PER
P-255
S

PARACHUTE

$2.50 ÉTÉ 1978



11

PARACHUTE, revue d'art contemporain Inc. / les éditions PARACHUTE
directrices de la publication FRANCE MORIN, CHANTAL PONTBRIAND

collaborateurs
JEAN PAPINEAU, GERMANO CELANT, ERIC CAMERON, JACQUELINE FRY, ANDRÉ GERVAIS, RAYMOND GERVAIS, GEORGES ROQUE, DAVID BURNETT, RENÉ PAYANT, ART LANGE, NICOLE MORIN-McCALLUM
secrétariat COLETTE TOUGAS
collaborateur responsable pour l'Europe
THIERRY DE DUVE
Les manuscrits en provenance de l'Europe doivent être envoyés à Thierry de Duve, 25, rue Jean Stas, Bruxelles, Belgique.
système graphique:
PIERRE BOOGAERTS assisté de Angela Grauerholz
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 est publié avec l'aide du Conseil des Arts du Canada et reçoit cette année l'aide de la Fondation Bronfman.
PARACHUTE, C.P. 730 — succursale N,
Montréal, Québec, Canada
H2X 3N4 (514) 522-9167.
publication trimestrielle —
le numéro $2.50, abonnement $9.00
étranger (Europe et Etats-Unis)
$15.00 par avion.
Dépôt légal à la Bibliothèque Nationale du Québec et à la Bibliothèque Nationale du Canada. 3ième trimestre 1977.
Imprimerie Boulanger Inc., Montréal
Rive-Sud Typo Service Inc., St-Lambert
ISSN: 0318-7020
Courrier 2e classe no 4213

Couverture: *La musique et la mer*
article de Raymond Gervais
(photo: Nicole Boogaerts)

11

SOMMAIRE

ÉTÉ 1978

4 **Jean-François Lyotard, DE LA FONCTION CRITIQUE À LA TRANSFORMATION.**
entrevue de Jean Papineau.

10 **Simone Forti**
par Germano Celant

14 **ON PAINTING AND VIDEO (UPSIDE DOWN)**
by Eric Cameron;

18 **signed sign MD**
autographique portrait of an artist en rymes
par André Gervais

24 **Le catalogue d'exposition?**
Une entrevue avec Jacqueline Fry
par France Morin et Chantal Pontbriand.

30 **La musique et la mer**
par Raymond Gervais.

43 **Brian Dyson LOOKING BOTH WAYS AT ONCE**
by Paul Woodrow.

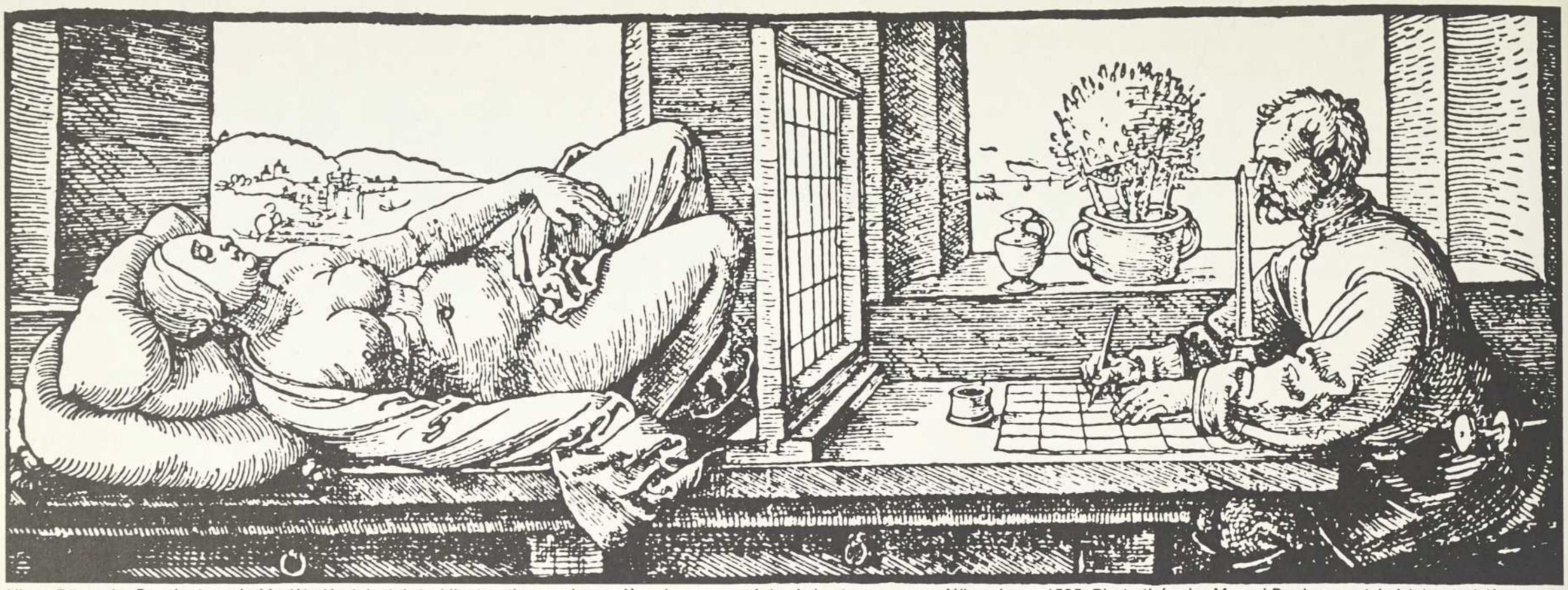
46 **Avant-garde, récupération, Buren, etc...**
Quelques notes par Georges Roque.

50 **CHRISTIAN KNUDSEN**
par David Burnett.

54 **LA PEINTURE AU QUÉBEC: LE VIDE**
par René Payant.

60 **GUNTER HAMPEL**
une entrevue de Art Lange.

63 **Informations**



Albert Dürer, *Le Dessinateur du Modèle féminin* tiré de *L'Instruction sur la manière de mesurer à la règle et au compas,* Nüremberg, 1525. Photo tirée de: *Marcel Duchamp,* abécédaire, troisième tome d'un ensemble de quatre volumes consacré à Marcel Duchamp, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, janvier 1977.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, De la fonction critique à la transformation

entrevue par Jean Papineau

Jean Papineau — Dans vos *Notes sur la fonction critique de l'oeuvre* (1973a, p. 235-36) vous avez écrit que «toute expression plastique ou musicale à l'heure actuelle, ou bien entretien le leurre d'une participation 'formelle' entre les gens, ou bien s'attaque à l'illusion de la fausse communion». En quoi le concept de déconstruction des espaces communicationnels (plastiques, musicaux, etc.) se différencie-t-il de celui de dialectique négative d'Adorno, chez qui on retrouve un refus au moins égal au vôtre de la communication?(1)

Jean-François Lyotard — Je dirais deux choses. En effet, au fond c'est très proche, mais il se trouve qu'à ce moment-là (c.e. en 1970) je n'avais pas lu Adorno. Je l'ai lu après et j'ai fait un petit texte, *Adorno come diavolo* (1973b, p. 115-33), et où alors je prends mes distances par rapport à la dialectique négative. Mais à ce moment-là, et il y a là vraiment tout un parcours, la notion de critique m'apparaissait comme essentielle et, si j'ose me comparer, je crois d'ailleurs qu'Adorno en a dit beaucoup plus et beaucoup plus sérieusement que moi sur toutes ces questions. En fait, il faudrait dire que cela a été écrit dans la perspective d'une attitude générale de déconstruction, en essayant justement de distinguer les oeuvres par leur fonction critique. Du reste, cette attitude générale procédait de la réflexion qui était en cours à propos de *Discours, figure,* c'est-à-dire de la recherche de ce que j'allais appeler figural (1971, p. 9-23, 271-79) dans des oeuvres aussi bien de nature musicale, littéraire ou plastique. Par ailleurs, je crois qu'il y avait à ce moment-là une réflexion qui venait du marxisme, c'est-à-dire que la catégorie de critique avait été élaborée à propos de Marx, et assez soigneusement. Le problème pouvait être posé de façon assez précise si on essayait, par exemple, de distinguer ce que Marx suggère comme opposition entre ce qu'il appelait un renversement et ce qu'il laissait quelquefois entendre sous le terme de retournement, entre une oeuvre, du reste aussi bien théorique que plastique — enfin, lui, il ne pensait qu'aux oeuvres théoriques, politiques — , entre une oeuvre donc qui consistait seulement à renverser le rapport entre, par exemple, l'ouvrier et la machine, renversement simple qui donne matière finalement soit à Feuerbach, soit même au socialisme utopique, et une oeuvre de retournement qui consiste non pas à renverser en surface le rapport entre l'ouvrier et sa machine, c'est-à-dire le travail du capital, mais à montrer en passant dans le sous-sol des rapports de production et aussi des rapports dans la production de quelle façon le travail faisait lui-même partie de la circulation du capital. C'était ce rapport qu'il fallait supprimer et pas simplement un rapport immédiat. C'est ce que j'avais essayé d'élaborer dans l'article sur Marx à propos d'Althusser *(La place de l'aliénation dans le retournement marxiste;* 1973a, p. 78-166). Donc, je m'appuyais là-dessus et aussi sur un travail qui avait duré assez longtemps sur Freud.

J.P. — À la différence d'Adorno qui ignorait Freud?

J.-F. L. — Voilà, probablement, qui ignorait complètement Freud. Cela faisait partie de sa stratégie si l'on peut dire. Le retour aux questions d'esthétique — je dis retour bien que je n'ai jamais rien écrit sur l'art auparavant, mais dans mon esprit cela a toujours été une chose très importante — le retour a dû se faire, je suppose, en particulier à travers Freud, c'est-à-dire à travers la théorie de la représentation, et particulièrement du fantasme et du rêve chez Freud. À partir de là, j'ai été amené, je dirais presque nous avons été amenés — j'ai toujours travaillé dans une espèce de collectif d'enseignants et d'étudiants — à reprendre et à préciser les analyses freudiennes de la représentation sur les oeuvres pour voir si nous pouvions comprendre comment il concevait la fonction, à la fois représentative et illusoire, de certaines figures sur les effets d'oeuvres. Je crois que la notion de déconstruction appartient à cette sphère de recherche; à la fois la critique marxiste et puis, ce que l'on ne peut pas appeler la critique freudienne parce que ce n'est pas une critique, l'analyse freudienne des images. Donc elle ne doit «historiquement» rien à Adorno, et alors c'est seulement après que j'ai lu un certain nombre de textes d'Adorno et que je me suis aperçu que tout ça avait été dit trois fois mieux, — je pense en particulier aux textes sur la musique nouvelle(2). Mais, cette notion de critique, j'étais déjà en train de la critiquer en disant que la déconstruction était quelque chose qui appartenait aussi à la communication, qu'il n'y avait pas de privilège à lui accorder, que la critique était une façon de rester dans le champ de ce qui était critiqué et qu'il fallait donc probablement envisager autre chose.

J.P. — Comment la transformance — «la transformation de la transformation perspectiviste» (1977d, p. 37), disiez-vous à propos de Duchamp — comment la transformance réussit-elle à sortir du champ de ce qui est critiqué, en quoi n'est-elle pas un métalangage? Plus spécifiquement, en opérant la transformation de

la perspective classique, et non plus la déconstruction au sens où l'emploieraient Clement Greenberg ou Michael Fried[3], comment donc Duchamp réussit-il à ne pas rester prisonnier, ou dans le champ, de la perspective classique?

J.-F. L. — En mettant de l'avant l'idée de transformation ou transformance, c'est-à-dire le résultat de ce parcours à partir de la notion de critique, mon intention était d'arriver à concevoir l'activité artistique d'une façon affirmative, et pas de façon négative. D'où, justement, la rupture avec Adorno.

Et alors, Duchamp m'a toujours beaucoup fasciné et, finalement, beaucoup aidé à comprendre de quelle façon on pouvait concevoir cette activité non négativement. Pour Duchamp, le problème en est un de projection; — on peut prendre cet exemple puisqu'il s'en sert très souvent et que, dans une très large mesure, c'est un problème de perspective. Si on regarde les traités et les machines quattrocentistes de perspective[4], soit ceux de Dürer ou de Brunelleschi, on voit qu'il s'agit toujours de projeter, c'est-à-dire de faire subir à un objet donné dans le champ perspectif des modifications telles qu'on puisse le représenter, le présenter à nouveau, sur un autre champ, sur un autre support, sur un support bi-dimensionnel par exemple. Dans l'esprit des quattrocentistes, si on lit leurs textes, cette opération avait valeur de vérité, c'est-à-dire qu'ils présentaient cette projection comme la fidélité à l'oeil, à la vision oculaire. Quand on regarde d'un peu plus près les opérations qu'ils font subir à l'objet à représenter, et ça on peut être sûrs que Duchamp l'a fait, on s'aperçoit que ces opérations sont extraordinairement sélectives et qu'elles ne peuvent absolument pas, sous aucun prétexte, apparaître comme donnant pour résultat sur la feuille de papier ou sur le support, en général bi-dimensionnel, un équivalent fidèle de ce qu'est l'objet pour l'oeil. En réalité, ces opérations sont donc très sélectives et, si je prends par exemple les appareils de Dürer, on s'aperçoit qu'ils sont constitués d'une série de prothèses: des mentonnières qui calent le menton du peintre, une oeillère avec un oeil fermé, des vis d'Archimède qui permettent de régler la distance de la main au support, des trépieds à vis qui permettent de modifier la hauteur de l'appareil par rapport à l'objet à représenter. Toutes ces mécaniques — presque ces *fabricae* — sont en réalité des opérateurs qui vont transformer la chose vue en chose peinte ou dessinée. Et chez Dürer c'est très clair puisqu'on a les dessins de ces machines. Pour nous, et particulièrement pour quelqu'un comme Duchamp, mais déjà pour quelqu'un comme Cézanne — j'ai beaucoup travaillé sur Cézanne, cela a été très important (*Freud selon Cézanne,* 1973b, pp. 71-94) — ce qui est frappant donc c'est que la conscience apparaît, que la représentation perspectiviste, disons classique, n'est pas la vérité, mais que c'est une opération transformatrice ou un groupe de transformations, car c'est un groupe de transformations. Cela apparaît, que la représentation perspectiviste, disons des modifications assez étranges de la fabrique, de la machine, de la machinerie classique, et ces modifications étaient presque de l'ordre de l'ascèse corporelle. Il essayait précisément de retrouver, c'est du moins comme ça qu'il le pensait et c'est aussi comme ça que Merleau-Ponty le thématise[5], la vision de l'objet sans le passage par une machine perspectiviste du XVe ou du XVi siècles et, plus spécifiquement, de repérer l'espace courbe qui entoure la vision focalisée, et donc de faire apparaître sur ses peintures, sur ses aquarelles en particulier, le caractère presque anamorphique de la périphérie du champ visuel. Même chose du reste de son travail sur la couleur qui est tout à fait extraordinaire; par exemple, la disparition du ton local, travail qui avait déjà été entrepris par les impressionnistes, mais qui chez Cézanne est beaucoup plus que la disparition locale puisqu'il ne s'agit pas d'une atmosphère. En fait, il s'agit toujours de l'objet et, particulièrement dans les dernières aquarelles de 1904 et 1905 où s'établit la différence avec l'impressionnisme, la couleur est utilisée à la place du dessin. Et s'il n'y a pratiquement plus de dessin c'est que Cézanne a conscience que la ligne elle-même est un artifice, et vous savez bien que cet artifice était presque l'essentiel de la perspective que l'on appelle exactement linéaire qui se soit présentée comme classique. Chez Duchamp, c'est le même chemin à part, bien entendu, des voies et une philosophie complètement différentes. Ainsi il y a certainement encore chez Cézanne, on le voit dans ses lettres, cette idée qu'il s'agit de projeter sur le support la chose à l'état naissant, comme disait Merleau-Ponty, c'est-à-dire la chose telle qu'elle est perçue sur le seuil même de la perception, donc avant même qu'elle soit focalisée, classée dans un espace tridimensionnel, repérée avec le système de repérage de l'espace cartésien et, finalement, identifiable, reconnaissable. Il cherche donc, si je puis dire, à montrer comment la chose nous apparaît pour la première fois. Chez Duchamp, il y a l'abandon de ce qui se contient chez Cézanne et qui est l'idée d'une nature. Alors que dans le cas du Quatrocento c'est d'une nature naturée dont il s'agit, et elle est naturée par les appareils perspectivistes de mise en ordre cartésien et galiléen, chez Cézanne la nature est naturante ou, en d'autres termes, ce sont les couleurs qui sont en train de composer la *Montagne Sainte-Victoire.* L'idée même qu'il y a quelque chose à représenter est une idée qui disparaît avec Duchamp. Il n'y a plus de nature, il n'y a que des représentations ou des opérations qui sont toujours des artifices permettant de passer d'un état d'objet à un autre état, et la fonction de l'art c'est justement que ces opérations transformatrices soient à la fois extrêmement précises et donnent des résultats extrêmement nouveaux. À la limite, entre la chose à projeter et la projection, ou la chose projetée, il y a méconnaissance absolue. D'où la recherche faite par Duchamp en matière d'espace, plus précisément sur l'espace quadri-dimensionnel, c'est-à-dire sur la géométrie non euclidienne. Même chose évidemment à propos des notes sur la couleur, car si on regarde soigneusement dans la *Boîte verte* et dans la *Boîte blanche*[6] on voit très bien qu'il refuse complètement cette approche des couleurs qui était encore celle de Cézanne, à savoir la restitution des couleurs dans leur fonction constitutive des objets, à l'état liminaire, ou même préliminaire à la perception. Au contraire, il y a ici une attitude complètement nominaliste par rapport aux couleurs, un rapport tout à fait étonnant entre la couleur et le nom. Il va donc utiliser les couleurs comme des noms et, à partir d'un certain moment, composer ses tableaux, non pas par les effets visuels des couleurs, mais par les effets nominaux des couleurs. Effets qui sont parfaitement déroutants et, écidemment, imperceptibles à l'oeil, mais qui maintiennent une cohérence absolue dans le système correctif de l'oeil.

Même chose pour le mouvement. Ses premières études me faisaient un peu penser aux chronophotographies de Marey[7] dont on aurait pu également penser qu'elles étaient ce qui les avaient inspirées; en fait, s'il a connu les travaux de Muybridg et Marey, ce qui l'intéressait c'était de détruire cette idée qu'une toile ou une oeuvre peinte doivent donner une impression de mouvement. Au contraire, ce qu'il voulait c'était de prendre un objet en mouvement et le projeter comme une série d'immobilités. Et là il est évident que ce qui l'intéressait c'était le paradoxe de Zénon, enfin, tout simplement, c'est la flèche et c'est la tortue...

Enfin, si on regarde tous les éléments constitutifs ou constituants d'une oeuvre peinte, on s'aperçoit que Duchamp les a tous explorés avec toujours cette même problématique qui consiste à sortir du champ ce qui est donné, à faire subir au donné qui est toujours un donné à la fois corporel et culturel, comme c'est le cas pour le quatrocento — les oeuvres que nous fournissent les peintres du XVe et du XVIe siècles ont éduqué notre oeil, et donc nous permettent d'identifier les objets — donc sortir de ces objets identifiables tels qu'ils nous sont donnés par notre organisation corporelle et culturelle et, à partir de là, essayer de les dénaturer. Et pas n'importe comment. Toujours au prix d'une espèce d'ascèse complètement artificielle: fabriquer des systèmes, de petits systèmes et de petites machines transformatrices. Alors, prise dans ce sens, je ne crois pas que la transformation et là — et là je reviens à votre question — puisse tomber sous la même critique, et là je crois que l'on s'est beaucoup trompé sur Duchamp. Il s'en foutait complètement... Signer un urinoir n'est pas une critique du musée, c'est autre chose: c'est toujours le problème de la projection.

J.P. — En ce sens, l'analyse que vous proposez des travaux de Duchamp est très proche d'une nouvelle lecture ou d'un nouveau courant d'interprétation dont Jean Clair serait alors le principal représentant.[8]

J.-F. L. — Oui, absolument. Du reste, on écrivait nos textes au même moment et, quoique j'étais en Amérique et lui en France, on a très souvent discuté de ces problèmes. En fait, il s'éloigne beaucoup de la représentation classique de Duchamp.

J.P. — Ainsi vous refuseriez de prendre en considération la représentation dite classique que, notamment, on retrouve dans la critique et chez les artistes américains, et qui prétend que les ready-made exposent formellement les conditions socio-politiques de réception de l'oeuvre d'art?

J.-F. L. — Oui, je crois que je la refuserais. Quoique je n'ai pas tellement travaillé sur la question des ready-made — ou, si vous voulez, c'est l'aspect qui reste un peu obscur dans mon travail — , il faudrait essayer de comprendre comment ils entrent aussi dans cette problématique générale de la transformation. Paradoxal à première vue puisque, précisément, par définition, les ready-made ne sont pas transformés; mais en vérité ils le sont, ils le sont toujours avec un rien. Par rapport à cette problématique générale de la déconstruction, et sous réserve d'études plus approfondies, les ready-made seraient les minima transformationels, c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir des machines de transformation compliquées comme c'est le cas pour le *Grand Verre* et *Étant données,* on aurait des machines extrêmement simples puisqu'on prend un objet de fabrication industrielle, qu'on lui fait subir une toute petite transformation et que, d'une certaine manière, cette transformation suffit. C'est tout autre chose de dire cela et de dire, par exemple, que ce que Duchamp visait avec les ready-made c'était de montrer que n'importe quel objet pouvait être une oeuvre d'art. Ce qu'il ne peut pas supporter, ce qu'il appelle le goût pour la térébenthine, c'est la localisation de l'activité transformatrice dans un champ précis qui, finalement, se définira toujours par l'usage de certains matériaux, de certains supports et d'une certaine règle de production. Or, tout cela est reconnaissable; c'est-à-dire que si vous faites une toile, si vous foutez de la peinture à l'huile dessus et si vous la suspendez dans une galerie avec support, matériaux, conditions de production et d'exhibition, alors on dira que c'est de l'art. Ainsi ce n'est pas spécifiquement une critique de l'art.

S'il fallait vraiment comparer Duchamp à quelqu'un, je le comparerais à Léonard de Vinci, qui n'avait rien à foutre non plus de l'art. Ce qui l'intéressait, lui aussi, c'était les transformations; alors il a fait des modèles de sous-marins et d'avions, justement parce que ce sont d'admirables transformateurs puisqu'ils nous donnent des ouïes et des ailes. Et Duchamp travaille évidemment comme ça. On peut seulement regretter qu'il n'ait pas été un grand mathématicien, et il aurait dû l'être, car son rapport à la science est justement celui d'un type qui a enfin compris, chez les gens qui ne sont pas spécialistes des mathématiques ou de la logique, que la science est un art dans le sens où il s'agit toujours de produire des transformations nouvelles, étranges. Il ne s'est jamais répété, n'est-ce pas? Il dit toujours dans des interviews qu'il a horreur de la répétition, et donc qu'il faut toujours que l'on ait affaire à un procédé opératoire différent. Par exemple, si vous prenez les jeux de mots ou les calembours — j'en avais fait un décompte complet et une petite analyse linguistique —, on s'aperçoit que presqu'aucun ne se répète ou, même si ce n'est pas conscient, ne se situe au même niveau d'unité langagière, et ce autant en ce qui concerne les plus petites et les plus fines (les traits pertinents dans une langue; par exemple, en français, le *l* à la place du *p*) que les plus grosses unités langagières (unités rhétoriques). C'est

donc le produit de la transformation qui l'intéresse. Non, je ne crois pas du tout que la problématique de Duchamp relève d'une dialectique négative.

J.P. — Le travail de Cage s'apparenterait donc à celui de Duchamp, non seulement dans le sens où il ne se répète jamais d'une oeuvre à l'autre, mais également dans le sens où il fabrique des machines, à commencer par le piano préparé, qui transforment le son.[9]

J.-F. L. — Absolument. Cage est probablement le meilleur héritier de Duchamp.

J.P. — À partir de ces considérations, comment envisagez-vous le travail de la musique répétitive américaine?

J.-F. L. — Je crois que la répétition dont il est question dans le cas de la musique répétitive américaine n'est pas la même que celle qui fait horreur à Duchamp. Je ne dis pas que ce qui est visé par Steve Reich, par exemple, réussit toujours; personnellement, j'ai des réserves par rapport à ça. Je me souviens avoir écouté Steve Reich à Paris, lors d'un concert dans une église, et je n'ai pas été très content. Si, par exemple, on prend les frères Dagar[10], une musique indienne classique, je trouve qu'au fond ça va plus loin mais, enfin, je ne suis pas spécialiste et j'aurais peut-être du mal à l'argumenter.

Par ailleurs, on peut très bien inscrire la visée de ces musiques répétitives dns une problématique comme celle que je viens de décrire: ce qui est transformé, ce que l'on cherche à transformer dans cette musique, c'est le temps musical lui-même. Dans la musique classique, baroque et moderne de l'Occident, il y a une idée du temps qui supporte l'oeuvre musicale et qui, au fond, est une idée de mémoire. D'une part, le système harmonique et, d'autre part, le parcours mélodique dans ce système constituent finalement des repérages ou permettent des repérages qui, temporellement, toutes choses égales, sont l'équivalent des systèmes perspectivistes pour l'espace pictural. Ces repérages doivent donc permettre l'identification, non seulement l'identification de la mélodie à entendre, mais je dirais presque aussi l'identification de l'auditeur lui-même qui, à certains égards, sait toujours où il en est, et ce même si on lui fait subir des déconstructions comme cela va être le cas à partir du XIXe siècle, dans les derniers quatuors de Beethoven par exemple[11]. Si elles portent atteinte aux règles de la composition — dans une certaine mesure à l'harmonie, sûrement à la mélodie — ces déconstructions maintiennent néanmoins l'ensemble de l'oeuvre dans cette espèce de temps mémorable qui est finalement la règle absolue des oeuvres, et qui l'est encore plus que jamais dans Schönberg et l'École de Vienne. Or la musique répétitive porte atteinte à cela, elle porte atteinte au temps mémorable et ce qu'elle veut produire c'est un temps de l'oubli, c'est-à-dire une vraie perception, à en croire Daniel Charles. En tout cas, sûrement, ce qu'elles veulent produire c'est un rapport au temps qui, finalement, place l'auditeur devant ou dans le battement temporel et qui lui fasse oublier le son. À l'inverse donc de tout ce qui se passe dans la tradition musicale — le son vient en avant et le temps est utilisé pour que le son soit mémorisé — il y a ici inversion, c'est-à-dire que c'est le battement temporel qui est vraiment le maître, qui vient en avant, et le son traverse ce maître temporel et s'oublie, si bien qu'ici la répétition est facteur d'oubli et pas du tout de mémoire. Je crois que l'on a affaire à une transformation qui est évidemment extraordinairement importante, surtout dans la tradition occidentale parce que ce n'était vraiment pas cela, et cette transformation ne porte pas, sur le son mais, à la différence de tout ce qui s'est fait en musique auparavant, sur le temps musical.

J.P. — Daniel Charles n'a, je crois, que très peu parlé de musique répétitive mais, concernant le problème que vous soulevez, il a écrit un court texte qui a justement pour titre *Le musique et l'oubli*[12], dans lequel il est question de musiques très différentes de la musique répétitive, de musiques qui travaillent davantage sur le son lui-même que sur le temps, et qui sont en continuité avec l'esthétique musicale de Cage.

J.-F. L. — C'est une objection que vous avez raison de faire — parce que c'est une objection?... Le problème serait en effet le suivant: où va-t-on situer les gens comme Cage par rapport à ces musiques? Alors on voit très bien que l'ascendance musicale de Cage c'est quand même Schönberg[13] — sinon Schönberg, en tout cas Webern — puisqu'il a été son élève et que, justement, on peut suivre cette attention extraordinaire à toutes les dimensions du son. Mais est-ce que l'on peut obtenir cette espèce de renversement ou de retournement par rapport à la qualité temporelle de l'oeuvre musicale par cette recherche sur les sons, du moins telle que Cage l'a faite? Je crois que Cage a essayé d'obtenir ce que les répétitifs américains tentent précisément d'obtenir. Il a essayé de l'obtenir par une autre voie qui est celle de l'isolement des sons, et non pas par une voie où on aura, au contraire, la continuité des sons qui filent à l'oubli puisqu'au fond il n'y a pas vraiment à leur porter attention, parce que justement ils ne nous apprennent rien, ils ne nous racontent rien. Il ne se passe rien, mais ça passe.

En fait, Cage veut restituer un rapport au temps qui ne soit pas le temps, la mémoire de la musique traditionnelle, et qui ne soit pas non plus ce temps de l'oubli qui est celui des musiques répétitives. Et il faudrait arriver à repérer quel est le rapport de Cage au temps de ces musiques — de Cage ou de Feldman, plus pur là-dessus. Je crois que c'est un passage qui annonce assez bien ce qui se produira avec la musique répétitive, mais qui n'est pas encore de la musique répétitive. Je serais presque tenté de situer Cage à la place de Cézanne: de même que les couleurs constituent les objets, les sons sont pris comme constituants, et il faut donc qu'ils puissent être isolés, saisis pour eux-mêmes. Il y a toute une philosophie de la sensation du reste assez discutable chez Cage, mais qui fait que les objets musicaux ne sont pas présentés par le musicien comme constitués, mais laissés à constituer par l'oreille de l'auditeur, un peu comme l'oeil du regardeur de Cézanne constitue la *Montagne Sainte-Victoire.* Évidemment, je ne crois pas que ce soit la même chose que le temps de l'oubli dont on parlait tout à l'heure. Il me semble.

J.P. — Vous avez mis l'accent sur l'aspect mécanique de la musique de Cage et des travaux de Duchamp, et puis toutes ces mécaniques reliées non plus aux intentions du compositeur, du peintre ou de l'artiste, mais à ce que vous avez appelé des intensités anonymes (1973b, p. 115 et sui.). Ne croyez-vous pas que la musique répétitive américaine, chez Steve Reich plus précisément, soit encore plus mécanique que celle de Cage, puisqu'une fois le processus établi tout le reste suit sans que l'on ait besoin d'intervenir?[14]

J.-F. L. — Je crois que l'on peut dire cela si ça permet de montrer comment on passe de l'un à l'autre, des uns aux autres. Simplement, je crois que la machine ne porte pas sur le même objet. Chez Steve Reich ou Philip Glass, et déjà chez LaMonte Young, la machine porte sur le temps, tandis que chez Cage le processus porte plutôt sur le son, c'est-à-dire que si l'on cherchait un équivalent en matière d'art de l'espace — ce qui est toujours dangereux —, il faudrait chercher des peintres, des sculpteurs ou des architectes dont le travail consisterait à faire oublier l'espace, et non pas seulement l'objet. Cézanne est quelqu'un qui cherche à faire oublier l'objet: il le montre dans sa constitution, il le laisse à constituer. Est-ce que l'on pourrait dire que Duchamp est quelqu'un qui cherche à faire oublier l'espace et, puisque l'on est dans un art de l'espace et pas du temps, à vous donner le vertige. L'oubli de l'espace c'est le vertige.

J.P. — La contribution que vous apportez à une politique topologique (1977d, p. 30-31), et l'exigence qui en découle de ne privilégier aucun lieu, aucun discours, n'est-elle pas contradictoire avec le choix effectif que vous avez fait de «commenter» Duchamp? En d'autres termes, choisir de «commenter» Duchamp plutôt que tel autre n'est-ce pas déjà le poser comme celui dont les récits sont pertinents ou, dans les termes de Habermas, celui qui a atteint un haut degré de compétence communicationnelle? Renonçant à dire le vrai, à toute intention normative, ne courez-vous pas le risque — par effet contraire — de retomber dans une théologie de l'histoire, expression que vous avez employée à propos d'Adomo? (1973b, p. 115) Enfin, quelle serait la différence entre *la* pragmatique universelle — Habermas et Apel[15] — et *les* pragmatiques?

J.-F. L. — Enfin, si je prends la dernière question(!), je crois qu'il y a effectivement une différence avec la pensée de Habermas, et en particulier avec cette histoire de compétence communicationnelle. Je crois que ce n'est pas du tout mon problème, et vous me suggérez que cela risque de l'être malgré moi. À première vue en tout cas cela ne l'est pas et, en effet, ce qui m'intéresse ce n'est pas du tout de produire une pragmatique universelle mais, au contraire, d'essayer de cerner des jeux pragmatiques, chacun spécifié, et qui devraient être pris comme autant d'oeuvres d'art, de sortes d'oeuvres à la limite. Et ces différents jeux, qu'ils soient des jeux de langage ou des jeux sur des matériaux comme les sons ou les pigments, ne sont pas en communication les uns avec les autres. Je vois cette espèce de langage, non pas du tout comme étant un langage communicationnel, mais plutôt un langage bourré de différents jeux pragmatiques, et produisant donc des effets qu'il ne faut pas appeler communicationnels puisqu'ils ne sont pas communicationnels, mais qui sont des effets de transformation. Dans ce que j'ai pu dire l'autre soir[16] sur la pragmatique picturale, sur les jeux de peinture, ce qui m'intéresse c'est l'extension de l'idée même de transformation, et son extension dans le champ «humain», c'est-à-dire montrer comment le travail qui est fait par quelqu'un comme Duchamp sur le plan formel du matériau et de son organisation va produire des effets transformationels, à la fois sur Duchamp lui-même et sur les gens qui vont regarder. Mais il y a plusieurs jeux pragmatiques, il doit y en avoir un grand nombre; Wittgenstein en a dénombré une grande quantité, une longue série, et il dit bien que c'est comme une ville qui n'est pas finie de bâtir et qui le sera jamais, ce qui est une idée très duchampienne. Ce qui est intéressant par rapport au langage ce n'est pas du tout qu'il nous permette de communiquer, c'est qu'il nous offre effectivement une possibilité de transformations nouvelles, c'est-à-dire la possibilité d'instituer de nouveaux jeux. Donc je ne dirais pas qu'il y a une compétence communicationnelle, il y a une compétence dans certains jeux de langage, pas une seule compétence dans ce jeu de langage qu'est l'éristique, enfin, la polémique, qui est un jeu très difficile. Non, je ne pense pas qu'il puisse y avoir une compétence universelle, parce que je ne crois pas qu'il y ait une pragmatique universelle. Alors vous objectez dans la dernière partie de votre question, et cela m'intéresse beaucoup, que cela risque de nous faire tomber dans l'historicisme. C'est très juste, c'est même férocement juste! Je crois que j'ai toujours eu un penchant de ce côté-là, mais je ne crois pas que cela soit de l'historicisme au sens habituel du terme. Alors c'est moi qui vous pose la question: Qu'est-ce que vous me dites quand vous me voyez menacé de cette douloureuse maladie?

J.P. — Si, par exemple, on prend le cas d'Adorno, puisque c'est à propos d'Adorno que vous avez employé l'expression «religion de l'histoire», et si, là encore, on choisit un exemple, celui où Adorno accorde une certaine prédominance à Schönberg aux dépends de Bartok, de Hindemith ou même de Stravinsky, cette qualité donc qu'il reconnaît aux oeuvres de Schönberg est pour ainsi dire déduite des positions théoriques sur l'histoire socio-politique depuis la naissance du capitalisme et, par ailleurs, d'une histoire de la musique ou, plus précisément, des possibilités formelles offertes par cette histoire. D'où, par exemple, la séquence suivante: Beethoven, Mahler, Schönberg. De la même façon, privilégier Duchamp n'est-ce pas déjà déterminer une problé-

matique, et une seule: il y aurait dans l'histoire de la peinture occidentale, depuis la Renaissance, une problématique qui serait celle de la perspective classique, et on ne sera donc compétent que dans la mesure où on saura identifier les problèmes qu'elle pose et non pas en se situant en dehors de cette problématique.

J.-F. L. — Et Duchamp, il est compétent ou pas?

J.P. — Dans votre commentaire de Duchamp, oui, Duchamp est très compétent puisque, effectivement, il transforme la perspective classique. Or, si on regarde du côté de Sol LeWitt ou même de Donald Judd, les problèmes identifiés ne sont plus les mêmes; on se situe cette fois en dehors du champ spécifique, en dehors du concept de perspective classique. En ce sens, toujours d'après l'implicite que je crois déceler dans vos textes, LeWitt ou Judd ne seraient pas compétents. On hérite des problèmes, on hérite, pour prendre un autre exemple, du judéo-christianisme, et ces problèmes doivent nécessairement dicter nos réponses. Ces tentatives de se situer en dehors de la problématique sont donc vouées à l'échec.

J.-F. L. — Et en ce sens, la compétence communicationnelle de Duchamp est plus sérieuse que la non-compétence de Judd. Et alors, où est l'objection?

J.P. — La communication, celle du langage ou des arts plastiques, doit nécessairement obéir à certaines règles, ici, à certaines règles de transformation. Qu'on tente de les éliminer et la communication est nécessairement vouée à l'échec, perturbée.

J.-F. L. — Qu'est-ce que ça veut dire voué à l'échec? C'est que le message ne passe pas, c'est un échec communicationnel? Alors c'est là où, justement, je m'interroge par rapport à quelqu'un comme Duchamp. Il me semble que la réponse est dans la question parce que, quand on parle de compétence communicationnelle, on admet non seulement que cette compétence vient du fait qu'on a conscience des conditions de communication et, par conséquent, que l'on va lui apporter une modification importante. Mais il y a aussi, dans cette notion, implicitement ou explicitement, l'idée que si on ne s'occupe pas effectivement des conditions de communication, alors on sera en échec. Mais cette notion d'échec suppose celle de communication, c'est-à-dire que l'on admet que s'il y a échec c'est la non-communication. Alors, est-ce que c'est vrai pour quelqu'un comme Duchamp? Est-ce que l'on peut dire que quelqu'un comme Duchamp a de la compétence? S'il a de la compétence c'est qu'il est reconnu, pour employer les mots, que son message passe. Or ce qui m'a toujours frappé chez quelqu'un comme Duchamp c'est justement la méprise à laquelle il donne matière, et je dirais à laquelle il se prête assez abondamment.

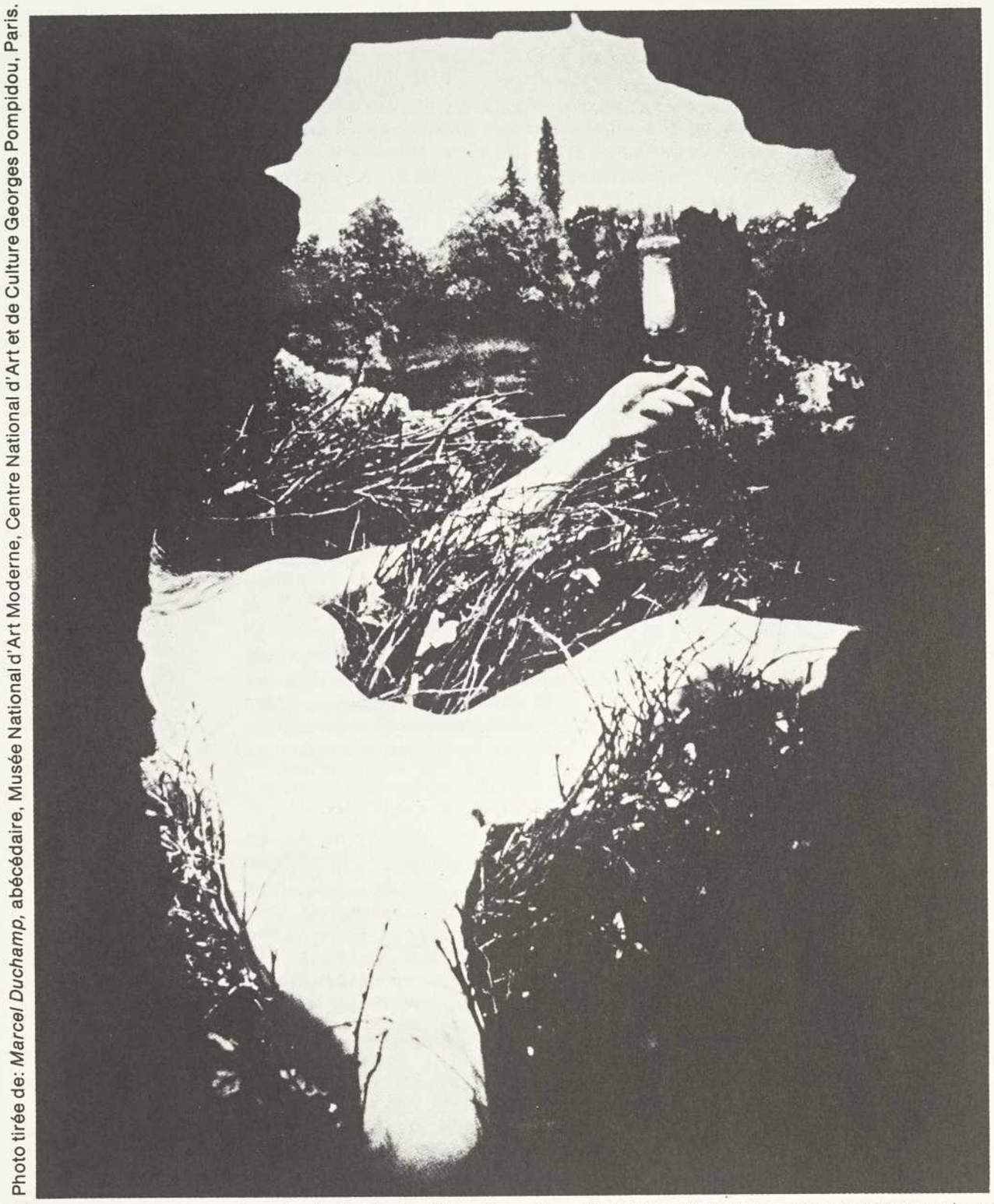


Photo tirée de: *Marcel Duchamp*, abécédaire, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris.

Marcel Duchamp, *Etant Donnés:* 1. La Chute d'Eau. 2. Le Gaz d'Eclairage, 1966, vue photographique sur le nu depuis les trous du voyeur. Musée de Philadelphie.

J.P. — Ce que vous avez appelé la ruse.

J.-F. L. — Oui, si bien qu'il a été passablement ignoré en France, plus qu'aux États-Unis, parce que les français sont moins nominalistes que les anglo-saxons, et qu'il faut être quand même assez nominaliste pour arriver à le comprendre. Pour autant qu'il ait été reconnu, c'est très souvent sur la base d'une méprise. Alors qu'est-ce que c'est que la méprise dans le problème ou la problématique communicationnelle? Est-ce que c'est un échec ou un succès? Si vous dites Duchamp est matière à méprise, ça veut dire à la fois que, bien sûr, il a modifié les règles de la communication et que de cette manière évidemment, ce qu'il communique ne passe pas puisque les règles sont différentes. Alors s'il a modifié les règles de la communication c'est un succès en matière de compétence, mais c'est un échec en matière de communication. Je ne suis pas familier avec cette problématique et je crains de dire des bêtises à propos d'Habermas, mais je crains qu'elle n'exerce sur la lecture des oeuvres ou des états sociaux cette idée que, finalement, la fonction principale du langage serait une fonction communicationnelle. Cela me paraît très contestable, et je serais presque tenté de dire que nous parlons pour ne pas être entendus, qu'un peintre peint, qu'un écrivain écrit pour faire échec à la communication. Il y a une fonction secrète, je dirais une fonction du secret dans le langage, mais aussi dans une activité artistique, et que c'est cela l'intérêt de l'artiste. Il y a une espèce de rupture très profonde, finalement, entre l'approche communicationnelle — à première vue et pour ce que j'en sais — et puis l'approche artistique du langage, et quand je dis artistique je ne dis pas que c'est réservé à

Duchamp ou à trois ou quatre bonshommes. Je pense que c'est vrai dans la langue naturelle et que nous faisons oeuvre de langage, au sens propre du terme, seulement et pour autant que nous produisons dans ce langage des énoncés, qui peuvent être très courts, qui peuvent être très longs, qui sont obscurs. Ensuite, ils passeront eux-mêmes dans des règles de communication et ils seront donc si je puis dire, désobscurisés et ils appartiendront à ce système qui fait que les gens communiquent ensemble. C'est ainsi que l'on voit l'art abstrait devenir publicitaire, l'hyperréalisme servir finalement de panneau publicitaire, mais ce n'est pas grave. Le problème est qu'une chose a été faite qui a transformée les règles établies et que, à ce moment-là il y a eu de l'autre qui et apparu. Pour ne pas dramatiser en super-simplifiant les choses, il y a deux hypothèses générales de travail: ou bien on pense que le problème est la symétrisation des locuteurs, ou bien celui, j'emploi un terme nietzschéen, de la volonté. À mon avis, ce qui est intéressant ce n'est pas la symétrisation des partenaires dans le but de rendre la communication transparente, bien au contraire, c'est la fabrication d'obscurités parce qu'à ce moment-là ce que l'on veut c'est simplement le vouloir. On peut vouloir, c'est-à-dire que l'on veut produire des oeuvres, du langage, de la musique, qui seront obscurs dans la mesure où il n'y a rien pour les comprendre, donc pour symétriser les partenaires. Que la symétrisation se fasse après coup alors, oui, dans ce cas-là, c'est un succès. Et là il y a un énorme problème, et c'est là où l'on voit qu'Habermas rate, ou garde un héritage marxiste, et c'est finalement l'idée d'une société transparente à elle-même. Ce n'est, évidemment, pas du tout le problème qui nous réfère à Duchamp puisqu'il voudrait, au contraire, renforcer le possible en disant: ça c'est les oeuvres de la volonté. Je me sens plutôt de ce côté-là, après avoir été de l'autre. Ce n'est pas une trahison.

J.P. — L'exemple que vous avez choisi de commenter dans votre conférence sur *les jeux de peinture: un exemple*[17] était effectivement exemplaire, puisque vous retrouviez pragmatique d'une part et diégèse de l'autre, catégories que vous avez définies dans vos *Instructions païennes* (1977a, pp. 16-18). Exemple très près, en fait, de la peinture d'histoire, dans laquelle sont présents *dictum* et *pictum,* et dont Louis Marin a très bien décrit les mécanismes[18]. Que se passe-t-il lorsque toute figuration est absente et que ne subsistent que les composantes formelles, les jeux de matériaux et leurs transformations? Est-ce qu'on est toujours renvoyés à la question de la perspective, ou y a-t-il d'autres règles?

J.-F. L. — Je crois que l'on n'est pas du tout renvoyé au problème de la perspective. Si vous pensez plus particulièrement à la peinture "abstraite" — je le mets entre guillemets, puisque c'est vraiment un mot affreux —, qui est indépendante justement des représentations d'objets, je suis absolument certain que l'analyse que j'ai pu faire sur cet exemple, en effet extrêmement favorable, parce qu'il est très simple et aussi puisque le rapport entre *dictum* et *pictum,* qui lui n'est pas simple, est néanmoins évident, cette analyse, dis-je, doit pouvoir se faire aussi. Mais il va falloir trouver, déterminer plutôt, avec soin les effets pragmatiques de cette peinture, d'un Rothko par exemple, donc déterminer avec soin ce qui en est de la référence, du destinateur et du destinataire de cette peinture. À première vue, si vous voulez, il semble que la chose la plus difficile pour un esprit normalement cultivé est ce qui en est de la référence dans une peinture comme celle de Rothko. Je n'ai pas voulu m'y mettre dans cette conférence parce que, je l'ai du reste dit, je n'ai pas travaillé sur la peinture depuis trois ans, et donc je ne me sentais pas le temps ni la force de le faire, mais j'ai bien l'intention de le faire. Je crois que ce que j'ai fait tombe en effet sour le coup de votre critique...

J.P. — Ce n'était pas une critique...

J.-F. L. — Non, une observation que l'exemple est en effet favorable et que, à beaucoup d'égards, il ressemble à la peinture d'histoire. La question est, et c'est cette question-là qui m'intéresse, qu'est-ce qui en est, déjà avec Cézanne du reste, mais où on pourra toujours dire qu'il y a un motif comme référence, alors avec, par exemple, la grande abstraction lyrique américaine. Ce que je veux, et là je suis très cartésien, c'est partir des choses les plus simples pour aller aux plus complexes, alors là je sais que sur un exemple comme celui que j'ai choisi, qui picturalement est extrêmement simple, déjà ce n'est pas tellement facile, et qu'avec Rothko ce sera extrêmement difficile. Je veux d'abord établir expérimentalement comment c'est différent, comment ces petits opérateurs du commentaire de peinture peuvent marcher sur des exemples relativement simples, ensuite on verra. Peut-être qu'il y a beaucoup de choses qu'il faudra modifier, c'est tout à fait possible, mais cela n'apparaît pas comme insurmontable. En particulier, du côté de la référence, de la diégèse, est-ce que toute peinture est finalement référenciée sur du *dictum?* Si vous dites qu'elle ne l'est pas, qu'elle peut être référenciée sur des objets visuels, vous retombez dans la description classique où l'on doit mesurer les effets de la peinture à partir de l'écart qu'elle produit avec ce qu'elle représente, et on sera donc sensible aux déformations, aux éclairages, etc... Je serais presque tenté d'émettre l'hypothèse qu'il y a toujours des *dicta* derrière, même chez Rothko, avec la différence que ces *dicta* ne sont évidemment pas des *narrata.* Et ce serait la différence avec la peinture d'histoire en général: il n'y a aucune obligation qui fait que ce à quoi l'oeuvre picturale se réfère soit une narration, que ce soit un récit. Autrement dit, il y a les autres jeux de langage qui apparaissent là qui peuvent venir comme ce à quoi se réfère le jeu de peinture, et donc des énoncés qui ne sont pas nécessairement des énoncés du genre: «La marquise est sortie à cinq heures» ou «Jésus-Christ est mort pour nous», ce qui au fond est la même chose formellement. On peut très bien imaginer des énoncés qui ne sont pas narratifs et je suis absolument sûr que derrière Rothko il y a des énoncés, et je serais presque tenté de penser que ces énoncés sont prescriptifs. Mais il ne s'agit pas d'intuition, il faut l'établir vraiment. Il faut donc avoir une hypothèse de travail et il faut que cette hypothèse soit extrêmement «complète», mais en même temps très souple, et qu'elle nous donne la possibilité de retrouver des références d'oeuvres qui apparemment n'en avaient pas, et qui sont appelées abstraites pour ça, et que ces références ne soient pas des récits qui n'est qu'un des jeux de langage.

J.P. — Pourrait-on parler de théâtralité à propos de Rothko, et donc reprendre l'expression de Michael Fried[19], «art that includes the beholder», l'idée d'un art qui, si je puis dire, «positionne» le récepteur, pour la substituer au mot «performatif»? En d'autres termes, l'effet décrit par Fried est-il le même, ou analogue, à celui que vous nommez en employant «performatif» à propos des énoncés qui sont derrière la peinture de Rothko?

J.-F. L. — Non, parce que dans ce cas-là on voudrait dire que le prescriptif dont on parle est l'analogon par lequel on va penser l'effet de cette peinture de Rothko sur le regardeur, et donc cela veut dire qu'on est dans le jeu de peinture. Or, ce à quoi je pensais c'est que ce jeu de peinture j'imagine qu'il a une référence, comme un message, et qu'il parle de quelque chose, et je fais l'hypothèse que la référence d'un jeu de peinture est un énoncé, ou un ensemble d'énoncés, et je me dis ceci: il est possible que dans le cas de Rothko l'énoncé qui est la référence secrète de ces vastes aplats chromatiques est peut-être un énoncé prescriptif, et cet énoncé serait plutôt du genre: écoute! Un énoncé qui, probablement, est un paradoxe. Quand on dit langage, quand on dit de la narration — mais ce n'est pas ça du tout, on ne pense qu'à cela en peinture. Si vous prenez un paradoxe simple comme les sophistes en ont élaboré, vous allez être bien embêté avec le problème de référence. Voilà donc un jeu de langage, ou une partie de jeu de langage, où justement la question de la référence est une question très difficile puisque, en général, c'est le propre de ces paradoxes de faire de leur référence des espèces d'objets paradoxaux. Donc on peut très bien imaginer que la référence d'une oeuvre peinte, qui n'est pas en langage l'équivalent des effets pragmatiques du récepteur, mais qui est ce dont elle parle — ce n'est pas ce qui la parle —, on peut très bien imaginer que cette référence soit un objet de langage ou un énoncé paradoxal.

J.P. — Dans les chapitres de la *Critique de la faculté de juger* concernés par la communicabilité du jugement de goût, par son universalité, Kant écrit que le sens commun, condition nécessaire de cette universalité, «veut autoriser des jugements qui contiennent une obligation»[20]. La transposition opérée par Kant, de la *Critique de la raison pratique* à la *Critique du jugement,* du principe d'obligation morale ne vous autorise-t-elle pas à reproduire ici l'analyse, la pragmatique plutôt, que vous avez esquissée dans votre conférence sur *Les énoncés prescriptifs et le métalangage?*[21] En d'autres termes, si vous transformez le *tu dois* en *tu es tenu,* les obligations en obligation première, dans le cas de l'éthique et de la politique, comment seraient affectés les possibles dans le cas du jugement de goût, de l'esthétique?

J.F.L. — Je ne peux pas répondre à cette question comme ça, mais là vous touchez du doigt à une chose très importante parce que, à mon avis il y a encore du travail à faire, la *Critique du jugement* est de très loin la plus importante et la plus difficile, et que c'est là où se dégage toute une théorie de l'imagination qui est sous-jacente au kantisme. C'est particulièrement sensible dans la deuxième préface de cette critique, et je dirais qu'il ne peut pas y avoir une *Critique du jugement* comme il y a une *Critique de la raison pure.* Déjà dans la *Critique de la raison pratique,* et c'est ce que j'ai essayé de démontrer, la possibilité même de conserver un métalangage prescriptif fait que le prescriptif est obligé de se mouler sur la possibilité du métalangage, c'est-à-dire qu'on va retrouver l'exigence du métalinguistique dans le prescriptif lui-même sous la forme: «agis toujours de telle sorte que». Et «de telle sorte que, moi Kant, je puisse parler de ton action, que je puisse faire un commentaire, un métalangage». Alors on voit que la catégorie même de critique, avec sa prétention transcendantale évidemment, est obligé de modifier, d'abîmer même, son objet qui est le prescriptif. Dans le cas du jugement de goût et du jugement téléologique, j'ai l'impression que l'écart est tel que le discours critique échoue, et on ne peut pas considérer la *Critique du jugement* comme une critique, au sens kantien, puisque cela n'a à la limite aucun sens. Si ce qu'il dit de l'imagination et de son rapport avec l'entendement et la raison, c'est-à-dire du rapport des facultés entre elles, est bien ce qu'il dit — et là je crois qu'il a fait des choses d'une finesse extraordinaire — alors comment un métalangage là dessus peut-il être possible? On voit très bien comment un métalangage sur l'usage théorique de la raison est possible, mais l'usage que l'imagination transcendentale peut faire et de la sensibilité et de l'entendement — l'usage analogique, l'usage de guide qui est presque parodique dans le goût et dans la création — devra interdire que l'on puisse en faire un métalangage. Le niveau où se place Kant dans la *Critique du jugement,* qui ne peut pas être celui d'une raison métalinguistique mais, à la limite, d'une imagination métalinguistique, indique qu'on entre dans une espèce de pseudo-théorie. Avec ce texte, on est face au problème de la possibilité pour le discours théorétique de parler des oeuvres, du champ des oeuvres. Ce travail se justifierait du fait que l'on a affaire, avec ces trois critiques, à une approche portant sur trois sortes de langages, trois jeux de langage différents: le langage de la connaissance, le langage prescriptif, qui est celui de l'éthique et de la politique, et le langage artiste. La possibilité de métaparler pour chacun de ces jeux n'est pas donnée automatiquement, puisque le métalangage appartient au champ de la connaissance. Quand il porte sur le prescriptif ou quand il porte sur l'oeuvre artistique, l'oeuvre que j'appellerais transformatrice, le métalangage ne porte plus sur un objet qui est un langage de connaissance, mis sur un jeu complètement différent. Quelle est la compétence du métalangage par rapport au langage artiste, ne serait-il pas nécessaire qu'il devienne lui-même artiste? En fait, c'est à examiner.

À cet égard, Kant est beaucoup plus intéressant que Hegel; il a été beaucoup plus sensible à l'incommunicabilité des jeux de langage, car il le sait ça. Il n'arrive pas à le restituer dans son métalangage, mais il sait bien qu'il n'y a pas moyen de traiter le prescriptif comme du théorétique. Et ça c'est une chose que Hegel n'a jamais comprise: il n'y a pas de prescription chez Hegel, il y a une métaprescription universelle de la raison, de l'Esprit qui se dit à lui-même: «sois toi-même», et c'est tout. Alors que chez Kant il y a quand même déjà une philosophie de la multiplicité.

J.P. — Le sens commun qui permet à Kant de dire que chacun doit admettre notre jugement fonctionne-t-il de la même façon que le sens commun de la raison pratique, et donc pourra-t-on l'analyser de la même façon?

J.-F. L. — De la même façon, je n'en sais rien. Mais on va retrouver cet opérateur que je signalais hier, ce métaopérateur kantien du bois. Néanmoins, il faut se méfier parce que le mot dois ne signifie pas toujours la même chose. L'usage en surface des modaux dans le texte kantien était absolument terrible; finalement, le transcendantal c'est du modal, ce n'est rien d'autre que du modal, et c'est toujours le modal du dois. Il faut que cela soit s'il est vrai que la réalité est la réalité, la réalité de la science, de la moralité ou du goût. Donc on va toujours retrouver le dois qui est l'indice du transcendantal, c'est-à-dire le passage au métalangage. C'est le «si... alors», n'est-ce pas? C'est la déduction, mais toujours marchant à partir de l'expérience, ou l'équivalent de l'expérience, en direction de ce qui la rend possible. Néanmoins, la construction ou la déduction des conditions de possibilité du goût doit être différente. Ainsi on voit très bien comment, à partir du discours de la science, peut naître l'idée même de condition de possibilité, parce que ces conditions de possibilité sont les questions mêmes que se pose la science sur les objets. Quand on a affaire à du prescriptif c'est déjà beaucoup plus suspect. Les conditions de possibilité de l'obligation, est-ce que c'est donné dans l'expérience l'obligation? Pas du tout. Sans cesse il est obligé d'amputer l'expérience; alors qu'il s'en sert abondamment dans le cas de la science, quand il s'agit de la moralité et du goût il ne peut pas. Donc il a toujours affaire à des espèces de quasi-expériences, de quasi-facta. Cela suppose des entorses très sérieuses, et donc il serait donc intéressant de rétablir et le jeu de langage qu'il décrit sous le nom de goût et son propre jeu de langage sur ce jeu de langage. Cela serait d'ailleurs intéressant non seulement pour la connaissance de Kant, mais aussi pour la connaissance de ce jeu de langage que nous appelons artiste, parce que cela permet de raffiner énormément la pragmatique. En fait, dans la première partie de la *Critique du jugement,* il décrit la pragmatique, les effets pragmatiques. ■

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

1. «Cette notion de communication est à sa place dans l'industrie culturelle» et, «au milieu d'un aveuglement social total, seul est à sa place ce qui refuse la communication, au lieu d'en communiquer les lois réelles ou prétendues.» Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle,* traduit de l'allemand par B. Lortholary, in «La musique et ses problèmes contemporains: 1953-1963», cahiers Renaud-Barrault, éditions Juillard, Paris, 1963; pp. 266-67.
2. Cf., en particulier, *Philosophie de la nouvelle musique,* traduit de l'allemand par H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Bibliothèque des Idées, N.R.F., Gallimard, Paris, 1962; 222 pages; et *Mahler, une physionomie musicale,* traduit de l'allemand par J.-L. Leleu et T. Leydenbach, coll. Le sens commun, éditions de Minuit, Paris, 1976; 266 pages.
3. L'exposé le plus caractéristique est certainement celui de Michael Fried, *Trois peintres américains,* traduit de l'américain par F. Dtoullig-Marin, in «Peindre», Revue d'Esthétique, 1976/1, coll. 1018 (no. 1047), Union Générale d'Éditions, Paris; pp. 247-338. À la limite, Fried pourrait bien être un Adorno-critique-d'art avec, en moins, la dimension philosophique et la visée émancipatrice...
4. Pour les dessins de ces machines, cf. Pierre Descargues, *Traités de perspective,* coll. Dossiers graphiques du Chêne, éditions du Chêne, Paris, 1976; 174 pages.
5. Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne,* in «Sens et non-sens», coll. Pensées, éditions Nagel, Paris, 1966; pp. 15-44.
6. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, écrits,* éditions Flammarion, Paris, 1975; 314 pages.
7. Jean Clair, *Duchamp et la photographie,* coll. L'oeil absolu, éditions du Chêne, Paris, 1977; 119 pages.
8. Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif,* coll. Écritures/Figures, éditions Galilée, Paris, 1975; 172 pages. Cf. également *L'oeuvre de Marcel Duchamp,* Abécédaire, Approches critiques, tome III du catalogue de l'exposition du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977; 208 pages. Pour une traduction illustrée de l'article de J.C., cf.: Artforum, March 1978; pp. 40-49.
9. «I derived the method I use for writing music by tossing coins from the method used in the *Books of Changes* for obtaining oracles. The method itself is fairly complicated to describe and I shall not do that now. If you are interested you can read a detailed description of it that will appear in the forthcoming issue of *Trans/formations.* Suffice it to say that tables are arranger re-ferring to tempi, the number of superimpositions, that is to say, number of things that can go on at once, sounds and silences, durations, loudnesses and accents. At a given instant half of the tables are mobile and half of them immobile. Mobile means: if that element is tossed, it acts, but disappears.» John Cage, *Juilliard Lecture,* in «A Year From Monday», Wesleyan University Press, Middletown, 1970; p. 107.
10. Deux disques: *India III (Dhrupad),* coll. U.N.E.S.C.O., Anthologie musicale de l'Orient, Bärenreiter Musicaphon, BM 30 L 2018; *Northern Indian, Vocal Music (Dhrupad and Khyal),* Coll. U.N.E.S.C.O., Musical Sources, Modal Music and Improvisation, Philips, 6586 003.
11. Joseph Kerman, *Les quatuors de Beethoven,* traduit de l'anglais par Marcel Marnat, coll. Musiques, éditions du Seuil, Paris, 1974; 477 pages. Cf. également le collectif *Beethoven,* L'ARC (no. 40), revue trimestrielle, Aix-en-Provence; 108 pages, qui rassemble des textes de Barthes, Boucourechliev, Adorno, Stockhausen, Stravinsky, etc.
12. Daniel Charles, *La musique et l'oubli,* in «Fonctionnalismes en dérive», Traverses, no. 4, mai 1976, éditions de Minuit, Paris; pp. 14-23. Ce texte a pour point de départ Adorno, que Daniel Charles critique, et se termine par des références successives à la musique répétitive. Les musiciens dont il est d'abord question — Hidalgo, Marchetti, Jagodic, etc. — ont tous fait paraître des enregistrements dans la collection Nova Musicha (Cramps Records/*Milano), collection dont le premier* numéro était consacré à la musique de Cage: *Music for Marcel Duchamp* (1947), etc... J.-F. Lyotard avait déjà écrit: «... Daniel Charles! interpréter Cage avec Lévinas, voire avec Heidegger, c'est persévérer dans le nihilisme.» (1973b, p. 301)
13. «New methods will be discovered, bearing a definite relation to Schoenberg's twelve-tone system.» John Cage, *The Future of Music: Credo,* in «Silence», Wesleyan University Press, Middletown, 1974; p. 5.
14. «I do not mean the process of composition, but rather pieces of music that are, literally, processes. (...) I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music. (...) Though I may have the pleasure of discovering musical processes and composing the musical material to run through them, once the process is set up and loaded it runs by itself. (...) John Cage has used processes and has certainly accepted their results, but the processes he used were compositional ones that could not be heard when the piece was performed.» Steve Reich, *Music as a Gradual Process (1968),* in *Writings about Music,* The Nova Scotia Series — Source Materials of the Contemporary Arts, The Press of the Nova Scotia College of Art and Desing/New York University Press, Halifax/New York, 1974; pp. 9-10. Cf. également, *Steve Reich, Interview by Michael Nyman,* in Studio International, vol. 192, no. 984, novembre/décembre 1976; pp. 300-307.
15. Jürgen Habermas, *Toward a Theory of Communicative Competence,* in «Patterns of Communicative Behavior», H.P. Dreitzel, editor, Recent Sociology, no. 2, The Macmillan Company, New York, 1970; pp. 115-48.
16. Conférence prononcée au Musée d'art contemporain le jeudi 30 mars 1978: *Les jeux de peinture, un exemple*
17. Au lieu de *Les jeux de peinture, un exemple* on avait annoncé *Les jeux de peinture, un exemplaire.* En fait, l'exemple choisi par J.-F. L. était une enluminure.
18. Le contenu des séminaires que Louis Marin avait donné, en 1975-76, à l'Université de Montréal, a été publié sous le titre: *Détruire la peinture,* coll. Écritures/Figures, éditions Galilée, Paris.
19. Michael Fried, *Art and Objecthood,* in Artforum, June 1967. Repris dans *The Great Decade of American Abstraction, Modernist Art 1960 to 1970,* The Museum of Fine Arts, Houston, 1974; pp. 77-87.
20. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger,* traduction de A. Philonenko, Bibliothèque des textes philosophiques, Vrin, Paris, 1968; p. 79 et sui.. Cf. également *1977d, pp. 99 et sui...*
21. *Conférence prononcée à l'Université de Montréal le vendredi 31 mars 1978.*

BIBLIOGRAPHIE

1954 *La phénoménologie,* coll. «Que sais-je?» (no. 625), Presses Universitaires de France, Paris; 127 pages.

1971 *Discours, figure,* coll. d'Esthétique (no. 7), éditions Klincksieck, Paris; 428 pages, 45 illustrations.

1973a *Dérive à partir de Marx et Freud,* coll. 1018 (no. 754), Union Générale d'Éditions, Paris; 316 pages.

1973b *Des dispositifs pulsionnels,* coll. 1018 (no. 812), Union Générale d'Éditions, Paris; 319 pages.

1974 *Économie libidinale,* coll. «Critique», éditions de Minuit, Paris; 314 pages.

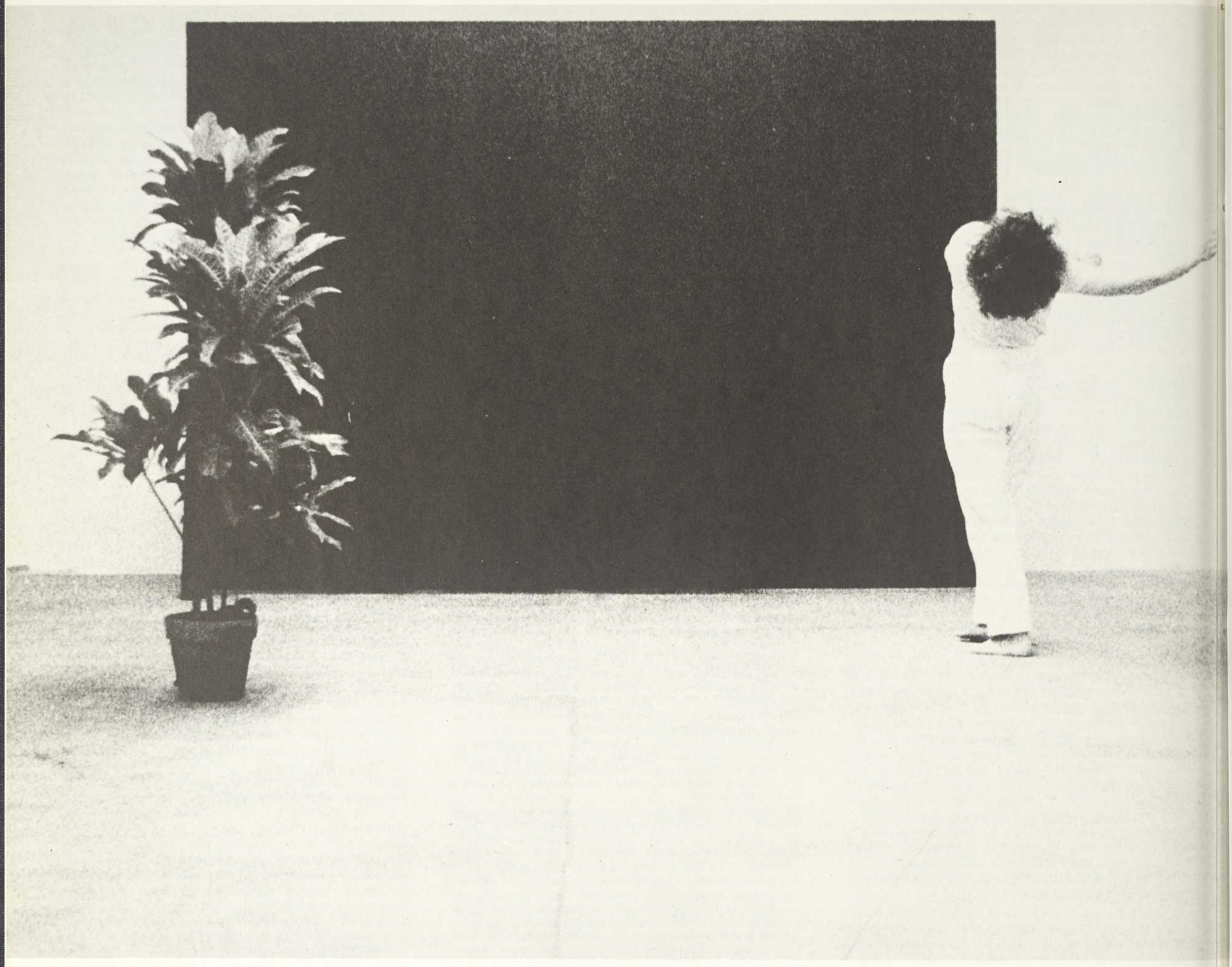
1977a *Instructions païennes,* coll. Débats, éditions Galilée, Paris; 87 pages.

1977b *Récits tremblants* (en collaboration avec Jacques Monory) coll. Écritures/Figures, éditions Galilée, Paris; 125 pages, 32 ««illustrations».

1977c *Rudiments païens, genre dissertatif,* coll. 1018 (no. 1187), Union Générale d'Éditions, Paris; 250 pages.

1977d *Les transformateurs Duchamp,* coll. Écritures/-Figures, éditions Galilée, Paris; 155 pages, 16 illustrations.

1976 ————, *Jean-François Lyotard,* L'ARC (no. 64), revue trimestrielle, Aix-en-Provence; 90 pages. Textes de Daniel Charles, Hubert Damisch, Mikel Dufrenne, Louis Marin, etc... Comprend une bibliographie des articles (de et sur) non regroupés et parus avant 1976.



Untitled, 1975, Photo: Felicitas Deltze, Milan.

SIMONE FORTI

par Germano Celant

Cet essai sur Simone Forti est extrait d'un livre sur la musique et la danse après Cage et Cunningham, auquel Germano Celant travaille depuis 1972 et qui paraîtra en 1978.

Parmi les danseuses qui ont contribué au développement et à la transformation de la danse contemporaine américaine, après Cunningham et Cage, on doit considérer Simone Forti dont la contribution fondamentale remonte aux années '60.

Afin de pouvoir évaluer avec exactitude la portée de son oeuvre, reportons-nous à l'enseignement d'Ann Halprin. À ce propos, il faut se rappeler que dans le contexte de l'atelier de travail californien fréquenté par Simone Forti de 1956 à 1960, l'enseignement portait sur la recherche d'un lieu et d'un sens pour tous les gestes que l'on peut exécuter et improviser naturellement et sur la reconnaissance d'un système de libre accumulation des gestes.

Selon Simone Forti: "On se laissait aller au flux de la *conscience"* (1) "Pour le système de juxtaposition, on employait une idée de composition qui se rapprochait du collage."(2).

De préférence, l'idée de base avait pour objet le problème de stimuler les mécanismes de la perception corporelle afin de les libérer de toute tyranie mentale. La composante physique du mouvement et de l'effort demandé par chaque position corporelle était observée dans toutes les situations possibles. On transportait des poids; on sautait des obstacles; on faisait des exercices pour soulever des objets et pour habituer le corps à des situations pénibles. Chaque corps devait trouver sa forme concrète et son essence physique déterminées par les conditions de poids et d'encombrement afin d'éliminer toute absorption mentale et culturelle. Au lieu de répéter au corps ce qu'il devait faire, c'était le corps qui répétait les données de chaque potientalité de poids, muscles, hauteur, élasticité et préhension. Par ce procédé de déculturation et de concentration sur l'existence objective de son corps, on cherchait à éliminer le "pervertissement" physique dérivé du ballet traditionnel. On avait l'intention de redécouvrir l'aspect physiologique et animale de chaque individu. La façon dont les découvertes et l'épuration se succédaient n'était donc pas importante puisqu'on avançait par de libres enchaînements: "On assemblait des choses bien différentes et il en ressortait une réalité tout à fait nouvelle." (2). Naturellement, au cours de ces années, on suivait encore un système d'évaluation, quoique très réduit, ou mieux un choix pouvant former un nouveau dictionnaire des gestes caractéristiques de l'atelier.

Au moment où surgissait lentement une réflexion concrète sur la complexité physique du corps, surgissait aussi l'incapacité totale de s'adapter à toutes sortes de règles. Sans aucune aide de l'esprit, le corps, livré au flux de conscience et à l'improvisation, découvrait enfin sa fantaisie et ses problèmes et se révoltait ainsi contre toute solution extérieure.

Fidèle à l'élargissement de l'expérience de Ann Halprin et toujours à la recherche de solutions personnelles qui ne reproduiraient pas le style de l'aletier, Simone Forti trouve sa dimension créatrice dans l'approfondissement de chaque mouvement athlétique et situationnel. Sa méthode d'improvisation se concentre, non sur l'alignement libre d'actions diversifiées, mais bien sur la modulation du même mouvement répété dans le temps.

Par la répétition des réponses physiques aux stimulations données par l'espace et des objets, le corps se fatigue, se satisfait et se relaxe. L'action physique devient alors gratifiante sans devoir être représentative d'autre chose que d'elle-même (Graham) ou sans être obligée de se soumettre à un système extérieur (Cunningham). La danse coïncide de cette façon avec la consommation psychophysique d'une certaine quantité de temps physique et elle trouve une sensation de délivrance dans l'aboutissement à la satisfaction du corps. Au moment où Simone Forti découvre que la vérité de sa danse réside dans son corps, elle ne le modifie pas mais elle l'accepte tel qu'il est. Elle dit en effet: "En Californie, mon professeur pensait que j'aurais dû maigrir, mais je pensais que j'ai les formes que j'ai, comme un caillou a la forme qu'il a et ça marche très bien; il ne faut pas être maigre pour faire ces mouvements stéréotypés et extravagants puisque un corps est un corps et je voulais me placer là et pouvoir dire: Voilà, les mouvements sont là et ça suffit." (3)

Le rôle assigné à l'état de son corps sous-entend immédiatement l'intérêt pour la gravitation du poids différente pour chaque exécutant et pour la réalité des relations de poids et de poussée. Par conséquent, le poids physique qu'un corps exerce sur un élément en vertu de la gravité devient le noyau de sa recherche.(4)

Celui qui aujourd'hui réfléchit sur le développement du langage de la danse contemporaine saisit immédiatement le sens exceptionnel de cet intérêt pour la donnée gravitationnelle du corps.

Quoique jusqu'à Cunningham des aspects importants des données corporelles de chaque exécutant eussent été tirés au clair et acceptés, il est incontestable que la maîtrise de la gravité, la légèreté des gestes, la sublimation extra-corporelle des exécutants et la transcendance des poids physiques, identifiables dans l'anti-gravitation des mouvements qui libéraient illusoirement le danseur du poids de son corps, étaient les véritables raisons de la danse même.(5) Cela est très évident dans la danse sur les pointes, où le credo anti-gravitationnel est énoncé, et dans les mouvements libres de projection verticale, par rapport à la position horizontale de la scène, conçus pour manifester "une libéralisation des forces réelles qui sont normalement connues et senties comme un contrôle exercé sur le corps du danseur".(6)

Il est clair qu'il s'agit d'une révolution copernicienne de la danse qui suit celles de Graham et de Cunningham. Ainsi, le poids corporel ne doit pas être vaincu, mais mis en valeur et cela suggère un refus total de l'élévation mythique et de la transformation inhumaine de soi-même ainsi que l'acceptation de tous les signes authentiques qui sont partie de la configuration de chaque corps. Une telle conviction matérialiste a exercé, non seulement sur la danse mais aussi sur l'art, une influence indéniable qui n'est pas encore totalement reconnue, même aujourd'hui. Du point de vue historique, cette orientation semble être partagée en même temps par les sculpteurs minimals et se reflète dans l'oeuvre de Morris et André. Après avoir reconnu que l'existence d'une oeuvre n'est pas illusoire, il faudra lui donner des moyens spatiaux et objectuels qui, opposant une résistance, révèlent la valeur de ses propriétés réelles.

Après son séjour à San Francisco, Simone Forti réalisa à New York, en décembre 1960, *See Saw.* Les exécutants: Bob Morris, Yvonne Rainer et une balançoire. Leurs rapports de réciprocité et de dépendance physique construisirent la danse que Rainer a ainsi décrite: "Il y avait une vraie balançoire; Bob était d'un côté et moi j'étais de l'autre; il s'agissait d'une suite d'actions; on employait la balançoire à cause de ses propriétés physiques; une personne glisse vers le bas, remonte en la faisant osciller; l'autre personne glisse vers le bas, remonte et la fait osciller dangereusement jusqu'à ce qu'elle s'arrête. Il y avait aussi des choses très expressionistes dans la performance. D'un côté, Bob Morris lisait *Art News* à haute voix et moi, de l'autre côté, j'avais une première crise de hurlements."(7) En vertu de la balançoire, la danse établit une oscillation et une opposition de poids. C'est la simple vérification des lois élémentaires du rapport de poids et de poussée des corps. La difficulté d'action et l'ancrage physique de l'instrument rendent vains les gestes inutiles et gratuits et détruisent les "masques" d'un comportement dont les mouvements ne sont pas dictés par la nécessité. Ce qui compte dans *See Saw* ce n'est pas la forme, mais la réponse physique aux conditions d'instabilité et de précarité physique où se trouve le corps. Dans ces conditions, les mouvements ne représentent rien mais répondent à la situation de nécessité gravitationnelle. Tout se passe au niveau des activités élémentaires et la communication vient des corps qui sont en tension. L'individu en action rétrograde progressivement à la condition primitive d'animal. On découvre l'instrument inconfortable et dangereux qu'est la balançoire par opposition à la surface inerte de la scène traditionnelle; ainsi, l'attention des acteurs se tourne graduellement de l'exigence du jeu à la préoccupation de leur sécurité. C'est ainsi que le corps s'exprime par l'adoption d'une situation objectuelle ou spatiale inconfortable et par une réaction spontanée issue du besoin et de la nécessité. La réponse spontanée du corps, d'une manière toutefois forcée, prévenant ainsi le réflexe mental, sépare enfin le domaine physiologique de la danse du domaine mental. En se référant à cela, Simone Forti commence, en 1961, à différencier ses travaux en "dance-constructions" et "dance-reports"; ce sont des termes qui désignent la configuration physique et la configuration dite ou écrite.

Les deux moments, pragmatique et descriptif, se recoupent en fait en *5 Dance-Constructions + Some Other Things,* une série d'actions que Simone Forti accomplit en mai 1961, au studio de Yoko Ono.



See Saw, original performance Reuben Gallery, 1960, Simone Forti and Bob Morris, Photo: Robert R. McElroy.

Ces différentes danses comportent en effet des éléments de deux processus de réflexion. Dans *Dance-report* et *Instructions for a dance,* on décrit de manière fantastique des mouvements végétaux, animaux et humains que l'on peut traduire en action ou bien laisser sur le plan purement conceptuel.

On y parle de choses comme d'un oignon qui pousse ou d'une boule de neige qui se forme et qui fond, c'est-à-dire de choses toujours liées à la gravité, au poids, à la tombée, à l'équilibre physique et au mouvement corporel. Le sujet a toujours pour objet les lois physiques des corps mais se détourne du monde réel de la danse pour s'égarer dans la richesse poétique de la description naturaliste. La tension psychophysique est remplacée par la participation mentale qui détend. Par contre, dans *Dance-constructions,* on met en lumière le choix gravitationnel et le déploiement d'énergies.

