

# PARACHUTE

art contemporain/contemporary art  
juin, juillet, août  
June, July, August 1984  
5,50\$

ER  
ES-255

S



35

COUVERTURE/COVER

Scène du premier tableau de *Callas* du Ballet-Théâtre de Brême dirigé par Reinhild Hoffmann.

Edouard Manet, *Au Conservatoire (In the Conservatory)*, 1879, huile sur toile, 115 cm X 150 cm, coll. Nationalgalerie, Berlin.

directrice de la publication  
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction  
MELVIN CHARNEY  
ROBERT GRAHAM  
JOHANNE LAMOUREUX  
PHILIP MONK  
JEAN PAPINEAU  
RENÉ PAYANT

collaborateurs  
RENÉ BLOUIN  
GIOVANNI CALABRESE  
BOHDANNA HORICH CMOC  
MICHÈLE DES CHÂTELETS  
GEORGES DIDI-HUBERMAN  
MICHEL GABOURY  
TREVOR GOULD  
ROBERT GRAHAM  
BRUCE GRENVILLE  
LAURIER LACROIX  
ALAIN LAFRAMBOISE  
JOHANNE LAMOUREUX  
PHILIP MONK  
RENÉ PAYANT  
JOHN ROBERTS  
STEPHEN SARRAZIN  
HÉLÈNE TAILLEFER  
PAUL TIFFET  
COLETTE TOUGAS  
JEFF WALL

graphisme  
JACQUES ROBERT

administration  
COLETTE TOUGAS

adjoint à la rédaction  
GIOVANNI CALABRESE

publicité  
BRUNO ÉMOND

secrétariat  
RACHEL MARTINEZ

documentation  
ROBERTO PELLEGRINUZZI

promotion en Europe  
KATHLEEN VAN DAMME  
52, rue Émile-Bouilliot  
1060 Bruxelles  
Belgique

**PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.**  
**les éditions PARACHUTE**

2e trimestre 1984

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

conseillers honoraires  
Lewis Dobrin, Yvan Corbeil, Marcel Masse,  
Elise Mercier

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

vente au numéro  
Allemagne : 10 DM; Belgique : 200 FB; Canada : 5,50\$;  
France : 28 FF; Grande-Bretagne : L 2.80; Hollande : 12 FL;  
Italie : 5500 L; Suisse : 10 FS; U.S.A. : 6\$ US

abonnement

un an	individu	institution
Canada	20\$	28\$
Europe, U.S.A.	28\$	36\$

deux ans

Canada	32\$	42\$
Europe, U.S.A.	42\$	54\$

distribution  
Québec : Diffusion Parallèle, 900, rue Ontario est,  
Montréal, Québec, H2L 1P4

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

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

Toronto : C.P.P.A., 54 Wolseley Street, Toronto, Ont., M5T  
1A5, (416) 362-2546.

Great Britain : ZG Magazine, 61 Praed Street, London W2

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

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui  
sont adressés

Tous droits de reproduction et de traduction réservés  
© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.

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

PARACHUTE est indexé dans Art Bibliographies Modern,  
RADAR et RILA.

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

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts du  
Canada, du Ministère des Affaires culturelles du Québec, du  
Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal et  
de la Compagnie Molson du Québec Ltée.

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

courrier 2e classe no 4213

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

Imprimé au Canada/Printed in Canada

# PARACHUTE

art contemporain/contemporary art  
juin, juillet, août/  
June, July, August 1984

## sommaire/contents

## essais/essays

- 4 éditorial par Chantal Pontbriand  
5 UNITY AND FRAGMENTATION  
IN MANET by Jeff Wall  
8 UNE NOTION DU "CORPS-CLICHÉ"  
AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE par Georges Didi-Huberman  
15 CALLAS DE REINHILD HOFFMANN  
pouvoir et sexualité au théâtre par Chantal Pontbriand  
23 TERRY ATKINSON  
postcards from the front by John Roberts

## commentaires/reviews

- 28 EDGE AND IMAGE  
CADRAGE IMAGE par Johanne Lamoureux  
29 FESTIVAL INTERNATIONAL  
DU NOUVEAU CINÉMA by Stephen Sarrazin  
30 LE MUSÉE DES SCIENCES par Alain Laframboise et  
Michèle Des Châtelets  
32 F(R)ICTIONS: EN EFFET(S)  
33 CHRISTIAN KIOPINI par Paul Tiffet  
34 ANDREW DUTKEWYCH par Hélène Taillefer  
35 LISE BÉGIN  
DAVID BOLDUC  
E(X)CHANGES  
CHROMAZONE par Michel Gaboury  
36 MICHAEL SNOW by Robert Graham  
37 THE REVOLUTIONARY POWER  
OF WOMEN'S LAUGHTER by Bruce Grenville  
38 BRENNER/WOODROW by Philip Monk  
40 TEN OTTAWA PHOTOGRAPHERS by Trevor Gould  
by Bohdanna Horich Cmoc

## informations/informations

- 41 livres et revues

## MANET CONTRE BOUGUEREAU

Pur hasard... ce Manet en couverture de Parachute au moment même où le Musée des beaux-arts de Montréal ouvre une exposition majeure des oeuvres de Bouguereau. Oui... Bouguereau. Qui l'eût cru! Personne de sérieux ne s'y serait aventuré il y a quelques années encore. Mais le monde de l'art dans ces années quatre-vingt n'en est pas à ses premières coquetteries et rassurons-nous, Montréalais, le révisionnisme du MBAM fait bel et bien partie d'un mouvement international.

Pourquoi Bouguereau? et pourquoi maintenant? J'ai eu beau ratisser le volumineux catalogue de cette exposition, je n'ai pu trouver mot pour répondre à ma première question et justifier tant soit peu cette entreprise. Quant à la seconde, je crois pouvoir avancer quelques hypothèses dont celle du *Zeitgeist*, surprise que je suis de voir l'expression me venir ainsi comme du tout cuit (ou encore du *fast food*) et réchauffé même, puisque cela ressemble d'une certaine manière au "Zeitgeist" berlinois de l'an dernier, exposition d'art contemporain qui réunissait toutes les tendances "néo" en peinture. (Réchauffée, l'exposition l'est puisqu'elle nous vient du Petit Palais à Paris... Manet, lui, était au Grand!) N'y-a-t-il pas lieu de mettre en doute la logique et le sérieux de tout cela? Que veut-on nous faire croire au juste en nous forçant à avaler Bouguereau? Un *remake* de "l'avalé des avalés" (on se souviendra du célèbre roman québécois des années soixante): l'avalé des avalés, c'est celui qui subit le retour du refoulé après tous les autres, encore plus retourné (pour ne pas dire plus) et refoulé que les autres. C'est aussi celui qui, trop ancré dans son marasme, n'a pas la conscience du présent (schizo peut-être?), ne se rend compte ni de ses propres motivations (qu'il ignore aveuglément), ni des effets qu'il engendre (sur lesquels il s'illusionne surtout). De qui s'agit-il, au juste: du public ou du musée lui-même?

Après Largillière, Viallat, avec Bouguereau maintenant, sans compter le Picasso (à venir) gracieusement offert par madame Jacqueline, le MBAM s'est engagé dans la voie de l'académisme et d'une histoire de l'art de seconde zone et clichée. Il y a de quoi sourire des "hénaurmes" efforts qu'on y fait pour nous faire croire à ces colosses aux pieds d'argile... reflets de l'institution muséologique elle-même. Depuis nombre d'années, le musée tente de se forger une place dans cette ville, tente de s'inscrire dans les circuits internationaux, tente de se définir une image. Des années de tâtonnements n'ont pas encore produit de résultats crédibles dans l'ensemble. À force de courir après un public "populaire" fictif, un public entièrement fabriqué et imaginé par ses administrateurs, à force de fabriquer des expositions pour ce public fantasmagorique, que l'on machine à son tour à l'aide des media de grande diffusion, le musée creuse sa propre fosse et amenuise les possibilités réelles de création, de production et de diffusion de l'art qui sont les siennes.

À l'époque, Manet venait contrer Bouguereau. À Montréal, présenté dans son plus important musée, Bouguereau, tranquille, et les Bouguereauphiles peuvent enfin établir à loisir le règne de la médiocratie, dans une sorte d'absence de conscience historique, et plus encore dans l'absence d'une conscience sociale axée sur les temps présents, et sur les besoins d'un public qui cherche dans l'art autre chose qu'un divertissement de salon "fin de siècle".

**CHANTAL PONTBRIAND**

# UNITY AND FRAGMENTATION IN MANET

by Jeff Wall

Manet, I think, had divided feelings about the tendency toward the disintegration of the classical unity of the "concept of the picture" which art history assumes he could perceive in his own work. Divided feelings are divided by force. The force that divided his feelings simultaneously permitted the paradoxical unification of his pictures. This unification emerges out of the same historical conditions which gave his works, particularly the "Salon-type" pictures of the 1860s, the character of an ironic, semiotic assemblage of heteronomous fragments or ciphers.

The condition of existing as an assemblage is incipient in his work. It is never allowed to express itself explicitly, and thereby constitute another type of picture. Manet retains a classical "type" or "concept," or what Ian Wallace calls an "idea" of the picture. This is what we might call the "Western" type of picture, and it is a monumentalistic type. Manet applies it to a range of subject matter relatively unfamiliar to it: "la vie moderne." The provocations which form the language of his career take the form of illegitimate or ersatz monumentalizations. *Olympia* is, in this regard, a monumentalized subject whose monumentalization is not called for in the abstract law which appears socially in art as the typology of pictures. Thus, *Olympia* violates a taboo, and links modernism to such exposures of what Walter Benjamin called the "dreamworld" of the bourgeoisie.

I am less concerned at the moment with this as-

pect of exposure in Manet's work than with its relationship to historical transformations of the concept of the picture, and therefore the concept of its unity. This concept, or abstract law, articulated in the Academic, or Salon typology of pictures (and, of course, in the hierarchy of genres), is profoundly affected by Manet's provocations. But, too, its historical crisis is an engine which engenders the kind of pictures which, in the period, are provocations.

This crisis is located in the interior relations of the picture, at the level of the mechanics of its concept. This level is that of the technical means by which the human figure, the human body, is established as both *painted* and as *represented*. It is painted by means of the sensuous tracings of the painter's hand, arm, and body; it is represented by means of a mechanism which inhabits it and marks its origins as modern subject: perspective.

The entire solidified corpus of European Academic painting, the institutionalized theatre of meaning and significance which identified itself as that painting, organizes itself on this axis of the painted and the represented, the "touched" and the "projected," the pagan and the professional. But, by 1860, this corpus had not only solidified into the codex of the "joint-stock company," the "department store" of the bourgeois Academy; it had become perceptible as a cultural body, even as a "body politic," which had internally decayed.

It is often said that the impact of photography, which usurped many of the utilitarian functions which held painting in place in the culture generally, was a shock effect which revealed this decay. Is Baudelaire's famous denunciation of photography in his *Salon of 1859* comprehensible as an interrogation of the degeneration of the technical and spiritual interior of the concept of the picture through which Salon painting lived? How could the culture of the "ethereal and immaterial" imagination be threatened by a mechanism external to it, a mechanism which, from without, from "science" and "progress," threatened to "impinge on the sphere of the intangible and the imaginary"? Baudelaire is a poet for whom absolute polarities are appearances only: *correspondances* predominate in his universe. Photography's "threat" to painting was precisely in the revelation it provoked, a revelation of a kind of *correspondance*. Photography reveals its own technical presence within the concept of the picture, and so it reveals the historically new meaning of the mechanized interior of the great spiritual art of painting itself.

This "interior mechanization" of modern painting was proclaimed as its truth at its origin. Piero della Francesca said, "All painting is nothing but perspective." From this vantage-point, the inner drama of painting, the drama in which the concept of the picture is engendered in the modern "West," is articulated in a relationship of the painted body to perspective.

The painted body — the central term of the classical concept of the picture — is that “body of the other” traced and caressed by the moving hand of the painter. Thus, the painted body is the simultaneous trace of two bodies, and so is inherently erotic. And since, despite the sexist construction of art-historical language, the hand of the painter can be either male or female, and so can the painted body, painting retains in its interior a kind of paganism, a polymorphousness, even an androgyny, which is suspicious of all asceticism, all unhappiness, and all estrangement.

This painted body, however, completes itself as picture by means of a mechanism, its ever-present armature, the mechanistic opticality of the perspectival code. The body is completed as picture in the projection of that kind of space which historically receives it and permits its fundamental theatrical act to take place. That act is the act of the body’s encountering its own alienation from itself, its loss of its status as “couple,” as two bodies bonded by the mark, in its disappearance into the spatial world of things and of measure along an optical, geometrical axis. It is along this axis that the painted, or the caressed body becomes separated into space and becomes “single.”

In this process the painted body is permeated with opticality and with geometry; it is, so to speak, disembodied by the action of its own projection into a thing-like world of measure. The inner drama of the picture is inescapable from this adventure of loss experienced by every painted and represented body, inescapable from the historical doubt thrown upon the caressed palpability of the figure by the kind of space which is its “natural” home. As picture, the body shimmers on the verge of being an optical projection, a spectre, an effect of perspective. A projection always originates elsewhere than on a surface which can be touched. This is the source of the pathos of the “painterly hand” or mark, which characterizes modernist painting throughout its history.

Renaissance, Mannerist, and Baroque painting play all the variations of this dialectic, and historical — social, economic, political, and technological — modernization intensifies the grip of perspective on culture as a whole in the development of machines.

Once the consequences of this modernization-process become experienceable as culture, painting’s spiritual authority is disrupted. This spiritual (and erotic) authority rested on its “catholic,” syncretic, and luxuriant inclusion of the palpability of the body within the rhythmic harmonies of an ideal space — an ideal church, an ideal text, an ideal city. Catholic, Baroque Europe modulated its mechanistic and progressive ideal with the curvature of the human forms which entwined to make its pictures.

The meaning and value of painting’s mechanized interior is transformed in the modernization process. The peopling of the city with machines which takes place in the 18th and 19th centuries accelerates the disembodiment of the figure which was inherent in perspective but was contained and limited by the character of the Ancien Régime. The hollowing-out or voiding of the pagan body by the systems of projection, opticality, and planning which were always



Albrecht Dürer, Drawing, Nüremberg, 1525.

present in painting takes place in the same historical process in which men, women, and children were bound to machines in the new division of labour. In *Capital*, Marx writes:

While simple co-operation leaves the mode of working by the individual for the most part unchanged, manufacture thoroughly revolutionizes it, and seizes labour-power by its very roots. It converts the labourer into a crippled monstrosity, by forcing his detail dexterity at the expense of a world of productive capabilities and instincts; just as in the States of La Plata they butcher a whole beast for the sake of his hide or his tallow. Not only is the detail work distributed to different individuals, but the individual himself is made the automatic motor of a fractional operation, and the absurd fable of Menelus Agrippa, which makes man a mere fragment of his own body, becomes realized.<sup>1</sup>

Here, in 1867, is expressed the great inversion of the whole past form of “the human,” the negation of the conditions under which all previous ideals of human unity could be sustained at the interior of cultural expression. Here, the division of labour and machine-industry generate phenomena whose cultural consequence is the revelation of the unravelling of the near-pastoral urban harmony of the classical ideal of earthly perfection, what ancient Greece called *kalokagathia*, with which perspective baptized itself in the Renaissance of Alberti, Piero, Leonardo, and Brunelleschi. Perspective becomes threatening at the moment that the determinate negation of the ideal of human wholeness and harmony is revealed in the Marxian image of the living body-part as the crux of culture.

Perspective proved itself as a totalization, a transcendent quantitative cosmic design, and gained the status of Law in the Academy. It did not, however, automatically thereby destroy the conditions for the harmonious expression of the human body and human experience until historical development reveals capitalism’s inherent negation of and hostility to the entire previous ideal of the complete development of the human being. In capitalism all bodies are projected as

uniform functions of production and exchange, and can survive as bodies only insofar as they prove themselves as partial functions in the process of creation of surplus-value. The culture of the commodity is a totality guaranteed by the process of reduction of the ideal of completeness, unity, and harmony, identified with the image of the body in its space, to a state of fragmentation and homelessness.

For the 19th century modernism exemplified by Manet, the fragmentation of the ideal of integrity and harmoniousness of the body and its space — and so of the conditions for spatial representation — is not something imposed from outside the régime of the picture, from “industry” or from “mass media.” It emerges from within the historically law-governed concept of the picture itself. At the moment when science begins to appear culturally as marred with domination, painting begins its repulsion of itself from science, from the totality which produces the antithesis of integration, which produces the living body-part, the “mass ornament,”<sup>2</sup> the modern worker, consumer, and spectator.

Manet’s expression of these conditions is so intensified that it is possible to see his work as a classicism of estrangement. The figures he paints and represents are simultaneously palpable, that is, traditionally eroticised, and yet disintegrated, hollowed, and even incipiently “deconstructed” by their inscription with this crisis of perspective. In this process of emptying, they become emblematic of the new “fragmentary” type of person produced within capitalism, the person who “empathizes with commodities.”<sup>3</sup>

Some neo-conservative critics of Manet’s recent exhibition at the Metropolitan Museum in New York saw him as something less than a great painter, mainly because, in effect, he did not transcend the difficulties of his epoch. But his significance for us is in that apparent non-transcendence. It is the appearance of a non-transcendent cultural expression which alone can



bring out the distress implicit in the "empathy with commodities." In *The Phenomenology of Mind*, Hegel says: "The distraught and disintegrated soul is... aware of inversion; it is, in fact, a consciousness of absolute inversion.... The content uttered by spirit and uttered about itself is, then, the inversion and perversion of all conceptions and realities, a universal deception of itself and of others. The shamelessness manifested in stating this deceit is just on that account the greatest truth."<sup>4</sup> Hegel also on this page identifies the distraught consciousness with *wit*, and a page or two earlier talks about this complete inversion of reality and thought, this state of utter estrangement as "pure culture."<sup>5</sup> This world-historical distress appears as the crisis of classical unity in Manet's pictures. This crisis is constituted by the positioning of the negated pagan body — the newly estranged body — within the negative persistence of perspective. Perspective for Manet cannot be abolished or transcended without abolishing the classical concept of the picture altogether and existing outside the law. At the same time, perspective's historical status as a law guaranteeing unity can no longer be experienced as a picture. In Manet, perspective begins its existence as a law which cannot live "in and for itself"; it persists only through the transgressions it provokes in the concept of the picture. Perspective is therefore a law guaranteeing estrangement in the experience of the painting.

Estrangement experienced in the experience of the picture has become our orthodox form of cultural lucidity. Cultural lucidity is, in Manet's example, rooted in a historical process in which the ancient concept of the harmony and unity of the body and its space is destroyed by society and reconstituted by the artist in a "ruined" state, an emblematic state in which its historically negated or outmoded character and meaning become perceptible. In fact, without this perception, Manet's work may have been difficult to perceive as a picture, as something governed and guaranteed as a picture by the law. Many of his works apparently suffered this difficulty in

their various first showings, particularly in the Salon.

For Manet, this state of unrelievable tension in front of the work is the specific antithesis to the somnambulistic state of "ersatz unity" which characterizes Salon pictures. The Salon masters of the Second Empire and the Third Republic were in fact far more *collagiste* in their eclecticism than was Manet in his dandyish witticism. But their perspective disavows its status as social ruin and strains to entrench itself as hypnotic, instrumental, and professional. These men are "experts."

Since Manet cannot break with perspective and its concept of the picture, the Salon remains the inescapable centre-point of cultural lucidity for him, no matter how degraded it becomes. Its degradation, as evidence of the complete inversion of truth it embodies, makes the Salon the site of Hegel's "pure culture," and, as such, the immanent home of Manet's scandals.

In and around the Salon, Manet demonstrates decisively that the radical antithesis to instrumental, ersatz unity is not simply fragmentation, the culture of montage and of the snapshot which is already apparent in Impressionist informalism. The antithesis likewise is not a primitivist ideal of harmony constructed from archetypal bodies which alone can occupy the perfect space of unalienated perspective — or non-perspective — as in the proto-Symbolist works of Puvis de Chavannes or Gauguin. Manet's alternative consists in the negative, almost memorializing unification of the image around a ruined, or even a dead concept of the picture.

The dead concept of the picture, when turned toward its immanent subject, "the painting of modern life," produces an image which is that of the mortification of modernity. With Manet, the realm of "pure culture," the Salon, the régime of perspective, flares up and collapses into dust. In his work, the body of Antiquity and of Baroque Europe appears in a picture for the last time.

Manet is the tombstone of the Salon. As such, he is outmoded by the developments in the new realms of modern art, the "independent spaces" which reach their first maturity in the 1870s and 1880s, and which, in the intervening century, have become *our* site of absolute inversion, of "pure culture." Manet was in a real sense without followers after his death. He is still in the happy position of being without followers. But the contemporary culture of absolute fragmentation which appears in and dominates the galleries of 1984 as both painting and photography has emerged historically from the long transformation of the "independent spaces" of modern art of the 19th century into the museum-like, Salon-like precincts of our era. Manet shows that a decisive expression of modernism originated from the process of revealing an internally mortified concept of the picture and that that exposure was not bounded by the painting itself. Rather, it formed the social image of a decayed cultural epoch and in so doing, redefined cultural space. In this sense, it participated in the development of critical concepts about cultural space in general, concepts which were formulated sharply about fifty years after Manet's death by Brecht, among others. Brecht's notion of the "functional transformation" (*Umfunktionierung*) of modes of cultural production should be related to Manet's insistence on the "Western" image as a ruin. Such a labour of relation would possibly create a means of access to the closed interior of the image in the dead concept of the picture which forms the empty centre of the "Salonism" of our period. This is a dual picture-type rooted in the institutionalized culture of fragmentation: totalized montage and "abstract art." ■

#### NOTES

1. Marx, Karl, *Capital*, Vol. 1, ch. XIV, (Moscow: Progress Publishers, 1965) p. 360.
2. The term is Siegfried Kracauer's. His essay, "The Mass Ornament," was published in English in *New German Critique*, No. 5, Spring 1975, pp. 67-76.
3. cf. Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, (London: New Left Books, 1973).
4. Hegel, G.W.F., *The Phenomenology of Mind*, translated by J.B. Baillie, ed. 1966, (London: George Allen and Unwin, 1910), p. 543.
5. The sentence is: "This type of spiritual life is the absolute and universal inversion of reality and thought, their entire estrangement the one from the other; it is pure culture." *Ibid.*, p. 541.

This is a slightly revised version of a paper presented at the College Art Association annual Convention in Toronto in February 1984. It was my contribution to a session organized by Thierry de Duve of the University of Ottawa, entitled: *Judging Modernity: Manet Revisited*. The intention of this session was to discuss aspects of Manet's work which were relevant to our present cultural situation.

*En rappelant le rapport, établi à la Renaissance, entre le corps peint et le corps perspectivement représenté (logé dans un espace total avec lequel il était en harmonie), on souligne ici la crise de ce rapport (qui survivait, au 19<sup>e</sup> siècle, dans la peinture officielle, sur le mode abstrait, contradictoire) et partant la crise de l'idée de tableau telle qu'elle se donne à voir chez Manet. Si en effet Manet ne renonce ni à la perspective ni à l'idée classique de tableau, celle-là ne subsiste plus dans celui-ci que comme "ruine": l'espace perspectif ne réussit plus à loger la fragmentation (corrélative au mode de production capitaliste) de la vie moderne.*

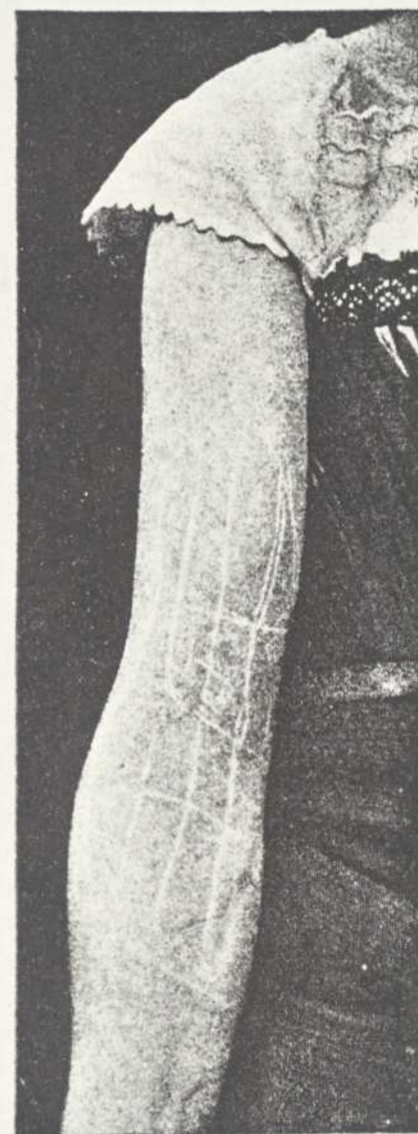
Jeff Wall is an artist living in Vancouver.

