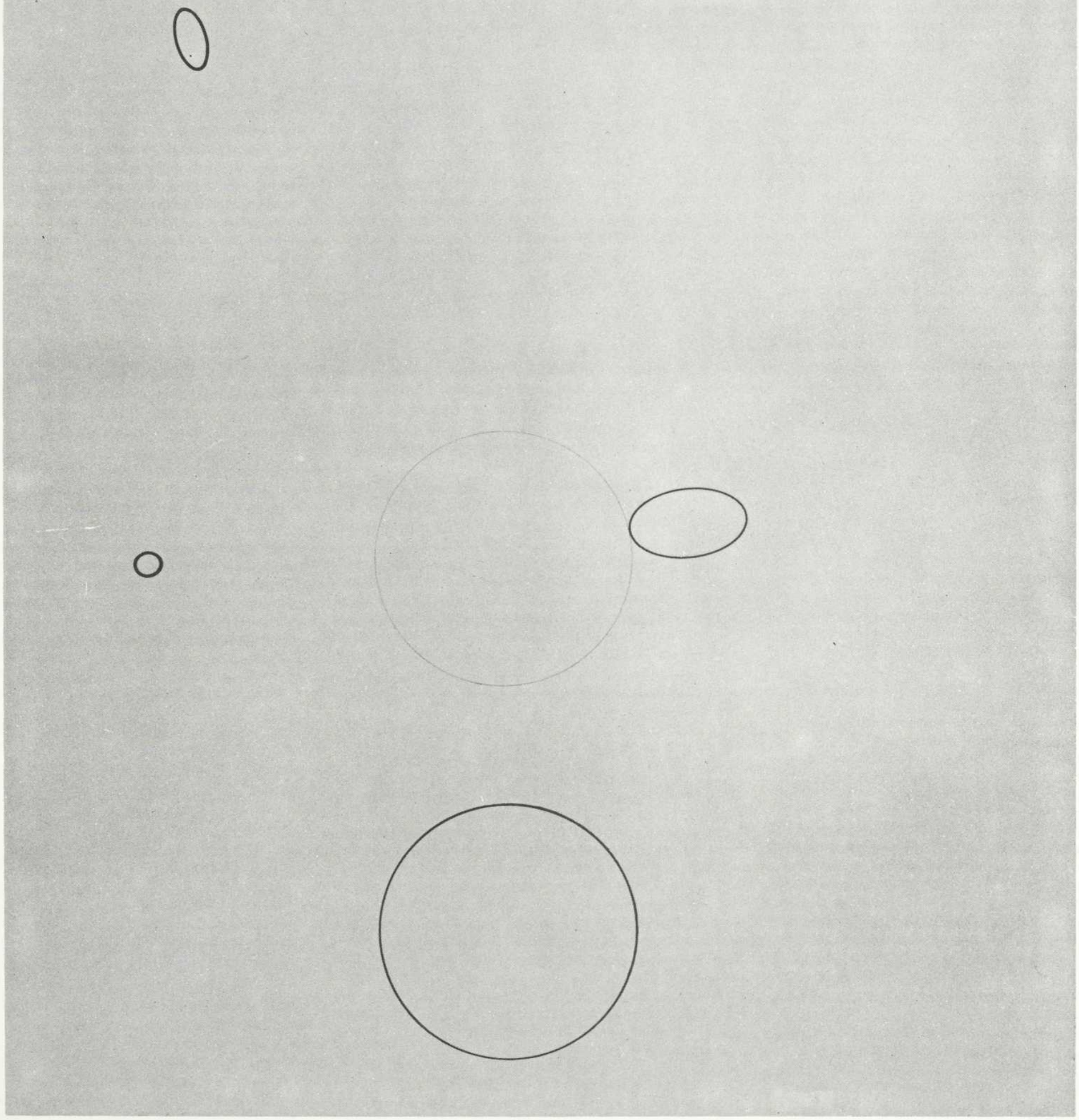
4. Voir note précédente.

5. Nous avons organisé une série de débats-rencontres à l'occasion de Québec '75. Nous regrettons toutefois que le tout ait tourné à la foire. À notre défense, je suggérais que l'on regarde les thèmes proposés pour ces discussions, l'intention était en effet d'établir une discussion sur l'activité artistique, notre propos étant représenté par les oeuvres exposées... On sait ce qui s'est produit.

6. Mais où est donc passée la conclusion? Étant à venir, par des gestes ou des paroles, elle permet peut-être à ce texte de ne pas se mordre la queue? Qui sait?

# DAVID RABINOWITCH

## the construction of vision 73/75 by Walter Klepac



*Four Constructions*, pencil on paper, 1974, 38" x 25" unframed
(Collection: Mr. & Mrs. C. Lamanna)

## DAVID RABINOWITCH: THE CONSTRUCTION OF VISION 1973-1975.

During the last three to four years Canadian sculptor David Rabinowitch has been engaged in developing various phases of a series of drawings he calls *The Construction of Vision* which brilliantly translate the formal and perceptual concerns of his massive, planar steel sculptures into elegant yet powerful ink and graphite works on paper. While these drawings deal with issues similar to those of his sculpture in this period they vigorously maintain their essential characteristics as drawings and as such claim and achieve full status as independent, thoroughly self-contained works of art in their own right. Indeed, to fully comprehend the connection between Rabinowitch's sprawling, horizontal planar masses and the flat, upright, inscribed surfaces of his drawings would be to attain a profound and incisive new under-standing of the fundamental differences between the two dimensional and three dimensional modes themselves.

Considered by themselves the *Construction of Vision* drawings introduce an entirely original and thoroughly systematic approach to the medium of two dimensional art today - and they do so with an absolute clarity of intent, an exquisite rightness of touch seldom encountered in contemporary drawings anywhere.

Like the early pioneering Russian Constructivists and Suprematists, David Rabinowitch insists upon an extreme economy of means: throughout the *Construction of Vision* series he restricts himself to only circles, various shaped ellipses and straigt lines. His manner of rendering these figures bespeaks an almost mechanical precision - even the ellipses are drawn with the aid of a standard draftsman's template. By effectively neutralizing the latently "expressive" accidents associated with free hand execution (i.e., the nuances of touch) Rabinowitch is able to focus the spectator's attention exclusively on the purely optical nature of his configurations-constructions. As a result, the concentrated emotional energy contained in his drawings is never a matter of chance or of empathetic interpretation on the part of the viewer: it is built into the drawing and speaks entirely in the unique, highly refined visual language of the drawings which communicates to the viewer in terms of the direct experiences of observation.

On first encounter with the *Construction of Vision* drawings, a few, small, widely spaced, crisply drawn geometrical figures hold the otherwise empty page tenaciously: in each of the drawings the overall configurations command our attention with their striking if inexplicable internal cohesion, compelling a closer inspection of the individual constructions within them. The two large circles on the right half of the "Two Constructions of Vision: Closed Order" dominate that drawing with singular authority. One soon finds that there is something distinctly disturbing and deliberate about the arrangement of the large circles. The lower one is positioned just below eye-level while the top circle lies slightly above it. Furthermore, the distance between them is just great enough to insure each its autonomy from the other, so that we are forced to view each separately. Standing in front of the large circles one is suddenly made uncomfortably aware of the *possibility* of distortion, i.e., that these figures may not in fact be perfect circles: in neither case are you able to confirm the liberal concentricity of these figures by a head-on inspection - final verification is simply beyond immediate "reach".

The presence of a vertical file of four ellipes to the left of the large circles subtly underscores this element of uncertainty by providing, though on a radically diminished scale and in greater number so that the implicit analogues are not too obvious and vulgar, the paradigm of the distorted circle: the ellipsis. After all ellipses in a sense are derived from the circle - as the plane of the circle is inclined from an upright to a horizontal position the sides of the circle are observed to extend as its top and bottom arcs contract. The ellipses in the drawing serve as a kind of reified model of the relativity of human perception: they offer us an oblique but concrete reminder that, inspite of the circles, simple matter of fact assertion of their perfect symmetry, we are, in fact, looking at the circles from an angle, hence, see them in a perspective determined by our actual physical location and therefore must take these assertions on faith. Thus we see that Rabinowitch is here, as he is in all the *Construction* drawings, concerned with the ellipses, the circle and the line as part of an integrated, logically consistent set of figures which will allow him to construct an endless variety of conditions of observation. They hold no interest for him as pure geometric form or as Absolute Ideas of the mind as they had for the early Constructivists.

Actually the vertical file referred to earlier is non-existant for a closer look at the four small ellipses reveals that they like the adjacent circles steadfastly resist any such holistic reading. It is soon obvious that Rabinowitch has taken great care to insure that each ellipsis will insist on its own autonomy and will strengly assert its own particular properties, i. e., the specific tilt of its central axis, its position in respect to adjacent figures, the weight of its outline, etc. (One of the great pleasures of all the *Construction of Vision* drawings is the unabashedly sensuous particularity of any given ellipsis. No matter how long one looks at these drawings one is constantly caught off guard by the uncanny exactitude and palpable singularity of each and every ellipsis, circle and line in them.)

So effectively has Rabinowitch managed to isolate the individual figures in a drawing that each one is able to invoke the unmarked areas around them as their own space. In strictly visual terms, this grants an ellipsis the appearance of resting on its own inclined plane as well as seeming at the same time to be nothing more than a simple mark on paper. The equivocal nature of how one sees the ellipses permits a certain amount of (deliberately contrived) "play" within a shallow pictorial space. Structurally, this carefully built-in ambiguity also enables the individual ellipsis to relate to each of its adjacent figures, one at a time, establishing in each case a particular relationship wholly distinct in kind (and plane) from the others.

In fact, both Rabinowitch's sculpture and his drawings present us with an *abtraction* of one point perspectival vision - one which acknowledges it as an intrinsic feature of human perception and in fact invokes it but does not allow any single theoretical vanishing point to have priority, and to order the other elements in a given works in reference to it. What happens in the drawings is that each ellipsis is so situated in relation to the other figures in the drawing that the viewer is forced to focus on it alone or on it in relation to one other figure. The illusionary planes on which the various individual ellipses and lines seem to lie, never actually resolve into a single imaginary point in the distance. Their extension in (illusionary) space is indefinite largely because these planes have no defined borders - they seem to simply extend from around(emanate from) the individual figures.

An impressive example of such a relationship is to be found in the bottom half of "Two Constructions of Vision" where a strong "field of attraction" has been set up between the lower ellipses and the bottom large circle. The two ellipses give one the impression of pulling away from the circle which in turn seems to exert an inward pull on them. To be more precise the diagonal axis of the bottom ellipsis veers toward the left while the axis of the ellipsis above it, inclined as it is ever so slightly to the right, suggests an upward thrust. By themselves, the ellipses would float in space; the circle, by being placed exactly where it is, however, has the effect of locking the adjacent ellipses in place - greatly attenuating the ellipses' self contained direction and thereby creating a palpable tension between these figures - as if the ellipses were straining to overcome the "orbit" of the large circle. If this lunar metaphor sounds a trifle contrived, it or at least something like it is certainly required to account for the distinct and inexorable feelings generated in us by this section of the drawing.

The sculpture and the drawings also share a disconcertingly *inverted* relationship between the parts and the whole of a given work. While the physical substance of each sculpture or drawing provides a literal ground for the figures (parts) it contains, its gestalt is virtually nullified by them. In the Sculpture of 4 Masses, 1973, for example, we come away knowing the work only by its five distinct views; it is impossible for us to resolve them into a single image or concept. By the same token, we are able to recall the drawings only in terms of the general type of figures in them and the relative configuration of these figures. In the drawing entitled "Discrete and Continuous" the constituents parts are played off a sense of the drawing as a whole. The three roughly parallel line segments in the bottom half visually form a kind of like plane in which a sense of continuity is projected inspite of the obvious discreteness of the lines themselves. Though literally part of the same physical surface, the top half - consisting of two adjacent ellipses - and the bottom half must be seen as separate areas existing inexplicitly but firmly in their respective "spaces". This notion of the discrete and continuous is in effect an operative and important principle within the series as a whole and allows Rabinowitch to articulate in concrete visual terms a vast range of spatial concepts (both literal and depicted).

More than any other drawing in the 1973 series, "Order 7th" gives one an inescapable impression of complete randomness: its three straight lines and four ellipses seem to have been scattered arbitrarily across the sheet of paper - an example of pure chance. A closer look, however, reveals that nothing could be further from the truth. Indeed, "Order 7th", perhaps more completely than any other during drawing of this period, seveals Rabinowitch's innovative sense of structure and accomodates such a divergent variety of ways in which simple marks on a sheet of paper can interrelate to determine particular observations, i. e., meanings.

Rabinowitch replaces traditional compositions devices with a single small circle almost at the dead center of "Order 7th". This centered circle, acting as a kind of "corrected" ellipsis, establishes a solid point of reference for viewing all the other figures in the drawing. It's as if each of the surrounding figures were somehow attracted in its own individual way to the magnetic center circle for there is no single overall pattern linking them together. Nor is there any hierachical ordering of the parts so that with the possible exception of the circle no one part is in any way logically prior to another.

Thoughout the 1960 artists like Warhol, Stella, Noland and Minimalists like Sol Lewitt substituted some form of symmetrical or reiterative structure or a simple dominant frontal image in order to get beyond the complex relational compositions of traditional European art. The structure of internal relations within "Order 7th" however, makes the solutions of the artists though indisputably radical at the time, appear simplistic and almost too easy in contrast. In themselves the adjacent ellipses would seem to be so many free floating isolated shapes. The center circle, because it always appears to be flush with the surface tends to emphasize the literal flatness of all the ellipses when they are observed in relation to it. Viewed in this manner the ellipses themselves become precise, definite figures on the support surface and *not* figures extended along illusionary planes. The lines which separate them, each from the other, however, serve to cut the ellipses off, as it were, from the influence of the

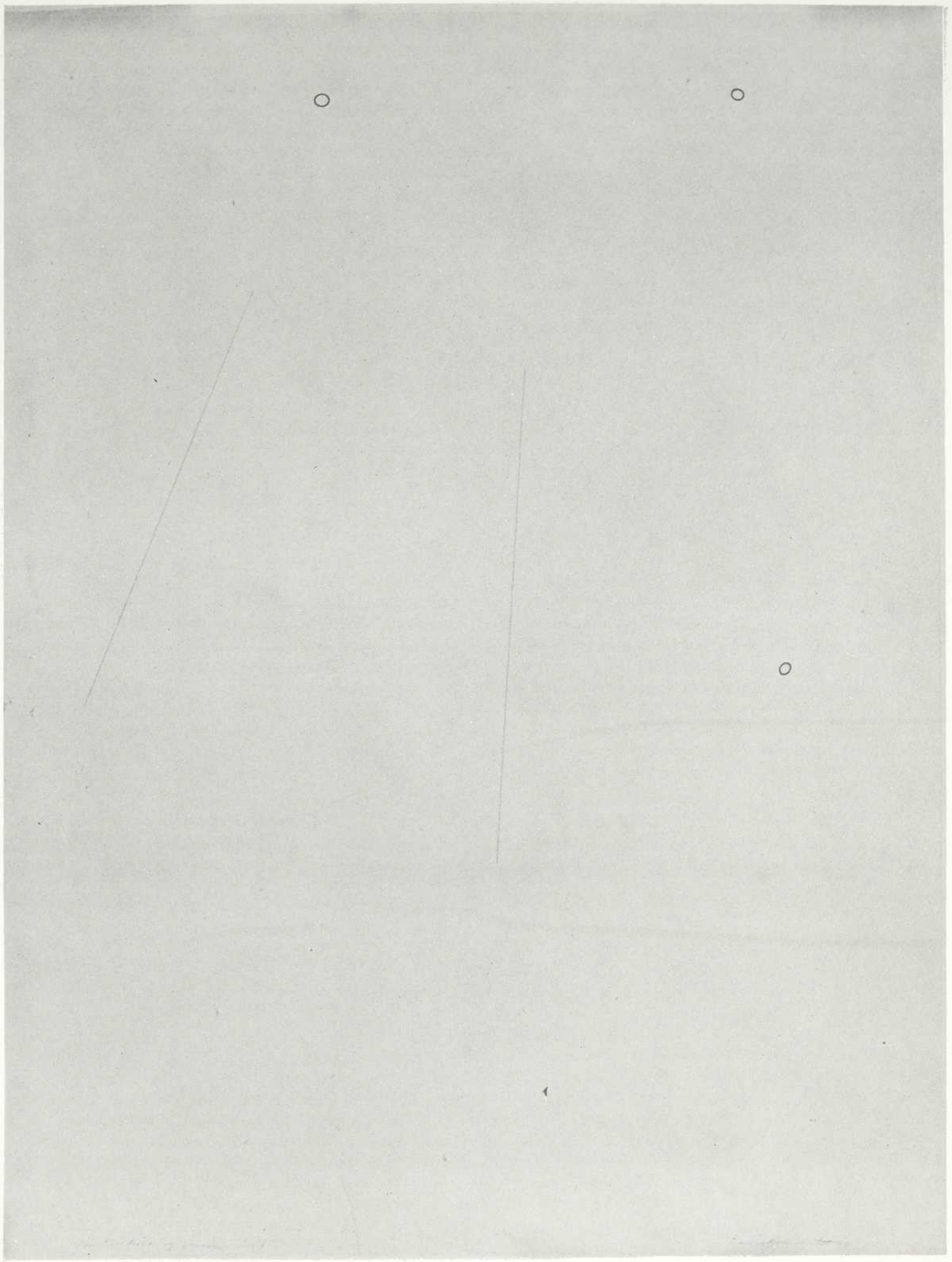
dominant circle. In so doing, the lines have the effect of setting up an ambiguity and a tension between the drawing's literal two-dimensional aspects and its illusionary or apparent three - dimensional aspects. As a matter of fact, the lower right side of "Order 7th" provedes a stunning metaphor for this fundamental deception, this implicit contradiction at the very heart of all pictorial art. Here the diagonal line dividing the center circle from the bottom most ellipsis acts as a kind of border edge of the latter's illusionary plane; so emphatic is the circle's assertion of the surface plane, however, that this same line is brought back to the literal surface of the drawing. This felt tension between the literal and the illusionary creates a dialectic between the two. The genius of the "Construction of Vision" drawings is that this dialectic itself is used to create a palpable and wholy original kind of structure.

The singlemost obvious feature of the *Vertical Romanesque Constructions of Vision in Two Sheets* is what Rabinowitch himself calls their "overwhelming verticality". Over eight feet in height and three feet wide these drawings actively engage us in a bodily sense much the way the larger planar mass sculptures do: we become physically aware of their presence and the fact that they occupy space on terms very much like our own as human beings. Their demonstrative uprightness (in contrast to the prone condition of the sculptures) enables them to subtily reflect the ways in which we perceive things in the world. They stand vertically like us and present their four discrete constructions in four separate horizontal swatches, which of course is how we normally see.

For Rabinowitch purely objective fact is a myth of science; whatever passes for truth with us as human beings must acknowledge the specific manner in which we perceptually internalize information about the external world. The *Vertical Romanesque Constructions* offer us constructions which elicit particular habits of observation. They are abstractions only in the sense that they are rarely, if ever, found in daily life and singled out for the functions they now perform in the drawings.

The "Romanesque" of the title of this series refers to the proportions of certain German cathedrals in this style and especially to the fact that while the parts relate harmoniously to the whole of the edifice they are also self-contained and of considerable interest in themselves. Rabinowitch has used this inspiration not mechanically in the sense of replicating the quantitative proportions of Romanesque architecture but analogically and strictly in terms of his own unique preoccupation with observable relations between discrete entities (constructions). It seems to have suggested to him that he isolate each set of two constructions in its own area (in the present case a separate sheet of paper). In this way the viewer can fully take in the complex ties of each set of relations with-out being distracted by the nearness of the other set. By roughly alligning the constructions on the top sheet with those on the bottom sheet in a vertical file Rabinowitch gives the drawing as a whole an impression of order and stability when viewed at a distance. This "overall" distribution of shapes is more apparent than real: the two sheets have been carefully mounted individually so that each keeps its identity as a separate sheet of paper. Their jutaposition has been made so that the viewer can relate the experience of one set of constructions to that of the one above or below it, as the case may be. Both the optical (scale, suggestions of distance, intensity) and the logical (size and type of shape) properties of the constructions in each set are involed in the relationship between the two sheets. It is interesting to note that the idea of using two sheets in this manner and for the specific purposes at hand, while perhaps prompted by an architectural model, are also a further refinement of Rabinowitch's principle of the discrete and continuous found in the 1973 *Constructions.*

The characteristic grouping of constructions in both

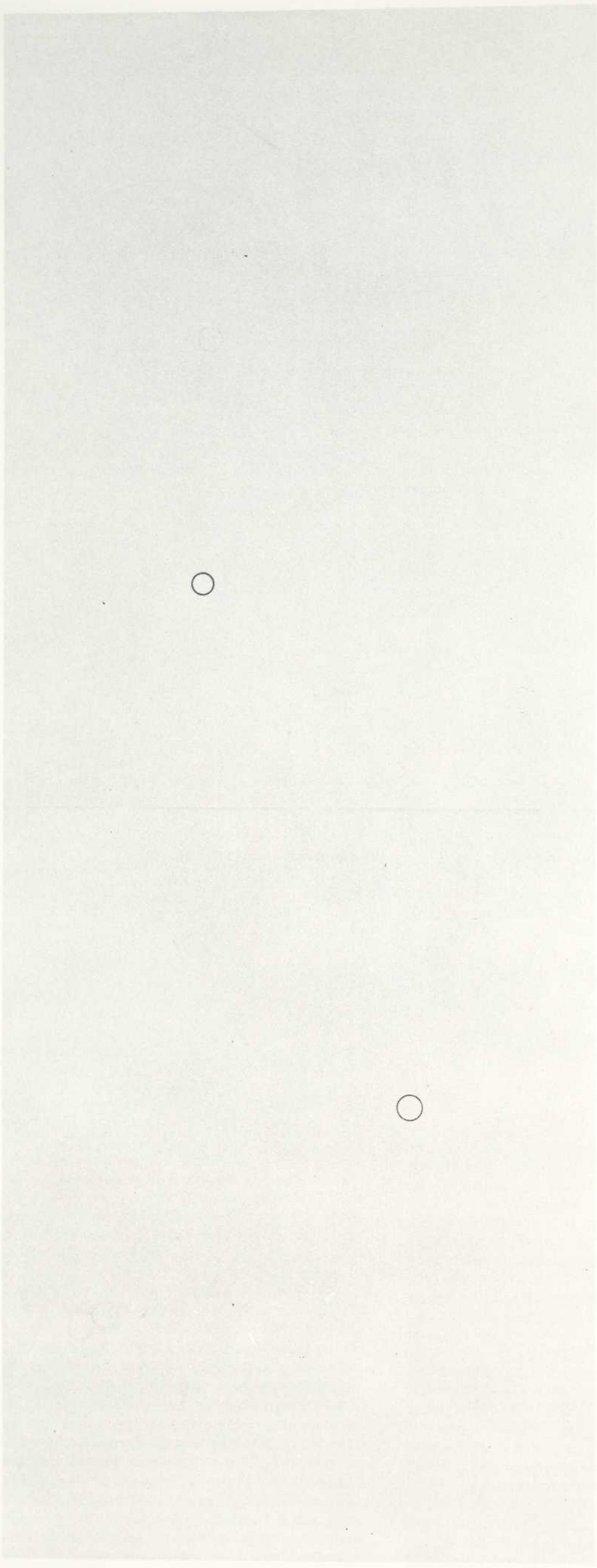


*Construction of Vision, Order* 6 , pencil on paper, 1973, 39" x 29" unframed (Collection: Mr. & Mrs. C. Lamanna)

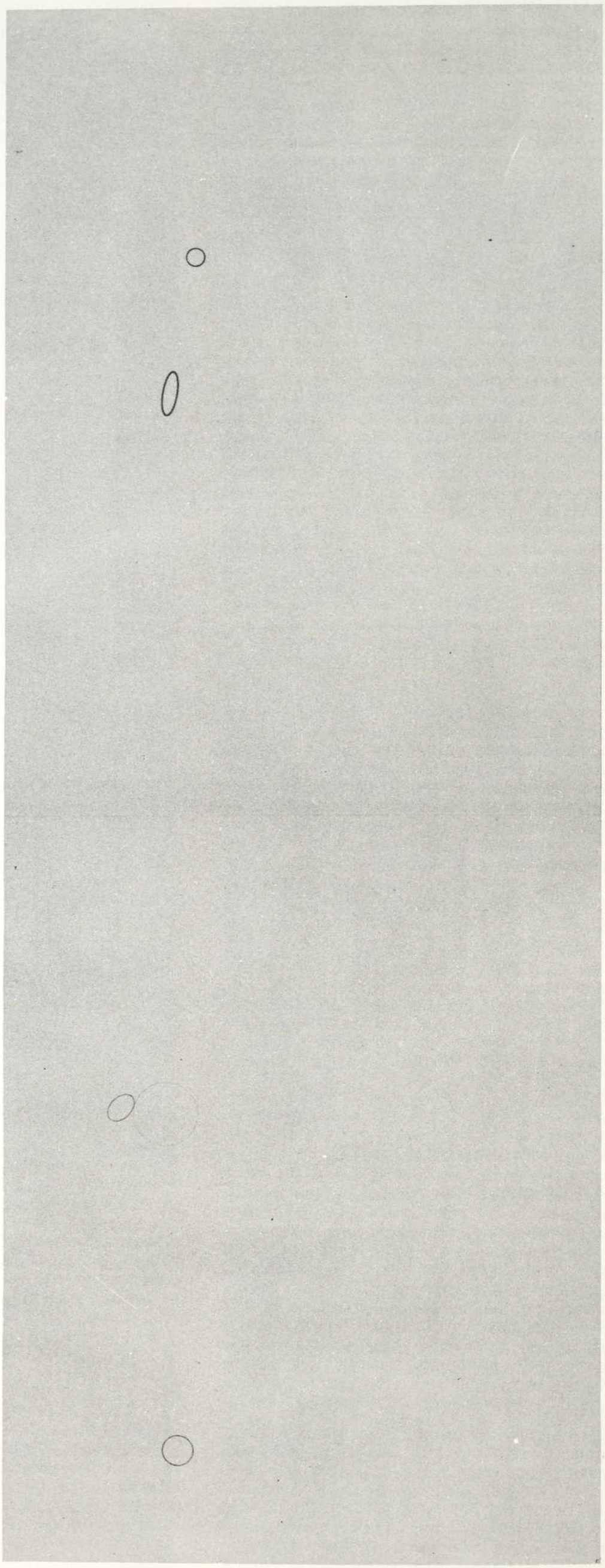
sheets of these drawings, i.e., a circle and a double construction consisting of a circle tangent to an ellipsis, allows Rabinowitch as never before to develop the complex tensions that can exist between the constructions considered in a literal sense as separate figures of such a size and such a shape which happened to be arranged close to one another, and the constructions seem in strictly visual terms as forming a third thing with unexpected optical properties. The former is the product of a quantitative approach to these constructions and is essential to our apprehension of the logic of their relationship. But as it happens in all five of the *Vertical Romanesque Constructions,* the optical aspect inherent in each construction keeps intruding so that it becomes virtually impossible to keep tract of them solely in terms of literal (quantative) features. If there indeed is an underlying logical structure - of the a/b: c/d variety - the constructed appearances of the constructions renders it unknowable.

Over the past three years David Rabinowitch has managed to develop a kind of drawing that is as original and radical as his work in sculpture. Not only has he introduced major innovations into two dimensional art but he has proved their validity by continually expanding and deepening their insights and possibilities.

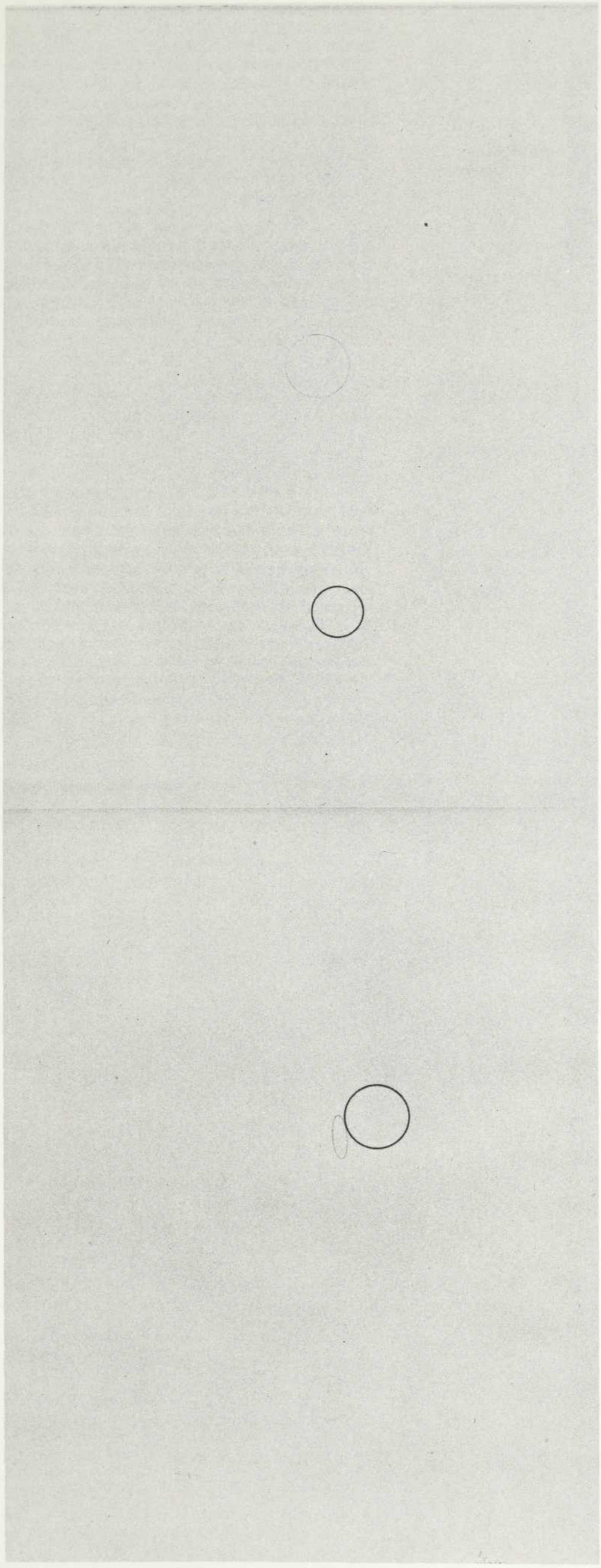
"Four Constructions", 1974, represents an important point of departure from the earlier versions of the *Construction of Visions* drawings. Both the mutiple (and interchangable) relationships between the individual figures and the relatively fixed order - structural principle - which underlie all of the 1973 drawings (as demonstrated in the case of "7th Order" and "Two Constructions" above) are abandoned in "Four Constructions". They are instead replaced by an emphasis on the virtual isolation and autonomy of the individual figures from one another, the appearance of the double construction, i.e., a circle and a tangent ellipsis, and the introduction of a comparative logic of relations. Rabinowitch's prin-



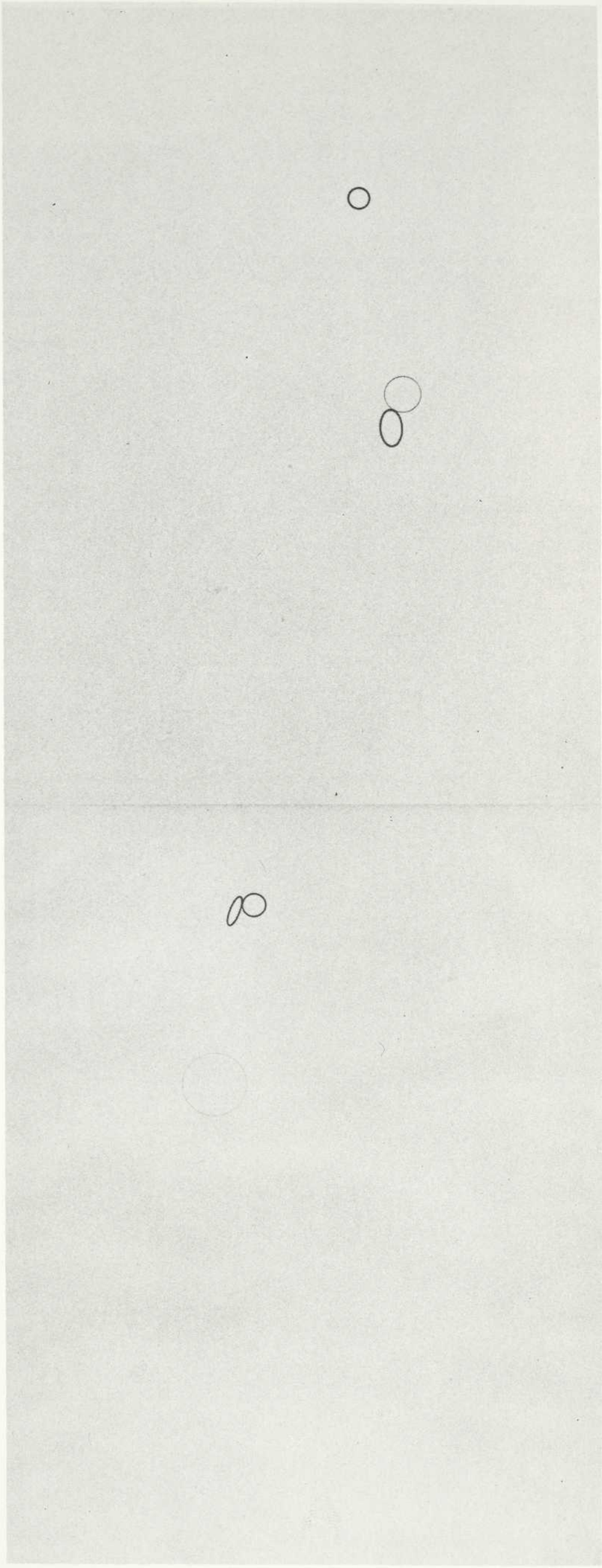
*Vertical Romanesque Constructions of Vision in Two sheets* no. 1, 1975, pencil on paper, each sheet: 50" x 38", overall size: 100" x 38".



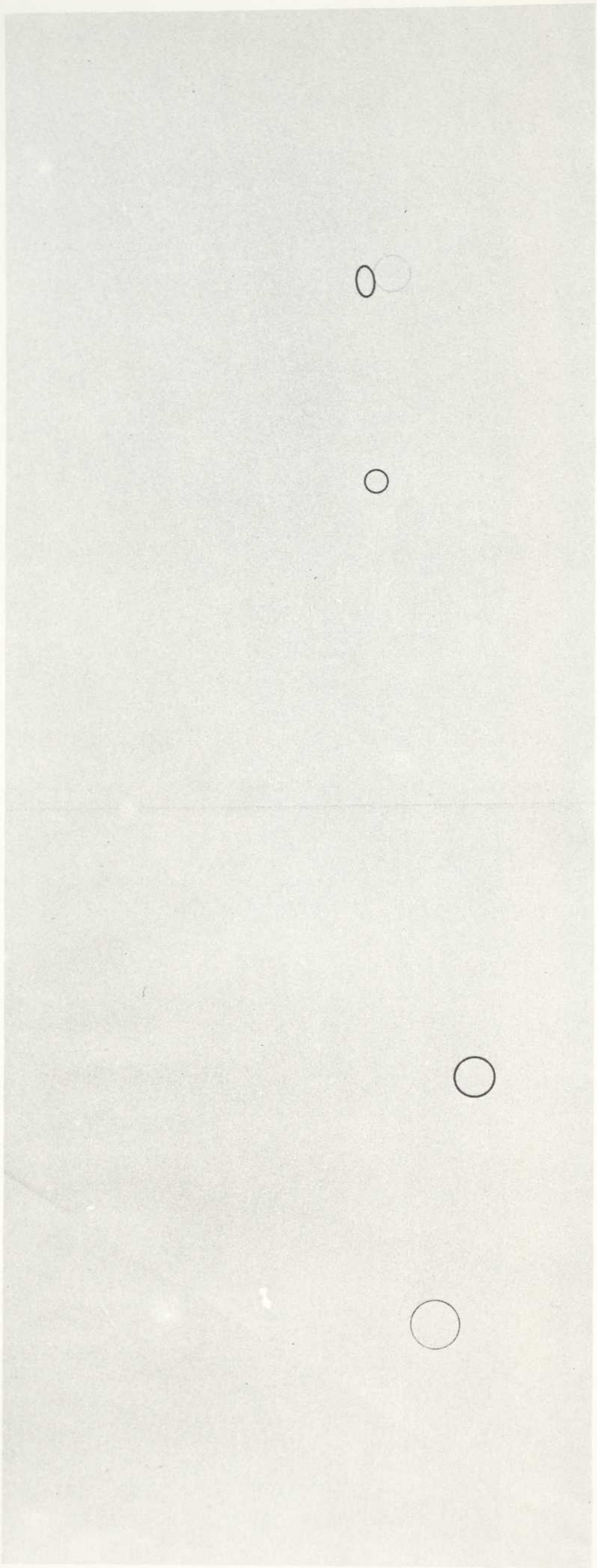
*Vertical Romanesque Constructions of Vision in Two Sheets* no. 2, 1975, pencil on paper, each sheet: 50" x 38", overall size: 100" x 38".



*Vertical Romanesque Constructions of Vision in two sheets no. 3*
pencil on paper, 1975, each sheet: 50" x 38", overall size: 100" x 38"



*Vertical Romanesque Constructions of Vision in two sheets no. 4,*
pencil on paper, 1975, each sheet: 50" x 38", overall size: 100" x 38"



*Vertical Romanesque Constructions of Vision in two sheets no. 5* pencil on paper, 1975, each sheet: 50" x 38" overall size: 100" x 38"

ciple of direct observation remains of course central to the "Four Constructions" as it does for the entire Amati series (1974) of which it is a member and to the *Vertical Romanesque Constructions of Vision in 2 Sheets* (1975). But these modified procedures allow Rabinowitch to turn the *Construction of Vision* series, as a whole, into a new direction: the drawings after 1973 become part of an extended investigation of perceiving scale, contiguity and the complex and illusive phenomena of comparing discrete observations.

One of the limitations of the 1973 *Construction* series is that these drawings never quite attain the rich variety of appearances that is evident in the planar mass sculptures of this period. While all the components in both the drawings and the sculptures are clearly visible from the first and nothing is hidden, the fact that one has the opportunity to walk around the sculpture allows for the continual discovery of distinct views and new appearances due to the realligning of internal components of the sculpture such as the holes, the border edges and the cuts. Restricted by its virtual frontality, the drawing on the other hand must depend soley on its figures and their interrelationships to generate interesting and varied appearances. In the 1973 series, the device of switching back and forth between the literal plane of the sheet and the illusionary plane generated by the ellipses and the lines together with Rabinowitch's uncanny structuring of resulting effects affords, at best, only a finite range of appearances. Because of the pungent and inexplicably exact character of their individual figures these drawings never loose their freshness no matter how often we've looked at them. Their limitation, however, is that repeated veiwings of them do not give any new insights or knowledge once we have detected the available number of possible relations and their organization.

In "Four Constructions" the figures of the early series (i.e., the circles and ellipses) become discrete *constructions* in and of themselves. Because of this increased autonomy of the individual constructions Rabinowitch is able to vary as he could not before both the intensity of a construction (the relative density of its outline) and its scale (its size and inherent special ambience) and thereby sustain greater viewer interest in each one. Furthermore, because he is concerned with our comparing constructions of the type in the drawing, the increased range of variation now possible in each construction permits an almost unlimited number of possible contrasts between constructions. Thus, the location of one construction near another calls attention to the generic differences or similarities between them - they do not, as in the 1973 *Constructions,* optically interact. The presence of the double construction serves to emphasize the relationships (scalar, spacial, and otherwise) between the other individual circles and ellipses in a given drawing. This pairing off of all the constructions in a drawing into sets of a circle and an adacent ellipsis provides the key terms to the special logic of observed relations present in "Four Constructions" and all the drawings after 1973.

