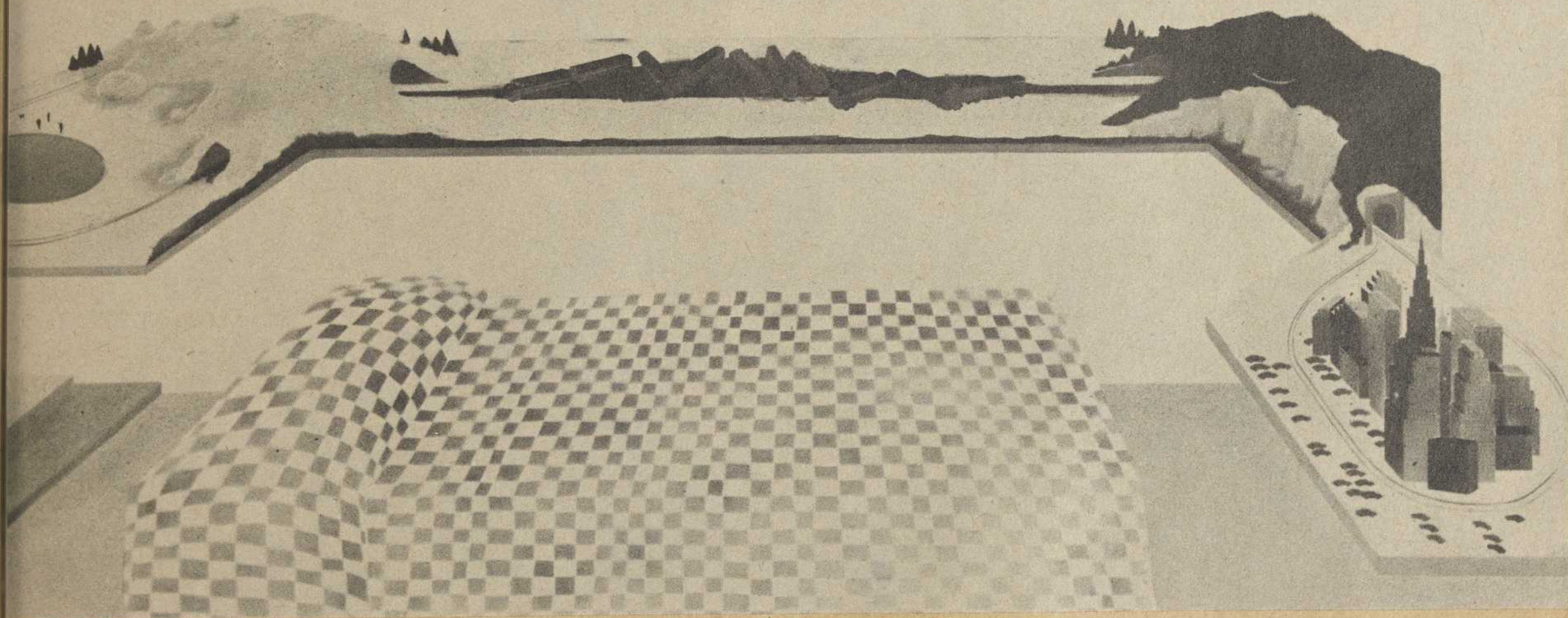


PARACHUTE

REVUE D'ART CONTEMPORAIN \$3.00 HIVER 1979



17

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

collaborateurs

GRAHAM ASMUNDSON, BRUCE BARBER, MICHEL
BUTOR, HERMENÉGILDE CHIASSEON, LYNE
CREVIER, RAYMOND GERVAIS, SERGE GUILBAULT,
ELLEN H. JOHNSON, MICHEL LAGACÉ, JOHANNE
LAMOUREUX, MARTINE LAROCQUE, JEAN
PAPINEAU, RENÉ PAYANT, ROBER RACINE, ANNE
RAMSDEN, GEORGES ROQUE, MICHEL SICARD,
ROSANNE ST-JACQUES, STÉPHANIE E. WARING ET
GARY WALTERS.

administration et secrétariat
COLETTE TOUGAS

production et diffusion
SERGE BÉDARD, GEORGES ROQUE, NICOLE Mc-
CALLUM, ANNE RAMSDEN

traduction
NICOLE McCALLUM.

collaborateur responsable pour l'Europe
THIERRY DE DUVE

système graphique:
ANGELA GRAUERHOLZ

PARACHUTE n'est pas responsable des docu-
ments 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 indexé dans RADAR

PARACHUTE est membre de l'Association des
éditeurs de périodiques culturels québécois.

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil
des Arts du Canada (92% des subventions ac-
cordées à la revue) et du Ministère des Affaires
culturelles du Québec (8%).

PARACHUTE, rédaction, 4001 rue Mentana,
Montréal H2L 3R9.

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

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

4e trimestre 1979

publication trimestrielle —

le numéro \$3.00, abonnement \$10.00

étranger (Europe et États-Unis)

\$15.00, par avion \$20.00

Vente au numéro:

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

Imprimerie Boulanger Inc, Montréal
Rive-Sud Typo Service Inc., St-Lambert
ISSN: 0318-7020

Courrier 2e classe no 4213

Couverture

Shirley Wiitasalo, *Desiring*, 1978, huile sur toile,
66" x 90", photo: Henk Visser, courtoisie de la
galerie Carmen Lamanna, collection: Art Galle-
ry of Ontario.

SOMMAIRE

HIVER 1979

- 5 LA MUSIQUE ET L'HISTOIRE
par Raymond Gervais
- 16 LES NOUVELLES AVENTURES DE
L'AVANT-GARDE EN AMÉRIQUE
par Serge Guilbault
- 22 NOTES ON THE INTERSTICE
by Graham Asmundson
- 26 JACKIE WINSOR
par Ellen H. Johnson
- 30 ENVIRONMENTAL MANIFESTO
a personal archeological dig
by Stephanie E. Waring
- 35 RECENT PAINTINGS BY
SHIRLEY WIITASALO
an interpretation
by Anne Ramsden
- 39 DIALOGUES DE BOULES ET D'YEUX
sur Jean-Luc Parant
entretien de Michel Butor avec Michel Sicard
- 43 *PERFORMANCE: LIVE ART 1909
TO THE PRESENT*
ROSELEE GOLDBERG
by Bruce Barber
- 49 *PLUS TARD, PLUS TARD...*
MICHAEL SNOW
par Chantal Pontbriand
- 56 COMMENTAIRES/REVIEWS
- 69 INFORMATION

LA NÉCESSITÉ DE NOUVELLES APPROCHES CRITIQUES

Les deux premiers articles de ce numéro d'hiver proposent une révision de l'histoire.

Raymond Gervais s'intéresse aux méconnus de la musique afro-américaine de 1940 à 1960 et explique comment le disque et son écoute attentive permettent de remonter "au mystère de l'origine".

Serge Guilbault relate l'histoire du formalisme greenbergien. Il raconte comment dans les années quarante, alors que le formalisme était en pleine maturation, un artiste comme Jackson Pollock pouvait faire figure d'artiste engagé et en même temps incarner l'image de l'artiste complètement absorbé par des préoccupations d'ordre formel.

Par ailleurs, Graham Asmundson dans son "Notes on the interstice" remet en question le concept de planéité chez Greenberg et propose une lecture de l'oeuvre d'art basée sur le rapport de l'oeuvre avec le spectateur à partir de l'intertextualité.

De plus en plus, de nouvelles approches critiques nous obligent à reconsidérer l'histoire, soit pour y puiser une information négligée, soit pour en déconstruire le discours, afin d'en mieux comprendre les ramifications contemporaines. La critique d'art est avidement à la recherche de nouveaux paramètres qui lui permettront de faire face aux aspects multiformes et parfois déroutants de l'art contemporain. N'y a-t-il pas dans l'histoire tant de choses oubliées, ou trop facilement marginalisées parce qu'elles ne répondaient pas aux impératifs du moment? Par exemple, nous sommes aujourd'hui en mesure de mieux comprendre comment la montée du formalisme greenbergien correspond à la montée de l'internationalisme américain sous toutes ses facettes: politiques, économiques et culturelles.

Si le formalisme peut être réévalué au niveau d'une analyse socio-culturelle, il est depuis nombre d'années remis en question par les artistes dont l'art veut faire alliance avec le quotidien. Que cette alliance soit vécue dans la matérialité même de l'oeuvre, comme chez Stéphanie Waring ou Jackie Winsor, ou qu'elle prenne la forme d'une écriture infinie comme chez Jean-Luc Parant, elle fait que ces artistes se rejoignent dans l'emphase qu'ils mettent sur le processus et le temps. Les oeuvres, ou l'oeuvre puisque souvent il s'agit d'une activité continue, montrent dans leur "transformabilité" une capacité à se métamorphoser tout en affirmant la persistance de la vision de leur auteur. Au-delà du caractère intime qui caractérise ces oeuvres, il se dégage une énergie puissante et riche.

Selon Anne Ramsden, l'énergie qui émane des grands tableaux de Shirley Wiitasalo tiendrait davantage de cette étape de "condensation" que Freud avait distinguée dans le rêve. Les éléments figuratifs dans ces tableaux ont une densité quasi-tragique qui déclenche chez le spectateur un rapport inusité avec la peinture.

Plus tard est une oeuvre récente de Michael Snow qui nous oblige à reconsidérer nos approches critiques. Car si l'oeuvre ne se passe pas d'une approche formelle, cette approche fait partie de l'oeuvre elle-même, elle questionne la part de perception du spectateur dans le regard qu'il jette sur une oeuvre et la place de l'autobiographie, donc de l'auteur dans l'oeuvre d'art.

Chantal Pontbriand



Buddy Bolden et son orchestre

LA MUSIQUE ET L'HISTOIRE

2e partie: musique afro-américaine I

par Raymond Gervais

AHMED ABDUL-MALIK
JOE ALEXANDER
BYRON ALLEN
JOSHUA ALTHEIMER
CURTIS AMY
CHRIS ANDERSON
IVIE ANDERSON
EARL ANDERZA
DOROTHY ASHBY
HAROLD ASHBY
DON AYLER
HARRY BABASIN
EDDIE BAKER
RONNIE BALL
GABE BALTAZAR
GEORGE BARROW
BILLY BAUER
FRED LEE BECKETT
WALTER BENTON
SONNY BERMAN
EDDIE BERT
JIMMY BLYTHE

INTRODUCTION

Cet article s'intéresse avant tout à la période 1940-60, laquelle marque l'émergence du soliste individu en tant que pôle d'attraction principal, par opposition au groupe, et s'achemine aujourd'hui avec la pratique répandue du solo intégral pour toutes les catégories d'instruments, vers sa culmination.

Le travail n'est ici qu'amorcé et le lecteur voudra bien y ajouter les noms qu'il considère justifiés. Ce qui s'impose, ce serait la publication éventuelle d'un dictionnaire détaillé/illustré des méconnus de l'histoire du jazz avec discographie à l'appui, ainsi qu'un consensus à l'échelle internationale des diverses autorités en la matière afin d'assurer la réédition systématique de tous les enregistrements manquant au catalogue et susceptibles de modifier favorablement notre perspective de cette histoire. Voilà qui peut paraître à tout le moins utopique (!!), et je fais aussitôt amende honorable au cynisme institutionnel: plusieurs de ces enregistrements ne seront probablement jamais réédités de notre vivant. C'est la triste et prévisible réalité, compte tenu du peu d'intérêt de la grande majorité envers cette musique et ce, dans son pays même d'origine.

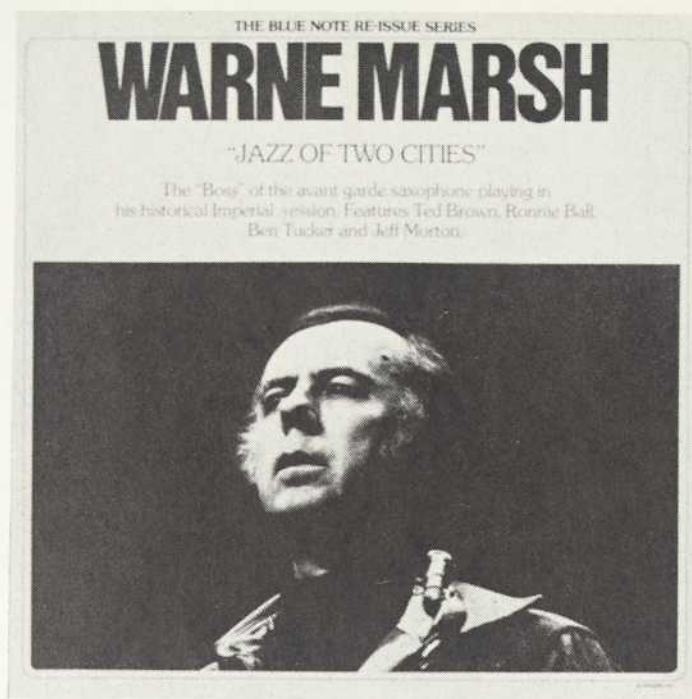
Au fait, qui est méconnu? On ne peut être catégorique sur cette question et à ce sujet les avis divergent. Prenons le cas du saxophoniste ténor Warne Marsh,

par exemple. Il n'y a pas si longtemps, on avait beaucoup de peine à trouver sur le marché un seul disque sous le nom de ce musicien d'exception. Il faut préciser ici qu'il n'avait que très peu enregistré, ce qui ne simplifie pas le problème de l'accessibilité à sa musique. Il était alors de l'avis de tout le monde, injustement méconnu. Aujourd'hui, depuis peu, il enregistre à nouveau et plusieurs albums sont maintenant disponibles sous son nom ou en compagnie de Lee Konitz, Art Pepper, Pete Christlieb, Bill Evans, etc... Il est par conséquent devenu relativement connu sans être pour autant une grande vedette, une célébrité. On parle de lui favorablement dans les revues, on publie ses propos, on réédite certains de ses disques... Est-il toujours méconnu? Selon certains, oui, selon d'autres...

"Anyway, what impressed me about this Red Connor was just the way he handle a saxophone, with such dexterity and completely relaxed (...) There was a cat who never had any lessons, just taught himself how to play the horn. He played kind of like Lester Young in a way, in his approach physically to the horn but was playing the Parker things. (...) Here was a cat in our own area who was easily as good a tenor saxophone player at that point as anybody on the scene. (...) And there were several other cats around town who were of that caliber."

Bobby Bradford, interview with Mark Weber, *Coda*, oct. 77, p. 2.

BUDDY BOLDEN
 DUPREE BOLTON
 BERYL BOOKER
 PATTI BOWN
 ROCKY BOYD
 EVANS BRADSHAW
 LENNY BREAU
 HENRY BRIDGES
 RONNELL BRIGHT
 HERBIE BROCK
 BOB BROOKMEYER
 TINA BROOKS
 BOYCE BROWN
 GARNETT BROWN
 PETE BROWN
 TED BROWN
 DAVE BURNS
 EMMET CARLS
 BARBARA CARROLL
 NORMA CARSON
 AL CASEY
 SERGE CHALOFF
 TEDDY CHARLES
 JODIE CHRISTIAN
 WALLY CIRILLO
 SONNY CLARK
 JAMES CLAY
 ROD CLESS
 JIMMY CLEVELAND
 CAL COBS
 GIL COGGINS
 DOLO COKER
 BILL COLEMAN
 JOHNNY COLES
 JOHN COLLINS
 JOYCE COLLINS
 LEE COLLINS
 RAY COPELAND
 EDDIE COSTA
 LOUIS COTTRELL
 IDA COX
 JOE DALEY
 TADD DAMERON
 JULIAN DASH
 LOWELL DAVIDSON
 CHARLES DAVIS
 VINNIE DEAN
 BILL DE ARANGO
 JOHN DENNIS
 WILLIE DENNIS
 WALT DICKERSON
 OSCAR DINARD
 BILL DIXON
 ÉRIC DIXON
 SAM DOCKERY
 TED DUNBAR
 JOHNNY DUNN
 HENRY DURANT
 EDDIE DURHAM
 EDDIE DURAN
 ALLEN EAGER
 JON EARDLEY
 TEDDY EDWARDS



INCONNU (E)S

Un certain nombre de musiciens sont inconnus du public pour plusieurs raisons: parce que n'ayant jamais enregistré, parce que résidant hors-circuit, hors des grands centres de diffusion: certaines villes (New York, Chicago,...), certains lieux historiques (Minton's Play House, 52nd Street,...) pour des raisons personnelles, etc...

Si on demandait aujourd'hui à tous les musiciens connus les noms, pour chacun d'eux, de ceux qu'ils considèrent comme étant injustement méconnus, on obtiendrait une liste considérable dont plusieurs noms totalement inconnus et certains qui le resteront inévitablement.

MÉCONNU(E)S

Si certains musiciens peu connus sont méconnus, certains autres plus célèbres sont également méconnus: ainsi par exemple, Cannonball Adderley est avant tout connu du grand public comme le saxophoniste "funky" des sessions Capitol (*Mercy, Mercy, Mercy...*) et non comme l'extraordinaire altiste post-parkérien de la session Blue Note *Somethin' Else* en compagnie de Miles Davis, pour ne citer que cette référence.

Parallèlement, Duke Ellington est-il célèbre comme compositeur et chef d'orchestre et méconnu comme pianiste, Louis Armstrong est-il connu avant tout comme "showman" et méconnu pour sa participation aux sessions classiques des Hot 5 et Hot 7, Sydney Bechet est-il connu pour sa version de *Petite Fleur* et méconnu pour ses enregistrements historiques sur RCA/Bluebird, Bix Beiderbecke est-il connu comme cornettiste et méconnu comme pianiste ou compositeur, King Oliver est-il méconnu parce que mal enregistré et Freddie Keppard parce qu'enregistré trop tard, Charlie Parker est-il méconnu en tant que saxophoniste ténor, Johnny Hodges en tant que saxophoniste soprano et Lester Young en tant que clarinettiste, bien que reconnu sur leurs instruments habituels, Fats Waller est-il célèbre comme chanteur et humoriste et méconnu comme pianiste et organisateur, Herschell Evans est-il méconnu parce que mort très jeune et ayant peu enregistré, etc.? La liste serait longue et pourrait presque inclure chaque musicien séparément dans une pareille optique. C'est très souvent un trait particulier, un aspect du style ou de la personnalité d'un musicien qui s'impose au public alors que chacun présente de fait plusieurs facettes différentes, complémentaires et parfois contradictoires. Mais cette diversité/complexité n'est pas rentable en soi (du moins jusqu'à tout récemment) et ne s'impose pas d'elle-même au public. Seule prédomine l'image de marque dissimulant l'autre moi au profit de sa représentation monolithique.

Certaines oeuvres musicales sont également inconnues/méconnues du public,



nues/méconnues du public,

a) parce qu'elles n'ont pas été enregistrées (voire même jouées si elles n'existent qu'à l'état de partitions),

b) parce qu'elles n'ont pas été adéquatement diffusées par les média d'information, la radio, le disque, l'écrit..., bien que déjà enregistrées,

c) parce qu'elles n'ont pas été rééditées en circuit commercial depuis bien longtemps.

DE L'ANONYMAT COMME CONDITION INÉVITABLE DE TOUT OBJET À PLUS OU MOINS LONG TERME.

Avec le temps tout change, l'auditeur comme l'objet et notre perception le transforme au jour le jour radicalement. Dans un contexte autre, cet objet est interprété différemment et s'éloigne petit à petit de son propos initial et caractéristique. L'utilisation qu'on en fait contribue également à le dépouiller de son apparence immuable et à le reformuler/redéfinir en fonction de besoins nouveaux, d'une réalité nouvelle. À ce rythme-là, à très long terme, tout objet redevient anonyme. On ne sait plus trop bien par exemple quel rapport entretient un disque de King Oliver avec King Oliver lui-même aujourd'hui pas plus qu'on ne peut déterminer avec précision et de manière définitive, la nature du rapport que nous-mêmes établissons avec ce disque en fonction du public d'il y a une cinquantaine d'années par exemple, alors qu'il était possible d'écouter ce même disque une journée et d'entendre King Oliver en direct le lendemain. C'est comme si King Oliver réécoutait l'un de ses enregistrements ne parvenait plus à l'identifier, comme s'il ne se reconnaissait plus. Intrigué, ému à l'audition de son propre disque, il s'exclame: "C'est très beau, qui est-ce?"

*I imagine, in the dawn, I hear a worn
murmur of multitudes, faltering, fading away.
They are everything that has loved me and forgotten;
Space Time and Borges now are leaving me.*

Jorge Luis Borges, *A Personal Anthology*, Grove Press Inc., 1967, p. 67. Translated by Alastair Reid.

BUDDY BOLDEN ET LE MYSTÈRE DE L'ORIGINE

"Que les Espagnols aient anéanti, il y a presque cinq siècles, les civilisations indiennes très avancées qui s'étaient développées en Amérique du Centre et du Sud, celles des Aztèques et des Incas, tout le monde le sait; mais que les archéologues aient également découvert au cours de travaux désormais poursuivis depuis un siècle environ les témoins de cultures florissantes en Amérique du Nord, qu'ils aient là aussi

exploré des "pyramides" (mounds = tertres ou tumulus), examiné des momies, exhumé des trésors d'une grande valeur aussi bien scientifique que matérielle, qu'ils soient parvenus à suivre la vie des préhistoriens. Américains en remontant jusqu'à l'ère glaciaire, jusqu'aux chasseurs de mamouths, voilà qui est beaucoup moins connu." C.W. Ceram, *Le Premier Américain*, Fayard, 1972, p. VII.

Comme Buddy Petit, Manuel Perez, John Robichaux et plusieurs autres, Buddy Bolden (1868-1931) n'a jamais enregistré. Prototype même de la légende, il termine ses jours dans un hôpital psychiatrique. Une seule photo existe de son orchestre: Buddy Bolden (cornet), Jimmy Johnson (b), Willy Cornish (tb), Willy Varner (cl), Brock Mumford (g) et Frank Lewis (cl). Paradoxalement, bien qu'on connaisse peu de choses sur lui, trois livres à son sujet ont été publiés récemment:

- 1) *Coming Through Slaughter*, un ouvrage de fiction de Michael Ondaatje,
- 2) *In Search of Buddy Bolden*, un ouvrage documentaire de Donald Marquis, 176 pages avec biblio./photos/index, Louisiana State Univ. Press,
- 3) *Finding Buddy Bolden*, également de Don Marquis.

Voilà qui témoigne bien de l'attraction indéniable que peut exercer l'inconnu, le mystère de l'origine dans l'histoire du jazz, et ce en partie parce qu'il s'agit d'une tradition orale préservée/perpétuée par le disque. Dans cette musique aux inflexions vocales, au phrasé parfois si proche de la parole humaine, le son parle à sa façon et raconte tout ce qui l'a précédé. Chaque musicien vivant à l'intérieur de cette tradition représente la somme de tous ceux qui l'ont précédé, leur synthèse incarnée. Dans ce que chacun joue s'entend l'archétype référentiel engendré par ses prédécesseurs. Chaque musicien constitue donc un chaînon reliant le passé mythique au présent, l'inconnu au connu et ce parce qu'il s'agit avant tout, encore une fois, d'une transmission axée sur la parole ou son empreinte la plus fidèle: le disque. À l'écoute d'un enregistrement de King Oliver par exemple (ou Bunk Johnson, Freddy Keppard, Lee Collins, Kid Rena, Louis Armstrong...), l'auditeur croit/rêve/souhaite entendre Buddy Bolden et c'est effectivement lui qu'il entend par personne interposée. Le disque, malgré ses imperfections et en partie à cause de celles-ci, a rendu possible une telle relation fantasmagorique avec l'histoire. Chaque musicien raconte sa version de l'origine et l'écoute de sa musique constitue une expérience de pénétration du mystère originel. L'auditeur devine ce qu'il peut et imagine le reste. Plusieurs auditions successives ne lui révéleront qu'une infime partie de l'énigme, qu'une suite d'indices à interpréter suivant son intuition et son savoir-faire. Si le détail lui échappe, l'essentiel cependant est pressenti

et Buddy Bolden retrouvé, New-Orleans revisité. Tout ça n'est déjà plus très mystérieux... du moins jusqu'à la fin du disque qui tourne sur la platine. C'est alors que la curiosité obsessionnelle récidive, instaure le doute au coeur de l'amateur et exige que la lumière soit faite une fois pour toutes sur cette question. Le détail, le fait divers, l'anecdote, bref l'indispensable superflu refait alors surface et interroge à nouveau l'auditeur passionné. Comment s'habillait donc Buddy Bolden? Comment tenait-il son instrument? Comment jouait-il? Comment vivait-il entre la musique, son métier de barbier et la publication d'un journal: *The Cricket?*, etc...

Alors on remet le disque de King Oliver sur le plateau pour mieux réécouter Buddy Bolden nous raconter ce qui à toute fin pratique ne se raconte pas: l'origine.

LE TÉNOR DE L'ORCHESTRE (OU L'ANONYMAT DU MUSICIEN DE SECTION)

Avec les années trente et l'avènement des grands orchestres de jazz ou "big bands", plusieurs musiciens appartenant à ces formations se voient quelque peu confinés à l'anonymat au profit de l'orchestre, lequel constitue de fait le soliste principal dans la musique d'alors. Tout y est assujéti, tout est fonction des trois impératifs suivants: la composition, l'arrangement et l'orchestre, en tant qu'interprète primordial, un nom unique, une seule bannière, celle du "leader", seul et unique maître à bord. C'est Andy Kirk and *His Twelve Clouds Of Joy*, Harlan Leonard and *His Rockets*, Chick Webb and *His Orchestra*, Count Basie and *His Orchestra*, etc... Bref l'Orchestre n'est pas conçu au départ et a priori pour mettre en valeur les solistes, en relief les individualités, mais bien plutôt, et avant tout, pour son auto-consécration immédiate: l'orchestre-star, rentable, populaire, personnalisée. Paradoxalement, cette période marque l'émergence d'un grand nombre de solistes exceptionnels et ce malgré le contexte apparemment rigide ou restrictif de la grande formation. De fait, ce contexte instrumental relativement nouveau est expérimental pour l'époque et c'est possiblement les limites et spécificités mêmes de cette situation collective (les solos très courts, concis, la sonorité du soliste opposée à la sonorité d'ensemble...) qui peuvent avoir joué un rôle catalyseur au sens de leur transgression inévitable et déjà pressentie dans l'invention débridée des "jam sessions" nocturnes alors très en vogue.

Quant à la *composition*, elle n'est pas un tremplin pour l'envol du soliste-roi (l'envol, ça viendra bientôt, un peu plus tard, avec Charlie "The Bird" Parker, et le mouvement bebop encore souterrain bien qu'imminent et déjà perceptible dans le jeu de certains), mais bien plutôt une rampe de lancement pour l'orchestre

tout entier à l'intérieur duquel la contribution de chacun doit être à la fois fonctionnelle et inventive, donc efficace, et assurer l'impact souhaité, recherché.

L'arrangement ici sert de mise en scène afin de régler chaque détail de la performance et s'assurer à l'avance que tout se déroulera sans accroc. Chaque solo est prévu et planifié de même que la durée de l'intervention (le hasard et la nécessité!). Rien ne peut plus survenir qui puisse mettre radicalement en danger le fonctionnement de la mécanique, de la machine, puisque c'est également de ça qu'il s'agit, d'une machine à faire danser le public, en l'incitant à participer, à se déplacer, à bouger, à écouter avec son corps en mouvement. (Bien sûr je ne prétends par résumer/réduire l'histoire de ces orchestres à quelques généralités près et chacun doit être considéré comme une entité originale et caractéristique. Bien qu'ayant comme dénominateur commun le swing et la danse, les disparités restent considérables entre tous ces orchestres, du meilleur au pire, du plus commercial au plus créatif. Ce n'est donc pas la raison d'être de ces formations ni la qualité de la musique jouée/enregistrée (très souvent exceptionnelle), ni la valeur individuelle des musiciens qui est mise en cause ici: tout ça est fonction d'un contexte historique précis, inimitable, d'un ensemble de circonstances ou processus social, lequel définit ou impose une conception inédite du solo et conséquemment du soliste. Pareillement, on ne saurait déterminer de manière précise une date fixe marquant le début, l'apparition de ces orchestres ou leur disparition éventuelle. Généralement, on situe leur apogée du milieu des années trente au milieu des années quarante. On en retrace l'origine dès 1923-25



History of jazz KING OLIVER'S Creole Jazz Band



avec Fletcher Henderson chez qui Louis Armstrong et Coleman Hawkins feront leur apprentissage de futurs solistes-vedettes, et on en constate la survivance avec les orchestres de Thad Jones — Mel Lewis ou Toshiko Akiyoshi — Lew Tabackin par exemple.) Simultanément et en parallèle, de plus petits ensembles existant alors offrent de par leur format même un terrain plus propice aux expérimentations indispensables à l'évolution du jazz. D'ailleurs, les petits ensembles sont à la base de cette musique, une constante dans son développement des origines à aujourd'hui: on pense aux groupes de la Nouvelle Orléans, à Bix Beiderbecke, Red Nichols ou Eddie Lang et Joe Venuti, ainsi qu'aux petites formations tirées des grands orchestres: le trio ou quatuor de Benny Goodman, les Gramercy 5 d'Artie Shaw, les Clambake Seven de Tommy Dorsey, les Kansas City Seven de Count Basie, etc... pour ne rien dire de la musique pour piano solo du Ragtime au Stride/Boogie/Swing/Bop, etc... Le piano, instrument soliste par excellence et privilégié jusqu'à récemment (ce n'est plus le cas aujourd'hui), instrument qu'on disait "com-

BILL ENGLISH
 TAL FARLOW
 DON FERRARA
 HERBIE FIELDS
 CLARE FISHER
 JIMMY FORREST
 GARY FOSTER
 RUSS FREEMAN
 VON FREEMAN
 DON FRIEDMAN
 TONY FRUSCELLA
 FREDDY GAMBRELL
 CECIL GANT
 HANK GARLAND
 MATTHEW GEE
 HERB GELLER
 LORRAINE GELLER
 WILLE GIRARD
 JIMMY GIUFFRÉ
 SPAULDING GIVENS
 BETTY GLAMANN
 LLOYD GLENN
 SANFORD GOLD
 JIMMY GOLDEN
 ELLSWORTH GOODING
 BOB GORDON
 JOE GORDON
 JOHN GRAAS
 ROBERT GRAETTINGER
 WARDELL GRAY
 BENNIE GREEN
 BOB GREENE
 SONNY GREENWICH
 SONNY GREY
 EARL GRIFFITH
 HENRY GRIMES
 GIGI GRYCE
 SHAFI HADI
 AL HAIG
 SADIK HAKIM
 HERB HALL
 JUANITA HALL
 LENNY HAMBRO
 GEORGE HANDY
 JOE HARDEE
 WILBUR HARDEN
 LIL HARDIN
 BILL HARDMAN
 OTTO HARDWICKE
 EMMETT HARDY
 BARRY HARRIS
 BILL HARRIS (TB)
 BILL HARRIS (G)
 JIMMY HARRISON
 CLYDE HART
 HASAAN
 STAN HASSELLGARD
 HERBIE HAYMER
 FRANK HAYNES
 BOBBY HENDERSON
 ERNIE HENRY
 ALEX HILL
 NICKY HILL

plet" donc autonome peut être considéré — par extension — comme représentant le premier et le plus petit ensemble de l'histoire du jazz, voix unique et multiple, jouant à lui seul le rôle de tout un orchestre, la mélodie comme le rythme, les solos comme l'arrangement.

Ceci dit en ce qui concerne le statut du soliste, il y eut toujours, peu importe les effectifs, des exceptions à la règle. On pense par exemple à Duke Ellington qui correspond à la norme tout autant qu'il y échappe: dans son orchestre, tous les musiciens sont potentiellement des solistes et Ellington a toujours composé en fonction de chacun en particulier, ayant en tête leur sonorité propre et phrasé qui les singularisaient. Ici la frontière qui sépare le solo/soliste de la composition proprement dite s'amménage au point de disparaître presque complètement. Le soliste devient la composition et l'orchestre son environnement/écran. On pense à *Concerto For Cootie* par exemple, "a composition for trumpet and orchestra, written entirely by Duke Ellington and destined to show off the wide-ranging talents of Cootie Williams. The inspired yet disciplined arrangement highlights Cootie's playing admirably: it reveals its varied tonal approach, the Armstrong-inspired power when open and the delicate technique when muted, the contrast between his impassioned outbursts and his unpretentious romanticism. As André Hodeir so well expressed it in his book, *Jazz: Its Evolution and Essence*: "Concerto For Cootie is a masterpiece because what the orchestra says is the indispensable complement to what the soloist says; because nothing is out of place or superfluous in it; and because the composition thus attains unity." Alexandre Rado, notes de pochette, cf.: *The Works of Duke*, Vol. 10, RCA-FPML-7047.

À l'origine donc et pour la plupart, la musique des "Big Bands" servait à faire danser les gens et supposait une écoute active du corps en mouvement.

MUSIQUE DE CORPS/MUSIQUE DE TÊTE

1. Avec le temps, notre point de vue sur cette musique s'est de beaucoup modifié. De musique de danse qu'elle était à l'origine, cette musique est devenue de par son passage au disque, à l'objet, une musique d'audition avant tout, d'écoute critique parce que distanciée, une musique de tête donc, classique, historique et cataloguée. (D'ailleurs, l'audition même d'un disque constitue un acte de reconnaissance de la "mise à mort" de la musique en tant que processus vivant, le tourne-disque étant le lieu de sa représentation fictive et renouvelable à l'infini et le disque son lieu d'inscription, sa doublure par excellence.)

Citation: "Which record do you prefer among all those you've done? Lester Young: I could never answer that... Have you heard *Clap Hands, Here Comes Charlie*? That's a spark of my heart."

Cf.: *Jazz Hot*, été 1979, propos recueillis au magnétophone par François Pestif en mars 1959.

2. Avec le gros orchestre, l'impact est assuré entre autre par l'amplitude du volume sonore (pour ne rien dire des "Riffs" répétitifs en tant que formule suprêmement efficace).

Lorsque cette amplitude sonore est considérable et ce d'autant plus si l'espace est restreint, le son est ressenti avant tout physiquement comme une certaine violence qui s'impose d'elle-même et sur laquelle l'auditeur n'a aucun contrôle effectif. Par opposition, lorsque cette musique "live", en direct, devient un disque-objet, l'auditeur peut exercer à son gré tout le contrôle qu'il désire, sur le niveau d'amplitude sonore. Il élimine de ce fait ou introduit une certaine violence sonore à son gré. Lorsque joué très fort sur un bon appareil, un enregistrement de qualité reproduit une partie de la violence initiale d'une session en direct. Sinon, joué à faible amplitude, on élimine cette composante fondamentale, donc le corps, pour lui substituer une écoute confortable ou la tête prédomine, i.e.

le concept/la composition/l'arrangement/l'écriture/la partition. Dans ce cas précis, le disque donne une idée du son plutôt que sa représentation objective parce que vidé de son pouvoir d'impact sensoriel.

Ceci dit, un très mauvais enregistrement même joué très fort ne traduira pas la violence du son réel dans l'espace d'enregistrement parce que tous les manques ou défauts de cet enregistrement sont alors également amplifiés faisant entendre autre chose que l'original "à son plus vrai", soit sa quasi-caricature.

Aujourd'hui, par nostalgie pour ce passé récent et par fascination pour ce que ce temps figé en minces galettes circulaires donne à entendre, à interpréter, on se penche à nouveau sur cette musique historique. Ce qu'on y trouvait de plus évident autrefois: la mélodie, certains rythmes syncopés, des ensembles bien rôdés, etc... passe au second plan. Aujourd'hui, notre oreille décanter par rapport à son temps d'origine s'y intéresse en fonction de nos préoccupations actuelles et donc tout particulièrement du solo. On catalogue les solos d'un artiste (solographies), on en fait des transcriptions qu'on analyse ou donne à jouer, on apprécie telle ou telle intervention, on compare différentes versions d'une même pièce, bref on interroge l'histoire à coup de rééditions occasionnellement bien documentées. Parallèlement, des enregistrements réalisés en direct avec des moyens de fortune par des amateurs intéressés ou fanatiques, sinon d'anciennes émissions de radio, sont retracés et édités en disque pour la première fois. Des équipes de restaurateurs, techniciens émérites, soignent ces revenants chanceux d'un monde qui n'est plus. On coupe, on ajoute, on élimine les bruits ambiants, un public audible, des voix anonymes fossilisées à tout jamais pour la postérité... À cet égard, l'audition de certains enregistrements de Lester Young ou Charlie Parker par exemple, réalisés en direct est révélatrice. On y entend parfois quelqu'un rire toujours au même endroit, des bruits de verres qui se cognent, une exclamation soudaine, etc... Tout ça étant désagréable et fascinant à la fois. Une musique et son contexte nous sont de la sorte restitués en bloc, conférant aux personnages de Lester Young et Charlie Parker (pour ne citer que ces deux musiciens) une indéniable dimension tragique. L'auditeur est frappé voire même stupéfié qu'une musique si belle, d'une conception aussi originale et si profondément chargée d'émotions, si magistralement exécutée suscite si peu d'attention et de respect du public alors présent.

On restaure donc ces pièces à conviction, mais avec comme critère ou point de référence les standards de la technique actuelle. À l'occasion, on les "convertit" à la stéréophonie par le biais de l'électronique, transformant le son original de manière radicale. Mais au fait, quel était-il ce son original et dans quelle proportion le son monaural initial n'est-il pas lui-même une déformation considérable de la réalité? Sa tridimensionnalité, sa rondeur, sa plénitude ne peuvent être entièrement captées par les microphones. Il ne nous reste donc toujours que son profil, sa surface i.e. du papier, une partition. Et plus le son documentaire est mauvais à l'origine, plus les idées prédominent sur le son et inversement. Malgré ce handicap l'audition d'enregistrement de King Oliver, de Bud Powell, de Bill Evans, de John Coltrane, etc... reste une expérience captivante et somme toute complémentaire. Voilà qui en dit long sur ces musiciens et la pertinence de leur musique, sa capacité de transcender l'objet à chaque audition répétée.

Parallèlement au travail de constitution d'archives sonores, certains musiciens oubliés enregistrent à nouveau, cette fois-ci en petite formation et sous leur direction propre. C'est ainsi que ces grands initiés refont surface trois ou quatre décennies plus tard et tant que "leaders" à part entière. Leur musique a changé, leur image également.

Les sept musiciens qui suivent, tous des saxophonistes ténor, (cet article aurait tout aussi bien pu s'intitu-

er: la trompette de l'orchestre, ou le trombone, ou l'alto, etc... tant il y a là aussi, dans ces catégories instrumentales un nombre considérable de méconnus), sont connus pour leur contribution à un orchestre en particulier, différent pour chacun: soit par ordre alphabétique: Harold Ashby pour son appartenance à l'orchestre de Duke Ellington, Chu Berry à Cab Calloway, Henry Bridges à Harlan Leonard, Julian Dash à Erskine Hawkins, Eric Dixon à Count Basie, Joe Thomas à Jimmie Lunceford et finalement Dick Wilson à Andy Kirk.



Tous n'ont que très peu enregistré en tant que soliste, certains pas même l'équivalent d'un microsillon. Tous sont d'excellents improvisateurs.

Harold Ashby (ts) *Born To Swing*, Master Jazz Recordings MJR-8112. N.Y.C., 1959-60, 8 pièces, avec Jimmy Jones (p), Oliver Jackson (dr) et Al Hall (b). Dans la lignée de Ben Webster.

Chu Berry (ts) *Chu*, Columbia CSP JEE 2200 Avec l'orchestre de Cab Calloway, 1936-41. Dans la lignée de Coleman Hawkins.

Henry Bridges (ts), cf: Harlan Leonard *And His Rockets*, RCA LPV 531. Dans la lignée de Lester Young et Herschel Evans.

Julian Dash (ts) *A Portrait Of Julian Dash*, Master Jazz Recordings MJR-8106. N.Y.C., le 9 mai 1970, 6 pièces avec Jimmy Shirley (g), Milt Hinton (b), Cliff Smalls (p) et George Foster (dr.)



Eric Dixon (ts) *Eric's Edge*, Master Jazz Recordings MJR-8124. N.Y.C., 1974, 8 pièces avec Sonny Cohn (tp), Frank Hooks (tb), Lloyd Mayers (p), Bill English (dr) et Ivan Rolle ou Martin Rivera (b).

Joe Thomas (ts), cf.: *Big Little Bands*, Onyx 220. Sur 4 pièces seulement enregistrées en août 1945 avec Russell Green (p), Kirt Bradford (as, cl), Eddie Wilcox (p), Truck Parham (b) et Joe Marshall (dr). Dans la lignée de Coleman Hawkins. Ce septuagénaire à la retraite aurait enregistré récemment l'équivalent d'un album en quatuor aux côtés de Jimmy Rowles (p), pour une nouvelle compagnie de disques.

Dick Wilson (ts), cf.: *Sweets, Lips and Lots Of Jazz*, Xanadu 123. Sur une pièce seulement, *Hold the Phone*, enregistrée lors d'un jam session en 1941 au Monroe's Uptown House en compagnie de Count Basie. Deux mois plus tard, à l'âge de 30 ans seulement, Dick Wilson mourait laissant derrière lui une bien maigre discographie: quelques solos seulement dans les formations d'Andy Kirk ou Mary Lou Williams. (Dans ce disque Xanadu, pas moins de 15 musiciens sont identifiés sous le pseudonyme de "unknown"!)

BOLDEN ↔ AYLER (À PROPOS D'UN DISQUE)

Albert Ayler (ts) *The First Recordings*, GNP Crescendo 9022. Stockholm, le 25 octobre 1962, avec Torbjörn Hultcrantz (b) et Sune Spangberg (dr). Quatre pièces: un standard (*I'll Remember April*), et une composition originale de, respectivement, Sonny Rollins (*Rollins' Tune*), Miles Davis (*Tune Up*) et Albert Ayler (*Free*).

Bolden ↔ Ayler: les deux versants d'une même réalité.

"...Ayler is a decidedly conservative revolutionary, nearly always sticking to common time, building his solos around motifs — very much as Ornette Coleman does; even those unconventional timbres and effects, Baldwin suggests, were used by trumpet players in New-Orleans, and only seem unfamiliar because they are now being performed on a saxophone."

Charles Fox, cf.: Albert Ayler/ *The First Recordings*, GNP-9022, notes de pochette.

LE LIEN (AYLER/RELYA)

Dans le choix de ses références, de ses thèmes, Albert Ayler renvoie à la tradition, il s'accorde (*Tune Up*) avec elle: *I'll Remember April*, Sonny Rollins, Miles Davis, "...at one point, he also throws in a snatch from Luigini's *Ballet égyptien*."

LA RUPTURE (FREE)

Malgré une attraction irrésistible pour le passé ("The way, for example, that Ayler rambles through *I'll Remember April*, perpetually returning to the theme"), Albert Ayler rompt avec certains impératifs culturels/conventionnels.

Bolden ↔ Ayler: l'expérience des limites.

On raconte au sujet de Buddy Bolden qu'il jouait si fort qu'on pouvait l'entendre à des milles à la ronde. Par ailleurs, lorsque Ayler "dérage" par rapport à la tradition afro-américaine, il échappe en quelque sorte à certaines contraintes ou conventions limitatives pour trouver refuge dans l'inouï, une sorte de "no man's land" sonore, mythique, par où il rejoint Bolden en deça de leur "folie" attribuée. L'intensité sonore, soutenue, reste pour chacun une caractéristique fondamentale de leur art par laquelle s'affirme/s'exprime

leur volonté farouche d'aller au-delà du quotidien oppressif: "Music is the healing force of the Universe."

TRAUMATISME ET NOUVELLE TRADITION

On a du mal à s'imaginer aujourd'hui, l'incroyable étrangeté, l'audace suprême que pouvait constituer cette musique au début des années soixante.

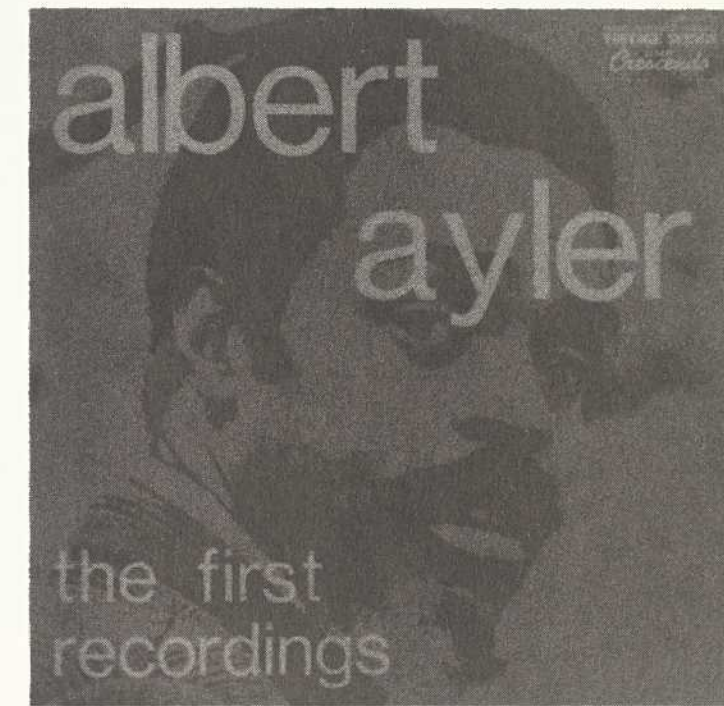
"After being discharged in 1961, Ayler stayed in Europe for a while. Already his music seems to have been exciting strong emotions. "I remember one night in Stockholm", he told Nat Hentoff, "I started to play what was in my soul. The promoter pulled me off the stage." This LP and another, recorded in Copenhagen three months later, date from the end of this period."

Notes de pochette.

De nos jours, cette musique ne se laisse pas plus facilement apprivoiser par l'histoire qu'auparavant, bien qu' acceptée par un public plus nombreux et citée par un nombre considérable de musiciens d'improvisation. De fait, il s'agit de l'une des propositions parmi les plus radicales jamais énoncées dans l'histoire de la musique nord-américaine, voire occidentale: le cri comme esthétique, le corps comme langage/lieu et ses limites et leur au-delà comme partition.

DIMENSION TRAGIQUE

Buddy Bolden termina ses jours dans un asile d'aliénés. Il y fut interné une première fois vers 1906-07 et y séjourna définitivement de 1911 à sa mort en 1931.



Albert Ayler est décédé en 1970 à l'âge de 34 ans. On retrouva son corps dans la rivière Hudson et les circonstances mystérieuses entourant sa mort n'ont jamais été élucidées.

BOLDEN ↔ AYLER

LES DEUX VERSANTS D'UN CONTINUUM UNIQUE:

L'ORIGINE/L'AFRIQUE/LES ANCÊTRES/LA FAMILLE/LE DEVENIR/LA FAMILLE UNIVERSELLE

Dans leur manière de jouer, Bolden et Ayler font référence à l'Afrique, à la terre des ancêtres. Chez Ayler cependant, et les disques nous suggèrent cette affiliation, les références s'étendent également à d'autres traditions non occidentales, du Moyen-Orient ou d'Asie par exemple. La musique d'Ayler à cet égard renvoie bien à l'époque à laquelle elle se manifesta —

JUTTA HIPP
 ANDRÉ HODEIR
 JOE HOLIDAY
 CHARLIE HOLMES
 RONNIE HOOPES
 ELMO HOPE
 MARJORIE HYAMS
 ARTHUR JACKSON
 CLIFF JACKSON
 NAT JAFFE
 BOBBY JASPAR
 JOHN JENKINS
 JERRY JEROME
 BUSTER JOHNSON
 CANDY JOHNSON
 CHARLIE JOHNSON
 DICK JOHNSON
 BOBBY JONES
 CARMELL JONES
 DUKE JORDAN
 TAFT JORDAN
 DON JOSEPH
 TINY KAHN
 FRED KATZ
 HAL KELLER
 PECK KELLEY
 CHARLIE KENNEDY
 JOE KENNEDY
 FREDDIE KEPPARD
 KEN KERSEY
 PORTER KILBERT
 AL KILLIAN
 JOHN KIRBY
 JIMMY KNEPPER
 TEDDY KOTICK
 CARL KRESS
 DONALD LAMBERT
 MORRIS LANE
 DON LANPHERE
 JOHN LAPORTA
 ELLIS LARKINS
 PETE LA ROCA
 HUGH LAWSON
 WADE LEGGE
 JOHNNY LETMAN
 ALONZO LEVISTER
 SABBY LEWIS
 JERRY LLOYD
 GIUSEPPE LOGAN
 HARRY LOOKOFKY
 LAWRENCE LUCIE
 TEO MACERO
 BILLY MACKEL
 GILDO MAHONES
 JOE MAINI
 DODO MARMAROSA
 WARNE MARSH
 CAL MASSEY
 RONNIE MATTHEWS
 DICK MCDONOUGH
 E. PARKER MCDUGAL
 HAL MCKUSIK
 JACK MCVEA
 JOHN MEHEGAN

les années soixante — une décennie marquant l'ouverture d'un grand nombre aux musiques du monde et l'identification de liens nombreux nous unissant indirectement à ces diverses traditions musicales, une sorte de parenté implicite et révélatrice.

LA FAMILLE IMMÉDIATE

"My father played violin, and he also played tenor somewhat like Dexter Gordon", Ayler told Nat Hentoff in an interview published in *Down Beat* (November 17, 1966). He studied also saxophone, first with his father, afterwards at the local Academy of Music, and began working with various rhythm-and-blues groups ("including Little Walter's"). It was during the three years he spent in the Army that Ayler switched to tenor saxophone, principally it seems, because he felt it was a more expressive instrument ("It seemed to me that on the tenor you could get out all the feeling of the ghetto").

Notes de pochette.

Dans l'histoire du jazz, la famille, comme première cellule d'apprentissage, joue un rôle primordial. On retrouve fréquemment par exemple, à l'intérieur d'une même famille, plusieurs membres qui font carrière simultanément: King Oliver et son neveu Dave Nelson, Louis Armstrong et sa femme Lil Hardin, Illinois Jacquet et son frère Russell, la famille des Teagarden, Johnny et Baby Dodds, les frères Jimmy, Percy et Albert Heath, les frères Elvin, Thad et Hank Jones, les frères Adderley, Lester et Lee Young (dont le père, musicien professionnel, leur apprend les rudiments du métier), Ornette Coleman et son fils, John et Alice Coltrane, Albert et Gene Ammons, Albert et Don Ayler, Tom et Ray Bryant, les frères Montgomery, Art et Addison Farmer, Bud et Richie Powell, Stan et Tommy Turrentine, Jimmy et Mama Yancey, Jackie et René McLean, Edmond et Herb Hall, la famille Charles Moffett, les frères Dorsey, Duke et Mercer Ellington, Marian et Jimmy McPartland, Wilbur et Sydney De Paris, etc, etc...

Avez le jazz, la transmission du savoir, des techniques, de l'héritage s'effectue:

a) de personne à personne à l'intérieur d'une même communauté, dans la famille immédiate, dans une école de quartier et subséquemment dans de petits groupes locaux ou dans un orchestre de rue (street band).

"Any youngster who was interested in music followed the parade. He picked the instrument that he wanted to play and he followed the guy that played that instrument. It's like I was crazy about drums, during my time as a kid, I used to follow Louis Cottrell's daddy. He used to play the snare drum in the parade and I always wanted to be the snare drum player in the parade band because the way he played was so beautiful. I got the opportunity to play in a parade when Red Allen's daddy had a brass band, old man Henry Allen. He hired me one day to play a parade and that was the greatest thing in my life. I was about 13, 14 years old." Freddie Kohlman, "The Drummers of New-Orleans", *Coda Mag.*, août 1975, p.9.

b) Depuis l'avènement du disque, cette transmission s'effectue également par personne interposée, i.e. par l'intermédiaire du disque, lequel exerce une influence énorme sur l'apprenti-musicien. Ce dernier mémorise certains solos et s'identifie aux héros de la culture de l'enregistrement par le biais sécurisant de leur image de fabrique. Pour avoir accès à ce panthéon (Hall of Fame), il faut cependant payer un tribut (dues), subir une initiation préalable.

"In a social sense, the jam session was more than a musical competition. Bassist Gene Ramey has compared it to a tribal initiation rite. Comfortably ensconced in the rhythm section, the bassist was ideally situated to observe the trials by fire that took place. Ramey called them "constant tests of manhood" (...) Was the jam session an African survival found in urban Afro-American culture?" Ross Russell, *Jazz*

Style in Kansas City and the Southwest, Univ. of California Press, 1973, pp. 26-27.

TRADITION ORALE/TRADITION ÉCRITE

Aujourd'hui, la musique afro-américaine (techniques de jeu, de composition et d'improvisation), s'enseigne dans la plupart des universités ou facultés de musique à travers le monde. Malgré tout, ce qu'un visionnaire, un improvisateur de la trempe d'Albert Ayler a apporté de neuf et d'essentiel au vocabulaire contemporain, cela ne s'apprend pas dans les universités ou les académies. Le processus de remise en question et de reformulation de l'acquis historique sur des bases nouvelles tire son origine de la vie quotidienne et correspond à des besoins pressants non prévisibles dans une structure institutionnelle entièrement vouée ou presque à la vénération du passé et de ses valeurs marchandes, dominantes, voire même oppressives. Et ceci reste vrai pour toute innovation d'importance jalonnant l'histoire du jazz et le restera toujours ad infinitum. Pour Albert Ayler, cette pratique lucide de révolte et générosité conjuguées lui aura coûté la vie. Pour nous, sa musique compte désormais parmi les acquis majeurs de notre civilisation.

"This LP helps toward understanding the way that Ayler has set about hedging-in his freedom, the restraints he devises for himself, his own particular struggle between form and content. Nobody would describe it as his best record — there is, for a start, little genuine rapport between Ayler and his accompanists — but it occupies a fascinating and perhaps a significant niche in jazz history."

Charles Fox, notes de pochette.

DU COLLECTIF À L'INDIVIDUEL: LES PÉRIODES

Plus on s'avance dans l'histoire du jazz et plus le soliste prend une importance considérable. La technique instrumentale se développe, le langage se complexifie. On admet généralement que la musique de la Nouvelle-Orléans était avant tout une musique collective, une sorte de polyphonie collective improvisée où le sentiment collectif, le son d'ensemble primait. Bien sûr, on y trouve aussi de grands solistes. (De fait, on connaît bien peu de choses sur cette musique à ses débuts, puisque les premiers enregistrements représentatifs ont été réalisés ailleurs qu'à la Nouvelle-Orléans et après 1917, soit après la fermeture de Storyville et le départ de plusieurs musiciens pour Chicago. King Oliver par exemple, un musicien-référence pour cette période, n'a gravé ses premiers enregistrements que le 5 avril 1923 à Richmond, Indiana, dans un style qu'on peut considérer comme du New-Orleans "avancé")

CHICAGO

"Le jazz de la Nouvelle-Orléans, c'était avant tout une vie de groupe. Dans la ville beaucoup plus métropolitaine de Chicago, l'improvisation collective avait perdu beaucoup de son importance. Chaque musicien était plus à même de donner libre cours à son individualité, il avait plus souvent l'occasion d'apparaître comme soliste... À la rude polyphonie de la trompette, de la clarinette et du trombone, se substitue très souvent l'arrangement conçu pour un groupe mélodique, dans lequel le saxo-ténor prend une place de plus en plus importante. (...) Ces deux faits, l'importance nouvelle des arrangements et le rôle dirigeant du saxo-ténor, montrent bien à quel point cette musique de Chicago a été une musique de transition. (...) Car à l'époque des formations de swing, dans les années trente, c'est l'arrangement qui décide du succès ou de l'échec d'une formation, et c'est le saxo-ténor qui devient la voix caractéristique parmi l'ensemble des instruments."

Werner Burkhardt, cf.: *Une Histoire du Jazz*, Fayard, 1976, p. 61.

Avec les grands orchestres donc le collectif est en



Albert Ayler; photo: Sandra H. Stollman

quelque sorte domestiqué, arrangé, orchestré. Le solo est encadré, fonctionnel. Parallèlement, au même moment, de petits ensembles swing coexistent et les jam sessions se multiplient préparant le terrain pour la musique be-bop imminente. Dans ce contexte, le soliste retrouve sa liberté et peut donner sans restriction sa pleine mesure d'improvisateur. Ses solos se font plus longs, plus élaborés, plus personnels, une idiosyncrasie dominante s'instaure qui trouvera bientôt son apothéose avec Charlie Parker et les "boppers" existentialistes.

"For certain musicians, notably Lester Young and Charlie Parker, the jam session became a way of life, and the after-hours activity was more important than the job at which they happened to be working; in fact, the paid job was often nothing more than an extended warm-up for the real business of the evening, the jam session that began when paid work ended. (...) As soon as the man playing a solo at a jam session began to repeat himself, he stood to lose his audience, and

this turn. (...) Once he had the solo spot he was "on" and played until he had exhausted his store of ideas. He might improvise on the chord structure of the tune being played for a single thirty-two bar chorus, or two choruses, or three. The giants were known to continue for fifteen, twenty, and thirty choruses. (...) The spirit of the Kansas City jam session went to New York with Charlie Parker, Charlie Christian, Lester Young, and other jazzmen who turned up in Harlem after the end of the Pendergast regime. Jam sessions at Minton's playhouse and Monroe's Uptown House were features of the years from 1940 to 1947 and had a great deal to do with the formation of the be-bop style."

Ross Russell, cf.: *Jazz Style In Kansas City and the Southwest*, University of California Press, 1973, pp. 25, 26 et 30.

Avec le be-bop un individualisme accru, forcené se fait jour dans le contexte du "combo" ou petite formation, le plus souvent un quatuor ou un quintette. Paral-

lèlement et en réaction au be-bop, un mouvement de retour aux sources ou "New Orleans Revival" fait son apparition. Paradoxalement, c'est avant tout la dimension individuelle et parfois tragique (Bix, Buddy Bolden, ...) de ces musiciens d'antan qui intéresse l'amateur ou l'historien d'alors et l'aspect collectif est dès lors relégué au second plan. On s'archarnera donc à tirer de l'anonymat collectif certains personnages légendaires pour les consacrer aussitôt vedette, leur conférant une dimension individuelle sans commune mesure avec celle qu'ils occupaient/partageaient dans le contexte collectif spontané des débuts du jazz. On pense à Bunk Johnson par exemple ou George Lewis. Les spécialistes donc, critiques, amateurs et historiens d'allégeance traditionnelle, faisant le chemin à rebours, reconstruisent l'histoire à leur façon, rendant individuel ce qui était collectif et public ce qui était anonyme. Dans les années quarante cependant, l'individualisme s'exprime tout autant du côté de la tradition que du côté des innovations. Il règne partout et jusqu'au début des

GIL MELLE
FRANK MELROSE
BIG MACEO MERRYWEATHER
DOUG METTOME
HANK MOBLEY
BREW MOORE
J.R. MONTEROSE
JACK MONTROSE
PAT MORAN
FRANK MORGAN
SAM MORGAN
THOMAS MORRIS
SAL MOSCA
BOOTS MUSSULLI
PHINEAS NEWBORN
JOE NEWMAN
FRANKIE NEWTON
HERBIE NICHOLS
WALTER NORRIS
HOD O'BRIEN
JIMMY OLIVER
ANTHONY ORTEGA
MARY OSBORNE
REMO PALMIER
LEO PARKER
HORACE PARLAN
CECIL PAYNE
BERNARD PEIFFER
RALPH PENA
BILL PERKINS
CARL PERKINS
RAY PERRY
BILLIE PIERCE
DEDE PIERCE
PONY POINDEXTER
TERRY POLLARD
TOMMY POTTER
MEL POWELL
RICHIE POWELL
SELDON POWELL
CLARENCE PROFIT
IKE QUEBEC
GENE QUILL
PAUL QUINICHETTE
ALVIN RAGLIN
RAM RAMIREZ
JIMMY RANEY
FREDDIE REDD
DON REDMAN
GENE RODGERS
JOE ROLAND
ARNOLD ROSS
JOE RUSHTON
HAL SCHAEFER
DAVE SCHILDKRAUT
JOSEPH SCIANNI
CALO SCOTT
PAUL SERRANO
CLARENCE SHAW
SAHIB SHIHAB
JIMMY SHIRLEY
JOE SHULMAN
NORMAN SIMMONS
CLIFF SMALLS

années soixante, soit du "cool jazz" et "hard bop" au "free", c'est à une consolidation de cet état de fait qu'on assiste. Avec les années soixante et l'avènement d'une "free music", l'expression musicale redevient collective et on établit volontiers un parallèle avec la musique de la Nouvelle-Orléans à ses débuts: "Les musiciens de free jazz sont tous "solistes". (...) Cette restauration des principes d'improvisation collective réinscrit dans la musique négro-américaine ce que les critiques ont appelé la "polyphonie néo-orléanaise". "Nous essayons, disait Ayler, de rajeunir ce vieux sentiment du New-Orleans que la musique peut être jouée collectivement et dans une forme libre."

Philippe Carles, et Jean-Louis Comolli, cf.: *Free Jazz-Black Power*, éditions Champ libre, 1971, p. 238.

Cependant, ce collectif "free" est très impulsif, et l'on y perçoit la volonté farouche de s'affirmer *simultanément* au plan collectif comme au plan individuel. Ainsi par exemple, les formes sont collectives mais les musiciens gardent malgré tout et définitivement leur statut individuel. Le résultat collectif porte toujours une signature: *Free Jazz* c'est Ornette Coleman, *Ascension* c'est John Coltrane, *Unit Structures* c'est Cecil Taylor, *The Forest and the Zoo* c'est Steve Lacy, *Bells* c'est Albert Ayler, etc...

LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

Avec les années soixante-dix et un certain retour à l'arrangement, à la composition, l'individu reste quand même au centre de toute la musique improvisée. De fait, cette période, la plus féconde et favorable à l'individualisme de toute l'histoire du jazz, marque l'émergence du solo intégral pour tous les instruments en tant que forme d'expression valable, nécessaire, exigeante et autonome.

Parallèlement, on constate dans les années soixante-dix la présence et vivacité simultanément de tous les styles de la musique afro-américaine dans la société américaine, sa matrice originelle. C'est comme si toute l'histoire de cette musique était accessible et perceptible en même temps, d'un seul coup, au même instant, faisant ressortir à la fois les différences et les similarités entre toutes les époques, styles et musiciens de son évolution.

Aujourd'hui, la musique afro-américaine, d'expression locale à l'origine est devenue une musique universelle. Conséquemment, si on y retrouve maintenant de nombreux éléments d'autres traditions musicales (les folklores du monde, la musique contemporaine européenne), on ne doit pas oublier pour autant que le jazz a grandement contribué à libérer l'Occident de certains carcans conventionnels restrictifs, rigides, et à ouvrir les yeux d'une multitude de musiciens à travers le monde aux multiples possibilités/facettes de l'improvisation en tant qu'alternative et mode de vie souhaitables. La musique européenne d'improvisation, musique par excellence de l'éclatement et de la pluralité, et expression très originale de tout un continent lui est, en ce sens, redevable de beaucoup.

Dans les années soixante-dix, l'écoute est devenue beaucoup plus difficile, exigeante, ardue même de par la multiplicité des expressions/individus et la simultanéité de leur émission au niveau collectif global.

John Cage, bien qu'il ne s'intéresse pas lui-même au jazz, avait plus ou moins pressenti cette situation lorsqu'il recommandait aux gens d'écouter leur environnement, i.e. la simultanéité d'activités sonores non orchestrées ou planifiées dans le temps. C'est à cette situation que nous sommes aujourd'hui confrontés, à l'écoute de la simultanéité en tant que discipline et phénomène majeur de perception.

C'est comme si la musique instrumentale de plus en plus tendait à imiter l'environnement dans son fonctionnement et possiblement à s'y substituer, et le jazz actuel n'y fait pas exception.

Autant la décennie 60-70 fut une période intuitive d'expérimentations diverses et d'ouverture au monde autant la décennie qui s'achève en fut une d'inventaire, de classification et de codification de l'acquis récent, bref de restructuration (entre autres de toutes les composantes de la musique afro-américaine y inclus son contexte, i.e. ses mécanismes de production et diffusion).

La pluralité d'expressions individuelles aujourd'hui n'élimine pas pour autant l'expérience collective. Elle la rend plus difficile de perception. Le collectif n'est plus explicite, i.e. évident, circonscrit, manifeste, tangible à l'intérieur d'une seule et unique tradition musicale, mais implicite, intégré à une complexité nouvelle et foisonnante liée à la consécration de l'individualité.

Bref le collectif n'est plus nécessairement dans le nombre de musiciens jouant ensemble dans un même lieu/groupe, mais bien plutôt dans le nombre de musiciens jouant partout/séparément en même temps sans pour autant se connaître, et dans le sentiment que nous avons de cette réalité, une conscience accrue des autres partout en train de... le collectif intuitionné.

DE L'INCONNU AU NOTOIRE: LES ENREGISTREMENTS

"Marches et rags furent du reste, les premières expressions discographiques de la musique afro-américaine avec le *Gayest Manhattan* du banjoïste Sylvester Ossman en 1897, et le *You Got To Play Ragtime* de la U.S. Marine Band, deux ans plus tard. Un autre gratteur de cordes: Richard Weaver, en 1899, le pianiste C.H. Booth, en 1901, le chanteur Dan Guinn, en 1902 (avec *Didn't He Ramble*), vont multiplier les témoignages gravés d'une époque pittoresque. Des orchestres dans les studios de Victor ou Columbia enregistreront *Who Dat Say Chicken In Dixie* de Will Marion Cook en 1900, *Hot Stuff* en 1902, *Dixie Girl* et *Mr. Black Man* en 1903, l'inévitable *Maple Leaf*, sous la direction de Wilbur Sweatman, en 1904, *Cake Walk In the Sky* en 1905, avant que le banjo ne réapparaisse en 1910, animé par Fred Van Eps et Gus Haenschen.

(...)

Le ragtime, d'abord, s'évada de la Louisiane et, dès 1910, un noir, Jim Europe, ouvrit à New-York le Clef Club, tout dévoué chaque soir à l'art nègre, aux spirituels et aux folksongs. Le 29 décembre 1913, son orchestre, quatre ans avant l'original Dixieland, enregistra pour Victor le *Too Much Mustard* que la compagnie française Gramophone appela, pour sa part *Trémoutarde*.

En 1914, à leur tour, les "dixielanders" du blanc Nick La Rocca quittèrent New-Orleans pour Chicago, emportant avec eux les syncopes sudistes. Le 24 février 1917, *Dixie Jazz Band One Step* et *Livery Stable Blues* furent gravés par le même La Rocca (c.), par Larry Shields (cl), Eddie Edwards (tb), Henry Ragas (p), et Tony Sbarbaro (dm) dans les studios de la toujours hospitalière société Victor.

(...)

L'année 1923, est une date importante dans l'histoire du disque, donc dans l'histoire du jazz. Simultanément, à Chicago ou à Richmond, les orchestres de King Oliver et de Jelly Roll Morton enregistrent à leur tour, le premier dès le mois de mars, le second au mois de juin. La plupart des commentateurs s'accordent à penser que les oeuvres d'Oliver symbolisent à elles seules la forme du style "Nouvelle-Orléans", non plus primitif comme chez Bolden, non point encore classique comme chez Armstrong, mais en tout cas pré-classique, style dont l'ensemble de Kid Ory avait déjà laissé un témoignage discographique à Los Angeles, en 1921."

Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-*

américaine, collection 10/18, 1976, pp. 43, 44, 51 et 58.

Officiellement, les premiers enregistrements d'un orchestre de jazz authentique furent réalisés en janvier 1917 par l'original Dixieland Jazz Band, soit deux pièces: *Darktown Strutter's Ball* et *Indiana*. Le jazz en petite formation précédant cette date s'est perdu à tout jamais et ne peut être qu'imaginé ou reconstitué approximativement à partir des différents groupes qui le perpétuent.

De 1917 à aujourd'hui, de plus en plus de disques sont édités partout à travers le monde. Au tout début, la production est plutôt modeste et techniquement limitée. Le 33 tours ne fera pas son apparition sur le marché avant 1948 et le premier album stéréophonique ne sera mis en circulation qu'au milieu des années cinquante. Le 78 tours alors en vogue impose une limitation de durée en contradiction même avec la musique.

De plus, le son original des enregistrements du début du siècle est souvent brouillé, imprécis, distorsionné, ce qui étrangement ajoute beaucoup à l'activité d'écoute onirique. Ce "brouillard" provoque une curiosité accrue pour ce qu'on pourrait appeler: le mystère de l'origine.

Néanmoins, ce sont les premiers pas hors de l'anonymat d'une musique qui ne s'appuyait aucunement sur des partitions écrites pour assurer sa survie. Pour plusieurs musiciens cependant, cette découverte de l'enregistrement vient trop tard. S'ils ne sont pas déjà morts, ils ne jouent plus depuis bien longtemps ou sont disparus de la circulation, sinon à leur déclin et non représentatifs de leur meilleure forme. Pour les autres, certains d'entre eux, ce sera l'opportunité inespérée de perpétuer leur art, de se faire connaître et d'avoir de l'emploi. Plusieurs cependant n'aurons pas cette chance malgré leur talent véritable, voire souvent exceptionnel et leur disponibilité.

À cette époque et jusqu'à tout récemment, les musiciens ne produisaient pas eux-mêmes leurs disques (ce qui reste toujours vrai pour la majorité aujourd'hui). Ils attendaient qu'on le leur propose. S'enregistrer soi-même était inimaginable autrefois. Les musiciens n'étaient pas équipés pour ce faire et ce n'est que dans les années 40/50 que l'on verra apparaître quelques aficionados de l'enregistrement privé préservant précieusement sur de minces fils métalliques pour la postérité la musique de leur choix. (On pense à Jerry Newman par exemple, ou à Dean Benedetti qui suivait Charlie Parker partout où il jouait pour n'enregistrer que ses solos.)

Ce qui est particulier au jazz, c'est que l'avènement de cette musique correspond presque exactement avec celui du disque et son évolution rapide suit de près celle de la technique d'enregistrement. Ce phénomène est capital pour une musique spontanée, laquelle se constitue aussitôt et très rapidement un répertoire considérable — une histoire — et se réfère désormais à elle-même, à son passé récent pour orienter son évolution future. À cet égard, on peut établir un parallèle entre la photographie documentaire et l'enregistrement et souligner la parenté qui les unit quant à la nature de leur impact respectif. Dans les deux cas, l'empreinte préservée se rapproche suffisamment de la réalité pour diminuer de manière appréciable notre sentiment d'éloignement dans le temps d'avec notre passé collectif récent et susciter une interrogation sur la vie en tant que processus/activité/mouvement et sur l'origine en tant qu'appartenance et continuité. Notre faculté de rêver et notre conception et perception du temps s'en trouvent proportionnellement transformées, d'où l'impression d'être véritablement en rapport avec ce passé, ce temps autre, ailleurs, "derrière".

Il nous faudra attendre le début des années cinquante pour voir apparaître des tentatives individuelles de produire des disques en circuit parallèle. On pense à Charles Mingus par exemple et sa compagnie Debut,

initiative exemplaire et significative mais de courte durée et à laquelle plusieurs inconnus participeront: Alonzo Levister, John Dennis, Spaulding Givens, ...

Par la suite, dans le contexte contre-culturel des années soixante, les premières étiquettes marginales font leur apparition: Candid, Saturn, Byg/Actuel, Esp, JCOA, Jihad, etc..., afin que démocratiquement parlant, tout musicien qui le désire puisse voir sa musique diffusée partout et ce sans concession d'aucune sorte, sans compromis et sans censure. Un plus grand nombre de musiciens commence dès lors à bénéficier de cette attitude/alternative: auto-gestion et auto-promotion d'une musique fortement contestataire.

Avec les années soixante-dix, cette situation s'est généralisée. Il est devenu pratique courante d'enregistrer presque tout le monde. En conséquence, il y a de moins en moins d'inconnus. Tout amateur qui se respecte possède son appareil cassette et fige tout ce qui lui tombe sous la main. Il existe donc maintenant un nombre incroyable de bandes de toutes catégories en circuit privé qui ne sont pas encore des disques, bien que susceptibles de le devenir à plus ou moins court terme. Parallèlement de plus en plus de musiciens, amateurs ou professionnels mettent eux-mêmes leur disque en marché, augmentant d'autant plus chaque jour le nombre d'objets-individus en circulation.

Par ricochet, certains vétérans du jazz d'antan, à demi oublié dans les coulisses de l'histoire, redeviennent soudainement intéressants, voire même rentables. Le temps qui passe leur a conféré une valeur inattendue et non négligeable. Il s'agit d'une certaine façon à travers eux de récupérer un maximum de passé, de temps-objet. Et si on s'intéresse tant aujourd'hui à ces vieux musiciens, c'est également pour une raison non fortuite. Avec le jazz et contrairement à la musique classique de tradition européenne, ce n'est pas le compositeur qu'on découvre à travers ses partitions mais bien le musicien lui-même, en chair et en os, s'il est toujours vivant. La musique qu'on enregistre alors, ce n'est pas une partition fixe, une notation inchangée depuis des années ou des siècles mais au contraire une musique vivante qui s'est transformée au fil des ans et qui donne simultanément à voir/entendre son profil historique, plus ou moins tacite et sa voix actuelle, ré-ajustée au moment présent, donc résolument moderne.

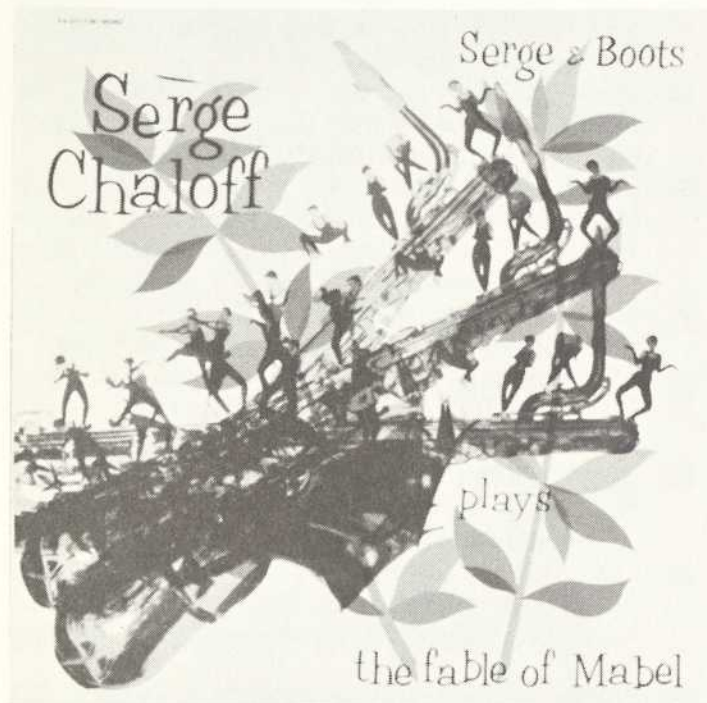
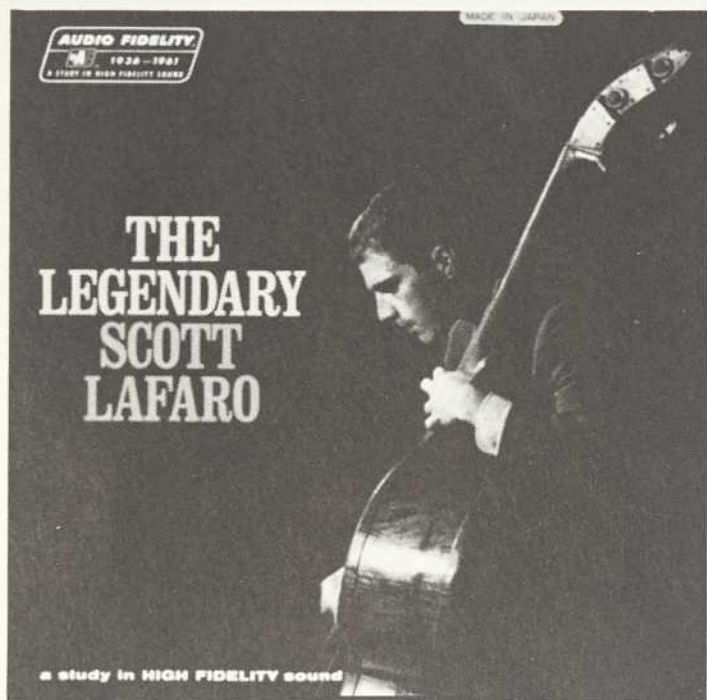
À l'aube des années quatre-vingt, une mer de disques...

ACTUALITÉ DE L'ANONYMAT (100 MÉCONNUS DANS LES PARUTIONS RÉCENTES)

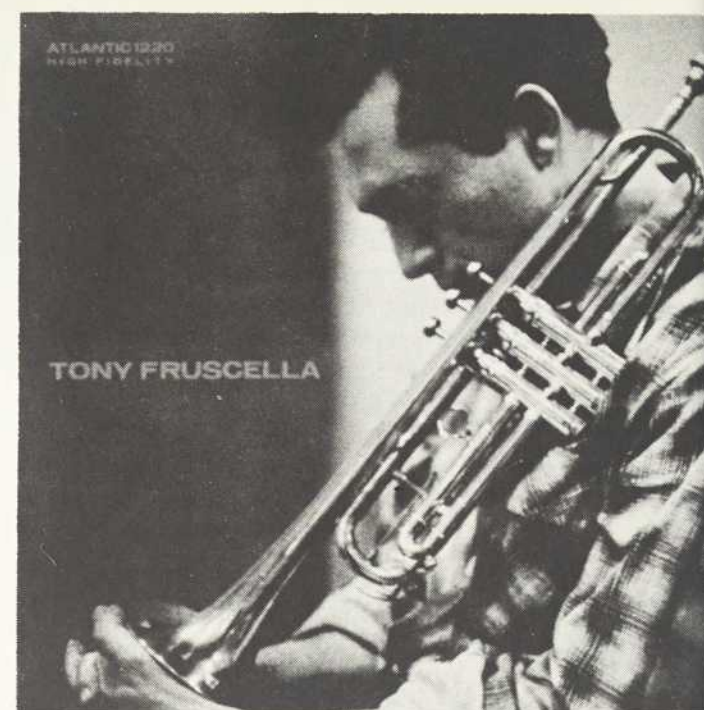
1. Lenny Breau (g)/*Five O'Clock Bells*, Adelphi 5006 guitare solo, 8 pièces, 1978-79.
2. Clare Fischer (p)/*Jazz Song*, Revelation 31 piano solo, 9 pièces, 1973.
3. Billy Mitchell (ts)/*The Colossus of Detroit*, Xanadu 158 avec Barry Harris (p), Sam Jones (b) et Walter Bolden (dr), 6 pièces, 1978.
4. Walt Dickerson (vb)/*Shades of Love*, Steeplechase 17002 vibraphone solo.
5. Tete Montoliu (p)/*Tootie's Tempo*, Steeplechase 1108 avec N.H.O. Pedersen (b) et Albert Heath (dr).
6. Duke Jordan (p)/*Duke's Artistry*, Steeplechase 1103 avec Art Farmer (tp), D. Friesen (b) et Philly Joe Jones (dr).
7. Jimmy Wyble (g)/*Classical/Jazz*, Jazz Chronicles JCS-77 avec Harry Babasin (b) et Roy Harte ou Bill Douglas (dr), 9 pièces, 1976-77.
8. Barry Harris (p)/*Plays Barry Harris*, Xanadu 154 avec George Duvivier (b) et Leroy Williams (dr), 7 pièces originales, N.Y.C., le 17 janvier 1978.
9. Phineas Newborn (p)/*Plays Again*, Edizioni Della Isola EIJ-2024 avec Carlo Loffredo (b) et Sergio Pissi (dr), Rome, 28 mai 1959, 6 pièces dont deux en solo: *Nica's Dream* et *Airegin*.
10. Marshal Royal (as)/*First Chair*, Concord Jazz-88

avec Cal Collins (g), Nat Pierce (p), Monty Budwig (b) et Jake Hanna (dr), 8 pièces, Californie, décembre 1978.