Il y a, dans le champ d'expérimentation de l'hystérie au XIX<sup>e</sup> siècle, une extraordinaire affinité élective du *symptôme* et de la *figuration*. Cette affinité (le fonctionnement de cette affinité) n'aura peut-être pas été sans conséquence sur notre actuelle compréhension tant du symptôme que de la figure, voire de la figurabilité. Et cela, malgré ou à travers le bouleversement freudien lui-même. Car la clinique, au XIX<sup>e</sup> siècle, *mit en oeuvre*, systématiquement, cette affinité structurale: elle l'aura donc sans cesse touchée du doigt, à défaut de l'avoir pensée. Et elle l'a mise en oeuvre, au sens où Claude Bernard définissait une telle opération comme un moment-clef de la méthode expérimentale: celle-ci ne se réduisant pas à l'observation, disait-il, mais à l'observation "provoquée", ce qui veut dire, premièrement *l'art d'obtenir les faits*, et deuxièmement *l'art de les mettre en oeuvre*<sup>1</sup>. Nous entendons déjà, ici, les deux mots "art" et "oeuvre". C'est exemplairement que la clinique de l'hystérie aura posé un problème d'art à chaque fois qu'elle se posait celui, épistémique, du *symptôme*.

D'une part, en effet, on a pu constater que l'élaboration même de la notion d'hystérie, par Charcot, s'était réalisée dans l'élément même (au sens hégélien) de la *figuration*; ses moyens conceptuels, autant que ses enjeux, furent ceux de la *figuration*: Charcot *mit en oeuvre* tout un champ figural (photographique, sculptural, schématique, etc.) aux fins d'établir la pérennité d'une notion clinique conçue elle-même sous l'espèce d'un *tableau* (à tous les sens du terme, notamment celui du syn-optique rêvé en tant que pan-optique)<sup>2</sup>. D'autre part, et comme réciproquement, cette clinique figurative du symptôme donna lieu à la première peut-être des grandes doctrines psychopathologiques de l'art (cela se nommait alors "études de critique médicale des oeuvres d'art"): dès 1857, Charcot publiait un article sur les marbres antiques<sup>3</sup> et s'intéressait à l'iconographie de la possession, de l'extase. À partir de 1888, les publications médicales de la Salpêtrière comportent une part non négligeable de textes concernant l'histoire de l'art. Mais c'est dès 1887 que Charcot et Richer ont fait paraître leur étonnant et fameux ouvrage *les Démoniaques dans l'art*, suivi deux ans plus tard d'une étude sur *les Difformes et les malades dans l'art*<sup>4</sup>, où il s'agissait, littéralement, de voir et d'analyser le symptôme hystérique "à l'oeuvre" dans la peinture.

Cela recouvrait et servait un fantasme: que tout le *visible* fasse *figure*, afin qu'il soit *lisible*. On s'aperçoit, à suivre le détail des protocoles expérimentaux, que ce fantasme en vint à fonctionner comme un impératif catégorique. Je voudrais montrer, sur un exemple très localisé, comment l'opération photographique fut bien souvent au coeur de cette dialectique. J'ai déjà tenté de mettre en évidence comment, à partir d'un statut de *preuve visible*, elle en était venue à fonctionner comme *production du visible*, et production d'une formalité du symptôme lui-même, à travers une utilisation complice de l'hypnose. L'on pourra peut-être suivre ici comment cette extrême attention ou expérimentation sur le visible put donner lieu à l'invention (au sens archéologique comme au sens rhétorique) de quelque chose comme un statut du corps en tant que surface photographique.

Planche XV.

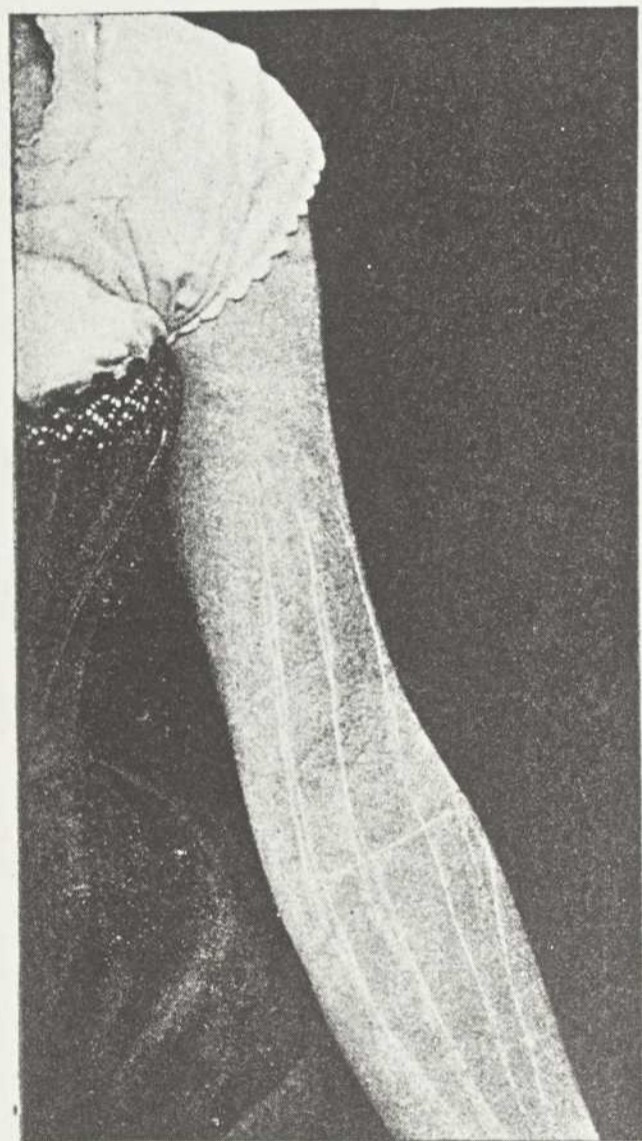


Dermographisme blanc, crayeux, plat, restant tel sans être précédé ou suivi de coloration rose ni de saillie de la peau.

# "CLICHÉ" AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Huberman

Planche XVI.



Dermographisme blanc, crayeux, aplati, persistant, développé sur une peau eczématoïde et lichénisée.

Il y a déjà une notion, fondamentale, qui fait noeud, ici, du prodige photographique et du prodige hystérique (dont le symptôme se définit presque, en son histoire, par le fait qu'il échappe à sa compréhension "matérielle": c'est, depuis toujours, un *malum sine materia*): il s'agit de la notion d'*impressionnabilité*. Dans les deux cas, l'avènement spectaculaire et mystérieux du visible n'est qu'un phénomène de surface, à ce qu'il semble, — mais une surface douée de sensibilité. On s'acharnait depuis le XVI<sup>e</sup> siècle à autopsier les cadavres des hystériques, mais c'était pour ne rien trouver *dedans*. Nous pouvons dire, de façon sommaire, que la notion d'impressionnabilité prend au XIX<sup>e</sup> siècle le relai de celle, non moins magique, impalpable, des "vapeurs" hystériques. Et c'est Briquet, en 1859, qui donne à l'hypothèse toute son extension:

1° L'impressionnabilité, augmentée de l'élément affectif du système nerveux, constitue le fond de la prédisposition à l'hystérie. 2° L'hystérie est presque spéciale au sexe féminin, parce que, chez lui, il existe une prédominance de cet élément affectif. 3° Néanmoins l'hystérie peut exister chez l'homme, mais à la condition qu'il y aura chez lui la même prédominance. 4° On ne trouve pas dans l'appareil génital de la femme la raison de cette spécialité; on la trouve dans le mode de sensibilité propre aux femmes (...). Il résulte de là qu'on peut considérer l'hystérie comme le produit de la souffrance de la portion de l'encéphale destinée à recevoir les *impressions* affectives et les sensations.<sup>5</sup>

Une telle notion de l'hystérie, comprise tout à la fois comme mal et prodige de l'impressionnabilité, permet donc, en 1859, une première compréhension de sa plus extraordinaire vertu symptomatologique: celle de pouvoir *reproduire exactement*, mais sans aucune lésion concomitante, toutes les autres maladies. L'impressionnabilité comme "fond" hystérique rendrait compte de sa capacité mimétique en quelque sorte absolue. Il n'est pas indifférent de constater ici que ce texte est tout à fait contemporain de celui, fameux, où Baudelaire fustigeait en la photographie la même capacité de "reproduction exacte de la nature"<sup>6</sup>.

## LE SYMPTÔME-CLICHÉ HYSTÉRIQUE

Mais ce texte de Briquet ne fait pas que suivre de vingt ans le célèbre rapport d'Arago sur le daguerréotype (c'était un 3 juillet 1839). Il précède aussi, de vingt ans tout juste, la publication, par un médecin de l'hôpital Saint-Antoine, à Paris, d'un cas inédit et extraordinaire de "troubles vaso-moteurs de la peau observés sur une hystérique"<sup>7</sup>. Cette publication est remarquable, d'abord en ce qu'elle est la toute première du genre<sup>8</sup>, ensuite parce qu'y apparaissent, comme spontanément, deux formules étonnantes utilisées pour nommer la personne atteinte de ce symptôme: *femme-cliché*, *femme autographique*.

C'est une jeune femme dont l'histoire, qu'on nous relate, semble dominée par une espèce d'occulte pouvoir du *dedans* sur la *périphérie*. Toute sa symptomatologie pourrait être lue comme un trajet du destin (la mort du père) vers le fond viscéral (l'apparition des règles, les constrictions épigastriques), — et du fond viscéral vers les "surfaces" corporelles, affolées (mouvements convulsifs, grimaces, névralgies) ou obnubilées (pertes de connaissance, surdité,

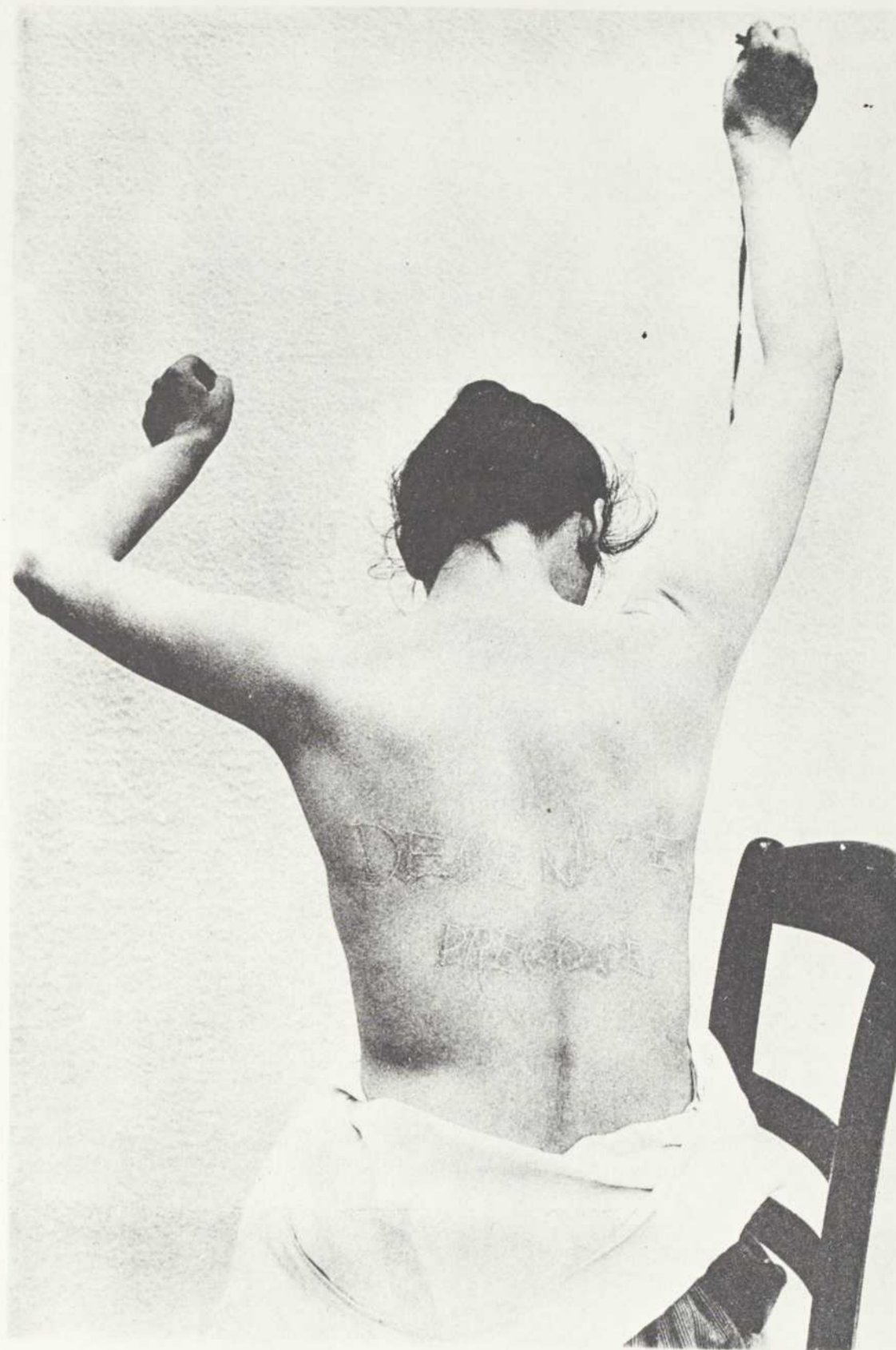
anesthésies). L'anesthésie de toute la surface cutanée semble constituer un trait majeur de cette symptomatologie; elle est d'ailleurs, dans l'hystérie, non seulement fréquente, mais encore considérée au XIX<sup>e</sup> siècle comme l'un de ses traits caractéristiques. "On peut lui traverser de part en part la peau des membres, du ventre, des seins, de la face, sans qu'elle ressente la moindre douleur".<sup>9</sup>

Or, à cette *perte du sens*, fait symétrie une fabuleuse capacité de la peau à *reproduire exactement*, est-il écrit, l'urticaire, lorsqu'on la touche: une "urticaire curieuse et bien étrange, puisqu'elle peut se limiter tellement au point touché, que l'on peut tracer les caractères que l'on veut sur la peau de cette malade"<sup>10</sup>. Tout semble dit: la peau a perdu son sens mais, en retour, elle se stigmatise sur l'absolue reproductibilité graphique du trait, du signifiant, du "caractère" que tout un chacun voudra bien y tracer, y *clicher*. La peau a perdu son sens pour faire accueil au sens de l'Autre.

*Femme-cliché*, donc, ou bien *femme autographique*, — avec l'ambiguïté, on le voit, de cette dernière formulation. Car si l'*autoscopie* hystérique (voir son propre visage du dedans) procède en quelque sorte de la plus excessive des appropriations (ce serait une "identification" ayant traversé, détruit, toutes les structures de la réflexivité), au contraire, dans ce que Dujardin-Beaumetz nomme l'*autographie*, les rapports du dedans au dehors, du sujet à l'Autre, sont complexifiés à l'extrême et ne permettent aucune circulation de la mêmété (*auto*). En effet, la surface corporelle ne spécifie son sujet qu'à devenir la pure surface d'inscription du désir de l'Autre. Ce symptôme est un effet d'écriture où le scripteur n'existera jamais qu'en un perpétuel renvoi d'existence et d'identité. La peau s'y écrit elle-même "sur" elle-même, ou plutôt l'écriture lui vient "du dedans"; elle est surface et sujet de l'inscription. Mais elle n'existe comme telle que s'écrivant d'un Autre: le sens de l'inscription ne lui vient que d'un "dehors". Plus précisément, l'avènement de cette auto-graphie fonctionne comme l'avènement quasi viscéral d'une *horripilation* à l'égard (au moindre contact) de l'Autre.

La nomenclature de l'autographie, d'ailleurs, évoluera. On parlera d'"urticaire factice", "graphique" ou "nerveuse", de "dermoneurose vasomotrice", de "stéréographie cutanée", de "stigmatographisme", et j'en passe. La terminologie se fixera plus ou moins, vers 1890, sur l'expression "dermographie", ou mieux *dermographisme*. À cette époque également, le phénomène, considéré en 1879 comme "fort curieux et extrêmement rare", aura occupé un champ nosologique beaucoup plus large. La thèse que T. Barthélémy consacre, en 1893, au dermographisme, s'appuie déjà sur soixante-dix cas décrits<sup>12</sup>. On lira en 1901 que ce symptôme n'est finalement "pas très rare si on prend la peine de le rechercher"<sup>13</sup>.

Mais en-deçà du problème de nomenclature, la question de savoir de quelle opération subjective relève cette vertu "sensible" ou "imprimante" de la peau, — cette question demeurerait entière. Ou plutôt indécise dans sa formulation même: car elle ne cessa point de tenter une migration hors de son champ primitif d'expérimentation, l'hystérie, pour ne jamais cesser d'y retourner. Certes, le dermographisme, en tant



DÉMENCE PRÉCOCE CATATONIQUE DERMOGRAPHISME  
(L. Trepsat).

Masson & C<sup>ie</sup>, Éditeurs

Phototypie Berthaud, Paris

III.2

que trouble du fonctionnement des "nerfs vasomoteurs de la peau", exige un "système nerveux spécialement susceptible, impressionnable et impressionné", écrit Barthélémy<sup>14</sup>. On le considérera donc comme une disposition élective du sexe féminin, chez lequel "le système nerveux est plus vibrant, plus impressionnable"<sup>15</sup>, —

c'est-à-dire susceptible d'hystérie. Car l'hystérie n'est après tout conçue, à la suite de Briquet, que selon le modèle optico-photographique de ce que Barthélémy nomme lui-même un "appareil grossissant des impressions nerveuses"<sup>16</sup>. Il faut également noter, dans l'exposé des cas, la récurrente esthétisation du problème, où un cri-

tère de *venustà*, si je puis dire, vient se rabattre sur celui de l'hystérie: l'on dira communément que les peaux les plus susceptibles d'être "clichées" sont les peaux les plus fines, les plus blanches, les plus lisses<sup>17</sup>.

Cependant, le dermatographisme s'essaie à être pensé hors du "monopole hystérique", comme l'écrit Chambard, qui le décèle en 1889 chez un "imbécile alcoolique"<sup>18</sup>. De façon générale, cette migration hors du champ de l'hystérie s'opère en trois directions. Une première serait celle d'une plus grande *vérité* du symptôme: je veux dire par là qu'on cherchera le symptôme-cliché du côté de ce dont il est l'exacte reproduction; "nous trouvons", écrivent les docteurs Féré et Lamy, "une prédominance chez deux catégories de malades: d'une part, les femmes hystériques; d'autre part, les individus déjà atteints d'urticaire vraie"<sup>19</sup>. Une seconde direction de recherche s'essaie à englober la notion dans le grand fonds de l'*animalité*. Il est vrai que les animaux, pas moins que les hystériques, sont éminemment hypnotisables: "êtres inférieurs sans doute à l'espèce humaine, mais doués comme elle de sentiments", c'est ce que note Barthélémy en un chapitre de son livre où il nous décrit un exemplaire symptôme-cliché provoqué sur un pur-sang (car "les pur-sang ont encore plus que les autres des nerfs et du sang sous la peau"); et pour preuve, Barthélémy écrivait, sur les flancs de l'animal, le mot "Satan", en lettres capitales<sup>20</sup>. Enfin, cette extension du champ dermatographique aura presque abouti à lui ravir son existence même de symptôme: migration vers l'inexistence, ou tout au moins vers l'*épiphénoménalité*. Le dermatographisme, parce qu'il couvre un champ nosologique relativement flou, à frontière de neurologie et de dermatologie, sera ainsi ramené au statut de syndrome (un symptôme commun à plusieurs affections), de pur "effet" (par opposition au "trait caractéristique"), de "simple épiphénomène"<sup>21</sup>.

Le dermatographisme n'est peut-être qu'un simple effet de surface. Mais c'est un effet, un effet spectaculaire, du tact de l'Autre, et même, on le comprendra, de son regard. En tant que tel, il relève déjà d'une structure du fantasme hystérique. C'est d'ailleurs ce qu'on ne manque pas de constater dans la "littérature" en question: car l'hystérie ne cesse d'y faire de subreptices retours. Ainsi, l'épileptique atteint de dermatographisme fera-t-il preuve de l'incorporation d'un *trait hystérique* dans la symptomatologie générale de son épilepsie<sup>22</sup>. Quoique Barthélémy ait quelque peu congédié l'hystérie en avançant, outre l'impressionnabilité, un facteur d'intoxication dans la genèse du syndrome dermatographique, cependant il la rappelle à lui, au bout du compte, lorsqu'il en vient à considérer les troubles hystériques eux-mêmes sur le modèle d'une auto-intoxication<sup>23</sup>. Enfin, le dermatographisme est considéré par la plupart des auteurs comme un moyen, un chemin, une inclinaison vers l'hystérie: car le sujet doué de cette figurale vertu du tégument sera, lit-on, immanquablement enclin à *simuler* les autres affections dermatologiques. Une suspicion clinique s'attachera désormais à repérer, dans l'évidence visible du symptôme-cliché, le désir de *figurer* un autre mal. "Comme tout cela est bien dans la note hystérique!", s'exclame le médecin à propos d'un "homme-cliché" qui contretypait la scarlatine un jour, la variole ou la rougeole le lendemain<sup>24</sup>...

## LA PEAU, COMME BLOC-MAGIQUE

L'avènement du graphique, que manifeste le symptôme-cliché, est donc à comprendre comme l'intrusion toujours possible du fictionnel dans la "vérité du corps". Un exercice sans histoires de la médecine aimerait à se fonder sur la présupposition que le symptôme *ne ment jamais*, parle pour le sujet en énonçant sa vérité, même si celui-ci n'est pas censé la maîtriser, la connaître; on comprendra pourquoi le symptôme hystérique, qui comporte en son fond la tromperie du sujet *et de l'Autre*, a pu fonctionner, aux dires mêmes de Freud, comme la "bête noire" de la médecine. En tant qu'effet graphique, le symptôme-cliché est donc par nature en proie à la fiction, à l'écriture, à la figure. Et ce que Freud nomme la figurabilité hystérique fonctionnera en tout cas, qu'elle soit cause ou effet, comme l'élément même de ce prodige du corps-surface.

C'est une figurabilité de l'antithèse, du passage *antithétique*<sup>25</sup>. Dans les phases de ce que les médecins nomment eux-mêmes le "développement" du cliché dermatographique, on assiste en réalité à un double passage: d'une part, la surface cutanée passe du *blanc* de l'état normal au *rouge* de la trace localisée, et celle-ci à son tour (tout en restant trace, c'est-à-dire différence) revient au *blanc*; d'autre part, dans le temps même de cette métamorphose colorée, s'effectue un autre passage qui, de *profondeur* (système vasomoteur de la dilatation et de la contraction des vaisseaux sanguins sous-cutanés) fait *surface* (coloration de la trace), et de la surface en vient à faire *relief*: car, en blanchissant, la trace s'horripile, selon un phénomène un peu comparable à la "chair de poule", — elle se *cliche* au sens typographique (le cliché est, en gravure, une plaque métallique en relief sur laquelle on peut tirer tous les exemplaires d'une composition typographique). Ce que Dujardin-Beaumetz nomme la "saillie blanche" de la trace fait un relief qui va "s'accusant de plus en plus jusqu'à atteindre un millimètre et demi à deux

millimètres d'épaisseur"<sup>26</sup>. Barthélémy fera surenchère jusqu'à six millimètres.