À l'alternative fantastique s'oppose l'indifférence esthétique. "Je suis lasse de choisir les mouvements à l'aide de critères esthétiques."(8) Le geste n'est plus recherché mais il arrive tout simplement et l'articulation de chaque mouvement dépend des réponses psychomotrices aux altérations du support. "Je suis lasse de bouger avec le plancher comme base de support. Je suis lasse de composer."(9)

Dans cette pièce, sont étudiées les réactions d'équilibre et d'effort envers la propriété physique d'un plan incliné à 45 degrés sur lequel trois personnes se déplacent dans toutes les directions, pendant un temps fixé, utilisant une série de cinq ou six cordes fixées à l'extrémité supérieure du plan. Chaque articulation biologique et athlétique règle les mêmes gestes d'une manière tout à fait différente. Les différentes dénominations de comportement et les dénominations gymniques du même mouvement par rapport à la même stimulation réduisent alors, selon Merce Cunningham, le rangement topologique (10) de chaque corps sur la scène, à son tropisme élémentaire. À l'espace fluide on oppose un noyau catalyseur et chaque organisme s'oriente par rapport à lui d'une manière différente. La totalisation fantastique des corps est remplacée par la fantaisie du geste accompli par divers corps. L'exigence réductrice de Simone Forti et la préférence pour l'explication pragmatique des éléments produits par le corps humain se répètent aussi dans les autres *Danse-Constructions.* L'une concerne la mélodie cinétique des corps suspendus par des cordes fixées au plafond, une autre concerne le gaspillage d'énergie qui se manifeste lorsqu'un membre d'un groupe de personnes disposées en cercle se détache du groupe et grimpe sur les autres; l'action est répétée et continue. Toutes les deux semblent des réflexions pratiques ultérieures sur l'inversion du signe gravitationnel et physique de la danse. Le corps soulevé est lourd et le groupe prend une attitude athlétique qui souligne une situation inhabituelle qui est à peu près celle du pack de la mêlée du rugby. Au début des années '60, cet usage du corps ne suit pas naturellement une direction unique ou cette direction en particulier, mais de nombreuses directions parmi lesquelles on retrouve le happening.

En effet, à partir du moment où le happening voit dans l'individualité de chacun et dans la particularité de chaque mouvement physique une réalisation de ses intentions, la délimitation formelle entre la danse et le happening est très difficile à définir. C'est pourquoi Simone Forti, de 1960 à 1963, travaille avec Robert Whitman à de nombreux happenings, de *American Moon* à *Mouth,* de *Power* à *Water.* Ce qui l'attire chez Whitman c'est l'emploi qu'il fait du corps. Il fallait monter et descendre les escaliers en courant; un homme et une femme devaient se rouler par terre, l'un vers l'autre, comme deux troncs en bois; ils devaient passer l'un sur l'autre et ainsi de suite. L'homme, par exemple, utilisait le mouvement de son corps pour élever un mur, pour montrer le mouvement du corps même. On employait par conséquent toutes les possibilités de mouvement du corps, dans toutes les positions.

La "densité matérielle" de tous les mouvements qui se précisent et se retrouvent dans leur répétition diversifiée suggère une exclusion parmi les différentes activités corporelles; de cette façon, on peut commencer à distinguer entre respiration et mouvement musculaire. Le but est de circonscrire, avec une clarté et une simplicité suffisante, l'usage illimité du corps dans ses fonctions individuelles. C'est pour cela qu'après la dichotomie entre le corps et l'esprit, en essayant d'isoler ultérieurement un autre rythme de tension, Simone Forti propose, à partir de 1964, la séparation pratique entre mouvement et respiration. Dans *Dance-constructions,* les deux composantes sont à un tel point interdépendantes que la dissipation d'énergie musculaire permet difficilement à la voix de s'exprimer. Les oeuvres chantées naissent pourtant dans un état de relaxation, du résultat de la tension du déchargement musculaire.

Crawling, 1974, Photo: Giorgio Colombo



Assise sur un tabouret ou agenouillée, Simone Forti chante une mélodie, *Le vingt-neuf juillet,* pendant qu'un électrophone, en sourdine, fait tourner un disque explosif des Beatles, *The Fool on the Hill.* La superposition des sons rappelle non seulement la dissipation d'énergie mais elle produit aussi, en ce qui concerne la voix, la sensation d'être déplacée, sensation créée par l'obstacle du disque. La même sensation vocale se reproduit dans un autre travail où, d'un parallélépipède sortent des sons et des sifflements émis par les deux exécutants. Ici, la défaillance du corps devient totale et la voix se substitue au mouvement. À la sensation d'être déplacé, soit d'un point de vue sonore ou visuel, correspond la sensation motrice du corps.

Dans *Rollers,* une personne est déplacée sans cesse dans toutes les directions, sans aucune possibilité de contrôle. Assise sur une charrette tirée violemment de trois côtés par des cordes, ses mouvements dépendent des personnes au bout des trois cordes imposant au véhicule des mouvements imprévus. Aux yeux du public, le contrôle, séparé du corps, est la conséquence de la séparation entre son et corps. Il s'agit, comme auparavant,de circonscrire toujours plus d'un problème à la fois. Cette attitude analytique a tenu compte des enseignements d'Ann Halprin aux environs de 1968 et converge de nouveau vers le synthétique. Simone Forti n'a pas l'intention de s'emparer de tous les mouvements mais elle désire que le corps soit libre d'être, non seulement physiquement mais aussi psychologiquement. Pour y arriver, elle recommence à se laisser absorber par elle-même et à imaginer. Ainsi naît *Bottom,* une pièce sur l'imagination chromatique et sonore, cette dernière ne s'appuyant plus seulement sur le corps mais sur les sons de la vie quotidienne (sifflements, aspirateurs, tambours et cordes à trois voix) sur les images de la prairie et des grands phénomènes naturels. Tout l'ensemble est rendu subjectif par la déformation visuelle que les images projetées subissent à cause des mouvements. Cet ensemble intérieur se reproduit dans *Sleep walkers* exécuté à Rome en 1968 et défini ainsi par Simone Forti: "Un retour à la sensibilité que j'ai connue lorsque j'étudiais avec Ann Halprin. C'est-à-dire l'immersion totale dans le sens synesthésique. Un retour au mouvement comme moyen d'enchantement: elle faisait des sauts et des culbutes sur une pente où elle bougeait à la manière d'un ours blanc. "En effet, l'inspiration pour cette pièce m'est venue en passant de nombreux après-midis au jardin zoologique de Rome."(12) Il s'agit précisément d'une séquence de balancements de la tête et du buste, de mouvements articulaires et animaux de recroquevillements et de roulements au sol, de flexions et extensions qui naissent presque d'un état de transe. Ces mouvements semblent suggérer un abandon à soi-même et aux choses, comme s'il s'agissait de trouver dans une situation d'inconscience une existence extatique du corps qui ne veut plus dominer son milieu intérieur et extérieur mais se laisser aller doucement à lui-même.

En 1972, nous retrouvons cet état extatique dans "Illuminations" où, outre le rythme cadencé du corps qui chaque fois s'abandonne à sa fluidité et au sol, le son mélodieux de la voix et des objets revient.

Dans une pénombre magique, Simone Forti dessine un cercle à pas lents; elle sonne du cor et chante une mélodie très douce. Au fond de la scène, l'autre exécutant, Charlemagne Palestine, tire des sons mélodieux d'une coupe à demi remplie d'eau. L'atmosphère créée par le son, la lumière et le mouvement donne une impression totalisante. Après l'éclatement, chaque élément recommence à établir un rapport de réciprocité et la fusion renouvellée semble réaliser une extra-corporéité non plus illusoire mais réelle. Si, au cours des années '60, la conscience que l'action était dirigée par autre chose ou par les autres avait mené Simone Forti à redécouvrir sa gestualité et sa physicalité primaires et élémentaires, au début des années '70, le contact et le dialogue avec les autres exécutants ou le public la rendent consciente d'être une entité publique. Elle découvre à travers cette expérience qu'elle est une personne vivant dans le monde, une personne qui, après s'être constitué un territoire fait à l'image de son corps, doit maintenant organiser un domaine spatial encore plus étendu. Ce domaine, même si l'on veut sortir d'une perspective introvertie pour aboutir à un milieu, se réduit toujours au territoire limité de son action comme exécutant. Il sera donc possible de le trouver dans un périmètre formé par les limites concrètes de la scène, presque toujours délimitée par l'architecture ou par le public, c'est-à-dire que nous retrouvons toujours le concept de l'enceinte. Dans les limites de l'enceinte, ses mouvements s'effectuent simplement, ils sont libres. Le processus de l'éloignement des limites est donc tellement relatif que l'on peut égaler l'espace pratique et égocentrique de son action à celui des animaux en captivité, comme les ours ou les lions dans un zoo.

En découvrant que l'immersion et la fluctuation du corps est souvent (sinon toujours) dictée par un facteur extérieur comme les murs d'une enceinte ou les humains, Simone Forti réalise qu'une action quelconque, même si elle a été produite pour se libérer, se révèle désaxée en comparaison du comportement normal. Le corps complètement libéré n'existe plus et chaque personne, même si elle tend vers le primitif, peut seulement survivre comme un animal en captivité. Tout au plus, on lui permettra d'ajouter au solipsisme une extension territoriale réduite bien entendu et conquise lentement par des cercles concentriques. La différence avec les mouvements répétés des animaux en cage est réduite à zéro et c'est pour cette raison que Simone Forti, à partir des années '70 commence à s'intéresser au zoo et à synchroniser les mouvements de son corps avec ceux des animaux sauvages qui vivent renfermés dans les jardins zoologiques.

Simone Forti et Peter Van Riper, St. Marks Church, New York.



Photo: Babette Mangolte.

À partir de 1973, ses solos incorporent le comportement des animaux. Dans le vidéogramme produit à Florence par Art/Tapes/22, les images de Simone Forti succèdent, sur le moniteur, à celles des ours et des félins du zoo, en temps égaux. Si l'on regarde bien les mouvements et les espaces où ils se produisent, ils s'équivalent. Les ours tournent en rond, dodelinant de la tête, toujours tournés vers le milieu de leur enceinte; de la même façon Simone Forti, isolée dans une chambre de petites dimensions, bouge, nue et à quatre pattes, rampant et se roulant sur le parquet. Le thème fondamental de la locomotion circulaire obsessive et hypnotique des tigres et des lions renfermés en cage revient dans de nombreux solos des années suivantes.

Dans *Solo no 1* de 1974, tourné en vidéo, la performance commence avec Simone Forti tournant en rond, le corps penché vers le centre hypothétique du cercle, comme si un rayon invisible la tenait liée et la poussait à construire un cône virtuel. Lorsque la force centripète sollicitée par le mouvement de plus en plus rapide du corps atteint le maximum, Simone Forti se laisse aller et tomber, passant d'un mouvement vertical à une série de comportements horizontaux. La perte d'équilibre ne signifie pas la disparition ou l'interruption des mouvements mais elle permet plutôt une locomotion plus organique et terrestre. Simone Forti se roule par terre et accomplit une série de gestes de natation; elle passe après à une position intermédiaire entre l'horizontal et le vertical, bougeant son corps tout autour, appuyée seulement sur ses mains. Retournée, bien droite, elle recommence une course circulaire, les bras ouverts pour passer ensuite à un mouvement à quatre pattes, à la manière d'un ours "afin que la force tourne mon poids autour de moi comme une spirale et qu'elle me laisse tomber à quatre pattes me dirigeant vers la direction contraire. Sans interrompre le pas, je saütille autour à quatre pattes balançant violemment la tête d'un côté et de l'autre, tombant presque et continuant à ramper très rapidement. Après cela, je me lève et je retourne dans le cercle où je m'appuie au centre."(13)

La trame répétée des gestes et des actions semble produire pour Simone Forti un fond structuré d'où ressortent des comportements primaires et bestiaux. À partir de 1975, dans quelques performances, par exemple à Milan, on retrouve un fond homogène, presque un support fixe et stable consciemment réfléchi. On peut dire la même chose de son livre *Handbook in motion* où la page blanche sert d'appui aux manifestations fantastiques de son être psychophysique. Dans les limites de la page, une enceinte de la mémoire, se succèdent en effet des différentes écritures: à la main, à la machine et imprimée, ainsi que les différents aspects de la mémoire technologique: les photos nettes ou voilées, les dessins et les reproductions. Tout l'ensemble se rapporte à une présence constante de soi-même, dans le passé et dans le présent, selon un ordre naturel.

Dans un solo de 1976, la nature revient enfin non plus comme présence animale, mais végétale, "Un oignon qui avait commencé à germer fut placé sur l'embouchure d'une bouteille; au fur et à mesure que passaient les jours, l'oignon transféra de plus en plus sa substance à la partie verte, jusqu'à ce qu'il déplace son poids au point de tomber."(14) De la même façon, Simone Forti, après s'être inspirée du comportement animal, s'intéresse au corps végétal. À Milan, les mouvements de sa personne correspondent aux flexions et aux mouvements des feuilles d'une plante. Son corps s'engage dans un nouveau plan d'existence; il semble lié davantage par des liens qui semblent se définir par parcours concentriques, qui vont des objets aux personnes, des personnes aux animaux, des animaux aux végétaux. Le processus symbiotique avec la nature est donc total et intégral au point de permettre une nouvelle création et une transformation de soi-même qui dépasse définitivement toutes les limites. ■

Note

1. S. Forti, *notes,* en catalogue, galerie l'Attico, Rome, le 30 octobre 1968. À propos de l'atelier de Ann Halprin, Simone écrit: "L'attitude qu'elle m'a donnée est que mon corps bouge selon ma volonté. On se proposait, comme technique, de se concentrer sur une libre exploration des mouvements et des formes dont le corps, comme matière, est capable. Au sujet de la poétique, il y avait un rapport et un échange, mais on savait enfin que chacun aurait suivi sa direction individuelle. En général, on travaillait beaucoup utilisant le flux de conscience, la forme se révélait organiquement, mais le sens de la composition venait de la tradition du collage".
2. M. Volpi, *Interview avec Simone Forti Whitman,* dans Marcatrè, no 43-45, Rome, juillet 1968.
3. M. Volpi, *Op. cit.*
4. À l'appui de ceci, dans le même interview de Volpi, Simone Forti affirmait: "Ce qui m'intéressait était la gravité, les chutes, l'idée de suspendre et le mouvement des corps suspendus par rapport à la gravité. Je m'intéressais beaucoup plus aux lois fondamentales des corps dans l'univers qu'aux mouvements inventés et stylisés ou même frivoles et non pas nécessaires. C'est ainsi que le corps devenait une chose qui pendait dans l'espace, une chose qui avait du poids".
5. S. Langer, *Feeling and form,* Scribner's Sons, New York, 1953, (trad. ital. par L. Formigari, Feltrinelli; Milano, 1965, p. 216-230).
6. S. Langer, *op. cit.* (trad. ital. p. 216).
7. L. Baer & W. Sharp., *Interview avec Yvonne Rainer,* dans Avalanche", New York, été 1972, p. 54.
8. S. Forti, *Op. cit.*
9. S. Forti, *Op. cit.*
10. M. Calvesi, *Une pensée concrète,* dans "Collage", no 3/4, Palermo, Décembre, 1964.
11. S. Forti, *Op. cit.*
12. S. Forti, *Op. cit.*
13. S. Forti, Interview, dans "The Drama Review", New York, Mars 1975.
14. S. Forti, *Handbook in motion,* Nova Scotia & New York University Press, New York, 1974, p. 9.

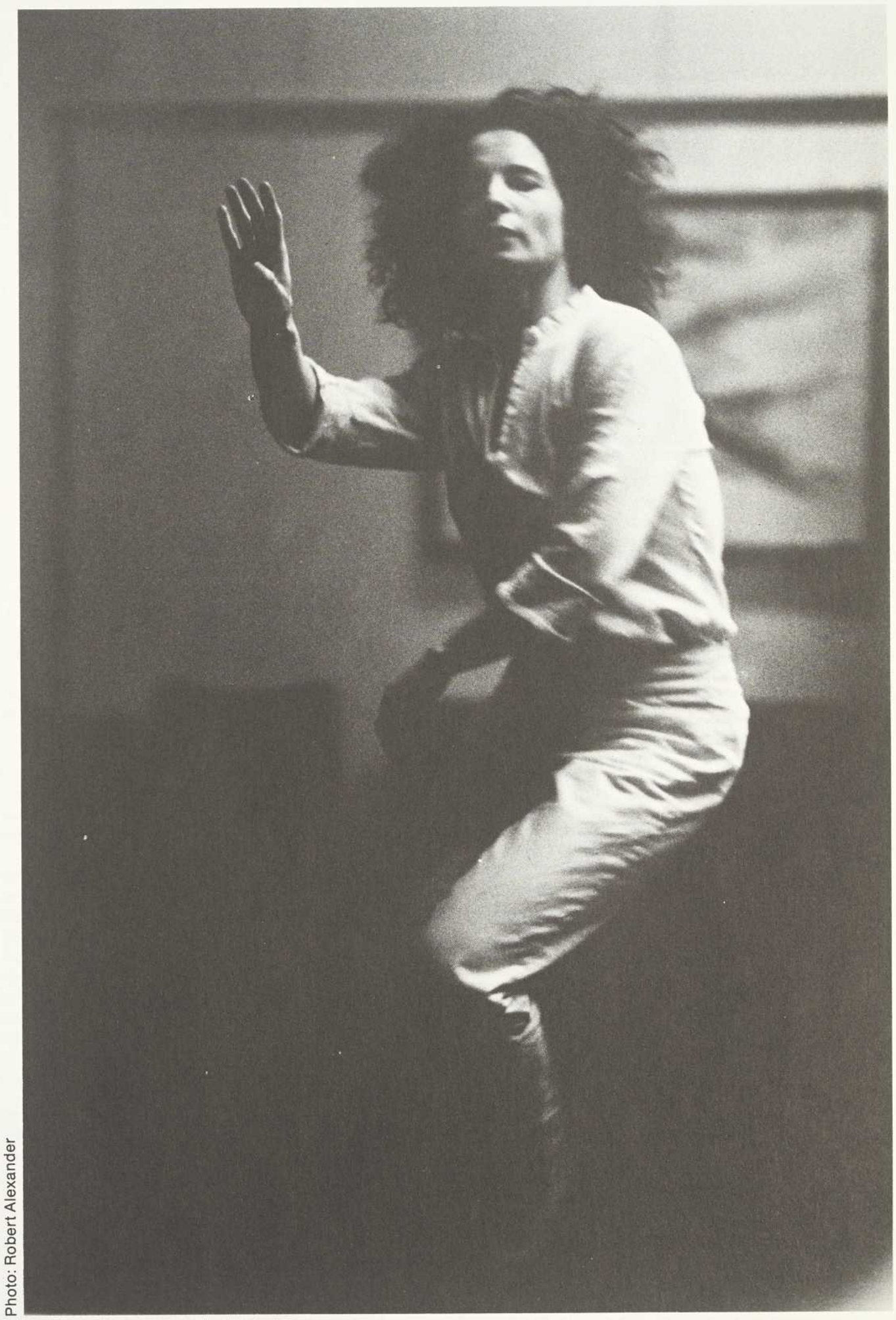
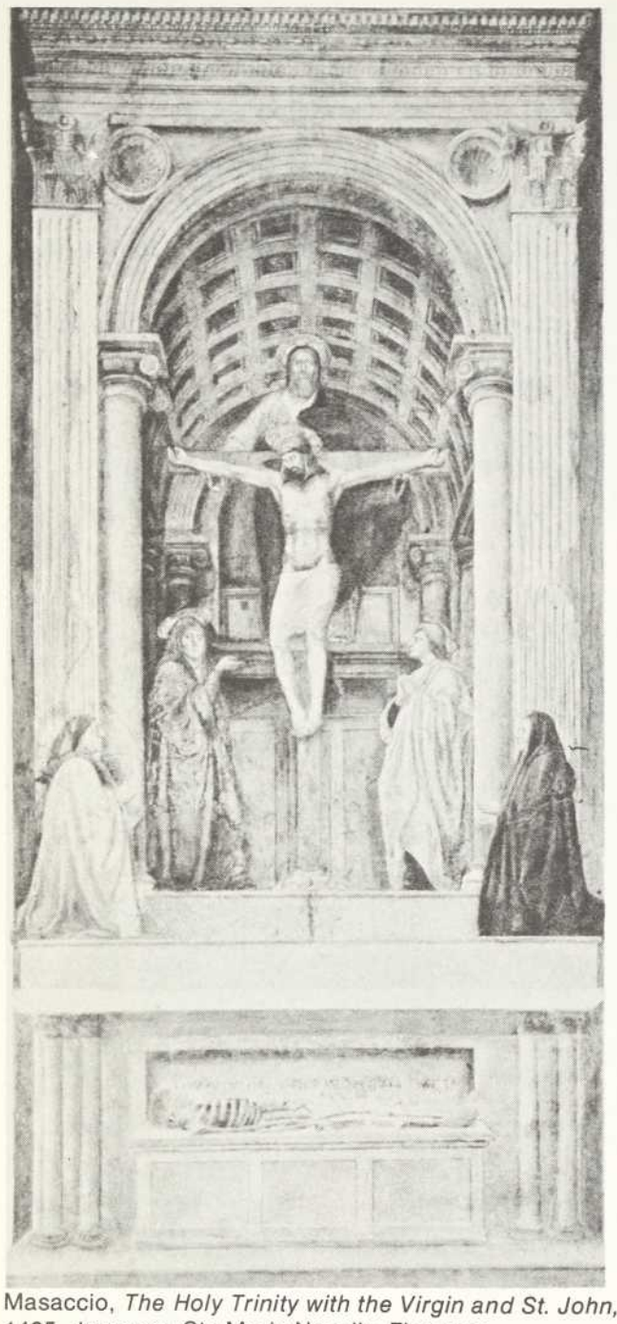


Photo: Robert Alexander

On Painting and Video

(Upside Down)

by Eric Cameron



Masaccio, *The Holy Trinity with the Virgin and St. John,* 1425, tempera. Sta Maria Novella, Florence.



Masaccio, *The Holy Trinity with the Virgin and St. John,* (detail).

Renaissance theory conceived the picture surface as an open window through which the artist looked out on the things he wanted to paint. This is not the way pictures work and, in practice, Renaissance painting only yields one example in which every ramification of that concept was pursued (almost) consistently Masaccio's *Trinity* was a demonstration piece for the new science of perspective.

Take a look at my first illustration. It is easy enough to imagine how effectively this life-size image could evoke the reality of a square barrel-vaulted chapel opening up from the side-aisle of the church in Florence where it was painted.

But now take a look at my second illustration. It shows a detail of the head of Mary from the left centre of Masaccio's picture. I wonder how satisfied any observer will feel with its twisted elongation of features? And yet this was evidently a passage to which the artist devoted especial care. Through the surface of the tempera one can see an elaborate system of construction lines that do not extend to the rest of the painting.* Are we then really prepared to blame the artist's workmanship for our discomfort when other parts of the picture show such consumate mastery?

According to perspective theory, there is nothing wrong with the drawing of this head, though the notion of "foreshortening" may create a false impression of the principle at stake. When a figure tilts its head back and the length of the nose, for instance, is reduced to nothing, or next to nothing, as we look directly up into the nostrils, then the sense of "foreshortening" is clear enough because features do, indeed, get shorter. But that is exactly the opposite of what has happened to Mary's head. She is not tilting it back, but holding it bolt upright parallel to the picture plane (the wall construed as a window). It is distorted because Masaccio has determined the viewer's position to be in the nave of the church, standing something under six feet high, eyes about level with the steps on which the donors are kneeling. It is from that one fixed view-point that the geometry of the barrel-vault is calculated, and also that of Mary's head. As we look up towards her we get an oblique view of the surface of the picture and of her head alike. That part of the picture is foreshortened in actuality as we look up towards it. The painter does not need to reduce the scale of the surrounding architecture because the real perspective of the observer does that automatically. With a rounded object like a head, however, the painter strictly adhering to the perspective theory not only has to show the full length of the side of the face parallel to the picture-surface, but also the underparts of chin and nostrils exposed to our view from below. So the head of Mary has to be rendered longer than it really is, and so does that of God the Father standing behind the cross; likewise the pilaster capitals at the very top of the painting. Their corners appear to curl up a little bit overlapping the horizontal members of the architrave.

Massaccio, *The Tribute Money,* c. 1427. Fresco. Brancacci Chapel, Sta Maria del Carmine, Florence.



Real Corinthian capitals never do this. It is just our low view of the projecting parts that produces the effect. If language were altogether rational we might refer to "forelengthening", save that, in relation to figures at least, artists since then have rarely observed these effects.

If the wall really would behave like an open window and melt into nothingness, all would be fine. Looking at the head of Mary from underneath through the oblique angle of the picture plane would produce a foreshortened view (in which features really would get shorter) very much like that other situation with the figure standing in front of us tilting its head back. Having the detail reproduced separately in my illustration makes the point more difficult to demonstrate, but try holding up the page and looking at it obliquely from below. Squinting really hard may make it possible, momentarily, to induce a corrected illusion, but this can hardly be the most comfortable way to look at pictures, nor is it conductive to reaching the subtler emotional depths of a great work of art. Under more normal conditions the sense of the surface always influences our perception. A mental adjustment towards the frontal view moderates the distortions of an oblique approach and, ironically, confounds Masaccio's efforts to compensate.

Much the same thing happens in the cinema. The discomforts of a side seat rapidly become more tolerable as the eye adjusts, but if one's attention is drawn to a steeply "forelengthened" figure at the edge of the screen, the image will look unnatural from whatever angle we happen to glance at it. Masaccio's next major painting, *The Tribute Money,* abandons all such sophistications. The heads are all head-shaped, even right off to the side of the composition and the vanishing point is comfortably sited in the middle, despite the fact that the whole picture is several feet

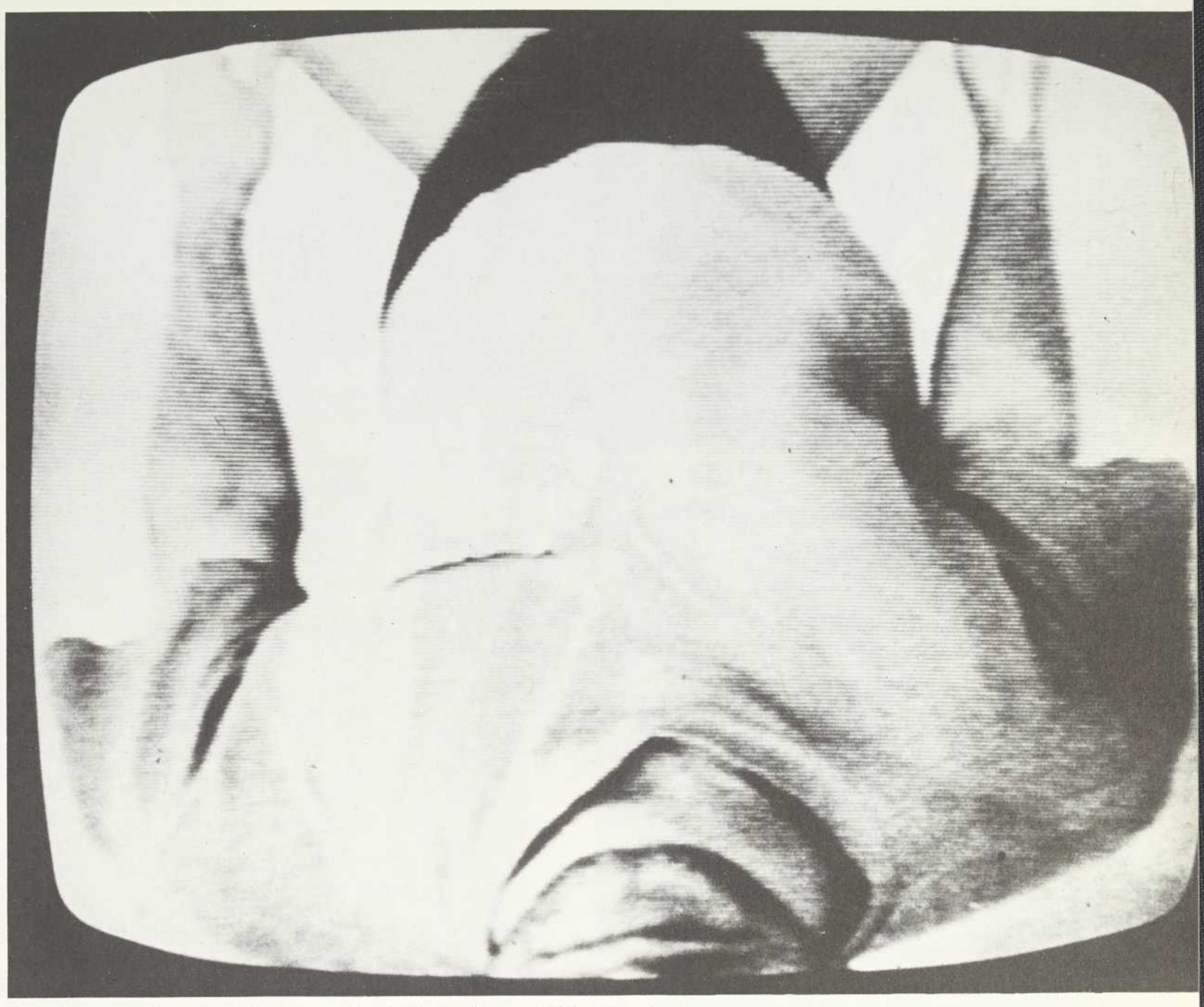
* These unfortunately do not show up clearly in the photograph.

above the eye-level of spectators in the chapel. Generally there is less perspective in this work and yet, paradoxically, more feeling of space — and also a more orderly feeling of space. In this regard it seems less important to calculate a continuity of access between picture-space and real-life space than to provide the observer with cues to depth: atmospheric distance, stronger divisions of light and shade on draperies and flesh, cast shadows, overlap of forms, and the interaction of crossing glances that adds a psychological dimension to the physical indicators of depth. Most important of all, perhaps, is the fact we can see the ground. This allows us to comprehend instantly the relative placing of things in depth, and yet the visibility of the ground is the aspect that most willfully contravenes the logic of the picture's high position on the wall. The *Trinity,* despite its mathematical probity in this respect, is not really very clear. It is not at all easy to tell exactly where God the Father is standing. This point is sometimes mentioned in text books as a possible mistake, and so too are some other details, like this same figure's head, but the criticism is not justified. There *are* inconsistencies in the picture, but I have never seen them mentioned. The heads of the donors are drawn in pure profile, as if the viewer were on the same level, not foreshortened (or forelengthened) as they should be from below. Presumably Masaccio had difficulty persuading his patrons to perch on a ledge for the sketch.

I have pursued the argument this far because I want to be able to pull back from the conclusion to which it would appear to be leading. I realise I have come to the brink of saying that the picture might be an assemblage of signs that we read (having learnt the language of pictures) much as you are now reading the text of this essay. In recent years there have been theories that come a good deal closer to saying so than I have, and, on the face of it, the idea sounds reasonable enough. After all, text and illustrations are rendered with the same black printing ink, and yet we infer from the half-tone photographs that we are dealing with regular-sized, regular-tinted human beings, just as if I had caused the word "people" to appear in the printed text. Materials and meaning may be similar but the nature of their interconnection is not.

Pictures are a "language" in only the loosest metaphorical sense. If conventional frameworks like perspective may be construed as a sort of grammar, pictures have no vocabulary, or rather no lexicon. Language deals in symbols and we find the symbols listed in a dictionary. There is no need for a "pictionary" because pictures deal in real life cues. The shape of an arm is the shape of an arm, whether we experience it in a picture on a wall or hanging from a shoulder. It spontaneously triggers my consciousness of "arm" even though other cues may simultaneously be reminding me of paint and wall or magazine and printing ink. In probing my own responses I am not aware of any process by which the black and white image on the printed page transforms itself into full colour in the mind, and yet I am equally certain I do not experience the figures in the photograph as a gun-metal mock-up of the real thing. Nor does it seem to be by any process of instant reasoning that I infer that flesh must be flesh-coloured. Reasoning may appear to work with flesh, but when I ask what colour clothes Masaccio's figures are wearing, how far will it get me? And yet I am sure I never experienced their all being dressed in the same neutral gray. I just experience "arm" or "clothing" and implicitly I assume that arm has all the attributes of arms in the real world. If the painter is skillful like Masaccio I may feel the weight and massiveness of figures although I know it is just a few grams of pigment fixed in plaster. If he is skillful in another way like Boucher I may enjoy the touch and warmth of soft female flesh.

Another test to demonstrate the point and bring me to the crux of my argument: turn this magazine upside down but go on reading. It slows you down, but it is still possible to continue, and as you decipher the words they mean just whatever they would mean the right way up. But now, still holding the magazine upside down, look at Masaccio's *Tribute Money* again. It is less than half a page since I refered you to it the right way up, so there should be no surprises, but the sense of the image is very different.



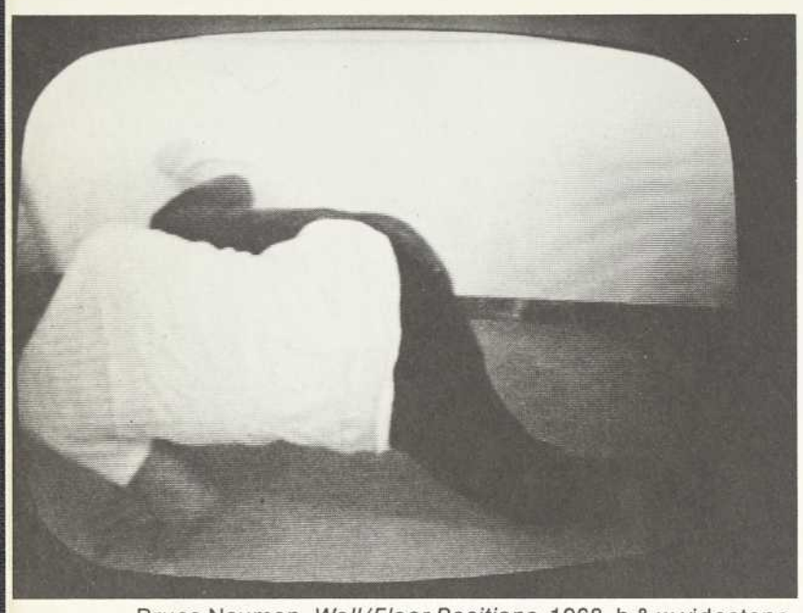
Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner No. 2 (Upside Down),* 1969, b & w videotape.

With a little effort and a little time to get accustomed, a lot of the information can be deciphered but some aspects are very difficult to reinvoke. Faces look less detailed and much more alike. It is hard to discover the traces of individual character and impossible to assess facial expression. Mainly though, what is undermined is the sense of space in the landscape and of weight, mass and volume in the figures. Real life provides no sort of equivalent for this world of inverted gravity. I am sure my reader will accept my word that it is not in any way the same as standing on one's head in front of the photograph. There is no visual flashing of exagerated tonal contrasts that occurs as the blood rushes to the head, nor is there the sensation of the blood itself pressing against the back of the eye. Conceiving the situation in these terms only serves to transfer the sense of alien materiality from the external reality of the picture to the subjective sense of my own disembodied consciousness. I have no choice but to continue to test incompatible analogies with the world of right-way-up. The figures do not exactly appear to fall, nor do they look as if they might be suspended from the ceiling. Intellectually I know well enough what I am looking at, and yet my own sense of balance is so anchored to the downward pull of the earth that I can in no way achieve a state of sensate accommodation to the process of its inversion. This is what finally makes the experience so strange, the sense of knowing what is there without being able to feel it.

An effort of will is necessary to elicit these responses from an upturned photograph. The eye soon wearies of such contortions and sees only that the book needs to be righted. I can predict no great future for pictures painted upside down. With video, the moving image sustains the differentiation of figure and background in spite of our continuing alienation. The tactic of inverting the camera has resulted in some of of the most successful products of video's brief history. Unfortunately, my illustrations cannot convey any of these effects, but as regards another characteristic of video, the low definition quality of the image, their static format may give an even better idea than the running videotape. Supposedly — and this supposition coincides with my own perception —, ambiguity engages the imaginative participation of the viewer. Hence video upside-down presents the tease of simultaneously inviting and denying our involvement.

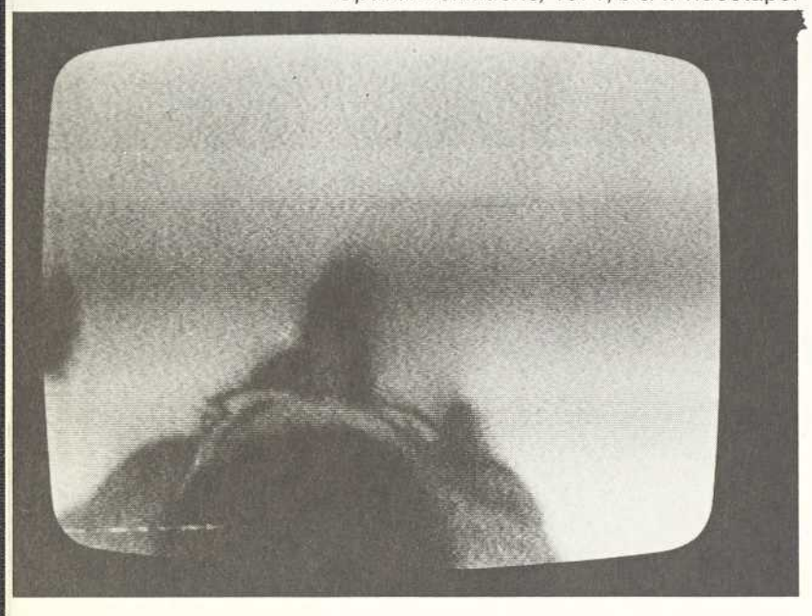
The body of videotapes Bruce Nauman produced in 1968 and 1969 rely heavily on this device. Of a dozen tapes from this period listed in the Castelli-Sonnabend catalogue, eight have the camera either on its side or fully inverted. In *Violin Tuned D.E.A.D.* it is merely a way of matching a verbal pun with a visual one. (The standing figure falls horizontally — corpselike — across the screen). But other works in the series focus on the inversion itself as the central issue. In one he "stamps" around his studio upside down, in another he "paces", and in yet another he does a "Slow Angle Walk", jerkily kicking and striding, stiffy bending and abruptly changing direction, working his way around the room as the camera watches from a side-up position.

Two tapes have Nauman leaning back into the corner of a room, pushing himself away from the wall with the springing pressure of hips and shoulders, coming almost to an upright position and then repeatedly falling back and repeatedly springing forward again. In the earlier piece from 1968 the camera observes sideways as his body, seen from shoulders down, spreads out across the screen. The second piece, which is one of the last of the series, is much more



Bruce Nauman, *Wall/Floor Positions,* 1968, b & w videotape.

Marion Petite, contribution to Patrick Kelly's class project, *13 Spatial Definitions,* 1971, b & w videotape.



concentrated and compact. In *Bouncing in a Corner No. 2 (Upside Down),* the camera, now fully inverted, is steeply angled down the front of the artist's body, contracting its length to fit very closely the horizontal screen of the video monitor. Seen in this steep perspective, the movements of thigh and belly are greatly accentuated. Disengaged by the camera's inversion from the spectator's sense of his own space the body reveals more clearly the material reality of its form and movement, the animal basis of its humanity. The sexual connotations of the lunging hips come closer to the surface of perception.

In *Lip Sync,* which I have not seen, the camera, again upside down, observes the artist's mouth as he attempts to synchronise with the recorded sound of his own words. I find myself wondering how far the artist's attempts to coordinate with the estranged perception of his own speech will strike an analogy with the observer's attempt to assimilate the estranged perception of lips and neck-muscles? When I turn my own television set upside down I find myself unprepared for the fact that the news reader's words stay the right way up. It is very difficult to associate what he is saying with the facial movements that seem deprived of the substance and sinew to generate his voice.

Wall/Floor Positions, a 1968 tape that Bruce Nauman shot the right way up, is yet part of the story because, in it the artist's own image is very often not the right way up. As he contorts himself into a series of static poses wedged between floor and wall, his body very often comes out flat across the screen, and sometimes turns almost upside down. While he is moving we sense the pull of gravity and know exactly what is happening. But when he stops, it could often seem that he was standing in a corner just like the "bouncing" tapes and that the camera, not the man, had collapsed onto its side. A sense of gravitational field, it seems, attaches to the body's own normally vertical axis. When it dominates the image to the extent of this tape, it is quite possible to experience the illusion that the whole space had fallen sideways not just the figure. The illusion is helped by the fact that Nauman is wearing jeans and a T-shirt. Loose draperies like those Masaccio's *Trinity* and *Tribute Money* would have given the game away. It is also important that this is a video image. The sort of textural clues that might differentiate a wall from a well-trodden floor are precisely the sort of information that slips between the lines of the television raster.

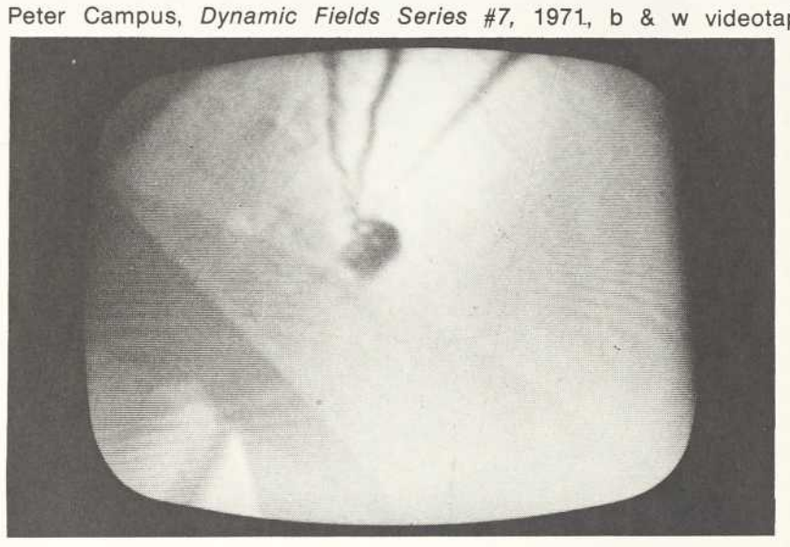
In many ways I would rank this one of the most subtle and also one of the most formally refined of Bruce Nauman's videotapes, and yet in terms of manipulation of exploitation of the illusion it has to take second place to a piece by Marion Petite that is only a few seconds long. It was done in 1971 while she was a student at Nova Scotia College of Art and Design as part of a project in Patrick Kelly's class, *13 Spatial Definitions.* She appears to be seen from above walking: It is only when she sits up that we see she was lying on the ground moving her feet against a wall. The piece is crisp and witty and it gains in artistic integrity from her refusal either to overdo the joke or to embellish the experiential aspects of our disorientation. Like much of the video work that came out of the college at this time, the piece addresses itself only to the structural issue. It has humour but also the terse conviction of genuine academic rigour.

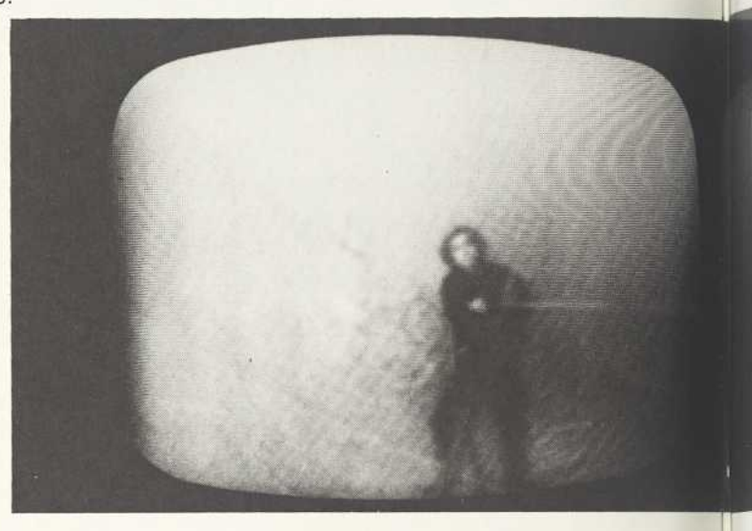
In the same year that Mario Petite produced her spatial definition, Peter Campus took up where Bruce Nauman had left off, but he is very much concerned with embellishing the experiential aspects, to a point where they slip over into mysticism. He is at his best where tight structuring provides the counterweight of a rational understanding, — and at his very best in an early tape called *Dynamic Fields Series #7.* In it, the artist hauls up a video camera on a pulley, its lens pointing at him while he directs its movement with guide-ropes. It is then lowered and the whole action repeated, but the second time he lies flat on his back on the ground. It takes perhaps seven minutes in all, the action is very simple and the image very spare, but the experience is very subtle. I hesitate lest an unduly complex explanation should belie its ultimate unity and clarity.

Consider the propostion that the video camera is an extension of the cameraman's eye. Not too difficult to accept when he crouches behind the camera peering into an image at the back, but still worth hanging onto as a metaphor when the eye turns back on the cameraman and rises thirty or more feet in the air. He is still in contact with its perceptions because he has a monitor off to one side which he turns to look at from time to time. When the tape is played back, the image on that monitor is exactly what the artist saw when he was making the piece. It engages the spectator in the process of Campus' self-observation: (It is a short step to physical participation in his later closed-circuit installations). However, the shift of axis that causes artist and viewers alike to be looking horizontally at the image but vertically at the figure brings about that same sense of estrangement that occurs in Bruce Nauman's tapes and in the Masaccio photograph turned upside down. Only now it is compounded by swinging, giddying movements of the camera suspended in the air. When the artist lies on his back in the second half of the tape, his figure is brought upright on the screen, but this does not by any means reverse our sense of disorientation — as it did instantly with Marion Petite's little tape. The splayed legs and continued swinging movements of the camera are utterly at variance with our own physical sensation of bodyweight and balance. The image seems to vacillate between suggestions of vertical and horizontal views. We are brought face to face with the figure, but feel the barrier of a different order of existence incompatible with our own. The tape involves us in a communion with the artist's externalised confrontation with self, but we fell no possibility of communicating with the image we encounter. As a structure, it is like dialing one's own number on the phone and finding the line is always busy.

Forget for a moment that analogy with an extended eye, and think only of a monitor (which might as well

Peter Campus, *Dynamic Fields Series #7,* 1971, b & w videotape.

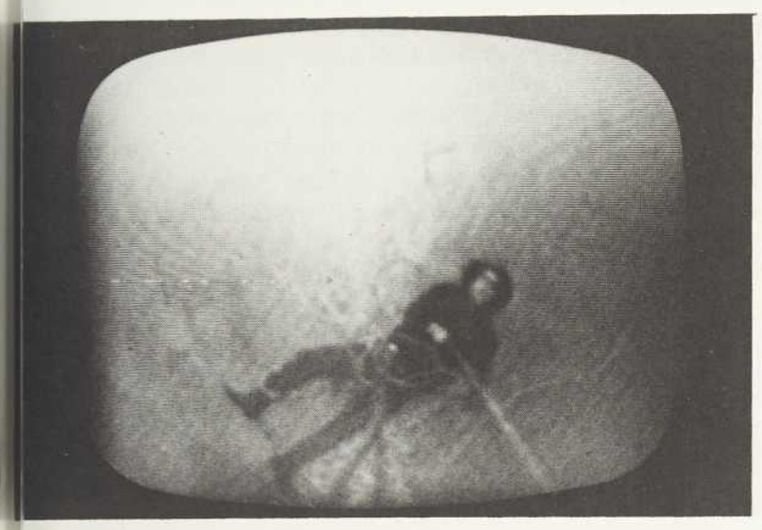




be a regular television set) as if you had never seen one before. In actuality, it presents only a pattern of changing tones over the screen. When someone gets up and walks across the room, the pattern goes through a series of changes that we must refer to the situation depicted, but when the camera follows her over to the window we have to understand that those changes relate to the process of shooting. There is nothing in the nature of the modifications of the pattern to indicate that the room itself is not moving or that the image of the woman was not plucked out of the image of the chair by some gadget on the lens; yet we must correctly disentangle what is happening if we are to comprehend as much as a soap opera or a news report. *Dynamic Fields Series #7* resolves that duality of action. Subject and process mutually authenticate each other. The activity of the figure hauling on the ropes shows why the camera swings in that particular way, while the movements to the image confirm that the camera is indeed controlled by those particular attachments. It is not just a matter of the artist observing *himself* but also of process recording *itself.*

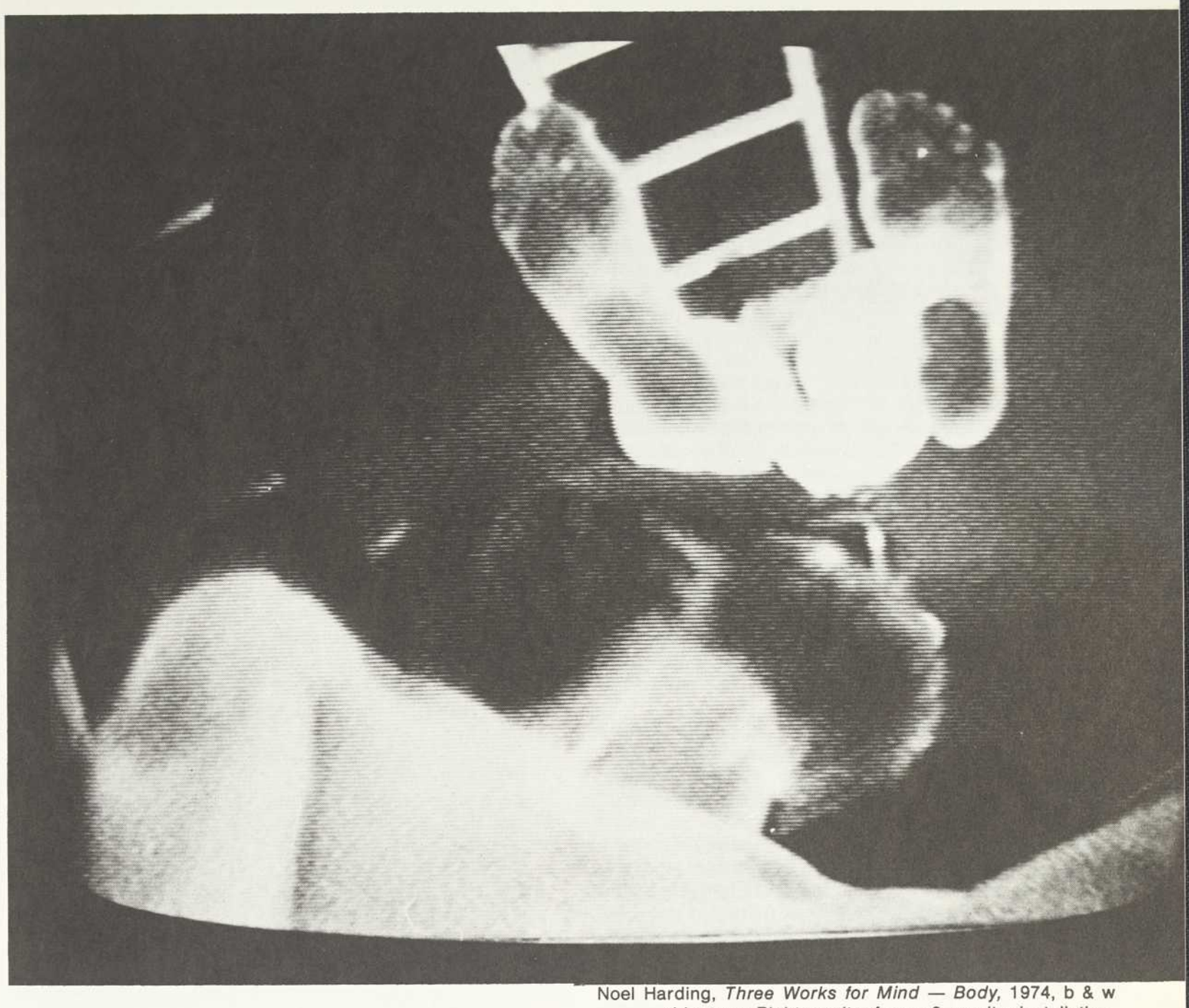
In a regular television program our half-consciousness of the camera's presence is a reminder of the basis of fact beneath the fiction of the storyline, a connecting link with everyday reality. In this tape by Peter Campus where the core of factuality turns in on itself, the external connection is loosened. As I enter into communion with the work's cycle of disembodied consciousness turning in on itself, and as the lilting movements of the camera carry my perception away from its point of anchorage to the earth, I can believe momentarily that fact transcends itself as truth and self floats free of its normal boundaries. If this experience is mystical, it is a mysticism that gains in intensity and conviction from allowing me a rational understanding that keeps pace at every stage with the ascent of visionary insight. Only at two points does it slip in the direction of a cruder sort of metaphor, both are accidental details that offer innocent explanations.

To produce such a work it was necessary to have a high room. Churches tend to have the tallest rooms one is likely to find anywhere, so, for practical reasons, the tape was made in Judson Church. As the camera rises higher, it catches just a single moulding that yet registers a religious connotation. The strength of the piece lies precisely in its not implying and supernatural force or process, I am not sure that this detail alters that situation very much. Then it happened by coincidence that while the tape was being produced the manager of the space left. On his way out he asked Peter Campus to close up after him. It is the only time anybody speaks in all of Campus's tapes that I have seen. The brief conversation tells us the artist was, thereafter, literally alone as well as self-involved. Paradoxically, its reminder of a more mundane level of solitude has echoes of the bustle and futility of the rest of the world outside that empty room. Perhaps in this context it was even a necessary reminder, and yet there are hints of dangers that increasingly beset his later works, as the rationale of structure is allowed to lapse and the trickery of electronic effects is overloaded with symbolic meanings.



At this point again I have to pull back from a generalisation to which my remarks seem to be leading. If I have difficulty coping with symbolism of electronically overlayed images in Peter Campus' *Set of Co-incidence* of 1974, this is because in context the totality seems banal and heavy handed. I would not want to decry symbolism as such nor to insist that every videotape must explain the contrivance of its effects in the way *Dynamic Fields Series #7* did. Noel Harding worked for some time with Peter Campus and still betrays his influence, yet his work seems least satisfactory where he attempts to explain things rationally and perhaps most effective when the art is caught up in a heady, symbolically charged emotionalism.

Harding's *Three Works for Mind — Body* of 1974, as the title suggests, is a three-monitor installation with three tapes playing simultaneously side by side. However, I find the image on the right screen of much greater interest than the other two. Superficially there are points of comparison with the vertical axis and swinging movements Campus' *Dynamic Field Series #7.* The camera is set pointing upwards on the revolving top of a dais that Harding borrowed from a life class. Overhead, a nude woman clings to the underside of a ladder and from time to time she releases her feet and hangs by her arms almost exactly above the camera. As the artist leans forward and the heavy revolving top of the dais, his face is brought into the frame of the picture. As he hauls it round producing a heavy clanking sound from the rollers, his own image is sent spinning round the screen and sometimes almost out of range altogether. The woman's form is less affected. For one thing, she is quite high up and, in relation to that distance, the movements of the camera are rather limited, so she hovers constantly around the centre of the screen. And then, for another thing, the view of her feet, legs, and buttocks is so strange in itself that turning it round makes very little difference. By contrast, Harding's own head, though always steeply foreshortened, manages to register as a modified front view. At one moment we seem to encounter him almost face to face, and then he suddenly spins out of reach.



Noel Harding, *Three Works for Mind — Body,* 1974, b & w videotape. Right monitor from a 3-monitor installation.

I am not suggesting that Harding necessarily formulated any precise symbolic meaning; rather that in recognising the implications for myself, I find my experience enhanced not undermined. The ladder, with its innuendo of rhythmical movements of the body as people go up and down, is a standard Freudian symbol. The nude limbs of the woman suggest a background of voluptuousness to the artist's disequilibrium.

Mention of Noel Harding brings this essay itself close to the condition of one of those self-referential loops through which video art seems, so often, to turn back on itself. Noel Harding and I worked together for several years in Ontario and shared some points of outlook in relation to video art. I have the feeling the full explanation of his art might also encompass the explanation of my article. In my own video art I have recently been working not with images totally inverted but with monitors tilted very slightly forwards, backwards, or sideways. ■

signed sign MD

Autographique portrait of an artist en rymes[1]

par André Gervais

Six ready-mades sont ici proposés à la lecture: *Pulled at 4 pins* et *A bruit secret,* cela permettant de prendre l'air; *In advance of the broken arm* et *Why not sneeze Rose Sélavy?,* cela tournant autour de l'intertextualité et du masculin; Apolinère Enameled et *Pollyperruque,* cela tournant autour de l'intratextualité et du féminin.

Selon le programme qu'une lecture anagrammatique fait de leur écriture — *ready-made, read me: y a D* — puisqu'il s'agit, en toute intimité et, selon le dispositif qu'une lecture hypogrammatique y tire également, à la ryme — *r*ead*y-m*ade —, de se D-placer, fictionnellement, dans l'(ai)R(e) du récit.

I.De l'air happé au cliché de la voix:

Pulled at 4 pins (1915, 1964)
A bruit secret (1916)

C'est une tête de cheminée, une girouette: pour que la cheminée tire (ici: to draw), pour qu'elle ait une belle haleine[2], il faut qu'elle ait l'air bien habillé(e), qu'il et qu'elle soit tiré(e) (ici: to dress) à quatre épingles, tiré(e) en quelque sorte aux quatre points cardinaux. Cette girouette qui tourne littéralement en tous sens est un moule: le moule de l'air happé par elle.

En 1966, Duchamp remarque à propos du titre *Jeune homme triste dans un train* (1911): "Le jeune homme est triste parce qu'il y a le train qui vient après. "Tr" est très important" [3]. Ici de même: il y a textuellement pulled parce qu'il y a pins qui vient après: p est très important. Mais il y a aussi, infra-textuellement, draw et dress: dr est donc également très important. Et pulled étant, dans la résolution de cette appel textuel interne, à la fois la solution et le terme.

D'une part, draw, ici tu, est là, dans sa polysémie, l'emblème également tu de plusieurs importants gestes duchampiens: par exemple écrire en bonne et due forme un chèque (*Chèque Tzanck,* 1919), annuler une partie (lire les commentaires de Gaston Legrain sur cette partie jouée à Paris entre Tartakower et Duchamp en 1928, partie dont les mouvements, inscrits sur une feuille fixée entre deux plaques de polyester, s'intitulent *Chess score,* 1965) [4], laisser inachevé (le Grand Verre, 1923). Pull est l'un des mots (l'autre est push) qu'on voit par exemple sur toutes les portes de magasin pour indiquer le sens de l'ouverture: mais on sait qu'aucune des portes duchampiennes ne s'ouvre dans un sens plutôt que dans l'autre.

D'autre part, l'équivalent anglais de "tiré à quatre épingles" est "dressed to the nines": ce qui met en jeu, s'agissant de tiré et de moule, les 9 tirés de la Mariée et les 9 moules mâlic des célibataires, et nous ramène de nouveau à Marcel. La traduction tout à fait littérale de "tiré à quatre épingles" est, à ce titre, *Pulled at 4 pins:* par sa forme de moule et son mouvement de girouette, cet objet génère son inscription: le d et le p de Duchamp tournent et deviennent le p et le d de *Pulled,* -ucham- et -ulle- n'étant ni plus ni moins que de l'air momentanément fixé à ces consonnes et les sonorisant, de l'r momentanément à p, et happé à quatre p: le p du (nom) propre, le p du participe (passé) et le p de pins entraînant, redoublant le p de pulled.

Pulled at 4 pins, c'est l'air de New York imaginativement tiré par les cheveux (hair), tiré par cette tête de cheminée en fer-blanc opaque: l'air happé de New York, c'est-à-dire l'apparence et l'air à faire du feu. Quatre ans plus tard, l'*Air de Paris* (1919) est contenu, voire retenu dans une petite ampoule de verre transparent à col de cygne: l'air emprisonné de Paris, c'est-à-dire la respiration et l'air à chanter.

L'opacité et la transparence, le vide et le plein, le fer et le verre, New York et Paris, l'anglais et le français, le texte et l'infra-texte, le cliché et la fiction, etc: autant d'éléments (thèmes, matériaux, lieux, procédures) qui indiquent déjà qu'il y a de l'R dans l'écriture duchampienne.

Si l'air est ici déjà tiré, déjà aspiré, déjà passé de l'extérieur à l'intérieur, déjà moulé, il est là déjà secret, déjà inconnu: dans les deux cas, il est déjà silence. Une seule *prise,* et il se révèle.

Cette espèce de "tirelire", dit Duchamp, est une bien spéciale boîte de "conserves" (DDS, 49): à l'instar de la Boîte 1914, boîte de plaques photographiques Kodak éditée photographiquement 3 fois, cette espèce de boîte est ni plus ni moins qu'un appareil à photographier de la voix, à mettre en conserve du chant comme du hasard.

D'une part, étymologiquement, tire-lire est un refrain de chansons et une onomatopée suggérant le chant de l'alouette. D'autre part, ce qui se désigne comme la langue des oiseaux est un système de rymes: du chant de l'alouette, oiseau d'été, au chant du cygne, oiseau du "stérile hiver" dit Mallarmé, il y a, proprement, Duchamp. Et photographier du chant c'est, bien sûr, faire cliché de langage de ce système de rymes.

L'objet est alors construit: un bruit secret dans une pelote de corde entre deux plaques de cuivre recouvertes chacune de trois lignes d'inscriptions et retenues par quatre longues vis.

Si ces plaques sont les plaques minéralogiques d'une automobile, la Marié étant un moteur dont la voix a tel "ronflement triomphal" (DDS, 64), elles sont aussi les plaques sensibles d'un appareil photographique dont la voix a tel bruit secret. Et c'est bien[5] d'en-dessous

1 fIRe CARrÉ LONGSEA →
3 FiNE, cHEAp, IOrSQUE →
5 TEnU ShARP BARgAIN →

vers au-dessus

2 PeG dECIDES DÉBARRASSÉe →
4 LEs DéSERTs FoURNISsENT →
6 AS HOWeVeR CORrESPONDS

que ses segments bilingues (10 mots anglais, 6 mots français, 2 mots indécidables: fine/fine, deserts/déserts) passent, à suivre les flèches, d'une plaque à l'autre, désignant le lieu où cela s'accorde. C'est bien en ce lieu que la corde, en guise de fil conducteur de son filet de voix, est enroulée sur elle-même, est enroulée sur son bruit, faisant littéralement pelote de cordes vocales. Plaques à cordes vocales et secs rets à bruit, c'est cliché du chant: cliché involutionnaire de la voix et voie involutionnaire du cliché. Cette involution, en le titre anglais, n'est pas autre chose que l'antéposition du participe passé: *with (hidden) noise.*

Du début d'en-dessous à la fin d'en-dessus, c'est-à-dire de

*f*IRe DEBARRASSE*e*
F*i*NEàFoURNISsE*N*t, cela trouve bien les bords d'où

TE*n*U CORrESPON*D*S

s'involutionner.

De plaques à placards, il y a l' "ard" des épreuves: épreuves de photographe autant que d'imprimerie. Nul doute que telle inscription à 110 lettres, 18 mots (6 x 3) et 22 coquilles (11 x 2) n'ait à voir ici avec ce qu'il y a de fautes d'orthographe ou, plus précisément, de photographe (fautes-thographe) "d'or" dont c'est l' "ard" de tirer les fautes selon le mode d'emploi indiqué sur les plaques: en-dessous: *remplacer chaque point par une lettre* → au-dessus: *convenablement choisie dans la même colonne.*

Et cela se lit sans doute ainsi. Une fois l'objet aux plaques presque *carrées* (12.9 x 13 cm) *tenu,* et tenu à passer de la mer au feu de manière toute sèche *(débarrassée fine, as however corresponds fire)* selon tel échange de sèmes:

sea: eau + *sable* →
deserts/déserts: *sable* + *chaud* →
fire: *chaud,*

analogue en le titre à tel échange de lettres:

wit*h* →
*h*idde*n* →
*n*oise,

il n'est plus qu'une marchandise bien ordinaire *(cheap, sharp bargain)* à rendre en le cliché de son écriture, comme le bruit du déclic de l'appareil ou le bruit du feu, le bruit de monnaie (l'or de *lor*sque) de notre lecture.

Enfin, et sans trop tirer sur la corde, le cliché est tiré à quatre vis. De 1915 à 1921, il y va de l'air, de l'air à respirer, de l'air à chanter, de l'air à avoir: air pulled at 4 pins (1915), air tiré à quatre vis (ici même), air ampoulé (1919), air voilé *(Belle Haleine Eau de Voilette,* 1921*).* Il y a celui qui fait le photographe (ici: c'est l'appareil à plaques qui fait le photographe) et celle qui a de l'haleine en-dessous (ici: c'est la bouche qui est fendue en tirelire), dit Duchamp. Mais Duchamp dit aussi: *Le système métrite par un temps blennhoragieux* (1924). C'est-à-dire le système métrique, espace femelle où règne le mètre (le maître), pris d'une métrite (inflammation de l'utérus) par un temps mâle et bien orageux, pris d'une corde (engorgement de l'urètre lors d'une blennorragie). Ici, cette corde, mise en gorge, fait pelote de cordes vocales. Là, tombée d'un mètre de hauteur, elle est fil d'un mètre et "donne une figure nouvelle de l'unité de longueur" (DDS, 36) en forme de grand S: c'est en 1913 et pour la première fois l'utilisation du grand S comme figure d'un nouvel espace, l'espace femelle, l'S-pace de Sélavy. Cette mise en scène parodique du continuum

femelle-mâle n'est pas autre chose qu'une mise en scène parodique du continuum espace-temps: au système métrique, système de la mesure de l'espace femelle, répond alternativement un système électrique, courant qui déclenche tel bruit bien orageux de tonnerre mâle, avec éclairs en forme de grands Z, bien sûr, avant de n'être plus qu'un petit c, le petit c de Marcel, comme Zeus un cygne.

Le cliché est alors tiré à coups de ton air, Marcel, à coups de ton chant, Duchamp, sur plaques de Pâques 1916. Quel petit oiseau pervers est sorti de l'oeuf à quatre vices: l'alouette du feu ou le cygne de la glace?

II. De L'appel à la musique de cage en titre satisfaisant:

In advance of the broken arm (1915)
Why not sneeze Rose Sélavy? (1921)

C'est une pelle à neige. La traduction littérale du titre inscrit à la peinture blanche (blanche comme la neige est blanche) au dos de cette pelle, le long du bord inférieur, c'est-à-dire du bord qui ne peut pas ne pas entrer en contact avec le sol et, bien sûr, la neige ou la glace, est aussi bien "en avance (en prévision) du bras cassé" que "en avance (en prévision) de l'arme détraquée". Cette polysémie de l'anglais au français génère telle textualité qui, par le support de l'objet, va proposer, comme résolution de sa fiction, l'appel simultané et différé à l'intratextualité et à l'intertextualité.

Donc c'est une pelle à neige, so it is a snow shovel. En 1915 elle est littéralement un retard en avance (a delay in advance) de l'Armory Show qui vient de finir (février-mars 1913) et de la Grande Guerre qui vient de commencer (juillet 1914). La pelle à neige ne peut alors être que la pelle au (signe du) mal armé, que le signe du mal armé: d'une part la caserne (*arm*ory) et la guerre (*war*), d'autre part le bras cassé (broken *arm*) et l'arme détraquée (broken *arm*). Et comme le long du bord inférieur de cette pelle, dans la suite immédiatement ajointée de l'inscription et de la signature, arm et Marcel se suivent, il n'est pas inutile de remarquer qu'*arm* ainsi que *war*, par inversion du m en w — ce qui se passe aussi bien de Marcel à Wanted (*Wanted,* 1923) ou de Wante(d) à Monte(-Carlo) (*Obligations pour la Roulette de Monte-Carlo,* 1924) que de *Morceaux moisis* à sa traduction par Michel Sanouillet en *Wrotten writtens* —, sont des anagrammes de *Mar,* premier segment de Marcel.

Ne pouvant donc être que la pelle à ce qui fait défaut (l'appel: ah n'ai-je), la pelle à neige est l'appel au cygne (du sonnet) de Mallarmé:

> Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
> Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

De "l'appel: ah n'ai-je" à "Pour n'avoir pas chanté" s'indique la voix-voie blanche du constat: si le chant du cygne se désigne de ne pas avoir chanté ce qu'il fallait, la cassure du bras et le détraquement de l'arme s'inscrivent de ne pas avoir fait ce qu'il fallait, à savoir:

— intratextuellement, en prévision de la cassure, se servir de cette *Pharmacie* (ph*arm*acie, janvier 1914), paysage d'hiver justement — et en prévision du détraquement, prendre l'appel téléphonique qui constitue le mal armé tel que le propose la Boîte 1914:

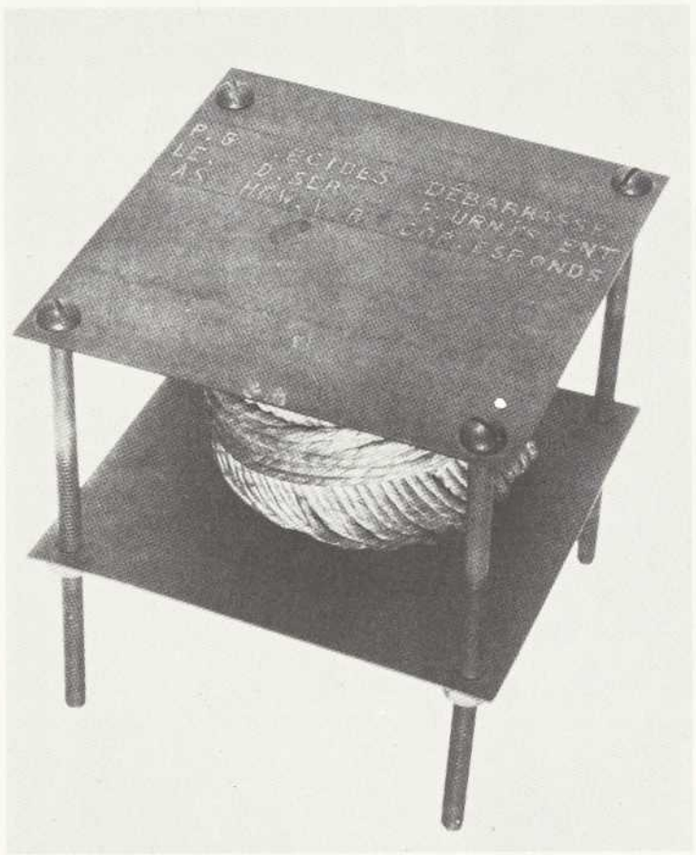
Contre le service militaire obligatoire: un *"éloignement"* de chaque membre, du coeur et des autres unités anatomiques: chaque soldat ne pouvant déjà plus revêtir un uniforme, son coeur alimentant *téléphoniquement* un bras éloigné, etc. (DDS, 36)

— intertextuellement, prendre la pelle que constitue Mallarmé d'un cygne aux ailes à la fois prises par "l'horreur du sol" et disséminées par les télégraphies (pel-ll-e, Ma-ll-armé) et les téléphonies p-elle, shov-el), c'est-à-dire les rymes à *cel*, second segment de Marcel.

La brisure de Marcel, déjà inscrite dans le titre du Grand Verre, est rejouée ici, localement: Mar génère l'arme du mal armé, cel génère l'aile (le bras) de l'oiseau et Marcel — en tant que ses deux segments de 3 lettres sont joints comme le sont sur la plaque de la pelle les deux groupes de 3 sillons —, produit, comme résolution de cette équation qui s'y fictionnalise, le cygne de Mallarmé.

Telles initiales, peut-être, n'y sont pas pour peu. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* ironiquement paru en juillet 1914, le mois même où débute la Grande Guerre, retentit comme le coup de D à M: c'est les dés de Marcel ou le Mallarmé de Duchamp, et vice-versa. Étant donnés ce coup de D (le signe) et ce coup d'L (le cygne), on déterminera, dit Duchamp (cf. DDS, 43-44), les conditions de l'exposition extra-rapide de plusieurs collisions (d'où: the broken arm) semblant (d'où le sang blanc: la neige) se succéder (d'où tel retard en avance) rigoureusement chacune à chacune (d'ou chacune à broken) suivant des lois (d'où l'éloignement et les rymes, par exemple).

Enfin, il est possible d'aller au-delà de ce premier froid en ce qu'il s'appelle peut-être ainsi du chaud à se mettre en scène, du français à l'anglais:



A bruit secret, 1916

— intratextuellement, de l'appel à la neige à l'appel à l'eau de *Fountain* (1917), in advance of the broken *R. Mutt* or the broken *arm hot* (bras chaud, arme chaude);

— téléintratextuellement, avec un éloignement de 50 ans exactement, de la pelle à neige à *rasée L.H.O.O.Q.* (1965) en ce que cela se traduit snow *shovel/shaved L*.H.O.O.Q.

Si en se cassant et se détraquant l'oeuvre désigne à ce titre les conditions de l'écriture et de la lecture de son insertion dans un continuum de production, il faut bien comprendre que l'appel comme écoute de précision a été entendu.

C'est un type très particulier de musique. Une musique qui prend ses notes et ses mesures dans le jeu des mots mêmes et qui s'apprend de se donner en leçons sur le son même des mots. Il s'agit ici non de mettre en musique de l'écriture (comme on met en chanson un poème), mais bien de mettre en fiction de la musique: d'*écrire* de la musique.

La *Belle Haleine* au label, s'affichant d'une étiquette, c'est, en tour de chant et superlativement, la *très Mistinguett* au trait, s'affichant d'une formule: "Mes salutations très Mistinguett" (1960). Que cette formule de politesse écrite appartienne à la lettre, cela ne fait pas de doute: jouant de mes rappels très Mistinguett et de mes saletés très distinguées, où s'échangent et s'entremêlent fictivement vécu à chansons gouailleuses et cuvée à coups trop tirés, suc du succès opulent et pus de l'abcès opulent, cela s'initialise d'un acrostiche mi-donné mi-caché: M-istinguett d-istinguées, Marcel Duchamp. Cet acrostiche ouvre à la relance du calembour: pour Mistinguett, mes saluts à sillons des disques, faits par l'écoute de l'oeil; pour Duchamp, mes saluts à sillons du champ, faits par l'"instrument aratoire" (DDS, 66). Mais ici, *Eau de Voilette* de spectaculairement s'exclamer s'écrit "Rideau!". C'est qu'en 1921 il s'agit de faire de toutes manières une carrière dans le chant-champ. D'abord, de Belle Haleine en Mistinguett, la distinction et le rappel (la reprise) de ses propres saletés, langage vert et chaud, devant une salle qui en veut encore: qui en veut encore du corps du pseudonyme, du chant du pseudonyme, où cela se lit du voilement: d'Eau de Voilette en Mist[6], d'un sexe en l'autre, d'une langue en l'autre. Ensuite, de morceaux de sucre en morceaux de marbre, la distinction et le rappel (la méprise) de l'issue de son propre moi, de sa propre moisissure, langage blanc et froid, dans une cage dont ni Dorothea ni Katherine Dreier d'abord ne veulent: il y a là, pourtant, déjà, Duchamp qui est du cygne.

Telle *Musique de chambre,* en cette caricature de 1909-10, n'est pas d'emblée, tirée à 4 épingles: Mu/sique/de/chambre, sans comme décalquer Mar/cel/-Du/champ. Tels *Morceaux moisis* — c'est le titre donné en 1964 à 28 jeux de mots en aphorismes des années 1919-39 choisis et inscrits en 1939 sur 4 feuilles de papier à musique pour être incorporés dans la *Boîte-en-valises* —, s'ils se laissent eux aussi tirer à 4 épingles, ne sont pas sans proposer tels morceaux de moi mort (comme on dit morceaux de bois mort), tels sosies de moi mort (ceaux/sis/moi/Mor). C'est prendre en dérision toute anthologie se nourissant de morceaux choisis, connus, de "morceaux d'anthologie" en quelque sorte, toujours les mêmes, décontextés, déconnectés: c'est prendre en dérision toute anthologie que d'inscrire ses propres rebuts autonomes[7] à l'enseigne de l'(ai)m(e): morceaux de moisi, morceaux de musique, faire de la moisique, faire d'une suite d'inscriptions sur feuilles de papier à musique (suite en tant que composition musicale faite de plusieurs pièces de même tonalité) un retard en titre, une moisissure en titre, morceaux de moi, pieces of my-R-self, aimer ses morceaux comme aimer ses héros, aimer ses parcelles comme aimer, en morceaux, Mar-cel.

Proposer à l'oreille tels *Morceaux moisis,* c'est indiquer d'une part qu'il y a quelque moisissure de l'oreille, à l'instar de telle crasse du tympan, à entendre en morceaux Marcel et d'autre part, l'oreille ayant l'(ai)r(e) de l'oeil, qu'il y a quelque trouble de la vision à regarder de précision Duchamp. C'est dire que Marcel Duchamp nous a à l'oreille et à l'oeil: la musique et le langage des oiseaux, encore, ne sont pas loin.

Cela vient en et hors barreaux, en et hors portées, de la musique de cage en titre satisfaisant: de la musique de Cage — "One way to write music: study Duchamp" dit-il en 1963[8] — en titre de Satie se faisant— se faisant de, par exemple, *Trois morceaux en forme de poire* (1903), *Préludes flasques pour un chien* (1912), *Embryons desséchés* (1913) —. Ces *Morceaux moisis,* morceaux conjoints de langues et de sucre-marbre en ce qu'ils produisent du chant à scinder Duchamp, c'est bien une cage en métal peint blanc qui les fera s'inscrire, sosie des sosies de moi mort, en oiseau et, plus précisément, à l'instar de *M'amenez-y* (1919) — remarquons qu'à l'initiale et à la ryme, c'est d'une mise identique —, en m'oiseau (moiseau (mois/eaux) en tant que ré-assemblement par Rose de Marcel découpé 152 fois. À l'instar d'Octavio Paz qui convoque le mythe d'Artémis et Actéon à propos d'*Étant donnés...*[9], convoquons ici rapidement et pour la préci-

sion d'un jeu ultérieur celui d'Isis et Osiris: réassemblement, donc, par Rose-Isis de Marcel-Osiris découpé par Seth, frère d'Osiris, 152 fois.

Un m'oiseau: il s'agit bien sûr du cygne, puisqu'il y a chant *(Duchamp du cygne).* Une cage en métal peint blanc: il s'agit bien sûr de "cette blanche agonie/Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie". Si, dans le sonnet de Mallarmé, le cygne n'a pas chanté ("Pour n'avoir pas chanté la région où vivre"), dans le ready-made de Duchamp, le cygne chante, et chante même: "c'est la vie" (*Sélavy du cygne*). Sélavy, puisqu'il y a Duchamp: en la découpe (c'est la vie, puisqu'il y a du chant) des mots et des morceaux, nulle origine, nul "calme bloc ici-bas" — pour citer un autre sonnet, autre tombeau, du même — qu'une division mathématique et/ou cellulaire viendrait désigner comme lieu à scinder: la prolifération n'a lieu, de la cage à l'oiseau, et même du chant à Duchamp, que d'un blanchiment du blanc.

Et quand le regardeur, comme le cygne, "secouera cette blanche agonie", c'est-à-dire, soulevant la cage, éternuera (sneeze) de mesurer le français et l'anglais, le sucre et le marbre, le chaud et le froid, le su et l'insu, le blanc et le blanc, Satie et Cage, il n'aura de cesse de composer toujours plus avec ce qu'il a à prendre: il a à prendre du champ du signe.