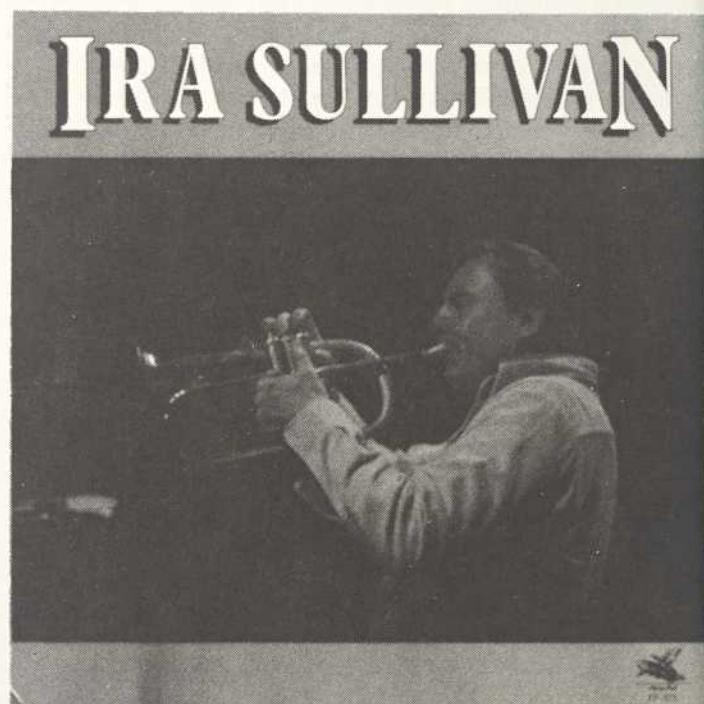
11. Monty Budwig (b)/*Dig*, Concord Jazz-79, avec Bob Brookmeyer (tb), Joe Diorio (g), Billy Higgins (dr), Tom Rainer (p), Arlette McCoy (Fender Rhodes) et Willie Bobo (perc.), 10 pièces, janvier 1978.
12. Donald Lambert (p)/*Plays Harlem Stride Classics*, Pumpkin 104. piano solo, 15 pièces, 1959-62.
13. Bill Perkins (ts)/*Confluence*, Interplay 7721, avec Pepper Adams (bs), Gordon Goodwin (ts, ss), Lou Levy (p), Bob Magnusson (b) et Carl Burnett (dr), 6 pièces, 1978.
14. Byron Allen (as)/*Interface*, ACC-791, avec Robbie Bitanga (g, b) et Tim Jordan (dr), 5 pièces originales, 1979.
15. Richard Wyands (p)/*Then, Here and Now*, Jazzcraft 6, avec Lysle Atkinson (b) et David Lee (dr), 7 pièces, le 12 octobre 1978.
16. Bob Brookmeyer (tb)/*Small Band*, Gryphon 2-785 avec Jack Wilkins (g), Michael Moore (b) et Joe La Barbera (dr), album double, 15 pièces, les 28/29 juillet 1978.
17. Mary Osborne (g), cf: Marian McPartland (p)/*Now's the Time*, Halcyon 115 avec Vi Redd (as), Lynn Milano (b) et Dottie Dodgian (dr), 8 standards, N.Y.C., juin 1977.
18. Lysle Atkinson (b)/*Bass Contra Bass*, Jazzcraft 7 avec Paul West (b), Richard Wyands (p) et Al Harwood (dr), 7 pièces, 1978.
19. Jimmy Giuffre (ts, ss, f, cl)/*IAI Festival*, IAI-373859 avec Lee Konitz (as), Bill Connors (g) et Paul Bley (p), 5 duos, San Francisco, 1978.
20. Bill Hardman (tp)/*Home*, Muse MR-5152 avec Slide Hampton (tb), Junior Cook (ts), Mickey Tucker (p), Chin Suzuki (b), Victor Jones (dr) et Lawrence Killian (perc.), 5 pièces, janvier 1978.
21. Jimmy Blythe (p)/*Messin Around*, vol. 1 et 2, Euphonic EES-101, 102 piano solo (piano Rolls).
22. Joe Albany (p)/*Bird Lives*, Interplay 7723 avec Art Davis (b) et Roy Haynes (dr), 7 compositions de Charlie Parker et une pièce originale, 1979.
23. Cedar Walton (p), cf: Ray Brown (b)/*Something For Lester Koenig*, Contemporary 7641 Elvin Jones (dr) complète le trio.
24. Lloyd Glenn (p)/*Heat Wave*, Black and Blue 33129 avec Clarence G. Brown (g), Milt Hinton (b) et J.C. Heard (dr), 9 pièces, Nice, le 15 juillet 1977.
25. Walter Norris (p)/*Synchronicity*, Enja 3035 duo avec Aladar Pege (b), 4 pièces, Nuremberg, le 5 mai 1978.
26. Bill Smith (cl)/*Sonorities*, Edi-Pan NPG-801 solo/duo/trio et quatuor; disponible de Edizioni Musicali Edi-Pan, Viale Mazzini 6, 00195, Roma.
27. Norris Turney (as, f)/*Let a Song*, Black and Blue 33140 avec Booty Wood (tb), Raymond Fol (p), Aaron Bell (b) et Sam Woodyard (dr), 5 pièces, le 16 mai 1978.
28. Teo Macero (ts, comp., arr.)/*Time Plus Seven*, Finnadar SR-9024 réédition d'un album Columbia: *What's New*, CL-842, avec Art Farmer (tp), John Laporta (cl), Ed Shaughnessy (dr), Don Butterfield (tuba) et Mal Waldron (p). Également sur ce disque, une suite de ballet en quatre mouvements datant de 1963 (pièce titre) et une composition, *Pressure*, interprétée par The Orchestra U.S.A. (1965).
29. Bill Holman (ts, arr.)/*West Winds*, MCA-510-199, L.A., avril 1957, 6 pièces jouées en Big Band (réédition européenne).
- 30./32. Al Kiger (tp), Dave Baker (tb), Dave Young (ts), cf: George Russell/*Sextet At the Five Spot*, MCA 510-200 réédition européenne.
33. Cliff Smalls (p)/*Trio*, Black and Blue 33134, avec Leonard Gaskin (b) et Oliver Jackson (dr), 6 pièces, le 8 février 1978.
34. Russ Freeman (p), cf: Art Pepper (as)/*Among Friends*, Interplay 7718 Bob Magnusson (b) et Frank Butler (dr) complètent le quatuor; Hollywood, le 8 septembre 1978.
35. 36. Cal Cobbs (p, clavecin), Don Ayler (tp), cf: Albert Ayler (ts)/*The Village Concerts*, Impulse



- AS-9336 diverses formations, 8 pièces, N.Y.C., 1966-67.
37. Gary Foster (as, ts)/*Imagination*, RCA-RVJ-6017, avec Alan Broadbent (p), Jim Hughart (b) et Larry Bunker (dr), 8 pièces, Hollywood, 1977 (production japonaise).
 38. Anthony Ortega (as, ts, b, cl, f)/*Rain Dance*, Discovery DS-788 avec Mona Orbeck Ortega (vb, p), Joseph Coleman (g), Dennis Woodrich (b) et Ronald Ogden (dr), 8 pièces, 1978.
 39. Derek Smith (p), cf: Buddy De Franco (cl)/*Like Someone In Love*, Progressive 7014 avec Tal Farlow (g), George Duvivier (b) et Ronnie Bedford (dr), en complément, 6 pièces.
 40. Pat Moran (p), cf: Scott LaFaro (b)/*The Legendary S. LaFaro*, Audio Fidelity UXP-106-AF: réédition japonaise d'une session en trio enregistrée à Chicago en décembre 1957. Johnny White complète le trio; 8 pièces.
 41. Louis Smith (tp)/*Just Friends*, Steeplechase 1096, avec George Coleman (ts), Harold Mabern (p), Jamil Nasser (b) et Ray Mosca (dr), 6 pièces, N.Y.C., 1978.
 42. John Hicks (p)/*After the Morning*, West 54-8004, avec Walter Booker (b) et Cliff Barbaro (dr).
 43. Lil Hardin (p, voc.)/*Her Swinging Band 1936-40*, Gardenia 4005 (Italie) avec Joe Thomas (tp), Chu Berry (ts), J.C. Higginbotham (tb), B. Bailey (cl), Wellman Braud (b),... 16 pièces.
 44. Gigi Gryce (as), cf: Clifford Brown (tp)/*The Complete Paris Collection*, vol. 1, Jazz Legacy 53, Vogue 28/29 septembre 1953, Paris, l'intégrale de ces sessions constitue trois disques.
 45. Von Freeman (ts)/*Serenade and Blues*, Nessa 11.
 46. Wardell Gray (ts)/*Live In Hollywood*, Xanadu 146, avec Art Farmer (tp), Hampton Hawes (p), Joe Mondragon (b) et Shelly Manne (dr), 7 pièces, 1952.
 47. Serge Chaloff (bs)/*Boston Blow Up*, Capitol ECJ-50043 réédition japonaise.
 48. Mel Powel (p)/*The World Is Waiting...*, Commodore XFL-14943.
 49. Claude Williamson (p)/*New Departure*, Interplay 7717, avec Sam Jones (b) et Roy Haynes (dr), 6 pièces, N.Y.C., le 8 juin 1978.
 50. Ted Brown (ts)/*Free Wheeling*, Vanguard LAX-3075, réédition japonaise, avec Warne Marsh (ts), Art Pepper (as), Ronnie Ball (p), Ben Tucker (b) et Jeff Morton (dr), 9 pièces, L.A., le 26 novembre 1956.
 51. Eddie Costa (p)/*The House Of Blue Lights*, Dot YW-8551, réédition japonaise, avec Wendell Marshall (b) et Paul Motian (dr), 6 pièces, N.Y.C., janvier/février 1959.
 52. Shafi Hadi (as), cf: Charles Mingus/*Passions Of a Man*, Atlantic 50-3-600 coffret de trois disques, 16 pièces, diverses formations.
 53. Dick Twardzik (p), cf: Serge Chaloff (bs)/*Fable of Mabel*, trio, PA-3117 réédition japonaise, 1954, deux sessions, deux formations incluant Boots Mussuli (as), Russ Freeman (p)... Dick Twardzik ne joue que sur une face; 6 pièces, Boston, septembre 1954.
 54. Gabe Baltazar (as), cf: Paul Togawa/*Sessions Live*, Calliope 3002, sur trois pièces seulement enregistrées le 27 mai 1957: *Split Kick*, *Lover Man* et *Love Me Or Leave Me*.
 55. Rod Cless (cl), cf: Mugsy Spanier (cnt)/*Ragtime Band*, Camden QJ-25341 9 pièces, 1939.
 56. Boots Mussuli (as), cf: Toshiko Akiyoshi (p)/*Trio-Quartet*, Storyville PA-6006 réédition japonaise, 8 pièces dont 5 en quatuor enregistrées en juillet 1956 avec Boots Mussuli, Wyatt Reuther (b) et Ed Thigpen (dr).
 57. Don Friedman (p)/*Hope For Tomorrow*, East Wind EW-8026 avec Lyn Christie, N.Y.C., 1975; production japonaise.
 - 58./60. Dave Schildkraut (as), Don Joseph (tp), Bill Triglia (p), cf: *Behop Is Where It's At*, vol. 1 et 2, Honey Dew HD-6009, 6010 deux formations différentes sous la direction respective de D. Schildkraut ou Tony Fruscella.



61. Tony Fruscella (tp), Atlantic 1220, réédition japonaise; N.Y.C., 1955, 9 pièces, avec Chauncey Welsch (tbn), Allen Eager (ts), Danny Bank (bs), Bill Triglia (p), Bill Anthony (b) et Junior Bradley (dr).
62. Arnold Ross (p)/*Barbed Wire, Bums and Beans*, Jazz Chronicles JCS-76, 3-4, L.A., 1975-76, avec Harry Babasin (b) et Roy Harte (dr), 11 pièces.
63. Sadik Hakim (p)/*Witches, Goblins...*, Steeplechase 1091 avec Erroll Walters (b) et Al Foster (dr).
64. 65. Horace Parlan (p), Frank Strozier (as), cf: *Frank-ly Speaking*, Steeplechase 1076, Frank Foster (ts), Lysle Atkinson (b) et Al Harewood (dr) complètent la formation.
66. Lawrence Lucie (g)/*This Is It*, Toy 1005, avec Leonard Goines (tp), Buddy Lucas (ts), Joe Marshall (dr) et Lenore King (b, voc.), 8 pièces.
67. 69. George Van Eps (g), Eddie Miller (ts), Stan Wrightsman (p) cf: *Trios*, Jump Records, J12-6. 13 pièces, dont 9 avec le trio ts-g-p enregistrées en 1946 ou 1949.
70. 71. Carl Kress (g), Dick McDonough (g), cf: *Fun On the Frets*, Yazoo 1061, diverses formations.
72. Elmo Hope (p)/*Jazz From Riker's Island*, Chiaroscuro réédition d'un ex-album Audio Fidelity.
73. 74. Al Haig (p), Jon Eardley (tp), cf: *Stablemates*, Spotlite SPJLP-11. Art Themen (ts),



Darryl Runswick (b) et Allan Ganley (dr) complètent le groupe; 6 pièces, Londres, le 16 septembre 1977.

75. Buck Hill (ts)/*This Is Buck Hill*, Steeplechase SCS 1095 avec Kenny Barron (p), Buster Williams (b) et Billy Hart (dr), 6 pièces, le 20 mars 1978.
76. Dodo Marmarosa (p)/*Piano Man*, Phoenix Jazz LP-20. L.A. 1946-47, 16 pièces, trio ou quatuor avec Lucky Thompson (ts), Red Callender (b) et Jackie Mills (dr).
77. Albert Dailey (p)/*That Old Feeling*, Steeplechase SCS 1107 avec Buster Williams (b) et Billy Hart (dr), 6 pièces, le 13 juillet 1978.
78. Freddie Redd (p)/*Straight Ahead*, Interplay 7715, avec Henry Franklin (b) et Carl Burnett (dr), 6 pièces, 1977.
79. Bill De Arango (g), cf: Barry Altschul (dr)/*Another Time, Another Place*, Muse 5176 Bill De Arango ne joue que sur la face 1, dans la suite: *Crepuscule-Suite For Monk*, N.Y.C., mars/avril 1978.
80. Horace Tapscott (p)/*In New York*, Interplay 7724, avec Art Davis (b) et Roy Haynes (dr), 4 pièces, 1979.
81. 84. Don Lanphere (ts), Leo Parker (bs), Sal Mosca (p), Billy Bauer (g), cf: *First Sessions 1949-50*, album double, Prestige 24081 plusieurs sessions, diverses formations, entre autres le quintette de Don Lanphere avec Fats Navarro (tp), Al Haig (p), Tommy Potter (b) et Max Roach (dr), N.Y.C., septembre 1949; 4 pièces: *Wailing Wall, Go, Infatuation* et *Stop*.
85. Frank Butler (dr)/*The Stepper*, Xanadu 152, avec Jack Montrose (ts), Dolo Coker (p) et Monty Budwig (b).
86. Wilbur Harden (bugle), cf: John Coltrane (ts)/*Countdown*, Savoy SJL-2203.
87. Remo Palmier (g), Concord Jazz 76, avec Lou Levy (p), Ray Brown (b) et Jake Hanna (dr), 8 pièces, San Francisco, 1978.
88. Nelson Williams (tp), cf.: The Duke's Trumpets/ *Five Horn Groove*, Jazz Legacy JL 94. 1951, deux sessions, deux formations: A) avec Ray Nance (tp), Harold Baker (tp), Al Killian (tp), Ernie Royal (tp), Art Simmons (p), Wendell Marshall (b) et Butch Ballard (dr), trois pièces: B) avec Don Byas (ts), Art Simmons (p), Pierre Michelot (b) et Zutty Singleton (dr), six pièces dont deux double prises.
89. 92. Brew Moore (ts), Allen Eager (ts), Phil Urso (ts), Doug Mettome (tp), cf: *Brothers and Other Mothers, Vol. 2*, Savoy 2236, album double, diverses sessions et formations, 1947-56.
93. Ira Sullivan (ts, ss, tp, fgh, f)/*Peace*, Galaxy Gxy-5114, avec Joe Diorio (g), John Heard (b), Billy Higgins (dr) et Kenneth Nash (perc.), 5 pièces, 1978.
94. Jodie Christian (p), cf: *Ira Sullivan*, Flying Fish 075, avec également Simon Salz (g), Dan Shapera (b) et Wilbur Campbell (dr), 6 pièces, 1977.
95. Ellis Larkins (p)/*A Smooth One*, Classic Jazz 145, avec Georges Duvivier (b) et J.C. Heard (dr), 6 pièces, 1977.
96. George Wallington (p)/*Dance Of the Infidels*, Savoy 1122, avec Donald Byrd (tp), Phil Woods (as), Knobby Totah (b) et Nick Stabulas (dr), 5 pièces, 1957.
97. Nicky Hill (ts), cf: Clifford Brown (tp), Max Roach (dr)/*Live At the Bee Hive*, Columbia JG-35965, 5 pièces, Chicago, le 7 novembre 1955.
98. 99. Snooky Young (tp, fgh), John Collins (g), cf: Snooky Young/*Horn of Plenty*, Concord Jazz CJ-91. Hollywood, mars 1979, 8 pièces, avec également Ross Tompkins (p), Ray Brown (b) et Jake Hanna (dr).
100. Eddie Duran (g)/*Ginza*, Concord Jazz 94, San Francisco, mars 1979, 8 pièces, avec Dean Reilly (b) et Benny Barth (dr). ■

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

C'est avant tout par les magazines spécialisés que nous arrivons à retrouver, à redécouvrir les méconnus, lorsque ceux-ci réapparaissent dans l'actualité par le biais d'un concert chroniqué, sinon d'un nouvel enregistrement, d'une réédition, d'une entrevue, d'un livre, d'une analyse rétrospective de leur oeuvre, etc... Parmi ces revues, mentionnons, par ordre alphabétique: *Cadence*, *Coda*, *DownBeat*, *Jazz Hot*, *Jazz Journal*, *Jazz Magazine* et *Radio Free Jazz*.

Certains ouvrages de référence en constituent le complément indispensable:

1. *Who's Who of Jazz* de John Chilton, couvrant la période des origines à 1920.
2. *The Encyclopedia of Jazz* de Leonard Feather: 1) des origines aux années soixante/édition révisée, 2) "In the Sixties", 3) "In the Seventies" (différents éditeurs).
3. *Dictionnaire du Jazz* d'André Clergeat, Seghers, Paris, 1966, 391 p.
4. *Dictionnaire du Jazz* de Frank Ténor, Larousse, 1967, 256 p.
5. *Jazz Records: 1897-1942* de Brian Rust, 4e édition, 1996 pp., Arlington House, 1978, 2 volumes.
6. *Jazz Records: 1942-1962/69* de Joegen Grunnet Jepsen, 11 volumes, Danemark.
7. *60 Years of Recorded Jazz* de Walter Bruyninckx, de 1900 approx. à 1977, en six sections de 1500 pages chacune. Les trois premières sections sont déjà parues (M-P/P-S/S-Z) et l'ensemble devrait être complété pour août 1980.
8. *The Illustrated Encyclopedia of Jazz* de Brian Case et Stan Britt, Salamander Book pub. by Harmony Books, N.Y., 1978, 224 p.
9. *Modern Jazz — 1945/70, The Essential Records*, de Max Harrison, Alun Morgan, Ronald Atkins, Michael James et Jack Cooke, Aquarius Books, 73-75 Goswell Road, London EC1, 1975, 131 p.
10. *The Jazz Index*, "a quarterly bibliography of articles and reviews from over 30 jazz magazines. Bilingual (German/English). cf. Norbert Ruecker, Kleist Str. 39, D-6000 Frankfurt/MI, West Germany."

QUELQUES ADRESSES (POUR DISQUES OU LIVRES DE JAZZ)

1. *Cadence*, The American Review of Jazz and Blues, Rt 1 - Box 345, Redwood, N.Y. 13679, U.S.A.
2. *Coda Publications*, Box 87, Station J, Toronto, Ontario, Canada, M4J 4X8.
3. *Daybreak Express Records*, P.O. Box 250, Van Brunt Station, Brooklyn, N.Y. 12215, U.S.A. (importations européennes).
4. *International Records of California*, P.O. Box 717, Mentone, CA 92359, U.S.A. (importations japonaises).
5. *Jazz Etcetera*, P.O. Box 393, Bergenfield, New Jersey 07621, U.S.A.
6. *Oak Lawn Books*, Box 2263, Providence, R.I. 02907, U.S.A.
7. *Roundup Records*, P.O. Box 474 CA, Somerville, MA. 02144, U.S.A.
8. *Walter C. Allen of Canada*, Box 929, Adelaide Station, Toronto, Ontario, Canada, M5C 2K3.

La suite de ce texte (**La Musique et l'Histoire/Musique afro-américaine**) sera publiée dans les numéros 18 et 19 de la revue, soit les sections suivantes: "La pochette de disque de musique afro-américaine", "Quarante méconnus d'après leurs notes de pochettes", et une discographie complémentaire.

BILL SMITH
BUSTER SMITH
FLOYD SMITH
JABBO SMITH
JOE SMITH
LOUIS SMITH
PINETOP SMITH
TAB SMITH
FRANK SOCOLOW
EDDIE SOUTH
JAMES SPAULDING
JESS STACY
HAL STEIN
HERBIE STEWARD
ALBERT STINSON
DON STOVALL
FRANK STRAZZERI
FRANK STROZIER
IDREES SULIEMAN
IRA SULLIVAN
PHIL SUNKEL
EARL SWOPE
NELSON SYMONDS
VINNIE TANO
HORACE TAPSCOTT
JOE THOMAS (TP)
JOE THOMAS (TS)
RENÉ THOMAS
SONNY THOMPSON
NICK TRAVIS
BOBBY TUCKER
RAY TURNER
NORRIS TURNEY
RICHARD TWARDZICK
ZIGGY VINES
JIM WALKER
GEORGE WALLINGTON
CEDAR WALTON
WILBUR WARE
DOUG WATKINS
TEDDY WEATHERFORD
FREDDIE WEBSTER
STEVE WHITE
GERRY WIGGINS
JOE WILDER
DON WILKERSON
CLAUDE WILLIAMS
FRANCIS WILLIAMS
JOHN WILLIAMS
RUDY WILLIAMS
CLAUDE WILLIAMSON
DICK WILSON
JACK WILSON
LEM WINCHESTER
CHRIS WOODS
JIMMY WOOD
DEMPSEY WRIGHT
LEO WRIGHT
JIMMY WYBLE
JOHN YOUNG
WEBSTER YOUNG
BOB ZIEFF

LES NOUVELLES AVENTURES DE L'AVANT-GARDE EN AMÉRIQUE

Greenberg, Pollock, ou du Trotskysme au nouveau Libéralisme
du "Vital Center"¹

par Serge Guilbault

On le sait maintenant, l'avant-garde, dans sa facture traditionnelle, eut un regain de vitalité aux États-Unis après la deuxième guerre mondiale. Les stratégies éculées, fatiguées et assimilées par une bourgeoisie parisienne blasée, se sont à l'occasion du développement économique sans précédent que connut l'Amérique pendant les hostilités, déployées magistralement, confrontées qu'elles étaient à un nouveau public bourgeois fraîchement initié à l'art moderne.

C'est de 1939 à 1948 que C. Greenberg articula une théorie formaliste de l'art moderne qu'il allait juxtaposer à la notion d'avant-garde de manière à organiser, à l'image des Baudelaire et Apollinaire, une structure avant-garde agressive et victorieuse sur la scène internationale.

L'histoire de l'évolution du formalisme greenbergien de 1939 à 1948 (dans sa période de gestation, de formulation) ne peut se comprendre sans analyser les conditions dans lesquelles le critique s'employa à dégager des multiples positions idéologiques, plastiques, proposées à la fin de la guerre, le système d'analyse qui allait personnaliser un art américain qui allait l'isoler de la masse des autres tendances contemporaines et qui allait l'internationaliser.

Lorsqu'on parle de ce formalisme, qui ne s'attachait, il faut bien le voir, qu'au côté moderniste de la peinture de Pollock, on parle d'une théorie quelque peu flexible au début dans sa volonté de cerner, de définir clairement sa position au sein du nouvel ordre social et esthétique qui se créait pendant et après la guerre, mais qui se figeait par la suite en dogmatisme. On parle aussi par la même occasion de son rapport au marxisme puissant des années '30 et de son rapport au marxisme en crise, puis en pleine désintégration des années '40. Rapport étroit qui se lit comme par transparence dans les écrits et prises de position de Greenberg et des artistes de l'expressionnisme abstrait tout au long des années de maturation du mouvement. Le formalisme greenbergien est né de ces batailles de position (Staline-Trotsky), des déceptions de la gauche américaine et de la dé-marxisation de l'intelligentsia new-yorkaise.

La première question qui se pose est donc celle-ci — quand on sait combien le Front Populaire était hostile à l'abstraction — comment a-t-il été possible pour Pollock de passer en quelques années, de la position d'un artiste engagé qui travaillait comme beaucoup de ses collègues au char du P.C.A. pour un défilé du premier mai à celle d'un artiste avant-garde encerclé par le labyrinthe formel de la peinture moderne que les photos de Hans Namuth capturent si bien? Comment en fin de compte, cette peinture expressionniste abstraite a-t-elle pu représenter, malgré son apolitisme déclaré, le nouveau libéralisme

conservateur triomphant? Alliance surprenante que la couverture du fameux livre de Arthur M. Schlesinger *The Vital Center*, originalement publié en 1949, met parfaitement en scène dans cette ré-édition de 1962. Cet ouvrage très populaire fut la bible de ceux qui rejetaient le fascisme et le communisme pour une affirmation de l'hégémonie et de la puissance de l'américanisme agressif développé pendant la guerre. La mise en page de la couverture en dit plus long qu'un discours. Le *Vital Center* (position mitoyenne du libéral entre les deux forces totalitaires) est représenté par une barre rouge à la B. Newman, virilement dressée en axe autoritaire sur un fond laissé à la liberté d'expression débridée du coup de brosse abstrait d'un Kline ou d'un De Kooning. Cette juxtaposition, cette contradiction symbolique pointait vers les contradictions insolubles que l'art avant-garde transportait avec lui dans son désir de conserver dans l'Amérique conservatrice une liberté d'expression critique (vieux souvenirs des années de jeunesse-dépression que les artistes de cette génération n'arrivaient pas à oublier). Le fait que l'expressionnisme abstrait était utilisé ici comme emblème du nouveau conservatisme signifiait que les valeurs articulées par l'avant-garde cadraient avec celles défendues par l'idéologie libérale avancée. Contradictions que notre avant-garde arriva mal à digérer.

Parce que les histoires du formalisme greenbergien et de l'avant-garde américaine suivent assez précisément l'histoire de la dé-marxisation de l'intelligentsia new-yorkaise, je m'efforcerai de suivre l'évolution et la transformation de cette pensée que l'on appelle "radicale" aux États-Unis. Position souvent bien difficile mais qui permettait à certains, en tout bonne conscience, de passer malgré certains tiraillements d'une attitude révolutionnaire en 1937 à un libéralisme de droite en 1948.

Cette dé-marxisation débutait véritablement en 1937 par le passage au Trotskysme de nombreux intellectuels confrontés à la médiocrité des options politiques et esthétiques que leur offrait le Front Populaire. C. Greenberg, allié pour un temps à Dwight MacDonald et à *Partisan Review* dans sa période trotskyste (1937-1939),² dans un langage chevaleresque, plaçait l'origine, le point de départ de l'aventure avant-garde américaine dans un contexte trotskyste:

Some day it will have to be told how anti-Stalinism which started out more or less as Trotskyism turned into art for art's sake, and thereby cleared the way heroically, for what was to come.³

Il n'est rien d'étonnant à ce que le trotskysme attira un certain nombre d'intellectuels quand on connaît l'importance du Front Populaire, son emprise dévorante

et le succès qu'il obtint. L'alliance P.C.A.-libéralisme désillusionna ceux qui désiraient un changement radical du système politique qui avait été responsable de la dépression économique. Cette alliance était la mise en attente de la révolution.

Être un intellectuel marxiste aux États-Unis jusqu'en 1939, c'était être dans la majorité, c'était, comme le note Daniel Aaron, la chose la plus simple et la plus rationnelle qui fût:

You could be for every kind of social reform, for the Soviet Union, for the Communist party — for everything and anything that was at one time radical, rebellious, subversive, revolutionary and down right quixotic — and in so doing you were on the side of all the political angels of the day... This is the only period in all the world's history when you could be at one and the same time an ardent revolutionary and an arch conservative backed by the governments of the United States and the Soviet Union.⁴

C'est avec l'historien d'art Meyer Schapiro que tout démarrait. En 1937, abandonnant la rhétorique du Front Populaire ainsi que le langage révolutionnaire qu'il avait appliqué dans l'article *Social bases of art* et dans lequel il insistait sur l'alliance artiste/prolétariat, il passait dans l'opposition trotskyste. Il publiait alors dans *Marxist Quarterly* son fameux article "Nature of Abstract Art"⁵ qui était important non seulement parce qu'il réfutait intelligemment l'essai formaliste de A. Barr "Cubism and Abstract art"⁷, mais aussi pour le décalage idéologique qui se produisait dans sa pensée par rapport à ses écrits précédents et qui allait permettre par la suite à la gauche d'accepter l'expérimentation artistique que le Front Populaire/communiste rejetait alors violemment.

Si en 1936 dans "Social Bases of Art", Schapiro assurait à l'artiste une place dans le processus révolutionnaire grâce à son alliance avec le prolétariat, en 1937 dans "Nature of Abstract art", il transformait cette assertion en un pessimisme qui coupait l'artiste cette fois de tout espoir révolutionnaire. Pour Schapiro, même l'art abstrait, que certains comme A. Barr s'acharnaient à séparer de la réalité sociale et à enfermer dans un système clos et indépendant, prenait ses racines dans ses propres conditions de production. L'artiste abstrait, disait-il, fonctionnant avec l'illusion de liberté, ne comprenait pas la complexité et la fragilité de sa position, n'arrivait pas à saisir toutes les implications de ses activités. En attaquant l'art abstrait de cette manière, en détruisant la notion illusoire d'indépendance de l'artiste par rapport au pouvoir, tout en insistant cependant sur les relations de l'art abstrait avec la société qui le produisait, Schapiro impliquait que l'abstraction avait une signification plus

arge que celle qui lui était dévolue par les formalistes.

C'était une proposition difficile à manier, une arme à deux tranchants, car si elle détruisait l'illusion d'indépendance chère à A. Barr, elle mettait en pièce par la même occasion la critique communiste de l'art abstrait: celle d'une tour d'ivoire coupée de la société. Cette non-indépendance de l'art abstrait désarmait totalement les deux camps. Ceux des peintres de gauche qui rejetaient "l'art pur" et qui se décourageaient de l'esthétique communiste, virent dans cette présentation "négative" du travail idéologique fournie par l'art abstrait, une force positive, une échappatoire. Car enfin, il était facile pour les communistes de rejeter un art coupé de la réalité, isolé dans sa tour d'ivoire, mais si, comme le disait Schapiro, l'art abstrait était enraciné dans le tissu social, réagissant aux conflits et aux contradictions, alors il était possible théoriquement d'utiliser un langage abstrait afin d'exprimer une conscience sociale critique. De ce fait, l'utilisation de l'abstraction comme langage critique répondait à un besoin pressant que *Partisan Review* et *Marxist Quarterly* formulaient: l'indépendance de l'artiste vis-à-vis des partis politiques et des idéologies totalitaires. C'était l'ouverture d'une brèche qui s'amplifiera par la suite (en 1938 avec Breton-Trotsky, en 1939 avec Greenberg, en 1944 avec Motherwell)⁸ en développant le concept d'un art critique avant-garde abstrait. Ce premier texte dégelait les positions rigides qui opposaient le formalisme idéaliste au réalisme social et permettait la réévaluation de l'abstraction. Pour les peintres américains fatigués de leur rôle d'illustrateur de propagande, cet article les délivrait et donnait à l'auteur un incontestable prestige dans les milieux artistiques anti-staliniens. Schapiro restait cependant dans la minorité malgré un alignement avec J.T. Farrel qui dans "Notes on Literary Criticism" attaquait lui aussi le marxisme vulgaire et l'esthétique du Front Populaire⁹.

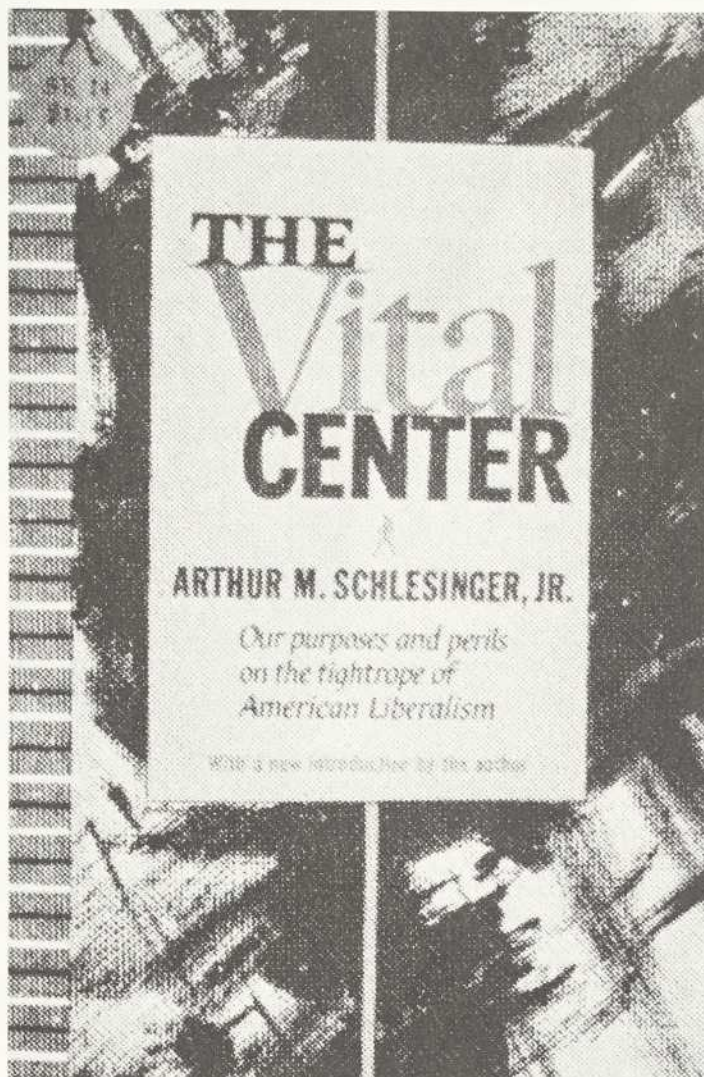
En décembre 1937, *Partisan Review*, le magazine avant-garde publiait une lettre de Trotsky dans laquelle il analysait la situation catastrophique de l'artiste américain qui ne pouvait s'améliorer, disait-il, — pris qu'il était dans la médiocrité de l'étau bourgeois — que s'il effectuait une analyse politique globale de la société. Il ajoutait:

Art, which is the most complex part of culture, the most sensitive and at the same time the least protected, suffers most from the decline and decay of Bourgeois society. To find a solution to this impasse through art itself is impossible. It is a crisis which concerns all culture, beginning at its economic base and ending in the highest spheres of ideology. Art can neither escape the crisis nor partition itself off. Art cannot save itself. It will rot away inevitably — as Grecian art rotted beneath the ruins of a culture founded on slavery — unless present day society is able to rebuild itself. This task is essentially revolutionary in character. For these reasons the function of art in our epoch is determined by its relation to the revolution.¹⁰

C'est, inspiré par cette lettre, par le texte de Schapiro et par le texte de Rivera/Breton publié par *Partisan Review* à l'automne 1938, que C. Greenberg, allié momentanément au trotskysme, écrivait "Avant-Garde and Kitsch" pour *Partisan Review* en 1939".

Trotsky et Breton qui dans leur analyse reportaient, tout comme Greenberg, la faute de la crise culturelle sur la décadence de l'aristocratie et de la bourgeoisie, et la solution sur l'artiste indépendant, conservaient cependant un optimisme révolutionnaire qui manquait à Greenberg. Pour Trotsky, l'artiste, bien qu'indépendant des partis ne devait pas l'être de la politique. Greenberg par contre, dans sa solution, abandonnait ce côté critique et aussi ce que Trotsky appelait une action électrique pour une solution unique: l'avant-garde moderniste¹². En effet pour Greenberg, passant d'une avant-garde politique à une avant-garde artistique, seule une avant-garde picturale pouvait sauver la qualité de la culture face au Kitsch envahissant, en permettant à la culture de continuer à

progresser. Cette crise culturelle n'était pas ressentie par Greenberg comme une fin en soi, comme cela l'avait été pendant la décennie précédente: c'est-à-dire comme la mort de la culture bourgeoise et son remplacement par une culture prolétarienne, mais comme le début d'une ère nouvelle, possible seulement après l'échec de la culture prolétarienne tuée dans l'oeuf par l'alliance Front Populaire et que *Partisan Review* avait documenté. Face à cette crise qui se développait rapidement, à ce gouffre qui engloutissait toutes les aspirations des artistes modernes, l'organisation d'une avant-garde semblait être l'unique solution, le frein nécessaire à la dissolution générale. C'était un frein cependant qui faisait fi des aspirations révolutionnaires encore très fortes quelques années auparavant. Depuis la démission morale du P.C. et l'impuissance des Trotskystes, une solution non révolutionnaire, sans illusion s'imposait pour de nombreux artistes. Le recours à l'avant-garde, dont Greenberg connaissait bien l'histoire, permettait la défense de la "qualité", le ré-enclenchement du processus de progrès contre l'immobilisme académique — même si cela signifiait l'abandon de la lutte politique — et la



création d'une force conservatrice de sauvetage de la culture bourgeoise.

C'était l'immobilisme académique, l'alexandrianisme, caractéristique du Kitsch qui devenait dans l'esprit de Greenberg l'élément le plus dangereux pour la culture. Le Kitsch, pendant cette période d'intense propagande, était aisément et directement utilisable par le pouvoir. Aux yeux de Greenberg, l'art avant-garde moderne était moins récupérable, non pas comme le disait Trotsky parce qu'il était trop critique, mais au contraire parce qu'il était plus "innocent", moins apte à permettre l'implantation d'une propagande dans ses plis. Continuant l'argument de Trotsky qui défendait un art critique "remaining faithful to itself", Greenberg allant plus loin, insistait sur le travail critique de l'avant-garde, mais une critique cette fois dirigée vers l'intérieur, sur le travail artistique lui-même, sur son propre médium, comme unique condition de qualité. Avec la seconde guerre mondiale déjà menaçante, il semblait illusoire à Greenberg de tenter une action simultanée sur les registres politique et cul-

turel. Il fallait en protégeant la culture occidentale sauver les meubles.

L'intérêt de cet article "Avant-Garde and Kitsch" résidait dans le fait qu'il était un élément important dans ce que l'on pouvait appeler le processus de démarxisation de l'intelligentsia américaine commencé vers 1936. Cet article arrivait à point nommé pour aider l'intellectuel à sortir du tunnel. *Partisan Review*, depuis sa ré-édition, passant lui aussi par une période trotskyste, insistait sur l'importance de l'intellectuel aux dépens de la classe ouvrière. La création d'une internationale intellectuelle était à la base de leur préoccupation jusqu'à en oublier parfois la politique elle-même.¹³

To the editor of the *Partisan Review* the events of 1936 and 1937 cast fundamental doubts on the integrity of communism. This process was first evident in their reassertion of the theoretical purity of Marxism through their temporary identification with Trotskyism. But in the long run it meant the beginning of a peacemeal rejection of Marxism itself.¹⁴

C'est dans ce contexte qu'apparut l'article de Greenberg et qu'il doit être compris. L'équilibre délicat, que dans leurs écrits, Trotsky, Breton et Schapiro essayaient de conserver entre art et politique était en dernière instance absent des articles de Greenberg. Celui-ci, tout en conservant certaines analyses et un vocabulaire marxiste, donnait des bases théoriques à une position moderniste "élitiste" que certains artistes poursuivaient déjà depuis 1936, en particulier les artistes attachés à "l'American Abstract Artists", eux aussi intéressés par le trotskysme et la culture européenne.¹⁵

"Avant-Garde and Kitsch" formalisait, définissait, rationalisait en quelque sorte une position intellectuelle confusément ressentie et assumée par nombre de peintres. Cet article, bien qu'extrêmement pessimiste pour tous ceux qui cherchaient une solution révolutionnaire à la crise, redonnait espoir aux artistes. En effet, plaçant le Kitsch comme cible, comme symbole maléfique puisqu'utilisé et allié aux puissances totalitaires, Greenberg donnait aux artistes désespérés la possibilité d'agir. En se battant sur le plan artistique contre la culture de masse, l'artiste avait l'illusion de combattre les régimes honnis avec les armes de l'élite. Cette position de Greenberg, prenant ses racines dans Trotsky débouchait cependant sur une démission totale par rapport à la démarche politique posée durant la dépression: il faisait appel au socialisme pour sauver la culture moribonde afin, en quelque sorte, de continuer la tradition.

Today we no longer look towards socialism for a new culture — as inevitably as one will appear, once we do have socialism. Today we look to socialism *simply* for the preservation of whatever living culture we have right now.¹⁶

La transmutation fonctionnait à merveille, et pendant de longues années, l'article servira de point de repère à la renaissance picturale américaine remise à la sauce du jour. La vieille recette de l'avant-garde allait avoir, comme on le sait, grand succès.

Alors que C. Greenberg publiait son article "Avant-Garde and Kitsch", des événements importants, des démarquages se produisaient parmi ses amis écrivains et chez les collaborateurs de *Partisan Review* sous l'effet des deux événements qui mettaient en cause l'intégrité russe: le pacte germano-russe et l'invasion de la Finlande par l'U.R.S.S. Beaucoup d'intellectuels, après le pacte, tentèrent de se resituer sur l'échiquier politique. Les quelques espoirs que certains gardaient après l'annonce du pacte s'évaporaient avec l'attaque russe sur la Finlande. C'était l'occasion idéale pour Meyer Schapiro de provoquer une scission — d'interrompre le doux ronronnement du *American Artist's Congress* dominé par les communistes. Mis en minorité lorsqu'il voulut condamner l'U.R.S.S., Schapiro et ses alliés (environ 30 artistes) réalisèrent qu'il était important de prendre des dis-

tances avec une association aussi liée, non seulement aux stalinistes, mais aussi dédiée à l'esthétique sociale du Front Populaire.

Ainsi, naquit la "Federation of American Painters and Sculptors" à vocation non politique et qui allait jouer un rôle important dans la naissance de l'avant-garde d'après guerre, puisque de ses plis sortirent beaucoup de ceux qui allaient former la première génération des peintres expressionnistes abstraits (Gottlieb, Rothko, Richard Poussette Dart). Après les déceptions de 1939 et malgré un léger revirement vers le Front Populaire après l'attaque de la Russie par l'Allemagne en juin 1941, la relation de l'artiste avec les masses n'était plus, comme cela avait été le cas durant les années 30, l'intérêt majeur des peintres et intellectuels de pointe. Il y avait un passage de l'intérêt pour le social, à un intérêt pour l'individu, du fait de l'évaporation des structures d'action politique ainsi que des structures d'accueil après l'arrêt du W.P.A. gouvernemental. L'artiste était maintenant, avec le réenclenchement du marché, privé, après tant d'années de dépression, condamné à dénicher son public, à le convaincre de la validité de son travail. Ce qui était articulé par les artistes après 1940, c'était un langage individuel certes, mais plongeant sans cesse ses racines dans un semblant social. L'attachement de l'artiste au public était encore central, mais avait évolué, il avait changé de cible. Si auparavant la cible était la masse, au travers les programmes sociaux type W.P.A., maintenant, avec le re-développement d'un marché privé et ouvert, la cible devenait l'élite via "l'universel". L'artiste en retrouvant l'aliénation voyait la fin de son anonymat comme l'expliquait Ad Reinhardt:

Toward the late 30's a real fear of anonymity developed and most painters were reluctant to join a group for fear of being labeled or submerged.¹⁷

La période 1940-1945 fut cruciale pour les États-Unis, non seulement parce qu'ils étaient victorieux du fascisme, mais aussi parce qu'ils assistaient à un boom économique sans précédent dans leur histoire, parce qu'ils prenaient conscience de la nouvelle force politique et parce que en relation avec cette nouvelle position, ils assistaient, aidés par l'impact des artistes européens, au développement d'un intérêt nouveau pour l'art moderne. En effet, l'Amérique se trouvait être, dès l'engagement des hostilités, le défenseur de la civilisation, de la culture occidentale confrontée au fascisme barbare. Comme l'a bien dit M. Pleyne, le Fascisme n'éliminait qu'un certain type de culture: le modernisme.¹⁸ Le modernisme rejeté par le fascisme était aux États-Unis confondu et assimilé avec la définition plus large et abstraite de culture. De ce fait, ce qui était défendu par la grande presse sans le savoir, c'était le concept de modernité, l'art moderne, qui avait eut tant de difficulté à être accepté aux États-Unis. Le modernisme comme par une porte dérobée, par erreur, se glissait dans la conscience nationale. La guerre allait faire de ce fait beaucoup plus pour la culture moderne aux E.U. que tous les efforts de *Partisan Review* au cours des années précédentes.

L'année 1943 en particulier fut une année clef parce que doucement, sans heurts, on passait d'un isolationisme le plus complet à l'internationalisme le plus utopique contenu dans le *Best-Seller* de l'année: *One World* de Wendell Wilkie.¹⁹ L'espoir d'internationalisation de la culture américaine faisait mettre en sourdine les attaques, les critiques anti-capitalistes qui avaient été au coeur des revendications des artistes de pointe. En fait, les artistes qui avaient organisé une exposition des refusés en janvier 1943, dans la meilleure tradition de l'avant-garde le disait clairement par le biais de l'introduction du catalogue écrit par B. Newman.²⁰ Celui-ci mettait à jour une nouvelle attitude de l'artiste moderne américain:

We have come together as American modern artists because we feel the need to present to the public a body of art that will adequately reflect the new America that is taking place today and the kind of America that will, it is hoped, become the

cultural center of the world. This exhibition is a first step to free the artist from the stifling control of an outmoded politics. For art in America is still the plaything of politicians. Isolationist art still dominates the American scene. Regionalism still holds the reins of America's artistic future. It is high time we cleared the cultural atmosphere of America. We artists, therefore, conscious of the dangers that beset our country and our art can no longer remain silent.²¹

Ce rejet de la politique, assimilée une fois encore dans ce cas à l'art de propagande des années '30, était en fait, dans l'esprit de Newman, l'instrument nécessaire à l'accession au modernisme international. Il se rangeait ainsi, dans cet intérêt qu'il manifestait pour l'internationalisme — malgré l'illusion d'opposition qu'il entretenait afin de conserver à l'avant-garde son image antagoniste — avec la majorité du public et des institutions politiques.

En 1945, l'Amérique, forte, victorieuse, confiante, possédait un public de plus en plus intéressé par l'art, des média supportant le nouvel engouement, des artistes volontaires fortifiés par la vie en commun avec leurs collègues européens et libérés par leur départ, des historiens d'art et des musées prêts à se pencher sur l'art national. Il ne restait plus qu'à organiser un réseau de galeries pour promouvoir et profiter de cette nouvelle prise de conscience. Dès 1943, on peut dire que le mouvement était lancé puisqu'en mars 1943 la galerie Mortimer Brandt, qui travaillait dans le "grand Maître", ouvrait une aile expérimentale d'art contemporain dirigée par Betty Parsons afin de répondre aux demandes du marché friand de modernité.²² En avril 1945, Kootz ouvrait la sienne. En février 1946, Egan travaillant préalablement à la Ferargil, ouvrait une galerie d'art moderne, puis en septembre de la même année B. Parsons démarrait sa propre affaire avec les artistes que P. Guggenheim, retournée en Europe ne pouvait plus représenter (Rothko, Hofmann, Pollock, Reinhardt, Stamos, Still, Newman). Tout était donc prêt pour aborder en confiance les années de paix.

Cet optimisme du monde artistique contrastait sérieusement avec les difficultés que rencontrait la gauche à s'identifier à cette nouvelle Amérique qui naissait de la guerre. En effet, avec la nouvelle puissance d'une classe moyenne qui tenait à sauvegarder les privilèges gagnés durant le boom économique, l'espoir de révolte ou même de dissidence s'estompait chez ceux qui se classaient encore à gauche du P.C. à la fin de la guerre. Les déceptions qui suivirent la guerre (conférences internationales, président Truman, rideau de fer) n'étaient pas pour les encourager. Ce qui avait commencé par une dé-marxisation de l'extrême gauche pendant la guerre, devenait une dé-politisation totale lorsqu'il devint clair qu'ils auraient à choisir entre l'Amérique de Truman et l'U.R.S.S. D. MacDonald résumait fort bien la situation désespérée dans laquelle la gauche radicale se trouvait:

In terms of "practical" politics we are living in an age which constantly presents us with impossible alternatives... It is no longer possible for the individual to relate himself to world politics... Now the clearer one's insight, the more numbed one becomes.²³

L'intellectuel radical, rejeté par les structures politiques traditionnelles, dérivait depuis 1939 hors des canaux normaux de la discussion politique et s'isolait. Face à tant d'impuissance, il démissionnait, il se baillonnait. Alors que de 1946 à 1948 la discussion politique battait son plein avec le débat sur le plan Marshall, la menace soviétique et la campagne pour les élections présidentielles dans laquelle H. Wallace et les communistes avaient encore une place importante, se développait un art abstrait humaniste, calqué sur celui de Paris qui gagnait bientôt toutes les cimes. C'est ainsi que confronté à ce nouvel académisme,²⁴ C. Greenberg qui y discernait un grave danger disait en 1945:

We are in danger of having a new kind of official art foisted on us — official "modern" art. It is being done by well intentioned people like the Pepsi-Cola company who fail to realize that to be for something uncritically does more harm in the end than being against it. For while official art when it was thoroughly academic, furnished at least a sort of challenge, official "modern" art of this type will confuse, discourage and dissuade the true creator.²⁵

En ces temps de renouveau et d'angoisse, l'art et la société américaine avait besoin de vitalité et non pas du pessimisme statique que représentait l'académisme. C'est ainsi que Greenberg mettait en place dans ses critiques hebdomadaires dans le journal *Nation*²⁶ un système critique basé sur une série de caractéristiques définies comme typiquement américaines destinées à différencier l'art américain, de l'art français. Ce système devait rénover l'art moderne américain, lui insuffler une vie nouvelle tout en distinguant d'une manière essentielle son formalisme qui ne pouvait donc pas s'appliquer aux pâles copies de l'école de Paris produites par l'A.A.A. Les premiers essais de différenciation eurent lieu dans un article concernant Pollock et Dubuffet. La palme revenait à l'Américain puisque:

Pollock, like Dubuffet, tends to handle his canvas with an over-all evenness; but at this moment, he seems capable of more variety than the French artist, and able to work with riskier elements... Dubuffet's sophistication enables him to "package" his canvases more skilfully and pleasingly and achieve greater instantaneous unity, but Pollock, I feel, has more to say in the end and is, fundamentally, and almost because he lacks equal charm, the more original. Pollock has gone beyond the stage where he needs to make his poetry explicit in ideographs.²⁷

He (Pollock) is American and rougher and more brutal, but he is also completer. In any case he is certainly less conservative, less of an ease painter in the traditional sense than Dubuffet.²⁸

L'accent était porté sur la plus grande vitalité de l'Américain, sur sa virilité, sur sa brutalité. C'était la mise en place d'une idéologie qui transformait le provincialisme de l'art américain en internationalisme en déplaçant les critères de qualité parisiens qui définissaient jusqu'alors la notion de qualité internationale (grâce, métier, fini) vers New York (violence, spontanéité, non-fini)²⁹. Cette brutalité et rudesse étaient le signe d'une communication directe, réelle et non corrompue que les temps nouveaux nécessitaient. L'art américain devenait le dépositaire de cet âge nouveau.

Le 8 mars 1947, Greenberg remarquait que la nouvelle peinture américaine devait être un art moderne, urbain, blasé, détaché, de manière à être contrôlé, composé. Elle devait refuser d'être engluée dans l'absurdité des événements politiques et sociaux quotidiens. C'était là, disait-il, l'erreur de l'art américain qui n'avait jamais pu s'empêcher d'articuler un message quelconque, de décrire, de parler, de réciter.

In the face of current events painting feels, apparently, that it must be epic poetry, it must be theatre, it must be an atomic bomb, it must be the rights of man. But the greatest painter of our time, Matisse, preeminently demonstrated the sincerity and penetration that go with the kind of greatness particular to twentieth century painting by saying that he wanted his art to be an armchair for the tired business man.³⁰

Pour Greenberg, la peinture ne pouvait être importante que si le peintre décidait de regagner sa tour d'ivoire que la décennie précédente avait tellement désiré briser. Ce détachement découlait bien sûr de ses analyses précédentes (1939) et de l'angoisse que partageaient beaucoup d'artistes de ne pas donner prise à la propagande politique si virulente en ce début de guerre froide. C'est cette récupération que

Greenberg tentait de contourner. Cela pouvait se faire disait-il en retrouvant le détachement du moderne. Programme qu'il était difficile de tenir pour un artiste de cette génération si cruellement intégré dans le tissu social, enraciné dans la tradition des années 30. Cette dissociation était bien au centre de la problématique des artistes avant-garde comme Rothko et Still qui désiraient à tout prix éviter l'intégration, la distorsion de leur message pictural.

The familiar identity of things has to be pulverized in order to destroy the finite associations with which our society increasingly enshrouds every aspect of our environment.³¹

Le travail de nombreux artistes de l'avant-garde, en particulier de Pollock, De Kooning, Rothko, Still, devenait, semble-t-il, une dé-écriture, un art de l'effacement, de la rature, un discours qui voulait s'articuler mais qui dès son énonciation s'ingéniait à s'effacer, à se résorber. C'était une peur malade de l'expression imagée, qui dès sa formulation risquait d'enregistrer le peintre une nouvelle fois, de le fossiliser. D. MacDonald confronté à l'horreur Atomique en 1946 analysait de la même manière l'impossibilité moderne d'exprimer et faisait parler en quelque sorte le mutisme apparent des artistes d'avant-garde:

Naturalism is no longer adequate, either estheti-



...un artiste avant-garde encerclé par le labyrinthe formel de la peinture moderne que les photos de Hans Namuth capturent si bien.

Il tentait d'évacuer tout signe qui pouvait connoter une image précise de peur d'être récupérée, assimilée par la société. C. Still, lui, alla si loin qu'il refusait à certains moments de montrer ses toiles en public de peur que le critique ne déformât ou ne supprimât le contenu imbriqué dans ses formes abstraites. Il disait dans une lettre particulièrement violente à Betty Parsons en 1948:

Please — and this is important, show them (toiles) only to those who may have some insight into the values involved, and allow no one to write about them. NO ONE. My contempt for the intelligence of the scribblers I have read is so complete that I cannot tolerate their imbecilities, particularly when they attempt to deal with my canvases. Men like Soby, Greenberg, Barr etc... are to be categorically rejected. And I no longer want them shown to the public at large, either singly or in group.³²

cally or morally, to cope with the modern horror.³³

Il devenait obscène de décrire une scène atomique, car le faire, c'était l'accepter, c'était la mettre en spectacle, en représentation. L'artiste moderne donc devait éviter deux dangers: la récupération, l'intégration du message dans la propagande politique et l'horrible représentation d'un monde devenu insaisissable, in-représentable. L'abstraction, l'individualisme et l'originalité qui en découlait semblaient être alors la meilleure arme contre la récupération gloutonne de la société.

Au mois de mars 1948, alors que rien dans les expositions présentées à New York ne préparait à une telle analyse, C. Greenberg décidait dans l'article "The decline of cubisme", publié dans *Partisan Review*, que l'art américain avait définitivement rompu avec Paris et qu'il était devenu enfin vital pour la culture occiden-

tale. Cette profession de foi était basée sur une analyse du cubisme parisien en déclin disait-il parce que les forces qui l'avaient fait naître à Paris avaient disparu et que celles-ci avaient émigré aux U.S.

Le fait que le critique ait choisi ce mois de mars pour lancer cette bombe,³⁴ n'était pas étranger aux événements politiques et à l'atmosphère de pré-guerre qui prévalait alors depuis janvier à New-York. Le danger d'une troisième guerre mondiale était alors un sujet courant de discussion dans la presse américaine et du fait de l'importance accordée au passage du E.R.P. (plan Marshall), le gouvernement disséminait l'idée que l'Europe était prête à basculer dans le camp soviétique (France, Italie). Qu'advierait-il alors de la culture occidentale? Dans ces conditions, l'article de Greenberg semblait sauver le futur culturel de l'Occident.³⁵

If artists as great as Picasso, Braque and Leger have declined so grievously, it can only be because the general social premises that used to guarantee their functioning have disappeared in Europe. And when one sees, on the other hand how much the level of american art has risen in the last five years, with the emergence of new talents so full of energy and content as Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith — then the conclusion forces itself, much to our own surprise, that the main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the center of gravity of industrial production and political power.³⁶

L'indépendance de New-York vis-à-vis d'un Paris essoufflé, affaibli, divisé, menacé par le communisme à l'intérieur comme à l'extérieur, était nécessaire aux yeux de Greenberg si la culture moderne voulait survivre. Amollie par tant de luttes et tant de succès, l'avant-garde parisienne ne se survivait que difficilement disait-il. La virilité de l'art d'un Pollock, sa brutalité, sa rudesse, son individualisme pouvait seul revitaliser une culture moderne traditionnellement représentée par Paris, efféminée par trop d'adulation. L'analyse formelle mise au point par Greenberg, en ne s'intéressant qu'à un côté de l'art expressionniste abstrait offrait une théorie de l'art qui mettait la qualité internationale cette fois-ci du côté des U.S.A.

Pour la première fois dans l'histoire de l'art américain, un critique important était suffisamment agressif, confiant et dévoué à l'art américain pour défier ouvertement la suprématie de l'art de Paris et de le remplacer sur la scène internationale par celui de New-York et de Pollock. Avec cet article qui faisait abstraction de l'avant-garde parisienne, Greenberg mettait New-York au centre du monde culturel. L'Amérique dans son opposition au communisme avait dorénavant tous les atouts dans son jeu: la bombe atomique, une économie forte, une armée puissante et maintenant la suprématie artistique, la supériorité culturelle qui lui manquait.

À partir de 1949, après la victoire de Truman aux élections, après la déclaration du Fair Deal et de la publication du livre de Schlesinger *The Vital Center*, il n'y avait plus de place pour le pluralisme démocratique libéral traditionnel. H. Wallace disparaissait de la scène politique, le P.C. s'effondrait et devenait même à certains moments hors la loi. Le libéralisme vainqueur, refaçonné par l'idéologue Schlesinger se barricadait dans un anti-communisme primaire — comme le montrent les articles publiés dans la presse — mettant au centre de sa problématique la notion de liberté. De la même manière, la pluralité en art, de mise jusque-là, était rejetée au profit d'un art unique, puissant, abstrait, moderne et purement américain comme le démontre le rejet par S. Kootz des peintres modernes francisés B. Brown et C. Holtz de sa galerie.³⁷ L'individualisme devenait la base essentielle de tout nouvel art américain désireux de représenter l'ère nouvelle: période confiante et angoissée à la fois. L'expérience de liberté expérimentée dans l'art abstrait expressionniste devenait centrale.³⁸

En mai 1948, René d'Harnoncourt présentait un texte

devant l'annual meeting of the American Federation of Art et dans lequel il analysait la notion d'individualité en expliquant pourquoi, et il choisissait bien ses mots en ce mois de mai 1948, il n'y avait pas d'art collectif qui s'accordât à notre époque. La liberté d'expression individuelle, coupée de toute autre considération, devenait la base de notre culture et devait être protégée et même encouragée face à d'autres cultures collectivistes et autoritaires.

The art of the twentieth century has no collective style, not because it has divorced itself from contemporary society but because it is part of it. And here we are with our hard-earned new freedom. Walls are crumbling all around us and are terrified by the endless vistas and the responsibility of an infinite choice. It is this terror of the new freedom which removed the familiar signposts from the roads that makes many of us wish to turn the clock back and recover the security of yesterday's dogma.

The totalitarian state established in the image of the past is one reflection of this terror of the new freedom.³⁹

La solution aux problèmes posés par cette aliénation était pour d'Harnoncourt, l'accord abstrait entre société et individu.

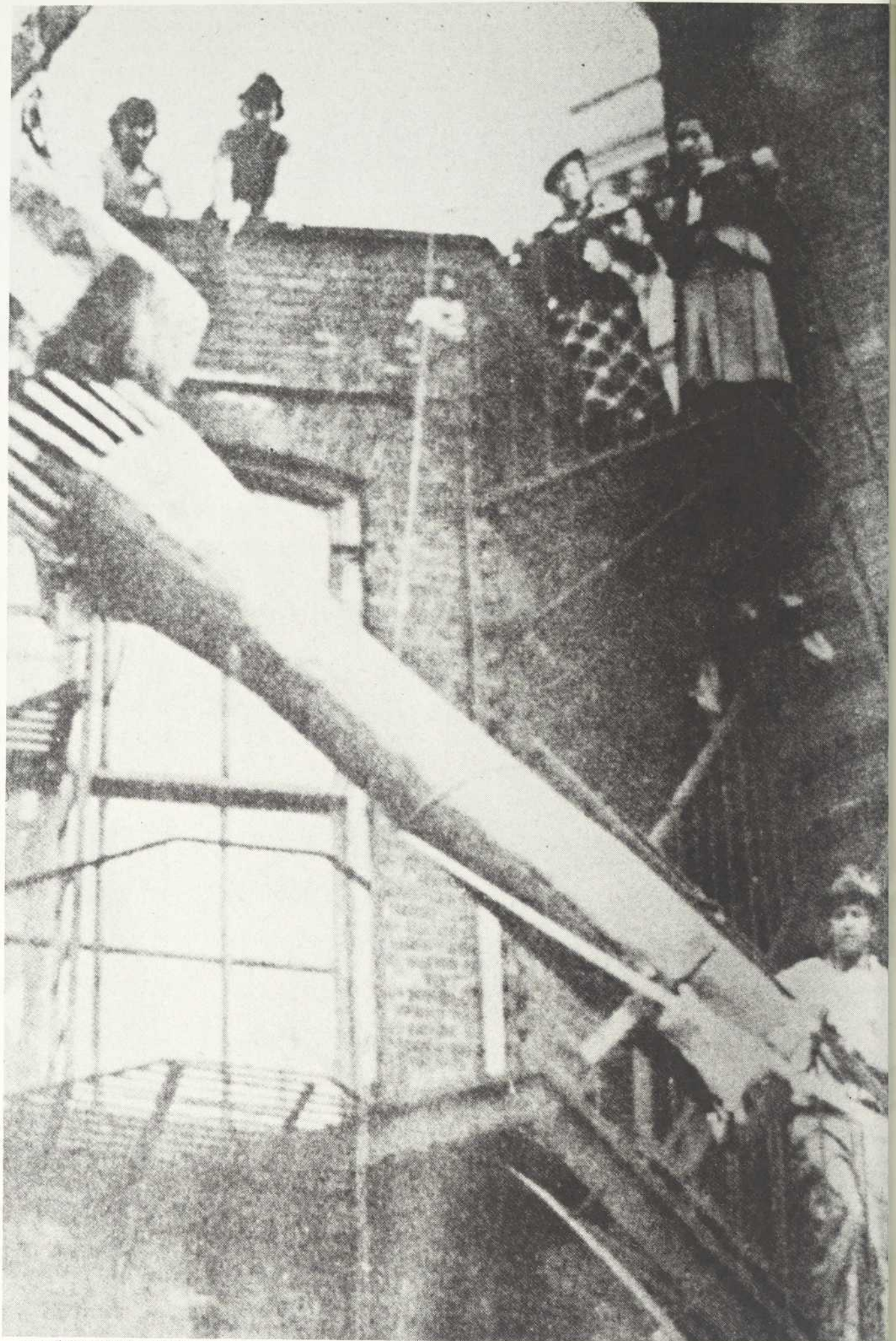
It can be solved only by an order which reconciles the freedom of the individual with the welfare of society and replaces yesterday's image of one unified civilization by a pattern in which many elements, while retaining their own individual qualities, join to form a new entity...

The perfecting of this new order would unquestionably tax our abilities to the very limit, but would give us a society enriched beyond belief by the full development of the individual for the sake of the whole. I believe a good name for such a society is democracy, and I also believe that modern art in its infinite variety and ceaseless exploration is its foremost symbol.⁴⁰

Avec ce texte nous avons, peut-être pour la première fois, l'idéologie de l'avant-garde reconciliée avec l'idéologie libérale d'après guerre, la réconciliation de l'idéologie forgée par Rothko et Newman, Greenberg et Rosenberg, de l'individualité, du risque, de la nouvelle frontière, avec l'idéologie libérale avancée telle que la définissait Schlesinger dans son livre *Vital Center*: un nouveau radicalisme.

Afin de mieux saisir les relations entre l'art avant-garde et l'idéologie sophistiquée de la guerre froide, nous devons nous pencher sur ce que disait Schlesinger dans son livre au sujet du nouveau libéralisme. C'est en étudiant ce texte primordial que nous pourrions comprendre pourquoi, sans que le peintre avant-garde ne s'en rende compte, son travail était accepté et utilisé pour représenter ces valeurs libérales américaines — d'abord à l'intérieur (musées) puis à l'extérieur (biennale de Venise) enfin comme propagande anti-soviétique à Berlin en 1951. Comment en un mot, un art dont la volonté têtue d'être a-politique devint et grâce à cela même, un outil de propagande politique puissant. En 1951, pour être politisé, l'art devait être a-politique.

Le nouveau libéralisme s'identifiait avec l'avant-garde, non seulement parce que ce type de peinture présentait des caractéristiques modernes internationales (perçues également comme purement américaines), mais aussi parce que les valeurs travaillées dans l'œuvre picturale leur étaient spécialement chères en cette période de guerre froide (notion d'individualisme, celle du risque nécessaire à l'artiste pour atteindre à la totale liberté d'expression). Le risque qui était une pièce centrale de l'idéologie avant-garde⁴¹, était aussi central dans l'idéologie du *Vital Center*. Le risque, discuté par l'avant-garde et qui était formulé dans leur travail, condition nécessaire à la liberté d'expression, était l'élément qui distinguait une société libre d'une société totalitaire disait



...un artiste engagé qui travaillait comme beaucoup de ses collègues au char du P.C.A. pour un défilé du premier mai...

Schlesinger:

The eternal awareness of choice can drive the weak to the point where the simplest decision becomes a nightmare. Most men prefer to flee choice, to flee anxiety, to flee freedom.⁴²

Dans ce monde moderne et brutal, qui assoupissait l'individu, l'artiste devenait rempart, exemple de volonté contre l'uniformité de la société totalitaire. C'est ainsi que l'individualisme perçu dans l'expressionnisme abstrait permit à cette avant-garde de définir et d'occuper une place unique sur le front artistique. L'avant-garde découpait, s'appropriait une image cohérente, définissable et consommable, reflétant assez fidèlement les buts et aspirations de la nouvelle et puissante Amérique libérale et internationaliste. Cette juxtaposition d'images du politique et de l'artistique était possible car les deux groupes en fait,

occultaient chacun de leur côté, consciemment ou inconsciemment, des plages entières de leur idéologie afin de pouvoir utiliser celle de l'autre en allié. Les contradictions étaient passées sous silence.

Il était ironique, mais pas contradictoire, que dans une société aussi figée dans une position de centre droit, et dans laquelle la répression intellectuelle était aussi pesante,⁴³ l'expressionnisme abstrait signifiait pour beaucoup l'expression de la liberté: liberté de créer des œuvres controversées, liberté symbolisée par l'action, par le geste, par l'expression de l'artiste apparemment coupé de toute entrave. C'est dire que Rosenberg et Greenberg se complétaient parfaitement. C'était une liberté essentielle et existentielle qui était défendue par les modernes (Barr, Soby, Greenberg, Rosenberg) contre les attaques des libéraux humanistes (Devree, Jewell) et contre les attaques conservatrices (Dondero, Taylor), servant de

cette manière à présenter à l'extérieur cette lutte interne comme gage de liberté inhérent au système américain, et en opposition avec les restrictions imposées à l'artiste par le système soviétique. La liberté était le symbole le plus activement et chaudement promu par le nouveau libéralisme pendant la guerre froide.⁴⁴

L'expressionnisme devenait l'expression de cette différence entre la société libre et le totalitarisme, représentait une parcelle capitale de la société libérale par son agressivité et son pouvoir d'engendrer une polémique tout compte fait sans danger. Schlesinger nous introduit une fois encore dans le labyrinthe de l'idéologie libérale:

It is threatening to turn us all into frightened conformist; and conformity can lead only to stagnation. We need courageous men to help us recapture a sense of the indispensability of dissent, and we need dissent if we are to make up our minds equably and intelligently.⁴⁵

Pollock et ses "drippings", tout en offensant la droite comme la gauche ainsi que la classe moyenne renforçait et revitalisait le nouveau libéralisme. Il devenait son héros autour duquel se groupait un semblant d'école, il devenait le catalyseur, celui pour reprendre la phrase fameuse de De Kooning, qui brisait la glace. Il devenait emblème. Son succès et celui des artistes expressionnistes abstraits était par la même occasion un échec cuisant, celui de l'impossibilité d'éviter à leur art d'être happé par la bataille politique. Le piège que l'artiste moderne américain voulait éviter comme nous l'avons vu, c'était l'image, le "dit". Ce qu'il voulait, se méfiant du langage plastique, c'était travailler la trace de ce qu'il voulait exprimer, l'essai conscient de raturer, d'évacuer le lisible, de produire une auto-censure. Il voulait en quelque sorte écrire l'impossibilité de décrire. Ce faisant, il rejetait deux choses, l'esthétique du Front Populaire et l'esthétique traditionnelle américaniste qui reflétait l'isolationisme dépassé en politique. L'accession à un modernisme que Greenberg avait réussi dans la théorie à dissocier de Paris élevait leur art à une position internationale mais l'intégrait par cela même dans la machine impériale du M.O.M.A.⁴⁷

C'est ainsi que de déception en déception, bien que toujours opposée à l'Amérique de Truman, l'avant-garde s'alignait, souvent inconsciemment à la majorité qui après les élections de 1948 penchait dangereusement à droite. C'est cette trajectoire que C. Greenberg suivit avec les peintres, il devint le catalyseur, celui qui en analysant la situation politique de l'art américain, déterminait le créneau idéologique et formel dans lequel pouvait s'immiscer l'avant-garde si elle voulait survivre à l'emprise de la nouvelle "middle class" américaine. Dans ce procédé, il était obligé d'occulter ce que beaucoup d'artistes de la première génération défendaient contre la stérilité de l'art abstrait américain: le contenu émotif, le message social, le discursif que les artistes avant-garde déclaraient produire dans leur travail, et que M. Schapiro avait désigné de la plume.

C'est ironiquement la rébellion constante contre l'embrigadement politique et leur volonté têtue de sauver la culture occidentale par son américanisation qui les fit, en tuant le père (Paris) tomber dans les bras aupa-
ravant honnis de la mère patrie. ■

NOTES

1. Ce texte, ici révisé et élargi a été préalablement délivré au Colloque d'histoire et de théorie de l'art: Situations du Formalisme Américain, Montréal, octobre 1979. Une version plus étoffée sera publiée dans les actes du Colloque à paraître prochainement.
2. Il semble bien, et en cela James Burkhart Gilbert est d'accord que l'intérêt du magazine pour le trotskysme s'expliquait par la déception que le parti communiste américain allié aux libéraux au sein du Front Populaire apportait

à l'ensemble des intellectuels.

"But in the long run it meant the beginning of a piecemeal rejection of Marxism itself. For Rahv and Phillips, Trotskyism was simultaneously a critique of the Soviet union and a restatement of fundamental marxism, because the practical politics of the Trotskyist movement had little attraction for them."

J.B. Gilbert, *Writers and Partisans: A history of literary radicalism in America*, John Wiley and sons, N.Y. 1968, p. 159.

3. C. Greenberg, "The late 30's in New York", *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961, p. 230.
4. D. Aaron, *Writers on the left*, Avon Books, N.Y. 1961, p. 287.
5. M. Schapiro, "Social Bases of Art", *First American Artist's Congress*, N.Y. 1936, p. 31-37.
6. M. Schapiro, "Nature of Abstract Art", *Marxist Quarterly*, janv./février 1937, p. 77-98. Commentaire par Delmore Schwartz dans *Marxist Quarterly* avril/juin 1937 p. 305-310 et réponse de Schapiro, p. 310-314.
7. A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, M.O.M.A., N.Y., 1936.
8. Leon Trotsky, "Art and Politics", *Partisan Review*, Août/septembre 1938, p. 310.
- Rivera, Breton, "Manifeso: Towards a free revolutionary art", *Partisan Review*, Automne 1938, p. 49-53.
- R. Motherwell, "The modern painter's world" *Dyn*, novembre 1944, p. 9-14.
9. J.T. Farrell, *A note on literary criticism*, Vanguard, N.Y. 1936.
10. L. Trotsky, "Art and politics", p. 4. Malgré ce texte de Trotsky traduit par D. McDonald et publié par P.R. les relations entre le magazine et le mouvement étaient très libres. En fait Trotsky se méfiait beaucoup du magazine d'avant-garde à qui il reprochait de ne pas attaquer assez violemment le stalinisme. C'est ainsi qu'il refusa plusieurs offres de publication faites par P.R. (Gilbert p. 200).
11. Le texte de Greenberg est en fait un développement des idées de Trotsky sur les relations de l'art et de la bourgeoisie avec cependant certains dérapages qui dépréciaient le contenu révolutionnaire du texte original.
12. Trotsky, d'accord avec Breton, insistait sur la validité de toute école artistique (son "eclectisme") si elle reconnaissait l'urgence révolutionnaire. Voir texte de la lettre de Trotsky envoyée à Breton le 27 octobre 1938 à ce sujet. Lettre citée dans Arturo Schwarz, *Breton/Trotsky*, 10/18, Paris 1977, p. 129.
13. Malcolm Cowley le communiste et Trotsky pour une fois s'accordaient pour se méfier du magazine qui semblait oublier la base de la lutte marxiste. Gilbert, *Writers and Partisans*, p. 199.
14. *Ibid.*, p. 158.
15. De nombreux membres de l'A.A.A. avaient des sympathies pour le Trotskysme mais regardaient vers Paris pour les modèles esthétiques. Interview de l'auteur avec Rosalind Bengelsdorf 12 février 1978, New-York.
16. C. Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *P.R.*, Automne 1939, p. 49.
17. Ad Reinhardt, interview par F. Celentano, 2 sept. 1955, *The origins and development of Abstract Expressionism in the U.S.*, maîtrise non publiée, N.Y., 1957, p. PXI.
18. Voir Marcelin Pleynet "Pour une politique culturelle préliminaire" dans *Art et Idéologies*, Université de St Étienne, C.I.E.R.E.C., 1978, p. 90-92.
19. 1943 est la grande année de l'internationalisme aux E.U.. Le changement bien que lent fut radical. Tous les partis soutenaient, à des niveaux différents, l'entrée des États-Unis dans les affaires mondiales: H. Luce représentant la droite lançait dès 1941 son fameux article "The American Century" dans *Life* et dans lequel il priait le peuple américain de saisir le "leadership" du monde avec vigueur. Le siècle futur disait-il pouvait être celui de l'Amérique comme le XIX avait été celui de la France et de l'Angleterre. Les conservateurs eux aussi approuvaient cette nouvelle direction par la résolution "MacKinac". Voir le "best seller" Wendell Willkie, *One World* N.Y., p. 1943.
20. Introduction du catalogue à la première exposition du groupe American Modern Artists au Riverside Museum, janvier 1943. C'était une exposition organisée afin de contrecarrer la gigantesque exposition organisée par le groupe "Artists for Victory" dominé par les artistes communistes. L'appel de Newman pour un art a-politique en fait était une action politique puisqu'il était une attaque contre l'artiste communiste embrigadé dans l'effort de guerre. Autour de Newman il y avait: M. Avery, B. Brown, G. Constant, A. Gottlieb, B. Green, G. Green, J. Graham, L. Krasner, B. Margo, M. Rothko, etc.
21. *Ibid.*
22. Betty Parsons, interview avec l'auteur, N.Y., 16 février 1978.
23. D. MacDonald, "Truman's doctrine, Abroad and at home", mai 1947, publié dans *Memoirs of a revolutionist*, world publishing, N.Y., 1963, p. 191.
24. Nouvel académisme semblait-il puisque l'art abstrait à la mode (R. Gwathmey, P. Burlin, J. de Martini) reprenait les thèmes classiques et les "modernisait", ou les "picassoïdait".
25. C. Greenbert, *Nation*, avril 1947.
26. *Nation*, journal de la gauche libérale publia les articles de Greenberg jusqu'à la fin des années '40.
27. C. Greenberg, "Art", *Nation*, 1 février 1947, p. 138-139.
28. *Ibid.*
29. Pour une analyse de l'idéologie contenue dans une telle position, voir S. Guilbaut, "Création et développement d'une avant-garde: New-York 1946-1951." *Histoire et critique des arts*, "Les Avant-Gardes", juillet 1978, p. 29-48.
30. C. Greenberg, "Art", *Nation*, 8 mars 1947, p. 284.
31. M. Rothko, *Possibilities*, No 1, hiver 1947-48, p. 84.
32. C. Still, lettre à Betty Parsons, 20 mars 1948, Archives of American Art, B. Parsons papers, N 68-72.
33. D. MacDonald, octobre 1946, publié dans *Memoirs* "Looking at the war" p. 180.
34. Cet article faisait l'effet d'une bombe puisque c'était bien la première fois qu'un critique d'art américain plaçait l'art des États-Unis à la tête de l'art moderne mondial. Cela était si surprenant et irritant pour certains que G.L.K. Morris, peintre moderne attaché à l'école cubiste, ancien trotskyste, finançant P.R., attaquait violemment la thèse de Greenberg dans les pages de son magazine. Il était surpris de cette soudaine annonce de la mort de l'art parisien. Il s'en prenait aux critiques américains en général qui étaient selon lui (Greenberg également) inaptes à transmettre au public les secrets de l'art moderne. "This approach — completely irresponsible as to accuracy or taste — has been with us so long that we might say that it amounts to a tradition". Il critiquait avec ironie la thèse de Greenberg qui ne reposait sur rien disait-il: "It would have been rewarding if Greenberg had indicated in *What Ways* the works of our losers have declined since the 30's". Morris travaillait dans la lignée de Picasso et ne pouvait accepter cette mort prématurée et surprenante du cubisme. "Morris on critics and Greenberg: A communication", *P.R.*, p. 681-84. Réponse de Greenberg, p. 686-87.
35. Pour une analyse complexe des mécanismes de réception des événements européens dans le public américain, voir Richard M. Freeland, *The Truman doctrine and the origins of McCarthyism*, Schocken Books, N.Y., 1974, p. 293-306.
36. C. Greenberg, "The decline of Cubism" *P.R.*, vol. XV, No 3, mars 1948, p. 369.
37. S. Kootz, après l'article de Greenberg, se séparait de B. Brown et C. Holtz lorsqu'il re-ouvrait sa galerie en 1949 avec une exposition "The Intra-subjectives" comprenant Baziot, De Kooning, Gorky, Gottlieb, Graves, Hofman, Motherwell, Pollock, Reinhardt, Rothko, Tobey, Walker Tomlin. Le message était clair, il n'y avait plus de place pour les artistes attachés à la tradition de l'école de Paris. En 1950 et 1951, Kootz se débarrassait des toiles de Holtz et Brown en faisant un genre de "dumping" financier en vendant à rabais les toiles dans les soubassements des grands magasins Gimbel's. C'était la mort d'une certaine idée que la vieille Amérique se faisait de la peinture. L'avant-garde se débarrassait définitivement de son passé.
38. Cette idéologie de l'individualisme allait être codifiée en 1952 par H. Rosenberg dans son fameux article "The American Action Painters", *Art News*, LI, No 7, décembre 1952.
39. René d'Harnoncourt, "Challenge and promise: Modern art and society", *Art News*, novembre 1949, p. 252.
40. *Ibid.*
41. Voir discussion dans "Artist's session at Studio 35" dans *Modern Artists in America*, ed. Motherwell, Reinhardt, Wittenborn Schultz, N.Y. 1951, p. 9-23.
42. Arthur M. Schlesinger, *The Vital Center, our purposes and perils on the tightrope of American liberalism*. Riverside Press, Cambridge, 1949, p. 52.
43. Il faut se souvenir qu'à cette époque, les différents comités anti-communistes étaient en pleine expansion. (H.U.A.C., General attorney list) et que l'on tentait d'interdire l'accès des postes universitaires aux professeurs à tendance marxiste. Sidney Hook (ancien marxiste lui-même) était le plus vocal: "Communism and the intellectuals", *The American Mercury* vol. LXVIII, No 302, février 1949, p. 133-144.
44. Voir Max Kozloff, "American Painting during the cold war", *Art Forum*, mai 1973, p. 42-54.
45. Schlesinger, *Vital Center*, p. 208.
46. Le nouveau libéralisme acceptait et même, parce que cela lui était vital, désirait un certain taux de non-conformisme ou de révolte. C'était la force du système et Schlesinger dans son livre l'expliquait assez clairement. L'idéologie politique et l'idéologie de l'avant-garde se rejoignent. And there is a "clear and present danger" that anti-communist feeling will boil over into a vicious and unconstitutional attack on nonconformists in general and thereby endanger the sources of our democratic strength." (p. 210)
47. Voir E. Cockcroft, "Abstract Expressionism: Weapon of the cold war", *ArtForum*, XII, juin 1974, p. 39-41.