Rabinowitch has in effect compensated for the lack of views inherent in a drawing as opposed to a sculpture by intensifying and complicating our acts of perception in the case of each construction and, by means of the logic of relations, has provided an extensive analysis of the full dimensions of comparative observations... We are gradually made saliently aware in looking at the constructions of a drawing like "Four Constructions" of the time factor involved in having to go from one construction to another and back again, of the separateness of each act of observation, of the non-hierarchical nature of observing discrete particulars, of the distance of our bodies from the drawings and hence, to our angle of vision. Our awareness of each of these conditions of actual vation is triggered, as it were, by the fact that the construction observed has taken on a distinct appearance. ■

# "We are still alive" de Les Levine ou "La provocation ratée"

texte de Jacqueline Fry

La provocation est nécessaire.

Elle est un instrument de démystification, un moyen de signaler qu'il existe autre chose que le système en cours et que ce système est vulnérable, dérisoire, porteur de souffrances et de malfaçons transmises masquées parmi les valeurs du groupe.

Caricature et catharsis, la provocation reste un événement surprenant pour tout autre que son inventeur, lucide et volontaire. (1)

Elle n'est pas un événement facile à organiser.

Aujourd'hui, la provocation suit de subtils cheminements; souvent sa connotation audacieuse et créative s'estompe. La réaction peut s'installer dans la provocation et l'agent provocateur, devenu agent double, détruit l'espoir dans l'événement.

Dans le champ de ce qu'on appelle l'HISTOIRE DE L'ART, il a été accordé plus d'importance au passé des oeuvres qu'à leur aspect d'indicateurs du futur. Dans le domaine TECHNIQUE et ESTHÉTIQUE, l'oeuvre dite artistique se présente souvent comme une construction pionnière, expérimentale, annonciatrice d'achèvements ultérieurs. Dans le domaine de l'IDÉOLOGIE, elle n'est autre qu'un montage réussi de signes polémiques.

Si nous nous concentrons sur ce dernier aspect du processus artistique, on s'aperçoit que de nombreux artistes visuels pour pratiquer leur acte polémique ont cessé de fabriquer un tableau ou une sculpture. Ils ne se contentent plus de faire éclater les frontières classiques d'un des Beaux Arts pour aller de l'un à l'autre en créant de nouveaux espaces mentaux et plastiques, mais reviennent avec force vers le TEXTE et exploitent les moyens d'information des mass-média.

L'ensemble texte-photo-vidéo vise à l'information et appelle une public. Son organisation cherche à rompre avec la passivité contemplative; provocatrice, elle se charge de détonateurs obtenus par associations visuelles ou littéraires calculées.

Il y a une exigence de qualité, de nécessité, et de sincérité dans l'invention provocante.

Une provocation ratée c'est précisément un événement dont le caractère de défi ne possède pas de justifications profondes (qualité - nécessité - sincérité), et nous semble-t-il, le "We Are Still Alive" de Les Levine nous en fournit un exemple sur lequel il est important de s'attarder.

- La qualité exige l'exactitude des connaissances utilisées dans un montage dont l'organisation matérielle et formelle présente un caractère créateur.

- La nécessité suppose que l'événement provocateur soit produit pour réussir, là où beaucoup d'autres moyens ont échoué. Elle n'est pas séparable de la stratégie et de la conscience.

- La sincérité exclue le snobisme, la mode et la paresse.

De la sincérité il est toujours délicat de discuter. Envisagé comme personne, Les Levine nous échappe. Nous ne le connaissons pas. Envisagé comme producteur d'une oeuvre, il serait tentant de voir comment sa problématique d'artiste vient éventuellement s'insérer dans la problématique des arts inuit. Ce n'est pas l'objet de notre réflexion et nous ne sommes pas outillés pour le faire. Néanmoins, de la réalisation à New York en 1966, des "Disposables" (art à jeter), reliefs en polystyrène, choses à bon marché, fabriquées avec des matériaux similaires a ceux qui servent à l'emballage des objets d'usage ordinaire, jusqu'à son show-vidéo, l'année dernière à New York sur la situation irlandaise, on ne peut guère, semble-t-il, refuser à Les Levine une certaine force logique. Nous ne sommes pas naïfs au point d'ignorer le caractère opportuniste, donc non-sincère, de maintes attitudes "avant-gardistes", mais, encore une fois, nous ne discuterons pas de la sincérité. Et si l'on songe aux ardents défenseurs de l'art contemporain eskimo, on ne peut que se poser quelques questions sur le pourquoi du caractère ardent et peu compréhensif de leurs réponses à la provocation de Les Levine. Nous savons que beaucoup d'entre eux, qu'ils le veuillent ou non, ont une part importante à jouer dans le marketing de ces arts peu dissociable des particularités économiques et politiques de la présence blanche dans l'Arctique.

Le critère de la qualité exigerait que l'on s'attarde de façon égale à "We Are Still Alive" comme objet-environnement et comme texte.

Malheureusement la rédaction de cet article nous a pris par surprise et c'est surtout le texte, publié dans le dernier numéro de "Parachute", qui constitue notre base de réflexion. Notons cependant que l'espace rectangulaire de la Galerie Gilles Gheerbrant s'est remarquablement prêté à la démonstration. Le magnétoscope a joué son rôle d'outil de communication démystifiant restituant pendant une heure l'événement Cape Dorset été 1974 à travers la caméra de Catherine Levine et les commentaires de Les Levine. Ce qui est vécu et dit sur le petit écran se répète assez fidèlement dans la rigueur statique d'un double ruban d'images photographiques et de textes ceinturant les murs. Les témoignages fixes et animés se doublent comme pour insister sur la vérité du message. Ils obligent à deux modes de perception et de réception complémentaires. À l'animation vidéographique répond la position assise, alors que la fixité des images-textes impose une promenade lente et attentive. On est piégé par un réseau d'images accusatrices et émouvantes.



*Main Street of an Eskimo Settlement*, 1964, photo de George Swinton

Le texte doit être compris comme partie de l'espace vidéographique et photographique pour lequel il a été conçu. Il comprend trois parties, l'introduction schématique, le "We Are Still Alive" proprement dit, long commentaire de l'auteur, et comme un écho en contrepoint, et, cachet d'authencité, le monologue de Mary Hunt dont le caractère "différent" est signalé par une typographie distincte.

Le ton général du commentaire de Levine est simple, direct; c'est celui du penser à voix haute. On n'y trouvera pas de jargon ou de terminologies emphatiques. Il ne s'agit pas de critique anthropologique, ni de critique d'art, mais d'impressions d'une expérience, de journalisme comme le dit l'auteur lui-même.

Le lever de rideau de Levine, phrase empruntée au Département des Affaires indiennes et du Nord, semble être un chaleureux coup de chapeau gouvernemental à l'expérience artistique eskimo: "Parce que vous avez fait cela et le faites encore, vous pouvez être nommés ARTISTES!... etc.", suivi de l'interrogation ironique de l'auteur: "Avez-vous jamais imaginé ce que l'univers serait s'il était gouverné par des artistes ou, en d'autres termes, si la seule production de notre société était une production d'art?" Et il ajoute: "pour les artistes eskimos des Territoires du Nord Ouest, les réponses à ces questions sont déjà données!"

On comprend bien qu'il faut frapper, et frapper fort mais la provocation commence mal.

La sentence fédérale flaire, il est vrai, l'encensement démagogique, mais elle est extirpée par Levine de son contexte. Le contexte réel est celui de la connaissance des droits du producteur dans le marché de l'art contemporain. Il s'agit de faire connaître aux sculpteurs et graveurs inuit le *Copyright, l'Industrial Design Art,* et le *Trade mark.* Pour cela, un fascicule rédigé en anglais et inuit (caractères syllabiques) a été distribué en même temps que d'autres textes dactylographiés sur le même sujet, durant la "Conférence on the Fine Arts of the Arctic" qui s'est tenu à Ottawa en Mai 1973. Le texte explique la nécessité d'attacher à l'oeuvre une étiquette figurant un igloo noir et blanc et les mots "Canada" et "Eskimo Art", étiquette sur laquelle devront être écrits, chaque fois, le nom du sculpteur, la date et le lieu de la production. Ce problème du *Copyright* ainsi que celui du maintien de la qualité constituaient les points centraux des débats de cette conférence dans laquelle, en moins d'une heure, les artistes inuit délégués des Territoires du Nord Ouest, du Québec, du Groenland, du Labrador et de l'Alaska ont littéralement débordé l'encadrement blanc pour s'emparer de la parole le plus souvent possible en Inuktitu, afin d'établir leurs groupes de travail et leur propre point de vue. Il y avait là, parmi tant d'autres, assis, rapprochés comme par miracle, les deux Grands, deux vrais artistes, deux vieux, petits, plissés, cassés, Tiktak de Rankin Inlet et Pangnark d'Eskimo Point. La définition du *Copyright* et la nécessité du *Trade Mark* obligeaient à des précisions sur l'unicité et la qualité des oeuvres à protéger. On pourrait sans doute s'interroger plus pertinemment sur ce Duty Free (que signale Gilles Toupin dans son article de "la Presse" du 10 janvier) qu'entraîne l'étiquette sur des sculptures médiocres traversant les frontières des États-Unis déguisées en oeuvres d'art.

Dans ce contexte précis, la phrase citée voit s'affaiblir son sens hautement paternaliste. Elle ne nous permet pas de passer aussi facilement que Les Levine voudrait nous entraîner à le faire aux idées qui suivent selon lesquelles tous les eskimo sont des artistes et que l'économie eskimo est fondée sur la seule production d'oeuvres qualifiées d'artistiques.

Entrons dans le jeu de Levine et acceptons la proposition que le Département en charge des Affaires Indiennes et du Nord considère la communauté eskimo canadienne comme un ensemble de 17,000 artistes à plein temps. À la question qu'il se pose: "Peut-on imaginer une économie fondée sur l'art, ou régie par des artistes?" L'auteur ne va en chercher la réponse que chez les eskimo, et en particulier chez les sept cents habitants de Cape Dorset, dont nous savons que tous sont les victimes d'une colonisation culturelle totale. Levine ne se hasarde pas à se poser la même question dans le cadre de notre propre civilisation post-industrielle. On pourrait se poser la question différemment: que se passerait-il si le temps de travail salarial laissait assez de temps aux hommes de notre société les moins pourvus d'heures libres pour se livrer à des manipulations inventives de matériaux? Il est probable que dans un premier temps les réalisations de l'artiste reconnu par le pouvoir culturel dominant se trouveraient confrontées avec un grand nombre d'ouvrages ou d'événements à qualités surprenantes. N'existe-t-il pas une force imaginaire et des possibilités techniques potentiellement énormes chez beaucoup d'individus, qui seraient étouffées ou forcées à s'exprimer discrètement?

Il faut distinguer entre ce que Les Levine fait exprès de dire afin de provoquer et ce qui dans son discours fait partie d'une philosophie de l'art qui, détournant la provocation de son but ultime (dénoncer et engager une réponse), dévoile le triste ethnocentrisme de l'auteur.

Levine s'amuse, pour obtenir des effets plus sûrs, à mélanger ses propres pseudo présuppositions, celles des Blancs du Sud et celles des Blancs vivant dans le Nord; l'ensemble donne le portrait bien connu du sous-développé en cours d'acculturation. Sans doute est-il nécessaire d'ébranler les visions romantiques et ethnographiques du petit bourgeois colonial, de substituer aux paysages d'une blancheur purificatrice les environnements brutaux des bidonvilles et de ramener les "étranges coutumes" aux réalités quasi universelles du pinball machine, du blue jean et du Coca Cola. Mais serait-il possible que Les Levine, lui, l'artiste-héros engagé, qui annonce fièrement: "I have always felt that the artist's role was a very defined role in society. That his part in society was to be perceptive about what is happening in society. To some way ferret out the points in society that might be aching at the moment or might be causing underlying neuroses or anxieties and get them out", serait-il possible, lui qui a signé tant de pétitions, que le paysage hélas! classique de la RÉSERVE le prenne par surprise? On en a l'impression... Le scandale du "worst slum you have ever seen" ne semble compris par lui que comme un scandale purement visuel, expression unique d'une dégradation terminale.

La dénonciation juste de l'absence de choix de l'eskimo sur des options qui concernent son mode de vie: "there's a lot to be said for letting change develop on its own here" tourne court puis se retourne contre les habitants de Cape Dorset même! Le lecteur, empêtré dans une idéologie qui fait de son propre univers un modèle exclusif, n'a aucun accès sur le comment et le pourquoi de ce "total welfare, wrecked, depressing environment".

Les images prises déjà en 1964 par George Swinton et publiées dans un article intitulé "Our Underdeveloped Canadians" [2], en particulier "Main Street of an Eskimo Settlement" et "Motor Sled and Oil Cans" prises à Rankin Inlet sont tout aussi significatives et douloureuses que celles communiquées onze ans plus tard comme une révélation par Les Levine. La rue principale, baraquements sur sol impraticable en forme de route encombrée de bidons d'huile, semble continuer indéfiniment. Son point de fuite nous renvoie à l'idée d'un drame écologique et culturel. Sur la même page, une image représente un camp de chasse au phoque à Aivilik Point. Sur la page opposée, on voit un sculpteur au travail, il s'agit de Pauta, un très respectable artiste de Cape Dorset. D'autres images nous montrent l'arrivée de l'avion postal et un camp d'hiver avec les chiens au repos près des traîneaux. Le découpage du temps en activités diverses nous est dans ce cas saisissable, aussi bien que le drame de l'établissement humain eskimo hors des camps de chasse dans un cadre artificiel inadéquat, vulnérable et dépendant.

Dans une lettre de six pages adressée à l'éditeur du "Montreal Star" pour publication ce 2 février, Will Hudson, typographe à la coopérative de gravures de Cape Dorset fait le point sur de nombreuses erreurs objectives de Les Levine. Nous ne retiendrons pour le moment, que les corrections de ces ambiguités ou erreurs qui font plus de mal aux habitants de Cape Dorset qu'aux administrateurs des affaires arctiques. Nous les citerons tellés qu'elles; il nous semble qu'elles n'entraînent aucun commentaire:

1) Eskimo wage earners who are not at all involved in the production of art are by far in the majority at Cape Dorset. Carpenters, plumbers, electricians, airline agents, truckdrivers, grocery clerks, bookkeepers, snowplan operators and mechanics, all eskimos ply their daily trades in Cape Dorset, and all for wages.

2) ...What is squalor to him (Levine) is to the Eskimos no more than the natural detritus of a midden-dwelling life, an accumulation of no real importance from which, until only recently, they would presently have moved away. And until recently it would not have contained technological rubbish; it would have been wholly biodegradable, a part of the natural ecosystem. Natural waste only became squalor when the people suddenly found themselves economically constrained from moving away from it, the Eskimos of Cape Dorset are saddened and incensed because they consider that Levine is trying to shame them in white men's eyes through a white man's conceptual approach to squalor, without adequately understanding or representing their own world-view.

3) In association with the subject of squalor, several reviewers spoke as well of ramshackle, clapboard dwellings. Ramshackle buildings of every kind are to be found in Cape Dorset. They are the tangible expression of Canada's faith in her north country, manifestations of a national policy of fashioning "permanent" settlements out of cardboard and spit, these being the only construction materials our Government will consecrate to the building of the Canadian north. Don't blame the Eskimos when the Government of Canada dropped the northern settlements down on arbitrarily selected sites (without consulting the Eskimos) it did not give as much as the most rudimentary consideration to matters of hygiene or public health.

4) It is indeed possible that some carvers found within the settlement at the height of mid-summer may be disgruntled. Most at that season, are carving in remote camps along the Baffin coast, enjoying a better life, and it may be that they are not nearly so disgruntled.

L'ignorance sociologique de Les Levine, sa paresse à fonder des arguments sérieux, débouchent tout naturellement sur une conception de l'art et de l'artiste finalement très classique et limitée.

Son argumentation s'attaque à un bloc de faits dont il serait malhonnête de nier qu'il est constitué en grande partie d'évidences que le système de marché d'art eskimo tel qu'il s'est développé aujourd'hui cherche à camoufler. Les tenants du marché n'ont pas intérêt à rappeler l'origine strictement économique et commerciale du développement des arts eskimo depuis 1950 non plus que l'existence artificielle des établissements arctiques de quelques centaines de personnes pour lesquelles la sculpture ou la gravure représentent une des rares sources de revenus. On est également très discret sur la dépendance du producteur vis-à-vis de la demande blanche dont on connaît le mauvais goût lorsqu'il s'agit d'art ou d'artisanat

"exotique" (pensons hélas! aux exemples africains...). Levine a raison de dire: "They just make this one thing because people have told them to make it. You know, people have said "you make this" or give them some idea of what should be made, and they have seen that when somebody makes this they get paid. And that when it's highly polished they get paid a bit more. And people like polar bears more than they do birds!"

Levine attire très justement l'attention sur le changement radical qui affecte la perception des jeunes: "And what the young kids are seing today on some level (is) exactly what every other young kid is seeing. It's a more impoverished situation here, but nevertheless they're seeing it. So they're more likely to make art at some point from now based on that experience!" Toutes ces réflexions saines auraient pu conduire Levine à aiguiser ses armes provocatrices. Mais pourquoi l'eskimo semble-t-il recevoir presque seul les coups, et non également l'artiste occidental, le monde de l'art, sa critique et son marché, et enfin, plus encore, les incompétences administratives qui confondent culture et "management", "business" et histoire, et enfin respect et rendement?

Le gros faux pas de Levine c'est son affirmation que "l'artiste" eskimo ne sait absolument pas ce qu'il fait: "Most of the art that is produced in this community is based by its nature on the producer of it not understanding what he's doing". Sur cette notion, l'auteur construit l'image du sculpteur ou graveur de Cape Dorset derrière laquelle se profile l'image même de l'artiste eskimo: "their view of what is good is based on what brings the most money... They have no critical view of anything beyond that". Ces gens là, dit encore Levine, ne sont aucunement intéressés par l'Art, ils ne font pas de l'art pour l'art. Ils n'aiment pas en parler, ils n'ont pas d'art dans leurs maisons, pas même leurs propres sculptures, et si vous tentez d'échanger avec eux des idées sur l'art, ils considèrent cela comme une sorte de travail, et tout travail doit être payé. L'art n'est pas un luxe comme dans le Sud, c'est l'industrie locale. Pour Levine, ce qui fait indissolublement partie de l'Art dans le monde occidental - un ensemble de connaissances de problèmes sociaux, commerciaux et critiques - on ne le trouvera pas à Cape Dorset.

Il y a là deux niveaux d'argumentation distincts: ce qui a trait au jugement esthétique proprement dit, et ce qui a trait à la connaissance du système des objets à l'intérieur d'un système plus large.

On a longtemps méconnu l'existence de jugements critiques sur une production plastique dans les cultures livrées depuis la fin du siècle dernier à l'exploration ethnographique. Une attitude encore tenace consiste à substituer à la reconnaissance du processus imaginaire de l'Autre, soit une position fonctionnaliste limitée, soit des considérations d'esthétique normative.

Dans sa lettre à l'éditeur du "Montreal Star", Will Hudson rappelle l'usage essentiellement shamanistique de nombreuses sculptures eskimo (en ivoire et os surtout) à l'époque préhistorique. C'est l'argument fonctionnaliste. Mais les relations délicates qui s'établissaient entre les objets figuratifs, doubles d'esprits puissants de l'univers non terrestre, instruments-aides du shaman et les hommes du commun à la poursuite d'un espoir et d'une force technique, si elles n'ont rien à faire avec la relation de Les Levine ou de ses pairs avec une oeuvre d'art, n'excluent aucunement l'existence d'un phénomène d'ordre visuel, d'une organisation plastique spécifique d'un lieu, d'un temps, d'une

*Motor Sled and Oil Cans*, 1964, photo de George Swinton



pensée. Il suffit de sortir de soi et de sa petite cellule sociale pour reconnaître à la fois des valeurs distinctes et des valeurs similaires.

Même dans un contexte décrit de façon aussi dérisoire que celui de la fabrication semi-obligatoire de sculptures et de gravures pour un marché étranger, c'est emboîter bien facilement le pas de la supériorité culturelle blanche que de croire qu'il ne se passe rien de "critique" chez les "artistes" inuit.

Dialoguer avec les autres ça se mérite. Un visiteur, pis encore, un enquêteur dérange toujours, et fait rarement attention au déroulement rythmique quotidien du lieu qu'il prétend découvrir. Il existe des pudeurs extrêmes dans certaines cultures, il y a des choses dont on ne parle qu'entre soi, et encore! D'autre part, un service ne serait-ce que d'échanger des paroles sur un sujet imposé (interview) appelle un service réciproque. On comprend facilement pour des raisons purement humaines pourquoi Les Levine n'a guère rencontré d'attention chaleureuse à ses problèmes d'artiste. N'insistons pas sur le fait que c'était l'été!

Bien sûr, on les compte sur les doigts, dans les territoires du Nord Ouest, les producteurs eskimo organisés en coopératives d'art et d'artisanat qui comprennent les mécanismes financiers et qualitatifs du circuit qui va du façonnement personnel à la boutique de souvenirs, la Galerie d'art commerciale ou le Musée, en passant par la coopérative locale, le marchand ou le touriste américain de passage sur place et le "Canadian Artic Producers". Cela n'est pas aussi facile qu'il le paraît et les subtilités démoniaques du marché occidental de la peinture ne sont pas si bien comprises par le public et de nombreux artistes.

Le jugement des producteurs s'exerce en particulier à l'intérieur des coopératives mais aussi à l'extérieur de leur localité (dans le Sud) par des confrontations d'images, des choix à pratiquer, des exclusions et des sélections. Les choix se fondent à partir du sujet de l'image, de l'exécution technique et de la qualité des matériaux. On discute aussi des éléments qui constituent une image graphique. Les couleurs, les lignes, les proportions, les espaces vides et les espaces figuratifs sont souvent objets d'avis divers.

Il faut avoir écouté Michael Kusugak pointant son doigt sur une image, insistant sur la texture des briques de neige d'un igloo dont le blanc différait délicatement de la blancheur du paysage général, discutant sur des zones de confusion et signalant la valeur de signe d'une série d'outils figurés de façon très linéaire sur une estampe. Il faut avoir entendu Joanise Salomonie regretter de ne pas posséder une série d'images produites par le même artiste pour être en droit d'en juger une seule.

On aurait grand tort de s'engager dans des généralisations. La Fédération des Coopératives du Québec diffère fondamentalement du "Canadian Artic Producers Limited", agence de centralisation et de marketing des produits d'art et d'artisanat des Territoires du Nord-Ouest. Les productions artistiques et "l'atmosphère artistique" sont dépendants des caractères économiques locaux.

La Fédération des coopératives du Québec qui rassemble depuis 1967 les dix coopératives eskimo et indiennes de l'Arctique québécois se veut un outil de développement du potentiel économique des régions intéressées. La production d'art et d'artisanat n'y joue qu'un rôle parmi les autres dévolus à la vente du poisson, du bois de construction et des fourrures. Dans la mesure où cette Fédération a rejeté l'interférence administrative fédérale et blanche pour n'employer dans les communautés que des personnes d'origine locale, se formant sur le tas, et en fonction des préoccupations majoritaires du groupe, on comprendra que les priorités ne se soient pas portées sur le développement d'une production artistique. Ce qui est favorisé, c'est une production d'artisanat et de souvenirs et plus encore l'exploitation des ressources locales et le développement de programmes économiques.

Dans un tel contexte de lutte contre le sous-développement, le meilleur artiste ou artisan n'a guère de chances de recevoir des stimulations particulières de la coopérative et des membres de sa communauté. Par contre, les pressions du marché d'art trouvent un terrain plus favorable pour défendre une politique de la qualité du côté des coopératives du Nord-Ouest, mieux équipées et plus orientées vers une production plastique non-artisanale.

Les inuit travaillant dans les organisations coopératives au sens large ou dans des ateliers de gravure et de sculpture, aussi bien que ceux, membres ou responsables des nouvelles organisations de défense et de promotion des intérêts et des aspirations eskimo [3] pourraient peut-être discuter avec Les Levine de la place de l'Art dans la société.

Penser qu'une des preuves de l'existence d'une préoccupation pour l'Art réside dans le fait d'avoir, dans sa maison des objets d'art, montre que Les Levine ignore, et c'est dommage pour lui, les si nombreuses manières qu'ont eu et ont encore les peuples du monde pour cacher, montrer et prendre soin de leurs trésors plastiques. Toutefois, il y a quelques "collectionneurs" eskimo. Michael Kusugak, à qui je demandais quelles étaient les choses, eskimo et non eskimo, qu'il "collectionnait" chez lui, à Rankin Inlet me répondait: "Il faudrait que je réfléchisse beaucoup pour les décrire et je n'ai pas le temps maintenant (ce qui était vrai), mais venez voir vous-même; d'ailleurs je ne suis pas le seul!"

Pour Les Levine, le développement des idées sur l'art et de l'attitude envers sa pratique naîtrait de la venue multipliée d'artistes blancs dans le Nord. Voici encore une position culturelle ethnocentriste. Il y a des années que des artistes dont l'idéologie et les travaux diffèrent totalement ont voyagé et vécu dans l'Arctique ou projettent d'établir des liens fructueux avec des techniciens, artisans, ou artistes eskimo travaillant à la production d'images. Il est évident que ces contacts ont transformé ou transformeront la personnalité et la production des membres actifs des coopératives d'art. Le phénomène de l'influence n'est pas à sens unique, l'homme du sud reçoit aussi et ce qu'il reçoit ne fait pas partie d'un bagage folklorique mais d'un système de valeurs.

La recherche picturale en cours de Jack Butler, par exemple, a beaucoup reçu de ses six années passées à Baker Lake comme conseiller de la coopérative de gravure Sanavik. Il ne s'agit pas seulement d'une rencontre avec "... the Artic tundra, the lichens, mosses, bones, all encased in ice, endlessy repeated in patterns..." mais aussi de la culture inuit: "I have been deeply involved with the image of the shaman, his ecstatic self-death and his rebirth through art." [4] Les histoires racontées, les critiques tumultueuses à l'atelier, les expériences techniques partagées, entre autres, ont apporté à l'artiste étranger, jour après jour, une connaissance enrichie de la manipulation des images par les eskimo.

Lorsqu'au printemps de 1975, Len Anthony, imprimeur et photographe de Winnipeg partait à Baker Lake pour introduire les techniques sérigraphiques à la coopérative de gravure et travailler dans ce but avec William Noah, Thomas Iksiraq, Phillips Iksiraq, et William Ukpatiku, il ignorait totalement ce qui l'attendait là-bas. Au retour il nous écrivait:

> "The silkscreen project that we were introducing to the Sanavik Co-op was well received by the crafts people. The transition from one process to another was simplified by their talents and experience as established stencil and stone cut printers.
>
> The perspective on life, one sees it reflected in their art, surrounds everyone at the Co-op. Just as the prairies and space have affected me, this harsh environment has become a fantastic source of stimulation, provoking a unique awareness to life for the artist of Baker."

Et plus loin, Len écrit:

> "A new eskimo is needed... one who will no longer shy away from, nor let oneself get ripped off as cultural curiosities."

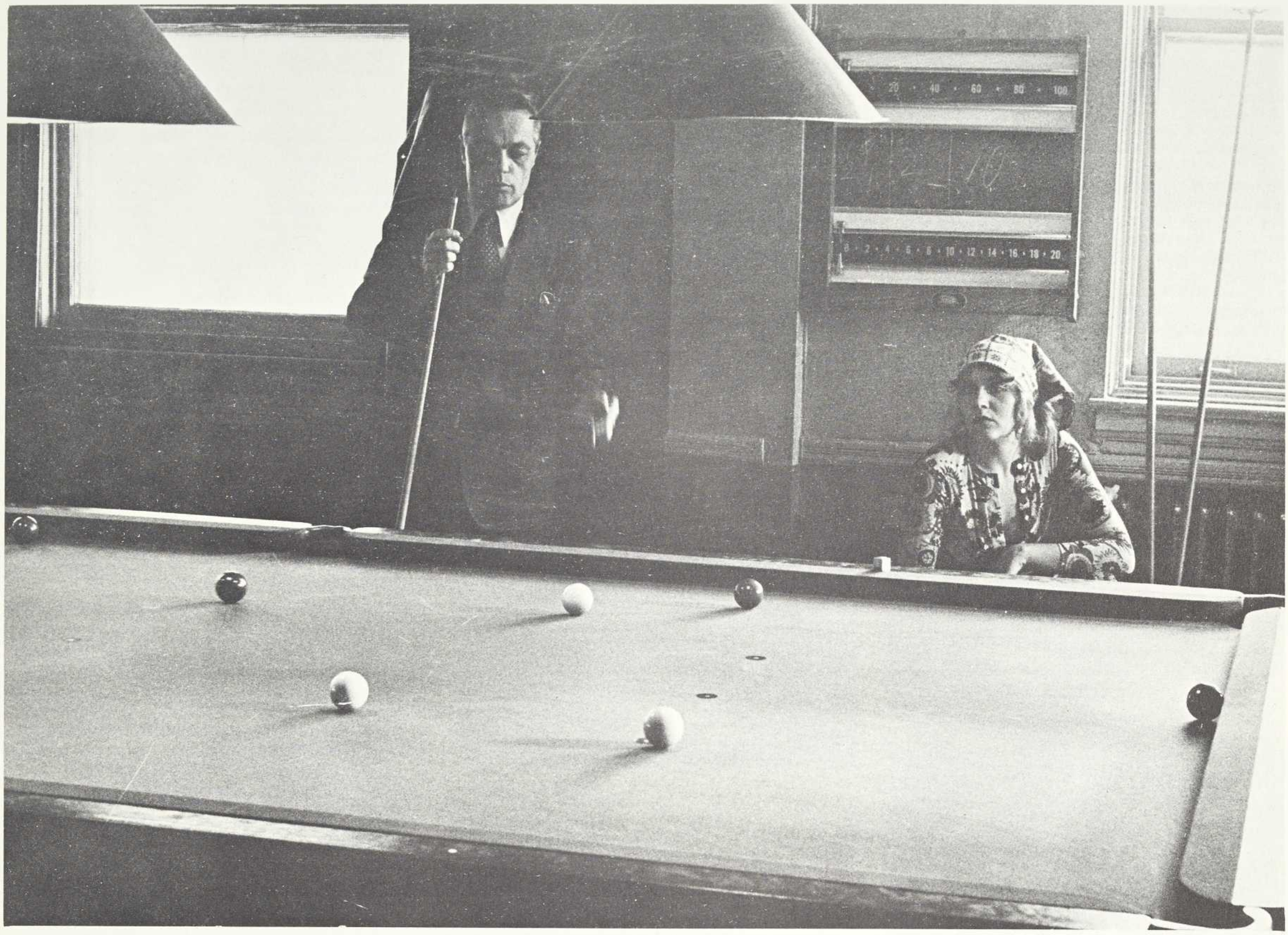
L'art de la provocation est un art difficile. Sans doute l'auteur s'efforce de le pratiquer là où des apparences soigneusement entretenues camouflent une situation réelle gênante pour le Système. Mais Les Levine ne semble pas être en contrôle de ses matériaux. "We Are Still Alive" rate son coup.■

Jacqueline Fry est anthropologue et enseigne à l'Université d'Ottawa:

NOTES

1. Dans l'intention de l'artiste, il arrive qu'il ne s'agisse pas de provocation mais de révélation. Le scandale naîtra alors au niveau de la réception de l'image dont l'expression et le sens brutaliseront l'éthique et le savoir dominants.
2. 1964. Alumni Journal, University of Manitoba.
3. Inuit Tapirisat of Canada, Kitikmeot Inuit Association, Keewatin Form Association, Inuit Land claims Project, etc.
4. "Recent paintings and prints", K.J. Butler, 1975, Upstairs Gallery, Winnipeg.

# *"IT FEELS LIKE HEAVEN"* TOM DEAN



THE THIEF

Like god you are forgotten.
amnesia, reflexion till absentia
can't see the woods for the trees.
the master thief's collateral is ancient, this criminal iteration, the palaver of mirrors. he moves invisible through crowded rooms. like god he is forgotten.
the master thief's collateral is his vision, his mastery of reflex and reflexion, the mirror image. He is your shadow, the sound of your footsteps, and your reflexion in the mirror.

Like god you are forgotten.

Any vision which is ancient enough is considered both improbable and immortal. A vision unrepeated fades with time. At a certain age it achieves immortality.
It is so long since we have seen god's face that we doubt his existence. The faint memory we retain achieves the verity of myth. When we glimpse the face of god the symbology of the myth is understood for what it is.

Like the thief in my mirror you are forgotten
you are the thief's collateral, sheltered by nepenthe
spies must die or forget
ancient, improbable, imortal.

the thief's collateral is his capacity to be invisible, and to be everywhere.
the thief's collateral is that with which he pays should his crimes be discovered.
the thief's collateral is his vision, his mastery of reflex.
the thief's collateral is oneself, casting the shadow which is the thief.
the thief's collateral is the face of god.
the thief's collateral is that which he thieves, our vision.
the thief's collateral is security, reward, punishment and illusion.
the thief's security, the spy's reward and punishment, the dupe's illusion, reward and punishment: god and women.
Why like god? why like a thief? only because it is forgotten. one does not look on the face of god or into the eyes of a thief.

Looking into your eyes is like looking into a mirror and finding it empty.

Like god you are forgotten.
but even this shadow at my feet
even this face in the mirror
even my footsteps, and oh, yours,
even these faint spectres,
dazzle my memory's clement eye.

The vampire, the undead, must drink the blood of others, in a lust that gives life only to lust. the junkie draws his own blood, instills it with lust, and reinjects it. autoeroticism.
the taste of blood is never forgotten. the tame animal, having tasted blood, becomes wild. the undead have dared to taste the one taste desired.
the vampire's victim joins the undead.
the vamp is a woman. the vagina is a wound.
blood fed, the criminal still found.

The blood of Christ is the blood of the lamb, the magician's own flesh on the altar. the magician swallows his own tail and disappears.

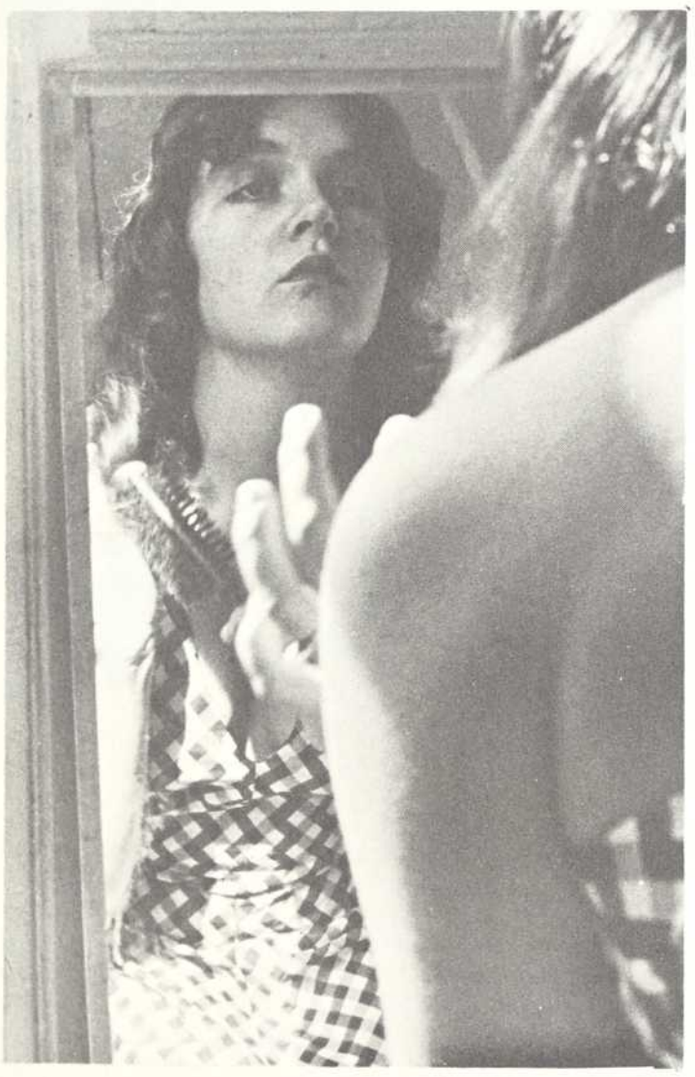
We know truly only the dead because they exist only in our minds. the dead are at the mercy of the living. women are at the mercy of men.

the demon rises, enter its mouth. the reflexion intolerable, our eyes viewing ourselves. the flesh turning on itself, as does the child. the demon living in the mirror, waiting for our eyes to invent it. living in the eyes, waiting for a mirror to invent it. the vampire casts no reflexion: or its reflexion is intolerable. Nor do angels. the vampire is transcendental because it has ceased to believe in its own reality: but its lust remains. lust without the beatification of ego. mirrors are cruel.

Ironical that one wishes most to embrace an absence. the irony is the tragedy, the dilemma, the knot, the impossibility, the insolubility, the limits of one's self love: the limits of one's self love are defined by the irony that one most wants to embrace one's absence.

Gaining strength, to be worthy of nothing
Learning to move fast enough to fill the mirror
Filling myself to not feel the gap
Scraping bottom for the letter of the law, the runes.
What fills no space is understood, loved.

love and will: choice in the void.



## THE GIFT

When I wake each morning with you inside me, my little morning nightmare, I don't believe you love me for a minute.

Possession is penetration, making a woman of the possessed. Wake each, morning. Like a prayer, the pain of penetration, each morning again and again it clicks its sweet numbers.

You wear men down with your love: till they are helpless before you. You could squeeze love from a stone. You make a fool of me, no wisdom, no strength, no will, no choice, no power. Loved, the pit yawns, waking now to bottomless hunger. The ventriloquist gasps for love. Surrender drifting like snow, the pit of my stomach is ice.

You come back to squeeze the price from me like blood. I fear so. A treasure forced on me, making me a thief. The law is not on my side, I am a hunted man, a haunted man. Now I must be wrong, now I must possess. Now I must be unworthy.
On the wrong side of the law, on the wrong side of myself. Against myself.

I have never loved you. You are my mother. The pit of my stomach is ice. The eye, the lash. You brought me, out from nothing. Under the pain of gravity your perfect disc spiralled into the coil of the serpent, my pretender, and yours. I fear so. I do not pay the price. Incubus. Oppression during sleep. The dream fears only the dreamer.

You will take what is yours, leaving me in a starving rage for impossibly rare fruit. Loved, the pit yawns. You will leave me desiring as only a woman may desire, on my back, with legs spread. The taste of someone's heart breaking is very impressive. Refined palates may be achieved. Food that falls short of the mark no longer satisfies, no longer holds the interest, impresses. The taste of blood is never forgotten.

Almost enough to make a man bitter. Another man bitter. Wrapped in the fabric of your love till the skin softens like a worm's, held high to be renounced. Tumbling through heaven like a cowboy, led to the crucifixion again and again, like a brick wall, memory shattered and cleansed of knowledge, reward and punishment, justice and crime. You make a fool of me.

Wake, each morning. Like a prayer, the pain of penetration, each morning again and again it clicks its sweet numbers.



## INCUBUS

My little mourning nightmare. Again the child is torn from your flesh. Posing in the beg of God before His children. The rape of the goddess, amore agonistes, the conjugal act was the crucifixion: rape on the cross. Opening yourself to mortal love you become Deus Absconditus, thighs torn to ribbons in an agony of impossible love. Posing in the beg of God before Her children, the loneliness of God.