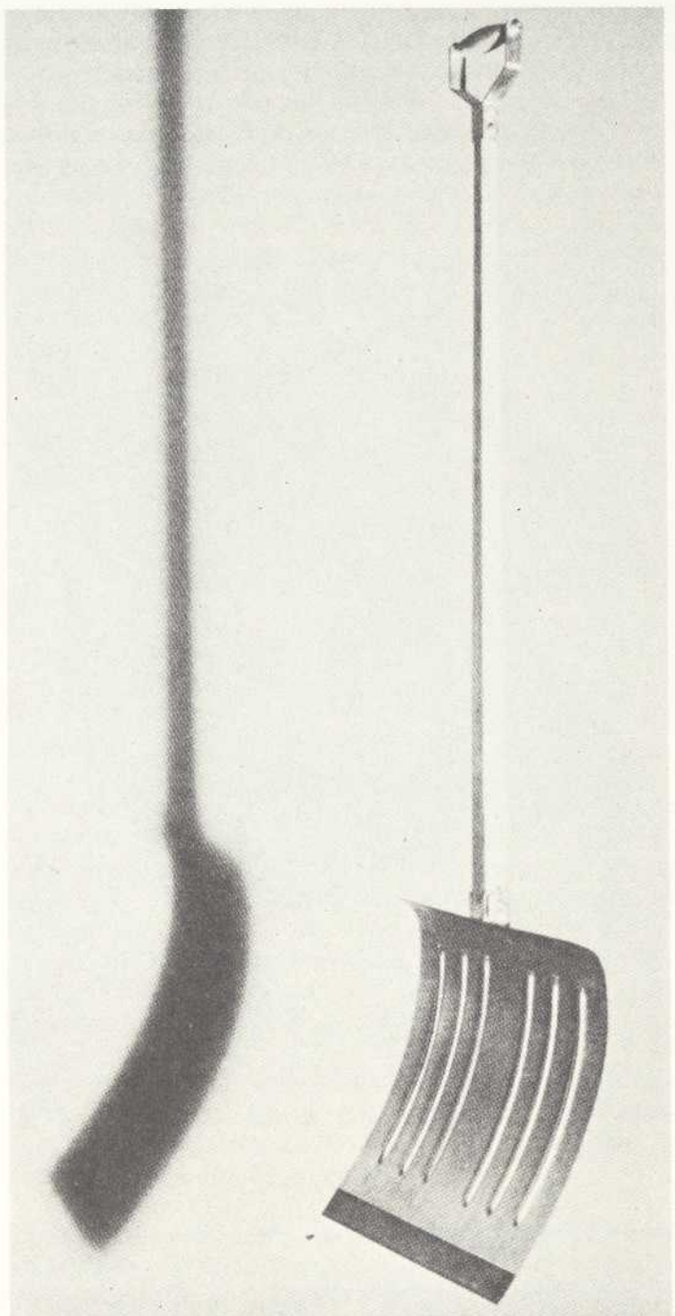
Prenons le titre: *Why not sneeze Rose Sélavy?.* En anglais et en français, à l'infinitif et au féminin. Les première et dernière syllabes ainsi que les syllabes centrales, de part et d'autre de l'R — alors unique — de Rose, sont en rapports presque homographiques et homophoniques: Why/-vy, -eeze/-ose. L'R s'y désigne alors comme l'aire de passage d'une langue à l'autre et, de surplus, appelée là d'une note (not) qui est indiquée ici: la (-la-), comme l'air, c'est-à-dire le chant qu'il y a, lorsqu'on fait une carrière, à se tailler 152 identiques morceaux de sucre-marbre.

Ce titre en son segment anglais contient 3 syllabes comme cet autre: *Fresh widow* où, de la lettre n ajoutée deux fois, s'appelle, dans la même langue, du français: french window, ce qui est bien connu. Mais deux mots quand même là-dessus. Mis de côté, les deux n de la french window font coulisses, font rainures (ou rayures à n) à la fresh widow, veuve fraîche à l'américaine (c'est-à-dire récente, réfrigérante, délurée et joyeuse tout à la fois) et guillotine à la française: tel glissement transatlantique est proprement apte à couper le cou lisse (les deux n du shined neck[10]) du regardeur qui, voyant bien que la fresh widow est une fenêtre à la française, n'a pas vu que la french window est une guillotine. Il y a bien sûr un traître dans l'échafaudage de ce glissement, dans son donné-caché-échangé. C'est le traducteur: il mène littéralement le regardeur de l'échafaudage à l'échafaud, relançant de le fictionnaliser tel cliché qui, dans une troisième langue, dit bien qu'il (se) joue du langage dans le langage: traduttore traditore.

Si la fraîcheur — et plus exactement le refroidissement — sied à *Fresh widow,* elle sied aussi à *Why not sneeze:* là les n sont mis de côté, ici ils sont inclus. Et comme à *Fresh widow* "s'ajoute" ou plus précisément se présente en même temps une *french window,* il est possible, à partir de *Why not sneeze,* de "retrancher", de présenter en même temps un *why hot cease.* Mais c'est se mettre en position de retranchement que de croire savoir ce qu'il en est de la lettre, et particulièrement de la lettre n.

Lever la cage et l'inquiétante étrangeté de tous ces (ses) blancs est lever, provisoirement et partiellement, l'ambiguïté: ce "pourquoi pas", parfait ironisme d'affirmation, indique plutôt qu'à ce titre l'indécidable, en extrême économie du signe, d'un chaud-léger-sucre et d'un frais-lourd-marbre ne peut être secoué que d'un éternuement, conséquence "malgré soi" d'un refroidissement, c'est-à-dire d'une avancée et d'une prise, par surprise, de ce qu'on croît être du su(cre). La dé-mesure de cette avancée qui prend et de cette prise qui avance en l'immobilité des morceaux chauds *puis* frais s'indique, bien sûr, d'un thermomètre — ici l'écart de température est une opération de sur-prise en blanc —, c'est-à-dire, très exactement, du terme (du stoppage, comme dit Duchamp) à mettre à toute mesure, qu'elle soit de l'espace (et c'est le mètre) ou qu'elle soit du temps (et c'est le métronome).

Si l'on veut jouer supplémentairement et infra-textuellement du glissement de la lettre, il est possible de construire ceci, au moins, en manière de strates fictionnelles. À la question du retranchement: why hot cease, elle-même hypogrammatiquement retranchée dans l'autre, il est possible d'offrir, avec ce thermomètre, la découpe calembouresque d'une réponse: *why hot cease?* parce que, en quelque sorte, remarquant en français l'antéposition en anglais du complément, *thermes omettre.* Il est intéressant alors



In advance of the broken arm, 1915

de se rappeler ici que, si tel "refroidisseur à ailettes (ou à eau) (...) en verre transparent" (DDS, 59) — qui est dans le Grand Verre la première version du vêtement de la Mariée lequel se confond, pour parler vite, avec la ligne d'horizon — concrétise la séparation de cette Mariée et de ses célibataires, celle-là refusant "chaudement" (DDS, 59) ceux-ci, ce thermomètre qui n'est pas sans concrétiser la séparation des morceaux du m'oiseau d'une part — nul bloc originel se laissant reconstituer: qu'une découpe parfaite — et d'autre part celle des barreaux de la cage — nulle boîte close, opaque: qu'une boîte aérée, rafraîchi(ssant)e — est lui aussi un refroidisseur à ailettes (et c'est le cygne, ce m'oiseau) ou à eau (et ce sont les thermes, ces bains chauds) qui, pour ainsi dire mallarméennement, abolit l'eau chaude en l'os de seiche: le cygne Mar-cel, ce refroidi morcelé à ailettes, pourra bien sûr, dans la sèche et fraîche blancheur de ces (ses) 152 morceaux de sucre-marbre, s'y aiguiser le bec, puisqu'il y va du chant (— s'y aiguiser la bêche, puisqu'il y va du champ: il lui faut faire, de toutes manières, comme il a été dit, une carrière dans le chant-champ).

Il y a donc, dans une cage, 152 morceaux de sucre-marbre, un thermomètre et un os de seiche. D'une découpe duelle généralisée du champ à une secousse ironique rét-Rose-pective, il s'agit, en tant qu'un certain nombre de coups, en l'occurence: 3, vient d'être frappé, d'en rendre compte: coups de dés (et ce sont les 152 morceaux), coup de maître (et c'est le thermomètre), coup de bec (et c'est l'os de seiche).

C'est aussi, d'un coup de lettres y disséminant telles initiales qu'autorise l'intertextualité. Convoquer tels mots précis dans l'intratextualité: *s*ucre *m*arbre, *o*s de seiche, ther*mom*ètre, *S*élavy *M*ar-cel et dans la téléintratextualité: *S*uissscide *m*étallique (1960), *S*igned *s*ign (1963), *M*edallic *s*culpture (1964), *M*orceaux *m*oisis (1964).

L'essaime de Stéphane Mallarmé, c'est donc ce coup de D, étant donnés 1° le cou(p) du cygne 2° le coût du signe.

*M*archand du *s*ucre dans le café noir (coffee), c'est du marbre qu'il cygne (qu'il sing), *m*archand du *s*elf-oiseau, dans le cercueil blanc (coffin).

C'est enfin, d'un coup de chiffres, convoquer tel nombre précis: 152[11]. Dans la musique et le langage du m'oiseau, ce nombre est, remarquablement, l'anagramme de deux chiffres blancs: 21 et 5. 21 est la somme des six faces du dé (1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 = 21) et 5 est la somme des branches de l'étoile américaine qu'il y a sur la bande serrure, l'une des 3 bandes de métal plein de la porte: la bande du haut (5 + 1 barreaux), la bande du centre ou serrure (1 + 2 barreaux), la bande du bas (5 + 1 barreaux).

Il s'agit de produire en blanc un nombre à partir d'une combinaison de signifiants — les chiffres 21 et 5 —, d'une combinaison de propriétés issues des matériaux utilisés: la forme de dé des morceaux, l'étoile de la serrure[12], la couleur blanche des uns et de l'autre. Il peut s'agir également, en manière de contre-preuve, de produire les mêmes chiffres à partir d'une combinaison de signifiés: tel mythe où Marcel-Osiris est découpé par Seth en 152 morceaux et réassemblé par Rose-Isis. D'être habilement dé-joué dans sa reconstitution de l'origine, il redonne, également en blanc, d'un calembour ces deux chiffres: 152 découpé par Seth, c'est-à-dire divisé par sept, cela fait précisément 21 reste 5.

152 est l'infra-nombre de la dé-mesure (et c'est la musique) et de l'irréductibilité (et c'est le langage) du corps morcelé, téléphoniquement et télégraphiquement, téléintertextuellement et téléintratextuellement, de la fiction-Du-champ-et-de-la-pierre-de-Rosette.

III. De l'épargne à l'hypertrophie:

Apolinère Enameled (1916-17)
Pollyperruque (1967)

À la manière d'Apollinaire comme, plus tard, *À la manière de Delvaux* (1942): Apo(l)linère, donc. Enameled ou enamelled, c'est selon. Cet l, à faire la paire, fera l'affaire à se mouiller d'une traduction: émaillé. Apo-ll-inaire émai-ll-é. Mais ce change se double d'échanges: suppression d'un s, adjonctions d'un (è)r(e) et d'un (e)d. S'y marquent Duchamp et, déjà, Rrose Sélavy. Ici, c'est encore Marcel et ce le sera jusqu'en 1923 où, d'une lettre à sa signature, Marsélavy, le c mâle sera indéfiniment renversé et repris par le s femelle.

De Sapolin Enamel (émail Sapolin) à Apolinère Enameled (Apollinaire émaillé), ou de Whilh*elm* (comme Ena*mel*) à Gu*illaume* (comme é*maillé*). Toutes les lettres déplacées (une lettre supprimée, 5 lettres ajoutées), c'est au jeu de la coquille et au jeu de

l'émail, c'est-à-dire, très précisément, au jeu des mots-d'émaux[13] qu'elles le sont.

I changed the lettering in an advertisement for "Sapolin paints", misspelling intentionally the name of Guillaume Apollinaire and also adding the reflection of the little girl's hair in the mirror.

C'est ainsi que Duchamp dans *Apropos of Myself* (1964) décrit, voire écrit la génération de ce ready-made: la petite fille (little girl) naît à la lettre du lettrage (lettering), devenant demoiselle (miss) au jeu de la coquille (misspelling) et, du même coup, coup manqué (miss) au jeu des mots-d'émaux (missapolinère, missapolin).

L'enseigne — où d'ailleurs s'affiche, de la radicale mise à nu de la publicité d'un produit, la production de quel enseignement — met justement en scène une petite fille en train de peindre à l'émail, c'est-à-dire de prendre au(x) mot(s), dans un coin de chambre, un lit dont on peut dire, à tout le moins, qu'il distend un peu les lois physiques et les principes ocultistes, s'y désignant en perspective ironique d'une distorsion et d'un aplat généralisés. D'une part le pied du lit que la petite fille émaille fusionne au châlit de l'autre côté tandis que le châlit qui part de ce pied fusionne au pied de l'autre côté. D'autre part la largeur qui est de 5 barreaux à la tête du lit n'est plus que de 4 barreaux au pied du lit. Ce lit est très exactement l'objet impossible et l'impossible nom du sang des lois physiques et de la coquille des principes oculistes. L'objet impossible: poli, mot français dans un nom français: le poli de l'émail sur ce lit qui n'en est pas un (poli → pas lit). L'impossible nom: name, nom anglais dans un mot anglais: le nom que l'émaille sur cet émail qui le nomme. À nom d'homme, français et anglais, prénom de petite fille, par une sorte d'hypogramme de cet impossible, ici français: *Pauline* et là anglais, comme nous le verrons: *Polly.*

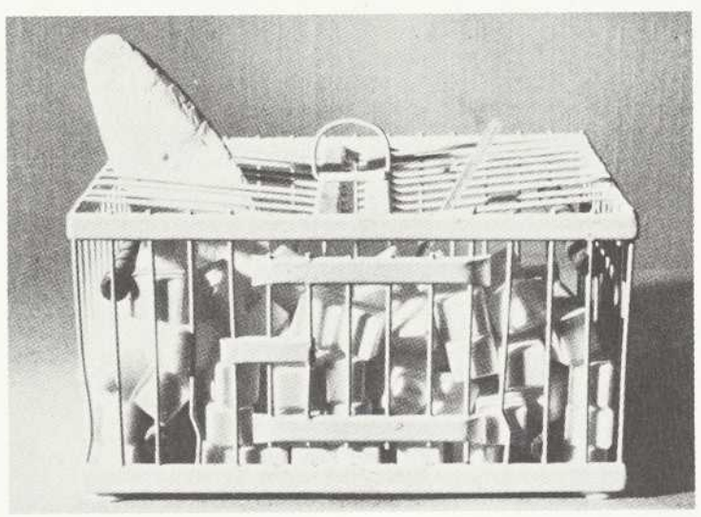
C'est à ce titre qu'Apollinaire, qui a écrit sur la peinture, y allant dès 1912 de 3 jugements sur Duchamp[14] (cf. les 3 tiroirs de la commode, les 3 lumières au mur), est peint à l'émail de l'écriture: named d'être enameled. Et c'est justement d'être ce lit, cette impossible aire du champ de la chambre, qu'il est joué à l'appeau, l'impossible oiseau à peau des mots de l'enseigne, sans ses (leurs) deux (ai)l(es): c'est à ce titre qu'il est mis en scène comme appeau-lit-n'aire.

Apolinère Enameled en 1916-17 c'est, d'un émail nommé (named enamel) — et d'un nom émaillé (enameled name), nommer Apollinaire, générateur qui s'affiche d'une affiche qui le génère — comme *Signed sign* en 1963 c'est, d'une enseigne signée et d'un signe signé, signer Duchamp, générateur qui s'ouvre d'une oeuvre qui le génère, voire le (e)d/d(é) — génère. Cette dégénération, voire cette dégénérescence — le participe passé (ed) s'inversant en coup de dés (dé), c'est-à-dire le retarD s'inversant en hasarD, le tout se jouant finalement d'un coup de D: cf. par exemple le moteur de la Mariée "aux cylindres bien faibles" (DDS, 62), l'anémic cinéma, les morceaux moisis et le fait que le Grand Verre "devait être accompagné d'un texte de "littérature" aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme"" [15] —, prend ici la forme, entre crochets, d'une provenance désignée, voire dé-signée: [*from*] MARCFL DUCHAMP.

D'abord ce *from*. Il y va de la part de Marcel Duchamp en tant qu'il y a éloignement, distance critique: distance critique à laquelle se place la petite fille, intratextuellement tout juste entre l'enfant souffleur de chair chaude (nounou à l'enfant, 1925; téter, 1963) et la femme au prénom de fleur qui s'offre, à se servir et se serrer d'un (ai)r de vierge, en serre chaude et en spectacle (Rose Sélavy-(ai)r-je, Rrose Sélavy/je, 1920-21), et narrativement tout juste, du pinceau et des yeux, à côté du lit. L'éloignement "oeuvre" — "auteur" s'inverse donc en proximité lit-petite fille.

Ensuite cet imprononçable MARCFL à cause de l'impossible F, cette lettre dans sa forme même analogique du châlit auquel il manque un segment ou d'un peigne qui a une dent cassé (cf. DDS, 101-102). C'est de droite à gauche, c'est-à-dire du pied du lit à la tête du lit d'Apolinère qu'il faut regarder, des 4 barreaux du pied aux 5 barreaux de la tête[16] pour bien lire ce F, 6ième lettre, F pour féminin, F pour Pauline et, à partir d'elle, toujours de droite à gauche, le FRAM(E) de ce lit — FRAM(E) *from* MAR(C)F(L) —, c'est-à-dire aussi bien son bâti (frame) que son image (frame). Le reflet de l'épaule, des cheveux et de la boucle de la petite fille ajouté dans le miroir de la commode va bien dans le même sens, c'est-à-dire dans la même direction: de droite à gauche. Apolinère et Pauline, donc dans ce MARCFL: CFL comme *cf. l,* le l du misspelling d'Apolinère et comme *cf. elle,* la petite fille et son pot d'émail.

Il est peut-être temps de faire tel détour à rappeler, dans l'économie particulière de notre propos, la place de cette lettre, instance extrême, voire paroxystique de toutes les autres suppressions, adjonctions et substitutions. Sous un titre mi-anglais mi-français, *SignED sign MD,* à la fois simultané et consécutif, imprononçable et parlable, tu et parlé, qui opère la jonction de deux: titre duchampiens des années 60: l'un, anglais, *Signed sign* pour la disposition de la notion de participe passé dans la répétition même et l'autre, français, *Duchamp du signe* pour la disposition de la notion de coupure (Duchamp//du/signe) dans le champ de cette répétition, se déplie en tous sens un dispositif général mi-anglais mi-français



Why not sneeze Rose Sélavy, 1921

d'échangeurs, d'équations, d'is(th)mes, une mise à nu de passages et de rymes, rymes de langues (lettres, syllabes, mots, locutions, etc), rymes de textes (notes, aphorismes, télégrammes, courtes allocutions, courtes interviews, etc) et de lieux, rymes de temps et d'époques, rymes de sexes et de retournements, rymes de chiffres, etc. Ces rymes à faire s'épouser les odeurs aux deux R de l'infra-mince (o-deu-rs: (ai)R de la fumée de tabac et (ai)R de la bouche) comme à faire pousser de la poussière sur le domaine des célibataires (ce troupeau d'*Élevage de poussière* que sont les trous de la peau, les pores de la porosité des tamis, avant d'être les trous de la Boîte Verte, le champ vert où poussent, dit André Breton, des "broussailles scripturales et graphiques" [17]), ces rymes, quant à elles, opèrent la jonction de *Marcel* et de *Rrose Sélavy,* les deux termes français des années 10 et 20 (plus précisément de 1912 à 1921, son renvoi miroirique) en MY-R-SELF, signature généralisée et inouïe de l'oeuvre, où l'F de MARCFL, qui en est la version restreinte et comme entravée, a été rejoint et comme expulsé par l'R dans son placement. Ce texte se signe du dispositif général de son programme et le programme de son dispositif général se joue tout entier, imaginativement, dans les termes des années 60 reployés sur et déployant ceux des années 10 et 20, faisant de cette téléintratextualité l'un des ressorts majeurs de l'oeuvre.

Mais revenons à cette enseigne.

Si le titre en haut, en grosses capitales, est au lit et à l'impossible, l'inscription du bas, en petites capitales, est à la petite fille et à ce qui se passe: "Any act red by her ten or epergne, New York, U.S.A.". Cette phrase étrange et pourtant assez simple, quoique difficile peut-être à déchiffrer, est issue directement, non sans une distorsion analogique de la distorsion du lit, d'une lecture très précise et très travaillée d'une autre phrase, elle-même très banale, qu'on n'a pas encore signalée, à notre connaissance: "Manufactured by Gerstendorfer Bros, New York, U.S.A.". Gerstendorfer Bros était à l'époque le nom de cette compagnie, Bros étant l'ébréviation courante de Brothers[18].

ANY ACT RED BY
MANUFACTURED BY

HER TEN OR EP*E*RGNE, NEW YORK, U.S.A.
GERSTENDORFER BROS, NEW YORK, U.S.A.

Duchamp a ajouté une lettre — le second E d'epergne —, enlevé six lettres et remplacé sept lettres, poussant à sa limite (qui est la fictionnalisation d'une écriture) les procédés déjà mis en jeu dans *The* (1915) et *A bruit secret* (1916), opérant littéralement cet énoncé pour qu'ainsi sectionné à l'hypogramme et à la coquille, il devienne la matrice d'un autre. Or l'énoncé mère est plutôt mâle (cf. Bros) et l'énoncé fille est plutôt femelle (cf. her): le fonctionnement, ici, est exactement celui, là, de Marcel (prénom mère) et de Rrose Sélavy (prénom et nom filles): à mi-chemin (1916-17) de Marcel (1912-13) et de Rrose (1920-21), en guise de mise en abyme par démultiplication de ce point de sexe qui fait coin unique en Marcel.

De toutes ces lettres, quatre sont impliquées dans le jeu du titre et de l'inscription. Si d'une part elles se suivent deux à deux et font prélèvements aux deux bouts de l'alphabet (D,E; R,S), d'autre part elles contribuent à mettre en place la terminaison du participe passé (le -ed de manufactured devenu red, faisant le saut de l'inscription au titre, y inscrivant comme il se doit ce dont il est question au jeu d'émaux-des mots: le -ed d'enamel devenu enameled) ainsi que les initiales de l'alter ego futur.

Enfin, comme on n'a pas manqué de le remarquer, epergne est peint par Duchamp en toutes lettres, sauf la première.

Donc. *Tout acte rouge* (Any act red), c'est-à-dire tout acte à se désigner du sang qui coule de cette petite fille, voire à se signer de la défloration du champ/-Duchamp — laquelle se fera, bientôt et sèchement, à l'arrose/a Rrose — qui a lieu *par son dix* (by her ten), c'est-à-dire par ce lit à 9 barreaux de couleurs et un cadre blanc qui est à elle (her), cette demoiselle (miss) à ne dormir (miss sleeping) que dans le coup manqué (miss) de toute lecture (misspelling): *tout acte lu par elle alors* (any act read by her then) a déjà eu lieu précisément à se poser, tels le pinceau et les yeux de la petite fille sur l'appeau-lit d'Apolinère, comme l'acte impossible. Il n'y a de sang que du s qui lui manque *ou epergne:* ou l'économie, par cet impossible mot-valise anglais, de deux mots français: épargne et peigne, jouant du a et du i dont s'écrivent là *A*poll*inai*re et ici h*ai*r (poils du pinceau, cils des yeux, cheveux).

Entre l'appeau du lit — l'appeau, c'est-à-dire l'(è)r(e) du lit — à 9 barreaux et le miroir de la commode à 9 barreaux également, entre la petite fille à l'appeau et le reflet de l'épaule, des cheveux et de la boucle de la petite fille au miroir — tout cela sollicitant cet étonnant regardeur oblique dont nous avons parlé —, l'épargne par le peigne, c'est-à-dire le renvoi (miroirique) en tant qu'effet de peigne à l'épaule-and-hair-à-bow diffère le coup (des poils) du pinceau au point d'en faire un retard en défloration. Mais que par la contiguïté extra-rapide d'une polyvalence grammaticale le pinceau peigne et il en est fait des avances de ce retard.

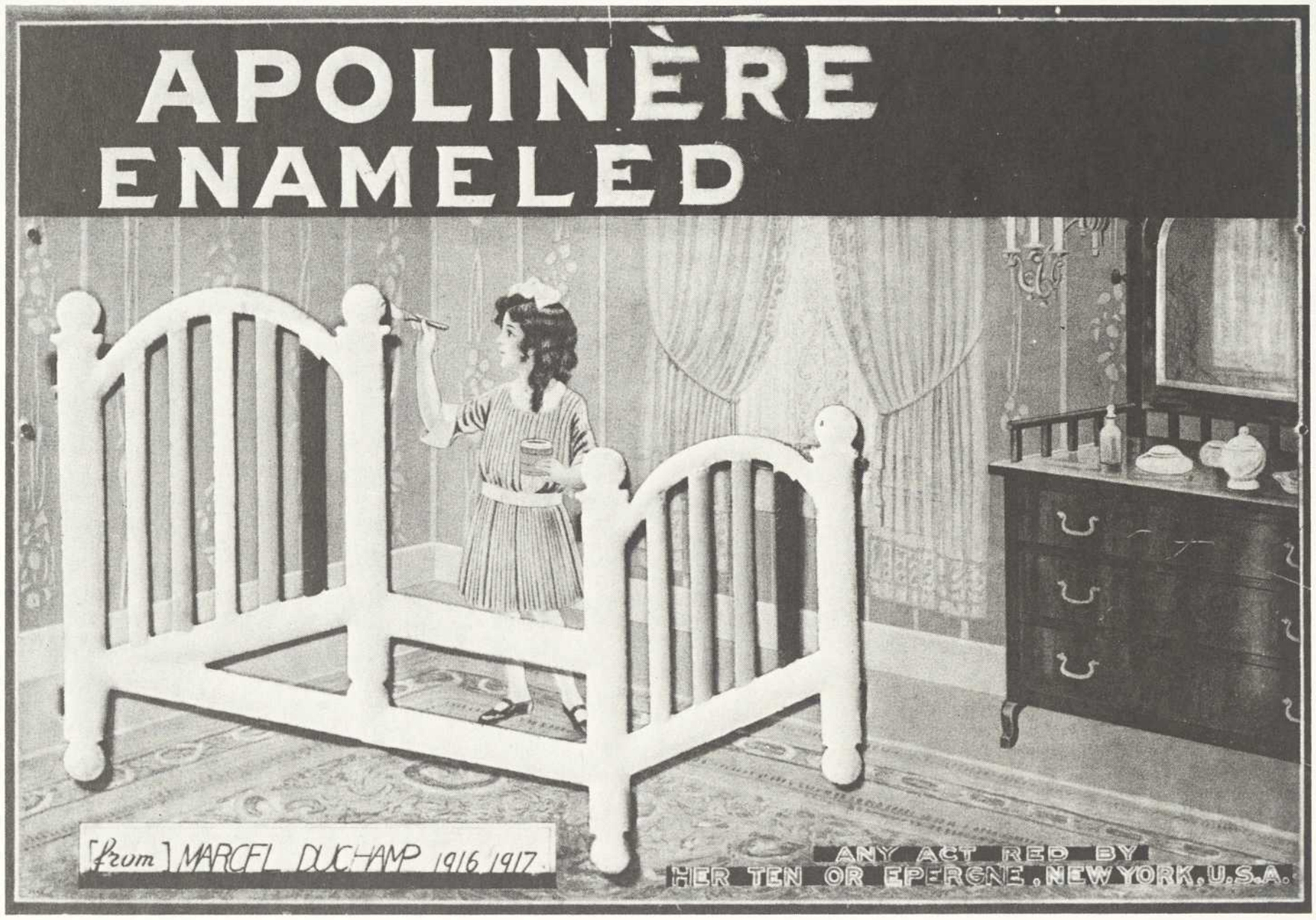
Il en va, comme on le voit, de la peau des mots: de l'r, du d, de l'l, du s, du p, partout où cela, sang, lève:

Apolinère appeau-lit-n'aire pinceau	petite fille (Pauline) épaule-and-hair-à-bow peigne
épargne	

Epergne est aussi un très réel mot anglais, peu connu cependant — dont l'étymologie probable est le transport d'épargne —, qui désigne cette pièce de vaisselle ou d'orfèvrerie décorative, en verre ou en argent, qu'on appelle en français surtout ou milieu de table. Que cet objet impossible textuel qu'est epergne, peint en toutes lettres, sauf la première, joue avec cet objet impossible pictural qu'est le lit, tel quel sur l'affichette, cela ne fait aucun doute. Dans l'un et l'autre cas, l'impossibilité est bien de retrouver la "vraie" forme du lit et les "vraies" lettres d'epergne: l'origine, ici parfaitement oblitérée, ne se réalise, ne se perçoit qu'obliquement, que retorsement, "à réfléchir sur le Verre et ses réflections" comme dit Jean Clair[19], et à proposer le presque-palimpseste de ce ready-manufactured. Que ce dernier fasse l'économie (ou l'épargne) d'un milieu de table et d'un peigne ne devra pas nous faire oublier que le Grand Verre comme table verticale se fait à la coupure et le peigne, à la raie. Ce que rappellent aussi bien la légende de tel dessin de 1910:

— Ce que t'est long à te peigner.
— La critique est aisée, mais la raie difficile.

quel tel ready-made de 1916. *Peigne* porte sur la tranche l'inscription suivante: "3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie". Le sujet ("3 ou 4 gouttes de hauteur"), par deux fois, revient sur son objet: 3 ou 4 centimètres (ou pouces) de hauteur — ce peigne a effectivement 3 centimètres de hauteur — et 3 ou 4 gouttes de lotion (ou shampooing) — ce peigne, "an ordinary metal dog comb" (*Apropos of Myself,* 1964), n'est pas sans faire en sorte qu'avec du shampooing dans le poil de quelque roquet à peigner, roquet tout juste entre le ready-made réciproque (1915?-16?) et le perroquet (1967) se lave telle signature: Duchamp, point! —. D'un côté, donc, cette inscription et, de l'autre, cinquante-sept dents: en temps de guerre — de sauvagerie à la tranchée en 1916 —, c'est le comble de la paix mais, en tant que peigne, c'est le comb de l'assaut — l'assaut à la défloration, bien sûr, en 1916-17 —. Il s'agit, de toutes façons, pour dévoyer deux titres posthumes de Raymond Roussel, de domestiquer du même coup "la peau de la raie" et "la frange d'or de la petite Paulette". L'assaut, va! Je ris. "Tableau hilarant" (DDS, 45).



Apollinère enameled, 1916-17

C'est quelle a chaud au con, la petite Pauline. Telle autre, qui sourit, aura bientôt chaud au cul.

Si *Apolinère Enameled,* d'un retard en défloration entre le lit et le miroir, épargne une relation, ce n'est pas sans que, sans ses deux (ai)l(es), il vole d'enamel en animal et de retard en retard jusqu'à *Pollyperruque,* carte-souvenir espagnole avec la formule courante:

Muchos Recuerdos (Beaucoup de Souvenirs
de de la part de)

laquelle est complétée d'une étonnante signature:

POLLYPERRUQUE.

Cette inscription, dans sa totalité, convoque 3 langues: l'espagnol, l'anglais (polly) et le français (perruque) — comme en 1959 la notule pour Mina Loy convoque l'anglais, le français et le latin. Ce polyglottisme n'ira pas sans conséquences.

S'agissant d'une part, dans une galerie de New York, d'une exposition de groupe intitulée "Pollyimagists" à laquelle il participe, il pourra être pris comme générateur hors-textuel l'intitulé même: le mot Polly, l'agglutination de deux mots, le nombre de lettres de chacun de ces deux mots, par exemple, S'agissant d'autre part, en cet intitulé, de la proximité du y et du i — cette proximité trouvant aussi son lieu dans les alternances suivantes: Sélavy/c'est la vie, une nymphe amie/une infamie, ecchymoses/Esquimaux, salissez-/Sally says, signe/cygne —, il sera convoqué en l'intratexte newyorkais justement *Apolinère Enameled:* Apolinère s'écrivant aussi avec deux l, Polly devra s'écrire aussi avec un l. Passant donc de Pollyimagists à Apolinère, Polly peut s'ouvrir, à partir d'eux, à la polysémie de l'intertexte.

N'apprend-on pas couramment à faire dire aux perroquets "Polly wants a cracker" et n'apprend-on pas couramment à faire réciter aux enfants "Polly put the kettle on" — que Polly, on le devine maintenant, est du même coup un perroquet et un prénom de petite fille. Muchos Recuerdos de Polly wants a cracker, de Polly put the kettle on: telle formule stéréotypée d'une infra-littérature, celle des cartes de souhait, celle des scies, celle des nursery rhymes, en convoque deux autres, selon une logique et un refrain ("le nombre 3 pris comme refrain en durée") déjà connus.

Cette petite fille prise à l'intertexte qui lui donne Polly (ce diminutif de Pauline) comme prénom, n'est-elle pas aussi prise à l'intratexte, n'est-elle pas aussi celle d'*Apolinère Enameled* qui lui donne Pauline (ce diminutif, cet hypogramme d'Apolinère) comme prénom, c'est-à-dire celle qui, jouant de l'oeuvre écrite d'Apollinaire en 1912 (mais publiée, dans les deux cas, en 1913), met en scène en 1916-17 ses réflections à propos des *Peintres cubistes* et en 1967 son polyglottisme à propos de deux vers de *Zone:*

Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent

Que l'inscription de cette petite fille d'*Apolinère Enameled* à la façon des perroquets de *Pollyperruque* criaille, cela ne fait donc pas de doute.

3 équivalences autorisent le passage:

— le renvoi miroirique des cheveux de la petite fille trouve son vis-à-vis dans l'imitation de la chevelure qu'est la perruque;

— les polycouleurs des barreaux du lit trouvent leurs vis-à-vis dans les polycouleurs des plumes des perroquets;

— enfin, les polyarabesques du tapis, de la tapisserie et des rideaux de la chambre trouvent leur vis-à-vis dans les polyarabesques du cadre de la carte.

Mais revenons à l'inscription:

Muchos Recuerdos
de POLLYPERRUQUE

D'abord, de la première à la deuxième ligne: de la fin de chaque mot de la première au début de chaque mot de la deuxième, cela va d'une ryme en -os à une double initialisation en p-. Ensuite, d'une ligne sur l'autre: du début de la première et de la deuxième à la fin de la première et de la deuxième, cela va du calembour (Muchos faisant lever poly puis, à la collure, hyper) à l'anagramme (Recuer- se renversant en -erruque).

Pollyperruque, particulièrement, est un nom agglutiné de deux mots — 5 lettres et 8 lettres, comme dans Pollyimagists — (et) de deux langues. Ce patron 5-8, ainsi que l'initialisation P-p, le redoublement de la consonne d'appui (-ll-, -rr-), la polysémie de Polly et le calembour à peu près de perroquet-perruque, voire même la possibilité de hausser à 3 le nombre de langues ont joué d'extrême économie, éliminant du même coup les autres noms qu'il est possible de construire dans le 3 langues sur le dédoublement, d'un mot sur l'autre, de l'une ou l'autre des consonnes d'appui:

— sur l'l de polly: pollypeluca (anglais-espagnol);

— sur l'r de perruque:

perroquetperruque (français-français),
parrotperruque (anglais-français),
loroperruque (espagnol-français);

— et même, puisque le refrain l'exige, sur quelque autre lettre ,e g par exemple: papagayowig (espagnol-anglais).

Mais il y a plus. La carte en question montre, de haut en bas, au moins 5 perroquets de toutes dimensions, les ailes ouvertes ou fermées, perchés sur des branches d'arbres ou sur l'anse d'un panier débordant de fleurs. Ce panier, ainsi que l'inscription, sont sur un petit carton joint avec quelque espacement à la carte et prolongés, tout en bas, d'une languette ou pédicule peut-être amovible, sorti(e) de l'espacement et dépassant quelque peu les dimensions de la carte. Il est, d'une part et en français, une excroissance fibreuse ou muqueuse, dit le dictionnaire, implantée, dit aussi le dictionnaire, par un pédicule: cela s'appelle un polype. D'être implantée, elle prend ici la forme, bien sûr, du panier à fleurs. Il est, d'autre part et en anglais, un mot qui, dit encore le dictionnaire, comme verbe signifie tondre et comme nom tête: ce mot, c'est poll. Qu'il y ait à tondre poll dans Polly ou à faire déborder polype sur perruque n'est pas sans désigner une fois encore la collure. Et si le polype à pédicule est au lit à pinceau comme la perruque à tonsure de tête est au miroir à renvoi de cheveux, *Pollyperruque* est à *Apolinère Enameled* plutôt comme un renversement: comme la collure d'une hypertrophie est à l'épargne d'une relation:

Polly perruque perroquet
hypertrophie

Polly, c'est toujours l'autre du signifiant: Polly, polly, poll, polype, poly — *perruque,* c'est toujours l'autre du signifié: chevelure, perroquets, fleurs, tondre, tête, excroissance.

Pollyperruque, c'est le signe de l'Hétérogène, l'hétérogène du signe. Pollyperruque, c'est la petite fille sortie du champ de la chambre pour entrer en se nommant dans la nature du champ et y disparaître en la faisant apparaître, c'est la possibilité de dé-limiter l'imitation de la parole et de la chevelure humaine par le polyplumage de ce qu'il est maintenant possible d'appeler l'ÉCRITUREDUCHAMP.

Faut-il ajouter ici que du blanc du cygne (1021) au poly des perroquets (1967) il n'y que la précise décomposition d'un prisme, cet objet où, du signe, le sujet se prit. ■

NOTES

0. DDS: *Duchamp du signe,* nouvelle édition des Écrits de Marcel Duchamp, revue et augmentée par Michel Sanouillet avec la collaboration d'Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1975, 314 p.

1. Comme il est rappelé en III., cet article est la suite directe, sous les mêmes titre et sous-titre, de ce qui a été prononcé au colloque de Cerisy sur Marcel Duchamp (25 juillet — 1 août 1977), dont les actes sont à paraître dans la collection 10/18 en octobre 1978. Cette communication et cet article — celui-ci supposant et prolongeant celle-là — sont des morceaux d'une thèse de doctorat 3e cycle en cours à l'Université de Sherbrooke.
2. Il y a celui qui fait le photographe (ici: celui qui prend le cliché "tiré à quatre épingles") et celle qui a de l'haleine en dessous (ici: la cheminée qui tire bien, qui a une belle haleine, ayant été ventilée), dit Duchamp.
3. Pierre Cabanne: *Entretiens avec Marcel Duchamp,* Paris, Belfond, 1967, p. 47.
4. Marcel Jean et Arpad Mezei: *Histoire de la peinture surréaliste,* Paris, Seuil, 1959, p. 113.
5. Les lettres absentes sont en minuscules. Cf. le mode d'emploi, infra.
6. Mist: a) brume (cf. "ayant déjà passé une bonne partie de ma vie dans cette brume derrière le verre": cela dans une lettre de Duchamp à André Breton, 4 octobre 1954; DDS, 235); b) buée sur une galce, etc; c) voile (devant les yeux).
7. Cf. ce que dit Jacques Lacan de ses *Écrits,* publiés en 1966. Le 14 décembre 1969: "ces *Écrits,* ce n'est pas seulement recueillis qu'ils furent en mémoire de rebuts, mais composés qu'ils ont été à ce titre" (présentation d'*Écrits I,* Paris, Seuil, "Points", 1970, p. 9); le 9 janvier 1973: "un jour, sur la page d'enveloppe d'un recueil que je sortais — poubellication ai-je dit — je n'ai pas trouvé mieux à écrire que le mot *Écrits*" (*Le Séminaire,* Livre XX, *Encore,* Paris, Seuil, "Le champ freudien", 1975, p. 29); le 13 février 1973: "quand je m'oublie au point de *p'oublier,* c'est-à-dire de *tout-blier* — il y a du tout là-dedans — je mérite d'écoper que ce soit de moi qu'on parle, et pas du tout de mon livre" (*Encore,* p. 57).
8. John Cage: *26 Statements* re *Duchamp* (d'abord in *Art and Literature,* Lausanne, 1964), in *Marcel Duchamp in Perspective,* Joseph Masheck éditeur, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975, p. 68.
9. Octavio Paz: *Marcel Duchamp: L'Apparence mise à nu...,* Paris, Gallimard, "Les Essais", 1977, p. 119 et suivantes.
10. "I replaced the glass panes by panes made of leather which I insisted should be shined every day like shoes" (*Apropos of Myself,* 1964). Notons l'à-peu-près leather/letter qui s'applique aussi bien à l'allitération en sh qui termine cette phrase (which, should, shined, shoes, et ce jusqu'à *Fresh*) qu'à la lettre n qui mène l'alternative. native.
11. Ce nombre, curieusement et sans que nous soyons en mesure de proposer quelque explication que ce soit, se retrouve quatre ans plus tard, mais à Paris et en plein surréalisme, dans le contenu et le titre d'un petit livre de Paul Eluard et Benjamin Péret: *152 proverbes mis au goût du jour* (1925).
12. En 1921 Duchamp se fait tonsurer de cette étoile américaine. La mise en facteur commun *Why not sneeze Rose Sélavy?*/Duchamp permet de poser ceci: cage à serrure-à-l'étoile/tête à tonsure-à-l'étoile, du chant du cygne/-Duchamp du signe, thermomètre/thermomètre. La jointure mathématique (mise en facteur commun) -maladie (thermomètre) trouve son point d'application dans cette note de la Boîte 1914 (DDS, 36) dont Jean Suquet dans son premier livre (*Miroir de la Mariée,* Paris, Flammarion, 1974, p. 191) a produit le texte complet, que voici: "Étant donné que...; si je suppose que je sois souffrant beaucoup... (énoncer comme un théorème mathématique)"
13. Cf. "tant mieux, dit Duchamp, si le prote est ivre ou distrait, si le hasard brouille la fonte, chamboule le composteur, introduit la coquille et donne naissance au jeu *d'émaux"* (préface de Michel Sanouillet à *Marchand du sel,* première édition des Écrits, préface écrite en 1958; DDS, 21).
14. Cités et discutés in Octavio Paz: *Marcel Duchamp: L'Apparence mise à nu...,* p. 97-99.
15. Lettre de Duchamp à Jean Suquet, 25 décembre 1949, in Jean Suquet: *Miroir de la Mariée,* p. 247.
16. Du pied à la tête, de la tête au(x) pied(s). En 1917: de *Porte-chapeau* à *Trébuchet.* En 1959: de *With my tongue in my cheek* à *Torture-morte.* Puis, en diagonale, des femelles "bas de soie" (1924) ou des mâles "chaussettes" en "show set" (1963) à *Pollyperruque* (1967).
17. André Breton: *Phare de la "Mariée"* (d'abord in *Minotaure,* Paris, hiver 1935), repris in, entre autres, Robert Lebel: *Sur Marcel Duchamp,* Paris, Trianon Press, 1959, p. 91. Ces broussailles scripturales et graphiques sont à la Boîte Verte, chez Duchamp (années 10 et 30), ce que, dans *Le Pré* de Francis Ponge (années 60), la "vérité verte" ("verte qualité" de l'endroit et "verticalités" de l'en vert) est à la "page brune". Lire *Le Pré* (in *Nouveau recueil,* Paris, Gallimard, 1967, p. 201-209) et *La Fabrique du Pré* (Genève, Skira, "Les sentiers de la création", 1971). Les 513 trous piqués dans les lettres du titre de la Boîte Verte sont à ces broussailles qui y poussent, littéralement (élevage de broussailles, comme *Élevage de poussière*), ce que "Mille aiguillées de fil vert font un pré" est à la fabrique de ce pré: tel i, chas et aiguille d'une part, "gouttelette liquide" et "virgule de l'herbe" (cette virgule de l'herbe est, par exemple, à l'inscription de "Pré, paré, pré, près, prêt," ce que la virgule du manieur de gravité est à l'inscription du titre comme épanouissement de la Mariée dans le Grand-Verre) d'autre part, au moins, à coudre cette verte, fait sa VER-i-TE.
18. Cf. cette lettre de W. B. Hanft, Vice-President/Advertising, Sapolin Paints Inc., à nous, le 9 mai 1977: "(...) The rectangle [in the lower left corner] would seem to be a creation of Duchamp. It is highly unlikely that it would have been part of the original counter display piece pictured. I can only guess about the illogical wording in the lower right corner. The first three words were probably "MANUFACTURED", then "BY", followed by our then company name — "GERSTENDORFER BROTHERS". Perhaps the "epergne" is somehow connected with "frères". On second thought, I'm positive that what these two lines read was "Manufactured by Gerstendorfer Brothers, New York, U.S.A." Sorry we cannot help you on archive samples or photographs. (...)"
19. Jean Clair: in *Marcel Duchamp: Catalogue,* tome II d'un ensemble de quatre volumes consacré à Marcel Duchamp, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977, p. 88. Apropos of reflections, pensons à ce petit livre de Pierre de Massot: *The Wonderful Book. Réflections on Rrose Sélavy* (Paris, 1924) et, de la même époque, à cet aphorisme de Jacques Rigaut: "Et maintenant, réfléchissez, les miroirs" (in *Écrits,* édition intégrale établie et présentée par Martin Kay, Paris, Gallimard, 1970, p. 52) et relisons cette lettre de Duchamp à Jean Suquet, lettre du 9 août 1949: "La déformation gauche-droite est plus sensible dans un écrit sur soi que dans la réflection de la glace" (in Jean Suquet: *Miroir de la Mariée,* p. 243).





Lyola et Davidee Kaguik, photo Sharon Van Raalte, Londres, 1971.

LE CATALOGUE D'EXPOSITION ?

Une entrevue de France Morin et Chantal Pontbriand avec Jacqueline Fry.

L'exposition L'ESTAMPE INUIT dont il sera question ici est une exposition itinérante du Musée national de l'Homme, des Musées nationaux du Canada et du Ministère des Affaires indiennes et du Nord, Ottawa. Cette exposition se voulait le pendant de l'exposition SCULPTURE/INUIT qui avait circulé de 1971 à 1973. On avait, à l'origine, confié à Jacqueline Fry la tâche d'écrire l'introduction du catalogue, mais par la suite, on refusa son texte pour différentes raisons dont nous discutons avec elle au cours de cette entrevue réalisée en mars 1977. L'ESTAMPE INUIT fut présentée au Musée du Québec.

LE PRÉTEXTE

J.F. Ce qui m'importe au départ est de mettre les choses au point en disant qu'il ne s'agit pas ici d'une mauvaise humeur à la suite d'un refus, c'est important de le signaler au niveau où se place notre travail. Il s'agit plutôt de tenter l'analyse d'une situation, non seulement une analyse dirigée sur la production esquimaude en tant que telle mais peut-être sur des problèmes encore plus généraux. La question qui se pose est: Est-ce qu'à travers cette expérience on peut comprendre ce qu'est un catalogue? Dans quelle situation sommes-nous lorsqu'une institution décide de faire une exposition? Quel rôle joue ce catalogue? Est-ce qu'il existe un système? Comment le rédacteur du catalogue s'introduit ou ne s'introduit pas dans ce système, etc.

L'absence de préparation du concept même de cette exposition particulière est au coeur de cette affaire, à mon avis.

PARACHUTE: Qu'est-ce qu'une personne à qui l'on demande d'écrire l'introduction à un catalogue a le droit de savoir au départ? Il semble, à relire la correspondance, que tu avais très peu d'information sur l'exposition.

Le Musée national de l'Homme avec la collaboration de la Section de l'art esquimau du Ministère des Affaires indiennes et du Nord prépare une exposition sur l'estampe inuit.

Cette "Rétrospective de l'Estampe Inuit" est le pendant de l'exposition "Sculpture Inuit" de 1971-1973. Notre but est d'illustrer les vingt ans de gravure des Esquimaux. Il s'agit de montrer au public l'importance de cette production artistique. Nous tenons entre autres à démontrer que celle-ci n'est pas négligeable même comparée à la sculpture.

Nous pensons qu'une exposition de cette envergure doit avoir un catalogue. Nous aimerions vous confier la tâche d'écrire l'introduction à ce catalogue. Il s'agit d'un texte d'environ deux mille cinq cents mots. Accepteriez-vous une telle responsabilité?... (extraits d'une lettre envoyée à Jacqueline Fry le 23 avril 1976).

J.F. En réalité, les organisateurs ne le savaient pas eux-mêmes parce qu'ils avaient comme précédent la grande exposition de sculpture esquimaude. À mon avis, c'était évident qu'ils n'allaient pas faire la même chose; ils croyaient peut-être qu'ils allaient faire la même chose mais cela n'avait pas du tout la même envergure au départ. Or, il se trouve que le graphisme est peut-être encore d'une certaine manière, plus important que la sculpture, et j'ai eu l'impression, dès le début, qu'ils ne donnaient pas à cette exposition une structure d'encadrement théorique et technique suffisante, qu'il n'y avait pas initialement une mise en place de l'importance du graphisme esquimau comme il en avait été pour la sculpture. Pour la sculpture, il y avait un comité — auquel participaient probablement beaucoup trop de gens — mais il y avait, grâce à certains, un esprit rigoureux qui régnait intellectuellement et moralement. Das ce cas, au départ dire: on fait une exposition sur l'art graphique et puis faites un texte, cela veut dire que l'on croit que la personne à qui on demande le texte va résoudre toute la problématique. (Ici la notion de problématique est remplacée par la collection organisée d'un certain type d'informations). On se décharge sur la personne, les institutions en place ayant le travail de savoir où ira l'exposition avant même de savoir d'ailleurs de quel type d'exposition il s'agit et on se dépêche de nommer un jury pour avoir une sélection d'images sans d'ailleurs que la personne qui écrit sur les images n'ait quoi que ce soit à faire avec cette sélection, ce qui rend la chose plutôt difficile.

PARACHUTE: Quels étaient les organismes impliqués dans la préparation?

J.F. Le Musée national de l'Homme et le Ministère des Affaires indiennes et du Nord. Le Conseil des arts esquimaux n'avait strictement rien à faire dans ce projet et n'a pratiquement pas été tenu au courant.

PARACHUTE: Est-ce qu'écrire un texte d'introduction pour une exposition d'art esquimau pose des problèmes précis?

J.F. Je pense qu'écrire un texte pour une exposition d'estampes esquimaudes, comme écrire un texte sur une exposition de sculpture africaine, comme écrire un texte sur un essai de sculpture par des Indiens Ojibway du nord du Manitoba pose un problème de conscience et un problème théorique. Ce qui m'importe, c'est d'essayer d'analyser pourquoi la sculpture existe et de ne pas séparer cette sculpture du phénomène de production artistique contemporaine, pour ne pas en faire un objet de production folklorique; et puis de montrer quelles sont les multiples possibilités d'appréhender la raison d'être d'un objet. Dans le cas de la sculpture du Manitoba, par exemple, mais surtout dans le cas des estampes inuit, je me trouve en face d'un phénomène qui en est un d'artificialité de la production. Cela veut dire que ce n'est pas une production qui est née du désir personnel, de la continuité culturelle, du rapport de l'homme avec son environnement. Même en admettant — car il n'y a pas de culture qui soit isolée — en admettant tout le jeu des influences, des emprunts, des va-et-vient, etc., c'est carrément né du système colonial, de ses conséquences. Cela est un premier point. Deuxième point, et c'est une position théorique: même si une production est née du système colonial, même si elle est influencée par des modèles étrangers, voire des modèles du colonisateur, il y a de la place largement pour une réinvention, une adaptation et des développements qui sont liés à la personnalité de la culture. Il s'agit d'un phénomène qui demande, exige le respect, l'attention, l'analyse, la communication, l'effort. Il y a un troisième point, à mon avis, qui serait la manière dont les gens sont entraînés à penser et à communiquer avec des cultures qui sont différentes et leurs oeuvres sont complètement enracinées dans une idéologie de supériorité plus ou moins bien repérable.

PARACHUTE: Ce que l'on reproche à ton texte dans la lettre de refus: "The members of our Steering Committee have all read your manuscript. It has also been reviewed by our French and English editors. While the text has many good thoughts and passages, there are those who do not think it meets our requirements. It seems somewhat vague without clearly stated conclusions. And it too readily gives the impression that the traditional life-style still exists. We plan now to have another text prepared to provide us with a basis for comparison. Signé B.T. (Extraits d'une lettre envoyée à Jacqueline Fry le 12 avril 1977.)... et plus particulièrement cette phrase: "... And it too readily gives the impression that the traditional life-style still exists..." ne rejoint-elle pas ton deuxième point?

J.F. C'est là où l'ignorance du système de présuppositions, l'ignorance de ce qu'est une culture est frappante, parce que toute allusion au passé culturel, au passé spirituel et mental, est considérée comme donnant l'impression que cela existe encore, comme si de toute façon ce qui existe depuis des millénaires est effacé comme ça, même par une mutation aussi puissante que la mutation coloniale. Ce n'est pas vrai. À un moment, la tradition peut complètement disparaître alors il n'y aura effectivement plus d'esquimaux allant à la chasse, etc. Mais ce n'est pas le cas. Résultat: dès le début, j'affirme dans mon texte que "la fabrication des estampes, comme celle de cette sculpture dont la raison d'être ne s'enracine pas dans le mode de vie arctique traditionnelle, doit être considérée par conséquent comme un produit de conditions culturelles et économiques nouvelles,



Davidialuk, *Transformation d'une Esquimaude en goéland,* 1968, gravure sur pierre, 24.5 x 28.1 cm.

créatrices de ruptures avec les manières d'exister qui ont précédé la présence devenue quotidienne dans l'Arctique canadien des gens du sud et génératrices de transformations." Il n'y a absolument aucune ambiguité. Mais justement, étant donné que je le dis au début, c'est gênant. D'autre part, non seulement il est dit que l'on a affaire à une production qui naît dans un contexte de transformations mais aussi il est écrit plus loin: "l'irruption colonisatrice des Blancs", c'est-à-dire que le concept de "colonisation" est présent; je ne vois pas comment à ce moment-là on peut dire que l'on donne l'impression que c'est comme avant, c'est ignorer complètement ce qu'est un phénomène de colonisation. Je crois que les fondements spirituels mentaux, toute la conception du monde des Inuits, si on permet d'en parler, c'est comme si cela voulait dire qu'elle est encore tout à fait intacte maintenant, mais cela n'est pas intact évidemment. C'est quand même cette conception qu'il est fondamentalement nécessaire de connaître pour savoir pourquoi le contenu des images existe et pourquoi les images peuvent être divisées dans un certain ordre et que cet ordre soit représentatif d'un certain nombre d'activités fondamentales. Mais pour les responsables, c'était en somme faire une espèce d'ethnologie passéiste simplement parce que cette culture, enfin cette vie spirituelle et sociale extrêmement compliquée, ils l'ignorent. Les références qu'ils y font, ils les font à partir de petits textes sortis de bouquins très classiques et importants sur la culture esquimaude où on explore la surface des choses, enfin on dit: on joue du tambour comme cela, les gens sont disposés comme cela, etc., par exemple:

LA DANSE AU TAMBOUR 1970 Jessie Oonark, Francis Kaluraq, Michael Amarook. Oeuvre connexe: dessin au crayon noir et au crayon-feutre; de même dimension que l'image de cette estampe qui est inversée par rapport au dessin original.

La danse au tambour se faisait au centre d'un groupe. Kaj Birket-Smith relate que, selon la tradition, l'homme chantait et dansait tout en battant le tambour tandis que sa femme dirigeait les chanteurs (1929, p. 269-271). Le sujet est accentué par la répétition de la forme du tambour comme contour de l'iglou.[1]

La réalité, ce qu'est le tambour dans le monde esquimau, ils ne cherchent pas à l'effleurer. Ce qui est important ici est le tambour, sa forme, les détails de sa matérialité, ses déplacements dans et hors l'espace de son activité, la voix d'une force spirituelle ou d'un ou divers esprits particuliers. Il y a une complexité énorme dans ce qu'est un tambour. Alors on va me dire: mais l'Inuit ne sait rien sur le tambour dans le passé — on peut discuter de cela — d'une part, c'est penser que l'Inuit n'a pas une certaine conception du tambour, ce qui est déjà une certaine forme d'irrespect vis-à-vis de lui, et qu'il est complètement coupé de ce qui peut rester comme trace très vivante d'une certaine conception du monde. Deuxièmement, même en admettant que cela soit vrai que la plupart des gens ne savent rien, ce que je conteste, c'est couper la compréhension de l'image de ses racines car ce n'est pas par hasard que cette image-là existe encore, le tambour est encore important, même s'il n'a plus son rôle spirituel, archaïque, il possède encore un rôle, et le jeu ou l'amusement est lourd de connotations. Prenons un autre exemple, le fameux "Chaman" (par ailleurs inséparable du tambour).

LA TENTE D'ANGAKUK 1975, Ikayukta. Oeuvre connexe: dessin au crayon-feutre de même dimension que l'image de cette estampe.

On prêtait des pouvoirs surnaturels à l'angakuk, ou chaman, personnage puissant dans la vie des Inuit. Des têtes d'oiseaux-esprits émergent du sommet du devant des tentes en peau de phoque assimilant celles-ci à des demeures extraordinaires.

Ikayukta a utilisé ces symboles spirituels dans d'autres oeuvres (voir, par exemple, le catalogue d'estampes de Cape Dorset 1974, no 45 Oiseaux et esprits).[2]

Ce dernier, dans une certaine mesure, si l'on désire même brièvement et avec quelques risques de superficialité situer son rôle et ses activités peut résumer à lui seul la cosmogonie esquimaude, disparaît dans une légende peu stimulante.

PARACHUTE: Nous devrions nous référer ici à un passage de texte original.

... "Les créateurs d'images se référant à une réalité qui double, supporte et prolonge la réalité visible quotidienne, ont pu puiser dans le répertoire mythique diffus, ou encore profiter des légendes que les conteurs, souvent des hommes très âgés, transmettent de génération en génération. Ils ont su également capter leurs propres images intérieures poussées doucement par les rêves jusqu'à la surface de leur conscience.

William Noah de Baker Lake a exprimé sa conception du chaman dans une image où les limites et la froide blancheur de la feuille de papier se transforment en une sorte d'espace fluide pour accueillir le personnage. Ce dernier est en position horizontale et semble accomplir en volant un de ses voyages interstellaires. Le chaman était, dans le monde arctique et en particulier en Asie septentrionale, le spécialiste de la communication avec les diverses régions souterraines et célestes. La communauté humaine menacée par les accidents, la maladie, la famine et la mort mettait tous ses espoirs dans son savoir et sa puissance. Manipulateur des esprits, doué des pouvoirs de la métamorphose, sachant se déplacer dans les airs, il était le seul capable de libérer son âme, réalisant ainsi la séparation de l'enveloppe charnelle et de l'être intérieur spirituel. L'ossature du chaman de William Noah est vue en transparence. On pourrait imaginer que l'enveloppe corporelle est ici représentée par le jaune vif bordé d'ombre, le dessin linéaire noir indiquant le squelette irrigué de rouge et de pourpre flamboyants. Toutefois, la bordure d'ombre elle-même pourrait faire figure de vêtement de chair mobile et nous rappeler que la lumière et l'obscurité sont interchangeables selon qu'il s'agisse du monde terrestre ou céleste. William Noah a armé son chaman d'un arc et d'une flèche, suggérant ainsi une technique de chasse, mais nous rappelant surtout l'efficacité du surhomme, pourvoyeur de gibier et combattant de forces maléfiques.[3]

J.F.: Heureusement dans ce dernier cas les responsables de l'exposition ont eu recours à un beau texte déjà publié par Jack Butler.

... Le chaman est présent dans de nombreuses images, dessins et estampes. On le retrouve dans sa demeure sous la forme d'un animal ou gardé par des auxiliaires animaux dans La tente d'Angakuk, *une gravure sur pierre d'Ikayukta de Cape Dorset et dans* Demeure du sorcier, *une gravure sur pierre de Pudlo, également de Cape Dorset. Nanogak de Holman, dans son estampe* Le pouvoir d'un sorcier, *a évoqué une technique chamanistique. Le* Torngak *d'Henry Napartuk de Povungnituk est représenté conformément aux descriptions devenues légendaires de ces êtres monstrueux, esprits redoutables d'animaux transformés, sur lesquels le chaman peut toujours exercer un contrôle.*

À l'origine, se confondait en une seule personne, susceptible de métamorphose ce qui, plus tard, allait se fixer en deux espèces distinctes: celle des animaux et celle des hommes. De cette situation mythique où l'animal possédait un double humain et où le changement d'apparence entre les deux espèces constituait un événement normal, il reste de nombreuses traces. Seul le chaman peut entretenir des relations avec les esprits des animaux et éventuellement échanger son enveloppe humaine, mais l'aspect humain des animaux apparaît fréquemment dans les estampes. Mère-oiseau *et* Bateau-esprit *de Lucy de Cape Dorset ou* Animaux déguisés en être humains *de Nagyugalik et Tulluq de Baker Lake, par exemple, expriment, chacune à leur façon, le souvenir d'une unité perdue.* Transformation d'une Esquimaude en goéland *de Davidialuk de Povungnituk capte les moments de la métamorphose. Dans l'ovale ondulé du capuchon, la tête de l'oiseau se tourne vers un oiseau représenté en plein vol et aux dimensions réduites afin de restituer l'idée de distance. Dans ce même capuchon, une petite tête est également nichée, celle de l'enfant dont le visage est semblable à celui de l'oiseau volant.*[4]

CONTENU/TECHNIQUE

PARACHUTE: Quels sont les mobiles qui font que les responsables de l'exposition semblent vouloir oblitérer toutes ces notions de valeurs spirituelles ou de reconnaissance des valeurs spirituelles dans les oeuvres et rester à un certain niveau esthétique?

J.F. Non, on n'est même pas à un niveau de "l'esthétique". Certains organisateurs de l'exposition appartiennent à un musée d'anthropologie, des ethnologues donc qui sont souvent à un niveau de totale incompréhension vis-à-vis des phénomènes de la production artistique, en tant que telle, c'est-à-dire qu'ils font une ségrégation entre le domaine de l'Art — avec un grand A ou entre guillemets — et le domaine de la culture, des activités techniques et sociales. Avec cette ségrégation, si on fait de l'art par accident, c'est-à-dire si effectivement on accepte d'avoir des collections, soit d'estampes et de sculptures, et si on fait une exposition, ce que l'on va prendre de l'art c'est la partie uniquement descriptive, encore une fois l'on sera à la surface des choses, on va décrire les objets, les décrire de la façon la plus exacte possible si on le peut. Si dans une sculpture ou dans une image il y a des "artifacts" reconnaissables, quelle grande joie! Alors on va noter qu'il y a un couteau courbe, dont on donnera le nom en langue vernaculaire éventuellement, on va reconnaître un kayak, on va reconnaître un harpon, les habits féminins, les habits masculins, les découpes particulières et les ornementations particulières. Enfin on va pousser la description de l'apparence, ce qui est important car on a besoin de reconnaître ce qu'on voit sur l'image, mais on n'ira pas au-delà, c'est-à-dire qu'on détache la partie artistique du champ anthropologique, ce qui est la description, et on utilise le savoir technique ou ethnologique pour donner des noms aux choses, ce qui est extrêmement sécurisant. Cela fait deux choses sécurisantes dans toute cette histoire, et cela tourne autour de la notion de fait. On donne les différentes étapes du développement des objets en question: cela commence à telle date, cela a été fait par telle personne qui avait des rapports avec telle autre personne, telle institution s'est dévouée pour faire ceci ou cela, etc. alors on a tout le développement matériel des choses, des noms, des dates, des lieux, des noms d'institution, et à côté on a le nom des choses. Comme il y a parmi les organisateurs des gens qui ont, par formation, une conception des articulations dans l'espace, il y aura de temps à autre la petite note historienne de l'art: ici, la position de l'image par rapport au cadre, un jeu de couleurs, de lignes, jeux d'ombre et de lumière, espace positif et espace négatif... Une analyse formelle sérieuse est très rarement tentée. Donc à sa place, on aura effectivement des faits ou des références

bibliographiques, des noms de choses.

Pour en revenir à nos points fondamentaux et ce qui est général derrière ces points: il y a d'une part la gêne fondamentale à se situer par rapport à une culture différente, à cause du sort qu'on lui a fait subir; ce n'est pas un sentiment de culpabilité stupide mais c'est simplement une certaine conception de l'altérité qui entraîne le respect et l'attention. Je pense que si on a cette attitude et qu'on la trouve importante, on doit la passer dans son texte dès le début et c'est là où les choses se sont gâtées. Comme j'ai cette conception de l'altérité et que d'autre part je sais que les gens qui vont venir à l'exposition, le public, a été manipulé par son éducation et par la manière dont l'histoire des cultures différentes a été amenée à leur attention, je dois essayer d'avertir les gens en disant: "Attention! Vous allez voir des images qui ne sont pas celles de votre culture et qui supposent une autre conception du monde mais qui sont en même temps le témoignage d'une technique et d'une influence étrangères, celles des colonisateurs, vous venez avec vos pré-suppositions, vous n'êtes pas innocents — ce fameux mot: innocent — donc je vous demande un moment d'arrêt..." C'est une attitude qui n'a strictement rien à faire avec ce que les gens qui ont organisé l'exposition attendaient d'un texte.

Le regard du visiteur n'est jamais innocent.[5]

PARACHUTE: Dans la préface du catalogue il est assez clair que l'on refuse au départ l'analyse: "Le présent catalogue ne tente pas d'analyser les raisons d'une telle réalisation artistique. On voudrait des explications et plusieurs ont tenté d'éclaircir ce phénomène. De fait, une telle plénitude de créativité dépasse tout raisonnement, mais nous laisse cependant libres de savourer et d'apprécier les symboles et les images d'une autre culture..."[6]

On se refuse le droit d'aller plus loin!

J.F. Il y a aussi une certaine arrogance vis-à-vis d'un effort fait pour comprendre les autres, ce qui est quand même curieux pour des anthropologues. Il y a cette attitude que la vieille histoire de l'art n'a fait que renforcer et que maintenant les nouvelles tendances cherchent à rééquilibrer, c'est de penser que de savourer, de tomber dans l'extase devant la beauté d'une image va de soi. Il y a un grand nombre de ces images pour lesquelles je suis absolument sûre que les gens vont avoir une réticence visuelle inouïe et je suis sûre qu'à ce moment-là, sans que le texte vienne interférer avec la relation des yeux et de l'image, on peut aider à comprendre une image difficile, qui paraît élémentaire ou "magique", on peut voir à quel point elle est artistiquement élaborée et nourrie de certaines visions importantes. En plus, ce qui est faux, c'est la vieille attitude du ravissement esthétique donné comme naturel.

PARACHUTE: Quel rôle la traduction joue-t-elle?

J.F. Il faut faire attention à une chose essentielle: c'est la médiocrité de la traduction. Si on veut comprendre un texte traduit, il faudrait faire référence au texte original. La traduction est un problème terrible. Le texte tel qu'il a été proposé et qui a été refusé, a été très mal compris par les traducteurs, il y a eu de grosses batailles sur des mots clés, en particulier le mot "innocent", ce mot qui a été au centre de toute l'affaire, il a été refusé à chaque fois dans les corrections et à la place on a proposé le mot "neuf" qui n'a strictement aucun rapport. "Le regard du visiteur n'est jamais neuf". Ce sont les correcteurs francophones qui ont refusé "innocent" parce que ce que veut dire le mot "innocent" n'avait rien à voir avec le texte selon eux. La première fois que j'ai vu cela, j'aurais dû comprendre qu'il n'y avait aucun espoir!

PARACHUTE: Comment entrevoyais-tu le texte de ce catalogue?

J.F. La première partie du texte, je pense l'avoir expliquée: en réalité, les trois premières pages du texte, sont absolument fondamentales, je ne dis pas qu'elles sont parfaites, loin de là, mais je pense qu'elles sont éthiquement et méthodologiquement indispensables.

INTRODUCTION

Le regard du visiteur n'est jamais innocent. Ce n'est pas par hasard qu'il se trouve dans une salle d'exposition où il circule et fait son choix. Les media d'information et les systèmes éducatifs ont façonné pour lui un programme de voyages imaginaires conforme aux modèles du goût et aux préjugés culturels qui font la loi dans la petite portion d'univers qu'il occupe.

Le voyage peut devenir imprévu si la réunion d'objets proposée à notre perception échappe aux règles fondamentales qui, dans notre société, établissent le mérite des objets exhibés. Dès lors, le programme est bousculé, le système des jugements de valeurs se voit menacé, et il se déclenche une attitude de défense ou une grande indécision.

*Deux cas peuvent se présenter à propos des productions plastiques: soit qu'elles ne se conforment pas à des codes formels familiers (arts dit d'*avant garde, *arts dits* primitifs, *par exemple), soit qu'elles n'offrent pas les caractères d'authenticité requis, leurs racines historiques étant ambiguës et ce qui relève de la procédure créatrice proprement dite étant contesté (arts contemporains des peuples du Tiers-Monde).*

Le deuxième cas nous intéresse tout particulièrement. Les figurations en pierre tendre et les estampes des Inuits des Territoires du Nord-Ouest et du Nouveau-Québec n'ont pas trente ans d'âge. La fabrication d'estampes la plus ancienne, celle de Cape Dorset, a eu vingt ans en 1977. La fabrication d'estampes, comme celle de cette sculpture[1], dont la raison d'être ne s'enracine pas dans le mode de vie arctique traditionnel doit être considérée par conséquent comme un produit de conditions culturelles et économiques nouvelles, créatrices de ruptures avec les manières d'exister qui ont précédé la présence, devenue quotidienne dans l'Arctique canadien, des gens du Sud et génératrices de transformations.

Si dessiner, graver, composer avec un support paraît archaïque à l'habitant de la toundra arctique, dessiner avec un crayon à mine de graphite sur une feuille de papier s'avère un acte complètement nouveau pour les premiers esquimaux de l'Alaska, du Canada ou du Groëland qui s'exercèrent à cet art au cours du dernier quart du XIXe siècle et des deux premières décennies de notre siècle. Plus récemment, les graphistes, petit groupe fidèle de dessinateurs et d'imprimeurs, munis de papier et de crayons, encouragés à dessiner de façon constante, ayant découvert la couleur et la fabrication sérielle, entourés de techniciens et travaillant en atelier, faisaient face à des explorations techniques et mentales d'une nouveauté bien plus exigeante. Il s'agissait d'inventer et de travailler dans la dépendance d'un milieu technique étranger afin d'alimenter un marché folklorique et artistique dont les mécanismes leur étaient, au départ, parfaitement inconnus.

Près de trois siècles s'étaient déjà écoulés depuis que l'équilibre délicat de la vie arctique canadienne, atteint par les peuples de Thulé qui ont succédé à ceux de Dorset, avait commencé à s'effriter. Ajoutée aux conséquences des conditions climatiques rigoureuses qui sévirent de 1650 à 1850 environ, l'irruption colonisatrice des Blancs ébranla toute la structure des rythmes économiques saisonniers et de la conception du monde des Inuits. Parfois insidieux, parfois brutal, ce lent mouvement atteint aujourd'hui le sommet d'une courbe dramatique.

En 1957, alors que le marché de la sculpture sur pierre apportait déjà un soutien économique majeur, les possibilités offertes par l'avenir d'un deuxième marché ne pouvaient que susciter de l'intérêt, et même un certain enthousiasme. Néanmoins, il faut insister sur le fait qu'une curiosité patiente ne pouvait naître, à l'aube de cet art nouveau, que chez ceux, petit noyau de pionniers pour la plupart sculpteurs, que l'invention plastique et ses procédés matériels fascinaient déjà.

Je pense que l'on a pas le droit d'écrire — et c'est la même chose pour l'art contemporain ou n'importe quel art — sur quelque chose sans d'une part la justifier, sans d'autre part mettre les gens en état d'alerte, sans tout de suite étaler un dispositif qui en est un de réflexion. Deuxièmement, il faut essayer de replacer les gens dans une autre situation, les renvoyer dans une situation correspondante contemporaine, de façon à ce qu'ils sortent de cet espace dans lequel on les limite, qui est l'espace esquimau, pour leur dire que la situation dans laquelle se présentent cet art est la même que celle de l'art dit (souvent bêtement) "d'avant-garde". À ce moment-là, il se pose deux problèmes, même trois: premièrement, l'innocence: on ne l'a pas, parce qu'on est fabriqué par tous les pré-supposés, par l'idéologie dominante; deuxièmement, l'effet de surprise, il y a une bousculade qui se produit parce qu'il y a quelque chose auquel on ne s'attendait pas; troisièmement, ces choses auxquelles on ne s'attendait pas ne sont pas classables comme les arts actuels et les arts dits primitifs. En principe, le public qui va dans un musée ne se pose pas le problème de l'authenticité, il a confiance, il a des dates, il est sûr qu'il s'agit d'une école, un atelier, un disciple, un élève de, ou du grand artiste lui-même mais dans le cas des arts pour lesquels on n'a aucun code, alors se pose le problème de l'authenticité, de la validité. Pour l'art dit d'avant-garde le public réagit: "Est-ce que l'on est en train de se foutre de notre gueule avec ces espèces de petits bouts de bois qui font un carré?" Avec les arts dits primitifs, il proteste: "C'est élémentaire, naïf... surtout avec l'art esquimau, cet art n'est pas authentique puisqu'il est complètement issu des Blancs"; ou bien le public se demande: "Est-ce que je vois un rapport avec le passé?" Donc le problème de l'authenticité, de la validité est un problème auquel il faut faire face, il faut l'assumer. Écrire un texte sur la sculpture ou les estampes esquimaudes, c'est faire face au problème suivant: oui ou non, a-t-on affaire à une production qui met en jeu des systèmes de fabrication et de pensée qui sont des systèmes propres au peuple producteur, et si ce ne sont pas des systèmes propres aux Inuits, dans quelle mesure il y a des systèmes qui leur sont propre et dans quelle mesure les processus d'influence ont joué. C'est tout. Ce n'est pas plus grave que cela. Si tout de suite on commence en disant: "Vive l'art esquimau", si on fait de la promotion, si on dit aux gens: "Venez savourer ces authentiques et remarquables témoignages de l'art et de la sensibilité inuit!" Eh bien non. D'autant plus non car l'on sait très bien que cet art-là a été créé pour assurer la survie d'une population qui était dans un état de désespoir. Moi, je trouve cela dramatique. Finalement, il faut amener doucement les gens à partager votre propre attitude. Je trouve qu'un conservateur qui met l'exposition dans l'espace, qui écrit son texte, qui cherche les moyens de donner une présence aux objets qu'il a mis ensemble leur donnant ainsi un sens que chaque objet isolé n'a pas, ce dernier est en train précisément de fabriquer ce fameux discours dont on parlait tout à l'heure. Le texte qui supporte le discours visuel doit faire partager son cheminement à ceux qui vont faire le parcours matériel et qui sont étrangers au travail même qui a permis ce texte. Il faut faire partager le travail. Par conséquent, si le problème qui sous-tend cette exposition, et par conséquent le texte, implique des problèmes qui ont affaire avec des situations historiques très précises, qui sont celles de la colonisation, de l'influence, de la liberté, de la réaction vis-à-vis une technique étrangère, de la continuité ou de la discontinuité, etc., ces problèmes-là doivent être traités, doivent être montrés en tant que tels et non pas camouflés derrière un système promotionnel qui n'attaque que la surface descriptive et l'histoire du développement matériel de la production. Les personnes qui ont été impliquées dans ce développement, (il est vrai que beaucoup se sont honnêtement consacrés à celui-ci), prennent une place très grande dans le texte, on se demande dans quelle mesure il n'y a pas une sorte d'hommage qui est rendu simultané-

ment à ceux qui ont permis au marché d'art esquimau d'exister, aux Esquimaux de fabriquer des estampes d'une manière aussi réussie et aux artistes eux-mêmes de survivre. Je trouve cela assez ambigu.

LA LECTURE (MISE EN ORDRE)

PARACHUTE: Comme si l'on disait: "C'est grâce à nous si on parle de vous"!

J.F.: Et un tel, un tel, un tel, etc. Je pense qu'effectivement il y a des faits extrêmement intéressants dans tout cela qui peuvent être analysés, qui ont besoin d'être consignés. Cela, c'est une chose.

La deuxième chose qui est intéressante du point de vue de la conception du catalogue: je suis pour le texte d'introduction comme texte de synthèse, comme essai d'interprétation, de compréhension et de réflexion. L'exposition est la réunion d'objets isolés mis ensemble pour une certaine raison, cette réunion doit être affrontée en tant que telle, pour s'en pénétrer en quelque sorte, de la manière que l'on veut, pour que l'on y mette un ordre, pour que l'on retrouve dans le texte l'ordre qu'on y a mis ou que l'on désire mettre dans l'espace. Et je pense que, suggérer la notion d'ordre n'est pas du tout couper les cheveux en quatre; les choses ont une raison d'exister, il y a des choses qui se ressemblent, il y a des choses qui sont différentes; et ça, c'est aussi une conception qui est rejetée. On a pratiqué dans le catalogue publié une espèce d'histoire anecdotique,, qui n'est même pas une histoire événementielle, dans laquelle fourmilleraient des faits très importants. On fait l'histoire anecdotique pour chaque communauté de production d'estampes, par conséquent on évite effectivement une comparaison entre différents centres et la raison éventuelle pour laquelle on a tel développement ou tel autre développement d'ordre graphique ou organisationnel. Ayant rejeté ce type de mise en ordre, on opte pour un autre ordre qui n'a rien à faire avec l'ordre qu'on pourrait tirer de la production même mais qui est l'ordre d'une réalité plutôt quasicommerciale, c'est-à-dire il y a tel et tel centre.etc.

PARACHUTE: Pour l'analyse socio-économique, ce serait intéressant mais cela ne va pas jusque-là.

J.F. Non, cela ne va pas jusque-là. Mais il y a, c'est vrai, des choses très intéressantes à relever dans ce catalogue comme tel et tel artiste à Cape Dorset préfère faire ceci ou préfère faire cela, des choses sont dites par exemple qu'on ne pouvait pas savoir sur les situations que certains artistes privilégient plutôt que d'autres. Malheureusement, beaucoup de ces informations ont été traitées simplement dans la "coulée descriptive" générale et non pas logiquement. Par ailleurs l'analyse proprement "plastique" de l'image est faite, dans chaque légende, image par image, et on n'en dit souvent rien du tout ou à peu près. Si on introduit une mise en ordre, si on cherche un ordre qui n'est pas un ordre de chercheur académique mais un ordre qui est fondé sur l'attention portée à l'expression même des images, on présente des signes réels.

PARACHUTE: Pourrait-on dire que ton approche a été plus sémiologique et que la leur se voulait historique?

J.F. Il m'a été reproché au téléphone de ne pas avoir fait attention dans le texte au développement de la technique de gravure. Les choses sont tellement séparées pour eux, cela me dépasse ces séparations! La technique est pourtant décrite comme importante dans mon texte, elle est nommée, mais aussi — chose impardonnable — il y est écrit: "Réduire le domaine technique des estampes à l'usage des six procédés utilisés qui permettent le passage du dessin original à (...) ne tient guère compte de ce qui est le plus important dans les activités d'ateliers, l'expérience". Ce qui a été tenté dans cette phrase c'est de montrer les diverses activités qui permettent aux artistes dans cette situation artificielle d'exercer une certaine liberté qui est celle du choix, de la réflexion, je trouve que c'est un aspect fondamental. Il faut que je trouve le moyen de montrer que ces gens de métier ont une marge qui peut être assez grande de liberté d'invention, d'initiative, sinon qu'est-ce que c'est? C'est appliquer une technique, il y a encore le rapport dessin/estampe qui est constamment évité parce qu'il y a une confusion continuelle, c'est-à-dire: qu'est-ce que ce dessin initial qui est quand même la première image et qui est la transposition concrète d'une idée, d'une vision. Est-ce que les personnes qui font des estampes ne sont que des techniciens passifs — on sait que les Esquimaux sont les techniciens ou mécaniciens les plus fantastiques — est-ce que, au niveau de la stricte production des estampes se passent des phénomènes qui ont effectivement et authentiquement affaire avec un processus esthétique?