NOTES ON THE INTERSTICE

Honoré Daumier, *Nymphs Pursued by Satyrs*, oil on canvas, 132 x 98 cm approx., collection: the Montreal Museum of Fine Arts



by Graham Asmundson

My purpose in this discussion is not to establish a critical viewpoint for art. It is more in the territory of defining a personal stance, not so much in that aggressive black and white view which is often typical of criticism, but more in the sense of mapping out a geography of my thoughts — a definition of my realm. This is the map of my discourse, the plotting of those gelatinous strings which weave the webs sustaining thought. Those threads link one string of ideas with another. They entwine one body to another: the corpus of the author to the reader, and text to text.

I wish to present here the shape of that activity which the imagination constructs in or imposes on reality — how the creative force evidences itself on the other side of a thin membrane between it and reality, as though it were the face of a child pressed against a window pane peering into a room.

I propose a dialectic between reality and the imagination. In a dialectic the voice takes the disposition of either one or the other term. I wish to accomplish this dialectic by refusing to use its terms, allowing them to become interchangeable. I will assign to reality the notion of the flat and to imagination the degree zero dimension. The closer something is to reality, the flatter it is, the further away something is from reality, the more a non-entity (degree zero) it is. There is, however, a point where the two intermix. There is a thin membrane which runs vertically at the interstice on the approach to degree zero. It is possible to traverse this interstice, to run up and down it, to glide over its surface, to swim across its suspension of time and space on a unidimensional plane. This point of junction always occurs in art where original experience meets solid anteriority. This skin, this living network over which reality and imagination flow, I term the interstice.

In an attempt to envision the interstice, it is necessary to step out of sequential time where one event seems to follow another. Rather, one might see specific events constellating themselves in groups which exhibit common traits. Over spans of time, events repeat themselves and alteration gradually occurs. There is not a single, central, transcendent core from which ideas radiate, instead, there are interstices — clusters of like ideas which are all in a state of development, forming patterns, either simple or intricate, which may be perceived at any given moment. Any attempt to map this locus (these loci) flattens it and brings it into the realm of reality.

In this spatial-temporal mosaic, the imagination frames bits of reality and sets them apart so they may appear as a staging of appearance, as a presence of play, surfacing in the play of the imagination, as record. We read the world as it is written, of that which the writer writes, the painter paints, and so on:

*Lear: . . . Read thou this challenge; mark but the penning of it.
Gloucester: Were all the letter suns, I could not see one.¹*

that which is written and that which we write: "letter
sons" and sons:

*Imperious Caesar, dead and turn'd to clay,
Might stop a hole to keep the wind away:
O! that that earth, which kept the world in awe,
Should patch a wall to expel the winter's flaw.*²

This mote in the eye, this dust of facts aligns itself as text, shifting the locus from ideas which drift as shadows in the light of the mind to words which align themselves on the page. At this point, the action is not complete.

Reading becomes writing. The lines recall other texts whether wittingly or not. The texts are connected and may be fashioned anew by reflection, by a juggling of the sounds; refraction in the light of organization. "We are led", proposes Michel Foucault, "back to the place that Nietzsche and Mallarmé signposted when the first asked: Who speaks? and the second saw his glittering answer in the Work itself"³. The text is an infinity or series of codes contained within the word. A word "heart", for example, bracketed out of the text causes an interaction of a section of the text. It is a code on the basis of being a code itself, a living code; one which is generated through our bodies as a biological reality and one which has been replicated since the dawn of time. Thus a basic concept is intersubjectivized through the mode of real being and the mode of conscious structure, which continues to generate itself through our bodily presence as well as through the textural analogs which structure consciousness. These analogs are interwoven in a mind-body dialectic which continues to expand in the reflexive mode. Our metaphors are expanded through our art so that they do not collapse into an interiority but continue their prolixity through the spatializing-temporalizing concepts we make.

One may view the text as a flatness, a certain structuring of thought which makes reality flat. This paradox, which shifts dimension, forms the limit or fringe of our dialectic. Art, writing, text, shift the mise-en-scène from the unconscious to the conscious. Volume and movement are arranged within a given space. The given space is an arrangement of black letters on the white page, yet this arrangement spatializes; it stages. It is theatre: words reflecting life. In close proximity, drama and reality become one — a circular memory (Finnegan's Wake). This is the intertext: the impossibility of escaping the infinite expansion of the moment.

As Noam Chomsky postulates, there is a possible arrangement of an infinite number of combinations of words. A person can generate an infinite number of sentences from a limited set of examples. There is a deep structure — surface structure dichotomy at work in the combination of words. Whether or not we accept Chomsky's well defined system for language, there is very evidently more than one level at operation in the structure of the text — as Roland Barthes so adequately demonstrates in his analysis of Balzac's *Sarrasine*.⁴ There is a surface narrative structure but underlying that, a generation of codes, replication; a copy of a copy of a copy.

One text generates another. Texts glide into one another. The intertext extends from literary forms (the novel, the poem, the essay) to encompass the arts as a whole. If art is a means of communication in which many specialized systems of language operate, then a work in that system can be viewed as a text.

As I have previously put forth, the text — that interface of imagination with reality, exhibits a condition of flatness. The interior of language is posited on a flat surface. It glides along a surface the way words flow across a page. Whether reflection is outward or inward, that perceptual, cognitive, erotic point is isolated in a "thin" space — either the space of our bodies or of our bodies written: "To write the body. Neither the skin, nor the muscles, nor the bones, nor the nerves, but the rest: an awkward, fibrous, shaggy, raveled thing, a clown's coat". Reality is filtered

through our being and captured. Whether this be in a novel, a painting, a sculpture, or a performance, this isolated reality is flat; this absolute is necessarily flat. It is only the degree zero condition, the imagination, which gives it dimension.

Honoré Daumier's painting, *Nymphs Pursued by Satyrs* (circa. 1850) is a brilliant demonstration of the capacity of art to give flat reality dimension. The painting is a surface on which a three-dimensional space is given illusion. In this example, the illusion is representational. It captures a frozen moment in time and makes it flat — it pastes it on the surface. This painting is a matrix for that absolute, that flatness of reality which is so intriguing to the imagination.

The nymphs are running. They are undoubtedly hindered by their corpulence; even their drapery seems heavy. We can feel their panic, their desperation to escape. At first, the satyrs are not evident. They appear and reappear in the glazed shadows of the background. For all time, as long as the painting exists, the nymphs will try to escape the satyrs and the satyrs will pursue the nymphs. It is an absolute, frozen moment in time and space. The only absolute we have, the only reality we can know, exists in these moments. Everything else is relative. The painting thus acts as an object record of memory, both Daumier's and our own. Without this painting and the corpus of Daumier's work, his thought would remain as part of the unconscious yet it glides across the flat surface of reality.

The subject is classical, although there is something of the caricature of Daumier's style in the painting. The nymphs could be women from the burlesque. The painting reflects on the society of Daumier's time. The upheaval of nineteenth century thought gave birth to a movement which rejected idealism in order to depict concrete contemporary reality. Although Daumier chooses his subject matter from myth, its structure is altered by the reality of his time. The classical ordering of time and space are gone out of the painting. It is principally an organization of volumes and colour on a flat surface. It reflects the painter's sensibility and that reflection is flat. Daumier's concern is with the immediate reality of life and the reality of his materials and activity, that is, paint and the brush stroke.

Prior to the nineteenth century art was almost never a completely isolated incident but implied what preceded and what would follow. Nineteenth century, painters sought to capture the appearance of a single moment. Daumier's painting are important in this scheme because it treats a classical subject with a nineteenth century sensibility. It demonstrates the stubbornness and persistence of the rational mind to frame reality and make it flat. There is a hint of the irrational, however. We know that satyrs do not exist except as imaginary. We know that what we are looking at is a flat surface covered with paint. The nymphs, the satyrs, the trees, the grass, exist only in our ability to imagine them. The reality of the painting is flat — it is only the imaginary which holds dimension. Gradually the codes of the image begin to unravel once we accept this flat reality as a potential catalyst to the imagination.

The flatter a painting appears, the better the illusion, but a painting can never be as flat as what it alludes to. Reality taken at any given moment is flat. The assumption is that reality reveals itself when it is isolated in a work as a given static moment. This is not the case. In spite of efforts to capture the appearance of a moment, the moment continues to expand in the imagination. Nevertheless, the flatness of reality requires a field to make it apparent, otherwise it would be lost with the passing of time (in the sense that one would forget or never have known). The flatness of reality must be related to something — be it the frame, our bodies, or the locus of consciousness.

It becomes evident that the scheme of the relationship of the locus of consciousness to body, and body to frame (and the various relationships therein), has

been thrown off by one usual misconception: we tend to situate our consciousness somewhere behind the eyes. This is not necessarily so. Of course, our consciousness bears a definite relationship to our bodies but the imagination may take on any dimension and location it chooses. (We may glide across surfaces).

The advocacy for flatness which I make here does not carry the serious delimits which Clement Greenberg's theory of flatness bears. Greenberg seems to regret the loss of "inside" and does not feel at home in the "outside". He has ignored the possibility of gliding over the thin surface in between. The tyranny of Greenberg's eye causes him to dismiss works which he feels deviate from his criteria for flatness. He creates an aesthetic distance from the work which he approaches in strictly formal terms, neglecting the existence of meaning and feelings beyond the purely visual. Clement Greenberg's hermetic values exemplify the era of formalism which chose to read only specific parts of the text. Such an approach is doomed to fail because art is never subsumable to a cause but exists independent of closed systems. Art is an open system, one with a zero term which allows for infinite expansion. Greenberg's system feigns transcendence by creating a closed system for art but art remains outside of it. His terms gradually collapse. An open approach towards the text, such as Roland Barthes advocates, allows for a continuous expansion, a "jouissance", and erotics of reading.⁵

Norman O. Brown advocates the coupling of texts (intertextuality) in *Closing Time*:

"Two books get on top of each other and become sexual".

Two books on top of each other — John Cage told me that this is geometrically impossible.

But let us try it."

The book of Doublends Jined FW, 20⁶

Our bodies written may act through and with the text. If we write our bodies across the surface of a page, indeed we might write them across any surface. This is a writing of the imagination. It may be vocalized; it may be heard — but it is essentially the gliding of one surface over another — that ideal condition where words start to expand and let go reverberating what they contain, the vessel of the work spilling over what it is that it holds inside.

This "jouissance", this mimesis of the poetic, may evidence itself in the painted image. Let us go back to Daumier. There are two nymphs pursued by two satyrs. Without this doubling of the image we would not have the surface over which to glide. There would be no dialectic, no same and other duality. We would side with either fear or desire as they would be solitary entities. Here, they are doubled up. Their reflection is thrown back on our cognizance; the same and the other become entities in themselves. The hiatus is suspended. The nymphs form a mote in the interior light of the painting to which the dialectical negative is the lacuna in which the satyrs are suspended. They mesh in the interstice. We are the possessors of the fragile vibration which the paint makes on our retina. It is in this thin membrane between what we see and what we understand that we may glide over the flatness of reality: that thin membrane of paint, layers of glaze between the corpus of Daumier and myself. The painting stages the rhetorical figure of Antithesis — a separation for eternity. We know very well what the transgression of that separation is. It is the fulfillment of that moment on which we must be suspended if we are to keep the language of vision open. The painting exhibits a condition of denegation, a suspension of reality, a subtle surface without dimension over which we may glide. But where is this place, where is this surface, this skin, this stage on which the lithe lust of the satyrs captures the lush corpulence, the soothing flesh of the nymphs? It is suspended for all time in that thin membrane between me and Daumier.

The type of being which Daumier's painting allows us — the permanent suspension of reality upon a flat surface, the eternal repetition of a frozen moment in

time which brings us ever nearer to but even further away from its origin; ever nearer because each time we look at the painting, we anticipate the capture of the nymphs but ever further because we realize that that moment will never come, is indicative of a condition which seeks origin — that origin which has no beginning but from which everything seems to issue. We are forced to question our notions of time, movement and form in order to make origin apparent. This calls for the suspension of these idioms (which the painting fulfills) and a promise of a return but one which is never fulfilled. All dimension outside of the painting is suspended in the anticipation of return yet all dimension inside the painting is suspended in order to stage the question of origin. The only area left in which time, movement and form might operate is the interstice, and the interstice has no dimension other than that which we are willing to give it.

In order to give the interstice dimension one must shatter previous constructs which separate the arts to make room for a multidimensional space in which to operate. This space must be permitted to seek its own poetics within the individual. Such a move requires the elimination of *a priori* attitudes. Form may disappear with the marriage of object and place, time may disappear with the extension of atemporality over given stretches of clock time, and movement may disappear with the development of the sensibility that although one is going somewhere, one is still remaining in the same place. The boundless stage on which to perform, permitted by the foregoing of the limits of codes, moves the arena in which to act off the canvas and into the world. This does not mean, however, that the argument between "inside" and "outside" is resolved. This relocation does not imply anything new. We still require the daydreams which allow the free reign of the imagination; a certain slippage of the moment.

The moment (not as a given, but any moment) still tends towards the *imminent*, that activity on the periphery, which is always implicit but never immediate. The moment shifts, in recent art, from a given (a static moment as in the Daumier) to a series of moments or a moment which is extended over time. It is no longer embodied in an object per se. Such a situation calls for a locus which is at the mid-point between the *transcendent* and the *immanent*, "de-centered" so to speak.

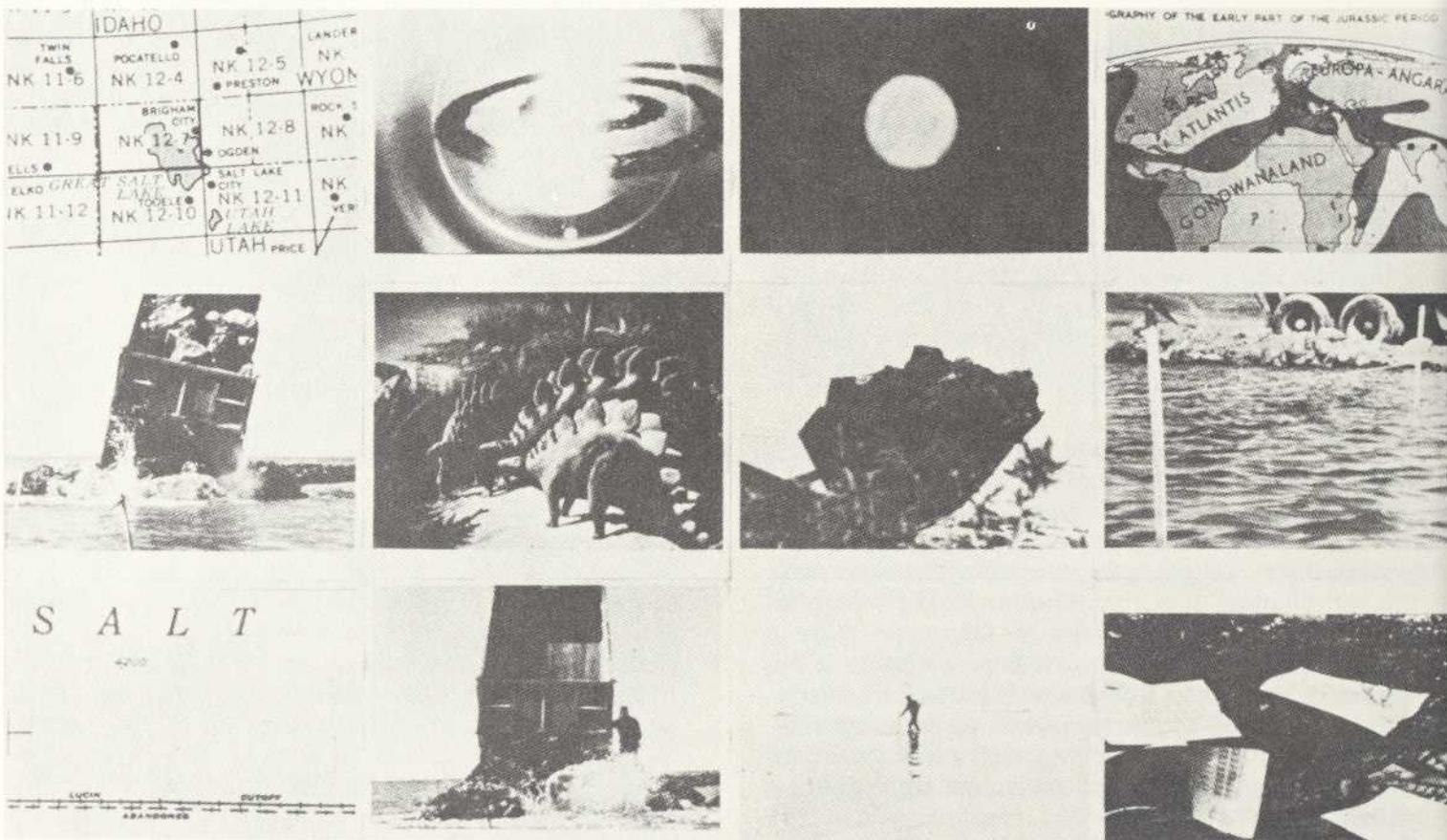
Decentering of being forms the vocabulary of much recent sculpture. In Robert Smithson's earthwork, *Spiral Jetty* (1970), we move towards a mythical center. The piece refers to the legend of a huge whirlpool into which the Great Salt Lake in Utah drained. If this center of the void were extant, if the whole of exterior reality were to drain into an interior, it would create a "donut" where time and space move in relative motion towards a center and back out again so that the whole of time and space are flattened into the real present (over whose surface we can glide):

*"Never shall I forget the sensations of awe, horror, and admiration with which I gazed about me. The boat appeared to be hanging, as if by magic, midway down, upon the interior surface of a funnel vast in circumference, prodigious in depth, and whose perfectly smooth sides might have been mistaken for ebony, but for the bewildering rapidity with which they spun around, and for the gleaming and ghastly radiance they shop forth, as the rays of the full moon, from that circular rift amid the clouds which I have already described, streamed in a flood of golden glory along the black walls, and far away down into the inmost recesses of the abyss."*⁷

Undeniably, a shift in concerns demonstrates a shift in the structure of consciousness. Again it must be emphasized that there is nothing new; that the dilemma of binary opposition stated in no matter what terms (subject/object, inside/outside, transcendent/immanent), has not been resolved. Yet, one might claim that by escaping the concept of the frame, and its sometimes one-sided repaire with the eye, a potential for the restructuring of man's being in the world opens up. The



Robert Smithson, *The Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, April 1970, coil 1500' long and approximately 15' wide, black rock, salt crystals, earth, red water (algae);



Robert Smithson, stills from *Spiral Jetty*, 1970

interstice between flat reality and the imagination need not subscribe to the Cartesian grid but may take on any designation it chooses. Always there is a hesitation between oppositions and the scale usually tips in favour of one aspect or the other. It is where the scale does not tip, when infinite hesitation is mitigated by stasis, that we must situate our activity. Our models must remain open to enquiry — a situation which would posit the enquirer on the periphery of an undefined center or vortex.

Several stubborn ideas persist however. Again, we still tend to locate our consciousness within the head.

This abiding notion is inveighed by Alvin Lucier's

sound piece for *Bird and Person Dying* (1975). The performer is asked to: *Turn, dip and tilt your head to make corrections and fine adjustments and to move the sounds of the twittering bird from loudspeaker to loudspeaker. Stop from time to time to catch and hold single and multiple strands of feedback so that interactions, if any, between them and the twitters can more clearly be heard.*

Search for phantom twitters, including mirror images above and below the originals, caused by heretodyning.

Use the directional properties of the binaural system to localize these phenomena for listeners.⁸

These phantom twitters resonate in our cranial cavities like the ghosts of a consciousness which exists momentarily. Consciousness is ousted from its supposed seat and thrown out into the room where it finds its new house in space, motion, sound. Our mode of being is restructured on the outside. Inside becomes a huge mansion where mirror images glide about on that flat surface which is reality. We are pulled back and forth with each twitter (keep in mind that reality becomes a mere reflection, and dimensionless consciousness is structured in the interstice (the intervals between twitters). There is no need to be anywhere else because we are in both places at once.

Meaning is produced by this work while it is also a production of the self. The establishment of the interstice is at the same time the establishment of the individual as the point of origin.

Through Lucier's *Bird and Person Dying*, it becomes evident that devices such as repetition, the scrambling of spatial orientation, etc., and the premonition of some future activity (the imminent moment) function in the same fashion as they do in Daumier's *Nymphs Pursued by Satyrs*. The implication of the future creates a certain closure — the dawning of the moment of origin. Although the work functions as an extended motion in time and space, it still excludes

the future in any real sense. The inclusion of future events is one which can never be obtained until the occurrence. By the very fact of predictability — the fulfillment of our expectation that time will continue — one is made aware that the future does indeed exist. It is the jamming of that occurrence which present art purports to deal with: that promise of something which never comes, of something which used to be; eternal recurrence, a circularity of completeness. This has always been the subject/object of art.

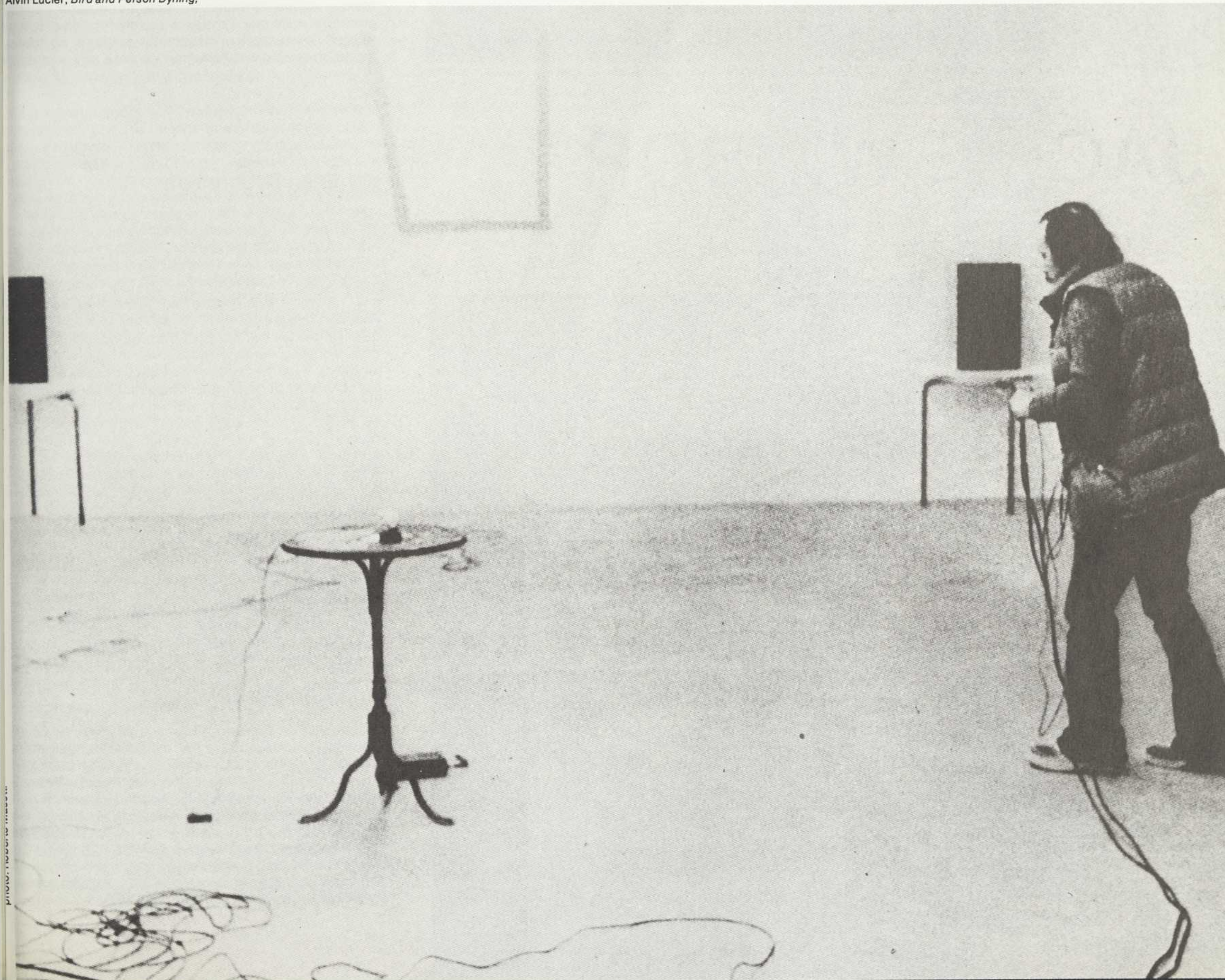
One can only map the present moment in an interface with the past and an implication of the future. The future must be as much a part of one's effort as the past. The "new" binary opposition then, is one between future/past. The interstice, the ideal midpoint is something always promised but always out of reach.

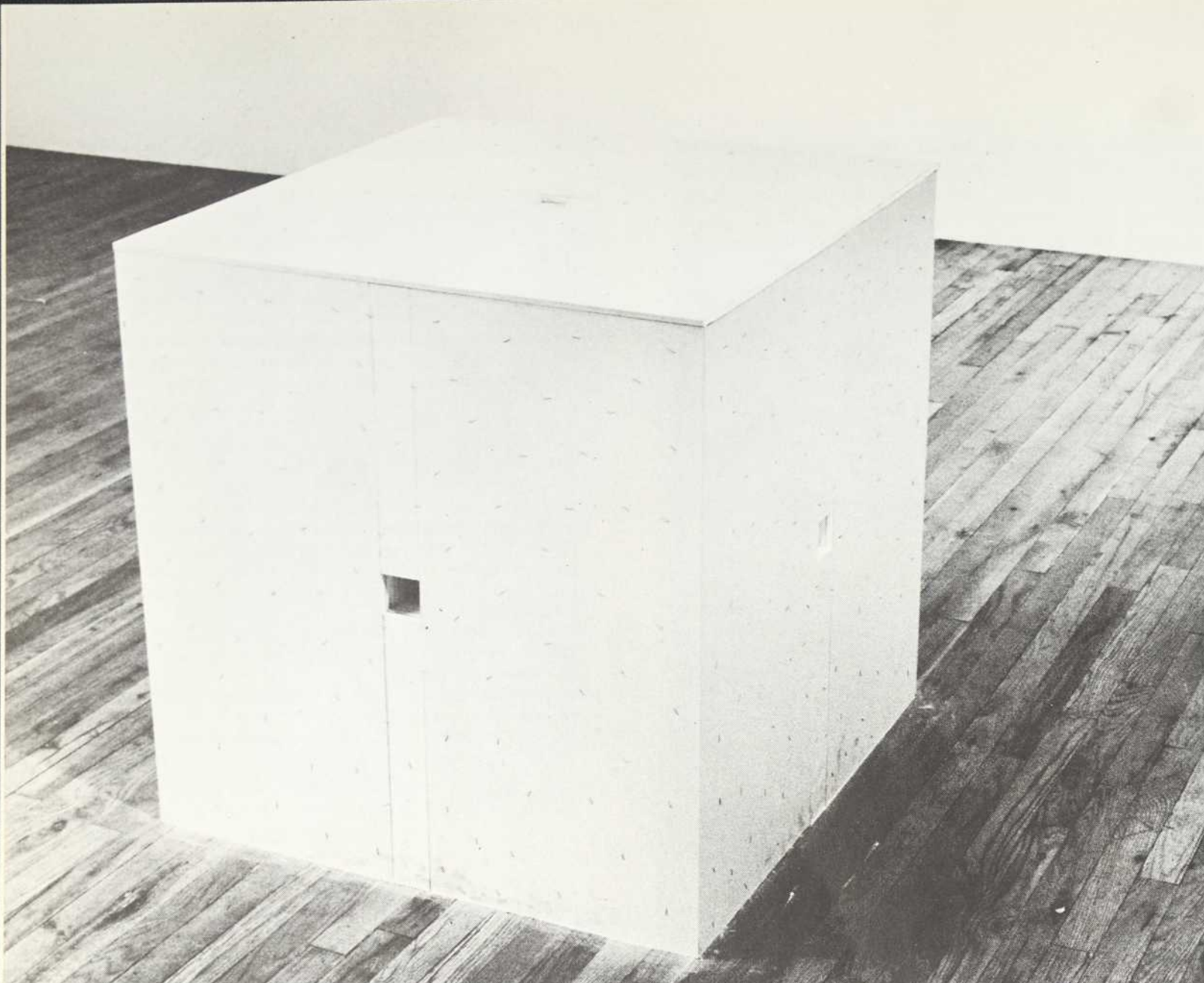
There, the refusal of terms proposed at the outset of my argument is justified. They reverse themselves. What now arises is a desire to flatten a real moment — not merely as the interstice where one glides on the thin surface in between, but one which has space. The only dimension in which time, movement, and form exist is within the self. One is oneself the interstice. This, I believe, is the condition towards which we are moving. All the clues exist in what has passed. ■

FOOTNOTES

1. William Shakespeare, *King Lear*, Act IV, Scene 6.
2. William Shakespeare, *Hamlet*, Act V, Scene 1.
3. Michel Foucault, *The Order of Things*, New York: Random House, 1970, p. 382.
4. Roland Barthes, *S/Z*, New York: Hill and Wang, 1974.
5. Roland Barthes, *Roland Barthes*, New York: Hill and Wang, 1975, p. 180.
6. "Apparently Arab scholars, when speaking of the text, use this admirable expression: the certain body. What body? We have several of them; the body of anatomists and physiologists, the one science sees or discusses: this is the text of grammarians, critics, commentators, philologists (the phenotext). But we also have a body of bliss consisting solely of erotic relations, utterly distinct from the first body: it is another contour, another nomination; thus with the text; it is no more than the open list of the fires of language (those living fires, intermittent lights, wandering features strewn in the text like seeds and which for us advantageously replace... the fundamental assumptions of ancient philosophy). Does the text have human form, is it a figure, an anagram of the body? Yes, but of our erotic body. The pleasure of the text is irreducible to physiological need." Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York, Hill and Wang, 1975, p. 16.
7. Norman O. Brown, *Closing Time*, New York: Random House, 1973, préface.
8. Edgar Allan Poe, "A Descent into the Maelstrom", in *Selected Writings* New York: Penguin Books, 1978, p. 238.
9. Alan Sondheim quotes Alvin Lucier in *Alvin Lucier, Parachute 12* (Autumn, 1978), p. 42.

Alvin Lucier, *Bird and Person Dying*:

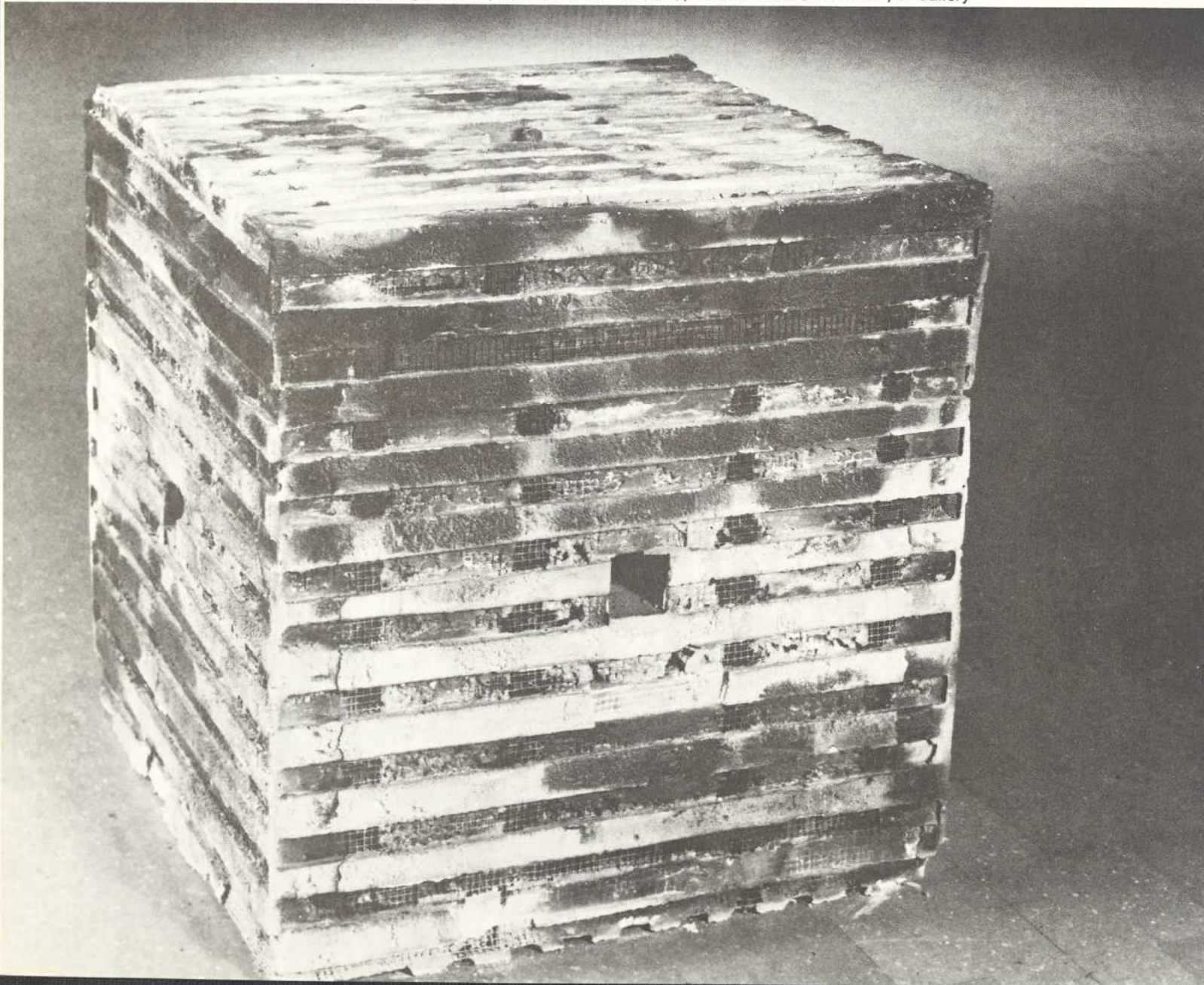




Untitled (Sheet Rock Piece), 1976, plâtre de gypse, agraffes, 83.8 x 83.8 x 83.8 cm, collection de l'artiste; photo: J.V. Winsor, courtoisie de Paula Cooper Gallery

JACKIE WINSOR

Burnt Piece, 1977-78, béton, bois brûlé, grillage métallique, 91.5 x 91.5 x 91.5 cm; photo: J. Abbott, Paula Cooper Gallery



Les sculptures de Jackie Winsor s'apparentent aux pommes de Cézanne par leur "existence obstinée". L'expression est de Rilke: "Avec Cézanne, les fruits ne sont absolument plus comestibles, ils deviennent des objets tellement réels, si simples, ou indestructibles par leur existence obstinée".¹ Lorsque l'analogie entre le jeune sculpteur américain et le grand maître de la peinture moderne m'est venue pour la première fois, j'ai tenté de l'écarter croyant qu'il s'ahissait une fois de plus de ma tendance personnelle à voir Cézanne partout. Mais le fait de me poser des questions sur cette notion ne fit que renforcer sa persistance et j'ai cherché à repérer ces éléments particuliers qui avaient suggéré l'analogie.

Les fruits peints par Cézanne sont tout aussi indestructibles et éternels que le rocher du Mont Sainte-Victoire; et les sculptures de Winsor affirment obstinément la masse, le poids et la densité, des propriétés qu'elle réussit si bien à combiner avec l'espace que masse et air ont tendance à devenir une seule substance solide. La sculpture de Winsor est aussi stable et silencieuse que les pyramides; cependant, elle ne communique pas le silence terrifiant de la mort mais plutôt une quiétude vivante où des forces multiples et opposées sont maintenues en équilibre. Jackie Winsor dispose ses brins de corde et de métal, ses bâtons de deux cm par deux cm, ses lattes et ses kilos de clous aussi laborieusement que Cézanne organisait ses innombrables "petites sensations", mais elle le fait cependant à la manière d'un pionnier yankee; elle lutte pour trouver ses propres solutions aux problèmes de construction à l'aide d'une série de diagrammes et de calculs qu'elle appelle "mes petits systèmes". Le caractère résolument artisanal de toutes les sculptures de Winsor leur confère une immédia-

par Ellen H. Johnson

cité, un air "d'être en état de devenir" qui remet en question la stabilité des formes (par exemple, parce que les bâtons de deux cm par deux cm des cubes-grille sont légèrement désalignés, les extrémités ont tendance à vibrer comme des lignes tracées à la craie sur du papier dentelé). Ces oppositions sont parmi les nombreuses oppositions qui animent son art et lui confèrent en partie cette énergie latente qu'elle a elle-même signalée: "Les pièces dégagent une certaine quiétude, elles ont leur propre énergie. Votre relation à ces pièces est semblable à la relation que vous pourriez avoir avec une personne qui dort, à l'énergie potentielle dont témoigne l'état de sommeil."²

Paul Walter's Piece, une sphère fabriquée de fil de cuivre enroulé autour d'un bouquet de brindilles, émerge du sol dans une partie sauvage de son jardin telle la boule d'une fugère, immobile, avant de se dérouler en spirales vertes au mois de mai. Il y a plusieurs années, lorsque les sculptures de Winsor furent montrées à Oberlin, un étudiant décrivit *Four Corners* comme "des bulbes de plantes monstrueuses sur le point d'éclater ou de faire éruption, et d'où surgirait une nouvelle forme de vie".

La force qui se dégage de l'espace intérieur, du cœur des sculptures de Jackie Winsor constitue une autre source importante de l'énergie cachée, enfermée dans ces sculptures; elle devient un noyau d'énergie par sa résistance et sa lutte contre la pression soutenue vers l'intérieur, les contraintes ou la compression exercée par les couches successives et serrées de matériau. Dans *Paul Walter's Piece*, le cœur du bouquet contenait en fait un jeune arbre vivant; ainsi, à l'origine, le bois supportait le cuivre et à la fin le cuivre devenait le support du bois. Winsor se réjouit

particulièrement de telles inversions de fonction et du type de métamorphose comme celle que nous retrouvons dans *Sheet Rock Piece*: au début, le matériau s'effondrait et chancelait mais au fur et à mesure que les couches successives étaient agrafées et collées, la pièce devenait de plus en plus consistante et solide. "*Burnt Piece*, déclara-t-elle récemment, fut construite de sorte que structuralement, le bois constitue le système de support au début, mais d'une manière telle qu'une fois la pièce brûlée, le ciment puisse jouer ce rôle. Elle a été conçue avec une approche négative/positive de sorte que le ciment remplisse exactement la même fonction que le bois... Je désirais que cette pièce soit à propos de transformation — de changement de structure — de changement d'une forme d'énergie à une autre et/ou par une autre. Je voulais inclure la destruction comme partie inhérente de l'achèvement ou du tout."³ Une autre des tensions agissant dans une grande partie de son oeuvre émane de la contradiction entre les formes résolues, audacieusement simplifiées, et la complexité ainsi que la manière lente et pesée avec laquelle les unités multiples sont rassemblées. "Je peux jouer pendant des jours avec quelques millimètres", observa-t-elle récemment.

La quantité de temps que Winsor consacre à l'exécution physique de ses sculptures va à l'encontre de la pratique contemporaine plus courante d'envoyer les pièces à l'usine. Alors que cette dernière pratique est bien sûr aussi essentielle à l'oeuvre de certains sculpteurs que l'approche artisanale de Winsor ne l'est à la sienne, le vieux critère de "Combien de temps y avez-vous mis?" est peut-être plus valable qu'on a tendance à le prétendre. Il est possible que l'énergie inhérente aux sculptures de Winsor soit proportionnelle à l'énergie qu'elle a dépensée en les réalisant.

Il n'y a aucun doute que l'accumulation de temps soit directement liée à la densité que possèdent les sculptures de Winsor. Ce phénomène fonctionne ici comme une forme de photographie où l'appareil est réglé à la plus petite ouverture possible pour laisser entrer la lumière et le temps de pose est augmenté de la fraction habituelle à une seconde ou même plusieurs heures. On retrouve une similitude étonnante de densité, de présence sobre et solide dans la photographie de Steichen et le tableau de Cézanne ayant tous deux pour sujet une pomme et la sculpture intitulée *Four Corners* de Winsor. La pomme de Steichen fait partie d'une série de photographies réalisées avec des ouvertures aussi petites que f/128 et un temps de pose allant jusqu'à trente-six heures. Vollard nous dit que lorsque Cézanne peignait son portrait, après cent quinze séances de pose, l'artiste avait déclaré: "Le devant de la chemise n'est pas mal".⁴ Jackie Winsor a passé quatre jours par semaine pendant six mois à travailler à *Four Corners*, premièrement à effiloche les énormes vieux cordages usagés afin de les transformer en cet élément plus linéaire qu'est la ficelle qu'elle enroulait et tressait ensuite autour du bois. Winsor comparait ce lent processus total à un rituel bien avant que cette expression ne devienne aussi banale. Elle avait exécuté les séries précédentes, entièrement fabriquées de cordages, seule, mais les pièces fabriquées de billots attachés étaient trop grandes et trop lourdes pour une seule personne (*Four Corners*, par exemple, pèse près de sept cent cinquante kilos). Pour les pièces de cordage, Winsor se joint en fait aux fabricants et utilisateurs originaux du chanvre torsadé. Je crois qu'une telle notion ne pourrait être méprisée par Winsor puisqu'elle invite en fait les spectateurs à faire appel à leurs propres associations pour comprendre son oeuvre.⁵

En ce sens, et en bien d'autres sens, à commencer par son aspect fabriqué à la main, l'oeuvre de Winsor est fermement humaine. Ses sculptures couleur de terre naturelle, en fibres, en billots ou en bâtons (même coupés ou transformés, ils exhalent encore une odeur de forêt vivante) dégagent une chaleur humaine, l'intimité et le confort. Ses sculptures sont indéniablement humaines par leurs dimensions, comme elle l'a elle-même affirmé: "Cette mesure est à la hauteur de la hanche, celle-ci à la hauteur des épaules. Une d'entre

Bound Logs, 1972-73, bois et chanvre, 275 x 79 x 47 cm, collection: Whitney Museum, New York; photo: Paula Cooper Gallery



elles n'est pas aussi grande que vous, une autre plus grande. Les mesures internes sont celles d'un doigt et ainsi de suite. Les mesures sont censé être familières car ce sont des mesures humaines."⁶ On a fait référence, à l'occasion, au caractère sexuel de certaines des formes elles-mêmes, ainsi qu'au processus sensuel et répétitif utilisé pour leur fabrication. Une telle interprétation est facilement associable aux pièces organiques fabriquées de cordages et de billots dont les configurations rappellent parfois la sexualité plus manifeste de la série *Spanish Elegy* de Motherwell. Cette analogie est toutefois aussi superficielle qu'elle est fortuite et la plupart de ses pièces n'agissent en tant que métaphores qu'à un niveau très général — celui de réunir deux éléments différents en une union inséparable ou d'interpénétration, comme c'est le cas dans la pièce où cinquante livres de clous sont enfoncés dans cinquante livres de bois.* Quoi qu'il en soit, le caractère humble et terre à terre de la sculpture de Winsor et la physicalité puissante de ses formes franches, renfermées, secrètes et lourdes de promesse, accusent un lien de parenté avec l'art africain et les autres types d'art tribal, un lien de parenté que partagent plusieurs de ses contemporains.

Il est évident que Jackie Winsor a grandi et s'est développée en tant qu'artiste pendant les années soixante et le début des années soixante-dix: ses sculptures sont des structures primaires⁷ (sphères, cylindres, cubes et grilles) et leur méthode de fabrication est révélée par le résultat final. Ces observations ne nous apprennent rien de plus sur Winsor que nous n'en apprendrions sur Monet et Renoir si on nous disait qu'ils utilisaient tous deux plusieurs tons d'une couleur et des coups de pinceau libres pour capter la relation changeante entre la lumière et la couleur. En plus de

vouloir situer les artistes dans leurs milieux historique et esthétique, le profane aussi bien que le spécialiste espère découvrir ce qu'il y a d'unique dans l'oeuvre de chaque artiste et aussi évaluer et définir son individualité.

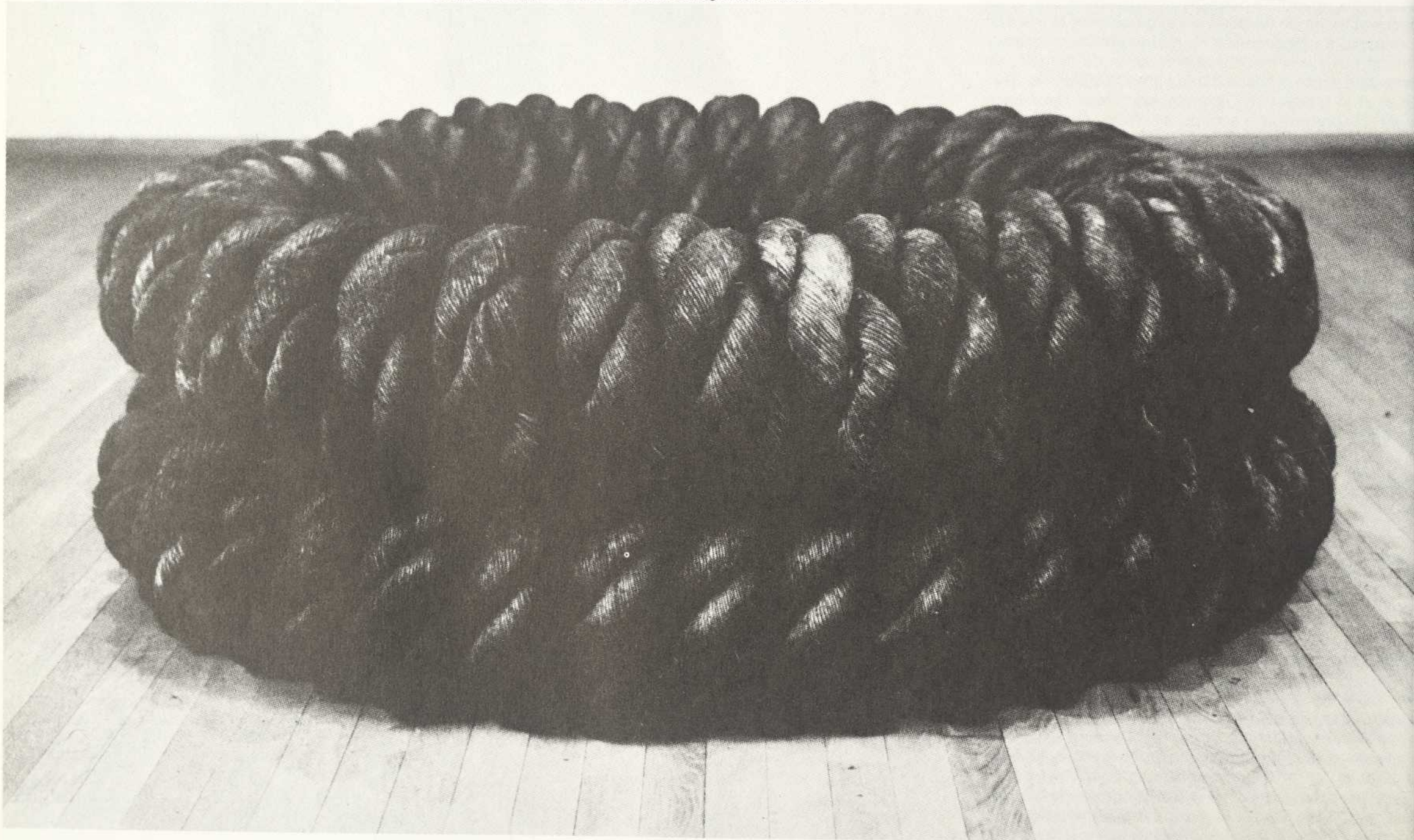
Jackie Winsor a émergé en tant qu'artiste individualiste en 1970. Depuis, son oeuvre est tout d'une pièce, en partie à cause des quelques formes de base, non équivoques mais encore plus à cause des nombreuses composantes constantes et des préoccupations et principes dérogatoires qui la distinguent. Comme nous l'avons déjà dit, elle insiste avec tant de force sur la densité, le poids et la solidité que souvent, l'air semble être expulsé des espaces fermés; c'est littéralement le cas dans *Chunk Piece*, dans *Solid Lattice* et dans *Nail Piece*. Dans d'autres cas, comme celui de *Brick Square*, l'espace central est comprimé en un volume solide d'air (la contradiction est fondamentale chez Winsor); et le cordage consomme l'espace interne au fur et à mesure qu'il est attaché et enroulé autour des quatre coins d'un cadre de billots dans *Four Corners*. Même les cubes-grille de deux cm par deux cm où masse et espace sont distribués également, paraissent beaucoup plus massifs que légers (comparez-les, par exemple, aux structures grillagées de Sol Le Witt). Dans les cubes, l'espace comprimé hermétiquement, minuscule et mystérieux devient, selon l'expression provocante de Roberta Smith: "de l'espace enclavé dans le matériau".⁸ Cet espace enclos ou enfermé est toutefois, comme j'ai tenté de le démontrer, chargé d'énergie. C'est le cas, même dans les pièces les plus récentes où elle a cherché à ouvrir, à libérer l'espace emprisonné — dans une pièce, en creusant le ciment aussi loin que le permet la perceuse; dans une autre, en brûlant les lattes de bois

pour les retirer du ciment. Dans une troisième, elle superpose plusieurs couches de grillage de métal sur une structure de séquoia jusqu'à ce que la lumière soit graduellement bloquée sauf pour quelques faibles lueurs dans le centre secret. Elle a exprimé son désir d'ouvrir et d'enclore en même temps. Elle écrit au sujet du cube en plâtre de gypse: "Le centre de la pièce, qui en un certain sens n'est rien (air, lumière et espace), est tout."⁹

Chez Winsor, les contradictions et l'équilibre d'oppositions agissent à plusieurs niveaux de forme et de signification. Elle réunit la réduction et l'accumulation en construisant par la répétition d'unités multiples des formes simples, monumentales, entières. Elle juxtapose l'austérité à la sensualité; on ne s'attend pas à retrouver dans sa sculpture la texture jouant un rôle aussi considérable qu'elle le fait jusqu'à ce qu'on découvre qu'elle était d'abord peinte: "Je l'ai abordée comme un peintre, cela ne se perd jamais."¹⁰ Alors que la couleur ainsi que la texture de sa sculpture résultent directement des matériaux et des procédés, c'est sa sensibilité qui sélectionne et contrôle le vieux cordage brun, la ficelle velue or pâle, le bois vert pois provenant du mur de son atelier, le cuivre éclatant et poli et le ciment calciné gris-noir.

En dépit des constantes prononcées dans la sculpture de Winsor de la période entre 1970 et 1978, on peut déceler à l'intérieur de groupes ou de séries, une sorte de progression logique au fur et à mesure qu'une pièce en engendre une autre. La série des billots enveloppés a commencé par une insistance sur l'aspect bi-dimensionnel et augmenta graduellement en volume et en densité. *Bound Grid*, organique et presque anthropomorphique, appuyé contre le mur,

Double Circle, 1970-71, cordage, 53.3 x 137.2 cm, Department of Fine Arts, University of Colorado, Boulder, Carnegie Fund Purchase



une troisième, elle est faite de métal sur lequel la lumière se reflète. Elle exprime son désir de lumière et de chaleur. Elle est au centre de la pièce, air, lumière et es-

l'équilibre d'op-
ux de forme et de
et l'accumulation
des multiples des
lières. Elle juxta-
s attend pas à re-
e jouant un rôle
qu'à ce qu'on dé-
"Je l'ai abordée
jamais." 10 Alors
de sa sculpture
et des procédés,
contrôle le vieux
le bois vert pois-
culvre éclatant et

is dans la sculp-
1970 et 1978, on
ou de séries, une
ur et à mesure
re. La série des
ne insistance sur
e graduellement
id, organique et
e contre le mur,

vint en premier; *Bound Square*, plus géométrique, également appuyé contre le mur tel un tableau vint ensuite; ensuite, *Four Corners*, sans aucun support, solide, sculptural, et enfin, *Plywood Square*. On rencontre une progression similaire dans la série des cubes-grille qui commença par une boîte carrée peu profonde, en stratifié, sur le dessus de laquelle le motif d'un grillage avait été ciselé comme un dessin. Dans la série des cubes-grille strictement volumétrique (*Fifty-fifty*, 1 x 1 Piece et 55 x 55), on ne remarque pas de progression perceptible; dans ce cas, une solution ou disposition semble avoir suggéré une variante.

Chose curieuse, c'est une des premières pièces dans l'exposition, *Cement Sphere* de 1971, la plus simple et la moins artisanale en apparence, qui symbolise la contribution distinctive de Winsor à la sculpture contemporaine en ce qui concerne la résolution des opposés. C'est l'essence de la densité et de l'énergie. Existe-t-il une forme plus stable que la sphère, ou plus mobile? Dans un essai récent, Athéna Tacha écrit: "La sphère, symbole classique de l'équilibre, est en fait la forme de la surface minimum pour le volume maximum et la dépense minimum d'énergie — donc de l'équilibre temporaire." 11 Lorsqu'elle est absolument immobile, *Cement Sphere* de Winsor représente l'instinct avec un mouvement perpétuel; elle est située "au point mort du monde en mouvement". 12

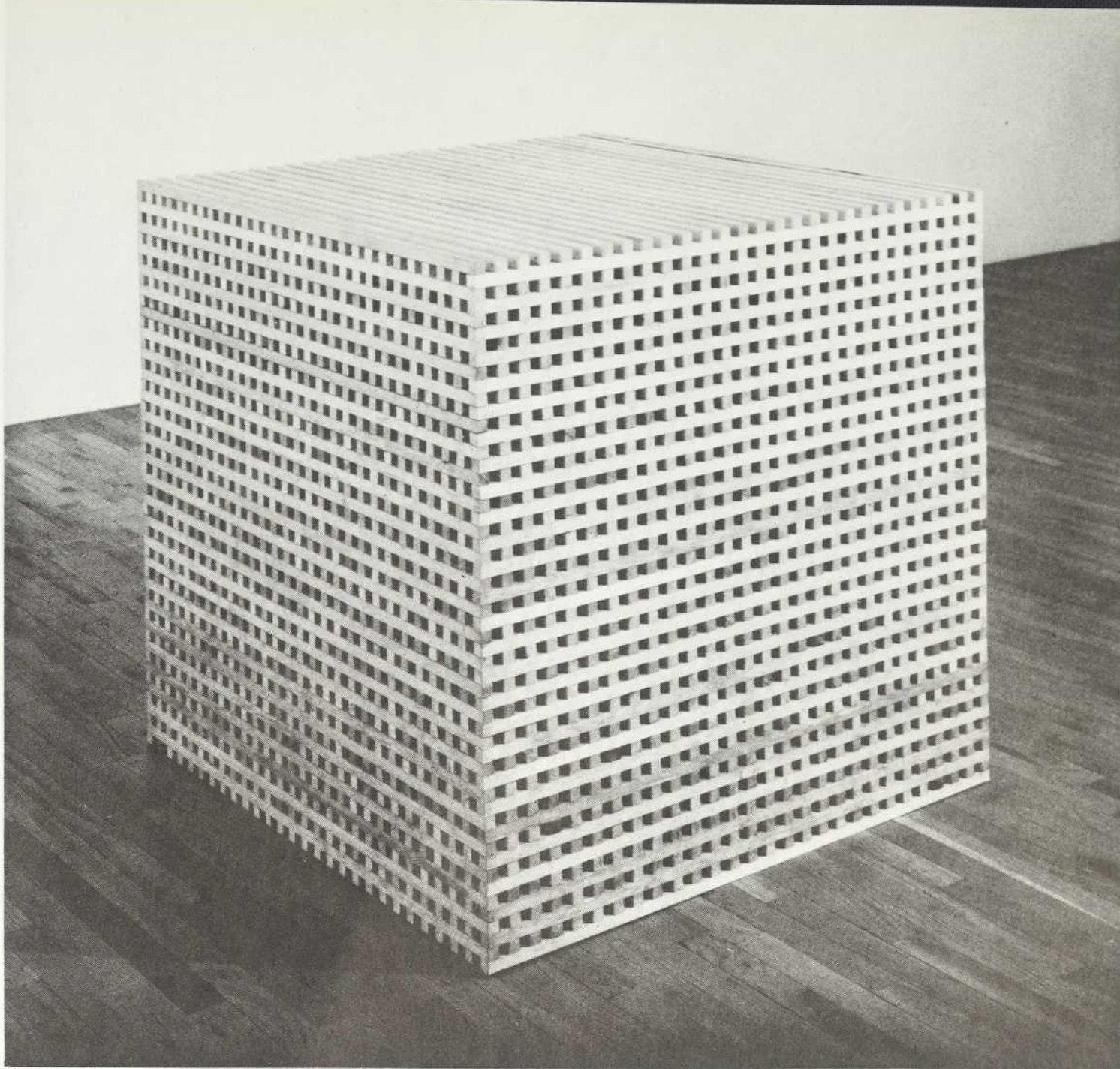
Ce texte est une traduction de l'introduction du catalogue de l'exposition **Jackie Winsor** au Museum of Modern Art de New-York en 1979. L'exposition a été présentée au Canada au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario. ■

Traduction: Nicole Morin-McCallum

NOTES

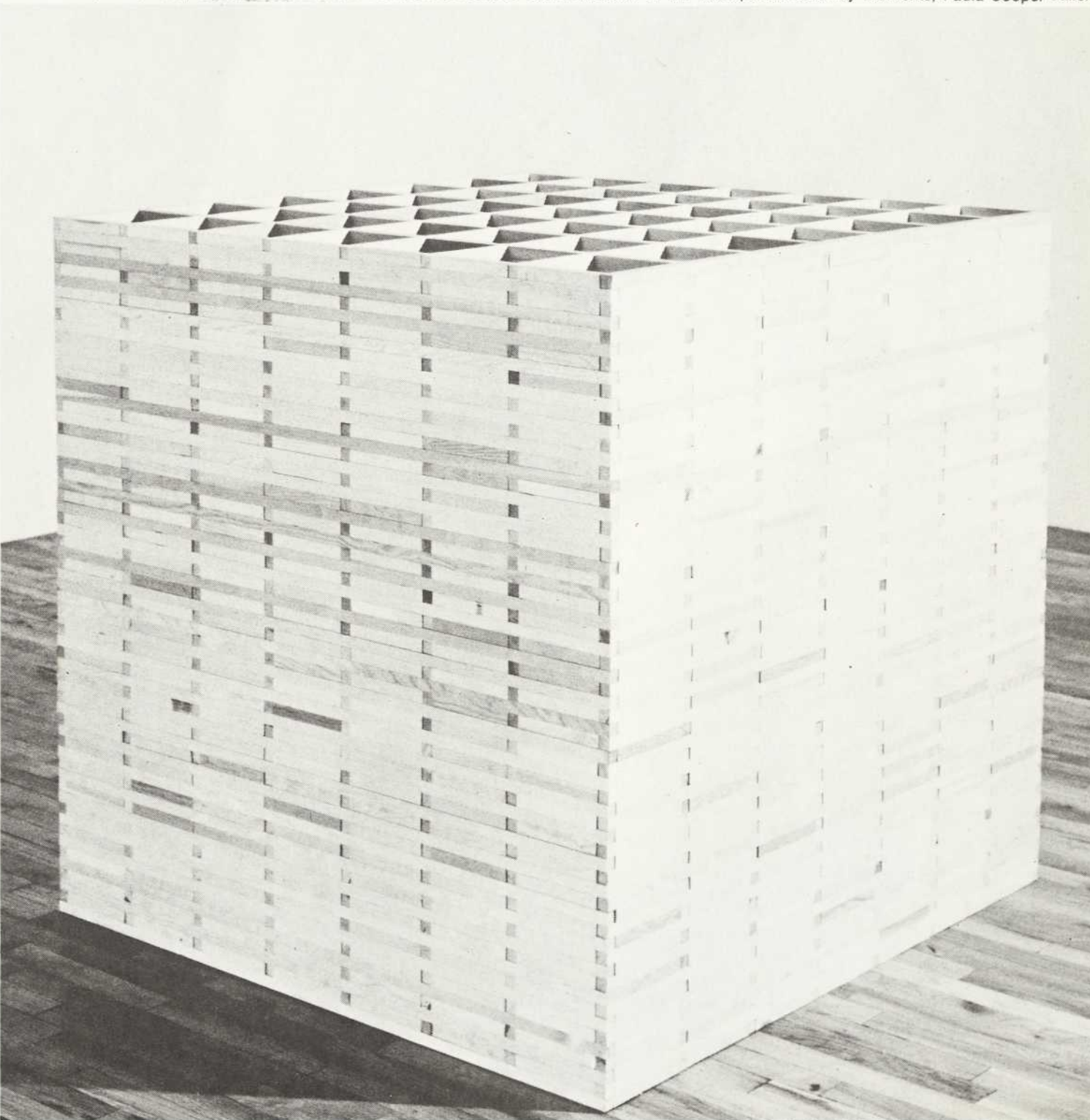
1. "Bei Cézanne Hört ihre Essbarkeit überhaupt auf, so sehr dinghaft wirklich werden sie, so einfach unverfügbare in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit." Extrait d'une lettre à Clara Rilke, Paris, le 8 octobre 1907, dans *Briefe* de Rainer Maria Rilke (Wiesbaden: Insel Verlag, 1950), vol. 1, p. 187.
2. "A Conversation between Two Sculptors, Jackie Winsor and Ellen Phelan," *Jackie Winsor/Sculpture* (Cincinnati: Contemporary Arts Center, 1976), p. 8.
3. Lettre à E. Johnson, le 24 août 1978.
4. *Paul Cézanne: His Life and Art* de Ambroise Vollard (New York: Crown Publishers, 1937), p. 86.
5. Winsor: "Et je crois que lorsque les gens se déplacent pour voir une pièce, ils veulent découvrir leur relation à cette pièce par eux-mêmes, capter vos découvertes, mais tout en découvrant quelque chose pour eux-mêmes. Ils créent en établissant un lien avec les pièces qui ont pour prémisses leurs expériences autant que les vôtres. Ils créent, à leur manière, une expérience, une découverte pour eux-mêmes." "A Conversation between Two Sculptors," p. 10.
6. "Confessions of a Post-Minimalist," par Owen Findsen, *The Cincinnati Enquirer*, le 31 octobre 1976.
7. Le terme "structures primaires", titre de l'exposition historique organisée au Jewish Museum en 1966, possède une connotation moins négative que le terme "art minimal" adopté de façon populaire.
8. Roberta Smith, "Winsor-Built", *Art in America*, Janv.-Fév. 1977, p. 120.
9. Lettre à E. Johnson, le 15 août 1978.
10. Robert Pincus-Witten, "Winsor Knots: The Sculpture of Jackie Winsor", *Arts Magazine*, juin 1977, p. 130.
11. "Rhythm as Form", *Landscape Architecture*, mai 1978, p. 197. En réponse à ma requête pour sa critique avant de publier cet essai sur Winsor, Tacha écrit: "Une autre des idées qui m'est venue concernant sa sphère et sa préoccupation pour la densité est celle que ses pièces (la sphère en particulier) évoquent la matière à l'état super dense dont les astro-physiciens soupçonnent l'existence dans les étoiles neutron et dans les trous noirs, où la matière atteint une densité telle que la puissance de sa gravité ne permet même pas à la lumière — à la radiation — de s'échapper de l'étoile." Lettre à E. Johnson, le 31 mai, 1978.
12. "Burnt Notion", *Collected Poems, 1909-1935* (New York: Harcourt Brace, 1936), p. 219.

* N. du T.: Il s'agit ici d'une mesure anglaise représentant approximativement 22 kilos.



Fifty-Fifty, 1975, bois et clous, 101.6 x 101.6 x 101.6 cm, collection: Paula Cooper, New York; photo: Geoffrey Clements, Paula Cooper Gallery

1" x 1" Piece, 1974, bois, clous, 114.3 x 114.3 x 114.3 cm, collection: Detroit Institute of the Arts. photo: Geoffrey Clements, Paula Cooper Gallery



ENVIRONMENTAL MANIFESTO

by Stephanie E. Waring



This work is
itself to the
area in which
in the G
and is being
ect is to att
the farm con

These piece
for having
region. His
characterize

The materi
must show s
involve time
documentar
man-made c
ence in a
between nat
survival for
work atten
prolongs the
inction thr
communicat
reform, defo

Specificall
tion of the
Quebec. Its
through the
left on the c
The found
culture, and
finds; piec
Documenta

PROCEDURE
AND REPL

Once the cl
after each c

In Situ:

A1. Peg an
A2. Clear
ries.
A3. Note
bound
A4. Loose
their li
A5. If, on
discov
line, cl
A6. Depen
and a
care to

In Studio:

B1. Assen
photo
B2. Numb
B3. Block
them
B4. Colour
to re
chang
B5. Physi
some
making
wrap,
becom
as the
activit
tence.
becom
B6. After
casin
site.

Ad Situ:

C1. Place
nal po

This work is the means by which I believed I could bind myself to the people, history and heritage of the small area in which I grew up on the edge of the Ottawa Valley in the Gatineau Region. Most of this agricultural land is being subdivided by land developers. My object is to attempt to preserve some of the remains of the farm community.

These pieces are not unique, but for me are significant for having been a part of the lives of the people of the region. Historical transformations of time and space characterize the work.

The materials chosen, whether natural or man-made, must show some evidence of corrosion, as the pieces involve time, natural phenomena, and photographic documentation. The juxtaposition of natural and man-made objects reflects the problem of man's existence in a possibly hostile environment. Balance between nature and man, or the lack of it, determines survival for those living in a farming community. My work attempts to tease, test, and study nature; it prolongs the farmers' fight for survival by battling extinction through documentation, preservation and communication. How does nature produce, accept, reform, deform, or deteriorate material?

Specifically, the environment studied here is the junction of the Vanier and Mountain roads in Aylmer, Quebec. Its evidence or history can be studied through the old machinery, waste objects, or garbage left on the decaying property as relevant documents. The found objects are relics of a disappearing farm culture, and as artifacts, are treated as archaeological finds; pieces fighting nature for immortality. Documentation of this work will stand for the work.

PROCÉDURES FOR EXCAVATION, PRESERVATION AND REPLACEMENT

Once the object is sited, it is photographed before and after each of the excavational steps.

In Situ:

- A1. Peg and string area in which piece is situated.
- A2. Clear brush within the thus established boundaries.
- A3. Note the type of material found within the boundaries.
- A4. Loose pieces are tagged and numbered, giving their location within the boundaries.
- A5. If, on cleaning, any hidden part of the structure is discovered to extend outside of the boundary line, change the line and document.
- A6. Depending on the size, location, environment, and access, remove the piece to a studio with care to prevent damage.

In Studio:

- B1. Assemble piece or pieces in the studio, using the photo documents of the excavation.
- B2. Number and name all the pieces.
- B3. Block and suspend the pieces in order to render them easily in laminating resin.
- B4. Colour photographs are now necessary in order to record the natural colours and the visual change caused by the laminating resin.
- B5. Physically modify, transform or alter the piece in some way so as to play a more active decision-making role as to the look of the piece. — paint, wrap, light, balance, etc., can affect the piece; it becomes a work. Alteration or modification acts as the dynamic presence of the artist, as personal activity and style are evidence of the artist's existence. Acting as a signature, this alteration becomes the means of immortalizing the artist.
- B6. After more layers of resin and a complete encasing, the work is ready to be returned to the site.

Ad Situ:

- C1. Place the work as closely as possible to the original position according to the excavation photo-

graphs.

- C2. Document any changes in the piece due to transportation (breaking or shifting).
- C3. Colour photos are taken here to record the interaction of natural and applied colour.
- C4. Note too, any change in the environment made by the work.

As in museology, the preservation and public exposure of artifacts is the aim. Man's implements now preserved are no longer susceptible to deterioration through natural causes, but now as indestructible they become human garbage. When preserved, pickled, time is halted, as neither deterioration nor growth can occur.

EXCAVATION NO. 1, 1978-79 (ACTUAL DOCUMENTS)

Saturday afternoon, Nov. 18, 1978, Lucerne, Que., the Waring residence, formerly the Platt farm. Bounded by the Mountain Road, Skyridge Road, Mayberry Road, Anderson property, Smith property and Theile property. The find is situated just south of the hay barn at the northern extremity of the Waring property in a young wooded area. Previously farm land, this region was at one time the shore line of the prehistoric Champlain Sea.

The find was originally thought to be the remains of a wagon, but close study indicates it comprises parts of two wagons. Part A is 95 inches long, 56 inches wide and 30 inches high. It is the long, oaken, iron-reinforced frame of an express wagon with two axles and two springs. Leather straps, metal buckles and pieces of weathered rubber are found under the pair of opposing springs.

Part B is 56 inches long, 36 inches wide and 41 inches high. It is an oak segment of a frame at an axle. Lying across the middle of A at a slight angle, it has a spring, hubs, and two spoke wheels. Some spokes are broken and missing, and only one iron wheel rim remains intact.

Part C is a circle being 40 inches wide. The oak and iron rim of a right spoke wheel of a part A lies over Part A and B.

Part D is 1½ inches wide and 42 inches long. It is a segment of the top right spring of Part A lying inverted on the ground, hidden under the leaves before excavation.

Part E is 19 inches high and has a 26 inch span. It comprises a wrought iron carriage step, and was partly concealed under the leaves before excavation.

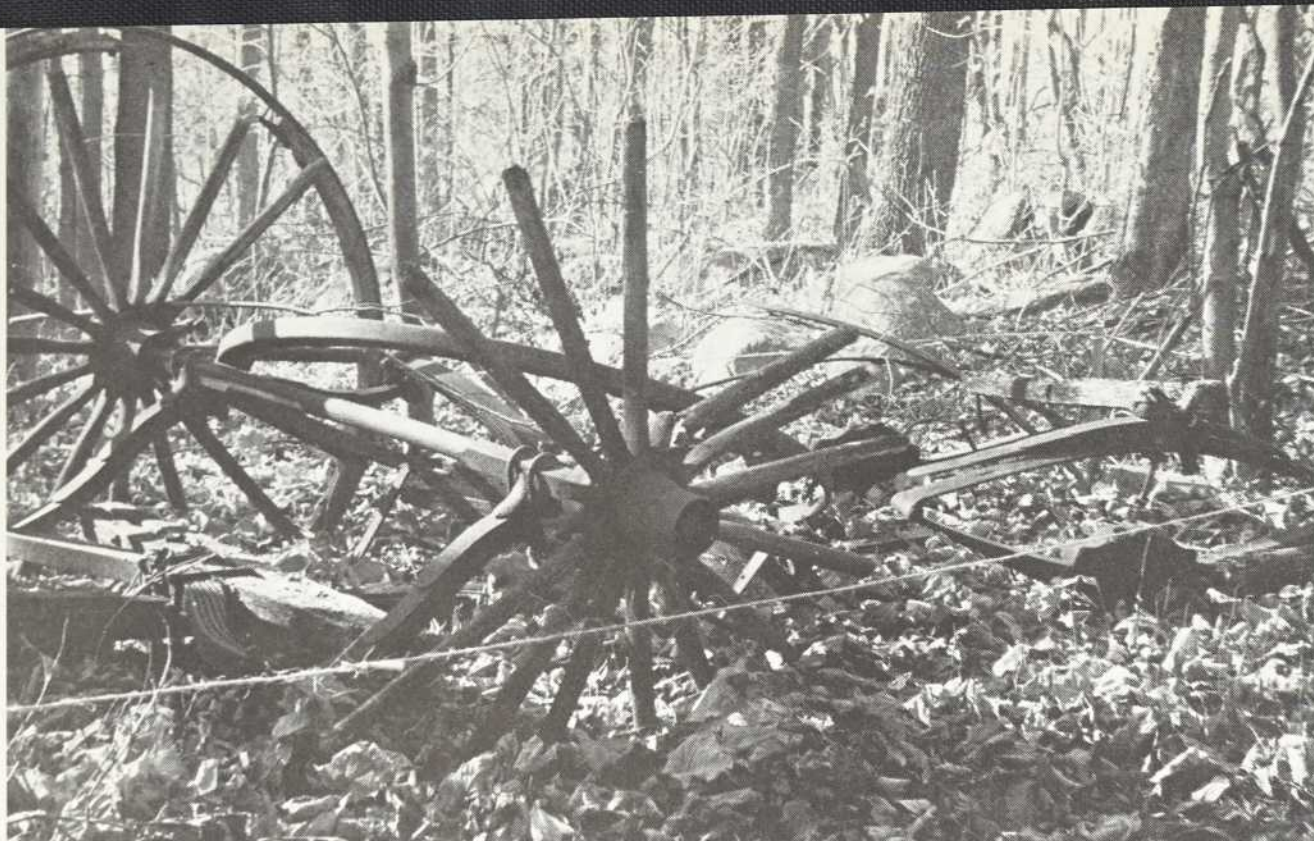
The whole assembly overall is 41 inches high (the standing wheel rim is the highest part), 95 inches long (the greatest length of the frame), and 56 inches wide (from hub to hub).

Four pine and cedar lengths were obtained and shaped to form 5 pegs to be used as stakes. Lengths of binder twine were tied together to form a rope. The twine was strung around the stakes set in the ground around the chosen piece to delineate the boundary. A small rake, hand trowel, and poker were carefully used to displace the leaves and twigs from within the boundary and to dig and expose buried humus which covered the support areas. Both bottom extensions of the axles of Part A were completely buried, as well as part of the under-carriage of its frame.

Both wheels of Part B were partly buried or sunk into the ground. Various screws and other metal parts were found under leaves in the staked area, as well as pieces of decayed wooden material, and were bagged and tagged. By late afternoon the pieces were removed from the site, carried to a truck and transported eight miles to the University of Ottawa sculpture studio, 160 Nicholas St., Ottawa. By placing the piece in a ventilated room, a second site had been created. Some cracking, breaking and scraping of the rotted wood and rusted iron caused some change in the piece. An attempt to reattach those pieces that gave way was only partly successful: the wheels of Part A were mainly affected.

Excavation photo series, Oct. 1978, 3/4 view A



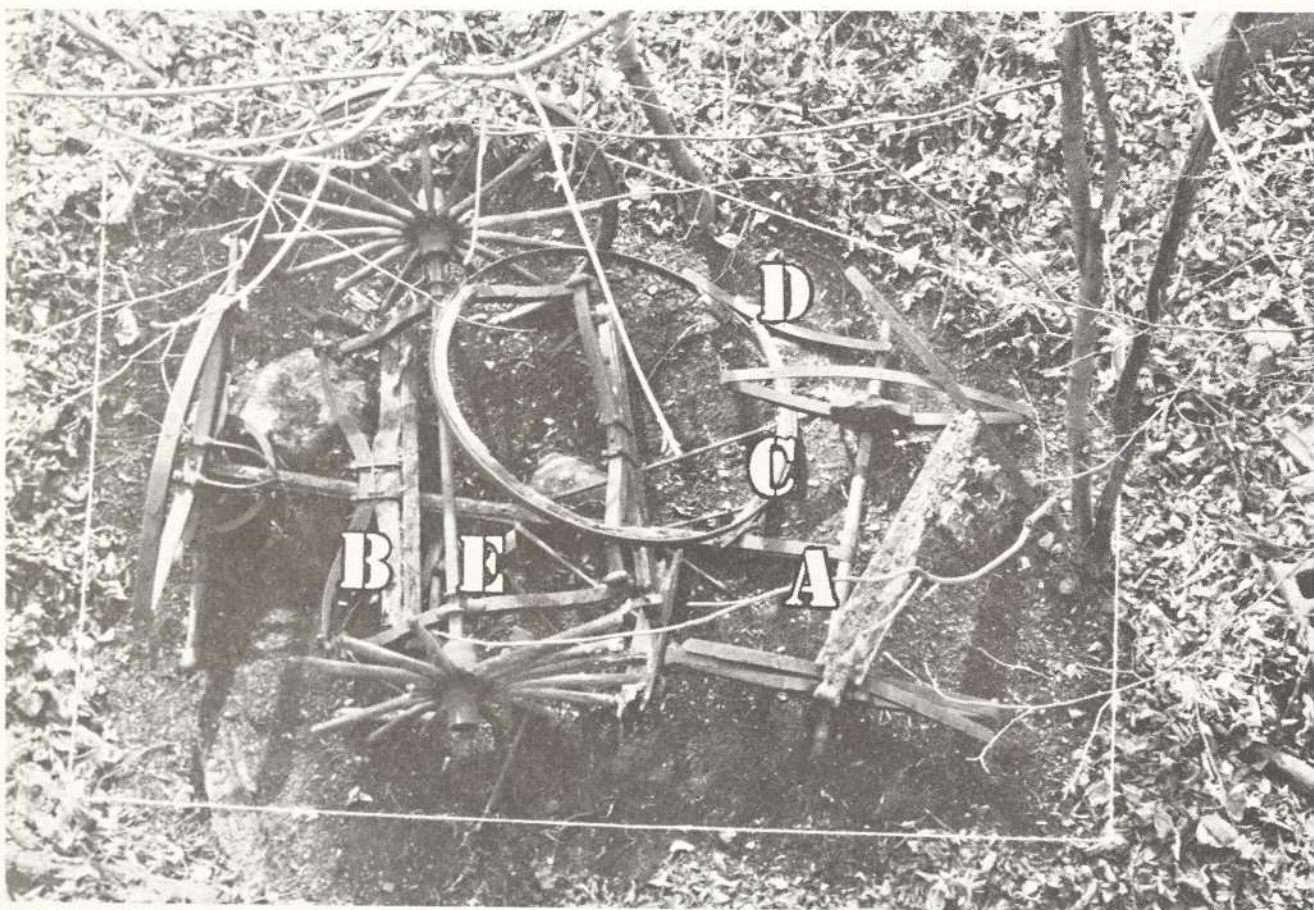


Excavation photo series, Oct. 1978, side view A

Excavation photo series, Oct. 1978, 3/4 view B



Excavation photo series, Oct. 1978, aerial view B (with elements lettered)



The pieces were reassembled with help according to the photographs of the excavation. Photos were taken of the structure on its new site. To facilitate the brushing on of the laminating resin and catalyst solution, the different parts were separated and raised on blocks. The polyester resin, which is also used in boat building, needs a 2% volumetric-weight ratio of methyl-ethylketone, or M.E.K., in order to cure.