The flesh turning on itself. The child is the penis. In birth the penis enters the world. Woman allows man to think he is free in order to free herself: for men hold the genitals she knows to be hers, and which she knows better than to wear in the flesh. The vampire knows better than to bear the gravity of life: or bears the grave, in order not to bear the gravity. In allowing these dupes to hold her genitals she achieves what men achieve by putting their genitals in the hands of God. But she is forever dependent on the dupe: him she must love to survive. The dupe is not so dependable as God, for whom perfect love is possible. The woman's relationship to her dismembered part is intrinsically painful. The vampire must drink the blood of others, and eternally. The genitals autonomous, self destructing, violating and abusing themselves and others, manipulating themselves. The woman must always be a conspirator.

The violation in extremitus, a woman's relationship to her abortionist. If the child is the penis, abortion is castration. Scraping and rescraping. the definitive nightmare. What is the price?

A man is threatened by murderers. He uses a woman, one of the conspirators taken hostage, as protection. As a shield, not a solution. The woman comes to identify with the treatened man and so switches her allegiance. Together, they still find no help, and are finally tricked into captivity again. The man is held helpless and the woman becomes the object of the threat, the mouse. But she is a conspirator in this also, accepting her role as the murderer's victim. The woman is always a conspirator: murderer, dissenter, victim.

The sacrificial lamb as magician, manipulator. Christ the most exquisite ideation of God, not-being's most painfull experience of being. Christ, bereft of his genitals, copulates in the crucifixion with his only being, this impossibility, this terrible, transparent ruse. The donkey's carrot, each the surrogate of the next. Christ figures, sacrificing self for the sins of the world, nailing self to the cross in an agony of impossible love. Who is saved? Millions die in religious wars. A man's heart is broken. The manipulator, the reckoning. Selfless love, personality like the donkey's carrot. The Christ that so loves us is also the Father that first inflicted this wound on his own flesh, this sapience.

You who love me love your own hope, your only dream, your only sapience: your only pain, your gravity. I am your only hope. I don't believe you love me for a minute.

I hate women.
I want to be alone.
I fear almost everything.
My heart so proud to be careless.
I know myself very well.
Sometimes I make feeble lies for the world.



## THE PRIESTS

Who is the highest priest? Every puppeteer held by his strings. I will render you a coquette. I will make you feel what you have never felt before. I will give you everything you ever denied yourself, I will give you the poison you were most warned of, the gifts you first feared. I will trap you in your own thieving questions.

Pray for me. I will be your mocking bird and your humiliation. Draw my thin blade. The knife in your heart is your heart, and mine. The ventriloquist gasps for love.

You fed the proper cup, murderer and manipulator. I know only animals. Your poisoned cup, and now I am crippled, shrunken, the dwarf of desire. I now must love cripples, through these eyes.

"The plan: This torn heart, others can offer it so much more. What are you but a fool and a waste? I have loved you so. Time will finish you off. I love you! I love! Oh, can I be helpless? I, with so much! The world is at my feet, tear this love from me. Whom may I love after you? Do you think you are worth so much? I will build, and grow, and pray for you in your helplessness. Oh God. Can I be helpless? I, with so much!

"My heart is yours, and I am free. Empty I love, with wonder, longing and joy. Foolish myself, thinking this pain to be mine. Oh, it is wonderful, wonderful! Wonderful! Do you know how I love you? I love you as you should love yourself. I am led to this love by my own hand, by no hand. I walk in freedom, and in joy. I am led by my freedom, by my love and my joy.

"I have asked too much. I have been greedy. My desire roosts in me like a vulture, feeding on my immolation.

"But now in my loneliness I look in the mirror, and find a friend. My desire roosts like a dove in my heart, I embrace you my love.

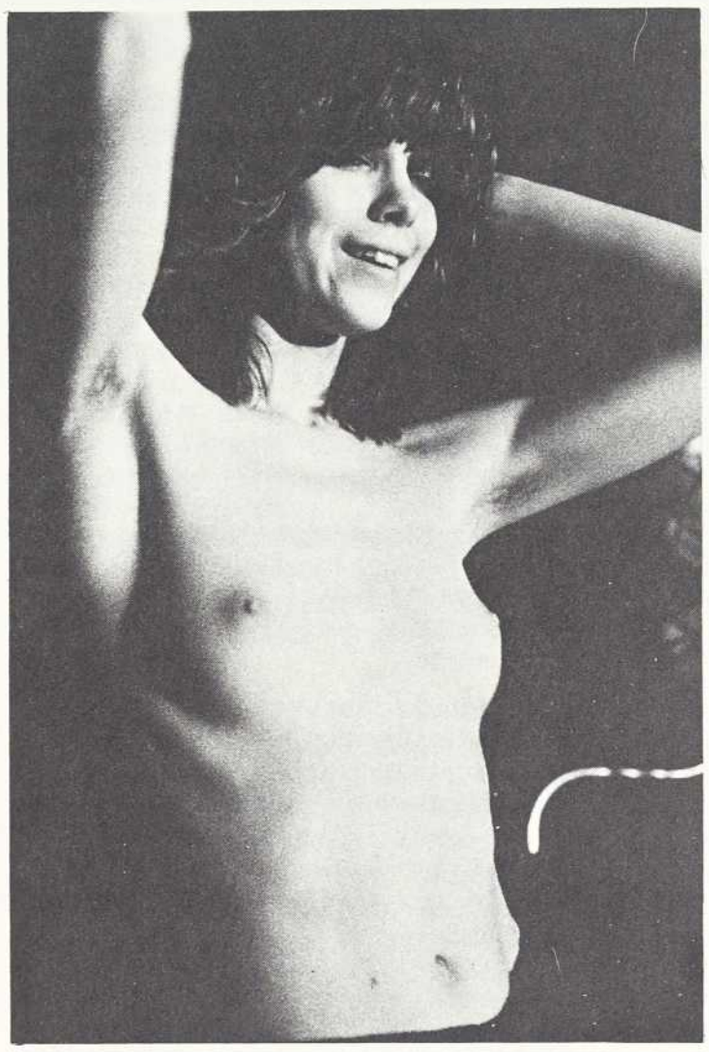
"My virtue is a nest where my pain and loneliness curl and sleep. My goodness holds me in its arms like a lost father. My purity is a pillow for this weary child's head, and for yours, my love.

"My ambition, born from happiness, my strength, born from love, I am alone. My power grows like a phoenix. I am fearless.

"Give to me! Have I dreamt this giving? You hear my words like a ghost. How can a ghost tear this heart? I break my own heart with my own trapped questions. I give you myself, and you take it away from me. In the mirror now a stranger."

The only way to face the devil is alone.
To possess is to be possessed.

You fed the proper cup, the purist vision you knew, murderer and manipulator. Goodness and practicality. I know only animals. Your poisoned cup, and now I am crippled, shrunken, the dwarf of desire. Like a cripple, making love to strangers. Where tenderness sprouts a vice, to look like love, like a rose, fit, like a glove. Pursued to this inevitable end. I now must love cripples, through these eyes.



## COMMON GROUND

Contenders appear
Limbs congealed by gravity
Thin air of privilege concealed
in the thighs of a dancer,
Fancy with design, tatooed texture and symmetry,
Wet from irrigation ditches fed by the blood of equals.

The figure lost: in a ground with no texture. The equal privilege is met, and the ground shifts:
to beneath one's feet,
the common ground.
Where may the earth find common ground,
Except in the sky, mountains fit to pits
like a glove.

An allegory met to give poise to vacancy,
Vulgar foundation, common ground.
Parenthetical presences insinuated by doubt,
The whispering of gravity,
Fit, like a glove.
Vacancy nudged,
Usurpers come to redivide the spoils.
Usurping lovers, come to tear the body of the child.
Genitals insinuated by doubt,
Sharing a part, the equal privilege:
Wrapped in dead heat.

The vacant ground shifts,
To beneath one's feet. Common ground.
Common ground: genitals insinuated by doubt,
fallen faith.

Common ground is the stock exchange, the market place, the government, the commons, the battle ground, the lover's couch, the class room, the board room, radio, television and the written word, the stage, the nature of things, god, the child.

There is always contention. We must be constantly redividing the spoils, redistributing the wealth, reinventing the wealth. Common ground is profane ground, profane origin, profane birth, original sin. Common ground emerges from sacred ground, spotless ineffable ground, the virgin birth. Common ground is altered ground, altared ground. The sacred named is profaned, its ruse transparent. Common ground is dismembered ground.

The equal privilege is met: edges are watery, palsied, denied the grasp of privilege, mastery, denial. The begrudged sharing of parts, parity.

Figure ground. Ground figure is dust.
Figured by gravity,
ground to dust,
rose and loom
grave to bloom.

Common ground is wherever equals meet. Each ground is singular and therefore must be contested and divided. Common ground is battle ground.

When our passion, love, sacrifice, creates a work of art we have possessed that haunting, that possession: possessed ourselves, losses become gains. Creating a work of art out of love is an act of war: claiming precisely that territory the partner thought he most firmly held. Common ground is lover's couch. The greater the partner, the greater the possession, the greater must be the act of love, the work of art. The ingeniously conceived battleground.

The act of art. The work of love. The labour of the spear, the labour of the wound.

In this equity, possession dissolved by a work of love, the child is born, conceived in ingenious forgetfullness. The lost child is found, in a moment's dare.



## HOMUNCULUS

Allowing her my blood like a fact of life
The least of mothers feed their children.
no longer able to question
no strength no will no choice

The lamb, finding itself on the altar, attempts acts of magic: death becoming necromancy, a beginning: an autonomous ectoplasm, homunculus.

The one that most possesses the genitals need no longer touch them: the nun, the stripper, the artist, the well-loved. The aristocrat acts through surrogates in the mundane universe.

Bearing the weight of your descent, bearing the weight of your ascent, bearing the projected demon of your agon, alchemized by your penetrations: your descent into the image and barren nightmare of the mother, where you found me, your perfect child.

Scraping and rescraping, the definitive nightmare. Scraping and rescraping: the abortion is also conducted on my flesh. I am the image, possessed by your projection, your demon: as that demon suffers, so do I. As it fades, it draws from my flesh from like hair, torn by the roots. Adhesion torn from the skin. As your vision suffers so do I. Your ravaged hope is my body.

The form you discovered from your barrenness haunts me. You have left me barren.



CONSUMPTION

You have made a miracle of your vacancy but you have not made a miracle of mine. I have been discovered by the dreamer, my mother, in whose womb I waxed, but have not been given a child. I am barren. I cheat myself. Where is the absense I love more than myself? I have given you my absense, you consume with ecstatic hunger. Loved, the pit yawns, waking now to bottomless hunger. With the love of a mother for her lost child you have consumed my rare autocracy. I cheat myself, where is my love? You have left me with no adulterers, and my autocracy without a child. Ah, you sleep while my heart weeps. I cheat myself, where is my love? Lips parted in a smile, you sleep. I love you more than all others, you have left me with no adulterers.

Sacrifice, selling at a loss for an implicit return. The adoration, humiliation before your own fruit, tears for your own beauty.

The sacrifice is holocaust. Consumption perpetuates life, in a whirling ecology of pleasure and pain. But in the holocaust the lamb is consumed by fire, taken out of the race: sold under the counter, over the edge. Inventing a new ecology, dissolving the donkey's carrot.

The fire is a surface, and a dissolving. The magician becomes enchantress, nature reentering itself: the curling lash. Disguised as the lamb, the magician dissolves his edges and his life, for the sake of retrieving what was lost: sucking blood from his own horizon. His long finger curls forward to peel the fruit of his own womb. Consumption is achieved for a terrible rectioning. Now consumption yields new horizons, in a whirling ecology of prophesy and curse.

The pit yawns, bound now by hunger to its impenetrable surface. The dreamer is suddenly bound to his dream, fooled by an old trick.

Breath labours its full consumption,
Pulmonic and gradual, the turning loom.
Replete with remora, a bed of rose,
We sink like fish in a sea.

The holocaust in implicit adoration
Binds its slow surface
In flame
The whirling necromancer
The host's high reckoning of love.

Enchantress juggling promethean glamour,
Paraclete whirling her high scarf, maniple
Clutching the arm of the priest:
The holocaust in implicit adoration
Binds its slow surface.

Breath heaves its awful consumption,
Pulmonic and gradual, the curling lash:
Replete with remora, a bed of rose
We sink, like fish in a sea.



AFTERBIRTH

The birth: an ecstasy takes place at the edge between sleep and wakefulness. Labour.

The child in the womb: turns like a butterfly, brushing the edges, the surface between mother and child.

The child breast-feeding: consumption and ecstasy.

The possession: a demon brings forth the child. The inexorable movement, labour, contraction. The child has no choice in his compulsion but to use the flesh of the woman as a vehicle, searing the flesh with his flight and resurrecting a memory of the first joy, the sapience simultaneous with the vanishing, the razor's edge of ecstasy, the taste that is never forgotten.

The spite of the inexorable for his exorcist, of women for their abortionists. What is the price?

The bloom of the child transmutes: the ingeniously conceived battleground. The child torn from his host screams: the scream congeals into a profound cipher, an abstraction of the child's face. The garden shifts like clockwork.

What is the price? The abstracted face of the child will be the father's enemy. It will contain the spite of the lost child, as men hold the spite of their held genitals over women.

Its beauty will blind me, Oedipus Rex, torment me: you have left me with no adulterers. I am barren.

You have dared to bear my child,
with your flesh.
You are my enemy, the usurping child.
You have dared to bear my child, my avenger.
Your visions are mine.

I am your child: the abortion is also conducted on my flesh. The agony and the ecstasy of your child is mine. Common ground.
Where may the earth find common ground,
except in the sky, mountains fit to pits like a glove.
fit, like a glove.

Contention: usurping lovers come to tear
the body of the child,
the trembling precision.

I am your body.
Bear me.

The rapist in infinite compassion, the Christ,
Who in rape allows her own:
Whose privilege is infinite, even as her love.

You are my hunter. Inexorable you come. Baying you come.
Bound by your inexorable labour, nine months:
Am I free now? Am I free?

I am you body.
Bear me. Bear me.

I am not yet born
Oh, let your insistant inevitable beauty
Bloom like
Rose
Teach me that foreign
Lock in a sapience that chooses its words...

The future is my child. I live for you.
Your turned head is laughing, most beautiful child:
Whispering new war
new war
new war

I am your child.
Bear me.
Bear me. ■

## MICHAEL SNOW: Musics for piano, whistling, microphone and tape recorder (Chatham Square 1009/10) par Raymond Gervais

La pochette double consiste en un long texte rédigé par Michael Snow sur les quatre faces en caractère d'imprimerie de plus en plus petit d'une face à l'autre, du début à la fin. Ce texte, Michael Snow l'a conçu non seulement en fonction de son contenu explicite mais aussi plastique, décoratif, visuel. Il en suggère pour certaines parties, une lecture et audition simultanées: "You will soon see that certain parts of this text might be read against or with certain parts of the music and I plan to make it evident when such parts occur. (. . .) I hope that the music can be listened to often with or without this text. The music is more important than this. It occasioned it. However, I would really like this to be as good as the music. (. . .) The text and the record are records both."

Michael Snow définit lui-même le contenu de chacune de ses pièces:

> "One will perhaps note that the tapes used here date from '70-'72 and the record is being issued in '75. Perhaps you wondered why there aren't more recent pieces. No? Well, anyway for the last about three years apart from sound for my films, I have been very involved in playing freely improvised music, with certain groups in Toronto (mostly The Artist's Jazz Band (A.J.B.)) and apart from a couple of other solo tapes (one for trumpet), I have been a contributing member in these groups and the music is collective composition. I had been wanting to make these "personnal" tapes publicly available for sometime and it finally became possible which made possible the idea of wrapping these solos in this solo. The original tapes are "home" tapes and not studio quality recordings. There is more s s s s s s s s s s s certainly. However, I felt that I could not re-make them in a studio. They partake of a certain time and place. They have been expertly assisted to this stage by Kurt Muncacsi of basement recording studio and by Klaus Kertess (. . .)".

"FALLING STARTS":

> "Its a piano and tape recorder piece made in 1972 (first version 1970) and is dedicated to Baron Von Kayserling. (. . .) Those first groups of high sounds that you are hearing, have just heard of if you're just reading this and haven't as I suggested, put on the record, will hear when you do. . . do it now. . . are sped-up rerecordings of a piano phrase which at its "normal" speed should be heard soon, just has been heard, will be etc. . . This phrase was composed and played by myself for its use as a subject tape recording compression and elongation. Tenses. (. . .) Its built on an F minor scale and harmonically there are some open major sevenths. Flatted fifths and seconds. Several phrases were tested out, this one seemed to have an internal fitness for its intended use. As you can hear, it starts very low, the right hand with slight acceleration rises and falls and rises and falls to the top of the keyboard while the accompanying bass figure revolves in the same low tonal area. The right hand phrase covers almost the entire range of the keyboard and the bass provides a reference for this aural space. The chordal clusters and the requisite amount of resonance in performance generate new inner vibrations and re-reveal their original ones when slowed down as you may be hearing right now. If one has understood the subject phrase structurally then the subsequent variations may be more than sensation though that can be a lot. Bathyspheric bubbles under ping ping ping ping ping, "Falling Starts" continues its descant descent on Side 2 with the final and lowest version which is a fundamental experience of sound generation and reception as tactile. Membrane to membrane to brain".

"W IN THE D":

> "Its a recording of me whistling and breathing. There are no electronic alterations in the sound. Its documentary, real time. I held the microphone in my hand and moved it into and out of the air stream of the whistled phrase (sometimes it's just air, no notes). The air intake preceding each phrase brackets them all. The length of each phrase was determined by how long I could whistle on the amount of air I'd stored. I tried to make each phrase a distinct event in itself although there are some repeats with slight variations of a dee dee dee dee dee dee dee dee repeated single air-note motif. (. . .) here comes the ending now, sort of Beethovenesque in an airy way, the dee dee dee dee dee dee dee repeated note motif is repeated sans note, just air, and is followed by a long exhalation. That's it."

"LEFT RIGHT":

> ""Left Right" was taped in '71 and is also a tape piano piece because it was recorded in a way that made a part of the recording process a part of the music. In other words, it wasn't only a "documentary" recording of the piano being played. (. . .) The piano music was recorded by laying, lying the microphone on its side on the top of my old upright piano with the recording volume way past its proper maximum. This was done to a nice tape recorder, a Uher which seems to have survived the strain. The percussive playing of the chords smackrattled the microphone against the piano top. Other sounds you will hear, are hearing or have heard (not that again!) are a metronome tick tick ticking and a telephone bell ringing. Rrrrrreading matter. You can tell that I didn't answer the phone. I didn't answer it because I'd spent several hours getting the sound that I liked and the performance was going well and after my first dismay I hoped that the bell would sound well. . . Rring, rrring, rrring, rrring. . .it does, it fits, même famille. Who called? Later I coughed a bit, couldn't help it. Quite a slow tempo isn't it? Socialist and sinister. That tick tick tick tick tick tick sound which started the piece and continues throughout is the sound of the metropolitan gnome. Right now the music has just left being alternately a chord in the right hand and a single note on the left. It is essence of "oompah". A ragtime or "stride" left hand strain. I've played Jelly Roll Morton, Earl Hines, stride and ragtime influenced piano for many years so this piece comes out of that but also it is kin to a film I made in '68-'69 called: "←→" wherein the camera pans back and forth at different tempi in sync with a percussive machine sound which emphasizes the arrival of the picture at each left or right extreme with a thump thump thump thump thump... to return to the music, now its changed to a single note in the treble alternating with bass chords. I played this piece with alternating right and left hands, a backhanded compliment to Paul Wittgenstein, barm barm. Those are alternating chords in both hands brark breek brarch breekeek bracque back to top single note bottom chord crash ping crash ping crash ping crash ping. It certainly is a slow tempo. One of the reasons for that is that it enables one to have time to hear all the music that is emanating from the sounding of each note or chord. Hear what I mean? See what I mean? "Left Right" gets pretty fast, racing ahead of the metronome beat vers la fin".
>
> "Such is the modifying power of the prior experience in a temporal work that the signifiance of the ending can only be truly apprehended against the record of the voyage towards it. In isolation it is not an ending is it" -Michael Snow, Notes.

La thématique de base, au départ sollicitée pour ce "voyage" est des plus rudimentaire: une phrase musicale, quelques accords, des sifflements. . .Puis, par répétition de ce matériau initial de façon plus ou moins systématique dans *Left Right* (avec accélération vers la fin) ou par ralentissement graduel *(Falling Starts)* ou par juxtaposition de courtes séquences de sifflements chacune différente et d'une durée d'un souffle reliées les unes aux autres par la respiration qui les sépare, Michael Snow opère une réduction à l'extrême du langage musical tel que nous le connaissons: aucun développement mélodique/abstrait, aucune dialectique sophistiquée. Ce faisant, il nous force à concentrer notre attention sur quelques éléments choisis de langage, de vocabulaire musical, lesquels par voie de manipulations subséquentes subissent dans leur exposé une série d'interventions d'ordre minimaliste. C'est avant tout à une expérience de perception sensorielle que nous convie cette musique, "a fundamental experience of sound generation and reception as tactile. Membrane to membrane to brain.", une expérience où la mémoire comme telle n'est plus vraiment sollicitée mais bien plutôt l'instant présent, le moment vécu dans/par le son. La durée de chaque pièce correspond au laps de temps nécessaire à son efficacité I.E. pénétrer/immobiliser/habiter l'auditeur.

Cette musique s'adresse donc aussi au corps biologique, au psycho-physiologique (Falling Starts) elle tient compte des mécanismes de perception de tout individu. Un rythme rapide, répété ou accéléré accentue notre pulsation. Un rythme lent, continu ou ralentissant la diminue. Notre respiration s'en trouve de la sorte modifiée. On juge d'une musique (affinités) suivant "sa respiration", celle qu'elle nous propose/suggère/impose, un rythme de vie, une conversation avec ici et là des silences, des pauses, des temps morts: une information. *"W in the D* is about 23 minutes long and you can breathe along with it." Nous fréquentons et interprétons différentes musiques suivant nos besoins individuels, qui nous sommes, une logique subjective, une nécessité. Nous rompons sans doute pour les mêmes raisons: Commencer par/puisqu'à toute fin correspond.

Dans notre musique traditionnelle ou contemporaine la mémoire a un rôle important à jouer.

> "Les plus récents travaux sur la pensée élémentaire et les mécanismes du cerveau indiquent que nous ne pouvons pas isoler la perception des rapports sonores de leur signification. Notre mécanisme mental est essentiellement un instrument de communication et de défense orienté vers la solution de problèmes d'intérêt biologiquement vital. Il ne fonctionne donc qu'avec des éléments qui ont un contenu objectif, avec des sons qui ont une signification émotive ou intellectuelle. Nous pouvons probablement, par un entraînement spécial, arriver à faire fonctionner la machine à vide ou à faux. Mais ceci ne peut donner naissance qu'à des constructions abstraites, de caractère instable, temporaire et non communicable." - (1), p. 14 ""Le mécanisme men-

STEREO LP 1009/10
CHATHAM SQUARE

# MICHAEL SNOW

# MUSICS FOR PIANO, WHISTLING MICROPHONE AND TAPE RECORDER

y first consideration in writing the text which you are now, I presume, reading ("presume": I guess that this text will still be here to read later even if you aren't reading it now) was to write something which when printed would cover all four faces of this album. Of several ideas for a design for this album cover or jacket this seemed at the time to be the best. Remains to be seen. Ruminations gradually clarified to this stage: I would write something that would fulfill several requirements, the basic one being that it function as a "design" or "image" that would be both decorative and "plastic". Another requirement that might better be approached now as an intention or ambition was the image quality and the reading quality be unified and that it be "literature" that could be read with aesthetic profit, a first, apart from the reader having any actual experience of the music which this will, in effect, enclose bu consequently it should nevertheless have some connection, varying in strength, with the music, indeed, that som of it would be so written that it would be interesting to read while half-listening to the music. If you could giv your undivided attention to both reading this and listening to the music I'd be very s surprised. However, I suppos its possible. Before I attempt to amplify that I ought to say that because of the design of this album you can rea this without owning the album which I assume is enclosed in plastic. Perhaps it's not. Anyway the text continue on the two inside faces and concludes on the back. This is of course the beginning. It will get really interestin Now I should return to a discussion of how, when and if you should simultaneously read this text and listen to th music. You can ignore my instructions but you will soon see that certain parts of this text might be read against c with certain parts of the music and I plan to make it evident when such parts occur. For the moment please don put on one of the records. I don't want to give the impression that I intended the music contained herein to b mere background music for the reading of this text or any other activity. Obviously I have no control over that. I you want to put one of the records on right now, you can go right ahead, What can I do about it? Maybe one o them is playing right now. Which one? A guess: "Left Right" right? . . . Perhaps for some people it would b preferable to, at first, half-listen to the music and half-read this and later pay more attention separately to either. hope that the music can be listened to often with or without this text. The music is more important than this. I occasioned it. However, I would really like this to be as good as the music . . . I've been making music since abou 1945. I've been writing about ten years longer but not generally with the same intent as that behind the making o music, just casual writing, at first school stuff, some plays and skits at a summer camp, Camp Calumet. Late mostly letters, lots of letters, plus a couple of essays, one of which is somewhat close to this and most recently th script, largely dialogue, for a 4½ hour film. I'm self-taught on piano, trumpet and typewriter. Whistling is natural. started out learning how to play blues-boogiewoogie piano because I liked it. No doubt there were other reason too. I met some other problem children in high school who were playing other instruments, and gradually ther were bands and then even gigs, especially after high school while I went to the Ontario College of Ar Subsequently for about 3 years I mostly made my living from music and played with many fine musicians such a Cootie Williams, Buck Clayton, Jimmy Rushing, George Lewis. In the summers of '48, '49, '50 for a week or two and some of my Toronto jazz friends went to Chicago where we jammed here and there, once with the great Pe Wee Russell and went to some parties at the home of the equally great blues-boogie pianist Jimmy Yancey. He Albert Ammons, Cripple Clarence Lofton, others and myself played at these parties and Yancey, very impresse proclaimed me his "pupil" and taught me some of his stuff. This may not impress you but it meant a lot to m then and now. Now back to the music sleeping on the discs between these sheets (unless it's already up and aroun the room) or rather back to this text which, to repeat, is more or less connected to the music. . . I should mentio that since 1963 I have been especially interested in trying to compose, in my films, strong image and soun relationships. In 1964 I finished a film called "New York Eye and Ear Control". Shot and edited by myself, it ha a sound track by a great (again!) group with Albert Ayler, Don Cherry, Roswell Rudd, Sonny Murray. This black and white film was an attempt to set up a simultaneity of separate but equal picture and sound . . . Sound-film aesthetics is a vast subject and perhaps this is not the time and place to discuss it. Perhaps it is. In my films I hope to modulate the spectator's consciousness by composing with varying emphasis on the nature of the sound in relation to various means of indicating the fictional source of the sound within the range of image possibilities (from abstract pure color-light to "realistic" representation). "Rameau's Nephew by Diderot (thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen" made in '73-'74 is the most radical of these image-sound compositions and most closely related to this . . . Language, spoken or written, can certainly be categorized as representational. If you were now to play record #1, side #1 (don't) and read this (to yourself) while listening you'd be experiencing something related to the hearing/seeing/thinking experience of certain parts of certain of my films . . . The "image quality" of this text can

PRODUCED BY THE ISAACS GALLERY, 832 YONGE ST., TORONTO. MICHAEL SNOW AND CHATHAM SQUARE

PRINTED IN U.S.A.

be examined: Read this then look at it. Those are very different activities. When looked at it is meaningless. No jokes now. Something that can be read cannot be meaningless. Stressing the "look" may tend print towards "visual art" forms but when it arrives it has become "picture" not "sign". Nevertheless it is a peculiarity of language that it can claim that a picture can be "read". The reverse is difficult. A dictionary of picture-meanings would have to be in print not in pictures, an inter-language dictionary, a translation, finally a rendering not of meaning but of possible language equivalents . . . The first side of the first record is the beginning of a piece called "Falling Starts". It's a piano and tape recorder piece made in 1972 (first version 1970) and is dedicated to Baron Von Kayserling. It's arriving too late to help, he's been sleeping constantly for about 200 years. Lucky him, lucky Goldberg, lucky Bach and lucky us that this record wasn't available in 1792. Since we are lucky to have it hear and now lets finally hear it . . . It's on . . . Let's face the music and read! Those first groups of high sounds that you are hearing, have just heard of if you're just reading this and haven't as I suggested, put on the record, will hear when you do . . . do it now . . . are sped-up re-recordings of a piano phrase which at its "normal" speed should be heard soon, just has been heard, will be etc. This phrase was composed and played by myself for its use as a subject of tape recording compression and elongation. Tenses. Comprehension mention: Village Voice critic Tom Johnson wrote that this phrase (the musical phrase) is an "atonal" phrase. It's not. It's built on an F minor scale and harmonically there are some open major sevenths. Flatted fifths and seconds. Several phrases were tested out, this one seemed to have an internal fitness for its intended use. As you can hear, it starts very low, the right hand with slight acceleration rises and falls and rises and falls to the top of the keyboard while the accompanying bass figure revolves in the same low tonal area. The right hand phrase covers almost the entire range of the keyboard and the bass provides a reference for this aural space. The Chordal clusters and the requisite amount of resonance in performance generate new inner vibrations and re-reveal their original ones when slowed down as you may be hearing right now. If one has understood the subject phrase structurally then the subsequent variations may be more than sensation though that can be a lot. Bathyspheric bubbles under ping ping ping ping ping, "Falling Starts" continues its descant descent on Side 2 with the final and lowest version which is a fundamental experience of sound generation and reception as tactile. Membrane to membrane to brain. I recommend that you stop reading this for a few minutes and listen closely to the last few minutes of Side 1 and then go on with Side 2, listen to it for awhile and then resume reading this . . . The 2 sides obviously can be listened to separately but the first time you should hear the whole piece all the way through and don't read or talk. Now, this sentence is nothing very important, just something to read word by word while you're listening, a sentence that won't interfere much with your listening and since it doesn't say much (that's twice!), won't interpose other subjects between what you're doing (reading) and listening attentively . . . flutter flutter . . . putt putt putt putt putt . . . cars in the rain on a dark street . . . the helicopter arrives with the motorboat . . . Ultramarine whale dreams . . . a snore at the shore . . . pat pat pat pat pat pat . . . morning running shoes . . . The time-space between notes can now be cavernous. Days of mixed metaphors can seem to go by between a certain two bass notes . . . Boom! . . . sh sh sh sh sh sh sh sssssssss . . . Perhaps someone else could change the record so that you could go on reading this. Ask them to put on "W in the D". No, wait! Reading this between records may put more emphasis on its quality than perhaps it can take. The style so far has been quite plain hasn't it? It needs to be much more complex now. Là! L'Asie. Sol miré, phare d'haut, phalle ami docile à la femme, il l'adore, et dos ci dos là mille à mis! Phare effaré la femme y resolut d'odorer la cire et la fade eau. L'art est facile à dorer : fard raide aux mimis, domicile à lazzi. Dodo l'amie outreé! Surprise. That was less conversational, more musical but I didn't write it. I don't know who did. André Theberge gave it to me . . . OK, before "W in the D" gets started (wait a minute) the following is some information about it. It's a recording of me whistling and breathing. There are no electronic alterations in the sound. It's documentary, real time. I held the microphone in my hand and moved it into and out of the airstream of the whistled phrase (sometimes it's just air, no notes). The air intake preceding each phrase brackets them all. The length of each phrase was determined by how long I could whistle on the amount of air I'd stored. I tried to make each phrase a distinct event in itself although there are some repeats with slight variations of a dee dee dee dee dee dee dee dee repeated single air-note motif. Please don't read any of this aloud unless instructed to. You could however give notice to a request that the record be started now and you'll hear the just described phrase first. It begins the piece and you'll note later that it ends it although despite the fact that you've never heard it, if you trust this text you already know that that is how it ends. For my ear-mind the air blowing on the microphone produces an aural picture plane . . . A concert playing of this tape (made in 1970) occurred (N.Y.U. 1972). I had all the lights turned off and the tape whistled in the dark. This is very effective. It can enhance the associational, imagistic effect of some of the phrases and of course having seeing muted allows for a concentration on listening. If thinking doesn't take over one may perceive more of the subtleties that are in the music. If, as I suggested, you've already started the record you're probably at whooweedleyaduh whooweedleyaduh whooweedleyaduh whooweedleyaduh or if you are about to play the record why don't you leave off reading this for the duration of the piece, turn off the lights or just hold your hands over your eyes? . . . (I suppose that there are plenty of reasons why you might not want to do this and evidently you are still reading). Well, darkness isn't absolutely necessary, in fact it's not necessary at all . . . ruhrr tweet tweet tweet tweet tweet . . . The music is quite interesting with your eyes open looking at whatever you want to look at. Some people turn on their T.V. set with the sound off while listening to records. With the T.V. sound on as well can be interesting but please don't try it with this record. You could put every damn thing on and keep on reading this till the phone rings but if you do I hope you'll give your undivided attention to the music on some other occasion . . . By the way, marijuana and music, like Michael, microphone and my, both begin with M. M m m m m m m . . . Why don't you smoke some now while you're still listening to "W in the D" and reading this? "W in the D" is about 23 minutes long and you can breathe along with it . . . puff puff puff puff puff peep peep sweeahoh . . . here comes the ending now, sort of Beethovenesque in an airy way. The dee dee dee dee dee dee dee repeated note motif is repeated sans note, just air, and is followed by a long exhalation. That's it. Between records: One will perhaps note that the tapes used here date from '70-'72 and the record is being issued in '75. Perhaps you wondered why there aren't more recent pieces. No? Well, anyway for the last about three years apart from sound for my films, I have been very involved in playing freely improvised music with certain groups in Toronto (mostly The Artist's Jazz Band (A.J.B.) and apart from a couple of other solo tapes (one for trumpet), I have been a contributing member in these groups and the music is collective composition. I had been wanting to make these "personal" tapes publicly available for sometime and it finally became possible which made possible the idea of wrapping these solos in this solo. The original tapes are "home" tapes and not studio quality recordings. There is more s s s s s s s s s s s certainly. However, I felt that I could not re-make them in a studio. They partake of a certain time and place. They have been expertly assisted to this stage by Kurt Muncacsi of Basement Recording Studio and by Klaus Kertess . . . Now do you feel like hearing the last side? Hungry? Oh come on let's give it a spin . . . It's possible that you may not like my music or my prose or both together but I certainly hope not. That would certainly be a drag, spending the money and then not liking the music and then reading this crap to top it all off! Still, if you don't like the music and you do like this at least you've got this! If the album was recommended to you maybe you should discuss it later with whoever it was. All I can say is that I've done and am doing my best and that maybe you'll like the music more on re-hearing and you'll never have to read this again. Maybe this is better as "image" than as literature! I'll keep working on it. You do your best too. It's not just up to me . . . The following should be read aloud or sung: except for the occasional onomatapoeia, yes, the occasional onomatapoeia is excepted, please don't read aloud or sing any of this text along with any of the music. Why, oh why? Because, then the text is liable to become a song-lyric stimulus for your own, choose one now, choice of notes and the music an accompaniment. This is my text and my music and if you want something that can be "interpreted" please look elsewhere. Autre part. That sounds pretty autocratic I suppose and I realize that if you have bought this it could as accurately be said said to be "yours". Also if I'd never mentioned reading aloud or singing you might not have even thought of it and there'd be no problem. Still singing? Should have indicated a stop after "accompaniment" . . . Back to the music and on to the back of the album: the last side of the 2nd record is titled "Left Right," was taped in '71 and is also a tape-piano piece because it was recorded in a way that made a part of the recording process a part of the music. In other words it wasn't only a "documentary" recording of the piano being played. The preceding text was "documentary", it has been other "modes" and will meta-morphose again. If you would just put the record on now you would hear some qualities that are difficult for me to describe. (My limitations as a writer?). Maybe somebody else (maybe you) could describe them. "Distortion" has a moral tone, doesn't seem right but probably has to be used. The piano music was recorded by laying, lying the microphone on its side on the top of my old upright piano with the recording volume way past its proper maximum. This was done to a nice tape recorder, a Uher which seems to have survived the strain. The percussive playing of the chords smack-rattled the microphone against the piano top. Other sounds you will hear, are hearing or have heard (not that again!) are a metronone tick tick tick ticking and a telephone bell ringing. Rrrrreading matter. You can tell that I didn't answer the phone. I didn't answer it because I'd spent several hours getting the sound that I liked and the performance was going well and after my first dismay I hoped that the bell would sound well . . . rring, rrring, rring rring . . . it does, it fits, meme famille. Who called? Later I coughed a bit, couldn't help it. Quite a slow tempo isn't it? Socialist and sinister. That tick tick tick tick tick tick sound which started the piece and continues throughout is the sound of the metropolitan gnome. Right now the music has just left being alternately a chord in the right hand and a single note on the left. It is essence of "oompah", a ragtime or "stride" left hand strain. I've played Jelly Roll Morton, Earl Hines, stride and ragtime influenced piano for many years so this piece comes out of that but also it is kin to a film I made in '68-'69 called ↔ wherein the camera pans back and forth at different tempi in sync with a percussive machine sound which emphasizes the arrival of the picture at each left or right extreme with a thump thump thump thump thump . . . To return to the music, now it's changed to a single note in the treble alternating with bass chords. I played this piece with alternating right and left hands, a backhanded compliment to Paul Wittgenstein. barm barm. Those are alternating chords in both hands brark breek brarch breekeek bracque back to top single note bottom chord crash ping crash ping crash ping crash ping. It certainly is a slow tempo. One of the reasons for that is that it enables one to have time to hear all the music that is emanating from the sounding of each note or chord. Hear what I mean? See what I mean? Left right, left right left right left right two hands two ears two loudspeakers all marking time not marching time. I'll type this just with my right hand and this with my left hand and this with my right now left then right then left then right then left then right then left . . . pause . . . electric typewriter. Typewriter and loudspeaker are interesting words, words that carry histories in their newness. A man in a bright blue windbreaker is running down the street. Words are inching across the page. . . . Your eyes are what? Me, I'm veering. Sex. One's mind rebounds. Mine did, I can't know whether another mind does or did. Turning off the music my mind rebounded from the coldness of this page to the heat of our bodies ensuite to a certain other body with my body in and on. A contributing member. Arrival at the station. Back to work. No, why don't you too think about fucking that someone who mutually. Deeper. Excuse me, I'll just get this out of your mind for a minute it's getting a bit too intimate in there . . . Sorry, but could you superimpose that warm wet picture on the sound? Now fade the picture out slowly till you're just listening. Now I'm just writing. You're listening and reading. Just one backward glance in the form of the reassurance that you'll very likely be able to think that over again just as you can play these records again or read this again. Perhaps this time you you you you're reading it it it it without the music but now this this this this time you're reading it with th th th th th th music on. Silent reading right? If so you'll note, perhaps, that the long slow tempo section is followed by a faster tempo coda . . . Mind keeps fading into her pants. Into mine too. Could it be that the way the jacket was open to be read suggested "opened" legs? "Jacket" like legs! The "Album" might be a better word there, with another letter . . . Let's try that fading out/fading in system again. "Mixing" or "dissolving" it's called . . . "Left Right" gets pretty fast, racing ahead of the metronone beat vers la fin. Lots of merging of the sustained "distortions" both there and here. Shaman. One presumes a lot if one presumes that one can direct another consciousness into varying states of attentiveness en face d'un construct made by one for that very purpose. Amplifying "varying states of attentiveness" I could say that I mean not only the intensity of the attention but its nature and focus. I do presume that I can do that and that I do it to myself. Impossible subject, I can never be objective. I tend to believe, because of occasional exterior manifestations, that many of the states of mind I experience in preceiving my work are frequently enough experienced by others. A passage can push you back into yourself so that its benevolent force reinforces your integrity and you momentarily become a core of concentrated yourself. Such a passage might modulate into an arrangement of elements that might draw your self out into an edifying dialogue of equals and then transform into a constellation that might invoke analysis or criticism of itself only to become that more familiar but often welcome Svengalism which provokes total identification sans corps with the "reality" of the observed/recorded/recounted and tilts one off the edge of the bed of regular mind-time into an ancient and honorable lunacy, surfacing with real tears or laughter which were fathered by the ghosts of the artist's gesture. This particular passage, will, no, does appear on the back face of this album jacket and so it is very possible that you who are reading this have not read what appears before on the 2 inner faces. You may have bought the album and for your own reasons or no evident reasons have decided to read the back first. I must admit I sometimes do that with books. Adopting the pose of assuming that I am writing for one solo reader at a time, I say to you (a group reading seems unlikely but possible, of course someone may be reading over your shoulder) (No not yours, yours. Or is it you who are looking over my shoulder?) that I feel that I can address you somewhat intimately but also somewhat abstractly. Consider the class of obscene phone calls. Good thing I didn't answer the 'phone . . . Hello, this text is being written, was written by the composer-performer of the music which is awaiting transmission on the discs enclosed by the cardboard bed on which what was written has been printed. The text and the record are records both. Both of the records could be transmitting right now. Write now a manifestation. You, singular or all embraceable you are perhaps reading these notes because you're considering the purchase of some recorded music. These notes may help you to decide to purchase those notes. There is a lot of information about the music, names, dates, lengths, theories, etc. on the two inside faces of the legs of this jacket. What?! Sorry, that's explained there, too. A jacket has sleeves not faces. I know. The faceless author of this is still also the composer-performer of the music which may be caused to emanate from the discs contained herein if united properly with the proper apparatus. Record player. So . . . let it suffice for me to say that I think highly of the mmmusic, a lot of living went into it and this and recommend it to you in the hopes of contributing to your life a rich source of aural stimuli for years to come and getting paid for it (I know that's illegal grammar). A negligible amount of money will buy this. I myself have sometimes been so influenced by the notes on an album to purchase same. That consideration just emerged, at the last minute as it were as one of the reasons for writing this text (other considerations are faced in the beginning of the text, front face that is) and others may reveal themselves in other parts of the text. As a matter of facet, let's face it, on the face of it, because of my typefacing these facetious faces you (you) haven't come face to face with the face of the composer-performer-author anywhere on the four thighds of this bed-jacket. How do I look? Blue eyed . . . Most of the requirements of this text smiling on the front face have been put to bed satisfied I think (I'll check with them in the morning). So . . . I can see the end approaching. In temporal works this kind of perception is rare excepting that écriture is a creature whose beginnings and endings are apprehendable reversed. This must be qualified by noting that the beginning of a work of literature is new and now the first time it is read and the meaning states that may be evoked by it can be said to be relatively few. In other words, most readers of the first page of a text would be in quite close agreement concerning it's nature, qualities and meaning. However, it can without doubt be stated that someone who read only the last passage or only the first and last passage of a work of literature would be apprehending an "object" which would seem in an almost infinite number of respects radically different from that passage apprehended by someone who had read the entire text from beginning to end. Such is the modifying power of the prior experience in a temporal work that the significance of the ending can only be truly apprehended against the record of the voyage towards it. In isolation it is not an ending is it?