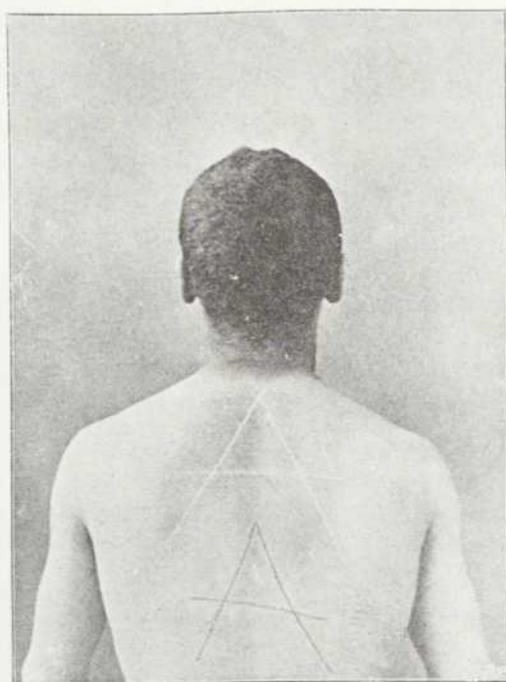
Mais la véritable surenchère se perçoit plutôt dans les catégories mêmes de la description, qui vont, elles, se métaphorisant: plus précisément, le vocabulaire descriptif du phénomène fera feu de toutes les subtilités et richesses d'une sémantique *picturale*, tentera indéfiniment une *ekphrasis* du passage coloré, dont l'un des moments-clefs concerne évidemment la question de l'*incarnat*<sup>27</sup>: cela n'est pas pour nous étonner, pour autant que le symptôme-cliché touche de près à de très vieux fantasmes figuraux. Car *il donne corps au trait*, au tracé, il "relève", met en relief le dessin, selon une opération qui est contemporanément l'*opération même de la couleur*: une montée locale du sang vers la surface, *du dedans*, — c'est ce que Hegel nommait l'"animation intérieure" du coloris, dans l'incarnat qui, pour cela, fonctionne selon lui comme l'idéal même de la picturalité en ses matériaux sensibles<sup>28</sup>. Le trouble du sang au coeur de l'être, sa montée symptomale vers les surfaces corporelles, cela est donc à comprendre comme le comble d'une mimésis picturale; c'est en même temps ce par quoi les médecins (Meinert par exemple) ont bien souvent tenté de rendre compte d'une étiologie des maladies mentales. Ces deux constellations se rencontrent, font connivence dans le dermatographisme.

La métaphorisation du symptôme, cependant, se cristallise encore autour du mot *cliché*. L'idée du relief typographique est bien sûr fondamentale: l'ampleur du relief fonctionne ici comme critère de l'intensité ou de la pureté du symptôme; la forme fruste du dermatographisme est sa forme dite "plate"; le "grand dermatographisme" qualifie au contraire la forme la plus saillante<sup>29</sup>. Et si la persistance de l'effet dermatographique est fort variable, de la demi-heure à quelques jours, l'indéfinie reproductibilité du processus n'en constitue pas la moindre magie. C'est une magie typographique (le léger relief) et c'est aussi une magie photographique: prodige de l'impressionnabilité immédiate d'une surface pelliculaire. Entre l'optique et le textuel. La notion de *graphie* recouvrant ici tout à la fois la griffe d'une écriture originaire, figurative (*Bilderschrift*), — et la répétition, la persistance du *stigma*, sa possible reconduction en textualité, en sens.

Quelque chose, donc, comme un *Wunderblock*, un bloc-magique, dont on sait que Freud, entre l'optique et le scriptural, fit justement métaphore pour l'appareil psychique<sup>30</sup>. Le symptôme dermatographique serait ici comme une mise en portrait du feuilletage, de l'exfoliation, de la folie même d'une notion du sujet. Car il met en déroute, dans son processus même (et comme le *Wunderblock*), les notions de dehors et de dedans, par exemple: le gramme qui s'y produit, produit "l'espace et le corps de la feuille elle-même", et il produit bien aussi quelque chose comme une "stratification de surfaces dont le rapport à soi, le dedans, n'est que l'implication d'une autre surface"<sup>31</sup>. Il produit la trace et le moment même de son effacement. Il est un acte de gravure où la surface ne cesse de retourner à sa virginité, sa capacité à recevoir un nouveau clichage.

Ce dont les médecins ne parlent pas, à propos du dermatographisme, c'est l'*effet de mémoire* qu'une telle écriture "intradermique"<sup>32</sup> peut sus-

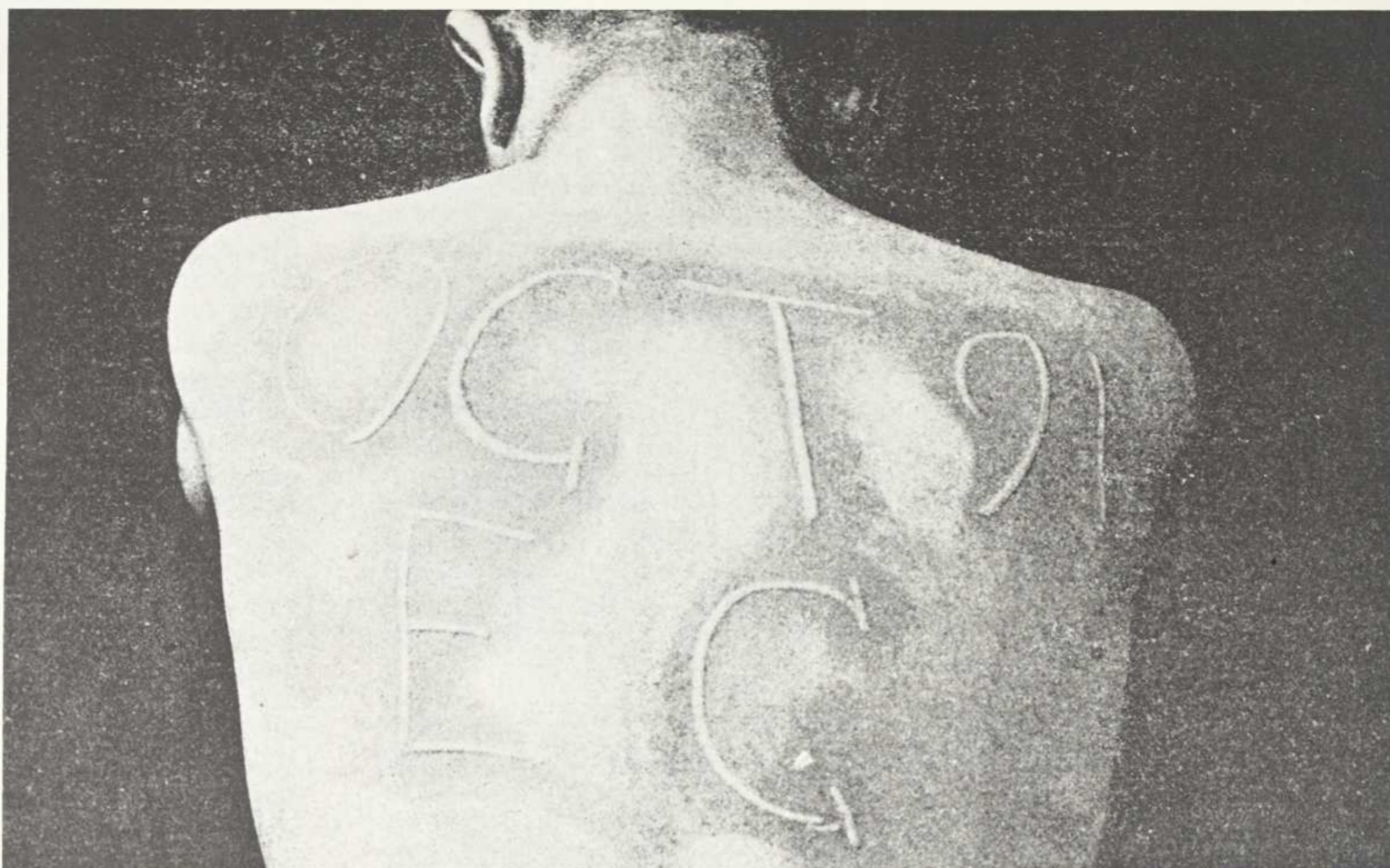
III.3



DERMOGRAPHISME ROUGE ET BLANC

Recherches

Mémoires de la Société



III.4

citer au-delà du temps de son effacement. Que l'hystérie soit un mal de *l'oubli de l'impossibilité d'oublier*, c'est ce dont il reviendra à Freud d'en repérer effets et articulations. Je ne puis m'empêcher d'émettre l'hypothèse que le signe graphié sur la peau d'une hystérique dermatographique aura pu, à quelque moment, *faire retour* dans le symptôme. Car toute trace, quoique ou parce qu'ayant produit le temps de son effacement, reste susceptible d'agir dans l'après-coup. Les voies de l'échange des fonds et des surfaces sont en elles-mêmes impénétrables. Lannois rapporte le cas d'une jeune femme de vingt-trois ans qui devint dermatographique au moment même où on lui extirpait ce qui jusqu'alors la dévorait de l'intérieur, — plusieurs mètres de ver: alors, "nous lui écrivions facilement son nom sur la poitrine, le dos ou les avant-bras"<sup>33</sup>...

#### JEU DU TRAIT ET JEU DE LA POSE

Si l'on a tenté de ravir au dermatographisme son statut de symptôme, ce fut peut-être pour le tirer tout entier du côté, non pas seulement du syndrome, mais encore du symbole. Personne d'ailleurs ne se sera préoccupé de la question de son traitement thérapeutique, — tout au plus Barthélémy suggère-t-il de donner aux "femmes-cliché" une bonne rasade de Coca-Cola<sup>34</sup>... Le dermatographisme serait peut-être doué d'un statut secondarisé, en quelque sorte: il serait, non un symptôme, mais "ce qui représente le sujet pour un autre symptôme" (hystérie, épilepsie, démence précoce). C'est dire qu'il fonctionne avant tout, dans le discours clinique, comme support de représentation.

Or, la représentation, — cela se met *en oeuvre*, voire en scène. Toute la littérature qui fait suite à la publication princeps de Dujardin-Beaumetz, n'est qu'une suite acharnée de variations expérimentales répondant peut-être à quelque intime curiosité: jusqu'où ira le prodige du corps

dans sa capacité à recueillir et à "clicher" tout effet de tracement? On cherchera donc l'essence de l'effet dermatographique à travers une variation réglée des modes de clichage: pointes mousses, bout de l'ongle, épingles, "excitations thermiques" (contact glacé ou brûlant), faradisations à l'aide du fameux "pinceau électrique" de Duchenne de Boulogne, courants galvaniques, etc. On a une idée de la prégnance de cette notion-clef que constitue l'impressionnabilité, en lisant sous la plume des médecins de la Salpêtrière la vague déception de n'avoir rien obtenu à l'aide des rayons X<sup>35</sup>... Ce qui n'empêchera pas une recherche systématique des "zones électives" du dermatographisme, ainsi qu'on cherchait, contemporanément, à dresser l'idéale cartographie de toutes les "zones hystérogènes". Et l'on ira chercher l'effet-cliché jusque dans l'intérieur de la bouche<sup>36</sup>.

Or, cette mise en oeuvre d'une variabilité expérimentale a pour conséquence de tirer le symptôme (ou le syndrome) du côté d'une *technè*: la notion de cliché s'y déplace doucement du paradigme de l'effet spontané (observé sur la peau) à celui d'un *art* (provoquer, produire sur la peau un tel effet). Retour du clichage, donc, sur sa plus ancienne acception: "Le clichage est l'art d'obtenir des empreintes (en creux ou en relief) en faisant tomber des moules" sur un métal porté à l'état intermédiaire de la fusion et de sa dureté naturelle<sup>37</sup>. "Empreinte" serait ici un mot générique recouvrant la notion de tracement comme *Bilderschrift*. Or, c'est bien au mime d'une réinvention de l'écriture que l'on assiste, à suivre les protocoles mêmes de cette variabilité expérimentale. Car il est fort intéressant de relever *ce qui s'écrivait* sur de tels corps-clichés.

C'est d'abord un pur jeu de la trace, de la différence sur fond de peau: un pur exercice du trait (*ill. 1*). C'est ensuite, et logiquement, un jeu de la différence dans la matérialité même du tracement: on cherchera le dermatographisme saillant

par différence avec le dermatographisme "plat", et le rouge (résultant d'une dilatation vasomotrice) par opposition au blanc (qui, lui, résulterait plutôt d'une constriction). Le prodige de la figurabilité contradictoire permettra au docteur Roudnew d'obtenir simultanément un cliché blanc et un cliché rouge sur le dos du même sujet<sup>38</sup> (*ill. 2*): ce qui n'est pas sans rappeler les expériences où Charcot littéralement *divisait* son sujet, lui imposant un état cataleptique sur une moitié du corps, et produisant un état léthargique sur l'autre moitié<sup>39</sup>.

On aura remarqué qu'avec son dermatographisme rouge et blanc, c'est un alphabet que commence Roudnew. La *Bilderschrift* passe du trait à l'écriture comme telle: "Je traçais en même temps plusieurs dessins, soit, pour fixer les idées, les quatre premières lettres de l'alphabet, tantôt sur la même épaule, tantôt par moitié sur les deux épaules", lit-on ailleurs<sup>40</sup>. Mais le sens se précise, si je puis dire, ou tout au moins l'enjeu; une observation de Lannois, qui commence par les mots "La nommée A.D., 33 ans...", est accompagnée d'une double photographie, où l'on voit cette "femme-cliché" porter, sur la partie antérieure du buste, le mot "ANGELINE" écrit en capitales, pendant que sur le dos, entre les deux épaules, s'étale un grand "DONADIEU"<sup>41</sup>. Double clichage, donc, moment extrême du portrait: où le sujet photographié impressionne sur sa propre peau son nom propre que le texte, déontologiquement, réduisait aux initiales.

Ailleurs, ce n'est pas le nom propre du sujet qui sera cliché, — mais sa *vérité*, je veux dire sa vérité selon l'Autre: le photographe, le médecin. Je veux dire sa vérité diagnostique, ou plutôt son supposé savoir, tracé à même la peau, comme une sentence<sup>42</sup> (*ill. 3*). Mais cet effet de savoir ne va pas sans développer des conséquences que les auteurs auront eux-mêmes nommées *pittoresques*: une femme sera clichée à l'effigie de pièces d'argent; une autre sera

couverte d'inscriptions fantaisistes, dites "cabalistiques"; une autre portera la figure du *sigillum diaboli*, la main du diable ou le nom même de Satan; une autre, simplement criblée de petites piqûres ornementales; une dernière, rendue à son mari qui en profite pour "écrire à certains moments son nom sur l'épiderme de son épouse"<sup>43</sup>. Tout ce travail du "pittoresque" n'est pas pour autant insensé: car ce dont il s'agit, au fond, s'atteste ici en clair. *Il s'agit de faire du corps une icône, et de la signer*. La peau "autographique" est un appel au sens de l'Autre; l'Autre (l'Autre pervers) ne fait qu'en profiter. Aubaine figurative et identificatoire. Et ce qui s'écrira sur le dos du sujet-cliché ne sera ni plus ni moins que le nom du médecin, le sujet-supposé-savoir, qui se rêve alors comme l'artiste, le *fictor*, l'auteur du sujet. Ainsi, le docteur Élie Châtelain n'hésitait-il pas à signer et à dater le corps iconique de son sujet-cliché, dans le temps même où, pour le verser au grand musée de la clinique, il le photographiait<sup>44</sup> (ill. 4).

Le prodige dermatographique n'est donc pas seulement celui d'un devenir-visible du contact. Il est aussi celui d'un devenir-visible du discours de l'Autre, de son écriture, de sa signature. Une instance de la lettre s'y déploie comme photographiquement, où l'émetteur de la trace (le sujet-cliché) reçoit bien de l'Autre son propre message sous forme inversée: afin d'exister, je te désire comme mon maître, mon auteur, mon peintre (tu es donc le garant de mon existence-fiction, de ma non-existence). L'inversion entre aussi dans la définition, même optique et photographique, du cliché<sup>45</sup>. Elle est constamment à l'oeuvre dans le lien du fantasme hystérique et du fantasme pervers. En ce sens, le symptôme-cliché serait un *effet du contrat de la pose* photographique elle-même, dont Balzac disait à juste titre qu'elle était une "maladie du cerveau"<sup>46</sup>. C'est que la pose est toujours aux prises avec ses deux essentielles limites: mélancolie, hystérie. Le symptôme-cliché serait comme le retard (*hystérésis*) graphié d'une crise liée à la structure même, phénoménologique, de la pose.

Pose et hypnose, en ce contexte, se recouvrent d'ailleurs. Barthélémy notait que les sujets dermatographiques sont éminemment hypnotisables. Il provoquait même, par hypnose, l'état dermatographique<sup>47</sup>. Le symptôme-cliché serait donc l'effet d'une espèce d'*hypnose haptique*, si je puis dire, ou tactile. Que l'on retrouve ici un fantasme central de l'opération photographique, au XIX<sup>e</sup> siècle, ne surprendra pas: c'est celui du regard-tact, du regard-choc, du coup lumineux, du contact à distance, — dont médecins et photographes s'engouaient souvent jusqu'à l'abus<sup>48</sup>. C'est l'antique paradigme de l'*achiropoièse*, agir et toucher autrui, et faire image, sans les mains. Les photographies médicales relatives au dermatographisme ne montrent jamais l'instrument de la trace, ou le doigt du médecin.

Une observation de Barthélémy me semble faire noeud, exemplairement, de tous ces paramètres. Il s'agit d'une femme dont on recherchait les zones hystérogènes. On trouve le dermatographisme. On l'expérimente aux pieds, aux mains, aux seins, "aussi à la figure". L'état dermatographique se donne, clairement, comme une crise hystérique en latence. Mais aussi, avec la crise, une latence douloureuse des montées d'humours: larmes, sang. Mais encore ceci: tout cet

état survient lorsqu'on regarde cette femme dans le dos. Car le regard n'a pas besoin de la présence de l'oeil, il ne fait que marquer ici l'efficacité d'un fantasme de l'Autre comme voyant-touchant:

Sensation bizarre, désagréable, énervante, plus forte que la volonté, éprouvée par la malade quand on la regarde dans le dos. Si on insiste, les larmes se produisent, et si on la frictionnait fortement, nul doute qu'on arrive à la crise. Les règles débutent à l'instant même.<sup>49</sup>

## APPENDICE

NOTE SUR DES TROUBLES VASO-MOTEURS DE LA PEAU OBSERVÉS SUR UNE HYSTÉRIQUE (FEMME AUTOGRAPHIQUE);

Présentation faite à la Société médicale des hôpitaux, dans la séance du vendredi 11 juillet 1879, Par le docteur Dujardin-Beaumetz, médecin de l'hôpital Saint-Antoine.

J'ai l'honneur de soumettre à la Société des hôpitaux un cas fort curieux et extrêmement rare, puisque je n'en ai pas trouvé d'autre exemple dans la science, de troubles cutanés vaso-moteurs chez une hystérique que j'observe en ce moment dans mon service de l'hôpital Saint-Antoine. Mais, avant d'aller plus loin et de soumettre cette malade aux diverses expériences que je vais faire devant vous, permettez-moi de vous donner en son entier son observation telle qu'elle a été rédigée par mon interne, M. Dubar:

Observation. — *Hystérie; perte de la sensibilité générale à toute la surface de la peau; troubles vaso-moteurs permettant aux caractères qui sont tracés sur la peau de paraître en relief pendant plusieurs heures. Catalepsie.*

Julie Jagoret, âgée de 29 ans, journalière, entre à l'hôpital Saint-Antoine le 30 juin 1879, salle Sainte-Agathe, n° 16, dans le service de M. le docteur Dujardin-Beaumetz.

C'est une femme de complexion délicate, et surtout d'un tempérament, nerveux très-prononcé. Son père est mort à l'âge de 51 ans, d'une affection chronique de la poitrine; sa mère, morte à l'âge de 52 ans, a eu un grand nombre d'attaques de nerfs. Elle avait quatre frères et une soeur, tous aujourd'hui morts: les uns de la poitrine, les autres de méningite tuberculeuse. Le dernier, qui a succombé à une fièvre typhoïde, était somnambule. Il avait l'habitude de courir la nuit sur les toits. Ainsi, dans cette famille, tous les enfants présentaient une grande faiblesse de constitution et une disposition non douteuse aux névroses.

La malade qui fait le sujet de notre observation se montre, dès son plus jeune âge, prédisposée à des affections nerveuses de tout ordre.

À 9 ans, elle devient sourde des deux oreilles, et cette surdité, sans écoulement par le conduit auditif, sans mal de gorge, se dissipe au bout de quelques mois.

À 12 ans, elle est prise d'une chorée violente qui lui enlève tout sommeil pendant plus d'un mois, et qui ne disparaît qu'après deux ans et demi. Encore, aujourd'hui, il lui reste quelques grimaces très-légères de la face.

À 16 ans, la menstruation apparaît. La malade raconte que, le jour même de l'apparition de ses règles, son père mourut, et que le chagrin que cet événement lui occasionna a provoqué sa première crise nerveuse. Elle perdit connaissance pendant trois jours et trois nuits, et ses parents lui ont raconté que, pendant tout ce temps, elle remuait violemment tout le corps. Elle suivit, à cette époque, un traitement qui amena de bons résultats, puisque, pendant deux ans, elle n'eut plus d'attaques de nerfs et qu'elle jouit d'une bonne santé. À partir de ce moment, la menstruation a toujours été normale.

À 18 ans, la mort d'un de ses frères provoqua une deuxième crise d'une extrême violence et d'une durée de neuf jours. Il paraît qu'on lui pratiqua une saignée du bras et de la cheville, qui amena une détente complète.

À partir de cette époque, sa santé a été très-satisfaisante. Elle pouvait travailler et même se livrer à des occupations assez fatigantes. Elle restait toujours très-nerveuse, impressionna-

ble; avait, assez rarement d'ailleurs, de petites attaques d'hystérie lorsqu'on la contrariait; mais elle ne souffrait pas.

Pendant les premiers mois de l'année 1878, elle commença à ressentir de vagues douleurs dans la poitrine et le ventre. Ces douleurs allèrent en augmentant, au point que, au mois de mars de cette année, elle entra à l'hôpital Saint-Antoine, dans le service de M. le docteur Ball. Elle y resta un mois, et en sortit parce que, dit-elle, elle ne voulait pas se soumettre au traitement qu'on lui imposait.

Quelques mois après sa sortie de l'hôpital, sans aucun traitement, ses douleurs disparurent comme par enchantement. Ne souffrant plus, elle se croyait complètement guérie. Néanmoins, environ tous les deux mois, elle avait une attaque d'hystérie à mouvements cloniques très-prononcés; mais elle n'y faisait pas attention, et les mettait sur le compte de contrariétés. Vers le mois de mai 1879, ses douleurs de poitrine et de ventre reparaissent; en même temps, elle ressent dans les membres une grande faiblesse. Elle peut à peine marcher. Bientôt elle perd l'appétit. Elle entre à l'hôpital le 30 juin.

Les troubles nerveux que présente cette malade sont très-complexes. Nous avons déjà mentionné dans ses antécédents un certain nombre d'accidents nerveux.