Before applying the resin, colour photos were taken with a spotlight to document the natural colour of the piece. Beautiful rust reds and shades of brown to black, as well as the traces of a coat of red paint on the wood at the head of Part A, can be seen. Moss and lichens growing on some of the rotted wood added greens to the colouring. Resin was next applied, and more colour photographs were taken to show the transformation.

A deeper glossier surface was the result. Natural colour was intensified and darkened. After a complete coating of resin, acrylic paint and chalk pastel were applied to the surface with a brush. The pigment applied corresponded, underlined, and heightened the natural colour of an area as if truer than life. Serving as the signature of the artist, it attests her presence through her activity and aesthetic choice. Depending on the amount of water mixed and the laying of the pigment onto the smooth surface, a beading effect was caused, creating an organic pattern in the spirit of the untreated piece. The colour chosen was worked as if on a two dimensional plane as the representation of the piece. The marks, being abstract on a realistic form, seem to marry personal concerns for both those modes of expression. This rearranging or transforming procedure marks a work of artistic endeavor or work of art. After several more layers of both resin and paint, the work was encased and transformed, ready to be returned to its Gatineau site.

On Wednesday, April 4, 1979, a truck was again used to deliver the work to the excavation site. Care was taken so as not to damage the resin coating, but some cracking occurred. The pieces were reassembled according to the photo documents as closely as possible to their state when found. The ground at this time was a little wet with snow patches. The stakes and binder twine of the November excavation were still in place, although partly hidden by snow. Colour photographs were taken here to illustrate the visual interaction between the altered carriage frames and their environment.

The list of changes undergone by the carriage segments follows:

1. Materials: in addition to the original material used in making carriages early in the century, a modern chemical substance has been added.

Excavation photo series, Oct. 1978, detail D.



2. Texture: the surface of the rusted metal and rotted wood was made smooth by the coating of resin. However, where the resin collected in drips before curing, a bumpy or rough surface was formed.
3. Weight: with applied layers of resin the weight increased, to decrease again through damage during transportation.
4. Hardness: while a few layers of the coating caused the piece to become more fragile and easier to crack, many layers would render the piece hard and sturdy.
5. Durability: when coated, the piece becomes infinitely more durable in theory, as the natural material is protected from the elements. No deterioration can occur, and the work is timeless.
6. Colour: when applied to natural material, the resin changes the appearance from a rough matt, to a dark and glossy surface look. Paint as pigment is also applied to heighten the natural colour.
7. Size: through the application of resin coats, the area of the structure has increased.
8. Contours: the resin, creating drips and webbing, altered the contours of the work.
9. Function: no longer a discarded farm implement, the piece has been transformed first through excavation into an artifact, and then through manipulation into an art piece. Now its function is to touch the minds of those who wish to read it. Not having a traditional, physical function, it has become instead mentally functional.
10. Worth or Value: as a work of human endeavor, its value has increased from its former state of waste. It has spiritual value for the artist as an object on which she has expended energy and through which she can make a statement, or call attention to something: to please, to disgust, or to provoke any mental reaction whatsoever; to communicate. It has value as a work of art.
11. Purpose: it now again serves a human function, as its purpose is to stimulate response.
12. Environment: its environment is altered first by the staking of a particular element in an area of woods, singling out an otherwise insignificant piece of the environment. Then by clearing out and digging within the staked boundaries, a patch of ground was directly exposed to air and sunlight, altering even the looks of the area and calling attention to its difference. With the removal of the piece and all the marks made in doing so, again the environment was changed. After the work was replaced in its site, the role of space around has become like a gallery or a specified sculpture art area.
13. Time: the theory is that now the protected piece has become timeless, not through the fame of the artist or the value of her work, but through the physical indestructibility of the work. Through this work as through traditional art objects, immortality can be achieved by the artist.

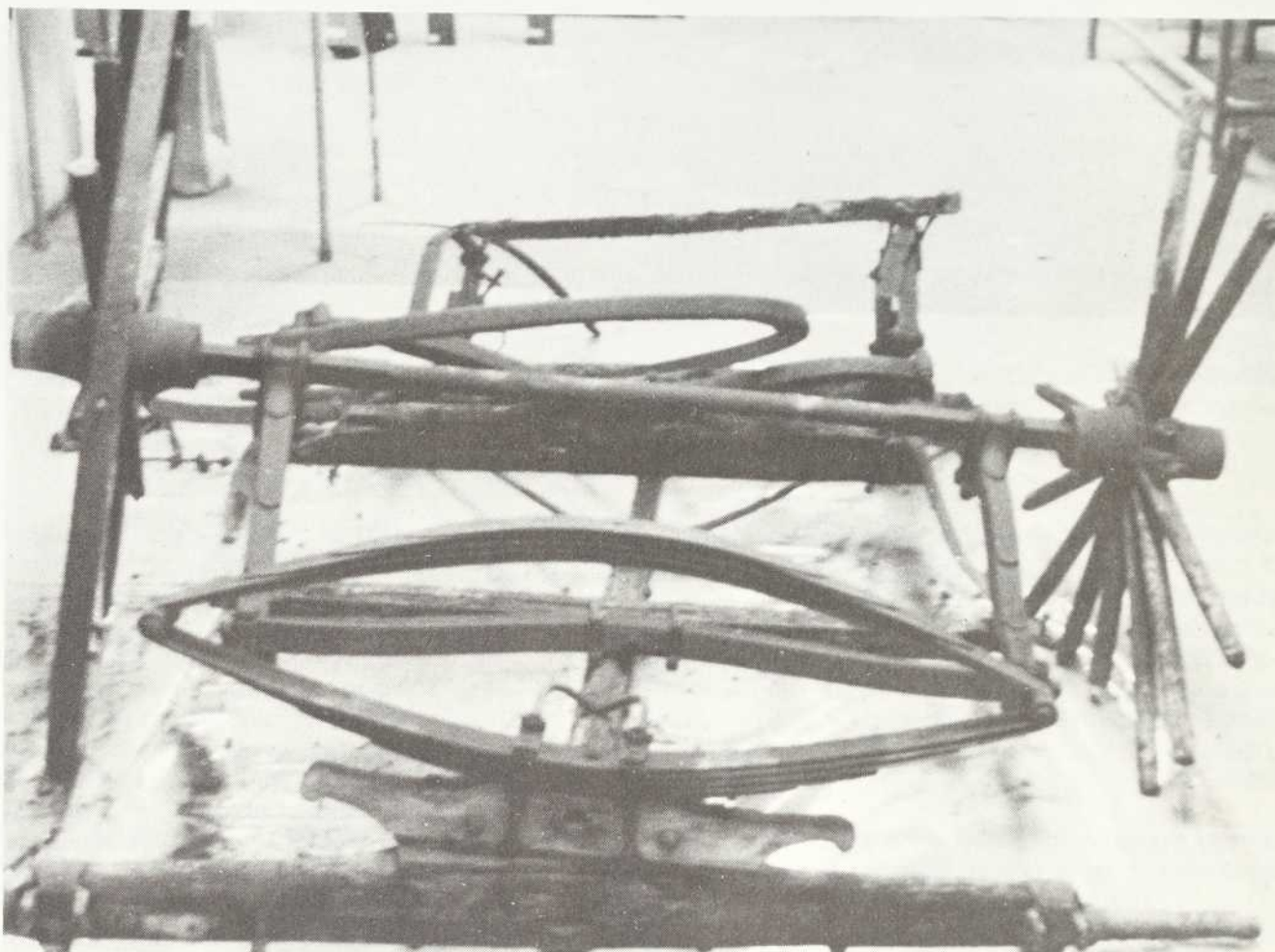
Painting here is the reworking of a photographic image, using a projector or an image printed directly on the canvas. The technique of laying the loaded brush, charcoal, or pencil over the image is abstract, but the look of the completed image remains realistic. The photograph, as an instant of life captured, an historical document, is, like painting of the past, the preserved, almost worshipped evidence of a time. Fiberglass resin is used to coat the finished canvases as a closer material link with the sculpture from which its images are derived, and to call to mind the function of museology. The painted canvases, now protected from natural processes, can too be left outside.

Three canvases are used to tell the story of the work. The first shows the excavation through visual images and printed text. The images, a side elevation and 6 details are created by blueprinting on the canvas. The ground view is a kodalith left as a reminder of the process of blueprinting of blue with black, as the images of the structure and the procedure of excavation are of primary concern.

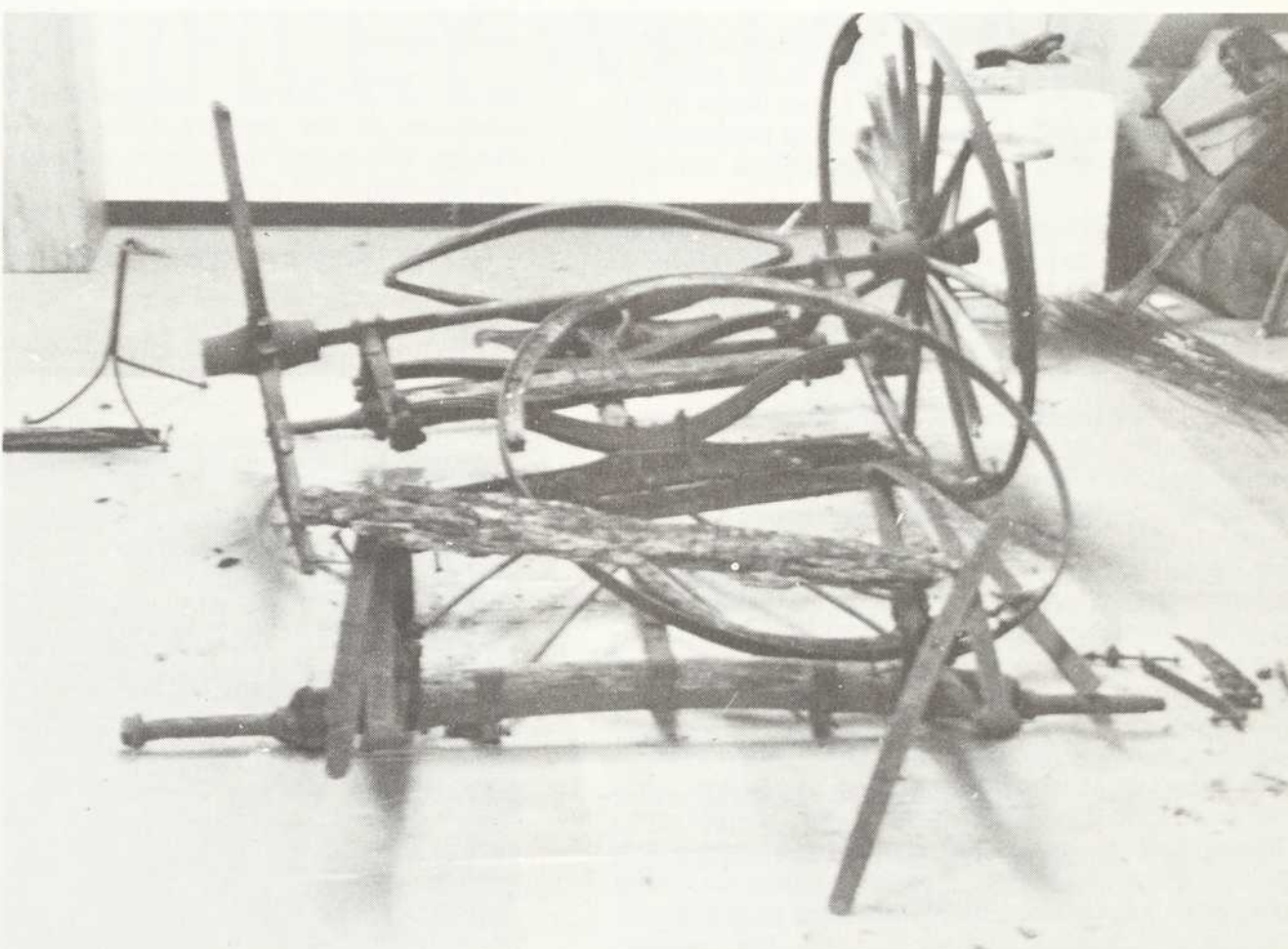
In canvas number two the studio site is represented. Using an opaque projector, images of the structure



Charcoal wash drawing from enlarged Detail A.



View(s) of structure reassembled in the studio.





Multi-media painting on canvas encased in fiberglass and resin (shown hanging outside).

reassembled were drawn on the canvas. Colour here is of prime importance. Details of the piece were projected on the canvas and painted to show its original colouring. Then these details were again projected, but first the canvas was coated with resin before paint was applied, to represent the look of the paint on the piece in its altered state. The text on this canvas describes the laminating process, and the chemicals used.

Canvas number three shows the piece returned to its environment using colour over the projected images. Colour visually describes the new relationship between the work and its surroundings, while the text deals with the same problem in print. (Roman style print drawn and painted over).

The paintings with their content have become the documentation of documentation. Two more painterly canvases are planned of the ground view of the structure, the first as found and the second as returned, using and exploring colour to differentiate between the two states.

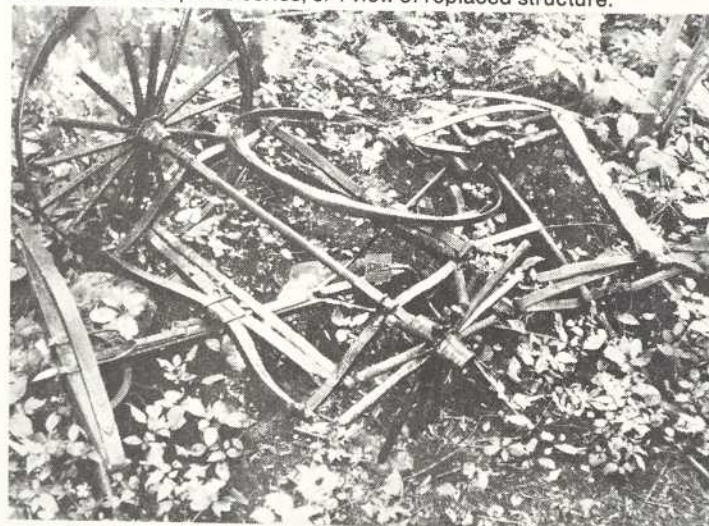
Print making is used in the form of blueprinting, a traditional architectural medium used to illustrate plans on a large format. By contacting negatives onto kodolith sheets which can be developed similarly to silver salt paper, plastic positives are made. These are then projected and enlarged onto kodolith to create large negatives which are in turn contacted to light sensitized material (canvas and paper) and can be exposed with sunlight until the blue-green colour has changed to bronze.

The image is then developed in running water. The chemical sensitizer is made up of (a) 1 part ferric ammonium citrate to 4 parts water and (b) 1 part potassium ferricyanide to 12 parts water. The working solution is equal parts of (a) and (b) stored in a dark place. This solution will not keep beyond a few hours, and should be used immediately. The developed blueprint, however, can still be affected by sunlight, and with prolonged exposure will fade away almost completely. This effect was kept in mind during the working over of the prints on the canvases. What remains is the work applied by the artist as the rendering of a photographic image.

Photography is the traditional medium of documentation. As working prints were used by the artist to record the position of the piece in order to accurately replace it in the spring, these images of supposed reality were not treated with resin as they had undergone selenium toning, a photographic preservative. These documents were also not worked into but served to illustrate the procedure of the excavation. The choices made in printing are the only prominent signs of artistic manipulation. All those images of ground plan, side elevation and three-quarter view were printed out 10" x 14", giving them a larger format and the quality of blueprints. The details were printed at about 7" x 9" to reduce the grain so as to make the detail easier to read. The 35 mm format used with fast black and white Kodak Tri-X-Pan became a problem, as the grain is so prominent, losing some of the detail and crispness.

Aerial view photographs collaged on the first and third canvases of the triptych, from the Department of Energy, Mines and Resources, served not only as the representation of the region of my birth and childhood, but a definite topographical clue to this treasure map with notes. The areas circled and marked are

September 1979 photo series, 3/4 view of replaced structure.



special places, important either to my childhood or my art. These government documents could be used now and in the future to locate the exact position of this excavation site.

Six drawings were completed from projected detail photographs taken at the excavation site. Blown up larger than life, with abstract renderings, they are meant to be seen from afar. They have a freize-like sculptural monumentality. Their resin coating acts as a preservative and the common factor that relates them physically with the other pieces in the work. The red lines indicate the binder twine that delineated the boundaries of the excavation. As evidence of a site, an archaeological process, they serve as proof of human intervention.

This text for the work can be used in some parts as verbal clues of the treasure map. Combined with the multi-media collage paintings, it gives all the information necessary to locate the work of art in order to experience it at first hand. Also, as a written communication and possibly an autobiographical document, the text will serve to immortalize the artist.

The actual pieces of everyday farm life are now as Duchamp's found objects, but for this artist they are chosen for their personal and historical significance. They are transformed into art work, not by placing them on a pedestal, but through the concept of the change of environment plus human manipulation. It is life imitating art in a sense. Here an object, an outdated machine, has become something upon which and with which a person (artist) has worked so as to present the piece in a new light. She hopes to spark the motor of consciousness within another being.

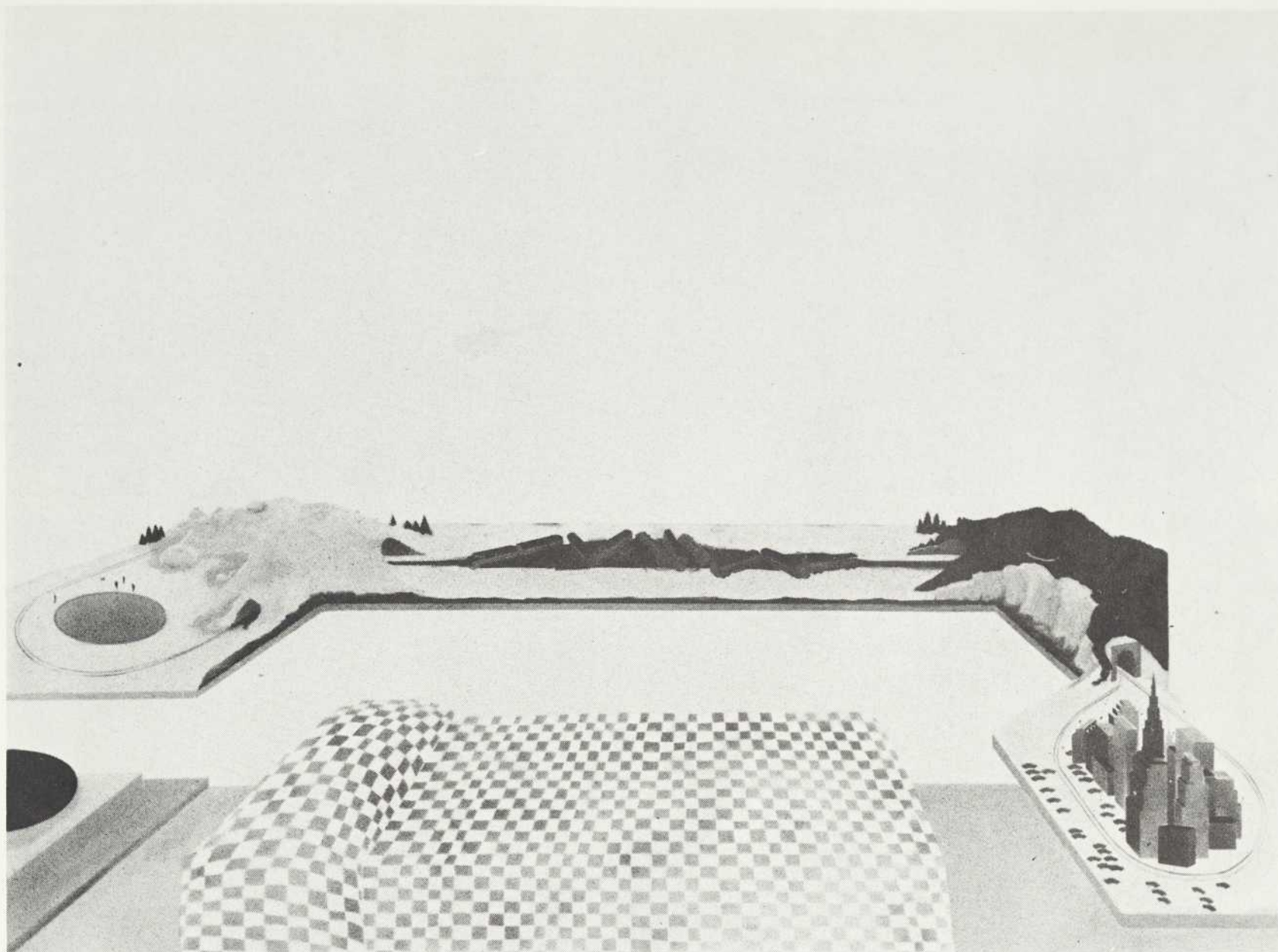
As art imitating life, a cycle of growth (work), deterioration (of blueprints), and finally preservation (resin-coating fossilization) has been followed. The colours chosen to render the piece follow the natural colouring, but are more vibrant and pure. Painting on a two dimensional surface recalls the Renaissance idea of reading the picture as if looking through a window.

The ideas of museology, as the preservation of art and artifacts and their exposure to the public, are twisted here as the piece is located on a site out of the everyday reach of most people. As a man-made object preserved, indestructible, has it become art or just more non-biodegradable human garbage? Can work like this defy nature to such a degree that it will begin to destroy our natural environment, habitat?

Future documentation of this work will determine whether or not the resin coating will be a sufficient guard against natural deterioration, whether the smell of the resin in sunlight and heat will act as a pollutant and repel wild life and vegetation; whether the sunlight can act on the fastness of acrylic paint; whether there are any natural causes that can deteriorate resin; heat and cold cause expansion and contraction, will this cause cracking and eventual deterioration...? ■

In this country it is the Canadian environment which struggles to be victor... man is more easily reduced, but not entirely so...

Anita Aarons



Desiring, 1978, oil on canvas, 66" x 90"; photo: Henk Visser, courtesy Carmen Lamanna Gallery

RECENT PAINTINGS BY SHIRLEY WIITASALO

by Anne Ramsden

Shirley Wiitasalo's most recent series of paintings are not just paintings. They are also a series of pictures — pictures which borrow their likeness from the objects or scenes of the phenomenal world. However, these paintings are not merely depictions of the physical likeness of the life-world; they also reveal veiled dimensions of human consciousness. In these five paintings Wiitasalo has explored and evoked certain aspects of this hidden consciousness, leaving traces but covering her tracks, so that in order to peel away the layers of mystery the viewer must play the role of a detective, analyzing the evidence, intuitively piecing together clues to reconstruct the puzzle concealed within the painted surfaces.

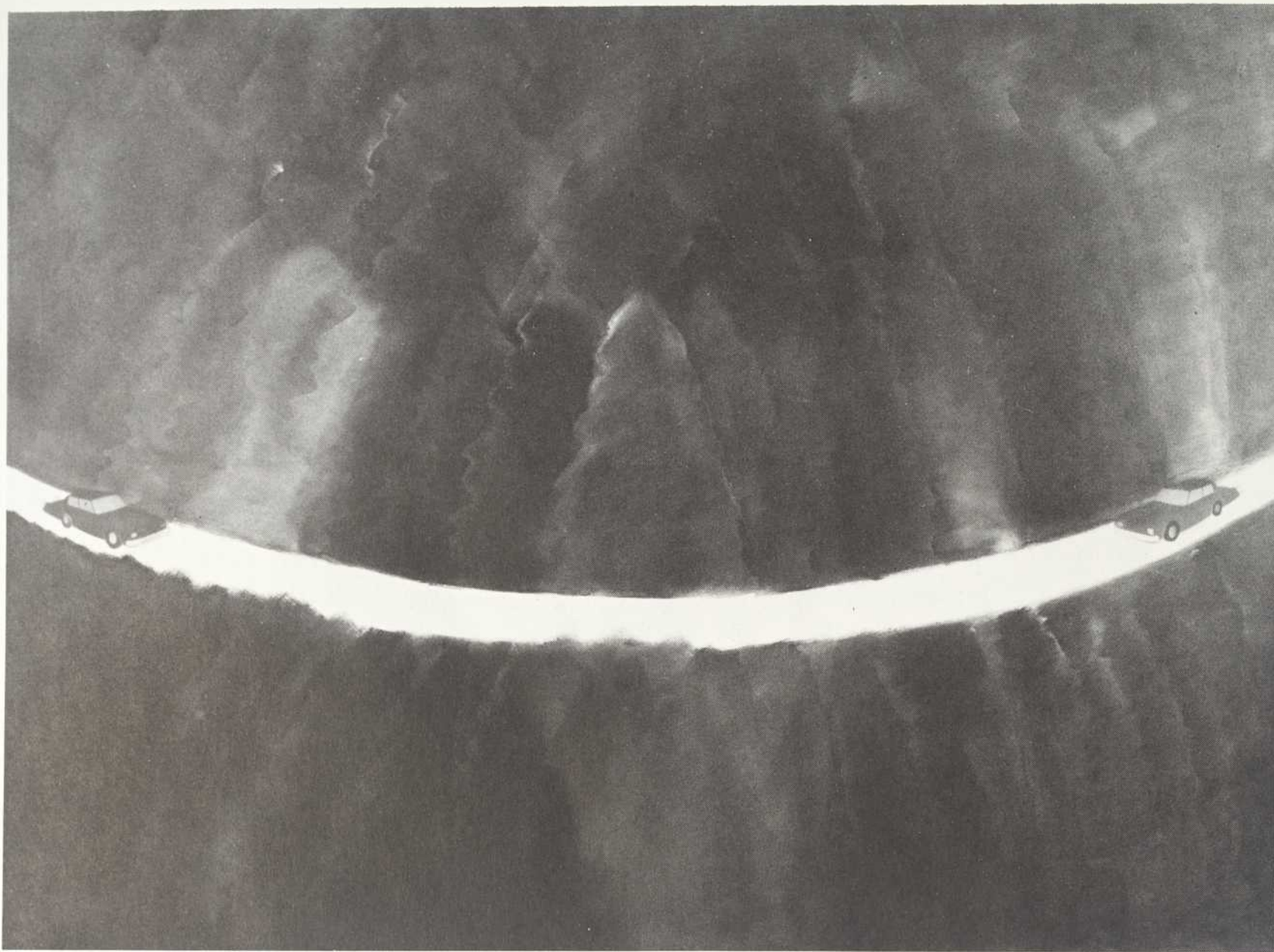
The key for extracting and piecing together meaning from these paintings is achieved by a method which

resembles the psychoanalytical process of dream interpretation. In this process dreams are believed to be composite structures divided into sections to facilitate the decoding of their hidden meanings. Let us first focus on the paintings as pictures, images that direct our consciousness towards the reality of the phenomenal world and engage it in representations of that world.

Upon thorough examination, the pictorial links between *Desiring* and the other four paintings suggest that *Desiring* occupies a key position in this series. *Desiring* depicts a room in which a model railway runs through a landscape constructed around a bed covered in a red and white checked counterpane. Within the landscape the viewer can identify objects and events that occur in the other paintings. On

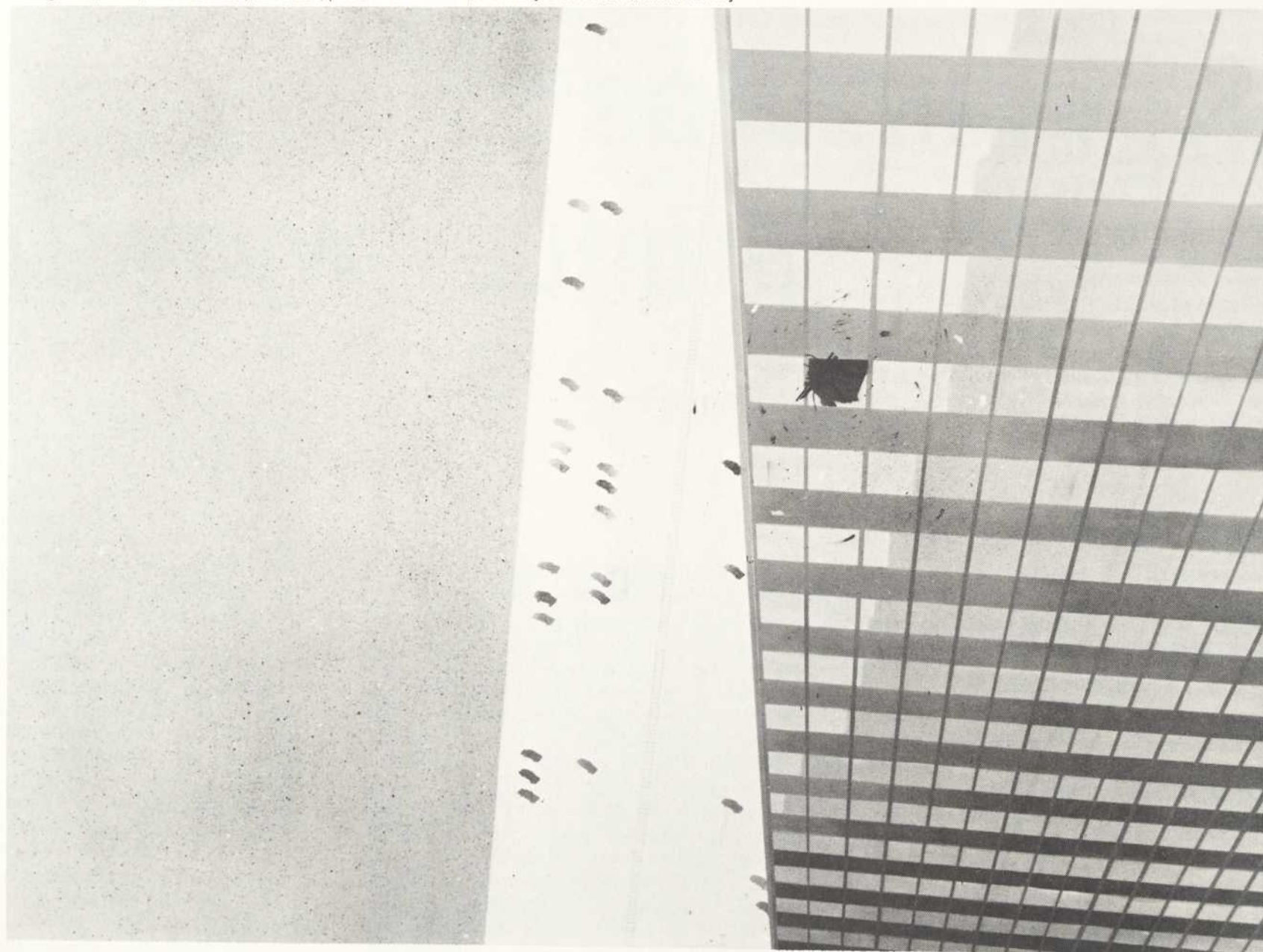
the left is the record, here only partially rendered, and the yellow-ringed grey circle with tiny toy soldiers standing nearby, of *Inventing*. Scattered on a dark area surrounded by white ground and centrally located above the bed are the railway coaches of *Trainwreck*, although here they are seen from a different viewpoint. Barely discernable in the green mountainous landscape to the right of the wrecked train, is the white road of *The Shortest Route*, with its red and blue cars headed for inadvertant disaster. And to the right of the bed stands the skyscrapers and parked cars of *Strange Air*.

The enigma of the relationship of the objects and events as they converge in *Desiring*, and as they bear on each other from individual paintings, sets up the web of mystery whose construction forms the ce-



The Shortest Route, 1978, oil on canvas, 66" x 90"; photo: Henk Visser, courtesy Carmen Lamanna Gallery

Strange Air, 1978, oil on canvas, 66" x 90"; photo: Henk Visser, courtesy Carmen Lamanna Gallery



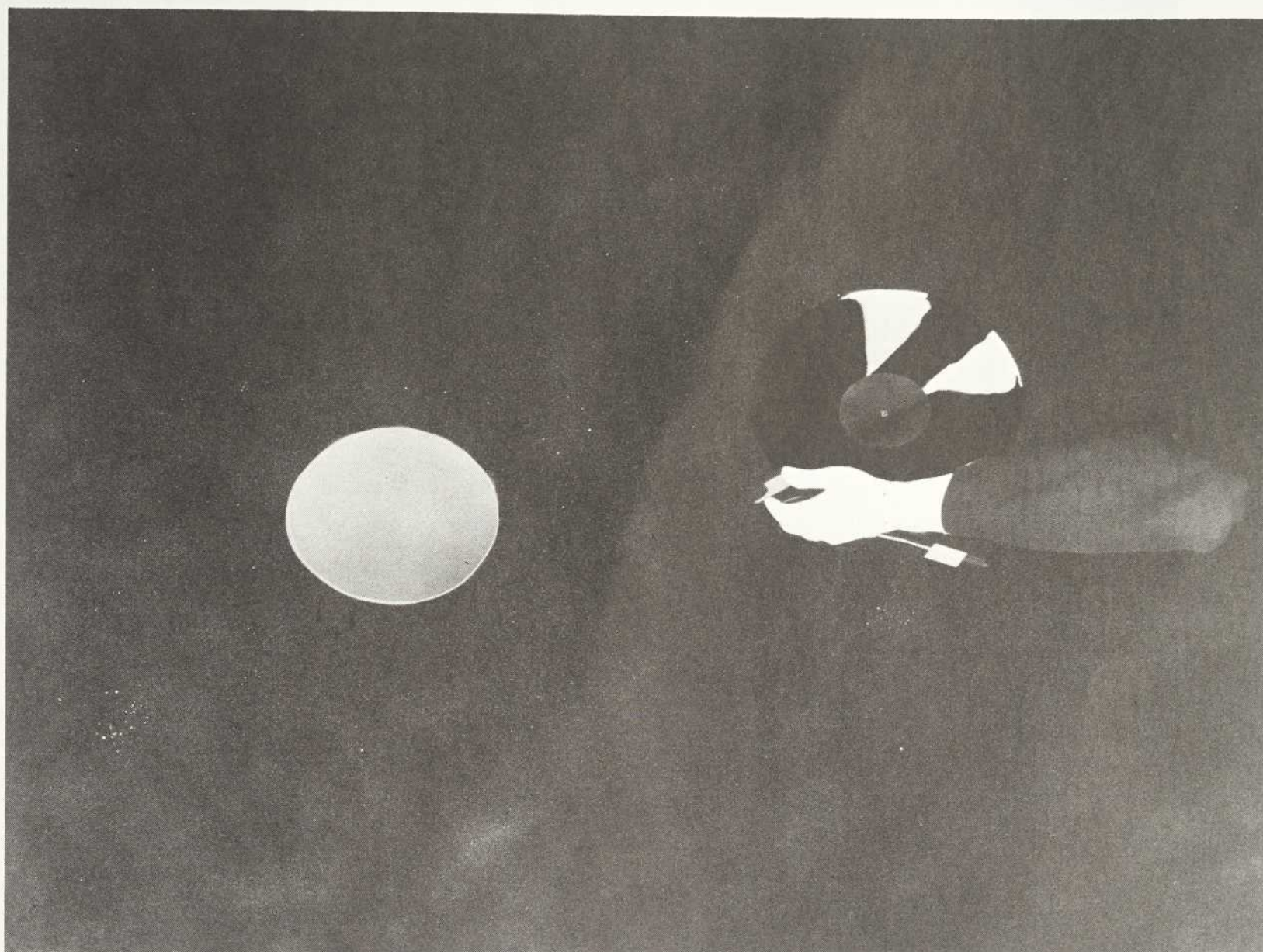
ment that binds these paintings together as a series. It is evident that, visually, the salient object in *Desiring* is the bed. The bed's central position, its largeness and the pronounced 'optical' pattern of the counterpane causes a disjointedness in our perception of the painting, demanding our attention in a manner that is disturbing. Aside from its formal function of providing a focal point which grounds the image, the bed operates most forcefully on a symbolic level in reference to the occupant of the room, and as an index pointing to the levels of consciousness alluded to in the series. Taken on the primary level of phenomenal reality, *Desiring* is a painting of a bedroom with a toy train running through a landscape in which other toys have been arranged in various positions. The toys suggest that it is a child's bedroom; everything is artificial, lifeless, a miniature copy of life. Seen in this context the cars in *The Shortest Route* are only toy cars that are part of a child's game, and in *In-*

of the disjointed wanderings of the dreamer's mind; the images become dream images. In formulating and executing these paintings, Wiitasalo has employed a variety of means that imbue the images with dream-like qualities whose heightened sensual presence is reminiscent of the dream experience.

The formal composition of *Desiring* has been constructed so as to generate a sense of instability which causes the viewer to feel slightly ill at ease. Subtle distortions in the rendering of perspective create a tension between two-dimensional space (the flatness of the walls), and the illusion of three-dimensional space (the depth of the bed and the landscape area). The objects within the painting threaten to tilt upwards and outwards towards the viewer as one's belief in the rationality of Renaissance perspective falters. The vanishing point of perspective is completely and abruptly obscured by the walls which begin to close

perience.

The spatial duplicity of *Strange Air* makes this painting physiognomically the most forceful in the series. The gridded area on the right becomes a focal point, creating an imbalance in the overall compositional structure. But this imbalance is not gratuitous if the gridded area is perceived to be the glass skyscraper rendered in distorted perspective. One experiences vertigo as the perspective pulls our attention downwards to the bottom of the canvas, and immediately thrusts it upwards by means of the shallow space of the central white 'stripe' with the cars. The collision of flatness and depth, earth and sky, elicits a visceral response that is as much the subject of this painting as the pictorial imagery which produces it. The image produces a certain confusion and disorientation, and the level of anxiety accompanying the image is associated with the fear of



Inventing, 1978, oil on canvas, 66" x 90"; photo: Henk Visser, courtesy Carmen Lamanna Gallery

venting the child is about to play some music on a record player.

But there is an insistently eerie quality, a tension about these paintings that transcends the world of everyday objects and circumstances; an absurdity that taken in conjunction with the strangeness and prominence of the bed, points to an awareness of the presence of another level of consciousness in these paintings. The opticality of the bed cover gives us a visual clue: when we focus on the bed the squares appear to dance in front of our eyes stimulating the occurrence of after-images; an illusion is produced on the retina and in the mind of the viewer.

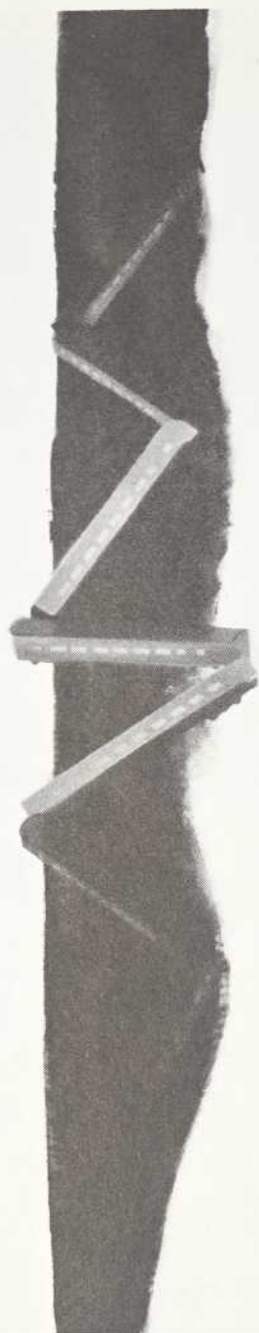
In this second level of consciousness the bed in *Desiring* represents the sleeping place of the occupant of the room; the bed becomes the resting place of the physical self of the dreamer, and everything else — the cars, the landscape, the events and objects depicted in the other paintings — become the territory

inwards. There is an oppressive atmosphere, a feeling of claustrophobia, as if the occupant of the room has lost control and is being overwhelmed by his environment.

The Shortest Route is the most evocative painting in this series. The simplicity and intensity of this image exemplifies the notion of 'condensation' used in dream analysis — the combining and paring down of similar elements within the dream-thoughts to form a vivid image — the kind of image that is remembered long after the dream is over. There is a high degree of anxiety produced by the red and blue cars forever frozen at the point of near impact, just as in a dream where one awakes before the ultimate disaster takes place. Behind the cars the forest looms stormy and forboding, painted in dark purples and greens against which the eerie stark white road seems almost iridescent, other-worldly. The sensuousness of the surface and the richness of the colours further the experiential intensity associated with the dream ex-

periences and the fear of an endless fall. There is a hint of danger in the air, a violent aftermath indicated by a victim's blood splattered outside the shattering skyscraper window.

Inventing appears to be the most disconnected and least coherent image in the series. In a sense there are actually two images within this painting: the arm fragment and record player, and the yellow-ringed grey circle. The images are placed against and connected by a white speckled black ground which appears as infinite outer space, the unfathomable depths of the unconscious, the mysterious location of dreams. Floating in this space, the objects have lost any orthodox sense of scale and their lack of thematic connectedness creates a bizarre sense of dissociation, rather like Lautréamont's "fortuitous encounter on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella". In terms of its relationship to *Desiring*, *Inventing* has undergone the greatest degree of transformation or elaboration of primary image infor-



Train Wreck, 1978, oil on canvas, 90" x 72"; photo: Henk Visser, courtesy Carmen Lamanna Gallery

mation of any painting in this series. Not only has the immediate context of the two images changed from the bedroom to outer space, but the suggestion of a sensory perception other than the visual has been introduced — sound. Although it is uncertain whether the music may be just beginning or just ending, there is certainly the implication that this music may somehow be present, unseen and unheard, within the other paintings. The introduction of a red-clothed, or perhaps blood stained, portion of an arm is a most disquieting addition to the image. It is the severing of the arm that is so disquieting; it would have been simple for Witasalo to extend the arm to the edge of the canvas, but this would have provided a pictorial solution far less evocative than the final image.

A derailed train buckles and folds under its own inertia causing a sequence of disasters, a situation similar to the chain of disaster occurring in Witasalo's series of paintings. In the painting *Trainwreck* there is a sort of subdued feeling of morbidity projected by the subject matter itself and generated by the somber colors employed in the painting of the derailed cars: dark red, grey and black-green, set against an expanse of brilliant white ground which seems to drop away from the scene of disaster. There is a kind of quiet stillness, like the momentary hush that descends after a violent explosion, a stillness that is absent in the other paintings.

As previously mentioned, *Desiring* contains many of the pictorial elements found in the other paintings. The inclusion of the other paintings into *Desiring* parallels a dream phenomenon in which a short preliminary dream takes place containing the elements of a more detailed dream that follows. *Desiring* is then the preliminary dream, and the other paintings form the more expanded dream that follows. Thus, each of the four paintings represents and corresponds to a different theme in the dream-thoughts underlying the

dream. Whereas in *Desiring* the events are physically connected by virtue of their being realized within the same painting, those events are then placed into separate units — paintings — such that a physical gap exists between those images/events. The absence of connectors between the images corresponds to the situation in dreams where there is an abrupt change of scene, or where, as in *Inventing*, disparate objects are juxtaposed, resulting in the lack of coherence that is recognized as one of the prominent features of dreams.

As in the situation of dream interpretation where elements of one part of the dream are used to decode the meaning of another part of the dream, information is carried from *Desiring* to the other paintings, and vice versa. For example, the section of the record visible in *Desiring* would remain unidentifiable without reference to *Inventing*. Within *Desiring* itself, the silhouette or shadow of a helicopter painted above the train wreck helps to identify the grey circle to the left as a helicopter landing pad, although, as in a dream where condensation has occurred, there is an ambiguity which remains unresolved: the circle could be both a lake and a landing pad. If we take the circle to be a landing pad, the in *Inventing* the helicopter is either landing or taking off. Referring back to *Desiring*, it can be seen that the helicopter is flying towards the landing pad, hence it is possibly landing in *Inventing*, which might be an indication that this painting is the final image in the series/dream. Alternatively, the hand that is about to play music in *Inventing* signals a beginning. Thus, within *Inventing* there occurs a simultaneity of the beginning and ending of the dream/series, an uncertainty which produces both mystery and tension.

Since there is never a physical depiction of the helicopter within any of the paintings, it must therefore be located somewhere outside of the paintings, and

that "somewhere" coincides with the location of the spectator. The spectator's vantage point is the same as the helicopter's, flying over the landscape of *Desiring*. A plausible explanation for the shifts in scale and viewpoint that occur between *Desiring* and the other paintings is provided by the elevated vantage point of the helicopter's flight pattern; via the helicopter, the viewer is offered a means to project herself or himself into the paintings. Witasalo's choice to merely suggest the helicopter's presence is entirely consistent with her approach to the whole series, the setting up of a subtle visual puzzle the decoding of which requires patient observation and analysis.

In the analysis and interpretation of these paintings it has been discussed how the paintings work as dream images, and how the structure of the paintings and the series bears a similarity to the structure of dreams. Following the principle that the dream thoughts are dominated by the residue of thoughts and experiences of the day preceding the dream, fabricating images whose mise-en-scène is derived largely from this "day residue", it seems logical to assume that in these paintings the child dreamer is dreaming about his play activities, activities which mimic the adult world and act as a kind of rehearsal for the child's future role in that world. Compressed layers of representation are occurring here: the paintings represent the dream of a child whose reality is a mixture of his play objects — objects which themselves are representations of commonplace objects — and the experiences the child associates with the reality of the objects of his lived cultural environment. The child's fantasy surrounding the manipulation of toys serves to compensate for his frustrated desire to play an active role in the life — world, thus the construction and manipulation of a model world can be seen as a direct substitute for his ineffectual position within the life-world.

In as much as the viewer shares the same cultural environment as the dreamer, the images speak to us of our own experiences and our own fears. The image of two cars about to collide elicits an involuntary response of anxiety in the viewer; it depicts a situation we would all like to avoid, whether as participants or merely observers. We bring our day residue to these paintings, paintings in which humans are represented as toy soldiers and other toys move around as if they had a life of their own. The claustrophobia and anxiety engendered by these paintings describes the dreamer's fear of facing the technological world of adults. The paintings also represent the self-destruction of this adult world: trains wreck themselves, cars collide, windows shatter, music plays and the tiny humans wait for the helicopter to land to carry them to safety in another realm.

The analogy between the psychoanalytic interpretation of dreams and the process involved in decoding Witasalo's paintings can only be carried to a certain point. There is an important distinction to be made between interpreting these paintings of dreams, and interpreting actual dreams, a distinction that relates to the viewer's experience of the paintings as images, the correlation of that experience to the dream experience, and the difference between the interpretation of those direct experiences and the psychoanalyst's vicarious experience of his patients' dreams.

When the analyst interprets a dream he is interpreting the patient's retelling of the dream, not the dream itself. The text formed in the retelling of the dream is a transformation of the original text of the dream, the dream-thoughts. In between the two texts lies the dream, that which is not words, but almost exclusively pictures. In interpreting Witasalo's paintings we are not given the original text of the dream/paintings, nor the text of the retelling of the dream. We experience the dream itself, visually, in the form of a series of pictures whose powerful presence ultimately asks the viewer to carry the implications of these paintings beyond the incorporeality and safety of dreams, and place them into the dynamic physicality of the life-world. ■

DIALOGUES DE BOULES ET D'YEUX

SUR JEAN-LUC PARANT

entretien de Michel Butor avec Michel Sicard

Michel Sicard: Jean-Luc Parant... (*mise au point des micros et tonalité, tâtonnements*), vous le connaissez d'assez longue date...

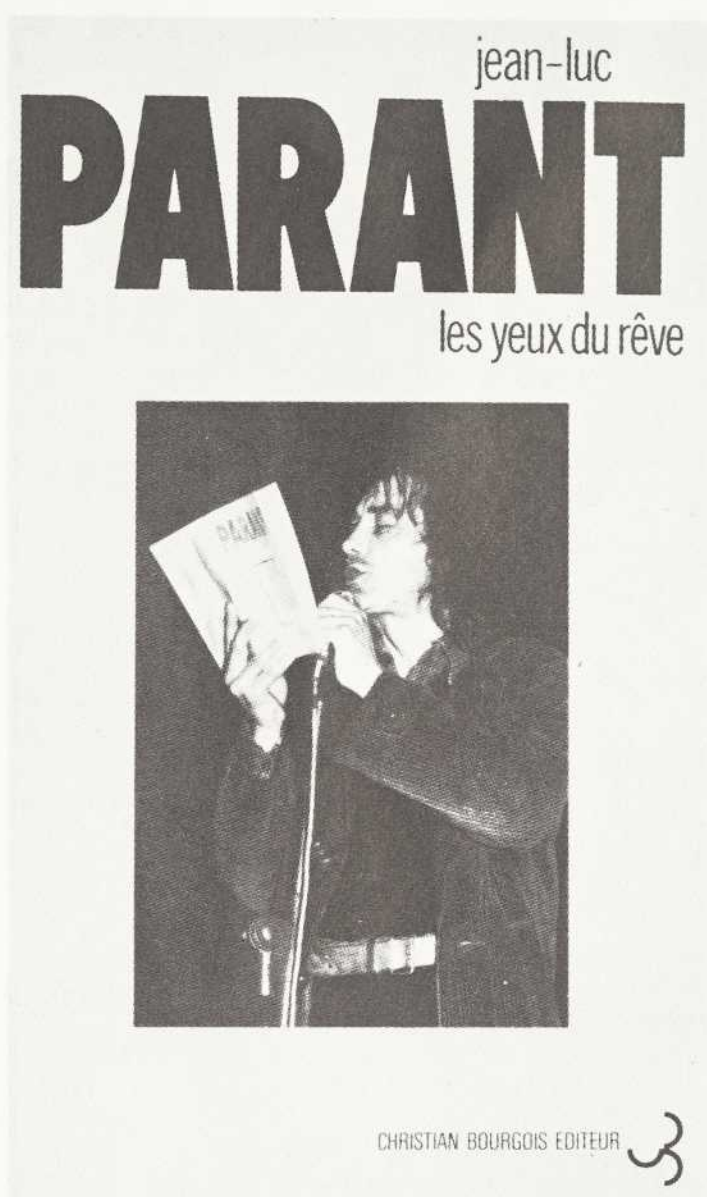
Michel Butor: Oui, nous étions voisins.

M.S.: Pourriez-vous me faire comme "l'historique" de son art? Vous m'avez parfois laissé entendre qu'il s'était passé beaucoup de choses avant d'arriver à la boule.

M.B.: Oui. J'ai fait sa connaissance avant qu'il ne fasse des boules. Il habitait à Sainte Geneviève des Bois. Il est venu me voir un jour avec un manuscrit qui était très intéressant: une sorte de roman, qui n'était pas du tout encore les textes sur les yeux, mais déjà très *long*. En parlant avec lui, j'ai appris — il m'a dit ça de façon très discrète — qu'il peignait, qu'il faisait des tableaux comme ça (*M.B. montre alors une plaquette recouverte de cire couleur bistre, surface toute en petits cratères, veinée de motifs noirs*). J'ai dit qu'il faudrait me montrer ça: je suis allé chez lui — il habitait dans une H.L.M., mais très jolie (*bruits de klaxons dans la rue*) — où il m'a montré ce qu'il faisait. Il y avait là des armoires, des meubles qui étaient bien étranges parce qu'ils avaient des tas de portes et des tas de tiroirs (des tiroirs, enfin non, j'exagère) qui s'ouvraient dans tous les sens. Puis, il y avait donc des peintures qui étaient déjà des peintures à la cire, sur des planches: c'étaient des bas-reliefs en cire. En voici un là (je ne sais pas si vous le connaissez): ça représente un arbre. Dans ces bas-reliefs, les yeux jouaient déjà un très grand rôle. Et puis, peu à peu, la cire est passée de l'autre côté de la planche support: c'est devenu des bas-reliefs doubles, à deux faces. C'est à partir de ce moment que ça a évolué vers la boule: il y a eu un moment où il a fait de grandes planches avec des *ventres*, c'est-à-dire que le relief est devenu de plus en plus fort, à tel point qu'il y avait des demi-sphères sur la planche. Et l'évolution tout à fait normale, ça a été de passer à la sphère: là vraiment, la cire a complètement dévoré, recouvert et mangé son support. (*klaxons véhéments*). En même temps que cette évolution parallèle s'est produite dans sa production littéraire et, au lieu des récits du début, il y a eu ces textes qui se sont mis de plus en plus à parler des yeux, avec un seul sujet — au sens grammatical du mot. On peut dire qu'il travaille dans une phrase immense, interminable, dont le sujet est "les yeux", sujet qui revient, qui est exprimé le nombre de fois qu'il faut. (*au loin, une sirène de pompiers*)

M.S.: Peut-on assigner un sens à la boule? Force de la notion de *boule*?

M.B.: Certainement, on peut en assigner beaucoup: au fond, il s'est d'ailleurs lui-même beaucoup expliqué là-dessus. La boule est la matière picturale et plastique dont il se sert, qui a envahi complètement son support. (*se précise la sirène, pour devenir très insistante*) Au lieu que le tableau soit peint d'un seul



côté, il est peint des deux; puis les bords deviennent aussi importants que les deux faces et on aboutit ainsi à une boule. La boule est pour lui, si on peut dire, avant tout une surface continue. Et les boules se multiplient, s'engendrent les unes les autres. Dans ces boules tout passe, parce que la boule est fondamentalement un univers: chaque boule est un astre entier. Mais évidemment, quand il n'y en a qu'une (*progressivement la sirène va couvrir la voix*) on ne le voit pas, on ne comprend pas ça. C'est pourquoi il faut qu'il y en ait des... (*vacarme*), qu'il y en ait... (*la lumière du bureau s'éteint, m'explique M.B. la fréquence de ces interruptions, orage, le curieux effet produit à l'écoute d'un disque, reprise*). Alors, il a absolument besoin de montrer que les boules vivent, et c'est pour ça qu'il y a des boules qui mangent par exemple, et c'est pour ça qu'il a besoin d'avoir des boules les unes à côté des autres, des familles de boules, et évidemment en même temps ces boules sont des yeux. Tout ça, c'est un problème de vision. Il travaille dans une espèce

d'équivalence entre le... (*nouvelle interruption, agacement, M.B. remue sa lampe*)

M.S.: ... ça a l'air de continuer... (*en regardant son magnétophone, M.S., sourire*).

M.B.: Voyez-vous, la matière qu'il emploie, cette cire, à l'origine était colorée, couleur de terre, d'argile, comme les boules que j'ai ici (*montrant des boules saumon, dans une série de trois couleurs*). C'est les seules boules de couleur, m'a-t-il dit, qu'il ait faites (*les pompiers, au loin*): les autres sont de cette matière noirâtre. (*La porte grince, entrée de Mathilde, acquiescement de M.B., s'installe sur ses genoux*) Dans les tableaux d'autrefois — ces bas-reliefs de cire sur planche de bois, il y avait utilisation de la couleur, et utilisation du blanc. Car, il a fait aussi des toiles à l'origine: voyez celle-ci, c'est un bonhomme dont les bras grandissent à mesure que ses yeux diminuent... (*soupir de Mathilde*) Cette matière, c'est donc l'équivalent de ce qu'on voit. La peinture, c'est ce qu'on voit, ce qu'on fait voir: mais à partir du moment où la peinture passe de l'autre côté de la planche, envahit tout le support, c'est une métaphore pour dire que tout devient visible, et cette matière noire qu'il a de plus en plus adoptée, c'est la nuit, la nuit qui devient visible. Je peux dire que les boules, ce sont des astres qui absorbent la lumière; mais il y a un renversement qui se fait, c'est-à-dire que si elles absorbent à ce point la lumière, c'est... (*gazouillis de Mathilde*) pour la donner. Les boules sont presque invisibles. La matière qu'il emploie, c'est pour lui le visible qu'il concentre d'une certaine façon (*baillement de Mathilde*), pour rendre tout le reste de l'univers visible. Ces boules sont des concentrés de nuit — d'une nuit qui rend visible le reste des choses. (*rire de M.B.*)

M.S.: Ne sommes-nous pas très loin des problématiques contemporaines, puisque la boule s'oppose aux conceptions des formes rectilignes, au traitement de la spatialité en termes mathématiques de géométrie? La boule désigne en référence un *ancien monde*. La thématique constante de l'*éboulement*...

M.B.: Oui! (*montrant une corbeille pleine de petites boules noires, demande Mathilde, "qu'est-ce c'est ça?" — ce sont des...*) J'emploie bien — lui aussi — le terme de *boule*. (*Grand baillement*) il s'oppose ici au terme *sphère*, au sens mathématique du terme. C'est un sentiment de l'espace qui est beaucoup plus organique que ça, quelque chose de beaucoup plus... (*gazouillis*), beaucoup plus premier. Ou alors, si on parle de *géométrie*, il faut évidemment souligner la première racine, c'est-à-dire *géo*, qui est la terre. On peut dire ainsi qu'il y a une géométrie de Parant: mais c'est une géométrie qui consiste à mesurer la terre, à arpenter la terre et à fabriquer des terres. Évidemment, on est très loin de l'art mathématique de certains sculpteurs qui travaillent avec des sphères métalliques bien pures — c'est certain. C'est pour ça que

ce sont des boules. Aussi, à cause de leur caractère profondément tactile. Ces boules font penser à celles avec quoi on joue. Évidemment on ne peut pas jouer avec celles-là parce qu'elles sont fragiles. Mais on les prend dans sa main — comme ça (geste, un grand élan des doigts) —, on les empoigne. Elles ont une chaleur. Ça devient presque des têtes ou des corps que l'on caresse.

M.S.: Conception très matérielle qui s'indique par opposition à un art plus abstrait?

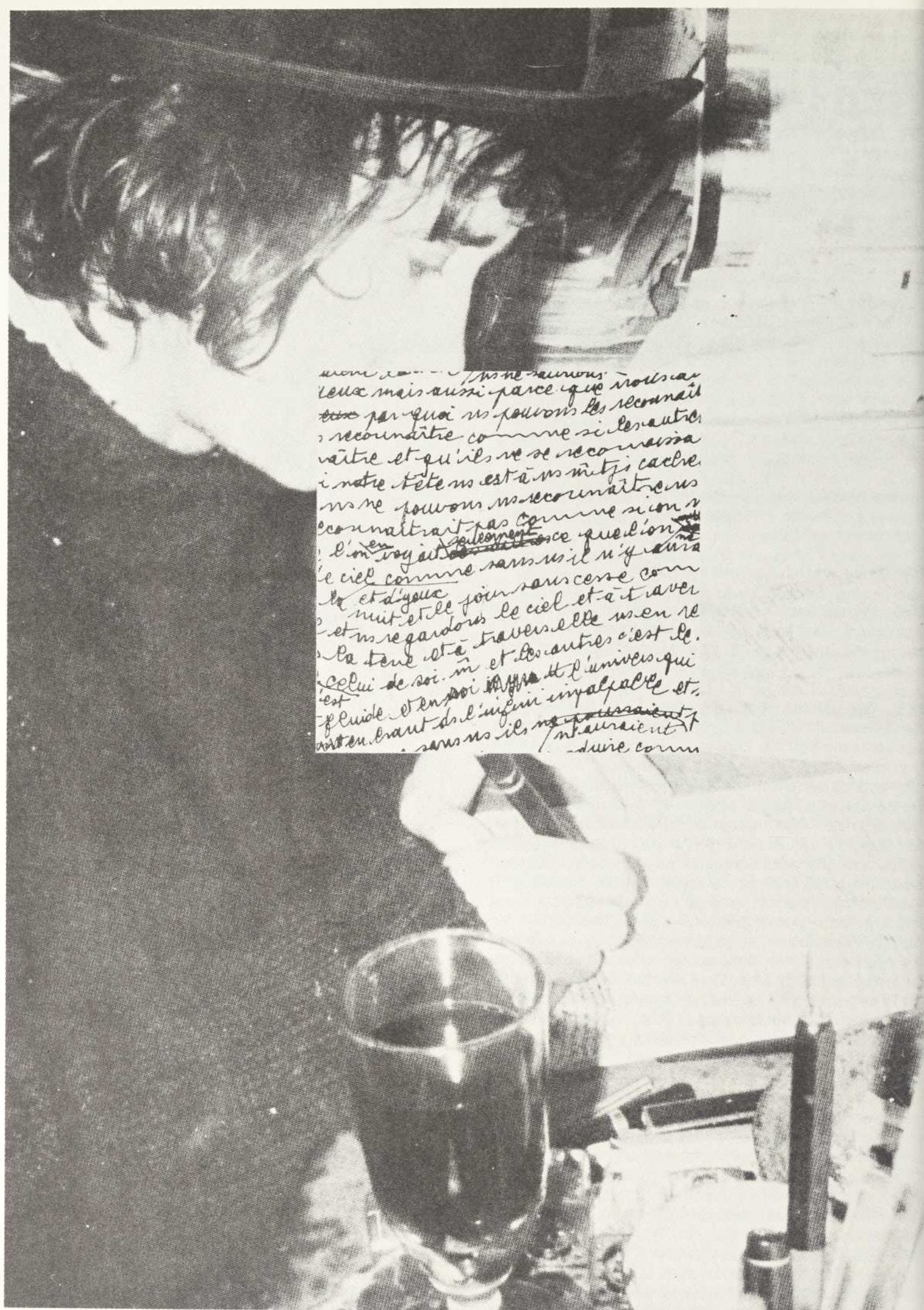
M.B.: Évidemment, il y a toute une réflexion là-dedans sur le mot *matière*. D'abord, cette matière avec laquelle c'est sculpté ou avec laquelle c'était peint auparavant, a une présence extraordinaire. On ne sait pas très bien avec quoi elle est faite; mais elle se présente comme de la matière, une espèce de matière première alchimique — ça, c'est très fort comme sentiment — et cette affirmation (roulement sur le sol, Mathilde éparpille autour d'elle les boules) de la matière avec quoi c'est fait communique dans la continuité avec un amour de tout ce qui est matériel au sens le plus fondamental du terme, c'est-à-dire non seulement ce qu'on voit mais ce qu'on touche, parce que la matière c'est ce avec quoi on fait des choses, mais c'est d'abord ce qu'on touche. (*Jeux, balbutiements, craintes: "Tu ne les abîmes pas, eh, les boules, là..."*)

M.S.: Irait-il donc vers une pensée du support, conjointement à ces artistes qui ont travaillé récemment à mettre en évidence ce problème? Cela va même plus loin puisque, ayant trouvé dans la boule un lieu d'élection, il ne se contente pas de faire une simple allusion au support comme certains peintres font une petite fenêtre pour qu'on aperçoive la toile, mais c'est l'ensemble de l'objet lui-même qui devient le support.

M.B.: Oui, c'est ça. J'ai parlé tout à l'heure de ces oeuvres dans lesquelles la peinture avait dévoré le support, l'avait entièrement recouvert: en un sens, ça peut paraître l'inverse de ce que font certains peintres qui eux montrent la toile puisque la planche du support a été entièrement recouverte par la matière. C'est assez extraordinaire ce renversement qu'il a réussi à faire de cette opposition entre support et matière. (*"Tu me gênes, mon chou et tu les abîmes", murmures, "si, tu les abîmes, il y a de petites écailles qui partent, alors tu les ranges"*) Dans les boules, il n'y a plus de planche support: on a l'impression, par conséquent, que c'est de la matière qui se tient toute seule. En réalité, ce n'est pas vrai: les boules ont un intérieur, elles ne sont pas pleines. À l'intérieur — je ne saurais dire exactement — il y a du papier, de la filasse... ceci pour que ce ne soit pas trop lourd. Ainsi, les boules, si elles sont pesantes, pèsent moins qu'elles ne paraissent: cette matière tellement présente est allégée!

(Entrée de Marie-Jo, conciliabule, "Je n'ai plus une goutte de vin, je vais aller en chercher." Interruption, reprise).

Oui, dans les boules, il n'y a plus de différence entre le support et la matière: la matière que l'on voit se présente comme son propre support. Là aussi, c'est lié à cette passion de rendre les choses visibles. Bien sûr, c'est une métaphore: une visibilisation de l'univers. Cela donne l'impression qu'il n'y a plus de différence entre substance et accident, entre substance-support et ce qui le recouvre. Ce que l'on voit dévore le reste. C'est pourquoi les boules se mettent à dévorer les livres: ainsi, elles rendent visible ce qui est dans les livres, elles se l'approprient et ça se met à passer à travers leur peau. S'il n'y a donc plus de différence entre ce qu'on voit et le support, il n'y a plus besoin de faire voir le support et c'est la matière qui est son propre support. Elle se donne ainsi à tel point qu'il y a un creux à l'intérieur des boules (on sent que les boules sont plus légères qu'elles ne devraient). C'est leur surface qui est profonde — cette surface qui a des replis, qui a des yeux, qui a des bouches... toutes sortes de choses. C'est fou le nombre d'aventures qui arrivent à la surface des boules.



M.S.: Le problème de la *matière* et *Matière de rêves*? "Rêves de boules et d'yeux" (sur Jean-Luc Parant) est-il un rêve spécifique par rapport aux autres qui ne sont pas rapportés à des sculpteurs mais surtout à des peintres, des travailleurs de la surface plane? Le thème se relie-t-il tout naturellement à la notion de "matière" dans *Matière de rêves*?

M.B.: Oui, je pense qu'il se relie tout naturellement au mot du titre. J'ai déjà expliqué plusieurs fois que les livres qui s'appellent "Matière de rêves" ne sont pas des récits à proprement parler, ce sont des textes qui prennent des rêves comme matière, et c'est en même temps une matière qui provoque des rêves. Une matière, un peu comme une drogue: la confiture verte

des romantiques. Dans les boules de Jean-Luc Parant, cette matière qu'il pétrit, c'est une matière qu'il rêve — on le sent. Il y a dans ce qu'il fait un côté onirique très puissant: on a vraiment l'exemple de quelqu'un qui rêve avec ses mains. Ces boules sont des concentrés de rêves; et à partir de ces boules, on peut rêver.

M.S.: Qu'est-ce qui fascine, dans ce mode de production, quand l'artiste devient un fabricant?

M.B.: Mais pour moi l'artiste est toujours un *fabricant*! Le mot "poète", à l'origine veut dire *fabricant*. Évidemment, je sais qu'on emploie quelquefois le terme dans un sens péjoratif; mais il n'y a aucune raison de se

M.B.: Oui, il y a des analogies, mais aussi de grandes différences. (*Mathilde s'est remise à jouer, choqué les boules, cela fait comme le bruit d'une pendule*). Je dirai que Jean-Luc Parant travaille dans une sorte de série infinie: à partir d'un certain moment, il a trouvé le thème de la boule, et on sent très bien qu'il peut faire

M.S.: C'est très particulier et à souligner, ce phénomène qui situe le texte dans la production d'un même artiste, alors qu'en général, dans les livres illustrés on a besoin d'un autre artiste, poète ou écrivain, qui soit extérieur à l'oeuvre. Là, au contraire, nous avons quelque chose qui est bi-face.



Jean-Luc Parant roulant une boule avec ses mains

photo: Pablo Navarro



Éboulement miniature de Jean-Luc Parant, 1972

photo: Pierre Drillaud

M.B.: Oui, c'est un peu comme ces oeuvres anciennes dont nous avons parlé, qui ont deux faces, qui étaient d'abord peintes et sculptées sur un face, puis ensuite ont été peintes et sculptées sur deux faces. Là, les boules et les textes, ce sont deux faces. Deux faces qui apparaissent encore comme très différentes l'une de l'autre, mais on peut très bien imaginer — si je peux avancer des hypothèses sur la façon dont va évoluer le travail de Parant (il vaut mieux dire *travail* qu'*oeuvre*, parce que ce n'est pas un objet, c'est la production de quelque chose de tellement actif) — qu'il y ait de plus en plus de communication, des communications de plus en plus variées entre ces deux faces. Un livre illustré comme celui publié chez Fata Morgana est un exemple de ces communications avec les illustrations, les gravures. On peut attendre toutes sortes de ramifications, introduisant de nouvelles circulations entre ces deux faces, jusqu'au moment où on ne pourra même plus parler de deux faces. Ça fera une boule qui parle.

M.S.: Qu'est-ce que l'auteur des *Illustrations* peut penser de cette liaison des deux faces, puisque vous avez longuement travaillé sur ce problème de la liaison des mots à des oeuvres d'art?

M.B.: Évidemment, cette oeuvre à deux faces de Jean-Luc Parant m'intéresse très fortement, à cause de ce type d'illustration qui s'y produit. Je cherche des relations d'illustration qui soient de ce niveau-là, et je les cherche en utilisant des artistes pour les *Illustrations*. Je peux très bien, d'ailleurs, utiliser Jean-Luc Parant pour ces illustrations; ou me faire utiliser par lui.

M.S.: C'est donc en fait une oeuvre qui n'est pas exclusive. Vous pouvez très bien écrire un "rêve" sur elle et pénétrer à l'intérieur, remettre cela en mouvement?

M.B.: Je peux très bien écrire un rêve là-dessus, bien sûr. Je peux écrire des textes sur cela. Et il peut très bien couvrir de petites boules mes brouillons, de telle sorte que certains mots ressortent... Il y a là quelque chose d'intéressant dans ce rapport de l'illustration au texte, lorsque le dessin vient sur le texte même. En général, il y a l'illustration d'un côté et le texte de l'autre. Mais c'est très intéressant lorsque les mots sont *dans* la peinture, ou que la peinture vient dans les mots. Quand on a un livre illustré, on peut dire qu'on a de la peinture qui vient dans les mots. On peut poursuivre le mariage beaucoup plus loin et avoir des dessins qui soient faits sur des textes. Plusieurs peintres, plusieurs artistes ont dessiné sur mes brouillons. J'ai été très intéressé par tout ce qu'a fait Alechinsky utilisant des textes anciens comme fond: là, le texte est pris comme matière et le dessin vient dessus, et à certains moments, le dessin est une illustration du texte, au moins générale. C'est ce qui s'est passé dans les dessins qui ont été reproduits dans *Hoirie-Voirie* (1970): il a dessiné sur de vieux testaments. Il y a d'autres dessins dans lesquels l'illustration est plus directe. Mais, pour les dessins auxquels je pense en ce moment, c'est plutôt le texte que j'ai mis, moi, qui fait que le dessin élaboré sur le vieux texte devient son illustration: là, il y a quelque chose d'assez complexe. J'ai proposé à Alechinsky des brouillons et il a fait des dessins sur eux. Maintenant, Jean-Luc Parant fait aussi des dessins sur mes brouillons. Il y a là un mariage très intime de ces deux façons de dessiner.

M.S.: Et pour l'écrivain, quels sont les points où vous vous sentez très proche des textes de Parant? Peut-être est-ce dans cette manière qu'il a de travailler la grammaire, lorsqu'il utilise dans une phrase interminable toutes les façons de coordonner et de subordonner les éléments. N'est-ce pas, au fond, ce que vous cherchiez au niveau de *Mobile* (et des textes qui ont suivi); un ouvrage qui devienne pratiquement une seule phrase, avec une infinité d'articulations possibles? Mais cependant, de façon toute récente dans *Matières de rêves*, vous avez gommé ces choses-là, puisque vous pratiquez davantage l'accumulation, la juxtaposition et l'asyndète. Les affinités entre vos deux productions respectives ne se feraient-elles que par l'intermédiaire d'un Michel Butor plus ancien, ou existe-t-il encore aujourd'hui des rapports très directs entre vos écritures?

M.B.: Je pense qu'il y a des rapports très directs. Ce que vous me dites, sur la grammaire et sur la façon dont les possibilités grammaticales sont systématiquement exploitées en des variations sur une articulation grammaticale, me frappe beaucoup. Là, dans le détail du texte, il y a certainement beaucoup de rapports avec ce dont je parlais tout à l'heure, c'est-à-dire avec l'utilisation des séries finies. On prend un certain nombre d'éléments et puis on essaie toutes les façons de les joindre les uns avec les autres. Dans des livres comme *Matière de rêves*, nous avons la même chose à un niveau qui est un peu différent: des éléments de récit vont être juxtaposés les uns aux autres de toutes sortes de façons et, évidemment, à un certain moment cette juxtaposition devient un *accouplement*: on ne voit absolument plus les limites entre les deux textes qui ont été rapprochés. Il y a des régions où j'ai le récit de rêve "classique", linéaire, et puis des trous se font dans ce récit et des morceaux de récits se mettent à se combiner les uns avec les autres, si bien que, dans

les volumes successifs, à l'intérieur d'un rêve il y a en quelque sorte des fenêtres, qui quelquefois sont ressenties comme des coupures, et quelquefois au contraire sont absolument insensibles — on est déjà dans l'autre rêve depuis longtemps quand on commence à s'en apercevoir. Et ce qui est vrai à l'intérieur d'un volume des relations d'un des cinq morceaux aux autres, est vrai aussi d'un volume à l'autre, avec des effets de perspective qui se produisent, avec des permutations grammaticales qui reprennent, au fond, des recherches qui étaient restées un peu en suspens à partir de *Degrés*. Mais, dans les textes de *Matière de rêves*, il y a des variations grammaticales, la même séquence étant reprise à une autre personne, ou à un autre temps et ainsi de suite. Ça se développe de plus en plus à mesure que les volumes s'accumulent: c'est beaucoup plus net dans le troisième que dans le second, dans le second que dans le premier.

M.S.: Ce sont les mêmes articulations? ou ne pourrait-on pas faire une différence? Il semble à première vue que le mode d'articulation employé par Parant est un mode "classique" (outils normaux de la syntaxe cartésienne) mais investi de façon très massive, si bien que l'on a l'impression que le texte devient fou par l'excès et la surabondance...

M.B.: Oui, je dirais que c'est un texte qui fait perpétuellement des boules. C'est comme de la pâtisserie ou de la cuisine, quand on tourne une pâte et que cela fait des grumeaux! Je ne pourrais pas faire une comparaison mais les éléments que j'emploie et mets ainsi en combinaison sont des éléments beaucoup plus variés, (voix de Marie-Jo à l'adresse des enfants, réprimandes) surtout en ce qui concerne leur longueur. Jean-Luc Parant met en combinaison des éléments qui ont toujours à peu près la même longueur. Il y a une espèce de mesure de base dans son texte qui est la *phrase-formule* — "les yeux font ceci..." — avec toutes sortes de permutations. À ces phrases, quelquefois, s'accrochent d'autres phrases qui font des méandres... Mais le texte est formé de sentences qui sont les unes à côté des autres, et c'est à l'intérieur de ces sentences que se produisent des permutations infinies...

M.S.: ... c'est un système de subordination infinie...

M.B.: ... tandis que chez moi la sentence n'est qu'un seul niveau dans toute une gamme. (*la cloche du dîner retentit*) Ça peut être un roman entier (un roman classique) qui va entrer en combinaison avec autre chose. Dans *Matière de rêves*, ces citations jouent un grand rôle: ce sont des citations sans guillemets, mais entièrement reconnaissables, puisque ce sont des citations de romans très connus; mais des romans très connus ne sont jamais vraiment connus, c'est-à-dire que même si *Madame Bovary* est très connu, peut-être que l'on ne se souvient pas de la première phrase — mais on peut dire que la première phrase est la plus... c'est presque le titre! Quand je cite des phrases d'un roman, dans *Matière de rêves*, des dix romans que j'ai pris, ce sont toujours des phrases du début ou des phrases de la fin, qui appellent en quelque sorte ce corps gigantesque qu'est *Notre Dame de Paris*, *Madame Bovary*, etc... Dans les volumes suivants ça se colore et ça s'obscurcit du fait que l'on passe à des littératures étrangères. Il y a des phrases qui sont des traductions, par exemple dans le deuxième volume de *Matière de rêves*, à tous les endroits correspondant au premier où il y avait la citation d'un roman français, cette citation va être remplacée par la citation d'un texte romantique allemand; et dans le troisième, chaque fois qu'il y a une reprise d'un moment où il y a eu un texte français ou texte allemand, intervient la citation d'un roman anglais très classique (*Invite à dîner, rire*). ■

a book review of

PERFORMANCE: LIVE ART 1909 TO THE PRESENT, ROSELEE GOLDBERG

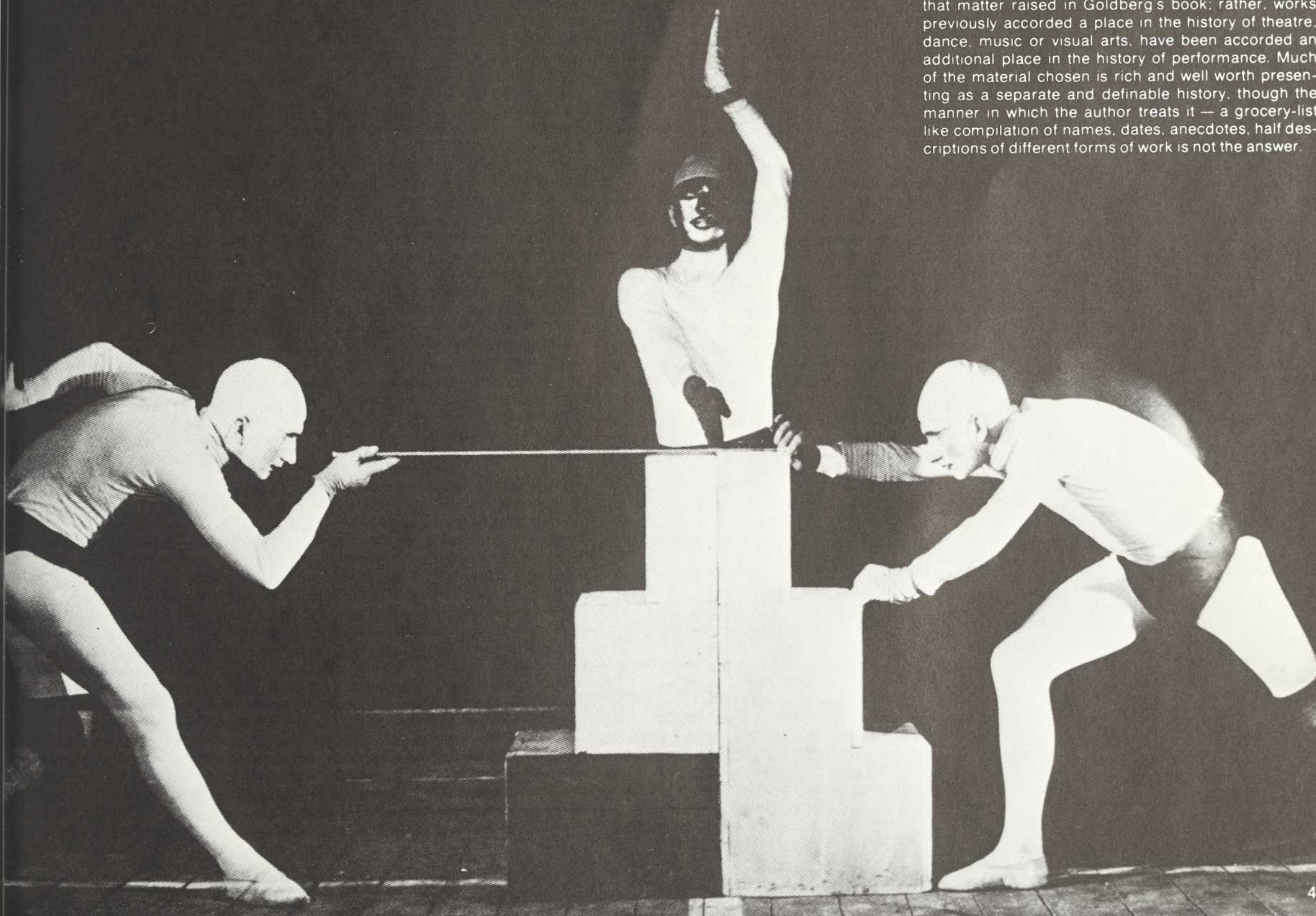
by Bruce Barber

It is almost commonplace these days, that in the haste to publish, art historians abnegate their responsibilities as historians by dealing not with the (prescribed) task of writing history itself, but to become, in the debased form of the discipline, analysts or compilers. For the historian specializing in contemporary art history, there are not only the problems of knowing when to 'trace' or 'discover' a history, of when to divide one history from another; there are also the problems of when and where to begin writing history, while at the same time acknowledging the compiling and history writing that has already been done.