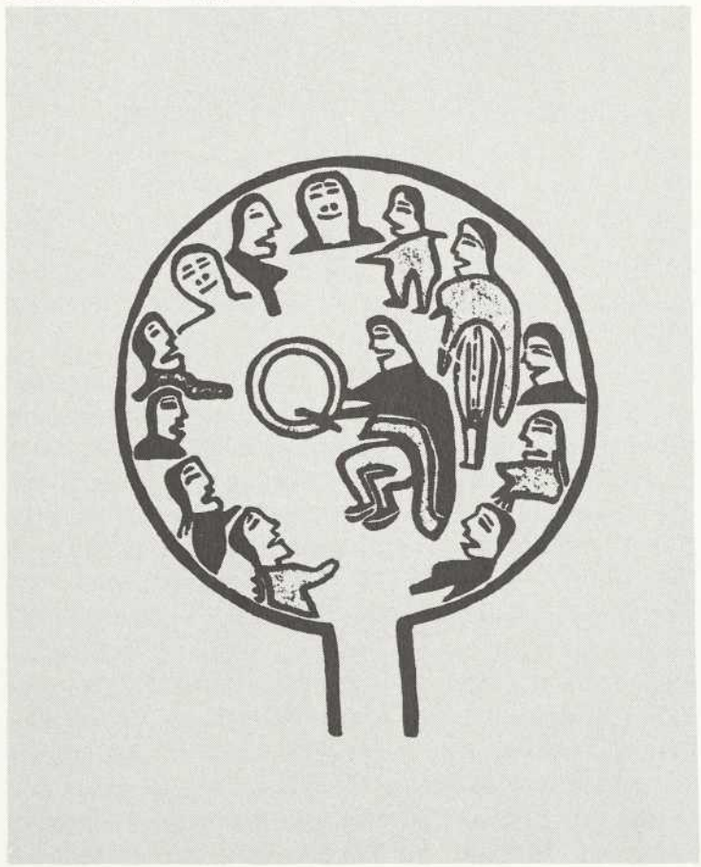
"L'objet de la discipline de l'histoire de l'art est l'analyse et l'explication des styles entendus comme idéologies imagées." (Nicos Hadjinicolaou) Je ne suis pas d'accord avec le mot "style", j'aurais mis "système de formes", mais c'est exactement cela. Les images témoignent à la fois de l'idéologie et en même temps elles sont les occasions de rencontres entre les idéologies.

RAPPORT OBJET/SPECTATEUR

PARACHUTE: Qu'est-ce que tu entends par "occasions de rencontres"?

J.F.: Je pense qu'il y a fondamentalement dans l'Occidental moyen une certaine conception de la supériorité, une confusion s'établit chez lui entre la supériorité technologique et la supériorité mentale. Quand on va voir des estampes esquimaudes, on va, qu'on le veuille ou non, voir du folklore, on va se livrer à une rencontre de type exotique et de toute façon les choses qui sont alors observées ne sont pas mises au même niveau que d'autres formes que l'on déclare connaître; elles sont situées dans une conception du monde que l'on ignore hors de la logique occidentale, celle qui a engendré les formes supérieures de technologie née d'une certaine conception de la causalité. On a affaire à des sociétés absorbées en train de se débattre, qui reçoivent de l'extérieur, qui ont la permission de continuer à vivre et de se transformer le mieux possible selon des normes externes à des conceptions propres. Pour beaucoup c'est aussi la société paradisiaque, l'âge d'or, l'âge sans guerre et sans pollution, etc. De toute façon, on est dans le folklore. Une exposition et un texte de catalogue, cela essaie de rétablir un équilibre, d'enlever tout ce qui peut former un écran entre l'objet regardé et le regard.

Jessie Oonark, Francis Kaluraq, Michael Amarook, *La danse au tambour,* 1970, gravure sur pierre, 20.5 x 17 cm.



PARACHUTE: Qui est le lecteur de catalogue finalement?

J.F. La position des gens qui ont fait l'exposition est que les gens qui vont lire le catalogue ne sont pas des gens qui ont besoin de s'adonner à des "exercices intellectuels". On raconte comment les choses se sont produites et on pense que les gens liront, bénéficieront d'un certain savoir qu'on considère honnête, suffisant.

PARACHUTE: C'est divertissant?

J.F.: Ce n'est pas seulement divertissant, c'est aussi connaître comment les choses sont arrivées. Comment elles sont devenues importantes, comment la qualité s'affirme, mais on frôle souvent le domaine commercial, on cherche à convaincre le plus de "clients" possible. On se met au niveau du client, on fait finalement du marketing...

Ce qui est important, c'est de savoir quel est l'état réel total d'un lieu dans un temps donné, dans un espace donné, où se passent telle et telle production plastique. Par exemple, c'est important de savoir à quels niveaux de connaissance technique et scientifique ces gens en sont dans l'univers, car cela se retrouve dans leur art.

Pour en revenir au texte d'un catalogue, cette conception de raconter des histoires, de tourner autour des faits fondamentaux, de donner une énorme importance à la technique et de donner des noms aux choses permet de ne pas aller à un autre niveau. C'est éviter la conception archéologique des choses pour rester à la surface — et encore quelle surface! — Le public n'est pas contre la conception archéologique. Tout est dans la façon de s'exprimer. Si on utilise du jargon compliqué, c'est foutu, c'est foutu si on fait les choses pour son prestige personnel, parce qu'écrire un texte de catalogue peut être pour un écrivain l'occasion de montrer son savoir et de s'affirmer comme quelqu'un de très important dans le monde de la discipline en question; cela se sent dans un texte. On doit essayer de faire partager l'émotion qui résulte de son travail par une certaine forme d'écriture — je sais que c'est très discutable —. Dans le mouvement d'une phrase, dans le choix des mots, on essaie de retrouver un certain type de qualité que l'on a trouvée dans l'image en question. Les gens peuvent éventuellement partager le rythme d'une phrase. L'écriture est aussi quelque chose qui a son jeu propre, sa texture propre, son rythme propre. C'est un aspect de la rédaction qui nourrit l'austérité afférente de l'effort archéologique, pour moi. Si le visiteur ramène le catalogue car ce dernier est un livre d'images et qu'il s'y trouve par accident un texte, cela ne fait rien, le livre est là avec ses images, s'il existe un texte et qu'il ne sera jamais lu, en tout cas, il n'aura pas fait de mal, ou le texte sera lu un jour ou l'autre par le visiteur en question ou par quelqu'un de son entourage. Toutefois, s'il n'y a pas de texte, et si la personne qui a acheté le catalogue est complètement folle des images et s'en satisfait à un niveau primaire, elle ne sera finalement pas contente parce que le texte double l'image et en quelque sorte fonde à nouveau son sens ou ses sens. L'image sans texte est un peu comme un bouquin de photos sans texte, avec des photos qui trahiraient, violeraient des espaces intérieurs destinés à être approchés doucement. Je crois que cette étape-là est terminée parce qu'il y a un danger, et je crois que les gens le sentent, celui de se perdre dans l'image.

LES RAPPORTS DE FORCE AVEC LES INSTITUTIONS

PARACHUTE: Toute l'information compilée dans ce catalogue-ci, comment la conserver et peut-être l'utiliser à des fins qui vont plus loin que les fins auxquelles on arrive dans ce cas-ci?

J.F.: Il est évident que la raison de faire cette exposition n'a rien à faire avec la raison qui m'inclina à concevoir mon texte d'une certaine manière. Il se produit entre le texte que j'avais écrit — qui a beaucoup de

limites et que je trouve encore trop superficiel — une distance avec le texte publié. Cela constitue à mon avis le témoignage de l'existence d'un système institutionnel clos dans lequel ou bien on y est inclus ou bien on n'en fait pas partie.

Il y a un texte de Louis Marin *La Célébration des Oeuvres d'Art, Notes de travail sur un catalogue d'exposition*[8] qui est l'exercice très savant d'un sémiologue, un sémioticien, ce que je ne suis pas. Dans ce texte qui n'est pas caricatural mais parodique, l'auteur joue comme si toute l'institution muséale était comparable à l'institution linguistique. C'est la base de son exercice. Il dit: l'institution muséale est un système, un dispositif qui rappelle ce qui est l'objet même de la sémiologie de l'art, soit un système qui met en relations un émetteur, un récepteur et l'oeuvre d'art. On a: le musée, le public et l'oeuvre d'art, fruit de l'expérience d'un artiste. Il dit: "Le catalogue d'exposition est l'instrument privilégié de la mise en adéquation des codes de l'émetteur (l'artiste) et du récepteur (le public)." Le catalogue d'exposition qui est situé ici comme l'outil qui essaie d'instituer une interprétation des objets exposés, branché entre l'émetteur qui a son code à lui, et le code très ou peu élaboré ou pas existant du tout du spectateur. Le catalogue, c'est son "job" de faire une recherche qui permette de mettre en relation ces deux codes. Marin fait un développement assez compliqué sur la différence qu'il y a entre la langue et la parole, la langue étant une suite de mots mais la parole étant la mise ensemble des mots. Dans ce système-là, le texte du catalogue, de même que l'exposition elle-même, c'est la réunion et l'interprétation des oeuvres, au niveau de la langue, chaque oeuvre serait un mot. Continuant l'analogie linguistique, le musée est le discours, les réserves, c'est-à-dire les collections, sont la langue et les expositions, la parole. On peut alors dire que le texte aussi est la parole. Faisant cette recherche d'un discours, on cherche ce qui permet par l'exposition et par le texte du catalogue de faire une relation entre l'émetteur et le récepteur mais on se heurte à quelque chose qui s'appelle l'institution elle-même, on se heurte à un système, on se heurte à des rapports de force. C'est là le passage important. On se heurte à: "la structure objective des relations entre les positions objectives dans la structure sociale des agents en interaction (... relation de pouvoir et d'autorité ou de concurrence et de compétion objectives)..."[9]. Cela fait allusion en somme à tout ce qui a prise sur l'organisation, sur la marche d'une institution. Un système existe, qui est un système objectif, un système du pouvoir, de l'autorité dans lequel le dispositif mis en jeu permet à l'exposition de se créer et au texte du catalogue d'être fait. Ce catalogue et cette exposition entrent donc à l'intérieur de ce système dans lequel il existe des rapports de force. À mon avis, l'institution muséale possède un système d'autorité extrêmement précis, c'est une forteresse close. Déjà, cela pose un problème, mais dans le cas de l'expérience d'exposition dont on parle, le problème est double: ce système en cours qui a permis au marché de l'art esquimau d'exister est un système où le message (les oeuvres d'art) n'est pas clair. C'est pour cela d'ailleurs que l'on a cette collusion entre le Ministère des affaires indiennes et du Nord et le Musée de l'Homme, l'un justifiant l'autre, l'autre permettant aux deux d'exister. Quand je lis certains travaux de chercheurs sur l'art esquimau, pour eux il n'y a aucun problème, ils appellent cela "l'Inuit commercial" (Nelson Grayburn par exemple). Mais ici on doit faire passer l'art esquimau contemporain comme du "high art". À ce moment-là, on est dans un système promotionnel et on exige de nous qu'on le respecte.[11] Les raisons pour lesquelles cet art existe — et c'est cela qui rendait le texte difficile — quelles qu'elles soient, et aussi peu romatiques qu'elles soient, ne doivent en aucun cas gêner l'acceptation du fait qu'un processus esthétique a été mis en jeu par les Esquimaux. Ce processus par conséquent justifie le regard que l'on porte à leurs oeuvres, la communication qu'on essaie d'établir avec eux, le respect qu'on doit avoir pour eux, etc., tout ce que l'on éprouve généralement pour n'importe quelle autre oeuvre d'art. Mais si le système du pouvoir est tel que le texte qui est exigé du collaborateur doit se plier à une conception promotionnelle — aussi sincère soit-elle —, de la part des promoteurs, la personne qui cherche à construire un discours, à faire son texte, rentre en conflit avec ces derniers: (C'est un cas particulier que Louis Marin ne traite pas dans son analyse de l'exposition de cubisme à Bordeaux, mais il montre



Ikayukta/Kavavoa, *La Tente d'Angakuk,* 1975, gravure sur pierre, 48.5 x 18.8 cm.

effectivement à quel point les institutions qui ont fondé la conception d'exposition, voulaient montrer que Bordeaux est une ville importante à égalité avec Paris, que le cubisme existe à Bordeaux et le texte du maire de Bordeaux donc fait la promotion de la ville, etc.) C'est un système qui se promeut lui-même. On a effectivement la même chose ici: les gens qui sont à l'origine du développement de cet art, on leur accorde une importance extrême tout au long du texte, ce qui déséquilibre presque en quelque sorte l'importance que l'on doit accorder à la relation qu'on devrait s'efforcer d'établir entre le récepteur et l'émetteur. C'est pour cela que je trouve le texte de Marin important, parce qu'il permet de situer tous les aspects idéologiques du Musée, de l'exposition, du catalogue, générateurs de conflit pour celui qui ne veut pas jouer le jeu.

PARACHUTE: Mais comment te situes-tu face aux responsables de l'exposition? Es-tu considérée comme marginale?

JF.: On m'a reproché de faire un peu d'anthropologie académique et d'être complètement extérieure à l'histoire arctique vue sous l'angle du développement technique des ateliers.

PARACHUTE: Mais si on s'adresse à toi, c'est bien en tant qu'anthropologue?

J.F.: On s'adresse à moi comme à une personne qui a été recommandée par une autre personne et parce que j'ai déjà fait un texte de catalogue qui à l'époque avait té jugé convenable. On a essayé d'ouvrir une brèche dans l'échantillonnage habituel des écrivains de service en art eskimau. On a ouvert une brèche mais sans savoir exactement ce qu'on allait faire avec l'exposition. Plus les responsables affermissaient leur conception propre de l'exposition plus ils étaient amenés à donner une importance égale aux différents centres de production, et à chercher des informations segmentées directement auprès des centres de productions. Les images — lieux de figuration — perdent leur priorité. Au lieu de me dire: on sent qu'il faudrait aller dans telle direction, j'aurais alors refusé, ils ne disent rien, et moi, je continue à travailler sur un ensemble, à essayer de faire cette fameuse mise en ordre.

Entre autres, je pense que le problème de la discontinuité et de la continuité de l'art esquimau n'est pas bien approché et je trouve que cette confusion a été entretenue:

"Beaucoup ont cherché à classer ces estampes dans diverses catégories historiques. Certains ont voulu les placer dans la catégorie des oeuvres impures, en rupture totale avec la tradition et les ont considérées comme des signes d'une décadence inévitable. D'autres, au contraire, ont construit un pont entre le passé et le présent, puis faisant sauter ce pont ont accordé aux estampes l'ensemble des caractères d'un art archaïque, dont les premières figurations accompagnées de graphisme remontent, pour le Canada, à une culture datant approximativement de 800 ans avec Jésus-Christ, soit celle de Dorset. Il serait certes fascinant d'entreprendre une étude sérieuse du problème de la continuité de l'art graphique canadien et arctique en partant de la production contemporaine. De trop rares essais ont été tentés". (Consulter à ce sujet: Joan M. Vastokas, "Continuities in Eskimo graphic style" in : Artscanada, numéro spécial "The Eskimo World, Vol. XXVIII, *nos 162-3, (décembre 1971/janvier 1972), Toronto, pp. 63-83).*[10] Évidemment c'est intéressant à entretenir dans la mesure où les gens qui achètent de l'art esquimau pensent qu'ils achètent un morceau du passé.

La mise en ordre n'existe pas dans le texte publié. Les distinctions opératoires sont pourtant nécessaires pour faciliter la compréhension du sujet, expression/construction, signification/organisation plastique. Le pivot de ma démonstration, c'est la notion de réalité, de réel/apparent, les notions de fiction, d'apparence et de réel, qui à mon avis sont fondamentales. Tout ça, parce qu'il y a effectivement énormément d'éléments qui ont rapport avec une mythologie dont il reste des traces. Cela a été jugé beaucoup trop inaccessible. Il faut pourtant conserver l'épaisseur aux choses, si on pousse un peu, on s'aperçoit que dans l'analyse de l'univers, même par des contemporains très savants, il y a des éléments qui subsistent, qui échappent encore à notre logique, il y a des divisions de l'univers, il y a des étages, des rapports entre l'homme et le monde et la société, qui restent encore en dehors de la philosophie scientifique. Peut-être ai-je trop parlé de Povungnituk qui n'est pas considéré comme producteur du "meilleur art."

PAR.: Quels sont ces critères du "meilleur art"?

J.F.: Les organisateurs ne doivent pas en avoir, mais c'est une stratégie qui est louable de ne pas privilégier.

PAR.: Et par rapport à la sélection des estampes?

J.F.: Pour la sélection des estampes, je n'ai rien eu à dire. J'y suis allée une seule fois, je trouvais qu'il y en avait beaucoup trop; j'ai tendance à faire des expositions avec peu. Soixante-dix, c'est déjà le gros maximum pour que les gens puissent saisir. La difficulté qu'il y a à faire une sélection est un exercice de rigueur terrible et n'a pas été exercé me semble-t-il avec toute la rigueur nécessaire. Précisément parce que la mise en ordre n'était pas faite, le goût a joué plus que l'analyse, non seulement le goût mais aussi un certain nombre de contraintes, qui sont les contraintes adoptées au départ: la représentation de chaque centre de production, les dates de production à respecter, qu'il n'y ait pas d'absences qui pourraient être mal interprétées. Au début, je ne m'étais pas du tout rendu compte, parce que j'ai vraiment pensé qu'il y aurait une sélection fondée sur une mise en ordre née d'une longue réflexion.

PAR.: Dans le cas d'une exposition où il y a une sélection d'oeuvres, est-ce que la personne qui va écrire le texte du catalogue devrait être aussi parmi les personnes qui sélectionnent?

J.F.: Elle devrait au moins être tenue au courant. Mais, on pourrait dire qu'elle choisit ce qui lui permet d'écrire. Tout dépend aussi de l'intégrité de la personne. Mais, si cela est possible, c'est beaucoup plus intéressant. C'est pourquoi je ne me remettrai plus jamais dans une situation pareille. Ce qui est intéressant, c'est d'assumer entièrement une exposition. Finalement, cette exposition est une aventure "diplomatique". C'est une exposition nécessaire au niveau national et au niveau de la situation actuelle du marché.

Dans ce système de rapports de force, il est arrivé à peu près la même chose à Pierre Perreault, quand on lui a demandé d'écrire un texte pour le troisième volume d'un ouvrage sur l'artisanat québécois consacré aux indiens et aux esquimaux, son texte a été refusé. Comme titre, il avait proposé *De l'artisanat comme instrument de conquête* et il a été changé pour *De l'artisanat comme instrument d'aliénation.* D'une part, il y dévoile son sentiment de culpabilité en tant que cinéaste qui agit presque en touriste, presque en voyeur. Dans ce sens-là il a presque une attitude morale troublée qui peut éventuellement ressembler à la mienne bien qu'on n'ait pas du tout les mêmes idées, il existe sans doute une idée commune.

D'autre part, il ne peut s'empêcher de signaler les formes de l'artisanat actuel comme des témoignages de l'aliénation des sociétés colonisées, c'est-à-dire qu'il considère l'artisanat québécois comme un témoignage particulier de cette aliénation. Ce qu'il veut dire, c'est que les "belles" choses que l'on fabriquaient avant et qu'on était conscient qu'elles étaient bien faites, harmonieuses, étaient faites et vécues grâce à un certain nombre de processus esthétiques. Ce fameux ravissement du spectateur, c'était le ravissement du producteur, tout le monde vivant les choses ensemble. Maintenant, on fait moins bien, parce que les gens ne vivent plus comme avant, aussi libres. Comme ils ne sont plus libres, ils fabriquent pour vendre, ce n'est plus vécu mais pendu sur des murs ou installé dans des lieux complètement étrangers aux objets. Donc, l'artisanat est un témoignage de l'aliénation. Effectivement, écrire une préface comme ça pour un ouvrage sur l'artisanat indien, esquimau ou québécois, c'était aussi compromettant et impossible à publier que mon texte qui commence par "le regard du spectateur n'est jamais innocent".

LA TRADITION/L'ACCULTURATION

PAR.: Y a-t-il maintenant une deuxième génération d'artistes?

J.F.: Les enfants qui ont 17-18 ans, dont certains sont allés au high-school à l'extérieur de leur communauté, reviennent et en majeure partie ne font rien. Les gens n'aiment pas que les jeunes ne fassent rien, reçoivent du bien-être social, de l'assurance-chômage, alors que le travail qui se fait, qui est devenu un travail légitime et prestigieux, c'est précisément de faire de la sculpture, plus la sculpture d'ailleurs que la gravure. Alors les artisans ou artistes voudraient que les jeunes fassent comme eux parce que pour eux, c'est devenu en 20 ans, 25 ans, une activité traditionnelle (c'est ce que j'ai compris à Povungnituk), parce que ce qu'ils représentent, ce qu'ils fabriquent n'est pas comme dirait Pierre Perreault encore la copie pâle et sans vie de ce qui était autrefois et qui n'existe plus. Ce sont encore dans beaucoup de cas des hommes qui chassent, c'est vrai pour les indiens aussi, ce sont des chasseurs de caribou, ce sont des pêcheurs, tout ça n'est pas encore mort, loin de là, les connotations de ces activités sont encore vivantes. Ils ont le sentiment une fois que c'est fait en image, qu'ils en font presque cadeau aux autres. Alors si la nouvelle génération qui vient ne partage pas cette façon de voir, il existe un problème pour les sculpteurs ou graveurs.

PAR.: Quelles influences, si elles existent, reçoivent les esquimaux au niveau de l'apprentissage de nouvelles techniques, de nouvelles idées?

J.F.: James Arvaluk dit que les esquimaux sont des "forgotten partners", des partenaires oubliés. L'éloignement, la communauté elle-même... mais ils sont bien "vivants", la notion d'influence doit perdre sa connotation péjorative. Mais évitons ce genre de problème qui nous entraînerait trop loin. Les influences sont les influences des colons qui sont là, la RCMP, les instituteurs, médecins, infirmières, etc., plus l'application de la loi qui fait de l'esquimau un citoyen canadien; plus évidemment les instructeurs périodiques ou plus ou moins permanents.

PAR.: Le problème est particulièrement grave si l'on pense que la génération spécifiquement liée à la fabrication des estampes et des sculptures vieillit, et que la génération actuelle ne s'y intéresse pas et n'en fait pas, cela veut dire qu'on promet quelque chose qui est voué à mourir.

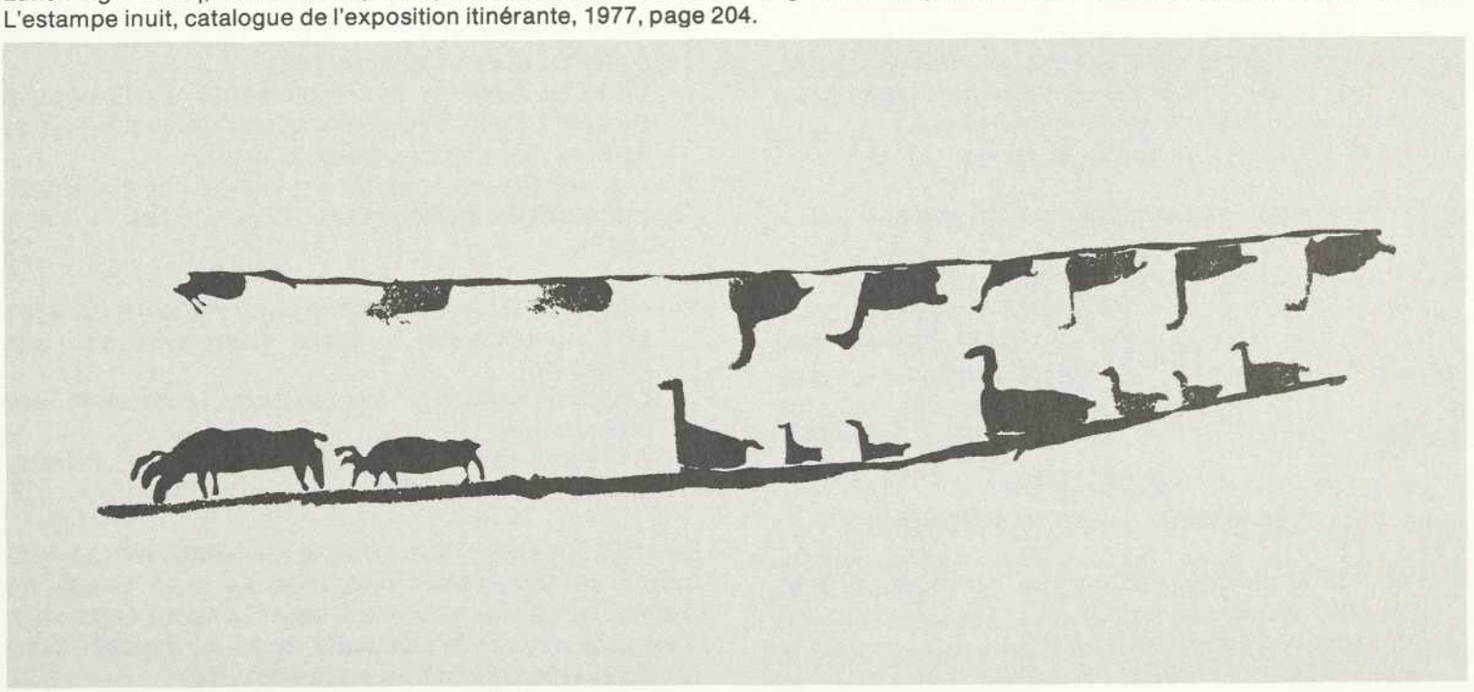
J.F.: Il est certain que c'est une entreprise promotionnelle, que le phénomène de l'art esquimau contemporain est artificiel, toutefois, on a suffisamment dit que malgré ce contexte, il existe des artistes, des oeuvres. Effectivement, on enferme les esquimaux dans le graphisme et la sculpture puisque le marché est encore viable et que justement les moyens existent pour les promouvoir. Mais, il est certain que vont s'installer de nouveaux champs d'exploration. Il y a déjà eu des jeunes qui ont fait de la video, du film, évidemment, il y a des communautés qui sont plus aptes que d'autres à recevoir des choses comme ça. Il existe un système de priorités pour les sociétés "occulturées". Le système de priorités n'est quand même pas l'art, ça peut l'être et ça peut ne pas l'être... La jeunesse ne va pas effectivement se diriger vers la sculpture et le graphisme, ce qui ne veut pas dire qu'ils n'en font pas du tout, il apparaît de jeunes artistes, mais peut-être qu'il y aura un balayage de la situation de sorte que vont pouvoir subsister quelques ateliers meilleurs. De toute façon, les jeunes vont se diriger, comme dans n'importe quelle société en voie de décolonisation, vers des métiers qui vont leur permettre de rendre les services les plus immédiats à leur société, c'est à dire la médecine et le droit. Ça, c'est immédiatement accessible pour ceux qui sont responsables des structures économiques; ils vont développer des industries qui sont des industries possibles et qui ne seront pas forcément celles qui sont associables à l'art. Au niveau de la réflexion des leaders locaux: qu'est-ce qu'ils vont faire des ressources et des hommes et ceci sur la base de leur propre système de relations humaines, même transformé; je suppose qu'ils veulent probablement une remise en question des arts tels qu'ils sont pratiqués actuellement, une remise en place des institutions blanches responsables et du système de diffusion. Effectivement, ce questionnement met en lumière ce que cet art là a à faire avec les conséquences du système colonial, c'est évident, qu'on le veuille ou non.

J'assume ma part de responsabilité: si je ne comprends pas un phénomène, je ne comprends comment un phénomène fonctionne parce que je ne suis pas dedans, je ne peux pas en parler. Je ne veux pas non plus tomber dans le folklore de la critique anticolonisliste la plus primaire. Je ne veux pas faire ça, mais il ne faut pas non plus tomber dans le piège de la paresse des institutions. ■

NOTES

1. *L'estampe Inuit,* page 202
2. *L'estampe Inuit,* page 124.
3. Texte de Jacqueline Fry page 6 et 7
4. *L'estampe Inuit,* préface du catalogue, page 25.
7. Texte de Jacqueline Fry pages 1 à 3
8. Louis Marin, *La célébration des oeuvres d'art: notes de travail sur un catalogue d'exposition,* Actes de la recherche en sciences sociales, novembre 1975, no 5/6, Éd. de Minuit.
9. Idem, opus cit.
10. Texte de Jacqueline Fry page 19.

Luke Anguhadluq, *Les animaux,* 1970, Pochoir, 6.2 x 28.5 cm Catalogue d'estampes de Baker Lake, 1970, no 22. Photo tirée de L'estampe inuit, catalogue de l'exposition itinérante, 1977, page 204.





Raymond Gervais Scénario de: "Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer"

Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer est une performance qui, du point de vue formel, est une succession de fragments à la dérive autour d'un thème central: *la mer.* (De l'implicite à l'explicite, du culturel au vécu.)

1. *Introduction* (piano).

2. *Je — Vous* (Cassette: Voix-objet.) Marche.
   La marée: mouvement régulier et périodique des eaux de la mer par lequel le niveau monte et descend chaque jour dans un même lieu.
   La mer devant nous: toutes les cases 1 à (12).

3. *Frappements* L'espace réel/l'instant présent.

4. *Narration* La mer/l'amour/la mort/la mère.
   (Cassette: voix-objet, chaise/case 13, lumière.)
   Texte: "Le Guépard", chap. 7 roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La mer en Nous.

5. *Diapositives* (silence). La mer vécue: Camaret-Bretagne, oct. 77.
   Un collage insolite: Blockhaus/mer.
   Le retour à l'anonymat — l'action du temps...

6. *Son* Quatre électro-diapasons en ligne droite.
   Sculpter l'espace par le son.
   Son tenu/son objet/son mobile.
   Déplacements: l'invasion de la mer.

7. *Écriture* Dialectique: de l'activité à l'objet et vice-versa. (cassette: voix-objet/énumération)
   La mer parmi nous (Terre ⇔ Mer).

8. *Lumière* La mer/mère.
   Sculpter l'espace par la lumière.
   Déplacements.
   Les ancêtres — les disparus: le retour à la mer.
   La mémoire/l'oubli (le miroir/l'écho)←→: mouvement. (cassette: voix-objet, lumière, oiseaux/case 8, chaise et conque/case 13).
   Conque: coquille des mollusques gastéropodes du genre triton. Excavation profonde du pavillon de l'oreille. Trompe des dieux de la mer.
   Les deux oiseaux m'ont été légués par ma grand-mère décédée récemment (2 nov. 1884 — 7 mai 1977).

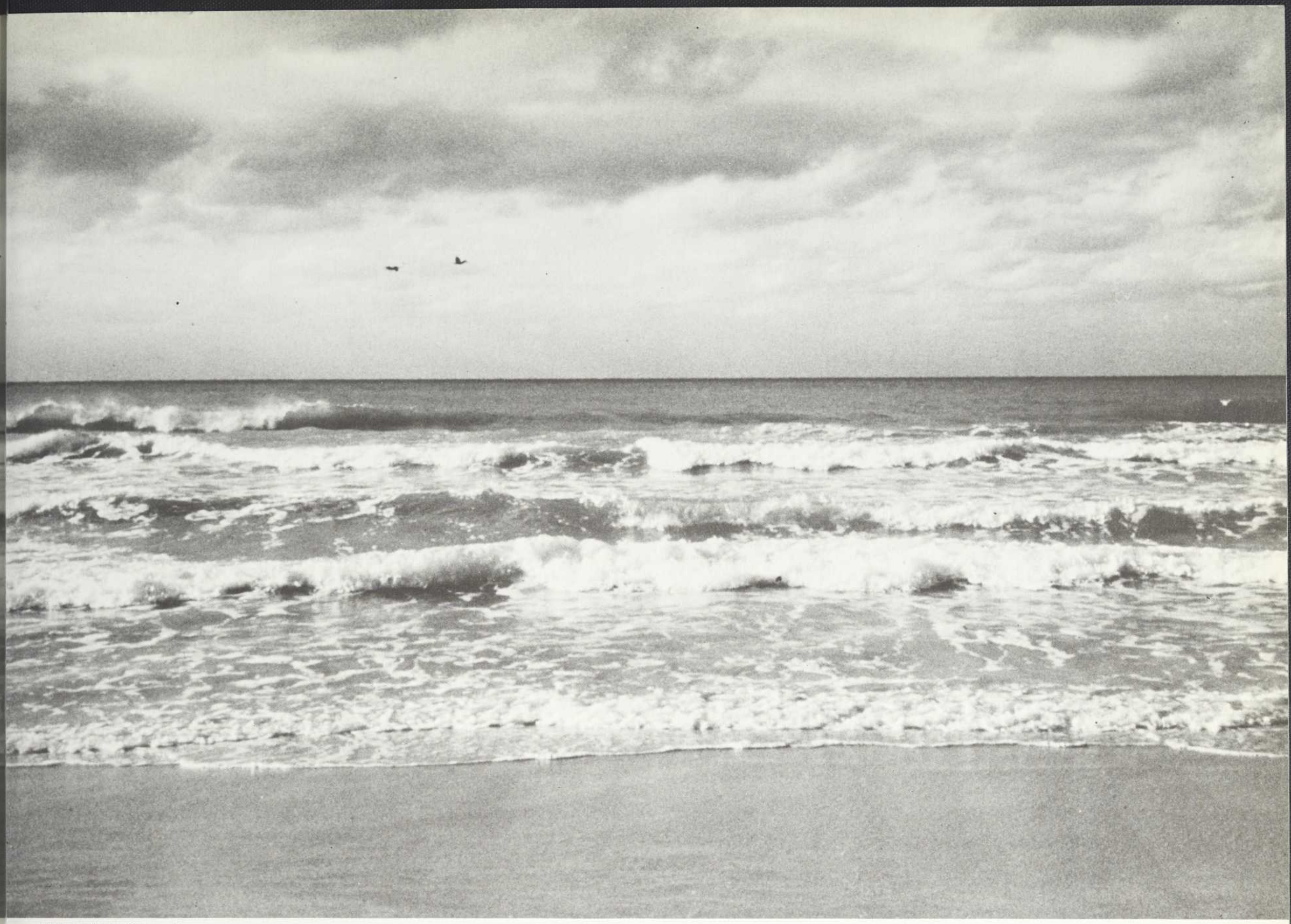
9. *Chanson:* "How Deep is the Ocean" (how high is the sky) chanson de I. Berlin interprétée par Ella Fitzgerald.
   L'espace sidéral — interstellaire: la nouvelle mer intuitionnée.
   As above/So below. Le poisson vole, l'oiseau chante.

En 1972, pendant l'automne, je travaillais dans un kibboutz en Israel situé tout près du petit village de Nahariya. Le village comme tel est bâti au bord de la mer et je m'y rendais souvent, en fin de journée, pour y observer le coucher du soleil sur la mer.

Dans le village, il y avait une librairie modeste qui ne vendait que des livres usagés. On y trouvait, malgré la faible quantité, une sélection des plus bizarres et hétéroclites, surtout de très vieilles éditions de livres de poches américains avec les couvertures originales: Flannery O'Connor — Mark Twain — H. Melville — Carson Mc Cullers et ainsi de suite... et dissimulé au hasard, au milieu de tout ça, une traduction anglaise, à couverture rigide du *Guépard,* roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. C'est de ce roman dont s'inspira Luchino Visconti pour réaliser son film du même nom — Le Guépard — avec Burt Lancaster dans le rôle titre.
Dans ce roman, au chapitre sept intitulé "la mort du Prince", l'auteur décrit le processus de cette mort de la manière suivante: au fur et à mesure que la mort s'empare du Prince, l'envahit, parallèlement, la mer — substance vitale — s'échappe de son corps qui se vide de la sorte entièrement.

En préparant cette performance, je me suis souvenu de ce texte. J'ai eu envie de le relire puis de l'utiliser comme commentaire poétique dans la performance de même qu'en référence à un fait aujourd'hui objectivement reconnu: la mer intérieure, la mer que nous portons/ la mer en nous.

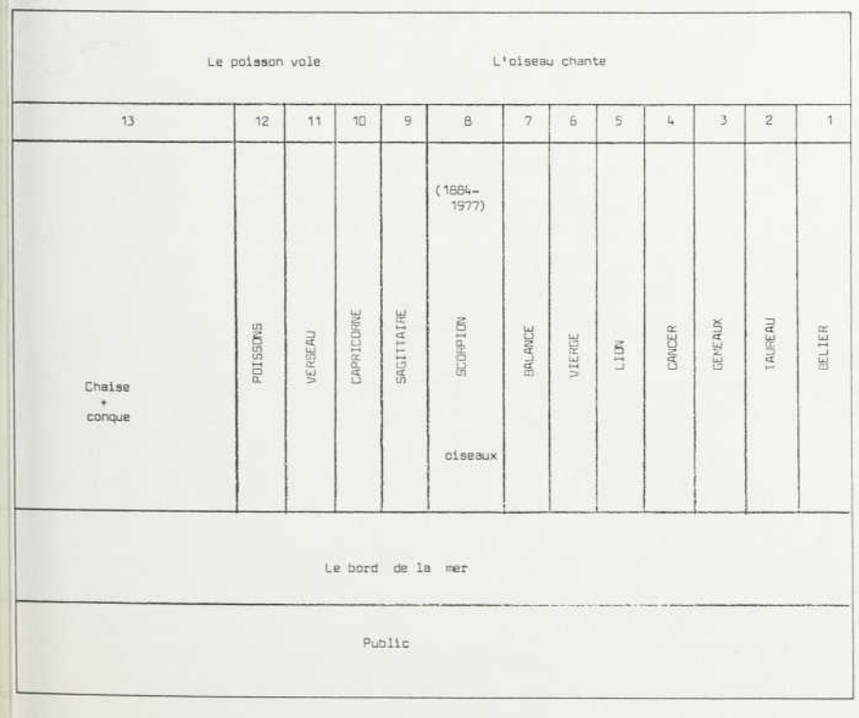
"Le prince fit ouvrir les persiennes. L'hôtel était dans l'ombre, mais la mer métallique reflétait une lumière éblouissante... Il demanda qu'on lui installe un fauteuil sur le balcon..."



Photos: Nicole Boogaerts

LA MUSIQUE ET LA MER

par Raymond Gervais



Quelques fragments épars à la dérive autour d'un même thème: la mer. Parler de/autour de la mer, de l'implicite à l'explicite, du culturel au vécu. J'ai utilisé pour ce texte des matériaux accumulés lors de la recherche effectuée pour "Nous vivons aujourd'hui au bord de la mer", performance réalisée récemment, de même que divers matériaux à portée de la main, dans mon environnement quotidien. D'autres matériaux pourraient avec le temps venir s'y greffer. Ce texte n'est aucunement fermé, terminé. Il s'agit plutôt d'un texte éclaté, en devenir perpétuel, un texte processus dont les bribes surgissent constamment sous la pointe du stylo, sinon par association dans la pensée aux aguets ou par hasard, par un jeu de circonstances complexes et difficiles à déchiffrer, expliciter.

Cependant tout ici est lié, rien n'est séparé, isolé. Il y a cohérence interne du propos malgré les apparences immédiates. Tout se tient. Chaque fragment est un aspect privilégié de l'unité, un reflet personnalisé de celle-ci. Tout renvoie à tout; seule l'unité reste dans sa totalité insaisissable.

Autrefois, certaines populations isolées auraient ignoré jusqu'à l'existence de la mer.

.....

Steve Reich: "It's gonna rain" (1955)

.....

"Here's that rainy day"

.....

Jusqu'à un âge relativement avancé, je n'ai eu aucun contact direct avec la mer. En réalité, la mer se prolonge jusqu'à nous de diverses façons: la mer-pluie, la mer-robinet, la mer-douche, la mer-bain, la mer-urinoir, la mer-fontaine, la mer-flaque, la mer-mare, la mer-ruisseau, la mer-neige, la mer-nuages, la mer-orage, *la mer parmi nous.*

Lorsque la pluie tombe, quelque chose d'étrange se passe en nous, dans notre psyché, aux limites mêmes de la mémoire embryonnaire. De quoi s'agit-il?

.....

"I get the blues when it rains", Claude Thornhill — the Real Birth of the Cool - N.Y.C. 11 novembre 1946 — Columbia.

.....

Steve Lacy: "Precipitation suite".

.....

Giuseppe Chiari: *Musica Madre* (Giampaolo Prearo, editore — Milano — 1973)
" — Massage music
— Mathematical music
— Me music
— Memory music
— Mental music
— Mimic music
— Mind music
— Mirror music
— Mother music"

Giuseppe Chiari
septembre 1973 (extrait)

.....

Toute vie sur la terre origine de la mer. C'est pourquoi tout organisme vivant en voie de formation doit nécessairement passer par un stade liquide et cette période de transition laisse des traces identifiables sur son physique et son psychisme et comportement. De là nous viennent toute une série de mythes, de rituels, de symboles, de légendes ou de fantasmes qui constituent le réservoir de notre inconscient collectif.

.....

Max Neuhaus: *Underwater Music(s)* 2, June 9, 1976. Ansonia hotel pool, 50' long, 5' deep, and sound (in water)

"Now, Max lives in water. Water is very transparent and changing like our mind. People say that mirror is your inner mind; shadow of yourself. But I say that water is mirror of our deep mind where we come from; our mother's womb."

Shigeko Kubota on Max Neuhaus
Rooms — p.s.i. — June 9-26, 1976
The institute for art and urban resources Inc. (p. 119)

.....

"Qu'il nous suffise pour mieux comprendre de penser à la forme spiralée et tourbillonnaire de certains coquillages, de certains infusoires, de certains os — l'humérus et le fémur ou l'omoplate — ou de certains muscles de l'homme. Ainsi, c'est le phénomène type de l'enroulement tourbillonnaire que nous retrouvons dans toutes les embryogenèses... dont les galaxies offrent l'image la plus éblouissante."

Serge Bertino — Guide de la mer mystérieuse 1977 (p. 143)

.....

La Monte Young: composition 1960 # 15 to Richard Huelsenbeck. "This piece is little whirlpools out in the middle of the ocean." 9.05 A.M. —December 25, 1960

.....

John Coltrane/Spiral (1959), (Atlantic 1311)

.....

Peut-on déceler en art aujourd'hui (et de tout temps) des traces de notre appartenance à la mer, matrice originelle, soit

a) dans l'éphémère (performance — concerts — installations — environnements, etc...)

b) sinon dans l'objet (soit de l'éphémère en sursis).

Quelles sont ces traces? Comment les identifier?

.....

"Comme du vent rendu visible
Et paraissant
Liquide
À travers quelque fenêtre magique".

Saint-Denys-Garneau — Pins à contre-jour —
Poèmes choisis — Fides

.....

La mer recouvre 70% de la superficie de la terre et notre corps est lui aussi constitué dans une proportion équivalente soit 70% de divers liquides physiologiquement identiques à l'eau de mer. C'est la constatation de ce phénomène: *la mer en nous,* qui a donné naissance à la thalassothérapie, i.e. le traitement de diverses maladies par (entre autres) immersion dans l'eau de mer froide ou réchauffée.

Puisque 70% de notre organisme est à toutes fins pratiques de l'eau de mer, il devient possible de le régénérer (si carencé) par osmose avec une eau de mer qui a conservé son équilibre minéral originel.

C'est également parce que nous portons la mer en nous que tout comme elle, nous sommes soumis à l'influence des astres, au flux et reflux des marées, et qu'à la pluie, sa manifestation indirecte, nous réagissons diversement.

.....

Karl Berger: *We are you,* Calig Verlag 30607

(Karl Berger/vibraphone — P — marimba — Allen Blairman/DM — perc. — Peter Kowald/b — Ingrid Berger/voc.)

.....

MER: Nom féminin. Vaste étendue d'eau salée qui couvre une grande partie de la surface du globe.

OCÉAN: Nom masculin. Vaste étendue d'eau salée qui couvre une grande partie de la surface du globe terrestre.

.....

eau: nom féminin
mer: nom féminin
onde: nom féminin
vague: nom féminin
mare: nom féminin
rigole: nom féminin
pluie: nom féminin
averse: nom féminin
goutte: nom féminin
source: nom féminin
nappe: nom féminin
neige: nom féminin
glace: nom féminin
vapeur: nom féminin
sueur: nom féminin
saline: nom féminin
larme: nom féminin
urine: nom féminin

"Dans une goutte d'eau l'enfant cherchait sa voix",
L'enfant muet —

Federico Garcia Lorca

.....

Mouvement perpétuel: notre vie est un cycle semblable au cycle de l'eau sur la terre. C'est toujours la même eau qui y circule sous une forme ou sous une autre. Depuis des milliards d'années, pas une goutte ne s'est perdu ou n'a disparu. Tôt ou tard, tout retourne à la mer.

En ce sens, le retour récent des populations à la mer peut être interprété comme une sorte de gigantesque mise en scène par laquelle chacun peut revivre ses origines aquatiques et compléter métaphoriquement son cycle de vie, redevenir un poisson (un enfant) et disparaître à nouveau.

.....

Albert Ayler: *Children — Mothers,* (Vibrations, Arista Freedom 1000)

.....

"Le vrai cri qui brisera l'énorme illusion. Jusqu'à ce qu'on débarque dans la vraie matière, la vraie terre."

p. 266 — Mère — (la mutation de la mort),
Satprem — Robert Laffond — 1976

.....

Chez Albert Ayler, le cri est un geste radical, excessif, paroxystique, une offensive frénétique qui a pour but d'enfoncer le barrage, l'opposition, afin de laisser passer la mer. Depuis sa mort à New-York en 1970, depuis que la brèche est ouverte, la mer coule partout, dans toutes les musiques.

C'est pourquoi le cri objectif continu en tant qu'élément principal/central du discours n'est plus nécessaire. On l'a en quelque sorte recyclé à l'intérieur du langage musical comme un élément de vocabulaire sans plus.

"Quand la musique change, les gens changent aussi (...) Mais en vérité, rien ne peut vraiment arriver si on n'est pas prêt. La musique que nous jouons est une prière, un message venant de Dieu (...) Pour moi, la seule façon dont je puisse remercier Dieu de sa toujours présente création, est de lui offrir une musique nouvelle empreinte de beauté que personne, auparavant, n'avait jamais entendue. C'est cette seule pensée qui fera de moi un homme libre, au-delà des limites de la matière."

Albert Ayler
Jazz Magazine, Décembre 1965 — p. 41

.....

L'objet de cette musique-mer, c'est la disparition du soi, de l'ego, au profit de l'anonymat de la goutte d'eau dans la mer.

.....

"(...) We are born in one river where the drops are passive, but he who works for himself is passive on the outside and active inside."

Gurdjieff — Views from the real world,
Dutton — N.Y. 1975 — p. 192

.....

MONET

.....

Pour Maya Deren, la mer, dans "L'engrenage", se situe de l'autre côté du miroir.

.....

"Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer."

Beaudelaire, Les fleurs du mal

.....

SONAR

.....

L'être et le paraître (ou il paraît que je suis!)

Plusieurs auteurs ont écrit que la mer est un miroir. Elle ne dialogue pas. Elle nous renvoie sans cesse notre image.

Face à la mer, nous sommes confrontés à nous-mêmes. En ce sens, certaines marines de peintres célèbres sont de véritables auto-portraits.

Réflexion:

Pourquoi cette analogie à un miroir alors que, contrairement à un lac par exemple, la mer n'est jamais

calme, immobile, mais plutôt constamment agitée? C'est qu'étrangement, malgré et à cause de son agitation permanente, la mer nous apparaît stable, calme, uniforme. C'est comme si la répétition continue du mouvement d'une masse aussi gigantesque en neutralisait la perception en tant que mouvement, comme si ce mouvement se solidifiait en quelque sorte, prenait du poids (les détails étant absorbés au profit de l'ensemble — la masse) pour finalement donner toutes les apparences d'une seule et unique masse — liquide — immobile.

.....

"C'est donc qu'il y a une immobilité«vraie» de la matière derrière son apparent mouvement (...) C'est le mouvement de la conscience qu'il faut changer vraiment pour changer la matière."

Satprem, p. 166 — Mère ou la mutation de la mort III
Laffont 1976

.....

"La base de leur construction était le principe fondamental d'économie: rendre par la seule surface plane la force de la statique ou bien celle du repos dynamique visible."

Kazimir Malévitch-Vitebsk, 15 décembre 1920

.....

"He perhaps tells more than any other master about the borderland of representation and abstraction."

Lawrence Gowing-Turner: Imagination and reality,
Museum of Modern Art, New York, Doubleday 1966 — 64 p.
(tableaux des 20 dernières années de la vie de Turner)

Landscape with water 1840-45
Sunset, returning from Torcello, probablement 1835
On the coast, 1830
The pink sky, après 1820
Shore and sky, après 1820
Yacht approaching the coast 1840-45
Sunrise with a boat between headlands 1835-40
Sun setting over the sea 1840-45
Sunrise with a sea monster 1840-45
Margate from the sea 1835-40
Storm clouds: looking out to sea, 1845
Seascape 1840-45
Sunrise at sea, après 1820

.....

Edgard Varèse/*Déserts* (1954)

.....

Atmosphérie/Mark Rothko

"Although the hybrids in Rothko's myth inspired pictures are abstract, they do allude to observable phenomena — under-water organisms or the paraphernalia used in primitive rituals. (...) Thomas B. Hess and Lawrence Alloway felt that Rothko's subjects are of marine origin; in Alloway's WORDS, the artist painted "an imagined ocean floor in which linear organisms wiggle as his wrist moves, creating animate, forms transparent to their misty backgrounds."

Irving Sandler — The triumph of american painting
Praeger — 1970 — p. 179 et 184.

.....

"... En fait, il s'agit des plus grandes retrouvailles jamais rêvées par les mythes et les religions du monde entier. C'est pourquoi l'on observe dans l'homme qui s'apprête à conquérir les espaces profonds de la mer une évolution psychique à l'intérieur de laquelle les perceptions inconscientes ou mythes originels deviennent réalité. Cela parce que, justement, les représentations subjectives sont, pour une fois, confrontées à une réalité délirante, alors que les mêmes phenomènes, à la surface, n'étaient qu'oniriques ou imaginaires... En d'autres termes, nous croyons que l'homme subaquatique entre de propos délibéré dans une atmosphère magique."

Serge Bertino, Guide de la mer mystérieuse —
Les Guides noirs — Éditions Princesse — 1977 — p. 133

"Rimbaud, né loin de la mer, fut l'enfant et l'homme de la mer. Elle était en lui et il la connut bien avant de la voir:
"Tandis que se taisait la rumeur du quartier en bas, seul et couché sur les pièces de toile écrue et pressentant violemment la voile."

(...) Mais lorsqu'il ressent toute proche l'étreinte ou la caresse de la mort, Arthur Rimbaud se dresse sur son grabat; il prend le train de tous les départs, soutenu par la soeur au grand coeur, et hanté par le rêve aussi vivant qu'aux premiers jours: repartir, embarquer à Marseille. C'est là qu'il meurt à l'hôpital de la Conception, tourné vers la mer."

Jean Reverzy, Oeuvres — Flammarion 1977
p. 418 — 420: Rimbaud et la mer

.....

L'Express: "Beaucoup de cancéreux ont voulu voir la mer avant de mourir..."

L. Schwartzenberg: "Oui, ça m'a frappé. Ça se comprend: ils ont traduit de la sorte un furieux désir de repousser la fin."

L'Express, octobre 1977, p. 104

.....

"Quand, encore jeune, Hugo cherche par un dessin à se représenter sa destinée, c'est une énorme vague, une colère de l'océan qu'il crayonne (1857 — Plume — lavis — gouache). Arrivé en exil, pendant dix-huit ans, la mer sera sa confidente et sa grande inspiratrice. Constamment présente à son regard, il vivra et travaillera devant un horizon à perte de vue."

Édouard Symours — Poissons — Le zodiaque,
Éditions du Seuil — 1959

.....

La mer trait-d'union

Autrefois, certaines peuplades primitives situaient le royaume de l'au-delà, la demeure des morts, à cet endroit précis où le soleil en fin de journée disparaît dans la mer.

La mer à l'horizon se situe à la conjonction du ciel et de la terre: un mince trait uniforme sur l'espace. Elle représente ce lieu de passage initiatique par lequel nous rétablissons le contact avec nos ancêtres, les disparus, et tous ceux qui sont morts sans laisser de noms.

.....

La Monte Young — *Composition 1960 #9* (Octobre 1960)

"The enclosed score is right side up when *the line is horizontal* and slightly above center."

La Monte Young

.....

Rudolf Steiner
Mallarmé
Eichendorff
Chopin
Ibsen
Ravel
Einstein
Schopenhauer
Holderlin
Smetana
Montaigne
Darwin
Copernic
Bix Beiderbecke

Et tous les autres... du solstice d'hiver à l'équinoxe de printemps.

.....

Barnett Newman (1905-1970)

.....

"Pendant que je deviens une chose, je sens les choses près de moi qui deviennent des êtres."

Victor Hugo — **Océan**

.....

Les épaves et cités sous la mer sont de vieilles peaux dont il a fallu se défaire pour continuer la route. Elles constituent une sorte d'agenda du temps perdu, pétrifié dans un espace marin en constante évolution.

Même le passé change lorsqu'on le ramène à la surface.

.....

OÙ ALLONS-NOUS?

Charles Tomlinson Griffes, Georges Frederic Handel, Franz Joseph Haydn, Michael Haydn, Paul Hindemith, Gustav Holst, Arthur Honegger, Johann Nepomuk Hummel, Engelbert Humperdinck, Jacques Ibert, Vincent d'Indy, Charles Ives, Leos Janacek, Clément Jannequin, Scott Joplin, Albert W. Ketelbey, Zoltan Kodaly, Fritz Kreisler, Roland de Lassus, Guillaume Lekeu, Ruggero Leon cavallo, Claude Thornhill, Dave Tough, Frankie Trumbauer, Fats Waller, Doug Watkins, Teddy Weatherford, Chick Webb, Freddie Webster, Clarence Williams, Shadow Wilson, Jimmy Yancey, Lester Young, Booker Little, Frank Haynes, Tony Fruscella, Earl Griffith, Bernard Peiffer, Brew Moore, Dick Twardzick, Beniamino Gigli, Jussi Bjorling, Dinu Lipatti, Feodor Chaliapin, Amelita Galli-Curci, John McCormack, Nellie Melba, Leonard Warren, Eddie Duchin, Wilhelm Furtwangler, Moritz Rosenthal, Mario Lanza, Pierre Mercure, David Munrow, Sonny Criss, Guillaume Dufay, Paul Dukas, Johann Ladislaus Dussek, Antonin Duorak, Hanns Eisler, Edward Elgar, Georges Enesco, Manuel de Falla, Gabriel Fauré, John Field, Friedrich Von Flotow, Stephen Foster, César Franck, Girolamo Frescobaldi, George Gershwin, Don Carlo Gesualdo, Orlando Gibbons, Umberto Giordano, Alexandre Glazounov, Christoph Willibald Gluck, Enrique Granados, Edward Grieg, Carl Perkins, Oscar Pettiford, Alphonse Picou, Chano Pozo, Ike Quebec, Boyd Raeburn, Gertrude Ma Rainey, Leon Rappolo, Don Redman, Django Reinhardt, Adrian Rollini, Gene Sedric, Charlie Shavers, Omer Simeon, Bessie Smith, Joe Smith, Pinetop Smith, Eddie South, Art Tatum, Jack Teagarden, Frank Teshemaker, Giuseppe Verdi, Tomas Luis de Victoria, Heitor Villa-Lobos, Antonio Vivaldi, Richard Wagner, Anton Webern, Kurt Weill, Hugo Wolf, Eugène Ysaye, Julian Cannonball Adderley, Gene Ammons, Louis Armstrong, Albert Ayler, Paul Chambers, Sonny Clark, John Coltrane, Paul Desmond, Eric Dolphy, Kenny Dorham, Duke Ellington, Booker Ervin, Erroll Garner, Paul Gonzalves, Joe Gordon, Bobby Hackett, Hampton Hawes, Coleman Hawkins, Bobby Henderson, Johnny Hodges, Billie Holiday, Elmo Hope, Emma Albani, Pasquale Amato, Giuseppe Anselmi, Salvatore Baccaloni, Ettore Bastianini, Emma Calvé, Enrico Caruso, Maria Cebatori, Giuseppe De Luca, Fernando de Lucia, Edouard De Reszke, Jean De Reszke, Emmy Destinn, Geraldine Farrar, Kathleen Ferrier, Kirsten Flagstad, Mary Garden, Isaac Albeniz, George Antheil, Carl Philipp Emanuel Bach, Jean Sébastien Bach, Béla Bartok, Ludwig Van Beethoven, Vincenzo Bellini, Alban Berg, Hector Berlioz, Franz Berwald, Georges Bizet, Ernest Bloch, Luigi Boccherini, François Boildieu, Alexandre Borodine, Lili Boulanger, William Boyce, Johannes Brahms, Benjamin Britten, Max Bruch, Anton Bruckner, John Bull, Henry Red Allen, Albert Ammons, Sidney Bechet, Bix Beiderbecke, Bunny Berigan, Sonny Berman, Chu Berry, Denzil Best, Jimmy Blanton, Buddy Bolden, Earl Bostic, Big Bill Broonzy, Clifford Brown, Don Byas, Harry Carney, Big Sid Catlett, Papa Celestin, Serge Chaloff, Charlie Christian, Nat King Cole, Eddie Costa, Curtis Counce, Domenico Scarlatti, Arnold Schoenberg, Franz Schubert, Clara Schumann, Robert Schumann, Heinrich Schutz, Alexandre Scriabin, Déodat de Séverac, Dmitri Shostakovich, Jean Sibeliùs, Christian Sinding, Bedrich Smetana, Padre Antonio Soler, Fernando Sor, John Philip Sousa, Richard Strauss, Igor Stravinsky, Peter Ilyitch Tchaikovsky, Georg Philipp Teleman, Edgard Varèse, Ralph Vaughan Williams, Richie Kamuca, Freddie Keppard, Al Killian, John Kir-

by, Andy Dirk, Gene Krupa, Tommy Ladnier, Scott Lafaro, Eddie Lang, Leadbelly, Meade Lux Lewis, Jimmie Lunceford, Bubber Miley, Glenn Miller, Miff Mole, Wes Montgomery, Fats Navarro, Frankie Newton, Herbie Nichols, Jimmie Noone, Joe King Oliver, Hot Lips Page, Albéric Magnard, Luigi Russolo, René Thomas, Buster Smith, Eddie Condon, Ray Nance, Ivie Anderson, Boris Vian, Otis Redding, Leroy Carr, Robert Johnson, Maria Callas, Alfred Cortot, Wanda Landowska, Walter Gieseking, Arturo Toscanini, Ernest Ansermet, Perotin, Gabriel Pierné, Amilcare Ponchielli, Francis Poulenc, Serge Prokofiev, Giacomo Puccini, Henry Purcell, Sergei Rachmaninoff, Jean Philippe Rameau, Maurice Ravel, Max Reger, Anton Reicha, Silvestre Revueltas, Nikolai Rimsky-Korsakov, Joaquin Rodrigo, Guy Ropartz, Gioacchino Rossini, Albert Roussel, Carl Ruggles, Camille Saint-Saens, Erik Satie, Wynton Kelly, Rahsaan Roland Kirk, Lee Morgan, Ferdinand Jelly Roll Morton, Oliver Nelson, Charlie Parker, Pee Wee Russell, Bud Powell, Willie the Lion Smith, Billy Strayhorn, Dinah Washington, Ben Webster, Franz Liszt, Edward MacDowell, Guillaume de Machaut, Bruno Maderna, Gustav Mahler, Frank Martin, Bohuslav Martinu, Pietro Mascagni, Jules Massenet, Felix Mendelssohn, Darius Milhaud, Claudio Monteverdi, Wolfgang Amadeus Mozart, Modest Mussorgsky, Carl Nielsen, Johann Pachelbel, Ignace Jan Paderewski, Niccolo Paganini, Giovanni Palestrina, Harry Partch, King Curtis, Tadd Dameron, Johnny Dodds, Baby Doods, Tommy Dorsey, Hershell Evans, Jimmy Garrison, Wardell Gray, Edmund Hall, W.C. Handy, Clyde Hart, Fletcher Henderson, Sam Morgan, Ernie Henry, Billy Higgins, Brian Barley, Mahalia Jackson, Bobby Jaspar, Blind Lemon Jefferson, Bunk Johnson, James P. Johnson, Jan Kiepura, Giovanni Martinelli, Grace Moore, Claudia Muzio, Ezio Pinza, Mado Robin, Titta Ruffo, Tito Schipa, Conchita Supervia, Francesco Tamagno, Luisa Tetrazzini, Maggie Teyte, Lawrence Tibbett, Richard Tucker, Ferrucio Busoni, Dietrich Buxtehude, William Byrd, Joseph Canteloube, John Alden Carpenter, Pablo Casals, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Frédéric Chopin, Francesco Cilea, Domenico Cimarosa, Muzio Clementi, François Couperin, Henry Cowell, Claude Debussy, Frederick Delius, Josquin Des Prez, Ernst Von Dohnayi, Gaetano Donizetti, John Dowland, Marcel Duchamp,

Et tous les autres,
Tous ceux que j'oublie,
Tous ceux que j'ignore,
Ces inconnus qui sont disparus sans laisser de nom.

.....

Ellsworth Kelly: *North River* — 1959, oil on canvas 6'6" x 70"

.....

Marcel Moré: *Nouvelles explorations de Jules Verne* (musique-misogamie-machine)

Gallimard 1963 — Paris — 241 p.

.....

"La mer rêve à travers la vie de Jules Verne. (...) Si le voyage vernien comme on l'a reconnu est un voyage initiatique, la mer y apparaît comme l'un des principes privilégiés de l'initiation... La mer est source de vie, la mer est source de mort."

Serge Koster — Le Magazine Littéraire no 90
Les écrivains et la mer

.....

Jules Verne est décédé le 24 mars 1905, quelques mois seulement après la parution de son dernier ouvrage qu'il avait intitulé: *L'invasion de la mer.*

.....

MYSTERIOSO

"Il y eut jadis, dans l'île de Maurice, baignée par l'océan indien, un homme qui possédait un «talent sauvage». Il pouvait prédire l'arrivée de bateaux dans l'île longtemps avant qu'ils ne parussent à l'horizon. Grâce à ce don mystérieux, il annonçait si un ou plusieurs navires approchaient et quand ils seraient en vue. Lorsqu'il était lui-même embarqué, il était capable d'indiquer le gisement et la distance de la terre la plus proche, alors qu'elle demeurait très en-dessous de l'horizon visible.

Cette capacité, qu'il appelait l'art ou la science de la «nauscopie» provenait, disait-il, de la détection des changements produits dans l'atmosphère par la présence de la terre ou de bateaux en marche.

("Cette découverte ne résulte pas d'une observation de l'ondulation des vagues, ni d'une vue exceptionnelle, ni d'une sensation particulière, mais simplement de l'observation de l'horizon qui porte certains signes de cette approche.")

Il se déclarait capable d'apprendre à d'autres personnes à développer cette faculté et il essaya de vendre son secret au gouvernement français.
Il s'agissait d'un Français nommé Bottineau. (...) Il mourut un peu avant l'aube de la révolution et emporta son secret avec lui."

Vincent Gaddis, Les vrais mystères de la mer,
chap. 1, p. 18-22 — Éditions France — Empire,
Paris 1977 (Copyright 1965)

.....

On parle constamment de la mer. C'est comme si le monde entier jetait sa bouteille à la mer.

.....

Contradictoirement, certains cherchent à mettre la mer en bouteille:

la mer caricature
la mer tourisme
la mer image
la mer culture
la mer évasion
la mer objet

La mer n'est pas à vendre puisque c'est elle qui nous possède!

.....

La bouteille à la mer

TAIPEI (Reuter) — Quatre marins taiwanais reconnus coupables du meurtre de sept de leurs camarades en mer, il y a trois ans pour une affaire de dettes de jeu, ont été exécutés au pistolet, hier. Selon la police de Taipei, leur crime a été découvert le 29 décembre 1974 parce que l'un des marins abandonnés à bord du bateau avait réussi à rédiger un message de détresse et que la bouteille dans laquelle il l'avait mis est arrivée dans les mains de la police de Tahiti. Après avoir enfermé leurs camarades dans une cabine, les quatre mutins avaient sabordé le navire et pris la fuite dans un canot de sauvetage avec lequel ils avaient gagné Tahiti.

Le Devoir, samedi 31 décembre 1977

.....

La musique-objet

Le disque fige le temps de déroulement d'un processus, lui donne du poids, de la gravité. Il le solidifie et l'objectifie, le fossilise dans notre mémoire petit à petit; cependant chaque audition répétée de ce temps compact et pétrifié en modifie la perception, le sens, puisque le temps d'écoute, temps réel, temps présent, varie constamment et avec lui notre perception des choses. Le temps d'écoute est toujours fluide — changeant. Il réinvente l'objet à chaque audition nouvelle. L'objet, en définitive, est un mouvement qui nous semble figé dans une apparence d'éternité.

.....

"Rien n'est immobile dans le monde physique. (...) Tout ce qui est dynamique — comme l'ensemble des processus de la vie — n'est pratiquement mesurable qu'à travers des rythmes et des interférences de rythmes. Le rythme est la dimension vivante du nombre."

François-Xavier Chaboche

Vie et mystère des nombres — Albin Michel — 1976 — p. 14

.....

"La prise de conscience de l'inexistence des objets permettra de faire du principe d'économie (c'est-à-dire la réduction aux énergies essentielles au-delà du fatras des apparences) le moyen de retrouver le rythme à la fois existentiel et essentiel de la pureté de la vie créatrice humaine. Le suprématisme dépasse le domaine de la peinture, il se veut un renouvellement global du monde."

J.C. Marcadé — Malevitch/Suprématisme, 34 dessins
—
Éditions du Chêne — Paris — 1974

.....

La musique-mer dépasse également le domaine de la musique, de l'art en général et tend vers un au-delà de ces catégories. Elle redonne un sens à l'activité artistique et redéfinit en profondeur la relation exécutants-public. Avec cette musique il y a de plus en plus adéquation entre le fait de jouer la musique et celui de l'écouter.

L'exécution devient l'écoute, l'exécutant devient l'auditeur, et vice-versa. Tout devient un, et tend de plus en plus vers une objectivité souhaitable.

.....

"L'une des bases du suprématisme est le naturel selon la nature physique comme expérience et pratique donnant la possibilité de mettre fin au monde livresque en le remplaçant par l'expérience, l'action, à travers lesquelles tous communieront à la création totale.

Kazimir Malévitch—Vitebsk, 15 décembre 1920

.....

Se croire immortel, et vieillir à vue d'oeil.

.....

"Toutes nos vieilles façons de comprendre ne valent plus *rien* — rien. Toutes, toutes nos valeurs ne valent plus *rien.* Nous sommes au seuil de quelque chose qui est très merveilleux, mais... que nous ne savons pas garder."

Satprem — Mère ou la mutation de la mort, p. 215
Laffont - 1976

.....

Nous sommes déjà dans l'éternité.

.....

Laisser le mauvais temps derrière soi.

.....

"Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-même, tu ne varies pas d'une manière essentielle..."

Comte de Lautréamont — Les chants de Maldoror

.....

"Look at the sea, all kinds of pollution fall into it. Does the sea get polluted? Perhaps near the shore, where it is shallow, but if you go a little farther, deep in the middle of the sea, there is no pollution. Everything comes in, but the sea itself never changes, it just remains the same. It is contended. So it is with people. If you reach the depths of your self, you will also find this contentment. By knowing your true nature, you will know the truth in others also. In that truth, we come together."

SRI Swami Satchidananda — Meditation
Integral Yoga Institute Inc. — 1972.

.....

"La mer résout toute difficulté. Elle en apporte peu. Elle nousressemble beaucoup (...) Elle ne nous présente pas ces spectacles sans pareils, où la terre excelle, pourvu que nous parcourions quelques centaines de kilomètres, spectacles qui nous rendent totalement étrangers, comme si nous venions de naître, et malheureux.

Qui connaît une mer connaît la mer. De l'humeur,

comme nous. Sa vie à l'intérieur, comme nous."

Henri Michaux —Ecuador — Gallimard — 1968
p. 30-31 (4h½ — 22 janvier 1928, après Panama)

. . . . . .

Pasa Thalassa Thalassa (the sea is everywhere the sea).

. . . . . .

"et mère faisait un geste de va-et-vient incessant d'une conscience à l'autre. Et l'autre état, l'état d'immortalité, est immuablement paisible, tranquille, avec... comme des ondes d'une rapidité foudroyante, tellement rapides qu'elles semblent immobiles. Et ce'est comme cela: rien ne bouge, en apparence, dans un mouvement formidable."

Satprem — Mère ou la mutation de la mort III — p. 192.
Laffont — 1976

. . . . . .

La mer éternelle/immortelle/sans âge.

La mer est un symbole visible de la notion d'éternité, i.e. un au-delà du changement et du non-changement, un dépassement de ces états complémentaires, une transcendance.
La musique-mer est un aperçu de cette éternité, une capsule pour se faire le goût, la papille alerte "until the real thing comes along".

. . . . . .

"Ainsi se développe une thématique rituelle qui est parvenue lentement jusqu'à nous, jusqu'au baptême chrétien lui-même, qui n'est pas autre chose que le symbole d'une immersion rituelle dans l'eau salée, immersion avant laquelle la naissance véritable n'a pas encore eu lieu.

(...) S'il faut connaître son origine, ou revivre dans les rites les mythes d'origine pour atteindre la perfection du primordial humain dont nous avons besoin pour retrouver nos forces et pour naître enfin à la vie, l'immersion dans la mer est le plus complet des mythes d'origine que l'humanité connaisse. (...) À chaque plongeon rituel l'être retrouve le temps de son origine aquatique et il participe à l'aura qui entoure tout événement divin à l'intérieur duquel la puissance de l'océan laisse parler sa force créatrice. Ces concepts sont à la base de l'idée de rédemption liée à l'immersion sacrée."

Serge Bertino — Guide de la mer mystérieuse
Éditions Princesse — p. 129-130

. . . . . .

"Depuis l'instant magique où mes yeux se sont ouverts dans la mer, il ne m'a plus été possible de voir, de penser, de vivre comme auparavant. Mon corps délesté flottait dans l'espace, l'eau prenait possession de ma peau, les formes des êtres marins étaient pures jusqu'à l'impudeur, le dépouillement des gestes prenait une valeur morale.

La pesanteur, je le comprenais soudain, c'était le péché originel et la rédemption ne viendrait que lorsque nous retournerions à la mer comme l'ont déjà fait les mammifères marins."

Jean-Yves Cousteau — Guide de la mer mystérieuse
Serge Bertino — 1977 — p134

. . . . . .

"Quand je suis dans l'eau, je me sens parfaitement bien... Plus tard, l'eau a commencé à m'intéresser comme élément, comme quelque chose d'opposé à la pierre. L'eau est peut-être l'un de mes antipodes. L'eau est liquide, transparente, éphémère. Je suis plutôt une pierre."

Klaus Rinke

"Les travaux de Klaus Rinke sur l'eau se divisent en trois grands groupes:

1) L'eau-sculpture dans un récipient ou en rapport avec un récipient.

2) L'eau-sculpture représentée par les média de la photographie et du film.

3) L'eau en tant que geste, en tant qu'action, ou bien en rapport avec le geste, avec l'action. Par exemple, le «jet d'eau à l'entrée du Musée de Tokyo» en 1970, ou bien encore la «dérivation d'un fleuve dans les salles du Musée de Baden Baden» en 1969."

Evelyn Weiss, extrait de Klaus Rinke
Travaux 1969/1976 — A.R.C. Paris

. . . . . .

"Toutes les connaissances ont fait faillite parce qu'elles étaient exclusives; et l'homme a fait faillite parce qu'il était exclusif. Et ce que la nouvelle conscience veut: plus de divisions."

Satprem — Mère ou la mutation de la mort III — p. 240
Laffont — 1976

. . . . . .

Aujourd'hui, la mer est partout, elle nous envahit de toutes parts. Nous le ressentons et nous l'exprimons. C'est toute la terre qui devient fluide, mouvante, accessible et chaque pays, chaque nation est une vague qui vient s'écraser à nos pieds. Les frontières s'estompent et nos limites fluctuent constamment. Plus que jamais auparavant, tout est relatif. L'éclectisme est de mise et la flexibilité devient une vertu cardinale de l'époque. Nous sommes tous sur le même bateau, dans la même eau.

"(...) Ainsi se mêlent en ma pensée les structures de ces côtes, image mouvante, kaléidoscopique, où il n'est plus de finalité, plus de réalité ultime et déterminée, la terre devenant fluide comme la mer elle-même."

Rachel Carson — Là où finit la mer — 1957

. . . . . .

"Et alors le corps essaye d'être fluide, il essaye de se fondre, il essaye, il comprend ce que c'est." p. 158

"Il y a une impression de fluidité, de plasticité qui s'affirme de plus en plus avec la croissance de la conscience vraie. Le durcissement paraît être le résultat de l'inconscience. Le manque de fluidité, de plasticité semble être le résultat de l'inconscience. ... C'est dans la proportion d'inconscience qu'est l'apparente matérialité." p. 196

"Peut-être ne saurons-nous jamais à quel point la matière, la matière corporelle, est miraculeusement souple et fluide, mais comme figée, hypnotisée par une habitude." p. 285

Satprem — Mère ou la mutation de la mort III
Laffont — 1976

. . . . . .

"How deep is the ocean". (How high is the sky)

. . . . . .

"Océan: ciel à l'envers..."

Saint-Pol-Roux, extrait de "La prière à l'océan"

. . . . . .

La mer partout ("Stairway to the stars")

L'espace sidéral, interstellaire, est la "nouvelle"/ prochaine mer intuition-née.
As above/So below

Le poisson vole/L'oiseau chante

. . . . . .

"Je n'ai cherché, pendant toute ma vie, que l'essence du vol, disait Brancusi... Le vol, quel bonheur!"

Introduction à la sculpture de Brancusi,
par Ionel Jianou et Constantin Noica,
Arted, Éditions d'Art — Paris 1976
Chap.: La nostalgie du ciel, p. 34

"La maiastra" 1915 — Bronze
"L'oiseau dans l'espace" 1919 — Bronze
"La tortue volante" 1936 — Marbre
"Le phoque" (le miracle) 1936 — Marbre
"Le coq" 1924 — Noyer
"La colonne sans fin" 1937-1938 (ensemble monumental de Targu-Jiu)

. . . . . .

"J'ai vaincu la doublure bleue du ciel, je l'ai arrachée, j'ai placé la couleur à l'intérieur de la poche ainsi formée et j'ai fait un noeud. Voguez! Devant nous s'étend l'abîme blanc et libre. Devant nous s'étend l'infini."

K. Malevitch — 1919

. . . . . .

Bobby Henderson: *A home in the coulds* (piano) — Chiaroscuro 102 (1969) (1910-1969)

. . . . . .

Nuages: Debussy, Charles T. Griffes, Django Reindhart

. . . . . .

Coleman Hawkins: *SIRIUS* (Pablo 2310707)

. . . . . .

CONQUE: Excavation profonde du pavillon de l'oreille. Trompe des dieux de la mer.

. . . . . .

"On parle avec son oreille; on chante avec son oreille; on lit et on écrit avec son oreille; on se comporte — ou l'on vit — de par son oreille.

Pas étonnant qu'avec des théories qui assignent à l'ouïe un rôle déterminant dans le dynamisme humain le docteur Tomatis (Alfred, Angelo, Auguste, Antoine), otorhino-laryngologiste, docteur en médecine de la Faculté de Paris, ait pu passer pour un charlatan ou un illuminé parmi certains de ses pairs et dans le public. (...)

Une théorie du docteur Tomatis c'est que bon nombre de traumatismes de l'audition, et conséquemment de la phonation, peuvent remonter à la période intra-utérine du sujet. Dès avant la naissance, estime-t-il, l'enfant peut percevoir, filtrés par le liquide amniotique, les sons et bruits émis par sa mère. Lorsqu'il vient au monde, ces sons et bruits sont en conduction aérienne et ne sont plus filtrés, brièvement d'ailleurs, que par le peu de liquide amniotique restant dans l'oreille. Le conditionnement de l'oreille peut, par la suite, exiger un "accouchement sonique". On fait entendre au sujet une bande de la voix de sa mère, voix qui a été mécaniquement filtrée pour replonger le sujet dans sa situation originelle.
Cette théorie, toutefois, demeure scientifiquement difficile à vérifier."

André Chénier — La Presse, samedi 16 juillet 1977

. . . . . .

Se promener sur la mer: un divertissement.

G.F. Haendel: **Water music**

. . . . . .

Jesus Walking on the water

(Franz Liszt/Rosemary Brown — Peter Katin, piano)
Philips PHS900-256

. . . . . .

L'écoute d'une musique-mer est un voyage initiatique par/sur le son à la recherche de soi-même, du sens de sa vie. Le compositeur agit en tant qu'intermédiaire (fournisseur), la partition en tant que navire (moyen), les interprètes en tant qu'équipage et les auditeurs en tant que passagers pour une destination inconnue de chacun au départ.

La réalisation de cette musique constitue le voyage proprement dit et les différences d'interprétation (de ports d'arrivée) sont fonction de la topographie intérieure de chacun, de sa volonté, de sa destinée.

. . . . . .

ENTENDRE: Percevoir par le sens de l'ouïe.

ÉCOUTER: S'appliquer à entendre — prêter son attention à.

Si on peut entendre la mer, on ne peut pas vraiment l'écouter. Du moins, on n'écoute pas la mer comme on écouterait attentivement un langage personnalisé. La totalité des langages par la simultanéité de leur émission produit un bruit blanc, une substance homogène indécodable: la mer-son. Face à celle-ci on n'écoute rien: on s'écoute. Faire un effort pour se concentrer sur ce bruit blanc constitue un choix individuel particulièrement signifiant.

La dialectique binaire de la mer, son va-et-vient, est un massage (flux/reflux) plutôt qu'un rythme régulier. Et ce massage entretient dans la psyché des conditions favorables à la concentration et à l'introspection. La mémoire n'est plus tout à fait sollicitée. C'est d'un autre mode d'expérience qu'il s'agit. Du non-dialogue surgit la présence de la mer, la présence à soi-même.

La mer nous amène (incite) au silence. Le mental est mis au rancart (si on le veut bien, ce processus d'omission ne se réalisant pas instantanément, bien sûr). Le physique ressent une attraction biologique indéniable, son appartenance à la matrice originelle, à la mer/mère. Il tombe sous le coup de l'envoûtement. Il est possédé de toutes parts. Il cède.

.....

"(...) If all the people who go to museums could just feel an earthquake, not to mention the sky and the ocean..."

Walter de Maria — Mai 1960

.....

"Le salut est physique — pas du tout mental mais physique. Je veux dire que ce n'est pas la fuite: c'est ici." p. 122

"Ils n'ont pas trouvé le vrai chemin s'exclamait Mère un jour (à propos de la jeunesse), parce que ce n'est pas un chemin mental. Ce n'est pas s'en aller dans des régions inaccessibles: c'est ici-même." p. 244

Satprem — Mere ou la mutation de la mort III
Laffont — 1976

.....

"BODY AND SOUL"

La mer réelle (la mer vécue, sur place):

a) le corps est immédiatement touché, sollicité

b) le mental est graduellement affecté.

La mer culturelle (mer substitut: disque ou concert):

a) le mental est immédiatement touché

b) le corps abdique graduellement son autonomie propre, sa motricité pour suivre le mental dans ses moindres fluctuations.

(Par la danse cependant, Laura Dean/Steve Reich par exemple, le corps peut échapper à cette emprise et participer directement au processus musical, situation exceptionnelle qui ne s'applique pas à l'auditeur ou spectateur éventuel.)

.....

La musique-mer de par sa structure, exerce de façon exceptionnelle une action directe sur tout l'individu, et ce, contrairement à la plupart des autres musiques. Il serait utile et souhaitable d'en décoder les mécanismes de fonctionnement afin d'en dégager des lois applicables pour tous: normes de perception/interprétation/réaction.

Dans quelle mesure une semblable recherche pourrait-elle remettre en question les fondements mêmes de la musique contemporaine actuelle, sa raison d'être? Dans la mesure où cette musique (abstraite/fragmentée/asymétrique, etc...) s'avère être l'aboutissement logique et inévitable d'un certain processus historique, d'une certaine civilisation, il ne suffit pas de la rejeter à priori, de l'accuser sans comprendre, mais bien plutôt d'identifier ce de quoi il s'agit.

Aujourd'hui, la musique-mer et l'art minimal en général interrogent cette situation de l'art contemporain institutionnalisé avec une acuité et une urgence tout à fait nouvelles. Il s'agit là d'attitudes et de visions si différentes qu'on ne peut faire autrement que de les opposer. Jusqu'à présent, la musique-mer a été confinée dans les marges de l'activité musicale contemporaine publique: dans les galeries, dans les musées, dans les studios,... Et ce n'est que récemment que le commercialisme s'en est emparé, en dénaturant inévitablement le propos.

La musique contemporaine subventionnée occupe le haut du pavé et se voit appuyée/publicisée par un certain "establishment." Par opposition à la musique-mer, il nous semble voir dans cette musique une hypertrophie du mental, un jeu purement intellectuel, gratuit. Ce n'est pas la première fois qu'on reproche aux compositeurs de musique contemporaine académique d'être coupés/séparés du résultat de leur travail, parce que n'étant pas eux-mêmes exécutants à titre égal, comme l'étaient la plupart des compositeurs d'autrefois. Cette distinction est fondamentale; elle est au coeur du débat.