Nous ne ferons qu'énumérer ici les symptômes actuels offerts à notre observation, qui ne sont autres que ceux d'une hystérie très-prononcée, nous réservant d'attirer l'attention et d'insister tout particulièrement sur un phénomène bizarre, tout au moins exceptionnel, sinon unique jusqu'ici dans la science.

La sensibilité générale est profondément modifiée. Toute la surface cutanée est le siège d'une anesthésie complète. On peut lui traverser de part en part la peau des membres, du ventre, des seins, de la face, sans qu'elle ressente la moindre douleur. Toutefois, dans ces cas elle perçoit une légère pression, ce qui prouve que le sens du tact n'est pas complètement aboli. La sensibilité au froid, à la chaleur, au chatouillement, ne se rencontre pas davantage. Du côté des muqueuses, nous ne notons aucun phénomène du même ordre.

Le tact est très-diminué. En effet, la malade n'arrive à coudre qu'avec les plus grandes difficultés. Les aiguilles lui échappent, et, si elle n'y porte la plus grande attention, si ses yeux perdent un instant la direction de l'ouvrage, elle continue à faire les mouvements de la main et du bras, mais alors sans aiguille entre les doigts, et par conséquent sans résultat, ce qui lui cause une grande irritation. Il n'existe pas d'anesthésie plantaire; elle sent parfaitement le sol et en discerne la nature. À plusieurs reprises, pendant la même journée, une sensation de boule partant de l'épigastre et remontant à la gorge est perçue par la malade. C'est dans ces moments-là que, la constriction épigastrique augmentant plus que d'ordinaire, il lui arrive d'avoir des vomissements. Nous ne constatons actuellement aucun trouble des organes des sens. Nous rapportons, en effet, à l'anémie les vertiges qu'elle éprouve lorsque, s'étant baissée pour ramasser un objet, elle vient à se relever.

À ces troubles de la sensibilité viennent s'ajouter des névralgies intercostales, lombaires, des douleurs dans les jambes.

On ne rencontre aucune diminution appréciable de la motilité, la force musculaire est bien conservée.

Nous arrivons maintenant au point le plus intéressant de notre observation, à la description d'un phénomène tout à fait insolite, dont la nature et la pathogénie restent pour nous assez obscures.

Lorsqu'on vient à tracer avec l'ongle ou avec un instrument à pointe mousse un trait sur le tégument externe, on voit apparaître au bout de quelques secondes une traînée rouge, puis cette rougeur s'étend et forme une plaque rectangulaire; enfin, au bout de deux à cinq minutes se montre, dans toute l'étendue de la ligne tracée sur la peau, une saillie blanche dont le relief va s'accusant de plus en plus jusqu'à atteindre un millimètre et demi à deux millimètres d'épaisseur. Les choses restent en l'état pendant trois à six heures, quelquefois même pendant douze heures, puis tout disparaît.

On peut varier de mille manières l'expérience, exécuter sur la peau les dessins les plus divers, écrire des noms de dix à quinze lettres, partout où l'instrument mousse a appuyé on a un relief blanc, et tout autour, dans une étendue de 4 à 5 centimètres, une plaque rouge. Au niveau de cette plaque, il existe constamment une notable élévation de la température facilement appréciable à la main.

Lorsque le phénomène a atteint tout son développement, lorsque la plaque et les reliefs sont bien constitués, la portion de la peau qui en est le siège ressemble assez bien à un cliché

d'imprimerie; de là le nom de *femme-cliché*, de *femme autographique*, sous lequel elle est connue depuis son entrée dans le service.

Les sensations subjectives de la malade au niveau de la plaque sont nulles.

Comment peut-on interpréter ce fait? Il n'est pas douteux qu'il existe un trouble vaso-moteur considérable. La rougeur qui apparaît au début est complètement sous sa dépendance. Mais est-il possible d'expliquer de la même manière le relief blanc de la peau? Ce relief, nous l'avons vu, est considérable, puisqu'il a jusqu'à 2 millimètres d'épaisseur. Nous avons vu survenir souvent, chez des femmes hystériques, sous l'influence de pressions, d'irritations ou encore d'une application d'aimant, des plaques d'urticaire. Il n'est pas douteux qu'il y ait une analogie très-grande entre ce développement d'urticaire et l'apparition des cordons en relief blanchâtres de notre malade. Nous n'entrerons pas ici dans une discussion plus approfondie. Notre maître, M. le docteur Dujardin-Beaumetz, se réserve de produire lui-même les arguments qui militent en faveur de cette opinion.

Voici donc, en résumé, une femme de 29 ans qui présente tous les caractères de l'hystérie et qui offre une perte générale de la sensibilité cutanée; on peut la piquer aussi profondément que possible, traverser de part en part la cuisse et les bras, sans déterminer chez elle aucune manifestation de la sensibilité; le tact ainsi que le sens du chaud et du froid sont aussi abolis; mais ce sont là des faits communément observés chez les hystériques et sur lesquels je n'insisterai pas davantage. Cependant, je dois vous dire que toutes les tentatives que nous avons faites soit avec la série métaloscopique tout entière, soit avec les aimants ou les électricités, n'ont pu modifier cette perte du sentiment.

Ce qui fait tout l'intérêt du cas qui nous occupe, c'est que, lorsque l'on vient à faire une pression un peu vive sur la peau, surtout avec un corps dur, on voit se produire au bout de quelques minutes une saillie correspondant très-exactement au point touché; saillie qui dure plus ou moins longtemps, d'abord bien limitée et à contours fort nets, puis s'étalant de plus en plus pour s'effacer au bout de quatre à cinq heures. Le point ainsi touché est rouge, et la chaleur de la peau en cet endroit est plus élevée.

L'aspect cutané reproduit absolument l'urticaire, mais urticaire curieux et bien étrange, puisqu'il peut se limiter tellement au point touché, que l'on peut tracer les caractères que l'on veut sur la peau de cette malade, et voir ainsi, comme je vous le montre en ce moment, les noms et les mots inscrits de cette manière faire une telle saillie sur la peau, que l'on peut encore non-seulement les lire très-nettement, mais qu'il serait possible d'en tirer de véritables épreuves. Aussi mon collègue et ami le docteur Mesnet a-t-il proposé de surnommer cette malade la femme autographique, et j'accepte cette ingénieuse dénomination.

Malgré l'augmentation de température de la peau, malgré sa congestion et sa rougeur, la sensibilité ne reparait pas sous l'influence de cette excitation momentanée.

J'ai cherché des cas analogues, et je n'en ai trouvé aucun qui puisse être comparé à celui-ci. Cependant, chez une malade aussi hystérique, j'avais constaté que les piqûres ou les applications d'aimant déterminaient aux points de la peau ainsi touchée des phénomènes tout à fait analogues à ceux que nous voyons ici. J'ai fait rechercher cette malade, et j'ai tenté de reproduire des caractères sans arriver à aucun résultat. M. le professeur Vulpian, à l'examen duquel cette malade a été soumise, m'a dit avoir observé le même fait chez un homme qui ne présentait aucun trouble hystérique.

Enfin, je dois signaler que, depuis que les journaux de médecine ont parlé de ce fait, le docteur Goubeyre m'a dit avoir observé deux cas analogues, et il a eu même l'extrême obligeance de me montrer une jeune femme hystérique, mais qui ne présente pas d'anesthésie, et chez laquelle on peut aussi tracer des caractères et les voir apparaître en saillie sur la peau.

Enfin, mon collègue M. Duguet m'a montré dans son service un jeune homme chez lequel ce même fait se reproduisait, mais avec une très-faible intensité. J'ajoute qu'un de mes élèves, M. Cuévas, qui se propose de rassembler tous ces faits dans sa thèse inaugurale, m'a dit avoir observé dans le service de M. Hérard un cas analogue.

Revenons maintenant à notre malade. J'ai expérimenté chez elle un très-grand nombre de moyens pour savoir s'il m'était possible de modifier ce trouble vaso-moteur. J'ai commencé tout d'abord à employer la méthode conseillée en Allemagne par Frantzel et Ernst Schwimmer pour la cure de l'urticaire, je veux parler des injections d'atropine, puis j'ai usé de l'électri-

cité, des applications des différents métaux selon la méthode de Burq, des aimants, tout a échoué; et aujourd'hui, depuis plus de six mois que cette malade est soumise à notre observation, le trouble vaso-moteur est aussi accusé et aussi intense qu'à son entrée à l'hôpital. Mon collègue Mesnet, qui pendant les vacances a bien voulu surveiller cette malade, a fait sur elle une série d'observations fort intéressantes, en lui administrant des cerises, des fraises, des groseilles, des crevettes; toutes substances propres à déterminer l'urticaire; il a toujours obtenu chez elle, sous l'influence de ces aliments, une poussée d'urticaire.

Je veux appeler l'attention de la Société sur deux points principaux de cette observation; le premier, c'est que cette hystérique se prêterait merveilleusement à toutes ces supercheries qui ont fait croire à l'ensorcellement et aux miracles, et ce fait se rapproche par quelques points de ces observations de stigmatisées dont on a tant parlé à une autre époque. Le second point présente plus d'intérêt; à voir l'influence considérable que la pression ou le toucher exerce sur la circulation vaso-motrice de la peau, on peut se demander si des troubles analogues ne pourraient pas se produire du côté de l'axe cérébro-spinal, et si, sous certaines influences, les vaso-moteurs des centres nerveux ne subiraient pas des modifications analogues.

Cette malade a des crises hystériques très-nettes et très-accusées; mais elle présente ce fait important, qu'il suffit de faire fixer son regard sur un point précis pendant quelques minutes pour déterminer immédiatement chez elle une attaque cataleptique qui se termine rapidement par une véritable crise hystérique. La malade sent tellement cette influence, qu'elle ne parle jamais que les yeux baissés et se refuse à fixer les objets. On peut donc émettre ici l'hypothèse que la vue a sur la circulation vaso-motrice du cerveau la même influence que le contact sur la circulation cutanée, et que c'est sous cette influence que se produisent les attaques hystériques.

Il y a là des points qu'il serait bon d'approfondir, et qui demandent de nouvelles études et de nouvelles recherches. Quoi qu'il en soit, j'ai cru devoir publier ce fait qui augmente le nombre de cas si bizarres de l'hystérie, et qui vient confirmer cette parole dite par un de nos maîtres, c'est que, dans l'hystérie, il n'y a rien d'impossible. ■

#### NOTES

1. Bernard, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière, 1865, p. 24.
2. Cf. Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
3. Charcot, J.M., et Dechambre, A., "De quelques marbres antiques", in: *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, T. IV, no 25, 1857.
4. Charcot, J.M., et Richer, P., *les Démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887, rééd. Paris, Macula, 1984; *les Difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889.
5. Briquet, P., *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1859, p. 161 et 601.
6. Baudelaire, C., "Salon de 1859" ("le Public moderne et la photographie"), *Oeuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976, p. 617.
7. Dujardin-Beaumetz, G., "Note sur des troubles vaso-moteurs de la peau observés sur une hystérique (femme autographique)" in: *l'Union médicale*, no 144, 9 décembre 1879, p. 917-922. Cf. Appendice ici même.
8. On trouve cependant quelques notations cliniques du phénomène dans Rayer, P., *Traité théorique et pratique des maladies de la peau*, Paris, Baillière, 1835 (1826), T. I, p. 248 - ainsi que chez Villan et Bateman (1841), W. Gull (1859), etc. Mais ces notations sont en-deçà de la stricte dénomination nosologique qu'apporte Dujardin-Beaumetz.
9. Dujardin-Beaumetz, G., Art. cit., p. 918.
10. *Id.*, p. 920.
11. Cf. Cornu, V., *Contribution à l'étude de la dermatographie (urticaire graphique, provoquée)*, Paris, Jouve, 1890; Barthélémy, T., *Étude sur le dermatographe ou dermoneurose toxivasomotrice*, Paris, Société d'Éditions scientifiques, 1893, p. 13.
12. *Id.*, *passim*.
13. Lannois, M., "Dermatographe chez des épileptiques atteints d'helminthiase intestinale", in: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, T. XIV (1901), p. 207.
14. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 14.
15. *Id.*, p. 35.
16. *Id.*, p. 98.
17. *Id.*, p. 27-28.
18. Chambard, E., "Dermoneurose stéréographique et érythrasma chez un imbécile alcoolique", in: *Archives de Neurologie*, T. XVII (1889), no 49, p. 8-21.

19. Féré, Ch., et Lamy, H., "la Dermatographie", in: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, T. II (1889), p. 284.
20. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 38-40.
21. *Id.*, p. 12-13.
22. Cf. Lannois, M., Art. cit., p. 207.
23. Cf. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 37.
24. Boix, E., "Contribution à l'étude de l'oedème bleu hystérique", in: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, T. IV (1891), p. 76. — Cf. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 129-130; et Féréol, M., "Dermatographe ou autographe", in: *Bulletin de la Société médicale des Hôpitaux de Paris*, 3ème série, T. VII, séance du 21 novembre 1890, p. 888.
25. Cf. Freud, S., "Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité" (1908), trad. J. Laplanche et J.B. Pontalis in: *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 155. — Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 161-172.
26. Dujardin-Beaumetz, G., Art. cit., p. 919.
27. Cf. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 25-26; Lannois, M., Art. cit., p. 209; Féré, Ch. et Lamy, H., Art. cit., p. 285; Allard, F., et Meige, H., "Effets produits par les différents modes d'excitation de la peau dans un cas de grand dermatographe", in: *Archives générales de médecine*, VIIIème série, T.X (1898), vol. 2, p. 40-42.
28. Hegel, G.W.F., *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, vol. VII, p. 93.
29. Cf. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 18, 23-26.
30. Freud, S., "Note sur le 'bloc-note magique'" (1925), trad. J. Laplanche et J.B. Pontalis, Inédit.
31. Derrida, J., *l'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 311, 331.
32. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 33.
33. Lannois, M., Art. cit., p. 212-213.
34. Cf. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 139 (il s'agit, plus précisément, de "Kola-Coca").
35. Cf. Allard, F., et Meige, H., Art. cit., p. 42-50; Féré, Ch., et Lamy, H., Art. cit., p. 286-288; Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 66-80.
36. Cf. Féré, Ch., et Lamy, H., Art. cit., p. 284.
37. De Valicourt, R., *Nouveau manuel complet (...) du mouillage et du clichage des médailles*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1875, p. 339.
38. Roudnew, M., "Dermatographe rouge et blanc", in: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, T. XXIII (1910), p. 197-201.
39. Cf. Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 196-202.
40. Delboeuf, J., "Autographe", in: *Revue de l'Hypnotisme*, T. VI (1882), no 9, p. 258-259.
41. Lannois, M., Art. cit., pl. XXVI.
42. Trepsat, L., "Un Cas de démence précoce catatonique avec pseudo-oedème compliqué de purpura", in: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, T. XVII (1904), p. 193-199 et pl. XXVII. — Cf. Barthélémy, T., *op. cit.*, pl. XIV; Séglas J., "Démence précoce et catatonie", in: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, T. XV (1902), p. 330-348 et pl. XLV.
43. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 63-64. — Cf. Chambard, E., Art. cit., p. 15.
44. Châtelain, E., "Pseudo-urticaire dermatographique (urticaire factice, dermatographie, autographe, etc.)", in: *Journal des maladies cutanées et syphilitiques*, T. III (1891), p. 547-555.
45. Cf. Latreille, E., *Almanach-manuel du photographe*, Paris, Mallet-Bachelier, 1858, p. 28. (Je remercie M. Wiedeman, qui m'a signalé ce texte.)
46. Nadar, G.F., *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1900, p. 8.
47. Cf. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 81-99.
48. Cf. Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 89-97.
49. Barthélémy, T., *op. cit.*, p. 163.

*On Friday July 11th, 1879, Doctor Dujardin-Beaumetz presented to the Société médicale des hôpitaux the case of an hysterical woman whose skin reacted and displayed in relief, in the manner of a perfectly localized urticaria, the graphic lines that were drawn on it with a fingernail or a dull pointed instrument. This woman will be called the femme-cliché; her case not only initiated research of similar clinical cases, but also initiated a metaphors of the visibility and figurability of disease of the body as painting or photographic plate — where the affinity between (hysterical) symptom and figuration appears. It is this affinity which the text makes evident.*

Georges Didi-Huberman est l'auteur de *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, publié aux éditions Macula à Paris.



Tableau 1 : À l'opéra. Toutes les photographies sont de Klaus Lefebvre.

# Callas de Reinhild Hoffmann

**pouvoir et sexualité au théâtre**

par Chantal Pontbriand

## LE RIDEAU

Le rideau de scène ne s'ouvre ni ne tombe jamais sur le *Callas* de Reinhild Hoffmann. Pendant tout le spectacle, et avant comme après, la scène demeure ouverte. Elle n'est en aucun temps déconnectée ni spatialement ni temporellement de la salle. Dans l'ensemble du bâtiment, scène et salle pourraient être perçues comme étant "même", en continuité l'une de l'autre. Mais pour le public, comme pour les acteurs, la différence est là; chacun connaît bien son territoire.

Le public prend place dans la salle et, comme les derniers spectateurs arrivent et s'assoient, un danseur et une danseuse en tenue de soirée apparaissent sur la scène mimant dès lors le comportement du public. Quelques rangées de fauteuils d'orchestre, recouverts du conventionnel velours rouge, occupent la scène au fond de laquelle est suspendu le rideau rouge qui normalement se trouve à l'avant. Le "décor" rappelle celui que l'on retrouve dans la plupart des théâtres baroques. Ce qui est mis en scène,

c'est donc une histoire, une tradition, une idéologie aussi, et c'est dans ce cadre/contexte que s'articule (Hoffmann nous montre la conscience qu'elle en a) tout ballet, toute danse moderne ou même postmoderne. Si la chorégraphie met en scène l'histoire même de la danse, ce n'est cependant pas pour nous en montrer le raffinement et la virtuosité dans la tradition telle qu'elle s'exprime encore aujourd'hui. Qu'est-ce qui différencie alors le travail de Hoffmann de ce que nous présentons habituellement les compagnies de ballet classique? Premièrement, notons les différences formelles: la danse chez Hoffmann utilise plusieurs styles, jouant le code établi par l'un contre le code établi par l'autre. Elle ne se situe pas à l'intérieur d'un seul code, d'une convention, pour obtenir une virtuosité, une performance maximale. Le jeu des différents codes, leur interaction, les décrochages qu'ils procurent les uns envers les autres, créent une distanciation qui vient s'opposer à l'identification qui appartient au spectateur de ballet classique.

Revenons à nos danseurs pour établir de nouvelles distinctions. Ils entrent en scène comme

le public entre dans la salle. Ici la dichotomique et classique division scène-salle est d'emblée marquée du signe de la perversion. Ce que le public regarde, c'est une salle sur scène: une salle de spectacle mise en abîme. Le jeu des danseurs sur scène mimant celui du public dans la salle transforme la salle en scène. Chaque lieu apparaît comme étant lieu de représentation. Le public rit. Il se sent joué, *il est joué*. L'action qui se déroule sur scène n'est plus le lieu d'une identification passive. Le spectateur est sollicité; il est appelé à remplir une fonction critique distincte de celle que lui destine habituellement le théâtre classique bourgeois.

Donc, dès son entrée en scène, le ballet-théâtre de Reinhild Hoffmann interpelle le spectateur. La structure théâtrale est ébranlée, les frontières qui délimitent les concepts régissant le code du théâtre sont questionnées; ces concepts sont traditionnellement formulés par des systèmes langagiers binaires: acteur/spectateur, scène/salle, réalité/fiction, masculin/féminin, présence/absence (du phallus dans la théorie



Tableau 2 : Deux femmes blanches

psychanalytique). Chacun de ces concepts est repris, toujours et principalement, je dirais, par rapport à la problématique de l'identification.

Il nous apparaît important d'envisager cette problématique sous deux angles différents. D'abord celui que nous fournit Mikhaïl Bakhtine avec son principe dialogique. Puis, nous l'étudierons sous l'angle de la psychanalyse, en particulier de la différence des sexes, et de la similitude du théâtre avec le *stade du miroir*, tenant compte à ce sujet des écrits de Lacan.

Il nous importe aussi de voir quel rapport il peut y avoir entre le ballet-théâtre tel qu'il se manifeste aujourd'hui chez Reinhild Hoffmann et chez d'autres metteurs en scène/chorégraphes à qui elle peut être comparée (Bob Wilson et Laurie Anderson, par exemple), et la performance. Il est courant ces derniers temps d'entendre parler de performance comme si elle était déjà lettre morte. Au delà d'une vaine polémique autour d'un genre, il semble judicieux à l'heure qu'il est de placer le débat au niveau d'une discussion entre performance et représentation<sup>1</sup>. Cela soulignera sans doute la pertinence de se reporter aux débuts de la performance qui nous ont amenés à établir une distinction, fût-elle momentanée, entre celle-ci et le théâtre ou l'ensemble des genres artistiques dont elle a tiré parti.

En dernier lieu, à titre de préliminaire, compte tenu des perspectives déjà mentionnées, soulignons l'intérêt et l'importance de la Callas elle-même aujourd'hui. Elle demeure pour l'opéra classique une énigme, un mythe, une déesse... mais plus important, à nos yeux, est ce qu'elle a réussi à ébranler, à secouer dans la structure figée de l'opéra classique. Pour plusieurs, la Callas y a déclenché une révolution au niveau de la théâtralité comme de la production/diffusion. Avec son sens inné, son formidable sens du théâtre, la Callas a paradoxalement réussi à dépasser les limites de celui-ci. Au delà de la représentation, elle pouvait aller chercher un supplément de réalité, en exploitant au maximum le processus dans lequel elle était engagée, réintégrant à l'opéra ses conditions de production. À titre d'exemple, on peut se rappeler l'incident qui se produisit en 1958 à la Scala de Milan alors qu'elle chantait *Anna Bolena*. À cette époque, l'opinion publique la tenait en désaveu à la suite de plusieurs scandales. Après une ou deux scènes, devant un public qui lui opposait un implacable silence, elle se jeta au bord de la scène et cracha ses répliques directement au public: "Giudici! ad Anna!... Giudici!" ("Juges! Pour Anna... Juges!") La scène s'était effondrée..., le public saisi d'une pure frénésie. La Callas avait franchi les limites du théâtre. En utilisant les circonstances qui se manifestaient à tel moment précis, l'état de la salle, sa propre situation, les coordonnées du texte et de la musique, elle créa un "événement" situable seulement en dehors de la notion de représentation, sur le terrain même de la réalité. C'est sur ce terrain que le spectateur vient prendre place comme une instance primordiale et négligée du discours théâtral.

Le dernier spectacle de Reinhild Hoffmann s'intitule *Callas*. Ici, notons-le au départ, une femme-artiste devient le sujet d'une autre femme-artiste, et une discipline (code) est traitée par une autre. Il y a beaucoup d'empathie entre tous ces liens au niveau de la féminité,

au niveau de l'art, au niveau des codes ici superposés; il y a aussi beaucoup de différences à tous ces niveaux. Fondamentalement, ce que ce spectacle de Reinhild Hoffmann interroge, c'est la notion de pouvoir telle qu'elle se manifeste au théâtre comme dans les relations hommes-femmes. "Le pouvoir propre du théâtre n'est pas séparable d'une représentation du pouvoir dans ce théâtre, même si c'est une représentation critique."<sup>2</sup> Ainsi, comme nous le verrons, tous les pouvoirs sont liés, et en particulier, le pouvoir du théâtre est à ce point puissant qu'il a pu dominer et incorporer historiquement le pouvoir phallique, par une méta-représentation. *Callas* est présenté en huit tableaux qui se succèdent pendant deux heures et demie sans interruption. Il met en scène neuf danseuses et neuf danseurs. Hoffmann ne danse pas elle-même. Son rôle dans la production se limite essentiellement à la chorégraphie. Chacun des huit tableaux correspond à des airs chantés et enregistrés pour la plupart par la Callas. Ces enregistrements qui ont été réalisés à différents moments dans la vie de la cancatrice et dans des conditions diverses sont diffusés dans la salle pendant les tableaux. Les danseurs et danseuses ne se manifestent pas vocalement, ni par des cris, ni par des paroles. Les voix sont concentrées en une seule, celle de la Callas, une voix médiatisée, en plus. Cette médiatisation introduit dans le spectacle un processus de distanciation analogue à celui qui vient s'intercaler entre la vedette et l'identification naturelle du

spectateur. L'enregistrement avec sa qualité particulière de proche-lointain (la définition de l'aura selon Walter Benjamin) produit une distanciation paradoxale. Ce qui nous fascine encore aujourd'hui chez la Callas, pour beaucoup d'entre nous qui ne l'avons jamais vue chanter, ce sont ses enregistrements. Ce qui a fait la gloire de la Callas, c'est sa présence scénique. Comment comprendre ce paradoxe... sinon en supposant que Callas avait une présence "cinématographique" à l'opéra, i.e. que sa présence se trouve aujourd'hui augmentée par le dispositif de la médiation technique<sup>3</sup>. Le disque, dans ce cas, comme le film pour certains acteurs, fait plus pour son "aura" qu'une présence non médiatisée. Nous pouvons donc envisager que la distanciation soit dans certains cas reliée à l'identification et qu'une distinction claire entre ces deux processus ne soit pas évidente.