Michael Snow, April 1975.

tal de l'être humain peut être ramené en dernière analyse à un système abstrait de mesures fonctionnant selon des principes de statistique et d'association, dont les résultats sont contrôlés par des "feedback" (des renvois), des perceptions qui établissent des parallèles avec des figures-type (patterns) fournies par la mémoire." (Henry S. Marck, Elementary thinking and the classification of Behaviour, Science, 12-1-1962.)

La pensée fonctionne à l'aide de symboles, de figures-type auxquelles les données de la sensation sont ramenées afin de pouvoir être comparées à d'autres sensations. Dans le domaine sonore nous ne percevons pas tous les éléments constituants d'un son, mais seulement une figure qui les représente analytiquement. Le cerveau ne perçoit que la courbe qui enveloppe le spectre sonore et qui permet de différencier les timbres. Il perçoit donc un contour, un profil, comme c'est le cas également dans une grande mesure pour nos perceptions visuelles, et il ramène la classification de ces contours à l'équivalent de figures géométriques simples, exprimables en termes numériques." -(1), p. 17

"Des équivalences s'établissent entre les figures-type fournies par des stimulations extérieures et celles déjà classifiées dans la mémoire. Ces mécanismes fonctionnent également dans le cas des formes de l'espace et des formes du temps.

Lorsque nous "apprenons", nous emmagasinons les figures-type dans un certain ordre. Cette première classification augmente considérablement le nombre de leurs combinaisons possibles, déjà accrues par la classification des similarités et des différences. La perception de la première image d'une séquence extérieure donnée déclenche la programmation automatique de séries de figures-type. Cette connaissance de la séquence probable des images-sensations correspond en fait à une sorte de prédiction de l'apparition des figures-type extérieures qui vont nourrir la perception. L'opération logique, combinée avec le calcul des relations de base, devient alors une opération statistique complexe permettant des prédictions basées sur des associations antérieures." -(1), p. 18

"La prédiction joue un rôle constant dans les mécanismes de la pensée. Chaque fois que nous amorçons une perception, chaque fois que nous entendons le commencement d'une phrase ou de l'exposition d'une idée, notre mécanisme mental en déduit, par associations antérieures, une suite probable. Ce mécanisme qui suit indépendamment son cours est constamment corrigé par l'afflux des impressions nouvelles." - (1), p. 20

"La prédiction-continue des solutions dépasse et précède la série continue des questions par un système de feed-back (de renvois) continu des entrées *(inputs)* ou impressions reçues emmagaginées dans la mémoire qui est utilisée aussi pour classifier les erreurs. La perception de la succession des sons dans le langage parlé ou musical constitue donc une opération statistique complexe qui fait intervenir des moyennes et des variantes qui permet le développement d'échelles de mesure dans le cerveau même pour la classification de l'amplitude des similarités et des différences entre les figures-type que représentent les mots ou les sons musicaux." - (1), p. 21

"Un élément très important pour la détermination des processus mentaux est le facteur temps. Les facteurs-temps nécessaires pour la mémoire directe et pour la propagation d'une série de messages sont en effet d'un ordre entièrement différent. Ceci permet d'estimer si une opération a déclenché une série d'opérations dans le cerveau ou au contraire une seule séquence de mémoire déjà pré-établie." - (1), p.22

"Par ailleurs la mémoire peut emmagasiner des impressions reçues plus rapidement que ne peut fonctionner le mécanisme d'analyse. Les perceptions sont alors mises en réserve dans une poche mémorielle et sont classées ultérieurement ou parfois rejetées et effacées. C'est le classement de ces éléments accumulés qui provoque apparemment le mécanisme du rêve dans lequel certains éléments perçus durant le jour vont chercher leur place et se mélangent à des souvenirs anciens déjà classifiés. Dans le cas des perceptions musicales les délais dans les possibilités de classement des impressions reçues sont la base même de certaines possibilités esthétiques." - (1), p. 22

Dans une musique minimale, la thématique musicale étant réduite au minimum, simplifiée à l'extrême, notre monde onirique (acquis passé/discours subjectif) n'est plus sollicité, éliminant de la sorte toute possibilité de rêve ou d'esthétisme.

"La tendance des acousticiens est de considérer les sons musicaux comme des stimulations extérieures et vides de sens agissant sur notre appareil auditif. La réalité musicale est autre, et ceci est très apparent dans certains langages musicaux. Les figures-type des structures harmoniques correspondent avant tout, dans un langage musical évolué, à des structures mentales pressenties que les sons physiques s'efforcent de circonscrire et de communiquer, comme les phrases parlées s'efforcent de circonscrire une idée pour laquelle on cherche ses mots. Une certaine indétermination ou imprécision des sons n'implique pas nécessairement une imprécision de l'idée musicale qu'ils cherchent à exprimer. Lorsque le physicien moderne parle d'un "principe d'incertitude analogue à celui de la physique quantique" (Wincke, op. cit., p.4.) et remarque "qu'il n'est pas possible de déterminer à la fois avec une précision rigoureuse la hauteur et la durée d'un son" (ibid), il parle d'une limite physique de la perception qui n'est pas applicable à l'image intérieure, au contenu des sons. Les figures-type intérieures créées par les relations numériques associées aux éléments de la pensée et de la sensation sont d'une extrême précision et d'une continuité que les sons extérieurs ne peuvent en général que très imparfaitement approcher ou suggérer. Nous verrons que des expériences faites en utilisant des rapports de sons extrêmement précis ont un effet psycho-physiologique remarquable. Ce n'est pas qu'une plus grande précision change nécessairement le sens de la phrase musicale. Elle supprime toutefois la nécessité de l'entrée en fonction d'un mécanisme mental qui interprète les sons approximatifs dans le sens de la figure-type qu'ils cherchent à représenter [ comme dans *Left Right* par exemple ]." - (1), p. 23

La mémoire dans une expérience linguistique situe l'auditeur parce qu'elle définit et apprécie (esthétisme) le sens en fonction d'un acquis passé mémorisé, d'un réservoir (inconscient collectif) de signes/symboles/comportements archétypes transmissibles. Chacune des composantes de l'expérience obtient une valeur définie, prévisible, vérifiable, une synthèse du passé opérante suivant les individualités.

Dans la musique de Michael Snow, la mémoire fonctionne différemment. La fin d'une pièce ne peut effectivement être évaluée qu'en fonction de la trajectoire suivie (par la mémoire entre autre) pour l'atteindre.

"Il nous faudra toujours distinguer soigneusement les éléments variables de la perception et les constantes mentales auxquelles ces perceptions sont comparées, ces constantes étant la base de tout langage intelligible.

Plusieurs éléments entrent ici en jeu: 1- la mémoire et la nature des formes-type enregistrées et classifiées par elle, 2- la structure des mécanismes cérébraux et nerveux et la forme des figures qui leur sont adaptées et qui sont de nature à provoquer des réactions émotionnelles ou intellectuelles, 3- les correspondances entre les successions d'"entrées", les mécanismes mentaux et les signaux de plaisir correspondants." - (1), p. 23

Ici, le langage étant simplifié au minimum, la mémoire auditive ne fonctionne plus ou presque. L'effort qu'elle produit en est un d'adaptation, d'ajustement aux sonorités inhabituelles, aux sons nouveaux (Falling Starts) ou approximatifs (Left Right) en fonction des schémas référentiels d'interprétation, des codes usuels d'évaluation I.E. de l'éducation reçue. (Dans la musique de Philip Glass ou Steve Reich par exemple, ce problème ne se pose pas puisqu'ils utilisent l'instrumentation traditionnelle sans en modifier les sonorités d'usage. Plus un processus minimaliste est appliqué (répété) rigoureusement, sans improvisation, composé note pour note, moins la mémoire fonctionne. Ce qui ne s'applique pas tout à fait à la musique de Michael Snow, relativement libre dans son exposé I.E. incluant les accidents de parcours.)

Cette musique, elle n'a pas d'histoire puisqu'elle n'a pas ou si peu de vocabulaire pour la raconter. On en mémorise les derniers instants lesquels ressemblent étrangement (conceptuellement) aux premiers. L'auditeur n'associe pas chaque exposé du matériau musical à l'ensemble mais considère et perçoit plutôt chaque instant comme un tout à part entière. Toute la pièce s'y résume, se réduit à cet instant, une image mentale archétype au contenu sémantique rudimentaire: cela se répète, cela ralentit... Cette musique ne cherche aucunement à séduire, à divertir. Elle est négation du rôle traditionel d'auditeur/interlocuteur. Elle détruit cette relation. Elle ne désire pas parler/communi--quer/échanger. Puisqu'elle ne répond pas à l'attente de l'auditeur (converser/séduire), elle le boude et le force à se taire. Elle est négation de ce qu'il sait, de sa culture assimilée, de son éducation. Elle ne s'adresse pas à l'homme "cultivé" mais à l'homo ludens tout court, version archétype, hors races, cultures, lieu géographique. Elle sollicite sa présence réelle et non sa personnalité exclusive, sa mémoire discursive. Il s'agit bien ici de vivre autant que possible l'instant présent plutôt que de le concevoir et l'interpréter. L'auditeur qui en choisit l'écoute doit donc *composer avec* cette musique dont il est la contrepartie. (Il peut tout aussi bien la refuser mais il ne peut y rester indifférent, passif. Sinon pourquoi l'écouter? Son propos (raison d'être) est autre, ailleurs. Obligatoirement). Avec la musique occidentale traditionnelle ou contemporaine, la mémoire agit, elle suit un parcours défini à l'intérieur d'un vaste réseau sémantique (diversité/pluralité des "mots musicaux"). Avec cette musique minimaliste, l'auditeur devient lui-même le parcours (le non-discours n'étant plus tracé à l'avance de façon, à permettre le rêve onirique, la juxtaposition d'un discours dans un autre, une conversation, un échange de civilités).

Ainsi, avec *Falling Starts,* une simple phrase mélodique jouée au piano et ralentie progressivement donne lieu au phénomène suivant: les composantes agissantes/signifiantes de cette phrase isolée, hauteur/durée/timbre/intensité... sont progressive-

ment modifiées, transformées jusqu'à perdre entièrement leur caractère d'origine. On assiste à leur effacement graduel. Elles se voient lentement vidées de tout contenu sémantique recevable I.E. perçu comme signifiant. Progressivement au fur et à mesure de cette lente dissolution du sens vers l'inconnu sémantique, des sons nouveaux apparaissent, surgissant lentement des restes de la phrase initiale. Inclassifiables.

> "La perception des rapports sonores est d'autant plus rapide et effective que les éléments n'en sont pas disparates et qu'ils se trouvent aussi proches que possible de la zone centrale du spectre sonore puisque dans les zones extrêmes (grave ou aigu) nos perceptions sont imprécises." - (1), p. 33, Nature et limite des perceptions sonores.
>
> "Nous pouvons soupçonner que le rythme alpha est associé avec la perception des formes... (...)
>
> Le rythme *alpha* semble être en fait la base qui détermine la valeur du temps relatif et par conséquent tous les rapports de l'être vivant avec son environnement. - Il conditionne toutes les perceptions.
>
> D'après Wiener, le rythme *alpha* serait d'origine visuelle (op. cit. p.32). Mais il ne semble pas qu'il soit possible d'isoler un aspect de la perception des autres. Toutes nos perceptions sont réglées par la durée des pulsations qui déterminent pour l'être vivant la valeur du temps relatif. (. . .)
>
> Des travaux poussés sur les aspects auditifs du rythme *alpha* et le terrain vague auquel il correspond dans les perceptions sonores permettraient peut-être des observations plus précises que celles qui sont possibles par rapport aux phénomènes visuels. Nous verrons que le rythme *alpha* joue un rôle fondamental dans le langage musical puisqu'il représente la limite où la pulsation cesse d'être perçue comme un élément rythmique pour nous apparaître comme une couleur sonore appartenant à l'échelle mélodique.
>
> Pour une oreille normale, les fréquences au-dessous de quinze vibrations par seconde ne sont en effet plus perçues comme des hauteurs de son et au-dessous de dix elles deviennent des pulsations rythmiques. L'effet psycho-physiologique des vibrations *alpha* n'est probablement pas sans rapport avec son caractère indéterminé entre deux formes de perception. Les limites de cette zone d'indétermination peuvent d'ailleurs probablement varier légèrement selon la valeur de la durée chez des individus particuliers.
>
> Pour des êtres qui percevraient la durée différemment, certaines zones de fréquences peuvent faire partie soit de l'échelle mélodique soit de l'échelle rythmique. Apparemment certains oiseaux perçoivent la durée plus lentement que nous. Ils vivent plus longtemps, dans le même espace de temps, et leur volubilité, la rapidité de leur "parole" est plus grande que la nôtre. Nous sommes surpris par la variété de leur vocabulaire lorsque nous écoutons leur "chant" au ralenti. Notre propre parole, si nous l'accélérons au magnétophone, ressemble aussi pour notre oreille à des "trilles" d'oiseau, mais nous n'en percevons plus le sens.
>
> Nous pourrions peut-être arriver à comprendre le langage des oiseaux en altérant la durée, dans ce cas en le ralentissant. Ceci est possible parce que, bien que la valeur du temps ne soit pas la même, sa direction est uniforme et semblable à la nôtre. Nous n'avons évidemment aucune communication possible avec des êtres ou des mondes où la direction de temps n'est pas la même que la nôtre. (. . .)
>
> Nous nous référons ici aux fréquences par seconde pour ne pas compliquer les choses pour le lecteur, bien que la seconde soit une unité conventionnelle. La véritable unité est celle des rythmes vitaux de l'homme, les battements du coeur ou autres contractions musculaires, le clignement de l'oeil, par exemple, utilisé dans la théorie hindoue parallèlement avec les battements du coeur, comme unité de temps." - (1), p.33-34

Avec *Falling Starts,* si le sens n'est plus distinct, recevable, décodable, il y a malgré tout perception I.E. présence du son, présence physique, "silencieuse" puisque hors langage mais présence quand même.

> "Les limites de la matérialité des choses sont déterminées par celles de nos possibilités de perception. Les mécanismes de la pensée ne peuvent pas différer dans leur principe des mécanismes de la formation de la matière, les données matière-perception-pensée sont interdépendantes et ne peuvent exister l'une sans l'autre. Elles sont en fait indissociables et coordonnées et représentent les divers aspects d'une même force créatrice.
>
> C'est pourquoi l'étude de nos perceptions musicales peut nous être utile pour la compréhension de tous les phénomènes humains, physiologiques et psychologiques, et aussi nous donner des aperçus sur la structure profonde de l'univers tel que nous le percevons. (. . .)
>
> Les anciens philosophes hindous considèrent l'ouïe comme le sens fondamental, comme celui qui perçoit l'aspect le plus intérieur des structures du monde, l'état vibratoire le plus simple. Ceci est aisément explicable. Aucun de nos sens ne nous permet d'appréhender des rapports vibratoires avec autant de clarté et de possibilités d'analyse que le sens auditif." - (1), p.76-77

*Falling Starts* constitue en quelque sorte *l'inverse* du cheminement vers la pensée, vers le langage.

> "LE LANGAGE ET LA MUSIQUE;
>
> La formulation de la pensée se fait en quatre phases qui ont été clairement définies par les grammairiens et les sémanticiens sanskrits.
>
> La première phase est comparable à un espace vide où errent des éléments de pensée indéterminés. C'est dans cet espace que l'on cherche l'idée. Cette phase est appelée "L'au-delà" (para) de la pensée.
>
> La deuxième phase est une vision. Nous apercevons l'idée qui n'a pas encore de forme verbale et pour laquelle nous cherchons des mots. Cette phase est appelée "la vision" (pashyanti).
>
> À la troisième phase, nous trouvons mentalement les mots qui expriment l'idée, nous formulons la phrase intérieurement. Cette phase est appelée "intermédiaire" (madhyama).
>
> À la quatrième phase, nous extériorisons la phrase par des sons perceptibles. Cette phase est appelée "la manifestation" (vaikhari) de la pensée.
>
> Il est évident que la phase intermédiaire est un compromis, puisqu'elle dépend de la vision (la deuxième phase) mais aussi des limites de l'extériorisation, c'est-à-dire des possibilités du vocabulaire donc de la quatrième phase.
>
> Nous pouvons comprendre sur ces bases comment certains groupes numériques latents formant les éléments qui vont servir de mots au vocabulaire sonore peuvent être groupés et associés pour formuler une "idée" musicale associée à des images et des sensations. Le principe qui guide leur association est de nature sémantique, car c'est toujours l'idée, le contenu, qui est le principe organisateur de toute création et qui cherche des formes et des sons pour s'exprimer.
>
> L'ordonnance de la pensée, et particulièrement de la pensée musicale, n'est pas différente en soi de l'ordonnance universelle, et ceci explique les relations qui existent dans les constantes moléculaires, les données biologiques, et les formes sonores analysées par la pensée et reproduites par les sons du langage musical." - (1), p.77

*"Falling Starts"* - Conclusion, 23' - Des grondements sourds surgissent à intervalles réguliers I.E. tout ce qui reste de la phrase initiale perceptible dans sa phase avancée de décélération, défigurée au point d'être méconnaissable et semblable à un texte qu'on gratterait pour en altérer la forme, la lisibilité, le sens. Ces frottements continus, grondements et autres sons étouffés, compressés, réservoir d'images sonores subliminales, agissent sur notre "mémoire écologique plutôt qu'esthétique" et suggèrent, pour Michael Snow:

> "The helicopter arrives with the motorboat... ultramarine whale dreams... a snore at the shore...",

pour d'autres: le tonnerre-l'orage-l'eau rage-la pluie qui tombe-venue de- "falling starts"-.

Si *"Falling Starts"* correspond à une "destruction" du langage, une oblitération graduelle de celui-ci par glissement progressif des signifiants vers un "no man's land sémantique" (à identifier/investir/mémoriser, est-ce possible?), *"Left Right"* par l'usage de distorsions continues recouvrant dès leur exposé les figures sonores type agirait plutôt comme perversion du langage, une obstruction au sens, la distorsion opérant comme parasite afin de l'obscurcir, brouiller les pistes, dérouter, voiler (Transblucency): où suis-je (lieu/espace/temps) si je ne reconnais plus les mots/sons pour le définir I.E. me définir: qui suis-je?

Quant à *"W in the D"* pour plusieurs séquences distinctes de sifflements, cette pièce constitue en quelque sorte une grammaire (abrégée) élémentaire du sifflement (chaque séquence en constituant un extrait, une citation), et s'appuie pour sa compréhension sur la capacité à interpréter un code archétypique du sifflement, une sorte de convention linguistique pratiquée depuis toujours et reconnue comme tel spontanément par tous: "Whistling is natural". Siffler: un jeu, se tenir compagnie, se rassurer, solitude, solo, le ludique naturellement sollicité, un jeu d'enfant, imiter un avion qui tombe, des oiseaux, complicité, la campagne, a summer camp, Camp Calumet. (Siffler: un message? communiquer?) "No doubt there were other reasons too."

Cette musique minimale agit un peu à la façon d'une thérapeutique dont la fonction consisterait à nous réajuster, nous remettre en focus avec nous-mêmes, nous rappeler à nous-mêmes. (D'autres musiques peuvent sans doute servir de thérapie efficace. Je ne cherche aucunement à en justifier une au détriment des autres. À chacun la musique qui convient, de son choix. À chaque musique sa limite propre.)

John Cage dit: écoutez les sons de l'environnement. Michael Snow, Terry Riley, LaMonte Young, Steve Reich ou Philip Glass nous disent: écoutez ces quelques sons ou groupes de sons, concentrez vous dessus et vivez avec suffisamment longtemps. Lorsque vous retournerez à une musique "normale", vous ne l'écouterez plus tout à fait de la même fa-

suite p. 48

# PIERRE FALARDEAU

## sur le film et le vidéo au Québec

une entrevue
de Chantal Pontbriand

Pierre Falardeau fut l'un des premiers à utiliser les moyens de production offerts par le Vidéographe à Montréal depuis 1971. Jusqu'à maintenant, il y a tourné "Continuons le combat" (1972), qui traite de la lutte comme rituel et des idéologies véhiculées par elle, et "Le Magra" (1975), filmé à l'Institut de Police de Nicolet. De plus, il a réalisé en 16 mm. couleur "À mort" (1973), tourné, comme il le dit, "en dessous de la table" à l'Office National du film et resté inachevé jusqu'à maintenant. Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, en 1974, il tourna "Les Canadiens sont là", pour le Conseil des Arts du Canada, à l'occasion de "Trajectoires '75", une exposition sur l'art contemporain canadien. Dans cette entrevue enregistrée le 28 mars dernier, il nous livre ses commentaires sur ses vidéogrammes et sur "Pea Soup" qu'il est en train de monter avec Julien Poulin.

"Continuons le combat" est l'aboutissement d'un travail commencé en troisième année, au département d'anthropologie de l'Université de Montréal. Je découvrais Lévi-Strauss. Son article "Le Père Noël supplicié" m'avait défoncé. Il rattachait des comportements contemporains aux comportements des peuples dits "primitifs". Le Père Noël se rattachait aux rituels des morts au Japon. L'Halloween se rapprochait de rituels pueblos. Notre façon de penser les choses, les êtres n'était pas différente. Nous n'étions plus le summum de l'évolution. L'occident judéo-chrétien capitaliste reprenait son trou.

Un bon jour, en regardant la télévision, je tombe sur Johnny Rougeau, le lutteur. J'ai tout de suite pensé au Père Noël. Je me suis mis à chercher, j'ai tenté de comprendre un phénomène social, au premier abord, bien insignifiant. À force d'essayer de comprendre, je découvrais tout un monde chargé de signification: le monde du rituel, le monde du mythe, le monde de l'idéologie dominante.

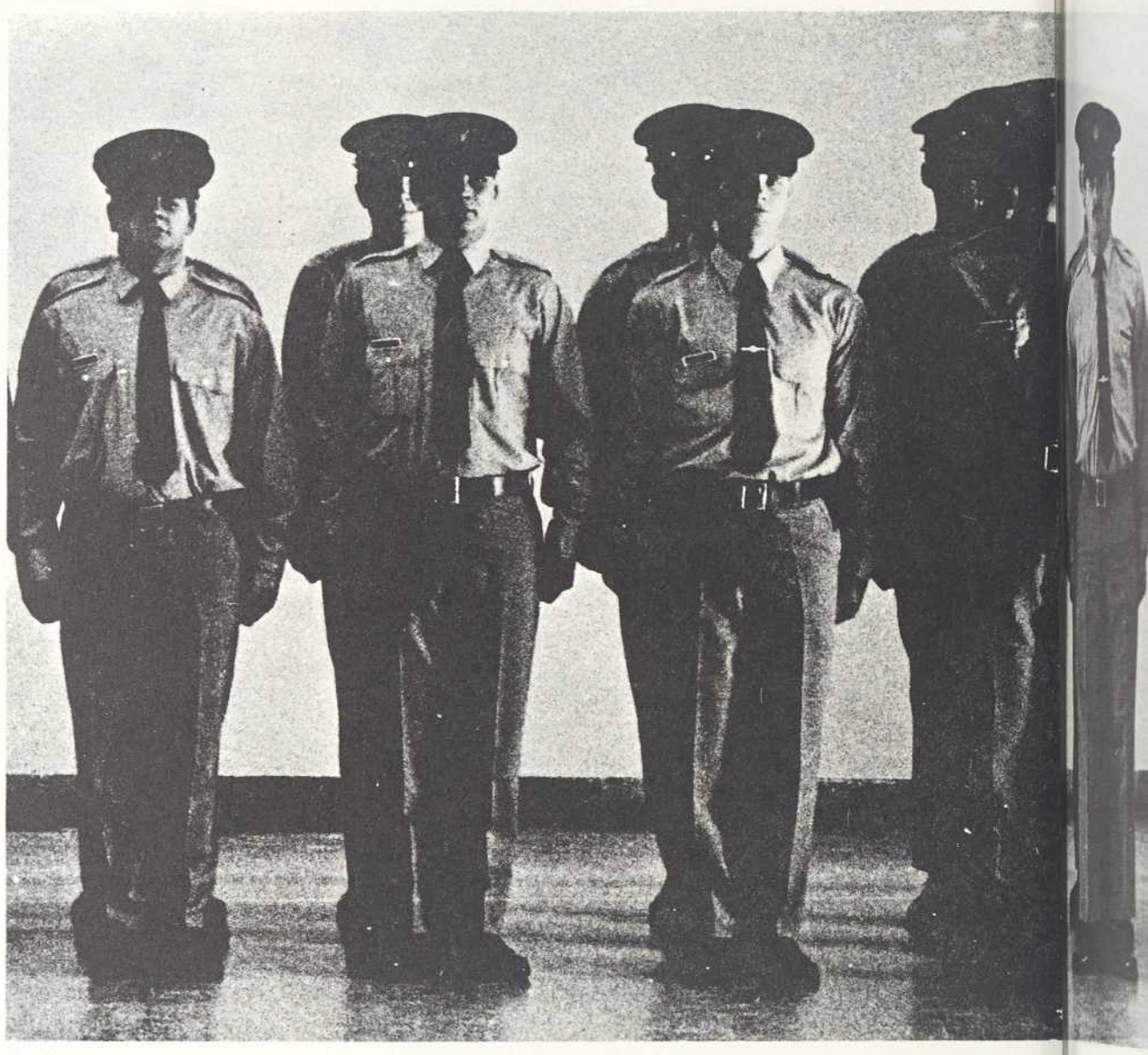
L'année suivante, j'enseignais la biologie dans une polyvalente avec Georges Macdonald et Roland Duchênes. Ensemble, on arrivait à survivre dans ce monde aseptisé, contrôlé, robotisé de l'école. En même temps, je suivais un cours de cinéma en Anthropologie. Une journée, Roland est arrivé en disant que l'ONF venait d'ouvrir le Vidéographe. On cherchait des projets. J'ai tout de suite pensé à la lutte. On est allé rencontrer Robert Forget, responsable du Vidéographe. On parlait de lutte devant les gars du comité de Programme, puis tout le monde se tapait sur les cuisses. On trouvait le projet intéressant. Mais, comme dit Forget, si ça bouge, l'ONF a fait un film là-dessus. Toute l'équipe française s'y était mise. Un très beau film, sans un seul commentaire pour respecter le langage universel de la lutte. Forget me demandait de visionner le film avant de commencer le tournage. Je n'y tenais pas beaucoup. Je savais que ce serait différent. Il m'a presque forcé à le regarder. C'était très beau, le cirque, le merveilleux, le monde de l'enfance. J'étais content. Je voulais aller un peu plus en profondeur, ne pas en rester au niveau des apparences, décortiquer le phénomène. Le structuralisme nous permettait de comprendre et d'expliquer. Restait à trouver un langage simple, accessible au plus grand nombre. En sortant de l'Université, j'avais le goût de vulgariser certaines choses. C'a donné "Continuons le combat".

Gilles Marsolais, le critique de cinéma, en parlant du film de l'ONF, écrit: "Le commentaire pseudo-didactique cède le pas à l'image, souvent accompagnée de son synchrome." À lire ses critiques de Chris Marker, on voit tout de suite que Marsolais n'est pas un très chaud partisan du commentaire... Les techniques légères et le son synchrome, c'est ben beau, mais ça ne résout pas tous les problèmes de signification. Les techniques légères et le son synchrome, c'est pas la fin du monde, faut en sortir, faut pas resté bandé là-dessus jusqu'à la fin des temps. Le cinéma direct, ce n'est pas seulement les techniques légères. Je ne referais peut-être plus de films à commentaire pseudo-didactique, mais dans "Continuons le combat", il me semble, je peux me tromper, qu'on ne pouvait pas s'en sortir autrement. Je regrette mais le mythe ne saute pas aux yeux. Bien sûr que le travail au niveau de l'image, du montage et du son permet d'orienter le film, mais ça ne charrie pas toute l'information. Sans commentaire, ce ne serait pas du tout le même film.

Enfin, "Continuons le combat" a été tourné au cours de huit soirées de lutte. La théorie structuraliste dit du rituel qu'il est un phénomène répétitif. Si on analyse soixante-quinze combats de lutte, on peut en dégager une structure unique, malgré que les éléments soient différents chaque fois. L'important, ce n'est pas les éléments eux-mêmes mais les relations entre les éléments. Au niveau du montage, on a pu ainsi reconstruire un seul combat à partir d'éléments disparates tournés dans des temps différents. Reconstruire un seul combat à partir de cinquante.

Ça me plaît de plus en plus de faire des images, de "coller", de monter des images où le temps et l'espace n'ont plus d'importance. Dans "Continuons le combat", et dans "À mort", il n'y a pas de temps, seulement un espace. Dans "Le Magra", il y a un espace et un temps. Pour ce qui est de "Les Canadiens sont là" qu'on a fait à Paris pour le Conseil des Arts, au Musée d'art moderne, le sujet est absolument inintéressant, mais ça nous a permis de pratiquer pour "Pea Soup". Dans "Pea Soup", il n'y aura ni temps, ni espace, mais une idée (colonialisme, exploitation, aliénation). Ce goût de sortir des formes hollywoodiennes du cinéma me vient sans doute de Perreault. Une histoire, un début, une fin, une intrigue, un dénouement, pour moi, c'est fini. Mais, c'est difficile de sortir de ces formes-là. On a été élevé avec le cinéma américain: Elvis Presley, les vues de Romains, les vues de police. L'impérialisme, c'est fort, c'est subtil, ça joue à tous les niveaux. L'impérialisme américain écrase tout, partout, dans les richesses naturelles, dans la cuisine, dans l'architecture, dans le vêtement, dans le cinéma. Au cinéma, ça joue tant au niveau du fond que de la forme. Il me semble donc important de travailler aux deux niveaux. La forme et le fond sont liés. Si le fond est révolutionnaire, la forme doit l'être également.

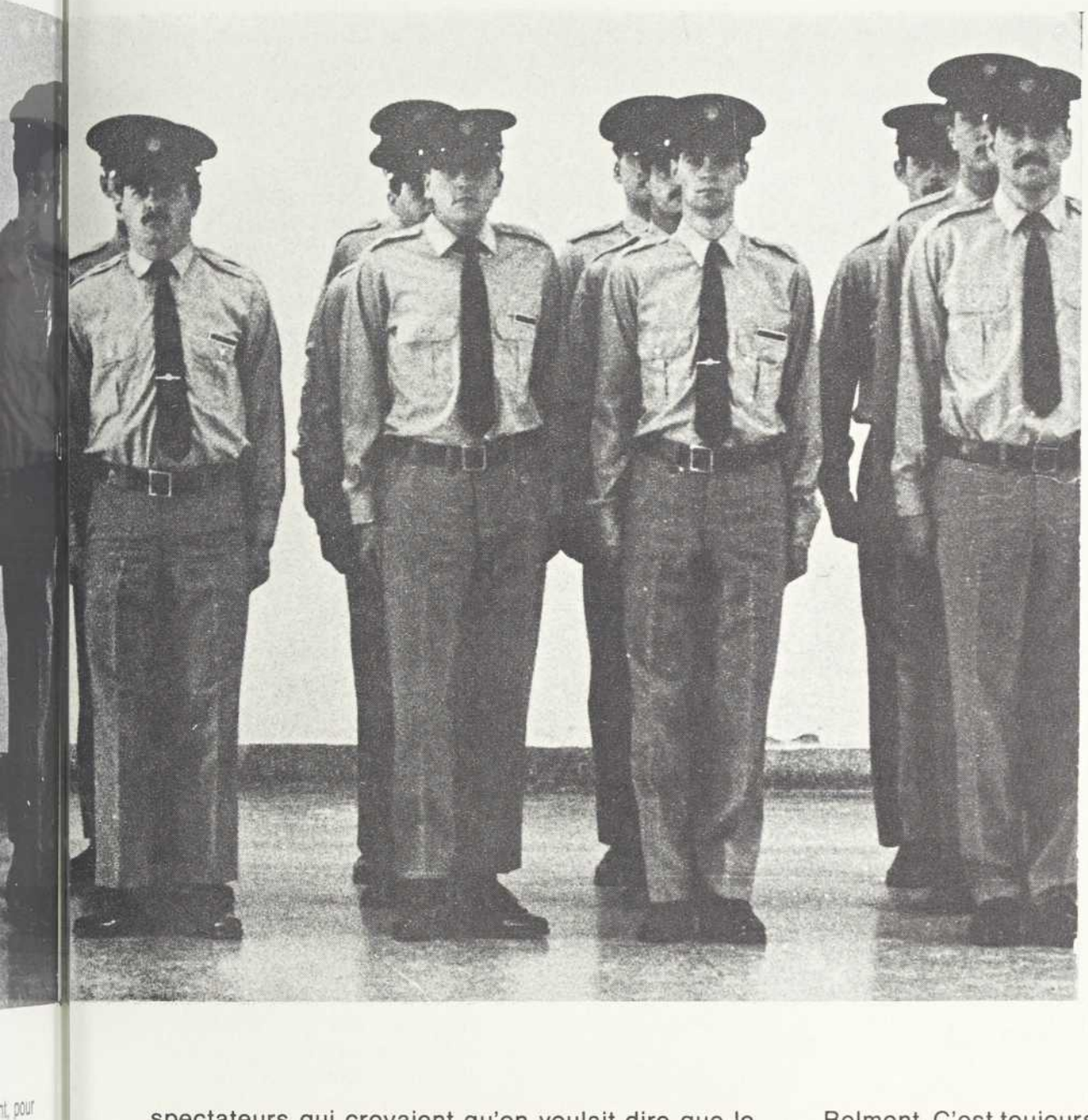
Pour revenir à "Continuons le combat", on y découvre rapidement un rituel Tamoul. Les Tamouls, on les a fait venir des Indes, après l'abolition de l'esclavage, comme "cheap labor" pour travailler dans les plantations de la Martinique. Pour les attirer en Martinique, on leur a laissé leur religion. Les planteurs ont même fait construire des temples Tamouls sur leurs plantations. Leur religion



*Le Magra*, 1975,

est devenue une valeur-refuge, comme disait Memmi. Cela a permis au groupe de garder une certaine unité malgré une acculturation très avancée. Au moment de "Continuons le combat", je poursuivais une recherche sur les transes et les rituels de possession. La lutte et le rituel Tamoul ne jouent pas le même rôle. Si j'ai utilisé des images du rituel Tamoul, c'était seulement pour amener des questions, une réflexion, pour surprendre le spectateur. En juxtaposant des éléments extérieurs à la lutte, on peut suggérer l'idée de rituel.

Ça ne marche pas à tout coup. En jouant avec le symbolisme, on risque parfois de se tromper. On n'arrive pas toujours à en contrôler le sens. Dans "À mort", le film sur le Parc Belmont, on a tourné des images dans un abattoir afin de renforcer l'idée de mort inhérente au Parc. On s'est mis le doigt dans l'oeil. Le spectateur restait accroché par les cochons, pas par l'idée de mort. En juxtaposant des images d'abattoir et des images du Parc, il y a des



spectateurs qui croyaient qu'on voulait dire que le monde, c'est des cochons.

Le film sur le Parc Belmont était la suite de "Continuons le combat". Le lanceur de couteaux, l'avaleur de feu, la femme sandwich, je les trouvais fascinants. Très beau, mais aussi triste. Le cirque se meurt. Le merveilleux à dix cents. Il s'agissait avec ce film de poursuivre notre travail, notre recherche sur le mythe et sur l'idéologie dominante. Il s'agissait de tenter de comprendre un autre rituel québécois. Le Parc Belmont, à quoi cela sert-il? Un rituel existe pour régler au niveau de l'inconscient des oppositions vécues. À la lutte, on règle l'opposition Bien-Mal. Au Parc Belmont, l'opposition Vie-Mort. Puis, c'est réglé au profit de la vie. Tout le monde va au Parc Belmont pour fêter et pourtant, en grattant un peu, on découvre l'idée de mort, la morbidité. Les gens paient trente sous pour jouer avec la mort, les gens fourrent la mort. Après, ils sont cent fois plus vivants. C'est là-dessus qu'on avait axé le film. Louis McCumber, avec qui je travaillais à ce moment-là, n'était pas d'accord. Dans un sens, moi, je trouvais ça beau. Lui trouvait ça complètement dément. J'ai donc terminé le film seul avec l'aide de Julien Poulin. Quelques années plus tard, en revoyant le film, McCumber et moi, on est finalement tombé d'accord. J'avais fait un bout de chemin, lui aussi. Je percevais mieux le rôle de l'idéologie dominante. Je n'arrivais plus à trouver ça beau.