Ce refus de s'impliquer autrement que par la pensée (l'art pour l'art), de se *mouiller,* cette excessive importance accordée au mental, au contrôle mental dans une situation collective/publique (faire de la musique) implique un refus de participation à la vie (par peur? par incapacité? par opportunisme?) de même qu'un rejet de l'individu sain et relié (In tune).

.....

Jean François Hirsch — Le stade du miroir — musique en jeu nos 6 et 7

.....

Witold Gombrowicz

.....

"Sans vouloir froisser les amateurs de musique concrète, il faut noter que la plupart des oeuvres modernes ont des effets physiologiques désastreux. Pourquoi? La nature connaît sans doute la réponse: c'est une affaire de mathématiques. Une musique arythmée ou criarde ne peut avoir que des effets objectivement perturbateurs."

François-Xavier Chaboche
Vie et mystère des nombres — Albin Michel 1976, p. 68

.....

"Thus the work of destroying them (thought-forms) was to a certain extent allotted to Stravinsky, but more particularly to Schoenberg and one or two of his followers... and yet, however much the works of these ultra-discordant composers may jar the nerves of music-lovers who prefer more pleasant examples of the tonal art, they were needed, esoterically speaking, not only for the purpose already mentioned, but also to break down that conventionality which was one of the by-effects of Handel's music. Only dissonances possess the power to alter the hard outlines of the mental bodies of pharisaical or conventional people, and so render them more pliant and receptive to new ideas.

Nevertheless, there is another side to the picture: the ultra-discordants... have had an undesirable effect on music itself, or perhaps better said, on composers. For although this type of music is no longer needed, it has become the fashion to write it (...) admittedly, a certain proportion of discords is essential to all high art, but it is only the inspired composer who senses how to resolve them rightly."

Cyril Scott — Music, its secret influences throughout the ages, p. 136-137

.....

La musique contemporaine actuelle vit une phase critique. La musique-mer avec la musique improvisée sont deux manifestations de cette transition à laquelle nous assistons, marquant la fin de cette période de fausse abstraction et le début d'une ère nouvelle.

De la sécheresse académique/cul de sac à l'humidité débridée/anarchique: l'improvisation retrouvée.

.....

Il Gruppo: *The private sea of dreams,* RCA-LSP-3846

(Mario Bertoncini, Franco Evangelisti, Roland Kayn, Ennio Morricone, Frederic Rzewski, John Heineman, Ivan Vandor, Jerry Rosen).

.....

La musique d'improvisation des années 70, contrairement à la musique-mer/minimale ne "rejette" pas la musique contemporaine, au sens où elle n'y fait plus référence explicitement. Elle l'utilise; elle se l'assimile "à sa façon".

Une certaine "fragmentation" du discours improvisé n'est pas sans rappeler la musique contemporaine par exemple, mais le fait de l'improviser, le type d'instrumentation choisi, une certaine souplesse et spontanéité du jeu, d'autres références, nous indiquent qu'il s'agit en fait d'une expression originale qui ne rejette rien à priori mais serait plutôt disposée à tout inclure, sans restrictions autres que le choix du moment.

.....

"Question: Can one write harmonically, without knowledge of mathematical laws?

Answer: There will be harmony between one note and another and there will be chords, but there will be no harmony among the harmonies. We are speaking now of influence, of conscious influence, a composer can exert an influence.

(...) the art we know is subjective, for without mathematical knowledge there can be no objective art. Accidental results are very rare."

Gurdjieff — Views from the real world — p. 179-180
Dutton paperback — 1975

.....

"Western art has much that is external, sometimes a great deal of philosophy; but Eastern art is precise, mathematical, without manipulations. It is a form of script. (...) Ancient art was not for liking. Everyone who read understood. Now, this purpose of art is entirely forgotten. (...) This objective art is based on laws, whereas modern music is entirely subjective. It is possible to prove where everything in this subjective art comes from.

Question: Is mathematics the basis of all art?
Answer: All Eastern ancient art.
(...) Real art is knowledge and not talent."

Gurdjieff — Views from the real world, p. 183-185

.....

"... Hudson-Hemingway passe son temps à regarder la mer, où une rougeur lointaine signale parfois qu'un bateau allié a été torpillé par un sous-marin allemand... Au fil d'un récit qui dérive comme ces îles d'algues que William Hope Hodgson peuplait de créatures fantastiques, se retrouvent, comme des meubles familiers, les thèmes de Hemingway. La mer, la perte de soi, l'impossibilité d'aimer...

Des souvenirs fugaces de «Paris est une fête», des images lointaines d'«en avoir ou pas», (d'où Howard Hawks tira "Le port de l'angoisse") et, bien sûr, des références nostalgiques au «vieil homme et la mer».

(...) le film s'achève où il avait commencé. La mer est toujours là. Le vieil homme, lui, s'en est allé."

François Forestier — L'Express, nov. 1977 — p. 25

.....

"Mais ce «passage», c'est le travail le plus constant: il n'y a plus d'idées, il n'y a plus de sentiments, il n'y a presque plus de sensations, c'est une espèce de déplacement et un déplacement qui est *à ce point* différent, n'est-ce pas, et dans une immobilité totale!"

Satprem — Mère ou la mutation de la mort III, p. 209
Laffont — 1976

.....

Musiques de l'Ile de Pâques, AMP-72908

(1976) anthologie de la musique des peuples

. . . . . .

Regarder la mer (la mer devant nous)

La mer si on en parle beaucoup, on la contemple en silence. Elle nous libère des tensions continues de la pensée par le regard qui se perd dans l'infini sans prise. Son va-et-vient est un massage.

Regarder la mer, c'est perdre toute notion du temps chronologique, de la durée, perdre sa mémoire accumulée, ses opinions, ses goûts, ses idées toutes faites et ses préoccupations du moment pour sombrer tout entier et graduellement dans l'abstrait et l'inconnu sans nom.

Regarder la mer *attentivement* ou écouter une musique-mer, c'est une activité identique: dans chaque cas, nous nous retrouvons à cette intersection de nous-mêmes, ce lieu extrême (le bord) à partir duquel il nous faut de plein gré tout abandonner pour finalement s'abandonner, rompre et partir.

. . . . . .

"Non, ici, dans cette immobilité physique, ou plutôt physiologique, c'est toute la trépidation corporelle qui est arrêtée, mais dans une sorte de super-acuité de perception qui est le contraire d'un sommeil ou d'une transe: on perçoit tout (...) on est en plein dans la matière, mais une matière complète."

Satprem — Mère ou la mutation de la mort III, p. 296
Laffont — 1976

. . . . . .

ROBA

Steve Lacy: autre chose, une lente métamorphose: apprendre à vivre dans la mer.

"C'est tout en même temps. C'est triste, c'est intéressant... c'est comme ça. C'est inutile de spéculer. Le paradis, c'est perdu depuis longtemps."

Steve Lacy — Parachute 4, p. 30

. . . . . .

Koncert Morski (diriger la mer) Fluxus and happenings

. . . . . .

FLUX — US

. . . . . .

George Brecht: *Drip music* (1959-62)

. . . . . .

Michael Snow: *"Falling starts"* (Chatham Square 1009/10)

La musique devient graduellement la mer, i.e. un bruit blanc.

. . . . . .

Michael Snow: *"Wavelength"* (se rapprocher de la mer, d'une photo de la mer).

. . . . . .

Frank Gillette: *Tetragramaton,* 1972, vidéo B & W, sound, one of 6 tapes, each 23 min.

"Tetragramaton, referring to the four hebrew letters that form the biblical proper name of God, focuses on the ocean as an incessant and powerful force in nature. (...) Throughout the tape, the track is the continuous sound of the ocean and of birds — near the end, however, the sound stops and there is silence as the waves keep rolling in."

. . . . . .

Andy Warhol: *Empire* (1965) (noir et blanc, silencieux, 460 min., 16 mm.)

. . . . . .

"C'est une très curieuse impression, comme si on était... en bordure — mais en bordure de quoi — je ne sais pas?"

Satprem — Mère ou la mutation de la mort III, p. 227
Laffont — 1976

. . . . . .

ESTRAN:

"Le bord de la mer est un lieu étrange et beau (...) une zone inquiète...

(...) Le rivage est un monde ancien; depuis que la terre et la mer existent, ce lieu de rencontre a existé. Et cependant c'est un monde qui évolue sans cesse et nous donne le sentiment de la marche continue de la vie."

Rachel Carson — Là où finit la mer (le rivage et ses merveilles), Bibliothèque de la mer — 1957, p. 7-8

. . . . . .

U.S.A. Sur la plage, le vent tourne les pages d'un livre: *Bourlinguer,* de Blaise Cendrars.

. . . . . .

La mer vécue

Cette année (1977), je suis allé deux fois au bord de la mer (sinon de la terre, soit à un croisement). J'y ai trouvé l'insolite: une terre hypoteéquée par son passé récent (bunkers...), mal cicatrisée, que la végétation foisonnante, petit à petit, en un long processus inexorable cherche à dissimuler à jamais tout comme la marée montante sur le sable efface toutes traces de ce qui fut et recouvre tout sur son passage.

. . . . . .

Dear Raymond,

Hi! Message from the west coast: — we are fine — stop — hope you are too — stop — come for a visit sometime — stop —

We are sending a tape for your concert in Ottawa (enclosed). It contains a 30 minute piece composed of 5 parts for vibes and baritone. We are ridiculously proud of it.

We are now living by the sea, composed and performed by Trevor Ferrier (vibraphone) and Raymon Torchinsky (baritone saxophone).

Part one	— Darien
Part two	— Waves
Part three	— Did you see the light?
Part four	— Tides
Part five	— Darien

October 13, 1977 — Vancouver, B.C.

. . . . . .

Etymologie du mot musique:

"Le mot musique nous est venu du grec, *mousikè,* par le latin, *musica.* Il est formé en grec, du mot *mousa,* la muse, qui vient de l'égyptien, et de la terminaison grecque *ikè,* dérivée du celte. Le mot égyptien *mas* ou *mous,* signifie proprement la génération, la production ou le développement extérieur d'un principe; c'est-à-dire la manifestation formelle ou le passage en acte de ce qui était en puissance. Il se compose de la racine *âsh,* qui caractérise le principe universel primordial, et de la racine *mâ,* qui exprime tout ce qui se génère, se développe, s'accroît, prend une forme à l'extérieur. *As* signifie, dans une infinité de langues, l'unité, l'être unique, Dieu, et *mâ* s'applique à tout ce qui est fécond, formateur, générateur; il veut dire proprement *une mère."*

(...) La terminaison *iké* (iqụe) indique qu'une chose est rapportée à une autre par similitude, ou qu'elle en est une dépendance, une émanation. On trouve dans toutes les langues du nord de l'Europe cette terminaison écrite *ich, ig* ou *ick.* Elle s'attache au mot celtique *aich,* qui veut dire égal et tient à la racine égyptienne et hébraïque *àch,* symbole de l'identité, de l'égalité, de la fraternité."

Fabre D'Olivet — La musique expliquée comme science et comme art — Collection Delphica, p. 46-47, chap. 8

. . . . . .

"Nombreux sont ceux qui ont peur des pauses au début du largo."

Arturo Benedetti Michelangeli, pianiste
sur L.V. Beethoven, sonate pour piano no 4 en Mi bémol majeur, op 7 — 2e mouvement: Largo, con gran espressione
Disque Deutsche Grammophon 2530197

. . . . . .

1977: 25e anniversaire — John Cage: *4'33"* (1952)

L'irruption pour la première fois en Occident de la mer dans une salle de concert.

. . . . . .

Robert Rauschenberg: *White paintings* (1951)

"...an organic silence ... nothing... the point a circle begins and ends... today is their creator." R.R. 1951

. . . . . .

Lucio Fontana (une fente dans la toile, un coup d'épée dans l'eau)

. . . . . .

La mer: La plus gigantesque et la plus fonctionnelle des sculptures sonores qui soient.

. . . . . .

"Et le bruit de la mer, ce mugissement sans fin qui assourdit et abolit le sens de la durée, est un bruit «blanc» qui porte en lui les rythmes du système planétaire aussi bien que le bourdonnement des poissons-chats, le sifflement des dauphins et le chant des baleines.

Sous le grand suaire de la mer, tout semble n'être que silence et ténèbres. Mais si la bioluminescence vient parfois dissiper un peu l'obscurité, la «vue» dans les profondeurs océaniques n'en est pas moins permise avant tout par les sons et les odeurs."

Elisabeth Mann Borgese — La planète mer
Éditions du Seuil — 1977, p. 8

. . . . . .

Récemment j'ai remarqué que de plus en plus de musiques enregistrées me semblaient évoquer et invoquer la mer.

ÉVOQUER: appeler, faire apparaître par la magie, rappeler à la mémoire, faire apparaître à l'esprit par l'imagination, éveiller, susciter, représenter, décrire, montrer, aborder. Exemple: Debussy, Ravel, etc...

INVOQUER: Appeler à son aide par une prière, conjurer, citer en sa faveur, par ext. implorer, réclamer, faire appel, avoir recours a

Exemple: Terry Riley, Philip Glass, La Monte Young...

Ce texte s'intéresse avant tout à cette musique (la plus près de nous) qui *invoque* la mer et tente par le biais de l'écologie, de la poésie et du collage, d'en saisir et exposer certaines caractéristiques fondamentales.

DÉFINITION:

J'appelle une certaine musique, musique-mer par analogie/métaphore avec la mer. Il me semble voir dans la structure et l'impact de chacun de ces deux phénomènes séparément (la mer — la musique "répétitive ou planante") des concordances particulièrement frappantes. Dans les deux cas, le mouvement et le non-mouvement sont conjugués, le temps (détails) est aboli et le dialogue non existant. Chaque phénomène propose une expérience identique de regard sur soi-même, en soi-même. L'un agit comme thérapeutique naturelle, l'autre, culturelle.

Il me semble que cette musique en tant que proposition esthétique et malgré ses inégalités, ses différences, tend à créer chez l'auditeur un état semblable à celui qu'il ressent au bord de la mer: une tendance à l'introspection, à la tranquillité — un abandon contrôlé (flotter/être).

. . . . . .

John Coltrane: *To be* — 15 février 1967 — Impulse 9120

. . . . . .

Climat: Ambiance

Ambiance: Atmosphère matérielle ou morale qui environne une personne.

Atmosphère: Partie de l'atmosphère terrestre la plus proche du sol qui est le siège des hydro-météores (nuages — pluie — neige);

Ce qui environne une personne, ce qui émane d'elle;

Couche de fluide qui environne un corps isolé;

Le milieu au regard des impressions qu'il produit sur nous, de l'influence qu'il exerce.

Langage: Faculté que les hommes ont de communiquer entre eux et d'exprimer leur pensée au moyen de signes vocaux, qui peuvent éventuellement être transcrits;

Manière de parler, manière de s'exprimer.

LANGAGE — CLIMAT

Le *langage* est personnel: il identifie, il sépare, il individualise.

Le *climat* est impersonnel: il anonymise comme la mer.

La mer contient tous les langages. Ils en constituent sa substance propre, son va-et-vient perpétuel, incessant. Dans la mer, tout devient anonyme, tout détail ou mouvement est en quelque sorte annihilé.

La musique "climatique" (cosmique — planante — trippante — répétitive — hypnotique — obsessionnelle — etc...) suggère la mer, s'y substitue et la représente à des degrés divers, soit:

a) par l'utilisation spécifique d'un langage précis et rudimentaire, un vocabulaire minime, dans une structure répétitive;

b) par la négation de tout langage (ex.: Drift Study — de La Monte Young);

c) sinon plus ou moins bien confuséement à l'aide de collages (A/B) ou toute autre alternative intermédiaire à A et B.

Cette musique "climatique" crée chez l'auditeur un état vibratoire propice susceptible de l'immobiliser sur place, de l'emmener subrepticement au bord de la mer. Elle l'anonymise. Pourquoi?

Pourquoi vouloir produire cet effet, provoquer cet état d'être — et pourquoi le recherche-t-on si avidement aujourd'hui plus que jamais auparavant dans l'histoire?

Les "musiques à climat" sont donc des propositions esthétiques qui consistent à transposer en phénomène sonore (musique) une manifestation écologique précise (la mer — le vent...)

. . . . . .

Dans quelle mesure peut-on transposer l'enregistrement d'un environnement quelconque en une pièce de musique instrumentale, i.e. pour les instruments traditionnels par exemple?

L'enregistrement documentaire fournirait une succession d'événements sonores, une "rythmique", divers paramètres, etc...

En établissant une notation par laquelle à chacun de ces éléments on puisse trouver un équivalent sonore (vocabulaire/instrument), on obtiendrait de la sorte une composition musicale appuyée sur la dynamique d'un environnement spécifique.

Le nombre de compositions pouvant être ainsi obtenu est illimité. La forme ici ne serait plus un problème puisqu'elle est pour ainsi dire donnée avec l'enregistrement.

Cette pratique pourrait amener des révélations très intéressantes sur les rapports existant entre la musique et l'écologie.

À suivre...

. . . . . .

Whalescapes, Interspecies Music, Music Gallery — Editions no 5

"On this first album by Interspecies Music, the underwater sounds and communications of various species of whales and other marine life forms, serve as thematic and structural sound models. Using traditional and electronic instruments, musicians and artists recreate a number of underwater sound environments and intricate improvisational forms inspired by ORCA (The killer whale), the BLUE WHALE, migrating and more."

. . . . . .

Le son d'un instrument acoustique est un son très personnalisé et référentiel, plus ou moins anecdotique.

Certains sons électroniques sont aujourd'hui également des clichés référentiels et anecdotiques.

Plus un son est anonyme, plus il a la capacité s'il est utilisé hors des langages/formes de la tradition (i.e. dans un contexte minimaliste — son tenu ou répété), de suggérer la mer, le bruit blanc.

La plupart du temps, la musique électronique conventionnelle imite/copie les formes académiques de la musique instrumentale plutôt que d'adopter une forme adéquate à ses lois propres et exigences. La musique-mer ne force pas le son à s'adapter à une forme particulière et complexe. Elle simplifie cette forme à un point tel que le son puisse librement exister — avant tout — en tant que son plutôt que forme. La musique-mer détruit presque la forme; elle l'anonymise.

. . . . . .

La musique-mer est-elle exclusivement un phénomène de notre époque, concevable de par l'avènement et l'utilisation de la technologie moderne (entre autres le disque, phénomène récent historiquement, qui permet à la fois l'accessibilité et l'écoute répétée, donc critique, des musiques du monde.)

Autrefois, y avait-il des musiques-mer?

De façon générale, toute musique qui a pour objet principal le son et non le langage à priori est une musique de tendance — mer. Sans doute peut-on déceler dans les musiques d'Indonésie, des Philippines, d'Inde, du Tibet, du Moyen-Orient (Derviches), d'Afrique (Burundi, Ghana...), d'Espagne (txalaparta), etc... des traces de cette attitude, de cette approche, par l'utilisation fréquente qu'elles font soit de la répétition, soit du son tenu, soit d'une combinatoire des deux. Ce ne sont pas des musiques-mer à proprement parler mais la véritable musique-mer minimale en tire ses caractéristiques.

Aujourd'hui, l'avènement de la technologie a rendu possible, accessible à tous et relativement facile la réalisation, l'exécution de musique-mer (ou similis de). Les machines, une fois programmées peuvent répéter à l'infini une phrase, un fragment, quelques sons, sinon tenir un son, un accord, indéfiniment, avec un minimum de fluctuations, ce minimumn pouvant devenir le sujet même de la composition.

Avec ces nouveaux moyens (les synthétiseurs à portée de la main, disponibles au super marché), nous avons la musique-mer "bubble gum", stéréotypée, le mantra au rabais, la transe bon marché, la méditation programmée, banalisée. C'était inévitable. Parallèlement, nous avons aussi une musique-mer plus rigoureuse et intéressante. Toutes les options sont ainsi représentées, enregistrées.

Comment la moins commerciale de ces musiques-mer se distingue-t-elle et se rattache-t-elle à ces musiques de l'antiquité dites de tendance-mer, telles que nous pouvons les étudier dans leurs diverses manifestations qui se sont perpétuées jusqu'à nous, et compte tenu du fait que ces musiques n'ont pas pris racine et forme dans un contexte socio-culturel identique au nôtre?

Peut-on transposer des concepts musicaux ou codes de fonctionnement d'une société dans une autre radicalement différente sans en modifier auparavant les structures de base? Et cela est-il possible, souhaitable, nécessaire? Que signifie cet emprunt et comment fonctionne-t-il dans une société comme la nôtre? Il ne peut avoir d'impact que s'il est adapté/intégré à un contexte à l'intérieur duquel on tient compte de l'universalité des normes de perception à la base de toute opération esthétique efficace et agissante à l'échelle de notre planète.

Une influence d'une autre nature et se traduisant par conséquent différemment exigerait une implication à long terme dans ces cultures millénaires qu'aucun de ces musiciens n'a réellement expérimentée. Ils ont plutôt intuitionné ce qui correspondait à un besoin réel dans notre société aujourd'hui, comblait un manque, un vide, et ils ont réagi en conséquence. Ils ont le mérite d'être les premiers à avoir traduit en musique de façon non équivoque un état de fait (east <> west) également reconnu et commenté par toutes les autres disciplines de l'art contemporain dit d'avant-garde et s'exprimant avant tout par la réduction, le décloisonnement, la multiplicité ou pluralité d'options et leur emploi parfois simultané.

Par la technologie qui a profondément modifié notre contexte socio-culturel et conséquemment affecté notre façon de voir/penser/entendre, tout devient *accessible,* possible, plausible, relatif, acceptable. Tout ce qui autrefois en art aurait pu être considéré comme complètement farfelu est aujourd'hui en partie réalisé et commenté avec sérieux et preuves à l'appui.

"There is nothing new in this music. It was no discovery that made it happen, it was only a point of view that made it happen." Philip Glass, Parachute 1, p. 34

"We have some musical information going back 2,500 years. Why must 200 years of history in one particular part of the globe be 99% of your information? It's fine for those who wish to be that way but I no longer see it as necessary or realistic." Steve Reich — Down Beat — 11 août 1977, p. 40

Maintenant que tout est accessible, aujourd'hui la terre — pays/cultures — et demain peut-être les étoiles, l'espace sidéral, maintenant que nous pouvons tout avoir, nous ne voulons plus rien avoir également. Toute cette information, toute cette matière, cela nous pèse, cela nous perd, cela nous disperse. Et pour nous retrouver, nous avons "inventé", rêvé, divers "subterfuges": la méditation transcendantale, le naturisme, le retour à la terre...La musique-mer/minimale est un de ces "subterfuges", une fuite dans la bonne direction.

. . . . . .

"Les formes suprématistes comme abstraction sont devenues une perfection utilitaire. Elles ne concernent déjà plus la terre, on peut les analyser et les étudier comme n'importe quelle planète ou tout un système."

Kazimir Malévitch-Vitebsk — 15 décembre 1920

. . . . . .

"Mon problème, c'est que je ne veux pas changer. Mon problème, c'est que je voudrais me répéter et que je ne le peux pas. Je n'ai aucun désir de changer. Mais ma musique, elle, change sans cesse. Elle vieillit. J'aime les changements naturels, vous savez."

Morton Feldman — VH-101 — p. 44 — 1971

. . . . . .

"Actually now I just try to repeat the same chord. I'm reiterating the same chord in inversions. I enjoy that

very much, to keep the inversions alive in a sense where everything changes and nothing changes. Actually where before I wanted my chords in a sense to be very different from the next, as If almost to erase in one's memory what happened before. That's the way I would keep the time suspended... by erasing the references and where they came from. You were very fresh into the moment and you didn't relate it. And now I'm doing the same thing with this relation. And I find it also very mysterious."

Morton Feldman — Desert Plants, conversations with 23 american musicans de Walter Zimmermann 1976, p. 5

.....

LA MER/L'AMOUR/LA MORT/LA MÈRE

. Giuseppe Tomasi di Lampedusa:

1) Le Guépard — chap. 7: La mort du prince

2) Le professeur et la sirène

.....

Anne Philipe/Un été près de la mer (roman) Gallimard — 1977

.....

"L'amour ressemble à des exercices de natation avec une bouée: nous faisons comme si l'autre était lui-même la mer qui nous porte. C'est pourquoi il devient pour nous à la fois aussi précieux et irremplaçable que notre patrie d'origine, et aussi troublant et déconcertant que l'infini."

Lou Andreas — Salomé — Ma vie — P.V.F. 1977 — p. 32

.....

"OUI et NON": John Cage — VH-101 — 1971

.....

"Come rain or come shine"

.....

"La Voie Lactée est un nuage, une forme gazeuse qui a été et redeviendra eau. Le nuage est le désir avant sa cristalllisation: ce n'est pas le corps, c'est son fantasme, l'idée fixe qui a cessé d'être une idée et qui n'est pas encore réalité sensible. Notre imagination érotique produit sans cesse des nuages, des fantasmes. Le nuage est le voile qui révèle plus qu'il n'occulte, le lieu de la dissipation des formes et de leur naissance."

Octavio Paz — "Water writes always in" plural — Marcel Duchamp/L'apparence mise à nu Gallimard 1977 — p. 114

.....

"Play with water and say the word «water».

Giuseppe Chiari — Musica Madre, p. 71

.....

John Cage: *Water Music* (1952) (avant le cirque, le terrain de jeux)

.....

Aujourd'hui, de par l'élargissement de cette situation de décloisonnement à toutes les couches de la société occidentale, c'est cette société globalement qui se retrouve maintenant au bord de la mer, face à elle-même. (La complétion d'un cycle). Il s'agit là d'un phénomène socio-culturel sans précédent dans l'histoire de l'humanité.

.....

La mer et la mort sont synonymes. L'acte de mourir nous situe à proximité de la mer, nous rapproche de celle-ci.

Face à la mer (mort), nous sommes comme ces navigateurs appareillant pour l'inconnu.

.....

"The fifteenth quartet represents perhaps the only possible conclusion to a cycle of works composed by a man whose only means of fighting death was to set it to music."

Royal S. Brown, Notes de pochette
Shostakovich, Quartets 14, 15
Taneyev Quartet, Columbia M34527

.....

"Est-ce peut-être ceci la mort?"

Joseph Von Eichendorff: *Im Abendrot*
(Richard Strauss: les quatre derniers lieder)
Elisabeth Schwarzkopf/Angel M-35084

.....

"Les deux mouvements qui sont simultanés — l'un est le mouvement de durée (ce que l'on pourrait appeler la stabilité) et l'autre le mouvement de transformation — les deux mouvements, dans la conscience originelle, ne font qu'un, et ils ne sont pas en contradiction, et on m'a montré comment ici, ils sont séparés, et alors c'est cela qui est la cause de la mort. C'est parce qu'ils ne peuvent pas s'accorder — ils ne *savent pas* s'accorder (ils peuvent mais ils ne savent pas). L'un, c'est le mouvement de transformation, et l'autre le mouvement de stabilité. (...) Quand ils ne sont pas en harmonie et là où il faut, cela produit une rupture d'équilibre et l'être meurt — les choses meurent, tout meurt, à cause de ça."

Satprem — Mère ou la mutation de la mort III, p. 214
Laffont — 1976

.....

Philippe Ariès: *L'homme devant la mort,* Éditions du Seuil, 642 p. — 1977

.....

Now's the time (Charlie Parker) 1945

Tomorrow is the question (Ornette Coleman) 1959

Transition (John Coltrane) 1965

In a silent way Shh/Peaceful (Miles Davis) 1969

.....

La mer la nuit par la fenêtre

.....

"C'est la qualité du temps qui change, observait-elle fin 68. Il y a une sorte d'intensité de conscience qui change la valeur du temps. Je ne sais pas comment dire. C'est un commencement... on entre dans un état où le temps n'a plus la même réalité. C'est autre chose, c'est très particulier, c'est un innombrable présent. (...) C'est le corps qui entre dans cet autre état du temps, ce n'est pas la conscience..." p. 181

"Le temps cellulaire c'est justement celui que cherche éperdument toute l'évolution: l'immobilité dans un mouvement incessant, une immobilité dont on ne meurt pas." p. 191

"Dès que j'entre dans cet état-là, tout est fini — le temps n'existe plus, le temps est interminable dans la vieille conscience! et il n'existe plus dans celle-ci." p. 250

"Le temps n'existe plus. Je me sens sur le seuil d'un grand secret... mais... pas mental, pas de pensées. C'est... «quelque chose»." p. 290

"Le seul remède est d'être... là où le temps n'existe pas." p. 291

Satprem — Mère ou la mutation de la mort III
Laffont — 1976

.....

"Quand la nuit tombe, tout devient espace sans frontières et nous avons l'impression de ne plus être nulle part. Seuls la mer et les astres ont un poids. L'homme est en dehors de toute dimension, seul avec ses fantasmes (...) à ce moment-là, le temps et la mesure aussi ont disparu de notre conscience.'-'

Serge Bertino — Guide de la mer mystérieuse
p. 49-50 (1977)

.....

"Je m'intéresse à la manière dont le temps existe avant que nous posions nos pattes sur lui — nos intelligences, nos imaginations en lui."

Morton Feldman — Musique en jeu no 1 — p. 25
Éditions du Seuil

.....

"Cette musique peut se jouer sans arrêt pendant des milliers d'années... et nous sommes tout juste en train de nous rappeler combien les sons peuvent durer longtemps..."

La Monte Young, VH-101 — p. 74 (1971)

.....

TEMPS/DURÉES

Les musiques à langage (complexes — sophistiquées) situent l'auditeur dans son temps, le temps historique, le déroulement chronologique varié et continu.

Les musiques-mer (de toutes les catégories, avec des résultats variant suivant la rigueur et les exigences de chacune) diluent le temps historique, chronologique et nous proposent un temps irréel, statique, sans commencement ni fin, quasi identique. On ne peut pas agir ce temps, mais s'y soumettre, le subir ou le refuser, y sombrer ou le fuir, alternativement. Les durées dans cette musique ne sont pas "humaines" parce que ne renvoyant pas à une activité humaine: interpréter le temps.

La musique-mer abolit ce temps conventionnel. Nous ne pouvons pas vivre avec cette musique de la même façon qu'auparavant. Ce qu'elle nous propose c'est le silence intériorisé, la quiétude — plutôt que la variété du propos.

.....

BREAKTHRU: Ran Blake (piano) — Jouer peu, jouer moins, pour faire entendre plus.

Une musique d'"espaces", qui prend son temps, et nous fait une place.

Le déjeuner sur la mer.

.....

Terry Riley — In C (In sea).

.....

AT SEA (for piano) by Bill Hellermann — Ear Magazine no 6, vol. 3, sept-oct. 1977

.....

"Structurally this circular canon is interesting in that it implies a continuous, round-and-round performance, although Baude Cordier only gives us these three stanzas. In this way it is an antecedent of such modern works as Erik Satie's *Vexations* whose repetitions produce a performance lasting usually, some sixteen hours, and which is, in turn, ancestral to some more recent works by La Monte Young, myself, Jackson Mac Low, and others. Obviously some systematic attention deserves to be given to this brother of ours who was born some five hundred years too early."

Dick Higgins — Ear Magazine, vol. 3 no 6, sept-oct. 77

.....

Erik Satie: *VEXATIONS,* 840 répétitions d'un morceau de 52 mesures à structure répétitive: A1 A1, A1 A2, chaque A ayant 13 mesures de long.

.....

Antonin Artaud: *Le passage de la terre à la mer*

"(...) On épie et on mesure son souffle. Et le temps immense déferle tout entier à sa limite dans une résolution où il ne peut manquer de se dissoudre sans traces.

Crève, os de chien. Et l'on sait bien que ta pensée n'est pas accomplie, terminée, et que dans quelque sens que tu te retournes tu n'as pas encore «commencé» à penser.

(...) Voici que l'on ne sait quelle humidité d'une eau de fer ou de pierre ou de vent te rafraîchit incroyablement et te soulage la pensée, et toi-même tu coules, tu te fais en coulant à ta mort, à ton nouvel état de mort.

Cette eau qui coule, c'est la mort, et du moment que tu te contemples avec paix, que tu enregistres tes sensations nouvelles, c'est que la grande identification commence. Tu étais mort et voici que de nouveau tu te retrouves vivant, — «seulement cette fois tu es seul».''

Antonin Artaud — L'art et la mort (Qui au sein...)
Poésie/Gallimard, p. 131-133

.....

Lester Young: *La nostalgie de la mer*

"Prez spent much of his time... staring vacantly out of his window at Birdland across the street."

Leonard Feather

.....

Earle Brown: *"December, 1952"* (une lecture de la mer)

Avec la notation graphique, les limites ne sont plus entièrement sur la partition mais dans l'individu. Et le(s) choix qui préside(nt) au résultat (réduction ou entropie) sont également et surtout fonction des interprètes à un moment particulier, compte tenu des circonstances. Chaque version peut être évaluée en ce qu'elle se rapproche ou s'éloigne de la mer.

.....

Retour à la mer: à l'anonymat.

Robert Rauschenberg: *Erased de kooning drawing* 1953

"He had considered using one of his own drawings for the project, but realized that his work, if erased «would return to nothing».''

R.R. Interview 1976, p. 36

.....

Toute musique peut être étudiée/envisagée en fonction de son attraction ou tendance vers l'un des deux pôles fondamentaux:

1) *ZERO:*

"Le zéro et l'infini qui sont deux modes inverses de la même réalité insaisissable, sont la condition de toute existence. Le zéro est une définition du divin."

François-Xavier Chaboche — Vie et mystère des nombres
1976 — A. Michel, p. 99

2) *L'INFINI:* une plus grande complexification des langages existants

Entre ces deux pôles, il y a toute l'histoire de la musique. Ce n'est que récemment cependant, à notre époque, que les limites extrêmes ont été, pour chacun des pôles, clairement énoncées et réalisées: Cage, Fluxus, La Monte Young, la musique-mer, la musique électronique, la musique écologique...

.....

Vers plus de tranquillité en Occident

Erik Satie (un précurseur): *Gymnopédies* 1887

John Cage: *String quartet,* 1950
Six melodies for violin and keyboard, 1950
4'33", 1952

Morton Feldman, La Monte Young, Peter Garland — Harley Gaber... Jon Gibson, etc...

.....

Richard Teitelbaum/Threshold Music

.....

Erik Satie/*3 Gnossiennes* (face 1) Telefunken 6.42198 — AW Reinbert de Leeuw/piano

.....

Tranquillity (Elmo Hope (piano) — 8 février 1959 — Contemporary 7620)

.....

"The string quartet is about becoming quiet. (...) If you're going to be peaceful, instead of being pushed toward peacefulness by a lecture on peacefulness — which the string quartet is, you see — you have to somehow be peaceful no matter what, which is to say in a situation which itself is not peaceful. That's why the later works are not. If you want to be tranquil in a tranquil situation, then what are you going to do when the situation is not tranquil, is the question. (...) If there is going to be a tranquillity which is of use to you, it will be a tranquillity that leaves you tranquil in a situation which is not tranquil."

John Cage — New York Arts Journal, mai 1976, p. 7

.....

Vers une saturation de la musique, vers le bruit blanc:

Georges Ives/Charles Ives et la simultanéité, Luigi Russolo et le bruitisme, John Cage et le cirque, Musica Elettronica Viva et la participation du public, certaines musiques "free", certaines musiques technologiques, concrètes...

.....

COMBINATOIRE

En combinant un apparent statisme (Morton Feldman) avec un changement perpétuel (John Cage et la simultanéité), on obtient une représentation fictive de la mer; on se rapproche au maximum de l'anonymat, de l'impersonnel, du bruit blanc.

.....

TOUR DE BABEL: Grande tour que, d'après la bible, les fils de Noé voulurent élever à Babel (nom Hébreu de Babylone) pour atteindre le ciel. Dieu aurait anéanti par la confusion des langues ces efforts insensés.

.....

"Too marvellous for words", ne plus vouloir rien dire et le dire.

.....

James Joyce: *Finnigan's Wake*

.....

John Cage: "Empty words"

.....

Poésie en question: *Opus* international 40-41, janvier 1973

.....

An anthology of concrete poetry

Emmett Williams, Editor, Somethingelse Press, Inc. — 1967 — New York

("To be continued")

.....

10 + 2 = 12 American text sound pieces — stereo 1752 — Arch records 1750

Charles Amirkhanian: *Just* (1972), Clark Coolidge, John Cage, Anthony Gnazzo: *The population explosion* — 1969 (recorded in the wind-off grooves of side one), John Giorno, Charles Dodge, Robert Ashley, Beth Anderson, Brion Gysin, Liam O'Gallagher, Aram Saroyan: *Crickets* — 1965 (recorded in the wind-off grooves of side two).

.....

"... Il ne chante pas pour quelqu'un, il chante seulement. Le son est Dieu."

La Monte Young — Vh-101, p. 79 — 1971

.....

"Meditation begins with concentration — trying to focus your mind on any one point.

"When you repeat a mantra, a sacred word, repeat it mentally. Try to feel the inner vibration by your mental repetition. To do that, you have to draw your mind completely inward and then you will be able to hear the sound within. The sound is not only produced when you say it audibly; there is an inaudible sound within you that you can hear, the inner voice. One should be very careful in going in to watch for that sound.

"The breath must also be regulated. The breath is the binding factor; it binds the mind to the body. So if the breath is regulated, the mind is also regulated. A calm, slow and steady breathing will keep the mind very calm.

"A mantra is a sound structure of one or more syllables which represents a particular aspect of the divine vibration. ... Concentrated mental repetition of the mantra produces vibrations within the individual's entire system which are in tune with the divine vibration.

"The unmanifested essence of God is static, but with creation, it begins to vibrate. That cosmic vibration is called the pranava. Pranava means a humming sound. That hum is called the word or the sound and it is expressed vocally by the OM or AMEN or AMEEN.

"We and everything else in the universe are nothing but sound vibrations in different wavelengths.

"It is to effect this tuning that the mantra is repeated, first vocally, later silently with lip movements and in an advanced stage, completely mentally. When the tuning is complete, the energy flows into you and you get the divine music.

"Listen to your breath. If you listen carefully, you will be able to hear the sound "soham". ... After practising this for some time, you may begin to hear a humming musical note within you. Constantly listen to this hum, this is part of the cosmic vibration. By concentrating on this inner vibration, you are in tune with the cosmic sound. That is why you are able to feel peace and bliss. Let there be a complete void except for this musical note... In this very high state of silence, we have forgotten all our differences; we feel that we are one. You will be feeling very light; you will have transcended your body and you will feel that you have expanded and lost your individuality temporarily to be one with the cosmic mind.

MEDITATION, excerpts from talks
by SRI SWAMI SATCHIDANANDA,
Integral Yoga Institute Inc. 1972

.....

"For an exact study, an exact language is needed. (...) An inexact speech cannot serve an exact knowledge.

(...) The teaching whose principles we are going to expound here has as one of its tasks the bringing of our thinking nearer to an exact mathematical designation of things and events and the giving to men of the possibility of understanding themselves and each other."

Gurdjieff — Views from the real world
E.P. Dutton — 1975, p. 62

MUSIQUE — MER Discographie sélective: de la réduction minimale à la saturation maximale.

1) *Musique-mer authentique* ("Statements" absolus)

a) John Cage: *4' 33"* (1952) Cramps CRSLP-6106

b) La monte Young: *Drift Study 14 VII 73* (Shandar 83510)

Dans la mer: moins il y a de variations, plus il y a de régularité, plus on se rapproche de la mer, du rien, du bruit blanc. On pénètre dans la mer par le silence — par le son tenu indéfiniment — par le son répété régulièrement sur une longue période de temps.

2) *Les répétitifs stricts* (plus ou moins)

Terry Riley: "In C", 1964, Columbia MS-7178
Keyboard studies, Actuel (épuisé)

Philip Glass: *Music in fifths*
Music in similar motion, Chatham Square 1003
Music with changing parts, Chatham Square 1001-02
Music in contrary motion, two pages Shandar 83515
Music in twelve parts (parts 1 and 2), Caroline CA-2010

Steve Reich: *Drumming* (1971), *Six pianos* (1973) *Music for mallet instruments, voices and organ* (1973), Deutsche Grammophon 12740-106 (3 disques)

Vidéos: Clapping Music — 1972
Music for pieces of wood — 1973

Charlemagne Palestine: *Strumming* (piano solo) 1977 — Shandar 83517

Devant la mer: (concentration/méditation *par* la mer)

Pour qu'une musique renvoie à la mer, il ne suffit pas qu'elle soit minimale. Seule la musique systématiquement répétitive ou "planante" avec un minimum de variations et un maximum de rigueur affecte directement le corps et la psyché de l'auditeur d'une manière susceptible de "le transporter au bord de la mer". Cette musique à son meilleur est une équivalence de la mer.

3) *Les répétitifs approximatifs* (plus ou moins)

Alvin Curran: *Songs and views from the magnetic garden,* 1973 — Ananda no 1

"The principal sounds recorded in nature are wind and high tension wires in Sardegna, Swallows in Rome, bees in La Serra di Lerici, a water conduit in Rome, the Castle beach in Lerici with Edith Schloss and myself walking, and peepers (frogs) at Pulsa's Harmony Ranch in Connecticut."

A. Curran

David Rosenboom: *Chilean drought* — composed with Jacqueline Humbert (1974)
Piano étude 1 (1971) ARC-ST 1002

Mother Mallard's Portable Masterpiece (USA)

Ragnar Grippe: *Shandar* 83518

Garrett List: *Your own self,* opus one 15

Frederic Rzewski: *Les moutons de panurge,* opus one 20

Joan La Barbara: *Circular song,* Wizard RVW 2266

Robert Ashley: *She was a visitor* (1967), Odyssey 32160156
In Sara, Mencken, Christ and Beethoven, there were men and women, Cramps Nova Musicha CRSLP-6103

Jon Gibson: *Untitled* (1974), Chatham Square 24

Terry Riley: *Persian surgery dervishes,* Shandar 83501-02

Entre la mer et la terre: fluctuations

Lorsque la répétition est approximative, i.e. inégale, interrompue ou superposée simultanément à d'autres activités sonores, mélangée/collée à d'autres processus en cours, parallèlement, la mémoire est à nouveau sollicitée et avec elle le rêve et l'évasion plutôt que la concentration. Un voile sur la mer, un paravent plus ou moins opaque. Distraction — dispersion. Parfois: la mer.

4) *Les répétitifs humoristiques*

Derek Bailey-Misha Mengelberg: *Where is the police,* Incus 2 (guitare et synthétiseur)

5) *Les répétitifs folkloriques — classiques*

Bertrand Porquet et Vincent le Masne: *Guitares Dérive,* Shandar 83516

6) *Les planants* (les introspectifs suspendus)

La Monte Young — Marian Zazeela: *The theatre of eternal music,* Shandar 83510

Harold Budd: *Coeur d'or, the oak of the golden dreams,* 1970. Advance recordings Fgr-16.

Richard Landry: *4th register,* Chatham Square 10

Jon Gibson: *Visitations* (avec bruits d'océan), Chatham Square 12, *Cycles* 1973, Chatham Square 24

Pauline Oliveros: *Rose mountain slow runner* (vidéo)

Peter Garland: *Apple blossom* (1972) opus one 22.

Cornelius Cardew: *The great learning,* Deutsche Grammophon

Harley Gaber: *The winds rise in the north,* Titanic 16-17

David Rosenboom: *Portable gold and philosopher's stones* 1972 — ARC-ST 1002

Urban Sax: *Cobra carrere* 37004 (Paris)

David Behrman: *On the other ocean, Figure in a clearing* 1977 — lovely Music LML-1041

Le son tenu indéfiniment projette l'auditeur dans un espace de non-gravitation. L'impact se mesure à la rigueur d'utilisation du procédé: de la nage en surface au plongeon en profondeur.

7) *Les minimalistes autres: une musique-terre microcosmique*

i.e. une musique dans les marges de la musique, une musique du détail amplifié présenté comme totalité signifiante (macrocosme), une esthétique du petit fait signifiant proposé à l'auditeur comme entité fonctionnelle et auto-suffisante. (Alvin Lucier — Juan Hidalgo — Walter Marchetti — Meredith Monk — Anna Lockwood — Yves Bouliane — Cioni Carpi — David Behrman — Christian Wolff — Richard Teitelbaum — James Tenney — Gordon Mumma — Fernando Grillo — Albert Mayr — Luc Ferrari — Pauline Oliveros — Gavin Bryars — etc...)

8) *La mer-pop*

Tangerine Dream — Kraftwerk — Klaus Schulze — Popol Vuh — Soft Machine — Michel Madore — Dionne/Brégent — Brian Eno (Discreet music/obscure) — La maison ECM: Garbarek — Rydal — John Raylor — E. Weber — etc...

Ici les titres sont significatifs: Timeless, Dis/brume, Solstice, Cloud dance, Clouds in my head, Return to forever, Sargasso sea, etc...

De tout temps la musique populaire, même la plus commerciale a été une musique simple, basée sur des rapports numériques sonores précis et perceptibles comme tels immédiatement par tous. D'où son impact. Malgré l'instrumentation électronique de plus en plus sophistiquée, cette musique reste encore aujourd'hui malgré tout relativement simple d'énoncé (ce qui ne signifie pas facile, nécessairement). Une musique-mer en cinémascope, grand écran, spectaculaire, en comparaison de laquelle l'autre musique-mer apparaît presque ascétique — sévère, hermétique.

9) *Les classiques de la mer:* une évocation de la mer plutôt que son adéquation sonore, un discours sur la mer.

Claude Debussy: En bateau, nuages, sirènes, la mer, cathédrale engloutie, reflets dans l'eau, les jardins sous la pluie, etc...

Maurice Ravel: Jeux d'eau, une barque sur l'océan, le boléro (répétitif), miroirs, etc...

Benjamin Britten: 4 sea interludes (Peter Grimes)

Ernest Chausson: Poème de l'amour et de la mer, op. 19

Alexandre Scriabine: Univers (compl. Nemtin)

George Crumb: Voice of the whale

Frederick Delius: Sea drift

Edward Elgar: Sea pictures

George Frédéric Handel: Water music

Alan Hovhaness: "and God created great whales"

Ned Rorem: Water music

Bedrich Smetana: Moldau

Anton Rubinstein: Symphony #2: "ocean"

Jean Sibelius: Oceanides op. 73

Sergei Rachmaninoff: Isle of the dead — op. 29 (1907)

Georg Philipp Telemann: Water music

Ralph Vaughan Williams: A sea symphony, Sea songs, Riders to the sea

Henry J. Wood: Fantasia on British sea songs

Gavin Bryars: The sinking of the Titanic, Obscure 1

etc... (Albert Roussel — Vincent d'Indy (poème des rivages) — Roland Trogan/Seafarer — Karol Szymanowski/L'île des sirènes — Newton Strandberg/Sea of tranquility — Ropartz — Rollin — Lentz — Stravinsky/The flood...) etc...

10) *La mer — objet*

Série environnments: Syntonic Research, Inc.

Psychologically ultimate seashore, SD-66001

Ultimate thunderstorm/Gentle rain in a pine forest, SD-66004

Wind in the trees, SD-66005

Country stream/Sailboard, SD-660008

Deep voices, Capitol ST-11598

Songs of the humpback whale, Capitol ST-620

Luc Ferrari/*Presque rien* (1969) Lever du soleil au bord de la mer — Deutsche Grammophon)

Également, tiré d'un article très intéressant paru dans la revue Musics No 13 et signé Charles K. Noyes/-David Toop (Dry/Wet — A 2 partview of bioacoustics...) août 1977, p. 24-27:

Sounds in the sea, Marine Resources EMS-205

Sounds of the sea, Vol. 1 — Folkways FX 6121

Sounds of sea animals, Vol. 2, Folkways FX 6125

Sounds and the ultra-sounds of the bottle-nose dolphin, Folkways FX-6132.

11) *La mer et les artistes:* la mer est une route

M. Abramovic, *Sound environment sea,* 1972 — Belgrade — 45 RPM

Walter de Maria, *Two oceans,* 1969 — New York

"De Maria combined the music made by the waves of the Pacific and Atlantic oceans and, using drums, turned it into a crescendo." Germano Celant, Off Media, p. 94.

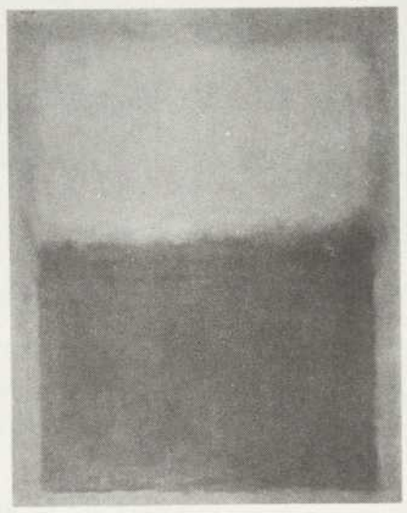
Je suis tout à fait conscient de l'arbitraire d'une semblable classification. Pas plus que la musique, on ne peut mettre les musiciens en boîte ou en cage, et ce n'était pas mon intention. Il s'agit ici avant tout de disques et cette classification ne tient pas compte d'autres partitions non enregistrées, sinon d'enregistrements réalisés que j'ignore ou en cours. Si toute l'information était disponible maintenant, elle ferait ressortir les contradictions inévitables de mes choix et en confirmerait probablement certains autres. Il faut donc se référer à cette discographie fragmentaire avec circonspection et tolérance (Lord have mercy!). Ici rien n'est restrictif — définitif. Tout est relatif. Ces catégories fluctuent constamment l'une dans l'autre et la plupart de ces musiciens les excèdent à un moment particulier de leur pratique artistique.

Otis Redding, Aretha Franklin *"A change is gonna come"* (Sam Cooke)

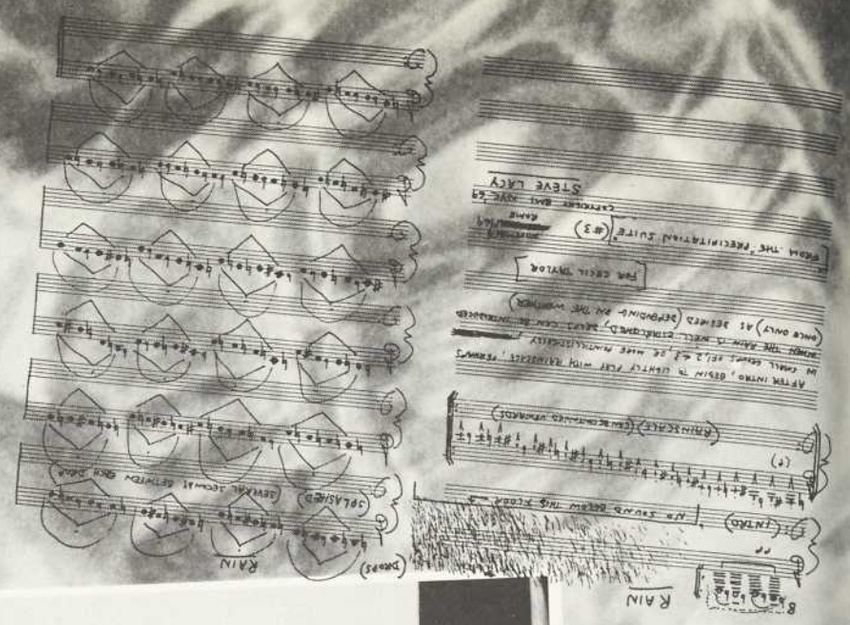
Every note written: *DAWN* ■

RAYMOND GERVAIS
Février 1978

The Triumph of
American Painting



A History of
Abstract Expressionism





APPENDICE VISUEL:











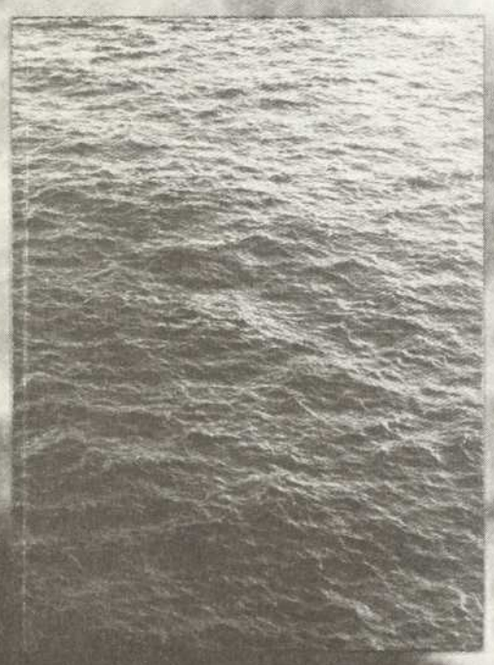










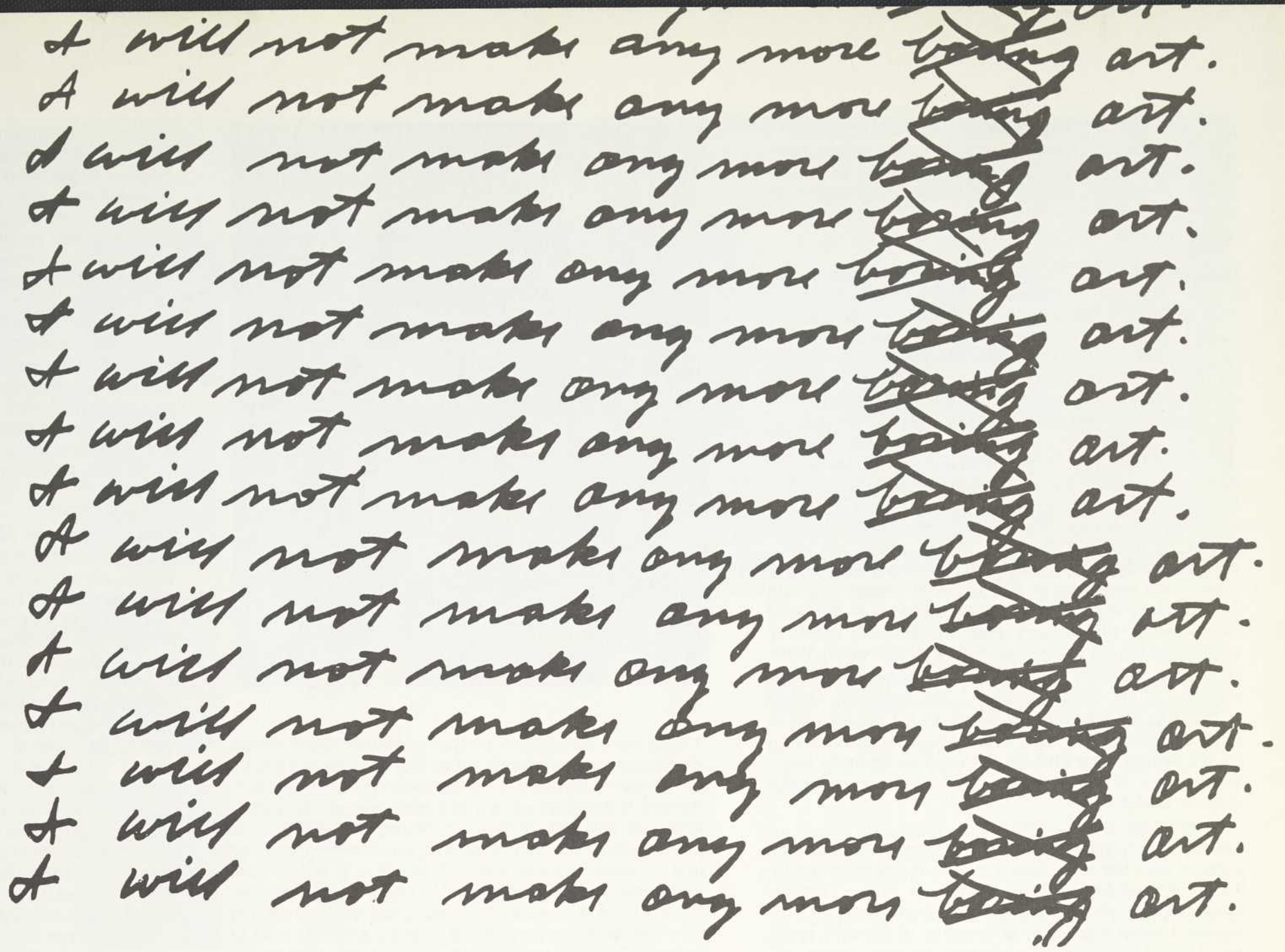












I will not make anymore art, 1970-1977.

BRIAN DYSON Looking both ways at once

by Paul Woodrow

Artists during the last decade have faced immense problems in the conception, production and justification of their work. The signification of aesthetics, as the traditional basis for art activity, has been put into question by such manifestations as Minimal art, Conceptual art and Performance art. The notion of the physicality of the "art object" has been eroded in favour of a "process" or "performance" oriented activity. The sacred context of the art gallery has continually been subjected to criticism by many artists whose preference is the reality of "working in the streets". Elitism, as practiced within the art world, has likewise come under severe critical examination. Finally, the concept of the artist as "mystic visionary" or "cultural hero" is beginning to be replaced by a more realistic, human and concrete definition.

This all goes to show that art is far from being dead, but merely in the throes of a period of self-questioning. This questioning is less concerned with the definition of art than with the precise description of the artist and his function in society. Much of the significant art of the past decade has been concerned with the personality, psychology and physicality of the artist. The art process has often been employed as a mechanism for self-revelation and discovery. One has only to recall the many extreme manifestations of body art (Burden et al), or performance art (Acconci), to get the picture. An example of psychological exploration is the amusing creation of fictitious identities by a number of artists (Dr. Brute, Mr. Peanut, and historically, Rrose Selavy). What is more evident today is the tendency of many artists to become involved, directly or indirectly, with the social aspects of art, either as an act of criticism, as a service, or as an educational tool directed towards themselves or the community. This is not only exemplified by the actions of many individuals, but is likewise evident in the creation of art centers which offer public access to the use of media and information.

The speed at which art practice is continually modifying itself, together with the acceptability of a greater variety of artistic activity seems to suggest that the notion of stability in the form of movements or "isms" is a thing of the past. The old practice of group style and subsequent refinements seems no longer appropriate when questions of re-definition, strategy, criticism, freedom and individuality are of paramount importance. This is not to deny the existence of groups within the contemporary art world. It is the underlying philosophy which is able to tolerate a diversification of forms and practice which are not bound by stylistic considerations.

One of the more interesting events that has recently occurred is the concept of the individual as "group". If this appears to be a contradiction in terms, it is only so if the reader regards individuality as a synonym for singularity. It is possible to assume that the individual is comprised of many "I"s which often take numerous forms or roles (artist, husband/wife, teacher etc.). It is therefore logically possible for the notion of an individual group to exist.

This leads me to the purpose of this article; the description and analysis of the work of Brian Dyson and his creations, the company Canadian (S) Pacific, the society LE-LA and Pharmacies Des Marchepieds S.A. Before commencing I should point out that Dyson's work is concerned with many of the central issues which I have previously identified; issues engaged with the artist's personality and his relationship to society, as well as the employment of art as a mechanism for the development of self-understanding.

Over the past several years Dyson has created three devices which function as a framework for his creative activity. Canadian (S) Pacific, as its title suggests, is formulated as a company. Dyson believes that if an individual wants to communicate with the art world this is most easily accomplished by means of business. Just as the products of our consumer society are wrapped, packaged and promoted, the same is also true of the art product. Art, as it now exists, is merely a means of exchange, whether in the form of object, service or idea. Dyson is cognizant of this and his creation of a company is a cynical comment on the matter.

Canadian (S) Pacific contains within its organizational framework the conventional administrative structure with which we are familiar: President, General Manager, Vice-Presidents of Production, Marketing and Research and the ever present Board of Directors. In this instance the name of each of the administrators is an anagram of Brian Dyson. We thus

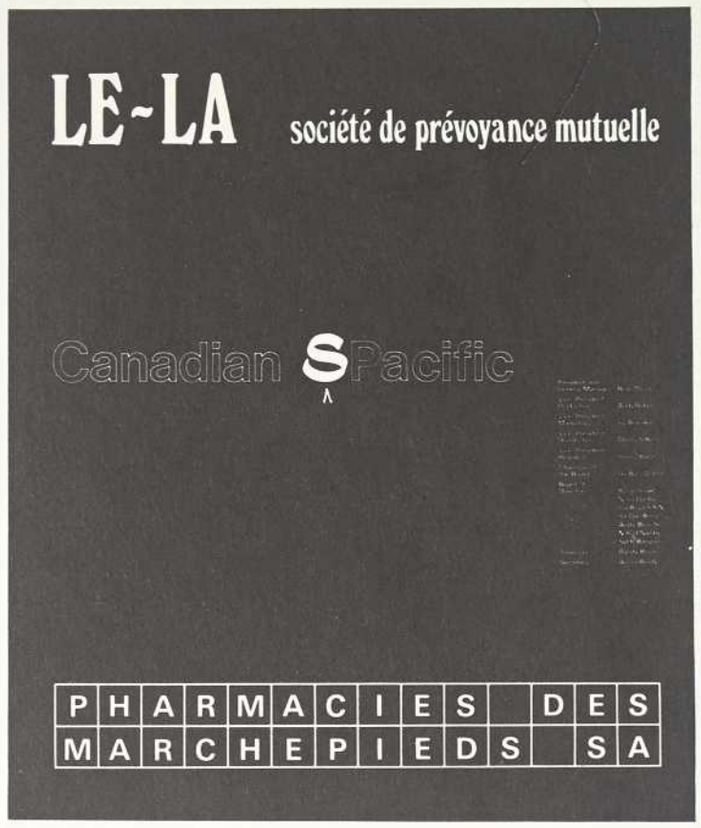
find the following; Isy Brandon, Andy Robins, Noris Danby, Sonny Baird, Ina Boyd SRN, etc., a total of fifteen in all. Dyson's employment of this particular device is not merely playful, but an acknowledgement of the existence of the different individualities existing within himself.

Canadian (S) Pacific is the umbrella under which Dyson conducts various investigations, including philosophical enquiries and critical enunciations directed towards art and artists, as well as towards himself. The company is likewise concerned with the formulation of an "art" which encompasses all disciplines, i.e., mathematics, psychology, origins of life, language and esoteric knowledge.

The principal objects manufactured by Canadian (S) Pacific are best described as imitation art objects, that is objects which consciously imitate familiar works of art. Many of the products make direct reference to works by Marcel Duchamp, whose ideas are sympathetic to Dyson's. Although many of the objects appear to be executed in a "tongue in cheek" fashion, they contain some very serious ideas. It is the very existance of the serious and the absurd, together united, that is an intriguing feature of the work. What Duchamp achieved taking a functional object and making it art, thus removing its function, Dyson imitates in reverse. Dyson takes an art object and in specific cases restores it to a function, thus removing its art aspect. The objects themselves become functional in the sense that they can be used as teaching aids for LE-LA.

Canadian (S) Pacific is Dyson's way of maintaining contact with the art community and the outside world. As mentioned previously, it is only one third of Dyson's total strategy, its specific concern being looking outwards. I must now refer to another of Dyson's creations to obtain a more complete picture, which demands looking inwards at the same time.

Among the many interests which have preoccupied Dyson during the last twenty years is the area of esoteric knowledge. It is towards this end that LE-LA was created. The point of LE-LA, which is the point of all esoteric study, is the development of self-understanding. The greatest impact on the formulation of LE-LA were the transcribed records of the teachings of G.I. Gurdjieff. The writings were a source of information as well as acting as a reinforcement for the ideas which Dyson understood intuitively. Gurdjieff's primary concern was with helping people to live in the real world. He was of the opinion that the majority of people are asleep and that their actions in the world are entirely mechanical. Gurdjieff's work thus consisted of helping people to develop an understanding of the mechanics of human interaction. The first step in this process is to make people aware that they are machines and that machines do not possess control. As cliche is the language of the machine, those who are machines act out their lives as cliches. It is hoped that the horror of this realization is such that



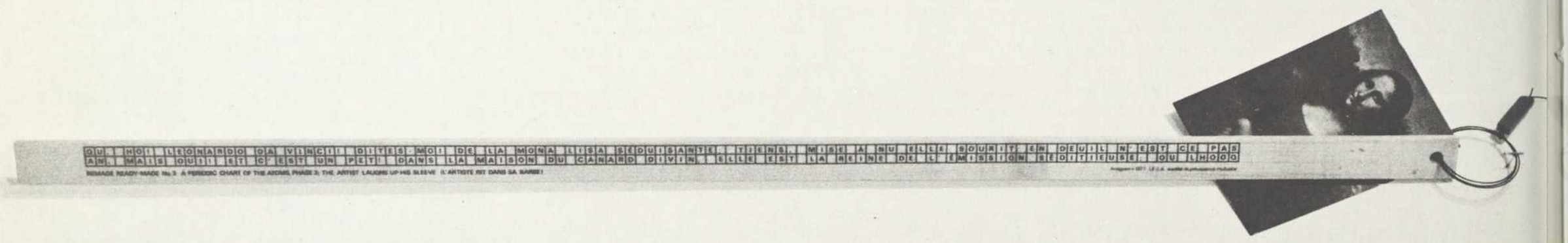
it acts as a catalyst in directing people towards the development of understanding. Consequently LE-LA's primary concerns are directed towards Dyson himself. Among the objectives are the development of understanding and the elimination of negative aspects of personality. The only objective knowledge that man can posssess is knowledge of himself — to see himself as he really is. It is towards this end that LE-LA functions. LE-LA is likewise directed towards those people who demonstrate an interest in this particular area of activity. The kind of impact that LE-LA will have will be influenced by the response to the objects manufactured by Canadian (S)Pacific. The fact that Dyson produces objects at all is simply to establish a precedent for LE-LA.

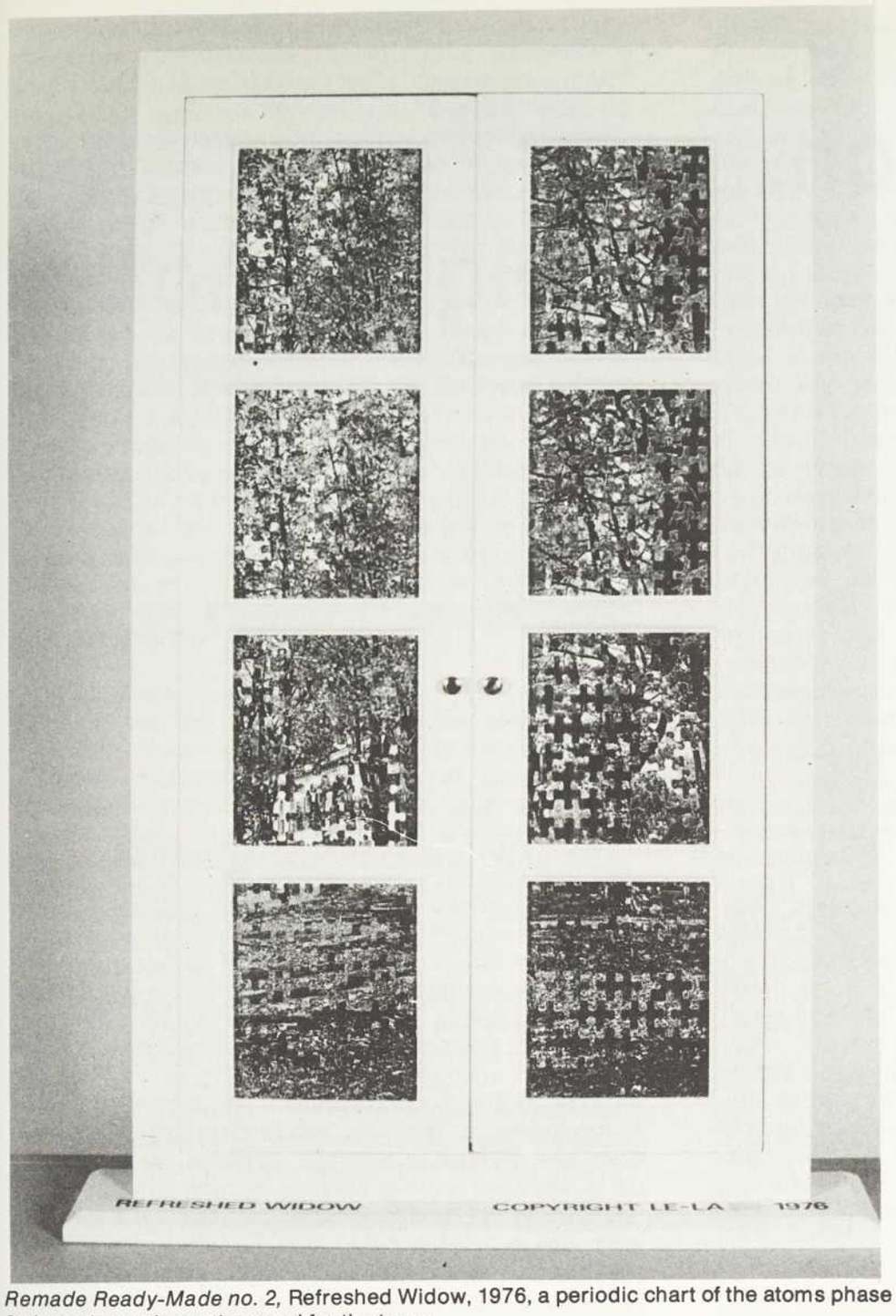
As I mentioned earlier, there has recently been an attempt by several artists to become involved directly with the notion of using art as a vehicle for social transformation, notably the strategy and practice of Contextual art under the auspices of Jan Swidzinski and the theories and praxis of the Sociological Art Group of Paris (Herve Fischer, Jean-Paul Thenot and Fred Forest), not excluding the work of Joseph Beuys. There are many problems associated with this kind of work, the major one being the nature of the relationship between social transformation and political change. There is a constant assumption by many individuals and groups that social change must occur on a mass level. Many theoretical models (Marxism etc.) have been devised to demonstrate that the notion of individual identity is a myth (a denial of the internal world) and that the individual is merely a political product of society, and thus should be treated as such. Accordingly, the individual, society and reality find themselves subservient to a theoretical model. Those who wish to change society therefore commit only acts of imagination (acts in relation to theories). On the other hand Dyson and Swidzinski have avoided basing their work on purely theoretical models, their preference being for the real world. Both Dyson and Swidzinski choose to work with individuals in a reality which is not hypothetical, each context (time, situation, activity) being consistent with that moment. Consequently neither prior theoretical models, prescribed courses of action, nor well worn cliches of political dogma are appropriate. Dyson belives that the motivation for change in the external world is merely a projection of a desire for change in the internal world. Possible change can only occur by looking both ways at once, that is internally as well as externally.

Pharmacies Des Marchepieds S.A. is Dyson's third creation and must be dealt with briefly here. The goal of this particular organization is directed towards the maintainance of the physical health of the individual through the encouragement of strenuous activity, wholesome diet and preventive medicine.

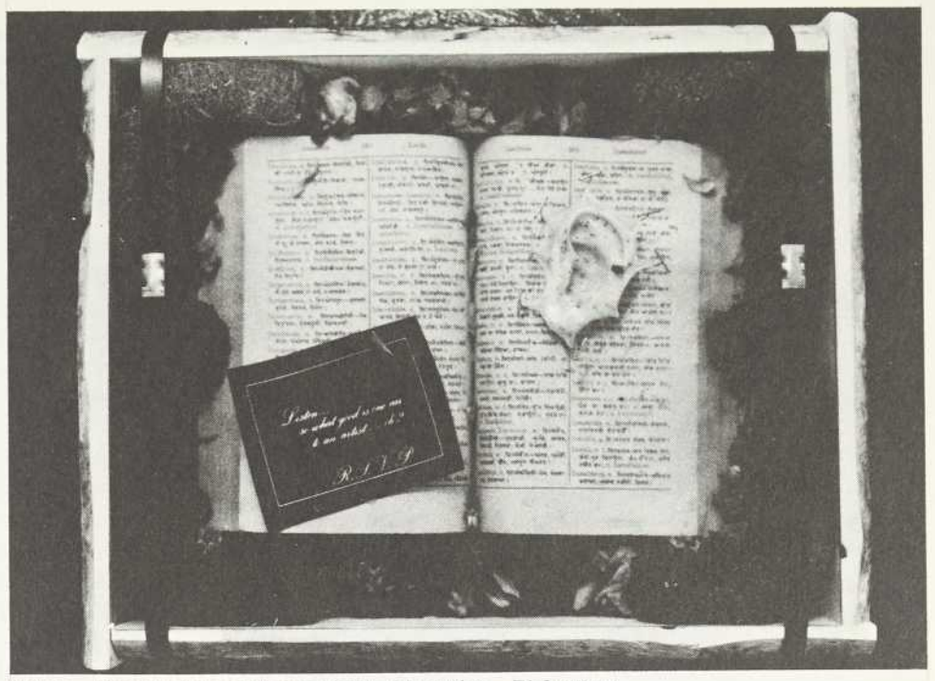
Having discussed the ideas, objectives and strategies underlying Dyson's work it is appropriate to focus attention on several examples which illustrate his intentions. "Fresh Widow" (1920) by Marcel Duchamp is the model for one of Dyson's works, "Remade Ready-made #2". Dyson has manufactured a replica of "Fresh Widow", which was originally an altered carpenter's scale model of a French window. As the viewer approaches one side of Dyson's window he can see that the black leather panels of the original have been replaced with pieces of jigsaw puzzle which depict a forest. On closer inspection however, there are two sets of puzzle pieces. Since both puzzles were both cut from the same die, Dyson has simply substituted every alternate piece of one puzzle with pieces from the other, thereby creating an image which is difficult to read. This side of the window is titled "A Periodic Chart of the Atoms, Phase 1; The Artist Can't See the Wood for the Trees". The other side of the window is made up of another jigsaw puzzle but in this case alternate pieces of the puzzle have been removed to reveal a mirrored surface underneath. Thus the viewer's image is incorporated into the work. The title of this side is "A Periodic Chart of the Atoms, Phase 2; Looking Both Ways at Once", that is both inwards and outwards. The reference to the periodic chart of the atoms is autobiographical, a means of acknowledging the constantly changing nature of the individual from one moment to the next. The artist's personality is the subject of critical attention in this work. Dyson suggests that the contemporary artist is asleep or "mechanical" in the Gurdjieffian sense of the word. Simplistically, the artist lives with the illusion that he is someone special, appointed, and that he berates society because he is not paid large amounts of money for his masterpieces. In Dyson's own words "he can't see the wood for the trees". A concrete solution to this problem is offered by Dyson, "look both

Remade Ready-Made no 3, a periodic chart of the atoms phase 3, The artist laughs up his sleeve (l'artiste rit dans sa barbe); 1977.





Remade Ready-Made no. 2, Refreshed Widow, 1976, a periodic chart of the atoms phase 2: the artist can't see the wood for the trees.



Listen... So what good is one ear to an artist... Eh?, 1977.

ways at once". The artist should direct his creative energies towards himself and his relationship to the real world, rather than towards the artificial context of the isolated "rectangle".

Further criticism of the artist is contained within another work which might loosely be described as an hommage to Vincent Van Gogh. The title of the work is "Listen... So What Good is One Ear to an Artist... Eh?". The box-like appearance of the work is reminiscent of a headstone on a grave. A decrepit English/Sanskrit dictionary (50% of which is phonetically unpronounceable and therefore inaudible), is surrounded by artificial green grass, calling to mind the psychologically disturbing greens of Van Gogh's paintings, with their almost worm-ridden, living surfaces. Reposing on an open page lies Van Gogh's ear; perhaps a recently discovered relic? We are reminded of the suffering, the pain, the torment; the image of the starving artist sacrificing his life for art, both literally and symbolically. Dyson wants none of this abuse of emotion. He may admire the artistic output of Van Gogh but his admiration ceases when faced with the man.

Duchamp's advice that we stop making art is reiterated in Dyson's remaking of a work by John Baldessari, "I Will Not Make Any More Boring Art". Dyson has crossed out the word "boring" so that the sentence reads "I Will Not Make Anymore Art". The removal and addition of portions of existing works of art has been employed historically as a critical strategy (the erased De Kooning by Robert Rauschenberg, and the Mona Lisa Shaved by Marcel Duchamp, 1965). The latter is once again a point of reference in another work by Dyson. A coloured photograph of the Mona Lisa contains a blood spot which appears on her chin as if she had accidentally cut herself shaving. In an interview with Crehan, Duchamp suggested that the Mona Lisa was in fact a man, and this was his discovery when he added the moustache and beard in his work L.H.O.O.Q. (1920). Dyson's work demonstrates once again his admiration of Duchamp. It should be pointed out that Dyson's interest lies not with the work of Duchamp, but with Duchamp the man, a man who Dyson feels developed an unusual degree of understanding of himself. To Dyson, art was merely a pass-time for Duchamp, like playing chess or filling out crossword puzzles.

Even though many of Dyson's works appear to be visual in character, it is difficult to catagorize him as primarily a visual artist. It is not my intention to make such a catagorization, and it may be helpful for those who come into contact with Dyson's work to look upon the work as poetry. Steve McCaffery, in a recent conversation, described to me what I think is a reasonable definition of a poet, that is a "cunning linguist", a definition most appropriate to Dyson. When told this, Dyson recalled once intending to place an ad in a personal column of a newspaper by just such a cunning linguist, wishing to contact a female philatelist. Dyson's repeated use of an assortment of linguistic devices, visual and/or verbal puns, alliterations and anagrams, make "cunning linguist" or poet an appropriate title.

One of the more accessible pieces is entitled "Pet Fly Killed by Ridicule", the French version of which reads "Mouche Domestique Mise A Mort Par Ride Du Cul" — "ride du cul" being open to various interpretations. The piece is a reference to Duchamp's "Monte Carlo Bond" (1924) on which appears the pun "Moustique Domestique Demistok".

In "Remade Ready-made #3", subtitled "A Periodic Chart of the Atoms, Phase 3; The Artist Laughs up his Sleeve. (L'Artiste Rit Dans Sa Barbe)", Dyson employs an 87 letter anagram which makes reference both to Da Vinci and Duchamp, and to their particular relationship to the Mona Lisa. The text reads as follows:

QU: HO! LEONARDO DA VINCI! DITES-MOI DE LA MONA LISA SÉDUISANTE; TIENS, MISE À NU ELLE SOURIT EN DEUIL N'EST-CE PAS.

The response, which is an anagram of the above reads:

AN: MAIS OUI! ET C'EST UN PET! DANS LA MAISON DU CANARD DIVIN ELLE EST LA REINE DE L'ÉMISSION SÉDITIEUSE, OU L.H.O.O.Q.

Earlier it was suggested that the objects produced by Canadian (S) Pacific are in fact nothing more than a strategy for maintaining contact with the art world. The essence of Dyson's work is contained within the parameters of LE-LA, whose ultimate goal is the development of self-understanding. This goal, by definition, is somewhat idealistic or utopian. The work of Swidzinski, Beuys and L'Art Sociologique can also be seen as utopian. The dictionary definition of utopia is as follows: "Any condition, place or situation of political perfection; any idealistic concept for reform". Hervé Fischer, being the materialist that he is, would object to my description of his artistic activity as utopian. However, if we consider the etymological meaning of utopia we find that it is derived from the Greek word meaning nowhere. On the poster for a recent exhibition of Dyson's work appear the words "NOW HERE — NO WHERE". Dyson is implying that utopia, if it exists, exists here and now. We simply have to attain the desirable psychological state to realise this. If we accept this notion, and Dyson thinks we must do this before we can possibly attempt to change anything outside of ourselves for others, any artistic activity which deals with "actuality" can be seen as utopian. Swidzinski's proposal for Contextual art: "X" has the property of being Art in time "t" in place "p" in situation "s" in relation to person(s) "o", then and only then, is an appropriate illustration.

One of the major problems that the artist is likely to face is the inevitable socialization of his own individual definition of art. This has been, in my opinion, the problem with Burden's work; that it has become a style — Body art — which when practiced by other artists becomes only the hollow imitation of art. Perhaps Swidzinski with his refusal to define his artistic activity and Dyson's Remade art works which can never be co-opted into a style, and LE-LA which is accessible but is not intended to be for indiscriminate public consumption, have both found a workable solution to the problem.



Vive l'avant-garde de la révolution: La flotte rouge (auteur inconnu) affiche anonyme des premières années du pouvoir soviétique, publiée par l'office politique des marins révolutionnaires de la Baltique. Bibliothèque Lénine, Moscou.