Le *Callas/Hoffmann* nous offre ces enregistrements en rapport avec des tableaux dansés qui en sont le pendant visuel et gestuel. Ce qui caractérise l'ensemble des huit tableaux c'est l'usage constant et capital du costume et de l'accessoire. Les costumes, mis à part le tuxedo que portent les hommes ou le maillot que portent hommes et femmes, sont inspirés de ceux que portait la Callas au théâtre ou dans la vie. Les accessoires sont divers: ce sont à l'occasion des objets trouvés (fouets, ballons) ou des objets fabriqués (les moulages blancs de torsos masculins)<sup>4</sup>. Souvent, les costumes font

figure d'accessoire dans l'exagération de leurs dimensions ou dans l'usage qu'on en fait. Quant à la distribution des "rôles", Hoffmann manoeuvre d'une façon bien particulière. Dans cet ensemble constitué d'hommes et de femmes, la plupart du temps, les hommes jouent le rôle d'hommes et les femmes celui de femmes... quoique cela ne soit pas toujours le cas. Les danseurs/seuses n'ont pas vraiment de "personnages" particuliers à jouer... de temps à autre, il y a des tâches à remplir, des idées à incarner. Qui joue le grand rôle? Qui joue (la) Callas? Personne. Tous à la fois. De temps à autre, ce sera une femme. À d'autres moments, un homme. Quelquefois, des femmes. D'autres, des hommes. L'artiste est seul; l'artiste fait corps avec les autres. Hoffmann nous donne là sa définition de l'art et du pouvoir: c'est une notion symbolique. Celui qui se l'arroge ne le détient qu'en regard de l'autre. Il en est de même pour le sexe: sa définition, comme sa différence, passe par l'autre<sup>5</sup>.

### 1. À L'OPÉRA

Dans le premier tableau de *Callas* tel que nous le décrivions plus haut, ce qui nous est (re)présenté sur scène est la réplique d'une salle de théâtre typique. On pourrait croire qu'il s'agit là d'une mise en représentation du théâtre, de sa "mise en abîme": la mise en scène équivalant à une mise en abîme. Cette hypothèse est tentante: la mise en abîme est un des

Tableau 3: Domptage



mécanismes de distanciation (réflexion sur le processus) en art. L'autre hypothèse qui nous est suggérée entretient avec la réalité un rapport beaucoup moins net. Le rêve comporte des bribes de réalité et de fiction et comme Freud s'est appliqué à le démontrer dans *l'Interprétation des rêves*, l'un n'est pas étranger à l'autre. Et si la réalité agit sur le rêve, il en est de même pour l'effet du rêve sur la réalité<sup>6</sup>.

Dans "Dov'è l'Indiana bruna", air où il s'agit d'une jeune fille qui sauve un voyageur perdu en éloignant les bêtes sauvages à l'aide de clochettes de charmeurs, on raconte que l'homme *endormant la jeune fille dans un rêve*, l'enlève pour la fixer dans le ciel en lui disant "ta place est là!". Avant d'être ainsi "portée aux nues" par le voyageur (mâle et spectateur de cette femme qui, c'est ainsi qu'elle est décrite, "passe sans bruit riant à la nuit"), on nous informe que celui-ci rougira, "s'il sait qu'il doit la vie à la fille des parias!" L'enjeu principal ici nous vient des arias qui sont diffusées pendant ce tableau: "Je veux vivre dans ce rêve" (tiré de *Roméo et Juliette* de Gounod) et "Dov'è" (*Lakmé* de Gounod). Les deux arias semblent vouloir placer le tableau "opéra" dans le rêve plutôt que dans la représentation. Cette indication nous éclaire sur la direction que prend ce spectacle en ce qui a trait au rapport avec la réalité. Alors que la représentation se situe en dehors de la réalité et entretient avec elle un rapport mimétique, qu'il soit dialectique (négatif) ou non, le rêve exprime le rapport mâle/femelle, rendu analogue à celui de l'héroïne et du public qui la consacre. D'emblée, le rapport est fragile car il laisse derrière lui le silence et le rire qui sont des qualités propres à l'anonymat (le non-pouvoir) et au féminin. La gloire laisse planer une autre difficulté: celle qui amène la négation (le désaveu) de ses origines, celle qui veut qu'à tout prix, il faille désormais éviter la honte, la ruine, celle qui fait qu'une star doit se maintenir au firmament sous peine de déchéance.

La scène du début, celle où danseur et danseuse viennent prendre place dans une salle de théâtre, momentanément parodique, se transforme en une chorégraphie de groupe où toute la troupe entre en scène. Femmes et hommes sont vêtus de longues robes de velours rouge... faisant ensemble "rideau". Il est de rigueur de rappeler ici l'expression "corps de ballet" — souvent Hoffmann traite sa troupe comme s'il s'agissait d'un seul corps. Cette scène, entre autres, produit cet effet d'unicité des danseurs/danseuses. Ils ont le même vêtement, d'une part, ils font corps avec le théâtre comme lieu physique d'autre part. Et quand ils se dévêtent de leur appareil, hommes et femmes, ils se retrouvent en maillots noirs, le(s) corps livré(s) à sa(leur) presque nudité<sup>7</sup>. Outre le fait que ce soit ici même, dans ce premier tableau, que Hoffmann fait apparaître chez ses danseurs une unisexualité mêlée de bisexualité, elle affirme ici la physicalité du théâtre: son caractère matériel. Ce qui est affirmé aussi, c'est que le corps de l'acteur est indistinctement lié au corps du théâtre et que ce dernier exerce un pouvoir sur lui. L'acteur est lié à l'institution théâtrale et ce lien se manifeste jusque dans les droits qu'il exerce sur la personne même de l'artiste.

## 2. DEUX FEMMES BLANCHES

Dans ce deuxième tableau apparaît la Callas (à moins que cette spectatrice-vedette du premier tableau n'en ait été une première personnifica-



Tableau 4: Piano à queue

tion): c'est une danseuse vêtue d'une immense robe blanche, les cheveux tirés selon le style Callas. La précédant, demeurant par la suite à ses côtés, une autre Callas: variation en mineure. C'est celle qui prépare la voie, qui assiste, à mi-chemin entre le rôle du fou du roi et de la dame de compagnie. Sorcière peut-être? Ou fée?<sup>8</sup>

Depuis l'arrière de la scène, celle-ci déroule un large rouleau de papier blanc sur lequel, comme sur un "tapis rouge", s'avancera, majestueuse, la reine du théâtre. Mais dans ce théâtre, puisqu'on est au théâtre justement, les choses de la vie se sont inversées. La robe pourpre de la reine est ici blanche, le tapis rouge est ici blanc. Et au milieu de cette blancheur des costumes et du tapis (simulé) qui s'agite au sein de l'écrin rouge formé par le rideau de fond et le tapis qui recouvrent la scène, la Callas trempera, telle la pécheresse Marie-Madeleine, ses pieds chaussés de blanc dans un bol blanc contenant un liquide rouge... Et sur le tapis blanc, elle marchera, souillant le papier, souillant sa robe, et dans l'affolement, déchirant et détruisant le papier (l'hymen) et son honneur, l'honneur du coup!

"Una macchia è qui tutt'ora!" Une tache est toujours là... Plusieurs fois, la Callas chante, de sa voix sortie du haut-parleur: "jamais, jamais, je ne saurai laver ces mains!..." Pourtant, le crime ne lui appartient pas en propre. Quel est-il au juste? Celui de Lady Macbeth qui veut faire un roi de son Macbeth et une reine d'elle-même... "Moi je te donnerai l'ardeur d'accomplir l'audacieux dessein." Le chemin du pouvoir "est jonché de crimes", et c'est le chemin du non-retour. La vie du théâtre et celle de la femme sont une fois de plus liées. Liées par la recherche du pouvoir, liées par le désir et l'ambition, liées par la fragilité du destin. L'économie pulsionnelle se manifeste ici et passe une fois de plus par l'autre sexe (Macbeth) qui a tout pouvoir sur cette partenaire, pourtant consentante... Plus loin, on le verra, sous une telle contrainte, c'est la folie et la mort qui menacent.

## 3. DOMPTAGE

"À vos jeux, mes amis... Permettez-moi de grâce de prendre part..." chante Ophélie/Callas alors que les hommes de la troupe se mettent en place pour ce qui sera le moment fort du spectacle. Munis de longs fouets qu'ils font claquer sur le sol, ils accueillent les danseuses qui entrent en scène une à une essayant d'éviter les coups. Puis, les femmes s'y mettent. Sadisme

d'une part, masochisme de l'autre... le jeu des sexes ne s'en passe pas.<sup>9</sup> Ophélie chante toujours: "Un doux serment nous lie; il m'a donné son coeur en échange du mien...". L'échange de "coeurs" entre hommes et femmes est une sorte de *perversion polymorphe* à laquelle participent les deux sexes.

Que les différences passent sur les "corps propres" au lieu qu'une différence mette en opposition celui de "la femme" et celui de "l'homme", cela signifie que telles régions "appartenant" (?) à deux individus (ou à plus) puissent se trouver branchées d'une certaine manière (appelez cette manière sadique, masochiste, oblatrice, tendre, obsessionnelle, ou de n'importe quel mot pris au lexique de la nosographie — mais tâchez plutôt de trouver mieux!), sans préjuger de ce qui se passe dans d'autres régions des "mêmes" corps. Ce qui se produit alors, c'est ce qu'on appelle communément l'amour c'est-à-dire qu'il n'y a plus *personne*, plus aucune identité centrale supérieure pour pouvoir contrôler et dire ce qui se passe sur les surfaces intensifiées.<sup>10</sup>

L'amour et les passions qu'il inspire dominant l'ensemble du répertoire de l'opéra. L'opéra est à l'égard de l'amour absolument impitoyable... toujours proche de la mort, la "finalité secrète de l'opéra", dit Catherine Clément:

(...) si le XIX<sup>e</sup> siècle a étendu à l'amour, cette redoutable mythologie mortelle, les pouvoirs de l'opéra, c'est bien dans les lumières naissantes du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il faut trouver les forces religieuses qui lui donnèrent vie. Je dirai aussi le combat contre Dieu, à travers les femmes écrasées.<sup>11</sup>

L'opéra cherche à exhiber la mort, le plus souvent à travers la femme ou le féminin, car ce qui est féminin est vaincu. Et si à l'opéra l'amour ne s'articule pas autour de l'homme, c'est qu'il représente pour l'homme un état de vaincu. La seule issue possible pour la femme, c'est la mort, ou la folie (l'hystérie), cet ailleurs qui échappe à la domination du *logos*, la loi patriarcale et mâle, qui est le principal agent de la culture.<sup>12</sup>

Dans cette scène du domptage, Ophélie devient folle et se suicide, délaissée par Hamlet qui ne peut l'aimer comme elle l'aime; Ophélie, n'est-ce pas Callas elle-même, la star qui se trouve dans une situation de domptage par la culture, par la loi patriarcale, par l'opéra ici et par le public (son juge) qui en réclame et en réclamera toujours plus. Cette éternelle réclamation au théâtre se traduit par le désir d'un public inassouvi et le désir de la star d'être aimée. Il y a là un jeu de miroir à l'infini qui trouve son image d'Epinal chez Narcisse.<sup>13</sup>

## 4. PIANO À QUEUE

Les images qui s'opposent à la différence des sexes ramènent au narcissisme. On peut avancer que le *dédoublé narcissique* tient lieu de *différence des sexes*. On ajoutera que le *narcissisme réduit l'exercice symbolique de transposition de la différence sexuelle à la capture imaginaire du dédoublement*.<sup>14</sup>

Dans le narcissisme, la différence sexuelle est sublimée par une conquête imaginaire de l'autre.<sup>15</sup> Et si, comme le dit par ailleurs le psychanalyste Rosolato, le désir de l'autre est la différence comme pulsion de vie, le narcissisme serait quand à lui plus proche de la pulsion de mort. (Plus proche du théâtre?) L'accomplissement de l'évolution oedipienne (qui pour Roso-

jeu des  
nte tou-  
a donné  
ange de  
ne sorte  
rticipant

corps pro-  
n opposi-  
"homme"  
nant" (1)  
e trouver  
lez cette  
tendre,  
ot pris au  
ez plutôt  
e qui se  
s" corps.  
appelle  
l'il n'y a  
trale su-  
ce qui se

ominent  
céra est  
yable...  
secrète

cette re-  
voirs de  
aissantes  
ros reli-  
aussi le  
femmes

lus sou-  
ar ce qui  
mour ne  
qu'il re-  
incu. La  
c'est la  
urs qui  
patriar-  
nt de la

devient  
t qui ne  
e, n'est-  
e trouve  
culture,  
er le pu-  
clamera  
ation au  
lic inas-  
Il y a là  
n image

ence des  
t avancer  
eu de di-  
e narcis-  
ransposi-  
capture

uelle est  
aire de  
s le psy-  
re est la  
cissisme  
ision de  
mplisse-  
ur Roso-



Tableau 6: Table

lato est corollaire à la différence des sexes) est reliée à la fin du narcissisme chez l'enfant. L'enfant peut alors se dégager de la mère phallique et distinguer père et mère. Pour les deux sexes cependant, il s'agit de s'écarter de la mère pour rentrer dans la "lignée du nom paternel [qui] est la mémoire, le témoin et le symbole de ce mouvement".

Pour la femme, la résolution de l'Oedipe exige un mouvement supplémentaire "ayant encore à se détourner du père pour entrer dans la lignée du mari".<sup>16</sup> Encore là, la psychanalyse se montre en concordance avec l'opéra. Ainsi Gilda, que chante Callas dans *Rigoletto* de Verdi, choisit-elle de mourir à la place de l'homme qu'elle croit aimer. Celui-ci est l'objet d'un complot de la part de Rigoletto, père de Gilda, qui veut venger sa fille, enlevée par les courtisans, trompée par le Duc qui s'est d'une part présenté à elle sous un *faux nom*, et d'autres part, qui fait la cour, *déguisé*, à la soeur de son futur assassin. Le Duc échappe à la mort à cause de subterfuge de Gilda, mais Rigoletto qui revient chercher ce qu'il croit être le sac contenant le cadavre du Duc, y trouve celui de sa propre fille. Ce scénario entièrement onomastique, s'il en est un, confirme la liaison étroite qui subsiste entre l'amour et le nom du père, et montre en ce qui a trait à la femme le difficile, sinon l'impossible, parcours qui mène du narcissisme à la différenciation sexuelle. Fille ou épouse, la femme meurt dans l'univers patrilinéaire de l'opéra et de la psychanalyse.<sup>17</sup>

"Caro nome", cher nom, cher moi, chante-t-on alors qu'un danseur prend place sur un de ces torsos blancs devant le couvercle d'un piano plaqué de miroir, entouré des autres danseurs mâles de la troupe. Ceux-ci s'affaireront à l'habiller non seulement d'une mais d'innombrables robes de théâtre jusqu'à ce qu'il disparaisse presque complètement sous leur poids. La relation qui est ici énoncée place l'homosexualité au sein du narcissisme et l'introduit comme dimension autre de la différence des sexes. Mais alors que la femme est refoulée dans sa soumission obligatoire à la phallogocratie, l'homosexualité (masculine) bénéficie de son équivocité en tant que relation fraternelle elle-même liée au père.

On voit donc que l'homme, pris dans la lignée masculine, même s'il s'agit d'une filiation spirituelle, se trouve dans un système ambigu puisque celui-ci peut, en effet, soutenir une position homosexuelle, en rapport avec l'image de la mère phallique sous le couvert du Père Idéalisé. Mais l'équivoque de cette position a ceci de fécond qu'elle oblige à donner à la filiation sa pleine valeur symbolique, et en même temps la preuve de l'accession à ce retournement: c'est là le fondement de la sublimation culturelle qui, comme Freud l'indique, a comme point de départ la position homosexuelle fraternelle qui elle-même est liée à la relation au père.<sup>18</sup>

Le travestissement, tout l'univers du costume, inhérent au théâtre, est ici cité et pointé comme étant une des conditions liées à la suprématie de son pouvoir, du théâtre en tant que lieu de pouvoir. Ce pouvoir passe par la séduction et tous ses appareils dont le vêtement est un des instruments favoris. La psychanalyse nous en fournit une explication intéressante. Toujours dans son essai sur "la Différence des sexes", Rosolato écrit:

Les nombreux travestissements rituels, surtout nuptiaux, avec les vêtements du sexe opposé,



Tableau 6: Table

qui avaient cours chez les grecs, peuvent être interprétés comme des actes apotropaïques, où serait conjurée la mère phallique; mais aussi, en tant que rites de passage ils signifieraient l'abandon des tendances homosexuelles et [...] par l'invocation de la puissance génésique bisexuelle, la possibilité de la séparation des sexes dans leur spécificité. Ces déguisements étaient à l'origine de mythes fortement chargés de pouvoirs: Dionysos, en vêtements féminins, ne perdait rien de sa virilité.<sup>19</sup>

Le costume au théâtre serait conductif à un rétablissement de l'ordre phallique ("*seul le vêtement contredit le sexe caché*"), ce dernier étant interrelié à la différence des sexes. Le costume maintient le pouvoir du théâtre, comme il maintient l'asservissement du féminin et l'hégémonie du nom du Père. Si Hoffmann combine l'accessoire du vêtement, celui du fouet et celui du miroir dans ce tableau, c'est vraisemblablement pour montrer que le travestissement du Nom fait partie du domptage et qu'il n'y a pas de place au théâtre pour un nom de femme où, comme dit Lacan, "la femme n'existe pas", en apparence plus sévère encore que Freud avec son "que veut la femme?"

##### 5. POUPÉE ET MIROIR/6. TABLE

La scène du piano-miroir fait place au cinquième tableau où les hommes dansent avec des poupées grandeur nature. Images comprimées de femmes, réduites à la bi-dimensionnalité, ces poupées ont une surface en miroir alors que l'autre montre une robe aplatie (robe de théâtre évidemment), sans corps. La femme est ici montrée comme elle est perçue, imaginée, dans l'ordre patriarcal: sans dimension, surface seulement, mieux encore, surface réfléchissante où vient se mirer l'ego mâle.

La Callas chante alors Carmen:

L'amour est un oiseau rebelle  
Que nul ne peut apprivoiser (...)  
L'amour est enfant de Bohême  
Il n'a jamais connu de loi (...)  
Mon coeur est libre comme l'air (...)  
Qui veut m'aimer je l'aimerai.

Libre, Carmen? Carmen représente celle qui refuse tout joug masculin: elle ne cédera pas à l'amour de Don José qu'elle utilise par contre pour s'échapper de prison. Elle est amoureuse d'Escamillo, le toréador, mais Don José la poignarde, fou de jalousie.

Parmi toutes les héroïnes à l'opéra, Carmen est sans doute l'une des plus brillantes, star parmi les stars. Comme Adorno l'a montré, dès son entrée en scène, Carmen se distingue de son entourage: provocante, railleuse, elle se veut libre, à part des autres.<sup>20</sup> Mais sous les apparences, Carmen demeure Carmen, une femme à l'opéra et tout le dispositif de l'opéra est là, très présent pour le montrer car Carmen est bien libre, mais seulement dans l'univers clos de la représentation. Pour Adorno, par contre, "le fait de laisser s'exprimer directement, sans l'adoucir, l'ordre naturel de la passion réalise ce que l'oeuvre d'art s'interdit en se chargeant d'un sens consolateur." Et ailleurs, "l'absence de tout simulacre de sens, la soumission à la fatalité mythique, soustrait l'oeuvre à la fatalité sur laquelle se porte son regard. Le mythe, mis en présence de sa propre image, succombe, telle la Gorgone apercevant son reflet dans le miroir."<sup>21</sup>

Alors que les hommes dansent encore avec leurs poupées, il se prépare une scène de banquet nuptial annoncée par un aria, dit "l'air de la folie", tiré de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Lucia que l'on a forcée à épouser Lord Arthur contre son gré le poignarde alors que la fête nuptiale se poursuit. Suit une scène où Lucia imagine la cérémonie de son mariage avec Edgar qu'elle aime vraiment, scène à la suite de laquelle elle meurt. Hoffmann met en scène ce repas de noce de la manière suivante: les convives, les hommes en noir masqués de blanc et les femmes en blanc, forment "table" ensemble, étant tous rattachés par la taille à une "nappe" blanche (voile de la mariée). La mariée sera portée par tous ces convives, défilant sur toute la longueur de la nappe et portée en triomphe à bout de bras. Et chaque fois qu'on la redescendra, elle sera remontée au plus vite, star d'un jour, star toujours. Quelques instants plus tard, la Callas chantera "J'ai perdu mon Eurydice", alors qu'en solo, une danseuse/mariée trouvera comme seul partenaire une poupée mâle. C'est dans les bras de ce partenaire silencieux et inerte qu'elle danse la perte de l'amour, perte aussi du public. Ce danseur fétiche, ne l'a-t-elle pas après tout trouvé solitaire assis sur une banquette de théâtre? Pour celles qui chantent l'amour sous toutes ses formes dans l'univers idéalisé du théâtre, ce qui reste au bout du compte, quand l'artifice disparaît, n'est qu'un fétiche. Pour les stars, la représentation n'en finira donc jamais de s'interposer entre le théâtre et la réalité.

Orphée et Alceste racontent deux histoires où il y a rédemption par l'amour. Dans chaque cas, il s'agit de court-circuiter la perte de l'autre par amour. Et ce sont toujours les dieux de l'amour, dieux fétiches de l'opéra, qui interviennent pour donner son sens à tant de passions. En inventant son partenaire, la danseuse est libre (comme Carmen, Lucia et les autres) de danser avec ses désirs, d'imaginer l'amour, le parfait bonheur. Elle danse cet amour vide jusqu'à la fin, jusqu'à la mort, moment où elle sera réintégré à la loi patriarcale.

##### 7. LA GROSSE CHANTEUSE

D'être grosse, toujours trop grosse, ce fut là la hantise de la Callas. De régime en régime toujours plus draconiens les uns que les autres, elle se métamorphosa et devint la demi-déesse tant applaudie sur les scènes de l'opéra.

Ici, une danseuse dont le maillot est bourré de ballons fait l'objet de railleries et de bousculades de la part des danseurs mâles qui l'entourent. La beauté a ses normes, le *stardom* aussi et pour la culture patriarcale, ce sont souvent les mêmes. Cette danseuse/chanteuse, affublée de protubérances phalliques, ne correspond plus aux normes. Elle est donc honnie du firmament des étoiles, rejetée avec une attitude condescendante. Mais ce que cette attitude révèle, c'est un manque qui rappelle ici la théorie psychanalytique.<sup>22</sup> Quand le phallus (ou son absence) est par trop révélé, le phantasme et la différence des sexes sont menacés. *Seul le vêtement contredit le sexe caché*: il faut donc que le "vêtement" y soit et ce n'est qu'avec toute sa splendeur qu'il sera en mesure de répondre à la loi.