These are some of the principal difficulties that Roselee Goldberg encounters, yet never successfully resolves, in her book, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, 1979. Is there a history of performance to discover or is one obliged to construct one. And how does one divide such a history from that of dance, theatre, pantomime, drama, mime, opera, poetry, sculpture and painting, when as the author acknowledges, any strict definition, other than the grossly inadequate one she offers — "live art by artists", "would immediately negate the possibility of performance itself." (p. 6).

It is perhaps this recognition that leads her to conclude her forward to the book with "in tracing an untold story, this first history inevitably works itself free of its material, because that material continues to raise questions about the very nature of art" (p. 2), and, one might add, art history itself.

The question remains: to what extent do the works under study relate to one another in terms of form, the producer's ideology, intention and manner of presentation and consumption so that they may then be presented under a single generic title such as performance? The question is never really answered, nor for that matter raised in Goldberg's book; rather, works previously accorded a place in the history of theatre, dance, music or visual arts, have been accorded an additional place in the history of performance. Much of the material chosen is rich and well worth presenting as a separate and definable history, though the manner in which the author treats it — a grocery-list like compilation of names, dates, anecdotes, half descriptions of different forms of work is not the answer.



To my mind this could have been a better study had the author developed a more convincing argument for her principal thesis, that "performance" is an 'avant-garde'. Do performance-like activities appear well before the inception of schools, styles and movements (futurism, Dada, constructivism, surrealism, expressionism) or do they mark instances of shifting, searching within a tradition when previous 'avant-garde' issues upon which the tradition was founded, have been played out or exhausted? Are these manifestations of progress or decline? The author appears to opt for the popular and 'progressive' usage of the term 'avant-garde', meaning "those artists who lead the field in breaking with each successive tradition" (p. 6); while other commentators (Poggioli, Nochlin, Kirschenbaum) have viewed the post Fourierist sense of the term avant-garde as having other meanings than those originally intended. Poggioli, for instance, argues that as an ideology, avant-gardism produces identifiable alienated forms of behaviour such as agonism, antagonism, regressive primitivism, decadence, infantilism and futurism.

Are performance-like manifestations truly iconoclastic, epochal, tradition breaking, allowing art to evolve into ever newer and more progressive forms, or are these manifestations of alienated behaviour and mannered production marking the dissolution or end of a style? Are the artists involved really out to 'out avant' the 'avant-garde'?

To bypass a narrow formalist historiography, perhaps these questions can best be asked contextually — in socio-political terms. Some of the answers may have more to do with political adventurism, bourgeois baiting, alienation, market dissatisfaction, than in the

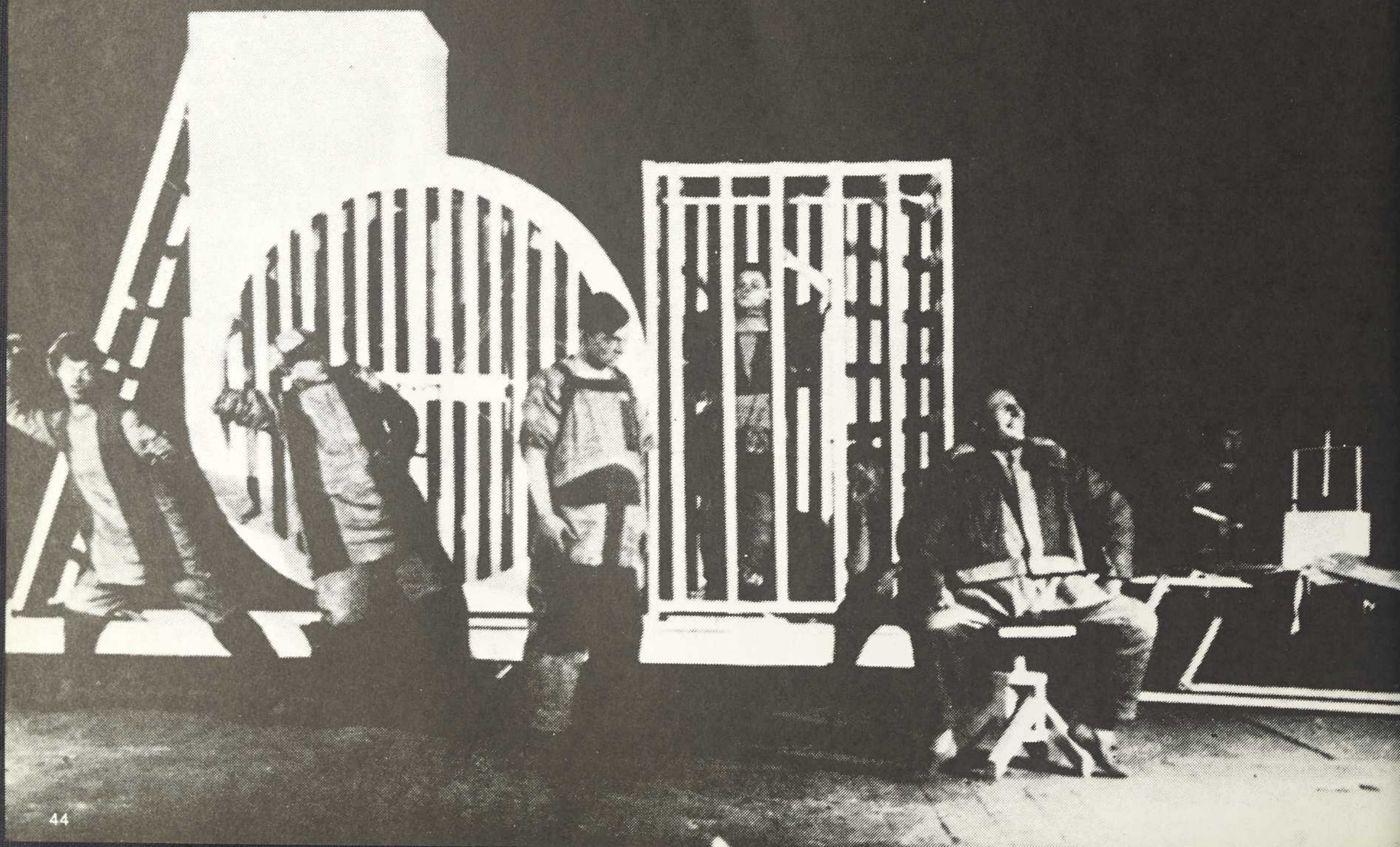
primordial need for each succeeding generation to alter the theoretical bases for the various types of art production and their manner of presentation in the name of a post-enlightenment 'progress'.

A major problem I have with the text is that Goldberg never really justifies her need to establish a history of performance, putting aside for the moment the big question of whether such a history exists. Indeed I believe that such a history, if it is not there to discover, can be constructed. And as far as the nomenclature goes, the history does 'officially' exist or at least should with the dissemination of this book.

According to the author, many of the works and artists have been included because they were previously neglected or given little attention in other histories. However, no matter how difficult some of these works were originally to classify, many were classified by the producers themselves, as well as their contemporary commentators and later historians as — opera, dance, theatre, music, poetry and what have you. In fact the one distinguishing characteristic of much of the work presented in the book, that would allow their introduction into what I would describe as a provisional and 'open' class such as performance, is that they are often 'mixtures', 'syntheses' of existing forms. This would allow them to be placed within a class of work which actively explores the kinds of relationships and correspondences between the various arts and attempts to arrive at an ideal of synthesis — a 'total art work'. Founded in part on the philosophy of Emmanuel Swedenborg, the tradition following the Wagnerian *gesamtkunstwerk* could have been profitably explored by the author for it is in this domain that the whole notion of correspondence between the arts exists. And for all her attempts at inclusivity (names, dates and places), the manner in which the author treats her sources and the works themselves reveals the separatist, the distiller at work. This form of distillery enables the author to include a page on the German dramatist Frank Wedekind, while seminal figures for the history of theatre and for that matter

'performance', Appia, Craig, Brecht, Artaud are given less than three or four paragraphs between them. As a history, I feel the reader has to reconstruct more 'life hinted off the pages', to use one of the author's terms, than is warranted.

As a compilation or survey of significant people, dates, places and events, the book is more worthwhile, if somewhat arbitrary in arrangement. Why, one is led to ask, are the Romantics and the Symbolists excluded. The 'Banquet years', to use Roger Shattuck's term, of the eighties and nineties, could well have served as a suitable beginning for the book. Especially as these years saw the hardening of various types of artist behaviour which saw their infancy in antiquity and were firmly established by the Renaissance.¹ In fact the whole notion of artists as individuals separated, 'other' and 'different' from other members of their society, which gave rise in the early years of the 19th century to the various stereotypes of the artist as outcast, outsider, rebel, priest, aristocratic or hero, could have been profitably explored in this context; especially as eccentric and 'other' behaviour often forms the basis or has provided models for much of the author's chosen performance work from 1909 to the present — from the chronic infantilism of Jarry, the nihilism of Tzara, the machine gun aggressiveness of Marinetti and his merry, anarchic band, the libertinism of Wedekind, through to the *épater le bourgeois* of Breton's surrealists and the more recent (Duchampian) aristocratic posturing and ironic posings of Gilbert and George, General idea, Mr. Peanut and the Pose Band. This, admittedly, is over-simplification, and somewhat crass at that, but it is curious that nowhere are the subjects of alienation, lifestyle or the artist's role and engagement with society dealt with in



depth, even though chapter sub-titles and phrases such as 'art in free life is paralyzed', 'the idea of art and the idea of life', the 'live art', etc, etc could lead one to believe that some form of questioning along these lines is being done.

To my mind the study could have been strengthened considerably with an analysis of the performance behaviour of those 19th century artists who sought the evanescent qualities of a true 'vive la bohème'. Perhaps such a study, in an attempt to underline the ideological significance of bohemian life and the mark it subsequently left on the behaviour and production of later artists, could have begun with the performance of Hugo's *Bataille d'Hernani* of 1830 in which the strident values of bohemian life first confronted the public eye; perhaps with the aristocratic and eccentric behaviour of those inhabitants of the famous bohemian street retreat, the Impasse du Doyenne, or the so-called 'noble brows', Petrus Borel's group 'Jeune France' who affected an air of fatality and powdered their faces to achieve the much admired 'Byronic pallor'. Members of this group turned to shaving their foreheads as a means of showing their 'difference' to the public of their time. Such a study should also have included the behaviour of those who frequented 'Le Chat Noir', the Cafe acknowledged by many as the centre of bohemian life in the 1890's, and particularly the proprietor who purportedly slanged his customers with a certain 'wit and verve' and cunningly increased his profit margin at the same time. This could be performance, could it not? For as Henry Murger, with some irony, was to write in one of the first chronicles to deal with bohemian life, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, 1851.

"Bohemia is a stage in artistic life; it is the preface to the academie, to the Hotel-Dieu, or the morgue."

Much too, could have been added to the worth of the first chapter of the book by revealing sources other than Alfred Jarry for the performance productions of the futurists. Though the (unmentioned) Sorelian anarcho-syndicalism was new, the emphasis on 'analogy', 'synthesis' in the manifestoes and the form of many of the works, reveals the symbolist mind at work. The play scripts of the futurist performances reveal their roots, as well, in the long and productive Italian comic tradition, and in this regard especially, the 'LAZZI' OR SO-CALLED Italian 'funny business' that contributed to the success of the popular and improvisational theatre of the commedia dell'arte. The equivalent in Jarry's work might be the French 'blague' or 'put on'.²

Upon comparing the short scripts of the futurist synthetic theatre (*sintes*), it is remarkable how similar many of these are in plot, style and length to those of the commedia dell'arte. Though instead of the various stock family types of Harlequin, Pantaloon, Columbine, Captain and the Doctor, we meet in the futurist theatre the equally representative types, husband, wife, lovers, clerk, doctor, deputy, student, tenant, youth. And in the mechanical movements of performers or the introduction of mechanical devices into the futurist works, no mention is made of the acrobatic training or the early use of simple mechanical contrivances in the plays of the commedia. Instead, we are lead to believe that the mechanical movements of the performers in Balla's *Printing Press* were somehow arrived at 'spontaneously' and even 'echoed similar ideas by the English theatre director and theoretician Edward Gordon Craig' (p. 17); and this, when Craig himself revealed more than a passing interest in the commedia and various forms of Eastern and Western puppetry. A useful reference could have also been made, in this instance, to Adolphe Appias' championing in the 1890's of Dalcrozes eurythmics, a means toward establishing a synthetic deal of theatre, a 'living art'. We are not even reminded of the fact that Craig's magazine 'The Mask', from its conception in 1908, had regularly carried feature articles on the forgotten history of the Italian theatre — the commedia dell'arte, *sadre rappresentazioni*, the comedies of Terence and the spring festivals of Tuscany.

Though the author sets out to give a reasonable account of the synthetic theatre performance of the futurists, she falls down badly on the description of some of the events themselves, this probably precipitated by a misreading of the scripts available. The artist hero in Boccioni's *Genius and Culture*, for example, is not, as the author contends, in the act of clumsily committing suicide but is wallowing in the death throes of Baudelairean ennui.³ While in this 'disastrous' state, he is actually hastened to his death by the well-meaning critic who, impatient to get on with the job of providing history with a hero, 'accidentally' stabs the artist with a letter knife. And (perhaps) with the desire to compile absolutely everything that may serve to give the reader a complete understanding of futurist performance, she omits the valuable few. One person is the important futurist photographer and filmmaker, Anton Giulio Bragaglia, the producer director of *Thais*, 1916, the only surviving futurist film. It was Bragaglia, who, astride a motorcycle, at a nighttime event he had arranged, reportedly pursued his audience through a 'labyrinth' of rags and other hanging objects. This was appreciated by the artists of the sixties as one of the first 'happenings' and was translated by Robert Filliou and published in the early sixties by Dick Higgins' New York based, Something Else Press. However, as Goldberg has also seen fit to minimize Higgins' and Filliou's important contributions to the 'happening era', she may not have had an opportunity to come across this piece of documentary evidence. But then, this is strange, considering that the overall design and choice of material for at least three sections of the book, is vaguely reminiscent of another Thames and Hudson book, Adrian Henri's *Total Art: Environments, Happenings and Performance*, 1974, which also includes the Bragaglia event and which did attempt, albeit unsuccessfully, to deal with the history of the *gesamtkunstwerk*. It is a pity that the author has devoted so little attention to futurist photography and filmmaking. In the domain of photography, the work of Bragaglia as well as Marey and Eadweard Muybridge provide interesting comparisons to some body-work of the late sixties and early seventies and to certain tableau vivant works.

And in futurist cinema, she would have found the culmination of all of their endeavours at 'synthesis', for as it was clearly presented in the Manifesto of Futurist Cinema 1916, painting + sculpture + plastic dynamism + words in freedom + composed noises + architecture + synthetic theatre = futurist cinema. (Tisdall and Bozolla, 1978, p. 73).

Although Meyerhold is accorded a rightful primary place in the development of a revolutionary theatre in the chapter on Russian performance — perhaps because of his increasing importance for the development of contemporary western theatre and performance — this appears at the expense of any comments concerning the contributions made by the two other important figures in the restructuring of the post revolutionary Russian theatre, Lunarcharsky and Stanislavsky. Any discussion of Russian theatre, as Huntly Carter acknowledged in his seminal work *The new theatre and cinema in Soviet Russia* (1924), can benefit from an understanding of the relationships between these three principal figures, especially their differences in ideology and the methods they used in restructuring the theatre to further the significance of the new form of social organization. For instance, the change from a form of idealism in Stanislavsky's so-called 'actualism' to a more materially oriented theatre performance characterized as Meyerhold's 'conventionalism' is important enough to be acknowledged. If not, one would have thought that a few pages could have discussed the existing differences between some forms of theatre and performance as well as the relationships between political ideology and mode of production.

And while Foregger, founder of the 'ideologically aberrant' Mast for theatre⁴ is given ample coverage, other equally important figures are almost totally disregarded — Tairov of the Kamerny theatre and Pletnev of the Proletcult theatre. These two were perhaps the

most active, outside of Meyerhold, in exploring new types of internal relationships within the theatre (set design, acting method, stage machinery, etc.) and external, between the composition of the theatre and its means of presentation to the public.

Meyerhold's production of 'Mystery Bouffe' written by Mayakovsky, with cubist influenced set designs by Malevich, is not mentioned even though one eminent scholar (Edward Braun) has placed this as one of the great achievements of the revolutionary theatre in Russia. Even in its own time, it was described as quintessentially communist in character and while Lunarcharsky criticized it for its eccentricism⁵, he wrote in 1918, "it goes straight to the heart of the worker, the red soldier, the typical impoverished peasant", (reprinted in *Art in Revolution* catalogue, Hayward Gallery, London 1971, p. 77).

While the author includes a marvellous series of photographs of Meyerhold's biomechanical exercises, a series of 'sixteen etudes' for the training of actors, she lessens the significance of these by relating 'biomechanics' solely to Taylorism.⁶ Meyerhold's use of biomechanics could be more adequately explained by the director's sustained interest in the training of the commedia dell'arte performers, Japanese and European puppet theatre, and to Marinettism, distinguished by Huntly Carter as a "modernolatory and the idealization of the machine" (p. 71). Even the early behaviourism of Pavlov could have served as a more likely source for Meyerhold's method of actor training than any appropriation of Taylorisme bruit. In my opinion, more work would have to be done in this area before any definitive statements of the kind Goldberg writes could be made.

Though it would have been difficult to include within the scope of work such as this every figure of some importance in the restructuring of the Russian theatre, some mention should have been accorded Alexander Vesnin, the constructivist stage architect of many of Tairov's productions including Racine's *Phedre* and T.G.K. Chesterton's *The Man Who Was Thursday*. Perhaps it was the passéiste character of the plays themselves that led the author to neglect these important set constructions; but then this is difficult to argue when the designing of sets often became an important influence upon the manner of presentation of the works themselves.

It is then paradoxical that the development of set and stage design seems to have influenced the author's decisions to include some works in the performance class and to leave others out. One must ask why the previously mentioned Mayakovsky's *Mystery Bouffe* is omitted, as well as any discussion concerning one of the most important products of 'eccentricism', Meyerhold's *Tarelkins Death*. All we are offered is a photograph upon which to base our understanding of the work. As an example of further insult to good scholarship, it is worth mentioning in passing that the great Russian film director Eisenstein, who was for a while 'lab assistant' to Meyerhold, and later director of the Moscow art theatre, staged while in residence as a 'montage of attractions', Ostrovsky's *Enough Simplicity in Every Wise Man* (a popular addition to the yearly productions of many of Moscow's theatres) not, as the author has written, *Diary of a Scoundrel*.

Chapter three, Dada, opens with a useful discussion centered on the behaviour and work of two expressionist playwright performers, Frank Wedekind and Oskar Kokoscka. However, while Wedekind's libertinism, (closer to misanthropy on some occasions), is given close scrutiny, this is at the expense of any major comments concerning his writing or productions. This is unfortunate, especially when a useful connection could have been made between one of his major works, *Awakening of Spring*, and Meyerhold who much admired the work and finally produced it in 1907. Under his lead, the production was broken into three or four separate scenes, produced, according to Carter, "at once". And while the author has taken the opportunity to mention the prototypical expressionist production *The Beggar* by Reinhardt Sorge, Oskar

Kokoschka's other major expressionist work *The Burning Thornbush* is omitted. Several other playwrights and their productions could have also been mentioned in this context. Georg Buchner, whose *Woyzeck*, first published in 1879 and finally produced in 1913, was a major influence on the form of early expressionist drama: the later work of Strindberg, particularly the *Dream Play* (1902), Walter Hasenclever's *Humanity* (1918), August Stramm's *Powers, Awakening or Happening* (from the early 1920's); and to the theatre historian at least, the two best known of the early expressionist plays George Kaiser's *Gas I* and *Gas II*. Other notable productions could have been mentioned, Ernst Toller's *Machine Wreckers* (1902) and the first American expressionist drama, *The Emperor Jones* from 1920, by Eugene O'Neill.

In fact, an extra chapter could have been accorded expressionist types of theatre and performance, for it is with the expressionist production that modern stage machinery, which should be of more than a passing interest to historians of performance, is first brought into play. Many of the expressionist works were built on an episodic system of scene changes and thus required 'fades' between scenes. Here, for the first time in the history of theatre, we can discern the influence of cinema. To facilitate this new method of scene change we see the use of the revolving stage, wagon stages, cycloramas, and scrim drops, all of which were to become staples in the stagecraft of the expressionist and later forms of theatre. Another result of this theatre's attempts to compete with cinema on its own terms, or more properly, to extend the 'realism' of the cinema, is the development of modern forms of 'theatricalism'. Theatricalism became, in the hands of the expressionist directors, a means towards tipping the scales in theatre's direction as the art form with the closest relationship to 'life as it is lived', and 'life as it is to be understood'.

But then to include these points may have only served to point out the hopelessness of dealing with an independent history of performance, that even with, as the author writes, 'its boundless manifesto', is inextricably bound to the history of stagecraft, stage architecture, scenery design, costumery, theories and methods of acting and performing, playwriting, stage lighting and in the twentieth century at least, the history of photography, cinema, sound craft and television.

The most useful sections of the book are chapters three, four and five, dealing respectively with Dada, Surrealist and Bauhaus performance. These are probably successful because, for the first two mentioned, the sources available are more than adequate to draw material from and for the Bauhaus, a substantial number of documents exist which would enable further work to be done. Acknowledging this, the author appears to have embarked on some original research. However, it is in the spirit of 'raising questions and gaining new insights', which the author so generously solicits in her forward, that I would venture a few queries and briefly underline what I feel to be problems in these areas.

A few of these I have previously touched upon; the difficulty of dividing a history of performance from that of theatre, painting, poetry, etc. In this area, and more particularly as this problems of division relates to Dada, we have a type of performance that has post-factum been almost entirely appropriated by the history of visual art, usually at the expense of any discussion bearing on its socio-political relevancies upon which I would tentatively assert, the whole importance of Dada as a modern art 'movement' should be based. While the author does deal with some of the intricacies and effects of the political situation: the facts, for instance, that Hugo Ball and Emmy Hennings arrived in Zurich as a direct consequence of draft evasion, and that Lenin and other notable exiles were also in Zurich at the time; we are given few additional insights into the enormous impact the first world war had on the principal protagonists at the Cabaret Voltaire and their audiences, nor of the post-war situation in Paris and Berlin. And apart from a passing remark about Andre Breton's 'obsession with Freud', no mention is made of

the lengthy discussions members of the surrealist group entered into on the subjects of the unconscious in art production, psychoanalysis, the interpretation of dreams, the nature of the occult and trance states, or Eastern mysticism. American jazz, serialized films such as *The Perils of Pauline* and *The Exploits of Elaine* starring the inimitable Pearl White and well patronized by the surrealists at the time, *The Folies Bergere*, the theatre des Champs Élysées where Josephine Baker's performances 'wowed' her audiences, alcohol, hashish, opium and religion are left unmentioned. Trade union movements, strikes, demonstrations, Marx and communism are passed over in silence, as are the various forms of nationalism gaining ground in France, Germany and Italy by the twenties. Scientific and technological developments, philosophical debates, the emancipation of women, literature — in short the attention given to major historical events and popular movements — the context within which performances were presented, is negligible.

A study that dealt with the relationships between literature and performance, for example, would certainly have accorded Raymond Roussel's work more important than the single illustration⁸ (notwithstanding that a picture may be worth a thousand words) and the one mention that Ms. Goldberg gives him, especially since Roussel's *Locus Solus* (1922), was so enthusiastically received by the surrealists that they attended en masse for the first week's run of performances and summarily dealt with any negative responses from other members of the audience. And while the author deals with the antagonisms between Tzara and Breton, she does not mention the deep enmity that existed between Cocteau and the surrealists, particularly Breton, who regularly barracked the former's performances.

Antonin Artaud, an early member of the group and short-term editor of *La Révolution Surréaliste*, whose desperation in life provided a long term inspiration to the surrealists; the man who introduced Breton and others to mystical philosophies and performance forms of the East, and who outraged the group by suggesting the performance potential of a police raid on a brothel; Artaud whose writings were to alter the state of theatre and performance for nearly six decades to the present, is given less than two paragraphs and most of this is taken up with his founding, along with Roger Vitrac and Aron, of the Theatre, Alfred Jarry. The rest concerns an early Artaud work, *The Jet of Blood*, which the author describes dismissively as having "only barely escaped the classification 'play for reading'." (p. 62)

And to back track a little to Dada, Kurt Schwitters's proposal for a Merz theatre could have been given more coverage, particularly as it is mentioned in Schwitters's documents several times and in some ways represents the culmination of his Merz concept. One could almost say that this is the first conceptual theatre.

After explaining in an essay *Merz* (1920), the basics of his Merz theatre, he moves into an extraordinarily surreal description of the 'experimental stage':

"Take in short everything from the hairnet of the high class lady to the propeller of the S.S. Leviathan, always bearing in mind the dimensions required by the work.

Even people can be used

People can even be tied to backdrops

People can even appear actively, even in their everyday position, they can speak on two legs, even in sensible sentences". (Motherwell, 1951, p. 63)

He was to moderate this later with:

"Meanwhile this publication aroused the interest of the actor and theatre director, Franz Rolan who had related ideas, that is, he thought of making the theatre independent and of making the productions grow out of the material available in the modern theatre: stage, backdrops, colour, light, actors, director, stage designer and audience, and assume artistic form, we pro-

ceeded to work out in detail the idea of the Merz stage in relation to its practical possibilities, theoretically for the present. The result was a voluminous manuscript which was soon ready for the printer. At some future date perhaps we shall witness the birth of the Merz composite work of art. We cannot create it, for we ourselves would only be parts of it, in fact, we would be mere material". (p. 65)

Performance at the Bauhaus is well documented, even if one treats with a certain amount of scepticism, the claim made by Goldberg, that there was instituted at the Weimar Bauhaus, "a stage workshop, the first ever course on performance in an art school" (p. 63). And, it is indeed ironic, that even with her thorough knowledge and understanding of Oskar Schlemmer's work, she neglects an important aspect of his theoretical writing which could have assisted her in providing at least some distinctions.

His 'Scheme for Stage, Cult and Popular Entertainment' actually divided up into a simple yet exacting table, a list of 'stage' activities according to:

place (temple, architectural stage, podium, fairground etc.), person (priest, prophet, speaker, actor, fool, etc.), genre (religious cult activity, folk entertainment, cabaret, theatre, peep show, consecrated stage, circus), speech (sermon, ancient tragedy, Shakespeare, improvisation, conferencier, clownery, etc.), music (oratorio, opera, wagner, music hall, circus, folksong) and dance (dervish, gymnastics, ballet, mime, mummery, folk, acrobatics). (Schlemmer, *Man and Art Figure*, from the Theatre of the Bauhaus, 1918-19).

The term 'stage' *bühne* as Schlemmer used it had an abstract sense. It was open and inclusive. It could conceivably have served him as a synonym for performance, while theatre becomes a concrete designation for a single aspect of the 'stage' performance. The 'stage', for Schlemmer, was the ideal fulcrum for the dialectical relationship between theatre and all the other 'stage' constituents, and life. As he wrote:

"The question as to the origin of life and the cosmos, that is, whether in the beginning there was Word, Deed or Form — Spirit, Act, or Shape — Mind, Happening, or Manifestation — pertains also to the world of the stage,..." (p. 18)

This led Schlemmer to differentiate between an oral or sound stage (*sprechoder Tonbühne*), the play stage (*spielbühne*) and the visual stage (*schaubühne*) (p. 18). These, in turn, had corresponding representatives in the author, actor and designer and could be arranged 'with one of them predominating' into a mathematical form (*gestalt*). The 'executor of this process, became, according to Schlemmer, the 'universal *regisseur* or director' (p. 20). He even made provision, unusual in his time and during the age of growing specialization, for the production of any performance by a single individual who was to become, at once, author, actor, designer and director. While he was able to separate out the constituent features of the 'stage' (performance), his aim, in accordance with the Gropius philosophy, was to produce a theatre of totality; a theatre which Moholy-Nagy described in his essay 'Theatre, Circus and Variety':

"With its multifarious complexities of light, space, plane, form, motion, sound, man — and with all the possibilities for varying and combining these elements — must be an ORGANISM" (p. 60).

Perhaps it only remains to be intimated that had Goldberg followed more closely Schlemmer's thought processes, she would have been less beguiled by performance's "boundless manifesto" and less inclined to engage in that form of distillery previously described. But then perhaps it was the very "openness" — the wholistic and utopian nature of Schlemmer's thought, that led her to conclude that performance had a 'boundless manifesto' in the first place. If this is so, perhaps the book would have been more representative of performance as a whole had it fully encom-

of the Merz stage,
theoretically to
nous manuscripts
r. At some future
birth of the Merz
create it, for we
n fact, we would

documented, even
scepticism, the
was instituted a
rop, the first ever
ool" (p. 63). And
r thorough kno-
er Schlemmer's
ct of his theory
her in providing

Popular Enter-
ple yet exacting
g to:

dium, fairground
actor, fool, etc.),
entertainment,
separated stage,
agedy, Shakes-
clownery, etc.),
sic hall, circus,
nastics, ballet,
chlemmer, Merz
f the Bauhaus

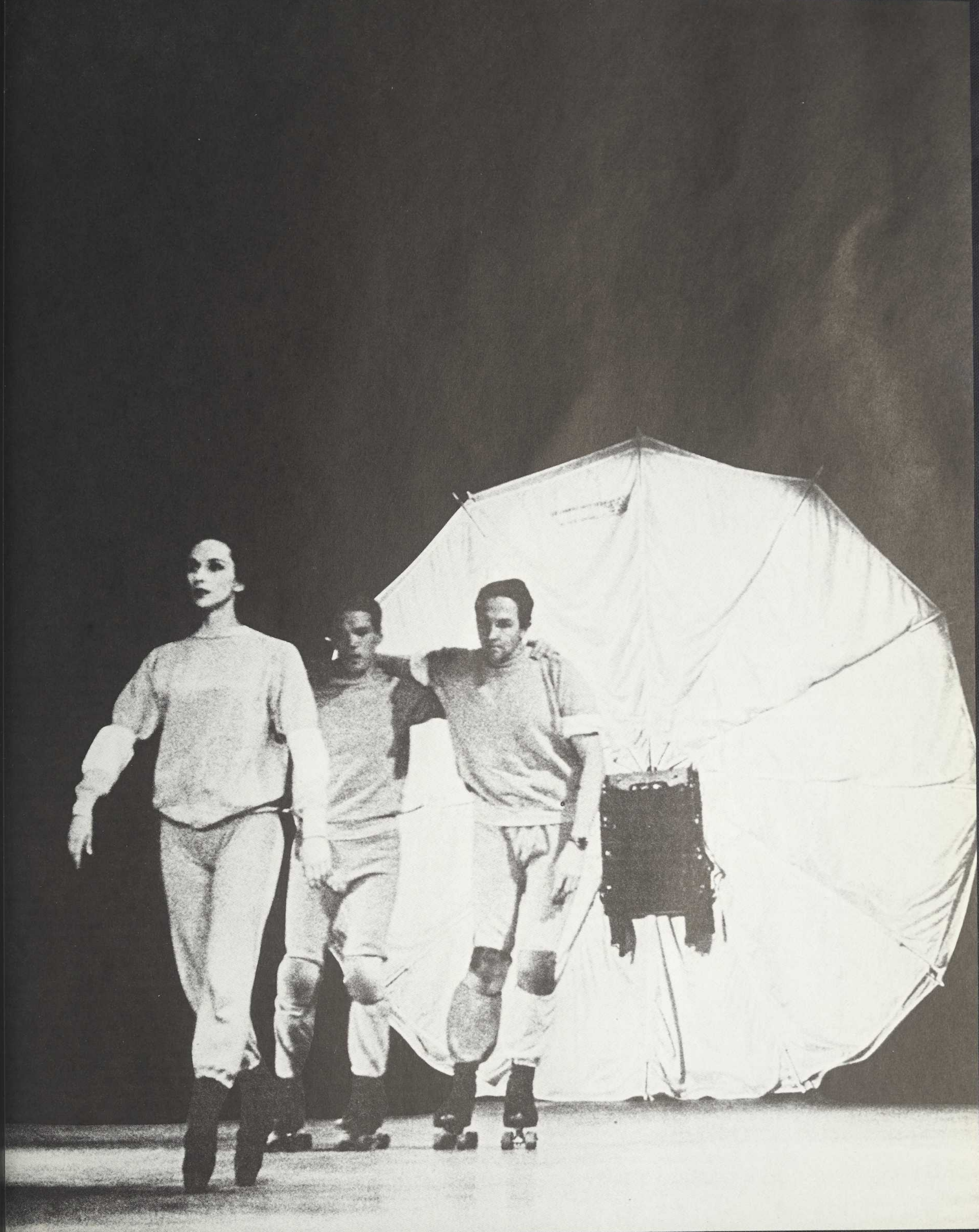
r used it had an
ve. It could con-
nym for perfor-
ete designation
formance. The
fulcrum for the
tre and all the
e wrote:

nd the cosmos,
as Word, Deed
nd, Happening,
ne world of the

ween an oral or
the play stage
haubühne) (p.
representatives
could be arran-
to a mathema-
this process
e 'universal' re-
made provision
of growing spe-
formance by a
at once, author
was able to se-
the stage' (per-
th the Gropius
e of totality, a
d in his essay

light, space
nd with all the
ing these ele-
D).

ated that had
mmer's thought
egulated by per-
less inclined to
usly described
openness' — the
mmer's thought
rmance had a
e. If this is so,
more represen-
it fully encom-



passed Schlemmer's use of the term 'stage', and included more of its constituent elements.

The most disappointing chapters, considering the availability of material and the closeness in time to the present, are the last two: chapter six, American and European Performance c 1933-1970, and chapter seven, Seventies Performance. Though the former adequately documents Black Mountain College and the Bauhaus connection through the work of Xanti Schawinsky and the important initiatory experiments conducted there by John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham and others, no mention is accorded the work of the Living Theatre (Julian Beck and Judith Malina). While their productions from 1951 cannot be classified as happenings, they were important for the development of the new 'performance' of the late fifties and early sixties and at least as important as Cage's for the introduction of some of Artaud's theories into the American scene. On the European side, one wonders why Jerzy Grotowski's theatre Laboratory, Tadeusz Kantor's Cricot 2, Ariane Mnouchkine's Theatre du Soleil, Jacques Michet's Aquarium theatre, the Teatro Libero di Roma, Peter Brook (Marat Sade), Jean-Louis Barrault (Rabelais) and the countless other European and American avant-garde theatre groups operating through the fifties and sixties are not included. If Robert Wilson and Richard Foreman constitute the performance fringe for the seventies, why can't these groups and people for the fifties and sixties?

A serious omission is the other giant of the music world besides Cage and almost as important for contemporary performance, Karlheinz Stockhausen. From the fifties, in France, the tachiste Georges Mathieu, who used to paint in costume in front of an audience, could have been included. Gustav Metzger's public demonstrations of auto-destructive art of the late fifties could also have been mentioned.

The Fluxus 'group', if we can call them that, are given the worst treatment. In fact, this is the most short-changed group in any of the histories of recent art. It is ludicrous to find on a single page, no less than thirty-eight artists mentioned and twelve works 'more or less' described. And this about wraps up Fluxus, a loosely formed international grouping of individuals of varying ideological persuasions, spanning four continents; a 'group' which, during the early sixties, included more than fifty artists, all producing events, performances and demonstrations of various kinds. This is particularly unforgivable when there exists an excellent catalogue for a major exhibition of these artists and their work, *Happenings and Fluxus*, arranged by Harold Szeemann and held in Cologne in 1970. The catalogue from this show remains an important resource for any historian of contemporary performance.

Some of the more notable figures included in this show yet excluded beyond name and a one line mention (if lucky) in Goldberg's book are Robert Filliou, Richard Maxfield, Dick Higgins, Ray Johnson, Bob Watts, Walter de Maria, Jean-Jacques Lebel, Terry Riley, Emmett Williams, Walter Gaudnek, Philip Corner, Barzun Brock, Lucas Samaras, Otto Muel, Alison Knowles, Tomas Schmit, Henry Flynt, Gunter Brus, La Monte Young, Ken Friedman, Geoff Hendricks, Zaj (a group from Madrid), Mieko Shiomi, Ben Patterson, Takehisa Kosugi, Arthur Koepeke, Bici Hendricks, Jackson Mac Low, Milan Knizack, Ken Dewey. The list could go on.

Perhaps the worst aspect of this grocery listing is its dismissive nature. The Japanese Gutai group, for instance, who were doing such seminal work in the fifties, at least in respect to later European and American painting, events, happenings and even more recently for conceptual and body art, are listed (in correct order — the usual state of affair for recent art history books which include their work) and then following this, the beautifully dismissive statement '.....had presented their own spectacles' (p. 85). At least Adrian Henri's book *Environments, Assemblage and Happenings* had the decency to include a few clipped descriptions of their work and provided a photograph or two; as did Frank Popper in his book *Art, Action and Participation*, London, 1975.

Perhaps it would have been better had all these artists not been listed at all, so that the significance of their work could be more fully appreciated at some later date.

The treatment given the Fluxus group and the era of the happenings generally, is particularly noteworthy, especially as Yves Klein, Piero Manzoni and Joseph Beuys, important though they are, warrant special sections of their own. And even with these and other notable Europeans, chapter six still represents an imbalance for much of the rest of the work from c 1933 is American.

The situation is somewhat better for the chapter on Seventies performance, though even here the emphasis placed on the New York scene is distortive and even somewhat anachronistic, when for some time now younger artists have stopped using New York as the only index for 'what's going on' and 'what's new' in terms of art production. The most disappointing feature of this last chapter, apart from its disregard for context and its Solocentrism, is its lack of attention to some of the debates that have centered on the qualities that would distinguish certain groups of performance from one another.

Many European artists and critics, for example, have rejected⁹ the term performance altogether just as they had earlier with the American term 'happening', preferring instead the terms 'event' or 'aktion', or more recently in regard to performance, 'demonstration', and a curious word offered by German artist, Franz Erhard Walther — *handlung*. The word 'performance' for Klaus Rinke and Walther is from the New York scene. While the meanings conveyed by their terms fairly closely approximate the meaning of the English word 'performance', they take exception to the use of the term for their work because it has too many theatrical connotations. Another possibility is that they wish to minimize the importance of American work as models for their own production.

It is also interesting that the author has refrained from including many works that while sometimes called performance by the artists themselves, were not performed live, in front of an audience. As early as 1971 Michael Kirby, in a short evaluation of performance works, wrote:

"What are the limits to performance? For several years we have been aware that performance did not necessarily need an audience. It could be done as an activity, in which the performer was his own audience so to speak." (Kirby, 1971, p. 70)

Had Goldberg herself pondered this question, she would have been able to include a number of works from several separate 'genres', that, while called performance by their producers, is not performance the way she has defined it. She would have had to alter her own definition "live art by artists" accordingly. Had she done so, and looked more closely at the artists' own ascriptions for their works, she would have had to include works in the nature of installations, films, videoworks, photoworks, artists' books and records. She would have thus been able to maximize the importance of artists such as Bruce Nauman, whose work in the late sixties and early seventies was crucial for the development of performance, and Terry Fox, who was producing important 'regular and live' performance works in the seventies. She would also have included works by Howard Fried, Robert Rohm, William Wegman, Rita Myers, Linda Benglis, Martha Rosler, John Baldessari, Alan Sonfist, Alan Sondheim, Charles Simmonds, Ed Rusha and Peter Campus to name but a few. In fact, the list of artists and works could go on indefinitely. Had a few of these artists been included, they would have given some index of the extraordinary forms performance has taken in the sixties and seventies, for performance is as endemic

to post-modernist art as it is to post-modern culture.

While I would agree with the author when she writes in her forward that "it (this book) does not pretend to be a record of every performer in the twentieth century", I would take exception to the claim she presents as the alternative, that the book "pursues the development of a sensibility" (p. 7). For a sensibility to be adequately pursued, it must first be sensibly defined. ■

NOTES

1. See Rudolf and Margot Wittkower's book *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A documentary history from antiquity to the French Revolution*. Weidenfield and Nicholson.
2. Though a little academic, it is not too farfetched to relate these to the notion of the 'turn about' in the medieval 'festa stultorum' or feast of fools where 'ordinary citizens and fools lampooned the churches and the ruling classes through the election of 'kings' and 'queens' and 'priests' for laughter's sake ie. *roi pour rire*. As an attack on authoritarianism and control, the 'turn about' was not merely 'allowed' but was actually sanctioned and encouraged by the ruling elite as a means of maintaining the status quo.
3. A later variant of which was to be Tristan Tzara's 'absolute boredom'.
4. Compound term for Foregger's workshop. For a time the productions of his workshop were criticized by his worker audiences for not following closely enough the ideological principles laid down by the revolution.
5. 'Eccentrism' which underlines the Lunacharsky charge is important for it is in this form of production that the whole range of influences on the new Russian theatre, from the commedia dell'arte, circus, puppetry, futurist theatre, to vaudeville and jazz may be seen. In fact, the most insistent characteristic of Meyerhold's theatre was its molding of various elements, and in its outward manifestation — eclecticism — conforms to many of those works within the total art tradition.
6. Taylorism. New methods of worker management and organization of labour designed in the early 1900's by the American, Frederick Winslow Taylor.
7. This form of theatricalism relies for its effect on the audience's collective response to all the 'psychological' nuances of character and feeling exhibited on stage. Stereotypes of behaviour were overplayed to make the 'realism' appear absolute.
8. *Impressions d'Afrique*.
9. Even when the translation *aufführungskunst* would indicate otherwise.

SOURCES

Art in Revolution, Hayward Gallery Catalogue. Arts Council, London, 1971.

Carter, H. *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, Chapman and Dood, Ltd., London, 1924.

Gropius, W (ed) *The New Theatre of the Bauhaus*, M.I.T. Press, Middletown, Connecticut, 1960.

Kirby, M.

Motherwell, R. (ed) *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Wittenborn, Schultz Inc., New York, 1951.

Tisdall, C. and Bozzolla, A. *Futurism*, Oxford University Press, New York, 1978.

PLUS TARD, PLUS TARD...

MICHAEL SNOW

par Chantal Pontbriand

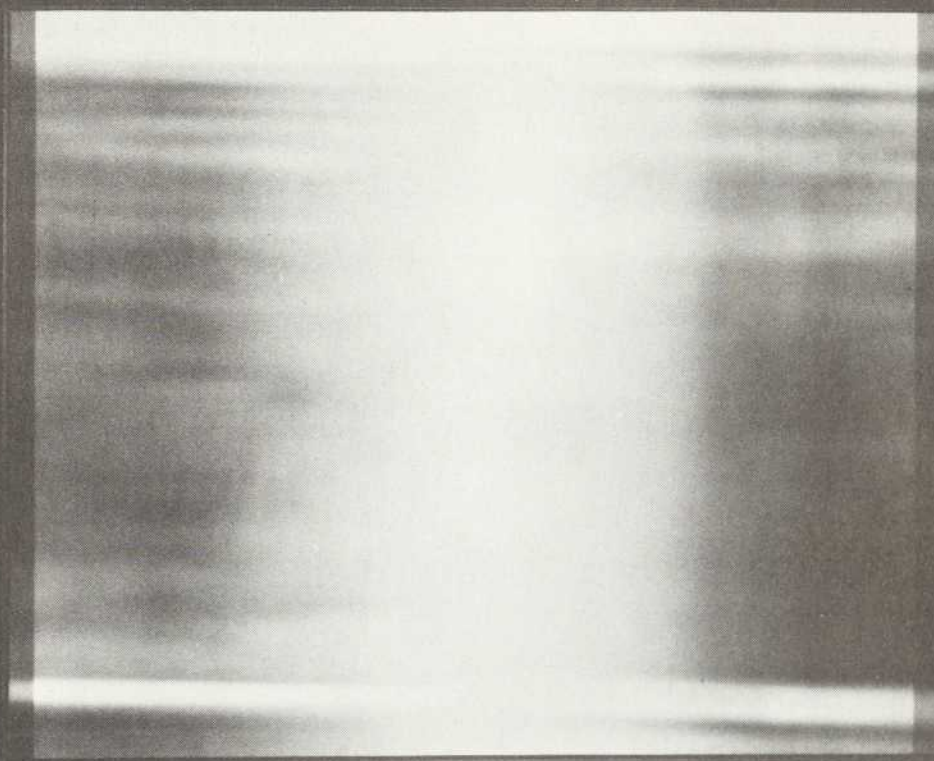
Plus tard (1977) est une oeuvre de Michael Snow qui fut incluse dans la rétrospective qui débuta en décembre dernier au Musée national d'art moderne à Paris¹. L'oeuvre est imposante, comprenant une série de vingt-cinq épreuves photographiques en couleurs, 86 x 108 cm (chacune). Snow a ainsi photographié la salle du Groupe des Sept à la Galerie Nationale du Canada. Les photographies sont cependant très loin de représenter un intérêt de type documentaire. Dans ce *travelling* autour de la salle du musée, les tableaux ne sont jamais photographiés directement avec un foyer précis. Souvent, l'auteur a pris des vues de côté, incluant dans le champ de vision plusieurs tableaux, la moitié d'un tableau, des portes, des étiquettes. Les plans peuvent être pris à différentes distances du mur comme à différents angles. Certaines photos sont floues. On constate que le photographe a "bougé", qu'il n'a pas fait son foyer comme il faut, ou qu'il a exposé sa pellicule longtemps afin d'obtenir une ou plusieurs superpositions. Dans une photo, on peut voir clairement une peinture remplir le champ de la caméra. Cette même peinture peut réapparaître avec d'autres tableaux dans la photo suivante et être à la limite du reconnaissable vu les changements encourus dans la prise de vue. Certaines photos sont entièrement abstraites, ne laissant voir qu'une sorte de balayage de l'image par la lumière. L'utilisation de la couleur accentue les transformations que la caméra fait subir à la réalité, rendant les couleurs originales méconnaissables, ou les fondant de sorte que de nouveaux "tableaux" apparaissent.

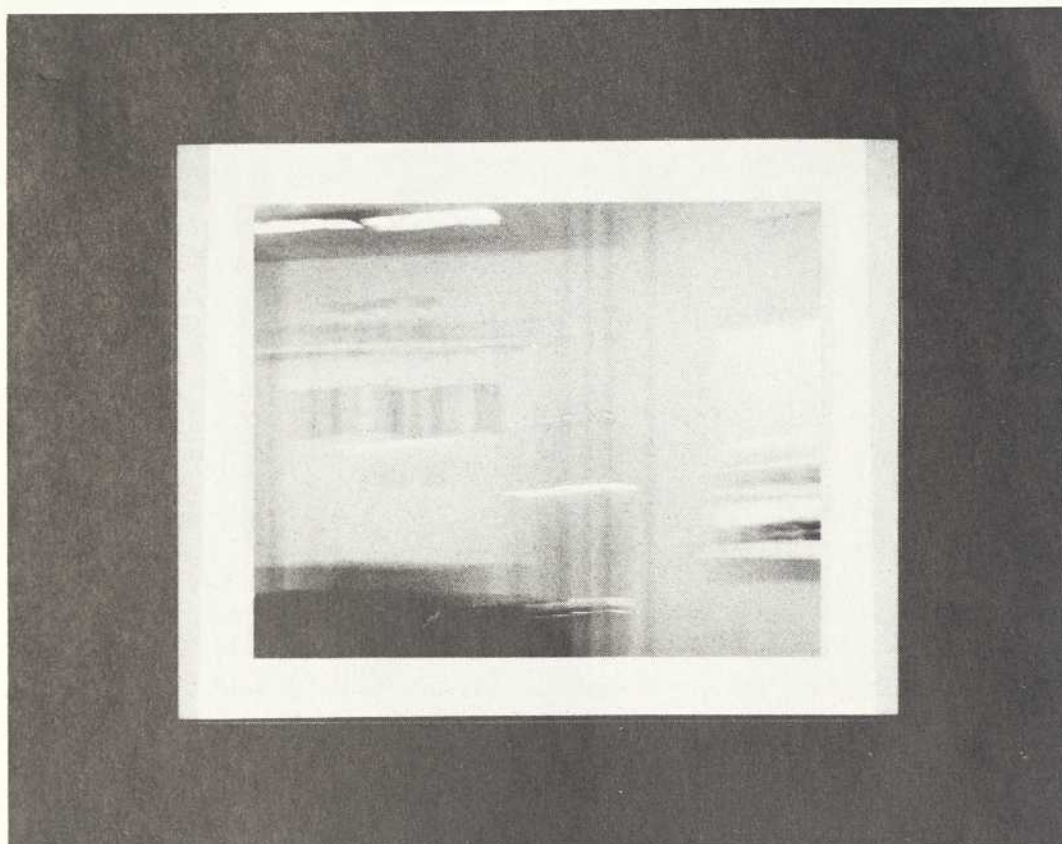
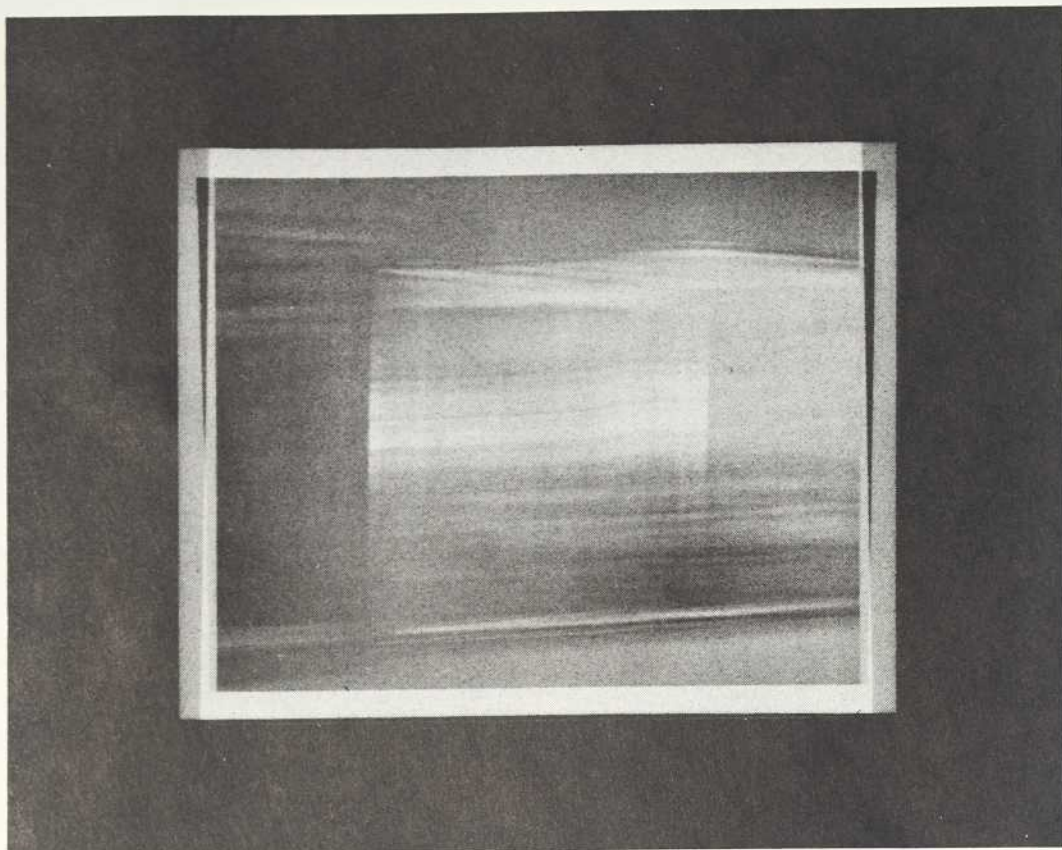
Les distortions que présente chacune des photographies de *Plus tard* inventorient la valeur transformative de la photographie et accusent les différences entre la photographie et la peinture. L'oeuvre de Snow s'est depuis toujours attachée à la multiplicité de différences qui existent entre toutes les disciplines dans lesquelles il abonde, et qui incluent aussi la sculpture, le film et la musique. Essentiellement, chaque oeuvre effectuée, pour arriver à comprendre les différences, un retour sur elle-même, et du même coup, un retour sur son auteur. En quelques sorte, *Plus tard* est une oeuvre à laquelle nous nous attacherons afin de découvrir comment chez Snow les conditions d'existence de l'oeuvre de l'art en général sont exprimées et reformulées sans cesse.

Plus tard est une synthèse qui permettra d'explorer plusieurs caractéristiques de l'oeuvre de Michael Snow — *Plus tard*, puisque métaphoriquement, "le titre se réfère à cette période de temps située entre la peinture des paysages ("enregistrements" réalistes des sujets ayant existé), leur installation ensemble dans une salle de la Galerie Nationale du Canada, mon enregistrement personnel par la photographie de leur présence dans ce lieu, et enfin le présent personnel du spectateur voyant la surimpression finale de ces temps"². On retrouve dans *Plus tard*, comme dans presque toute oeuvre de Snow, ce même type de structure.

Avant d'aller plus loin, disons que le Groupe des Sept dont il est question fut fondé en 1920 par des peintres

Plus tard, 1977, 25 épreuves photographiques en couleurs, plexiglas, cadres de bois peint, dimensions globales: 86.4 x 108 cm, collection: Galerie Nationale du Canada, photo: courtoisie Galerie Nationale de Canada (8 détails).





paysagistes. Ce groupe révolutionnaire dans son intention avait pour but de créer une peinture véritablement canadienne, basée sur des paysages du Parc Algonquin et de la Baie Georgienne: les arbres, les lacs, la forêt, les montagnes, les changements de saisons apportèrent aux artistes du Groupe une source d'inspiration certaine. La vision du Canada que ces peintres chérissaient était une vision de grande nature, la nature vaste, infinie, solitaire du Grand Nord canadien. Cette attitude fut condamnée par la critique de l'époque qui n'y voyait rien de très progressiste. Le Canada s'urbanisait et s'industrialisait rapidement alors que cette nouvelle peinture prenait paradoxalement racine dans une nature sauvage.

Toutefois, depuis que dans l'industrie culturelle de la société bourgeoise tardive, l'identification au héros est devenue le moyen principal de solidifier une conscience réifiée, l'authentique expérience esthétique semble obligatoirement avoir recours à la distanciation ou bien à la réflexion critique³.

Peter Brüger

Snow, comme les peintres du Groupe des Sept, est canadien, et s'est sûrement reconnu des affinités avec ce groupe du début du siècle. La citation, processus dont *Plus tard* est redevable, comporte d'ailleurs une idée d'identification. En général, on cite ce que l'on aime ou ce qui, pour une raison ou pour une autre, nous intéresse en vue d'une intégration à notre propre discours. En photographiant comme il l'a fait, Snow montre un intérêt certain (bien que spécifique) pour le Groupe des Sept. La photographie est d'ailleurs une forme de mémoire extériorisée qui permet de garder le souvenir intact d'une expérience sensible. Mais le paradoxe de *Plus tard* se situe exactement là, c'est-à-dire qu'au lieu de montrer des photographies des tableaux du Groupe des Sept, Snow montre des *photographies*. Le rapport avec les tableaux demeure, mais il est transformé (par tous les possibles de la caméra) par l'acte de photographier. Pourtant, *Plus tard* est impensable sans le Groupe des Sept. Implicitement, une oeuvre s'élabore à travers l'histoire de l'art. Non seulement, elle est référence mais elle est transformation de l'histoire. La référence ne ferait que montrer un intérêt sans engendrer de processus créateur alors que la transformation signale la distanciation nécessaire à la formulation d'une oeuvre nouvelle.

L'ironie est une autre forme que prendra la distanciation dans *Plus tard*. Premièrement, dans le traitement général de la série de photographies, Snow transforme presque en "abstractions" les paysages du Groupe des Sept. Puis, dans des exemples particuliers: le no 1 de la série, paysage de neige signé SNOW '77, le no 15, tableau de Harris, *North Shore, Lake Superior*, où la forme phallique qui se dresse fièrement au milieu du tableau est dédoublée, et semble vaciller, au bord de la chute.

Le Groupe des Sept faisait de la peinture réaliste. En ayant photographié les tableaux du Groupe comme il l'a fait, Snow pose aussi la question du réalisme, mais il la pose non pas en donnant une approximation de la réalité mais en montrant la réalité de la caméra. La réflexion critique l'amène à s'intéresser à la spécificité même du médium qu'il utilise à travers le sujet qu'il a choisi. Snow a déjà traité du paysage dans son film *la Région centrale*. De la même manière que dans *Plus tard*, la caméra devient le sujet réel de l'oeuvre et les tableaux en sont le sujet apparent, dans ce film, tourné dans un Grand Nord, différent de celui qu'a peint le Groupe des Sept, mais tout aussi désertique, Snow s'est servi d'une machine pivotante sur laquelle une caméra tournait afin de capter le paysage de façon totalement inusitée. Le film montre une vision du paysage déterminée par le programme de la machine, et en fin de compte, par le mouvement de la caméra. Le sujet du film, de l'action, c'est le mouvement de la caméra qui balaie le paysage et le ciel dans tous les sens pendant trois heures.

L'oeuvre de Michael Snow est construite, d'un point de vue formel, à partir de *différences*, entre la peinture, la photo, la sculpture, la musique. La plupart de ses oeuvres s'inscrivent dans un genre et permettent à la fois des rapports entre chacun. *De la*, (1970) cette machine conçue par Snow pour réaliser *la Région centrale* (1970-71) est une sculpture lorsqu'installée dans une salle et munie d'une caméra vidéo et de quatre moniteurs répartis dans les coins; le produit de *De la*, est un film. *Rameau's Nephew by Diderot* (*Thanks to Dennis Young*) (1972-74) est un film basé sur le rapport entre l'image et le son. *Midnight Blue* porte sur la représentation, alors que *Painting (Closing the Drum Book)* (1978) et *Morning in Holland* (1969-1974) sont des oeuvres qui ont pour sujet le rapport peinture/photo.

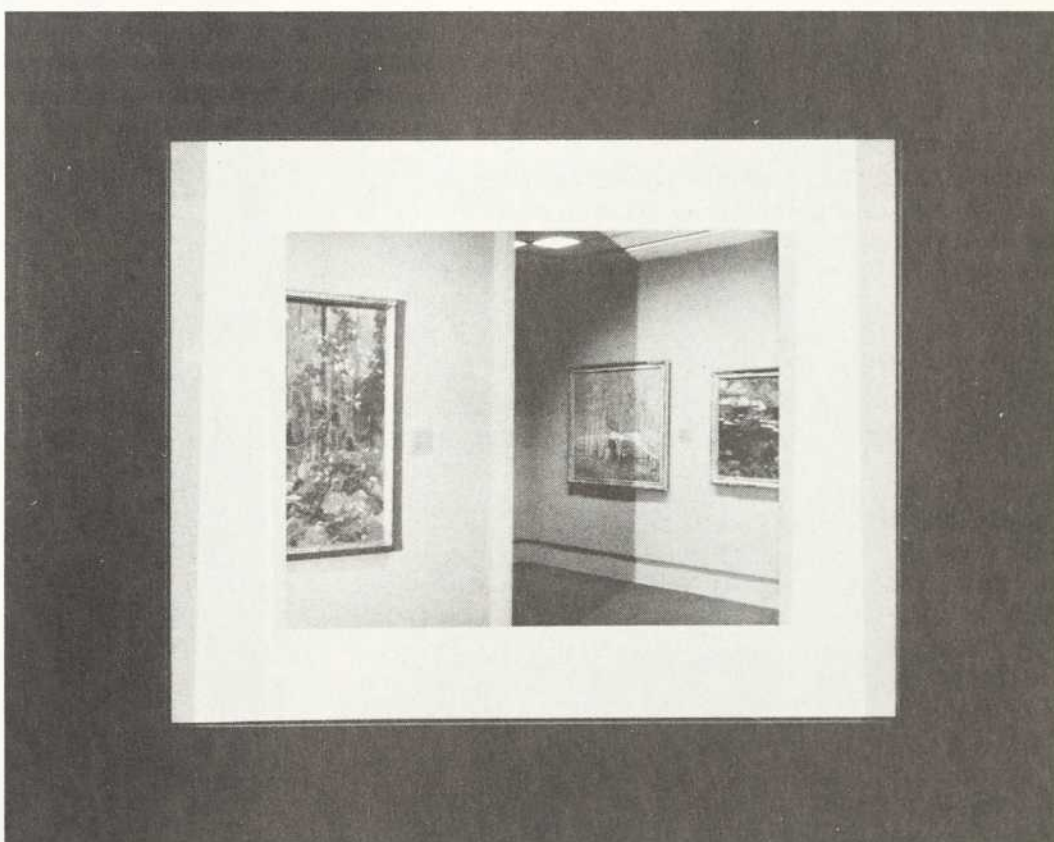
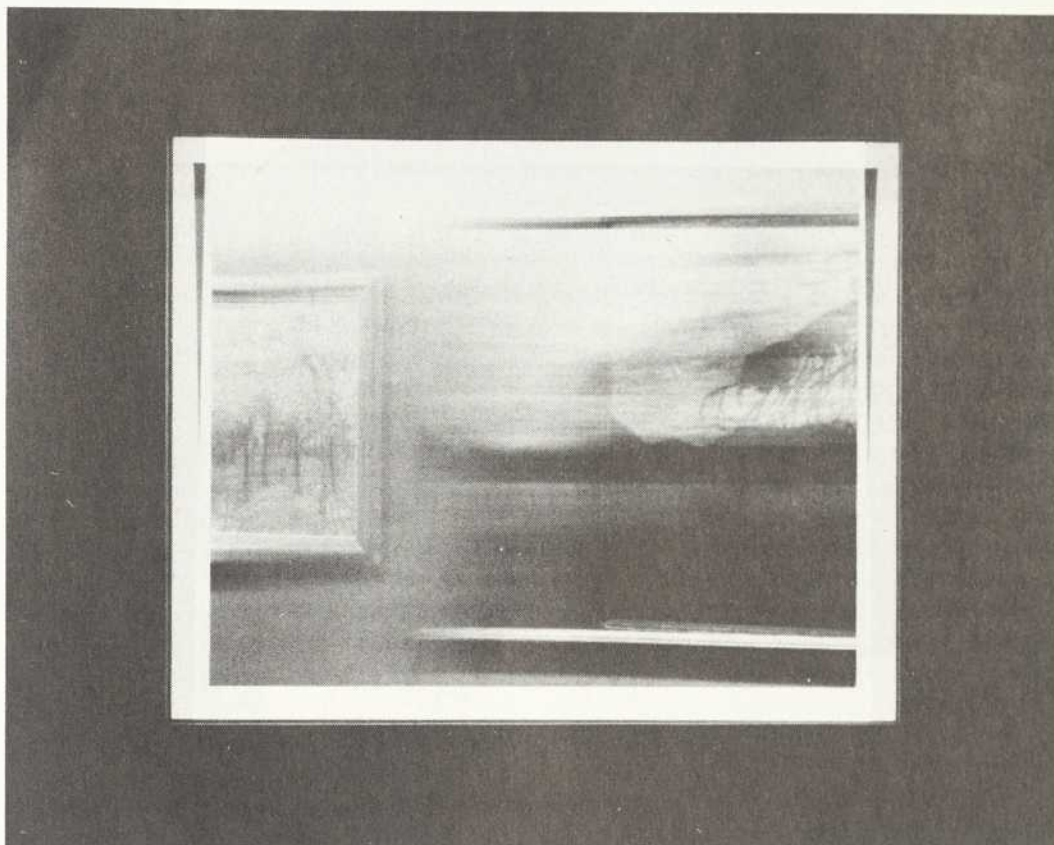
Midnight Blue (1973-74) exprime la différence entre la réalité et la représentation. L'oeuvre est une photographie d'une chandelle allumée sur un fond bleu "nuit" devant laquelle l'artiste a placé un rebord qui sert de base au reste d'une chandelle consumée. Face à cette vision évanescence de la réalité, l'artiste propose une vision de l'art qui serait le moyen de fixer le temps, de capter l'insaisissable, la photographie s'installant en moyen par excellence d'exprimer cette condition première, cette fascination qui s'articule entre le mouvement originaire et la thésaurisation de l'insaisissable. Le même type de dichotomie se décèle au coeur de *Plus tard*, où Snow a vraisemblablement voulu trouver une instrumentation (un *dispositif*, selon la terminologie de Jean-François Lyotard), susceptible de véhiculer une expérience sensible.

Dans *Painting (Closing the Drum Book)*, Snow a photographié des photographies de surfaces colorées monochromes prises à différents angles de sorte que les photographies sont en forme de trapèze. Cette photo (résultat) est posée horizontalement avec un léger angle sur une base élevée à quelques pouces du sol. Naturellement, l'oeuvre, légèrement trapézoïdale, incite le spectateur à la contourner de sorte que ce qu'il perçoit apparaît soit comme un trapèze, soit comme un rectangle. Cette oeuvre en rappelle une autre que Snow a réalisée en 1970, *Side Seat Paintings Slides Sound Film*, où sont filmées une série de diapositives de ses propres tableaux projetées en ordre chronologique. Là aussi, la caméra était placée à angle avec l'écran de sorte que le spectateur avait forcément une vision déformée des tableaux à l'intérieur de l'écran où le film était projeté de façon normale.

Morning in Holland, où l'aspect géométrique et l'utilisation de couleurs primaires fait allusion à Mondrian et DeStijl, questionne aussi la notion de représentation. Alors que dans *Painting* le sujet se trouvait en dehors de l'oeuvre, dans *Morning in Holland*, le sujet est généré à même l'oeuvre. Partant d'une surface recouverte d'abord de seize cartons de quatre couleurs différentes, puis de papier noir, Snow découpa chacun des rectangles de couleurs, par ordre de couleurs (les couleurs se répartissant sur plusieurs rangées). Au fur et à mesure, il remplaça chaque rectangle par une photo de l'oeuvre de sorte qu'il obtint à la fin une oeuvre où chaque rectangle est différent et où chaque rectangle documente le processus de travail à un moment précis.

Snow nous amène à nous intéresser à la réalité de l'oeuvre lorsqu'il met en évidence le processus de fabrication. Une oeuvre photographique en noir et blanc, comme *Of a Ladder* (1971), démontre la déformation obtenue par la caméra, quand d'une position fixe, Snow photographie en plusieurs poses une échelle placée à la verticale 8 x 10 (1969) est une énumération visuelle conçue à partir d'une plaque d'acier inoxydable dont les bords sont soulignés par du ruban noir. La plaque a été photographiée à différents angles de prises de vue. L'oeuvre comprend en tout quatre-vingt photographies qui forment avec des rectangles blancs disposés autour de chaque photo, une grille de 285 rectangles 8 x 10.

Si l'oeuvre met le processus de travail en évidence, elle met également de l'avant son temps de réalisa-



tion. C'est le sentiment que donne aussi *Plus tard*, où le facteur temporel surgit dans la présentation séquentielle de l'oeuvre. Dans un article récent sur Snow,⁴ Dominique Noquez prétend que dans un film comme *One Second in Montreal*, (1969) Snow nous "rend le temps" en nous faisant voir que le cinéma, c'est la photographie plus le temps. En effet, dans ce film, Snow montre une trentaine de photographies de parcs ou de monuments montréalais sous la neige. Dans *Plus tard*, chaque photo est comme une image d'un film fixe. L'unité temporelle lie l'ensemble et amène le spectateur à recréer l'action de parcours qui fut celle de Snow au moment de la réalisation de l'oeuvre. Le spectateur est happé par un mouvement continu qui lui est suggéré par la répétition des éléments de l'oeuvre. On a à la fois envie de poursuivre le parcours et de s'arrêter sur un fragment. Cette hésitation fait bien sentir à quel point ce qui est intéressant, c'est l'espace entre. Sentir que nous sommes dans cette oeuvre comme on l'est dans l'autre. Le même et l'autre. Nous sommes à l'intérieur d'une oeuvre, à l'extérieur de l'autre. *Plus tard* est la mémoire de l'oeuvre intériorisée: à la fois parcours et suite d'impressions. Snow créateur/producteur adopte le point de vue du spectateur: distance psychologique, perception de l'oeuvre. Ce point de vue correspond à la décentralisation du sujet. Le sujet est reporté à la périphérie de l'oeuvre ce qui fait de *Plus tard* un regard qui s'offre à nous.

Les photographies sont montées entre deux plexiglas, laissant voir à l'occasion le mur de la galerie où elles sont accrochées, selon la grandeur de la photographie. Les cadres sont noirs et épais, ce qui renvoie logiquement à la chambre noire à l'intérieur de la caméra. Le temps d'immobilisation du spectateur correspond au temps d'arrêt du photographe.

Snow avait déjà intégré le spectateur à quelques-unes de ses sculptures: *Scope* (1967), *Blind* (1967), et *Sight* (1967). *Scope* fonctionne comme un périscope à l'horizontale et réfléchit la réalité ambiante. *Sight* est une plaque de métal verticale dont une fente permet de voir (de) l'autre côté l'oeuvre: un "cadre" où les deux côtés de la réalité sont visibles. *Blind* est composé de treillis métalliques (environ 243 cm x 243 cm x 243 cm) parallèles les uns aux autres à travers lesquels le spectateur peut déambuler. Ces trois sculptures encadrent l'environnement et incorporent tout ce qui (se) passe devant elles (comme dans *Plus tard*, la caméra incorpore tout ce qui (se) passe devant et avec elle).

Plus tard, dans son accrochage, fait aussi prendre conscience de l'environnement. Galerie dans une galerie, l'oeuvre tient compte du cadre institutionnel, et met en évidence le lieu d'exposition. Les oeuvres/fragments (lesquels? celles du Groupe des Sept ou celles de Snow...) ne sont finalement que des repères pour la prise de conscience d'une expérience totale. On y nivelle (*niveller* dans un sens positif) l'importance de l'art et du non-art, l'oeuvre, le contexte, l'artiste, l'histoire de l'art, le spectateur. Tous, sur un pied d'égalité. La théorie d'Adorno sur l'art et le social peut être rappelée ici:

On ne doit pas chercher les rapports qui lient l'art à la société uniquement dans le domaine de la réception. Ils se trouvent d'abord dans la production. L'intérêt que nous portons au déchiffrement des données sociales de l'art doit nous ramener à celui-ci, au lieu de nous laisser abuser par la recherche et la classification de l'effet qui, pour des raisons sociales, diverge souvent complètement des oeuvres d'art et de leur contenu social objectif. Les réactions humaines aux oeuvres d'art sont depuis mémoire d'homme médiatisées à l'extrême; elles ne sont pas directement liées à celles-ci; aujourd'hui elles sont médiatisées par la totalité de la société. Les recherches sur l'effet ne peuvent saisir l'art comme phénomène social ni revendiquer, comme elles le font sous l'esprit positiviste, le droit de dicter des normes à l'oeuvre d'art... L'art et la société convergent dans le contenu de l'oeuvre et non dans quelque chose qui reste extérieur à l'art⁵.

Le problème de la fonction sociale de l'art se pose dès

qu'on s'attarde à vouloir développer une théorie critique de la photographie. La photographie a introduit dans le domaine de l'art la notion de reproductibilité, liée à celle de la dissémination. Walter Benjamin, dans son essai célèbre "l'Oeuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique", a émis que la photographie signifiait la perte de l'*aura* (la fonction magique de l'art), et qu'ainsi, l'oeuvre d'art serait dorénavant soumise à une appréciation plus critique et distante de la part du spectateur. La distanciation serait donc ce qui permet au public de jeter un regard plus critique sur lui-même, ce qui justifierait la fonction sociale de l'art, tout en marquant la différence entre l'art et le social, tout en rendant la différence acceptable.

Si ce phénomène de distanciation qu'anticipait Benjamin à la fin du XIXe s'est révélé exact et transparent dans une oeuvre comme *Plus tard*, on peut par ailleurs se demander s'il en est vraiment terminé de la fonction magique dans l'art. Car n'y a-t-il pas quelque chose de magique dans l'accumulation de jeux de mots, de contre-sens de chiasmes, de paralogismes qu'emploient Snow? Examinons par exemple le jeu de mots que contient *Plus tard*, comme titre:

- 1) *plus tard*: à voir après, à réexaminer; "*plus tard*, il se souvient"...;
- 2) *plus d'art*: "il n'y a plus d'art", "c'est la fin de l'art..."
- 3) *plus d'art*: "encore plus d'art"...

Sur les sens pluriels du titre, comme de l'oeuvre, on pourrait ergoter longtemps. Michael Snow fait-il plus d'art en photographiant les tableaux du Groupe des Sept? Est-ce qu'il ne fait que nous faire voir plus tard

ce que lui-même a déjà vu, ou ce qui pour lui-même est du *déjà vu*?

Chose certaine, l'oeuvre de Snow est impensable sans celle du Groupe des Sept. Implicitement, elle est unimaginable sans l'histoire de l'art. Pourtant, dès qu'une oeuvre est exposée, elle réintègre l'histoire, même si elle s'affirme dans le présent du spectateur. Aussitôt exposée, visible, une oeuvre en assassine une autre. La force des choses veut que son auteur fasse mieux, et différent. L'art n'est-il pas une expression du moment, en même temps qu'une fixation de ce moment dans le temps. En peinture, le temps est plus matériel, temps de réalisation, temps qui s'allonge, qui signale une histoire. Le temps de la photographie est contracté, abstrait. La photographie fixe l'éphémère, capte l'instantané. Mais, ce que l'artiste vise en général, souhaite, c'est la valeur d'une expérience éternelle, une modification (garantie de la visibilité) dans un continuum espace-temps.

C'est dans ce dilemme mort/vie que l'on retrouve la multiplicité des sens de *Plus tard*. Dès lors, tout est plausible. Les tableaux réalistes se métamorphosent en abstractions et le spectateur s'engage dans le parcours que lui propose l'auteur. Ses yeux glissent sur la surface visible et dans un mouvement irréfutable; il associe son corps à l'oeuvre où il perçoit ce que la pellicule sensible a recueilli: flous, tremblements, arrêts, départs. Tous les temps se retrouvent dans ce qui au fond, grâce à la photographie, est une musique du corps rendue visible, rendue vivante et ressuscitée.

II

Ce qui constitue l'identité de notre personne ("Je" regardant "Moi"), ce n'est pas seulement le fait de nous regarder nous-mêmes, mais c'est

Blind, 1968, sculpture en acier peint, 246,4 x 245,8 x 246,4 cm collection: Galerie Nationale du Canada,

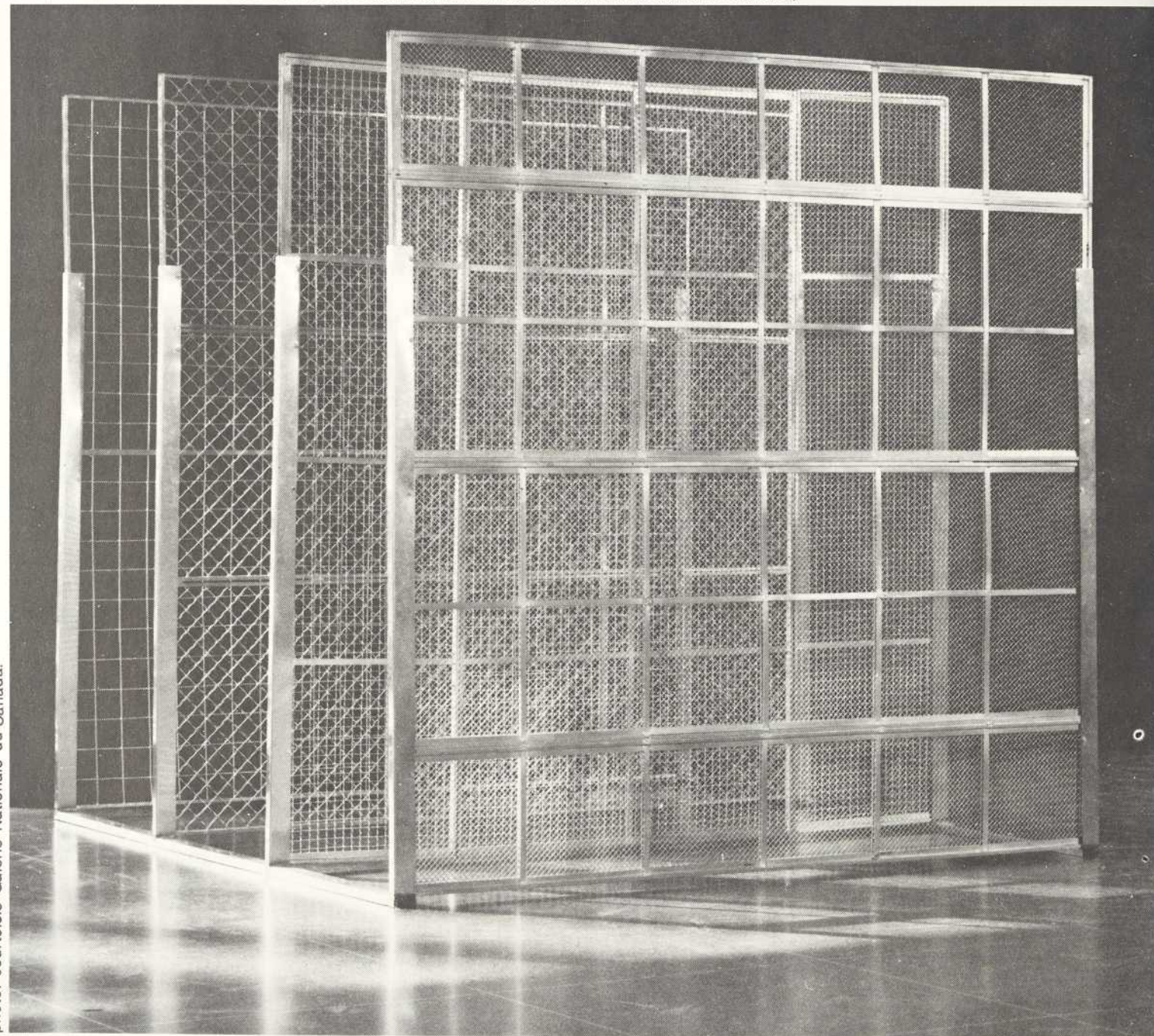


photo: courtoisie Galerie Nationale du Canada.



De La, 1969-1972, sculpture mécanique en aluminium et acier avec commandes électroniques, caméra de télévision et quatre écrans, base en bois peint, 182.8 cm x 243.8 cm, collection Galerie Nationale du Canada.

aussi le fait de regarder les autres nous regarder, la reconstitution et la modification de la vision que les autres ont ainsi de nous;... même si une vision qu'autrui a de moi est rejetée, elle est cependant incorporée, sous sa forme rejetée, de façon à faire partie de mon identité personnelle. Mon identité personnelle devient la vision que l'autre a de moi. Ainsi "je" devient un "moi" dont les autres ont une vision erronée. Cela peut devenir un aspect essentiel de la vision que j'ai de moi-même.⁶

R.D. Laing

Dans la première partie de ce texte, nous avons souligné les rapports entre Michael Snow et le Groupe des Sept au niveau de leur commune identité canadienne. Mais alors que ce rapprochement nous menait dans un premier temps à analyser les différences entre les photographies de Snow et les tableaux du Groupe des Sept, cette deuxième partie portera sur la façon dont Snow affirmera sa propre présence dans *Plus tard*.

Le sujet de l'oeuvre étant le parcours, l'oeuvre est structurée de façon à ce que le spectateur puisse se mettre à la place de celui qui a fait le parcours, dans un premier temps. Dans quelle mesure ce parcours est-il bien celui de Snow? Quelle est la part d'aléatoire dans ce que montrent ses photographies? À quel point cet aléatoire est-il véritablement le fruit du hasard? En fait, qu'est-ce qui

dans cette vision du Groupe des Sept, appartient à Snow, ou sinon correspond aux lois du hasard? Et pour pousser plus loin, qu'en est-il de la lisibilité de l'oeuvre? Car le spectateur juxtaposera inévitablement sa propre lecture à celle que propose Snow, que propose le conservateur qui a fait l'accrochage des tableaux...