Le Parc Belmont, c'est comme la corrida, l'alpinisme: il s'agit de frôler la mort pour mieux saisir la vie. Mais là, tout est contrôlé, les squelettes sont en papier. Comme le Parc appartenait à la famille de Pierre Elliot-Trudeau et est maintenant administré par d'anciens militaires, on peut se poser des questions sur les valeurs véhiculées par le Parc Belmont. C'est toujours bien utile de savoir à qui appartiennent les choses. Ça permet souvent de mieux comprendre. On voit mieux de quels intérêts il est question. Le Parc Belmont, ça fait un peu fasciste sur les bords. Il véhicule une idée de la vie et de la mort bien petite, bien étroite, bien réactionnaire, bien capitaliste, bien américaine, bien "société de consommation". Toutes les sociétés ont proposé à leurs membres une idéologie de la mort et de la vie. Mais là, je te jure, c'est minable. Ce que la classe dominante, ce que la bourgeoisie, ici, nous propose en fait de valeurs sur la vie et sur la mort, c'est moins que rien, la bêtise consommée, la stupidité avec un grand S, la petitesse érigée en système. Mais ça sert bien leurs intérêts. Ça masque bien les rapports de production. Un écran de fumée pour masquer l'exploitation. Une idéologie qui permet au système de s'autoperpétuer.

Évidemment, un film sur le Parc Belmont n'a rien, à prime abord, de révolutionnaire. Un film qui traite de la mort en plus, ça fait pas mal baudelairien, ça fait gars poigné, gars à problèmes. Il ne s'agit pourtant pas de se complaire dans la morbidité. Il s'agit de comprendre un fait social. Rien à voir avec des réflexions métaphysiques complètement pétées. Comprendre le fonctionnement de l'idéologie dominante me semble important. Ne pas en rester à l'économique. L'idéologie se fabrique à partir des rapports de production, mais elle vient aussi les renforcer. C'est important de lutter à tous les niveaux.

Depuis le début, je me suis concentré sur l'idéologie. "Le Magra" est un accident de parcours, un "side-line" quoi. Pendant le tournage de "Pea Soup", on avait besoin d'images de police. On avait décidé d'aller les chercher à l'Institut de Police de Nicolet. Puis on s'est rendu compte qu'on ne pouvait pas brûler le sujet pour quelques images... On y est resté une semaine. Ça donné "Le Magra".

Dans "Pea Soup", il s'agit pour nous de poursuivre notre démarche dans le domaine de l'idéologie, d'aller plus loin. Si j'emploie la première personne du pluriel, ce n'est pas une figure de style pour faire plus sérieux. C'est parce que je travaille avec Julien Poulin depuis "À mort". Les trucs, on les réalise vraiment à deux. Moi, je m'occupe un peu plus des images, lui, du son.

Présentement, je travaille au montage de "Pea Soup". Cette fois, on travaille sur plusieurs mythes en même temps, la loto, la mode, le bingo, le cinéma, le hockey, la bière, les vedettes, etc. Cette fois, on essaye de comprendre les relations entre les divers aspects de l'idéologie de la classe dominante, puis les relations entre l'idéologie et la réalité. Si on se réveille un peu, si on jette un regard sur la vie quotidienne, dans le monde moderne, comme dirait l'autre, pas étonnant qu'on se prenne pour James Bond. Quand on travaille au salaire minimum, pas étonnant qu'on rêve à Loto-perfecta pour s'en sortir. Notre seule aventure, c'est notre gros char. Le jour, on fait un travail complètement imbécile et le soir, on regarde vivre les autres à la télé. Le soir, on consomme pour avoir l'impression d'acquérir un peu de bonheur. La seule joie, c'est d'acheter du coke.

Ce n'est même pas une thérapeutique. C'est du fourrage de monde. On nous fourre au travail, on nous fourre dans nos rêves. C'est d'ailleurs les mêmes enfants de chiennes qui nous fourrent et au travail et dans le rêve. Frantz Fanon a bien démontré le rôle de la danse en Martinique. Le colonisé n'éclate jamais pour vrai. Il éclate dans le vide, dans des danses extatiques. Il n'attaque jamais le maître. Il ne règle pas son problème. Il évacue sans cesse toute son agressivité refoulée durant le jour. Pourtant, un jour...

L'idéologie de la classe dominante n'est pas une abstraction d'intellectuel. Elle est une réalité. Ce n'est pas très compliqué. Qui possède quoi? Molson a des usines et des ouvriers, mais elle possède en même temps la bière et le hockey. Quand on examine un peu les conseils d'administration de l'Orchestre symphonique de Montréal, du Musée des beaux-arts, de Radio-Canada ou des Cinémas Unis, on retrouve toujours les mêmes présidents de compagnies. Inutile de se demander longtemps pourquoi on a de la musique, de la peinture, de la télévision, du cinéma bêtes et pourris. L'art ne nage pas dans l'air, décroché de la réalité. Dans "Pea Soup", on tente aussi d'identifier les maîtres. Identifier l'ennemi, mettre des visages, des noms sur un système, c'est important. En cherchant, en rusant un peu, on y arrive. C'est plus facile qu'on pense. Il y a tellement de monde qui aime se faire filmer. "Le Magra" en est un exemple.

Les images qu'on fait représentent un choix politique. La situation politique nous impose aussi ses outils. Pour nous, le vidéo n'est qu'un outil. On n'est

pas des bandes du médium. On fait des images avec ce qu'on a. Qu'est-ce que tu veux, le cinéma direct se meurt. Il serait plus juste de dire qu'on le tue, qu'on tente de le tuer. Mais ce n'est pas si facile. Il y en a qui résistent: Perreault, Brault, Gosselin, Lamothe, Bulbulian et bien d'autres. Le cinéma direct est un mouvement important dans l'histoire du cinéma, en plus, c'est un mouvement riche en possibilités. Là encore, il faut savoir à qui appartiennent les moyens de production, si on veut comprendre la situation. L'ONF, à qui cela appartient-il? Télé-Métropole? L'industrie privée? Il est évident que ces gens-là ne veulent pas d'un cinéma collé à la réalité, d'un cinéma de la vie. On préfère avec la SDICC (Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne) en rester aux plottes chromées, aux courses de chars, aux revolvers.

Quant à moi, c'est le cinéma de l'équipe française de l'ONF qui m'a permis de sortir des films de cowboys, de Romains et d'Elvis Presley. J'en suis sorti, je n'ai pas le goût d'y revenir... Ce qui m'intéresse, c'est la réalité, le direct. Je préfère la vie au cinéma yankee. On travaille avec le vidéo, parce que c'est tout ce qui nous reste dans notre pays. Le vidéo, ce n'est pas le Pérou. Mais, au moins, on peut travailler.. C'est assez efficace malgré tout, quand on a envie d'un cinéma de libération nationale. Quand tu viens après Gilles Groulx, tu ne peux plus te contenter de Hollywood. C'est trop petit, c'est trop minable. C'est trop américain.

Je pense aussi aux films de Santiago Alvarez, le cubain. Avant la révolution, les seuls films cubains étaient des films pornographiques. Cuba, le bordel yankee. Alvarez a réalisé ses premiers films avec rien. Des bouts de ficelles. Avec moins que rien. Il a fait un cinéma puissant: un message révolutionnaire allié à une esthétique révolutionnaire avancée. C'est toute la force de l'homme écrasé, exploité, dominé, brisant ses chaînes, qui s'exprime. L'art pour l'art, ça vaut pas de la marde. L'esthétique d'Alvarez, par exemple, est au service de ses idées politiques. Il n'y a pas un cinéaste capitaliste qui arrive à la cheville de ce gars-là. Après Alvarez, on n'a pas tellement le goût de voir "The Great Gatsby", "Jaws", "Bonnie and Clyde", ou "Easy Rider".

Après Marker, Klein, Ivens, Leacock, Vertov, Solanas, on n'a que le goût de plonger dans le grand mouvement du direct. Faire un art collé à l'homme d'ici. Il me semble important d'arriver à un art qui soit enraciné. Le grand muraliste mexicain, David Alfaro Siqueros a passé sa vie à critiquer l'art américain, international, déshumanisé, abstrait, bourgeois, snob, décadent, déraciné. Toute sa vie, il a prôné un art national, un art réaliste (qui est tout le contraire du réalisme soviétique). Par art réaliste, j'entends art de la vie, art de l'homme. Un art accessible aux grandes masses. Mais, tout ici est axé sur les USA. Il faut toujours travailler à contre courant. On est pris entre les internationalistes de droite puis les internationalistes de gauche. Autant je n'ai pas le goût d'Hollywood, autant je n'ai pas le goût de l'Opéra de Pékin. Qu'est-ce que cette idée de fou d'opposer un art enraciné ici et un art international? Au contraire, c'est en créant un art au service de l'homme d'ici qu'on arrivera à rejoindre les hommes de partout.

Le vidéo artistique, je ne comprends pas à quoi ça rime. C'est intéressant de voir comment la production québécoise est différente de la production américaine ou canadienne. Là-bas, le vidéo est artistique, ici, c'est du documentaire. On a autre chose à faire que de se regarder le nombril. Ici, on a plutôt besoin d'un art qui nous permette de comprendre notre situation d'exploités et de nous en sortir. Au Vidéographe, on n'a pas encore tourné de chefs-d'oeuvre, mais ça viendra. "Les Ordres", c'est venu à un poil de se tourner en vidéo. ■




Au cours du tournage du *Magra*, 1975

# LUIS DE PABLO

Entrevue avec le compositeur Luis de Pablo par Ramon Pelinski

Depuis 1974, le compositeur espagnol Luis de Pablo, né à Bilbao le 28 janvier 1930 enseigne la composition et l'analyse musicales à l'Université d'Ottawa. Un des compositeurs les plus doués de sa génération, il nous parle en connaissance de cause de certains problèmes de la musique contemporaine et de sa dernière oeuvre, "Chaman". L'entrevue est dégagée de longs entretiens que j'ai eus avec le compositeur et son épouse, le peintre Marta Cardenas.

## EXPÉRIENCES NOUVELLES EN AMÉRIQUE DU NORD

*Ramon Pelinski:*

Comment ton arrivée en Amérique du Nord a-t-elle influencé ta carrière de compositeur?

*Luis de Pablo:*

Je réalise qu'il y a eu beaucoup de changements en moi, mais que je n'arrive pas à saisir conplètement. D'abord, je crois que mon arrivée en Amérique coïncide avec un changement dans ma vie: la quarantaine. Celle-ci est une sorte de prémonition du changement due à la maturité; la moitié de ma vie est déjà écoulée. On regarde la vie d'une autre manière. On prend conscience de sa solitude; la solitude qui était parfaitement supportable, même souhaitable à un moment donné de la vie, devient quelque chose d'insupportable ou d'extrêmement négatif. Et ça a été, je crois, la première constatation américaine. Je pourrais dater cela non seulement de l'époque nord-américaine, mais de l'époque américaine tout court, parce que ma quarantaine coïncide presque jour pour jour avec mon voyage en Argentine en 1970 ou 1971. Il y a eu comme suite musicale de ce fait une augmentation, une accélération certaine de mon rythme de travail, la création devenant une sorte de refuge contre cette sensation de solitude. Mon rythme de production depuis que je suis en Amérique du Nord, aux États-Unis ensuite au Canada, a augmenté.

*R.P.:*

Quelles sont les oeuvres que tu as composées depuis ton arrivée en Amérique du Nord?

*L. de Pablo:*

D'abord, à Buffalo, j'ai commencé par finir les "Elefantes Ivres" III et IV, "Vielleicht", une commande des percussions de Strasbourg. Ensuite, "Masque", une pièce audiovisuelle, créée à Toronto, en 1973; puis "Le prie-dieu sur la terrasse", une oeuvre pour percussion seule, créée à Varsovie et jouée un peu partout, parce qu'elle appartient au répertoire de J. Williams et "Berceuse" et "Solo un Paso", deux pièces également audiovisuelles. L'ensemble totalise trois heures de musique, et même davantage, composée en moins d'un an. Par la suite, j'ai repris "Déjame Hablar" commencé en Espagne, mais qu'une remise en question, à mon retour des États-Unis, m'avait fait délaisser. Je n'ai plus travailler durant un ou deux mois. J'ai tout de même composé par la suite "Al son que Tocan", un hommage à Antonio Machado, et la première esquisse de "Homogéneo". Ensuite ce fut "Portrait imaginé", presqu'une heure de musique, commandée par l'Université d'Ottawa. Autre commande, cette fois, de Bonn: "Zurezco Olerkia", mon hommage au peuple basque. Et finalement, la création de "Chaman" que l'on a pu entendre il y a quelques jours. Donc, en moins de trois ans, j'ai composé quelque chose comme quatre ou cinq heures de musique.

*R.P.:*

C'est presqu'un rythme Mozartien de travail...

*L. de Pablo:*

Cela m'étonne aussi; ce n'est pas une chose forcée par les circonstances, mais strictement le besoin de composer. Il y a eu aussi d'autres facteurs, je crois, comme l'enseignement. Je suis venu en Amérique pour enseigner; cela vous oblige, si vous êtes conscient, à remettre en question des choses qui vous semblaient presque indiscutables avant. Lorsque vous devez transmettre votre savoir, vous êtes obligé de clarifier vos concepts. L'enseignement m'a fait douter de beaucoup de choses que je tenais un peu comme immuables: le sens d'une recherche, par exemple. La recherche devrait-elle s'orienter seulement dans le sens du changement, ou bien aussi dans le sens de l'assimilation de certaines choses du passé? Aussi, il m'est apparu évident que notre tradition occidentale est maintenant insuffisante, et qu'il faut absolument englober autant de traditions musicales que possible dans une ligne commune, même si c'est seulement nous, les occidentaux, qui avons le droit d'en profiter. Alors la synthèse, aujourd'hui absolument nécessaire, a été encouragée par l'enseignement.

*R.P.:*

Comment est-ce possible qu'en trois ans tu aies produit une telle quantité de musique puisqu'on dit parfois qu'aujourd'hui la composition musicale requiert de chaque oeuvre un langage ou bien une technique propre?

*L. de Pablo:*

J'ai toujours été tiraillé par deux sollicitations différentes, et ce n'est pas un phénomène récent chez moi. Ce que tu viens de mentionner, est déjà un cliché. Je me sens pressé de faire des choses et cela me pousse à m'exprimer non seulement en qualité mais aussi en quantité. Je ressens ce besoin depuis que je fais de la musique. Si je ne fais pas de musique pendant quelque temps, je me sens mal, physiquement mal; je ne peux pas tenir, je crève carrément. C'est vraiment une condition sine qua non à mon équilibre personnel que de faire de la musique. Je dois donc concilier ces extrêmes, d'abord celui de la qualité, de la responsabilité de ce que je fais et ensuite, le besoin d'une expression qui doit déboucher sur une activité de tous les jours.

## LE COMPOSITEUR DANS LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

*R.P.:*

Mais quelles sont les conséquences que tu tires de cela comme compositeur? Continues-tu à composer comme si rien ne s'était passé?

*L. de Pablo:*

Oui, je continue comme si rien ne s'était passé pour répondre à ce besoin personnel d'expression. Je remets périodiquement ma musique en question; je me demande pour qui composer de la musique. Ça ne sert qu'à moi et à quelques amis, c'est tout. Pour le reste, l'activité créatrice, en plus de ne pas être bienvenue, est vraiment mal venue. C'est à dire qu'on l'accepte mal. On se refuse à elle, et on a toutes les peines du monde à la faire accepter comme une activité convenable. Je dois dire aussi que c'est très paradoxal; d'une part, il y a un respect certain pour l'activité créatrice, et aussi un besoin inconscient de l'accepter mais d'autre part, il y a un refus systématique d'accepter toute la dimension de ce que vous faites. Autrement dit: je crois carrément qu'on s'attend à ce que votre musique soit déjà codifiable; morte, elle n'est plus dangeureuse et devient donc possible à digérer, sans danger, pour la société. Aujourd'hui, une création vivante pose trop de problèmes pour une société, toujours minoritaire, consommant de la musique.

Alors, on attend calmement que vous soyez mort ou intégré à la société pour admettre que votre musique est un fait utile pour elle, qui n'y voit plus aucun danger. Il existe donc, une ambivalence dans le comportement de la société vis-à-vis de nous: d'une part, on nous refuse la possibilité de nous adresser à n'importe qui, et on nous tient toujours en marge; par contre la société nous demande de faire quelque chose pour pouvoir y puiser par la suite; on ne sait jamais, peut-être serez-vous considéré comme un génie quand vous serez mort ou très vieux, et ainsi la société aura réussi à vous incorporer petit à petit dans le répertoire inoffensif.

*R.P.:*

Comment une musique peut-elle être dangereuse pour une société?

*L. de Pablo:*

Le danger vient du fait que la musique d'aujourd'hui suppose presque inévitablement un changement de rapport entre public et compositeur. Je ne parle pas seulement de nouvelles salles de concerts, de nouvelles formes d'écoute, etc., mais aussi du fait qu'aujourd'hui le compositeur est conscient (ou s'il ne l'est pas, il travaille comme s'il l'était) de la nécessité de s'adresser à un public hypothétiquement bien plus large que celui qu'on connaît. Comme tu le sais, la société qui consomme la musique d'aujourd'hui dans les pays occidentaux, est une société carrément de classes et cela n'appartient qu'à un petit groupe de jouir de la musique. Si, par contre, on présentait la musique d'aujourd'hui à tout le monde, mais vraiment à tout le monde, évidemment il y aurait une révolution, si tu veux, pacifique, mais quand même une révolution. Il est facile d'imaginer qu'il serait mille fois plus difficile de contrôler une société de jouisseurs d'art qu'une société où l'art est pratiquement inexistant. Si l'art s'intégrait vraiment dans la vie, il provoquerait un certain degré de conscience qui serait extrêmement gênant pour la plupart des gouvernements. Imaginez-vous une situation comme la guerre: elle serait difficile à réaliser dans une société hypothétique, où l'art serait intégré dans la vie de tous les jours. Je vois mal quelqu'un, doué d'esprit critique, comme l'exige une oeuvre de Kagel, par exemple, aller à la guerre, ou défendre la constitution américaine au Vietnam. Ou quelqu'un qui saurait jouir profondément de la musique d'aujourd'hui, ou même des trois "Images" pour orchestre de Debussy, aller par la suite s'entretenir avec les ouvriers d'une usine et leur refuser le droit de libre réunion. C'est impossible. Mais, le temps écoulé, une musique est déjà quelque chose qui appartient à l'histoire, dont le message appartient au passé. À ce moment-là, on peut présenter la musique comme une coquille vide n'importe où sans danger. Cela est aussi vraie pour la musique du passé: si vous pensez aux derniers quatuors de Beethoven, et à l'usage qu'on en fait, c'est vraiment insensé. C'est comme tirer des moustiques avec un canon. On fera de notre musique le même type d'usage, sauf si notre société change. Ce que je trouve relativement peu probable dans un avenir rapproché.

*R.P.:*

Quelles sont, à ton avis, les principales raisons de ce divorce entre création contemporaine et société? Quelle est le rôle joué par la bourgeoisie?

*L. de Pablo:*

Ce qui est arrivé c'est que la bourgeoisie a pris le rôle de l'aristocratie à cet égard. L'aristocratie s'était donnée une sorte de miroir pour se contempler et cela n'était pas seulement un art spécial pour elle, mais le fait de jouir de cet art voulait dire appartenir à l'aristocratie. La bourgeoisie a pris aussi cette idée de l'orgueil de caste, de l'orgueil de classe. Elle a donc créé une sorte d'art, et ce n'est pas moi qui l'ai découvert, qui portait en lui le germe de son dépassement. Ce qui d'ailleurs est, je crois, un phénomène strictement bourgeois. La bourgeoisie permettait la création d'une musique qui en elle-même n'était pas véritablement bourgeoise. C'est vraiment très intéressant. La

musique bourgeoise était d'une telle nature, qu'elle allait finalement pressentir la fin de la bourgeoisie. Beethoven est l'exemple typique d'un compositeur bourgeois, sans être péjoratif. Chez Beethoven, il existe explicitement le besoin de s'adresser à l'Homme, ce qui à l'époque était totalement impensable. Mais il voulait quand même le faire. Les bourgeois de l'époque ont cru que Beethoven s'adressait à eux, parce qu'évidemment la bourgeoisie a toujours eu le penchant de croire - ce que ne fit jamais l'aristocratie - que l'homme, c'est le bourgeois, et qu'il n'y a pas d'autre possibilité d'être homme que d'être bourgeois, et que ce qui se passe avec la bourgeoisie, c'est ce qui arrive à l'humanité. Un autre exemple de ça, encore plus clair que celui de Beethoven: Victor Hugo.

## LA COMPOSITION MUSICALE AUJOURD'HUI

*R.P.:*

Quelle est la situation de la musique contemporaine en Europe? Est-ce qu'on peut parler encore d'avant-garde dans la musique européenne?

*L. de Pablo:*

En général, je ne crois pas. Les conquêtes du langage musical des années cinquante et soixante sont maintenant répertoire commun. Aujourd'hui on profite des faits établis pour faire de la musique sans aucun souci de nouveauté dans la recherche. Si on écoute certaines oeuvres des années cinquante et même du début des années soixante, on peut constater que depuis, l'impulsion créatrice à la recherche de nouveautés s'est énormement affaiblie au profit d'un souci de communication presque sentimental; si auparavant la communication était dans la recherche du langage, aussi objective que possible, je crois qu'aujourd'hui, la création est plutôt basée sur un langage au niveau expressif tout court. On emploie, de manière absolument libre tous les matériaux dus aux recherches des années cinquante, début soixante. On a l'impression qu'aujourd'hui toute synthèse vers le passé est possible, et que de plus, elle est aussi pratiquée.

*R.P.:*

Ne crois-tu pas que la séparation entre compositeur et public dont on a parlé précédemment a joué un rôle dans la diminution des aventures expérimentales des années soixante-dix?

*L. de Pablo:*

Sans doute, je crois que n'importe quelle recherche de langage présuppose le besoin de changement dans les rapports humains. Un changement de langage en implique un dans les rapports humains. C'est pourquoi, à la fin de la deuxième guerre, l'Occident avait eu tant d'espoir, grâce à ce changement dans le langage des années cinquante et soixante; espoir qui fut grandement déçu. Donc, rien d'étonnant que l'apport de nouveauté soit maintenant employé pour conserver le rapport humain du passé. Alors, on fait un usage de toutes ces nouveautés qui existaient auparavant dans un sens qui est, à mon avis, retardataire; ce n'est pas une critique que je veux faire, mais une simple tentative d'analyse. Je ne blâme personne, parce que ce n'est pas seulement la faute de l'artiste, c'est la faute surtout du contexte qui entoure ce dernier. L'artiste ne fait jamais de miracles, il est seulement témoin. C'est pour cela justement qu'aujourd'hui on voit cette prolifération extraordinaire de l'hindouisme, d'orientalismes, sorte de soupape d'échappement pour une pression insupportable pour l'artiste qui y voit une manière d'échapper à la dure réalité de notre impossibilité de changer. À la fin de la deuxième guerre mondiale, tout espoir était permis, je dirais même, obligatoire; ce n'est pas par hasard que la grande éclosion se produisit à ce moment-là; mais par la suite, le découragement nous a envahi petit à petit et finalement que nous est-il resté? Pour beaucoup de gens, il ne reste que le salut individuel, c'est-à-dire, l'épuration personnelle, etc., Stockhausen dit qu'il méprise les révolutions qui ne tiennent pas compte de la révolution personnelle nécessaire à chaque individu. L'Église catholique a parlé ainsi pendant des siècles, avec le résultat qu'on connaît. Gramsci a dit exactement le contraire; et franchement Gramsci compositeur, je n'y crois pas tellement, mais Stockhausen sociologue, je n'y crois pas non plus. Je suis, donc, avec Gramsci sociologue.

## CHAMAN

*R.P.:*

Le premier février, tu as présenté dans le cadre du Festival de la Vie à l'Université d'Ottawa, ton oeuvre "Chaman". J'aimerais bien que tu donnes quelques détails, même techniques, sur la composition de cette oeuvre?

*L. de Pablo:*

"Chaman" c'est ma toute dernière oeuvre; je l'ai finie dans le laboratoire de musique électronique à l'Université McGill, à Montréal; c'est une oeuvre purement électronique. Le titre vient du chamanisme, cette sorte d'idée particulière sur le rôle de la religion et sur comment connaître le monde par une voie autre que la voie rationnelle. J'ai pris un peu à la lettre l'idée de Mircea Eliade, le fameux spécialiste Franco-Roumain des religions, qui dit que le chamanisme est une technique archaïque de l'extase. Je n'ai pas voulu prendre uniquement ce type différent d'approche à la réalité pour présenter une musique basée sur des éléments empruntés à cette culture et ensuite mélanger ces matériaux d'une façon occidentale. J'étais très conscient du fait de l'emploi d'éléments d'une culture, dans un cadre qui n'a rien à voir avec cette dernière, pour arriver à produire dans une pièce une vraie contradiction qui serait, à la rigueur, le noyau de la pièce elle-même; alors, j'ai pris des éléments de culture chamanique, extra-rationnels ou pas primordialement rationnels, et j'ai mis cela dans un cadre qui évidemment était tout à fait occidental, donc rationnel, comme forme. Le matériau utilisé était le suivant: quatre accords basés sur le la bémol présentés dans un déroulement de la gamme chromatique, même de gammes non-tempérées. Et ensuite quatre rythmes, empruntés eux, à des rythmes chamaniques de la Colombie-Britannique, plus particulièrement des Indiens Tsimshan, des rythmes Séminoles, des rythmes de Yuma du Nouveau-Mexique, et des rythmes Cocopa, de l'Arizona. Ces quatres rythmes, empruntés à des danses chamaniques, plus les quatre accords sont la substance de toute l'oeuvre. D'abord, ces quatre accords, sont présentés de façon statique, dans une perspective toujours différente. Ensuite les rythmes viennent à la même hauteur, mais transformés de manière à ce qu'ils deviennent presque méconnaissables, et les rythmes sont présentés encore une fois dans un autre contexte tout à fait différent comme timbre, et même en employant délibérément des sons distordus. Ensuite ces quatre rythmes, à double vitesse, et dans un timbre complètement différent, sont passés par le "sequencer"; ils viennent aussi du rythme chamanique et sont superposés à une mélodie répétée cinq fois, qui est la lecture horizontale des quatre rythmes superposés, pour nous amener au moment où deux voix humaines, la mienne deux fois (une à l'état pur mais réverbérée et l'autre très transformée par le "sequencer", se mélangent avec les mêmes rythmes réalisés sur des percussions. Cela nous ramène au rythme du début, seulement en percussion, avec les accords qui nous conduisent jusqu'à la fin; encore une fois la mélodie de la quatrième section, qu va de l'aigu au grave, toujours avec le "sequencer", sur le même rythme. Une voix chantonne la mélodie dans une autre version, et l'oeuvre finit. Tu vois qu'il s'agit d'une oeuvre extrêmement rigoureuse comme forme, composée strictement avec deux éléments, et dont l'agencement des éléments présente cette sorte de perspective de tout point de vue. Je dois dire que l'analyse ne s'arrête pas là; on pourrait aller bien plus loin. Par exemple, les matériaux dont je me suis servi pour faire l'oeuvre, font appel à un monde chamanique aussi dans le timbre employé d'une manière intuitive plutôt que rationnelle. Par exemple, le fait que le chaman se sert de sa voix pour chanter, le fait qu'il soit parfois accompagné par le chien, ou la signification du cuivre dans les cultures de l'Ouest canadien, tout cela m'a donné un environnement sonore.

*R.P.:*

Ta description de "Chaman" fait penser à une oeuvre dont le choix des matériaux sonores et la construction formelle répondent à une intention parfaitement rationnelle. Quelle est le résultat de cette dialectique entre rationalité de ton côté et l'irrationalité qui caractérise l'acte du chaman?

*L. de Pablo:*

Le résultat vraiment je ne peux te le dire; je voulais dans cette oeuvre témoigner de cette contradiction car c'est une contradiction qui me préoccupe. Je suis, je ne dis pas obsédé, mais extrêmement intéressé par une voie d'approche non-rationnelle à la réalité. Mais je me rends parfaitement compte que toutes ces approches sont des points de vue occidentaux; la voie de connaissance chamanique est extrêmement difficile à réaliser pour un occidental, par une voie qui ne soit pas rationnelle, c'est à dire, antichamanique. Cette sorte de contradiction, c'est l'étincelle d'où ma pièce a jailli. Cette contradiction, pour te répondre, donne justement cette oeuvre que tu connais. Je suis vraiment amoureux de cette sorte d'approche bien qu'en même temps, je me rende parfaitement compte que je suis aux antipodes de cela.

## COMPOSITION MUSICALE ET COMMUNICATION

*R.P.:*

Il me semble que le souci d'organisation rationnelle était une démarche constante dans ton travail de compositeur; il y a dans la musique contemporaine des tendances vers une musique intuitive, libérée des liens rationnels, et je me demande pour qui tu tiens à faire une musique dont la validité se base tout d'abord sur un principe rationnel qui explique l'oeuvre?

*L. de Pablo:*

Je vais te donner une raison; je ne sais pas si c'est la bonne ni la seule, mais pour moi, l'oeuvre musicale est surtout un langage de compréhension entre groupes humains; pour qu'un langage soit établi, il faut certaines règles. Alors ces règles-là ne peuvent être établies, pour moi, que dans une sorte de convention préalable. J'entends non seulement préalable pour un groupe, mais aussi pour la conscience du compositeur, étant donné que le compositeur n'est pas un homme, disons, exceptionnel - il est seulement exceptionnel parce qu'il a le don de faire de la musique que les autres ne peuvent faire. Alors il se peut que la capacité d'ordonnance du compositeur corresponde d'une certaine manière à un état de conscience collective; c'est cela mon acte de foi. Alors, je tâche d'arriver à une série de principes que je dois trouver à chaque moment, dans l'espoir que ces règles correspondent à quelque chose de plus vaste qu'à moi-même, car finalement je suis un homme appartenant à l'espèce d'homosapiens avec une certaine manière de fonctionner dans mon cerveau. J'essaie de puiser dans cette sorte de dénominateur commun, les règles de mes formes à moi; on pourrait dire la même chose de l'intuition et c'est justement ce que je crois: l'intuition finalement n'est qu'un laisser-aller à des règles qu'on a déjà assimilées à un niveau inconscient...

*R.P.:*

Mais je te rappelle tes idées au sujet du com-

positeur et du public. Si ta démarche s'oriente vers la création d'un langage musical qui permet la communication avec les auditeurs, pourquoi cet abîme entre compositeur et public dans la musique contemporaine?

*L. de Pablo:*

Je veux essayer de répondre à cela. Je suis parfaitement sûr que si, un jour, il arrive que la création soit à la portée tout le monde, cela se passera comme un courant double, des auditeurs à nous et de nous à eux. Eux, ils jouiront de ce que nous ferons, mais nous changerons aussi notre langage. Comment? Je ne sais pas. Mais cela serait certainement inévitable. L'évolution de l'art contemporain n'a pas de succès immédiat et il se heurte à des difficultés. Je pense que cela vient plutôt de faits sociologiques qu'artistiques. L'art s'adresse au public pré-établi, et ce public est peut-être le moins apte à comprendre l'art contemporain en général. Le public établi s'intéresse seulement à entendre des oeuvres qu'il connaissait auparavant, certaines choses qui font partie du répertoire. Il serait intéressant de faire une analyse vraie de comment les oeuvres de répertoire en sont devenues. On accepte comme fait acquis que ce sont les meilleures oeuvres. À mon avis, ce n'est pas vrai du tout. Pour revenir à notre sujet, cette recherche d'un langage nouveau dans mon oeuvre tient du fait, je crois, qu'elle est une prémisse sine qua non pour l'intelligibilité de mon oeuvre. Justement, il y a quelques jours, j'ai lu un livre de Lévi-Strauss qui était assez encourageant. C'est tout à la fin de la "Voie des Masques": "En se voulant solitaire, l'artiste se berce d'une illusion peut-être féconde. mais le privilège qu'il s'accorde, n'a rien de réel; quand il croit s'exprimer d'une façon spontanée, faire oeuvre originale, il réplique à d'autres créateurs passés ou présents, actuels ou virtuels; qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur le sentier de la création". ■

---

Nous désirons nous excuser auprès de nos lecteurs ainsi que de nos collaborateurs pour les nombreuses erreures typographiques qui se sont glissées dans le numéro 2 de la revue. (N.D.L.R.)

ERRATUM: Le nom de notre collaborateur Walter Klepac qui signait l'article sur ROYDEN RABINOWITCH dans le numéro 2 a été malencontreusement omis, nous nous en excusons.

LETTRE À L'ÉDITEUR

February 23, 1976 4:03:30 approx.

directeurs de la publication
France Morin
Chantal Pontbriand
Parachute
C.P. 730 - Succursale N.
Montréal, Québec
Canada, H2X 3N4

Dear Sir ,

It is unfortunate that my dealer co-operated with Philip Fry. Philip Fry's article, "in regard to the Black Paintings Pretext and text)" in Parachute no. 2, march 1976, is totally mindless as well as being totally removed from the reality of my art.

I hope you will publish this response in the next edition of Parachute. Condiser it a letter to the editors.

Sincerely,

RON MARTIN
68 King St. 3rd Floor
London, Ont. N6A 1C2

Philip Fry: Ouff. ■

---

# INFORMATION

## arts visuels

La ART GALLERY OF ONTARIO présente du 3 avril au 9 mai 1976 une importante exposition de l'artiste américain CLAES OLDENBURG, intitulée: Claes Oldenburg: Six Themes... "The genesis and evolution of six of Claes Oldenburg's sculptural themes: Clothespin, Fagends (The Giant Astray), Typewriter Eraser, Geometric Mouse, Standing Mitt and Ball, and Three-way Plug. Drawings and models document the development of each theme."

Cette exposition est organisée par le Walker Art Center, à Minneapolis. L'introduction du catalogue est de Martin Friedman, directeur de cette institution. Disponible au Art Gallery of Ontario, Grange Park, Toronto, Canada. ■

RON MARTIN

Du 15 mai au 13 juin la Art Gallery of Ontario nous permettra de voir la série "World Paintings", de 1970, de l'artiste de London, Ontario, RON MARTIN. Un catalogue sera publié à la même occasion. ■

BILL VAZAN

Solo Show of photographs, video, natural elements, texts, maps and publications at Internationaal Cultureel Centrum, Koninklijk Paleis, Antwerpen (Anvers) Belgium from May 15 to June 13, 1976. "Bill Vazan's *Visual Spheres,* and related works, deal with the boundaries of our psycho-physiological perceptions, as well as with spatial relationships. They also require us to read photographs differently, not as framed self-contained images, but as components of a more inclusive configuration. Although we conceive of the external world as a 'whole' we perceive only limited segments of it at any given moment. In description of the external world we emphasize these linear segments. The envelopping view which Vazan has accomplished in the above mentionned works challenges the way we have been taught to see as the only way." - Paul Heyer.

Bill Vazan exposera aussi à la ART GALLERY OF ONTARIO, à l'automne 1976, des oeuvres créées spécialement pour cette institution. ■

QUÉBEC '75

du 21 mai au 27 juin les Torontois auront l'occasion de voir l'exposition Québec '75, exposition qui eut lieu à Montréal en octobre 1975. Cette exposition circulera à travers le Canada durant un an, et comprend des oeuvres de dix-huit artistes québécois. ■

THE HORIZONTAL IN SCULPTURE

Un projet intéressant pour l'automne 1977, une exposition qui s'intitulera THE HORIZONTAL IN SCULPTURE, sera organisée par la ART GALLERY OF ONTARIO. "...A critical exploration into the historical, ethical and aesthetic reasons behind the pronounced tendency of sculpture of the 1960s and early 1970s to get down on the ground, denying the vertical. The selection of work is international in scope." Un catalogue sera publié à cette occasion. ■

GALERIE GILLES GHEERBRANT

La Galerie Gilles Gheerbrant présente au mois d'avril 1976 des oeuvres de l'artiste MANFRED MOHR et au mois de mai les peintures récentes de MILJENKO HORVAT. ■

GALERIE YAJIMA

La Galerie YAJIMA exposera au mois d'avril des photographies de Robert Bourdeau et au mois de mai les peintures récentes de l'artiste GUIDO MOLINARI. ■

"PORTFOLIO" D'ARTISTES CANADIENS

A portfolio sponsered by the Loyola Arts Workshop is available at the Gilles Gheerbrant Gallery for the price of $500.00. It includes twelve prints by well-known Canadian artists: Lake, Knudsen, Plotek, Dutkewich, Boogaerts, Dery, Haslam, Walker, Whittome, Bealy, Nolte, Vazan.
The Workshop is now preparing a photographic portfolio. ■

DEUX EXPOSITIONS DE DESSIN

L'une à Montréal, "111 dessins, au Musée d'art contemporain, l'autre à New York, "Drawing now: 1965-1975".

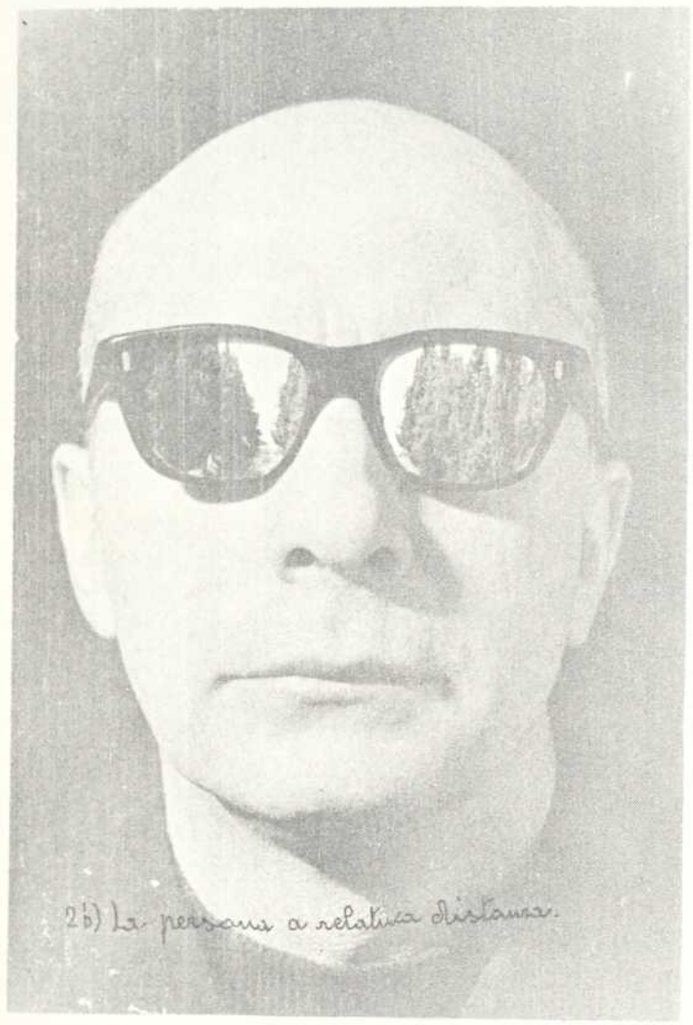
Alain Parent, directeur des expositions, a fait le choix de 111 dessins de 48 artistes du Québec entre 1969 et 1976. On remarque que l'intérêt de ces dessins porte sur les notions de structure, de surface, de série et de séquence et qu'ils représentent différentes approches techniques. Edmund Alleyn, Louis Archambault, Marcel Barbeau, Luc Béland, Gilles Boisvert, Pierre Boogaerts, Carl Daoust, Isobel Dowler-Gow, Chantal Dubé, Andrew Dutkewych, Marie Faucher, Giuseppe Fiori, Charles Gagnon, Pnina Gagnon, Yves Gaucher, Sindon Gécin, Roland Giguère, Peter Gnass, Betty Goodwin, Trevor Goring, John Heward, Miljenko Horvat, Jacques Hurtubise, Jean-Paul Jérôme, Michael Joliffe, Denis Juneau, Christian Kiopini, Suzy Lake, Serge Lemoyne, Marilyn Milburn, Richard Mills, Guido Molinari, Jean Noël, Gunter Nolte, Jacques Palumbo, Suzanne Pasquin, Nancy Petry, Roland Poulin, Louise Robert, Stephen Shortt, Nancy Smith, David Sorensen, John Street, Serge Tousignant, Renée Van Halm, Roger Vilder, Marion Wagschal, Irène Whittome, participaient à cette exposition. Cette exposition voyagera au Canada durant un an et demi. L'exposition new-yorkaise, sous la responsabilité de Bernice Rose, conservateur des dessins, était axée sur le rôle du dessin en art contemporain et sur sa renaissance comme moyen d'expression majeur et indépendant. Ce panorama, qui commence avec la génération de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg, présente approximativement 175 oeuvres, incluant des collages et des dessins muraux, de 44 artistes américains et européens.