"Dov'è l'Indiana bruna" se fait entendre à nouveau. Cette fois, l'histoire de la jeune fille sauvage nous est contée par la voix de Florence Foster Jenkins, la voix handicapée de celle qui, à défaut d'avoir les attributs naturels nécessaires, voulait à tout prix vivre la vie d'une star. Mais la phallocratie, qui écrase les minorités, dure.

## 8. BALANÇOIRE

C'est la scène finale. La Callas/Léonora dans //

*Trovatore* chante :

Si je ne vis pas pour lui  
Pour lui je mourrai (...)  
Dans ces vers  
Revenait un nom, mon nom !

Léonora meurt pour sauver la vie du trouvère qui chante si bien son nom, nom qu'il lui donne à travers la musique et le chant. Si le théâtre a le pouvoir de nommer ses sujets féminins en particulier, c'est que ce pouvoir vient de la salle, cet Autre en fonction duquel le sujet se constitue. Ce pouvoir est lié à la différence des sexes et à l'instinct scopophilique et voyeur qui est à la base de la différenciation du féminin et du masculin. Le théâtre est l'écran ou le miroir dans lequel vient se constituer le sujet imaginaire. "Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image (...)"<sup>23</sup> Au théâtre, le sujet trouve une unité fictive: il y trouve ses désirs projetés dans un monde idéal de transgressions. Le théâtre est le lieu du redoublement du sujet, le lieu où le sujet développe son identité imaginaire. Cette identification est un processus qui implique la *négo-ciation de la différence sexuelle* (Rosolato), et elle requiert que nous comprenions l'importance de la jouissance et de la signification — assises de l'art bourgeois — comme produits de

l'économie libidinale, processus socialement et biologiquement surdéterminé. Ce qu'il nous importe de connaître par rapport à l'oeuvre d'art, c'est qu'elle est le produit d'un processus de signification qui vise à la production de l'identité.<sup>24</sup>

Comment la femme, en l'occurrence la Callas, est-elle le produit de la société de son époque? Tel est l'enjeu du spectacle de Reinhild Hoffmann. L'identité de la Callas s'est formée en rapport avec cet Autre, son public. Bakhtine fut un des premiers à mettre l'altérité au centre de la théorie esthétique. Il écrit vers 1924 au sujet de l'événement esthétique:

Il existe des événements qui ne peuvent par principe se dérouler sur le plan d'une conscience unique et unifiée, mais des événements dont l'élément constitutif et essentiel est le rapport d'une conscience à une *autre* conscience, précisément en tant qu'autre. Tels sont tous les événements créativement producteurs, novateurs, uniques et irréversibles. Toutes les caractéristiques et définitions de l'être présent qui mettent cet être en mouvement dramatique, depuis l'anthropomorphisme naïf du mythe (cosmogonie, théogonie) jusqu'aux procédés de l'art contemporain et aux catégories de la philosophie intuitive esthétique, brûlent de la lumière empruntée de l'*altérité* [drugostj]: le début et la fin, la naissance et l'anéantissement, l'être et le devenir, la vie, etc.<sup>25</sup>

Tableau 8 : Balançoire



Depuis que l'altérité a été reconnue comme un des principes de l'oeuvre d'art, on s'applique à en décrire le fonctionnement et les effets. La psychanalyse nous éclaire particulièrement sur l'intersubjectivité et sur la formation du symbolique. Le féminisme a pour sa part démontré comment le regard qui est suscité par l'identification dans l'art est un regard mâle.<sup>26</sup> Avec ce Callas de Hoffmann, ce qui est interrogé, c'est la différenciation sexuelle dans le contexte du théâtre, différenciation qui vient du regard du public.

D'après Rosolato, la démarche esthétique nous oblige à distinguer deux fonctions, l'une *métonymique* (fonction de continuité), l'autre *métaphorique* (fonction de rupture, de substitution, polyphonique). Entre ces fonctions, "la Voix apparaît comme un médium, ou plutôt comme le témoin, ou l'indice, d'une série d'oppositions (d'ordre linguistique) grâce auxquelles le sujet, par rapport au discours, exerce son mouvement d'effacement et de retour, de battement."<sup>27</sup> Ainsi, la femme est-elle le sujet de (et assujettie à) ce mouvement. La voix est un médium qui lui est particulièrement destiné: lieu entre autres de l'énoncé (du "il" et du "on") et de l'énonciation (du "je" et du "tu", embrayeurs), du constatif et du performatif. La voix peut alors dire l'interdit.

(...) la Voix nous conduit, par les oppositions qui servent d'étapes, à la pulsation du sujet.

En suivant la trace du mythe et du fantasme, arrive-t-on à cette extrémité où se révèlent les traces amnésiques, la Scène Primitive, et dans l'aboutissement des métamorphoses fantasmagiques du Père, au Phallus, ultime différence. Ce qui est atteint, ainsi, ce sont les Lois de la Réalité psychique, l'*Inconscient*, et selon la seconde topique, les instances inconscientes: le Surmoi, comme héritier de la relation oedipienne au Père; l'Idéal du Moi, comme, si vous me permettez cette expression, l'axe phallique; et surtout l'instance inconsciente par excellence, le Ça. Si le Ça est pour Freud le reliquat ancestral, s'il a un rapport avec les pulsions, c'est dans la mesure où il est ce cimetière de toutes les mythologies, découvertes comme telles par l'analyse.<sup>28</sup>

L'opéra est le théâtre de la voix, et si nous nous mettons à l'écoute des différences qu'il propose, si nous y questionnons les procédés selon lesquels la femme et l'homme y sont représentés, nous pouvons comprendre ce qu'est la différence sexuelle, quelles sont les mythologies qui s'y rattachent, et comment le théâtre, et son pouvoir, est fondé sur le sexe. Et sur le sexe féminin vu en tant que manque, en tant qu'absence. Quand il n'y aura plus d'opéra, ni scène ni salle, dit Catherine Clément, les femmes trouveront leur bonheur... les hommes peut-être aussi. Il n'y aura plus d'assujettissement à la loi du Père... plus d'Oedipe et plus de différence des sexes. Mais comme nous ne sommes pas près de cette utopie, il nous suffira pour l'instant de problématiser la question de la représentation de la femme, couplée à celle du pouvoir de la représentation.

Cette déconstruction du discours théâtral, c'est aussi ce qu'on peut appeler de la performance par rapport au théâtre ou à l'opéra. Dans Callas, plusieurs "séries", la musique, la danse, le visuel, se recoupent et se découpent, se retranchent les unes sur les autres afin de susciter auprès du spectateur cette critique déconstructive. L'unité du point de vue est morcelée, fragmentée. De multiples oppositions et liens

sont ainsi révélés, dont ce texte n'aura pu que produire modestement quelques exemples, surgis entre le silence du corps et le cri de la voix, entre le cri du corps et le silence de la voix.

#### NOTES

- Comment distinguer la performance de la représentation sinon par une critique de cette dernière? La performance se distingue par ce qu'elle n'est pas: téléologique, puriste et même phallocrate...
- Bene, Carmelo et Deleuze, Gilles, *Superpositions*, les Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 93.
- Voir Morin, Edgar, *Les Stars*, Éditions du Seuil, 1972, p. 54, 57, 60 et 61:
 

Nous entrons désormais dans la dialectique stellaire. La beauté et la jeunesse de la star magnifient ses rôles d'amoureuse et d'héroïne. L'amour et l'héroïsme magnifient en retour la star jeune et belle. Au cinéma, elle incarne une vie privée. En privé, elle se doit d'incarner une vie au cinéma. À travers tous ses rôles de films, la star joue son propre rôle. À travers son propre rôle, elle joue ses rôles de films. (...)

La star est entièrement contaminée par son image et se doit de mener une vie cinématographique. (...)

C'est sur le chapitre de l'amour que la star adhère le plus efficacement à son personnage d'écran. (...)

La star peut aller d'amour en amour, à condition de rester fidèle au grand rendez-vous d'amour collectif des salles de cinéma.
- L'usage du torse distingue particulièrement le ballet classique de la danse moderne: il est extrêmement contrôlé dans le cas du premier, source d'énergie dans le second. Les moulages rappellent cet héritage contraignant du ballet classique, de même que le tuxedo est, dans l'histoire du costume, l'équivalent pour l'homme de ce que fut le corset pour la femme.
- Entre l'identité et l'anonymat, la non-identité, entre l'identité et l'altérité, il y a un enjeu souvent pointé par les artistes qui font de la performance. Par exemple, on peut rappeler cette chanson de Laurie Anderson et son jeu de mots sur "Juanita" — "no one" (ou "know one") et "personne" ("la personne" comme "il n'y a personne"). Juanita est l'histoire d'une petite fille perdue — absente.
- S'il nous apparaît plus approprié d'interpréter le ballet-théâtre de Hoffmann sous la forme du rêve plutôt que sous celle de la représentation, c'est qu'il se présente comme une séquence d'images d'où la narrativité est absente. Ces images sont obtenues par une combinaison d'éléments inter-actifs: l'idée, l'émotion, le corps et sa physicalité, les éléments extérieurs: décors, objets, costumes.
- Le ballet classique présente un corps sublimé et irréel, entièrement contrôlé par une représentation mentale et idéale. Chez Reinhild Hoffmann, le corps est tout entier là, charnel, plutôt que sublimé. Il est le lieu de passage entre l'intériorité et l'extériorité.
- Sur la jeune fille, cf. Lyotard, Jean-François, *Rudiments païens*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1977, p. 214-216, où il est question de "l'antonyme de l'adulte mâle et questionneur... la petite fille."
- Au sujet du sado-masochisme, le psychanalyste Guy Rosolato dit dans "la Différence des sexes", in *Essais sur le symbolique*, Paris, Éditions Gallimard, 1964/1969, p. 30-31:
 

Avec le sado-masochisme ce sont les oppositions activité/passivité et plaisir/déplaisir. Mais il serait intéressant de vérifier certaines propositions de G. Deleuze qui distingue dans son analyse du sadisme et du masochisme deux figures: l'*hermaphrodite* et l'*androgynie*. La première serait celle du *masochiste* qui vit en lui l'alliance de la mère orale avec le fils (et quel que soit son sexe), alors que la seconde intéresserait le *sadique* dont l'alliance est celle du père avec la fille (là aussi indépendamment du sexe). Ce serait une manière de diversifier la relation à la mère phallique qui assurément est, par le désaveu relatif à la castration, au coeur non seulement du fétichisme mais des perversions en général. Enfin, avec l'exhibitionnisme et le voyeurisme la transposition de la différence s'accomplit avec l'opposition voir/être vu.
- Lyotard, *op. cit.*, p. 224-225.
- Clément, Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Éditions Grasset et Fasquelle, coll. Figures, 1979, p. 47.
- Cf. Lyotard, *op. cit.*, p. 216:
 

(...) ce qui est pertinent pour distinguer les sexes, c'est le rapport à la mort: masculin, quelle que soit son anatomie sexuelle, est un corps qui peut mourir; féminin celui qui ignore qu'il doit disparaître. Les hommes apprennent la mort aux femmes, l'impossible, la présence de l'absence. La tragédie est le genre noble parce qu'on n'y rit pas; on y montre même qu'il n'y a pas de quoi rire.

Et Clément, *op. cit.*, p. 337:
 

L'hystérie est la principale ressource des femmes. [...]

L'opéra me vient d'ailleurs; il me vient de la matrice. Ce n'est pas le sexe facile. L'utérus d'où vient l'hystérie est un organe où il se pense des êtres, un lieu où il s'élabore des rythmes puissants; un temps musical propre aux femmes, la source de leur voix, de leur respiration, de leur spasmodique manière de réfléchir. Là, là seulement, l'histoire s'exprime à la première personne.

- La scène du domptage fait référence au cirque, de même manière qu'ailleurs, dans sa critique du ballet par l'hybridité, Hoffmann renvoie au travestissement et au cabaret.
- Rosolato, *op. cit.*, p. 31.
- Il faudrait voir au sujet de cette scène le rôle des instruments de musique dans la différenciation sexuelle. Cf. Franco-Lao, Meri, *Musique sorcière*, Paris, Éditions des Femmes, 1978, p. 35-43. Aussi, au sujet du vêtement, cf. Lemoine-Luccioni, Eugénie, *la Robe: essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 161 p.
- Rosolato, *op. cit.*, p. 32 et 33.
- Ibid.*, p. 17:
 

(...) la prohibition de l'inceste doit être sans raison si ce n'est celle d'être le principe de la Loi, en soutenant un système linguistique particulier, celui du Nom propre, de son inscription, et de sa transmission dans le temps et après la mort (système qui pose les difficultés de classement linguistique qu'on connaît).
- Ibid.*, p. 32.
- Ibid.*, p. 29.
- Cf. Adorno, Theodor W., "Fantasia sopra Carmen" in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1963/1982, p. 61-62:
 

Tous les personnages, sur scène, savent d'entrée de jeu que Carmen est l'héroïne, comme s'ils connaissaient déjà l'opéra; quand les cigarières, au moment de midi, quittent la manufacture, les jeunes gens rassemblés là s'enquêtent de la Carmencita, et, au milieu des jolies filles volages, ils n'ont d'yeux que pour elle, qui aujourd'hui, par pure soif de liberté — le contraire de la vertu —, désire que l'amour la laisse en paix. La convention d'opéra qui veut que le personnage principal soit clairement désigné dès le départ à ses partenaires [...] met en lumière tout à fait innocemment, en s'inspirant avant tout de la commodité dramaturgique et sans s'embarrasser d'intentions métaphysiques, cette hiérarchie de l'essence et du phénomène que d'ordinaire l'oeuvre masque soigneusement: ce n'est que dans le ciel des Idées, derrière le bleu profond de l'autre, que la Carmencita est plus importante que les camarades qui lui ressemblent. Il est vrai qu'elle n'importe personne avec son incognito: au milieu des cigarières déjà peu discrètes, elle ne fait rien pour passer inaperçue. Quand on l'interroge elle chante au lieu de répondre, et elle ne doit là encore qu'à la bienveillance de l'opéra de ne pas s'attirer ainsi plus d'histoires. [...] Elle attire l'attention sur elle par son attitude d'exclue, de créature mal domestiquée (...).
- Ibid.*, p. 70.
- Au sujet de la bisexualité et de l'hermaphrodisme, cf. Rosolato, *op. cit.*, p. 22-25.
- Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, p. 90.
- Cf. Pajaczkowska, Claire, "Structure and Pleasure", in *Block*, no 9, 1983.
- Cité in Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 154.
- Cf. Clément, Catherine, *op. cit.*, (pour l'opéra) et Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Kay, Karyn, and Peary, Gerald, eds., *Woman and the Cinema*, New York, E.P. Dutton, 1977, p. 412-428.
- Rosolato, *op. cit.*, p. 298.
- Ibid.*, p. 302.

Callas, sous la direction de la chorégraphe allemande Reinhild Hoffmann, fut présenté par le Ballet-Théâtre de Brême à Montréal, Ottawa et Toronto en décembre dernier. La première eut lieu à Brême le 18 septembre 1983.

In this analysis of German choreographer Reinhild Hoffmann's latest piece Callas, the problematic of identification in theatre is examined in relation to that of the "differentiation of sexes" and the "mirror stage" in psychoanalytic theory. Both are put into the context of patriarchal society and of the power of representation. The conflicting role of woman in opera (and ballet) is examined through the persona of the Callas.

Chantal Pontbriand est directrice de la revue PARACHUTE.

# Terry Atkinson: Postcards from the Front

by John Roberts

Postcard from Trotsky in concentration camp in Nova Scotia 1917, to John Locke in Somerset, 1690, 1982, acrylic and hats on canvas, 221 cm X 193 cm, photo: Courtesy Whitechapel Art Gallery.





Comic-map made by both Trotsky in heaven and Trotsky in hell — a really dialectical condition. Trotsky, entering on left from Limbo. One finds the same Christian skin complaints in both places. This is the final dialectical situation — a contradiction, eh! Nevertheless there's a standard issue of elastoplasts in both places which cleanse the skin and annihilate fallout-effect. One of the most tedious jobs here is that of interminably carting Marsyas' skin back and forth between the two places. This is done on a shift-work basis of course, since heaven abolished slavery in hell in 1866. The skin is carried on a personnel carrier.

Capitalist and Stalinist tank-crews alternate — the scheme is that capitalist crews take the heaven-to-hell journey, and Stalinist crews the hell-to-heaven journey. Since the journey has been going on since 1928 there are so many Stalinist crews in heaven and Capitalist crews in hell it gets hard to tell which place belongs to which camp. Originally, it was clear! Heaven was Capitalist, hell was Stalinist! A film crew accompanies the tank crew on each journey. The IMF fund the entire operation, incidentally, for all the art lovers: what price the dialectic of paint?

Here's the map-key.

Stuff blown into faces	Skin-Flick Marsyas (Elastoplast zone)	Christian
		Christian
Difficulty in seeing	Warning	Trotsky's Socks

1982-83, acrylic on canvas, 371 cm X 231 cm.

In the wake of the Falklands crisis and the invasion of Grenada, Terry Atkinson's history painting has gained a welcome topicality. The severe attacks on contemporary life and politics in his recent paintings serve as a powerful backdrop to the revived imperial ambitions of Thatcher and Reagan. That these works are also about such ambitions (in that they seek to depict political conflict, on the "ground" so to speak) makes their anger that much more troubling. However, although it is important to see these drawings and paintings of First World War soldiers, fascists, and "medianiks" as interventions into current political realities (there is no doubt these bitter and rancorous images are literally at war with the world), they are also, in a fundamental and familiar sense, in contention with their adopted conventions. Atkinson's realism works to foreground its own fakery and awkwardness.

Since leaving Art & Language in the mid-seventies Atkinson's history painting has addressed the need for what he calls "new content spaces," a painting that is as visually and intellectually mobile as it is politically accountable. As he says in a recent essay:

Old strategies (by this I mean strategies enjoying hegemony before the incursion of American art in the very late fifties) are moribund for opening up new cultural strategies. If Gramsci's ongoing war of ideological position is to be vigorously conducted, then it is critical that the theory of novelty [Atkinson's word for new sources of content and expressiveness] be open to a mobile historical view and perspicacious engagement. And the attempted liquidation of the theory of novelty by the cloying, engorged sentimentalism of "older orders" art theory must be the immediate target of new strategies.<sup>1</sup>

However, too mindful of the conservatism of Peter Fuller as he is over eager to debunk the rise of neo-expressionism, Atkinson gives overdue emphasis to the influence of "life-room fundamentalism." His theory of novelty takes no account of the "new content spaces" of the rise of media-based work on both sides of the Atlantic. For if Atkinson's theory of novelty can be placed within any workable context it is as a far more aggressive, and more politically acute, variant of new British and American media-based painting. As a realist though Atkinson is out to extend the expressive possibilities of representation along a socially positive trajectory. His theory of

novelty is thus first and foremost a theory of use-value. His paintings are projective, *open out* onto the world, in contradistinction to the photographic closure — an ecology of the image — at the heart of the painting-as-spectacle of Robert Longo, Jack Goldstein, Tom Lawson, and John Stezaker. To say there is no empathy in subject matter would be wrong, but for Atkinson painting means adopting the rigours, to borrow a phrase of Perry Anderson's, of a "moral realism."<sup>2</sup> Atkinson may play with certain codes of picturesqueness but these always serve didactic or ironic ends. He has no truck with the fashionable devices of ambiguity and distanciation of the new American work.

Atkinson's approach to these issues has in one sense been inherited from his days with Art & Language. Atkinson's answer to the question: What price history painting today? as it has been for Art & Language, is bathos. If painting operates in the realm of the provisional then this should be made all the more telling. For Art & Language this means adopting a system of physical curtailment during the act of painting in order to avoid the sins of painterly "self-expression." Since the late seventies Art & Language

have been painting by mouth, or as they call it, PBM. In an article on Painting By Mouth in a recent issue of their journal they outlined its theoretical structures. PBM:

...does violence to the cultural necessities on adequate reading. It... displaces the paradigmatic locality of the picture itself. And this displacement conduces to an absence of canons, canons which condition judgements of competence, vulgarity, of accidentality, etc.<sup>3</sup>

Inverting the desire-through-painting of the neo-expressionists, these constraints place the act of painting in a fallen, perpetually displaced light. In their series of Artist Studio paintings (after Courbet) *Studio at 3 Wesley Place*, we are confronted with something that is both awkward and vivid. In fact what we are faced with is a painting which sets up the idea of vividness and competence to be a highly subjective and mediated one. Something similar is happening in Atkinson's work. But Atkinson's advocacy of Bad Painting is not based on any fixed set of physical and intellectual "impediments" which serve to restrict the work's easy appropriation and consumption — acts of penitence as Art & Language might call them. On the contrary, in Atkinson's work Bad Painting strategies are allied to a more public and political stance in the sense that if the work is "botched" (as Atkinson calls it), then we are more likely to put its lack of representational competence to critical use. The painting becomes open to other — contradictory — readings, we in effect interrogate it. Central to this Brechtian operation is Atkinson's elaborate use of language: long acerbic, narrative captions which disrupt and contextualize the images. Image and text work, to quote Derrida, to "contaminate each other's content."<sup>4</sup> When realist painting, weighed down with a legacy of jejune empiricism, has almost dried up in Britain, Atkinson's recent work has opened out the possibilities of new critical strategies.

Atkinson's recent mini-retrospective which covered the years 1977-83, was in the broadest sense a project of historical reclamation and analysis, a kind of geo-political overview of twentieth century politics. As the scene switches from the trenches of the Somme, to the Plain of Reeds with the South Vietnamese Rangers, to Pretoria with Verwoerd, to the Philippines with Haig, it is clear that one of Atkinson's primary objectives is journalistic — to put into representation the widest range of historical information as possible. Capitalism and its agents unfold panoramically; each conflict playing similar parts in an unbroken, hysterical narrative.

The work can be divided into three main subject and stylistic categories: the WW1 paintings (working class British and German soldiers in combat, hanging around broken down equipment, scavenging) painted in conte and gouache on paper in a "conventional" realist style; and two sets of Pop-style "postcard" paintings executed in acrylic, which deal with various contemporary issues and scenarios: East-West relations, imperialism, Third World exploitation. In one set, the "Blue Sky" paintings, images are presented in a shallow semi-naturalistic space. In the other set, images are either divided "dialectically" into sections (which Atkinson calls "comic maps"), or allocated within a grid system. The complexity of the latter (which involves the use of assemblage in some cases) takes its cue from the medieval bestiary



Detail of Index: *The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (II)*, 1982, ink on paper, photo: Michele Fuirer, Ikon Gallery.

or Jacobian rogues' gallery. However, what is being called to bear its name is not mortal sin, but class warfare. The link with popular representational traditions here, as forms of dissuasion and propaganda (in an anti-clerical or anti-authoritarian sense), is important in establishing the caricatural side of Atkinson's realism. Atkinson's images are not only out to shame but mobilize opinion.

But the use of popular traditions of representation is not confined to historical sources, for what unites all the work — providing the basis of Atkinson's historical project as a whole — is the use of what might be called the most ubiquitous of modern popular representational forms: the picture postcard. The concept of the postcard — its role as popular historical document and symbol of consumerism — becomes that most insidious of models of capitalist misrepresentation. Hence Atkinson's use of the conventions of the postcard (the sunny location, the blithe and egregious captions and messages, the compartmentalized picture space) as a way of underlining the touristic functions of the media. There is sharp irony here as well. The idea of postcards as conveyer of "good news" is pushed into black comedy; thus in a way each of Atkinson's paintings of political "hot spots" could be said to represent an inversion of incuriousness we tend to associate with the picturesqueness of the postcard. Picturesqueness and politics meet with the intention of producing a picture postcard that conveys *just* bad news.