Pour arriver à circonscrire Snow dans l'oeuvre, il est nécessaire de s'interroger sur la manière dont la photographie fonctionne en tant que signe. Le touriste qui prend une photo par exemple, s'exécute pour éventuellement montrer aux autres qu'il était là. La photographie joue le rôle de témoin. De même, nous savons, en regardant *Plus tard*, que Michael Snow était là, dans la salle du Groupe des Sept de la Galerie Nationale du Canada, à un moment quelconque. Nous en avons "la preuve" photographique. Charles Pierce distingue trois types de signes fondamentaux: l'icône, le symbole et l'indice. L'indice est le type qui nous intéresse: le signe étant lui-même pris dans le sens du représentant. La photographie fonctionne comme un indice⁷.

Dans *Plus tard*, plusieurs photographies de la série renvoient plus directement à leur auteur. Au no 16, la photographie montre l'ombre de Snow alors que la première photo montre un paysage de neige signé SNOW '77.

On se souviendra que dans *One Second in Montreal*, Snow avait filmé des photographies de Montréal sous

la neige. En 1967, il réalisait *Snow Storm February 8, 1967*, une oeuvre en quatre parties, émail sur masonite et bois, chacune des parties étant trouée de cinq petites "fenêtres", laissant voir une photo de fenêtres d'un édifice prise à travers une fenêtre de l'édifice d'en face, à travers la neige. Une inscription est lisible au bas de l'oeuvre: "Michael Snow, 67", écrite à la machine. Au-delà de ce qu'on pourrait appeler un jeu de mots et d'images, entre le nom de Snow et l'image de la neige, on peut dire que Snow utilise l'image de la neige pour donner une double signature à l'oeuvre.

Traces, 1977, est une photographie du pouce de Snow, dont le contour a été souligné au crayon. Là aussi, Snow combine le sujet avec l'objet de son discours, montre le processus derrière l'oeuvre, de sorte que l'oeuvre réfère à elle-même, comme elle réfère à son auteur. *Venetian Blind ¾*, 1970, s'inscrit dans cette catégorie d'oeuvres où Snow fait connaître, ou du moins sentir, sa présence. Il s'agit d'une série de photographies Polaroid prises à Venise où, tenant la caméra à bout de bras, les yeux fermés, Snow réalisa une série d'autoportraits en plusieurs endroits différents.

Cette série d'auto-représentations nous porte à identifier dans l'oeuvre de Snow un certain courant autobiographique, que l'on découvrirait aussi dans *Plus tard*. L'autobiographie en tant que matériau/référence apparaît dans nombre d'oeuvres aujourd'hui et la critique a souvent tendance à y voir

un mouvement ou une catégorie d'art. Il devient nécessaire de définir l'autobiographie, en posant comme prémisse qu'elle consiste à parler de soi ou à parler des autres soi-même. En photographie, cela équivaut à se montrer soi-même ou à montrer les autres. "Se montrer soi-même", c'est faire un autoportrait. *Authorization*, 1969, est un autoportrait de Michael Snow, constitué de cinq photographies de l'artiste se photographiant⁶. La répétition des photographies et leur superposition produisent la mise en abîme du sujet par lui-même.

Outre l'autoportrait, l'autobiographie en photo pourrait être omniprésente, puisqu'il s'agit de l'enregistrement sur pellicule d'une situation dont est nécessairement témoin le photographe. Toute photo en principe pourrait être interprétée comme étant autobiographique. Admettons cependant qu'elle est autobiographique seulement si l'auteur effectue un choix personnel où il se reconnaît lui-même et que cela fasse partie d'un processus d'identification. On retrouve cette affirmation postulée littéralement dans *Authorization*. *Plus tard* fonctionne de la même manière; l'auteur y est le sujet principal de l'oeuvre. Ce qui est mis en évidence, c'est la vision personnelle qu'a Michael Snow des tableaux du Groupe des Sept. Cette vision, réflète un processus de fabrication qui visiblement remonte à son auteur. Le spectateur peut en décorti-

quer les étapes suivant uniquement ce qu'il a devant les yeux: tous les gestes et déplacements de Snow sont *signalés* dans l'oeuvre. L'oeuvre est parfaitement lisible, transparente. Elle permet au spectateur qui l'appréhende de passer au travers d'elle, de passer de l'autre côté du miroir, du cadre.

L'autobiographie, comme la photographie pose la question de l'observation vs la création. Nous avons déjà posé ce problème en nous demandant si ces photos étaient oui ou non documentaires. Ces photos montrent-elles ce qu'est le Groupe des Sept ou ce qu'est Michael Snow. Les décisions prises par Snow au moment même où il réalise ce travail déterminent la réponse à cette question. Si Snow avait voulu documenter les tableaux du Groupe des Sept, il n'aurait pris que des photos des tableaux, de "bonnes photos", claires, précises, bien centrées. Or, les photos sont floues, et singulièrement cadrées. Elles correspondent aux objectifs que s'est donnés Snow de montrer un parcours, de faire sentir (non pas documenter) une action. C'est un *mouvement* qui est enregistré sur pellicule. Snow fait ressortir la nature temporelle du médium qu'il utilise. Ainsi chaque partie de l'oeuvre est indissociable de l'ensemble. De plus, dans la perception du spectateur, le lieu d'exposition et l'oeuvre ne font qu'un: la perception du spectateur se superpose à celle de Snow. Il se produit

une réversibilité dans le contexte. La réversibilité qui sert à engager le spectateur dans l'oeuvre prend fin dès que l'on remonte à la source de l'oeuvre, avec sa signature. Mais, cette signature de Michael Snow est double, elle se manifeste à partir d'un énoncé écrit et d'un énoncé visuel lequel vu la nature temporelle de la photographie est performatif. L'aspect performatif se rapporte à la présence de l'auteur alors que la signature écrite en signale l'absence. L'oeuvre est ainsi "suspendue" entre la présence et l'absence de l'auteur. Elle est en quelque sorte une recherche de son identité. Une des conditions premières de l'autobiographie est alors remplie: le sujet de l'oeuvre se rapporte à l'identité de son auteur.

La fusion auteur/narrateur/personnage est une autre condition de l'autobiographie. Snow produit l'oeuvre, il en est l'auteur. Il en est le narrateur puisqu'il rapporte un parcours qui fut le sien. Il agit en troisième lieu en temps que personnage puisqu'il "performe" lui-même le parcours qu'il rapporte.

La dernière condition de l'autobiographie réside dans le caractère vérifiable (de non-fiction) du sujet traité. L'aspect "témoin" ou "preuve" de la photographie incarne ce caractère vérifiable du récit visuel.

Nous pouvons facilement, selon ces critères, conclure au caractère autobiographique de l'oeuvre de Snow. Par contre, Snow se représentant lui-même, arrête le temps, rend la vie immobile et préfigure sa mort. La photographie rend inévitablement le passé visible. On pourrait tout autant dire de *Plus tard* qu'il s'agit d'une oeuvre auto-thanatographique. Il s'y trouve fixé pour toujours un moment dans la vie de son auteur. Et effectivement, la seule image de Snow qu'on perçoit dans cet ensemble de photographies, c'est une ombre, image phantomatique, spectrale, qui laisse deviner une présence sans l'affirmer, sans la rendre totalement visible.

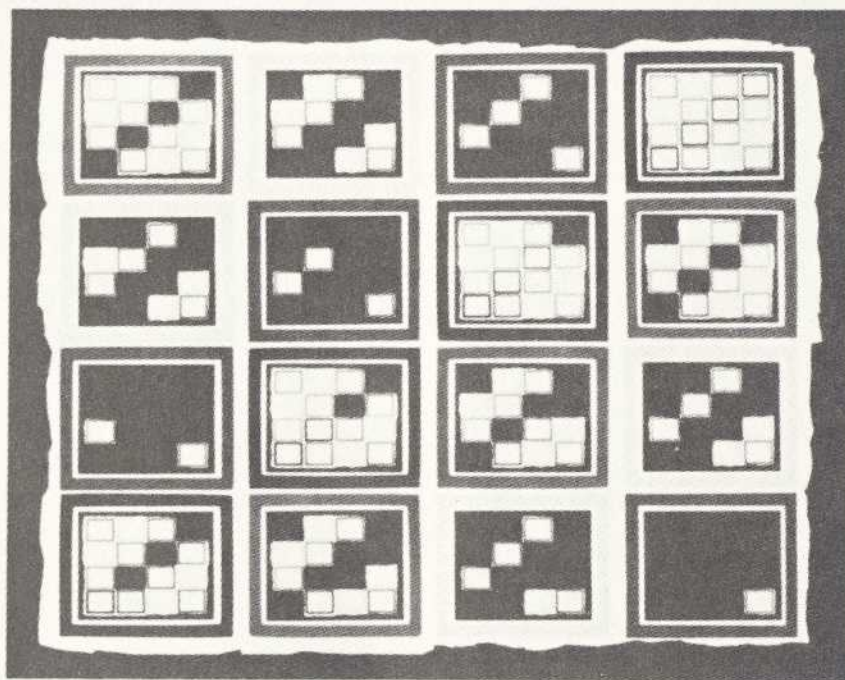
Plus tard est une oeuvre complexe et fascinante parce qu'elle est le lieu d'un paradoxe: elle est à la fois fermée et ouverte. Son aspect autobiographique en supposerait le cloisonnement, alors que la structure même de l'oeuvre laisse plutôt croire à une ouverture envers la vision transformative du spectateur.

Le Groupe des Sept traitait de nature. Michael Snow traite de culture. La culture n'est-elle pas une succession de représentations qui permettent la diversité (amplifiée et multipliée dans les temps modernes) des moyens technologiques dont nous disposons en ce XXe siècle? Lorsque Snow traite de nature, dans *la Région centrale*, par exemple, il communique une idée de nature dans une perspective contemporaine. Il invente donc pour ce faire une machine destinée à servir de pivot à la fabrication de sa vision de la nature. De même, le film *Wavelength* n'est-il pas un seul mouvement de caméra qui aboutisse au gros plan de la photographie de la mer épinglée sur le mur, soit un parcours, une succession d'étapes? Michael Snow pose fondamentalement la question de l'être, essentiellement ce qui l'intéresse. *Plus tard* propose une structure visuelle qui signale un processus, un être en devenir, ce qui suppose la (re)connaissance de nos moyens visuels et la transformation continue de l'oeuvre par le regard du spectateur, une oeuvre cyclique dont le point d'origine serait l'auteur et son point terminal (ou de recommencement), le spectateur. ■

NOTES

1. La rétrospective Michael Snow circula en Europe dans les musées suivants: Kunstmuseum, Lucerne, (Musée Boymans Van Beuningen, Rotterdam, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Statische Galerie Im Lenbachhaus, Munich. Elle sera présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 13 décembre 1979 au 3 février 1980.
2. Pierre Théberge, "Conversation avec Michael Snow", in *Michael Snow*, catalogue du Musée National d'Art Moderne, p. 42.

Morning in Holland, 1969-1974, photographies en couleurs, rubans adhésifs, émail, papier, collection de l'artiste



3. Peter Brüger, "La réception, problèmes de recherche", in *Oeuvres & Critiques* II, 2 (1978).
4. Dominique Noguez, "Sur la longueur d'onde de Michael Snow", in *Michael Snow*.
5. Cité par Peter Brüger.
6. Cité par Elisabeth W. Bruss, in "l'Autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, 17 (1974), éd. du Seuil, Paris.
8. Je me permettrai d'inclure ici une citation de Brydon Smith qui décrit longuement le fonctionnement de *Authorization*, in *Michael Snow/Canada*, XXXVe Exposition Biennale de Venise, 1970, pp. 23-25.

Les images réfléchies m'ont toujours fasciné, mais jamais davantage que celles photographiées et présentées à nouveau par Michael Snow comme un simple plan pictural dans *Autorisation* (*Authorization*), 1969. À première vue, tout cela est fort simple: cinq photographies Polaroid en noir et blanc et quatre bouts de ruban adhésif gris collés sur un miroir. Mais rien ne reste de cette impression de simplicité dès l'instant où l'on s'aperçoit que les photographies sont ni plus ni moins et à la fois la mémoire de l'acte et l'acte lui-même d'une série préordonnée d'événements qui ont eu lieu dans le rectangle encadré du centre. L'œuvre renfermant, si je puis dire, la copie instantanée de son propre devenir, le spectateur peut lui-même déduire le comment de sa fabrication à partir de ce qu'il voit.

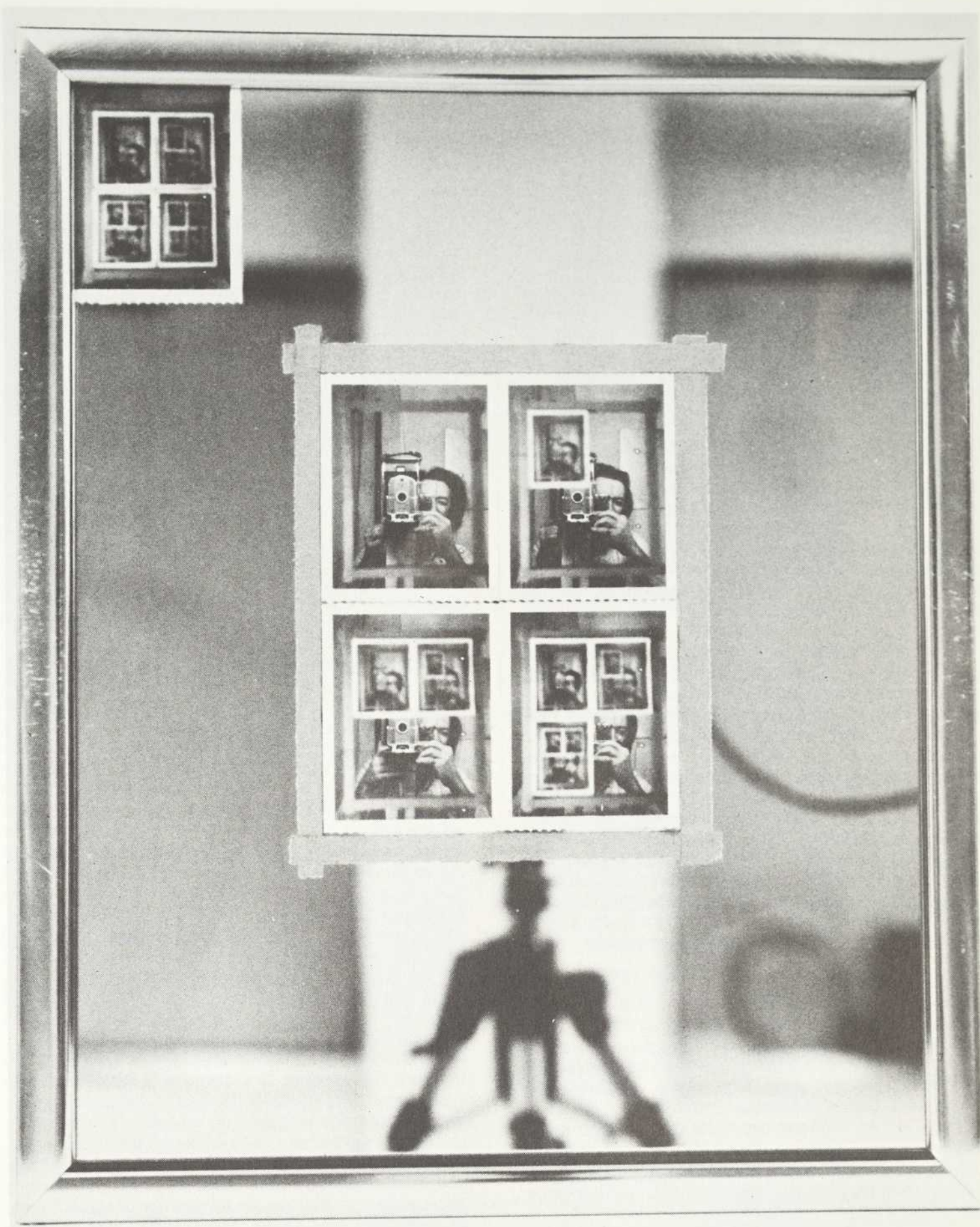
Snow détermina d'abord les dimensions d'un rectangle dont le périmètre encadrerait exactement un groupe de quatre photographies Polaroid. Ensuite, à l'aide du ruban adhésif il a circonscrit une surface identique sur un miroir à peu près de mêmes proportions (les bouts de ruban déchirés à leurs extrémités et sur leur bord extérieur, et entrelacés de façon à former un cadre, chaque morceau passant soit dessous soit dessus le suivant). Il a ensuite installé un appareil photo en face du miroir à la distance voulue pour que le cadre de ruban adhésif s'inscrive juste à l'intérieur du viseur. Avec l'appareil réglé sur l'image réfléchie de lui-même, il a pris une photographie, puis, l'a collée dans l'angle gauche supérieur du rectangle. Il procéda ainsi méthodiquement trois autres fois sans changer ni la position ni le réglage de l'appareil (ce qui explique le flou grandissant de chaque photographie sur les suivantes) et, une fois le rectangle rempli, il a photographié le tout et apposé l'épreuve ainsi obtenue dans l'angle supérieur gauche du miroir lui-même.

C'est à dessin que je détaille la fabrication de *Autorisation* (*Authorization*) car c'est elle qui en fait ce qu'elle est. Parmi les nombreuses interprétations possibles, je propose celle-ci. L'appréhension des photographies dans l'ordre de leur production amène à voir dans *Autorisation* (*Authorization*) une oblitération simultanée de l'image artificielle par la méthode et le procédé. L'image réfléchie sur laquelle est réglé l'appareil disparaît progressivement sous les photographies replacées une à une dans le cadre. La dernière photographie constate l'achèvement de ce procédé systématique d'oblitération. En même temps qu'elle tue l'image réfléchie, la démarche photographique, d'une pose à l'autre et au moyen d'une série convergente d'images floues, réduit la dernière photographie, la première image captée à une poussière de particules d'argent. *Autorisation* (*Authorization*) vient encore une fois et de fort belle façon confirmer l'une des grandes préoccupations artistiques de Snow depuis 1960, à savoir que le contenu de son art découle du procédé de sa réalisation. C'est le réalisme du procédé.

Le titre, que Snow a donné à sa composition photographique quelques semaines après l'avoir terminée, fait preuve de son habituel esprit et reflète le sens de l'œuvre. La racine du mot "authorization" est "auteur": ici l'auteur est au centre de l'œuvre. Il y a aussi que "authorize" c'est confirmé et *Autorisation* (*Authorization*) est une auto-ratification par le procédé de son exécution. Terminée à la fin d'une décennie, au cours de laquelle un grand nombre d'artistes nord-américains inclinaient à renier l'exécution matérielle de leur art, *Autorisation* (*Authorization*) apparaît encore comme le geste plein d'esprit d'artiste s'effaçant progressivement devant la réalisation de son idée.

Brydon Smith

7. Rosalind Krauss a déjà fait état de cette notion d'indice dans l'art des années '70 dans un article en deux parties, paru dans *October* 3 (automne 1977) et *October* 4 (automne 1977). L'article est intitulé: "Notes on the Index: Seventies Art in America."



Authorization, 1969, photographies polaroid en noir et blanc, ruban auto-adhésif, miroir et métal, 54.6 x 44.5 cm, collection Galerie Nationale du Canada, photo: courtoisie Galerie Nationale du Canada

TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9.1. ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

L'ARC, qui poursuit une politique intelligente et diversifiée depuis longtemps, consacre, dans le cadre du *Festival d'Automne*, trois expositions à l'art en France durant les dix dernières années, suivant le principe du parti-pris: puisqu'il est impossible de dresser un bilan objectif, opter pour le parti-pris et demander à des critiques de proposer les leurs; le premier choix a été réalisé par Marcelin Pleynet, le second par Gérard Gassiot-Talabot, et le troisième..., eh bien le troisième n'est chapeauté par personne, certains artistes lucides ayant refusé de se situer dans l'orbite d'un critique bien pensant. Cela donne l'occasion de dire quelques mots de la critique d'art parisienne, et plus particulièrement d'un de ses représentants les plus "expansionnistes", Monsieur Pleynet.

Si la critique d'art est presque par essence mégalomane, il l'est encore plus à Paris, où les mots (et donc aussi, souvent, le verbiage) ont l'importance qu'on sait. La tradition est longue des critiques parisiens qui ont fondé des mouvements en forgeant des concepts, puis ont groupé autour d'eux un petit cénacle d'artistes dont le travail confirmait les théories, avec le cortège de bénédictions et d'excommunications dont ce jeu s'accompagne d'ordinaire.

Ce n'est pas le choix de l'ARC qui est à mettre en cause, puisque ce sont les critiques d'art qui font l'histoire (de l'art) en sélectionnant dans la masse artistique mouvante des travaux qui leur semblent suffisamment proches pour être réunis, et subsumés sous une étiquette générique commune, et il est donc normal, si l'on souhaite ordonner cette masse artistique et lui donner Sens, d'avoir recours aux prélèvements que les critiques en opèrent, d'autant que le parti-pris, surtout revendiqué comme tel permet sous son couvert les pires orthodoxies.

C'est pourquoi il faut dire ici (c'est-à-dire dans une revue qu'on ne peut suspecter de "parti-pris" contre la modernité) que le parti pris de Pleynet est aujourd'hui le lieu d'une nouvelle orthodoxie et d'un nouvel académisme avant-gardiste au sens fort: nombre d'académies de province en France produisent à la pelle du Sous-Support-Surface et de la Piètre-Peinture-Peinture. Bien des choses, en effet, ont changé en dix ans. Autant il fallait la défendre, cette peinture, lorsqu'elle apportait une réflexion neuve assortie de réalisations plastiques enrichissantes et fécondes, autant donc il fallait la défendre — ce que j'ai fait — surtout dans un contexte largement hostile, autant aujourd'hui il convient de dire que dix ans après, ce contexte s'est largement modifié et, renversement des rôles, ceux qui criaient il y a dix ans dans une efflorescence d'étincelles créatrices, pontifient maintenant qu'ils sont au pouvoir dans les académies et les maisons d'éditions. Car c'est bien d'une mafia dont il faut à présent parler concernant Pleynet & Cie. S'il ne s'agissait que d'un parti pris inoffensif, cela ne vaudrait pas trois lignes — on a mieux à faire — mais l'inflation Pleynet est telle en ce moment qu'on ne peut plus ne pas réagir. Il est triste de constater que des artistes dont on a aimé le travail il y a quelques années produisent à présent des oeuvres dont la sécheresse est sans doute le pendant de l'amas théorique dont elles se veulent la défense et l'illustration. S'il était possible, il y a encore trois quatre ans de faire abstraction de cette théorie pour apprécier la force plastique qui se dégageait souvent de certains travaux (et par force plastique j'entends aussi bien l'impact théorique), ce n'est plus guère possible à présent. Une amie peintre mais non "initée" qui m'accompagnait est ressortie au bout de cinq minutes de l'exposition. Pleynet en est bien conscient, qui écrit dans la préface du catalogue — où il réussit, sur un total de dix-huit notes à renvoyer dix fois à ses propres travaux —: "Formellement l'ensemble des oeuvres exposées ici implique pour être vu, dans la diversité des manières et des styles qui s'y trouvent représentés, le recours à la familiarité d'un vaste panorama culturel". Et, de fait, l'exposition était assortie de larges vitrines où se trouvaient exposés, les-Écrits-de-Lacan, Les-Mots-et-les-Choses-de-Foucault, etc... Les vitrines étaient aussi l'occasion de voir étalé le pouvoir dont dispose un Pleynet dans la presse d'art en France: au travers de *Tel Quel* (revue et collection au Seuil), *Documents sur Peinture Cahiers théoriques*, *art press* et *art press international*, pour ne citer que ceux-là. L'importance de certains textes de Pleynet (*l'Enseignement de la peinture*, au moment de sa parution, 1971) ou d'exposition comme, à l'ARC même, *Tendances actuelles de la nouvelle peinture américaine* (1975) ne doit pas nous empêcher, au contraire, de dire tout haut ce que d'aucuns pensent tout bas, en nous faisant l'écho d'un profond ras-le-bol face à l'inflation croissante du phénomène. Dont acte.

GEORGES ROQUE

PARIS-MOSCOU

Centre Georges Pompidou, Paris.

Dernier volet du tryptique destiné à lancer l'image de marque "beaubourg", Paris-Moscou présente certains traits communs avec les deux grosses manifestations précédentes (Paris-New-York et Paris-Berlin):

nombre exceptionnel de pièces présentées, dans tous les secteurs de la vie culturelle, peinture, sculpture, architecture, théâtre, cinéma, design, affiches, photographie, etc... La différence essentielle tient en ceci que Paris n'a pu organiser l'exposition à sa guise pour mettre en évidence le seul rayonnement parisien, ni choisir ce qui de l'art russe et soviétique méritait d'être exposé. Ce dernier point est évoqué par l'auteur (soviétique) de l'introduction du catalogue en une phrase digne d'anthologie qui témoigne d'un usage raffiné de la rhétorique diplomatique-bureaucratique: "Une série de problèmes fut provoquée par le fait qu'une des parties souhaitait mettre en relief dans l'art de l'autre partie, des phénomènes, auxquels dans leur pays, on n'attache pas une importance fondamentale". *Art press*, dans l'éditorial du numéro de juin le dit plus crûment: "Il faut dire que les espions russes à Beaubourg et

Cahiers

DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Histoire
&
Théorie
de
l'art



79
1

Centre Georges Pompidou

leurs maîtres se sont livrés aux chantages les plus honteux (je te prête quelques centimètres de dessin constructiviste si tu me prends mes kilomètres de Réalisme Socialiste), qu'ils ont corrigé ou fait supprimer des textes *français* du catalogue." Impossible dans ces conditions pour Paris de louer la dame coquette dont le rayonnement s'étend jusqu'à Léninegrad: ce sera moitié moitié, on s'encensera l'un l'autre. L'introduction de Polevoi, encore: "Nous avons de solides raisons d'affirmer que les grandes lignes du développement de l'art au XX^e siècle passent par Paris et Moscou. Cette affirmation ne jette en aucune mesure une ombre sur les mérites de qui que ce fût: bien sûr, ces lignes passent aussi également par d'autres villes du monde (...), mais il est important de souligner qu'il n'est pas un seul des mouvements artistiques fondamentaux de notre époque qui se soit développé en dehors de Paris ou de Moscou."

Le seul aspect positif de ce cocorico à deux voix, c'est la disparition du concept d'*influence*, au profit, il est

TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 1

les partis-pris de Marcelin Pleynet

Martin Barm	Jean-Baptiste Audebert	Jean-Paul Huet	Anne-Marie Pêcheur
Julius Böhner	Vincent Boudier	Christian Jaccard	Jean-Pierre Pincemin
Olivier Dubois	Christian Boudier	Alan Kirli	Max Reinhardt
Jean Duvoy	Pierre Duvoy	Jean-Yves Langlois	François Rouan
Sami Francis	Louis Gane	Ray Long	Christian Sorg
Suzanne Hantel	Norbert Cassagne	Jacques Martinez	Dominique Thidat
Joan Mitchell	Bernadette Delnoy	Jean-Michel Meunier	Georges Tournes
Isidre Roca	Marc Decade	Olivier Mosser	Claude Vialat
Pierre Soulages	Daniel Denzange	Pierre Noelle	Jean-Louis Vila
	Toni Grand	Christian Parise	

ARC PARIS
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

*Festival
d'Automne
Paris*

...vrai, de la philosophie subtile dite du "général et du particulier": Paris et Moscou ont des points communs à la même époque, et en même temps des aspects qui leur sont propres: le général et le particulier. Cette dialectique est la seule façon d'expliquer — pour un historien d'art marxiste s'entend — qu'entre deux pays soumis à des régimes économiques radicalement différents, des "rencontres" culturelles puissent avoir lieu.

L'exposition se termine mystérieusement en 1930, ce qui permet de passer pudiquement sous silence ce qui s'est passé depuis en URSS; disons encore ceci, la règle selon laquelle l'accrochage fait dire ce qu'il veut aux tableaux accrochés a été ici remarquablement illustrée, notamment dans le cas de Malévitch, dont les tableaux sont répartis, en un dosage savamment étudié, dans trois salles différentes, de sorte qu'on retrouve un de ses tableaux en fin de parcours, dans la salle des "réalistes" (!), pas bien loin du célèbre portrait de Lénine par Brodsky...

Cela étant dit, il faut reconnaître que les oeuvres présentées sont pour la plupart d'une exceptionnelle qualité; Paris-Moscou est au moins l'occasion unique d'admirer les chefs-d'oeuvre de l'art français que renferment (ou enferment?) les musées soviétiques, et de découvrir certains aspects essentiels de la vie culturelle russe, dans ses diverses manifestations.

Quant au catalogue (580 p.) il retient surtout l'attention par sa très riche iconographie, les textes reflétant, pour l'essentiel, la doctrine qui prévaut en URSS en matière d'histoire de l'art.

Avec Paris-Moscou semble se clore la série des expositions de prestige, car le programme pour la saison à venir est d'une désolante pauvreté dans la plupart des départements du Centre, comme si après un gros coup de bluff la vie reprenait ses droits et, la Réunion des musées nationaux les siens, car ces expositions de prestige n'ont été possibles qu'en amputant massivement le budget des autres musées de la Réunion, de même pour la bibliothèque, etc...

BEAUBOURG — Beaubourg — nouvelles publications

Un des rares secteurs du Centre dont l'activité continue de s'étendre est celui de l'édition. Le Musée d'art moderne vient en effet de créer une nouvelle revue, *Cahiers*, dont Jean Clair est rédacteur en chef, consacrée essentiellement à l'histoire et à la théorie de l'art. Chaque numéro contiendra des dossiers complétant les grosses expositions, des études sur les collections du Musée, des traductions de textes importants en histoire et en théorie de l'art, ainsi que des essais. Le premier numéro tourne autour de Paris-Berlin; le dossier comprend des textes de Carl Einstein, Walter Benjamin, Otto Dix, et des documents concernant Christian Schad; puis des textes de Michel Serres (un essai sur *L'Homme sans qualités* de Robert Musil), Barnett Newman et Richard Wolheim. Le numéro 2, en préparation, sera centré sur Paris-Moscou.

À signaler également, un très bel *Éloge du cinéma expérimental*, par Dominique Noguez dans une nouvelle collection consacrée au cinéma, et où a déjà paru un ouvrage consacré à *20 ans de cinéma allemand (1913-1933)* La revue *Traverses*, quant à elle, toujours égale à elle-même par le choix judicieux des sujets qu'elle aborde et la pertinence des propos, a consacré un double numéro (14-15) aux *Panoplies du corps* et annonce deux numéros sur le séduisant thème de la séduction.

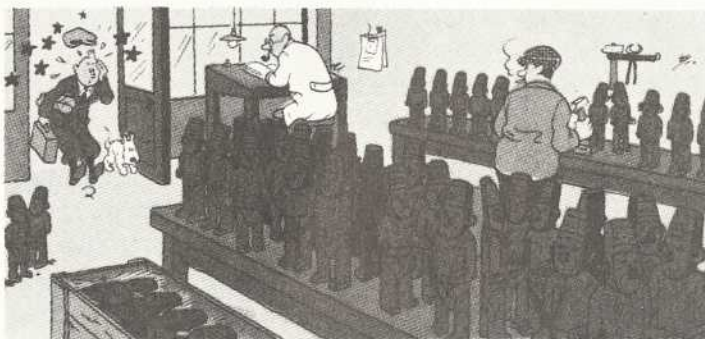
Le CCI, enfin, qui publie déjà *Traverses* prépare une traduction de l'important ouvrage de S. Giedion, *Mechanization takes command*.

GEORGES ROQUE

LE MUSÉE IMAGINAIRE DE TINTIN

Société des expositions du
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

Nous sommes redevables à Michel Baudson d'avoir tiré les conséquences pratiques d'un point fondamental en matière de muséologie: pour les jeunes d'aujourd'hui le Musée est chose du passé, lieu de mort et de désolation où l'on se rend traîné par des parents soucieux de faire partager à leurs enfants leur admiration pour les grands maîtres de ce monde: peine perdue, l'enfant s'ennuie à mourir dans ce lieu étranger à sa culture à lui (T.V. et B.D.) où il ne ressent que les contraintes et les interdits: ne pas crier, ne pas se gratter le nez ni se rouler par terre, etc... D'où l'idée de Baudson et Sterckx: introduire l'enfant au monde des oeuvres d'art à partir de ses références à lui, le monde de la bande dessinée, et en particulier, d'un de ses héros universels: Tintin. Tintin, en effet, au cours de ses périples, de ses aventures et de ses explorations a souvent croisé, dépassé admiré ou recherché des objets d'art, aux différents étapes de leur circulation dans le marché: artisans, brocanteurs, collectionneurs, musées..., (le tintin en préparation évolue, nous dit-on, dans le monde de l'art contemporain). L'idée, donc, est la suivante: rechercher toutes les oeuvres qui ont inspiré Hergé et les présenter en un parcours scandé par des agrandissements des planches où précisément ils apparaissent: sarcophage et statue d'Anubis, au regard des *Cigares du Pharaon*, très beaux masques africains en face de *Tintin au Congo*, coiffe de lama et instruments de



musique tibétins pour *Tintin au Tibet*, etc... Succès immédiat, on n'avait plus vu autant de monde au Palais des Beaux-Arts depuis longtemps, et cette fois, ce sont les enfants qui entraînaient les parents...

On pourrait parler de l'ingénieuse présentation qui permet d'éviter les traditionnelles barrières ou du très beau montage audio-visuel réalisé par Vincent Baudoux, mais je préfère dire encore un mot de la nouvelle ère qu'inaugure cette exposition. Les "adultes" admiraient les oeuvres, puis jetaient un regard amusé vers les planches agrandies. Les enfants parlaient de Tintin, puis découvraient, amusés, que des objets "réels" existaient, qui ressemblaient fort aux dessins, "réels" entre guillemets parce que désormais ces objets appartiennent au monde de la simulation, comme on dit maintenant; ils n'ont de sens et d'existence, pour l'enfant, que comme simulacre d'une réalité, celle de la planche dessinée, où ils sont, tous ces objets — parures, outils, momie même (peut-être surtout), masques, — déjà en position de simulacre. Hergé, qu'un grand souci de "réalisme" anime, a visité musées et collections (il est lui-même collectionneur) pour rendre ses planches plus "vraies", ce dont témoigne cette exposition. Mais pour l'enfant, la démarche est inverse: c'est à partir de Tintin qu'il vérifie si le monde correspond bien à la représentation que la bande dessinée lui en offre. C'est à partir de l'image qu'il découvre l'objet, ou le livre. Jean-Louis Froment, qui reprend l'exposition à Bordeaux l'a bien compris, en proposant la liste des bibliothèques de la région bordelaise où l'on peut trouver Tintin.



Un dernier détail: *L'oreille cassée*, pour ceux qui s'en souviennent, débutait pour une histoire de voleur volé: un voleur s'empare d'un fétiche Arumbaya présenté dans un musée et en est à son tour dépossédé; Tintin, à la poursuite du fétiche, est confronté à une prolifération de ses simulacres. Or à l'exposition on pouvait voir côte à côte le fétiche "original", une vingtaine de ses doubles et un simulacre particulier: la copie offerte à Hergé par son équipe; c'est cette dernière qui a été dérobée, et court encore. (Toute personne qui la trouverait est priée de se mettre immédiatement en communication avec la GRC).

GEORGES ROQUE

Le Musée imaginaire de Tintin sera présenté au Musée des Beaux-Arts de Montréal du 19 juin au 24 août 1980.



SITUATION DU FORMALISME AMÉRICAIN (ou Paris-New York à Montréal)

Un groupe d'enseignants du département d'Histoire de l'Art de l'Université de Montréal, (Nicole Dubreuil-Blondin, François-Marc Gagnon, Lise Lamarche et René Payant) a pris l'initiative de clore ses travaux de recherches sur la théorie formaliste par un colloque qui s'est tenu à Montréal du 3 au 5 octobre, et auquel ont participé outre les organisateurs, Mikel Dufrenne, Thierry de Duve, Philip Fry, Fernande Saint-Martin, Renato Barilli, Serge Guilbault, Vance Mendenhall, Catherine Millet, Annette Michelson, Catherine Francblin et Rosalind E. Krauss.

Un des points positifs du colloque fut d'établir une ligne de démarcation rigoureuse entre critique formelle et critique formaliste: la première porte sur les éléments "formels" du tableau, tandis que la seconde s'attache aux éléments qui relèvent spécifiquement du tableau et de nul autre médium. Si la critique formaliste se définit par la recherche de l'autonomie et de l'auto-définition d'un médium, cette critique peut alors se déplacer vers d'autres champs que celui de la seule peinture, à quoi elle fut d'abord limitée, ainsi qu'en a témoigné l'exposé d'Annette Michelson sur le cinéma. S'il était nécessaire d'interroger longuement la personnalité et l'oeuvre de Clement Greenberg (plusieurs exposés y furent consacrés), on peut cependant regretter que l'enjeu actuel du formalisme n'ait pas été suffisamment abordé et cerné, ce qui a eu pour résultat de laisser sur leur faim un certain nombre d'auditeurs, surtout parmi les étudiants, venus très nombreux assister à des débats où ils ne se sentaient pas, pour la plupart, concernés. Il est à ce titre dommage — mais sans doute est-ce inévitable lors d'un colloque d'historiens d'art — qu'aucun artiste n'ait été invité à témoigner de l'impact (ou du non-impact) du formalisme sur sa pratique (le seul artiste qui soit intervenu l'a fait, c'est un comble, "au nom de tous les artistes présents"). Faute d'exposés centrés sur les répercussions du formalisme sur la pratique artistique ou la théorie de l'art au Québec ou au Canada, les débats se sont essentiellement situés dans l'axe Paris-New York, où ils ont pris, surtout le dernier jour, un tour par trop agressif: l'on reprocha ainsi, le matin, à l'une des représentantes d'*art press* de suivre trop servilement les modes parisiennes, puis, l'après-midi, à l'autre, d'être au contraire en retard d'une model! La confrontation symétrique Paris-New York prit la forme d'un règlement de compte entre deux options (*art press/October*), d'autant plus stérile que les présumés théoriciens sont, dans le fond, proches, ainsi qu'une lecture de leurs exposés pourrait le montrer, et que le hasard de la programmation mettait au sommaire des livraisons respectives d'octobre, le même Marcelin Pleynet... Le colloque semble ainsi avoir rejoué dans son déroulement même la question qui le sous-tendait (et je ne songe pas seulement à la seule symétrie de son organisation), car n'est-ce pas pour démarquer l'art new-yorkais de l'École de Paris et de ses avatars outre-Atlantique que Greenberg s'est mis en tête de chercher la spécificité, l'autonomie et l'auto-définition de l'École de New York? En suggérant que le kantisme de Greenberg serait avant tout celui de la *Critique de la raison pratique*, c'est-à-dire le formalisme éthique qui rend possible l'autonomie de la volonté, prend peut-être tout son sens le fait que c'est à Montréal qu'eut un colloque dont les maîtres mots furent: auto-définition, spécificité, autonomie, indépendance...

Ces remarques n'enlèvent rien à l'initiative heureuse qui a présidé à la tenue de ce colloque et qui témoigne de la vitalité d'un groupe de recherche qui a tenté de prendre en charge un aspect essentiel de la critique d'art américain des années cinquante et dont un ouvrage collectif dont la parution a coïncidé avec le colloque, rend compte des travaux: *Jackson Pollock: Questions*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, 115 p., ill.

GEORGES ROQUE

AVANT, LE FORMALISME, APRÈS...

(Parmi les nombreux commentaires que nous avons reçus au sujet du colloque sur le formalisme américain, nous publions ce texte de l'artiste montréalais Michel Lagacé. NDLR)

Il faudrait, en quelque sorte, situer dans cet article le discours formaliste par rapport à un discours sur l'objet "art" de tradition européenne d'avant le formalisme.

Il est clair que le discours critique formaliste n'a pas détruit cet autre discours. Il l'a plutôt mis en suspens, afin de donner dans un moment précis, une meilleure lecture des objets de la "modernité". Ces objets "art" sont nés surtout à travers la culture américaine (1940-1955).

Après la guerre, on assiste à la naissance d'une culture américaine moderniste, directement liée à l'éclosion scientifique qui a engendré ce discours formaliste sur les nouveaux objets de la "modernité" (l'expressionnisme abstrait américain). Malgré que ces objets soient apparus dans un milieu (l'élite intellectuelle et artistique new-yorkaise) très proche par son idéologie des mouvements de gauche liés à l'histoire européenne.

Cette critique formaliste est très proche par sa lecture d'analyse, de toute la structure américaine d'analyse scientifique (science exacte). C'est en quelque sorte ne parler que de ce qu'on peut parler, qu'avec une lecture logique et vérifiable. Comme Greenberg le dit à peu de chose près: c'est tenir compte avant tout de la structure et du médium qui engendrent l'objet pour entrevoir le "contenu". Sans toutefois parler directement de ce contenu "transcendant". Donc l'impossible discours sur l'objet, de là, la notion de fuite dans le discours sur la "qualité" de l'objet "art" détournée par l'analyse de la "quantité". Des paroles de William Rubin situent d'ailleurs très bien ces deux pôles de la critique: "...Bien des critiques se sont limités à une approche formelle des oeuvres. À lire certains d'entre eux, même les plus intelligents et les plus pénétrants, on a l'impression que la peinture se développe en dehors de toute influence extérieure. Il y a aussi la tradition critique des surréalistes, par exemple. Eux ne parlent jamais de la structure de l'objet, ils sont inconscients de l'histoire propre de la peinture. Ces deux attitudes constituent pour ainsi dire les deux pôles de la critique."¹

"Il y a vingt ans, jusqu'à l'essor de la critique formaliste, c'était le contraire. On parlait de tout sauf de l'oeuvre en tant que telle. Aussi ai-je vu dans l'essor du formalisme une réaction nécessaire. J'ai compris qu'il fallait parler davantage de la structure de l'objet, mais comme cela se passe toujours, on a exagéré et le formaliste est devenu académique, et maintenant il y a une réaction dans l'autre sens. Ces oscillations d'ailleurs me paraissent normales."^(1a)

Dans l'histoire comme telle, ce discours formaliste n'est que très court et assujéti à la naissance d'une nouvelle culture qui a en quelque sorte, totalisé toute la "modernité" parce qu'elle n'était liée à aucune histoire d'elle-même. Je simplifie ici, car il n'est évidemment pas question de génération spontanée. Il y a quand même toute l'histoire mondiale (en particulier européenne) et que tous les objets "art" eux-mêmes en découlent. Ça va quand même nous aider à clarifier certains faits.

D'un tout autre côté, le discours sur l'objet "art" de tradition européenne est tout à fait différent par sa

culture et son histoire. Ses tendances se sont surtout développées autour d'une idéologie humaniste, évidemment véhiculée par une élite critique. Ce discours a été caractérisé dans la "modernité" à la fois par une philosophie existentialiste dominante (Sartre) et par des idées venues du mouvement surréaliste (Breton/ à l'opposé G. Bataille). Voilà pourquoi, même dans la "modernité", ce discours formaliste très scientifique n'a pu satisfaire cette culture, tout comme le discours de tradition européenne d'avant le formalisme n'a pu satisfaire une culture américaine de "tradition scientifique qui émergeait à même la "modernité".

C'est peut-être là, l'insatisfaction de toutes parts. Ce discours formaliste en apparence extra-national, est en soi totalitaire d'une culture qui avait, elle, une influence internationale dans la "modernité", par son pouvoir politique.

Un discours qui se voudrait contemporain devrait évidemment rendre compte de l'éclosion de toutes ces cultures. Ce qui n'est pas très loin d'ailleurs de ce qui se passe dans la réalité sociale, moderne. Il devrait s'ouvrir sur une lecture de l'objet "art" qui tient compte à la fois de ces deux grands pôles de la critique.

"C'est la question de la position du discours sur l'art. Et cette position impliquerait un discours sur l'art qui serait contemporain des mouvements artistiques qu'il prend en considération."^(1a) (Marcelin Pleynet).

Il est évident qu'il est difficile de définir cet autre discours. Je pense, par exemple, aux interventions durant le colloque, des deux rédactrices françaises de la revue *Art Press International*². Interventions qui n'étaient pas très claires et empreintes de tous les archaïsmes traditionnels d'un discours européen d'avant le formalisme. Mais malgré tout, cette approche est symptomatique de la volonté d'une lecture différente de l'objet qui se crée aujourd'hui, même en France où un peintre important comme Louis Cane, issu du groupe Support-Surface qui s'en dégage parce que leurs rapports étaient implicites à un "avant-garde", dont certaines caractéristiques sont un peu boiteuses. Prenons par exemple la notion de "hors cadre" que le groupe a développé à l'extrême dans le sens d'un formalisme matérialiste.

Cette approche n'était pas nécessairement due au contenu des influences de la peinture américaine mais plutôt à un discours restrictif sur les objets de ces peintres, par la critique formaliste américaine. Cette critique qui a d'ailleurs exclu le sens culturel de la spécificité de l'art pour une tendance analytique et matérialiste des outils de l'art. Cette analyse de la spécificité de la matière quantifiable dans l'art a, en quelque sorte, abordé l'épuration du signifiant dans l'objet, indépendamment du signifié.

Pour comprendre davantage, je vais reprendre ici, de façon simplifiée, le texte de Philippe-André Rihoux: "Louis Cane peintre éclectique"⁽³⁾. Article paru en juillet 1979 dans le no 30 de la revue *Art Press International*. Pour bien sentir ces nouveaux rapports, Cane rejette la lecture formaliste pour une "déconstruction des peintres de la renaissance"⁽³⁾. Il y a chez lui un certain retour à la "figure" en accord avec "l'homme qui incarne la vocation"⁽³⁾. Il y a donc dans ces nouveaux objets de Louis Cane "un changement au départ du processus de création", retour au plaisir ou "tout geste inscrit, déposé sur la toile, est culturel. Approche très différente de cette d'un artiste américain tel Jasper Johns."³

Pour mieux situer la rupture du peintre Louis Cane d'avec le formaliste, je cite une partie de l'article de Philippe-André Rihoux dans laquelle il insert un extrait d'un texte de Margit Rowell⁴ fort pertinent:

"Brièvement ne regardons que le geste, la brosse de

Cane, ses effets de matière par rapport au travail de Jasper Johns, un texte important de Margit Rowell saisit cette différence gestuelle: "Si l'Américain à l'encontre de l'Européen n'est pas l'esclave d'une conscience historique, sa liberté n'est pourtant que relative. Car là où l'Européen révère l'histoire de son passé et de ses origines, l'Américain révère le mythe. Entre la réalité envisagée selon le mythe et celle envisagée selon l'histoire, la différence est énorme..."^{3 4}

Après cette citation, voilà des voies qui s'ouvrent qui ne sont peut-être pas aussi claires que le rejet total du formalisme. Autant cette lecture de l'oeuvre récente (1978) du peintre Louis Cane est restrictive à ce peintre, autant elle le dépasse comme pouvant être une orientation possible pour la critique des nouveaux objets de l'art...

Là encore, il ne faudrait pas oublier l'apport important du formalisme dans l'histoire de la lecture des objets "art" de la "modernité". Je crois qu'il est quand même souhaitable de faire attention à un certain formalisme renouvelé. Je pense à des interventions, comme celle de Rosalind E. Krauss⁵ de New-York, au cours du colloque sur la situation du formalisme américain. Cette lecture qu'elle apportait sur les objets "art" de la "modernité", tout en étant brillante, s'avérait réductrice à une certaine grille, applicable partout, ce qui peut être dangereux et très typique d'une critique formaliste américaine qui ne cherche à se renouveler qu'à l'intérieur de sa propre histoire critique en oubliant toute l'autre histoire critique due à l'influence de la culture européenne.

Au moment où la critique essaie d'entrevoir la lecture de l'objet par la sémiologie, voilà peut-être déjà une voie positive qui va dépasser les limites du formalisme dans la lecture de l'objet "art". Cette nouvelle approche peut devenir aussi limitante que le "formalisme greenbergien", si elle n'est pas accompagnée par une lecture de la "qualité" du contenu de l'objet "art".

Cette vision de la "qualité" demande sûrement l'apport d'une certaine sociologie culturelle, ainsi que des références à une lecture psychologique, mais aussi une intuition subjective de la part du critique pour imbriquer tous ces éléments associatifs dans une connaissance globale. Cette structure de connaissance du champ artistique pourrait être soutenue dans son ensemble par une sémiologie formelle extensible et ouverte à des formes d'éclairages extérieurs à la spécificité des rapports picturaux et spaciaux. Un discours qui tiendrait compte de ces rapports, mais qui enfin les dépasse dans son introspection à rendre compte de l'objet "art" (communication). "Si une sémiologie du pictural peut se constituer, elle devra tenir compte d'abord de ce que les formes sont des traces de gestes."⁸

Aujourd'hui, les nouveaux objets "art" (objets, performances, vidéos etc...) impliquent un discours critique ouvert, autant à l'influence européenne dans sa structure de pensée, qu'à l'influence américaine du formalisme. Mais ce discours devrait les dépasser dans leurs rapports de culture. "La critique n'a pas de spécificité, elle dépend de ce qu'elle prétend critiquer" (1b) comme le dit si bien William Rubin.

Un discours critique renouvelé ne devrait pas être totalitaire à une culture ni à un "mythe" pour rendre compte du signifié dans l'objet "art".

Évidemment, nous n'avons pas besoin de refaire ici l'histoire d'un certain totalitarisme de la lecture critique du formalisme américain qui a joué sur les mêmes pouvoirs d'influence que toute la politique américaine de 1940 à 1970. Cette situation a d'ailleurs été exposée assez clairement au cours du colloque sur la situation du formalisme américain par Serge Guilbault⁶ dans son intervention dont le titre est très

évocateur: "Du trotskysme au nouveau libéralisme: ou les aventures et les mésaventures du formalisme greenbergien". Constatations qui avaient d'ailleurs été en partie décrites par Max Kozloff⁽⁹⁾ en 1978 dans un texte qu'il intitulait: "La peinture américaine pendant la guerre froide". Cet article avait comme départ une toute autre attitude, plus proche de la récupération par le pouvoir d'une image de marque de la liberté américaine (expressionnisme abstrait, color-field), dans un but politique de propagande, "La croyance selon laquelle l'art américain était l'unique dépositaire de l'"esprit" d'avant-garde, croyance qui rappelle de près la conception que le gouvernement des États-Unis avait de lui-même, comme le seul garant de la liberté capitaliste."⁷

"Un complexe de supériorité se mit à imposer à la civilisation américaine une forme de contrôle démagogique de la pensée"⁽⁷⁾. Et pour rehausser leur image du libéralisme, les U.S.A. ont utilisé et diffusé par leurs institutions privées (le mécénat des hommes du pouvoir, ex.: Rockefeller) ces objets "art" de la "modernité". Ces oeuvres ont été au même moment soutenues par un discours critique strictement formel, en oubliant tout leur contenu subversif, dû au contexte social moderniste dans lequel elles sont apparues.

Je ne cherche pas dans cet article à remettre en question l'internationalisme des objets "art" eux-mêmes. Nous savons tous que de la renaissance au modernisme, ces objets ont su indépendamment du discours sur eux, se dégager, dans leur facture même, de tout totalitarisme idéologique (j'exclus évidemment le nouveau réalisme soviétique). Ils ont atteint un internationalisme d'influences qui a permis justement l'éclosion de toutes les cultures dans l'art. Ce qui nous offre ainsi une connaissance plus globale de la "contemporanéité" de l'homme. Pour terminer, quelques phrases de William Rubin dans une discussion avec Marcelin Pleyne éclaireront bien l'importance de cette connaissance et même quelques-unes des constatations de cet article:

"Nous sommes tous les deux absolument d'accord sur la nécessité de faire comprendre et de faire voir". "Je vais même jusqu'à me demander s'il est possible de pénétrer suffisamment le sens de la production artistique actuelle pour arriver à créer la langue qui en rendrait compte. J'ai bien l'impression qu'ils sont fort peu nombreux ceux qui ont su découvrir ce qu'il y avait de vivant dans la peinture de leur propre époque. Alors, pénétrer cet art jusqu'à créer le langage qui l'exprime..."

"Prenons par exemple le cas de Clement Greenberg, un cas passionnant, très mal compris à cause des conflits à caractère pseudo-politique qu'il a suscités dans le monde artistique new-yorkais. Voilà des années que je le connais et, étant moi-même éclectique, j'ai trouvé chez lui des choses très utiles pour moi, mais il y en avait ailleurs aussi. J'estime qu'il est impossible d'exprimer par le langage, le fond, le coeur, l'essence, la totalité d'une oeuvre d'art, bien que je croie qu'on puisse en donner des interprétations qui l'éclaireront. Et je suis content quand on me les propose. Mais au lieu de croire que l'approche formelle, ou l'approche psychologique ou sociologique ou politique sert d'explication, j'accepte volontiers toutes les approches, tout en insistant sur le fait que leur totalité est toujours loin de communiquer tout ce qu'il faut sentir et comprendre, visuellement et intellectuellement, d'une oeuvre." (1c)

MICHEL LAGACÉ

NOTES

1. William Rubin, Marcelin Pleyne. *Paris-New York Situation de l'Art Chêne*, 1977, P. 119. (p. 29, a p. 37, b p. 49, c p. 40-41).

2. Catherine Millet, rédactrice en chef de la revue *Art Press International*, Paris. Titre de son intervention au colloque sur la situation du formalisme américain, Montréal 1979: *Formalisme et Marxisme*. Catherine Francblin, assistante de rédaction pour la revue *Art Press International*, Paris. Titre de son intervention au colloque...: *Art et inconscient*.
3. Philippe-André Rihoux, *Louis Cane peintre éclectique*, dans la revue *Art Press International*, no. 30, juillet 1979, p. 27.
4. Margit Rowell, *La peinture, le geste, l'action*, Klincksieck, 1972, p. 16.
5. Rosalind E. Krauss, New-York. Titre de son intervention durant le colloque: *The interest of Formalism*.
6. Serge Guilbault, Vancouver. Titre de son intervention au colloque: *Du trotskysme au nouveau libéralisme: ou les aventures et les mésaventures du formalisme greenbergien*.
7. Max Kozloff, *La peinture américaine pendant la guerre froide*, dans "Les Avant-Gardes", histoire et critique des arts, Paris 1978, p. 3 à 29. (texte traduit de Art Forum).
8. René Passeron, *Sur l'apport de la poétique à la sémiologie du pictural*, p. 61, dans "Peindre", Revue d'Esthétique. 1976/1, France, 10 18.

"SA TÂCHE, CROIT-IL, EST DE BROSSER L'HISTOIRE À REBROSSE-POIL."*

Walter Benjamin

Savard, Rémi, 1979: **Destins d'Amérique. Les autochtones et nous**. Montréal, L'Hexagone; 189 p.

Smith, Donald B., 1979: **Le "Sauvage" pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français des XIXe et XXe siècles**. Préface de Rémi Savard. Montréal, coll "Cultures amérindiennes", Cahiers du Québec/Hurtibise HMH et Musée nationaux du Canada — Musée national de l'Homme: 137 p.

Comité pour la défense des droits des autochtones, 1979: *Mistashipu, la rivière Moisie*. La mort suspecte de deux Montagnais et les sophismes du Ministre de la justice. Montréal, Ligue des droits et libertés; 22 p.

Recherches amérindiennes au Québec, VIII (3), 1979: "Réalité... Discours." Montréal; 70 p.

Recherches amérindiennes au Québec, VIII (4), 1979: "Que fait-on de la tradition?" Montréal; 100 p.

Sociologie et sociétés XI (1), avril 1979: "Critique sociale et création culturelle." Montréal, Presses de l'Université de Montréal; 165 p.

Delacampagne, Christian et al., 1978: **En marge. L'occident et ses "autres"**. Paris, coll. "Présence et pensée", Aubier; 291 p.

Je serai plutôt bref. "Le 9 juin 1977, vers 4 heures du matin, comme le font les Montagnais depuis fort longtemps en cette saison du saumon, Achille Vollant et Moïse Régis, respectivement âgés de 20 et 26 ans, embarquent sur la rivière Moisie, près de Sept-Îles. Quelques heures plus tard, soit vers huit heures du matin, leur canot est retrouvé accroché à un filet de pêche commercial tendu dans les eaux du golfe, un peu à l'est de l'embouchure de la rivière. Les 10 et 15 juin 1977, on découvre respectivement le corps de Moïse et celui d'Achille, sur le rivage, à proximité de l'endroit où avait été retrouvé leur canot."¹

Dédié "à la mémoire de Moïse Régis et Achille Vollant, morts sur la rivière Moisie en juin 1977" dans des circonstances toujours *inexpliquées* (...), le livre de

l'anthropologue Rémi Savard (Université de Montréal) est composé d'articles, de communications d'une entrevue publiés ou diffusés entre 1973 et 1979. Pris dans son ensemble, le recueil n'est d'ailleurs pas sans présenter certaines analogies avec la littérature dite *engagée*, au sens du moins où l'entend P. Matvejevitch,² et je n'hésiterai donc pas à le qualifier, au risque même de devoir y revenir, de premier essai québécois d'*anthropologie de circonstance*.

Je recommence. La présentation chronologique des textes³ renforce précisément l'idée d'une pensée de l'événement. Ce qui, à distance et pour nous, ne paraît devoir figurer qu'à la seule rubrique des *faits divers*, i.e. comme l'insignifiant et l'impensable mêmes, prend ici des dimensions inattendues et se présente même comme fondement d'une réflexion qui porte sur les marques de la domination et de la servitude issues des visées (et des entreprises) colonialistes de l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles. Aussi rappellerai-je, à propos de Savard, l'une des *Thèses sur la philosophie de l'histoire* (III) de W. Benjamin:

"Le chroniqueur qui narre les événements, sans distinction entre les grands et les petits, tient compte, ce faisant, de la vérité que voici: de tout ce qui jamais advint rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire. Certes ce n'est qu'à l'humanité délivrée qu'appartient pleinement son passé. C'est dire que pour elle seule, à chacun de ses moments, son passé est devenu citable. Chacun des instants qu'elle a vécus devient une citation à l'ordre du jour — et ce jour est justement le dernier."⁴

L'enjeu en serait donc un dont la stratégie, exposée dans les termes de N. Wachtel, consisterait d'abord à "scruter l'histoire à l'envers". Simple déplacement de la perspective du centre vers la périphérie? Pas tout à fait. À retenir, pour la suite, de J.-F. Lyotard, cet axiome:

"Le racisme est la jalousie que le nom impérial éprouve pour les noms des autres, ceux des nations nomades."⁵

Quoi de plus efficace que de les en priver, *simplement*:

"À partir de 1912, écrit Donald B. Smith,⁶ la *Commission de Géographie de Québec* supprime des milliers de noms indiens. Tous les noms difficiles à prononcer ou d'origine inconnue sont éliminés. Dans le *Bulletin du Parler Français*, Avila Bédard se réjouit de cette campagne: '... les termes géographiques sauvages ne sont pas historiques: l'histoire du pays ne commençant qu'avec les luttes contre les Indiens et ceux-ci, parce que barbares, étant d'une race dont les vestiges ne se doivent conserver que dans les musées.'"

Si le nom propre n'est pas historique, c'est qu'il renvoie à une autre histoire que la nôtre. La conquête territoriale devra donc nécessairement être accompagnée d'une parole et d'une écriture par lesquelles on nomme les lieux du nom de ses ancêtres et, du même coup, on en prend possession (— généralement au nom d'un autre). Guzman, dans le film de W. Herzog: *Aguirre, la colère de Dieu*, proclamera sans même poser pied à terre, i.e. sans que cette proclamation soit appuyée de marques sensibles:

"Toutes les terres que nous voyons à notre gauche et à notre droite nous appartiennent désormais. Je prends solennellement et formellement possession de toutes ces terres. Nos terres sont déjà six fois plus grandes que l'Espagne, et chaque jour de voyage l'agrandit!"⁷

Ici, comme dans les chroniques des premiers explorateurs-cartographes, le *performatif* est d'usage, — ce qui n'implique évidemment pas l'absence d'actions physiques d'agression. Qu'un ordre soit répressif et qu'il doive se maintenir par un exer-

cice de la terreur ne semblera donc légitime à ceux qui ont pour devoir d'en assurer la pérennité que pour autant que la collection et la conservation des "données" généalogiques paraîtront, en elles-mêmes, justifiables.

Second axiome, *généalogique*:

"On s'aperçoit alors que le nomadisme des nations du *limes* est lui-même le revers d'un centralisme désespéré. Les Grecs de Philippe et Alexandre, les Gaulois de César, les Indiens de Cortès ont été météorisés, 'pacifiés', décimés, humiliés, non parce qu'ils étaient dissipés, mais parce que les hommes blancs, en devenant leurs

Rémi Savard

DESTINS D'AMÉRIQUE

les autochtones et nous



L'hexagone

maîtres, en les reléguant sur les bords de l'Empire, pouvaient croire chasser hors de celui-ci une incertitude, une mobilité qui leur est insupportable." (J.F. Lyotard, *op. cit.*, p. 52)

Encore, au début de ce siècle, se posait la question, désespérément: Pouvons-nous, à la fois, être français (— ou, ce qui n'est pas indifférent, francophones) et... "sauvages",⁸ L'un ou l'autre, non l'un et l'autre, voilà. La vérité est simple, disait-il, elle ne saurait donc tenir pour bon ce qui est double. L'impur est d'ailleurs cause d'infériorité, souillure. Cette nouvelle rhétorique de la faute parcourt souterrainement, mine peut-être, les étapes successives de "la naissance d'une race" (Groulx, 1919). Tous les arguments contre le *métissage* sont à comprendre en ce sens, précisément: qui métisse se métisse lui-même, inévitablement.

Non pas que l'*ethnocentrisme* soit propre aux sociétés occidentales, impérialistes:

"Pour se perpétuer dans le temps et maintenir cette logique interne qui lui permet d'exister, écrit J. Lizot, toute civilisation a besoin de s'autovaloriser et, pour cela, de déprécier un tant soit peu ses voisines. Peut-être y faut-il voir la raison de ce sentiment quasi universel. À la limite, un groupe ethnique qui aurait des autres une image trop flatteuse n'aurait plus qu'à opérer les transformations nécessaires pour obvier à une insupportable contradiction. Ce qu'on nomme acculturation n'a parfois pas d'autre origine."⁹

Mais si toutes les sociétés sont invariablement ethnocentristes, les comportements et les mécanismes (interdits, etc.) qui, d'un groupe à l'autre, sont engendrés ou mis en place dans le but de préserver l'unité sociale — en admettant que, d'un groupe à l'autre, le concept d'identité recouvre exactement le même champ sémantique! — produisent-ils effectivement les mêmes effets? Relire, à ce sujet comme à bien d'autres, les textes de P. Clastres et, en particulier, ses *Archéologie de la violence* et *Malheur du guerrier sauvage*.¹⁰ Toutes les guerres n'ont pas toujours été indistinctement guerres de conquête (i.e. pour la domination du territoire et son unification), mais guerres pour la dispersion (la dissémination, pourrait-on dire, puisque cela concerne évidemment la question du sens), et donc contre l'État.

Convenons-en: la parution du livre de R. Savard n'est pas sans rappeler la rédaction et la publication, moins récentes celles-là, de la *Très brève relation de la destruction des Indes* de Bartolomé de Las Casas. Pas de *Bulles alexandrines*, ni d'*encomienda*, mais des *réserve*s et une *Politique québécoise du développement culturel*... Passons.¹¹

Le colonialisme c'est d'abord l'entreprise dont, historiquement, nous avons été les sujets et, ensuite, celui provoqué par les rivalités coloniales elles-mêmes: l'un est antérieur à l'autre. Cette remarque est inévitable dès lors qu'on compare les revendications autonomistes des québécois à celles des "sauvages". Si ce qu'on refuse à l'"autre", on ne peut légitimement le réclamer pour soi et les siens, alors de deux choses l'une (ou deux): ou bien on (s') impose (par) une pratique généralisée de la terreur, constante ou épisodique, à tous les domaines de la vie (privée ou publique); ou bien on tente de convaincre.¹² Si les conséquences de la première attitude sont facilement prévisibles (historiquement, certains peuples d'Amérique ont été littéralement exterminés durant les vingt premières années de la Conquête),¹³ celles de la deuxième le sont tout autant, ou presque: convaincre quelqu'un de ses fautes ou de la *vérité* (ou du *bien-fondé*, dit-on) de nos idées et de nos actions suppose qu'on s'accorde à soi-même un *temps* pendant lequel on se fait persuasif, i.e. un temps pendant lequel on s'efforce d'amener l'autre à soi. La fixation des rôles (ou des pôles de l'énonciation) produit-elle le partage (du pouvoir)? L'ennui ou l'impatience de celui qui écoute et l'énervement de celui qui parle (remarquons l'ennui et l'impatience de l'autre) tendraient à démontrer le contraire. Le discours *pédagogique* ne se produit pas seul, non plus que le discours *juridique*.

Ceci, pour terminer: "Il sera toujours possible que vous puissiez éventuellement occuper le pôle du destinataire, donc que j'occupe la place du destinataire, ou inversement", disait une voix off. *Entre-temps*, à la limite, c'est la *réserve* ou la *prison*, à la périphérie ou au centre. Toute rhétorique de la faute exige le repentir et prononce des sanctions et des peines, — et c'est d'avec cette logique et ses implications qu'il faut rompre, *minoritairement*.

JEAN PAPINEAU

* À Jacques Lanctôt, ce petit commentaire, pour une phrase: "Le faire (i.e. le regretter) serait la preuve que je ne suis qu'un délinquant."

NOTES

1. Comité pour la défense des droits des autochtones, 1979: *Mistashipu, la rivière Moisie*, op. cit., p. 3. On peut se procurer le texte en écrivant: Ligue des droits et libertés, 1825, rue de Champlain, Montréal, Québec, Canada.
2. Matvejevitch, Predrag, 1979: *Pour une poétique de l'événement*. Introduction de Jean-Michel Palmier. Paris, coll. 1018 (no. 1297), U.G.E.; 311 p. En particulier, "Deuxième partie: Considérations théoriques" (p. 175 et sui.). Je suis conscient des dangers inhérents à l'inversion des termes de la comparaison, mais je suis loin de proposer une "esthétisation du politique" (l'expression est de W. Benjamin). Je serais plutôt porté à reprendre le

titre d'un texte de P. Bourdieu: *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Droz, 1972).

Paradoxalement, on regrettera que ces textes n'aient pas été d'abord regroupés thématiquement, que l'éditeur (?) ait préféré l'itinéraire d'un homme (Rémi Savard, anthropologue) à l'histoire d'une lutte contre la conquête et ses effets d'acculturation. Par exemple, que *La voix des tribunaux* (chapitre 1) n'ait pas été suivi de *Dialogue entre colonisés* (chap. 3), *La bataille du saumon* (chap. 5), *Les Inuit et la loi 101* (chap. 6), *Débarquer en Amérique* (chap. 11), *Plates-formes politiques actuelles* (chap. 12), *Gouvernement québécois et Nations indiennes* (chap. 16) et des deux *Appendices*. Les chapitres 7 à 10 inclusivement, i.e. les quatre communications préparées pour la chaîne MF de Radio-Canada, et les chapitres 14 (*Deux sociologies*), 15 (*Du croque-mitaine au fossile*) et 17 (*Des images floues*) auraient pu figurer ici, compte tenu de leur caractère historico-théorique, à titre d'introduction aux chapitres énumérés ci-haut, et qui forment le corps du recueil. Quant aux chapitres 2 (*Un art tri-dimensionnel*), 4 (*La faim et la mort*) et 13 (*Chasseurs-philosophes*), ou bien ces textes plus académiques auraient dû figurer à titre d'appendices, ou bien être repris à l'occasion d'une publication ultérieure. Si l'ordre chronologique de présentation masque les redites, évidemment nécessaires dans le contexte où ces textes ont été produits, il enlève du même coup (partiellement) la "transparence" des transformations qui ont affecté les questions (avant et après le Livre blanc, par exemple.)

4. Benjamin, Walter, 1971: *Oeuvres 2. Poésie et révolution*. Traduction et préface de M. de Gandillac. Paris, Dossiers des Lettres Nouvelles, Denoël; p. 278.
- Watchtel, Nathan, 1971: *La vision des vaincus*, Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole. Paris, Bibliothèque des Histoires, N.R.F., Gallimard; p. 22.
5. Lyotard, Jean-François, 1979: *Le mur du pacifique*. Paris, coll. "Ligne fictive", Galilée; p. 20.
6. Smith, Donald B., 1979: *Le "sauvage"...*, op. cit., p. 82.
7. Herzog, Werner, 1972: "Aguirre, la colère de dieu". *L'Avant-Scène du Cinéma* (210), juin 1978, Paris.
8. Ce passage renvoie à Smith, Donald B., op. cit., p. 83 et sui..

9. Lizot, Jacques, 1976: *Le cercle des feux*. Faits et dits des Indiens Yanomami. Paris, coll. "Recherches anthropologiques", Seuil; p. 9.

0. Clastres, Pierre, 1977: "Archéologie de la violence": "Malheur du guerrier sauvage". Respectivement, *Libre*, 1, p. 137 et sui.; *Libre*, 2, p. 69 et sui., PpP (nos. 315, 326), Payot, Paris.

Lire, de Savard, Rémi, 1979: "À la recherche d'une culture perdue". *Sociologie et sociétés*, op. cit., p. 57 et sui.. En particulier: "À ce genre d'approche (le primat de la langue ou du social, J.P.), je prévois deux types de réactions contradictoires. L'une hostile, qui ressortira l'accusation d'idéalisme; l'autre favorable, qui cherchera à s'en inspirer pour la rédaction de quelque *livre blanc* sur la politique culturelle de l'État. Aux tenants de l'une et de l'autre réactions, je rappellerai qu'elles leur viennent d'une même confusion qu'ils ont toujours faite entre la *société* et l'*État*." (p. 62) Et: "Pour ma part, je retiens une leçon de mes fréquentations avec ces peuples qualifiés de *naturels*, de *pré-machin*, de *sans-truc* ou de *culturels*, selon les aléas de la mode savante: *un état centralisé ne peut pas ne pas être colonial*. Leur histoire, contrairement à la nôtre, ne leur permet aucune illusion sur ce plan." (*ibid.*)

Le numéro cité de *Sociologie et sociétés* contient également des articles de Dumont, Castoriadis, Rioux, Bourdieu, etc..

11. Las Casas, Bartolomé de, 1799: *Très brève relation de la destruction des Indes*. Introduction de Roberto Fernandez Retamar et traduction de Franchita Gonzalez Batlle. Paris, coll. "la découverte", François Maspero; 155 p. Ce texte a été publié, à Séville, en 1552. Le lecteur est donc prié d'apporter les modifications nécessaires à la comparaison... Le document auquel nous vous référons, *Le Livre blanc de la politique québécoise du développement culturel*, explicite les politiques émises par le ministère des Affaires culturelles du Québec en 1978 (cf. Parachute 14)

12. Ce passage fait allusion au texte de Lyotard, Jean-François, 1978: "L'autre dans les énoncés prescriptifs et le problème de l'autonomie", in *En marge. L'occident et ses "autres"*, op. cit., p. 237 et sui..

13. Le problème de l'extermination n'est évidemment pas le même, dans son ampleur et ses méthodes, au nord comme au sud. Savard fait d'ailleurs remarquer qu'on assiste actuellement, chez les autochtones, à une hausse de la natalité, et qu'on ne doit donc pas s'attendre à ce que le problème se règle de lui-même...

Je n'ai malheureusement ni le temps ni l'espace requis pour commenter, même brièvement, les deux numéros des *Recherches amérindiennes au Québec*. Le numéro 3 intitulé: "Réalité... Discours" contient au moins deux articles, ceux de B. Bucher et J.-J. Simard, dont la lecture s'impose. Ce numéro contient également la "Déclaration

de principe des Indiens attikameks et montagnais au premier ministre René Lévesque, lors de la rencontre à Québec, le 14 décembre 1978". Le numéro 4: "Que fait-on de la tradition?" présente le premier d'une série d'articles sur "le disque de musique amérindienne" dont l'auteur, J.-J. Nattiez, est le directeur d'une équipe qui a produit le disque: *Chants et Jeux des Inuit, Canada* (Unesco-Philips, 6586-036), et dont Raymond Gervais a rendu compte dans sa chronique de *Parachute* (16). Dans ce même numéro, on regrettera que les articles sur les musées et leurs collections amérindiennes n'aient été que quasi exclusivement descriptifs, et que même cette description ait été souvent si pauvre.

ROMÉO SAVOIE

La Galerie sans nom, Moncton

Il est difficile de qualifier la dernière exposition de Roméo Savoie. Plusieurs facteurs y concourent. Le tout se résorbe dans la diffusion, une sorte de baroque ou d'inarticulation de vouloir tout dire et de passer par ce que la pictorialité semblait avoir oublié, c'est-à-dire l'excès. La peinture semble s'être acharnée durant les deux dernières décennies à simplifier sa manifestation pour se donner un discours plus dense, éclairage souvent illisible à partir duquel l'oeuvre prenait tout son sens. Ici c'est la démarche contraire qui semble opérante. C'est en vain que l'on essaierait de tirer un discours de Savoie quant à sa propre démarche. Pour lui l'oeuvre fait "Rhizome", pour reprendre l'expression de Deleuze-Guattari. Elle réclame son propre discours si bien que tout discours qui voudrait tenter de la cerner devrait le faire en s'appuyant sur le registre de la connotation. L'on aura sans doute reconnu ici une esthétique se rapprochant assez de celle que préconisait Umberto Eco en parlant d'oeuvre ouverte, plus tard oeuvre plurielle. Évidemment les allusions dont se réclame la connotation peuvent se faire nombreuses et il serait inutile d'en proposer un inventaire ou une classification (comment peut-on avancer pareil concept) mais plutôt une sélection, une sorte de "morceaux choisis".

Ce qui frappe d'abord dans cette exposition, c'est sa disposition spatiale, sa mise en scène. Dans le centre

de la galerie, le peintre a disposé des panneaux de bois de façon à former une enceinte carrée à l'intérieur de laquelle le phénomène pictural va prendre place. Il est étonnant de constater la dimension dramatique que revêt cette distanciation. La galerie dans la galerie. La peinture dans la peinture chez Vermeer, le film dans le film chez Vertov, la photo dans la photo chez Walker Evans. Il serait long de raconter comment la galerie est devenue l'espace signifiant de l'Art. Savoie, en dédoublant les espaces, en nous faisant pénétrer dans les coulisses du phénomène nous oblige à considérer ce couloir comme une inter-zone, un couloir libre entre deux frontières: l'espace profane du dehors et l'espace encore inexistant de la peinture. Redondance avouée du drame mais aussi rituel de purification. N'entre pas qui veut dans le coeur de l'église ou dans la chambre de l'Arche.

Dans l'antichambre de la salle d'attente, de la coulisse, de la galerie signifiante, Savoie a disposé sur les murs un texte imprimé au moyen de tampons de caoutchouc. Non pas discours mais démarche parallèle au moyen du matériel littéraire. Ce texte, oeuvre du poète Roger Savoie, se veut un appel à l'anarchie, un poème de refus, une incitation à la révolte. Exhortation, harrangue, "briefing". Ce qu'on va maintenant exiger de nous tient de la performance. Le spectateur se voit devenir conscient de son état de spectateur. Il va entrer chez/dans quelqu'un. Cette démarche n'est d'ailleurs pas sans rappeler les peintres ayant travaillé sur les murs de leur espace quotidien. Arthur Villeneuve par exemple, pour ne citer que celui-là.

La nature de la performance tient aussi de divers états d'esprit. L'un des critères sinon la totalité de l'esthétique de la performance se situe dans le registre de l'intensité, de la conviction de celui qui ne se donne pas en spectacle mais qui fait corps avec son activité. À un âge où il devenait très difficile de se prendre au sérieux (et où le sens était constamment présent), les gens se déplacèrent pour aller en voir d'autres qui voulaient retrouver le privilège du discours, le secours de la communication.

Une fois pénétrée, l'enceinte, le royaume des ombres ou le miroir dans lequel nous nous sommes vus en tant qu'amateurs d'images, nous entrons en scène, là où nous allons prendre notre fonction.

Une fois immergés dans cet espace nous sommes lit-

Roméo Savoie



téralement assaillis par le phénomène pictural. Finis la sobriété, la rigueur, la morbide de l'antichambre. Tout devient soudain, délirant, baroque. Le foisonnement des thèmes, l'emprunt à divers systèmes semblent nous mettre en présence d'un démembrement du discours pour nous laisser aux prises avec une réalité difficile à cerner, la réalité fuyante de l'image. Il n'y a pas de syntaxe visuelle, non plus que de rhétorique comme telle. Les emprunts qu'on y fait présentement nous viennent de la linguistique qui voudrait, à la suite de Barthes, que tout signe soit traductible. Or ce que nous éprouvons maintenant tient plus de la dissolution du langage linéaire (épitôme du code verbal) qu'à son renforcement. La perception de l'image a plutôt recours au "scanning" c'est-à-dire au balayage et notre attitude en est d'autant plus affectée. Depuis un certain temps on a tendance à avoir des "flash" plutôt que des "idées" ou, si vous voulez, des instantanés plutôt que des déductions. L'image chez Savoie est donc imprenable. C'est en vain qu'on y chercherait un sens avoué, une symbolique obscure ou un développement systématique d'une prémisse logique. L'ambiguïté formelle vient ici du fait que Savoie semble se situer au confluent de deux grandes démarches où l'on retrouverait d'une part la représentation et d'autre part la signification.

Représentation par une affirmation constante du matériel pictural souvent assumé par mimétisme. Le désir de faire une peinture plus grande qu'elle-même, de dire plus que le médium ne le permet, ce qui finit par donner une peinture ne représentant plus que ses artifices. Une sorte de jouet démonté. À cet effet, Savoie multiplie les vernis, les coups de brosse apparents, etc..., bref tout l'arsenal classique de la peinture du temps où son discours se générait à partir d'elle-même. Mais cette action, en évacuant la représentation nous renvoie au registre de la signification. En peinture, la performance n'est plus considérée comme une valeur et c'est sans doute là le "drame" du peintre. Si tout le monde *peut* faire ce qu'il fait *comment* va-t-il signifier ce qu'il *veut* dire. C'est sans doute dans la relation qu'il établit à son matériel, à ses outils, à sa "performance". Roméo Savoie durant les deux dernières décennies s'est intéressé au geste en peinture, au rôle du corps dans le phénomène pictural. Le corps du peintre n'est plus qu'un corps peignant, qu'il le fasse en affirmant ce dernier retranchement (le style comme signature) ou en voulant se singulariser par rapport à la prothèse qui lui a ravi sa fonction (l'appareil photo). Le peintre, par démission ou compétition, reste tributaire de l'activité manuelle, de l'artisanat, dont il infirme ou affirme la fonction. La présence du corps, du geste.

Dans les peintures précédentes, Savoie a souvent fonctionné en donnant une image articulée autour d'un dualisme plus ou moins apparent. Très affirmé au début, faisant figure presque de plaquage, ce dualisme s'est progressivement résorbé. Il reste quand même que la dialectique principale de Savoie s'articule autour de la négation ou de l'affirmation d'un arbitraire ambigu.

Or cet arbitraire on peut le rapporter, jusqu'à un certain point, à "l'acadianité". Et ici on peut poser bien des jalons vers une socio-psychanalyse de la peinture comme baromètre politique. Essayons donc de résumer.

L'Acadie est un pays sans en être un. On peut y retrouver une culture et une affirmation politique issues de la contradiction de base à partir de laquelle a fonctionné et fonctionne encore le territoire. Tout au cours de leur histoire, les Acadiens se sont appliqués à maintenir une contradiction qui a fini par donner naissance à une dialectique qui semble sans issue. Il s'agit de conserver une autonomie malgré la menace de l'envahisseur anglais, le pouvoir d'agglomération du Québec (comme foyer de culture française) et la conscience de la culture et de l'économie américaine. Être Acadien consiste à entériner ou à refuser ces éléments mais ce mouvement ne peut s'accomplir que par l'arbitraire. Cette attitude on la retrouve partout dans les préoccupations picturales (par le jeu des in-

fluences) de Savoie. L'Acadie, un pays qui n'est nulle part et partout.