Parmi les autres artistes que l'on retrouve dans cette exposition, mentionnons le groupe Art & Language, Joseph Beuys, Mel Bochner, Sol Lewitt, Roy Lichenstein, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dorothea Rochburne et Frank Stella. L'exposition voyagera en Europe. ■

VINCENZO AGNETTI

Véhicule Art (Montréal) Inc. présentera à compter du 20 mai prochain une oeuvre en 18 photographies, réalisée l'année dernière, par l'artiste italien Agnetti. À la même occasion Tullio Catalano exposera aussi à Véhicule Art, dans la petite galerie.

L'artiste canadien Tom Dean exposera à Véhicule Art (Montréal) Inc. au mois de juin 1976.




■

C.A.N.P.A.C.

(Canadian Association for Non-Profit Art Centres)

Canpac est le nom de la récente association canadienne des galeries dites "parallèles" c'est-à-dire des galeries non commerciales, à but non lucratif, toutes subventionnées par le Conseil des Arts du Canada et certaines, en partie, par le Conseil des Arts de leur province, ou de leur ville. Une vingtaine de ces galeries se sont réunies du 9 au 11 février dernier à Ottawa sous l'égide du Conseil des Arts afin de jeter les bases de cette association. Brièvement, en voici les buts et objectifs: la réalisation d'un circuit d'information et de diffusion entre ces galeries; la permanence de ces galeries; l'établissement d'un système de communication efficace; le développement en tant qu'entité de nouvelles possibilités de financement. Situées de Vancouver à Halifax, ces galeries alterneront les lieux de leurs rencontres "mare usque ad mare" ayant commencé à Vancouver au mois d'avril 1976. Trois rencontres suivront d'ici la rencontre nationale au début de 1977. $15,000 leur a été versé par la Fondation Bronfman afin de réaliser la mise sur pied de l'association pour cette année. Parmi les galeries parallèles, à Montréal, on retrouve la galerie Véhicule Art (Montréal) Inc. qui reçoit annuellement du Conseil des Arts la somme de $35,000.00 et la galerie Média qui, elle, reçoit $25,000.00. ■

PARACHUTE CENTER FOR CULTURAL AFFAIRS

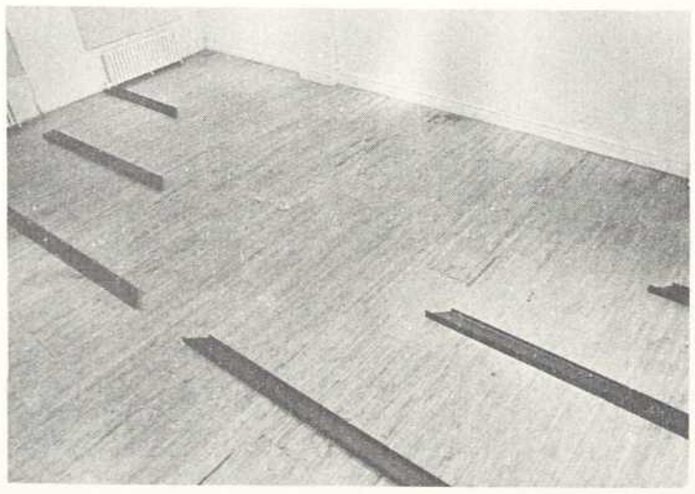
Parachute Center est un centre bien actif situé à Calgary, Alberta (318 - 10th Street, N.W.) En plus d'être un centre de documentation pour publications artistiques, une archive pour le vidéo artistique, c'est aussi un espace où ont lieu des concerts, des actions, des événements; voici quelques-unes de leurs plus récentes activités: concert 3 from C.C.M.C.: Michael Snow, Larry Dubin, Bill Smith, musique improvisée; Steve Lacy, le saxophoniste soprano; un concert des oeuvres de Cioni Carpi, artiste italien, un concert de musique folklorique chinoise par des artistes locaux; une action de Willoughby Sharp. ■

THE CLOCKTOWER

The Clocktower is the exhibition space of the Institute for Art and Urban Resources, Inc. The Institute is a non-profit organization which includes the following projets: Workspace, The Clocktower, Idea Warehouse and Coney Island Factory. Tower Projects are a special series of exhibitions under the Workspace program. The Institute turns the tower room of the gallery over to an artist for the realization of a special project which utilizes the unique dimensions of that space. For information, please call Linda Blumberg, or write to The Clocktower Office, 108 Leonard Street, New York, New York 10013. ■

RAE TYSON

Du 6 au 23 avril 1976, l'artiste américain Rae J. Tyson a exposé à la galerie Véhicule Art (Montréal) Inc., une oeuvre composée de six poutres d'acier (deux de 17", deux de13", deux de 9 "), disposées sur le sol, de chaque côté de la pièce, de façon parallèle, créant au centre un espace triangulaire, ainsi qu'une série de dessins. Journeyman Press publiera au mois de mai un livre de ses dessins.



■

THE MUMMERS TROUPE

Created in 1972 and directed by Christopher Brooks, the Mummers Troupe revives not only the Newfoundland rural tradition of mummery but also presents plays that meet in its form and directions the great concerns and various aspects of contemporary theatrical researches.

Like in the tradition, the Mummers' plays deal with subjects of local concerns. Though it reflects the humor, language, music and lifestyle and issues of various communities of the Island, it depict human sensitivity to life which is universal. The following text by Christopher Brooks describe precisely what the play was about and also the process of work of the troup.

I.W.A.- The Newfoundland

Loggers' Strike of 1959

The Nfld. Loggers strike of 1959, along with the 1919 Winnipeg General Strike and the 1949 Asbestos, Quebec strike, ranks as one of the most significant labor disputes in the history of Canada.

In the seventeen years since the event, very little has been written on the subject, partly due to the degree of emotionality the subject still raises in the memories of most New Foundlanders. The Mummers Troupe's new production: IWA - the Nfld. Loggers Strike of 1959 is the first major examination of the issue, and was created largely from newspaper accounts of the time and from personal interviews with many of those who were directly involved.

At issue during the strike was the right of the province's lumberjacks to choose to be represented by an international union (the IWA - International Wood-workers of America) in their negotiations with the province's two massive pulp and paper companies. Less than two months after the strike began, Premier Joey Smallwood decertified the IWA and set up a government-created union headed by one of his cabinet ministers. The resulting struggle culminated when a police constable was killed during a melee with strikers.

The government's anti-labour legislation was roundly condemned nationally and internationally. The RCMP commissioner in Ottawa resigned. The CLC sought judgement from the International Labour Court in Geneva and collected the largest strike fund in Canadian history. The political fortunes of many prominent figures were irrevocably changed, including those of Davie Fulton and Smallwood himself. Nfld. was divided into two passionately opposite camps, and the province has never been quite the same since. In central Newfoundland one can still provoke a fight at the mention of the subject.

When the Mummers Troupe production opened in St. Johns last November, local papers front-paged the news event as appearing". . . like the ghost of conscience past... reopening wounds scarcely healed a decade and a half after the event.", and faces of former cabinet ministers and labor leaders could be seen in the audience. When the play later toured small communities in the logging areas of the province, performances were often the prelude to hours of animated conversation with members of the audience who had been personally involved. In a curious coincidence, many of these communities

are currently affected by a stalemated paper-workers strike against the same two paper mills.

This play is based on extensive documentary research by the company. To the many people who by their kindness and cooperation made this research worth-while, we owe a sincere debt of thanks. Also a special "Thank you' to Al Filewod, LSPU (Longshoremen's Protective Union, St. John's Local) and Madeline Williams.

As with most of our work, this play was not scripted, but created collectively by the company. However, in this production the company included a playwright who guided and shaped the rehearsal work towards its final form. ■ Christopher Brooks.

VISION

Le deuxième numéro de la revue Vision vient de paraître, consacré entièrement aux pays d'Europe de l'Est. Cette revue est éditée par Tom Marioni et publiée par le Crown Point Press. Vision est disponible de Crown Point Press, 1555 San Pablo Avenue, Oakland, California 94612, U.S.A. ■

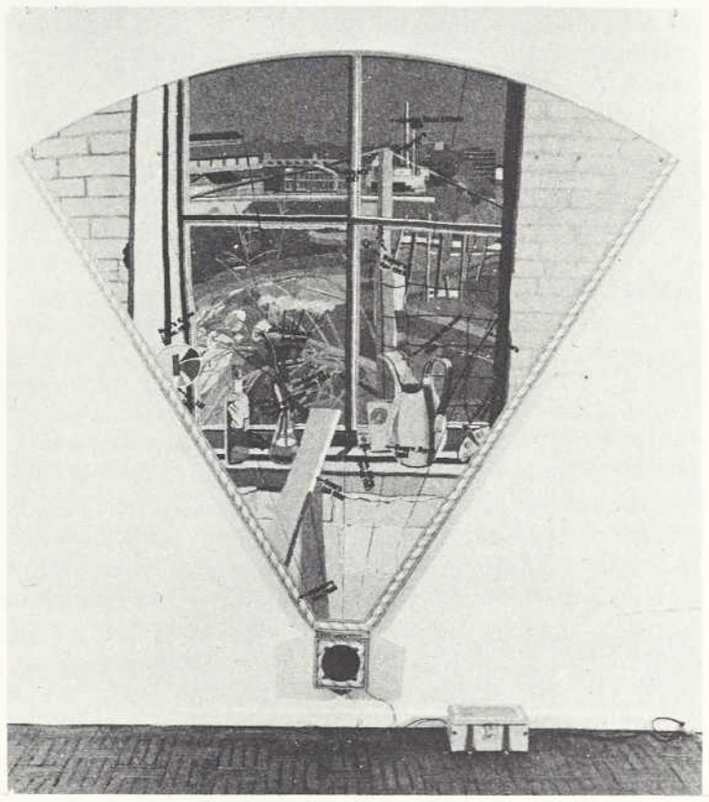
BIENNALE DE VENISE

La Galerie nationale du Canada a choisi Greg Curnoe, un artiste de 40 ans natif de London, Ontario, pour représenter le Canada à la XXXVIIe exposition biennale internationale d'art de Venise qui aura lieu du début de juin à la fin d'octobre 1976. La Galerie nationale a toujours été chargée de la participation canadienne à Venise et ce sera la douzième représentation canadienne à cet événement depuis la première biennale en 1952. En arrêtant son choix sur Curnoe, le Conservateur de l'art canadien contemporain, M. Pierre Théberge précise que l'oeuvre de Greg Curnoe doit être connue sur le plan international puisqu'elle dégage un sentiment du lieu et du moment proprement canadien dans toute sa simplicité. Huit tableaux de Greg Curnoe seront exposés au pavillon canadien à Venise, chacun représentant la vue d'une des huit fenêtres de son studio à London, Ontario. Les activités de Greg Curnoe ne se limitent pas à la sculpture et à la peinture. Il organisa le premier "Happening" canadien en 1961. En 1965, il devint co-fondateur du groupe musical de sept musiciens le *Nihilist Spasm Band* à London, Ontario, pour lequel il inventa un instrument, un Kazoo spécial, et il édita sa propre revue d'art. Il est aussi co-fondateur de *l'Association pour la documentation des aspects négligés de la culture au Canada*, il écrit des poèmes, donne des conférences et produit des films.

Le thème choisi par les organisateurs de la Biennale cette année est *l'Environnement*.

Les représentants à la Biennale de Venise depuis 1952 ont été:

1952: Emily Carr, David Milne, Goodridge Roberts, Alfred Pellan;
1954: Bertram Charles, Binning, Paul-Emile Borduas, Jean-Paul Riopelle;
1956: Jack Leonard, Shadbolt, Louis Archambault, Harold Town;
1958: James Wilson Morrice, Jacques de Tonnancour, Anne Kahane, Jack Nichols;
1960: Edmund Alleyn, Graham Coughtry, Jean-Paul Lemieux, Frances Loring, Albert Dumouchel;
1962: Jean-Paul Riopelle;
1964: Harold Town, Elza Mayhew;
1966: Alex Colville, Yves Gaucher, Sorel Etrog;
1968: Ulysse Comtois, Guido Molinari;
1970: Michael Snow;
1972: Gershon Iskowitz, Walter Redinger;
1976: Greg Curnoe.



FORUM 76

Une exposition intitulée Forum 76 aura lieu au Musée des Beaux-Arts de Montréal au mois de septembre prochain. Cette exposition comprendra des oeuvres de toutes les catégories, peinture, sculpture, gravure, photographie, etc. d'artistes canadiens. Pour participer à cette exposition, les artistes intéressés peuvent faire parvenir des diapositives de leur travail au Musée jusqu'au 15 mai. Une autre exposition qui risque de n'être qu'un panorama général d'art contemporain. ■

STUDIO INTERNATIONAL

Le numéro de mai/juin 1976 de Studio International présentera un numéro spécial sur le vidéo artistique. Peggy Gale, de Toronto, a été la collaboratrice pour le Canada, et David Ross pour les États-Unis. ■

APERCUS DIVERS: LE PAYSAGE CANADIEN

Le Centre Saidye Bronfman présentera du 27 mai au 22 juin 1976 cette exposition itinérante organisée par l'Edmonton Art Gallery et la Art Gallery of Ontario, réalisée grâce à une subvention de Les Papiers Reed Ltée, et coordonnée par Arts & Communications Counselors.

Elle comprend les oeuvres des artistes suivants: Iain Baxter, Tom Benner, Claude Breeze, Jack Bush, Jack Chambers, Alex Colville, Reta Cowley, Greg Curnoe, Paterson Ewen, Ivan Eyre, Murray Favro, Kay M. Graham, Greg Hardy, Gershon Iskowitz, Dorothy Knowles, William Kurelek, Jean-Paul Lemieux, Ernest Lindmer, Robin Mackenzie, Joan Willsher-Martel, R.L. Myren, Ton Onely, Sylvia Scott Palchinski, Bruce Parsons, Don Proch, Reinhard Reitzenstein, Goodridge Roberts, Otto Donald Rogers, Jack Shadbolt, Robert Sinclair, Gar Smith, Michael Snow, W.L. Stevenson, Takao Tanabe, Tony Urwuhart, Bill Vazan, Arthur Villeneuve, Joyce Wieland, Alex Wyse.

Lorsque cette exposition fut présentée à Toronto, à la Art Gallery of Ontario, elle suscita beaucoup de controverses et de protestations de la part des artistes et de différents groupes, à cet effet, nous publions un texte de trois artistes participants à cette exposition qui explique leurs griefs:

STATEMENT FROM: MURRAY FAVRO, ROBIN MACKENZIE, REINHARD REITZENSTEIN

The above named artists are temporarily withdrawing their work from this exhibition. Permission to exhibit their works will be granted under the following conditions:

1. That a prominently displayed document will accompany the exhibition, including. . .
   - statements revealing all activities of Reed Paper Ltd. (past, present, future) in the Canadian north.
   - a statement clarifying the role of the federal and provincial governments in the above activities.
   - a description of all financial arrangements and transactions between Reed Paper Ltd., the Art Gallery of Ontario, Art & Communications Counselors Ltd., and the Edmonton Art Gallery in the preparation of this exhibition.
   - all letters and statements of protest from artists and the general public concerning this exhibition and Reed Paper's activities elsewhere.
2. The artists named above will reserve the right to permanently whithdraw all their work from this exhibition if the above conditions are not met and the present situation is not satisfactorily resolved.

We must re-examine the priorities of our artistic institutions and those corporations (business interests) who sponsor exhibitions such as "Landscape Canada".

February 13, 1976

Les reproches que l'ont a faits à Reed Paper concernent: "mercury in the English Wabigoon River System of Northwestern Ontario; the other concerns Reed Paper's feasibility study of a forest products complex in Northwestern Ontario (extrait d'une lettre envoyée par Reed à la Art Gallery of Ontario le 10 février 1976) lettre dans laquelle Reed s'explique sur sa participation à ces différents projets, et espère que les milliers de Canadiens qui verront cette exposition l'apprécieront pour ce qu'elle est: une exposition d'art contemporain stimulante et excitante. Toutefois, comme des oeuvres ont été prêtées par des galeries ou autres, certains artistes n'ont jamais été informés des modes de financement de cette exposition. ■

ARTPARK

Rae J. Tyson, coordonnateur des arts visuels et des événements spéciaux à ARTPARK était de passage à Montréal, à la galerie Véhicule Art (Montréal) Inc.,

pour donner une conférence à l'aide de diapositives et d'un film sur l'oeuvre de Charles Simonds, sur cet intéressant projet qu'est ARTPARK. Depuis 1974, chaque été à ARTPARK, dans un parc de l'État situé à Lewiston, New York, parc de plus de 200 acres, on invite une trentaine d'artistes américains et quelques canadiens, à venir résider pour une durée de quatre semaines au parc. Ces artistes reçoivent un salaire de $300.00 par semaine, plus $125.00 pour leurs dépenses, et jusqu'à $1,700.00 pour les matériaux, pour exécuter une oeuvre, préalablement soumise après une visite au parc et ensuite acceptée.

Ce projet est financé par l'État de New York et est un programme du Natural Heritage Trust.

Le site géographique de ce parc, le long de la gorge de la rivière Niagara, à cause de sa topographie variée, permet aux artistes de présenter des projets variés, éphémères, utilisant la nature, travaillant avec elle; ce qui fait que ARTPARK diffère complètement du concept de symposium de sculpture traditionnel. Les deux premières années furent sous la direction de Dale McConathy, la première saison (1974) a été dédicacée à la mémoire de Robert Smithson.

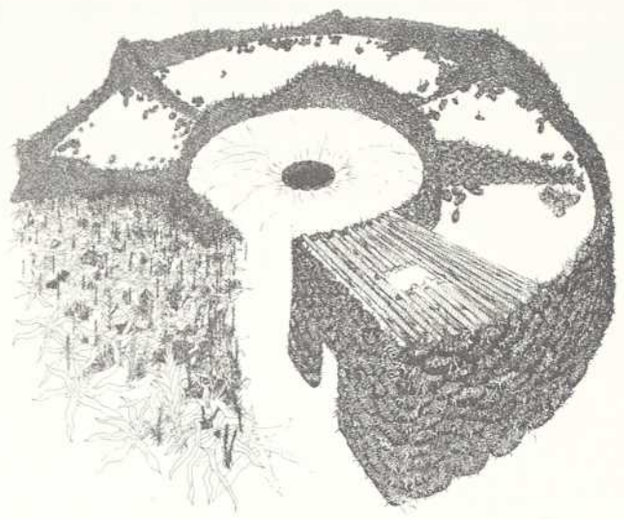
Peter Campus, Jene Highstein, Nancy Holt, Journeyman Press, Gordon Matta-Clark, Richard Nonas, Charles Simonds, Robert Grosvenor, Dennis Oppenheim, Jim Roche, Alan Saret, Alan Sonfist, An Whitlock ont été quelques-uns des artistes à participer à ARTPARK depuis deux ans.

Voici une liste provisoire des artistes qui participeront à ARTPARK cet été:

Georges Trakas (New York City); Richard Fleischner (Providence, R.I.); Jon Brooks (New Hampshire); James Surls (Dallas, Texas); Pat Oleszko (New York City); Joseph Panone (Buffalo); Connie Zehr (Chatsworth, California); Emil Antonucci (New York City); Chuck Fahlen (Philadelphia); Bill Vazan (Montréal); Barbara Schwartz (New York City); Michael Zwack (Buffalo); Lloyd Hamrol (Santa Monica, California); Abe Rothblatt (Philadelphia); Mary Miss (New York City); Jim Roche (Tallahassee, Florida); Robin MacKenzie (Toronto); Ree Morton (New York City); Lynda Benglis and Stanton Kaye (New York City and California); Sig Rennels (New York City); Tom Kovachevich (Chicago); Linda Howard (New York City); George Smith (Buffalo); Margaret Wharton (Chicago); Marjorie Strider (New York City); Rafael Ferrer (Puerto Rico); Yri Schwebler (Washington, D.C.) Allan Kaprow (Pasadena).



Dennis Oppenheim



Charles Simonds

FRANCE

CHRISTIAN JACCARD

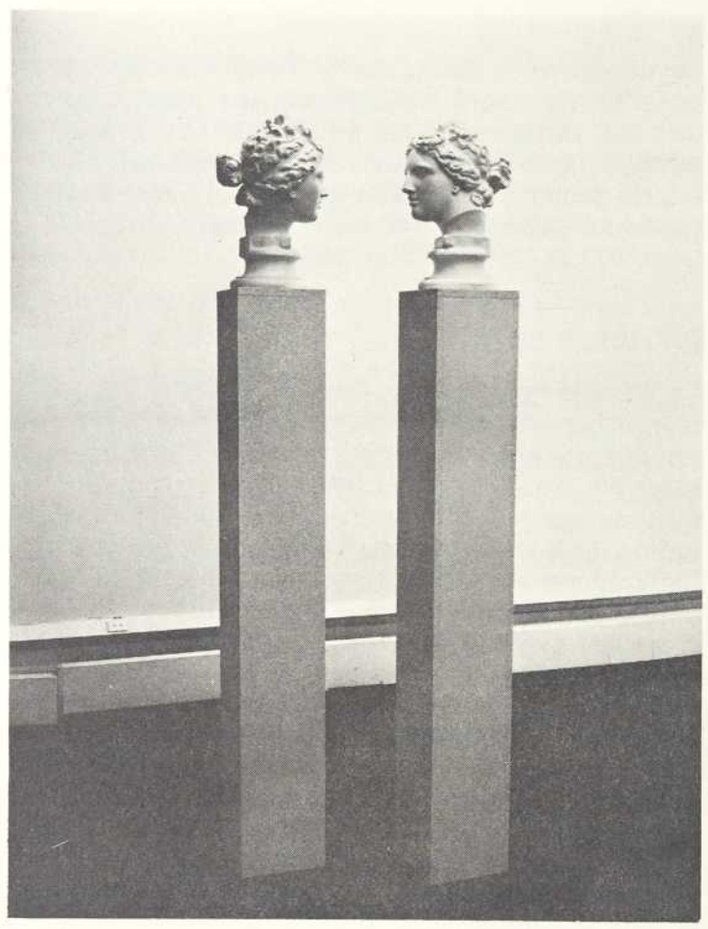
Trois galeries (Gérald Piltzer, Galerie Beaubourg, Galerie Marcel Billot) exposent les oeuvres de Jaccard au moment où une monographie paraît. Gérald Piltzer est l'organisateur principal de ces manifestations. Sa galerie présente en effet de nombreux membres du groupe Support/Surface et quelques autres artistes qui en sont proches. Après quelques années, bien qu'elles aient marqué le milieu artistique français, les théories du groupe ont perdu une partie de leur force. En effet, devant l'inflation de nouveaux travaux plus ou moins directement inspirés de Support/Surface ou de tendances et voies proches, l'attention se porte plus sur l'aspect des oeuvres que sur le discours qui les accompagne. Jaccard qui ne fut jamais un théoricien, mais dont l'oeuvre fut fortement relancée par la fréquentation d'artistes comme Viallat semble aujourd'hui dépasser ses amis sur le plan plastique.

Le rapport outil/toile caractérise son travail. Il élabore lui-même ses "outils" qui sont en fait des assemblages de toiles, de cordes ou de ficelles. Il se sert ensuite de ces outils pour laisser une trace colorée sur la toile soit en posant la toile sur l'outil et en passant un rouleau encreur sur la toile, soit en trempant l'outil dans la couleur et en le déposant ainsi sur la toile, soit en passant outil et papier sous une presse, soit encore en faisant un outil en produits très combustibles et en le faisant brûler à l'intérieur de la toile pliée et colorée encore humide. Sa toile ou son papier sont toujours préalablement colorés, le plus souvent par une teinture avec des gammes de couleurs dans des tons proches. Il se différencie ainsi des peintres de Support/Surface par une grande maîtrise de la couleur et son insistance sur l'outil qui relève d'une pratique à la fois obsessionnelle et magique. La monographie réalisée sur son travail par Germain Viatte (collection Art/Cahier no. 3) est assez faible par son texte, mais fort intéressante par ses nombreuses illustrations, mais les publications sur les jeunes artistes en France sont si rares qu'il faut cependant en féliciter l'éditeur. (J.M.P.) ■

PAOLINI

La galerie Yvon Lambert a exposé des travaux de Giulio Paolini, l'un des principaux représentants de l'avant-garde italienne, encore mal connu en France. Interrogeant tous les domaines du contexte artistique, Paolini révèle un certain nombre de données qui assurent à l'art son statut. Les oeuvres récentes sont essentiellement consacrées au regard et aux phénomènes de la vision. L'accent est mis sur l'autonomie des oeuvres qui, une fois créées, échappent toujours en partie à l'auteur et au spectateur. Notre rôle de spectateur est souligné face à des mises en scène qui piègent tout discours univoque et réducteur. L'artiste pose ainsi des questions sur la "vérité" de l'art, tout en restant hors d'une problématique idéaliste qui fixerait une marge ou une limite quelconque. Au contraire, ce sont les limites mêmes qui sont mises en cause. (T.C.).

Galerie Yvon Lambert, 15, rue de l'Échaudé - 75006, Paris



PINCEMIN

Jean-Pierre Pincemin est l'un des représentants les plus importants de la jeune peinture française. Il abandonne le groupe Support/Surface en 1973 et continue un travail qui a pour but d'exhiber un processus de libération de la couleur. Les toiles sont saturées de peinture puis découpées en morceaux afin d'être recollées à l'envers. Les premières pièces juxtaposaient ainsi des carrés de toile formant un ensemble articulé sur un seul module. Les oeuvres récentes, au contraire, n'offrent plus que trois ou quatre grandes plages colorées ou la monochromie de l'ensemble varie selon les zones. Chaque panneau présente une surface dure et épaisse qui n'est pas sans évoquer certaines réalités minérales ou végétales. En effet, Pincemin l'indique lui-même, la peinture renvoie à des réalités. Intéressantes sur le plan théorique, ses recherches revêtent toujours un aspect esthétique et une monumentalité qui les caractérisent en propre. L'oeil prend plaisir à scruter l'espace pictural qui suscite presque toujours un appel au toucher, un contact avec la matière colorée.

■(J.M.P.)

JOHN HILLIARD

L'artiste anglais John Hilliard travaille sur les différents paradigmes qu'offre le maniement d'un appareil photographique: ouverture, vitesse, cadrage... Délaissant le côté reportage ou témoignage, rôle de la plupart des constats photographiques dans l'art conceptuel par exemple, il passe en revue toutes les possibilités et impossibilités offertes au photographe qui se penche sur l'étude d'un objet quelconque. La nouvelle galerie Durant-Dessert expose des pièces récentes accentuant le travail sur le cadrage et sur le développement d'un cliché. Outre ce questionnement des mécanismes d'enregistrement, la démarche de l'artiste remet en cause les notions d'objectivité et de relativité et ouvre à une approche symbolique de certaines réalités du monde extérieur. (T.C.)

Galerie Durand-Dessert - 43, rue de Montmorency - 75003 - Paris ■

ITALIE

BOLOGNA INTERNATIONAL ART FAIR '76

A two-day International Meeting of Art Publishers (magazines, books, editions, etc.) will be held in Bologna on May 23-24. Organized by Luigi Carluccio, Franco Solmi, Giancarlo Politi and Tommaso Trini, this conference has been scheduled to take place concomitantly and within the ambit of the International Market Exhibition of Contemporary Art - ART FAIR '76 - taking place in Bologna from May 22 to 30. This art fair, from current indications, promises to be an interesting and lively alternative to the well-known Basel Art Fair. Certainly of prime importance is the well-organized structure of the Bologna Art Fair. For more detailed information write to: Arte Fiera '76, Piazza Costituzione 6, 40128 Bologna, Italy. Tel: (051) 503 050. ■

ART INFORMATION BORGOGNA

Curated by the Canadian Jo-Anne Birnie Danzker, this new program of art information was inaugurated in February in Gianni Schubert's Galleria Arte Borgogna, at Via Borgogna 7 in Milan.

The program commenced with a month-long series of special events - performances, video & audio tapes, interviews simultaneously translated into Italian and English, and seminars on issues of art criticism. It is designed to draw on Milan's many ressources, as the leading center of art activity in Europe, as well as/to provide the first opportunity for a two-way dialogue between the community and the numerous foreign artists and critics it attracts. It is also designed to expose little-known aspects of local Italian artists and of those expatriots who as permanent Milan residents, contribute to the vitality and quality of this city.

1) On February 25, Coum Transmission (Genesis Porridge, Cosey Fanni Tutti), the controversial performance group who attracted a good deal of attention at the Paris Biennale, and who were in Milan recently for the major "English Art Today" exhibition, performed twice in Milan's public spaces, but were heavily restricted by anti-obscenity regulations, as they were in Paris. For this special evening at Borgogna they did an uncensored performance followed by a simultaneously translated interview/discussion session with the audience.

2) On February 26, Richard Cork, the English critic who recently took over as editor of Studio International and who was in Milan for the English Art show, took this occasion to present the January special issue of his magazine devoted to Italy, Italian art and the phenomenon of the Italian art market which contains contributions by Achille Bonito Oliva, Anne Marie Boetti, Germano Celant, Ester de Miro d'Ajeta, Barbara Radice, Caroline Tisdall and Luca Venturi. At the Borgogna presentation, Cork was interviewed (with a simultaneous translation) and available for questions concerning this issue of the magazine and the interest in, and knowledge of, the Italian situation outside of Italy.

3) On March 8, Cioni Carpi, one of the Italian artists known outside of his own country, presented one of his audiovisual works, What may not be known however, is that he was, and is, a practicing musician who participated in the now historic, prefluxus "Musique Actuelle" week organized in Montreal by Pierre Mercure in 1961, along with Cage, Cunningham, Kagel, Paxton, Tudor, La Monte Young, etc.

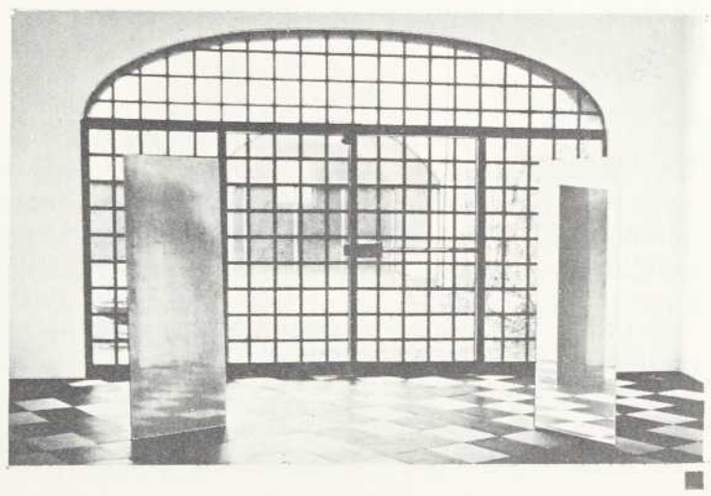
For the evening at Borgogna, Carpi presented "Return to Abandoned Fields of Action: CDFB Whole Cello improSession" 1975, a 45 minute audiovisual piece for voice, cello and continuous-run slide projections shown for the first time.

4) On March 16, the American artist Richard Nonas, formly anthropologist, currently in Milan, discussed the relationship between anthropology and art - the theme of a three-month long series of events taking place in London at the ICA. Nonas's talk at Borgogna reflects the new and developing interest in the sociological role of, and anthropological view of art.

As the visiting and resident artists, and other possible participants present the opportunities, Jo-Anne Birnie Danzker hopes to add further events to the Art Information Borgogna program which has provoked an enthusiastic response on the part of the public. ■

MARIO DIACONO & CLAUDIO PARMIGGIANI

Together, these two artists recently presented a worked called "Annunciation" at the Galleria Nuovi Strumenti in Brescia. It consists of two reflecting sheets placed upright, that is vertically, one made of copper and the other a mirror, in order to reconstruct symbolically, a Flemish annunciation. These two relfecting abstract elements are understood as the Angel and the Virgin, male and female, projecting and receiving images intended here as "coniuctio".



■

EUROPE/AMERICA: DETERMINED ABSTRACTION 1960-1970

An exhibition is being organized in Bologna beginning mid-May, in the Galleria Comunale d'arte Moderna, by the critics Flavio Caroli and Franco Solmi, and the collector Giuseppe Panza di Biumo titled "EUROPE/AMERICA: determined abstraction 1960-1970". Wall pieces sculpture and environments will be set up to create an ample panorama of American art related to the 1960-1970 period, and represented by such names as Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris, Edda Renouf, Robert Ryman, James Turrell, Larry Bell, Robert Irwin, Robert Mangold, Richard Tuttle, Donald Judd, Stephen Rosenthal, Robert Whitman, to name a few. However, the choice announced for the European part of the show, to judge from the names, seems rather uneven, and certainly neither comprehensive nor especially representative. Selected for the European section are Daniel Buren, Anthony Caro, Alan Charlton, Piero Dorazio, Phillip King, Heinz Mack, François Morellet, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Claudio Olivieri, Otto Piene, Jan Schoonhoven, Jan Dibbets, Enrico Castellani, Valentino Vago, among others. ■

CHRISTINA KUBISCH

The German musician Christina Kubisch currently living in Milan, performed a selection of 6 pieces from her Emergency Solos series at the Giancarlo Bocchi Gallery in Milan on February 19. These are audiovisual works for soloist, flute and objects. With this "functional and useful" music, using everyday objects, Kubisch attemps to discover a new dimension where irony and ambiguity play a part and where real actions take place within an artificial reality.

Performing for an enthusiastic audience, she executed pieces number 5 and 6 with the assistance of Fabrizio Plessi. Kubisch opened the concert with "Homage to the African Pygmies" for voice and soprano recorder, followed by: "In Touch With" 1975, for flute and thimbles; "Stille Nacht" 1975, for flute and heavy fur mittens; "Erotica", 1975, for flute and condom; "Weekend", 1975, for flute and anti-gas mask; "Mimesis", 1976, for flute, cello and portable electric vibrator; "Liquid Piece", 1975, (4 movements) for flute and water gargling.

Christina Kubisch is the author of the well-documented two-part article "Music & Dance: new tendencies in New York" which appeared in the issues 58/59 and 60/61 of Flash Art magazine. ■

SPAGHETTI & CO.

On or about April 1, on Via Milazzo 6, in the heart of Milan's "Brera" art district, Palermo artist Filippo Panseca (Milan-based now for over ten years), opened a restaurant-private club called "Spaghetti & Co.", International Center for the Visual Arts. Conceived as a meeting and eating place where Italian and foreign visitors involved in the arts (gallery directors, critics, artists, musicians, writers, etc.) can get together in the evening from 8 p.m. to 3 a.m. for a meal of exquisite pasta dishes and excellent wines. Filippo intends to hold 20-day exhibitions in the main floor area beginning with a photo and documentation show of material from his one day performance last June at the Basel Art Fair. For future, possible exhibition suggestions write to the foregoing address. ■

# livres et revues

FOTO & IDEA

Scheduled for April in Parma at the Galleria Comunale d'Arte Moderna, is a group exhibition called Foto & Idea. Curated by the critic Italo Mussa and co-ordinated by Giancarlo Bocchi, the artists participating are Adriano Altamira, Vincenzo Agnetti, Christian Boltanski, John Baldessari, Victor Burgin, Cioni Carpi, maria Teresa Corvino, Antonio Dias, Iole de Freitas, Alberto Garutti, Jochen Gerz, Nicole Gravier, Alberto Moretti, Franco Vacari, to name a few. A catalogue, with an introduction by Italo Mussa is expected to be printed for the occasion.

The Galleria Comunale d'Arte Moderna plans a series of interesting exhibitions of new trends for the museum's upcoming program. ■

STUDIO CANNAVIELLO

A two-part group show called "drawing/disegno: USA/Italy" was held in Rome at the Studio Cannaviello. A well-made and comprehensive book reproducing more than one hundred drawings, was printed for this exhibition by the publishers La Nuova Foglio, and it contains a critical text by Achille Bonito Oliva who was also responsible for co-ordinating the show. In Part I, from January 26 to March 3, more than 50 American artists were represented such as: Vito Acconci, Carl Andre, Bill Beckley, Robert Cumming, Jim Dine, Dan Graham, Michael Heizer, Douglas Huebler, Edward Kienholz, Robert Mangold, Agnes Martin, Richard Nonas, Edda Renouf, Robert Ryman, Fred Sandback, Richard Serra, to name a few. Part II which opened on March 5 and continues to the beginning of April, exhibited drawings by over 50 Italian artists such as: Vincenzo Agnetti, Marco Bagnoli, Alighiero Boetti, Angelo Bozzolla, Pier Paolo Calzolari, Cioni Carpi Enrico Castellani, Giuseppe Chiari, Antonio Dias, Marco Gastini, Piero Manzoni, Fabio Mauri, Marisa Merz, Carmengloria Morales, Vettor Pisani, Emilio Prini, Remo Salvadori, Michele Zaza, among others. ■

STUDIO DEAMBROGI

A relatively new gallery (one year old) called Studio Deambrogi, via Solferino 37, in Milan, during the month of March in a show called Information 1976, is exhibiting a series of texts written by approximately 30 artists, in which are stated the premises and personal ideas, views and philosophy on their ongoing making of art.

The artists who participated: Agnetti, Altamira, Anselmo, Benveduti, C. Carpi, Catalano, Cavellini, Chiari, Comini, C. Costa, F. De Filippi, D Esposito, Falasca, Fusco, Z. Goldstein, L. Grisi, L. Mazzolini, Maraniello, Matarrese, Mesciulam, Paradiso, Ravedone, Salvini, Simonetti, M. Simoni, Spinelli, WAL.

The gallery's director, Luigi Deambrogi is in the process of planning a program of exhibitions for his ample, two-storey space, whose details will be announced in the near future. ■

AN ALL-WOMEN'S SHOW

Last January in Milan at the Galleria del Milione, an all-women's show was presented called "The Unveiled Mystery L.H.O.O.Q.", with works by Valentina Berardinone, Iole de Freitas, Ketty La Rocca, Verita Monselles, Stephanie Oursler, Lucia Pescador, Berty Skuber, Nanda Vigo and Simona Weller. Also presented during this show was a portfolio of artworks printed collectively by 9 female artists: Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Valentina Berardinone, Tomaso Binga, Nilde Carabba, Dadamaino, Amalia Del Ponte, Grazia Varisco and Nanda Vigo. This portfolio contained an introduction by the critic Lea Vergine. This portfolio put out by the group was offered as a gesture of solidarity toward the women's lib movement in general, and in particular, toward the "Libreria delle Donne", a newly opened bookshop in Milan, run by women, for women.