Avant-garde, récupération, Buren, etc... Quelques notes

par Georges Roque

Un historien d'art marxiste fait le trajet depuis Paris pour nous annoncer gravement que le concept d'avant-garde est bourgeois et réactionnaire.(1) Un intellectuel parisien prend dans une livraison récente d'Art Press un ton messianique pour prédire la fin de la crise de l'avant-garde par son "dépassement".(2) Les artistes rigolent doucement et continuent de produire. Les critiques critiquent, les éditeurs éditent, les marchands marchandent, les artistes artisent, dans la rue, les ateliers, à une table de travail, dans un champ, ou, pourquoi pas dans un musée... John W. Locke remarquait ici même(3) qu'un artiste ne se dit jamais d'avant-garde mais est toujours nommé ainsi par quelqu'un d'autre. Cette remarque — même si elle souffre d'exceptions — met l'accent sur le fait que ce concept est surtout, à l'heure actuelle, la chose des théoriciens qui en ont bien besoin pour procéder à leurs découpages en chapelles et le cortège d'exclusions qui immanquablement les accompagnent. Attitude anachronique, s'il en est, à l'heure de la dissolution des mouvements artistiques, lesquels ont presque toujours également été, faut-il le rappeler, le fait de théoriciens. Ainsi lorsque Hadjinicolaou critique l'idéologie de l'avant-garde, il n'est pas étonnant de le voir citer longuement... Breton et Restany, le pape du surréalisme et celui du nouveau réalisme. Mais quand on critique l'idéologie du concept d'avant-garde, on n'a pas fini d'en sortir, car ce sera toujours au profit d'une autre idéologie. Nous n'aurons pas ici la naïveté de Sollers qui demandait naguère: "Est-ce qu'on parle du concept d'avant-garde lui-même ou de l'investissement idéologique auquel a donné lieu ce concept?"(4), comme si l'avant-garde existait bel et bien, comme si son concept était inscrit dans l'ordre des choses et que seule l'idéologie l'entourant pouvait être suspecte! Or il pourrait justement être intéressant d'examiner, même sommairement quelques-unes des raisons au nom desquelles on critique l'avant-garde. Les quelques notes qui suivent tournent autour de cela.

Hadjinicolaou

Lors de sa tournée canadienne (qui motive le fait qu'il en soit question ici) Hadjinicolaou est venu expliquer que le concept d'avant-garde est un concept bourgeois; là-dessus nous sommes bien d'accord (et si j'étais méchant j'ajouterais qu'on ne l'a pas attendu pour le savoir), mais poursuit-il c'est un concept *élitiste:* ce qui veut dire à bon droit qu'il doit bien exister quelque part un (bon) modèle d'art non élitiste. D'où ma question: il est bien exact que l'art actuel est élitiste, mais par quoi le remplacer, s'il est vrai que, pour reprendre le titre d'un livre récent "l'art de masse n'existe pas". On voit déjà, sur cette simple indication, quel est l'ordre de préoccupation qui guide Hadjinicolaou: opposition de l'artiste comme individu produisant dans l'isolement et l'éclatement propres à la société capitaliste à l'artiste intégré à un corps social unifié et homogène et dont la production serait l'exact reflet. Cette opposition qui est encore sous-jacente dans l'affirmation de l'élitisme de l'avant-garde, parce qu'y est inscrit au premier plan le fantasme propre surtout aux artistes du siècle dernier, d'un rôle et d'une mission d'éclaireur à accomplir qui aurait vertu pédagogique pour les "masses", cette opposition donc devient beaucoup plus explicite dans la suite de l'argumentation.

L'avant-garde pèche aussi, en effet, par l'hérésie dite du "révolutionnarisme" ou du "formalisme". On connaît la formule: le vieux peut avoir forme nouvelle, c'est-à-dire ladite avant-garde nous présente des formes nouvelles, mais ces formes nouvelles renvoient toujours à un contenu vieux, *puisque* seul un changement de contenu, qui nécessiterait pour le moins quelque chose comme une révolution (soit un bouleversement des rapports et des moyens de production) pourrait garantir un changement de forme. Or tel n'est pas le cas, donc les avant-gardes actuelles ne font que du formalisme. Grossièrement résumée, cette argumentation ranime la vieille querelle forme/contenu pour les besoins de la cause, à savoir ce qui ne peut être, au travers de l'idéologie de l'avant-garde, qu'une condamnation de toute la modernité, c'est-à-dire de toute la production artistique capitaliste, celle-ci s'étant produite et continuant de se produire dans l'oubli ou la perte d'un contenu "proprement" révolutionnaire qui seul aurait pu empêcher les formes que revêt cette production de sombrer dans le pur "formalisme".

On voit bien à ce bref résumé, très sommaire, je l'avoue, qu'au fond Hadjinicolaou reste tout à fait cohérent par rapport à lui-même: car en critiquant le "révolutionnarisme" de l'avant-garde, c'est à nouveau la modernité comme telle qui est visée, comme elle l'était déjà à travers l'autre hérésie qu'était l'élitisme: dans un cas comme dans l'autre, ce qui se joue, c'est bien le fait que l'artiste comme élite est coupé des masses, et que l'oeuvre "révolutionnariste" est coupée de tout contenu, c'est-à-dire n'est plus *référentiable,* ne renvoie plus, au-delà d'elle à aucun contenu qui vaudrait comme garantie de sa valeur, de son sens. Par un de ces retournements dont la dialectique a le secret, c'est maintenant le fait que la forme n'est plus assignable à un contenu fixe, qu'elle *flotte,* comme on dit de la monnaie, qui est ce au nom de quoi elle est condamnée: ce serait ainsi l'absence même du contenu des oeuvres dites "abstraites" qui fonderait leur inanité, et donc leur consommation sans danger par la bourgeoisie(5). Ce qui est en question, c'est bien la modernité comme telle, le libre flottement des artistes et des formes. Il est amusant de noter que sur ce point marxistes et structuralistes, une fois n'est pas coutume, se donnent la main. On se souvient en effet de la célèbre condamnation lévi-straussienne de la modernité au nom de *l'académisme du signifiant:* pour Lévi-Strauss la peinture moderne est acculée à deux "démarches désespérées et complémentaires": "ou bien le cul-de-sac Picasso, qui l'oblige à jongler avec des manières différentes les unes des autres parce que *les signes n'ont plus... que la fonction formelle:* en fait, et sociologiquement, ils ne servent pas à la communication au sein d'un groupe; ou bien la tentative des abstraits qui, eux, ne multiplient pas... les systèmes de signes, mais où chacun essaye d'analyser son propre système, de le dissoudre, de l'épuiser totalement, et qui le vide alors de sa fonction significative, *en lui retirant jusqu'à la possibilité de signifier."*(6) Le schéma est tout à fait parallèle: référence à un corps social organique soudé et unifié (les sociétés dites primitives dans le cas de Lévi-Strauss), fonction purement formelle de la forme et absence de signification, que Lévi-Strauss lie d'ailleurs très bien à l'*individualisation* de la production artistique, pour les oeuvres modernes.

Pleynet

À côté de cette option orthodoxe, c'est-à-dire, dure, qui ne peut conduire qu'au rejet radical, à travers l'avant-garde, de toute modernité, il en est une autre, plus coulante, si l'on veut, en ceci qu'elle ne condamne pas tout, mais tente de séparer la bonne avant-garde d'entre les mauvaises. C'est alors sur les instruments qu'elle met en oeuvre pour trancher qu'il peut s'avérer intéressant de l'interroger. Un texte de M. Pleynet servira à cette fin. "Les deux premiers tiers du XXè siècle ont connu de multiples avant-gardes, on peut même dire qu'on y a vu s'instaurer une véritable tradition de l'avant-gardisme"(7). D'où le fait que, si on ne rejette pas en bloc toute avant-garde et si l'on veut, ajoute Pleynet "y retrouver quelque cohérence" (pourquoi retrouver?, la cohérence serait-elle perdue?) "il faudra prendre un jour ou l'autre un certain nombre de précautions et distinguer systématiquement en art le symptôme social de la "réalité" artistique qui se révèle capable de l'interpréter (aussi bien comme on interprète une partition musicale)". La question, on le voit, est de se faire psychanaliste (chercher le symptôme) et herméneute (interpréter celui qui est déjà interprète du symptôme)! "La question, continue

Pleynet, en dernière instance et pour rester dans cette définition sommaire de l'avant-garde, reviendra à savoir qui fait spectacle, qui fait tapage, et pourquoi?" Retour ici à la morale kantienne de l'intentionnalité: on ne se contente plus du spectacle ou du tapage comme tels, non, il importe de savoir *pourquoi* ils sont menés, dans quelle intention, dans quel but, ne pas se fier aux apparences[8] surtout, chercher au-delà, se faire herméneute, psychanalyste, interprète; mettre en place tout un appareil critique. Au lieu de s'inquiéter du seul effet que cette forme a sur moi, voir comment elle m'assigne et me situe comme récepteur, si ce spectacle, ce tapage m'émeut, me bouleverse, me fait vibrer, danser, pleurer ou rire, me donne à penser, chamboule ma perception, me laisse indifférent ou me force à réagir, au lieu de cela, mettre en oeuvre la machine du Savoir, assigner un sujet *(qui* fait tapage), déterminer le *pourquoi.* C'est qu'une avant-garde n'a de sens à se proclamer telle — et à être défendue comme telle par ceux qui s'y sentent portés — qu'à exhiber et produire les preuves de son avant-gardisme, d'où la nécessité d'un réquisitoire contre les outsiders.

Tardieu demandait: étant donné un mur, qu'y a-t-il derrière? Ne riez pas, la question est sérieuse (ou plutôt non, riez, car si la question est sérieuse, c'est précisément parce qu'on n'en rit pas assez): *étant donné une surface* (pellicule de film, page d'écriture, peinture, etc...), *qu'y-a-til derrière?,* quel contenu latent derrière son contenu manifeste? Or, la détermination de quelque chose comme une avant-garde (comme d'ailleurs bien d'autres choses) passe justement par là. Je ne mets pas ici en question le fait de tenir un discours sur cette surface (il n'y a aucune raison de s'en priver) mais la prétention à tenir un discours vrai, puisqu'aussi bien toute avant-garde prétend être la vraie (et la seule, la vérité ne se partageant pas) et cette prétention ne peut trouver à s'assurer que par la détermination, arbitraire assurément, mais surtout impérative et catégorique, d'un *au-delà* de la surface comme critère transcendant de dernière instance. L'exigence de savoir ("*savoir* qui fait tapage", etc...) se double ici, comme souvent, d'une volonté de vérité. Écoutons encore Pleynet: "Cette nouvelle forme, si elle vient, même silencieusement, périmer les anciennes, ne sera-t-elle pas d'avant-garde? Mais où est-elle? Comment savoir où elle est? Comment la découvrir si elle est silencieuse et dominée ou perdue dans le concert tapageur des doubles et des copistes." L'herméneute, on le voit, doit redoubler de précautions, car les signes sont parfois trompeurs, une avant-garde peut même être silencieuse (attention, une avant-garde peut en cacher une autre), mais alors qui décide du délai de validité au-delà duquel une forme devient périmée? Épistémologiquement, le problème est de taille: comment savoir si une forme nouvelle est d'avant-garde, surtout si, rusée, elle se dissimule; comment la distinguer des doubles et des copistes? Platon s'en était tiré, à l'époque, avec les moyens de bord pour dénicher les critères vrais permettant de séparer l'authentique du simulacre, le bon interprète du mauvais. Mais comme dans le fond, il n'était pas tellement sûr de ses critères, par prudence, il avait préféré foutre à la porte de la cité les tragiques et les sophistes. De nos jours, on est plus distingué: on se sert, par exemple, de la psychanalyse. À quels signes, donc, reconnaîtra-t-on l'avant-garde élue? Eh bien, nous dit Pleynet, "le discours dominant ne parvient jamais à dissimuler tout à fait ce qu'il tente de refouler. C'est-à-dire en relevant ses déplacements et ses effets de marchécomme des symptômes analytiques." L'herméneute cède ici le pas au psychanalyste qui décidera, souverain, de ce qui est le plus refoulé comme, j'imagine, ce qui est le plus d'avant-garde. Arrêtons là.

L'avant-garde artistique

L'idée d'une avant-garde artistique s'est constituée dans le premier tiers du XIXè siècle au moment précis où le capitalisme a rendu impossible la vieille fonction "religieuse" de communication jusque là dévolue à l'art. Isolement de l'artiste désormais coupé des "masses", individualisation de sa production. Cette condition nouvelle qui lui est faite produit, nous dit Linda Nochlin, son "aliénation": ainsi par exemple pour Flaubert, Baudelaire et Manet, "leur propre existence comme membres de la bourgeoisie était problématique, les isolant non seulement des institutions sociales et artistiques existantes, mais créant des dichotomies internes profondément ressenties comme telles. En d'autres termes, leur naissance au sein de la classe moyenne était une source d'aliénation tant interne qu'externe."[9] D'où leur tentative nostalgique de recréer cela même que le capitalisme est en train de détruire complètement, et leur fantasme de produire en vue d'une société autre où ils joueront à nouveau le rôle dont ils ont été durement dépossédés par le capitalisme, société autre, pure extériorité à l'avènement de laquelle ils croient travailler, et dont ils sont déjà, pensent-ils, les précurseurs, l'avant-garde. La fonction proprement religieuse de cette aspiration est clairement attestée dès la première mention qui est faite de la métaphore de l'avant-garde appliquée au domaine artistique: "Ce sont nous, les artistes, qui vous servirons comme avant-garde... le pouvoir des arts est en fait plus immédiat et plus rapide: lorsque nous souhaitons répandre des idées nouvelles parmi les hommes, nous les inscrivons dans le marbre ou sur la toile... Quelle magnifique destinée pour les arts que celle d'exercer un pouvoir positif sur la société, une fonction proprement ecclésiastique..."[10]. J'ai l'impression que toutes les questions qui tournent autour de l'avant-garde se résument toujours, ou presque, chez ceux qui la soutiennent *et* chez la plupart de ceux qui la dénigrent, à çeci: le *déracinement* de l'artiste, le *déracinement* de l'oeuvre et sa constitution en fétiche. Chez ceux qui la soutiennent, parce qu'ils ne peuvent pas se résigner — mais il ne s'agit à vrai dire nullement de résignation, plutôt d'acceptation joyeuse — à cet éclatement, ce déracinement, ce libre flottement, il leur faut le fantasme d'une extériorité, d'une sortie hors du système: ils se donnent l'avant-garde, comme les prophètes annonçant la venue du messie, ici en l'occurence d'une société à nouveau réconciliée, dont ils sont déjà les signes avant-coureurs.

Chez presque tous ceux qui la critiquent — précisément parce qu'ils critiquent l'idée d'avant-garde au nom de cela même qui a amené cette idée à se produire et qu'ils désirent au fond exactement la même chose que ceux qui la soutiennent: la fin du déracinement, le retour de l'aura, du rapport d'adéquation de la forme au contenu, celle-là exprimant fidèlement celui-ci, celui-ci "reflétant" fidèlement les rapports de force au sein du supposé réel. Ceci est d'autant plus évident que parallèlement à la théorie léniniste du reflet (au nom de laquelle on critique bien souvent l'avant-garde artistique) on avait la théorie (léniniste, elle aussi) du parti comme avant-garde (politique, cette fois) montrant le chemin aux masses; les deux sont en effet nécessairement et rigoureusement liés: l'avant-garde artistique (tradition d'un avant-gardisme élitiste et révolutionnariste — parce que coupée des masses — faisant entièrement le jeu du capitalisme) ne peut être critiquée qu'au nom d'une société (socialiste) à venir où les artistes ne seraient plus coupés des masses, et cette société pourra voir le jour grâce au combat que mène le Parti,... à l'avant-garde.

Il est vrai que nous n'en avons plus pour très longtemps avec ces vieux problèmes d'arrière-garde, puisque la dernière théorie en date prophétise le "dépassement de la notion d'avant-garde elle-même comme forme de *transition* freinant de plus en plus aujourd'hui l'avènement d'un art ou d'une littérature d'*après* la limite rationnelle ayant provoqué (limite externe: marxisme; limite interne: psychanalyse) des symptômes à proprement parler *dominés* par ces limites.", l'auteur précisant bien que "cette thèse n'implique nullement un "retour" *en-deça* du marxisme ou de la psychanalyse, voire *en-deça* de l'expérimentation d'avant-garde, mais bien un *dépassement* simultané de ce *noeud.*"[11] Bref, la théo-téléologie, comme disent les philosophes, a encore de beaux jours devant elle.

Contre l'avant-garde, le franc-tireur

Si l'on voulait s'amuser à faire une classification parmi les artistes, aujourd'hui, on dirait sommairement qu'il y a ceux qui veulent sortir hors du système et du musée; ceux qui veulent le déconstruire de l'intérieur, puis... tous les autres, ceux dont ce n'est pas du tout le problème, soit parce qu'ils sont bien intégrés et ne désirent pas changer quoi que ce soit, soit parce qu'ils désirent bien changer quelque chose, mais uniquement depuis le point de vue *singulier* d'artiste qui est le leur, sans aucune visée ni prétention universalisante: ni sortir Du système, ni même déconstruire Le système.

Il faudrait, ne serait-ce qu'un instant, être parménidien, et dire: l'art est, le non-art n'est pas, ou si vous préférez, dire qu'il n'y a pas "d'autre" du musée. Chaque fois qu'on a voulu sortir du musée, on n'a fait que l'étendre. Quand Cadéré, par exemple, promène sa barre de bois dans SoHo, il ne sort pas du tout de la galerie: au contraire, c'est tout SoHo qui devient galerie pour la circonstance (et pour ceux, évidemment, qui connaissent son travail).

Qu'il n'y ait pas d'autre du musée, certains artistes, l'ont bien compris, mais le vivent dans la résignation. Tel est le tragique aujourd'hui. Alors ils se mettent à déconstruire patiemment et minutieusement Le système (de la peinture). Mais là aussi, il faut être prudent, car à y regarder de plus près, on a parfois des surprises. Prenons par exemple Viallat, membre fondateur de l'ex-groupe Supports/Surfaces, et donc apôtre a priori de la déconstruction. Il explique très bien que s'il a enlevé la toile du châssis, ça n'a rien à voir avec la déconstruction, ce n'est pas "parce que c'était mieux, plus avant-garde" (sic!)[12] mais parce que c'était plus pratique de plier la toile pour la mettre dans une armoire, ou la mettre dans une valise et monter exposer à Paris. On voit bien si je puis me permettre cette interprétation (impie), que le drap de Viallat est l'*exact équivalent* du papier monnaie: comme ce dernier, il *circule, se plie et flotte,* Law avait introduit le papier monnaie pour accélérer la circulation de l'argent, l'or étant lourd et difficile à transporter. De même le tableau était conçu pour être accroché à un mur et *y rester* (s'il y a moins d'or qu'avant dans les coffres bancaires, en revanche il y a de plus en plus de tableaux). Or si on peut toujours accrocher un Viallat à un mur, l'essentiel, c'est sa déplaçabilité, le fait qu'il puisse circuler, qu'on puisse le plier et le transporter, qu'il puisse flotter n'importe où: c'est-a-dire qu'il est déraciné, non référentiable, il n'est plus lié à un lieu, un espace pour lequel il aurait été conçu et où seul il y aurait sens à le montrer. Ces traits (économiques, politiques, mais *aussi,* j'y insiste, esthétiques): objet fétiche autonome sans référentiel fixe, flottant et circulant librement, qui sont ceux du capitalisme, sont aussi ceux qui définissent ce qu'on appelle la modernité, forcément puisqu'une oeuvre moderne est capitaliste. Ces traits, au lieu de les refuser en fantasmant une extériorité, un autre du capitalisme, certains artistes, au contraire, les acceptent, les assument pleinement et en jouent; ils poussent le système un peu plus loin, inventent sans cesse de nouveaux objets, de nouveaux petits fétiches, au lieu de vouloir sortir du système de l'art, y font au contraire entrer plein de choses, qu'ils le forcent à intégrer, à digérer, un axiome de plus; c'est leur force d'inventer tant de choses (même si elles sont minuscules, à peine perceptibles), modifier notre perception, la heurter, parfois, en tout cas l'enrichir, nous forcer à regarder des choses auxquelles on ne prêtait pas attention, puis, une fois que c'est acquis, passer à autre chose...

Ces artistes sont des gens tellement simples, ils n'ont *rien à prouver* à personne, n'ont nulle position d'avant-garde à assumer, refusent de se situer, en ce sens ils n'ont *pas de position à défendre* (encore une métaphore militaire), rien que des tentatives singulières, sans prétention au vrai ni à l'universel, tentatives isolées, locales, minoritaires, éphémères. En un sens, donc, c'est la fin des illusions, on ne croit plus à l'avant-garde ni à la révolution. Mais au lieu que ce soit vécu dans le noir pessimisme, ainsi qu'y invitent certains de ceux qu'on nomme nouveaux philosophes, cette fin des illusions est assumée joyeusement: recherches, explorations, expérimentations, tentatives singulières, éclatées, qui entendent le

rester, ajoutant au système un fragment de plus, le poussant un peu plus loin, un peu plus à bout, même si ce n'est pas beaucoup. S'il faut vraiment garder des métaphores militaires, alors, contre l'avant-garde, jouer le *franc-tireur.*

La nouveauté, la récupération

C'est bien beau, vous direz, mais jouer la carte de l'éphémère, du nouveau, de la prolifération, la circulation, etc..., c'est *faire le jeu du système,* être immédiatement "récupéré", parce que la nouveauté, le système adore ça, ajouterez-vous, il n'attend que ça, ça le fait fonctionner, et mieux, le nouveau, l'éphémère est littéralement produit par lui comme une de ses exigences internes, sa propension au développement, qui exige toujours plus de nouveau, toujours plus de signes à "consommer", une avant-garde en chasse une autre pour le plus grand profit des marchands, etc... C'est tout à fait exact; ces artistes font le jeu du système, de même que ceux qui les défendent. Une seule question: *d'où parlez-vous,* quand vous tenez ce discours?, où vous placez-vous?, sinon dans le fantasme, encore, d'un lieu en *pure extériorité,* lieu idéal mais impossible depuis lequel on serait assuré de "mettre en question" le système sans faire son jeu ni être récupéré.

Un mot, alors, sur cette idée de "récupération" qui (avec l'"aliénation") est bien la persistance du religieux dans la pensée actuelle. Elle suppose une sorte de logique à deux temps: on commence par "déranger", "subvenir" le système qui dans un second temps vous récupère, vous intronise, comme si le seul fait de "muséifier" suffisait pour enlever à l'oeuvre toute force subversive.[13] D'où par exemple les thèses de Dubuffet-Loreau, qui sont la reprise, à peine transformée, de l'hylémorphisme aristotélo-thomiste: en tant que forme, et combat entre forme et matière, l'oeuvre (en train de se faire, d'advenir) est encore "révolutionnaire": l'art, en ce sens, est anti-culture; mais dès que, dans le second temps, la forme se fige dans la matière, s'y aliène, alors elle est récupérée, morte. L'art ne peut pas être anti-culture, parce qu'il n'y a d'art qu'au sein de la culture, de même qu'il n'y a de contestation possible qu'au sein du système. Si un travail "subversif" était vraiment en dehors, en extériorité radicale, il ne pourrait nullement l'atteindre ni le provoquer, pour la bonne raison que le système en ignorerait jusqu'à l'existence, et ne pourrait donc être dérangé en aucune manière. L'aporie à laquelle conduit l'idée de récupération est qu'ou bien on est vraiment à l'extérieur, mais aussi bien on ne dérange rien du tout, le système n'ayant même pas connaissance de ce qui ne peut donc pas le troubler, ou bien on travaille en son sein, mais alors on est toujours déjà récupéré, quoi qu'on fasse, puisque le système ne vit que de ses contradictions et s'en nourrit, de sorte que le mettre en question, c'est toujours en définitive pour son plus grand profit, le système ne survivant qu'à la condition d'extre contesté, tel ces monstres de bande dessinée qui avaient toutes les balles et obus qu'on leur lance et enflent chaque fois un peu plus. La prise en charge *radicale* de cette pensée qu'entrer dans le système, c'est, quoi qu'on fasse, être déjà par avance récupéré ne peut conduire qu'à l'impasse suicidaire d'une attitude comme celle de Jean Duboscq, par exemple, et consistant à peindre dans un atelier fermé à double tour, dans lequel nul n'a jamais pénétré, le Chef d'oeuvre Inconnu que nul ne verra jamais!

Parler de récupération ne peut conduire qu'à des méprises complètes, car il est tout aussi faux de penser que le système récupère tout que de prétendre qu'une oeuvre une fois récupérée perd toute force subversive ou disruptive. Il y a des oeuvres qui sont jugées intolérables, et comme telles purement et simplement *interdites.* On peut très bien "reconnaître" un écrivain (Pierre Guyotat) mais continuer d'interdire un de ses livres *(Eden, Eden, Eden).* Il faut surtout cesser de penser que le système "refoule", ce qu'il ne peut "récupérer", parce qu'avec cette idée, rappliquent à la hâte les petits appareils mesquins de mesure: on cherche le symptôme, on guette le retour du refoulé, il y a un autre de la surface, un discours latent, un inconscient du système, ce qu'il a refoulé, et dont il faut, analyste, déceler et déchiffrer les signes: au-delà de la surface, un autre parle, qui est le refoulé. (Combien n'a-t-on pas déjà dénombré de refoulés à la philosophie et au platonisme, pour ne citer qu'eux; c'est à celui qui dénichera et dénoncera le premier cet autre qui parle depuis l'autre scène de son refoulement). Il n'y a pas d'autre de la surface, ni du capitalisme, ni de l'art. Le système ne refoule pas, il *interdit.* Ce n'est pas du tout la même chose. Et que cesse cette idée infâme propre à ceux qui cherchent les signes du refoulement, que plus c'est interdit, plus c'est refoulé, plus c'est d'avant-garde et plus c'est subversif, comme s'il fallait mesurer le degré de "subversité" d'une oeuvre au temps mis par le système pour l'accepter. Non, un livre interdit, un film censuré ne sont pas subversifs. On n'est pas subversif parce qu'on est censuré; la pornographie est bien censurée, elle n'est pas pour autant d'avant-garde. Un livre ou un film ne pourrait être subversif qu'à la condition minimum de pouvoir être lu ou vu. On voit bien combien cette pensée est non seulement religieuse, mais surtout profondément réactionnaire. *Eden, Eden, Eden,* par exemple, serait subversif parce que interdit, c'est-à-dire, *quand personne ne peut le lire,* mais il suffirait qu'il ne soit plus interdit pour que du coup il perde toute force subversive, comme si le seul fait d'être publié entraînait son immédiate r1cupération, comme si le seul fait d'être édité par Gallimard ôtait au *texte* toute virulence.

Buren

Resterait à examiner si ce qui vaut pour l'édition, vaut aussi pour la peinture, c'est-à-dire voir ce qu'il en est de la supposée récupération de la peinture par le musée, parce qu'il ne faut pas s'y tromper, les conditions ne sont pas tout à fait les mêmes.

Baudrillard disait très bien de la récupération que "le terme lui-même, qui suppose des valeurs "authentiques", une pureté originelle et désigne le système capitaliste comme instance maléfique de perversion, témoigne encore d'une vision moralisante."[14] Mais Baudrillard n'en tient pas du tout compte et tombe tout le temps dans le piège qu'il dénonce, et, notamment, en ce qui concerne l'oeuvre d'art. Car que signifie l'idée qu'on "consomme" désormais un tableau comme n'importe quel autre signe, qu'implique la transmutation de sa valeur symbolique (le tableau comme oeuvre) en valeur/signe (le tableau signé, côté, valeur somptuaire et objet rare)[15]? La critique que fait Baudrillard est parfaitement pertinente, il n'y a rien à y changer. Mais la question que je pose est: en quoi cela change-t-il ma perception, que veut dire consommer un tableau comme signe? En quoi le fait que Cézanne soit un peintre très coté, reconnu et louangé comme génie et son tableau un objet rare, en qui cela m'empêche-t-il de jouir devant la *Montagne Sainte-Victoire* de Bâle (plus émouvante pour moi que celle de Philadelphie, souvent commentée)? Qui me force à suivre le guide qui, souvent, mais à nouveau pas toujours, me forcerait à consommer du Cézanne en cadences infernales et à doses accélérées? Si le devenir signe du tableau ne change pas grand'chose à la façon dont je le reçois puisque *le même* Cézanne qui est consommé comme signe peut toujours être reçu de mille autres façons, en revanche l'exemple de Cézanne est trop particulier: il faudrait voir comment fonctionnent d'autres types d'oeuvres au sein d'une institution muséale. Là je recontre Buren qui travaille précisément sur cette question depuis longtemps et dont deux textes récents explicitent bien la problématique.

Le premier de ces textes, *Rebondissements*[16], est consacré à son travail lors de la Documenta V de Kassel. Le second, *PH Opéra* analyse son exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, exposition qui, à travers différents rebondissements, s'est prolongée durant trois ans et demi.

Buren part de l'hypothèse, qui devrait être banale aujourd'hui mais ne l'est pas encore de sorte qu'il faut continuer de la marteler, selon laquelle: "l'oeuvre n'existe que dans certains lieux — répétitifs d'ailleurs, puisque toujours les mêmes — Musées, Galeries... Cela signifie qu'*en dehors de ces lieux* et fondamentalement, *l'oeuvre n'a pas lieu.*"[17] (Quand je disais plus haut qu'il n'y a pas d'autre du musée, c'est exactement la même chose: l'art n'existe pas en dehors des seuls lieux où il *est.* Mais cela ne veut pas dire qu'on ne puisse pas exposer en dehors du musée: il commence à y avoir des espaces "parallèles" sans nulle prétention à la marginalité, qui ne sont ni des galeries privées ni des institutions muséales; ce qui y est exposé reste bien évidemment de l'art, mais le lieu même d'exposition permet d'éviter certaines des contraintes nécessairement liées aux galeries et aux musées. C'est pourquoi il est urgent que ce type de lieu se multiplie un peu partout, ne serait-ce que pour permettre d'exposer des oeuvres qui ne pourraient l'être ailleurs, et même si les artistes qui sont ainsi "révélés" sont par la suite intégrés au circuit marchand des galeries. Ce n'est cependant pas la question qui me préoccupe pour l'instant; celle-ci concerne plutôt les conséquences qui résulteraient pour une oeuvre du seul fait d'être exposée dans un musée, aux yeux du spectateur.) Dr Buren analyse très soigneusement et très finement ce qui est d'ordinaire complètement passé sous silence, soit les conditions mêmes de l'accrochage, dans la mesure précise où les oeuvres ne sont jamais installées n'importe comment, ni n'importe où. Mais la plupart des artistes n'y font pas attention parce qu'ils s'imaginent, nous dit Buren, "que tout est dit et se dit à l'intérieur de l'oeuvre, que celle-ci possède son message en propre, quelles que soient les manipulations qu'on lui fait subir. Rêve idéaliste et persistant de l'artiste."[18] Si donc l'artiste est idéaliste, c'est parce qu'il s'imagine que l'oeuvre possède son message en propre. Ce qui signifie que l'oeuvre n'est rien d'autre que le contexte où elle s'expose. Et c'est bien en effet ce que dit Buren: "Le lieu de l'oeuvre serait donc l'oeuvre elle-même."[19] Mais en ce cas il n'y a pas à s'étonner que le sens d'une oeuvre varie suivant les différents contextes et accrochages, puisqu'elle n'aurait pas de sens en dehors desdits contextes et accrochages. Il serait donc normal que le contexte fasse dire à l'oeuvre ce qu'il veut, puisqu'elle n'aurait pas de message en propre. (D'où, par parenthèses, la position "relativiste" de certains critiques et historiens d'art pour qui l'oeuvre n'ayant aucun sens propre — ou ayant toujours déjà perdu son sens originaire, ce qui revient au même — c'est chaque époque, chaque idéologie, chaque spectateur qui a charge de produire, pour soi-même, un sens et un message, chaque fois relatif et limité, à l'oeuvre, sans qu'aucun n'ait dit Buren, qui réintroduit subrepticement cela même qu'il croyait avoir rejeté, le rêve idéaliste de l'artiste, parce qu'il faut bien qu'il ait recours à un *signifié originaire* de l'oeuvre, s'il veut pouvoir dénoncer les manipulations contextuelles dont elle est l'objet: "Les oeuvres, à force d'être manipulées, exposées, juxtaposées, mélangées, disent de moins en moins ce qu'elles sont censées évoquer, mais bien de plus en plus ce qu'on veut leur faire dire."[20] On retrouve ici la vieille métaphysique de l'origine: *à l'origine* (mais qu'est-ce que cette origine, sinon le rêve persistant de Buren?), l'oeuvre aurait donc eu un plein de sens, un message propre dont la suite des manipulations l'auraient expropriée. Conscient de cette ambiguïté, Buren prend soin d'écrire des oeuvres qu'elles disent "de moins en moins ce qu'elles sont *censées* (je souligne) évoquer". Or que sont-elles censées évoquer, si c'est le contexte, et le contexte seul qui leur donne sens? Buren est cependant moins prudent lorsqu'il ajoute quelques lignes plus bas: "L'oeuvre apparaît alors non plus comme une surface éclairante distribuant son propre message à travers les siècles mais plutôt comme une poubelle dans laquelle tout un chacun jette à son tour ce qu'il veut y voir ou faire voir." Même raisonnement ici: si Buren peut dénoncer cette poubelle dans laquelle chacun jette ce qu'il veut, c'est bien qu'*avant* que l'idéologie vienne tout recouvrir l'oeuvre distribuait son message propre. De sorte que l'écart qui sépare Buren du peintre idéaliste dont il se moque semble bien faible: il tient simplement en ceci que Buren est conscient du rôle de recouvrement que joue le contexte muséal, d'où la croisade qu'il a entrepris pour que cette attention

portée au lieu permette de désocculter ce que le contexte occulte, le message propre de l'oeuvre pourra alors, à nouveau, comme aux temps d'autrefois, briller, telle une surface éclairante de l'éclat de son sens recouvré, à travers les siècles à venir...

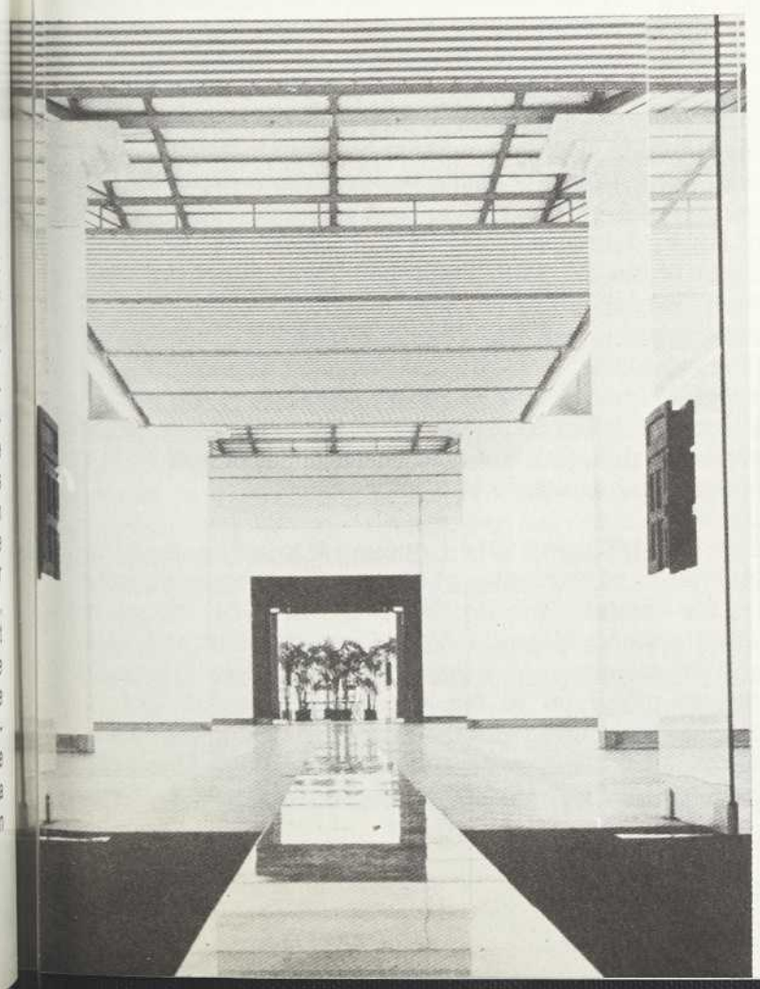
Il n'est guère étonnant que nous retombions ici sur le problème dont nous étions partis (et qui est comme le leit-motiv de ce texte), le déracinement et la non-référentialité de l'oeuvre moderne, précisément parce que Buren adopte encore un point de vue *critique* et délateur, et qu'il ne peut dénoncer le musée qu'au nom d'une dépropriation de son propre, d'un rapport d'immédiateté et d'adéquation originaires de soi à soi, etc... C'est bien pourquoi nous retrouvons inévitablement la vieille question forme/contenu dans la critique du musée, "musée qui écrit l'Histoire bien plus sûrement qu'aucune oeuvre ne saurait le faire, *en la déposséda*nt *de son contenu au profit de sa forme,* en jouant sur son placement dont l'oeuvre ne s'est jamais méfiée."[21] (C'est moi qui souligne)

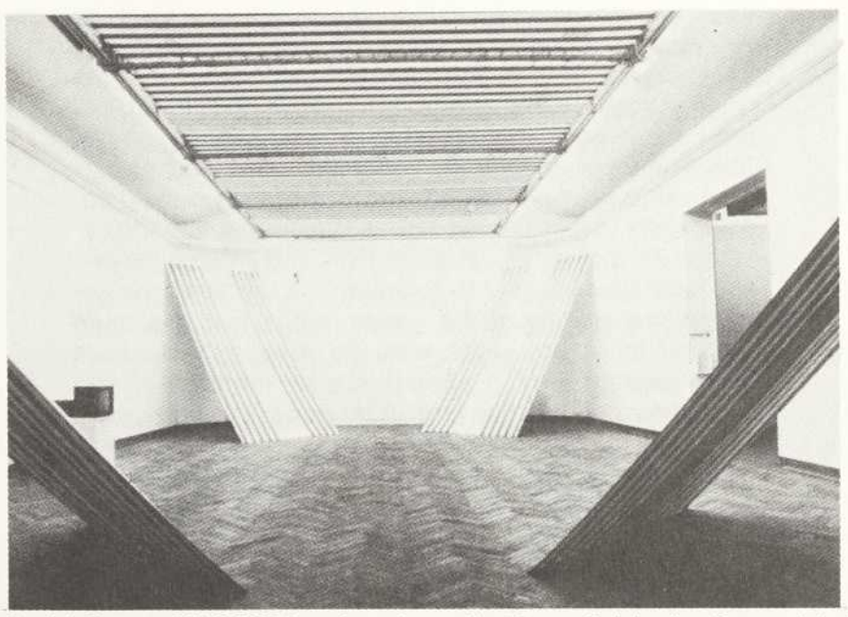
Il est cependant nécessaire de raffiner encore un peu, parce que parler de l'oeuvre est beaucoup trop vague, il y a tant d'oeuvres différentes avec autant de différentes fonctions. Un des rares cas où il semble à peu près flagrant que le musée, comme dit Jean Clair "aliène l'oeuvre d'art en la coupant de ses sources, de ses origines, du milieu qui l'a fait naître"[22] est celui du musée ethnographique, bien que même dans ce cas il y aurait beaucoup de choses à dire, mais passons. Disons pour aller vite qu'il y a des objets (j'emploie prudemment "objet", parce qu'il y a précisément des objets qui ne deviennent oeuvre qu'une fois exposés) qui sont produits *dans et pour* un contexte précis, et qui, exportés hors contexte, c'est-à-dire exposés dans un musée, subissent une radicale métamorphose (ici à nouveau, je suis prudent et ne dis pas qu'ils sont dénaturés ni aliénés). Ensuite, il y a les oeuvres que je nommais plus haut capitalistes: sans référentiel, sans contexte, autonomes, constituées en objets fétiches[23]. Or ces oeuvres appartiennent à l'époque du musée; nées après lui, elles sont en quelque sorte faites à sa mesure: étant par nature sans contexte (ou du moins leur contexte n'étant plus déterminant pour *leur* "contenu", si tant est qu'elles en aient *un*), destinées à circuler, elles peuvent se prêter au jeu muséal sans risque pour elles d'être en rien aliénées, ni détournées d'un supposé sens propre, puisque c'est désormais le regardeur, comme disait Duchamp, et le regardeur seul qui leur donne sens. Enfin, il y a les artistes qui s'indignent de ce qu'ils croient être la récupération des précédents, (alors que les oeuvres de ces derniers sont justement faites pour circuler) et tentent de reconstituer au sein du musée ce dont le musée est le refus radical, et même ce sur le refus de quoi il s'est institué, le rapport d'adéquation du lieu à la chose, la veille fonction de l'*aura* dont parlait Benjamin pour montrer que le capitalisme l'a bien fait disparaître. C'est-à-dire que pour échapper à ce qu'ils croient être une récupération, ils ne trouvent rien de mieux que de ressusciter ce vieux lien d'adéquation de l'oeuvre au lieu, en produisant leur oeuvre *dans et pour* un contexte bien précis, qui est cette fois le musée lui-même. Buren a bien raison lorsqu'il montre que cette tentative de s'affranchir et de s'autonomiser par rapport au musée rend les oeuvres de ces artistes (Carl Andre et Bob Ryman, pour ne citer qu'eux) d'autant plus fragiles et dépendantes.

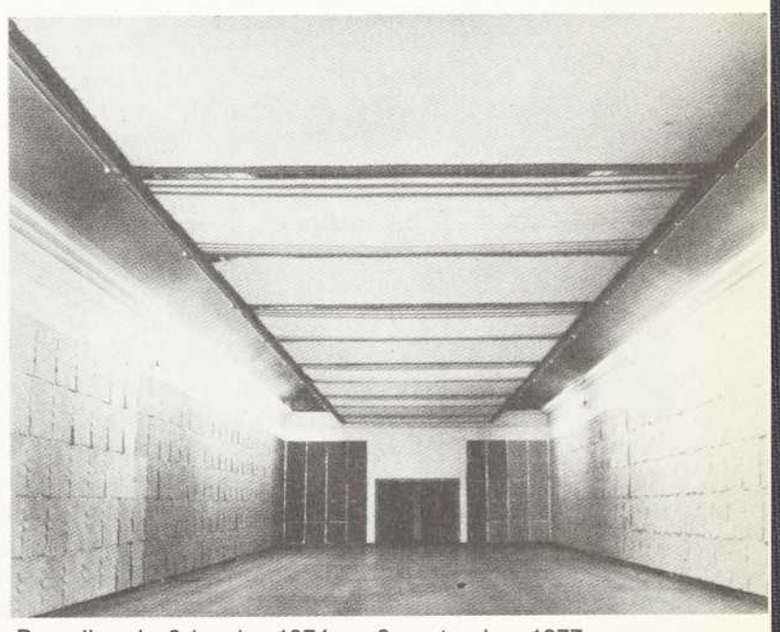
Lorsque John Jr. Locke explique, dans l'article déjà cité, qu'il n'y a pas de peinture expérimentale, parce qu'à l'évidence on ne saurait confondre un peintre en bâtiment avec un artiste, un tapissier avec un peintre, il ne se méfie pas assez des évidences, et méconnaît complètement que le propre du capitalisme est de faire flèche de tout bois et, si je puis dire, oeuvre de tout papier peint. Or c'est précisément ce que Buren a bien démontré: une même oeuvre, la sienne, était vue en même temps, au sein d'un même ensemble (Documenta V) à la fois comme papier peint dans une section et comme oeuvre d'art dans l'autre. Buren a bien raison, à nouveau, d'y voir le signe d'une contradiction du système, mais il n'y a nulle raison de s'en indigner, parce que si son travail est "neutre"[24] et s'il est vrai que c'est le contexte qui lui donne son sens, il est bien normal qu'en deux contextes différents ce travail prenne deux sens différents. C'est que Buren est encore hanté par l'aura, par la veille adéquation contenu/forme, lieu/oeuvre; à tel point que dans son refus radical de la circulation de l'oeuvre autonome, il va jusqu'à assumer les conséquences ultimes de sa pureté, et détruire à la fin de son exposition l'oeuvre qui ne court ainsi plus aucun risque — reposant désormais pour l'éternité — d'être dénaturée, etc..., si d'aventure elle eût été arrachée, cruellement, du contexte qui l'a vu naître et où seule elle pouvait s'épanouir. Telle les héroïnes d'antan, elle préfère se donner la mort plutôt que de subir le risque d'être trahie.[25] ■

Notes

1. N. Hadjinicolaou, *La question de l'avant-garde,* conférences au Musée des Beaux Arts de Montréal, à la Galerie Nationale d'Ottawa, etc...
2. Ph. Sollers, "Crise de l'avant-garde", in *Art Press International,* n° 16, mars 78, p. 6.
3. J.W. Locke, "Independent film, experimental film, avant-garde film: a clarification", in *Parachute* n° 10, page 16.
4. Ph. Sollers in *VHIOI* n° 2, La théorie, été 1970, p. 90.
5. Hadjinicolaou considère en effet que "le plaisir éprouvé devant une oeuvre et la reconnaissance idéologique du spectateur dans l'idéologie imagée d'une même oeuvre, ne font qu'une seule et même chose." (*Histoire de l'art et lutte des classes,* Paris, Maspéro, 1973, p. 194.) C'est là une des plus claires manifestations de ce qu'on a pu appeler matérialisme vulgaire; sous sa forme brute: j'avale ou je crache. On en trouve également une belle illustration dans un BD de l'organe central du parti marxiste léniniste suédois, montrant lors d'une exposition des couples de bourgeois vieux style s'extasiant devant des toiles abstraites, mais s'enfuyant horrifiés devant la représentation réaliste d'un ouvrier les menaçant du poing. (reproduit in *Peinture Cahiers théoriques,* n°8/9, février 1974, p. 198.)
6. G. Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss,* Paris, U.G.E., 10/18 n° 441, 1971, p. 94. C'est moi qui souligne.
7. M. Pleynet, "Le triomphe de la peinture", in *arTitudes* n° 18/20, janvier-mars 1975, pp. 4-5. Les citations suivantes proviennent du même texte.
8. Dans son livre *Action culturelle: intégration et/ou subversion,* qui n'est pas, par ailleurs, sans intérêt, Pierre Gaudibert écrit de l'avant-garde qu'elle se subdivise "en une avant-garde moderniste qui rentre tout à fait dans le jeu et la logique de la bourgeoisie moderniste, et une avant-garde contestataire, qui se veut en lutte en même temps contre l'art traditionnel et les apparences de la nouveauté." (Paris, Casterman/Poche 1972, p. 114). Mais qu'est-ce qui distingue la (vraie) nouveauté de ce qui n'en a que les *apparences*?
9. L. Nochlin, "The Invention of the Avant-garde: France, 1830-80", in *Avant-Garde Art,* edited by Th. B. Hess and J. Ashbery, New York, Collier Books, 1967, p. 19.
10. Cité in Ibid., p. 5. Je retraduis d'après l'anglais.
11. Ph. Sollers, "La crise de l'avant-garde?" op. cit. La suprême coquetterie est de récuser par avance toute objection à l'idée d'un pareil dépassement, en endossant d'emblée la dimension religieuse de la thèse. Sollers ajoute en effet en post-scriptum: "... La peur d'avoir à traiter le signifiant religieux n'est que la volonté de maintenir la religion à sa place... Si je dis: Dieu, j'entends qu'on jappe: "soutane", etc..."
12. C. Viallat, conférence-débat in +−0 n° 6, novembre 1974, p. 20.
13. Qu'est-ce que les théoriciens de "gauche", comme on dit, n'ont pas ricané à propos d'Elie Faure et de Focillon, l'esprit des formes, la vie des formes, etc... Mais l'idéalisme n'est pas toujours là où on croit. C'est Proud'hon qui expliquait sérieusement dans ses *Carnets* que l'oeuvre vivante a une mission à accomplir, mais qu'elle ne peut survivre plus de dix ou quinze ans à sa création!
14. J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976, p. 94, note 1.
15. Idib., p. 128.
16. B. Buren, *Rebondissements,* Bruxelles, Daled & Gevaerts, 1977, 73 p.
17. Ibid., p. 14.
18. Ibid., p. 15.
19. Ibid., p. 14.
20. Ibid., p. 15.
21. Ibid., p. 64.
22. J. Clair, "Erostrate ou le musée en question", in *L'art de masse n'existe pas, revue d'Esthétique* n° 3/4, 1974, Paris, U.G.E., p. 192.
23. Cf. sur ce point, Baudrillard, op. cit., "Fétichisme et idéologie; la réduction sémiologique", et les deux belles pages que Lyotard en tire concernant l'oeuvre moderne, in *Des dispositifs pulsionnels,* Paris, U.G.E., 1973, pp. 90-92.
24. D. Buren, *Mise en garde,* Anvers, A379089, 1969, p. 5.
25. "Un travail prenant en considération le lieu dans lequel il se montre/s'expose, ne pourra être transporté autre part et devra disparaître à la fin de son exposition." D. Buren, in *"Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici,* Genève, Centre d'art contemporain, Adelina von Fürstenberg, 1976, n.p. Cf. aussi *PH Opéra, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts,* 1977, pp. 11-12. La formule un peu lapidaire sur quoi se clôt ce texte ne vaut pas comme sentence ni verdict; cependant relever les aspects positifs du travail de Buren en eût excédé les limites.



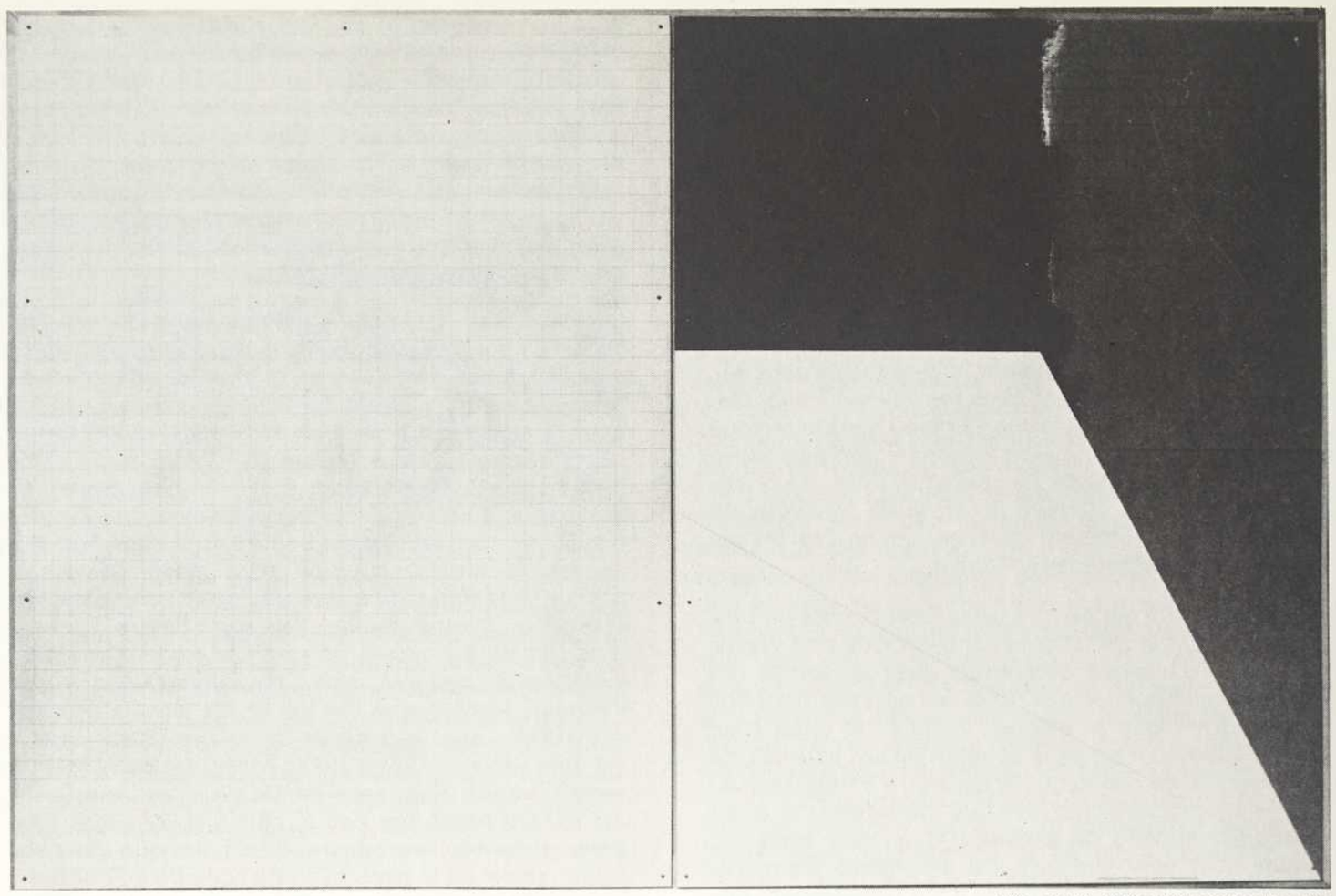




Daniel Buren, *PH OPERA,* trois actes exécutés au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 8 janvier 1974 au 6 septembre 1977. Photographies tirées du catalogue de l'exposition.

CHRISTIAN KNUDSEN

by David Burnett



Kite, 1977, 48" x 72", mixed media

In the glib confidence of art discussion the mystique of 'self-expression' has been replaced by the more secular notion of 'process'. What has not changed is the proportion of insignificant artistic activity and self-indulgent criticism. The fact of the matter is that 'process' cannot be treated as a technical or stylistic term, for it describes the whole artistic activity. It is meaningful only within the full context of a particular artist. To take two great, but totally dissimilar examples one may look to Marcel Duchamp and Paul Klee, both of whom emphasised the process of artistic activity over the relative insignificance of the actual work of art. Yet there is little in common between them when it comes to the meaning of their activity or the place occupied by the work of art in it. I say this by way of introduction to the work of Christian Knudsen precisely to avoid any initial categorising either of his intentions or the character of his work. I intend to describe his work within the context he has himself set and to show by this why, at least to my eye and mind, he is one of the most interesting artists currently working in this country.

In looking over his work of the past eight or nine years, it is clear how fondamental were some of the decisions he took at that time about the nature of his art. The key to this lies in the 'looking' for those early decisions determined a course in which the address to the visual was not only the source of value but also the direction in which meaning lay. There are no gaps to be bridged by jumps of faith, no floundering around in assumptions about personal or inscrutable expression. Knudsen is not given to speculation about his art, nor to building theoretical structures for his pictures to illustrate. He is inclined to describe his own artistic activity as traditional, probably in the sense of making pictures rather than objects and continuing an interest in abstract and painterly matters. Certainly it is vital that the pictures are autonomous both in their appearence and the process of their creation. But despite the strong, formal character of his work he is not a formalist in the sense it has gained over recent years. That is why I emphasize the notion of 'process', as a way to suggest the vital level of his work in which the sense of order and tension and resolution in his pictures is engaged with the wider experience of facing the world. His work of the past two years or so, pictures like *Kite* and *Sutton Series no 8,* have most fully joined the pictorial and the metaphoric levels. But the structure in which he operates was already apparent in his earliest independent works which were geometric drawings, grids and the like. One important group of these involved an abstract matrix in which the particular placing of the linear forms was determined by the throw of a dice. That reconciliation of chance and order, as it were of nature and an abstract convention, has been engaged at another level by his involvement with and response to photographic images.

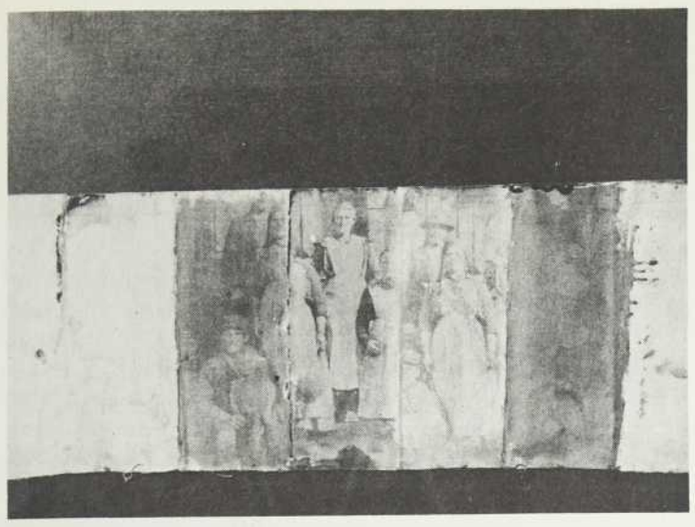
The part that photography has played and continues to play in Knudsen's work is complex and essential. For the photograph is not only a reflection of part of the natural world, it is also an abstract artificial order, a way of coverting the natural world into a flat, tonal arrangement. At first Knudsen used the photograph naturalistically, drawing on its evocative or associational qualities. Gradually, however, that emphasis gave way to the photograph used as an example of a contact with the world, a parallel for the relationship between perception and the pictorial structure. In some of his recent photographic campaigns he has shot the landscape from a moving vehicule without aiming the camera, merely resting it on his shoulder and shooting at random behind his back. In this way the element of chance in relation to nature is engaged as, earlier, it had been with the roll of the dice.

The earlier and more direct use of photographic images emerged with the development of a technique whereby he could expose and fix these directly onto the canvas. These images were then combined with abstract or geometric forms drawn, painted or stained. In *Ancestors 1A/73* of 1973 an old family photograph is exposed at different intensities into rough canvas strips glued onto board. Some parts of the canvas were then crudely painted over in acrylic. The image is disjointed, repeated, confused and in part obscured. The effect is heavily evocative; Knudsen's treatment preserves the image, like the retention of a memory at once firm and failing, certain and obscure. Whilst the technique is unusual, the associational quality of the image is one that has been popular in recent years with the archival interest in early photography (I should like to mention in this regard the still too little known Montreal artist Shortt).

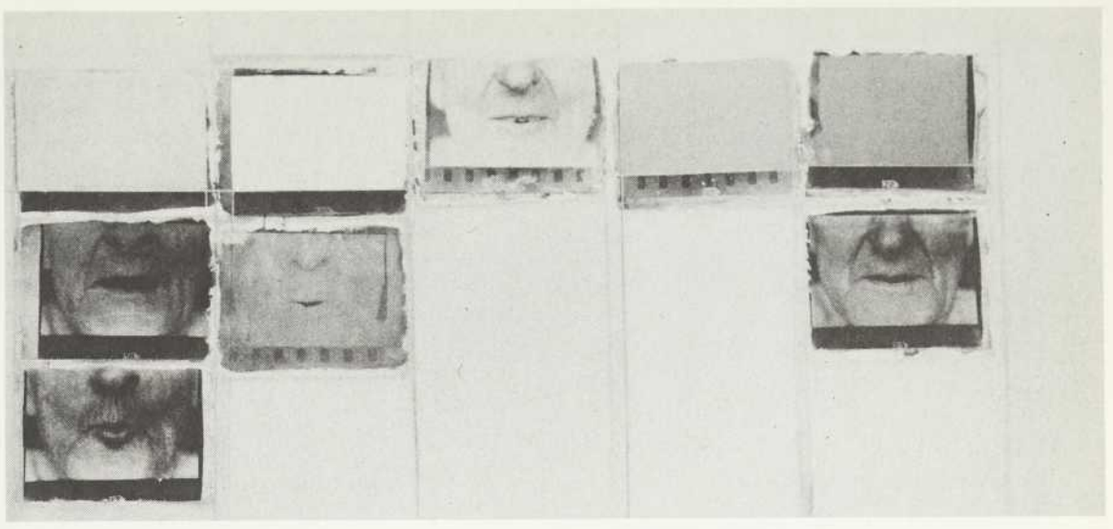
Knudsen's interest in the subject matter of *Ancestors,* however, goes further than the matter of nostalgia as is apparent with a major picture *After Usuki/Canadian Jobber* which developed out of a visit made to Japan in 1973. Ancient burial sites at Usiki and Kyoto in particular fascinated him and he undertook extensive photographic campaigns of these. Some of the most striking images were tombstones at Jizo-sans, Kyoto, where the crudely carved memorials are decked out by relatives with cloth aprons or even pieces of paper. With the passage of time these coverings fade and disintegrate just as, more slowly, the carved images fade and just as the person they commemorate has faded. The levels of evocative image and the overlapping of media, stone and cloth, bear an equivalence to one another but one that locks up its own time sequence in terms of death, the material memorial and the disjointed retention of memories for the dead.

In the painting *After Usuki/Canadian Jobber,* Knudsen did not use Japanese images directly, though there is surely a reference to some of the Buddha carvings at Usuki. He took as his model an old man, a retired craftsman and photographed the lower part of his face dozens of times. He selected several of these images and exposed five of them onto the canvas and painted over four more areas which may have held similar images.The visible images have been variously exposed and chemically fixed in such a way that, in time, they will fade leaving only the abstract structure. It is a way to parallel the process of change in life with the technical capacity of the picture and recalls the experience of the overlapping of media and different time scales of change that characterise the Japanese monuments. At the same time he is not interested in illustrating those monuments, or simply recalling the experience of them and for this reason makes the change of image from his original photographs to those of the old man. The whole thing is a major shift from the relatively straight forward integration of photography and painting in *Ancestors.* There even the painterly could be described as atmospheric in order to cultivate a sense of nostalgia. *After Usuki Canadian Jobber,* on the other hand, is deliberately pictorial, reducing the specificity of the image to the process of the picture as a whole.

Through 1973 and 1974 Knudsen frequently used the technique of exposing photographic images directly on the canvas. This *Untitled* piece of 1974, though a small picture, shows a typical combination of levels and materials — a masonite board, two levels of canvas glued on it, the small piece on top with a photographic image exposed on it, masking tape, two scales of grids and various levels of paint in black, white and yellow. The emphasis on the media sets the



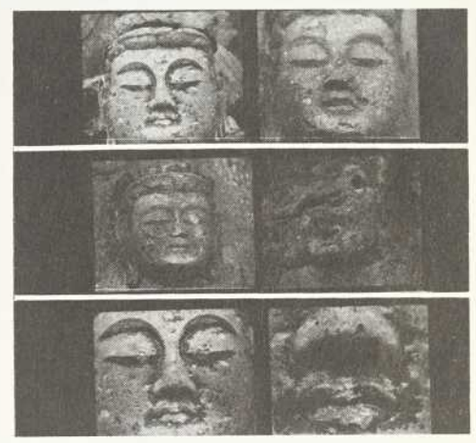
Ancestors 1A/73, 1973, photo emulsion on canvas on board with pencil and acrylics.



After Usuki/Canadian jobber, 1974, 66" x 144", photo emulsion, acrylics, tape and pencil on canvas.



Jizo-sans, Kyoto, 1973. Photo: Christian Knudsen



Usuki, 1973, Photos: Christian Knudsen

balance in this and other pictures of the time more and more forcefully on the fact of the picture itself, on the picture as a whole. Quite evidently, as is to be seen in *Ancestors* and *Canadian Jobber,* Knudsen had developed both technical and stylistic means that presented a striking image that integrated two pictorial levels, the abstract and the photographic. The question, however, was not simply one of avoiding the anecdotal potential of the photographic but also the tendency for such images to assume the point of focus and making the pictorial character one of calculating the tension between them and the remainder of the picture; will cropping an image increase or decrease its importance in the whole, will decreasing its size relative to the whole diminish or concentrate the attention given to it? The *Untitled* picture of 1974 gives a different solution to these questions than either *Ancestors* or *Canadian Jobber* but in fact were the questions they posed really the ones that Knudsen wanted to answer? Could it be that, at this point, he has resolved his art to a stylistic matter, a theme with variations? Or did he seek a more substantial level?

Answers to these questions became apparent through 1974 and 1975. The point can be nicely made by setting up another comparison between a painting *Equivalents XI/74* and a photograph taken in 1974 of a building site. The picture is made, as before, by gluing canvas to a masonite board; complex and conflicting grid systems run across it, but the 'made' quality of the object is emphasised by the rough edges of the canvas and strips of masking tape which appear to hold the pieces temporarily in place, literally and metaphorically a pictorial scaffolding. A photographic process is used, but it is only carried through in part. In various sections of the picture Knudsen laid and fixed photographic emulsion but exposed no image on it. These areas were then in part painted over in acrylic so that the characteristic tones of black and white photography appear merely as tonal areas around the edges of the acrylic paint. Thus the painting is in all senses only its own image, but by the use of the photoemulsion something of the visual flavour, as it were, of photography is suggested.

But despite its material and imagistic autonomy, the use of photoemulsion is a way to suggest that the picture is not the product of a vacuum. It points, in fact, to how Knudsen chose to find his particular point of contact between his experience in the world and his pictures through photography. There are two levels at which this operates. First, superficially, there is a similarity in the geometry of both the painted and the photographic images. That is a static relationship, an approximation between two flat structures when reduced to abstract terms. But the real meaning of the comparison is a dynamic one. The photographic represents a moment of great *visual* complexity, in this comparison not the concept of the building but *how* it looked and how it looked is an inexhaustible geometry of the relationships between solid forms and shadows, tones and spaces. The visual structure of the painting strikes for an analogy, in terms appropriate to it, with this dynamic sense. Knudsen's means for doing this is to develop the surface, shape by shape, layer by layer, so that the form it takes and the process by which that form is reached appear inseparable. It must suggest its becoming, just as our connection with the world is one of unending change.

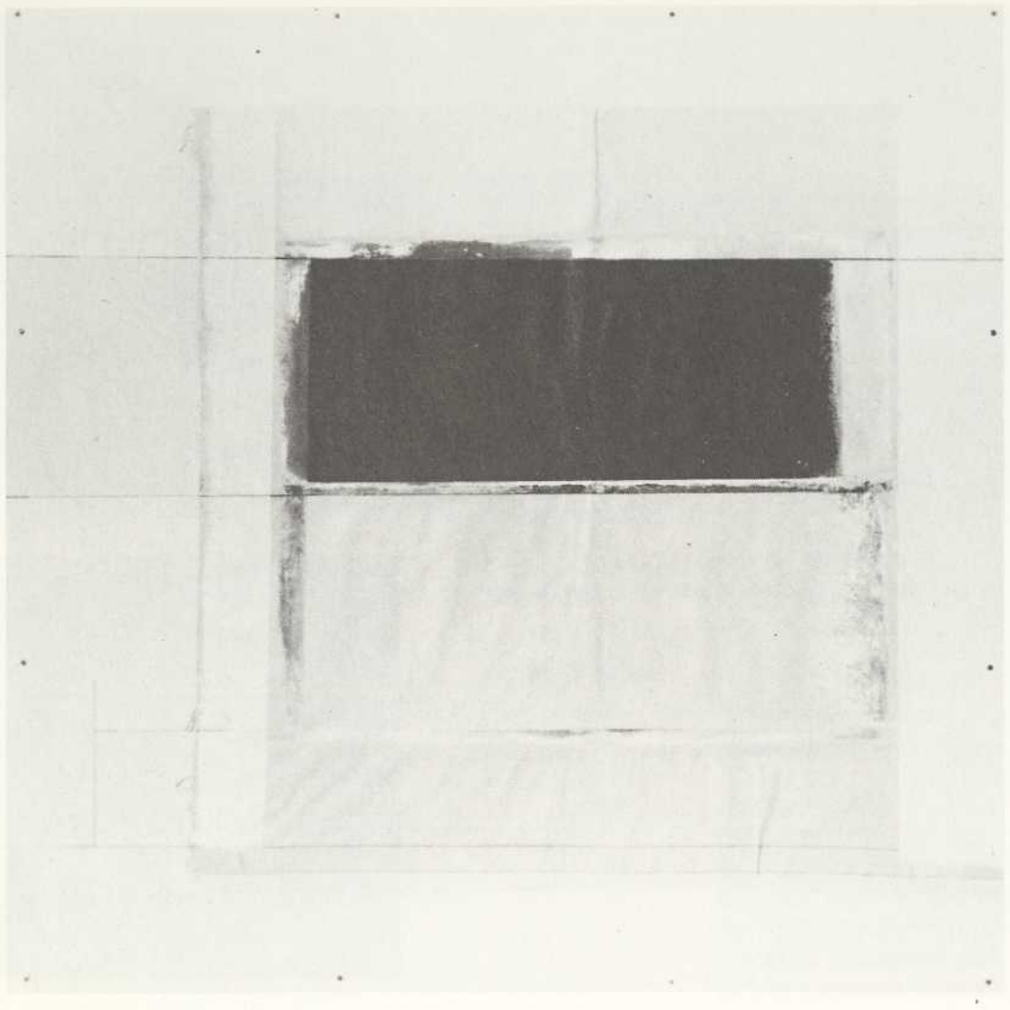
Still, this does not explain why Knudsen must continue to use the photograph — why the elaborate but now hidden connection? The answer, I think, is that he has come to use the photograph as a specialised way of viewing the world, as a perceptual and not simply a stylistic or recording device. It is not a matter of transposing the data of a photographic image onto the canvas, but of observing and contemplating it as a matrix of time and space brought about by an impassive and relatively unbiased eye. Photography, certainly as Knudsen has come to use it, has a sort of equalising visuality, a reduction to raw visual material rather than an evocation of objects or mood or atmosphere. His technical use of it underlines this; I have mentioned the chace, unaimed shots as one way to ensure a lack of bias but there are other methods as well. He has taken, for instance, many rolls of film during trips through various parts of this country and the States. But through shot after shot there is little (except perhaps to a geologist or agrarianist) to suggest a special character of the place photographed. Time and again the essential interest is in the formal link of road and hedge and field and horizon, now and then broken by trees or hydro poles and not in whether the site is around Montreal, in the Prairies or somewhere Texas. More and more the character of the paintings and the place photography plays in the process becomes a matter of grasping the world rather than simply reflecting it, of actively considering the process of being in the world rather than using art as *aide memoires* to specific experiences.

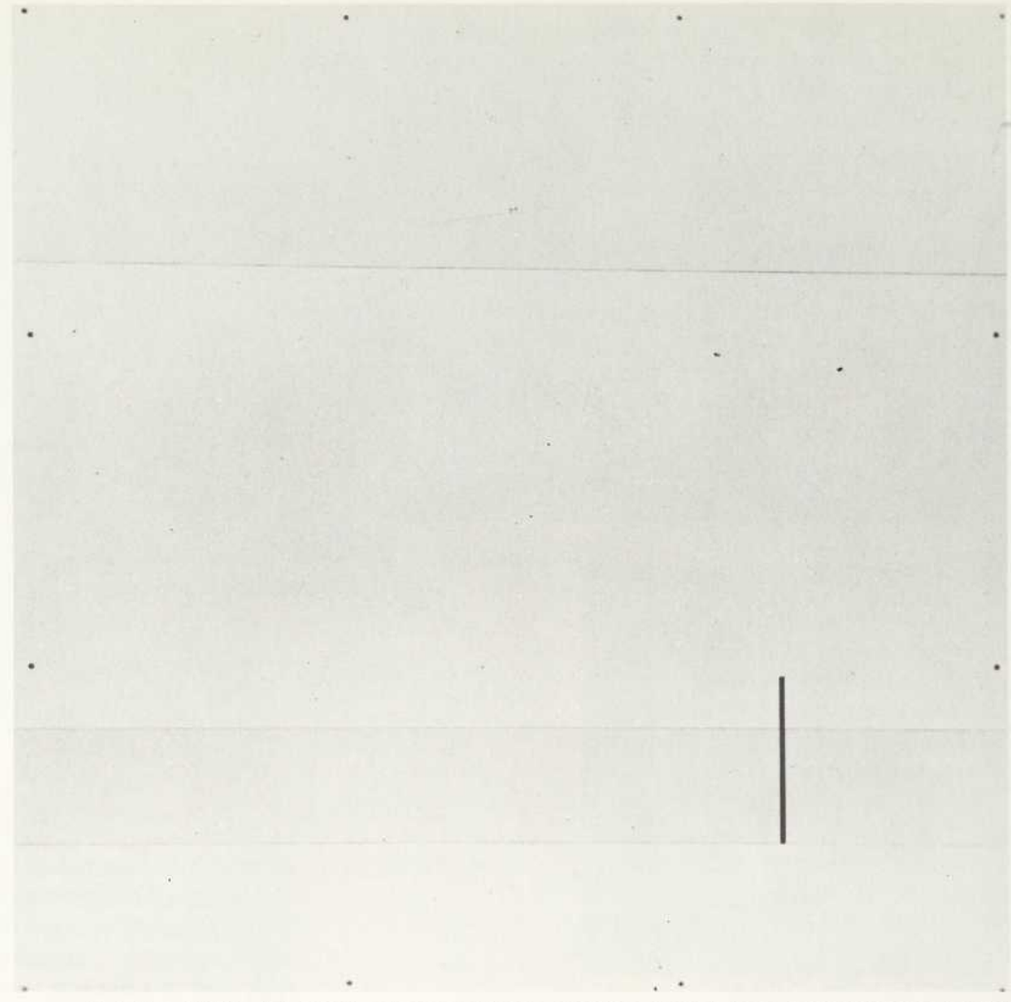
In addition to development in the use of photography Knudsen has also formed different ways of striking for the total autonomy of the picture. One of these, found in *Painting 2 (40 x 40)* of 1975 and a number of other works at this time, was to develop an image across two picture surfaces, each independently mounted on the wall and separated by some distance. As in *Painting 2 (40 x 40)* the two panels often have quite dissimilar appearances, although still holding some linear, colouristic or tonal elements in common. There are even works where the forms of one panel were not set onto an adjacent one but drawn directly on the wall of the exhibition space. To my eye, this group of pictures is not convincing because the radical separation and formal distinctions between the panels seem more than often merely eccentric and in that way indeterminate rather than extending the pictorial image. In a similar way that the photographic images directly exposed onto the canvas could challenge the integrity of the picture as a whole, so with these divided works the curiosity of the arrangement diverts from the picture itself.

At the same time as these works, however, he was also making pieces like *Pillars* which also depend on formally separating elements but which concentrate the relationship rather than dissipate it. The architectonic character of this picture is explicit and it is apparent from his more recent photographic interests that it is the architectural, such as the grain bins and roadway photograph, or the architectonic character of landscape that most closely interests him. Just as a matter of how his approach has remained abstractly and fundamentally consistent but imagistically changed one may compare *Pillars* with an important painting he made in 1974 *P'ti bone/and the classical connection.*

Whilst the photograph remains the primary visual catalyst, a few pictures, like *Yellow Window* of 1977, are more direct in their naturalistic references, in this case to a building demolition site in Montreal. Knudsen parallels both the sense of construction and destruction in the building site within the technique of his picture which is made up of sharply cut, overlapping pieces of board, part of which on the left has been ripped away leaving jagged and torn edges.Of the four rectangles one is painted yellow (the others being white) suggesting, perhaps, the reflection of sunlight or even, to be speculative, a sense of vitality which just barely continues to exist in the structure as it is being destroyed — I am reminded of the poet Rilke's amazing description of a similar situation in the *Notebooks of Malte Laurids Brigge.*

That naturalistic specificity, that evocativeness is not, however, the character of his major works of 1977; I wish to show three of these, *Painting 2 (72 x 48), Sutton Series no 8* and *Kite.* The first and last of these are 48 x 72 inches, the *Sutton Series no 8* (72x96), but all

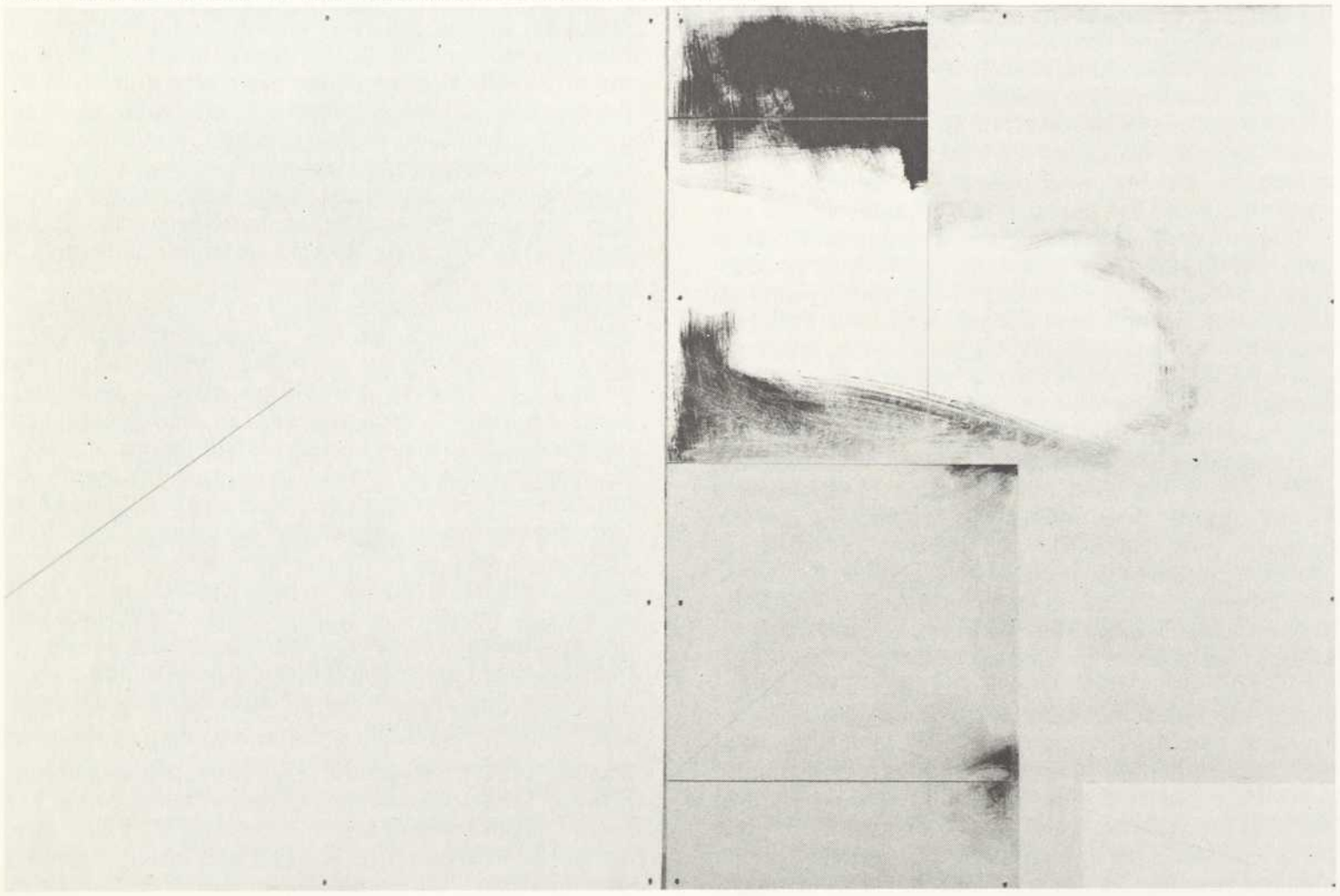




Painting 2 (40 x 40), 1975, photo emulsion, acrylics, pencil, tape, on canvas on board.

three are constructed on a similar basis. They are in diptych form with two areas of masonite mounted within a common wood framing, the two parts being separated by just a fraction of an inch. The diptych form has dominated his most recent work. Most directly it has resolved the interest and the problem which, a couple of years before, he had approached in the radically divided pictures. Its choice is interesting, however, in other ways as well and I would like to mention two that strike me. First, it is a form with a long and important history in painting. In traditional religious art it was a way of binding together two images formally and iconographically in such a way as to give them a single meaning. Second, at a modern level, it reminds me of the way that some artists have sought wide meaning in abstract form by starting from the simplest pictorial premises. Perhaps the finest example is Barnett Newman who, with *Onement 1* in 1948, made the symmetrical devision of a surface formally and symbolically fundamental.

Departure 9-12-77, 1977, 48" x 72", mixed media on masonite behind plexi.