Mais la vie continue et vivre en Acadie c'est sans doute poser des arbitraires quand on est fatigué d'écrire des contradictions. On dirait que c'est cette dernière attitude que le peintre a choisi de faire sienne.

En plus de l'utilisation de la peinture comme médium, une foule d'autres images (affiches, articles, textes, découpures de journaux, objets trouvés, assemblages) sont venues s'ajouter à mesure que l'oeuvre s'élaborait. L'organisation de ce matériel n'est d'ailleurs pas sans rappeler les collages exécutés par Rauschenberg durant les années 60.

C'est une façon de témoigner sur la manière dont on éprouve la picturalité en générant un discours sur ce qui nous atteint. C'est en vain toutefois que l'on essaierait de retrouver ici les grandes lignes de départ d'une peinture "nationale", peinture qui se situerait dans le rapport à l'adjectif, dans le rapport à la mort, pour reprendre l'idée de Barthes. L'acadianité se résorbe donc par un étalage, une peinture à la grandeur, une peinture qui n'est "nulle part et partout".

HERMÉNÉGILDE CHIASSON

QUELQUES RÉFLEXIONS ÉPHÉMÈRES SUR "OBJETS FUGITIFS"

La Chambre Blanche

Québec
colloque, octobre

"Saisir l'éphémère, saisir l'éphémère...", saisir l'éphémère??? Quelle motivation profonde, quels ressorts cachés ou implicites poussent certains artistes à vouloir fixer le fugitif, capter l'éphémère dans une tentative plutôt désespérée d'en tracer des configurations, une apparence, un simulacre? (Il ne manquait que "l'intemporel", et je me serais cru en pleine orthodoxie, en plein dogmatisme). Entreprise quelque peu contradictoire et illusoire qui voudrait à la fois poser *a priori* de la "dématérialisation" de l'oeuvre d'art dans les courants contemporains en même temps que l'on tend à donner forme, substance et expression, même "fugitive" à l'éphémère, à l'expérience toute relative du temps, de l'instant, de la durée (refoulement de l'espace ou du moins camouflage de sa présence aux connotations "représentationnelles" gênantes pour la promotion en cours). Nil Parent a formulé l'urgence d'imaginer, de vivre "hors cohérence", et bien nous y étions à plein, pour ne pas parler de "confusionisme". Paradoxe.

D'une part, une série de manifestations: performances, d'autre part une série "d'objets fugitifs". Le tout encadré de discours appelés à cautionner l'événement. Recours à des personnes-ressources (compétences): artistes, historiens d'art, critiques, représentants d'institution muséologique qui "tentèrent" de mettre en situation l'événement, c'est-à-dire "rattacher" par le fil ténu d'étiquettes (conceptuel, body-art, performance) "fourre-tout" (on a repris plusieurs fois le terme de "melting pot") ces actions ou performances ou pratiques, importées il faut bien le dire d'Europe et des U.S.A. (mais là n'est pas vraiment le problème). En effet, on évoqua surtout l'art conceptuel (Kosuth, Art & Language, Atkinson), le body-art et la performance en général (Gina Pane, Vito Acconci, Beuys, pour ne nommer que les plus fréquemment cités).

Il faut bien l'avouer, le projet restait un peu flou dès le départ, et peut-être volontairement — opération porte ouverte. Le premier à éclairer quelque peu et à définir les termes "d'objet fugitif" et de "dématérialisation" de l'oeuvre d'art fut Georges Bogardi, qui pour l'essentiel retint les caractères suivants des pratiques contemporaines: négation du "cadre" traditionnel de l'objet d'art — dans tous les sens du terme — qui privilégiait la vision unifiante, orientée, linéaire. Deuxièmement, éclatement des catégories traditionnelles de l'art comme champs spécifiques et différenciés d'expression: théâtre, musique, danse, peinture, gestualité. Le socle était posé pour asseoir un minimum de compréhension vis-à-vis des intervenants. Cependant, on ne pouvait pas ne pas remarquer comment certains "objets fugitifs" nous étaient présentés. Solidement et durablement emballés dans de beaux cadres métalliques du plus parfait design. Objet "dématérialisé"? "fugitif"? offrant des perspectives multiples?, oui mais offert à notre regard sous la forme la plus conventionnelle et la plus connotée qui soit dans l'histoire de l'art occidental. À tout le moins surprenant, une huile sur toile avait même gagné la faveur des organisateurs: objet fugitif, n'est-ce pas, depuis au moins le *Quattrocento!* qui ne cesse de renaître de ses cendres.

Richard Martel a tenté de faire comprendre à l'auditoire comment l'art conceptuel, "en général", s'articulait essentiellement autour d'une "critique des institutions". Passe pour Beuys, passe pour Hans Haacke dont les noms furent mentionnés. Mais alors, quelle est la part "critique" des oeuvres de Kosuth qui conçoit l'art comme une tautologie: l'art retranché dans des catégories mentales *in abstracto*. Praxis plutôt fugitive, pour ne pas dire fuyante face à la "fonction critique" de l'art dont nous a parlé Rose Marie Arbour. Nuances, nuances, car les "melting pot" et les généralités peuvent conduire bien vite, et involontairement à des entreprises de mystification, sinon à de sérieuses méprises.

On a dit art conceptuel égale critique des institutions. Il est clair que l'on avait affaire à de l'art conceptuel, défini dans ces termes-là. Car pour nos participants à l'objet fugitif, il me semble que ça n'était pas tout à fait cela. Paradoxe encore une fois. Ainsi, les artistes avaient répondu du thème lancé par "La Chambre Blanche" — productions de performances, productions d'objets, pannels, qui semble-t-il, a-t-on entendu dans les escaliers, faisaient une bonne publicité à la galerie, la mettaient sur la carte de l'art contemporain. Galerie parallèle, j'en suis, mais galerie tout de même, élément d'un réseau de diffusion de l'art (donc opérant des choix, instituant la "valeur") et même s'il s'agit de "nouvelles formes" d'art.

Formes nouvelles? Moi, je me demande bien, après tout, si Leonardo da Vinci, dans son célèbre portrait de *La Joconde* n'a pas tenté de saisir cet objet fugitif du sourire de cette dame, moment fugitif et évanescant et par conséquent troublant du sourire ineffable. Art conceptuel? Leonardo ne parlait-il pas déjà de l'art comme *cosa mentale*?

Signe, mémoire, trace, nouvelles préoccupations en peinture? Nouvelles épithètes dans l'inflation verbale actuelle du discours sur l'art (Jean Tourangeau nous en a donné un aperçu). Et Van Gogh? Il y a presque un siècle. Et Wols, et Pollock, déjà quelques décennies. Mémoire! On a la mémoire courte.

On oublie autre chose, me semble-t-il. Décloisonnement, éclatement des formes, je veux bien. Dématérialisation? Douteux. Plus d'objets, je ne sais pas, mais autres supports: le corps, le sol, le gazon, la bande magnétique, le petit écran (vidéo) — retour du refoulé. Gina Pane, qui précisons-le, n'habite pas en Italie, prépare avec un grand soin la scénographie de ses performances. Pas de hasard, pas d'improvisation. Chaque image est prévue à l'avance, composée, "dessinée". La photographe de Gina Pane reçoit des directives strictes, l'image est étudiée, le point de vue privilégié pour la prise de vue. De même l'image transmise par vidéo durant la performance n'est pas quelconque, mais judicieusement pré-établie. Donc,

disparition de l'objet, mais émanation multiple (triple au moins) de l'action (dessins scénographiques préparatoires, photos de l'action, bande vidéo).

On se rend bien compte comment notre information est incomplète, et nos préjugés à réviser. Bien sûr, nous vivons dans une culture de la "rumeur", alimentée par un savoir transmis en différé, et hélas, nos objets de référence sont souvent flous pour ne pas dire fugitifs. Méfions-nous du filtrage opéré par les revues d'art qui, involontairement souvent, "dématérialisent" non pas uniquement le niveau de surface mais surtout le niveau de profondeur des "oeuvres d'art" et productions du même acabit. Cela peut nous conduire, comme on a pu le constater encore une fois, à de sérieux malentendus.

Comme disait l'autre: l'art ne couche pas dans les lits que l'on a préparés pour lui. Seule, Michèle Waquant (et Yves Poulin) a su "me" transporter, dans son parcours astronomico-archéologique, sur un firmament pariétal qui a fait resurgir l'espace "refoulé" des lieux dans un parcours quasi initiatique.

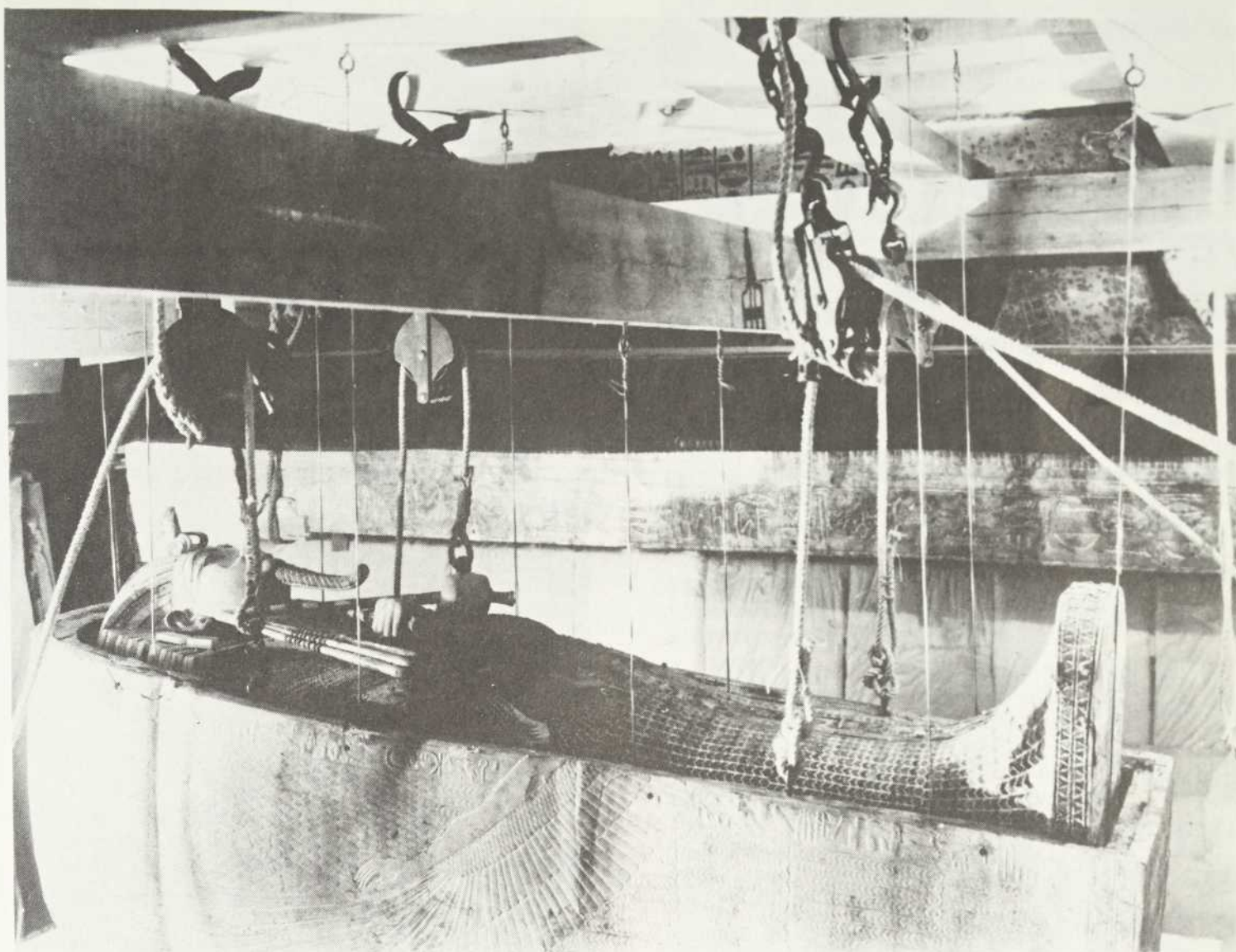
Encore un point. J'admets avec R.M. Arbour qu'il ne s'agit pas de question de "mode", que la performance est un moyen comme un autre d'expression. Bien sûr, Rose-Marie, mais n'oublions pas qu'en 1979, la performance, cela s'enseigne, au coeur même des institutions (Gina Pane à Beaubourg), comme autrefois le dessin à vue, la nature morte ou le paysage. On se convainc également d'une certaine angoisse face aux modes du temps quand on entend une artiste avouer qu'elle aime "malgré tout" "encore" la matière. Bien sûr, quand il est établi comme courant d'art la "dématérialisation" de l'oeuvre, il est évidemment de mauvais ton, ou il peut sembler tel, de s'épancher sur la matière. De l'angoisse, provoquée par l'autoritarisme des étiquettes et les perspectives de la promotion, à la castration totale des artistes, il n'y a qu'un pas. Voilà l'abondance des signes régis encore une fois par l'équivalence généralisée de la valeur qui s'établit au niveau de surface des "trade marks". "Mutations culturelles"? Prenons garde à ce qu'elles ne soient que des effets de surface propres à perpétuer, par renouvellement, les mécanismes du système (marchandises nouvelles à consommer) en fabriquant de nouveaux trompe-l'oeil — pollution inflationnelle d'une asphyxiante culture. Tous les espoirs nous sont permis à condition que surgissent quelques filets de sources vives.

R.M. Arbour a abondamment parlé de "l'autonomie" de l'oeuvre d'art. Par ailleurs, on a longuement palabré sur la notion de "relativité". Si l'on avait réussi à joindre les deux bouts, verbalement et de facto, le résultat eut été sans doute plus convaincant. Car ainsi, on ne se trouve même plus dans le post-formalisme, ni même dans l'existential, mais dans un idéalisme à retardement. Je préfère parler d'"autonomie relative" (là réside peut-être la faille de l'entreprise) — l'"ancrage" des manifestations était pour ainsi dire quasi inexistant. Impératif de l'inscription dans un socius, sinon l'art, pour reprendre le mot de Kafka, risque de n'être plus qu'une "joyeuse activité gratuite".

Pour reprendre notre point de départ, il faudrait peut-être se demander si la motivation profonde de fixer l'éphémère, contrairement à sa seule "jouissance", ne serait pas de le rentabiliser. Tout se vend, n'est-ce pas, même si "l'art ne se vend pas" comme on a pu l'entendre. Ou bien ne serait-ce que dans l'impossibilité pour l'artiste d'échapper au mouvement foudroyant de "l'hystérie capitaliste" (merci Francine Saillant de ce rappel), il ne puisse non plus échapper à l'impératif du produire pour produire, du "produire pour exister", au prix même de la nécessité de se mettre au goût du jour, ou du moins d'inscrire "sa vie, son corps, son oeuvre" à la carte.

*Je rappelle, pour "mémoire":
"BAL TOUS LES SOIRS"
Chez les Indiens d'Amérique.*

LA GOULUE



Le trésor de Toutankhamon

TOUTANKHAMON: UN KITSCH SOPHISTIQUE Art Gallery of Ontario

*Dire qu'un objet est beau c'est lui donner
valeur d'énigme.*

Valery

Depuis quelque temps, les Québécois et les Ontariens sont pris dans un mouvement euphorique. Euphorie provoquée par un phénomène artistico-politico-économico-sociologico-culturel, facilement explicable si l'on considère de front la société de consommation qui est nôtre. Lorsque Valery, dans sa dénonciation de la vanité d'une esthétique, parle d'un plaisir qui n'existe que dans l'instant, d'un incommunicable, d'un incertain et d'un individuel, lorsqu'il nous dit que les jugements que l'on fait ne permettent aucun raisonnement, car loin d'analyser le sujet, au contraire, ces jugements ajoutent un attribut d'indétermination, il refait dans ses grandes lignes le schéma d'une publicité génératrice du désir, du désir de voir, du désir de posséder cet art dit sacré qui atteint le sommet d'une beauté parfaite et amorce les raisons qui ont suscité une telle débâcle culturelle, car "dire qu'un objet est beau c'est lui donner valeur d'énigme."

En mettant tout en oeuvre pour recevoir royalement cinquante-cinq des objets du trésor de ce jeune pharaon égyptien vieux de 3,300 ans, en intitulant l'exposition "TRÉSORS DE TOUTANKHAMON", en limitant l'accès à 800,000 "tickets", en miniaturisant pour la vente les cinquante-cinq objets présentés à l'exposition, la Art Gallery of Ontario joue le jeu de cette machine commerciale qui, sous des prétextes du plus beau et du plus représentatif d'un art "sacré" utilise l'engrenage sensible de la consommation qui à son

tour exploite l'aspect d'énigme, l'idée de beauté à travers l'approximation de la beauté, le plaisir de voir et de posséder un objet issu de ces trésors sacrés pour conduire l'objet vers une désacralisation. Désacralisation par sa complicité au système global de la production sérielle et de la consommation de masse.

C'est ainsi que le privilège "d'or" de la Art Gallery s'est tari en privilège de "toc". Tout d'abord dans un but sainement culturel, à savoir, ramasser un maximum de sous qui, éventuellement serviront à la restauration du musée du Caire, la civilisation consummatrice dans un deuxième temps utilise l'événement et s'alimente culturellement en tant que masse.

Il n'en demeure pas moins, que cette fièvre "égyptomanienne" est une parfaite démonstration du phénomène kitsch qui harcèle notre société depuis le début du XIXe siècle. Né alors que la classe dirigeante perdait le monopole de la culture, au moment où l'on urbanisait la masse et que l'on établissait une aptitude universelle à lire et à écrire que Clement Greenberg, notre célèbre formaliste, nommera "literacy", le kitsch est un fait social qui se base dans sa définition même sur un cadre économique. Cadre économique qui d'ailleurs est de plus en plus développé, ce qui introduit des confusions en ce qui a trait à l'identification précise des réels producteurs du kitsch. La frontière entre l'avant-garde, l'académisme et le kitsch étant de plus en plus difficile à tracer. Mais cet "éléphantisme" industriel a sur la masse une fonction pédagogique et éducatrice très forte et ce malgré les considérations péjoratives que lui porte l'avant-garde artistique. Le Pop Art fut peut-être celui qui, dans sa démonstration d'avant-garde artistique permit au kitsch d'être considéré comme une source esthétique amusante. Le kitsch est en quelque sorte fondamentalement démocratique, tous y ont accès à des degrés différents, il est l'ersatz culturel basé sur le principe de la consommation: créer pour produire et produire pour consommer.

Il y a dans l'essence même du kitsch une éthique subalterne, une négation de l'authentique. Un authenti-

que reproductible qui sera, comme l'a dit Greenberg en 1939 dans son texte "Avant-garde and Kitsch", une source de production. "Cette prise de possession de l'acte artistique étant une caractéristique du kitsch qui a pour condition préalable, d'avoir à sa disposition une tradition culturelle parfaitement développée qu'il peut utiliser à ses propres fins." Ainsi Clement Greenberg arrive à croire que "le kitsch prédigère l'art pour le spectateur et lui épargne l'effort. Il lui offre un chemin court pour atteindre aux plaisirs artistiques. Et c'est cette facilité d'accès qui fait que l'objet kitsch se vend immédiatement et largement, c'est elle aussi qui l'empêche de s'améliorer." Enfin, comme l'a précisé Marx, "la production ne produit pas seulement un objet pour le sujet, mais un sujet pour l'objet. La production produit donc la consommation premièrement en lui fournissant ses matériaux, deuxièmement en détournant le mode de consommation, troisièmement en excitant dans le consommateur le besoin des produits posés par elle comme objet. Elle produit donc l'objet de consommation, le mode de consommation, la tendance à la consommation." L'objet d'art et pareillement tout autre produit susceptible de créer un public sensible à l'art et capable de jouir de la beauté sera notamment visé par cette production.

C'est ainsi que, ces objets à caractère sacré, propriété du jeune pharaon nommé NEB-KHEPURU-RE-TOUTANKHAMON-HECKA-IUNU-RESY, qui à l'origine avaient une fonction d'usage, fonction qui leur procurait une signification fondamentale, furent répertoriés, sélectionnés, restaurés pour être ensuite gracieusement offerts aux rois producteurs d'une culture de masse. Cette fonctionnalité s'oppose maintenant à la production d'objets porteurs de signes et de valeurs présentés au public consommateur sous un masque fonctionnel et esthétique qui a pour fonction première la motivation rationnelle de l'acquisition. En ce sens le kitsch participe à la fois des attitudes de l'acquisitivité, de fonctionnalité et de l'esthétique.

Certes, une assiette, un cendrier, des chandelles bleues ou or, un casse-tête, des boucles d'oreilles, un bracelet, un tire-bouchon, un porte-clés, un repas égyptien, une danse égyptienne et même du chocolat¹ n'ont rien de kitsch en soi, tout comme le fait qu'un objet soit gros ou petit n'a rien de kitsch en soi, cependant ils le deviennent dans leur apport à l'événement culturel ou social qui les fait naître, ainsi que dans leur rapport avec l'originalité et le génie. Ces symboles, ces ornements, ces objets trophées culturels seront directement associés par le consommateur soit dans le fond d'un tiroir, soit sur la table du salon, soit sur une cheminée ou n'importe où dans l'appartement, à un trophée de voyage ou d'ascension sociale et ne seront remis en question que lors d'un déménagement d'un grand "ménage du printemps".

À partir de ces données qui expliquent dans les grandes lignes la psychologie du kitsch, une considération des trois attitudes kitsch engendrées par cette manifestation culturelle peut nous en dire plus long sur l'aliénation massive qu'entraîne cette vulgarisation des valeurs artistiques.

La première attitude ne peut exister que si l'on procède par distorsion, ce qui en soi est un acte kitsch. Il nous faut faire abstraction de l'aspect "sacré" de la relation de l'homme aux choses dans la civilisation égyptienne académiquement reconnue et considérer extérieurement ce que Toutankhamon a of-

fert à Howard Carter en 1922 lorsqu'il découvrit les quatre chambres de sa tombe, ayant trébuché sur les seize marches inoubliables alors qu'il marchait dans la Vallée des Rois. Cette première attitude se situe à mi-chemin entre ce que nous nommerons avant-garde et académisme. Avant-garde devant ici être entendu dans le sens d'objet original sans référent direct. Toutankhamon naissait en 1343 avant Jésus-Christ et mourait en 1325, ayant accumulé durant ses dix-huit années de vie et ses soixante-dix jours de sépulture, plus de cinq mille objets allant de l'utilitaire le plus simple comme une chaise ou un coffret, au décoratif le plus pur comme un bracelet ou un collier.

Cependant cette accumulation résulte de deux attitudes, d'une part il y a le niveau d'acquisition directe, à savoir, Toutankhamon consommateur s'accordant le plaisir de posséder des objets, soit dans un but utilitaire, soit dans un but décoratif. D'autre part il y a l'artiste-producteur qui produit des objets qui reproduisent l'histoire du pharaon. Dans ce groupe d'objets nous reconnaissons entre autres le masque d'or et les sculptures qui représentent ou racontent l'histoire du roi durant sa vie. Tous ces objets ayant été produits après la mort du pharaon. Les deux pôles du phénomène kitsch sont donc ici représentés dans le toutankhamon-acquéreur et l'artiste-producteur. Cependant il faut souligner qu'ici le degré de conscience de l'acquisition est évidemment nul, l'acquéreur étant mort, alors qu'au niveau de la société contemporaine le degré de conscience de consommateur demeure une ambiguïté. Ainsi, ces récits, ce masque, ces têtes représentant le pharaon sont à toutes fins pratiques des reproductions, des citations, des copies, des miniaturisations du modèle réel, à savoir, Toutankhamon lui-même. Si l'on reporte ce geste de reproduction au vocabulaire qui traite du kitsch, ces reproductions seront considérées comme des distorsions imprégnées d'une certaine médiocrité, ce malgré la qualité de leur forme et la richesse de leurs matériaux. Le seul objet authentique de cette tombe aurait pu être le corps même du pharaon, mais par un jeu de circonstance, l'embaumement fut raté. À cette notion de distorsion, s'ajoute la notion de relation de possession de la chose par l'homme sous laquelle sont rassemblés fonctionnalité, acquisitivité et esthétique qui impliquent obtention, investissement, achat, conquête qui conduiront le regardant à considérer cet amoncellement de 5,000 objets fait à la mesure de l'homme, comme l'expression à son degré maximal de la "pression kitsch" issue du principe d'entassement, où l'hétérogénéité, l'antifonctionnalité, le groupement spontané à caractère sédimentaire reprennent les caractéristiques d'un appartement bourgeois du XIXe siècle.

La deuxième attitude touche le niveau académisme. La Art Gallery étant le sujet-producteur-distributeur et la classe moyenne le sujet-consommateur. En transformant son espace en "temple de commerce", la Art Gallery of Ontario s'intègre dans le jeu de la sous-reproduction, produisant une marchandise culturelle digne du "sacré" dans sa forme, dans ses matériaux, dans son originalité et dans ses prix, marchandise qui n'est en fait qu'une distorsion de la reproduction effectuée il y a 3,300 ans où le degré de médiocrité a augmenté parallèlement au nombre. Cependant dans le champ d'achat du consommateur, cet objet symbolique possédera un référent éternel et comme le dit Moles, "de toute façon l'objet original" existe et l'achat de celui-ci représente dans la vie psychologique d'un citoyen de la société technique un événe-

ment plus important, un stimulus plus sensible que la possession d'un article extrêmement fréquent."

Enfin la troisième attitude, la plus globale où s'entremêlent dans les rayons du "super-marché" l'idole de la production et l'idole de la consommation. Cette troisième attitude est le lieu où la médiocrité trouve son point maximal, la marchandise produite et offerte n'étant rien d'autre qu'une reproduction d'une reproduction de la reproduction c'est-à-dire une sous-sous-reproduction. La réduction à la mesure de l'homme, la dilution du "sacré" atteint ici un niveau suffisant pour que l'objet soit accepté par tous. Des matériaux précieux nous passons aux matériaux carrément déguisés. Tous pourront connaître Toutankhamon au magasin du coin. L'art est ainsi ramené à la portée de toutes les bourses où la qualité incidemment est la plus basse préoccupation du producteur. La fonction "touristique", "souvenir" ou même éducatrice du kitsch atteint par ce biais son but le plus précieux: toucher un maximum de personnes.

À travers ces trois attitudes, nous pouvons déceler trois niveaux de médiocrité situés entre les pôles de l'avant-garde, de l'académisme et du kitsch. Nous assistons donc par cette dilution des culturèmes, à une hiérarchisation du principe de médiocrité. Cette médiocrité, noeud gardien du kitsch comme le dit Moles, étant dirigée par la notion de lieu. Le plaisir de possession, le bon goût ou le mauvais goût s'opposent selon l'endroit de vente et parallèlement selon le producteur. La copie aura une valeur, sera perçue et considérée comme plus authentique selon l'endroit où le consommateur se la procurera, la Art Gallery ou le Woolworth. La première attitude est évidemment exclue de ces considérations de lieu étant d'une part une manifestation où la médiocrité atteint son plus bas degré et d'autre part elle n'est pas soumise au processus vente-achat étant académiquement reconnue comme un art et non pas comme une distorsion. Cependant, si l'on considère le niveau d'acquisitivité, elle dépasse largement les deux autres attitudes. Il nous serait difficile de trouver un appartement bourgeois ou autre aussi grassement orné. Évidemment l'aspect destruction qui n'est pas étranger au phénomène kitsch doit ici être considéré. L'accumulation sédimentaire occupe dans le kitsch contemporain une place de second ordre, l'objet est conçu et acheté pour être remplacé. Mais toutes ces distorsions, toutes ces copies, toutes ces miniaturisations, symboles de la pyramide sociale de la médiocrité seront, pour reprendre l'expression de Moles, mis dans la marmite de l'anti-art.

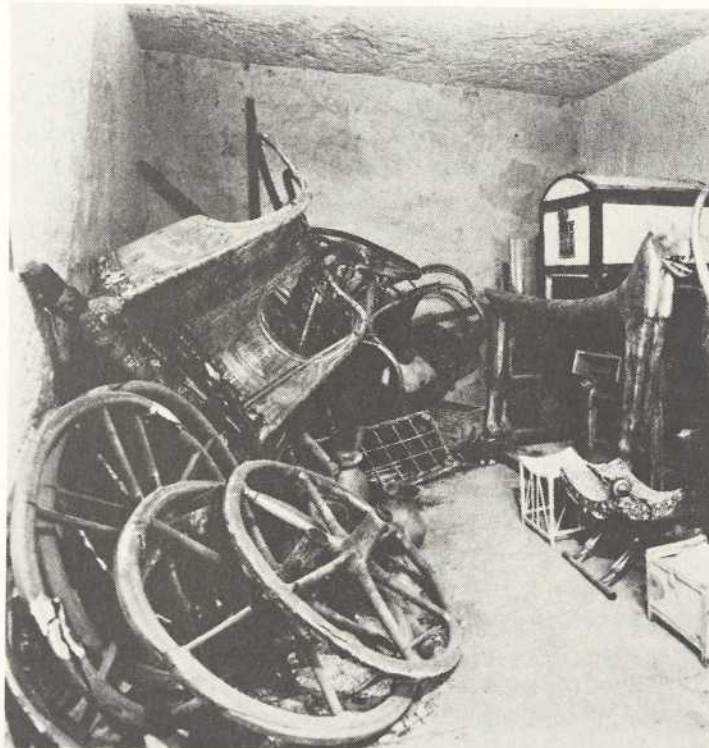
Enfin, précisons que cette démonstration d'une aliénation culturelle de la société causée par un déséquilibre numérique entre production et consommation des biens culturels n'est pas seulement commerciale mais aussi idéologique et poétique. Elle n'est rien d'autre qu'une opposition de la culture homogénéisée et de l'académisme où l'art en tant qu'avant-garde n'a pas sa place. Et si, comme l'écrit MacDonald dans son texte "Culture de masse", le kitsch moderne du "super marché" est un mode d'accès à la culture pour la société de masse et s'il est une promotion de la société, un système de pédagogie populaire d'apprentissage d'un art de vivre, l'académisme est, comme nous le dit encore MacDonald, le kitsch de l'élite qui représente les caractères d'authenticité mais qui dans sa réalité pure est tout aussi manufacturé que les produits de la plus mauvaise qualité à l'usage de la masse, et rien n'est plus vulgaire que le kitsch sophistiqué, car loin de signifier une élévation de la culture de masse, il signifie une corruption de la haute culture, à savoir, l'avant-garde.

ROSANNE SAINT-JACQUES

NOTE:

1. Il faut penser aux "Toutankhamon chocolat" de Laura Secord.

Le trésor de Toutankhamon





Guido Molinari, *Quantificateur No 6 1978*, acrylic on canvas, 249 x 218 cm, artist's collection

GUIDO MOLINARI QUANTIFICATEUR

Musée d'art contemporain, Montréal

Musée d'art contemporain Montréal
6 September 1979 — 11 October 1979

York University Fine Arts on Markham, Toronto
31 October - 18 November 1979

Molinari shows in this exhibition seventeen canvasses executed between late 1978 and August 1979. Included in the exhibition is a painting from 1977, the *Trapèze Gris*, now in the collection of the National Gallery, Ottawa. This was the only framed canvas in the exhibition. Several smaller works from the same series were exhibited contemporaneously at the Yajima Gallery, Montréal.

The paintings are in some ways a new departure for

this artist of a hitherto nearly invincible rhetoric. What is new can be summed up in the three following points.

- 1) The strict verticality, the dominance of the right angle, is in some of the new paintings replaced by what the artist calls a "quasi-oblique". This is a slant of the vertical division between adjacent areas by a few degrees. The distinction between this and verticality is not obvious and functions in a subliminal manner.
- 2) The seriality of repeated bands of color is replaced by a simplified plan and color that is generated and manipulated to express this plan and the specific surface of the support. This is expressed by the artist as a quality-quantity relationship.
- 3) The dimensions of the support are for the most part on a large scale ranging from 7 x 8 feet to 9 x 21 feet in the *Quantificateur* series.

The title of the exhibition refers to the problem Molinari sets himself. Canvasses of varying dimensions are divided into two, three, four, or five equal sections vertically, or quasi vertically. Of the seven-

teen paintings nine explore a division of three □□□, six explore a division of two □□, and there is one of four □□□□ and one of five □□□□□.

Using closely related tones of ocher, brown, iron red, black and grey, the problem is to state the condition of the divided surface and to preserve, at the same time, a unified whole. One must imagine a painterly process in which the various areas become defined by coats of color, beginning in the case of three with the middle section. As each coat of color is applied, the relations between the various sections are manipulated. From painting to painting, the various potential states of the plan are identified.

The method is clear, but a painterly sensibility chooses the various proportions of support, identifies the divisions, selects initial color, and of course directs the advent of relationship between sections of the canvasses, relations between surface, mass, and color. This relation between part and whole, always dynamic, the simplicity of the means and the complexity of the permutations, is the major theme of Molinari's work. And that theme is not substantially altered in the series under discussion.

The paintings were not hung according to their chronological evolution, but were apparently so numbered making it possible to follow, more or less, the course of events. There are essentially three groups within the series and they testify to the nature of Molinari's changing preoccupations. Numbers 1-6 are all from 1978, are all 86 x 98 inches (vertical precedes horizontal dimension), and are all divisions of three. He begins with three, or trinity. Numbers 7, 8, and 9 are the largest canvasses, 9 x 21 feet, and they sequentially explore divisions of three, four, and five. These three paintings would appear to inaugurate 1979. A third group is composed of numbers 10-17, the last paintings of the series, all but two of which (11 and 13) explore a division of two or duality.

Each group has a recognizable character. The first continues the muted pale red-beige-brown tonalities first seen in *Trapèze Gris*, the format is generally the smallest, and the various possibilities of these two against this one or this one in the middle of those two or all three almost together are identified by more or less saturated color defining the three sections of each canvas. Throughout the series the left most mass tends to dominate.

The large format paintings employ a similar color range, somewhat intensified and richer in feeling. They are genuinely experimental in nature but surprisingly convey a peculiar sedate contentedness. But the large expanses of color must have been appealing for these paintings clearly prepare the way for the last group where the attention is shifted toward color itself. This last group is generally darker in tonality, black and grey, and the size is intermediary between the first two groups. It contains the most successful paintings of the exhibition.

Molinari made two revealing remarks to me concerning these paintings.

"En soixante-treize, environ, j'ai voulu varier. Je ne voulais pas répéter la couleur."

"Je me voyais dans les relations, dans le rapport. Maintenant le rapport est entre moi et la couleur."

Both Molinari and the author of the catalogue of the show, David Burnett, stress less the familiar operational aspects of this work and more the new expressive intentions.¹ The evolution of the series is in this direction, a movement from a manipulative plural to a harmonic singular, from the perceptual to the psychological, from composition to identification.

In addition, the subtleties of the quasi-oblique, of the visible-invisible distinctions between areas, the large format of paintings hung about a foot from the floor are all aspects that in the artist's view should elicit in-

creased viewer participation, a felt relation between his body and the body of the painting. Here, however, the actual vagaries of the actual environments, in particular the effects of illumination which can radically change the perception of the skin of the painting, contrast strongly with a self-contained painterly procedure. There is no real movement into a position maintained by committed environmental or conceptual artists.

Thus, while the relation of a given surface to found color advances Molinari's fundamental painterly interests, that color now appears invested with aspects of sensitivity. Where previously color *per se* in Molinari's works was barbarously functional it now, particularly in the grey-blacks, seeks evocation. It is of interest that the use of the more somber tonalities begins in 1979 following Molinari's visit to the Rothko Chapel at Rice University in Texas. The triptych format, Rothko's own black and violet color, as well as the presentation of the paintings in the hexagonal chapel devoted to the Stations of the Cross suggest important affinities as well as differences with Molinari's recent paintings.

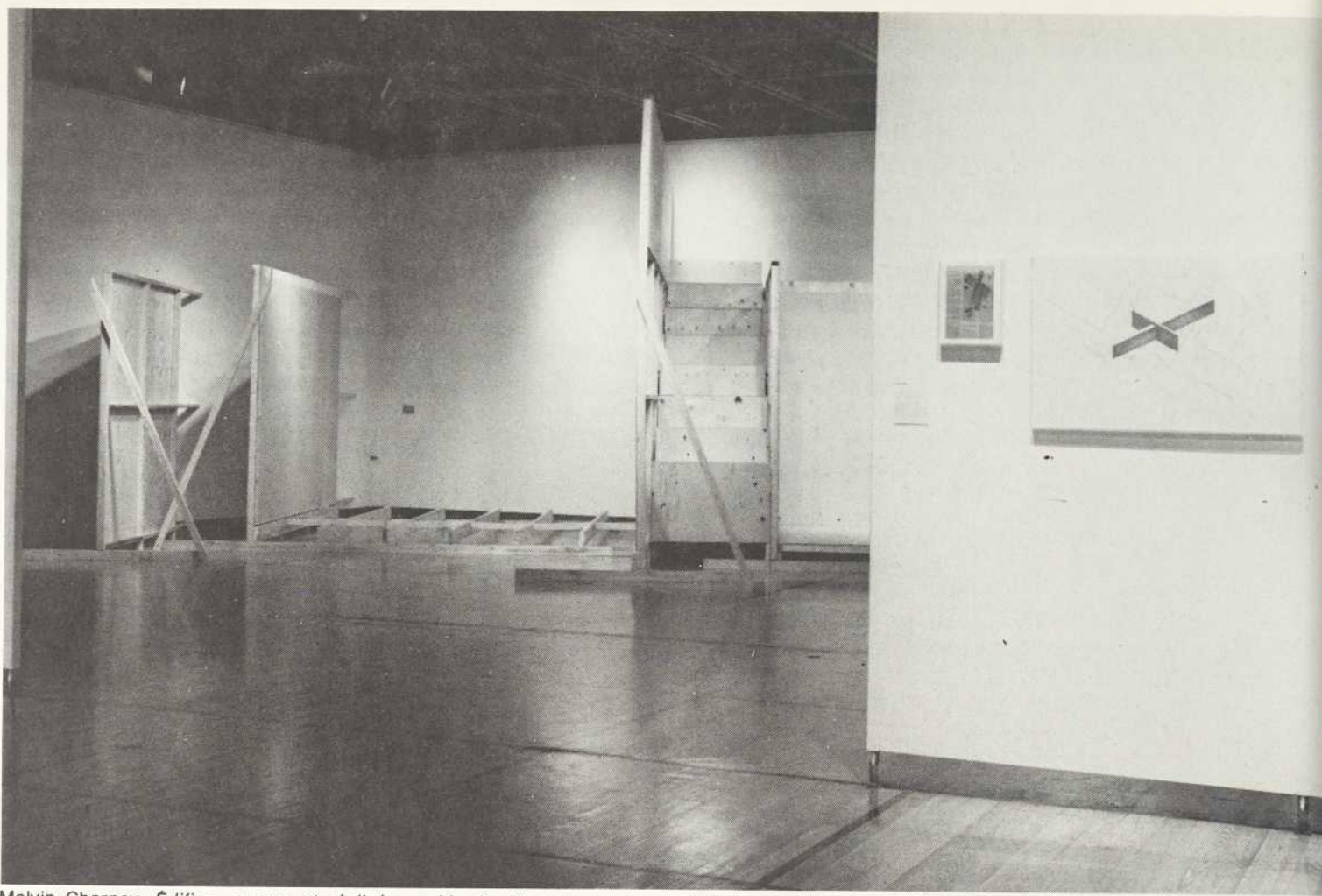
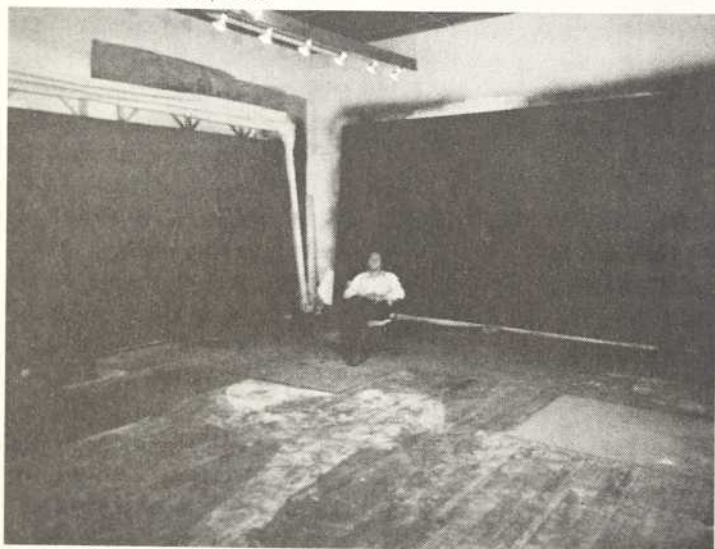
Rothko allowed color to dominate form in order to achieve the fullest possible resonance. Molinari on the other hand remains classically bound to form, to the given planification of a surface, the interrelationships of which color serves. The shock of these relationships has always suggested a purified parallel of painterly and universal structure when the effects were not purely optical. But in the last works of the *Quantificateur* series, there is a greater possibility of response to color in its own terms. Structure and spontaneity, those two huge dimensions of life so starkly contrasted in our time, find more equivalent presence in these paintings.

GARY WALTERS

NOTE:

1. Burnett, David, *Guido Molinari, Quantificateur*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1979, 15. Burnett's cautions assessment: "I do not, here, want to get drawn into interpretive speculation on the nature of these paintings and the changes within them, only to note that the changes I have described within the series seem to be a direction from the iconic to the human. That is, from a measuring of the Self against a static center in the three part works, to a self-referential problem between left and right, present and immediate past, between divisions within the Self in the two part works." And Molinari in a statement accompanying his smaller works shown at the Yajima Gallery discusses the impact of the new relationship between the "plans/masses" created by the "quasi verticale/oblique". "Entre ces deux polarités spatiales contradictoires, surgit dans le segment central de l'oblique, ce lieu d'origine privilégié auquel s'est confronté la théorie des catastrophes... C'est un lieu d'infinité où se vit le plus explicitement possible la contradiction de deux plans dans l'émergence d'une troisième masse, celle des affects et de l'émotivité."

Molinari in his studio, 1979



Melvin Charney, *Édifice*, conçue et réalisée au Musée d'art contemporain de Montréal, 1979; photo: Musée d'art contemporain de Montréal

MELVIN CHARNEY ou l'illusion de la preuve

Musée d'art contemporain, Montréal

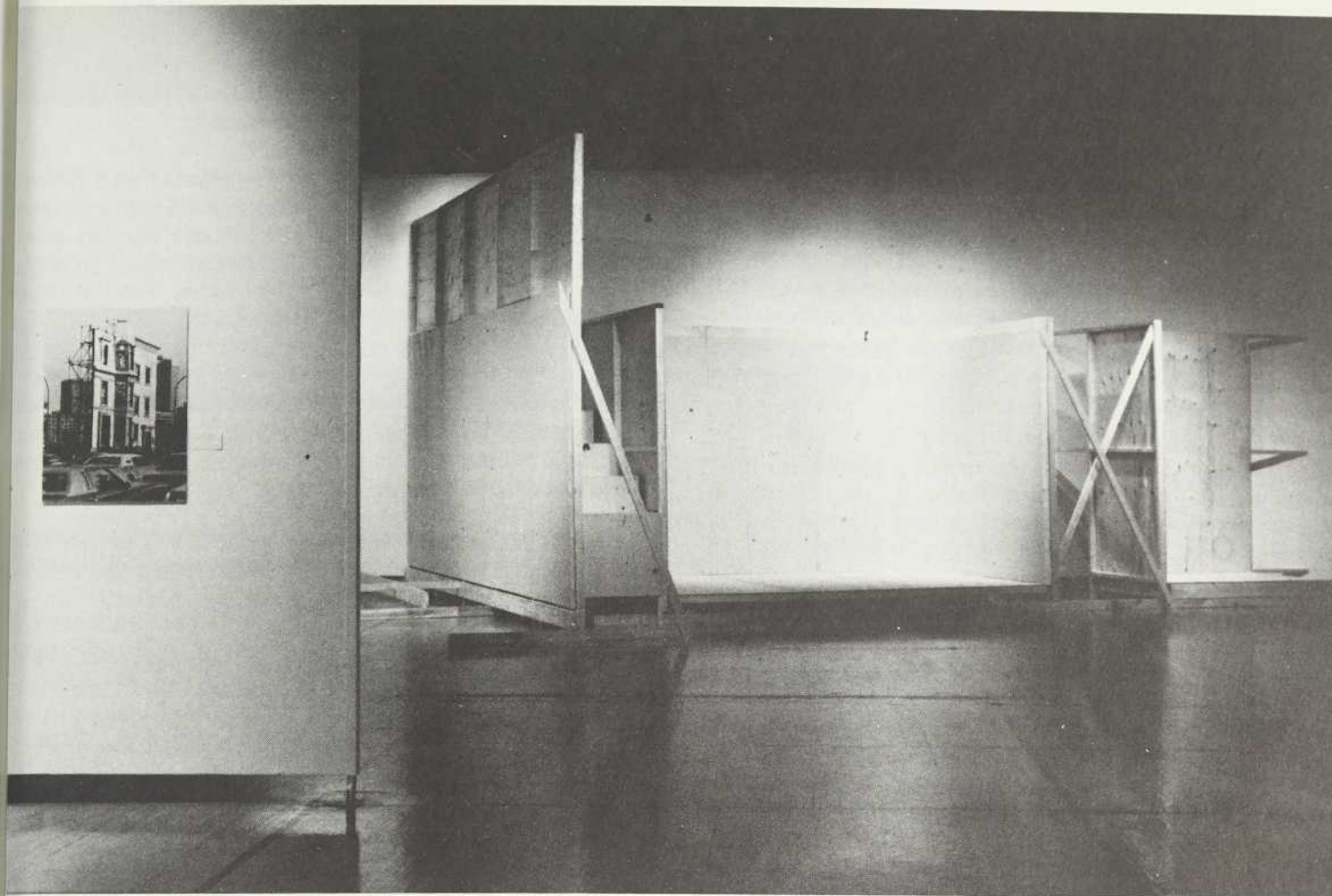
Titres: *Memo's Series, Un Dictionnaire Series, Une Histoire, Fragments, Les Maisons de la rue Sherbrooke, Projet, Streetwork, Room 202, Édifice*. Neuf oeuvres. Neuf ans. Du 18 octobre au 25 novembre, le Musée d'art contemporain présentait une exposition des oeuvres de Melvin Charney (1970-1979).

Placées dès l'abord de la première salle, grâce à une citation de Walter Benjamin, sous l'égide très "actuelle" (mais depuis déjà un moment!) du *fragment*, des oeuvres, paradoxalement, réfléchissent entre autres choses sur la *monumentalité*. D'un pôle à l'autre un critère commun: l'éclat, à la fois morcellement et splendeur "héroïque" avec dans l'échancrure de cette apparente contradiction, une référence: à cette époque héroïque de l'histoire de l'architecture (1910-1930) dont parle Charney, et plus largement, dirions-nous, à tout un contexte de production en peinture, théâtre, cinéma qui vers la même époque cherche à articuler cette tension entre un désir de fragmenter l'objet et celui de le poser comme une totalité monumentale ayant maille avec l'événement et ses traces. On pense à Meyerhold, Eisenstein, à un nouveau rapport entre les parties de l'objet et l'ensemble qu'elles forment, rapport qui met d'avantage en lumière le principe de montage, c'est-à-dire de construction, et l'expérience que nous en prenons. Et voici donc que surgit notre "objet construit"...

Lieux communs/lieu propre. Il serait puéril de reprendre ici une convention de genre et de souligner, comme le fait largement le catalogue de l'exposition (par ailleurs très intéressant) à quel point la démarche de l'artiste découpe ses tranches à même plusieurs disciplines et plusieurs savoirs: il existe depuis assez longtemps une catégorie bien étiquetée pour ranger les transgresseurs d'étiquettes. L'intérêt du travail réside plutôt dans une configuration particulière de

problématiques récurrentes: auto-figuration et métaphorisation de l'objet qui cristallise une autre de ses chavirantes bi-polarités, celle qui s'installe entre son ouverture au(x) sens et son ancrage en un lieu ou un discours donnés a priori. (C'est-à-dire que) représentant une pratique courante depuis le mouvement minimaliste, plusieurs des oeuvres présentées (cinq sur neuf) ont été conçues en fonction d'un lieu d'exposition, à l'occasion d'un événement et d'un espace précis, unique. Cette occasion enfuie, l'"objet construit" se rappelle à nous par des photos retouchées, des dessins dont le but est souvent de perpétuer l'objet, d'en rendre la conceptualisation plus évidente mais non d'en préparer la réalisation: "J'ai construit, ensuite j'ai fait des dessins de la construction"¹. Dessins-mémoires dans une production où la mémoire elle-même est érigée en image. Plus qu'une nouvelle conception de l'architecture, nous en venons aux prises avec une différente architecture de la conception par laquelle des objets se construisent mais aussi se défont, ne se font pas, se fragmentent, laissent des traces et des images: "une histoire"...

Façades. Toutefois ce lieu d'ancrage possède une double nature: parfois physique, spatial et par ailleurs discursif. Melvin Charney parle beaucoup: soucieux, dirait-on d'avoir toutes les prises possibles sur sa pratique et d'instaurer lui-même ce coup de force qu'est toujours le discours pour l'oeuvre. Répéter Charney. Ne pas le répéter, lui qui nous place l'image dans l'oeil et le mot dans la bouche. Comment et où parler sans qu'il n'y soit déjà, narquois, nous attendant avec d'autres façades, en mots cette fois, plaquées sur les premières, ses oeuvres. Il faudrait travailler à déplacer, faire basculer ces façades au lieu (ou avant) de les reproduire dans nos discours, voir ce qu'il y a derrière qui reste dû malgré ou grâce à ce bavardage et qui soutiendrait le reste. "Mémoire, mémoire, dis-moi..." Et si c'était l'oubli qui nous faisait défaut pour saisir l'oeuvre de Charney! Tous, et nous avec eux, ne peuvent que le répéter jusqu'à la parodie. Certes la notion de façade dans l'oeuvre en question n'est pas que simulacre, découpage plaqué ou décollé du bâtiment. Elle est marquée, travaillée, façonnée par les fictions de la rue à laquelle elle participe et toute l'exposition du Musée pourrait en somme être cette "rue-spectacle" (et je vous cite encore, Melvin!) que les oeuvres individuellement évoquent ou représentent.



Melvin Charney, *Edifice*, 1979; photo: Musée d'art contemporain de Montréal

Maintenant feuilleter ou plutôt effeuiller "*Un Dictionnaire*".

Charney: "Les dictionnaires sont toujours auto-référentiels, c'est que dans un dictionnaire, on peut chercher un mot, l'explication de ce mot va être donnée à travers d'autres mots et parfois il faudra chercher ces mots"².

D'une part, dans son essence, le dictionnaire présente le mot défini, "disant ce qu'il veut dire", c'est-à-dire confiné, réduit à certains sens acceptables; d'autre part, il est dans sa structure même, ouvert à tout plein de mots encore à venir. Espace clos des définitions "vraies" dans celui virtuel, infini, de toutes celles possibles encore introuvées. "*Un Dictionnaire*" de Charney a aussi cette prétention au "sens réel des formes et des figures"³ mais y parvient par la métaphorisation du bâtiment en monument grâce à la médiation de l'événement: le sens "propre" semblant se détacher sur le figuré et non l'inverse comme dans la rhétorique traditionnelle. Les images constituant ce lexique sont groupées selon certaines références thématiques ou formelles. Elles s'organisent inégalement autour (en haut/en bas) de la ligne horizontale formée par les panneaux où s'inscrit le commentaire de l'artiste. Il faut lire et regarder, regarder et lire, hésiter de l'un à l'autre, écouter presque. Et les sens multiples, connotés, décollés reviennent... L'autre espace du dictionnaire. Ce qui est montré est-ce la même chose que ce qui est dit? Et si tout ce bavardage faisait sens en lui-même et non par ce dont il s'acharne à parler? S'il n'y avait rien derrière à démasquer et que c'était lui, non ce qu'il pourrait cacher, qui faisait que tout tienne et se défende?

Peu importe, direz-vous (mais je ne vous entends pas), car les oeuvres de Charney sont moins volubiles depuis qu'il construit. Erreur. Les objets construits ne viennent pas seuls, silencieux, en "eux-mêmes". Avec "*Edifice*" par exemple, conçu et construit pour cette exposition, Charney ne prend pas de chance. Il rend visible à côté ce qui ne l'est pas dans la réalisation, (le carré dans le carré). Le mot a été remplacé par le dessein, le "ceci" par un doigt pointé qui prétend nous introduire à l'objet par le concept mais qui nous arrête à celui-ci parce que nous répétons la légende à côté, croyant dire l'oeuvre. Se rappeler des beaux vers de Desnos:

"Si tu m'aimes, il faut me le dire,
il faut me prouver tes émois
il faut me prouver ton délire
mon amour, parle-moi".⁴

Et se réjouir que Charney cède ainsi à la tentation-illusion de la preuve à faire sur ce qui est déjà fait et que cette insistance à établir ou feindre des équivalences entre l'une et l'autre se dévoile comme le "piège" à conviction qu'il nous tend, complice, en attendant... Faut-il encore le répéter à satiété, le "croire", ou commencer à répondre?

JOHANNE LAMOUREUX

NOTES:

1. Entretien de Chantal Pontbriand avec Melvin Charney, *Parachute* No 13, hiver 1978, p. 27.
2. *ibid.*
3. Melvin Charney, *oeuvres 1970-1979*, Ministère des Affaires Culturelles, 1979, p. 21.
4. Cité dans *le Nouveau Désordre amoureux* de Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, Seuil, 1977, p. 124.

CARL ANDRÉ: 14 written answers to questions

Musée d'art contemporain, Montréal

Nous avons rencontré Carl André lors de son passage à Montréal pour l'installation de sa rétrospective au Musée d'art contemporain (25 octobre - 2 décembre).

Il choisit de répondre par écrit à nos questions qui avaient pour objectif de ré-interroger Carl André sur les principes fondamentaux de sa sculpture, dix ans après l'apogée du minimalisme américain.

L'allusion, dans l'entrevue, à *Cuts*, est due à une nouvelle installation de cette pièce datant de 1967 à la Galerie Nationale du Canada (du 31 juin au 4 novembre).

Le Musée d'art contemporain fut le point terminal d'une exposition itinérante qui fut initiée au Laguna Gloria Art Museum, Austin, Texas. Un catalogue très bien illustré, avec un texte de David Bourdon fut publié à l'occasion de cette rétrospective.

1. *Could you possibly differentiate between your sculpture which consists of not altering materials (sculpture as "cuts in space") and of using prefabricated materials, and the notion of the "ready-made"?*

1. The Duchamp "ready-made" is in a sense a molecule. It is a material object extracted from its quotidian ambiance and placed in the context of art. My works are composed of atoms, i.e. identical parts, which form a molecule created within and existing for the context of art which is their quotidian ambiance.

2. *Could you explain how Lever (1966) constitutes a turning point in your sculpture from verticality to horizontality, and to what does this change correspond?*

2. *Lever* was not really my first horizontally extended work but it was the first to enter the culture, i.e. receive public notice. I do not believe it was so much the horizontality of *Lever* which made it conspicuous, but rather the way its horizontality was achieved. The most significant aspect of my work is probably the use of identical components. Other artists were investigating horizontal extension in sculpture before I was.

3. *Will you describe how your sculpture functions as place? How does it relate to its immediate environment? In your opinion, which pieces have dealt most successfully with their environments?*

3. The horizontality of my metal floor pieces such as the *Plains* and the 144 unit squares allows the participant to enter the space of my sculpture in a way that is not architectonic. This kind of non-architectonic sculptural space I have called "place". All works of art that can actually be experienced are subsets of larger environmental sets. A Vermeer must exist in an environment in order to be experienced. Only slides and other forms of reproduction falsify the essential environmental relationships of works-of-art-in-being. Of course, not all environments are suitable for all works of art. It would be a crime to install a Vermeer on the floor of a museum.

4. *You have made very few outdoor sculptures, and have often judged them unsatisfactory (as in the case of Joint (1968). To what do you attribute this judgement?*

4. Because I have lived in Manhattan since 1957 there have been very few opportunities for me to work outside. That has not been a great hindrance to me because I am more of a city mouse than a country one

anyway. *Joint* was not so much unsatisfactory as ephemeral, because it was made of hay bales. It was a failure in terms of permanent installation which is probably what good works of art deserve. I made a new and larger hay bale piece on Ward's Island in New York City last summer. It is now undergoing its decomposition which is its, and our, destiny. This year I have had the opportunity to install four large outdoor sculptures in various locations in New York City. None are permanent installations.

5. To what effect do you use repetition in your work?

5. Repetition is the method of composition in my sculpture: the simple combination of identical elements.

6. In which way(s) does your sculpture involve the viewer? Do you now perceive a different involvement with a sculpture like *Uncarved Blocks* (1975) than with, let's say, *Cedar Piece* (1959-1964)?

6. A work of art is not complete until it is experienced. I believe it is as difficult to truly experience a work of art as it is to make one. The tasks are different but one is not easier than the other. Some of my works can be experienced by entering and some exclude entrance. The latter are closer to the conventional modes of sculpture. The tendency of my work is definitely toward "place" of "enterability" and away from closed or monolithic space. The shift is not from one meaning to another but from one kind of experience to another. The conventional modes of sculpture appeal more to the visual sense while the tendency of my work is to engage the participant in a more physical, tactile experience.

7. Was your decision to work with industrial materials ideological as well as esthetic? Has this ideological decision transformed itself into a political position? How does the work of art withhold this position in our capitalist society?

7. My grandfather was a Swedish bricklayer and I grew up in a house that he built of brick. If he had been a carpenter and the house of wood, I am sure my sculpture would be different. If my grandfather had

been an interior decorator I would probably have a higher regard for fancy materials. Most ideological positions taken by artists seem to be rationalizations of their practices rather than analyses or programs for them. A work of art is a product of its society because its author, the artist, is a product of his or her society. Some works of art give an impression of comfort with the dominant values and some give the impression of discomfort. I suppose the participant in art is seeking either challenge or reassurance. In our capitalist society we are not divided between capitalists and socialists but between successful capitalists and unsuccessful ones. Of course most of us are the unsuccessful ones. Why we persist in playing a game that we can never win has always puzzled me.

8. In the beginning, your work created quite a turmoil in the art market because of its form, structure and materials; now, it is highly regarded by this same market. To what do you attribute this development?

8. My work has only recently entered the art market. It did of course enter the culture some time before. The lag between the two, I attribute to the distaste which interior decorators generally have for my work. The market for my art is almost completely confined to those collectors who actually enjoy it. Their number, alas, is almost vanishingly small. As the sage once said, "It is the genius of the bourgeoisie to be able to buy anything." Unfortunately even the bourgeoisie are not able to buy everything although they do their damndest.

9. Do you consider your position as that of a realist, regarding the fact that your work is meant to have no metaphysical implication?

9. When I set out on the great adventure of my art I dedicated myself to the creation of work utterly free of human associations. It is exactly the absurd impossibility of that quest which made my work possible. If I had known that it is impossible to make art devoid of human associations because the essence of art is human association I never would have been able to do what I have done. Human beings, alas, are the one indispensable necessity for art.

10. In two recent sculptures, *144 Blocks and Stones* (1973) and *Stone Field Sculpture* (1977), you have departed from the use of standardized material. Does this departure mean that you are putting the use of standardized materials into question?

10. Some of the elements of *144 Blocks and Stones* and all of the elements of *Stone Field Sculpture* were taken directly from nature without any human intervention except extraction and transportation. In many ways natural occurrences are more regular than human ones if we wish to maintain the myth that humanity is in any way separate from "nature". I do not believe in the special creation of the human race. The criteria for the selection of my materials are entirely determined by my subjective judgement as to their appropriateness for the work which I want to produce. The right work is made of the right parts.

11. About *Cuts*: would you consider selling the work as an "idea"? How do you feel about reconstructing a piece in a different place so many years later?

11. My works are never concepts or ideas. My works are the gratifications of the desire to bring to the world physical entities which otherwise do not exist. That is why there can never be more than one case of each work. Many of my works have been destroyed because the world did not care to preserve them. In some instances the memory of those lost works has persisted and allowed me to recreate what had been destroyed. I do not hesitate to recreate lost works which I believe to be deserving of our attention but the thought of duplicating existing work is abhorrent to me.

12. At the National Gallery, one views *Cuts* with a perspective, whereas at the Dwan Gallery, it was flush with the walls. In this an important or negligible difference?

12. When a work is recreated, such as *Cuts* at the National Gallery of Canada in Ottawa, it is neither possible nor desirable to recreate the original environment of the work. The new environment must satisfy certain generic conditions of space, light, strength of structure, et cetera, in order to permit the physical realization of the work. But as Heraclitus said: "We can never step in the same river twice."

13. How did you deal with the floor of the Musée d'art contemporain which is already structured in a grid form?

13. The architectural details of the Musée d'art contemporain are infelicitous to say the least. That is doubtless owing to its origin as a temporary expo building. Sol Lewitt is able to execute wall drawings all around the world because he is essentially indifferent to their surfaces. The same is true of my relationship to floors.

14. In the Montréal exhibition, how do you justify showing just one part of pieces such as *Equivalent VII* and *The Way North, East and South (Uncarved Blocks)*?

14. Certain works of mine were originally shown as separate groups: *Equivalents*, *Plains*, *Uncarved Blocks*, *144 Blocks and Stones*, et cetera. I have always thought of each of these groups (except *Equivalents*) as being an artwork in itself and of each component work being an autonomous artwork in itself. All the plains taken together composed the large work *37 Pieces Of Work* but each of the separate *Plains* is in itself an autonomous sculpture. The *Equivalents* were never intended to be considered collectively as a single autonomous sculpture.

CHANTAL PONTBRIAND

Carl André, *Styx*, conçue et réalisée au Musée d'art contemporain de Montréal, 1979, cèdre rouge de l'Ouest, 96 poutres de bois, 30 x 30 x 91 cm chacune, collection de l'artiste;

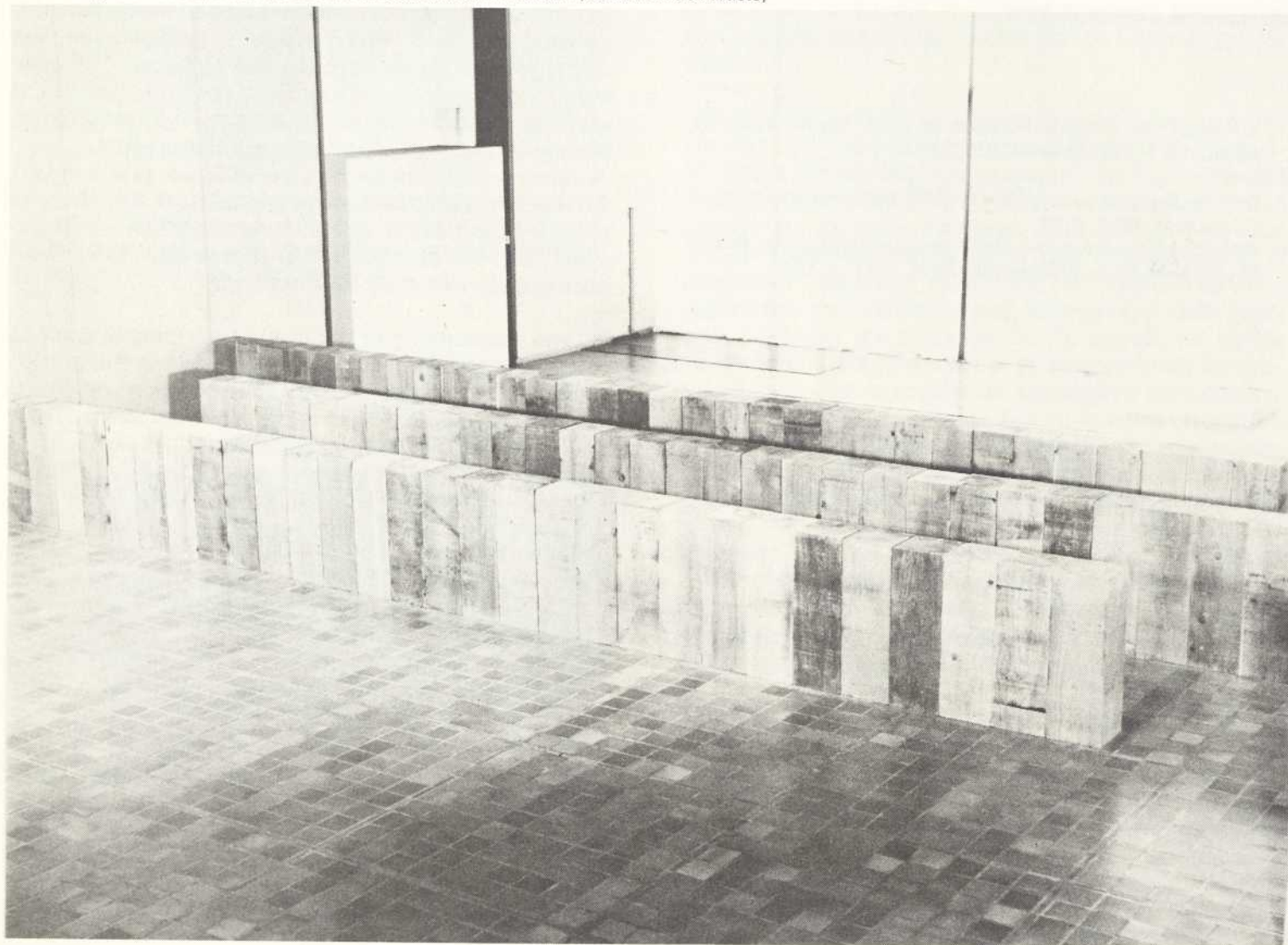


photo: Yvan Boulerice

livres et revues

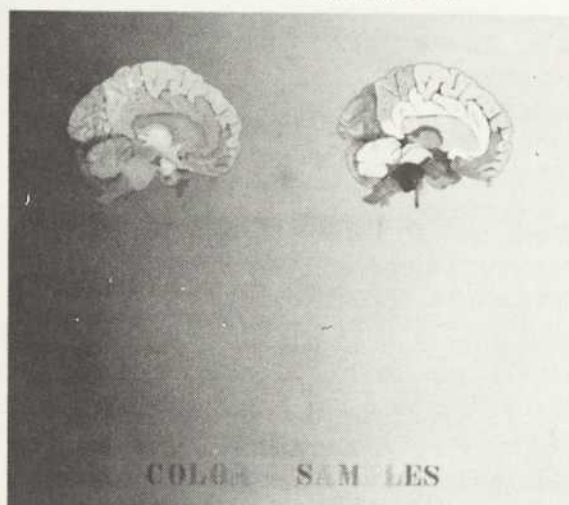
MONOGRAPHIES ET OUVRAGES THÉORIQUES DIVERS

Arakawa et Madeleine H. Gins, **The Mechanism of Meaning**, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1979; 99 p., 96 p. d'ill. dont 28 c..

Un livre d'oeuvres, un livre hors d'oeuvre, du sens, du non-sens... des pages à tourner, un objet à manipuler, à réfléchir... de la couleur, de la ligne, de l'espace, du temps... temps de lecture et de plaisir. Deux auteurs Arakawa et Gins qui "s'amuse" et nous "amusent" en nous offrant des images/textes (hors contexte quelquefois car certaines des oeuvres qu'ils donnent à lire ont déjà été exposées en Allemagne, en Italie et en Suisse mais, venus d'ailleurs, ces travaux sont réinvestis puisque tous les textes et photographies ont été conçus exclusivement pour cette publication en 1978). Ainsi, il est ici question du sens qui travaille et qui nous fait travailler: joyeusement!

THE MECHANISM OF MEANING

Work in progress (1963-1971, 1978)
Based on the method of ARAKAWA

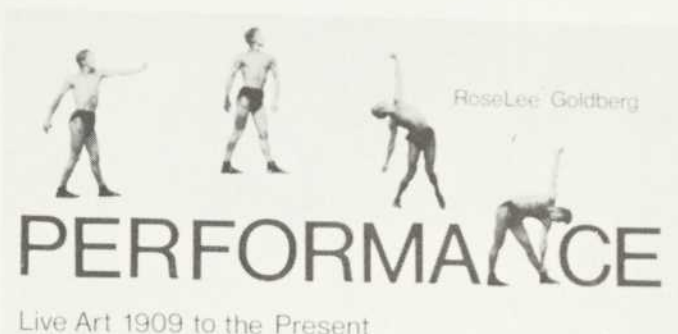


COLOR SAMPLER

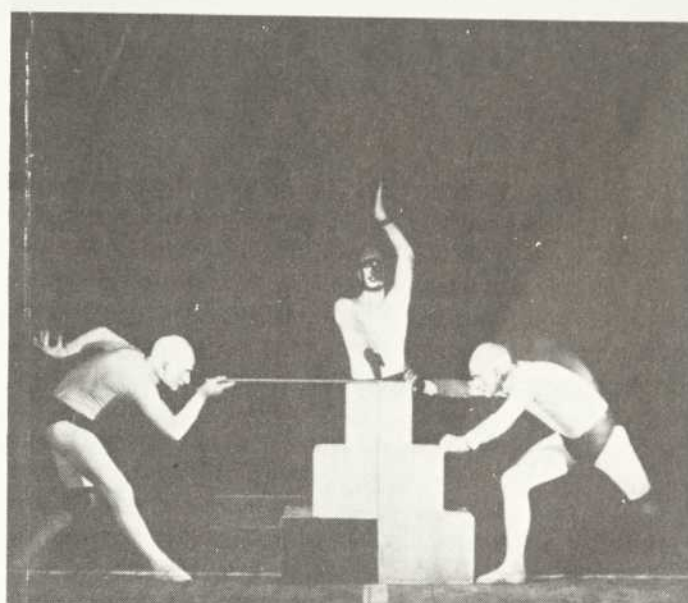
Arakawa and Madeleine H. Gins

Bildende Kunst als Zeichensystem I. Ikonographie und kinologie. Theorien — Entwicklung — Probleme, sous la direction de E. Kaemmerling, Köln, DuMont Buchverlag 1979; 520 p. ill.

Si cet ouvrage s'avère surtout essentiel pour le lecteur d'expression germanique (y sont en effet traduits des textes de Panofsky, Gombrich et Wittkower, pour ne citer qu'eux, parus originellement en anglais, dont certains sont également accessibles en français), il contient cependant plusieurs études récentes qui constituent des réflexions critiques sur le concept d'iconologie, son champ d'application et ses limites. Outre les auteurs cités, y ont contribué J. Bialostocki, K. Künstle, G.J. Hoogewerff, W.S. Heckscher, E. Wind, E. Forssman, M. Libman, L. Dittmann, O. Pächt, D. Mannings et O. Bättschmann. Un second volume est annoncé. (G.R.)



Live Art 1909 to the Present



Pierre Cabane, **Le siècle de Picasso**, Denoël/Gonthier, Paris, 1979; 2 tomes, 310 p..

Maintenant disponible en livre de poche, cet ouvrage de P. Cabane met en représentation "le siècle de Picasso" à travers l'étude du "phénomène" Picasso: "l'acteur principal et le témoin d'une des époques de mouvements et de mutations les plus extraordinaires que l'histoire ait connues. Sa vie est une vaste fresque, le panorama d'une époque; à travers le peintre on voit vivre une foule d'autres créateurs, artistes, écrivains, poètes, musiciens, hommes de théâtre (...)"

Communication and Class Struggle, tome I. **Capitalism, Imperialism**, Ed. By Armand Mattelart and Seth Siegelaub, IG/IMMRC, 1979; 445 p..

Ce livre est le premier volume d'une anthologie marxiste, dirigée par Mattelart et Siegelaub, visant une analyse de la pratique et de la théorie de la communication dans le contexte de la lutte des classes. Cette première partie a pour sous-titre "Capitalism, Imperialism"; on y trouve rassemblés plus de soixante textes qui présentent d'abord la théorie marxiste et ses concepts analytiques de base (Marx, Engels, Gramsci...) puis une étude de l'idéologie bourgeoise en matière de communication et de là du mode de communication capitaliste. Le second volume, attendu pour 1980, aura pour sous-titre "Liberation, Socialism" et traitera du développement de la pratique et de la théorie de la communication de la classe populaire. Il est à souligner qu'une importante bibliographie complète le premier volume.

Conférences, Musée d'art contemporain, Coll. Documents/Arts, Montréal, 1979, 127 p..

La collection Documents/Arts présentée par le service d'animation et d'éducation du Musée d'art contemporain refait surface avec l'intention précise de publier les textes issus de conférences, essais, débats,

dossiers etc. "résultant des activités du Musée et qui ont une particulière importance pour la connaissance de l'art contemporain au Québec." Dans le présent ouvrage, L. Letocha introduit des textes, conférences prononcées en 1975, par N. Dubreuil-Blondin, M. Dufrenne et F.M. Gagnon. Les trois auteurs y traitent respectivement "Les contradictions de l'Action Painting", "Quelques réflexions sur l'état présent de l'art" et "Origine de l'art abstrait au Québec."

RoseLee Goldberg, **Performance Live Art 1909 to the Present**, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1979; 128 p., 174 ill. n. et b.

À partir des expériences en art contemporain et plus précisément de l'avènement de la performance comme forme d'art autonome, R. Goldberg nous propose une relecture des activités artistiques utilisant la performance comme medium et ce depuis les futuristes italiens. Il s'agit donc d'une histoire et des origines de la performance vues à travers les manifestations des futuristes, des constructivistes russes, des surréalistes, de l'école du Bauhaus jusqu'aux propositions de J. Cage et M. Cunningham, de l'Action Painting, des environnements aux happenings et finalement des "oeuvres" performances des "seventies" (D. Buren, T. Brown, L. Ontani, L. Anderson, D. Oppenheim...). À souligner les nombreuses illustrations qui accompagnent cet ouvrage.

Donald B. Kuspit, **Clement Greenberg Art Critic**, The University of Wisconsin Press, 1979; 215 p..

Pour nous présenter le travail du célèbre critique américain, D.B. Kuspit emprunte plusieurs voies. Dans un premier temps, l'auteur note l'importance de Greenberg à travers des propos recueillis chez différents critiques dont H. Kramer, E. Lucie-Smith, B. Reise, L. Alloway, M. Kozloff, P. Heron, N. Calas... puis, citant Greenberg de très nombreuses fois, Kuspit étudie certaines notions discutées (tantôt implicitement, tantôt explicitement) par ce dernier: unité - goût - critique - dialectique etc.. Enfin, Kuspit retrace plus particulièrement les vues de Greenberg concernant l'art décoratif et l'art abstrait américain. L'ouvrage s'achève sur une "critique of the Critic's Critic."

Malevich, L'Âge d'Homme, Cahiers des Avant-gardes, Lausanne, 1979; 286 p., ill. c. et n. et b.



Actes du Colloque international
tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne,
publiés sous la direction de Jean-Claude Marcadé

CAHIERS DES AVANT-GARDES - L'ÂGE D'HOMME

Cette publication réunit les actes d'un colloque Malevich, deux textes de l'artiste et plus de 199 illustrations des oeuvres de ce dernier. Les actes de ce Colloque international (4-5 mai 1978) tenu au Centre Pompidou sont publiés sous la direction de Jean-Claude Marcadé et présentent les textes de D. Vallier, J. Clair, J. Padrt, V. Rakitine, S. Compton, E. Martineau, L. Jadova, T. Andersen, X. Derying et T. Peiper. Des écrits de Malevich "Enfance et adolescence. Chapitre de l'autobiographie du peintre" et "Lettre à Matiouchine (1913-1916)" sont discutés par N. Khardjiev, E. Kovtoun et D. Vallier. Enfin, la section reproduction constitue un rappel du catalogue de la rétrospective Malevich en 1978 au Centre Beaubourg, rappel auquel viennent s'ajouter des illustrations d'oeuvres graphiques inédites de K. Malevich.

Jackson Pollock: questions, collectif, Musée d'art contemporain, Montréal, 1979; 115 p., ill. n. et b.; textes français et anglais.

Dans la préface du livre, Louise Letocha note: "Sans être tributaire d'un contexte socio-politique, le groupe de recherche attaché à l'Université de Montréal, effectue un travail de mise en question de notre discours sur l'art." En effet, comme l'indique le titre de cet ouvrage, les auteurs s'interrogent ici non seulement sur le cas Pollock mais à travers lui, sur la ou les "situation (s) du formalisme américain" - et surtout sur la possibilité d'un discours de l'oeuvre et de la critique, à propos et en marge de celles-ci. On pourra lire les textes de F.M. Gagnon "L'emprise de l'oeuvre", N. Dubreuil-Blondin "Number One", R. Payant "La libération de la peinture" et L. Lamarche "Out of the Web."

Regards sur l'art américain des années soixante, éd. Territoires, Paris, 1979; 140 p., nombr. ill. c. et n. et b..

Une publication importante puisqu'elle nous offre une anthologie critique de l'art américain des années soixante mais surtout parce qu'il s'agit d'une traduction française des textes théoriques des Américains. Dans cet ouvrage se trouvent réunis des écrits d'artistes (Judd, Stella, Morris, Bochner) et de critiques (Greenberg, Steinberg, Rose, Pincus-Witten, Krauss). Une introduction de Claude Gintz, à qui nous devons la traduction et la production de cette anthologie, présente l'ensemble de ces textes par une réflexion sur cette période de l'art américain à travers la critique et les manifestations artistiques (Action Painting, Post Painterly Abstraction, Color Field Painting, Pop Art, Combine Painting, art minimal et conceptuel, tendance "Anti-Form"...) qu'elle a vu naître.

Structural (ism) and Photography Lew Thomas, NFS Press, San Francisco, 1978; 112 p. presque autant d'ill. n. et b..

L. Thomas met en scène un système de relation: un livre où il est question de photographie, de structure, d'images, de reproductions, de textes introduits par John Brumfield. L. Thomas photographie, assemble, écrit: "The format of the publication serves to illustrate a theory of photography that is intrinsically supported by the typographical presence of the text; and the format has had to act simultaneously as periodical, catalog, anthology, reference, history and text or book."

Tristan Tzara, **Chronique zurichoise 1915-1919**, Éditions Yellow Now, collection Transjectoires, Bruxelles, 1979; 30 p.

Ces trentes pages éblouissantes de Tristan Tzara, publiées originalement en 1920 à Berlin dans l'Almanach Dada de Richard Huelsenbeck sont la chronique d'un événement majeur de la modernité: la naissance de la revue et du mouvement DADA au Cabaret Voltaire à Zurich en 1916.

Ses fondateurs, Hans Arp, Sophie Taeuber Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco y sont mis en scène (ainsi que d'autres, tel Otto

TZARA

chronique zurichoise 1915-1919

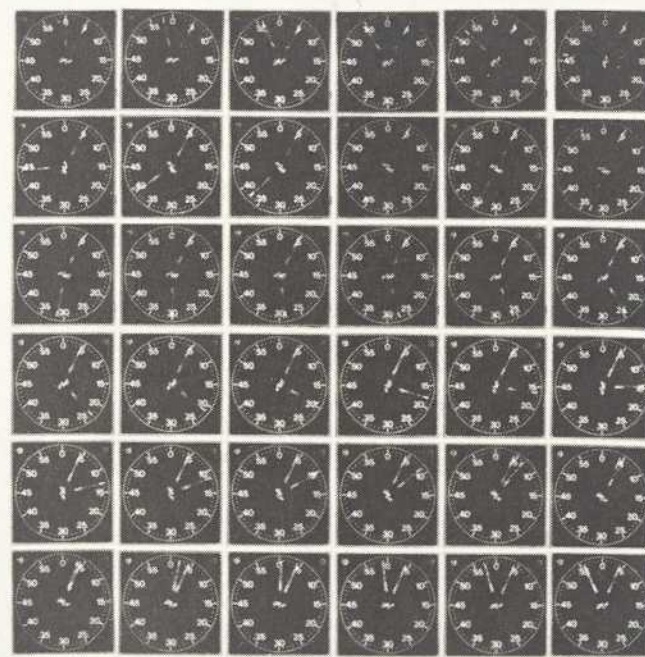
yellow now / transjectoires



van Rees) par le plus actif d'entre eux, Tristan Tzara, venu de Bucarest à Zurich en 1915, avant de repartir lancer DADA à Paris en 1920. C'est à Zurich en effet que paraissent les premiers volumes de Tzara, que sont inventés la musique bruitiste et le poème simultané, récités des chants nègres aux soirées du Cabaret Voltaire, tandis que sur les presses de l'imprimeur anarchiste Heuberger paraît la revue DADA.