In the WW1 paintings this disjunction is treated with a certain coolness and detachment. We are presented with a straightforward "ticket back to the past." Each painting is concerned to convey a fairly accurate picture of the types of equipment, armory and combatants we might expect to be involved in the Great War. But these "factual" images are countermanded by ironic or deliberately provisional captions that spoof any claims the paintings might make to historical ve-

racity. The genealogy of the images becomes either absurd, as in the drawings of German and British soldiers named after ersatz exotic dishes (all the soldiers are gobbling down their rations), or tendentiously complex in the caption to the painting of three Auckland infantrymen watching their comrades march past, unaware of a hat balanced precariously behind them. Atkinson writes:

Narrative dispute: The New Zealand Hat — three minutes after this moment the hat fell off the branch! (No, that isn't true!) Well, O.K. three to four minutes then. (No, that's not true either...)

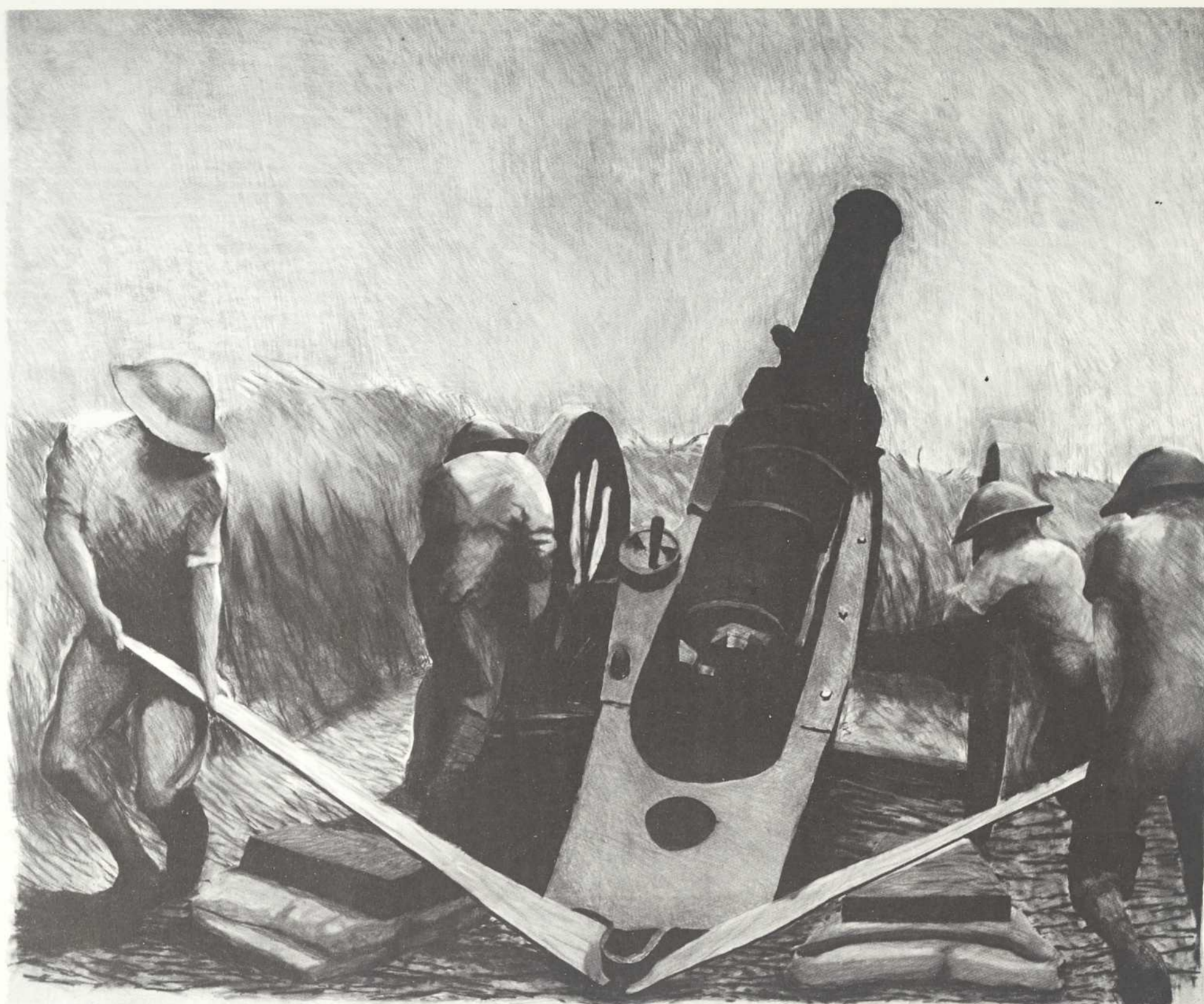
A narrative anecdotal index of "being" a British artist (1980).

Auckland infantrymen watching "working class" (1917) — "bourgeois" (1958) infantrymen of the Bedfordshire Regiment march by.

Early summer evening, Somme area, Summer 1917.

A trivially humorous intervention perhaps, but one that exemplifies the play in these paintings and drawings between presence (a verisimilitudinous fullness of the image) and absence (the mutability of interpretation). To return to the quotation from Art & Language, Atkinson's discursiveness does violence to any adequate reading. But this lack of an adequate, or determinate reading is not an invitation to see history as the free play of signification. On the contrary, Atkinson addresses the hard political fact that history — and thus how we live now — is an ongoing struggle for that adequate reading, for determining the right to write the captions. In this work Atkinson could be said to be problematizing the relationship between power and knowledge by reconstructing the referent (working class history) as a point within a story that is open to various possible endings. History is staged as a struggle for narrative supremacy.

This concern with constructing another history, an anticapitalist narrative, is extended in the



Pushing out the Post-Freudian Phallus (Ah yes! the Post-Freudian one!) 6 in. BL Mark 7 Field Gun, produced by Vickers, son and Maxim, 1980, Conte on paper, 179 cm X 279 cm.

later work. Gone is the cool irony, the air of anonymity, the sense of figures "waiting around," to be replaced by a "hotter" more direct idiom. As he has said in a recent interview the monumentality of the WW1 paintings became inhibiting, the scale was "beginning to limit the resource of expression."<sup>5</sup> In the new work the idea of the postcard as a transmitter of disinformation (a function which is performed primarily by the captions in the WW1 paintings) is subject to visual exaggeration; people and events become the products of a disfigured imaginary. We are now part of a narrative in which the victims and agents of capitalism clash head on. As such the gap between picturesqueness and politics is opened right out. One might call these the postcard paintings proper.

In the first set of paintings, the "Blue Sky" series, Atkinson creates a kind of aberrant picturesqueness. By reducing his figures to emblematic presences on a vivid light blue colour field he sets up a scene of paradisaical leisure. The fact that all we can see is sky makes it clear that these far-flung tourists spots are literally not

in mind as political and cultural entities for these visitors. They are pure landscape. To speak of the East, as Edward Said has said, is to put into view an imaginative geography, a geography that is indifferent to difference, to contradiction. Atkinson's paintings present the effects of a similar disinterestedness. Moreover these sybaritic or imperialist figures (Marcos and Haig addressing Asia from the Philippines, a group of "Packagers from Frankfurt" holidaying in the Bahamas, a tax-exile boxer on his island retreat) are subject to cruel distortion, heightening their presence as "intruders" or aliens. Their faces are obliterated, uglified by repeated stippling. In this way they become gruesome, ideological cut-outs, immobile puppets, set against unclouded vistas of conspicuous consumption. The cliché "having a good time" is twisted into a more problematic light.

If the language and symbolism of the postcard in these paintings is fairly direct, in the "comic maps" and the gridded proletarian portraits, the function of the postcard as a bearer of news becomes highly complex. Here the role call of cap-

italist watchdog is extended to actual historical figures. Also the caption-as-message becomes much more dominant, taking on in some cases not only the qualities of a story line, but more importantly the function of a direct address between individuals. The captions actually address the image from one historical individual (Trotsky) to another (John Locke, Churchill, Stalin).

As messages transmitted from a period of revolutionary idealism, to various demagogues of conservatism, the postcard format here functions in dramatic terms as an ideological battleground, in which protagonists of "good faith" confront the protagonists of "bad faith." The only victors in these paintings though are those of "bad faith"; Trotsky's bitter words oversee a century in which "actually existing socialism" has been interchangeable with "actually existing capitalism." The most damning of these paintings, *Ideologically battered postcard from Trotsky in Coyoacan to Stalin in Moscow, dated 1938*, shows Stalin (looking remarkably like Hitler) casting his eye over his victims. As Atkinson says in the lengthy caption:

Dear Stalin,

Here's a half-right, half-left postcard for you!

At the same time as it is intended to be a commemorative plaque to your congenital ultra-left, ultra-right political zig-zag, it is also intended as a map showing how you have deformed the revolutionary gains. You should note, everything stands inverted. The fascist bat stands the wrong way. Every Marxist knows it is a virulent species of social vampire.

In these fragmented pictures the images are given a clear ideological or symbolic place within the text. As such the problematization of an adequate reading is superceded by one that makes it abidingly obvious what is at stake: the projective power of revolutionary socialism in the West has been severely stunted by the legacy of Stalinism. That socialism cannot speak of universalizability without the taint of totalitarianism is the condition of our ideological subservience to the East-West divide. This incommensurability of cold war politics is explored directly in *Comic-map made by both Trotsky in heaven and Trotsky in hell*, in which heads from a "Stalinist" hell confront heads from a "Capitalist" heaven across the no-man's land of the "Elastoplast Zone," a place where truth gets flayed alive. As Atkinson says in the caption: "there are so many Stalinist crews in heaven and Capitalist crews in hell it gets hard to tell which place belongs to which camp."

If the WW1 paintings construct the past with a degree of specificity only to question such veracity, here history is subject to the exaggerations of farce. Caption and image collude in a display of rhetorical aggression. The proprieties of History Painting are stretched to their serviceable limits.

However, in some of the paintings it might be said that this is stretched too far. In fact there are real problems with Atkinson's notion of Bad Painting. Just as in recent Art & Language painting (*Studio at 3 Wesley Place in the Dark*) in some of Atkinson's work (the WW1 paintings as much as the Postcard paintings proper), vividness is sacrificed to awkwardness. In a sense Atkinson has been too much a judge of the means at his disposal. In trying to avoid the luxury of paint — those "bourgeois competences" that he attacks Peter Fuller for fetishizing — Atkinson comes across as self-doubting. Without at all wanting to say this is a bad thing (because it is obviously not) given the ambitious terms of Atkinson's critical project, the sensual and practical necessities of realist painting are put under a great deal of pressure. In the WW1 paintings, for example, the gap between what is represented and how it is represented (history as seen from a working class position in the style of academic history painting) is too dilatory. We are left stranded between exemplary subject matter and hesitant execution. Indeed, Atkinson seems so reticent to display any learned skill, that when he refers to the paintings as "botched," one wonders whether he is stressing their provisional nature as representations or concealing an unwillingness to accept a greater responsibility for his medium. One might say this unfair given Atkinson's desire to unpack, or rather modernize, the conventions of History Painting; there can be no breakdown of unities without a certain loss of specificity. However, Atkinson does not seem fully prepared to trust in

what he is doing, or more precisely trust in his images (which rely on the texts to extend their emotional and intellectual range). One might also say that this is precisely the point: representation cannot be taken on trust: and that the only authentic means open to the realist have to be in some sense ironic or mannerist. But one can accept this without necessarily advocating awkwardness *tout court*.

In this regard it is interesting to compare his WW1 paintings with the "mercenary" paintings of Leon Golub, whose position on the need for a new public History Painting is very similar, but whose concerns are geared to the specific dramatization of moments of political violence and acts of power-struggle. Atkinson's WW1 paintings are not dramatic in this sense. In fact in the majority of the war paintings, action and incident are deliberately unheroic, banal even (only two paintings show soldiers actually in combat). On the whole history is presented between *clinchés*, between moments of high drama. To borrow a notion from Art & Language these paintings operate as "hiatuses" — ruptures — at the interface between war painting as social document and commemorative intervention. Thus Atkinson's use of the sub-genre "Soldiers at Rest" is deliberately tendentious: the information in a work such as *Black botched-up art work depicting a British reclamation dump, 1917* is organized in such a way as to make it clear that the passive soldiers are marginalized, outside of history, literally subalterns. But as shuffling, standing or seated figures they only yield up so much visual interest. This of course has everything to do with the constraints of the genre: to disrupt its conventions too much would be to lose that powerful sense of the past which gives the work its veil of historical authenticity. Or would it? What I'm getting at is that although Atkinson is concerned with fudging the boundaries of history painting he doesn't push it far enough. The tropes of Bad Painting confine what is a fairly dark and undramatic subject matter to even greater depths of dissolution. That is why — albeit given the very different subject matter Leon Golub is working with — Golub's dramatic mixture of genres remains salutary. By adopting the clichés and conventions of TV and cinema violence within the historical framework of Roman wall painting, Golub has managed to return History Painting to modern non-academic status. By this I'm not advocating that Atkinson should incorporate filmic conventions into his work per se. But nonetheless there is much to be learned from how capitalism manages its flow of images.

The need to "contemporize" his visual language seems to have been at the back of Atkinson's mind in the recent Postcard paintings. If the "botchedness" of the WW1 paintings serves to draw attention to the ideological conventions at work in discussion of competence, then here all decorum is thrown to the wind in an attempt to provide a compendium of political stupidities and outrages. However the "novelty" of these strategies cannot completely meet the demands the content places upon it. If the weakness of the WW1 paintings lies in their relative tentativeness, in the recent work the problem is over eagerness. This is particularly evident in *Postcard from Trotsky in concentration camp in Nova Scotia 1917, to John Locke in Somerset 1690* which shows us rows of dispirited and disfigured heads of workers and soldiers. As At-

kinson says in the caption: "Here's a postcard showing a view of the current state of free-market man." Political demands though outstrip aesthetic demands. The painting is too impatient, too caught up with the desire to be free of more conservative modes. Thus if I was to point to a central weakness in both the "comic-maps" and these gridded portraits, it would be in their *over* investment in strategies of confrontation.

This sharp divide between calculation and directness takes us to the heart of the matter. Is it possible (accepting Atkinson's desire to mix genres) to marry the "novelty" of the recent Postcard paintings with the staged narrative space of WW1 paintings? In other words is it possible to balance the hermeneutic demands of Bad Painting with those of painterly vividness in order to produce a painting that is not only politically direct but intellectually and emotionally fulfilling? Raymond Williams has suggested — and Atkinson's own views on the need for a new mobile realist language would seem to confirm this — that if realist art today is to respond convincingly to an increasingly complex world, it needs to adopt an ideologically complex, and as such a technically sophisticated language. Atkinson's call for new content-spaces within a realist programme must therefore address itself to an adequate theory of technical competence if political effectivity is to be maintained.

Political effectivity though is not something one can talk about without referring to subject-matter. For in the end, what remains so powerful and successful about Atkinson's project as a whole is his reclamation and critique of areas of ideology that have almost been obliterated from the concern of contemporary art: imperialism, nationalism, fascism. In the age of a new Churchillism in British politics that reclamation is something to be thankful for. ■

#### NOTES

1. "Remarks from Hindsight," *Work 1977-83*, Whitechapel Gallery catalogue, 1983, p. 62.
2. *Arguments Within English Marxism*, (London: Verso, 1980), p. 206. As Anderson says: "with equal stress on each of the terms."
3. "Painting By Mouth," *Art-Language*, Volume 5, Number 1, October 1982, p. 45.
4. *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, University of Chicago, 1981, p. 355.
5. "Politics and the Resource of Expression," a discussion between Jon Bird and Terry Atkinson, *Art Monthly*, June 1983, p. 8-10.

À partir d'une récente rétrospective (1977-83) du travail de Terry Atkinson — tableaux "historiques" sur la Première Guerre mondiale, tableaux-cartes postales —, l'auteur interroge ici les problèmes que rencontre le "réalisme moral", selon l'expression de Perry Anderson, de cet artiste. Si les stratégies critiques adoptées par Atkinson — "mauvaise" peinture et emploi de longues légendes — ouvrent à la discussion politique en empêchant, par la distanciation, la simple consommation de l'art, il n'en reste pas moins qu'en exagérant la dimension polémique, agressive de ses oeuvres, Atkinson sacrifie du même coup leur dimension esthétique, alors même qu'il s'agissait de trouver un équilibre entre ces deux dimensions.

John Roberts is an art critic living in London, England, and guest curator at the Venice Biennale.

## EDGE AND IMAGE CADRAGE, IMAGE

Galerias Sir George Williams, Montréal  
11 janvier - 4 février

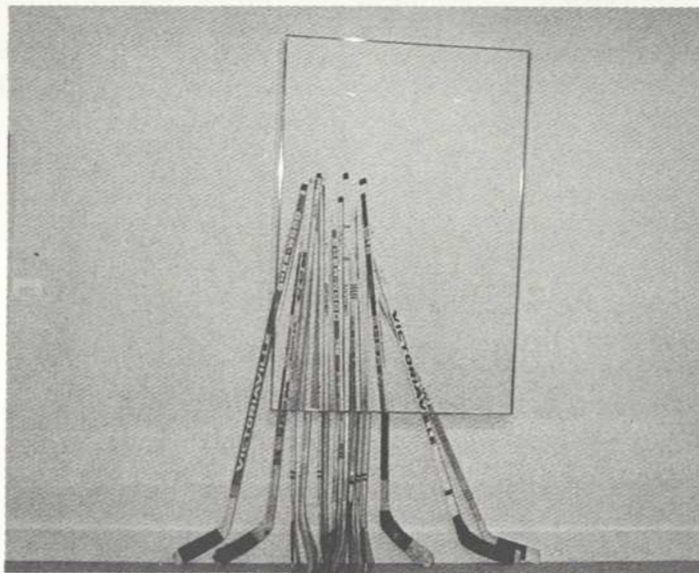
Il est à parier que quiconque, même non prévenu ou distrait, s'étant aventuré aux Galeries Sir George Williams durant cette exposition, aura bientôt eu l'intuition, à travers l'accrochage dense et rigoureux de la première salle, de l'objet proposé à notre réflexion par la conservatrice invitée, Reesa Greenberg. Les oeuvres regroupées "jouaient du coude" (du cadre!) comme les parents complices d'une galerie de portraits partageant tous, des physionomies les plus marquées aux sourires les plus plats, un certain air de famille.

De cette introduction un tantinet métaphorique, retenons deux points: le cadre est bien ici l'objet d'une exposition dont la problématique effleure la question de la reconnaissance. Indéniablement, cette trentaine d'oeuvres canadiennes datant des vingt dernières années insistent plus sur la dimension physique du cadre que sur sa portée conceptuelle ou critique: ou du moins elles visaient souvent celle-ci en mettant l'emphasis sur la matérialité de la chose "cadre". Quant au court catalogue, plutôt que de privilégier la définition formaliste, greenbergienne, du cadre (la délimitation de la planéité), il en postulait allusivement un biais nationaliste: le cadre s'y trouve envisagé comme métaphore de la notion de frontière et il y fonctionne d'une manière évocatrice du dispositif spéculaire décrit, dans le désormais célèbre écrit de Jacques Lacan, en rapport avec la reconnaissance de soi et avec les suites symboliques et sociales de cette reconnaissance.

En sous-entendant une équivalence entre cadre et frontière, le catalogue accentue cependant le travail isolationniste de son objet. Mais cette conception est moins liée, ou plutôt moins exclusivement liée, au formalisme qu'on ne le croie couramment (il suffit pour s'en convaincre de repenser à Poussin réclamant de son mécène Chantelou que celui-ci pourvoie d'"un peu de corniche" un de ses tableaux). À vrai dire, le matériel rassemblé par l'exposition commente ce prétendu isolationnisme sans pour autant tomber dans l'excès contraire, et à ce titre facile, d'exalter l'éclatement du cadre comme figure de la mort des spécificités modernistes.

Ce parti pris d'exaltation eût été un peu vain dans la mesure où *Edge and Image* limitait son intérêt aux péripéties du cadre dans les media bi-dimensionnels, délaissant délibérément celles générées par les nouvelles pratiques des deux dernières décennies. À l'intérieur de ce choix, l'exposition conjugait divers modes de relations entre le cadre et l'image et nous conviait à une gymnastique intellectuelle assez révélatrice des enjeux de la période concernée et fort pertinente, compte tenu du lieu où elle prenait place: une galerie d'art universitaire — dont la programmation n'a pas toujours mesuré les conséquences de son inscription dans l'institution.

Autour du cadre, mais peut-être aussi un peu trop dans le cadre, *Edge and Image* donnait matière à réflexion et l'on pourra distinguer deux traits marquants dans cette considération du cadre comme objet: a) le cadre s'y trouvait souvent renvoyé, redoublé au chapitre de l'iconographie; b) le cadre s'affirmait comme élément plastique accentué très littéralement et renforçant par là le caractère objectal des oeuvres, sans que cela n'opère toujours une déconstruction critique.



Pierre Ayotte, *Sherwood 748*, 1979, sérigraphie, bâtons de hockey et encadrement métallique, 152,4 cm X 101,6 cm, collection: Galerie Graff, photo: Galerie Sir George Williams.

Déjà en tant que titre, *Edge and Image* révélait des préoccupations plus orientées vers la limite intérieure du *parergon*, vers son lien avec l'oeuvre plutôt qu'avec le mur. Il établissait le propos de l'exposition comme mise en rapport de ces deux termes et interrogeait obliquement la possibilité d'une adéquation, produite par un éventuel glissement, entre l'un et l'autre: *edge as image*? Une oeuvre de Rick McCarthy, *Inside Out from the Imago Humanus Series*, 1977, offrait un exemple extrême de cette situation: le motif central, unique, est un losange formé d'une moulure identique à celle du cadre périphérique.

Or qu'advient-il lorsque le cadre n'est plus entendu comme lieu limitrophe mais se trouve redoublé, mis en abîme, centré dans l'image, posé comme figure et à la fois camouflé dans les marges, annexé par le corps de l'oeuvre? Comment s'opère cette dérive du pictural vers l'iconique? Que trahit-elle? Quelle rupture, quel oubli tente-t-elle de négocier? On peut difficilement répondre en si peu d'espace mais il faut bien noter que beaucoup d'oeuvres paraissaient vouloir enrayer la "supplémentarité" du cadre ou renoncer à ce que Derrida appelle après Kant, la *parergonalité*<sup>1</sup>. Ainsi, l'oeuvre où le cadre est donné à (re)voir en motif à l'intérieur, cherche-t-elle en le rivant au centre à nous le faire oublier là où, en marge, il tient vigile? Ou, pour reprendre encore une terminologie derridienne, ne chercherait-elle pas plutôt à en différer la reconnaissance, à le faire intervenir plus loin, et autrement qu'au seul plan de l'essentialisme pictural où le formalisme l'avait confiné: en l'hypertrophiant comme parure.

On l'a souvent remarqué: au moment où le modernisme théorise et propose la notion du bord, de la limite de l'oeuvre, le cadre devient cadrage, c'est-à-dire qu'il disparaît comme objet physique. Il est le plus souvent réduit à une bande de toile vierge, plus ou moins épaisse selon le châssis et camouflée perpendiculairement entre le mur et le plan de l'oeuvre. Pour penser la délimitation de la surface, la peinture semble avoir eu besoin d'éliminer l'objet, lourdement connoté, maintes fois réapproprié, qui l'avait traditionnellement démarquée et suturée.

Ceci dit, il faut peut-être logiquement convenir que la production exposée a travaillé à débaucher, à corrompre le concept de délimitation moderniste en accentuant, et souvent de manière hyperbolique ou parodique, le caractère objectal du cadre qui rejaillit à son tour sur l'oeuvre entière. Ce passage du bord (*edge*) conceptuel, plus virtuel, au cadre matériel correspondrait à la prédominance de la littéralité que le forma-

lisme reprochait au minimalisme d'avoir exagérée au-delà du seuil acceptable par les conventions modernistes. (On songera ici à l'article de Michael Fried, "*Art and Objecthood*").