The same exhibition subsequently travelled to the Studio D'arte Eremitani in Padoa during the month of February, and to the Galleria 2000 in Bologna for the month of March. ■

STUDIO 46 PIERGIORGIO FIRINU

The gallery Studio 46 Piergiorgio Firinu has been active in Turin for the past six seasons. However, beginning last December, with a completely new program scheduled, the gallery director Firinu presented wall works and films by the Polish artist Natalia LL, followed in January by recent works of the French artist Nicole Gravier presently living in Italy. In February, the gallery showed large, color photoworks by the American artist James Collins. On exhibit during the month of March, were a series of "Transfiguration" works by the Italian artist Cioni Carpi, along with two recent films. These pieces belong to the series which were presented by Carpi last May and June at Véhicule Art in Montreal and at A Space in Toronto. Scheduled to follow in April , are works by Mac Adams.

It should be mentioned that the gallery's new program includes the creating of a Film Library for Super 8 film cassettes to be shown on a continuous-run basis with the Fairchild projection system installed in the gallery this year. Studio 46 is in the process of purchasing film copies for its Library and asks those interested to write to the following address: Studio 46 Piergiorgio Firinu, Via Maria Vittoria 46, Turin. Tel: 88 59 68. ■

**Eve Carpi**

---

*Avertissement: lorsqu'un ouvrage nous paraissait difficile à trouver, nous avons mentionné un endroit où il était possible de se le procurer. Les autres livres et revues sont facilement accessibles (sur place ou sur commande) dans la plupart des librairies.*

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES THÉORIQUES DIVERS

THEVOZ, Michel, **L'art brut,** préface de Jean Dubuffet, Skira, Genève, 1975; 225 pages, nombreuses illustrations couleurs/noir et blanc Environ $38.00.

Dans la perspective de Jean Dubuffet, perspective que l'on pourrait aussi comparer à celle des **Patenteux du Québec** (Parti-Pris, éditeur) et, à la rigueur, au **Art** et **Politique** de Mikel Dufrenne (coll. "10/18"..), M. Thévoz rassemble et analyse une production artistique "marginale". Du bricoleur au schizophrène, tout y est. Approche multidisciplinaire (esthétique, psychanalytique, sociologique, politique et anthropologique, nous dit l'éditeur!) dont les fondements et les conclusions sont peut-être à mettre en question mais qui, ne serait-ce que par l'enjeu de son questionnement, mérite qu'on s'y intéresse. En somme, ce livre est la consécration (récupération?) de "l'art brut" par un éditeur d'art reconnu et qui habituellement, nous présente une production, des titres et des auteurs "déjà" consacrés.

LEVI-STRAUSS, Claude, **La voie des masques,** coll. "Les sentiers de la création"; Skira, Genève, 1975; tome I, 142 pages: tome II, 147 pages, nombreuses illustrations couleurs/noir et blanc. Environ $30.00.

Sous ce titre, l'auteur de **l'Anthropologie structurale** (Plon) nous présente une analyse détaillée des mythes des indiens Salish et Kwakiutl de la côte ouest de l'Amérique du Nord. Partant de l'hypothèse que "tout mythe ou séquence de mythe resterait incompréhensible si chaque mythe n'était opposable à d'autres versions du même mythe ou à des mythes en apparence différents, chaque séquence a d'autres séquences du même ou d'autres mythes (... )" (t.I, p. 101), Lévi-Straus élabore une théorie de l'anthropologie culturelle en s'appuyant sur l'observation et le déchiffrage des éléments stylistiques des produits artistiques indissociables de leur usage rituel. Ouvrage qui, s'il n'est pas le plus important qu'ait écrit l'auteur, vaut certainement qu'on s'offre le "plaisir" de le lire.

S. AGACINSKI, J. DERRIDA, S. KOFMAN, PH. LACQUE-LABARTHE, J.-L. NANCY, B. PAUTRAT, **Mimesis des articulations,** coll. "La philosophie en effet", Aubier-Flammarion, Paris, 1975; 364 pages.

Recueil de textes sur le concept de "mimesis" par les représentants de l'avant-garde philosophique française. Lectures de Freud, Hegel, Wittgenstein, Brecht, etc. Malgré l'intérêt de la question pour l'esthétique, on hésite à le conseiller - sinon au lecteur averti, prévenu.

DAMISCH, Hubert, **Ruptures/Culture,**Coll. "Critique", éditions de Minuit, Paris, 1976; 228 pages.

**Tout l'oeuvre peint de Mondrian,** introduction par Michel Butor, documentation par Maria Grazia Ottolenghi, coll. "Les classiques de l'art", Flammarion, Paris, 1976; 119 pages, nombreuses illustrations couleurs/noir et blanc. Environ $13.50.

Les livres de cette collection nous présentent toute la production peinte d'un artiste. Ici, Mondrian. C'est ce que l'on pourrait appeler la version vulgarisée du catalogue raisonné. À lire pour l'introduction de Michel Butor.

LENINE, **Sur l'art et la littérature,** textes choisis et présentés par Jean-Michel Palmier, coll. "10/18", série "Esthétique", Union Générale d'Éditions, Paris, 1976; T.1, (no. 998) 440 pages: T.2, (no. 999) 436 pages: T. 3, (no. 1013) 312 pages. Environ $5.60 chacun.

Comme complément à la lecture des textes de Lénine, un ouvrage de Jean-Michel Palmier: **Lénine l'art et la révolution.** Il s'agit d'un essai sur la formation de l'esthétique soviétique. Premier tome d'une trilogie ce livre est paru dans la "Bibliothèque historique" des éditions Payot, Paris, 1975. Coût approximatif $40.00

HAACKE, HANS, **Framing and Being Framed,** "7 works 1970-75", The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/New York University Press, New York, 1976; 153 pages, illustrations

couleurs/noir et blanc. Environ $9.95 broché; $17.50 relié.

Comme l'écrit l'éditeur, Kasper Koënig, dans son texte de présentation: "The particular emphasis in this volume is on the interface of art, the producers of works of art, their public and their economic and ideological support structure which many of Haacke's works have dealt with over the last five years."

Les "7 oeuvres", chacune à sa manière, pourraient être classées sous l'appellation générale d'art sociologique. Les textes qui accompagnent ces oeuvres - Jack Burnham: **Steps in the Formulation of Real-Time Political Art** et Howard S. Becker/John Walton: **Social Science and The Work of Hans Haacke** - sont explicites quant à la fonction socio-politique du travail de Hans Haacke. Disponible au Mansfield Btok Mart, et à ArtData, C.P. 730, Station N, Montréal.

**La sociologie de l'art et sa vocation inter-disciplinaire,** "L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel", Collection "Bibliothèque Médiatjons". no. 134, éditions Denoël-Gonthier, Paris 1976, 294 pages. Environ $5.00.

Les différents textes rassemblés dans ce livre formaient les actes du **Colloque Pierre Francastel;** ils avaient préalablement été publiés dans les nos. 17, 18, 20 avril, juin et décembre 1974 de **Coloquio-Artes,** revue de la Fondation Callouste Gulbenkian. Tel que défini par Jacques Le Goff, "le programme de ce colloque est un dialogue entre les sciences humaines à propos de l'oeuvre d'art ou plutôt des objets de civilisation." Parmi les différents auteurs des communications publiées ici, nommons: Hubert Damisch, Nicos Hadjinicolaou, Jean Laude, Jean Duvignaud et enfin, Roland Barthes qui animait une table ronde sur "La peinture et l'écriture des signes". ■

ÉCRITS D'ARTISTES

KANDINSKY, WASSILY, **Écrits complets,** tome III: "La synthèse des arts", édition établie et présentée par Philippe Sers, coll. "Grand Format Médiations", Denoël-Gonthier, Paris, 1975; 398 pages. Environ $30.00.

Troisième et dernier tome des **Écrits complets,** "La synthèse des arts" rassemble des textes qui, dans l'ensemble, sont publiés pour la première fois en traduction française. Les textes sont regroupés sous les catégories suivantes: 1) La synthèse scénique, 2) Pièces de théâtre, 3) L'enseignement de l'art, 4) Cours du Bauhaus et, en appendice, le compte rendu d'une conférence de Kandinsky de 1928. Si la publication des **Écrits complets** de Kandinsky est un événement important, nous déplorons cependant que la présentation et les annotations des textes n'aient pas été aussi soignées que celles des **Regards sur le passé et autres textes,** coll. "Savoir", Herman, Paris, 1974; 326 pages.

JUDD, Donald, **Complete Writings 1959-1975,** Gallery Reviews - Book Reviews - Articles - Letters to the Editor - Reports - Statements - Complaints -" The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/New York University Press, New York, 1976; 229 pages, nombreuses illustrations noir et blanc. Environ $14.50 broché; $25.00 relié.

Cette parution avait déjà été annoncée dans l'avant-propos de Brydon Smith au catalogue de l'exposition Donald Judd qui eut lieu à la Galerie Nationale du Canada, du 24 mai au 6 juillet 1975. Plusieurs des textes parus ici ne sont pas inédits; par exemple, on retrouve des comptes rendus de livres et d'expositions parus dans différentes revues américaines (Art News, Arts Magazine, etc.) Pour rendre accessibles tous ces articles dispersés, il était essentiel de les regrouper en un seul volume. En ce sens, on se doit d'accueillir avec enthousiasme l'initiative de Kasper Koënig (éditeur général de la série "Source Materials of the Contemporary Arts", Nova Scotia Press). Disponible au Mansfield Book Mart et à ARTDATA, C.P. 730, Station N, Montréal.

DUCHAMP, Marcel, **Duchamp du signe, écrits,** Flammarion, Paris, 1975. Environ $22.00. Une réédition importante, les écrits de Duchamp ayant été introuvables pendant longtemps déjà.

**Photographie**

ZILLE, Heinrich, **Photographien Berlin 1890-1910,** texte et catalogue de Winfried Ranke (en allemand), Schirmer/mosel, Munich, 1975; 199 pages, nombreuses illustrations. Environ $20.00. // Photographe allemand du début du siècle, Zille mériterait d'être comparé aux Atget, Sander, etc. et ce, malgré le silence des histoires de la photographie. Photographies "modernes" pour lesquelles on n'a pas à trouver d'excuses (techniques, etc.) et que l'on doit regarder comme un moment important dans l'évolution de la photographie. L'intérêt que l'on porte à ce livre ne s'inscrit pas dans le courant actuel de la mode "rétro". L'un des rares livres qui vaut le prix qu'on en demande. Disponible au Mansfield Book Mart sur commande.

**Creative Camera International Yearbook - 1976,** édité par C. Osman et P. Turner, Co. Press Ltd. Londres, 1976; 236 pages, nombreuses illustrations noir et blanc. Environ $20.00.

Produit par les éditeurs de "Creative Camera" (magazine mensuel anglais), ce livre regroupe des photographes peu connus et des figures marquantes de la photographie. D'un article sur Manuel Alvarez Bravo à des notes sur la restauration des daguerréo-types.

SNOW, Michael, **Cover to Cover,** The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/New York University Press, New York, 1975; 360 pages, photographies de Vince Sharp et Keith Lock. Environ $12.50 broché; $20.00 relié.

Le livre de Michael Snow frappe d'abord par l'absence totale de texte: il est constitué d'une suite de photographies qui présentent, au recto et au verso d'une page, le recto et le verso de l'objet photographié. Jeux de possibilités, énonciation des différentes façons de voir une même chose, le "livre" se regarde un peu comme on regarde les structures "analytiques" de Sol Lewitt. En le parcourant, d'un couvert à l'autre, le lecteur se doit de reconstituer le récit. Du livre-au-récit-au livre. Disponible au Mansfield Book Mart, et à ARTDATA, C.P. 730, Station N, Montréal. ■

REVUES ET PÉRIODIQUES

**Actes de recherches en sciences sociales,** revue bimestrielle, no. 5/6, novembre 1975, Paris; 205 pages. Environ $6.00.

Sous le titre: "Critique de la tradition lettrée", ce numéro spécial nous présente des textes de Boltanski, Bourdieu, Bollack, Wismann, etc... Nous retiendrons tout particulièrement le texte de Louis Marin, **La célébration des oeuvres d'art** (pp. 50-64) qui porte en sous-titre: "notes de travail sur un catalogue d'exposition". Analyse et dénonciation de l'idéologie de ceux qui prétendent ne pas en avoir, le catalogue apparaissant ici comme "instrument des actes de contrôle et de pouvoir" qui préparent et accompagnent l'exposition. Enfin, si cette revue ne concerne pas exclusivement l'art (produits, milieu, etc.), les textes qu'elle présente apporteraient certainement une force réflexive et critique aux théoriciens de l'art - et même aux praticiens (artistes, conservateurs, etc.). Cette revue est disponible à l'Agence du livre français, 1249 Bernard ouest (271-6888) où sont d'ailleurs disponibles, en exclusivité, un nombre important de revues reliées directement ou indirectement à l'art.

**L'arc,** revue trimestrielle, no. 63, 1975, Aix-en-Provence; 84 pages.

Intitulé: Beaubourg et le musée de demain et regroupant des textes de Pontus Hulten, Jean Clair, Gilbert Lascault, Annette Michelson (traduction partielle d'un article paru dans Art Forum), etc., ce numéro de la revue **L'arc** porte sur le déjà très controversé Plateau Beaubourg dont la construction, toujours en cours sur l'emplacement des Halles à Paris, atteindra un coût phénoménal. L'occasion était belle de voir naître une polémique autour du rôle de l'art dans la société, mais, malheureusement, une part importante des textes publiés ici évacuent trop facilement les implications sociales, politiques et économiques d'un tel projet. À lire donc pour la nouvelle mythologie du libéralisme, celle de l'"ouverture", et aussi pour les commentaires-réponses des artistes (Buren, Bury, Boltansky, etc.).

**L'Arc,** no. 64, Aix-en-Provence, 1976, 90 pages.

Ce dernier numéro de **l'Arc** est consacré à Jean-François Lyotard. Y ont collaboré Gilbert Lascault, Mikel Dufrenne, Hubert Damisch, Michel Butor, etc.

**TriQuarterly,** no. 32, "Anti-Objet Art," revue trimestrielle, hiver 1975, Northwestern University; sans pagination. Environ $4.00.
Dans l'introduction qu'il écrit pour ce numéro, John Perrault le définit comme suit: "This issue of TriQuarterly is not 'about' art but **is** art. It is a portable exhibition, rather like a major museum show, but with one significant difference: it takes up very little space." Une très bonne introduction visuelle aux différents courants de l'avant-garde, un parcours de toutes (ou presque) les tendances quelque fois accompagné de textes, de notices, de descriptions, etc. Beuys, Acconci, Serra, Lewitt, Levine, etc., y participent d'une façon ou d'une autre. Distribué au Canada par Little Press and Gallery Editions et disponible au Mansfield Book Mart ainsi qu'à ARTDATA, C.P. 730, Sation N, Montréal.

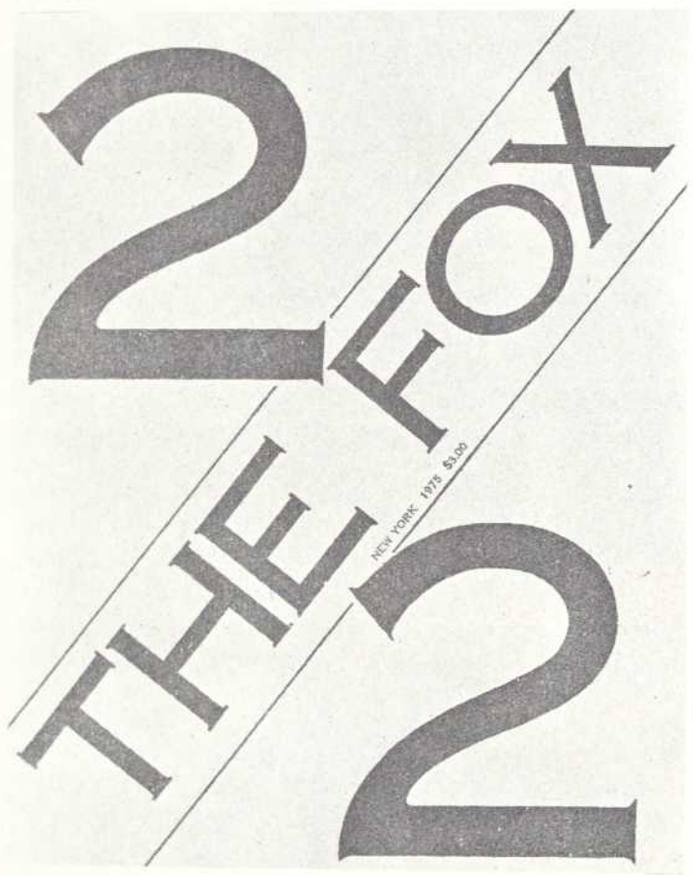
**Traverses,** no. 2, 3, éditions de Minuit, Paris
Intitulés respectivement **Le design** et **La mode,** les deux derniers numéros arrivés ici d'une revue qui publie des textes de LeBot, Baudrillard, Kopp, Dufrenne, Moulin, Perec, etc. Le numéro 1 de **Traverses** portait sur **Les lieux et objets de la mort** tandis que les numéros à paraître traiteront du **Fonctionnalisme,** des **Jardins** et du **Maquillage.**

# musiques au présent

Cette revue est publiée par le Centre de Création Industrielle. Centre National d'art et de culture Georges-Pompidou, mieux connu sous le nom de **Plateau Beaubourg** Disponibles à l'Agence du livre français au coût de $9.50 pour chacun des numéros.

**The Fox,** no. 2, revue publiée 3 fois par année par Art & Language foundation, inc. New York, 1975; 163 pages. Coût $3.00.

Ce qui distingue **The Fox** des autres revues d'art (sur l'art) c'est d'abord la présentation "papier brouillon", l'absence de couleur, le peu d'illustrations. À tendance marxisante avouée, et théorique plutôt qu'illustrative ou "descriptive", **The Fox** est plus qu'une revue d'information sur l'art. Par l'appareil critique qu'elle actualise, elle se veut le lieu d'une remise en question du fonctionnement du marché de l'art et des présupposés épistémologiques de la pratique artistique. Textes de Kosuth, Ian Burn, Mel Ramsden, etc... **The Fox** est disponible à ARTDATA, C.P. 730, Station N, Montréal, il est aussi possible de s'y abonner en écrivant à: Jaap Reitman, Inc. 167 Spring Street, New York, New York 10012.




N.B. Parmi les librairies de Montréal, anglophones ou francophones, une seule est vraiment intéressante, du moins en ce qui regarde le domaine des arts. La Librairie Mansfield Book Mart, 2065, rue Mansfield, téléphone 845-1872, reçoit régulièrement des publications hors-circuit commercial. Par exemple, on y trouve les titres du Nova Scotia Press: Yvonne Rainer, **Work 1961-73,** Claes Oldenburg, **Raw Notes,** etc. et, par ailleurs, plusieurs plaquettes, à tirage limité, publiées par la galerie **Multiples** de New York. On y trouve aussi les publications distribuées au Canada par Little Press and Gallery Editions: **On Art,** Gerd de Vries, éditeur, Dumont International, **Example Joseph Beuys,** catalogue de l'exposition qui eut lieu à l'université de Californie, etc... Aux qualités du Mansfield Book Mart, il faut ajouter la compétence des libraires et l'efficacité du service de commande.■

**Christiane Charrette**

EN DIRECT

**Composers/Performers Group:**

Jeudi 15 janvier, salle Pollack, université McGill, avec Meg Sheppard (actress-singer), Mario Bertoncini (p), Luis de Pablo (synth., mouth organ), Alcides Lanza (p. electr.), Eric Johnstone (electr. ass.). Quatre pièces furent interprétées: **Ludwig Van** de M. Kagel, **Visto de cerca** (1974) de Luis de Pablo, **Ekophonesis II** (1968-111) d'Alcides Lanza et **Cifre** (1964-67) de Mario Bertoncini. Une entrevue avec ce compositeur italien en résidence à McGill sera publiée dans le no. 4 de cette revue.

> "L'idée de créer **CIFRE** dont "l'objectif" principal était de produire des sons longs et soutenus du piano, m'était venue en 1963, alors que j'expérimentais avec toutes sortes de techniques d'archet pour des instruments à percussion et le piano. Plus tard, ces techniques ont été démontrées en Europe, aux États-Unis, au Japon, à différentes occasions avec des oeuvres telles que "Quodlibet" (1964), "Tune" (1965), "Cifre" (1964-67), "Spazio-Tempo" (1967-69), "Tempi di prova" (1970), "Mariolina" (1970) etc..., de même que par le groupe d'improvisation Nuova Consonanza, avec lequel j'employais fréquemment ces techniques (voir disques RCA et DGG, revue Source (1968). Elles ont été adoptées entre temps par d'autres compositeurs et musiciens.
>
> La présente version pour un pianiste simule le jeu d'un second interprète grâce à une partie pré-enregistrée sur quatre pistes, utilisée par l'interprète "in real time", c'est-à-dire, sans une structure de temps rigide et inerte sur la bande sonore. Le matériel pré-enregistré n'a subi aucune manipulation électronique et constitue l'équivalent parfait de l'action de l'interprète durant le concert."- **Mario Bertoncini.**

**Eugene Chadbourne: concert solo.**

Guitares acoustiques six et douze cordes, Véhicule Art, samedi le 17 janvier 76, Montréal. Né à New York en 1954, Eugene Chadbourne vit à Caigary depuis 1971.

> "I compose in various "areas" or "pulses" for acoustic guitar, developing the original idea or communication in real time. My compositions deal with a specific intended outcome or process on acoustic guitar, six or twelve string, and the performance of the music relies on traditional skills as well as my own developments, ranging from different tunings to modifications such as use of pipe cleaners for certain purposes, removal of frets on one instrument and use of the actual wood (hallowness) of the instrument to create resonation factors."- Eugene Chadbourne.

Frottements, grattements, pincements, crépitements qui prolifèrent, une technique nouvelle appropriée, un langage en devenir semblable à Derek Bailey, sans références stylistiques, anecdotiques, citations ou emprunts au répertoire guitaristique traditionnel. Ici, le matériau sonore est exposé tel quel et perçu par l'auditeur comme matière brute (matérialité du son) sans presqu'aucun repère pour en faciliter l'assimilation, l'acceptation, parce que renvoyant dans l'immédiat et spontanément à l'univers onirique de chacun I.E. au plaisir/confort du lieu déjà et souvent fréquenté, re-connu. Un concert exigeant donc, nécessaire. Un album solo de ce musicien vient de paraître: Eugene Chadbourne: **Volume One, Solo Acoustic Guitar** (CP-001) sur l'étiquette **Parachute** (Calgary/$5.50) disponible d'Eugene Chadbourne, 1408 Memorial Drive, N.W. Calgary, Alberta.

**Giancarlo Cardini:**

Pianiste, récital d'oeuvres contemporaines italiennes pour piano solo. Salle Pollack, vendredi le 23 janvier, sous les auspices de l'Institut Culturel Italien et avec la collaboration de la faculté de musique de l'université McGill. Un répertoire peu diffusé, enregistré, un interprète spécialisé. (Réf.: Luigi Dallapicola, Luca Lombardi, Salvatore Sciarrino, Sylvano Bussotti, Luciano Berio, Romano Pezzati, Paolo Castaldi, Giancarlo Cardini.)

**Steve Reich:**

Deux concerts au Musée d'Art Contemporain/Montréal, 30 et 31 janvier 1976. Présenté par la galerie B et la faculté de musique de l'université de Montréal.

**Clapping Music-Piano Phase,** version pour deux marimbas - **Music for pieces of wood-Music for mallet instruments, voices and organ, Drumming (1971).**

Ces concerts suscitèrent l'intérêt et l'enthousiasme d'un public considérable (plus de mille personnes). Dommage qu'ils soient si peu fréquents au Québec compte tenu de l'existence d'un public croissant pour cette musique.

**Steve Lacy:**

Concert solo, saxophone soprano, mercredi 24 mars, Eglise St-Jean l'Évangéliste, Montréal. Steve Lacy interpréta de façon magistrale quatorze de ses uniques compositions soit "The Crust", "Crops", "Duck", "Pearl St.", "Hookey", "Trickles", "No Baby", "Existence", "The Way", "Bone", "Name", "The Breath", "Life on it's way" et "Revolutionary suicide". Plus de 350 personnes manifestèrent leur intérêt et enthousiasme pour sa musique. Le plus beau concert de musique improvisée que nous ayons entendu depuis très longtemps.

TORONTO:

**York University: John Cage** "A lecture on the weather", première mondiale pour commémorer le bicentenaire des États-Unis d'Amérique. Incluant des textes de Henry David Thoreau, des enregistrements de Maryanne Amacher et un film de Luis Frangella utilisant des dessins de H.D. Thoreau.

**Music Gallery:** adresse: 30 St-Patrick street, 368-6975.

OTTAWA: **Festival de films sur le Blues,** Bibliotheque nationale, rue Wellington. 8-15-22 et 29 juillet:

Organisé par l'Institut Canadien du film avec l'assistance de Jazz Ottawa, association à but non lucratif pour la promotion de musique de Jazz à Ottawa. Huit programmes prévus,

tous différents, 16 heures de projection où l'on pourra voir/entendre B.B. King - Browne McGhee, Sonny Terry, Mance Lipscomb - R. Pete Williams - Furry Lewis - Roosevelt Sykes - Big Bill Bronzy - Lightnin Hopkins - Clifton Chénier - Bessie Smith - Junior Wells - Bukka White - Muddy Waters, etc... (Billets: $1.50 sur présentation de la carte de membre.)

**JAZZ OTTAWA:**

Renseignements: 500 ouest, avenue Laurier, app. 1702 - Ottawa, Ontario K1R 5E1

Cotisation pour les membres: $5./année

Ron Sweetman, chroniqueur pour Coda et Down Beat rédige le communiqué mensuel de cette association. Quinconque désire voir publier une information-musique peut lui écrire à: 508 Gilmour Street - Ottawa K1R 5L8

LIVRES:

**J. Jacques Nattiez: Fondements d'une sémiologie musicale** -Collection 10/18 no. 1017, 1975.

**Brigitte Fontaine: Chroniques du Bonheur,** ed. Des femmes, Paris 1975.

Pour ceux que l'univers poétique de B. Fontaine fascine , un premier livre envoûtant, insolent à souhait. Un nouveau disque: "Le Bonheur "avec Areski". (Saravah).

**James Harding: Erik Satie,** publié par Secker et Warburg.

**Biofeedback and the arts: Results of early experiments** par David Rosenboom avec textes de Richard Teitelbaum, Alvin Lucier, Barbara Mayfield etc... 154 p., $$11.95 no. ISBN O-88985-002-X disponible de A.R.C. publications, P.O. Box 3044, Vancouver, B.C., V6B 3X5, Canada.

**Environments of musical sculptures you can build,** édité par John Grayson, A.R.C. publ., 154p., $11.95, no. ISBN O-88985-001-1. Ce livre traite de la construction et invention de nouveaux instruments de musique de même que de sculptures sonores en utilisant les matériaux de l'environnement. 70 pages de partitions diverses pour ces instruments sont aussi comprises.

**Sound sculpture,** édité par John Grayson pour A.R.C., 196 p., $11.95 no. ISBN O-88985-000-3, articles de Harry Parch, F. et B. Baschet, Stephan Van Huene, David Jacobs, John Chowning, R. Murray Schafer etc..., plus photos-dessins.

**Pieces: an anthology,** édité par Michael Byron, 160 p., $11.95 no. ISBN 0-88985-003-8.

A.R.C., en préparation: **The Art of Drumming/South Indian-Mrdangam,** par le professeur Trichy Sankaran (York univ.) incluant un disque solo. **Beginner,** édité par Walter Zimmerman (A.R.C.). Conversations enregistrées en 1975-76 avec John Cage, Philip Glass, Garrett List, Christian Wolf, Frederic Rzewski, Morton Feldman, Larry Austin, Steve Reich, Robert Ashley etc...

**J.E.E., The Journal of experimental aesthetics,** A.R.C., no. 1, textes de James Tenney, Christopher Marx Nunn et Robert Ashley ($5.00 ou $15.00 pour 4 nos.).

NOUVEAUTÉS DISCOGRAPHIQUES. MUSIQUE NOUVELLE COMPOSÉE/IMPROVISÉE.

ARISTA-FREEDOM:

**Cecil Taylor: Nefertiti-The Beautiful One Has Come** (AI-1905/double)

avec Jimmy Lyons (as) et Sunny Murray (dm), enregistré live au Café Monmartre, Copenhague, le 23 novembre 1962. Six compositions, chacune constituant un long continuum sonore improvisé, chargé d'émotions violentes, de tendresse aussi, une entreprise d'auto-révélation, un don de soi total, un engagement corps/esprit, un déferlement d'énergie précipitée, surchauffée, en voie de fusion, un trio perçu comme une seule voix, un rythme unique, acharné, passionné, incarné.

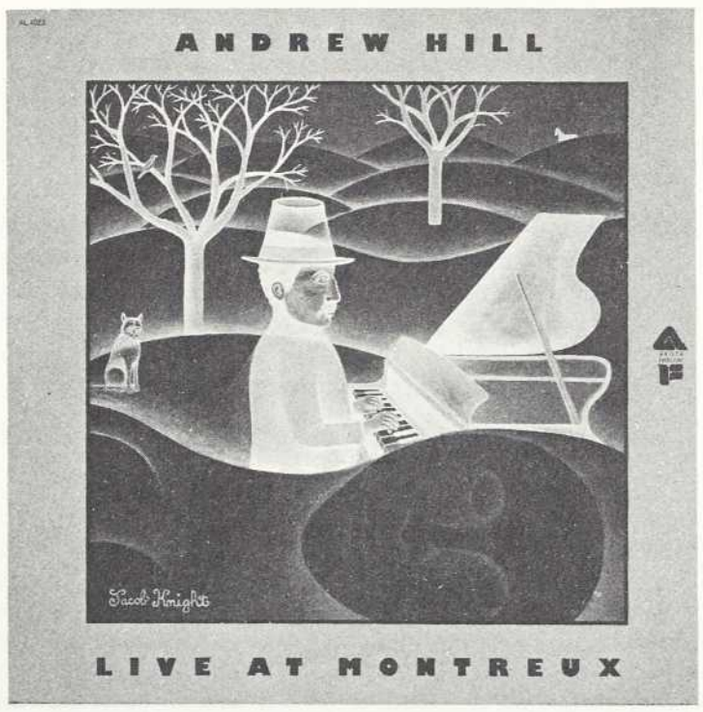
**Frank Lowe: Fresh** (AL-1015) avec Lester Bowie (tp), Joseph Bowie (tb), Charles Bobo Shaw (dm)...

**Ted Curson: Tears for Dolphy** (AI-1021)

Ted Curson (tp), Bill Barron (ts-cl), Herb Bushler (b), Dick Berk (dm), Paris août 64, du hard bop d'époque, solide, honnête et rappelant parfois C. Mingus pour certains thèmes et solos de Ted Curson.

**Andrew Hill: Live at Montreux** (AL-1023)

Juillet 75. Pour son premier album de piano solo, Andrew Hill nous offre trois de ses compositions de même que **Come Sunday** en hommage à Duke Ellington. Petit à petit, d'une note à l'autre s'arrêtant, hésitant, réfléchissant (intériorité de son chant), ajoutant à ce qui précède, Andrew Hill construit sa maison, un langage à l'élocution brisée, difficile, existentielle, sa manière à lui de fréquenter le temps, l'habiter, le maîtriser, le mettre à sa (ses) main(s): tout le processus de la créativité spontanée. Une réussite totale.




**Human Arts Ensemble: Under the Sun** (AL-1022)

"The Human Arts Association is an association of artists, families and individuals founded and based in St-Louis, Missouri during the late sixties and early seventies, for the purpose of survival and growth of free and meaningful expression of human values and their uplifting influence in an unrighteous, violent, oppressive environment where the dollar is God and mediocrity is exalted." -

Notes.

Juillet 73, Missouri avec les membres du BAG-Black Artists Group (Lester Bowie, Oliver Lake, Charles Bobo Shaw...). Les traditions non occidentales revendiquées: Islam, Moyen-Orient, la recherche d'un ailleurs, d'un mieux vivre "Under the Sun". De bonnes intentions pour (avec ce disque) un bien faible résultat.

**Hampton Hawes: Live at the Montmartre (AL-1022)**

H. Hawes (p), Henry Franklin (b), Michael Carvin (dm), Copenhague, septembre 71, album intéressant sans plus, d'un excellent pianiste hard bop ayant déjà gravé pour Contemporary et Prestige quelques belles sessions toutes empreintes d'un lyrisme bleu, délicat ou "funky" et nettement plus inspirées.

**Marion Brown: Duets** (AL-1904/double)

Deux sessions:

1) Paris, 12 mai 1970, M. Brown (as, perc) et Leo Smith (tp, perc)

2) Bowdoin College, USA 18 février 1973, M. Brown (as, cl, p, perc) et Elliott Schwartz (p, arp synth, perc, misc.)

Deux duos, deux rencontres, deux résultats très différents. Polyinstrumentisme, pluralité d'options, multiplicité de soi/projection, un théâtre improvisé, une gestuelle sonore/. 1970, avec Leo Smith, stade expérimental, recherche d'un langage cohérent. 1973, avec E. Schwartz, collage hybride de langages différents, constat d'échec partiel. Soit deux documents des plus instructifs.

OBSCURE RECORDS:

Cinq disques produits par Brian Eno en collaboration avec Island Records. D'Angleterre, une musique nouvelle réunissant quelques musiciens parmi les plus influents de ce pays. En général pour tous ces disques, la musique est d'une grande simplicité, non agressive, calme, retenue (nostalgique?). Une avant-garde tranquille: Pourquoi pas!

**Obscure 1-Gavin Bryars /The Sinking of the Titanic, Jesus blood never failed me yet.**

"The initial starting point for the piece was the reported fact of the band having played a hymn tune as the ship went down, the lack of any report of their having stopped playing, combined with a number of other features of the disaster that are both reproducable and "that takes the mind to other regions". (...) the Hymns are arranged for the same ensemble as that on the ship viz. Three violins, two celli, one double bass. (...) This recording uses the hymn tune "autumn" (partly subject to

aquatic treatment), the hymn tune "aughton", parts of the hymn tune Horbury, the ragtime tune "O your beautiful doll". (...), Miss Hart, a survivor of the disaster, recalling certain memories of the music on the ship in conversation with the composer, a music box which plays "la Maxixe". "-Partition incluse dans le magazine **"Soundings"** no. 9, 1975.

""**Jesus blood never failed me yet**" is for the prerecorded voice of an old tramp with added chamber orchestra." - Notes: Gavin Bryars.

**Obscure 2 - 2-Christopher Hobbs - John Adams-Gavin Bryars: Ensemble Pieces.**

**C. Hobbs: Aran,** C. Hobbs (tubular bells, triangles, cowbells, toy piano), John White (reed organ, toy piano, triangles, drums), Gavin Bryars (reed organ, triangles, woodblocks, cymbals), 1970-72.

"The note to note procedure of the piece was determined by random means in the hope of producing a gentle unpredictability in the final result." -C. Hobbs, notes.

**M.C. Crimmon will never return,** C. Hobbs et G. Bryars, reed organs.

"...stems from a temporary interest in piobaireachd (pibroch), the most highly developped form of Scottish bagpipe music."-C. Hobbs, notes.

**John Adams: American Standard -** trois parties, fonctionne par l'intrusion d'un matériau sonore étranger dans une structure au langage bien défini. Résultat plutôt ennuyeux, banal. Interprété par le New Music Ensemble of the San Francisco Conservatory of Music-Mars 1973. (Un album Wergo (WER 60057) de ce même ensemble est disponible incluant **Variations 3** de J. Cage, **Nexus 16** de Loren Rush, **L'après-midi du Dracula** de Robert Moran et **Culmination** d'Anestis Logothetis.)

**Gavin Bryars: 1,2,1-2-3-4** avec G. Bryars (b), C. Hobbs (piano), Cornelius Cardew (cello), Derek Bailey (guitar), Mike Nicolls (dm), Cellia Gollin et B. Eno (voc), Andy Mackay (oboe), Stuart Deeks (violins), Paul Nieman (tb). "This piece is for instrumentalists/vocalists, each wearing headphones connected to a portable cassette machine. Each performer hears only the music which contains "parts" for his instrument or voice and he plays along with the cassette, his own instrumental part. (...) In this performance, all the players have identical material on their cassettes, though each was recorded individually and not copied simultaneously, and their performance reflects a number of variables that occur..."-G. Bryars, notes.

**Obscure 3-Brian Eno/Discreet Music.**

"The key configuration here is the long delay echo-system with which I have experimented since I became aware of the music possibilities of tape recorders in 1964. Having set up this apparatus, my degree of participation in what it subsequently did was limited to a) providing an input (in this case two simple and mutually compatible melodic lines of different duration stored on a digital recall system) and b) occasionnally altering the timbre of the synthesizer's output by means of a graphic equalizer. (...) I suggest listening to the piece at comparatively low levels, even to the extent that it frequently falls below the threshold of audibility."- B. Eno, notes.

**3 variations** on the canon in D Major by J. Pachelbel.

"In this case the "system" is a group of performers with a set of instructions-and the "input" is the fragment of Pachelbel."-B. Eno, notes.

**Obscure 4-David Toop-Max Eastly/New and rediscovered instruments.**

Max Eastly/Hydrophone, Metallophone, Centriphone, elastic aerophone/Centriphone. "The work I am involved in is a synthesis of the simultaneous study of kinetic art, music and musical instruments. These are my sources. (...) My aim is perfect synthesis and emancipation of these elements into a new form." - M. Eastly, notes.

David Toop: **Do the Batosphere,** D. Toop solo voice & Chris Munro, B. Eno, Phil Jones (voc), 1973.

**The divination of the bowhead whale,** D. Toop prepared el. guitar, bowed chordophone-Frank Perry, three japanese resting bells-Paul Burwell, three bass drums, large lorry hub, two string fiddle-B. Eno, prepared bass guitar-Hugh Davis, grill harps. 1975.

"Concerning pitch as a function of time. Structured in 7 parts: before its beginning/after its ending/3 slow moving blocks of sound/2 silences. Division was achieved by the means of signal gongs, the duration of silences determined according to the physical properties of these gongs." -D. Toop, notes. **The chairs story,** D. Toop, solo voice, flutes, water. Trois répétitions de la structure de base d'une chanson la modifiant à chaque répétition.

Disponibles à l'Alternatif, 1587 St-Denis, 845-8887.

PABLO:

**Oscar Peterson et Dizzy Gillespie** (No. 2310-740, novembre 1974), duo.

un langage commun, magistralement articulé, le blues, le bop, quelques standards, un plaisir évident de jouer et ici de ne jouer que l'essentiel. Dans ce disque virtuosité et musicalité ne font qu'un, rien n'est gratuit, inutile. Un chant simple, enjoué, profondément ressenti. D'une écoute indispensable.

**Count Basie: For the first time** (No. 2310-712, mai 1974), trio.

"Finalement nous n'avons pas pris ça trop au sérieux et nous nous sommes bien amusés. Une vraie fête...(...) Au point où j'en suis, il n'y a que ça qui compte pour moi: prendre du plaisir, faire ce que j'aime. .. -C. Basie, Jazz Magazine, octobre 75. De Count Basie, on connaît ce jeu économique, tout en sous-entendu, pourtant si direct, efficace, et qui fait ici tout le bonheur de l'auditeur.

**Joe Pass: Montreux 1975** (No. 2310-752),

guitare solo, onze superbes improvisations par l'un des grands virtuoses de cet instrument.

**Tommy Flanagan: Tokyo Recital** (No. 2310-724, février 1975),

avec Bobby Durham (dm) et Keter Betts, neuf compositions dont 6 fort belles signées Billy Strayhorn. Pianiste sous estimé, au jeu équilibré, dynamique et dont on aimerait bien voir réédité l'excellente prestation en trio avec Elvin Jones (Prestige 7632 **Trio overseas.**

**Eberhard Weber(b): Yellow Fields** (ECM 1066/ septembre 75)

avec Charlie Mariano (ss-shenai-nagaswaram), Rainer Brüninghaus (claviers), J. Christensen (dm).