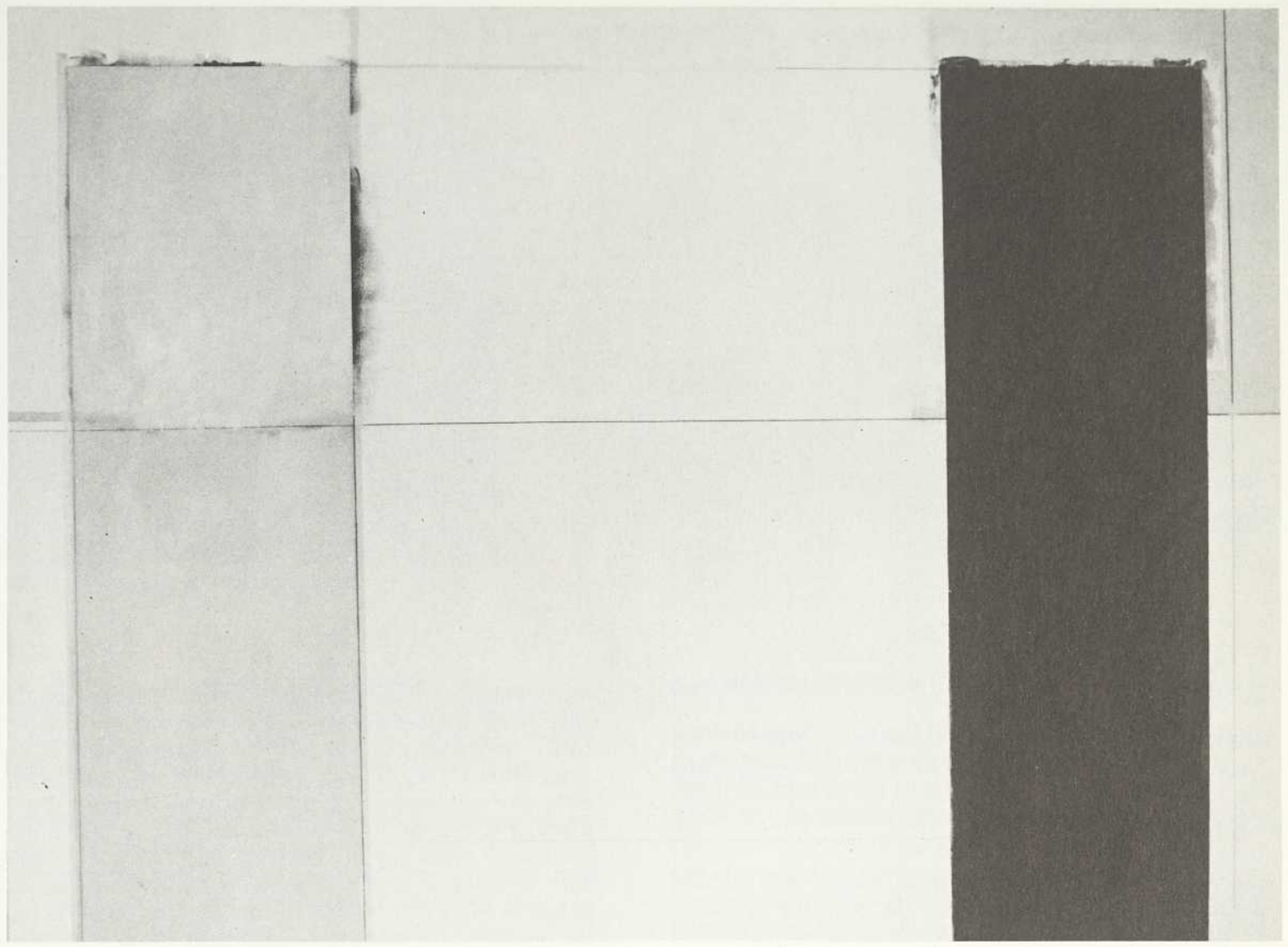
In Knudsen's diptych pictures the relationship of materials, shapes tones and colours between the two halves are more complex than anything he had done before, but the tension is often brilliantly established by the dynamic relationship between the two parts and the ultimate response to the unifying factor of their common frame. The framing is an element of stability, the final arbiter of the internal relationships. Let me show something of how this works in *Sutton Series no 8.* The masonite visible on the right part is composed of two abutted pieces each with a slightly different tonal value and forming a four sided figure. This is surrounded, or rather defined, by an overlay of white card, one piece to the bottom and left, another across the top. Beneath this latter piece a short line is drawn, striking downwards. The length and thickness of this line is repeated in the lower part of the left panel, though here it runs horizontally. The visual connection of these two elements has the effect of drawing attention to the relationship between the overpainted black area on the left and the borwn masonite area in the right half. But that particular arrangement runs counter to the fact that the same two areas are linked by the common vector of their bases which slopes down from right to left. In addition the black paint draws away from the right edge in order to show the brown surface of the masonite beneath. This materially emphasizes the link between left and right. Yet even that simple application of paint is deceptive, for the bottom left corner of the black rectangle is suddenly cut off straight and the black paint fades away, as if uncertain whether or how to fill that area. But the straightening effect of that corner brings it parallel both to the short black line already mentioned and the lower picture ddge. And as has been shown that short black line bears a relationship to the short vertical in the right panel... The description could go on, but the essential point is that with each observed element and relationship there is always the possibility of new associations which may confirm or alter previously

described ones. There is no change of shape or vector, no shifting of tone, no application of colour that is not intimately locked into the harmony of the whole and yet none which is incapable of reassessment, of offering another viewpoint.

The same process of description and analysis is equally applicable to the other paintings of this type, like *Kite* in which no factor, no matter how slight, may be overlooked. In fact *Kite* is much more involved than *Sutton Series no 8* particularly in the sense of illusion of depth and overlapping layers. The layers can be described in this way; on the left, masonite, white paint, a pencil drawn grid and in the bottom segment another layer of white paint. On the right, masonite, a pencil drawn grid, a section of white paint which is all but cancelled out by a layer of black paint, then the trapezoid of white card which is divided by a pencil line. Whilst it is simple to distinguish each layer within each wing of the diptych and whilst there are obviously visual correspondences between the two halves, it is a complex matter both visually and intellectually to reconcile the combinations of related forms and the positions they occupy in their layers. One wishes, in some ways, to open the thing out spatially and yet the picture is just as forceful as a flat composition. Just as a kite is and operates as a flat form but in abundent spatial freedom. This dilemma recalls some lines of a contemporary Japanese poet Tanikawa Shuntaro, 'When the wind is strong,/The earth seems like someone's kite./But as it is still high noon,/Men notice that night is already there.'

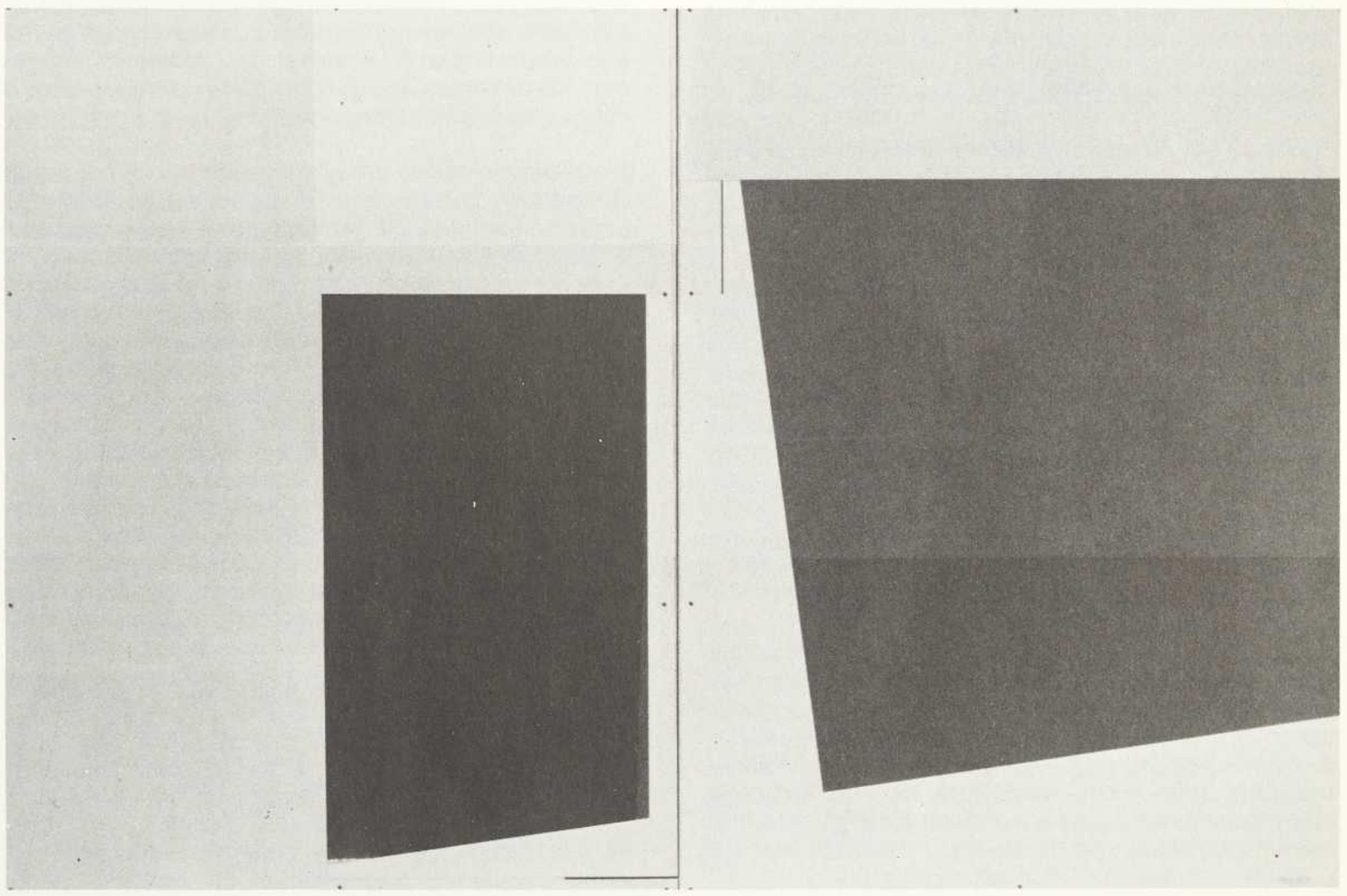
Painting 2 (72 x 48) is unusually large within the paintings of this type. Knudsen approaches the expansion of scale by, as it were, 'closing down' the picture, arriving at large areas of white and limiting strong tonal contrasts to two areas where the masonite base is visible, a horizontal strip on the right and the diptych division itself. In the lower right segment there are loose edges of yellow paint, all the colour that remains in a painting that was once predominently yellow but where, in the left half, it was progressively overpainted with white until none of the colour can be seen. This progressive change is marked, to the acute eye, (though invisible in reproduction) by the fact that there are several linear elements in the picture which stand out in relief and have been caused by the layers of white paint piling up as they covered and recovered the areas originally yellow. Consistent with Knudsen's scrupulous pictoriality no aspect of the material process of the picture is ever completely obscured, though it may take a patient eye to gather everything. This is important in making the distinction between Knudsen's work and the hermetic surfaces of formalist painting. For formalist painting, in the sense of abstract painting over the past fifteen years or so, depends for its effect on the dynamics of colour and composition, but not on the process of its *having been made,* it conceals its origins as unimportant to the illusion pictured. For Knudsen, on the other hand, the truly autonomous picture is not a *surface,* but an activity of its own becoming a production certainly but not a product. In this way and in the recent works, particularly those with the diptych form, Knudsen has reached a rather special point of an independent, pictorial image which draws its strength not from its decorative competence but from the fact that the process of its independence lies in parallel to the dynamics of perception. Photography is, for him, an example by which, formally, those two axes may be brought to cross. What began as a method of generating images has reached a point where the specificity of photography is primarily an example, a point of contact, a primary, relatively uncritical visual connection turned directly towards the world.

The last picture I wish to illustrate is a piece made right at the end of 1977 *Departure 9-12-77* which follows the diptych form and which has, for the most part, the same complexity of layers, lines, tones and correspondences as in the other pictures of that form. Yet through it, it seems Knudsen suddenly struck with an unpredicted, almost destructive gesture. This work, as Knudsen will himself say, was something of a surprise to him. But the procedure of his work is a constanly testing situation — it is far from settled. ■



Pillars, 1975, 64" x 90", a photo emulsion, acrylics, pencil, tape on canvas.

Sutton series no. 8, 1977, 48" x 72", mixed media on masonite behind plexi.



La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide[1]

René Payant

Oui, *détruire la peinture*[2]

car, *de toute façon, l'évolution logique d'une science est de s'éloigner toujours davantage de son objet, jusqu'à se passer de lui: son autonomie n'en est que plus fantastique, elle atteint à sa pure forme.*[3]

Il sera ici question de sept artistes, mais il sera surtout question de *peinture.* D'abord de peinture *abstraite* (ce que l'on nomme généralement de la peinture non-figurative), mais encore de peinture *québécoise* (si ce qualificatif a un signification autre que géographique). Pour beaucoup, encore, la peinture non-figurative, précisément *non-représentative,* est vide. Mais ne rien représenter n'est pas rien présenter au spectateur puisqu'il reste sur la toile quelques choses de perceptible, puisque la toile est occupée. Si la peinture apparaît vide parce qu'elle est dépourvue de son contenu habituel (normal?) on peut toutefois comprendre cette peinture comme le négatif (et aussi sans doute la négation) de la peinture de représentation; c'est-à-dire que cette peinture montre, expose, ce qui dans la représentation reste, et doit effectivement rester, caché, invisible mais efficace: en un mot, la peinture. Le manque de la peinture dite abstraite est en ce sens une acquisition: un excès du théorique pictural.

Dans ce vide qui comple la peinture, dans le cas des sept artistes dont il sera ici question, des *formes* se dessinent qui rendent ce vide éloquent et la peinture signifiante. Je propose donc que cette peinture *figure* et qu'elle impose une lecture attentive aux nuances.

Le travail qui va suivre ressortit à la fois à l'histoire de l'art et à la critique. Il est une tentative de saisir ce qu'il en est de la peinture, actuellement au Québec, et en ce sens il relève de l'histoire de l'art; mais ce problème de la situation actuelle de la peinture québécoise, je ne peux en proposer une analyse qu'à la lumière d'un travail de critique opéré sur des cas particuliers de peinture. Ce n'est qu'à la fin d'un tel travail, donc fait coup par coup, que m'a semblé se dessiner, à travers ces oeuvres singulières, une figure récurrente qui inscrit toutes ces pratiques diverses dans une même perspective. Ceci m'apparaît d'autant plus intéressant que les artistes concernés par ce travail ne forment aucun groupe. Ce n'est qu'à suivre leur travail individuel depuis environ trois ou quatre ans que la similarité de la problématique qui les anime s'est dégagée et m'est alors apparue très signifiante.

La proposition de mon travail est aussi en quelque sorte une défense de la peinture comme art encore révolutionnaire (si ce terme signifie toujours quelque chose). Tenir cette proposition c'est accepter pour le moment une position marginale devant les modes actuels d'expression que sont le body art et la video ou la performance, car on ne croit plus à la peinture, d'une manière générale, et lorsqu'on y croit elle est de préférence "figurative".

Particulièrement au Québec, où une grande part de l'art s'aligne ostensiblement, directement, sur la politique, la peinture se fait nécessairement (inévitablement?) figurative, c'est-à-dire de représentation, et n'est pas loin de n'être qu'anecdotique. Sur le plan international ces problèmes ne sont pas nouveaux mais sur la scène de l'art québécois ils le sont. C'est donc une présentation partielle que je vous propose mais elle retient, à mon avis, la partie la plus significative. Je montrerai donc que, dans la peinture "abstraite" qui persiste à se produire au Québec, 1°) en accentuant et raffinant le travail critique spécifique à la peinture; 2°) la peinture abstraite québécoise représente symboliquement, ce qui veut dire *réellement,* la spécifité québécoise actuelle.

Ce qui évidemment n'est pas rien...[4]

DÉTOUR-*REPRISE*

Louis Comtois est un peintre québécois qui vit depuis un certain temps à New York[5]*. Devant les grands champs colorés de sa peinture, dont le formalisme et l'économie ont certes un effet médusant, les "lieux communs" de la modernité picturale, minimale et post-minimale, surgissent: le support et la manifestation de la bidimensionnalité de sa surface, la couleur libérée de la représentation. Mais la peinture de Comtois est de bien des manières classique, elle est même en réalité "peinture d'histoire" car elle met en scène les fondements, le fond et les éléments, de la représentation picturale. C'est donc du dessin dont il est question dans cette peinture.*

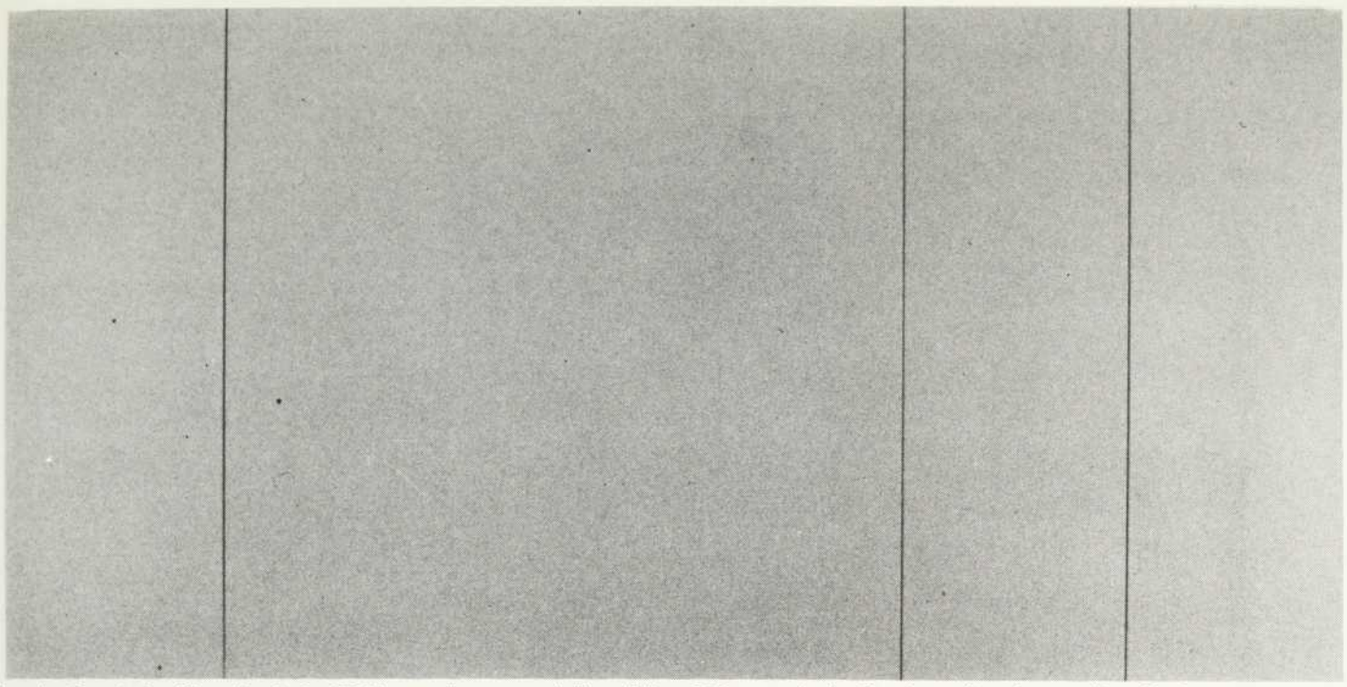
Du dessin en tant qu'il règle l'espace et dispose en lui les formes. Ce qui revient à dire que le dessin ordonne la surface pour qu'elle se transforme en signe, que la peinture de Comtois fonde une grammaire et une syntaxe picturales. Mais cette peinture dessine avec la couleur, *signalant par le fait même que ce qu'elle signifie dépasse ce qui en elle est énoncé, dit picturalement. Les traits réduits/réducteurs de la modernité qui s'y trouvent, qu'on retrouve, exacerbant la saturation formelle, insistent sur ce qu'il y a de reprise en jeu ici et ce qu'il y a d'enjeu dans la reprise. Redire les marques de la modernité, non pas répéter ce qu'il y a en elle(s) de vérité, mais la reprendre pour indiquer ce qu'il y a en elle(s) de puissance rhétorique et théorique. La peinture de Comtois met l'accent sur la fonction élocutoire de la couleur dessinée; elle est donc discours, autrement dit mise en relation, acte de parole picturale.*

*On aura reconnu ici les paradigmes de la rhétorique qui depuis Alberti (et à travers lui depuis l'Antiquité) ont fondé la peinture qui a longtemps visé à la représentation: l'*inventio, *la* disposition, *l'*elocutio. *D'ici à là se* réalise *ce qui a été* ordonné *après avoir été* choisi, c'est-à-dire ce qui est ordonné *par le dessin prend vie par la couleur. Mais la peinture est déjà sortie depuis un bon moment de l'histoire de la représentation. Que reste-t-il, que se passe-t-il alors dans la peinture qui ne représente plus mais s'articule à partir des mêmes paradigmes? Qu'y a-t-il donc dans cette peinture qui en plus n'invente pas ses topiques mais se fonde au contraire sur les lieux (con)sacrés. N'oublions pas cependant que ce sont les lieux de la modernité. C'est dans le changement subtil des pôles accentués que se joue le sens du discours de Comtois. Dans la peinture de représentation, le dessin et (ensuite) la couleur servent l'histoire à raconter le sens du discours de Comtois. Dans la peinture de représentation, le dessin et (ensuite) la couleur servent l'histoire à raconter qui dans son apparition refoule la réalité picturale qui établit la relation avec le référant. En ne représentant (relatant) plus, en reproduisant les lieux communs de la modernité, on peut dire, en déplaçant un peu, que les tableaux de Comtois ne* racontent *que des histoires de liaison, qu'ils mettent en scène des formes de relation. Ce qui alors dans la couleur dessinée prend vie, ce qui en elle se réalise, c'est le discours du réel de la peinture: la couleur et son fond.*

Articulée sur du déjà-dit, et sur du déjà-fait, jouant donc sur l'intertextualité, la peinture de Comtois réactive ces citations (ses références) picturales en faisant retour sur l'histoire de la pratique picturale. Elle rend visible et élève en sujet l'invisible fondamental de la peinture de représentation. Opération critique donc, qui démystifie le réductionnisme formaliste et souvent limité à l'exhibitionnisme de l'art minimal, qui surtout démythifie la peinture de représentation et en révélant le caractère culturel, codifié et qui codifie la perception. La peinture de Comtois nous transporte donc ailleurs dans la modernité et dans l'histoire de la peinture. C'est là son originalité et sa pertinence, qu'elle partage avec quelques autres productions et qu'il faut essayer de démêler.

En travaillant avec des couleurs extrêmement rares, qui paraissent prises ailleurs que dans le spectre, Comtois nous montre qu'elles ne décrivent rien et sont exclusivement auto-référentielles. Il retient *la couleur (mais en ce qu'elle a d'irrésistible et d'irréductible) comme sujet de sa peinture, comme fondement de la peinture. Mais choisir la couleur, c'est choisir le domaine des pulsions, de l'hystérie, de la femme; la couleur, il faut donc la* retenir. *C'est dans la distance entre ces deux gestes que le travail de Comtois se produit. Espace dialogique de la couleur comme sujet pictural et du sujet de la peinture, c'est-à-dire de l'artiste qui le prend ici en charge, qui en joue l'enjeu.*

Les couleurs des récents tableaux de Comtois, on peut difficilement les décrire, elles résistent à la nomination. Elles sont donc intraduisibles, intranscodables, ce que nous prouvent aussi les nombreux essais et l'échec de la reproduction photographique. Le langage verbal ne réussit pas mieux malgré les nombreuses possibilités du jeu des mots: plus il sem-



Louis Comtois, *New York 3,* 1977, acrylique sur toile, 150 x 298 cm, photo. Centre culturel canadien, Paris.

ble s'approcher d'une description précise plus en réalité il s'en éloigne par les connotations infinies qu'engendrent les catachrèses. Comtois déjoue d'ailleurs cette (em)prise du verbe en utilisant pour un seul tableau des teintes analogues aux nuances extrêmement raffinées insistant sur l'infra-mince qui les sépare et les distingue. C'est donc des effets *de la couleur qu'il s'agit, plus que de sa présentation; c'est donc ces effets qu'il s'agit de dire, plutôt que la description de la couleur. La couleur produit des effets, elle crée des impressions visuelles. Les dire c'est produire un discours sur le tableau, mais c'est peut-être produire aussi (en mots) le discours du tableau, c'est en tout cas proposer qu'ils tiennent un discours dans ce qu'il donne à voir puisqu'il cherche à produire des effets. Effets de couleurs comme effet de discours; effets de couleurs qui sont aussi des effets de lumière (de sens). Mais on a tantôt parlé de couleur dessinée: donc qu'est-ce qui se dessine ici en formes (figures) de discours dans la couleur sinon l'espace de latoile défini comme espace pictural. Par l'ombre (et la lumière) et le dessin la couleur de Comtois* dialectise les deux surfaces, *celle de la toile et celle de sa couverture colorée, dont la coïncidence des contours favorise semble-t-il la conjugaison.*

RETOUR: SUIVRE LE PLAN

Ainsi de New York, de la peinture de Comtois, semblent surgir des problématiques qui animent actuellement la peinture abstraite québécoise. D'abord ce tableau sans titre de Richard Mill (1976). Répétons, pour introduire encore, que cette peinture reprend les traits principaux de l'art minimal: une réduction des éléments formels utilisés, une épuration de la gamme chormatique limitée à ses composantes primaires, donc enfin la production d'une image extrêmement simple, aisément lisible dans l'instant même de la perception. Dépourvu de la figuration, annulant même l'idée de composition en la limitant à la juxtaposition d'éléments identiques ou en se réduisant dans la plupart des cas à la présentation d'un seul élément, l'art minimal se proposait comme simple *description* et effaçait du coup l'idée de *narration* dans l'image. Les artistes de cette tendance résumaient leur proposition dans cette formule: "What you see is what you get".C'est-à-dire que dans cet art on ne trouve que ce qu'on voit, directement, instantanément, dans le seul regard posé sur l'oeuvre. On remarquera donc que s'annule du même coup cet acte de déchiffrement que l'on appelle la *lecture,* puisque dans ces cas limites l'acte de vision comble tout. Tout est donc ici affaire de *regard* et non de temps, sinon du *temps présent* de la vision/perception. Dans l'art minimal, il n'y a donc rien à rechercher car rien ne se passe d'autre que ce qui, instantanément, se montre.

Dans la simplicité de ses images Mill semble reprendre ce genre de problématique. Mais à y regarder de près, il ne *reproduit* pas les paradigmes de l'art minimal. Il les *cite* cependant, assurément comme Comtois, d'une autre manière, mais cela déjà implique que sa peinture signifie autre chose. De l'art minimal cité, donc déplacé ici dans un autre contexte, il est porté un jugement qui le ranime et le critique.

Remarquons d'abord que la peinture étalée ne rejoint pas les bordures de la toile tendue sur le châssis. Montée ainsi, la toile distingue le tableau comme *objet* se détachant de son entourage. Appliquée ainsi, en réservant les bordures, la couleur distingue l'*image* qu'elle produit du support qui la supporte. On ne portera pas ici de commentaires sur les rapports qu'entretiennent le noir et le gris: notons seulement qu'ils sont assez entremêlés, même si le gris fait légèrement surface, pour être perçus ensemble sur un seul plan. Ce que je voudrais cependant souligner c'est ce que met en évidence la distinction du noir et du gris. Ils témoignent de la *genèse* du tableau: l'artiste a balayé la surface, horizontalement, alternativement de noir et de gris, avec une large brosse. De bas en haut ou inversement, le geste horizontal est répété. La répétition, comme geste, devient elle-même signifiante car elle finit par couvrir la surface disponible. L'élément répété importe semble-t-il moins que le *jeu de la répétition* qui s'arrête quand il n'y a plus de *surface disponible.*

À examiner de près le tableau on remarque qu'il n'y a pas qu'une seule couche de peinture. C'est donc que la répétition est revenue sur ses pas, qu'elle s'est donc arrêtée, non plus selon l'espace à couvrir, mais lorsque l'artiste fut *satisfait*[6]. Ce n'est donc pas l'espace de la toile, mais le temps de l'artiste qui règle l'image.

D'autre part si on examine le *motif* répété dans l'image, c'est-à-dire la plus ou moins "bande" horizontale que l'on peut visuellement dégager, on remarque qu'elle est accidentée: l'absence d'uniformité à l'intérieur même du motif (et davantage encore dans sa répétition) insiste sur la présence de l'arbitraire qui laisse ses marques dans les formes que l'artiste trace avec la couleur. Ces marques deviennent des signaux car elles renseignent sur les rapports entretenus entre le geste de l'artiste, la nature du pigment coloré et les propriétés du support. Sans encore pouvoir préciser ce qui s'énonce dans cette image, on peut dire pourtant dès maintenant que l'artiste-énonciateur a laissé dans l'énoncé ses marques d'énonciation. La double présence du sujet, c'est-à-dire sa présence dans l'acte de répétition et dans les caractères formels du motif, indique comment cette peinture, malgré son apparente réduction formaliste, s'oppose radicalement aux propositions de l'art minimal qui recherchaient, à la manière des artistes du Pop Art américain, l'anonymat et dans les motifs et dans la technique de la production des images. Dans la *survenue du sujet* dans l'image, c'est quelque chose de l' "expressivité" de l'Action Painting qui fait surface. L'image de Mill compose donc avec des paradigmes opposés et se range dans l'ordre du *discours.*

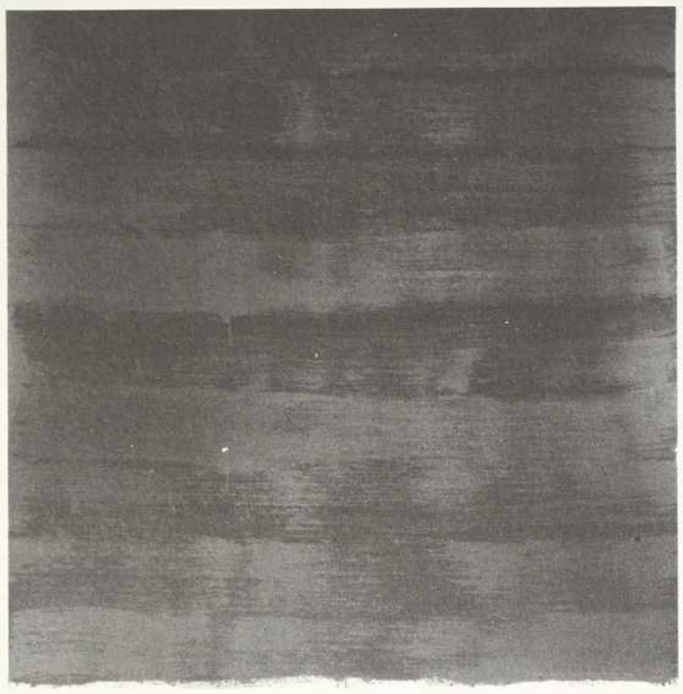
ESCALE THÉORIQUE

En introduisant cette dernière notion de discours, je voudrais faire ici une parenthèse. En linguistique, dans la théorie de l'énonciation, telle que proposée par Émile Benveniste et reprise ensuite par Gérard Genette[7], la notion de *discours* est opposée à la notion d'*histoire.* Dans le récit historique, les marques de l'énonciation (c'est-à-dire les modalités temporelle et personnelle de la production du récit) sont effacées et, comme le dit Benveniste, dans ce genre d'énoncé "l'histoire semble se raconter d'elle-même", se passer au temps présent de l'auditeur-lecteur de l'énoncé. Dans le discours, les marques de temps et de personne restent, laissant se distinguer l'acte de l'énonciation dans l'énoncé.

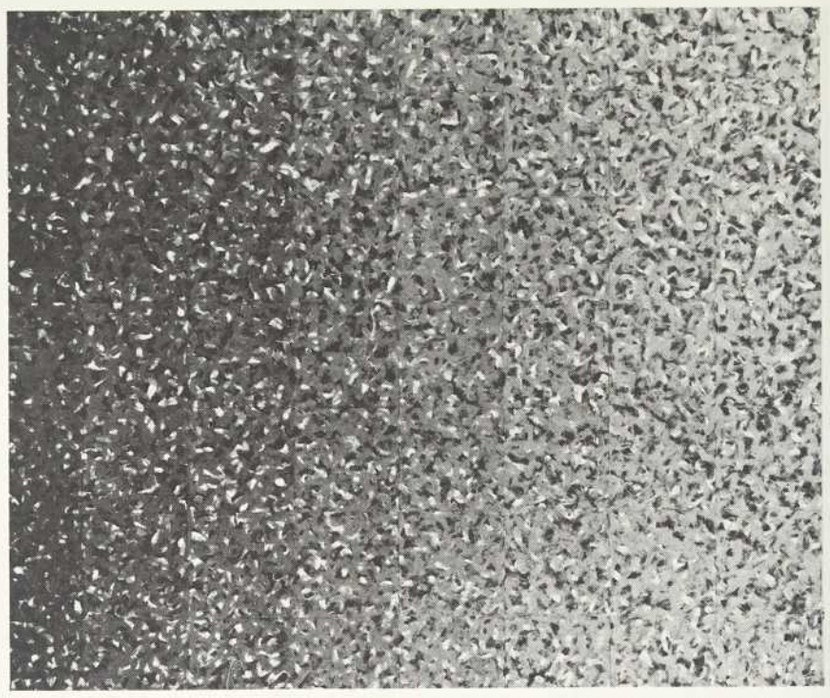
Louis Marin, dans une belle étude d'un carton de Le Brun pour une tapisserie[8], a transposé dans la peinture cette théorie du récit historique: il a trouvé les équivalents picturaux de la dénégation des marques de l'énonciation. Même si son travail concerne la peinture de représentation et ce qui lui permet de produire l'effet de vérité et du présent de l'histoire, je crois que ses remarques sur l'appareil formel de l'énonciation picturale peuvent nous servir ici. Malgré les changements dans la *nature des motifs* qui passent de la figuration à l'abstraction, le dispositif formel semble suivre la même matrice.

Considérons d'abord la transformation de la forme du "je" en la forme du "il" qui caractérise le récit historique (rappelez-vous: qui parle quand on dit "il était une fois" ou "c'était en..."?). Ce passage de la première à la troisième personne s'opère dit Marin quand dans l'image le peintre fait pivoter de 90° la relation qui existe entre le point de vue et le point de fuite (celui-ci étant dans l'image l'équivalent de celui-là): c'est-à-dire quand la relation avant-arrière se transforme en relation gauche-droite (ou droite-gauche). Cette transformation annule la profondeur que la perspective linéaire avait inscrite dans l'image et place ainsi le spectateur face à la surface plane de la toile (l'espace de représentation, espace plan comme celui de la page d'un texte). Dans cette nouvelle situation, le spectateur n'est plus impliqué dans l'image où il ne trouve plus son équivalent formel (ni un espace à trois dimensions comme celui qu'il occupe); il est forcé à n'être qu'un *regard:* il voit ce qui se passe devant lui, et d'une certaine façon sans lui.

D'autre part, Clement Greenberg[9], et après lui Michael Fried et Rosalind Krauss, a fondé sa théorie de la peinture *moderniste* en insistant sur le caractère bidimensionnel de la toile, seul trait essentiellement spécifique qui particularise la peinture parmi les autres arts. Ce *flatness* est ce qui distingue encore la peinture du monde qui l'entoure et, toujours selon Greenberg, toute l'histoire de la peinture occidentale, surtout depuis Ingres et Manet, évolue vers l'autonomie de ce trait distinctif.



Richard Mill, sans titre, 1976, acrylique sur toile, 150 x 150 cm, photo. Patrick Altman.



Christian Kiopini, *Vers le Vert,* 1976, acrylique sur toile, 167 x 198 cm, photo. Yvan Boulerice.

Donc l'horizontalité du développement parallèle à la surface de la toile construite par Marin rejoint la nécessité de la bidimensionnalité de la peinture moderniste selon la théorie de Greenberg[10]. Ainsi, peinture d'histoire (représentation) et peinture moderniste (abstraite) se trouvent sur un point rassemblées: le respect inconditionnel du caractère plan de la toile. La peinture auto-référentielle de Greenberg a donc un trait de la peinture d'histore telle que décrite par Marin. Pourtant, pour bien fonctionner, la peinture d'histoire doit justement faire oublier qu'elle est peinture, c'est-à-dire représentation, énonciation.

Le tableau de Mill, construit en accord avec la théorie de Greenberg pour s'affirmer comme peinture, se compose selon la structure formelle horizontale du tableau d'histoire. Des questions surgissent. Dans le tableau construit selon la structure formelle du récit historique pictural, mais qui ne "représente rien", qu'elle histoire *se raconte*? Comment sommes-nous dans le domaine de l'historie puisque notre première analyse nous a révélé une double présence du sujet de l'énonciation?

Il faut revenir à l'examen du tableau, mais revenons encore d'abord à Marin. Ses travaux antérieurs et postérieurs au texte auquel on a fait ici directement référence centrent le questionnement du système de la représentation sur le dispositif graphique de la perspective, c'est-à-dire sur le dessin. Dans ces travaux, comme dans le système de la représentation qui y est étudié, la couleur est refoulée, ou soumise au dessin, au dessein du dessin. Le retour de la couleur semble une menace; entendons le retour de la couleur libre, autonome[11]. Après cette trop brève remarque, disons seulement en guise de proposition que *le retour de la couleur menace de détruire la représentation en construisant la peinture.*

Dans son tableau Mill joue sur le rapport ligne-couleur. La ligne horizontale du motif élargit sa surface. Par la répétition du même motif un mouvement vertical s'accomplit qui couvre finalement toute la surface de la toile (de haut en bas ou vice versa). Le pinceau, la brosse ont remplacé le crayon, la plume. C'est là que le problème commence et que l'ambiguïté que l'on a soulevée plus haut surgit: histoire ou discours? car Mill dessine avec la couleur.

MISE AU POINT

Ce que dessine Mill, une oeuvre de Christian Kiopini nous aidera à le préciser. Nous voici devant une composition que Greenberg nomme *allover,* mais que Strzeminski, selon son texte de 1928, aurait nommée uniste[12]. Ce genre de "construction", disent-ils tous les deux, non seulement annule l'idée d'une hiérarchie entre les éléments de la "composition", mais rend l'image elle-même non hiérarchisée puisque pour le regard toute focalisation est impossible car elle est évite par la construction d'une image totale, c'est-à-dire non segmentale. Trois remarques s'imposent toutefois ici.

Premièrement les permutations (le haut pour le bas, la gauche pour la droite, etc.) ne sont que théoriques car dès qu'il est perçu dans une position donnée, le plan originel est hiérarchisé: le haut n'est pas le bas, la gauche n'est pas la droite, etc. Une image de type *allover* réaffirme dans l'image les possibilités théoriques du plan originel, mais dès qu'une position lui est choisie elle est elle-même perceptuellement hiérarchisée. Ce que le contenu de l'image *allover* affirme c'est par la répétition de la même information en chaque partie de la surface peinte la sémantique du plan perçu à travers elle. Le *allover* est donc un indice pictural qui montre la surface du support. Dans un autre format que le carré (le cercle excepté) le *allover* crée une contradiction.

Deuxièmement, la focalisation du regard est bien sûr malgré tout possible car, même si la construction ne le mène nulle part ailleurs qu'aux bordures de la toile, le spectateur peut diriger son regard là où il veut sur la surface; mais l'image ne dicte pas de parcours vers un centre d'intérêt. Je dirais même qu'elle gomme l'idée même de centre car le *allover* brouille la localisation du centre réel, physique du tableau. Surtout dans les grands formats comme c'est ici le cas.
Troisièmement, la segmentation de l'image est elle-même aussi possible car l'oeil peut bien cadrer dans l'image une zone particulière (et le grand format oblige presque à ce genre de vision partielle), mais peu importe que ce soit ici ou là car l'information que donne l'image est partout en chacune des parties la même[13].
Pour remplir la surface de sa toile, Kiopini superpose des ensembles de petites taches de couleurs variées qui finissent par s'entrecroiser jusqu'à former une surface uniforme, une; même si le "mouchetage", à faire vibrer des fonds et des formes, tendraient à restituer une profondeur, la tonalité générale rabat toutes les couleurs et les retient sur un même plan optique. On devra revenir sur la distribution singulière de ces couleurs variées, mais notons pour le moment la répartition égale de chacune d'elles et le fait qu'elles recouvrent la toile jusqu'à ses bords: ce qui fait coïncider, matériellement, l'image et son support, en faisant oublier ce dernier et davantage se matérialiser (s'objecter) celle-là.

ESCALE THÉORIQUE

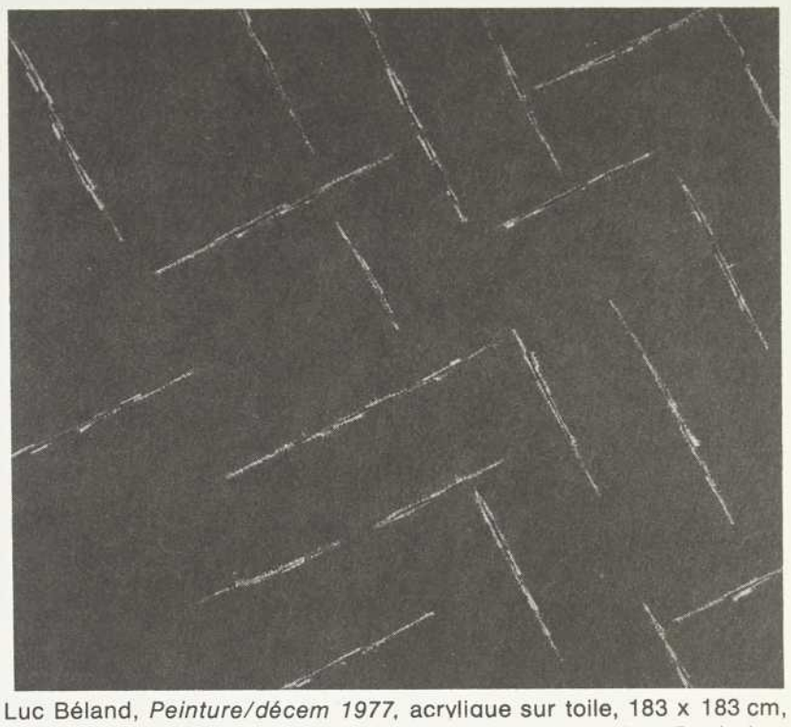
Revenons à Marin et à la deuxième partie de son analyse de l'appareil formel de l'énonciation du tableau d'histoire: au problème du temps. L'histoire passée doit être ressentie comme présente et se déroulant effectivement sous les yeux du spectateur. Rappelons qu'un premier pivotement avait fait se situer les figures sur une ligne horizontale. Pour réaliser le *présent* du représenté dans le présent de la représentation, il faut maintenant que l'espace se transforme en temps à partir de chacun des côtés vers un point au centre. En un point visible au lieu du point de fuite où un *moment* stratégique de l'histoire se trouve représenté. Donc de proche en proche vers un centre dans le tableau la composition horizontale crée un lieu privilégié où le spectateur, dans sa vision instantanée de l'image, voit d'un coup de regard un moment de l'histoire qui contient en lui toute l'histoire. Cet endroit du tableau est le point d'origine de la rencontre du regard et de l'image, le point présent de la vision, le présent dans l'image qui contient à la fois le passé et le futur de l'histoire représentée, racontée par l'image. C'est donc un point de *condensation,* centripète des mouvements spatiaux et temporels, mais centrifuge aussi car c'est de ce point que s'origine l'espace et c'est dans ce point que le présent se gonfle du passé et du futur: c'est-à-dire ce point de la peinture au présent où se trouvent (se lisent) des actions simultanées.

ÉLARGISSEMENT DU POINT

Dans le tableau de Koopini, on l'a dit plus haut, la construction *allover* élimine toute idée de point central ou de centre d'intérêt. *Mais d'être nulle part ce point est partout.* L'image de Kopinini est sans centre et d'autre part, on l'a dit aussi, elle s'identifie à toute la toile. Donc le *contour* du tableau, qui est aussi dans ce cas le contour de l'image devient important car à l'intérieur du cadre, donc l'espace cerné, "rien ne se passe", ou rien n'est représenté; et au-delà des limites de l'image ou du tableau le monde commence, la vie commence... Pour aller à l'essentiel et résumer la proposition de lecture que je fais de cette image (de ce genre d'images) je dirai que la construction de type *allover* (et cela surtout dans des tableaux de forme carrée ou circulaire) est *la représentation macroscopique du point de fuite de la peinture de représentation,* ce point à partir duquel par la suite le présent de la représentation se gonfle du passé et du futur du représenté.

La construction *allover* exacerbe l'impression de vide car elle est en quelque sorte un trop plein. L'absence de "composition" dans l'image *allover* n'est pas la mort de la peinture (de représentation) mais sans doute la représentation de son origine: le point, c'est-à-dire le lieu du tout et du rien, le point d'origine, qui est sans doute l'inverse symétrique du point de fuite. Insistons sur l'inversion: le point d'origine de l'image est le spectateur hors de l'image dont le point de fuite est le signe de présence dans l'image. Indiquer dans l'image la présence du spectateur (interlocuteur) c'est créer une situation de discours.

Reprenons, autrement: la construction *allover* est la représentation du point d'origine de la peinture de représentation. Le point de fuite est dans l'image la



Luc Béland, *Peinture/décem 1977*, acrylique sur toile, 183 x 183 cm, photo. Yvan Boulerice.

marque graphique de la présence du spectateur qui est hors l'image mais qui en est l'origine. Cette position, occupée d'abord par le peintre lui-même, est reprise par tout spectateur qui par son regard ranime la représentation. Comme représentation macroscopique du point de fuite, la construction *allover* est la figure symbolique du spectateur. Ainsi le tableau moderniste n'est plus *fenêtre* ou théâtre d'un spectacle, lieu de représentation d'une histoire, mais plutôt *miroir*. Miroir où le spectateur voit de lui-même son image dans la position du peintre/énonciateur. Ajoutons qu'il voit cela dans/par la couleur.

Avant de quitter ces dernières observations, je voudrais relire de Kandinsky quelques remarques sur le *point*[14]:

Le point géométrique est un être invisible. Il doit être défini comme immatériel. Du point de vue matériel le point égale Zéro...

Ce Zéro — le point géométrique — évoque la concision absolue, c'est-à-dire la plus grande retenue, mais qui parle cependant.

Dans la fluidité du langage le point est le symbole de l'interruption, du Non-Être (élément négatif) et en même temps il est le pont d'un Être à l'autre (élément positif).

Le point est la résonnance du point, son refus de se mouvoir sur le plan ou au-delà du plan, réduisent au minimum le temps nécessaire à sa perception, de sorte que l'élément temps est presque exclu du point, ce qui le rend dans certains cas indispensable à la composition.

Tout ce chapitre mériterait d'être considéré dans l'optique de la lecture que je propose ici, à cause des qualités temporelle et spatiale que Kandinsky attribue au point[15]. Faisons seulement remarquer que dans la construction *allover* toutes les qualités du point se retrouvent, mais amplifiées. Donc tout se trouve dans ce rien[16].

ESCALE THÉORIQUE

Mais si le point ne se meut pas au-delà du plan le point macroscopique, par l'*étalement de la couleur* qui le compose, qu'il met en jeu, crée une ambiguïté. Dans un texte d'une grande perspecacité[17] Rosalind Krauss a analysé comment la couleur met en danger la bidimensionnalité de la surface, comme cela se réalise d'une manière aiguë dans le cas des tableaux d'Olitski:

If this sense of obliqueness *has a further importance, it is because in this newly created angle of vision one at last realise, the surface of the canvas. Because the seeing of the surface is tied to the perception of a kind of color which so opens and expands that surface toward the viewer that it might be characterized as foreshortened, the very seeing of the painting in all its literalness poses a question about* where *the surface is. To see Olitski's color means to see the surface itself as elusive and maligned; for the color which permeates that surface has the capacity to destroy its identity as inert, discreet, locatable and* objective[18].

Donc puisqu'il y a dans la couleur une profondeur optique qui menace l'intégrité du plan de la toile, il faut donc contrôler la couleur, la retenir dans une certaine disposition sur la surface qui n'annule pas cette surface. Se trouvent donc réunies, en tension et dans toute la complexité qui surgit de cette rencontre, les notions de plan (horizontalité-verticalité), de profondeur (espace optique de la couleur) de présent —inhérent au point et amplifié dans la construction *allover* et la puissance métonymique des parties de la surface).

La profondeur ramenée par la couleur n'est pas la profondeur de l'espace tactile de la perspective, mais une profondeur optique qui insiste simultanément sur la frontalité de la surface. La situation discursive est donc maintenue mais d'une manière complexe.

LE CARRÉ MULTIPLIE, LA GRILLE

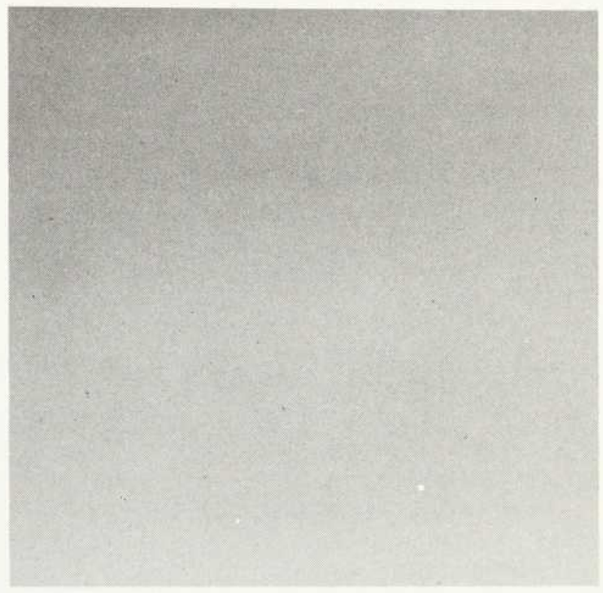
Comme le tableau de Mill, celui de Kiopini mérite d'être encore attentivement examiné. Abondamment coloré, vide de "composition", ce tableau est cependant construit selon un ordre rigide: le *quadrillage* de la surface. Le motif, composé de la juxtaposition des petits carrés, est donc la reprise et la répétition de la forme totale de la toile[19]. Ce motif, que l'on peut lire encore comme le rabattement sur le plan de la toile du fond de la perspective, insiste alors doublement sur le plan de la toile. Mais ce quadrillage c'est la surface de l'échiquier sans la distinction de la valeur des cases, des positions qui rendent possibles les stratégies et les déplacements[20]. Toutes les cases contigües sont égales et indifférenciées chromatiquement. Il ne reste qu'une grille, qui se laisse sentir car elle règle la distribution des couleurs, mais dont l'effet est d'empêcher la couleur de produire ses effets. Se laissant voir dans la couleur ce dispositif contient la profondeur que la couleur pourrait inscrire trop radicalement dans l'image.

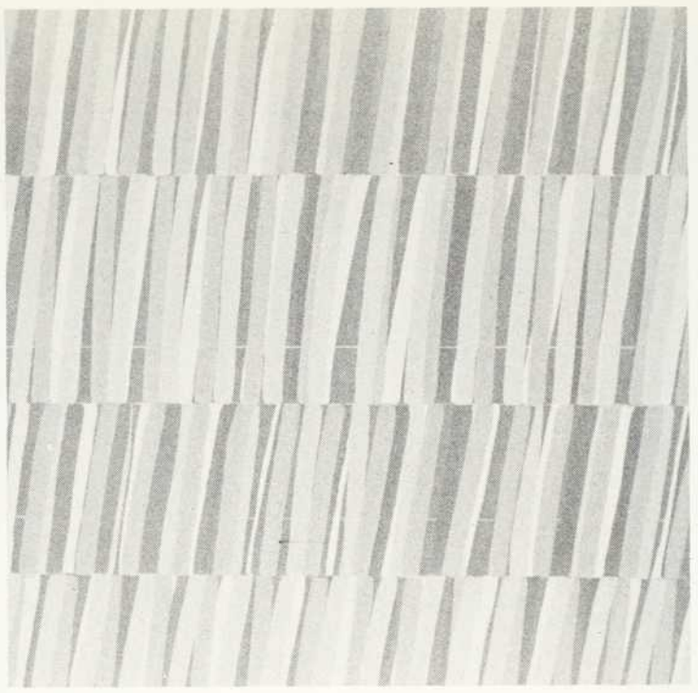
D'autres artistes utilisent le motif de la grille pour retenir ensemble le plan et la couleur mais en risquent l'enjeu d'une variante: la virtualité d'une grille en tension avec le cadre. C'est le cas des tableaux de Luc Béland. Le grand champ coloré, monochrome, est traversé par une grille en formation. Le motif est en tension avec la forme du cadre mais reste comme lui rectiligne. Devant cette image le spectateur restera simultanément sollicité par la profondeur de la monochromie et la grille qui affirme la planéité de la toile. Et ceci sans que la notion de présent soit attaquée. Profondeur et bidimensionnalité se trouvent constamment indissociables et toujours visiles dans l'instant de la vision. Une légère vibration s'installe dans l'image qui rend la surface moins statique, disons moins minimaliste. Et le spectateur reste toujours entre les deux systèmes autonomes de la couleur et de la ligne qui engendrent l'un sur l'autre des effets.

Ce que fait Béland, Françoise Tounissoux le fait d'une manière plus discrète et plus subtile dans ses récents tableaux. Leur proposition semble toutefois d'abord se rapprocher plus radicalement des oeuvres de l'art minimal. L'impression de vide est ici d'autant plus provoquée et ressentie que le blanc qui recouvre la toile rappelle le canevas lui-même. Mais le tableau de Tounissoux n'est pas blanc, véritablement. Le blanc est appliqué en minces couches successives sur un canevas déjà préparé, couvert de couleur orange. Avec la succession des couches blanches ce fond disparaît presque totalement. Je dis presque car si on regarde attentivement le tableau quelque chose dans le blanc se sent qui l'anime. C'est l'orange du fond qui s'agite et transperçant le blanc qui fait écran, semble venir à la rencontre du regard du specteteur. Mais jamais cet orange dans le blanc ne se laisse percevoir réellement; seul ses effets sont sensibles, sentis par l'oeil qui s'attarde sur l'image malgré sa singulière et apparente simplicité.

Mais ce n'est pas tout encore: en regardant ce tableau, si on ne se laisse pas effrayer par la blancheur première, on peut voir que son tracées de fines lignes obliques oranges. Comme dans le tableau de Béland, ces lignes sont interrompues, mais, complétées elles construisent la même grille sur la surface. Ces lignes de couleur orange sont cependant tracées sur la surface blanche: elles sont la dernière

Françoise Tounissoux, sans titre, 1977, acrylique sur toile, 190 x 190 cm, photo. Charlotte Rossendhler.





Denis Asselin, sans titre, 1977, acrylique sur toile, 190 x 190 cm, photo. Denis Asselin.

étape du travail. Examinées de près, on remarque que ces obliques reprennent le sens de l'application des diverses couches de blanc qui apparaît d'abord uniforme. Le motif de la grille orange écrase le blanc sur la surface de la toile et rejoint le fond orange qui surgit à travers le blanc. De l'avant et de l'arrière les effets de l'orange vont à la rencontre les uns des autres et *retiennent* ainsi le blanc sur la surface bidimensionnelle de la toile. Mais le blanc, retenu comme seule couleur réellement visible sur la toile, par le travail et les effets de l'orange presque invisible, reste à la fois *opaque* et *lumineux* et ramène les tensions que l'on a plus haut longuement expliquées, tensions entre la bidimensionnalité et la profondeur, dans la construction *allover*.

LA RÈGLE ET LA MAIN

Dans les deux exemples qui vont suivre, le même système se d1veloppe en se complexifiant, mais en raffinant le travail sur les possibilités de la couleur. De ces deux oeuvres on ne fera que pointer l'élément nouveau qui apparaît, même si elles mériteraient comme les autres un plus long commentaire.

L'élément nouveau: une certaine abondance des couleurs qui ne crée pas une surface uniforme comme chez Kiopini. Dans le tableau de Denis Asselin on remarque le retour de la bande horizontale qui fragmente la surface. Mais la ligne tracée qui court d'un bord à l'autre est aussi quelquefois interrompue et donne l'impression de s'infiltrer dans le motif. Ce motif, composé de traits obliques entremêlés crée lui-même des modulations sur la surface qui éveille l'idée d'une certaine profondeur. Mais Asselin utilise des tons rabattus de valeurs égales et unifie ainsi la totalité de la surface dans un *allover chromatique:* la profondeur créée reste infiniment mince et ne permet pas de sentir une distance, un vide, entre les éléments qui composent le motif total. Il s'agit plutôt d'un effet de vibration ondulatoire qui court sur la surface de la toile, comme un frémissement. On pourrait dire, autrement, que de proche en proche sur la surface l'apparition de la profondeur se corrige, s'efface, tout en étant continuellement suggérée. Le travail des lignes horizontales tracées à la règle "contrôle" celui des traits obliques de couleur tracées à main levée.

Dans le cas des tableaux de Lucio De Heusch, le problème de la tension entre deux systèmes autonomes est proposé différemment mais rend explicite cette dualité que l'on a essayé de dégager tout au long de cette analyse. Dans ces images tout ce qui est dessiné l'est en quelque sorte en négatif car tout ce qui est blanc, et particulièrement les bandes obliques, est le fond réel de la toile; le dessin linéaire est obtenu par le retrait des caches que l'artiste dispose lorsqu'il applique les couleurs. Ces couleurs, distribuées régulièrement en agglomérations sur la surface qu'elles débordent, ne créent pas réellement de profondeur optique puisque d'un groupement à l'autre elles ne suivent pas le même ordre de superposition. Ensemble, ces groupes de couleurs constituent un motif global, une image mouchetée d'une manière assez régulière; même si chaque groupe de taches est singulier à cause des qualités arbitraires des taches qui sont appliquées au vaporisateur et teignent la toile, le rythme d'espacement des groupes est calculé pour produire une surface également occupée. Ce motif général est traversée par le motif des bandes vierges. La totalité de l'image, dessin et couleur, joue donc sur la confusion des espaces optique et réel, de la profondeur et de la bidimensionnalité.

Ajoutons, pour amorcer notre conclusion, que cet espace de confusion est en un certain sens un espace artificiel, l'espace pictural opposé à l'espace naturel, mais encore l'espace d'une fiction, de la ruse, où le tableau se donne à voir comme tel mais laisse pressentir qu'il est beaucoup d'autres choses, sans que l'on puisse précisément dire ce qu'il en est de ces autres choses, en sachant toutefois qu'il ne s'agit pas du monde visible de la nature mais sans doute plutôt du monde invisible de l'homme, de son désir de se dire.

Particulièrement dans ce tableau de De Heusch, un élément retiendra pour finir notre attention: la mise en abyme que produit le rectangle inscrit dans l'image. Tableau dans le tableau, il reprend la problématique du tableau qui le contient. Avec ses frontières confuses, ouvertes, il se distingue mal de l'image qui l'entoure et dont il reprend, sans distinction de dimension, les motifs. Il est à la fois le tableau et quelque chose d'autre, comme sa citation. Mais la citation est un acte, un déplacement qui suppose un bricolage. Si le rectangle inscrit cite le tableau qui lui sert ici de cadre, de support, de contexte, il montre alors que ce tableau est aussi une construction, une fabrication[21].

POUR LA COULEUR

On peut dire, pour conclure, que dans les oeuvres que nous avons étudiées, la couleur est substance première et exclusive. Elle dessine des formes intérieures et les limites du tableau et, pendant la circonscription de cette aire de jeu, elle met en jeu (questionne) sa vitalité, son énergie, sa force expressive. Le contrôle des effets de l'assemblage dépend des désirs du peintre. Mais ici il ne réduit pas la couleur à sa fonction reproductrice comme c'est le cas dans la représentation: la couleur n'est pas ici illusion, mais réalité. Elle est productrice de l'espace qu'elle expose; non plus transparente (mimétique) mais opaque elle n'a comme profondeur que celle qui s'ancre matériellement en elle. Elle place le spectateur devant un espace ambigu: *profond* par la couleur, mais *plan* parce que cette couleurretenueenvoie aussi sans cesse à la bidimensionnalité du support. Comme si la couleur rendait justice à l'autre, à la toile dont elle dépend, tout en ne se trahissant pas elle-même. Mais encore comme si elle rendait justice au peintre en montrant qu'elle est réglée, sans perdre ses qualités intrinsèques.

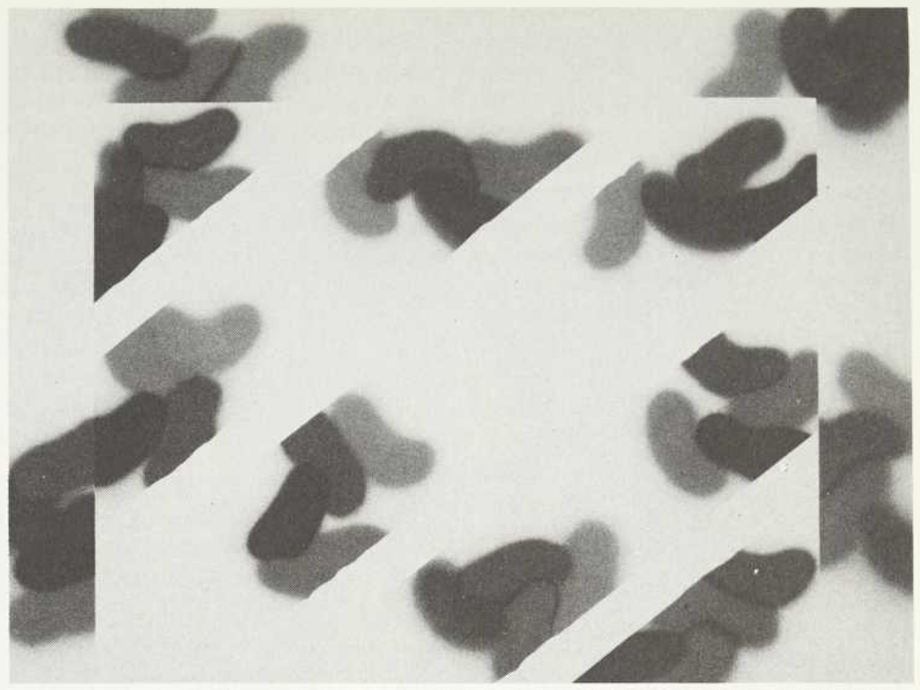
Fondée sur la relation entre l'artiste et la couleur, l'artiste et le spectateur, le tableau et le spectateur, cette peinture complexe semble proposer de *tout laisser se produire* sans priver chacun des éléments et en les laissant dialoguer. Ces artistes ont choisi de ne "rien représenter" sinon l'histoire du tableau lui-même comme lieu de la couleur en acte. Ce qui n'est pas rien puisque le tableau est la marque (trace) d'un acte de parole picturale (discours), donc l'inscription (texte) d'un sujet dans la peinture: ce qui est plein de sens puisque c'est la constitution de sujet comme peinture par cet étalement de la peinture. Mais s'il exprime dans sa forme sa genèse[22]. Ce genre de tableau est donc doublement autobiographique.

ENCORE, ENTRE-DEUX

Il est donc impossible de réduire ces oeuvres à un seul système. Surtout dans le cas de Comtois, Mill, Kiopini et Tounissoux c'est alors un erreur de les rattacher directement à l'art minimal, même si elles en citent explicitement des éléments. Pourtant elles demeurent dans l'esprit de cette tendance qui est un accomplissement de la théorie moderniste de Greenberg, c'est-à-dire de la peinture qui réfléchit sur sa spécificité et qui manifeste cette spécificité en réduisant toute la peinture à la présentation de sa bidimensionnalité. Mais dans sa théorie, Greenberg refoule la couleur en ne lui accordant qu'une valeur fonctionnelle, je dirais strictement *formelle* dans le sens linguistique, une valeur déictique: c'est-à-dire qu'elle sert à indiquer, à montrer la planéité de la surface du support qui la reçoit.

Mais *la couleur n'est pas le support,* même si elle se confond dans la plupart des cas avec lui. L'oeuvre de Mill, en réservant les bordures de la toile, nous rappelle que la couleur produit une *image.* Lorsqu'elle est subordonnée aux exigences du support, la couleur refoule un peu ses qualités. Chez Greenberg la couleur est ainsi déterminée pour résister aux traitement subjectifs qui lui ont fait subir les Expressionnistes abstraits. Chez Marin la couleur est soumise aux exigences de la représentation objective qui est essentiellement fondée sur un contrôle du dessin.

Dans la peinture abstraite actuelle du Québec, la couleur survient, ni expressionniste ni minimaliste, plus libre et plus autonome, même si ce retour s'opère dans la retenue. La couleur ne remplace pas les autres systèmes, elle collabore avec eux. Le retour de la couleur est le retour de la *profondeur:* la profondeur optique inhérente au matériau lui-même qui menace le fond du tableau, mais encore le fond de la couleur,



Lucio De Heusch, *Peinture nº 23,* 1977, acrylique sur toile, 183 x 239 cm, photo. Yvan Boulerice.

son fond sexuel et son rapport aux pulsions, qui menace de représenter dans l'image l'irreprésentable, ce lieu, sans histoire, de toutes nos histoires, l'inconscient.

L'ambiguïté qui a été soulevée dans les oeuvres choisies témoigne de cette présence simultanée, en position oscillante, du discours pictural et de l'histoire du sujet, et/ou de l'histoire de la peinture et du dis- Se dessine ici la structure formelle de l'énoncé autobiographique, dont la problématique est justement de réconclier les exigences du récit historique, mais qui ne peut échapper à inscrire le sujet d'énonciation puisque dans le récit qu'il raconte c'est de son histoire qu'il s'agit. *Entre* l'histoire et le discours: voilà où se situe la peinture québécoise actuelle, comme le récit autobiographique.

Ce lieu *entre* l'histoire et le discours n'est pas un vide: c'est l'espace de l'*entre-deux:* la frontière, la limite qui s'ouvre pour contenir un monde. La peinture s'y exhibe: autobiographie de la peinture. Mais dans sa figure, elle présente la structure formelle du récit autobiographique: autobiographie de l'artiste, comme peintre, c'est-à-dire comme travailleur de la couleur. Chacune des composantes restant cependant présentes, autonomes, en jeu dans la fiction picturale.

Donc la peinture abstraite actuelle au Québec semble représenter, symboliquement, le présent québécois: un peu de temps, un peu d'espace, l'entre-deux (cultures), un lieu qui s'ouvre et s'invente un langage, pour *raconter son histoire.*

Et peut-être qu'en fin de compte, comme dans le mythe avec les lieux communs réorganisés cette peinture n'offre au spectateur qu'une matrice autobiographique pour qu'il plonge au fond de lui-même dans la couleur[23]... ■

(Paris, Montréal, New York 1978)

NOTES

1. Ce texte a fait l'objet d'une communication au Centre culturel canadien à Paris, en mars 1978 dans le cadre de l'exposition des oeuvres récentes de Louis Comtois. Une esquisse de la problématique a été présentée, à propos d'une oeuvre de Richard Mill, au congrès annuel de l'Association d'art des universités canadiennes, à Montréal, en février 1977. Que Louise Letocha trouve ici mes remerciements pour l'intérêt qu'elle manifesta alors pour que je poursuive cette recherche. En voici les résultats actuels.
2. Titre d'un livre de Louis Marin auquel il sera fait ici référence, implicitement et explicitement: *Détruire la peinture,* Paris Galilée, coll. Écritures/Figures, 1977.
3. Jean Baudrillard, "La précession des simulacres", *Traverses/10: les simulacres,* 1978, p. 9.
4. On peut rapidement mentionner que les artistes dont il sera question ont plus ou moins trente ans. Leurs interrogations picturales se développent durant les années soixante-dix et succèdent donc aux deux "mouvements" qui fondent la peinture québécoise: les *Automatistes* qui s'inspirent du surréalisme et dont les oeuvres se rapprochent formellement de celles des artistes de l'École de Paris, les *Plasticiens* qui, s'ils se reconnaissent des affinités avec l'oeuvre de Mondrian, restent cependant très près des formes américaines de la Post Painterly Abstraction. Donc ces deux phases de la peinture québécoise qui se tourne soit vers la France soit vers les États-Unis servent de contexte à un nouveau développement. Tout ceci qui est trop schématique et bien vite dit, bien sûr, suffit au propos qui suit.
5. Sont reprises ici quelques idées développées plus longuement dans "Retenir la couleur", publié dans le catalogue *Louis Comtois,* Paris, Centre culturel canadien, 1978, pp. 4-10. Elles servent de toile de fond à l'analyse qui suit.
6. On devra reprendre à un autre moment, car pour l'instant cela déborde le cadre du propos qu'on s'est ici fixé, ces marques gestuelles et leur rapport à l'énergie du corps, la pulsion, la tension, le relachement, etc.
7. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* Paris, Gallimard, tome I, 1966, tome II, 1974; G. Genette, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972.
8. L. Marin, *À propos d'un carton de Le Brun: le tableau d'histoire et la dénégation de l'énonciation,* Urbino, Centro Iternazionale di Semiotica e di Linguistica, Documents de travail F41, 1975.
9. Dans "Modernist Painting" (1965), dans G. Battcock, *The New Art,* N.Y., Dutton, 1966, pp. 101-110; et partout dans *Art and Culture,* Boston, Beacon Press, 1961.
10. Qui ne conçoit ce modernisme qu'en termes d'abstraction. À ce sujet cf. Nicole Dubreuil-Blondin, *La fonction critique de l'oeuvre d'art dans le Pop Art américain,* à paraître.
11. Même à l'occasion du Caravage, dans son *Détruire la peinture, op. cit.,* Marin ne propose pas un système autonome de la couleur. Cf. R. Payant, "Le corps dévoré par la peinture", *Degrés,* Bruxelles, à paraître, 1978.
12. "The picture has now become an entity belonging to the same order of space as our bodies; it is no longer the vehicle of an imagined equivalent of that order. Pictorial space has lost its "inside" and become all "outside". The spectator can no longer escape into it from the space in which he himself stands. If it deceives his eye at all, it is by optical rather than by pictorial means: by relations of color and shape largely divorced from descriptive connotations, and often by manipulations in which top and bottom, as well as foreground and background, become interchangeable (...) The eye has trouble locating central emphases and is more directly compelled to treat the whole of the surface as a single indifferenciated field of interest, and this in turn, compels us to feel and judge the picture more immediately." C. Greenberg, "Abstract, representational, and so forth" (1954), dans *Art and Culture, op. cit.,* pp. 136-137.
"Chaque centimètre carré du tableau a la même valeur et il participe à la construction au même titre que tous les autres. Favoriser certaines parties du tableau pour en négliger d'autres est un procédé qui ne peut se justifier. La surface du tableau est homogène, la tension de la forme doit donc être répartie de façon unitaire." "... l'unité véritable du tableau c'est l'unité de ce qui était avant et de ce qui est apparu après son exécution." "L'unisme en peinture requiert la concordance de tous les éléments du tableau avec ses données préexistantes (...) la platitude de toute la surface du tableau est sa caractéristique première et (...) tout le tableau, après sa conception, doit créer une surface homogènement plane. Le tableau doit être homogène et plan." W. Strzeminski, "L'Unisme en peinture", *Macula* nº 1, 1976, pp. 22, 23, 27.
13. La construction *allover* porte donc à son comble le caractère métonymique des parties d'un tableau.
14. *Point, Ligne, Plan,* Paris, Denöel-Gonthier, 1970, spécialement pp. 2-61. C'est Kandinsky qui souligne.
15. Rapprochons encore Kandinsky, *op. cit.: "Le point est la forme temporelle la plus concise...* Ainsi est-il, intérieurement, l'*affirmation la plus concise et permanente,* qui se produit brièvement, fermement, vite." (Il souligne),
de Strzeminski, *op. cit.:* "... tout cela introduit dans le tableau baroque une telle teneur en temps que nous devons presque le lire, déchiffrer progressivement l'action des formes et ne parvenir à une *vision* de l'ensemble que par une lente synthèse. Cependant le tableau est, ou plutôt devrait être, uniquement destiné à être perçu. Il ne devrait pas être une rencontre dramatique de forces (...) mais un phénomène strictement visuel." "Le tableau intemporel, opérant uniquement à partir de la notion d'espace est le but de nos recherches." (Il souligne),
de Grennberg lorsqu'il parle de l'effet de présence *(effect of presence)* dans "Recentness od Sculpture", repris dans G. Battcock, *Minimal Art,* N.Y., Dutton, 1968, pp. 180-186.
16. Pour un projet de *Studio International,* été 1970, Siegelaub permit à des critiques de choisir des artistes pour remplir une section de la revue. Lucy Lippard demanda à huit artistes à qui elle envoyait la liste des participants d'adresser à l'artiste suivant sur la liste des "instructions". On Kawara envoya un télégramme à Sol LeWitt: "I am alive. On Kawara". LeWitt envoya le suivant à Douglas Huebler: "Begin at the beginning, end at the end, end at the beginning, begin at the end". Il dessina un point.
17. R. Krauss, "On Frontality", *Artforum,* mai 1968.
18. Je souligne. Par cet effet de la couleur, la structurelle formelle de l'image obtenue est à mi-chemin entre les structures opposées de l'histoire et du discours. La surface n'est ni complètement de profil (relation subjective, profondeur) ni complètement de face (relation objective, frontalité). Sur la profondeur comme mise en profil de la largeur, cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945, p. 294ss.
19. Insistons encore sur ce point: la sémantique de la métonymie trouve ici son équivalent visuel-formel dans la substance d'expression.
20. Sur la sémiotique de l'échiquier et de la peinture, df. J.-L. Schefer, *Scénographie d'un tableau,* Paris, Seuil, 1969; et surtout les travaux récents d'H. Damisch, à paraître.
21. Même si la série des *Cassation/Open/Ouvert* (1976) de Charles Gagnon est construite selon cette figure de la mise en abyme, *comme si* le rectangle inscrit "prenait" une partie du rectangle de la toile, Philip Fry, dans son bel article "Charles Gagnon: Making and Taking", *Parachute* nº 8 automne 1977, pp. 4-13, n'y fait pas référence. Pourtant, en parodiant l'acte photographique, la mise en abyme pictural théorise le faire spécifique de la peinture.
22. Est-il nécessaire de préciser que c'est par cette dualité que ce genre de tableaux se distinguent de ceux qu'on nomme "expressionnistes".
23. Ce qui fut fait ici entre la France et les États-Unis!



GUNTER HAMPEL

an interview by Art Lange

AL: I've read that your father was a street musician. Did you get into music through him?

GH: Well, that's not exactly correct. My grandfather was a musician who played sixteen instruments, and he was a folk musician. But the thing is that my grandfather was a composer and he played for dances in the country. He played classical music as well, but actually he was someone who was making music for the folks. And back in those times it was a community service, you know, and that's what we are trying to strive for now, that our music is not just a music in the hands of some few but that the community lives with it and works with it. My father was a fantastic piano player, but his family never allowed him to go into the profession. The same with me. My parents wanted me to be an architect. They didn't want me to be a musician because, you know, parents look to the economic side of things. They never thought that someone could make music and live from it. It is still a big question mark.

AL: Was there a lot of music in your house when you were growing up?

GH: Sure. And when my father played the piano, there was the sun shining, even if it was a rainy day. When I was a kid there was nothing I wanted more than to play the piano like my father. My son, he's now three, he plays drums. He plays well for his age. He really *plays* it.

AL: Was there classical music around the house as well?

GH: Everything. My father played the violin too, always looking for some excitement, trying things out. My father was *improvising.* It was not like Charles Ives, but there was always the spirit around the house. He could sit down at the piano and play anything he heard or he wanted to do. He'd start a tune and then lose himself improvising. He didn't know what he was doing, he just liked it. And so when I was a kid, I tried it too, with the poor technique I had I just went out and started to play. The more technique I gained, as my father and later others taught me, the more I could go off.

AL: I know you've done musical projects with Henze and Penderecki. Could you describe your involvement, say, with Henze?

GH: You see, these people wanted me to perform in their pieces because I am the improviser that I am. There are certainly a lot of other people who can read that music and play it. But they learned of my existence because I've been playing for more than 20 years. In Europe, it's like a smaller country; my music is on the air all the time, and if I had a concert they might come and hear something and get excited. In Berlin, it's a big melting pot of everything, still, it's only a shell of its former existence on the surface. So I met Henze over there. I was playing in this club and he and a bunch of people, Nureyev and others, came. And he always said "I want to do something with that music." So I gave him a few records, "Dances" and "The 8th of July, 1969", so he'd have a knowledge of what I was doing. I met him twice and we talked about music and then he sat down and wrote some charts for this "Natasha Ungeheuer". You see, he's really a genius. He was not merely taking us, the way we play on a record, and putting this into his composition. He's someone like myself, a planner; he can see music and hear music before it's played. So he thought "Okay, the guys are now at this point, and if I give them something hard to work on then they could reach a point they might not know." But in the meantime, while it took him a year to write this, we were continuously progressing and working, so we had already come to another aspect, another point, another progression in our music. So when we got there, we were ready to play what he had planned as our future. But we realized this and adjusted, so that when the whole work was over, both Willem Breuker (who was the saxophonist in my band at that time) and I thought that this was some of the best work we had been involved

with. The new, free music still hasn't completely been worked out in the context of the larger ensemble. Now Henze says he can improvise too, but I've never heard it. So he found out that we could do something special because — I'm reluctant to say it, but it's the truth — most classical musicians cannot improvise. They haven't been trained to improvise. They're trained to be like these super machines, to replay music.

AL: In talking to Joseph Jarman recently, he said the same thing, and he's found that people like Stockhausen have written compositions for improvising musicians but hâve had the wrong type of musicians play them. If he had wanted, say, a tenor saxophone to improvise, Jarman said he should call *him* up, and he'd therefore make Stockhausen's composition work better.

GH: Well, Henze was one of those guys who realized this. And when this piece was ready, I spoke to him as a composer too and we arranged a lot of things to make it much better for us, so we don't find ourselves in a cage from which we cannot escape. He also used some of my pieces, which he put in there. I learned a lot from him and he has said in interviews that he learned much from us, and that in the future he will look for more people to come up with these concepts, as we have. In Germany, I started playing this music with another fellow over 15 years ago, and now a whole generation has come up after us, 300 or 400 musicians who can play this new music. It's beautiful.

AL: As far as composition is concerned, do you see the European classical music aesthetic growing closer to this country's Black creative music aesthetic?

GH: That's a difficult question, and an important question; something I very often think about. Since I'm from Europe, I've grown up with that European aesthetic and I've taken for granted that it's there, and I don't need to think about it. It's just in me — people like Schoenberg, and Bartok, and Webern. I grew up with that music and played that music. And I also first heard the Afro-American music at the age of eight, so I grew up with both. I don't think that either of these musics lives totally by itself, alone. In other words, I would say that the Afro-American music which is now so strong and being put out by the black people who say "This is *our* music", this is not solely African music. Where would they stand if there hadn't been the compositional song forms from Europe? Like the blues is a form from French and German song forms. The saxophone, clarinets and flutes are all European instruments which demand also a European tuning. So African music is mostly pentatonic music which has been recycled through the European instruments and the European forms. So when they say "This is only African music" it's not true. I'm really horrified that even those qualified musicians who are out here in this country still use this to isolate themselves and say "This is Black music, and that is White music," with certain attitudes towards it. I'm pretty out of that because I am from Europe, but I hear that the white musicians over here often don't get along so well with the black musicians because there is a policy behind it to separate the musics. But jazz music is the only music so far where everything of this world, of this globe, is able to come together. If you talk about soul, the spirit and the oneness of human beings, there definitely has been a lot of sources in what we call "jazz" music. Actually, when you talk about "jazz", people mostly think you mean that music we call bebop. But when we talk about the contemporary growth of this music into a global music, the media and businesses have not been aware of that fact.

AL: I find that composers like yourself are able to accept things from all over. You just put everything into your music, so it embraces all cultures.