Collection Transjectoires
dirigée par Marc Dachy

La collection Transjectoires se propose d'explorer le champ de l'avant-garde historique en reflétant dans leur dynamique les étapes accélératrices de notre modernité. Une pensée plurielle par la multiplicité d'inventions d'ordre littéraire, pictural, typographique, photo et cinématographique. Elle s'ouvrira donc au



STRUCTURAL(ISM) and PHOTOGRAPHY

texte, au collage, photomontage et photogramme mais aussi au reprint, à l'essai, la biographie, l'analyse des réseaux internationaux ainsi que par exemple à la publication de correspondances.

À paraître: **Lajos Kassak**
par Krisztina Passuth

Diffusion: Argon (43 rue Hallé, 75014 Paris)
(G.R.)

Witkiewicz et la peinture, L'Âge d'Homme, Cahier Witkiewicz No 2, Lausanne, 1979; 102 p.

Dans le cadre des publications consacrées aux oeuvres complètes de S.I. Witkiewicz, aux éditions L'Âge d'Homme, ce livre vient situer la pratique et la théorie de celui-ci en regard de la peinture. Une introduction de A. Baudin, une analyse de la production artistique de Witkiewicz versus sa pensée sur l'art par I. Jakimowicz, et un entretien avec C. Regamey viennent s'ajouter à la présentation de quatre textes inédits de Witkiewicz ("De la Forme Pure", "De l'essence de la peinture", "Quelques remarques en vrac à propos du portrait en général et des miens en particulier" "Règlement de la Firme de portraits "S.I. Witkiewicz"). Il est à noter que les éditions L'Âge d'Homme annoncent déjà deux publications à venir: *Formes nouvelles en peinture*, de S.I. Witkiewicz et un album illustré de la production picturale de ce dernier.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Actes de la recherche en sciences sociales, No 28, juin 1979, Paris; 89 p.. Abonnement: 6 numéros par an 80 F, plus 40 F par avion, à A.R.S.S., 54 boul. Raspail, 75270 Paris, cedex 06, France.

Encore une fois cette revue d'études sociologiques dirigée par Pierre Bourdieu revient sur une question d'art. Dans cette livraison: "les fonctions de l'art", sont discutées par N. Hadjinicolaou "La liberté guidant le peuple" de Delacroix devant son premier public", M. Agulhon "Propos sur l'allégorie politique (en réponse à Eric Hobsbawm)", J. Verdès-Leroux "L'art de parti. Le parti communiste français et ses peintres (1947-1954)", A. Boine "Les hommes d'affaires et les arts en France au 19ème siècle", N. Heinrich "Quelle vanité que la peinture", R. Lenoir "Notes pour une histoire sociale du piano". On peut regretter qu'il n'y ait pas de questions posées aux fonctions actuelles de l'art actuel.

Luna-Park, No 5, Bruxelles, octobre 1979, 145 p.; abonnement: 3 numéros, 780 FB ou 90 FF, à Transédition, rue Élise 64, 1050 Bruxelles.

C'est un numéro à la fois dense et léger, dérivant, que publie la revue *Luna-Park* (n° 5) dont la rédaction est désormais assurée à Paris bien que son siège reste belge (64 rue Elise, 1050 Bruxelles).

Plus dense avec des textes inédits d'Artaud, vingt pages de carnets écrites et dessinées à l'asile de Rodez en 1947 ainsi qu'un texte ("Dix ans que le langage est parti") et une réponse à l'hebdomadaire communiste *Clarté* sur la guerre du Maroc. Le numéro se termine sur des photos d'Artaud (précédemment, *Luna-Park* avait publié des photos de Burroughs, de Guyotat, Stein). Ce numéro contient aussi des textes de jeunes auteurs tels Pierrette Berthoud, Alberto Tavares ou Eugène Savitzkaya qui vient de publier aux éditions de Minuit son quatrième roman *La Traversée de l'Afrique*. On trouvera aussi des photo-grammes inédits du dadaïste berlinois Raoul Hausmann, des poèmes de Clément Pansaers, un autre Dada (auteur de *Bar Nicanor*, *l'Apologie de la Paresse*) au sujet du fox trott, quelques très beaux textes de Gertrude Stein traduits par Françoise Collin. En signe d'hommage et d'adieu, un texte de Christian Dotremont, le fondateur de *Cobra*, l'homme des logogrammes, qui avait donné des textes à trames et des logogrammes aux premiers numéros de la revue. Du côté dérive, les jeunes auteurs voyagent. François Rivière ramène des notes de voyage du Brésil, Denis Jampen d'Asie du Sud-Est, Alberto Tavares du Portugal natal retrouvé après l'exil bruxellois tandis que René de Solier livre en vingt

et photographique, l'analyse par exemple à la fois de la lumière et de la perception visuelle de la lumière sous effet de champignons naturels hallucinogènes, sujet déjà évoqué par Brion Gysin dans *Luna-Park 3*. Enfin, James Joyce donne le récit de trois rêves traduits par A. du Bouchet. Ce ne sont pas les pages les moins intéressantes de cette revue qui annonce un spécial Sophie Podolski pour le printemps. (G.R.)

Peinture/Cahiers théoriques, No 14/15, mai 1979; 461 p. (Pour l'abonnement nous donnons l'adresse suivante sous toute réserve puisque c'est la seule qui soit indiquée dans ce numéro: Directeur de la Publication: Louis Cane, 37, rue D'Enghien - 75010 Paris).

Toujours mal diffusé en Amérique, ce volumineux numéro de P-CT est double et contient donc beaucoup d'écriture! La première partie regroupe des textes de Cane, Sollers, Devade, Kirili, Giacometti, Newman, Fourcade, Gandelman, Bertaux et Leroi-Gourhan. On trouvera également assemblées selon trois thèmes, "Europe - U.S.A.", "Droits de l'homme", "De la représentation", des réflexions de Greenberg, Bann, Menna, Halif, Ludwig, Henric, Scarpetta, Verdiglione, Marin, Amado Lévy-Valensi, Hercenberg.

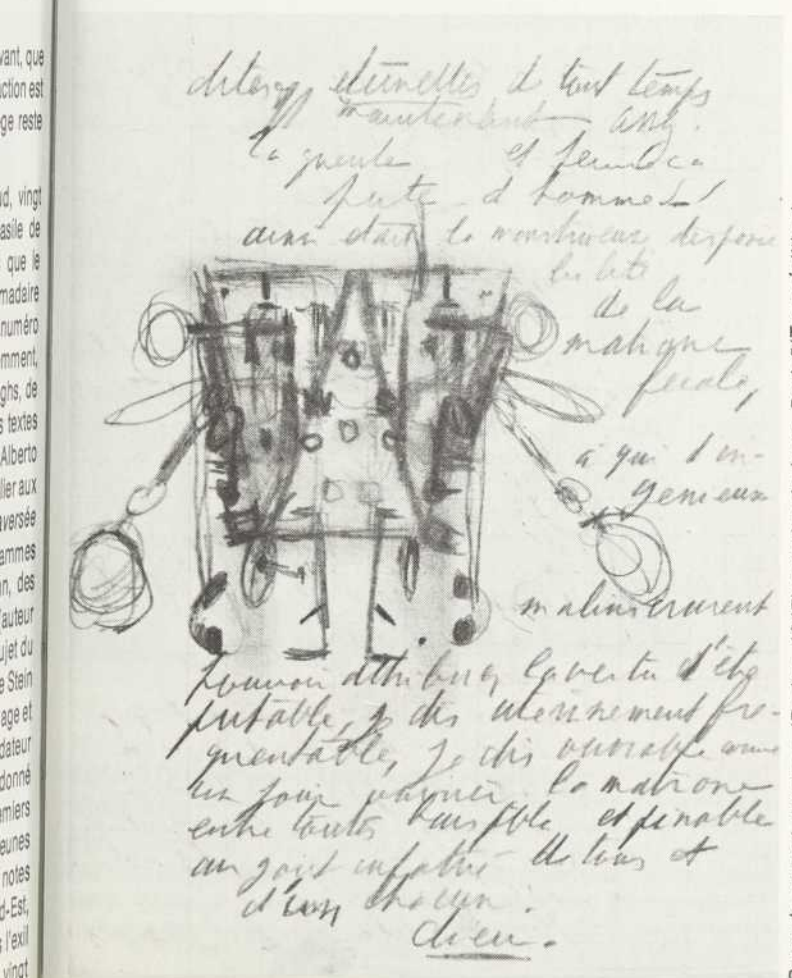
CATALOGUES D'EXPOSITION

Melvin Charney Oeuvres 1970 - 1979, Musée d'art contemporain, Montréal, (18 octobre - 25 novembre 1979); 63 p., nombr. ill. n. et b., textes anglais et français.

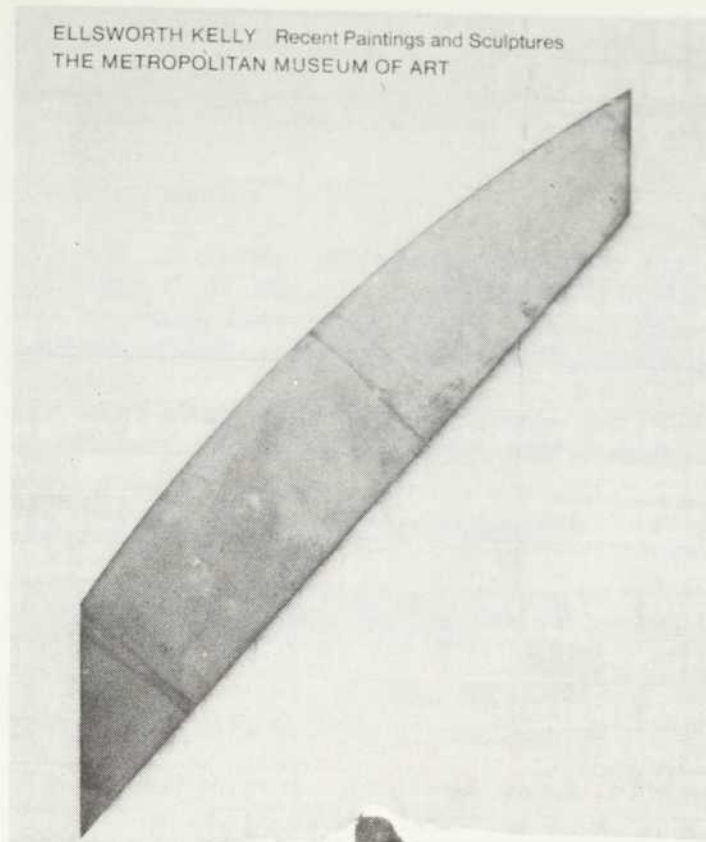
Dans l'introduction au catalogue de l'exposition M. Charney, Alexander Tzonis nous donne à lire le travail de ce dernier "comme une étude épistémologique sur la nature de la classification et sur les protocoles de la représentation (...)" et "(...) une réflexion sur les rapports humains qui devient une analyse des conditions de la connaissance et celle des appareils du pouvoir (...)". Le catalogue compte aussi une importante documentation photographique, une présentation de chacune des oeuvres et des textes de l'artiste auxquels s'ajoute une bibliographie.

Chantal Dupont "Histoires à voir debout", Musée d'art contemporain, Montréal, (26 avril - 10 juin 1979); s.p., ill. c. et n. et b..

Le catalogue de cette exposition "vaut en lui-même" car il fonctionne à la manière d'une *impressa* puisqu'il y va d'une interaction de l'image et du texte. "Histoires à voir debout": les oeuvres graphiques de C.



Page de carnet d'Artaud (Rodez, 1947) extraite de *Luna-Park 5* (Transédition)



duPont, exécutées entre 1975 et 1979, sont présentées par Lise Lamarche, dans un texte qui se donne franchement comme une "presque" fiction. Ensembles, images et textes questionnent le médium, le matériau, le dessin, la couleur, les personnages, les fenêtres, la plage... des images et du texte. Un lieu de bricolage subtil auquel se joignent des "notes biographiques" et des "éléments bibliographiques".

Yves Gaucher Une perspective de Quinze Ans 1963 - 1978, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto (17 mars - 29 avril 1979); 142 p., plus d'une soixantaine d'ill. n. et b.; textes français et anglais.

Le catalogue qui accompagnait l'exposition Y. Gaucher au Musée des Beaux-Arts de Toronto au printemps dernier (qui a aussi été présentée à Glenbow, Calgary du 1er septembre au 28 octobre 1979) regroupe une soixantaine de reproductions des oeuvres de l'artiste et un texte de Ronald Nasgaard qui analyse la production de Gaucher dans une perspective "historique"; en effet, la production de Gaucher est ici étudiée d'une part à l'intérieur de l'ensemble de l'oeuvre même de l'artiste et d'autre part en regard de l'art moderne (Picasso, Mondrian, Van Doesburg...), de l'art américain (Noland, Kelly, Poons, Newman) et enfin de l'art montréalais (Automatistes et Néo-plasticiens). Une biographie et une bibliographie complètent le catalogue.

Hans Haacke: Recent Work, The Renaissance Society of the University of Chicago, Chicago (4 février-10 mars); 51 p., nombr. ill. n. et b..

Les récents travaux de H. Haacke (produits de 1975 à 1978) sont discutés dans ce catalogue par Jack Burnham dans un texte intitulé "The Clarification of Social Reality". L'auteur rappelle d'abord les débuts de la carrière de l'artiste, les débats suscités par ses oeuvres avec différentes institutions et plus particulièrement les musées; Burnham analyse également la production de Haacke dans ce qu'elle contient de préoccupations et d'interrogations d'ordre social et économique. Enfin, on trouvera dans cet ouvrage les reproductions de l'ensemble des travaux exposés en plus d'une bibliographie et d'une biographie de l'artiste.

Michael Heizer, Museum Folkwang Essen, Rijksmuseum Kröller - Müller Otterlo, 1979; 115 p., 85 ill. dont 14 c..

Comme l'indique la préface de ce très beau catalogue, il s'agit d'une première tentative de monographie du

travail de M. Heizer. La section des textes de cette publication rassemble des écrits de M. Heizer ("statements"), et des commentaires critiques de Zdenek Felix, "Mass, Time and Space", et de Ellen Joosten, "Displaced - Replaced", en plus d'une bibliographie et d'une biographie. La section des illustrations, très riche, contient des reproductions des peintures, sculptures, oeuvres graphiques de l'artiste et aussi une documentation photographique élaborée de ses "earthworks".

Ellsworth Kelly: Recent Paintings and Sculptures, The Metropolitan Museum of Art, New York (26 avril - 24 juin 1979); 32 p., nombr. ill. c. et n. et b..

Au printemps dernier, le Metropolitan Museum of Art présentait vingt et une nouvelles oeuvres de E. Kelly. Ces peintures et sculptures, témoins d'une production répartie sur les cinq dernières années, sont toutes reproduites au catalogue. Un texte d'Elizabeth C. Baker discute ces nouvelles propositions (que l'artiste qualifie de "Wall pieces"): neutralité de la couleur (gris - bleu - noir - blanc...) et accentuation du travail sur la forme même du support: ainsi chaque forme donnée, irrégulière, unique, "inqualifiable" rappelle la nature de l'objet d'art comme "réalité".

Molinari, Musée d'art contemporain, Montréal (6 septembre - 11 octobre 1979); 23 p., ill. c. et n. et b.; textes français et anglais.

Un texte de David Burnett "Guido Molinari: Quantificateur" vient situer les derniers tableaux de l'artiste dans l'ensemble de sa production; cette nouvelle série est caractérisée par "les changements de format, les modifications des valeurs tonales et chromatiques et le déplacement de la partition de trois à cinq, puis à deux régions." On regrettera cependant que des dix-sept nouveaux tableaux exposés au Musée d'art contemporain un seul soit reproduit au catalogue, les autres reproductions couvrant la période de 1955 à 1978 (peut-être en fait plus intéressante que les recherches actuelles de ce "plasticien"). Une bibliographie et une biographie complètent l'ouvrage.

Dennis Oppenheim, Kunsthalle Basel (13 mai - 24 juin 1979); 50 p., nombr. ill. n. et b.; texte allemand.

Un catalogue où les réflexions de D. Oppenheim, J. Ch. Ammann et M. Suter ne sont malheureusement pas traduites. Quoi qu'il en soit on y puisera avec plaisir puisque l'ouvrage se trouve abondamment illustré et que les titres des oeuvres et les textes qui les accompagnent (comme c'est le cas pour "Whipping Into Shape", "Dayton Falls" et "Ghost Town") sont donnés en anglais.





Paris-Moscou 1900 - 1930, Centre Georges Pompidou, Paris (31 mai - 5 novembre 1979); 580 p., nombr. ill. n. et b. et c..

Comme l'exposition (du reste fort contestée) qu'il accompagne, le catalogue **Paris-Moscou 1900-1930** rassemble des documents et un nombre incalculable d'oeuvres (sans rendre justice à toutes), témoins d'un développement artistique du début du XXe siècle. L'ouvrage se divise en dix chapitres: arts plastiques, arts appliqués, architecture - urbanisme, art de propagande révolutionnaire, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma et photographie créative. Alors que Vadim Polevoï et Pontus Hulten assurent la présentation du thème général de l'exposition, chacune des parties comprend au moins deux textes/commentaires (sauf le chapitre cinéma qui n'est discuté que par un seul auteur) et une large section d'illustrations. On notera que c'est aux arts plastiques qu'on a réservé le plus grand espace puisqu'à eux seuls ils occupent plus des deux tiers du document. Il faudra essayer de lire entre les lignes de ce catalogue, comme entre les oeuvres de l'exposition, pour traquer l'idéologie masquée qui s'y active.

RENÉ PAYANT
et
MARTINE LAROCQUE

ERRATUM

Nous regrettons d'avoir inversé de haut en bas la photographie de Garson de David Craven, en page 20 de PARACHUTE 16./We regret having printed upside down the photo of Garson by David Craven, on page 20 of PARACHUTE 16.

musiques au présent

QUATRE DISQUES:

1. **Sacred Flute Music From New Guinea: Madang, !Quartz 001**
2. **Windim Mambu, Sacred Flute Music From New Guinea: Madang, !Quartz 002**

The first 2 releases on the QUARTZ record label. QUARTZ is an independent musician-run company with intentions to produce high-quality discs of ethnic, improvised and related musics.

!QUARTZ 001 and 002 were recorded in Papua New Guinea by Ragnar Johnson and Jessica Mayer. These are the first commercially available recordings devoted to sacred flute music of the Madang area — a music of unusual interest.

Quartz Publications, 15 Victoria Road, London N22 4XA, England.

The flute sounds heard on this record 'are' the cries of spirits in the terms of the ritual contexts in which they are played. In many parts of New Guinea one finds that wind sounds are associated with the supernatural — the sounds of bullroarers are often attributed with spiritual properties, blowing through the mouth is an essential part of many magical spells — and so on. Similarly, flute blowing is used as a mediator between the human and spirit worlds in many parts of New Guinea. The blowing of these flutes within the appropriate ritual context is to invoke the presence of the spirits with which they are associated, to make the powers associated with these spirits accessible to humans.

The flutes are made, owned, played and kept secret by adult men. Women and children are forbidden to see the flutes and are told that the cries of the flutes are the voices of actual spirits. The myth that the sacred flutes were originally discovered and owned by women until the men stole the flutes and the secret of playing them away from the women is recurrent throughout the areas of New Guinea where sacred flutes are played. The monopoly of adult men over the flutes, and hence their privileged access to the supernatural, is part of an institutionalised dominance of men over women in the organisation and staging of all major ceremonies. However, this does not always mean that the flutes should be seen as the basis of an overall dominance by men over women outside the immediate ceremonial context.

Vol. 1

The sacred flute music on this record comes from the two culturally different areas of the Madang District of Papua New Guinea. The first three tracks — recorded at Borai, Bo'da Village Manam Island, and Awar — come from the coastal region near the mouth of the Ramu River and the fourth track was recorded inland in the Finisterre Range on the edge of the Ramu Valley.

Vol. 2

The sacred flute music on this record comes from the two culturally different areas of the Madang district of Papua New Guinea. The first eleven tracks — recorded at Borai, Nubia Sissimungum, Kaeon and Bo'da and Kuluguma Villages, Manam Island — come from the coastal region near the mouth of the Ramu river and the twelfth track was recorded inland in the Finisterre Range on the edge of the Ramu Valley. What follows is about the societies of the Ramu coastal region.

The coastal villages near the mouth of the Ramu and on Manam Island have always been involved in a complicated network of inter-village trade, ceremonial exchanges, and inter-marriage. Items of food or artifacts which a village produced in surplus would be traded with other villages for items which were locally scarce, people could speak the different but related languages of their trading partners, and sometimes would leave their own villages to settle in the villages of their relatives. The social institutions of the villages of this area were remarkably similar; centred around male initiations and a men's cult of power derived from male control of ancestral knowledge, custom, and cult objects stored in men's houses such as sacred flutes.

In the past eighty years the region has been subjected to the social effects of German administration, Australian administration, contract labour, copra plantations, the Japanese occupation and the aftermath of World War II, 'cargo cults', Papua New Guinea independence, and the continued efforts of denominations of missionaries to impose their conflicting versions of the Christian truth. The institution to suffer the most from the effects of Christianity was male initiation which is now practiced only in an abbreviated form and in certain cases abandoned altogether. That the sacred flutes continue to be played, with all their connotations of male mastery of ancestral knowledge of the spirits, demonstrates the resilience of certain aspects of traditional village culture.

The playing of flutes is regulated by taboos and prohibitions. They may not be played outside the appropriate ceremonial contexts. Different pairs of flutes are blown on different occasions — for male initiations, inter-village feasts, sago harvests, births, marriages, deaths, and celebrations. For some time after a death there is a taboo against holding ceremonies involving flute blowing.

Slit gongs or 'garamuts' as they are called in pidgin, are used primarily

for sending out messages over long distances as well as accompanying certain pairs of flutes. Slit gongs have individual names, and each can be identified by its distinctive sound — essential if messages beaten on it are to be understood at a distance. The garamuts used on Manam Island, at Borai, Awar, and the neighbouring villages are decorated with carved patterns on either side below the slit and a long nosed ancestor figure carved as a projection at each end of the garamut slit.

Garamuts are struck with one end of a wooden staff which is held in both hands. The most frequently used tone is produced by striking the middle of the gong below the slit. A lower note is produced by striking near the edge of the slit and a higher note by striking down the centre. The edge of the staff is also used to produce another kind of note by rapping over the slit at the top of the gong.

Garamuts are used to send specific messages. Garamut codes are based on variations in the pitch and duration of sounds and the length of time intervals between them. The sound of a garamut travels for many miles and they are used to transmit fairly specific information to people at a distance or to neighbouring villages: to announce ceremonies, deaths, fights, to call people from the bush or their gardens. After initiations, male youth from slit gong playing lineages were shown how to play and make garamuts. In the past, when a new garamut had been carved and brought into a village, the villagers would dress-up and hold a feast decorating the garamut with feathers and leaves, and give it offerings of sago and coconut milk.

When blown the flutes are generally accompanied with percussion of some kind; either with garamuts (the most common accompaniment and the sound which travels for the greatest distance), with handdrums, 'kundus' (generally in combination with garamuts), with two sticks beaten together, or with a shell rattle (Awar: track B/1).

The bamboo flutes are always made and played in pairs — the longer

SACRED FLUTE MUSIC FROM NEW GUINEA: MADANG



!QUARTZ 001

WINDIM MAMBU SACRED FLUTE MUSIC FROM NEW GUINEA: MADANG VOL. 2



!QUARTZ 002

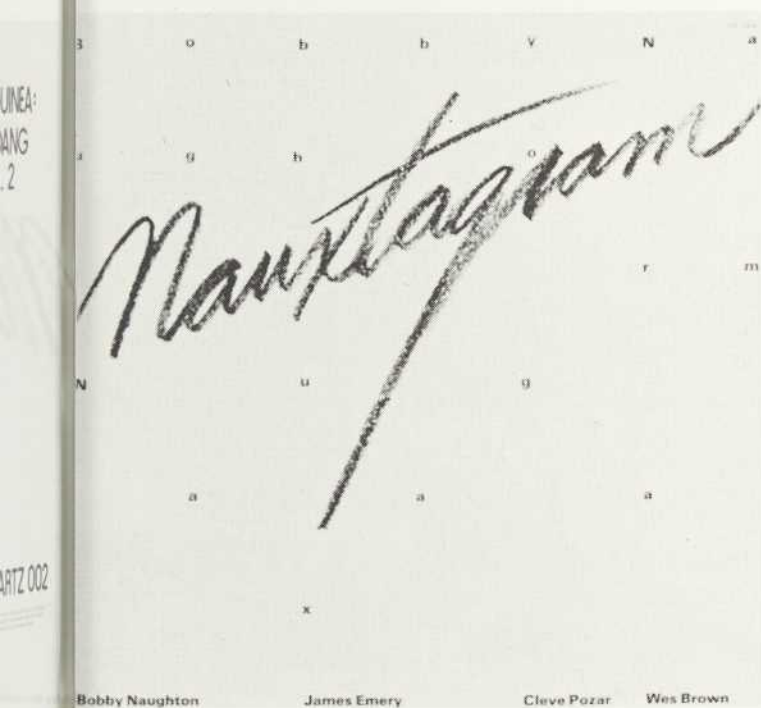
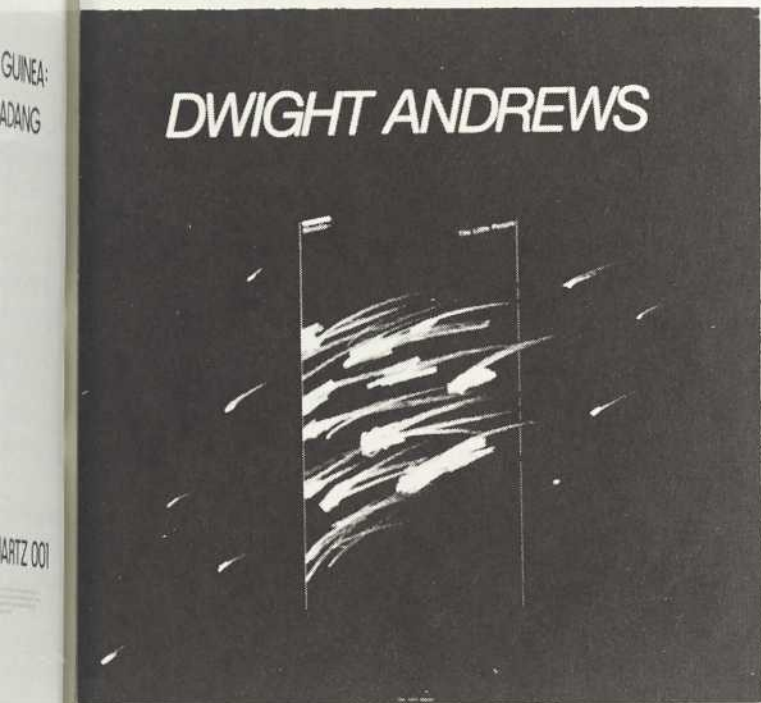
flute is the 'male' of the pair and the shorter flute the 'female'. Each pair of flutes is given a unique collective spirit name and the sound of the pair of flutes being played is referred to as the 'cry' of that particular spirit by those who hear it and can distinguish it from other pairs of flutes by its sound. Each pair of flutes is owned by a particular village patri-lineage who make and play them, sometimes owning several pairs played separately on different occasions, except in the case of the villages of Manam Island where the playing of the single pair of village flutes is administered by the hereditary 'tanepwa'.

flutes are still highly prized and are treated as valuable ceremonial objects. Finding a suitable length of bamboo, drying it, and making a flute with a good enough sound quality was arduous work. A pair of flutes has a life of over ten years and the sound is said to improve with age and use. The transverse blown flutes are made from lengths of bamboo by knocking out the partitioning nodes and burning a blow-hole in the upper part of one end of the bamboo with an ember. Coconut and other fibre is used to plug the hole at the end of the bamboo nearest to the blow-hole and sometimes rope is wound around areas of the flute to prove its resonance. Flutes are between five foot and six foot in length. When not in use, the pairs of flutes are individually wrapped in banana bark to protect them from insects and stored in the rafters of the men's house.

Before a pair of flutes is played, water is poured into them and sluiced around, which is said to enhance their sound quality. The flutes are always blown and the player holds the flute in both hands horizontal to his mouth. Two men playing a pair of flutes stand facing each other separated by a distance of only several feet so that each flute points in an opposite direction. Occasionally they revolve together or raise or lower the flutes but always remain in a position looking directly at each other's faces. Each player blows in turn; one flute is blown and the other alternates. It requires all of the air in a man's lungs to blow a flute so one player breathes while the other is blowing his flute. In every pair of flutes, one flute is always a tone higher than the other and when they are played the harmonics of one alternate with the harmonics of the other. Learning to play a flute properly takes years of practice and flute players are critical of each other's performance — especially of breath control.

Lagnar Johnson/Jessica Mayer, notes de pochette.

Dwight Andrews/Mmotia-The Little People, Otic



1007. N.Y.C., 11/12 janvier 1979, 6 compositions originales, avec Dwight Andrews (as, ss, b cl f, perc.), Nana Vasconcelos (perc., misc.) et Nat Adderley (p). Cover design: Elizabeth Youngblood. "Throughout, one discerns clearly the distant, but resonating, presence of an African musical heritage here. The album is a complex statement, spoken in many languages. One

becomes fluent in the listening.

This album is dedicated to the lives and works of Charles Mingus, William Grant Still, and Estelle Andrews."

Notes de pochette.

4. Bobby Naughton (vb)/**Naughtagram**, Otic 1009. Southbury, Connecticut, 17 mars 1979, 5 compositions originales, avec James Emery (g), Cleve Pozar (perc.) et Wes Brown (b). Cover design: Sylvia Woodard.

Cf.: Otic Records, Southbury, Conn. 06488, U.S.A.

TRADITIONS MUSICALES DU MONDE

THE ROYAL DANCERS AND MUSICIANS FROM THE KINGDOM OF BHUTAN

La salle Le Tritorium, 255 est, rue Ontario, à 20 heures, le lundi 3 mars 1980.

"The dance-dramas and dances of Bhutan, tell both religious and secular stories. The dancers wear striking masks and colorful costumes, bringing to their audiences a world which depicts both heaven and earth.

In Pacham (The Dance of the Heroes), spiritual heroes and heroines dance on their way to heaven.

In Pholay Molay (The dance of a Nobleman and a Lady), a king must leave his beautiful consort, Yidrogma, to go to war. The story relates court intrigue, the power of good over evil and the virtue of marital fidelity. The play includes dancing, singing and pantomime. It is comical; two servant-clowns with red masks make fun of their masters and comment satirically on every-day happenings.

A lyrical dance-drama called Shawo-Shachi tells of a yogi who saves a frightened stag from being killed by a fierce hunter. The yogi, through his songs of kindness and compassion, converts the hunter to a better life.

Then there are dances with grotesque masks such as Durdag (The Dance of the Lord of the Cremation Ground), which shows how evil spirits are subdued, the rhythm of the cymbals and the music of the short and long horns... — the dancers and musician from Bhutan have never visited the West before."

Notes du communiqué.

MUSICIENS INNOVATEURS D'ICI LES ÉVÉNEMENTS DU NEUF

Café-Théâtre

(en hommage à Eva Gauthier, 1885-1958)
— Arnold Schoenberg/Chansons de cabaret
— Milton Babbitt/Three Theatrical Songs
— Gabriel Charpentier/Tea Symphony
— et quelques succès de Gershwin.

Le samedi 9 février 1980, à 21 heures et 23 heures, à l'Association des vétérans de guerre polonais, 57 est, rue Prince-Arthur. Entrée libre.

Au courant de la musique

(en hommage à Hugh Le Caine, 1914-1978)
Créations de Myke Roy, Bit, Dexter Morrill, Francisco Guerrero (claviers, électronique, voix, percussions...).
Le mercredi 9 avril 1980, à 21 heures, à la galerie Véhicule Art, 307 ouest, rue Ste-Catherine (métro Place des Arts). Entrée libre.

(Ces événements sont organisés en collaboration avec la Faculté de musique de l'Université de Montréal.)

RAYMOND GERVAIS

performance

MONTRÉAL: PERFORMANCES D'OCTOBRE.

MOUVEMENT TEMPOREL SYNCOPÉ de Claude Lamarche et **FRACAS** de Claude Paul, Gauthier, performances présentées le 7 octobre 1979 au Pavillon Mont-Royal dans le cadre des événements *Actions 79*.

Étrange comme plusieurs concepteurs de performances à Montréal aiment détruire les matériaux qui alimentent leurs propos. Tout aussi singulière est la façon systématique utilisée par eux pour éliminer progressivement les références tangibles mises en place au départ.

C'est le cas pour Claude Lamarche et Claude-Paul Gauthier, deux sculpteurs. En mars dernier lors du festival **Hors-Jeux**, ces deux artistes offraient au public montréalais deux performances, respectivement **Sculpture Médium** et **Parcours** où leurs interventions au sein d'installations établies à l'avance consistaient justement à illustrer une lente libération par étapes successives de leurs positions face au formant de l'action.

En octobre dernier rien n'a changé... ou presque. Lamarche est toujours à l'intérieur de ses boîtes/cages; Gauthier semble à jamais être l'accouché d'une masse de blanc papier aux sonorités déphasées.

Quelques variantes prolifèrent leur thématique de base; le discours lui, par contre, demeure invariable.

CLAUDE LAMARCHE

Dans **Mouvement temporel syncopé** les notions de ponctuation, passivité et gravitation ne cessent de fluctuer entre le temps du discours et celui de l'objet. Celui-ci se mouvant sur lui-même est un immense morceau d'horlogerie activé par un balancier aux poids de ciment. Fixé au plafond ce sablier articulé surplombe une imposante cage de verre où Lamarche prend place, assis, attendant qu'un des poids tombe lentement entre deux cellules photo-électriques devant ainsi provoquer l'explosion du cube transparent.

Mais voilà : cette belle technologie sophistiquée (nous) a lancé un silencieux clin d'oeil en refusant d'intervenir à la place de l'artiste... Donc après une quarantaine de minutes Lamarche dut lui-même provoquer un dénouement à son action en fracassant de toutes ses forces sa cage de verre pour en sortir, floué, aux applaudissements du public...

Le temps de l'objet, l'installation, dicte et donne à raisonner celui du propos. Propos où tout à la fois progression dramatique et thématique se fondent l'une dans l'autre pour rendre évidente cette temporalité.

Chez Lamarche les vœux optimaux que représentent temps, mécanisation et interchangeabilité des rôles deviennent, au fur et à mesure que s'élabore la performance, des vecteurs qui s'obligent l'un l'autre.

À l'intérieur de sa cage, Lamarche diffuse grâce à un stéthoscope électronique qui lui est relié, les battements de son cœur. Une trame omniprésente se manifeste et joue le rôle de "mutant subliminal". C'est-à-dire que par un jeu de distribution des segments l'apparition de ces battements se déplace irrégulièrement; donc passe inaperçue.

Fluidité sonore symbolisant une *ligne pointillée* par opposition à la lente tombée, en *ligne continue*, du poids de ciment vers un virtuel dénouement technologique, voilà une paire majeure de cette performance.

Outre quelques brèves séances photographiques posées à l'aide d'un appareil polaroid, la passivité de mouvement de Lamarche à l'intérieur de sa cage devient le pendant muet d'une in/action. De cette infériorité émane un élément de force pour mettre en relief le mouvement temporel du contenant/contenu qui se déroule au-dessus de lui. Ce balancier accomplissant l'action réelle de la performance à la place du performer séduit le témoin/participant en lui faisant prendre conscience d'un déroulement réel juxtaposé à une fictive auto-évaluation.

Fondamentalement et face à la mécanique du balancier, Lamarche ne *sert* (à) rien. Il n'est là en fait que pour alimenter un *suspense* par rapport au *résultat* final. Car n'eût été une défaillance technique de l'installation, le performer n'avait rien à faire là. Une chaise, une plante ou tout autre prétexte n'aurait en rien changé le résultat de la fin. Mais il y a eu manque et Lamarche dut intervenir pour justement accomplir une action. L'effet semble donc beaucoup plus important que la cause.

Pour que le geste touche, le performer doit mettre en relevé l'aspect tacite de celui-ci par une décomposition de l'ordre des données de base: action réaction, afin que la réaction soit l'action; le rendre-compte d'un processus.

L'idée d'interchangeabilité des *rôles* s'offre à nouveau et en cela la proposition de Claude Lamarche s'avère intéressante et virtuelle...

CLAUDE PAUL GAUTHIER

Pour **Fracas** l'expérience sonore et son amplification représentent la partie motrice de l'entreprise.

Par voies de balancement et destruction/modification, ces paramètres physiques tentent d'alimenter une section sous-jacente de la per-

formance s'identifiant d'emblée au rituel. Alliée à une gestuelle permanente, celle-ci est fonction consciente des données précédentes et devient source pulsionnelle et respiratoire de l'observable dans **Fracas**.

Sortant d'un amas de papier, Gauthier se dirige vers cinq lieux différents en y opérant des actions similaires: détruire des points géographiques en balançant d'énormes tuyaux et plaques d'acier à l'image des démolisseurs de bâtiments.

Les résultats: de terrifiants *fracas* sonores captés par des micros sensibles et diffusés dans la salle en différé; filtrés, retravaillés sur console.

Une tapisserie temporelle s'érige alors où chaque réseau possède sa propre rythmique; inscrivant de multiples confusions.

Ici, Gauthier doit évoluer à l'intérieur de l'installation pour que celle-ci s'active, propose, provoque et enfin s'épuise; détruite. Le concepteur *suicide* l'outil, le véhicule connotatif de sa fonction.

Gauthier bouge, danse, saute, sculpte de mouvements *tractifs* le langage de son discours. C'est hautement réfléchi que le choix de l'artiste s'attarde au développement appliqué de l'idée de *balancement*.

Unique constat de la performance, cette action alternative hisse et abaisse d'identiques matériaux. Vieilles ferrailles, tubes d'acier, larges pièces métalliques tels des gongs rouillés — usure liquide du temps — la panoplie des éléments se montre par l'emploi de la force physique de Gauthier, réfléchi par celle des aciers en présence. Ceux qu'il active l'activent également. Les solides câbles deviennent le pont des forces antagonistes. La ligne pointillée vue chez Lamarche précédemment est présentée chez Gauthier par l'accumulation des hissements périodiques du poids. La ligne continue, elle, rejoint celle de Lamarche en ajoutant à celle-ci une dimension inexistante chez ce dernier: la chute libre à pleine vitesse du poids. À ces balancements corporels correspondent des balancements sonores: l'*écho*, notion inhérente chez Gauthier. On l'a vue dans **Parcours**; on la retrouve ici.

Mouvement où les points de références s'imprègnent d'abstraction, l'écho (ici sonore) projette dans l'espace ambiant un pointillisme de tropes. Chacun lance à notre perception un décalage face au prochain.

Pour Gauthier, le pendant du balancement concret est l'écho, balancement abstrait. Mis en parallèle, ces deux compléments insufflent au corpus un équilibre qui débouche sur une évidence. Plus qu'une simple paraphrase, ce jeu de miroirs obtenu par la double nature du balancement propose une multidimensionnalité dans le langage de l'action/performance.

The Kipper Kids le 13 octobre.

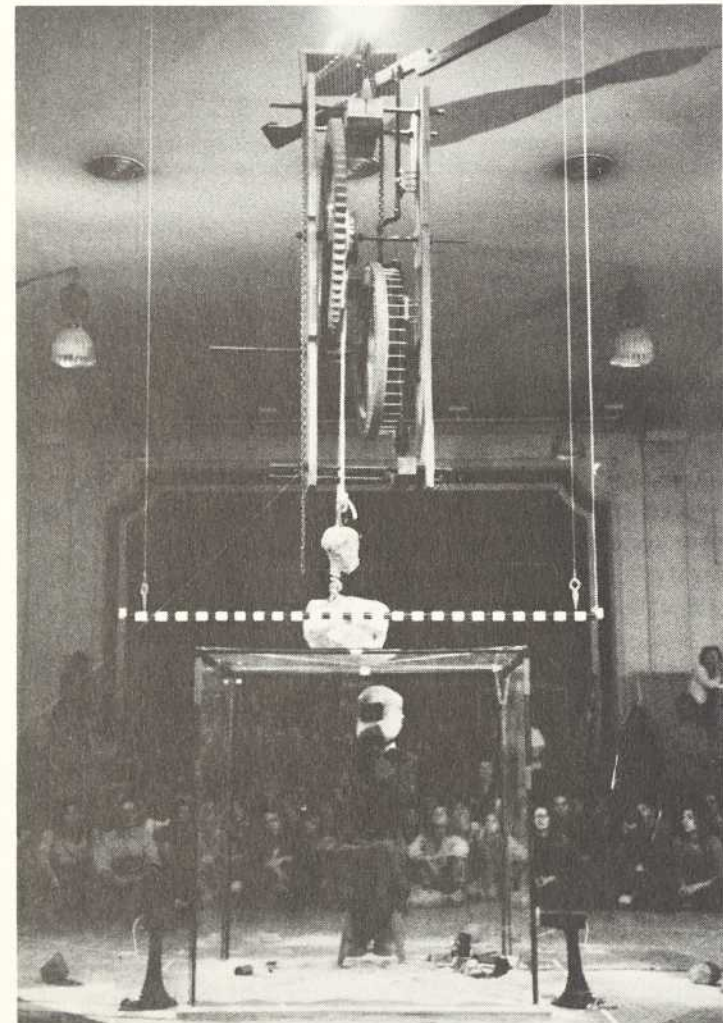
Au Musée d'Art Vivant Véhicule.

Deux hommes à peine vêtus, aux nez d'Arlequin grotesques, et semblant sortir tout droit de l'ère des cavernes actent devant le spectateur amusé des scènes loufoques, burlesques ou musicales à pleines résonnances scatologiques qu'aucun acteur de la *comédia del arte* n'aurait déniées...

Ces deux artistes anglais (vivant à Los Angeles) font songer aux paysans bruegéliens. L'humour rabelaisien qu'ils projettent sur l'assistance pointe inégalement à divers niveaux. La surface sur laquelle sont portés ces clichés de toutes sortes, gags et situations provocantes s'étend des gestes intimistes quotidiens à une vulgaire mise à nu de multiples relations humaines.

Que ce soit dans l'absurde rituel de la préparation du thé, en brisant des oeufs, en lançant de la farine sur les spectateurs ou en se faisant éclater mutuellement des explosifs sur la tête, le propos de **Kipper Kids** ne vise qu'à rendre ridicule plusieurs faits et gestes de tous les jours. C'est gros, gras, cru, amer et pourtant vrai. S'apparentant à l'étude behavioriste, ce qu'on voit porte à rire, à réfléchir et à se moquer de soi-même. Il s'agirait donc d'un regard critique, sur les contradictions profondes existant en chacun de nous et mises en sourdine tant bien que mal selon les situations et statuts sociaux auxquels nous sommes chaque jour confrontés. Nous rappelant en cela **L'Étoile**

Claude Lamarche, *Mouvement temporel syncopé*, photo: Gilbert Duclos



Claude-Paul Gauthier, *Fracas*, photo: Gilbert Duclos



u Nord, une action parallèle présentée il y a deux ans à Montréal par trois artistes suédois, le duo anglais Sue et John, et la volonté sur la conscience et maints tabous de la société contemporaine.

à travers une satire bouffonne et tragique à la fois, ces deux Anglais touchent par leur sens aigu de la bêtise humaine et l'abnégation.

NOTE/PUBLIC

de plus en plus, Montréal témoigne de façon régulière d'une pratique de la performance. Ce qui émerge de ces multiples manifestations c'est l'assiduité d'un public maintenant constant et toujours croissant. De 1973-74 à 1977, jusqu'à maintenant, en passant par le festival de performances du Musée des Beaux-Arts en 1978 et **Hors-Jeux** au Musée d'art contemporain en mars dernier, l'intérêt du public est croissant. Nous tenterons, ultérieurement, de cerner les mécanismes de la composition de ce public en présentant un article sur le public de l'action/performance.

OBER RACINE

cinéma

LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Au Québec, il se crée des films mais bien peu de textes théoriques pour allonger le plaisir du cinéophile; si ce n'était l'effort continu de la Cinémathèque québécoise pour nous offrir **Les Dossiers de la Cinémathèque**, le cinéma d'ici et d'ailleurs manquerait de regards critiques.

Brochures déjà parues:

No 1 John Grierson, *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien* (juin 1938) précédé de *Le rapport Grierson dans son contexte* par Pierre Véronneau.

No 2 Barthélemy Amengual, *Prévert du cinéma*.

No 3 Pierre Véronneau, *Le succès est au film parlant français* (Histoire du cinéma au Québec 1).

Ces dossiers visent à retracer l'histoire du cinéma avec la réimpression d'écrits rares, internationaux et nationaux.

No. 4 Václav Tille — *Le cinéma*.

Ce numéro-ci consacré à Václav Tille, un des premiers théoriciens du cinéma, étonne par sa justesse de jugement et sa facilité à contourner les insignifiances de ce nouvel "art" qu'est le cinématographe.

Né à Prague en 1867, Václav Tille était professeur de philosophie à l'université quand il fit paraître en 1908 une étude intitulée "Kinéma" dans l'hebdomadaire *Novina*.

Il fut un des premiers à dire que le cinéma était un art malgré les contraintes économiques que cette activité supposait; de plus il différencia l'image cinématographique de l'image picturale en affirmant: "Au cinéma, ce qui limite l'image ne s'identifie pas avec le cadre d'une oeuvre d'art. Au contraire, cette image n'est qu'une découpe de la réalité sans limites, elle doit faire oublier au spectateur qu'il regarde la vie par une ouverture rectangulaire."

Et l'on sait que les tout premiers films s'embarassaient souvent d'un cadrage rappelant celui de l'image fixe et que ce fait se transforme peu à peu lorsque l'on attribue au cinéma une autre fonction que celle des arts plastiques ou de la photographie.

Tille y note, déjà à ce moment, l'importance du montage qui fait "passer l'essentiel dans les intervalles" et donne la force au film de se mouvoir dans une chronologie discontinue. Ce n'est plus la même notion qu'au théâtre, où l'on réunit une unité de temps, de lieu et d'espace; au cinéma tout se déroule dans un étroit rapport à la réalité et ainsi, impressionne davantage le spectateur.

Il y parle aussi du jeu de l'acteur au cinéma qui devrait user d'une technique différente de celle du théâtre; par exemple, rien ne détruit plus l'effet convenu que d'utiliser des attitudes et des mimiques théâtrales alors que la caméra va chercher plus qu'il n'est offert par ce genre de représentation.

Dans ce dossier de la Cinémathèque dont la lecture se termine par: "Les activités énergiques et enfiévrées du cinématographe, souvent maladroites et déployées à l'aveuglette, à travers lesquelles les ombres chinoises modernes continuent de se perfectionner, on pressent déjà la germination d'un art nouveau," se trouvent aussi des analyses succinctes de courts métrages du début du siècle écrites par Václav Tille.

Copie Zéro No 1-Georges Dufaux
No 2 - 40 ans de cinéma à l'Office national du film
No 3 - Québec courts métrages

Ces trois numéros, publiés aussi par la *Cinémathèque québécoise*, sont présentés sous forme de répertoire et de quelques points de repère de telle ou telle époque du cinéma québécois, comme le cinéma direct, le film d'animation, le court métrage etc.

BORGES

Jorge Luis Borges: *Sur le cinéma* préface et épilogue par Edgardo Cozarinsky, éditions Albatros, Collection *Ca cinéma*, Paris 1979.

Celui qui a lu les étranges nouvelles de *Fictions* (1941) ou tout autre écrit fantastique de Jorge Luis Borges, sera attiré par ses courtes critiques de quelques films dont plusieurs de Josef von Sternberg: "Lorsque j'ai vu les premiers films de gangsters de Chicago mourant bravement — je sentais mes yeux se remplir de larmes."

Il écrit, en outre, au sujet de films très connus comme *Citizen Kane* où il vénère la conscience de vérité que possède Orson Welles; lorsqu'il décrit les assemblées d'écrivains et de journalistes se déroulant "dans une ambiance cordiale franchement horifiante". Il s'attarde aussi au *Cuirassé Potemkine* de Sergei Eisenstein (U.R.S.S. 1925) qui fut l'un des films russes à ébranler quelque peu le cinéma américain et sa technique photographique. À cet effet, les russes avaient découvert que la photo oblique et déformée des objets était d'une "valeur plastique supérieure" à tous les figurants d'Hollywood.

Pour Borges, *Les lumières de la ville* de Chaplin (U.S.A. 1930) ballotte entre la réalité et l'irréalité et le film ne peut jamais appartenir soit à une, soit à l'autre. Tous les artifices dont procède Chaplin à l'aide de postiches, redingotes gigantesques, moustaches trafiquées font croire à Borges que ce clown affectionne

l'archaïsme et "l'anachronisme". Mais il se rend à l'idée de la mythologie contemporaine qui veut que Chaplin soit "un collègue des cauchemars immobiles de Chirico, de l'univers fini bien qu'illimité, des épaules zénithales de Greta Garbo, des yeux murés de Ghandi."

En dernière partie de ce livre, on y fait mention des scénarios écrits par Borges et de l'influence de ce dernier au cinéma français où son nom apparaissait quelquefois comme signe d'une "culture" plus insolite.

NOGUEZ

Éloge du cinéma expérimental de Dominique Noguez Musée national d'art moderne — Centre Georges Pompidou (1979).

Quel est donc ce cinéma expérimental dont certains cinéphiles sont friands et d'où vient-il? Voilà les premières questions que le critique Dominique Noguez se pose à l'aide de ce volume bien illustré et bien documenté selon ses élans cinématographiques.

Il y est dit que: "L'expérience pour "voir" ou "empirique" consiste à intervenir au hasard sur un phénomène pour y provoquer l'apparition dont on n'a au début aucune idée: l'activité "expérimentale" est bien, en ce sens, ce mélange d'audace et de cécité, cette façon aventureuse d'aller à l'aveuglette et d'innover sans le faire tout à fait exprès qu'on trouve à l'origine de quelques-unes des oeuvres les plus fortes de l'histoire du cinéma."

Le cinéma "expérimental" serait une forme de communication "poétique" dans le sens de "narcissique": l'auteur de ce cinéma se fait d'abord plaisir en négligeant tout public ou toute diffusion extérieure au principe de création.

Le principe de ce cinéma est également de faire voir ce qu'ordinairement on ne voit pas derrière les gens ou les objets. À la manière de la peinture abstraite, où le spectateur n'y pouvait trouver aucun sens, le cinéma "expérimental" est en quelque sorte une trame d'images dépourvues volontairement de sens et libérées, par cela même, de toute connotation narrative traditionnelle appliquée aux arts picturaux, à l'écriture et plus récemment au cinéma.

Esprit épars et fouilleur, Dominique Noguez, se dirige tantôt du côté du cinéma expérimental allemand, français, japonais, américain et plus tard du côté canadien, où il fait paraître à ce sujet: *Essais sur le cinéma québécois* (Montréal, Éditions du Jour, 1970).

S'il est admis que ce cinéma, situé en filigrane du cinéma commercial, ne rassemble que peu de créateurs à travers le monde, il va aussi de soi que les théoriciens de cet "art" ne sont pas nombreux et que l'apport de ce critique en ce domaine est précieux.

Quelques cinéastes ont persévéré du côté de cette recherche de l'image singulière et des sons insolites comme Gregory Markopoulos, Jonas Mekas, Peter Kubelka, Michael Snow etc... et Dominique Noguez en parle abondamment.

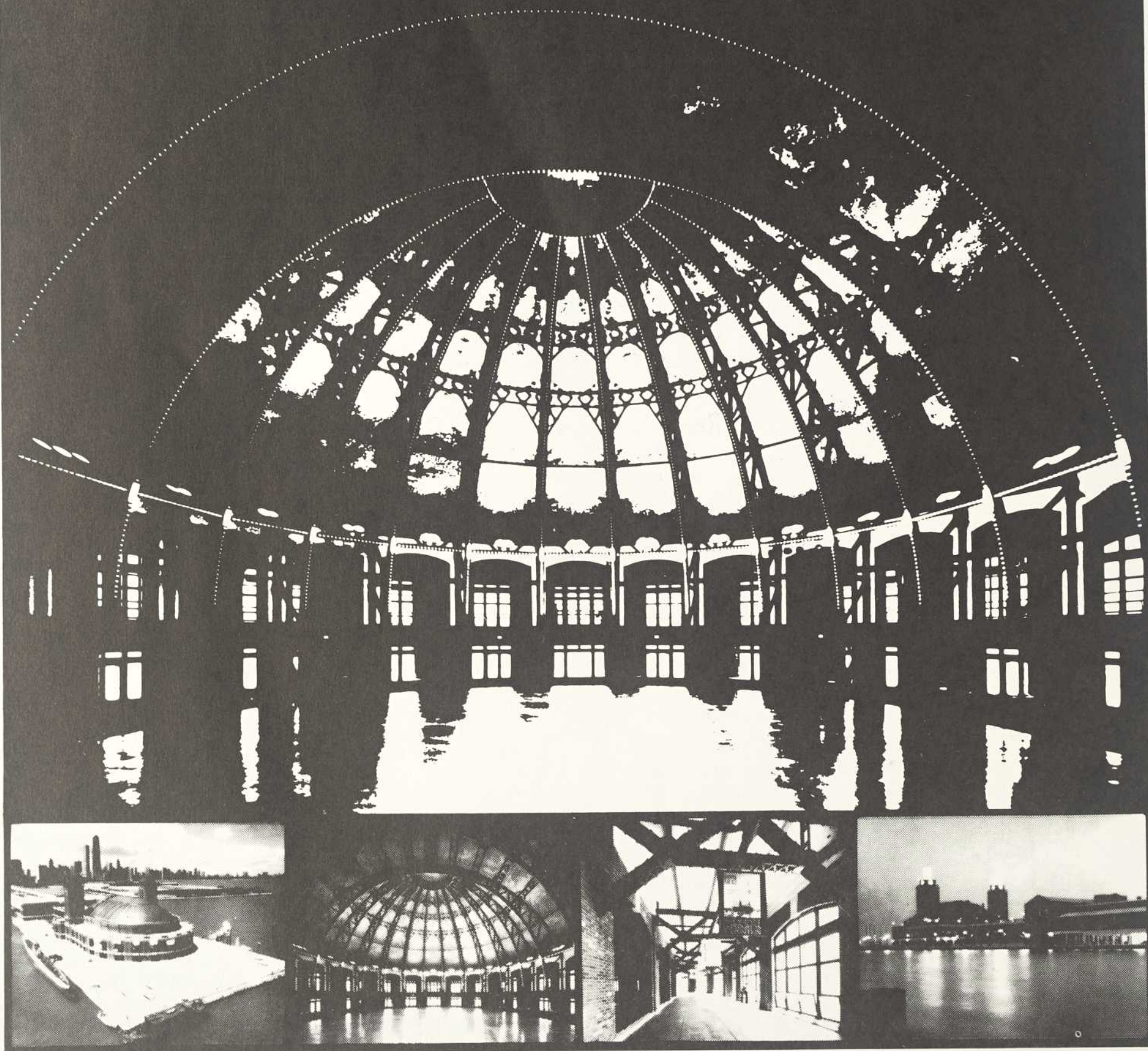
Il s'attarde aussi à Marguerite Duras, celle dont le cinéma circule comme s'il s'agissait d'un pur négoce hollywoodien mais qui en fait trafique les durées d'une séquence ou se joue délibérément d'une chronologie narrative; il est alors question d'un cinéma "expérimental" plus hiérarchisé bénéficiant d'un auditoire plus vaste, traditionnellement réservé au cinéma commercial.

Un mot encore de Dominique Noguez: "Le cinéma expérimental ressemble aux cinéastes qui se sont mis en tête de montrer des personnages gravissant comme vous et moi les quarante marches de l'escalier l'une après l'autre."

LYNE CREVIER

Art 1980 Chicago Navy Pier May 15-20, 1980

For information concerning registration, write or call:
Chicago International Art Exposition
600 North McClurg Court, Chicago, Illinois 60611 USA, Telephone (312) 787-6858



grMa

Le groupe de recherche en Milieu artistique (GRMA) fera au cours de l'année 1980 une exposition importante ayant comme thème les "OUTILS D'ARTISTES".

Tous les artistes professionnels oeuvrant dans le domaine des arts plastiques sont cordialement invités à poser leur candidature.

Le groupe de recherche en Milieu artistique a vu le jour en novembre 1978. Son but premier est d'intervenir au sein du milieu artistique à l'aide du milieu et ce de multiples façons.

Le groupe de recherche en Milieu artistique bénéficie actuellement d'une bourse du Conseil des Arts du Canada, programme Explorations. Cette bourse lui a été octroyée pour la réalisation et la présentation de cette recherche.

Les résultats de cette recherche seront diffusés dans un premier temps sous forme d'exposition itinérante et dans un second temps sous forme de publication.

Les artistes intéressés à ces manifestations devront répondre aux critères suivants:

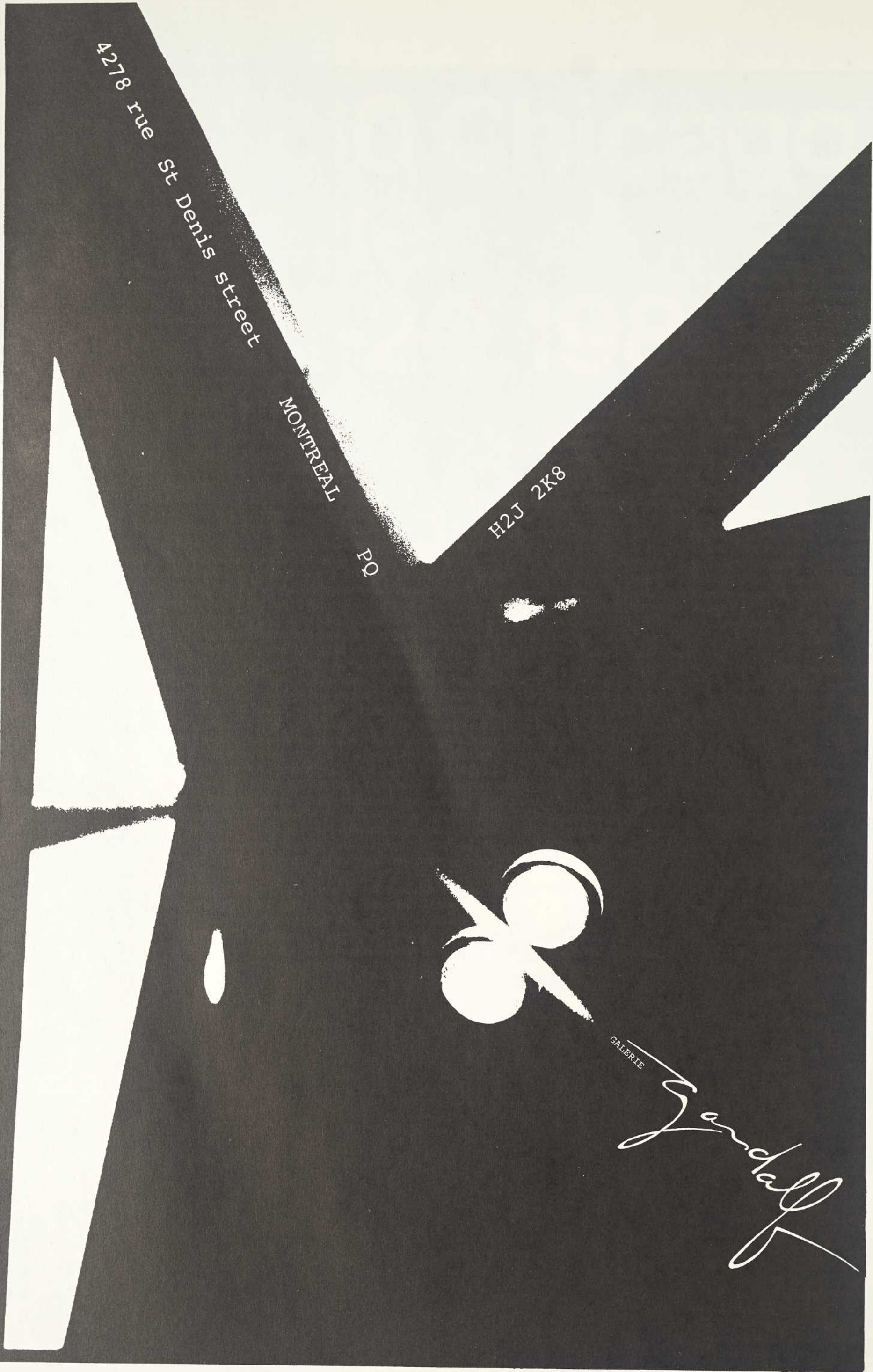
- être un artiste ayant terminé sa formation de base ou étant reconnu comme professionnel
- être actif
- oeuvrer dans le domaine des arts plastiques au Québec.

Inscription.

Faire parvenir avant le 31 janvier 1980, vos nom, adresse et numéro de téléphone, un curriculum vitae ainsi que deux (2) diapositives d'oeuvres récentes à l'adresse suivante:

*Le groupe de recherche en
Milieu artistique
Projet: Outils d'artistes.
Casier postal 241
Station Delorimier
Montréal, H2H 2N6*

Encadrement - Concept des années '80 Framing - Concept '80's Rahmen - Konzept für die achtzige Jahre Incorniciatura - Concetto degli anni ottanta



DÉPARTEMENT D'ARTS VISUELS

Poste de professeur

à temps plein
(théorie et histoire de l'Art)

FONCTIONS:

Enseignement, recherche et participation à la vie départementale.

DOMAINES:

art contemporain
art américain
art canadien
méthodologies critiques

CRITÈRES D'ADMISSIBILITÉ:

Doctorat ou l'équivalent.

LANGUE D'ENSEIGNEMENT:

Surtout le français.

SALAIRE ET RANG:

Selon la compétence et l'expérience.

ENTRÉE EN FONCTION:

1er juillet 1980.

Les candidats intéressés doivent faire parvenir leur curriculum vitae avant le 15 janvier à:

Suzanne R. Le Moine, directeur
Département d'Arts visuels
Université d'Ottawa
600, rue Cumberland
Ottawa, Ontario
K1N 6N5

THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

REPRESENTING

Astman	Lake
Cameron	Rains
Craven	Simkins
Fauteux	Tucker
Fonseca	Wells
Hautner	Westerlund
Klunder	Zuck

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3
Telephone: (416) 961-0011

Galerie Gilles Gheerbrant

du 8 au 31 décembre 1979: MICHEL DENEE, "plaques" / du 15 décembre 1979 au 17 janvier 1980: NOUVELLES ACQUISITIONS, oeuvres de: Bolduc, Limérat, Duchamp, Mohr, Palumbo, Morellet, Verhaegen, Martin, Snow, Michaux, Scott, Horvat, Boogaerts, Pestel, Malevitch, Exter, Rodčenko, etc. / du 12 janvier au 7 février 1980: MICHAEL SNOW, New Works / du 19 janvier au 14 février 1980: RAYMONDE APRIL, travaux récents / à partir du 9 février: GEORGE BOGARDI, "grammaire".

307 ouest rue Ste Catherine, suite 555
Montréal, Canada H2X 2A3 (514) 8420225

**Betty Goodwin
Marcel Lemyre**

Projet Rue Mentana
4005, rue Mentana, Montréal

**du 9 novembre 1979
au 21 janvier 1980**

ouvert au public
du mercredi au dimanche,
de 11h à 15:30h

Roger Bellemare Inc.
C.P. 17, succ. N, Montréal, Qué., H2X 3M2



**CÉLÉBRANT
CENT ANNÉES CONSACRÉES À L'ART**

**Galerie nationale du Canada
Ottawa**

Cinq siècles d'estampes de la collection de la Galerie nationale du Canada

25 janvier - 23 mars, 1980

L'Académie royale des arts du Canada 1880-1913

pour célébrer le centenaire de la Galerie nationale du Canada
et l'Académie royale des arts du Canada
fondées conjointement lors du vernissage de la première exposition officielle
de l'Académie le 6 mars, 1880.

29 février - 27 avril

Dessins de maîtres dans la collection de la Galerie nationale du Canada

11 avril - 8 juin 1980

La photographie ou l'oeil magique

9 mai - 22 juin

Pluralités 1980

5 juillet - 7 septembre

Le jeune van Dyck et L'iconographie de van Dyck

19 septembre - 9 novembre 1980

Reflets dans un miroir d'eau: Estampes par David Milne

14 novembre 1980 - 11 janvier 1981

Dessins d'Alfred Pellán

21 novembre 1980 - 11 janvier 1981

Petites expositions à propos de plusieurs dons faits à la Galerie nationale du Canada

Miniatures indiennes

4 avril - 1 juin 1980

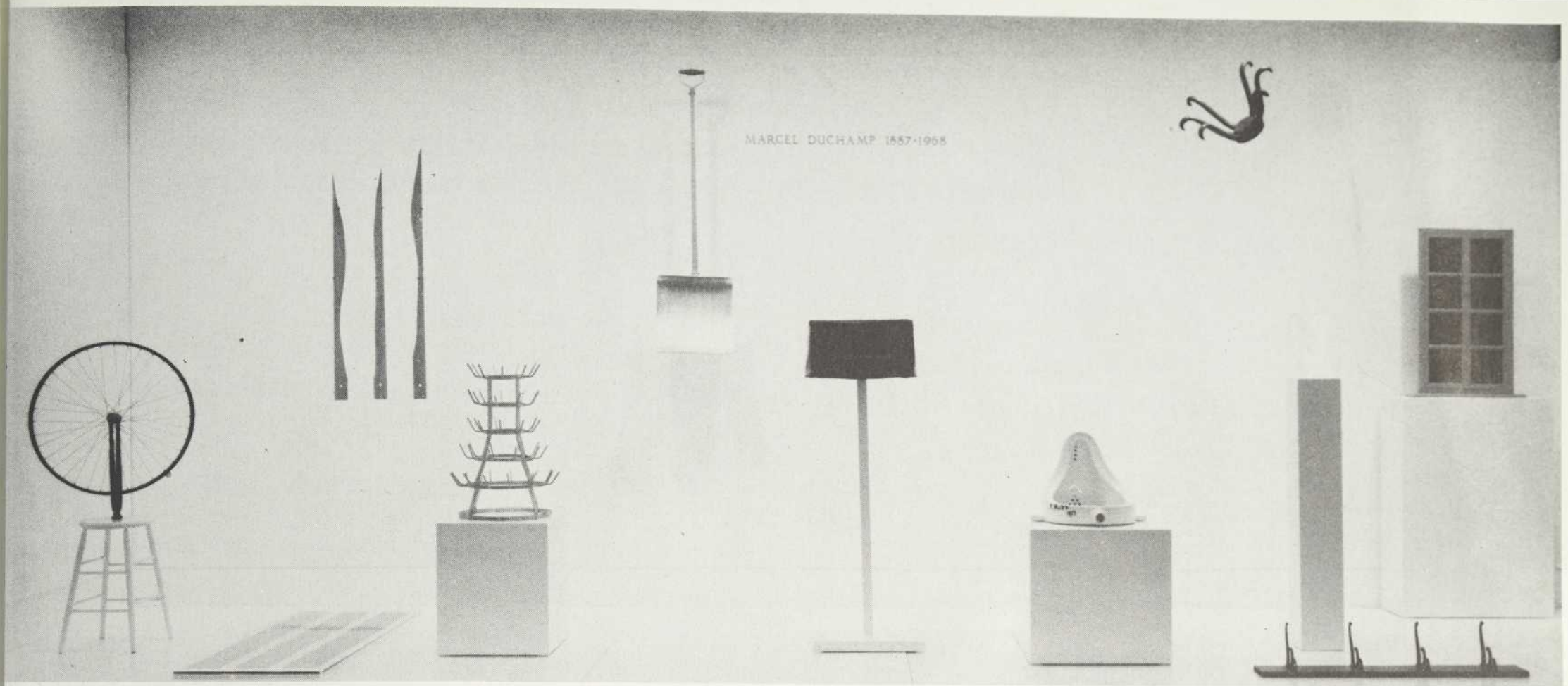
Dons récents d'art européen et américain

13 juin - 31 août 1980

Photographies

3 octobre - 8 février 1981

Musées nationaux du Canada



marcel duchamp readymades etc.

mise en tournée par la Galerie nationale du Canada aux centres suivants:

Mendel Art Gallery, Saskatoon 5 décembre 1979 - 1 janvier 1980

Les galeries d'art Sir George Williams, Université Concordia, Montréal 17 janvier - 5 février

Winnipeg Art Gallery 1 mars - 20 avril

musées nationaux du Canada

LUNA-PARK 5

Antonin Artaud	<i>Dix ans que le langage est parti</i>
	<i>Réponse à "Clarté" sur la guerre du Maroc</i>
	<i>Pages de carnet avec dessins</i>
Pierrette Berthoud	<i>En face la promenade</i>
Raoul Hausmann	<i>Photogrammes</i>
Denis Jampen	<i>Notes d'Asie du Sud-Est</i>
James Joyce	<i>Notes et rêves (trad. A. du Bouchet)</i>
Clement Pansaers	<i>Finale</i>
François Rivière	<i>Sao Paulo Canal 5</i>
Eugène Savitzkaya	<i>Cérémonies</i>
René de Solier	<i>Images figures formes</i>
Gertrude Stein	<i>Autobiographie de Rose (trad. F. Collin)</i>
	<i>Lucrece Borgia. Une pièce</i>
Alberto Tavares	<i>Le navigateur du soleil incandescent</i>
Marc Voline	<i>De Dieppe à New Heaven</i>

TRANSEDITION



Rappels: *Luna-Park 1 Proses en Expérimentation*,
Luna-Park 2 Graphies,
Luna-Park 3 (Prix des Créateurs 1977),
Luna-Park 4 Gertrude Stein. ISSN 0379-4563

À paraître: *Luna-Park 6 Sophie Podolski Snow Queen*
 Directeur: Marc Dachy. Administration: 64 rue Elise,
 1050 Bruxelles. 6 n° 290 FB.
 Abonnement à 3 n° 780 FB.

Boutique Musée des beaux-arts de Montréal

Revue d'art canadiennes et étrangères

ArtsCanada
Art Magazine
Cahiers
Canadian Collector
File
Gazette
Image Nation
Impressions
Impulse
Le magazine Ovo
Parachute
Racar

Artforum
Arts
Art in America
Art Language
Art news
Art Rite
Flash Art
Macula
October
Vanguard
Vie des Arts

De plus, on y vend des livres d'art, de l'art inuit,
des reproductions, des cartes de souhaits, etc.

Ouvert du mardi au dimanche
inclusivement de 11 à 17 heures.

1379 ouest, rue Sherbrooke 285-1600

aux éditions de l'obsidienne
910 dunlop montréal (qué) canada h2v2w8

NUL MOT de GUIDO MOLINARI

le premier livre illustré par l'artiste
qui en a écrit les poèmes

10 eaux-fortes 2 lithographies
tirage pour le commerce limité à
15 exemplaires numérotés sur rives
avec suite signée sur chine
33 exemplaires numérotés sur rives
avec un tiré à part et signés
présentation sous coffret
format 28 x 34 cm

TOMBEAU DE RENE CREVEL

poèmes de Paul-Marie Lapointe

le premier livre illustré
de BETTY GOODWIN

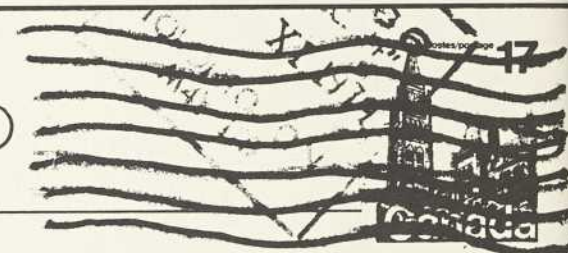
7 eaux-fortes originales
tirage de tête limité à 20 exemplaires
numérotés sur papier umbria de fabriano
signés par l'auteur et l'artiste
présentation sous coffret
format 33 x 25 cm



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

The Carmen Lamanna Gallery
840 Yonge Street
Toronto, Ontario, Canada M4W 2H1
Tel. (416) 922-0410

PICTURE POST CARD



October 19, 1979

*Parachute says that by
placing this ad we would sell
all the works by the artists
associated with the Gallery...*

*By the end of November
1979 we'll all be rich ???...
all we can say is: Whoopee !!!*

*to the Artists
% Carmen Lamanna Gallery
840 Yonge Street
Toronto, Ontario, Canada.
m4w 2h1*



GRAHAM ASMUNDSON est un artiste vivant à Montréal.

BRUCE BARBER enseigne à l'Université Simon Fraser, Burnaby, B.C.

MICHEL BUTOR et **MICHEL SICARD** ont collaboré à l'entrevue que nous publions sur Jean-Luc Parent. Michel Butor est un écrivain français dont la personnalité multiforme nous a donné plusieurs romans dont *La Modification* (1956), *L'emploi du Temps* (1957), des essais, la série des *Répertoire, les Mots dans la peinture* (1969), les *Essais sur les modernes* (1960). Plus récemment, Butor a publié *Mobile* (1962), *Second sous-sol* (1977), et *Matière de Rêves*.

HERMENÉGILDE CHIASSE est écrivain, poète et artiste et il vit à Moncton, N.B.

LYNE CREVIER vit à Montréal et collabore à la chronique cinéma de PARACHUTE.

RAYMOND GERVAIS s'intéresse activement aux musiques du monde depuis plusieurs années (organisation de concerts, pratique instrumentale). Artiste multidisciplinaire, il travaille principalement à la réalisation de performances et d'installations audio-visuelles. Il collabore à la revue PARACHUTE depuis les débuts.

SERGE GUILBAULT est professeur à l'Université Simon Fraser, Burnaby, B.C.

ELLEN H. JOHNSON est professeur au Oberlin College, Oberlin, Ohio.

MICHEL LAGACÉ est un artiste vivant à Montréal.

JOHANNE LAMOUREUX fait une maîtrise en histoire de l'art à Montréal.

MARTINE LAROCQUE fait une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal et collabore régulièrement à la chronique livres et revues de PARACHUTE.

JEAN PAPINEAU travaille actuellement à la rédaction d'un mémoire de maîtrise sur l'esthétique philosophique de T.W. Adorno à l'Université de Montréal. Il enseigne la philosophie au CEGEP Ahuntsic.

RENÉ PAYANT est professeur au Département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal; il a collaboré à diverses revues d'art et de théorie (*Vie des Arts, Arts Canada, Revue d'Esthétique, Degrés, Journal canadien de recherche sémiotique*). Il s'intéresse particulièrement aux questions de sémiotique. Il collabore régulièrement à la revue PARACHUTE.

ROBER RACINE est artiste et vit à Montréal. Il collabore régulièrement à PARACHUTE.

ANNE RAMSDEN est une artiste vivant à Montréal.

GEORGES ROQUE vit depuis deux ans à Montréal où il achève la rédaction d'une thèse en philosophie sur Magritte. Il collabore régulièrement à PARACHUTE.

ROSANNE ST-JACQUES prépare une thèse de maîtrise sur l'art américain à l'Université de Montréal.

STÉPHANIE E. WARING est une artiste vivant à Ottawa.

GARY WALTERS enseigne à l'Université Concordia, Montréal.

Vous trouverez PARACHUTE:

ALLEMAGNE

WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

ANGLETERRE

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, 12 Carlton House Terrace, London SW1

IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

ROBERT SELF, 50 Earlham Street, Covent Garden, WC2 London

BELGIQUE

Galerie Vega, Manette Reprieux, 5, rue de Strivay, 4051 Plainevaux (Liège).

I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen

LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 70, rue de l'Arbre-Béni, 1050 Bruxelles

CANADA

Vous trouverez la revue PARACHUTE dans les librairies, ou dans les galeries et les musées suivants:

Les Bouquinistes, 392 est, rue Racine, Chicoutimi, Qué. G7H 1T3.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, Cité du Havre, Montréal, Qué. H3C 3R4

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, 3400, ave du Musée, Montréal, Qué. H3G 1K3

YAJIMA/GALERIE, 1434 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Qué. H3G 1K4

MUSÉE DU QUÉBEC, Parc-des-Champs-de-bataille, Québec, Qué. G1S 1C8

TABAGIE GIGUÈRE, 59, rue Buade, Québec, Qué. G1R 4A2

FOREST CITY GALLERY, 213 King Street, London, Ontario N6A 1C9

LIBRAIRIE DE LA CAPITALE, Centre national des arts, 75, rue Elgin, Ottawa, Ontario K1P 5B8

GALERIE NATIONALE DU CANADA, rues Elgin & Slater, Ottawa, Ontario K1A 0M8

ART MÉTROPOLE, 217 Richmond Street West, Toronto, Ontario M5V 1W2

LE BOUQUINEUR, 1222 Robson Street, Vancouver, B.C. V6E 1C1

NOVA GALLERY, 1972 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6J 1M5

OCTOPUS BOOKS LTD., 2250 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6K 1N8

VANCOUVER ART GALLERY, 1145 West Georgia Street, Vancouver, B.C. V6E 3H2

WESTERN FRONT, 303 East 8th Ave, Vancouver, B.C. V5T 1S1

BOOK SHOP, WINNIPEG ART GALLERY, 300 Memorial Blvd, Winnipeg, Man. R3C 1V1.

A PAIR OF TRINDLES BOOK SHOP, Lower Water St., Halifax, N.S. B3J 1W5

NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN, Library, 5163 Duke Street, Halifax, N.S. B3J 3J6

ÉTATS-UNIS

Books & Co., 939 Madison Ave, New York 10021.

NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012

PRINTED MATTER, 7 Lispenard Street, New York 10013

JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012

RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222

A.R.C., 91 Yester Way, Seattle, WA 98104

ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110

HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213

LEGION OF HONOR BOOKSHOP, California Palace of the Legion of Honor, Lincoln Park, San Francisco, CA 94121

LARRY EDMUNDS BOOK SHOP, INC., 6658 Hollywood Blvd., Hollywood, CA 90028

THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103

WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street N.W., Washington, DC 20005

ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291

SOHOZAT, Inc., 307 West Broadway, New York 10013

Cody's Books, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704.

Saint Mark's Bookshop, 13 St. Mark's Place, New York 10003.

BOOKSPACE, 3262 N. Clark St., Chicago, ILL 60657

WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince St., Rochester, NY 14607

FRANCE

JEAN FOURNIER, 22, rue du Bac, 75007 Paris

GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris

GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris

LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris

LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris

LIBRAIRIE DIFFÉRENCE 2, 47 rue des Tables-Claudiennes, Lyon 1er

HOLLANDE

DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 259, Amsterdam

ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam

ITALIE

EVE ROCKERT CARPI, via Solferino 18, 20121 Milano

CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano

UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma

SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze

STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze

PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA, Galleria Arte Moderna, Via Palestro 16, 20121 Milano

PORTUGAL

CONTRA-A-CORRENTE, Ecidoea/Livraria, R. Da Atalaia 204-206, Lisboa 2

SUISSE

ÉCART, a/s John Armleder, 6, rue de Plantamour, Genève CH 1201

KRAUTHAMMER BUCHHLANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfach, 8025 Zürich