**Ralph Towner: Solstice** (ECM 1060/décembre 74)

avec R. Towner (g-p), Jan Garbarek (ts-ss-f), E. Weber(b), J. Christensen(d). Deux albums caractéristiques de la production ECM: de jolies mélodies, un jazz-rock gentil, introspectif, un blues européen, confortable, des climats plutôt qu'un langage précis, direct, des références (Miles Davis et ses disciples...), un maniérisme sophistiqué, décoratif (mood-mode?), d'habiles musiciens, un parti-pris de plaire, de communiquer à la majorité.

**John Abercrombie: Timeless** (ECM 1047/juin 74)

J. Abercrombie (g) avec Jan Hammer (claviers) et J. de Johnette (dm). Un excellent disque de jazz-rock. Des influences sans doute mais avant tout une musique vigoureusement amenée, improvisée.

**Keith Jarrett: The Köln Concert** (ECM 1064-65/solo)

Si la musique de K. Jarrett plaît à un si grand nombre, c'est que ses références sont depuis longtemps assimilées, acceptées, comprises par tous: la musique classique romantique, le folk song, un certain jazz "funky" acoustique. Par un virtuose convaincu, une émotion qui s'exhibe.

**Albert Ayler: Prophecy** (ESP 3030)

avec Gary Peacock(b) et Sunny Murray(dm). Session live 14 juin 1964, The Cellar Cafe N.Y.C.. Même formation que pour **Spiritual Unity** (ESP 1002), même verdict: indispensable. Un des plus grands disques d'Albert Ayler.

**Heiner Stadler: Ecstasy** (Labor LRS 7003)

Incluant **Love in the Middle of the Air** de H.S. interprété par un duo exceptionnel: Dee Dee Bridgewater (voc) et Reggie Workman(b) de même que trois pièces de musique contemporaine par le compositeur allemand Walter Steffens: **Qua-cumque** pour violon - **For Soto** pour guitare et **Ecstasy** pour quatuor à cordes.

**John Cage: Sonatas and interludes** for prepared piano, **Book of Music** for two prepared pianos (LRS 7004/05), Joshua Pierce et Maro Ajemian(p).

**Sonny Rollins: Nukleus** (Milestone 9064)

Le plus commercial et le plus décevant des albums de Sonny Rollins.

**McCoy Tyner: Trident** (Milestone 9063)

avec Elvin Jones(dm) et Ron Carter(b). Un trio homogène, une belle version de "Ruby my dear" (T. Monk).

**Sonny Criss: Saturday morning** (Xanadu 105/mars 75)

S. Criss(as), Barry Harris, (p), L. Vinegar(b), Lenny McBrowne (dm). Retiré de la vie publique depuis 1969 et travaillant depuis 71 à aider les défavorisés de la société dans les ghettos de Los Angeles, enseignant et jouant dans les écoles occasionnellement, Sonny Criss perpétue ici et de manière admirable la tradition bebop, le blues qu'il interprète avec une ferveur, une conviction incomparable.

**Richard Davis: Understanding** (Muse 5083)

R. Davis possède une technique impeccable. Dommage que la musique ici jouée ne soit pas plus passionnante/exigeante.

**Barry Harris: Plays Tadd Dameron** (Xanadu 113/juin 75)

avec Gene Taylor(b), Leroy Williams(dm). Huit compositions bop classiques toutes très belles signées Tadd Dameron. Jeu superlatif de Barry Harris. Quant à Tadd Dameron, on peut l'entendre au piano en compagnie de John Coltrane dans un très beau disque Prestige PR 7745, **Matting Call.**

**Thad Jones/Mel Lewis: Suite for Popps** (A & M Horizon SP 701)

Quelques bonnes compositions de Thad Jones en hommage à Louis Armstrong, un big band soul: swing/invention/lyrisme. Recommandé.

**Paul Desmond(as)/Dave Brubeck(p): 1975-the Duets** (Horizon SP 703)

Huit ballades romantiques, Paul Desmond plus discret que jamais, effacé, inimitable.

**Dave Liebman: Sweet Hands** (Horizon SP 702)

Un réservoir d'influences plus ou moins assimilées, investies superficiellement, des musiciens habiles mais sans grande originalité.

**Sonny Fortune: Awakening** (Horizon SP 704/août 75)

S.F. (as-f-perc) avec entre autres Charles Sullivan (tp), K. Baron(p), R. Workman(b), John Hicks(p) etc. 2 Belles compositions: **Sunshower** de K. Barron et **For Duke and Cannon** de S. Fortune, le reste "straight ahead" mais affirmé. Deux solistes d'envergure: Sonny Fortune, un saxophoniste au jeu incisif et Charles Sullivan, trompettiste, à surveiller.

**Jim Hall: Live** (Horizon SP 705), Toronto- 1975,

Jim Hall(g) en très bonne compagnie: Don Thompson(b) Terry Clarke(dm). 5 pièces, magnifiques.

**Modern Jazz Quartet: The Last Concert** (Atlantic SD-2-9091198)

Cet album double comprend quatorze compositions déjà identifiées comme répertoire classique du MJQ et enregistrées le 25 novembre 1974 au Avery Fisher Hall du Lincoln Center à New York. Il constitue la dernière prestation de ce groupe célèbre et très certainement l'une de ses plus magistrales. Ce chant du cygne n'est pas triste mais au contraire spirituel, incandescent, joyeux. Une belle fin.

**John Lewis: P.O.V.** (Columbia PC 33534)

avec Richard Davis(b), Mel Lewis(dm), flûte, violon, violoncelle.

**Carla Bley/Mike Mantler: 3/4, 13** (Watt 3/août 75)

**3/4** pour piano et orchestre, **13** pour piano et 2 orch. **3/4** est une oeuvre séduisante pour piano et orchestre signée Carla Bley, sorte de concerto pour piano de facture classique européen, appuyé entre autre sur quelques motifs simples, répétés, au dessus desquels se profile un thème mélodique joué soit par les cordes soit par les vents avec ici ou là quelques interventions en piano solo. **13** de Mike Mantler, oeuvre expressionniste, austère et ambitieuse ne suscite pas le même intérêt.

**Dudu Pakwana & Spear: Flute Music** (Caroline CA 2005/1974)

Pour Dudu Pakwana (as, p,perc, voc), Mongezi Feza (tp, f, perc, voc) et Victor Williams (p, el. p, voc) musiciens originaires d'Afrique du Sud, **Flute Music** évoque le passé, le pays natal, les racines. Musique populaire authentique, pour danser, se réunir, se rappeler, se perpétuer.

**Steve Lacy: Dreams** (Savarah/1975)

**Stalks** (Japon-Columbia/1975)

**Solo at Mandara** (ALM/1975)

**Steve Lacy** (Japon-Columbia)

**Clifford Jordan: Glass Bead Games** (Strata East 19737/8)

C. Jordan (ts) avec deux quatuors différents incluant respectivement S. Cowell (p), Bill Lee (b), B. Higgins (dm) ou Sam Jones (bass violin), C. Walton (p), B. Higgins (dm). 29 octobre 73. Clifford Jordan au sommet de son art signe ici deux disques de free-bop ou bop renouvelé tout à fait réussis.

**Chet Baker: She was too good to me** (CTI 6050/1974)

Premier album du trompettiste depuis 1968. "I believe I have progressed conceptually, which is the important thing. (...) I can still play that way, very cool, few notes, lots of empty spaces. I can also play very fly, very hard. I believe I play ten times better now than I did then". - Chet Baker, notes.

Un disque très personnel de Chet Baker, un auto-portrait sincère et qui lui ressemble forcément. On aime ou on aime pas, c'est au choix.

**Paul Rutherford (trombone):The gentle harm of the bourgeoisie** (Emanem 3305)

Emanem: nouvelle adresse: P.O. Box 123, Lanesville, N.Y. 12450, U.S.A., distribue aussi les étiquettes Incus-ICP-FMP-Saravah-Palm etc...

À Montréal les disques Emanem sont disponibles à l'Alternatif-Disques, 1587 St-Denis, 845-8887.

INCUS: 87, THIRD CROSS ROAD, TWICKENHAM, MIDDX., ENGLAND.

Incus est une compagnie de disques et propriété autogérée par/pour les musiciens britaniques de nouvelle musique qui en font partie. Créé en 1970, Incus a édité depuis quelques albums de musique improvisée parmi les plus remarquables des année 70, entre autres les nos. 1-2-3 et 4-5 avec Derek Bailey, Hann Bennink, Evan Parker, Paul Rutherford...

NOUVEAUTÉS:

Inc us 14 - Evan Parker (saxophones) et Paul Lytton (perc. & live electronics) **at the Unity Theatre**

Incus 15 - **Tea Time** avec Steve Beresford(p), John Russell (g), Nigel Coombes (violin), Gary Todd(s), Dave Solomon(perc)

En préparation: Incus 16 - **London Concert** (D. Bailey/Evan Parker)

Incus 17 - Music Improvisation Company

Incus 18 - Tony Oxley

Incus 19 - Evan Parker solo.

RÉÉDITIONS: BLUE NOTE,:

- Herbie Nichols: **The Third World**
- Fats Navarro: **Prime Source**
- Sonny Rollins: **More from the Vanguard**
- G. Mulligan/L. Konitz **Revelation**

ITALIE

**Steve Lacy: Flakes** (TPL-11097) vista.

avec M. Smith(p), I. Aebi(cello), S. Potts(as), K. Carter (b), Kenneth Tyler (dm).

**Enrico Rava: Pupa o crisalde** (TPL-1116) vista.

**Vista:** de IT Company, via Guido Santi 46, Roma, Italy.

**Martial Solal: Himself,** solo (PDU-A-6019)

**PDU:** Fidinam S.A. via pioda 14,6900 Lugano, Italy.

AUTRES

**Siegfried Palm** (violoncelle) et Aloys Kontarsky (piano), 1975 (Deutsche Grammophon 2530562) 4 pièces pour violoncelle solo (Xenakis, Zimmermann, Penderecki, Yun), 3 duos (Webern, Kagel, Earle Brown). Nous avions entendu trois de ces pièces en direct à Montréal lors d'un mémorable concert solo de Siegfried Palm pour la S.M.C.Q.. Enregistrement impeccable, vivement recommandé.

**Philip Glass: Solo Music** (Shandar 83515/mars 75)

Deux pièces: a) **Contrary Motion,** b) **Two Pages** (avec Michael Riesman, piano acoustique). Interprète: P. Glass-orgue électrique.




**John Cage: Songbooks/Empty Words,** Schola Cantorum, Stuttgart. Aussi: **Sonatas and Preludes for piano I** (Wergo 60074).

FOLKWAYS, NEW AMERICAN MUSIC-NEW YORK SECTION, COMPOSERS OF THE 1970's. QUATRE DISQUES PARUS (DISPONIBLES À L'ALTERNATIF-DISQUES).

FTS 33901-Gil Evans: Bluefish

Milford Graves: Transmutations

Mary Lou Williams: Zoning, fungus II

Sam Rivers: Shadows

Sunny Murray: Encounter

Mary Lou Williams: Gloria

FTS 33902- Compositions de L. Dlugoszewski, Philip Glass, James Fulkerson, Carman Moore, Stanley Silverman.

FTS 33903- Comp. de Talib Rasul Hakim, W. Bolcom, H. Swanson, Frederic Rzewski (three songs), avec entre autres Joe Chambers, A. Braxton, Karl Berger, S. Cowell...

FTS 33904- Comp. de Noa Ain, S. Chadabe, Ann McMillan, Gordon Mumma et V. Ussachevski.

**A.R.C.: THE AESTHETIC RESEARCH CENTRE.**

Livres/disques/revue disponibles par la poste à: A.R.C. publications, P.O.

Box 3044, Vancouver, B.C., V6B 3X5, Canada.

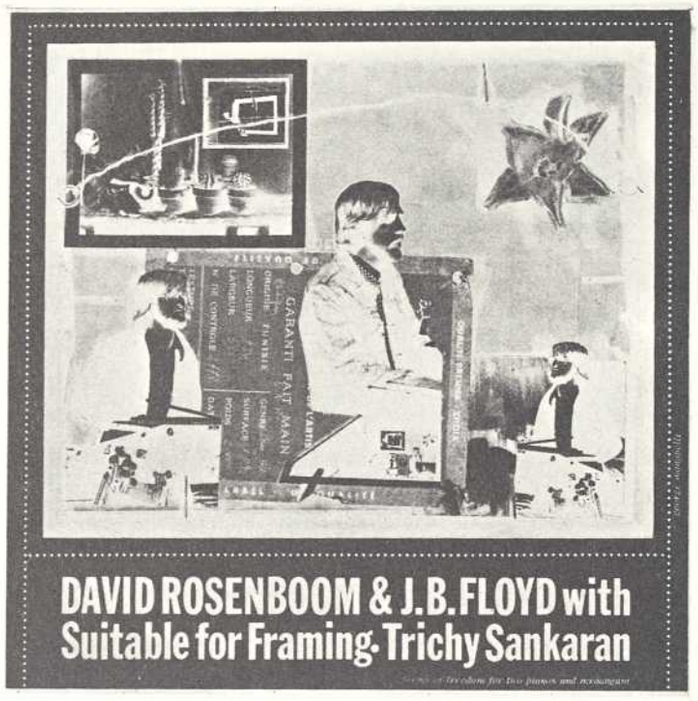
A.R.C.: "A centre devoted to the study and reification of the visual and aural senses in aesthetics."

DISQUES: **The Sounds of sound sculpture** (François et Bernard Baschet, Stephan Van Huene, David Jacobs, Reinhold Peiper Marxhausen, Harry Bertoia...) (ST 1001/$5.75)

**Suitable for framing** (Deux pianos et Mrdangam d'Inde du Sud)
enreg. live 1974-75 avec J.B. Floyd, David Rosenboom, Trichy Sankaran (Mrdangam).

Inclu également avec ce disque: un objet à suspendre de George Manupelli de même que la partition d'**Is art is** (D. Rosenboom). ST-1000 ($5.75).

**Brainwave Music,** compositions de Richard Teitelbaum et David Rosenboom. ST-1002 ($5.75).




**Raymond Gervais**

Nous remercions **Jean Papineau** pour les informations qu'il nous a fournies dans cette chronique. ■

(suite de la p. 31)

çon. Les voyages forment la jeunesse, du moins c'est ce qu'on dit, n'est-ce pas?

> "Shaman. One presumes a lot if one presumes that one can direct another consciousness into varying states of attentiveness en face d'un construct made by one for that very purpose. Amplifying "varying states of attentiveness" I could say that I mean not only the intensity of the attention but its nature and focus. I do presume that I can do that and that I do it to myself. Impossible subject, I can never be objective. I tend to believe because of occasional exterior manifestations, that many of the states of mind I experience in preceiving my work are frequently enough experienced by others. A passage can push you back into yourself so that its benevolent force reinforces your integrity and you momentarily become a core of concentrated yourself. Such a passage might modulate into an arrangement of elements that might draw your self out into an edifying dialogue of equals and then transform into a constellation that might invoke analysis or critiscism of itself only to become that more familiar but often welcome Svengalism which provokes total identification sans corps with the "reality" of the observed/recorded/recounted and tilts one off the edge of the bed of regular mind-time into an ancient and honorable lunacy, surfacing with real tears or laughter which were fathered by the ghosts of the artist's gesture". - Michael Snow, notes de pochette. ■

(1) Alain Daniélou/ *Sémantique Musicale,* Hermann. (essai de psychophysiologie auditive), Paris-1967.


# Art Diary

**Art Diary** est un agenda de poche sur l'art d'avant garde et sur l'art contemporain que publie chaque année Giancarlo Politi l'éditeur de **flash art** et d'**heute Kunst.**
**Art Diary 1976** (qui comprend entre autre un calendrier journalier complet de l'année 1976) rassemble toutes les adresses et téléphones des artistes, critiques, galeries, musées, revues spécialisées, éditeurs et photographes d'art, de maisons d'édition, librairies, archives, instituts culturels, foires d'art, ventes aux enchéres, maisons de transport, hotels, restaurants, bars etc. du monde entier.
250 pages d'informations importantes et précises. Prés de 5.000 adresses mises à jour, et toutes de grand interêt; énorme materiel rassemblé et sélectionné par des spécialistes.
**Art Diary 1976** est un guide indispensable pour celui qui voyage, travaille et vit dans le monde de l'art.
Pour se procurer **Art Diary 1976,** envoyer 20 FF + 3 FF de port, ou demander l'envoir contre remboursement.

**Giancarlo Politi Editore**
**Via Donatello 36**
**20131 Milano (Italy)**

**Pouvez vous me faire pervenir n. ..... copies de ART DIARY 1976, au prix de 20 F.F. la copie (+ 3 F.F. de post).**

☐ **Par chéque postal.**

☐ **Contre remboursement.**

Nom .....

Rue .....

Ville .....

Signature .....

**OFFRE SPECIAL:**
**abonnement de 1 an à FLASH ART + HEUTE KUNST + ART DIARY 1976**
**FF. 140**



Studio d'Arte Cannaviello
Piazza de 'Massimi la
Roma
Tel: 655.906

From January 26, 1976 -
DRAWING (in U.S.A.) group show

From March 5, 1976 -
DRAWING ( in Italy) group show

From April 14, 1976 -
FABIO MAURI one-man show

From May 5, 1976 -
EDWARD KIENHOLZ one-man show

From June 6, 1976 -
THE RESEMBLANCE group show

# ARTE FIERA 76

BOLOGNA
22/30 MAY, 1976
TRADE-FAIRS
QUARTER

EXHIBITION
MARKET OF
CONTEMPO-
RARY ART

ABP Magazin Kunst, Mainz - Aktionsgalerie, Bern - Alfa-Beta, Milano - Lucio Amelio, Napoli - Arco D'Alibert, Roma - Ariete, Milano - Arser, Brescia - Arta, Genève - Art Aktuell, Koeln - Artes Visuales, Mexico - Artforum, New York - Le Arti, Milano - Art in Progress, Muenchen - Artitudes, Saint-Jeannet - Art Look, Transvaal - Art Press, Paris - Art & Project, Amsterdam - Art Rite, New York - Arts Magazine, New York - Artweek, Oakland - Avalanche, New York - Banco, Brescia - Raffaele Bandini Editore, Milano - Baronian, Bruxelles - Beaubourg, Paris - Bischofberger, Zuerich - Il Bisonte, Firenze - René Block, Berlin - Blu, Milano - Blumen, Lugano - Bocchi, Milano - Bollag, Zuerich - Bologna Due, Bologna - Bon a Tirer, Milano - Bonnier, Genève - Bora, Bologna - Borgogna, Milano - La Bussola, Torino - Eva Callejo, Genève - Anna Canepa, New York - Canon Photo Gallery, Amsterdam - Studio Casati, Merate (CO) - Leo Castelli, New York - Del Cavallino, Venezia - Centro, Torino - La Chiocciola, Padova - Il Chiodo, Mantova - Ciak, Roma - Franco Cicconi, Macerata - Cirrus, Los Angeles - La Città, Verona - Cocorocchia, Milano - Data, Milano - D'Alessandro/Ferranti, Roma - Lucrezia De Domizio, Pescara - De Foscherari, Bologna - D.G.A., Roma - Diaframma, Milano - Diagramma, Milano - Documenta, Torino - Duchamp, Cagliari - Duemila, Bologna - Edizioni Due Torri, Bologna - Paul Facchetti, Paris - Falchi, Milano - Falsetti, Prato (FI) - Fandangos, Maastricht - Il Fante di Spade, Roma/Milano - Ronald Feldman, New York - La Feluca, Roma - Ferrari, Verona - Ferretti, Viareggio (LU) - Fidesarte, Venezia/Mestre - File Magazine, Toronto - F.L., Roma - Forni, Amsterdam/Bologna - Forum, Trieste - Fotografia Italiana, Milano - Galerie de France, Paris - Friedrich, Muenchen - Hansen Fuller, San Francisco - Il Gabbiano, Roma - Agathe Gaillard, Paris - Gianferrari, Milano - John Gibson, New York - Gimpel Fils, London - Giulia, Roma - G 7, Bologna - Grafica Studio, Bologna - Grafis Edizioni d'Arte, Bologna - Graphiks International, Washington - Graphis Arte, Livorno - Nigel Greenwood, London - Hausammann, Mestre - Volker Huber, Offenbach - Hüsstege, Amsterdam - Ideart, Milano - Le Immagini, Torino - Dell'Incisione, Milano - Industrie Grafiche Editoriali, Martellago (VE) - Interfunktionen, Koeln - Istituto Enciclopedia Italiana, Roma - Jabik & Colophon, Milano - Bernard Jacobson, London - Sidney Janis, New York - Marie Louise Jeanneret, Genève - Annely Juda, London - Crane Kalman, London - Kasmin, London - K 276, Amsterdam - Rudi Komon, Woollahra - Krinzinger, Innsbruck - Kriwin, Bruxelles - Krugier, Genève - Françoise Lambert, Milano - Yvon Lambert, Paris - Bernard Letu, Genève - Del Levante, Milano - Orde Levinson, Johannesburg - Light Gallery, New York - Lorenzelli, Milano - L.P. 220, Torino - Maeght, Paris - Marconi, Milano - Marino, Roma - Mark, Vedbaek - Marlborough Photography, New York - M'Arte, Milano - De May, Lausanne - Meneghini, Venezia/Mestre - Menghelli, Firenze - Mercato del Sale, Milano - Micha, Bruxelles - Michaud, Firenze - Milano, Milano - Del Milione, Milano - Moderna e Mala Gallerie, Ljubljana - Juana N. de Mordò, Madrid - Morone 6, Milano - MTL, Bruxelles - Multipli, Torino - Mutina, Modena - Nächst St. Stephan, Wien - Del Naviglio, Milano - Niccoli, Parma - La Nuova Foglio, Pollenza (MC) - Dell'Oca, Roma - L'Oeil, Paris - Opus, Paris - Parasol Press, New York - Pari & Dispari, Reggio Emilia - Peithner-Lichtenfels, Wien - Pellegrino, Bologna - La Pergola Edizioni, Pesaro - Phases, Parigi - Phoenik, San Francisco - Photographers' Gallery, London - La Piramide, Firenze - Plura, Milano - Plurima 1, Udine - P.M.J. Self, London - La Polena, Genova - Poligrafa, Barcelona - Rencontres, Paris - Denise René, Paris - Bettina Rheims, Paris - Grafica Romero, Roma - Rondanini, Roma - Rotta, Genova - Salone Annunciata, Milano - Felicity Samuel, London - Sanluca, Bologna - San Marco dei Giustiniani, Genova - Santa Croce, Firenze - Santandrea, Milano - Schema, Firenze - Schreiber, Brescia - Il Segnapassi, Pesaro - Il Segno, Roma - Serie-Diseño, Madrid - Sincron, Brescia - Nino Soldano, Milano - Sonnabend, New York - Spagnoli, Firenze - Rodolphe Stadler, Paris - Stamparte, Bologna - Centro Steccata, Parma - Stendhal, Milano - Stivani, Bologna - Studio International, London - Daniel Templon, Paris - Siro Teodorani, Milano - Toninelli, Milano - Torcular, Zincone di Trezzano (MI) - Toselli, Milano - Il Traghetto, Venezia - Nicholas Treadwell, London - Trentadue, Milano - Il Tritone, Biella (VC) - Uxa, Novara - Vandres, Madrid - Vega, Liège - Venturi Arte, Cadriano (BO) - Annemarie Verna, Zuerich - Vinciana, Milano - Lara Vincy, Paris - Vismara, Milano - John Weber, New York - Daniel Weinberg, San Francisco - Renata Wirz, Milano - Wspolczesna News, Warszawa - Zacke Kunstkabinett, Wien - Zeitgenössische Kunst, Hamburg - Ziegler Renée, Zuerich.

List of exhibitors up to january 31, 1976.

ARTE FIERA 76
BOLOGNA
22/30 MAGGIO
QUARTIERE
FIERISTICO
MOSTRA
MERCATO
D'ARTE
CONTEM-
PORANEA

**bulletin d'abonnement**

# art press

43, rue de Montmorency
75003 Paris - 272 30 11

Veuillez m'abonner pour ☐ 1 an ( 6 numéros) 50 F
☐ 2 ans (12 numéros) 90 F

NOM, Prénom .....

Adresse.....

.....

.....

.....

Tarif étranger (1 an)

Europe : 70 F

Amérique : 100 F (par avion)

☐ **Abonnement de soutien : 100 F**

☐ chèque bancaire joint

☐ mandat

☐ CCP-Paris 73206

☐ Réabonnement



2140, rue crescent
montréal H3G 2B8
514 | 844 2287

**galerie curzi**

mai '76
valerio

adami



Du 6 au 29 mai 76.

**BRUNEAU, CHARRON et MASSE.**

Le corps de la peinture.

Les 13, 20 et 27 à 20 heures: Littérature/Interventions.
Le 18 à 20 heures: Musique nouvelle.

Du 3 au 26 juin 76.

**D'AMOUR.**

Tableaux récents.

Le 17 à 20 heures: Soirée-rencontre.
Les 1, 15 et 29 à 20 heures: Musique nouvelle.

**MEDIA**

970 est Rachel Mtl 521-9590

**BETTY GOODWIN**
**JOHN HEWARD**
**ROLAND POULIN**

GALERIE B 2175 Crescent Montréal Québec Canada H3C 2C1 [514] 844-6950

# HORVAT

PEINTURES RÉCENTES
18 mai - 5 juin

**GALERIE GILLES GHEERBRANT**
2130 CRESCENT, MONTREAL H3G 2B8, (514)843-7535

# ARTORIUM

*VENTE DE PRODUITS CHOISIS DANS LE DOMAINE DES ARTS PLASTIQUES ET AUTRES EXPRESSIONS*

SOUVENIRS (DE LUXE) OLYMPIQUES
DALLEGRET

**ARTORIUM *COLLECTION*** A LA BOUTIQUE DU MUSEE DES BEAUX-ARTS
1379 SHERBROOKE O. DE MIDI A 19 HEURES TOUS LES JOURS SAUF LES LUNDIS

**ARTORIUM *BOUTIQUE*** AU CENTRE DES ARTS VISUELS 350 AVE VICTORIA
DE 9 A 18 HEURES DU LUNDI AU VENDREDI ET DE 10 A 17 HEURES LES SAMEDIS

**ARTORIUM *RESSOURCES*** AU VIEUX MONTREAL SUR RENDEZ-VOUS 935 2135

**ARTORIUM *COURRIER*** BOITE POSTALE 282 MONTREAL QUEBEC H3Z 2T2

20 mai 30 juin

# V. AGNETTI
milan rome
# T. CATALANO




# TOM DEAN
## june 9·30

# VÉHICULE
61 ouest Ste-Catherine
Montréal, Québec


+ −

abonnez-vous

revue d'art contemporain

13, avenue Théodore Roosevelt 1320 Genval
téléphone : 02/653.50.52

Abonnement : 150 F.B. Autres pays
200 F.B. (1 an, 6 numéros)
par versement au compte de A.M. Rona
No. 210-0280806-43 de la Société Générale
de Banque (Agence Agora) 1000 Bruxelles
par chèque bancaire ou par mandat postal
international.

nom
prénom
n°
rue
ville
pays

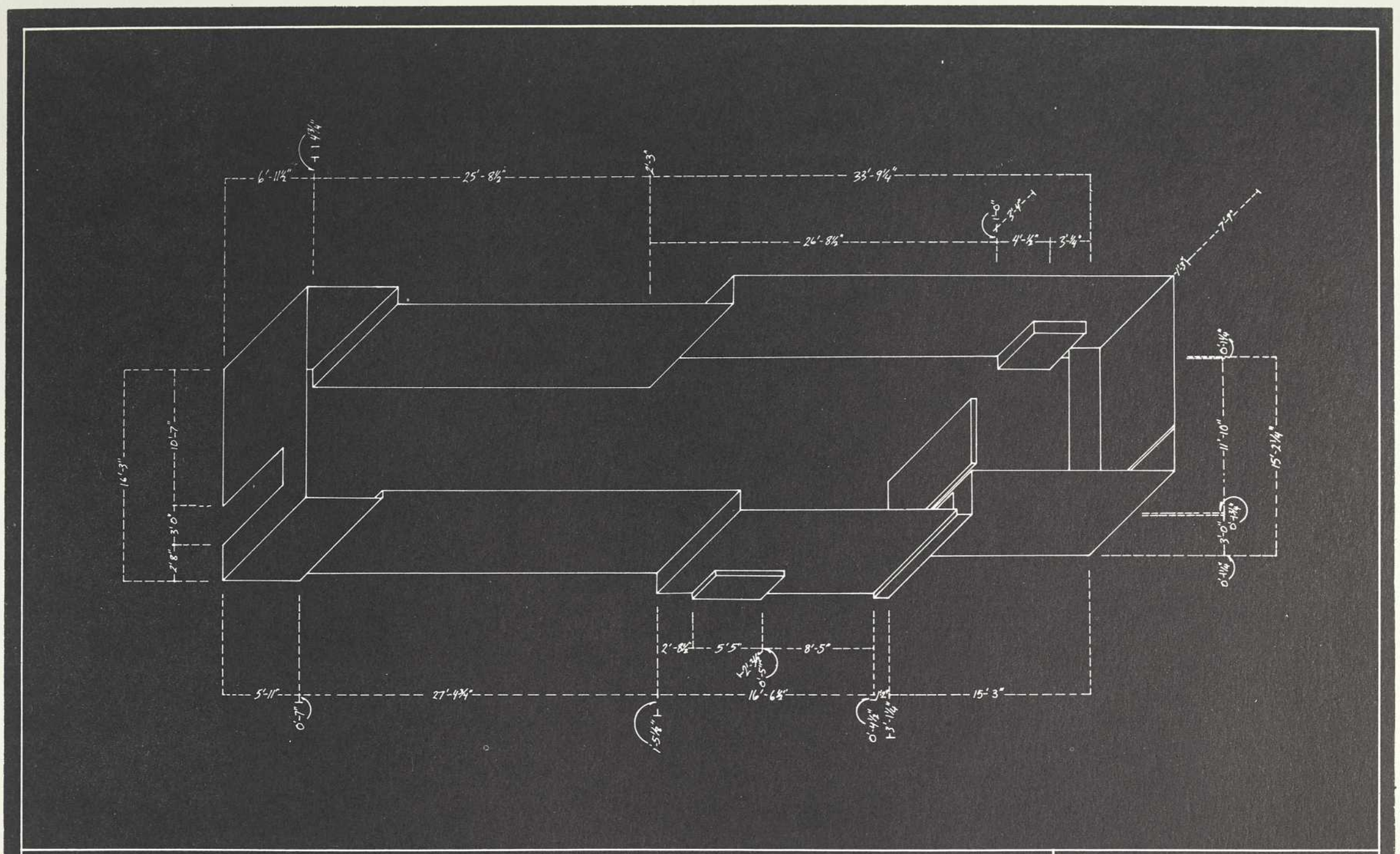
ART BOOKS

New and Out of print

CATALOGUES OF FINE AND RARE
BOOKS IN ALL FIELDS ISSUED
REGULARLY

INQUIRIES ARE INVITED
MANSFIELD BOOK MART
2065 Mansfield Street
Montreal, P.Q. H3A 1Y7
Canada.

Tel: (514) 845-1846
845-1872




Karl Beveridge, David Bolduc, Ian Carr-Harris, Robin Collyer, Paterson Ewen, Murray Favro, Robert Fones, General Idea, Mary Janitch, Joseph Kosuth, Robin MacKenzie, Ron Martin, David Rabinowitch, Royden Rabinowitch, Reinhard Reitzenstein, Vincent Tangredi, Colette Whiten, Shirley Wiitasalo, Edward Zelenak

CARMEN LAMANNA GALLERY
840 YONGE ST TORONTO
ONTARIO M4W 2H1 (416) 922-0410

# MOLINARI

tableaux récents/recent paintings

## MAY 5 — 29 MAI

**YAJIMA/GALERIE**

1625 SHERBROOKE OUEST MONTREAL QUEBEC H3H 1E2 TELEPHONE (514)935 2217

mar. jeu. 10h à 22h
mer., ven., sam. 10h à 18h
dim. et jours fériés 14h à 18h
lun. journée de fermeture

Entrée libre (613) 992-4636

Angle des rues Elgin/Slater
Ottawa

# Galerie nationale du Canada Ottawa

Musées nationaux du Canada

**GREG CURNOE**

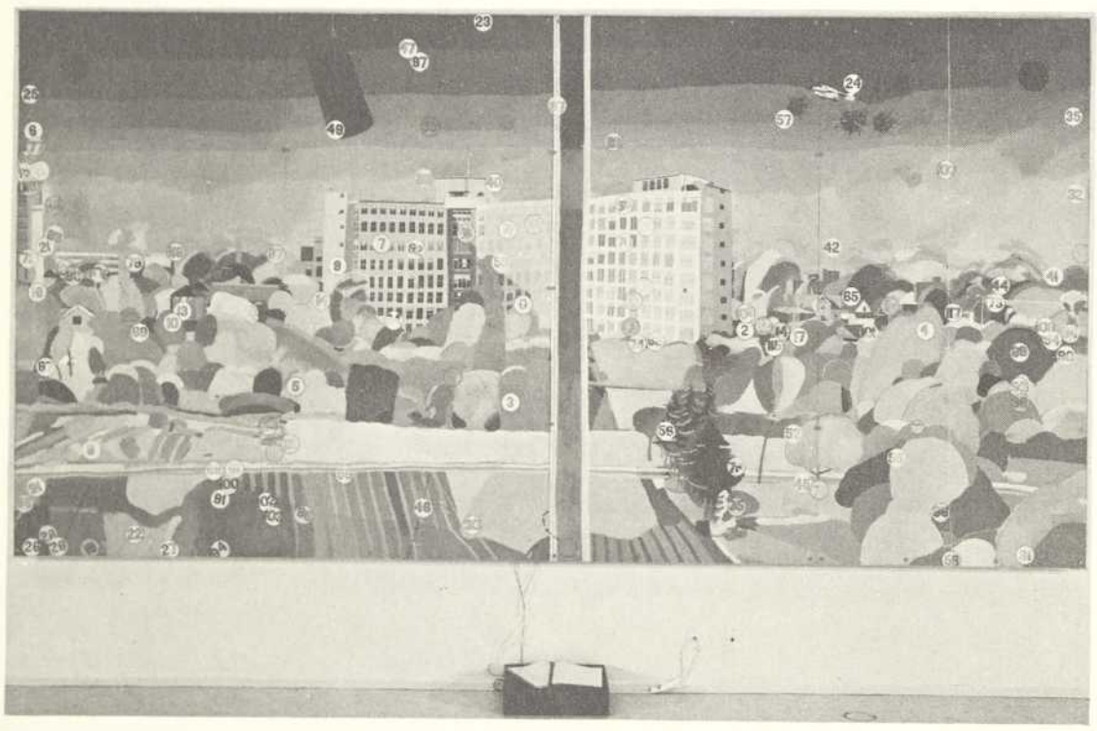
8 peintures
XXXVIIe Biennale de Venise
13 juin - 10 octobre, 1976

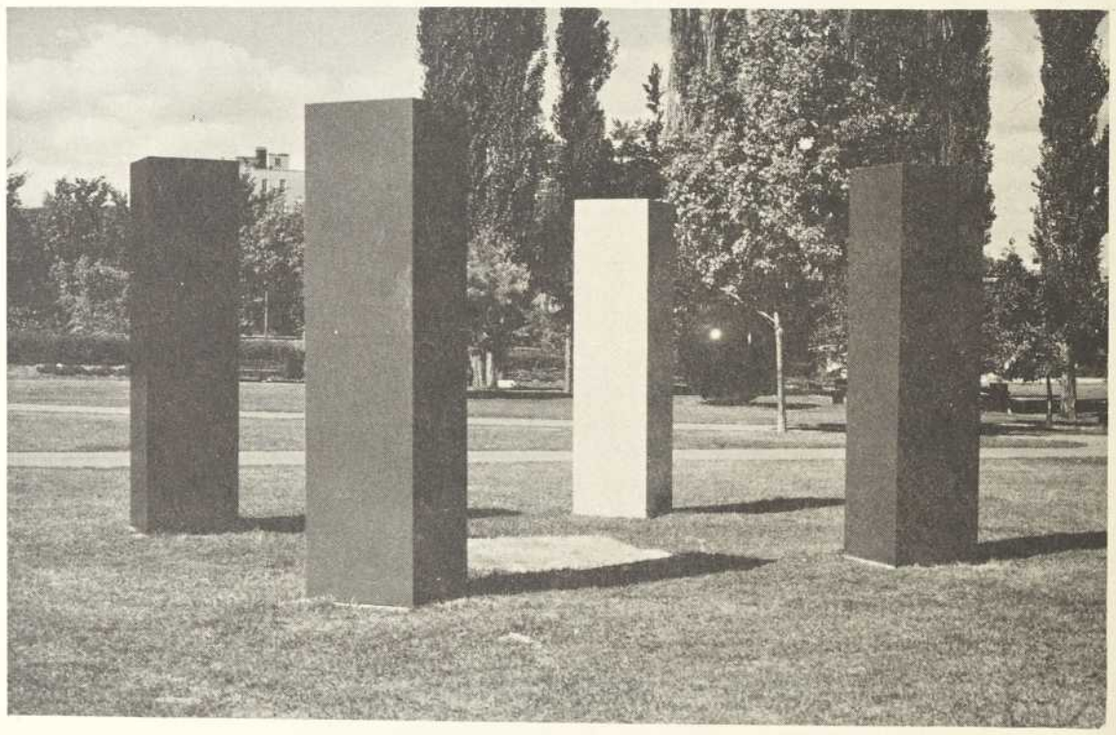
Greg Curnoe (Canada, né en 1936)

**Vue de l'hôpital Victoria, deuxième série (10 février 1969 - 10 mars 1971)**

huile, encre à marquer, graphite, papier de tapisserie collé sur contre-plaqué, métal, plexiglass, haut-parleurs, bande sonore magnétique et texte imprimé dans un cahier de 8 pages.

243,8 x 487,0 cm (95 x 191-3/4 po.)
Coll: Galerie nationale du Canada, Ottawa acheté en 1971





**GUIDO MOLINARI**

50 peintures, 28 dessins
Ottawa
2 juillet - 6 septembre, 1976

Guido Molinari (Canada, né en 1933)

**Hommage à Samuel Beckett, 1967**

peinture uréthane sur acier, quatre éléments de 304,7 x 76,2 x 76, 2 cm (120 x 30 x 30 po.) chacun.

Installée dans le Parc de la Place de la Confédération à Ottawa

Coll: Galerie Nationale du Canada, Ottawa acheté en 1967.

**IMPRIMERIE QUÉBÉCOISE**

IMPRESSIONS DE TOUS GENRES
CRÉATIONS - AFFICHES
SÉRIGRAPHIE - PROCESS



**4450 St-Denis, Montréal**
**Tél.: 284-3452**

PARACHUTE 1234
revue d'art contemporain

bulletin d'abonnement
je souscris un abonnement de 1 an (4 numéros)
au prix de $9.00 (étranger $15.00 par avion).

nom
prénom

no
rue

ville
pays

règlement par mandat de poste ou chèque visé
à PARACHUTE, c.p. 730, station N, Montréal
Québec, Canada H2X 3N4 — (514) 522-9167

ALTERNATIF, disques
1587, rue St-Denis (près de Maisonneuve)
tél. 845-8887

Chatham Square, Incus, Emanem, Advance

Reich, Riley, Glass, La Monte Young, Lacy, Braxton,
Taylor, Ayler, Pérotin, Mechault, - et Bach

# PARACHUTE
# 4

PROCHAINE DATE DE PARUTION
★★SEPTEMBRE 1976
PUBLICITE: 30 JUILLET 1976

ARTDATA

REÇU LE
3 MAI 1977
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DU QUÉBEC

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