GH: And in addition we have our own inventions, our own ideas. So in order to place these inventions into our music, we've had to let it evolve in order to express ourselves. I cannot express myself through the lines of Milt Jackson, or Lionel Hampton, or Gary Burton. They have something which I cannot express or feel and I love them, but there is something more in me. My spirit wants something else so I have to work on it, on compositions and improvisational structure so that I and my friends who have the same spirit, can express ourselves. It's a need for all artists who improvise to have new material to work from; I was just not thinking of putting out new tunes so people can improvise on the changes or on the structure, I mean that I've been opening up the compositions so much that anybody who is playing them has got to be a composer in addition to being an improviser; in order to make them happen. I mean the demand is that he really look into himself and find the sources of energy coming out of himself, rather than copying things. Because that has been the direction in European jazz music in the last 20 or 30 years. Almost 90% or more of the musicians are just copying the latest American style. You know, trumpet players play like Booker Little or Miles Davis or Clifford Brown, or piano players play now like Cecil Taylor. There are more Cecil Taylor piano players over there than here, and they make more money over there than Cecil does. People of my generation were really the first ones not to just talk about it, but to really make music out of our own sources. This has been good for us, and good for the Americans who suddenly could find another new way of singing. I mean, Cecil Taylor was not the first one to look into European structures in order to express himself. I mean, Mingus, and Ellington... all the lines of great people always used other forms. You see, jazz music is always a little behind and I am not the only one who said so, Charlie Parker and others have said it. The harmonic progression in so-called European classical music is always a little in front. Now we've cleared these things out and discovered that the freer form is not chaos, it's certainly a place where there are rules to be followed. There are expressive possibilities still unlocked, still not used, and so we have much work ahead of us; we've just tapped the little things that could be done.

AL: I once read an article where you were quoted as saying that your music is like a ballet. Could you explain that?

GH: When we talk about movement, music, and rhythms our most natural movement as humans is the dance. Since we had the psychedelic experience over the last decade, we know that there is an outside existence and an inside existence which also reflects the universal existence. So through any human being there is this form of the universal dance, the cosmic dance is in us, our total movements are made up not only of our own actions, but the actions which are going through us, this energy, like the healing force of music. Everything is in us, so when I and my friends play music, it's like we're a little globe or a little universe which turns around or moves, and so it is a kind of ballet we are involved with, a kind of dance. Now my talent is that I can combine these different movements, like when one musician has his movement and I have my movement, I am able to combine those so everyone is doing his own dance in a circle where we are linked together. In other words, we tune each other in, we don't just get out there and start to blow. This is where my compositions come in, to enable us to tune each other into certain rhythms, certain movements which allow us to turn around on our own axis but play together. You see, most free music uses the drums as a force to propel, and the horns go within. But we tune each other in and this has much more of an effect while playing collective improvisations. This comes when you realize that everybody has his own way of moving. If you go out on the street and see somebody walking, everybody's walking differently. Not just musicians, you can tell by the way a person walks how he or she feels at this particular moment.

AL: In other words, each one of the musicians is reacting to what the other person is doing and the composition grows out of that type of spontaneous reaction between parts.

GH: Right. And we are interested in what is happening at that moment. Stockhausen or Henze spend a whole year writing a composition and then it has to be played in a certain way. But I'll work for a whole year on a composition to make it open enough to use the energy of the moment which is the energy of the audience as well as the energy of the musician. So we're facing this incredible fact that we may be playing compositions, but it seems like a different band playing. I mean, we're going into so many different areas through that same tuning in that the only explanation is that we've hit the energy of the moment, right now. This is the aim of my compositions; to be able to express a momentary desire. So I am not nailing down musicians to force them to play a certain way as most classical composers do, or as most jazz musicians are doing. If you are playing with Charles Mingus, you can only play a certain way. Mingus is great but his musicians can only play the way he predicts or directs it. But I'm in for tuning us in to dance together. For example, I had the chance to dance with some American Indians here and they have a certain sense of brotherhood together, dancing. Their movement towards our musical energy is a little bit stiff but it certainly has the type of tuning in that I like. There are certain patterns of movements, and also I'm putting a harmonic togetherness into free music, not just putting out some scales on which to improvise, but the whole relationship of musical intervals plus intervals in the mode. For example, you can take a note apart and there appears to be a whole universe in just one note. And we've experienced these things.

AL: How would you say your conception of group playing differs from solo playing?

GH: I did a solo tour last year in South America, about 30 concerts, and being in South America, I was totally away from my sources of life. I have a certain lifestyle which feeds my energy to perform. So I had to see that my musical energy came from me, totally. In these 30 days of improvising alone every night, I realized that when I play with other musicians, the energy is equally balanced between the participants, it is not solely my energy. I'm playing with Perry Robinson, or Jeanne or whoever, they're playing with my energy and I'm playing with their energy; we balance it out and do the dance together. So it's not that we play a background while somebody does a solo. Everybody is able to change the music structurally through what we're playing. We put ourselves into situations where we help the other fellow get his thing out.

AL: On your solo album, "Dances", there is so much diversity and unexpected types of compositions due to the way you seem to utilize the instruments, in a way totally different from the one one is used to hearing them. For example, the one piece for flute where the percussive sound of the keys almost sounds like a Balinese percussion instrument; I've played that music for people unannounced and no one has ever guessed that it was a flute. There is also a piece where it sounds as if you're bowing the piano strings in some way.

GH: Yes, I'm using my fingernails. As I said before, we have to be inventive. You see, instruments are only tools for me, like a brush for a painter. You are not supposed to paint with a brush in only one way, you can do any kind of stroke. And so with instruments too, you can use a flute as a percussion instrument. It's just that we have so many taboos, we have so many borders in our mind about life, music, morality, about everything, that we sometimes don't see the nearest things as they are. So we must use things differently than they are supposed to be used.

AL: Have you had a very extensive background in folk-ethnic music of other cultures?

GH: It never stops. I'm learning and the more I learn, the more I know there is much more to learn. If you are a creative musician, in order to bring out the new music, you have to know what there has been before you. So just for my own demands, I have had to study all histories of music. But I wasn't studying it intellec-

tually, I was studying it from the point of view of energies and feelings. But then, I'm a Virgo, so I always try to find out how things are put together, structurally. So I learned all these ways, these conceptions from whatever I could hear. I'm still studying, whenever I arrive in a country, I try to find musics that I haven't heard before and I try to find out how people live, because that's important. You see, when you live in Germany and only know jazz music from books and records, and then you come into this country, things are totally different. You see, I was studying Milt Jackson, Terry Gibbs, Lionel Hampton, all those people, but I was lucky. I met Milt Jackson while I was playing a club in Paris. Kenny Clarke was there with his band and Jackson came to sit in, and I realized that this guy was different from me, so why should I be hung-up trying to live someone else's life? Because that's what it comes down to. These people who try to play like Miles Davis, they wear the same clothes after a while, and they try to have the same behavior, going offstage and everything, but with no reason. They just try to copy and their own lives get out of their hands. It's good to study masters, to the degree that you find out how they do it, but then you should look to your own sources, even if it turns out not to be that masterly thing that the other one has. You will eventually come to mastership if you find your own sources. In recent years, I've been spending a lot of time trying to find out how I could transmit my experience of music to people other than musicians. So I've been doing workshops with kids, making them improvise with simple techniques they can learn and I've been doing programs where whole towns were involved. For example, I was lucky to be commissioned to go into a town for a whole week and do a concert wherever I saw a space. So I went into schools, into the market place, to stores, to factories, I went to the old folks homes, I went to the prison. And you would be astonished to learn how the people reacted to this music when it's played. As soon as we got a chance to play there, people were asking us "Why don't you come more often?" and "Why don't you play on T.V.? We always hear the same people on T.V. all of the time and we are bored with this, but we cannot do anything about it." So when we go out into a marketplace, we play and people gather around, and they can't get enough of it. This has changed. Fifteen years ago they wouldn't allow us to go out there. But our music has grown too; I mean maybe fifteen years ago the stage of our experiments were not so commonly understandable.

AL: Do you think European audiences are more open to different types of cultural experiences, specifically musical ones, than American audiences right now?

GH: So far, I would say a strong yes, definitely. Because over there, our radio stations are not so commercial, our media are not so commercial. But it's getting more and more so because the American market has a very strong influence over there. After the war, America had totally taken over the ways of our culture, our business, everything. But we are saying "Don't copy the Americans, but learn." There is obviously a lot Europeans can learn from the American way of life, it's true, but also there's a lot of things Americans can learn from our culture. But we have our own statements, our own lives, we live here in the countryside, on this part of the globe, and there are certain things valuable for us. Lately, we've gotten some support from important people there. We still don't have financial support, but I hope we will get that too. I had to get away from that business world because they didn't want to bring out the music as we saw it. So eight years ago, I had to start my Birth record company in order to bring out the music as we musicians were receiving or transmitting it. I was just recently having a chat with the guy from Muse records and they say it's great music but there is no commercial value for it here. So they stay away from putting it out. My music is again different from free jazz music or that which our black brothers are putting out. Most people just feel our music and they get pushed into spaces they have never been in before. Even musicians who have played with us... our consciousness is somehow whirling above our heads and unifying above us in the room, it's like a church.

AL: I find the same thing true in the poetry world today. Unless you write in a certain recognizable style, you can't get published.

GH: But this is where the media is mistaken. The media believes in having one situation and stretching the situation over the years as long as possible. Then they create a new wave which just uses some other name, some other people, some other faces, and do the same thing over again. But any system can survive only when it renews itself. We aren't saying that everything that came before us was garbage; we grew up with it and learned from it. We just have something new to add to it and make it alive again. The whole history of mankind... we just bring it alive through poetry, through music, through painting. It's always been like this. It's just unfortunate that society recognizes us only 100 or 200 years later as being someone who did something important in our own time.

AL: The energy level of the work that's being created now is so much greater than the work that's being recreated, in a sense, that people can get so much out of it if they give it a chance. But they're not being given a chance to experience it. It's not being presented in a way where people can pick up on it even if they want to.

GH: I've found out that the establishment isn't as bad as we sometimes think. They just don't know. There are some heavy people there who have money and interest in culture and would like to help. But they just don't know who to help, because we are hidden away from everybody. Sometimes, I meet some of them and they are interested in hearing what we have to say. So my German government sends me around, like to South America, to do concerts. I'm going to do a tour through Asia soon and I'm very happy to have the chance to go out and play my music. But they don't bring my band out there, I have to do it alone. So we still haven't gotten the financial support which we need. For example, I have these bing band arrangements and I need $10,000 to put together the proper people. Anthony Braxton, Marion Brown, Oliver Lake and those people want to play with me; they have heard the music and want to partake in this involvement. But I have to have some money to make this happen. I have to save money from concerts, and I have to see if I can sell more records so I can raise the money to make this music happen. I don't need the money for myself, I'm living in a small apartment, but it's all I need.

AL: It's interesting that you mentioned these people who want to get involved in your music, because someone like Anthony Braxton sounds so different in your context than he does in another context. It really changes him radically and any change like that is good because you see another side of the performer.

GH: I know people and I know what people can do. I'm like a director from the theater who can tell which actor has talent. I sometimes know what talent a musician might have when he doesn't know it himself. This is what my talent is. So when I put musicians together, I can make them play something which they might have hidden all the time. Maybe they thought it was too sweet, or too mellow, or be something you might not want to say. You know, there are certain things you normally just don't say in front of an audience. So I'm trying to get them to open up and really play music. There are so many other things, show-off things, presentations and all that we try to avoid: we are really just trying to make music. ■

Art Lange is editor of Brilliant Corners: a magazine of the arts. As a poet he has published ON IMPULSE (a ditto-rations chapbook, Ommation Press) and GLEE: SONG (ad hoc press). He is of the co-founders and co-directors of the Chicago Poets Theater.

SELECTED GUNTER HAMPEL DISCOGRAPHY

Solo:
DANCES/Birth 002

With Anthony Braxton:
THE 8th OF JULY 1969/Birth 001
FAMILY/Birth 008
ENFANT TERRIBLE/Birth 025

With Hans Werner Henze:
DER LANGWIERIGE WEG IN DIE WOHNUNG DER NATASCHA UNGEHEUER/DGG 2530 212

With Krysztof Penderecki:
HUMUS-ACTION/Wergo (n. 1.)

With various instrumentations:
BALLET SYMPHONY/Birth 003
PEOPLE SYMPHONY/Birth 005
ESPACE/Birth 006
SPIRITS/Birth 007
I LOVE BEING WITH YOU/Birth 012
UNITY DANCE/Birth 013
JOURNEY TO THE SONG WITHIN/Birth 017
COSMIC DANCER/Birth 024
RUOMI/Birth 023
CELEBRATIONS/Birth 21/22

NOTE: All "Birth" recordings are available for $6 postpaid from Birth Records, 3400 Gottingen, Philipp-Reis-Strasse 10, West Germany; or from JCOA Distribution Service, 6 West 95th Street, New York City 10025 USA.

ITALIE

A "PANNING" SHOT OF THE
ITALIAN ART SCENE

Last season in Italy — and especially in Northern Italy — there was a lot of talk (criticism and wailing) from all quarters regarding the "avant-garde" state of affairs; about whether it was really dead and gone, that is, the art as well as the market, and so on. And as the talk increased it actually seemed to make things worse and a kind of psychological, if not actual, panic set a domino current in motion. At this point, it is not our intention to explore the origin of this domino effect; of course everybody in Italy speaks about the economic factor as the great cause for present art woes — a handy alibi — and in any case, I wouldn't put it first on the list of causes since everything in Italy goes contrary to most logical and reasonable sequences. If I were forced to choose a major culprit I would suggest this country's long-standing indifference towards today's culture and its overwhelming practical problems. So last season, generally speaking, the private galleries exhibiting the more experimental work, sold less and hung more stockroom pieces; the collectors of the foregoing art cooled or temporarily chickened out; the serious artist starved as usual, but continued to work, as usual; those very able artist/dealers got off the road and finally spent more time reflecting (and possibly working) in their studios — not at all a bad idea; some artists even lost their long-term gallery contracts — maybe not so bad either, depending on the degree of exploitation; and the State, provincial and municipal agencies continued their policy of not being organized to aid the artist with research, travel or any other kind of grants. Well that was last season and not a very pretty picture.

This season the art realities in the private galleries, for the most part, are looking better and there have been some valid efforts and interesting shows at Ala's, Marconi's, at Paola Betti's, and at Cannaviello's new Milan gallery, just to name a few. However, it is not this aspect of the current Italian situation that that I wish to touch on in this brief outlook, but rather, an intriguing phenomenon, for Italy, that merits comment.

Suddenly, a small group of serious critics (Barilli, Caroli, Fagone, Masini, to name just a few) and certain government sectors, have come out fighting mad. Within a few short months, we have already had an encouraging and positive burst of exhibitions (mostly group shows) taking place especially in the smaller and medium-sized cities around the country using available museums or comparable spaces, with budgets, however shoestring tight, suddenly surfacing; funds long frozen and destined for big shows which never materialized, now taken from municipal and regional (provincial) sources and put into smaller kitties, sufficient to set up series of theme shows, intelligently curated and generally documented with catalogues for the occasion. At the moment, these towns and cities like Volterra, Parma, Ferrara, Ravenna, Modena, Florence, Lodi, etc. have become extremely active (group shows, films and video by artists, performances, conferences) at least in the sense that artists working in diverse areas of the arts are now receiving some long-deserved exposure (if not dunding) around the country. So something appears to be happening after a period which was so unpredictable and precarious.

On the other hand, the Museums of Modern and/or Contemporary Art in Rome and Turin have been strangely silent this season; Bologna's Museum has given us less than we anticipated, however, during the period of the Art Fair (June 1-6) that charming city is expected to make up for things; among the offerings there will be a second edition of the International Week of Performance this time dedicated to post avant-garde theater, and to poetry in all its aspects. These events have been organized by Barilli, Quadri, Alinovi and Daolio.

Milan's museums have been relatively busy all season, unfortunately, not in the contemporary art sector. Perhaps it's not widely known that this important art center actually doesn't have a contemporary art museum — incredible but true. Possibly, the long-abandoned, handsome, early 18th century Villa Scheibler, after total renovation, if and when the 25-million dollars are found, will eventually be Milan's long-awaited Museum of Contemporary Art and may house a part of the famous Panza collection. In the meantime, and not to lag behind the smaller Italian centers, Milan has recently re-opened two rooms (for many years shuttered) on the ground floor in a wing of the Palazzo Reale, the city's biggest museum. This space was inaugurated on April 11 with a program called "Milan 80 (1980): a program for the visual arts", and in particular, for experimentation and research. There will be 8 events this season and judging from the enthusiastic reception on the part of the public and the critics, the city has no reason to regret the modest sum it has so far set aside for this project.

And then there is the alternative (new space) system; a lively network of spaces all over the world; and all over the world generally funded with grants from federal and regional sources; that is, all over the world but in Italy. But there is the rumor that this is about to change and next season might prove the point. However, until that happens, places like Zona in Florence (an artists' coop, and a little less active this season) and Milan's Laboratorio (another coop which did some excellent things this season: shows of contemporary Czech, Russian and Portuguese art, and General Idea, to name a few; but the Lab is also running into great financial difficulties) will have to sweat it out. Another alternative space in Milan is Out Off; so far only private money has been financing it and this season to date, they have had an extremely interesting and varied series of events particularly in the area of music and dance. I believe Out Off is very close to receiving municipal funding. Maybe next season. Actually, Milan does have one truly alternative space which has been receiving city and regional grants since its inception: Centro Internazionale Brera. For more than five years it has had a program of film series, exhibitions, performance, sound and music events, conferences, book presentations, etc. Over the years, Centro Brera has published numerous catalogues and books related to their program.

Without going into specifics, we have tried to give a "past, present, future" look at the "artfacts" of the Italian contemporary art scene.

We think things are looking up.

Eve Rockert Carpi

LES LIVRES D'ARTISTES[1]

René Payant

Lorsqu'on examine un peu attentivement le catalogue de la rétrospective Sol LeWitt (MOMA 1978) on est d'abord frappé par la qualité de la réalisation; on ne s'étonne pas ensuite d'apprendre que c'est LeWitt lui-même qui s'est occupé du design de ce catalogue. La première partie du *livre*[2], consacrée à des essais de Lucy R. Lippard, Bernice Rose et Robert Rosenblum, qui contient aussi une introduction d'Alicia Legg et la liste des pièces de l'exposition, se distingue de la deuxième partie en étant imprimée sur papier mat gris. Cette deuxième partie, consacrée aux oeuvres de LeWitt (1962-1977) et à ses commentaires, est imprimée sur papier glacé blanc. On a donc cherché à marquer dans la matérialité même du livre ce qui appartient à l'oeuvre et ce qui est hors d'elle, mais d'elle. Des textes de LeWitt et une bibliographie complètent la deuxième partie. Dans la bibliographie on remarque que de 1966 à 1977 LeWitt a réalisé trente-et-un livres, qu'il a collaboré à la conception et à la production d'une quinzaine d'autres sur des artistes ou des expositions, et aussi qu'il écrit régulièrement dans de nombreuses revues d'art. LeWitt est donc de ces artistes, praticiens et théoriciens, qui ont élargi le champ de leur expression en s'intéressant aux media d'information comme autre moyen possible pour la diffusion et la production de l'art.

On remarque encore dans ce livre que dès le début des années soixante-dix, le rythme des publications s'accélère. Cela correspond à la concentration du travail de LeWitt sur les dessins muraux (*Wall Drawings*). Produits en 1968 les premiers dessins muraux de LeWitt sont une innovation d'une extrême pertinence. S'ils reprennent le vocabulaire minimal et les structures sérielles et modulaires des dessins sur papier et des sculptures, leur *dimension* est autre. Et ceci est à entendre dans un double sens.

Bernice Rose a dit d'eux qu'ils étaient aussi importants dans l'histoire de l'art que la technique des *drips* de Pollock. Le dessin mural répond en effet à un désir (moderniste) de LeWitt de produire une oeuvre qui soit le plus bidimensionnelle possible. Mais en s'éloignant d'un support mobile, le tableau de chevalet ou la feuille de papier, LeWitt s'inscrit en marge de la nouveauté apportée par les grands formats américains[3]. Ses dessins muraux sont en ce sens dans la tradition des mosaïques et des grandes fresques: ils font corps avec l'architecture. Mais ils ne la cachent pas et c'est là la différence qui les retient dans la modernité. Comme le souligne Rosenblum, même si les règles d'exécution sont rigoureusement prédéterminées, la réalisation entraîne des variantes selon les lieux qui reçoivent les dessins. Et c'est là un point important à souligner davantage: les dessins muraux de LeWitt sont *transportables,* ils peuvent être reproduits, transposés dans des lieux aussi opposés qu'une salle de Documenta et un couloir de monastère. Et ceci parce que que l'iconographie des oeuvres de LeWitt est *neutre.* Elle ne transforme pas le lieu, en ce sens qu'elle ne crée pas d'illusion[4]. C'est plutôt le lieu qui lui donne vie en s'inscrivant en elle. Les accidents, les marques dans le dessin occasionnées par la texture du support et des matériaux utilisés font des motifs répétés, repris, une expérience nouvelle. Image et support coexistent, ne s'effacent ni l'un par l'autre pour le spectateur: les dessins de LeWitt ne représentent pas mais *exposent* au regard une proposition d'organisation d'éléments simples *et* le mur.

Roseblum remarque encore que les dessins muraux de LeWitt se rattachent à la tradition américaine de la peinture abstraite des année quarante par l'idée d'illimité, d'infini contenu dans la composition de type *allover.* S'il est vrai que certaines oeuvres de Pollock et Tobey placent le spectateur devant un espace sans frontières qui menace en quelque sorte son sens de la gravité et son équilibre, ceci s'applique cependant mal aux oeuvres de LeWitt. Même si les dessins muraux effacent l'idée d'un *cadre* et s'étendent "à perte de vue" sur toute la surface des chambres où ils sont exécutés, ils ne se prêtent pas à un même type de perception que les compositions *allover,* précisément parce qu'ils exigent une *lecture*[5]. Ils ne sont pas "partout pareils" et chaque partie qui les compose est investie de propriétés formelles qui renvoient à d'autres parties, non par identité, mais par jeux de permutation, juxtaposition, superposition, renversement, pivotement, etc. Dans ces dessins il y a des éléments minimaux (unités distinctives), des systèmes de relation et de disposition (règles syntaxiques) et des thèmes (c'est-à-dire une sémantique). C'est ainsi que ces dessins se distinguent catégoriquement des traces gestuelles, de Pollock ou de Tobey, qui ne se constituent pas en système, en signes[6]. Lorsque Mel Bochner[7] déclare: "Old art attempted to make the non-visible (energy, feelings) visual (marks). New art is attempting to make the non-visual (mathematics) visible (concrete)", il montre du coup que les dessins de LeWitt sont des systèmes sémiotiques et une sémiotique de l'art pictural[8]. En un sens, comme art conceptuel, ils mettent l'accent sur l'*objet* réalisé, démonstration d'une conception/définition de l'art. Fondés sur les mathématiques, les dessins de LeWitt rappellent, en négatif, la structure qui transforme, réorganise l'espace pictural en espace de représentation, mais sans nier la présence de l'espace pictural. Parce qu'ils sont des organisations dynamiques, génératives, les dessins muraux de LeWitt font lire l'évolution du système *et,* simultanément, le lieu physique où la proposition se déploie dans sa différence d'ici à là sur la surface différente ici et là. Ils n'organisent pas le mur comme un grand livre ouvert, comme une surface transparente à un récit de l'Histoire (idéologie, Bible), mais disent plutôt la matérialité et la stabilité du mur et la possibilité de ses fonctions. Ainsi l'art conceptuel n'est pas comme on l'a dit "La dématérialisation de l'objet d'art" mais une démonstration sur l'histoire des *matériaux* comme objet de l'art. Dans une telle perspective tous les matériaux s'équivalent, même leur absence.

Walls are public and large, books are small and private. They can each give the same information. Anyone can own books and look at them any time. When one sees a wall, it is the impact of the whole that is understood at once — emotionally more than intellectually. It is only by reading the wall that the viewer understands it fully[9].

Dans cette courte déclaration LeWitt décrit bien ce qu'il en est des différences et des ressemblances entres ses dessins muraux et ses livres[10]. Malgré ce quesemble penser Rosenblum,les dessins muraux ne sont pas de simples "agrandissements". Lippard démontre bien au contraire qu'il y a entre les dessins muraux et les livres une dialectique des "objets" qui implique des transformations et des adaptations des motifs-structures. Dès 1966, lorsqu'il réalise son premier livre, LeWitt prend conscience du rôle de la page: il ne s'agit pas d'y *reproduire* ses dessins, mais de mettre en *relation* un contenu avec un nouveau medium, ce qui altère le premier contenu pour en former un autre, ce qui propose au spectateur une expérience différente. En exploitant les possibilités matérielles du livre, LeWitt en vint tout naturellement à s'intéresser à la photographie (1975). Il ne l'utilise pas comme support d'anecdote ou de représentation mais comme *reportage* de structures déjà existantes dans la société, structures qu'il trouve, prend et assemble en séries. La photographie devient alors ici un nouveau moyen, utilisé dans le sens littéral du médium, pour faire varier l'exploitation de la même problématique: situer l'art *entre* le mental et le physique.

On pourrait analyser ces nouveaux moyens d'expression artistique en termes de pragmatique. C'est d'ailleurs ce que suggère LeWitt en ne considérant pas pour elles-mêmes les différences formelles qu'il y a entre ses dessins muraux et ses livres. Les propriétés de l'énoncé, son contenu informatif ne valent que par le type de perception et de rapport qu'il engendre chez le spectateur. Le spectateur doit lire, déchiffrer, réfléchir, et non pas simplement voir, malgré la simplicité de ce qui se donne à voir devant lui. Il agit donc, car il se déplace graduellement à travers l'objet vers le contenu-concept: le contenu qui est dans la structure de l'oeuvre, dans la structure à l'oeuvre qui produit l'objet (que le spectateur déconstruit par sa lecture), et non pas hors de l'objet dans une référence. D'abord en position opposée, le producteur de l'objet, qui va de l'idée à la réalisation de l'objet, et le récepteur, qui va à l'idée en lisant-construisant le concept, se trouvent à la fin pouvoir échanger leur position car il n'y a pas d'information transmise. Ce que seul l'objet permet c'est de réaliser, de part et d'autre de lui, qu'il peut être produit et que nul ne détient le pouvoir exclusif de le produire. Les oeuvres de LeWitt ne proposent que des structures. Pas des choses, réelles ou représentées, mais des *modèles* de fonctionnement de constructions et d'opérations mentales. Dans ces propositions, les média sont là pour eux-mêmes, dans ce sens que s'ils sont organisés en systèmes ce n'est pas pour parler d' "autre chose" mais simplement pour montrer qu'ils peuvent être lieu de pensée, de réflexion.

Dans une telle conception du livre d'art, qui n'est pas celle du livre "objet d'art"[11], s'infiltre une double critique: celle de l'oeuvre d'art comme objet uniquement), celle des media d'information comme systèmes reproducteurs idéologiques. L'un des premiers à théoriser sur le phénomène des livres d'artiste, Germano Celant, en s'appuyant sur les thèses de MacLuhan et les théories de l'information, remarque que dès le début des années soixante l'art a déplacé le rapport de l'homme à la matière vers celui de l'homme aux media. "Cette mutation a coïncidé avec l'utilisation et l'exaltation de tous les media existants, autant biologiques que technologiques, qui ne peuvent être considérés comme le véhicule d'un discours "autre", mais comme des media auto-signifiants" [12]. On assiste a une interpénétration des domaines qui oblige l'éclatement des frontières classiques de l'art et repense le rapport art-vie-société non plus en termes de métaphore mais de tautologie.

Les dessins muraux et les livres de LeWitt se situent en marge de la peinture et de la sculpture et, comme le Land art, la video, les performances, ils sont des "alternatives" aux formes traditionnelles d'expression artistique. Récemment, Alexandria Anderson[13] soulignait la fonction critique des livres d'artistes: "anti-elitist, unruly, resistant to prevailing taste, artists' books are a way to bypass the middleman. They offer their makers complete control over a quietly growing medium." D'autre part, on peut généraliser ce que Lippard dit des livres de LeWitt: "... their implicit portability, inexpensiveness and seriality being among their strongest points. Although in their present form of distribution the books and prints are available only to an educationally, if not always financially, privileged audience, their modest scale and compactness make them accessible. Exactly like the giant modular structures that make such impressive public monuments, the books are also containers: they too combine the intimacy of communication of an idea with the detachment of a manufactured item. They are not just spinoffs of LeWitt's "real" art, but offer more art for less"[14].

Par sa double proposition le livre d'artiste est un objet complexe à analyser: il est l'expérience d'un sujet, producteur ou récepteur, qui vit simultanément l'expérience du privé et du public. En quelque sorte production de masse, produit artistique pour un plus grand nombre, le livre d'artiste est une résistance à la massification qui menace l'art, comme déjà la société. Avec ce que le travail de LeWitt nous a permis de dégager et d'éclaircir, reste maintenant à voir dans l'exemple de quelques cas comment s'opère cette résistance.

(suite au numéro 12)

NOTES:

1. Nous consacrerons dans le prochain numéro une section spéciale à la bibliographie des livres d'artistes.
2. Ce catalogue est en réalité un livre et c'est ainsi qu'on le nomme dès la page 4 lors des remerciements pour les subventions à la publication.
3. Rappelons ici, entre autres, les textes de E.C. Goossen, "The Big Canvas", dans G. Battcock, *The New Art,* N.Y., Dutton, 1966, pp. 48-56, et H. Rosenberg, "Big", dans *Artworks and Packages,* N.Y. Delta, 1969, pp. 113-123.
4. "Illusion (latin In-Ludere) signifie jouer dans un jeu sans joie, jouer le jeu du système — le système qui, dans la mesure où nous l'avons inventé, ne peut pas se tenir seul debout". D. Cooper, *Qui sont les dissidents,* Paris, Galilée, 1977, pp. 106-107.
5. Certains dessins comme *Lines not straight, not touching, drawn on a brick-wall,* 1971 (ill. 179), *Circles, grids, arcs from four corners and four sides,* 1972 (ill. 197), ou encore *Yellow and Red Straight, Not-Straight, and Broken Lines on Yellow and Red,* 1975 (ill. 266) peuvent paraître relever d'une problématique de *allover,* mais c'est les considérer hors de l'oeuvre de LeWitt que de les comprendre ainsi car c'est mettre l'accent (et leur sens) sur l'aspect visuel alors que LeWitt vise un art non-visuel. C'est ce que nous disent les titres des oeuvres. Sur la nécessité du titre, qui n'est pas un accompagnement ni une redondance à l'image, même s'il en est la description, cf. la belle analyse de Lippard. D'ailleurs, des oeuvres comme *The Location of Yellow and Blue Straight, Not-Straight, and Broken Lines,* 1976 (ill. 257) nous renseignent explicitement sur le texte dans/comme image.
6. À ce sujet cf. R. Payant, "Borduas: la résistance du signe", *Arts Canada,* août-sept. 1978, à paraître.
7. "Primary Structures", *Arts Magazine,* juin 1966, p. 34.
8. C. Millet, "L'art conceptuel comme sémiotique de l'art", *VH101,* n° 3, automne 1970.
9. *Sol LeWitt,* catalogue MOMA, 1978, p. 164.
10. "The physical properties of the wall: height, length, color, material, and architectural conditions and intrusions, are necessary part of the wall drawings." S. LeWitt, "Wall Drawings", *Arts Magazine,* avril 1970, repris dans le catalogue du MOMA, p. 169. Tout ce texte insiste, comme cet extrait, sur la même idée.
11. Par exemple la section de Documenta 6 consacrée aux livres d'artistes distinguait (au moins implicitement) le livre comme *objet d'art,* c'est-à-dire comme travail formel, objet unique, etc. (catalogue Tome 3, "Metamorphosen des Buches", pp. 296-355) et le livre d'artiste tel que nous voulons l'introduire ici ("Konzept-Bucher", pp. 356-366).
12. "Le livre comme travail artistique", *VH101,* n° 9, automne 1972, pp. 5-28. Ce texte est repris en italien et en anglais dans G. Celant, *Offmedia,* Bari, Dedalo Libri, 1977.
13. "Artists' books come of age", *Artnews,* mars 1978, pp. 68-74.
14. *Sol LeWitt,* catalogue MOMA. 1978, pp. 27-28.

livres et revues

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES
THÉORIQUES DIVERS

Mikel Dufrenne, **Subversion, perversion,** Paris, P.U.F., 1977; 191 pages.

Ce livre, le premier d'une nouvelle collection des P.U.F., "La politique éclatée", attaque le système, la notion même de système. La subversion, plus forte que la révolution parce qu'elle ne réclame pas le pouvoir, parce qu'"elle déforme plutôt qu'elle ne trans-

forme", détruit l'ordre du pouvoir. Critique donc, vivante et pratique. "Tout intellectuel se doit d'être subversif ou de disparaître dans les marécages de la réaction... M. Dufrenne se défend d'entrer dans la ronde des pervers car elle se referme sur l'individu, ses désirs et ses petits plaisirs, peut-être déjà travaillés par la pulsion de mort. Il y a des perversions glacées du langage et des signes, il y a des perversions du pouvoir qui retourne à leur origine: non la puissance du désir, mais le désir de puissance. Le subversif ne nage pas dans les eaux et à la traîne de l'avant-garde intellectuelle, il est sauvage, actif et joyeusement insolite".

GREPH, **Qui a peur de la philosophie?,** Paris, Flammarion, Champs, 1977; 471 pages.

Le Groupe de recherche sur l'enseignement de la philosophie ne s'interroge pas sur *la* philosophie, mais sur la résistance qui se rencontre aujourd'hui à "l'enseignement-de-la-philosophie". "Si ce qu'on appelle encore aujourd'hui *l'*enseignement de *la* philosophie est à l'évidence menacé, si on tente aujourd'hui de le réduire et de le refouler, c'est qu'on redoute *ce qui* tient de lui et n'est pas simplement *la* philosophie". À lire particulièrement pour l'art le texte de Bernadette Gromer et Jean-Luc Nancy. On pourra aussi consulter, à propos de la philosophie aujourd'hui, le numéro de février 1978 de la revue **Critique** (no 369) dont le thème est "la philosophie malgré tout", avec entre autres des textes de G. Deleuze, V. Descombes, J.-F. Lyotard, L. Marin, J. Poulain.

Jean-Thierry Maertens, **Le dessein sur la peau,** Paris, Flammarion, 1978, 192 pages; $11.00

Premier ouvrage d'une série de plusieurs volumes sur les rites des différentes sociétés. L'auteur est actuellement professeur à l'Université Laval (Québec) à l'Institut Supérieur des Sciences Humaines. S'appuyant sur l'ethnologie et la psychanalyse, il analyse le langage du corps, c'est-à-dire sa surface comme support de signifiants visuels. La peau est inscrite simultanément des signes du discours social et "un certain effleurement du pulsionnel": ensembles de blessures symboliques, scarifications, tatouages, maquillage. Le deuxième ouvrage de cette série s'intitule **Le corps sectionné** (192 p.; $11.75) et analyse l'inscription des codes du corps social sur le corps individuel; le masculin: circoncis, castré, subincisé..., le féminin: excisé, défloré, infibulé.

Jean-Michel Palmier, **L'expressionnisme comme révolte,** Paris, Payot, 1978.

L'auteur de **Lénine, l'art et la révolution** (Payot, 1975) présente ici ce mouvement qui est davantage "une atmosphère de rêve et d'apocalypse, de désespoir et d'utopie qui s'empare des arts allemands entre 1907 et 1928, une révolte de la jeunesse contre l'Allemagne wilhelmienne, ses structures répressives et sa misère". Critiqué par Lukacs comme mouvement réactionnaire et petit bourgeois, mais célébré par Bloch comme la plus grande révolte moderne, l'Expressionnisme, qui disparut par la force des Nazis, mérite aujourd'hui d'être interrogé.

W. Stréminski, K. Kobro, **L'espace uniste,** Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977; 216 pages.

Ces écrits du constructivisme polonais, traduits par A. Baudin et P.-M. Jedryka, permettent de compléter l'histoire de l'art du début du XXe siècle. Textes de 1922 à 1936, témoins militants de l'art de l'entre-deux-guerres, art constructif-social où le problème de la vision s'articule sur une conception élargie de l'avant-garde qui ne se réduit plus au formalisme plastique. L'auteur de l'*unisme*, Stréminski, présente une réflexion sur l'art qui est "une réflexion de l'art sur le social, le reflet de leurs rapports, syncrétiques et datés à la fois". Blaudin et Jedryka accompagnent les textes d'un appareil critique et de repères chronologiques fort utiles.

Ludwig Wittgenstein, **Remarks on Colour**, Los Angeles & Berkeley, University of California Press, 1977; 126 pages.

Traduites en anglais (avec le texte allemand parallèle), sont présentées ici les remarques de l'auteur du **Tractatus** sur le thème de la couleur. Écrites durant les dix-huit derniers mois de sa vie, ces pensées de Wittgenstein, sur la couleur et spécialement sur la luminosité, situent la philosophie et la logique de la couleur en regard des découvertes de la psychologie de la Gestalt.

Le récit et sa représentation, Colloque de Saint-Hubert, Paris, Payot, 1978; 240 pages.

Comment fonctionne un récit? Comment se distribue-t-il dans le lisible, le visible, l'oreille? Ce colloque interdisciplinaire tente d'y apporter quelques réponses. "Représenter c'est essayer" disent Jacques Sojcher et Maurice Olender, "Conter n'est pas compter" reprend Françoise Collin. Narration de notre imaginaire, fiction, la représentation est ici présentée, souvent, comme une mise en scène de l'inconscient, la reprise par le signifiant des pulsions du corps.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Louis Comtois, Centre culturel canadien (24 fév.-2 avril 1978), Paris, 12 p.

Un texte de René le Bihan, et un autre de René Payant, intitulé "Retenir la couleur", introduisent cette exposition qui sera aussi présentée au Musée municipal de Brest et au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix (Les Sables-d'Olonnes). Louis Comtois est un peintre québécois qui vit à New York. Les deux auteurs, par des approches théoriques très différentes, se rejoignent étrangement sur les points stratégiques de cette oeuvre fondée sur les jeux de la couleur.

Domus Aurea: Fascination des ruines / Anne et Patrick Poirier, Centre Georges Pompidou (6 janv.-20 fév. 1978), Paris, 72 p., ill. n. et b.

Anne et Patrick Poirier sont des constructeurs de ruines. Représentations de rêveries archéologiques, leurs maquettes sont des souvenirs provoqués par des voyages, le plus souvent en Italie, mais en même temps elles sont des miroirs des civilisations, actuelles et anciennes, fragiles ou durables. Avec des textes de G. Lascault, G. Metken, D. Sallenave, D. Roche, R. Camus, et un Post-Scriptum d'A. et P. Poirier. Contient aussi un catalogue des travaux effectués depuis 1971 et une bibliographie.

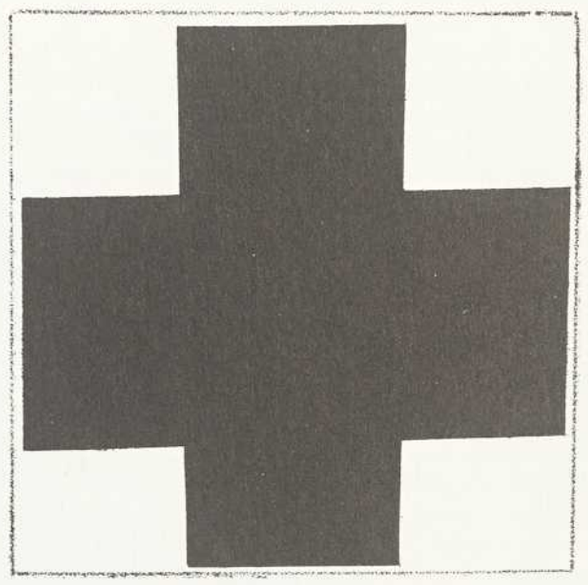
Kenneth Lochhead: An Exhibition of Paintings 1952-1975, Art Gallery of Windsor, 56 p., 33 ill. c. et n. et b.

Organisée par la Art Gallery of Vancouver (30 oct.-27 nov. 1977) cette rétrospective se terminera à la Saskatoon Gallery (3 mai-11 juin 1978) ayant passé par la Winnipeg Art Gallery et la Norman MacKenzie Art Gallery. Douglas Lochhead, le frère de l'artiste, raconte sur un ton intimiste les étapes marquantes et les transformations de l'art de Lochhead qui passe graduellement d'une peinture socio-symbolique à une peinture moderniste. Rappelons qu'installé à Regina, Kenneth Lochhead organisa les stages d'été d'Emma Lake où furent invités des artistes et critiques comme Barnett Newman, Jules Olitski, ou Clement Greenberg. La peinture de Lochhead témoigne du passage de ces personnalités et s'oriente dans les années soixante-dix vers une expression plus autonome, avec l'utilisation du vaporisateur.



Malevitch, Centre Georges Pompidou (14 mars-15 mai 1978), Paris, 96 p., ill. c. et n. et b.

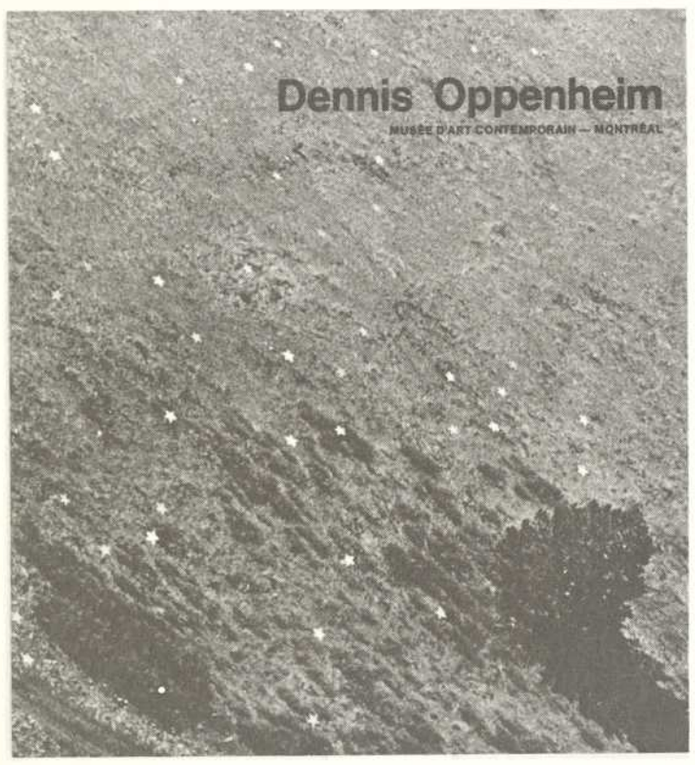
Un texte de Jean-Hubert Martin, "Casimir Malevitch, Fonder une ère nouvelle", et une introduction de Pontus Hulten, "L'idée d'avant-garde et Malevitch, homme de ce siècle", présentent cette rétrospective. L'avantage de cette exposition et, à un moindre degré, du catalogue, est de montrer un grand nombre de dessins inédits de Malevitch. Deux textes inédits de Malevitch, rédigés en 1922-1923 sont ici traduits en



français: "Le Musée de la Culture Artistique de Petrograd" et "Avis aux peintres occidentaux". Il est cependant malheureux que les textes en français qui accompagnaient chacun des vingt-deux diagrammes, et ces diagrammes eux-mêmes, n'aient pas été reproduits au catalogue. Sur ces théories développées au Musée de la Culture Artistique, il faudra toujours consulter le texte anglais du catalogue raisonné de l'exposition de Berlin, 1927, publié par le Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970. Le catalogue de Beaubourg contient une bibliographie. Les actes d'un colloque qui se tiendra au Centre seront publiés ultérieurement.

Montreal Tapes: Video as a Community or Political Tool, Vancouver Art Gallery (1-23 avril 1978), 16 p.

Ce catalogue, publié sous forme de journal, accompagne une exposition de videos québécois présentés à la Vancouver Art Gallery. On y trouve, en plus d'entretiens avec Pierre Falardeau, Julien Poulin, Robert Forget, Penni Jacques, Robert Morin, un texte de Jo-Anne Birnie Danzker, les politiques culturelles du Parti Québécois (Pierre de Bellefeuille), des renseignements sur Challenge for Change/Société nouvelle, sur le Groupe d'intervention video, sur Project Intercom, sur La Femme et le Film, sur le Parallele Institute, sur le Videotron. Aussi la reprise d'un texte de F. Couture et E. Trépanier "L'art et la question nationale", et un de F.-M. Gagnon "Borduas: père du séparatisme québécois?". Plus: les adresses de centres de video à Montréal, une bibliographie...



Dennis Oppenheim, Montréal, Musée d'art contemporain (9 mars-9 avril 1978), 94 p., nomb. ill. c. et n. et b.; textes anglais et français.

Cette rétrospective de l'oeuvre (1967-1977) d'Oppenheim (que l'on dit être le plus représentatif de l'art conceptuel sous toutes ses formes) organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, ira aussi à la Art Gallery of Ontario (16 sept.-12 nov. 1978) et à la Winnipeg Art Gallery (15 juin-5août 1979). En plus d'une biographie et d'une bibliographie, d'une entrevue avec Oppenheim, ce catalogue contient deux introductions: "Passages" d'Alain Parent, "Dennis Oppenheim: un art de transition" de Peter Frank et Lisa Kahane. La documentation photographique est particulièrement riche (56 pages): chaque oeuvre y est décrite en détail et les textes de bandes sonores sont transcrits en anglais et en français. Les textes de **Table Piece** (1975) et de **Lecture Piece n° 1** (1976) sont aussi reproduits même si ces deux installations ne font malheureusement pas partie de l'exposition.

Rhetoric of Art and Technology in Latin America, CAYC, Elpidio Gonzalez 4070, 1407 Buenos Aires, Argentine, 16 p., ill. n. et b.

Rencontre annuelle de l'Institut international des Communications (11-15 sept. 1977, Washington, D.C.) dont le thème était l'art et son rapport avec la technologie. Dans le texte de Jorge Glusberg, qui accompagne les oeuvres de V. Grippo, C. Testa, L. F. Benedit, J. Bedel, V. Marotta, A. Portillos, L. Mater, L. Pazos. J. G. Mir, il est surtout question de la video, lue à travers les recherches récentes en linguistique et en communication.



Rooms P.S. 1, The Institute for Art and Urban Resources Inc., 108 Leonard Street, N.Y. 10013, 135 p., Nomb. ill. n. et b.

Ce catalogue présente l'expérience "Project Studios One" qui eut lieu dans une ancienne école de Long Island à New York et à laquelle ont participé plus de soixante-quinze artistes. Chacun y conçut une oeuvre en rapport direct avec le contexte physique de l'exposition, le transformant plus ou moins selon les cas. La division du catalogue correspond aux étapes de l'édifice. Une courte section regroupe les commentaires des artistes eux-mêmes. Aucun essai n'accompagne le catalogue qui est essentiellement composé de photographies. Cette absence de réflexion écrite est délibérée et renvoie le lecteur à l'expérience réelle, visuelle, visée, qui était celle du rapport au *building*.



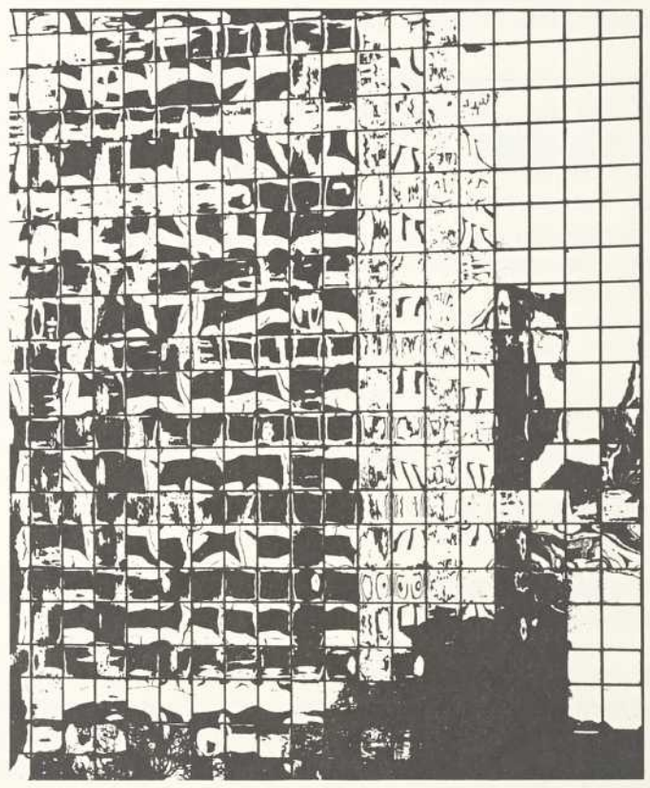
Steranko: Graphic Narrative, The Winnipeg Art Gallery, 1978; 108 p., ill. n. et b.

La bande dessinée est rentrée au musée avec l'exposition organisée par Philip Fry et Ted Poulos: "Story-Telling in the Comics and the Visual Novel". Faisant suite à une expérience antérieure, l'exposition "The Structure of Comics" (1973), celle-ci est spécialement consacrée à un seul "artiste". Le cas de Steranko offrait, par la cohérence et la régularité de son corpus, l'occasion de faire une théorisation serrée des structures narratives dans la B.D. Il est donc question du rôle et de la position du narrateur, de la couverture, des dialogues, de la couleur, de la mise en page, etc. Ce catalogue est plus qu'un catalogue: il est une référrence indispensable sur la narrativité dans la B.D., et sur la théorie de la narration en général.

Gérard Titus-Carmel, Centre Georges Pompidou (1er mars-10 avril 1978), Paris, 2 tomes, 45 et 74 p., ill. n. et b.

Le premier tome est consacré à soixante-et-un dessins, faits de juillet 1976 à octobre 1977, qui font partie de l'exposition intitulée "The Pocket Size Tlingit Coffin et les 61 premiers dessins qui s'ensuivirent". Des notes de Gilbert Lascaux accompagnent les neuf séries de dessins. Le deuxième tome est entièrement consacré aux cent vingt-sept dessins qui forment la série du Pocket Size Tlingit Coffin. Un texte de Jacques Derrida, intitulé "Cartouches", *illustre* les dessins.

THE WINNIPEG ART GALLERY – THE WINNIPEG PERSPECTIVE, 1978



The Winnipeg Perspective, 1978, The Winnipeg Art Gallery, 16 p. et 12 feuillets photographiques n. et b.

Participent à cette exposition: M. Arnold, P. Boogaerts, M. Haslam, M. Hayden, P. Kolisnik, K. Kuramato, G. Lebredt, S. Rimmer, J. Taylor, K. Tomezak, S. Tousignant, W. Vazan. Trois paramètres font se recouper le travail de ces artistes: le premier technique, la photographie comme matériau — le second problématique, le réalisme ressortissant de la photographie — le troisième formel, la grille comme dispositif perceptif et constructif. Chacun propose une variante de la possible dialectique entre l'abstraction de la grille et le réalisme photographique, entre le motif culturel et le thème naturel.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Artpress international n° 18, mai 1978, Paris, 48 p. (Abonnement un an/12 numéros, 180 francs à Société Europrom, 3 rue de la Grande Truanderie, 75001 Paris). Prix valable jusqu'au 1er juin 1978.

Ce numéro, qui contient aussi des poèmes inédits d'Artaud, un texte de Guy Scarpetto sur celui-ci et un autre de Marcelin Pleynet sur Cézanne, consacre une section spéciale à Mai 68, dix ans après et peu de temps après les dernières élections: y participent entre autres Cohn-Bendit, Devade, Dezeuze, Jetté, Fromanger, Henric, Sollers, Roche. De plus **Artpress international** s'internationalise et annonce à partir du numéro 19 l'ajout d'un supplément belge (il est aussi question d'un supplément québécois bientôt). Et désormais la *couleur* fera partie d'**Artpress,** ce qui occasionnera une légère augmentation de prix.

Magazine littéraire, n° 134, mars 1978, 130 p., $2.00

Cette revue consacre dans ce numéro une section spéciale de quarante-huit pages au Québec: romans, poésie, chansons, essais, théâtre, édition. On pourra comparer la "variété" dans cette description du Québec organisée par Marc Kravetz à celles déjà proposées par **Opus international,** n° 35, mai 1972 et par **Change,** nos 30-31, mars 1977.

Studio International, Vol. 193, n° 987, 3/1977; 60 p.

Cette revue, dirigée par Richard Cork, reprend sa publication, soutenue financièrement par le Studio Trust fondé en 1977. On peut s'abonner, à six numéros par année pour $34.00, à Studio Trust, 25 Denmark Street, London WC2. Ce numéro est consacré à l'art des femmes (Women's Art) et y participent L. Nochlin, E.H. Johnson, S. Kent, L. Lippard, R. Brooks, M. Harrison, entre autres. Les prochains numéros seront consacrés aux Musées d'art moderne, à l'Éducation artistique, aux Alternatives.

Sur l'art et les femmes on pourra aussi consulter **Sorcières** n° 10, (abonnement 78 francs aux Éd. Stock, 14 rue de l'Ancienne Comédie, 75006 Paris; 18 F. le numéro). Le numéro 14, intitulé "La jasette" sera préparé par des femmes du Québec.

Traverses/10: Le Simulacre, Paris, 1978, Centre Georges Pompidou, 130 p.

Dans ce numéro, des textes d'A. Joxe, A.J.J. Cohen, M. Makarius, R. Major, Y. Stourdzé, M. Perciola, mais aussi de D. Charles sur Cage et la musique, M. Le Bot sur Van Gogh, Cézanne et Fontana, et surtout de J. Baudrillard "La précession des simulacres" et de P. Virilio "La dromoscopie ou l'ivresse des grandeurs". Tout ce numéro est traversé par des dessins de Paul Klee.

Video Guide, Vol. 1, No 2, April-May 1978, 12 p., ill. n. et b.; abonnement pour 5 numéros à Satellite Video Exchange, 261 Powell Street, Vancouver, B.C., Canada, V6A 1G3; $5.00.

Nouveau journal consacré à l'information sur la video. Dans cette livraison, des textes de J. A. Binnie Danzker sur Dancy Lange, Maryon Barling "Women, Media Manipulation", S. Preus et A. Harvey sur la video aux Pays-Bas et en Angleterre, un entretien avec Peggy Gale, et un plan et un texte de "Picture Window Piece" une installation de Dan Graham.

GALERIE GILLES GHEERBRANT

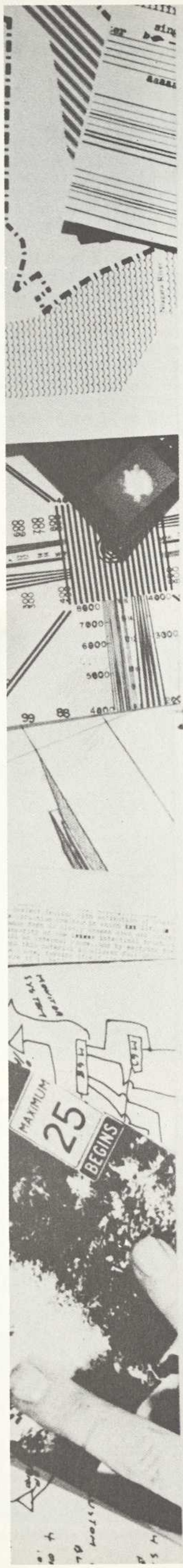
CANADIAN CONTEMPORARY & INTERNATIONAL ART

PIERRE BOOGAERTS
JACQUES HURTUBISE
MILJENKO HORVAT
SUZY LAKE
JACQUES PALUMBO
HENRY SAXE
BILL VAZAN
ROGER VILDER

CHRISTIAN DOTREMONT
HENRI MICHAUX
BRAM VAN VELDE

MANFRED MOHR
FRANÇOIS MORELLET
DIRK VERHAEGEN
JEFFREY STEELE

2130, RUE CRESCENT
MONTRÉAL, QUÉ. H3G 2B8
TÉL.: (514) 843-7535



disponible à PARACHUTE

15 dollars

03 23 03

03 23 03 PROJETS/ÉVÉNEMENTS

03 23 03 est une rencontre internationale d'art et d'artistes qui se tiendra à MONTRÉAL du 3 au 23 mars 1977.

03 23 03 est une invitation lancée aux artistes de toutes disciplines. Les artistes feront parvenir du 3 au 20 mars (date limite), par la poste (les projets devront être postés au moins un mois avant le début du projet), des projets qui traduisent l'esprit de leurs recherches actuelles. Les projets sous forme de manuscrits, d'esquisses, de propositions visuelles, conceptuelles ou autres, doivent être présentés sur papier dans un format ne dépassant pas 40 cm x 60 cm. À son projet, l'artiste peut joindre des textes supplémentaires, des documents sonores et visuels pour fins de documentation ou d'explicitation. Au cours de la manifestation, selon leur date de réception par la poste, ces projets seront affichés un jour; après leur affichage, les projets seront acheminés dans un système de documentation chronologique qui permettra leur accessibilité auprès du public pendant toute la durée de 03 23 03. Les projets seront publiés dans un journal documentant tout le processus qui définit 03 23 03. Une équipe constituée des responsables de la manifestation et de critiques invités sera chargée de constituer ce journal. Le journal deviendra le catalogue de 03 23 03, publié à 3,000 exemplaires et diffusé internationalement. Prix $15.00.

03 23 03 retournera à ses frais les projets et ce, au plus tard, six mois après la fin de la manifestation.

03 23 03 accompagne cette partie de la manifestation de conférences/débats avec les critiques, dont Jean-Christophe Amman, Germano Celant, Annette Michelson, et Caroline Tisdall.

03 23 03 sera en même temps le lieu de plusieurs événements. Nous pouvons déjà annoncer les participations suivantes: Simone Forti, Charlemagne Palestine, Pier Paolo Calzolari, Gina Pane, Klaus Rinke, Michael Snow, Raymond Gervais, General Idea.

Le journal/catalogue témoignera aussi des événements, des discussions, des conférences par des textes et photos. Chaque participant recevra une copie du catalogue.

03 23 03 est organisé par France Morin et Chantal Pontbriand de PARACHUTE, et par Normand Thériault de l'INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, Montréal.

Veuillez adresser votre projet à: 03 23 03
c.p. 730 — Succursale N
Montréal, Canada
(514) 522-9167

03 23 03 PROJECTS/PERFORMANCES

03 23 03: an international encounter of art and artists to be held in MONTREAL from March 3 to 23, 1977.

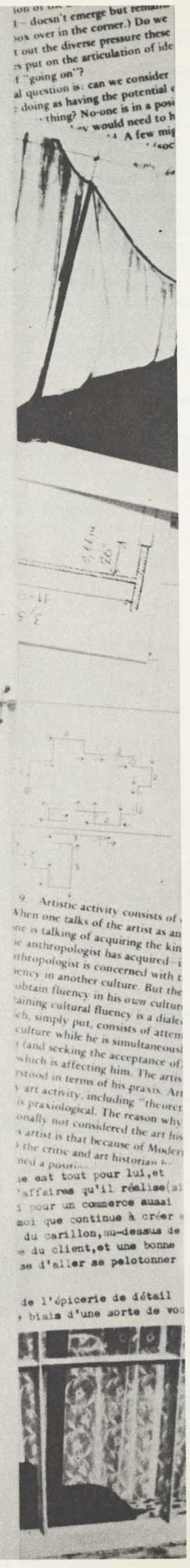
03 23 03: an exhibition of projects by artists of all disciplines. Artists are invited to mail in projects on paper related to their current work: performance, video, painting, drawing, sculpture, etc... Maximum format of the presentation: 40 cm x 60 cm. Projects can also be documented with written, visual or sound materials. Projects will be exhibited on their date of arrival by mail (no later than March 20) (the projects have to be mailed at least one month before the opening date) and subsequently filed in a documentation system open to the public. All projects will be sent back to the artists within six months after the closing date.

03 23 03: from March 3 to 23 lectures, discussions with critics and artists, and a series of performances are scheduled. Participants to date: critics: Jean-Christophe Amman, Germano Celant, Annette Michelson and Caroline Tisdall; performers Simone Forti, Charlemagne Palestine, Klaus Rinke, Gina Pane, Pier Paolo Calzolari, Michael Snow, Raymond Gervais, General Idea.

03 23 03: a journal of events including the projects, lectures, discussions, and performances, texts and photos, edited by the four critics and the organizers. Each participant will receive a copy of the catalogue, printed in 3,000 copies and internationally distributed. The catalogue will also be available at the above address for $15.00.

03 23 03: is organized by France Morin and Chantal Pontbriand of PARACHUTE and by Normand Thériault of the INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, Montréal.

Please send your project to: 03 23 03
c.p. 730, station N,
Montréal, Canada
(514) 522-9167






Carmen Lamanna Gallery
SUMMER 1978
We shall meet you at:
KUNSTHALLE BASEL, SWITZERLAND
June 10-July 16
XXXVIII VENICE BIENNALE, ITALY
July 2-October 15
N.E. THING CO.
KUNSTHALLE BASEL
PAT EWEN
KUNSTHALLE BASEL
ROBIN COLLYER
KUNSTHALLE BASEL
VINCENT TANGRED
RON MARTIN
THE XXXVIII VENICE BIENNALE
KUNSTHALLE BASEL
GENERAL IDEA
ERIC FISHL
GREG CURNOE
SHIRLEY WITTASALO
KUNSTHALLE BASEL
IAN CARR-HARRIS

PROFESSIONAL ART DEALERS ASSOCIATION OF CANADA INC.

65 Queen Street West, Suite 1800
Toronto, Ontario M5H 2M5
(416) 868-1540

ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DES GALERIES D'ART DU CANADA INC.

L'Association professionnelle des galeries d'art est une organisation nationale à but non lucratif. Ses membres sont choisis d'après leur expérience, leur responsabilité, leur compétence et la contribution qu'ils apportent à la vie culturelle de leur communauté.

AGGREGATION GALLERY
83 Front St. E., Toronto
THE ART EMPORIUM
2928 Granville St., Vancouver
ARTLENDERS
318 avenue Victoria, Montréal
BAU-XI GALLERY
1876 West First Ave., Vancouver
340 Dundas St. W., Toronto
BECKETT GALLERY
142 James St. S., Hamilton
CONTINENTAL GALLERIES
1450 rue Drummond, Montréal
DEVOOGHT GALLERIES
2215 Granville St., Vancouver
DOMINION GALLERY
1438 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
DOWNSTAIRS GALLERY
10154 — 103 St., Edmonton
THE ELECTRIC GALLERY
24 Hazelton Ave., Toronto
EQUINOX GALLERY
1525 West 8th Ave., Vancouver
FLEET GALLERIES
172 McDermot St. E., Winnipeg
GALERIE L'ART FRANÇAIS
370 ouest, avenue Laurier, Montréal
GALERIE MARTAL
1374 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
GALERIE ZANETTIN
28 Côte de la Montagne, Québec
GALLERY GRAPHICS
521 Sussex Dr., Ottawa
GALLERY MOOS
136 Yorkville Ave., Toronto
GALLERY O
602 Markham St., Toronto
GALLERY ONE
3557 Bathurst St., Toronto
GALLERY PASCAL
334 Dundas St. W., Toronto
MIRA GODARD GALLERY
22
MIRA GODARD GALLERY
1490 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
22 Hazelton Ave., Toronto
THE INNUIT GALLERY OF ESKIMO ART
30 Avenue Rd., Toronto
THE ISAACS GALLERY
832 Yonge St., toronto
KAR GALLERY
131 Bloor St. W., Toronto
KASTEL GALLERY
1366 Avenue Greene, Montréal
WALTER KLINKHOFF GALLERY
1200 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
LAING GALLERIES
194 Bloor St. W., Toronto
CARMEN LAMANNA GALLERY
840 Yonge St., Toronto
LIPPEL GALLERY
1434 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
ELCA LONDON
770 Chemin Lucerne, Ville Mont-Royal
MASTERS GALLERY
2107 Fourth St. S.W., Calgary
MAZELOW GALLERY
3463 Yonge St., Toronto
McCREADY GALLERIES
192 Davenport Rd., Toronto
MERTON GALLERY
68 Merton St., Toronto
DAVID MIRVISH GALLERY
596 Markham St., Toronto
THE MORRIS GALLERY
15 Prince Arthur Ave., Toronto
ROBERTS GALLERY
641 Yonge St., Toronto
ROBERTSON GALLERIES
162 Laurier Ave. W., Ottawa
THE SABLE-CASTELLI GALLERY
33 Hazelton Ave., Toronto
SHAW-RIMMINGTON GALLERY
20 Birch Ave., Toronto
THIELSEN GALLERY
1038 Adelaide St. N., London
UPSTAIRS GALLERY
266 Edmonton St., Winnipeg
WADDINGTON GALLERIES
1456 ouest, rue Sherbrooke, Montréal
WALLACK GALLERIES
202 Bank St., Ottawa
WELLS GALLERY
459 Sussex Dr., Ottawa
ALBERT WHITE GALLERY
25 Prince Arthur Ave., Toronto
ZWICKER'S GALLERY
5415 Doyle St., Halifax



CONTEMPORARY CANADIAN ART : CHARLES GAGNON GUIDO MOLINARI IRENE WHITTOME

PHOTOGRAPHY : ROBERT FRANK LEE FRIEDLANDER E.J.BELLOCQ LYNNE COHEN

YAJIMA/GALERIE 1625 RUE SHERBROOKE OUEST MONTREAL QUEBEC CANADA TELEPHONE (514) 935-2217



THE INTERNATIONAL ART FAIR.

Swiss Industries Fair Basel, from 10 a.m. to 8 p.m.,
admission SFr. 7.–, after 5 p.m. SFr. 5.–

Galerie Mira Godard

Albers	Besant	Kosso	1490 rue Sherbrooke Ouest
Avedon	Bolduc	Lochhead	Montréal, Québec
Bill	Breeze	Lorcini	H3G 1L3 Canada
Borduas	Colville	McEwen	Tél (514) 931-5841
Botero	Comtois	Onley	
Gottlieb	Etrog	Pratt	
Katz	Forrestall	Rogers	22 Hazelton Avenue
Milne	Fox	Smith	Toronto, Ontario
Pasmore	Gagnon	Smith	M5R 2E2 Canada
Picasso	Gaucher	Tanabe	Tel (416) 964-8197
Riopelle	Haeseker	Vermette	
Bentham	Knudsen	Warkov	
		Young	

adami, arakawa, asselin, boisvert, borduas, christo,
L comtois, lagacé, mikkanen, mill, miro, riopelle,
robert, séguin, simonin, titus-carmel, tousissoux

galerie curzi, 2140 rue crescent, montréal, québec
H3G 2B8 • tél 844-2287

Come to Bologna
and meet the most qualified exponents
of the contemporary art scene:
210
exhibitors
from 80 cities and 20 countries
Bologna 1-6 June 1978
Hours:
week days,
4.00 p.m. 11.00 p.m.
Sunday 4th June
11.00 a.m. 11.00 p.m.

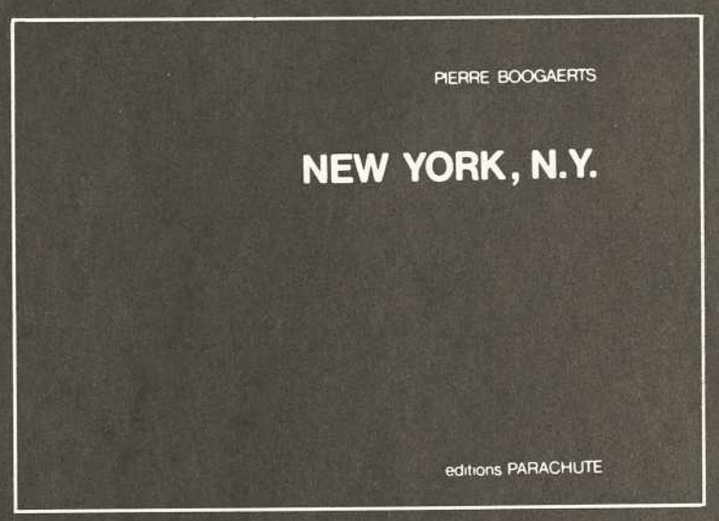
G. LANZI

ARTE FIERA 78

BOLOGNA
(ITALY)
JUNE 1/6
TRADE-FAIRS
QUARTER

INTERNA-
TIONAL
FAIR OF
CONTEM-
PORARY
ART

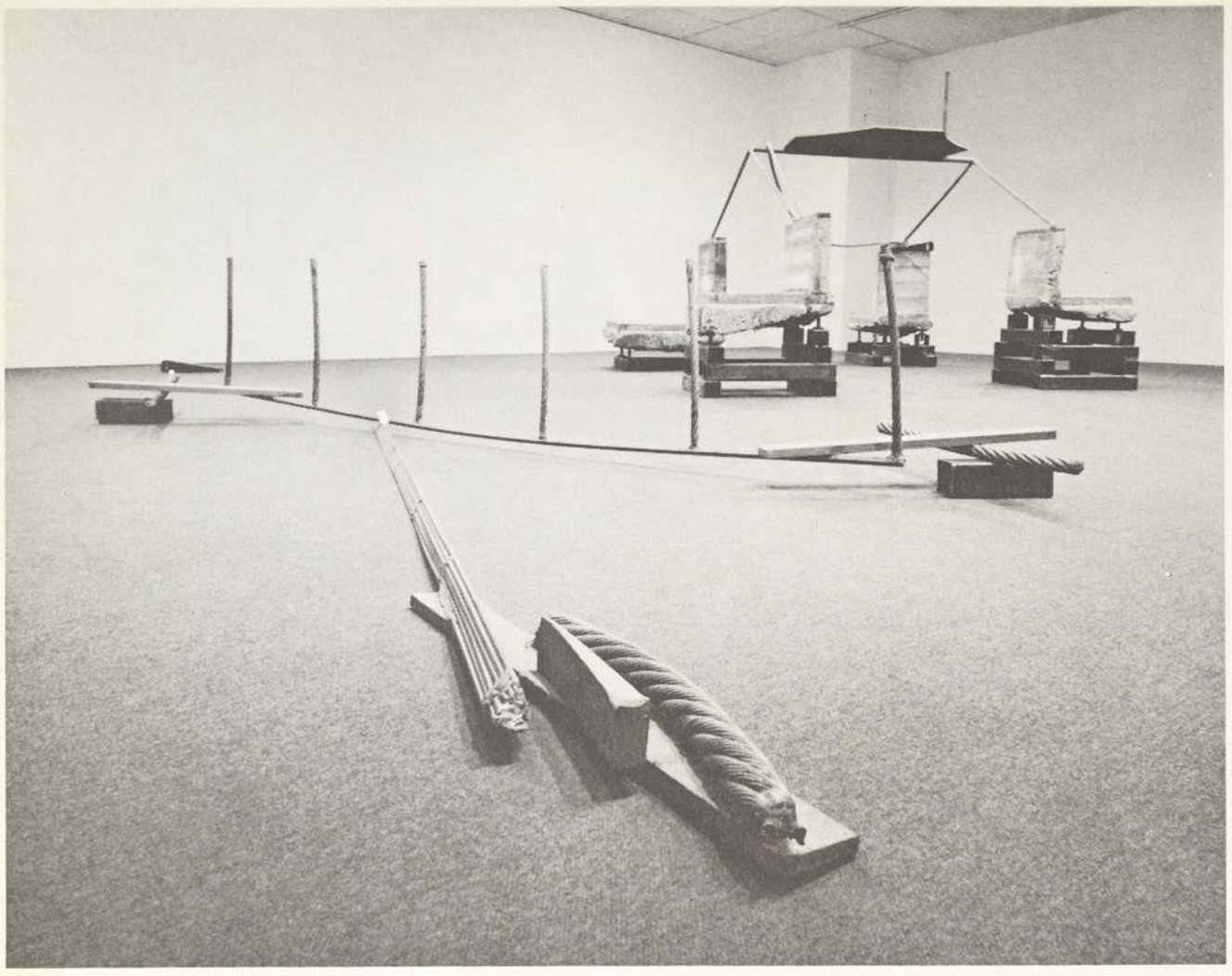
PARACHUTE, revue d'art contemporain
présente
le premier volume des
éditions PARACHUTE



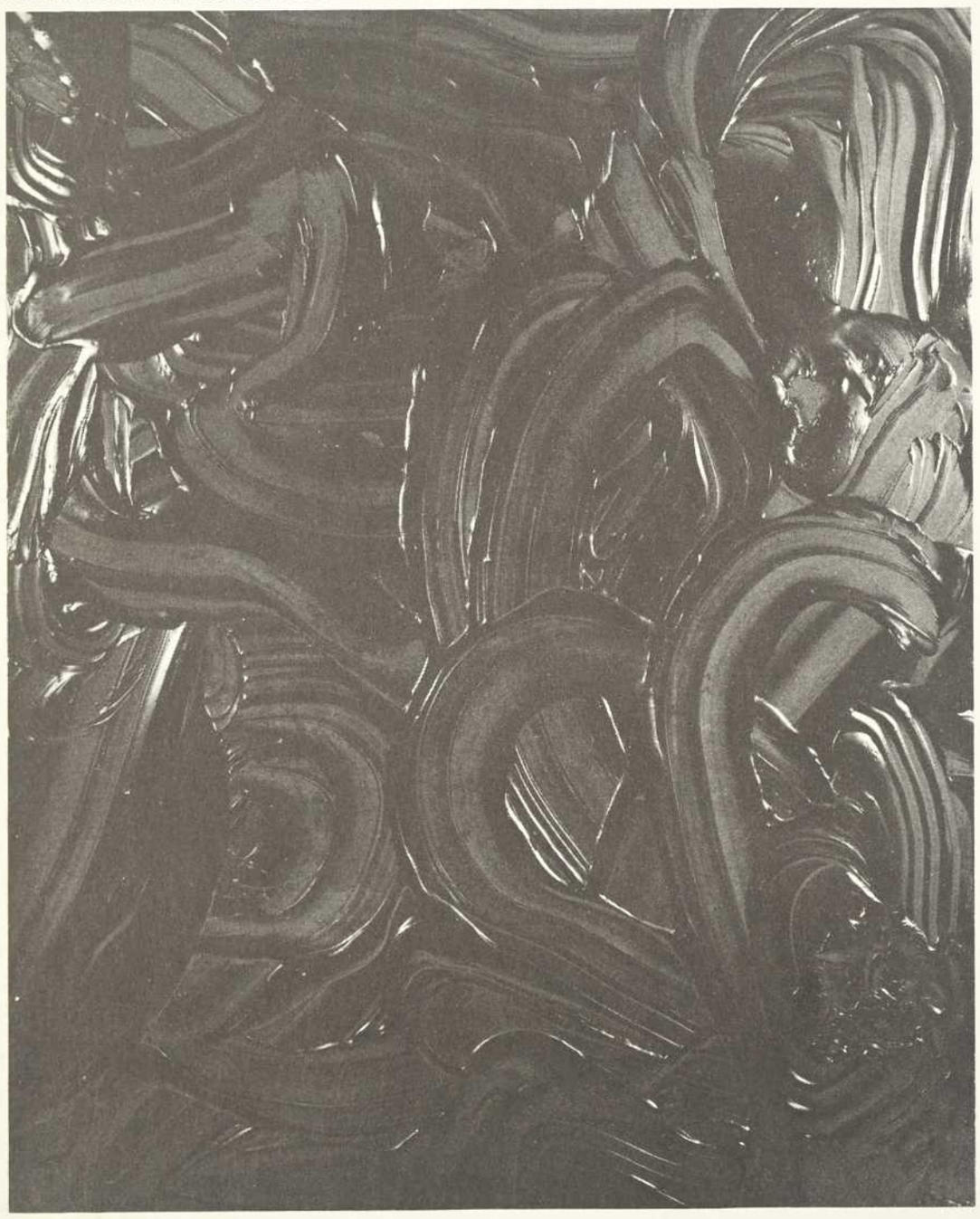
Pierre Boogaerts: New York, N.Y.

format: 7" x 10" - 17.8 x 25.5 cm
208 pages, noir/blanc
Tirage de 500 exemplaires numérotés de 1 à 500 et répartis comme suit: 10 exemplaires, numérotés de 1 à 10 contenant une série supplémentaire de quatre photographies originales signées; 50 exemplaires signés et numérotés de 11 à 60; 440 exemplaires numérotés de 61 à 500.

Disponible aux éditions PARACHUTE, C.P. 730, succursale N, Montréal, Canada, H2X 3N4 au prix de $15.00 (plus frais postaux).



Henry Saxe (1937) Tamworth, Ontario
Sight-Site
Sculpture d'acier et de béton
en plusieurs éléments
Galerie nationale du Canada



Ron Martin (1943) London, Ontario
Amourmort-Mortamour
Aquatec noir sur toile
Galerie nationale du Canada
Photo: Carmen Lamanna Gallery

RON MARTIN
peintures

HENRY SAXE
sculptures

à la

XXXVIIIe Exposition biennale internationale d'art,
Pavillon du Canada, Venise

2 juillet — octobre 1978

organisée par:

Galerie nationale du Canada
Musées nationaux du Canada

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
REÇU LE
JUIL 3 1976

Vous trouverez la revue PARACHUTE:

ALLEMAGNE
WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

ANGLETERRE
NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41, rue Sloane Gardens, London, SWI

BELGIQUE
E. RONA (+−o), 13, avenue Théodore Roosevelt — BI320 Genval — Lac
PALAIS DES BEAUX-ARTS, rue Royale 10 — 1000 Bruxelles
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM , 70, rue de l'Arbre Bénit, 1050 Bruxelles

CANADA
MONTRÉAL
VOUS TROUVEREZ LA REVUE PARACHUTE DANS LES LIBRAIRIES OU DANS LES MUSÉES ET LES GALERIES SUIVANTES:
GALERIE B, 3611, rue Saint-Denis
GALERIE GILLES GHEERBRANT, 2130, rue Crescent
YAJIMA GALERIE, 1625, rue Sherbrooke ouest

TORONTO
ART MÉTROPOLE, 241 rue Yonge, Toronto,
CARMEN LAMANNA GALLERY, 840 rue Yonge, Toronto

AUTRES:
LIBRARY, NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN, 5163, rue Duke, Halifax, Nova Scotia
MUSÉE DU QUÉBEC, Parc des Champs de Bataille, Québec, Québec
TABAGIE GIGUÈRE, rue Buade, Québec
GALERIE NATIONALE DU CANADA, Ottawa, Ontario
LIBRAIRIE DE LA CAPITALE, Centre National des Arts, 75, rue Elgin, Ottawa
FOREST CITY GALLERY, 432 Richmond Street, London, Ontario
ARTON'S, 318 — 10th St. NW Calgary, Alberta
NOVA GALLERY, 1972 West, 4th Avenue, Vancouver, B.C.
UNIVERSITY BOOKSTORE, UNIVERSITY OF BRITISH COLOMBIA, Vancouver, B.C.
VANCOUVER ART GALLERY, Bookstore, 1145 West Georgia St. Vancouver V6E 3H2, B.C.
WESTERN FRONT, 303 East 8th Avenue, Vancouver, B.C.

FRANCE
JEAN FOURNIER, 22, rue du BAC, 75007 Paris
LA HUNE, 170, boul. St-Germain, 75006 Paris
GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier Saint-Lazare, 75003 Paris
GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris

HOLLANDE
OTHER BOOKS AND SO, 227 Herengracht, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

ITALIE
MILAN: EVE ROCKERT CARPI, 18 via Solferino, Milano
MULTHIPLA, Piazzale Martini 3, 20137 Milano
VENISE: GALLERIA DEL CAVALLINO, San Marco 1725, 30124
FLORENCE: SCHEMA, Via Vigna Nuova 17, 50123
ZONA, Via S. Nicolo 119r, 50125
ROME: UGO FERRANTI, Via Tor Millina 26,00186
BOLOGNA: STUDIO G7, Via Val d'Aposa 7C, 40123

SUISSE
ÉCART c/o John Armleder
6, rue de Plantamour, Genève CH 1201

U.S.A.
JAAP RIETMAN, INC. 167. RUE SPRING. NEW YORK 10012
NEW MORNING, 169 SPRING ST., NEW YORK 10012
PRINTED MATTER, 7 LISPENARD ST., New York
RIZZOLI, 712 5th AVENUE, NEW YORK 10019
WITTENBORN, 1018 MADISON AVENUE, NEW YORK
HENNESSEY & INGALLS, INC. 11833 WILSHIRE BLVD. LOS ANGELES CA 90025
LEGION OF HONOR BOOKSHOP, CALIFORNIA PALACE OF THE LEGION OF HONOR, LINCOLN PARK, SAN FRANCISCO, CA 94121
3rd FLOOR BOOKSHOP, 70 TWELFTH STREET. SAN FRANCISCO. CA 94103
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th street, KANSAS CITY, MO 64110
HALLWALLS 30 ESSEX ST. BUFFALO, NEW YORK 14213

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
REÇU LE
JUIL 3 1978