*Portrait*, 1967, l'oeuvre de Michael Snow présentée dans l'exposition s'apparente à ce type de problématiques: il s'agit d'un cadre d'aluminium aux dimensions variables, installé pour l'occasion entre un mur et une colonne et ne donnant à voir qu'un morceau du lieu où il est exposé. À l'autre pôle de cette littéralité conceptuelle, le cadre devient l'objet de mille coquetteries plastiques. "La détérioration du parergon, la perversion, la parure, c'est l'attrait du contenu sensible."<sup>2</sup> *Edge and Image* jouait à ce titre d'une corde perverse, stratégiquement pervertissante. On y aura donc vu non seulement des oeuvres qui réfléchissaient, faisaient écho à leur périmètre mais tout aussi bien d'autres où le cadre était à son tour investi d'un travail matériel, similaire à celui du champ, parfois exubérant.

Peu d'oeuvres insistent sur la dichotomie entre le cadre et l'image, si ce n'est de manière très littérale encore, comme dans *Intension Haute Tension*, 1978, une sérigraphie de Pierre Ayot autour de laquelle un fil de fer noué comprimait le cadre en son centre. Le travail de Bill Vazan, *Megalithic Hover*, 1980, morcelait, déconstruisait une vue d'ensemble en séquences: le cadrage l'emportait alors sur le cadre et sur l'image, ayant télescopé les deux dans une espèce de mot-valise.

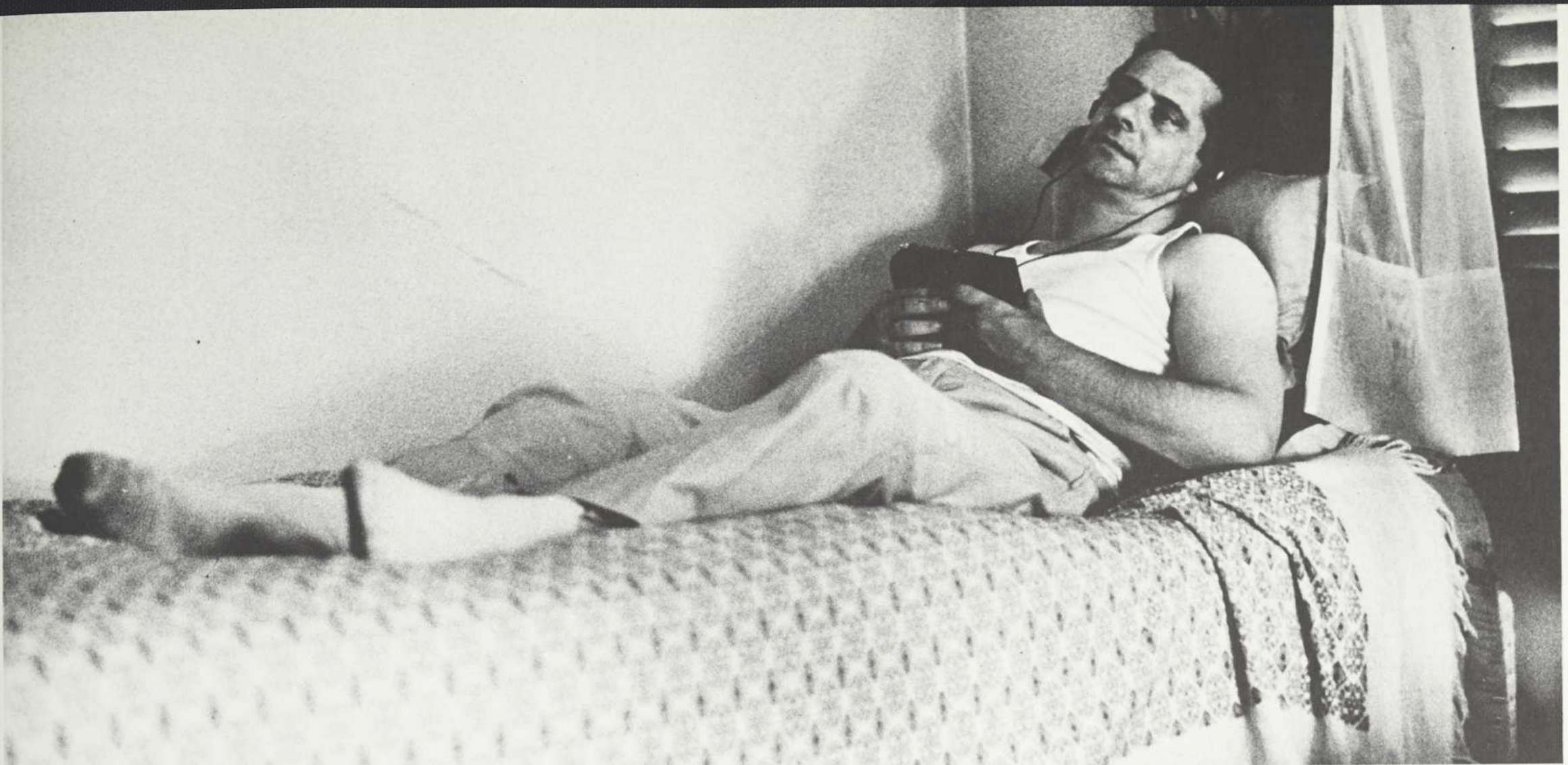
Mais à côté de tels exemples, la grande majorité des oeuvres semblaient plus préoccupées de réconcilier les deux termes du titre: l'iconographie ou le all-over envahissant le cadre (David Bolduc, David Dorrance), les moulures peintes, les marges fardées (maquillées?). Ou le cadre s'assujettissait tout l'objet soit par le recours à un découpage narratif des *shape-canvas*, soit comme dans *Blue Star Painting for Vincent* de Ron Moppet, en évoquant la circulation des "biens artistiques" par une parodie des emballages protocolaires du musée. Dans certains cas plus équivoques, on ne pouvait dire dans quel sens avait procédé l'homogénéisation: à partir du champ ou du cadre? Dans d'autres, le cadre avait proliféré: des charnières le multipliaient (Greg Curnoe, Vera Frenkel), matérialisant à la lettre les spéculations sur la représentation illusionniste de l'espace. Le cadre devient architecture.

Certes, toutes les oeuvres de l'exposition n'offraient pas un même intérêt. Beaucoup paraissaient "faciles" mais il y aurait justement beaucoup à dire, ou du moins à questionner, sur le fait qu'elles l'aient avoué avec autant d'ostentation. Ce qui demeure intéressant, c'est la reconsidération suscitée par la sélection et la disposition des salles, par l'élaboration quasi narrative du matériel qui s'y produisait, et ce au moment où l'on aurait tort de penser que le "cas" de l'objet a été une fois pour toutes liquidé et que la question de ses limites n'en est plus une que de pure formalité. La punaise et le clou ont pu remplacer le châssis et la broche, la toile en plan devenir toile en peau, cela ne suffit pas à évacuer la pertinence de réfléchir les limites et la marge. À cet égard, il faut regretter que les fonds aient manqué pour un catalogue qui aurait déséqué l'apparente transparence du thème et les modalités de cette objectivation parfois problématique du cadre.

JOHANNE LAMOUREUX

NOTES

1. Derrida, J., *la Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
2. *ibid.*, p. 77.



Scène de *Faux-Fuyant*, 1983, film d'Alain Bergala et Jean-Pierre Limosin, photo: Festival international du nouveau cinéma.

## FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA

Montréal

4-13 novembre

Car que faut-il à une culture pour parvenir à penser ce qu'à l'époque contemporaine nous appelons une Âme? Il faut d'abord la croyance en un principe personnel, une sorte de nom propre, attaché à chaque sujet, véritable identité qui le suive jusqu'à la mort, et éventuellement au-delà.

Bernard-Henri Lévy

Film festivals may share structural characteristics with the pilgrimage; the filmgoer interrupts a pattern in order to join other followers who seek the film(s) which will provide them with a fully deployed aura. This metaphor, in spite of its sarcasm, seems apt as it introduces our original intent, which was to offer a comparative analysis of the World Film Festival and the Festival International du Nouveau Cinéma (F.I.N.C.), as well as examine the concepts and entries into atypical fields attempted by the driving forces behind each festival, the souls of both events, Serge Losique and Claude Chamberland. However, the distance between the festivals and time of publication has made such examinations futile. After all, we tend to remember the films more than the way we experienced the event. Or do we? Suffice it to say of the World Film Festival that it was an alarming success, as Serge Losique not only offered a program of the standard festival fare but moved into the F.I.N.C.'s territory. We need only recall our surprise at screening such films as Chantal Akerman's *les Années quatre-vingt*, *l'Argent*, by Robert Bresson, *Sans soleil*, by Chris Marker, Philippe Garrel's *l'Enfant secret*, during the course of the World Film Festival. The presence of film makers such as Akerman, Paul Vecchiali, even Margarethe von Trotta, brought a welcomed credibility to the event, which is not to say that its politics have become tolerable. As long as the Montreal World Film Festival persists in being a competitive one, yet has a jury composed of such notables as Marie-Christine Barrault, Krzysztof Zanussi, Roger Ebert... it will remain the purest expression of irrational cinephilia (winners from past festivals included *The Chosen*, *Brimstone and Treacle*). By comparison, the jury at the Venice Film Festival included Nagisa Oshima, Bernardo Bertolucci, Peter Handke, Agnès Varda... Such a panel was the result of considerable efforts on the part of the organizers, and we need only add that the Montreal World Film Festival would profit from a similar effort.

As for the Festival International du Nouveau Cinéma, the fears we voiced last year concerning its evolution have realized themselves. This year it hovered between simulation and dissimulation. On one hand, the qualifier "international" is as much a projection as the films are; on the other, it attempts to conceal, through its own form, a truth which became transparent to spectators, namely that "international" stands for North American and White European (only a handful of Third World films were screened). An obvious desire for competition with the World Film Festival transcended as well. However the point made is not an invitation to debate over the lack of Third World films, but rather to focus attention on the appropriation of internationalism and its dismissal of social practice at the expense of attraction tainted with continentalism. In fact, what transpired was an implicit sense of an insufficient production of (or search for) films from Asia, Africa, Latin America, which would be worth screening. In turn a similar criteria should be applied to American and European production; it was blatantly apparent that this was not done, as the Festival barely had five solid days of programming. This, in spite of an attendance of 33 000 spectators (15 000 more than last year) and a budget of 250 000 \$ (twice as much as last year). And while one originally found credibility in the organizers' claim to introduce Montreal cinephiles to a film practice which questioned and criticized a dominant one, it becomes evident, as the Festival strives to become a mega-event and to no longer be a small, eclectic manifestation, that these goals have been severely side-tracked.

Yet in spite of our fears for its evolution, this festival still screens the most crucial contemporary film practice Montreal filmgoers have the opportunity to see. We should note however the absence of Michelangelo Antonioni's *Identification of a Woman*, as well as the films of Scott and Beth B. The number of cancelled or rescheduled screenings, the severe problems caused by inappropriate projection equipment (which was in turn constantly misquoting the enunciator of the cinematic mode, as it projected slowed-down or cropped images) contributed to the creation of a somewhat somber mood. A memorable instance occurred during the screening of Werner Schroeter's *The Laughing Star*, which got caught in the projector's mechanism while the audience waited nearly an hour, listening to Schroeter rage in the projection booth, for the screening to proceed. But as mentioned above, certain films succeeded in dissipating such aggravations, and it's with these films that we're essentially concerned.

A week prior to the festival, the Quebec Film Studies Association held a three day series of lectures and debates on the theme of "Theory and Practice." The results were somewhat nebulous as a number of questions were either avoided or simply didn't provoke reflection. Yet a number of films during the festival proved to be exemplary mergings of both theory and practice. A considerable postmodern output (*Crystal Gazing*, by Peter Wollen and Laura Mulvey; *Ghost Dance*, by Ken McMullen; *les Trois Couronnes du matelot*, by Raoul Ruiz; *Prénom Carmen*, by Jean-Luc Godard; and *Faux-fuyants*, by Alain Bergala) argued over form/content, intellect/emotion dichotomies, proposing other considerations than the self-reflexivity of the medium; for instance self-reflexivity on "genre," as articulated by Raoul Ruiz, or on temporal representation, as with Alain Bergala...

A number of other questions were raised by these films: the ontological value of the image having gone full circle as filmmakers now explore its values of falsehood, for instance through the use of location shooting in an illusory and theatrical mode inherent to studios, which expresses a refutation of the image as proof of reality, the image having become the site of man's extermination. Other issues of representation were raised, such as topographical symbolism and the actor's body in all its singularity.

The latter was a particular preoccupation in *Faux-fuyants*, Alain Bergala and Jean-Pierre Limosin's first full-length narrative film. A. Bergala, editor at *les Cahiers du Cinéma*, was present during the Quebec Film Studies Association's lectures (his film opened the event); he explained how and where he located his film within the French film production. "La politique des auteurs" has fully resurfaced at *les Cahiers*, as Alain Bergala praised the cinema of singularity (Rossellini, Renoir, Godard) as a cinema of auteurs, in which category he hoped his film would find a place. *Faux-fuyants*, a small object in terms of production costs, box-office attraction, distribution outlets, betrays its directors' cinephilia (A. Bergala is also a film studies professor) yet succeeds remarkably in asserting its singularity. This is achieved through the modernity of its formal schemes and allusions (Bresson, Ozu) which in turn express a rural sensibility. Olivier Perrier, the principal actor, has the physiognomy of certain characters from early Jean Renoir films yet is able to allude to an archetypal Parisian refinement (the narrative involves commuting between rural and urban areas), as in the manner in which he argues for

Verdi over Mozart: the arguments connote the strategies of a culturally urban discourse while Verdi is constantly referred to as "un paysan."

Singularity is also achieved through the use of the soundtrack, which, to a certain extent, functions in an operatic mode in that certain themes are repeated when the same characters are in similar situations throughout the narrative. However, the music never aims at accentuating what the images express, or lie about, but rather clashes jarringly, asserting its own existence. Bergala and Limosin frame and compose in opposition to the music, though not against it interestingly, they fragment the body as Robert Bresson does, yet locate it within the frame, from shot to shot, in a mode reminiscent of Ozu.

We should also perceive *Faux-fuyants* as a reaction against the rigour of theoretical models of the sixties and early seventies; as Bergala explained, most critics at *les Cahiers* welcomed with open arms Gilles Deleuze's contribution to film theory, which began by stating that the meeting of film analysis and linguistics (Christian Metz' enterprise) had been disastrous, although linguistics could still provide able metaphors.

A similar reaction was discernable in Peter Wollen and Laura Mulvey's *Crystal Gazing* which in retrospect stands as their swansong to theory. Those familiar with Wollen and Mulvey will recall that their project consisted of making decreasingly theoretically dogmatic films, so that each new one would reach a wider group of people. Since *Crystal Gazing* was released, they've produced another, shorter film, *Bad Sisters*, which as they explain, harks back to a "socialist realism" model as they've put into question much of their theoretical work of the seventies. The film deals with the lives of four characters: Neil, a science-fiction illustrator; Kim, a rock musician (Lora Logic, formerly of X-Ray Specs); Vermillion, an analyst of satellite photography; and Julian, who's written a thesis on the fairy tales of Charles Perrault. Most of the drama is expressed through the relationship between Julian and Neil who very much symbolize theory and practice and the social failures of both as political tools. Wollen and Mulvey have so far produced what could be called a cinema of solitude; Julian, through psychoanalysis and radical semiotic theory, attempts to explain that the position of labour classes within social structures is a result of language (this is a last homage to the Althusser/Lacan merging). But naturally Julian cannot communicate with labour unions, since they do not speak the same language. Nor does his thesis jury as they refuse its arguments, Julian ends up committing suicide. As for Neil, who believes in action before reflection, he's killed, while showing support for strikers, when he saves a worker's child from an oncoming bus. This was Wollen and Mulvey's first film in which patriarchy was expressing concrete doubts while the Kim and Vermillion characters, in spite of their relationship with Neil (Julian, the theoretician, typically portrayed as a solitary figure), go on unquestioning, unlike the principal protagonists of Ken McMullen's *Ghost Dance*.

In terms of works by "new promising" directors, this film was probably one of the key moments of the festival. It deals with ghosts, those from history who emerge in our language and in our rituals, those of aggression, repression, and progression. The film is structured in a series of tableaux involving psychoanalytic and anthropological concepts which ultimately carry the narrative as there is an intricate de-centering of characters operating here. Two girls abandon their studies to experience a series of meetings, threats... which occur in Paris, London. In time they appropriate the language of rituals, as it infiltrates the way they live, their ideas on fashion, their politics, largely constituted by their reactions to being haunted by the ghosts of history, as well as less important ones. This leads the character played by Pascale Ogier to visit Jacques Derrida and ask him his ideas on ghosts. Derrida offers hermetic, though illuminating ideas, which we are unable to reproduce here. He discusses his own participation in the film,

how he will come to haunt the rest of it as he was haunted himself while writing his own text for his cameos. He finally explains to Ogier that psychoanalysis and cinema constitute the science of ghosts.

A ghost is also the principal character of Raoul Ruiz' *les Trois Couronnes du matelot*. Ruiz, one of the most productive directors working today, has received much attention last year, culminating in an entire issue of *les Cahiers du Cinéma* devoted to his work. His films appear to be concerned with the question of falsehood raised earlier, as he pieces a number of locations around the world in order to create the site in which his narrative unfolds (this in turn has led to comparisons with Orson Welles). Yet its unfolding is a transcendent element; the film is composed of episodes, each one cancelling any linear possibility of continuity. Questions of assigning formal criterias arise as antecedents, quotes, yet when Ruiz begins to consider the medium, it is not through the characteristics of a quest for essence of camera movement or position, but by examining the genres. *Les Trois Couronnes du matelot* is a "fantastic" film, which tells the story of a sailor who meets a student needing to flee because of a murder he's committed. If the student has three danish crowns, and is willing to listen to how the sailor came to need these three crowns, then he in turn will provide the student with means of escape. The flashback is therefore the subject of the narrative; Ruiz then exploits the meta-organic aspects of each episode by insisting on the intrinsic elements of the fantastic, such as a refusal of spatial and temporal gravity as well as focusing on the hybrid nature of the genre. This in turn is largely achieved through montage (monstrage), that is, piecing together several elements in order to create a whole; it's the monstrous aspect of cinema. Gravity, as we said, is not only dismissed by the episodes moving away from the plot's core, but by the exhilaration of cinematographer Sacha Vierny's camera (Vierny has been director of photography on most of Alain Resnais' films) as it breaks from both horizontal and vertical axis, and barely hints at the width of Raoul Ruiz' project. Incidentally, in a somewhat self-congratulating press release issued after the festival, the organizers stated that Ruiz would be shooting his next film in Quebec in November 1984. However, Ruiz, who was present at the festival, explained to us that he would be shooting five films before November.

Finally, Jean-Luc Godard's *Prénom Carmen* closed the festival and was probably its outstanding moment. As with the films of Jean-Marie Straub presented last year, it is indeed problematic to discuss Godard's film in a few lines, if solely for moral reasons. Godard always transgresses his films; we would almost be tempted to apply B.H. Lévy's criterias for procuration of the soul to Godard's work, that is, if we thought that Lévy was not trying to express a truth.

But still as metaphors they work nicely and make it possible to say that the Festival International du Nouveau Cinéma was a soulless event. In spite of all its efforts to liven things up, its organization was deadly boring and much had to be cancelled, such as the entertainment nights and the cine-bulletin. But amongst the better moments of the festival were other films such as H.J. Syberberg's *Parsifal*, screened two years after it was originally scheduled to appear at the World Film Festival, Agnès Varda's *Ulysses, Faits divers* by Raymond Depardon, and Ruiz' *The Territory*, whose cast also appeared in Wim Wenders' *State of Things*. The nuclear issue section, prepared by Peter Wintonick, was a precious asset and elicited effective responses. The video section was also taken quite seriously as both the Parallel and the Polonaise offered material from Germany, Italy, New York's Kitchen, San Francisco's Mamelle, as well as older videos from Montreal. It's quite clear now that Montreal audiences are sufficiently interested in video art and hence a festival, or something akin, would find its followers. Also noteworthy was the debate on the relationship between cinematographer and director at the Cinéma-thèque Québécoise, which involved Werner Schroeter and Thomas Mauch (whose input was ex-

ceptional), Raoul Ruiz and Henri Alekan, and Denys Arcand and Alain Dostie. We will not venture to say that much crucial information was disseminated, and one suspects that many would have continued listening comfortably to Alekan's rich anecdotes on his collaborations with Jean Cocteau, Marcel Carné... One should underline the collaboration and patience of Patricia Tassinari as she had to deal with the Montreal film press (with which we are not involved), as she was made the recipient of inappropriate complaints about cancellations and reschedulings.

We need not go into all the terrible films screened this year, like Betty Gordon's *Variety*, or Susan Sontag's *Unguided Tour*, Werner Nekes' disappointing *Ulysses*, although these had some redeeming traits. The festival has seemingly gone through an identity crisis these last two years, or perhaps we're experiencing a lack of faith.

Benjamin Baltimore, who again designed the poster for the festival, was telling me that it was a portrait of Montreal; we may recall that it's a montage which shows a film reel attempting to turn through concrete.

### STEPHEN SARRAZIN



Lyne Lapointe, Martha Fleming et Monique Jean, *le Musée des Sciences* (détail, la façade de l'édifice), 1983-84, photo: Françoise Boulet.

## LE MUSÉE DES SCIENCES

Montréal

15 - 26 février

Ce qui est donné au spectateur, d'entrée de jeu, lorsqu'il arrive au "Musée des sciences", c'est le double discours concernant les dispositifs artistiques et scientifiques de la représentation, et le sort de la femme à travers l'histoire de la médecine. Les deux grandes images de femmes dessinées en anamorphose sur le plancher du rez-de-chaussée et qui se "corrigent" par réflexion sur un immense miroir cylindrique suffisent à tout de suite "positionner" le spectateur, tout autant que, dans le hall, cette grande "fresque" montrant la Salpêtrière qui est pointée, visée par une "lunette" d'arpenteur.

Cependant, malgré ses renvois évidents à un savoir d'histoire de l'art (la perspective, la photographie, la *camera oscura*) conjugué, associé à un autre savoir,

celui de l'histoire de la médecine et de la folie (des images d'une certaine "ethnographie" archaïque, des instruments d'examen et de chirurgie du XIX<sup>e</sup> siècle et parfois plus anciens), le parcours reste difficile. Il oscille donc entre l'histoire de l'art, l'histoire de la médecine mais aussi des histoires privées.

Pendant douze jours, dans un bureau de poste désaffecté (et décrépi), Lyne Lapointe et ses collaboratrices Martha Fleming et Monique Jean ont donc invité le public à visiter leur "Musée des sciences". Ce lieu public, lieu de tri et de distribution de discours publics et privés (des messages de l'État et des individus), est devenu le lieu d'un reclassement et d'une redistribution des savoirs; du savoir médical et particulièrement d'un aspect de cette science qui a, depuis de nombreuses années, suscité divers questionnements féministes.

Puisque le débat concernant le sort de la femme livrée aux mains de la médecine (mâle...) est déjà tenu par les féministes, les philosophes et les historien(ne)s sur la place publique, il faut peut-être chercher la "spécificité" de l'entreprise artistique en ce "musée", le rapport que l'on peut y expérimenter à ce sujet, et ce que nous propose l'installation en question. Un élément de ce qu'on pourrait appeler une stratégie tiendrait à ce manque de préhension du visiteur sur les objets de l'"exposition" et aux incertitudes suscitées par le parcours lui-même (qui a ses contraintes: ce qu'on voit au rez-de-chaussée, avant de monter, de descendre), les liens à établir entre ceci et cela. Que faire quand on se retrouve en situation d'ignorance? Non que le dessaisissement n'ait ses charmes parfois... mais dans un "Musée des sciences"! Réaffecté, le lieu semble celui du désordre, du hasard, de l'incertitude. N'y a-t-il pas du flou dans la citation... Musée: affaire de mémoire, de perte, de reste.

Voilà donc le spectateur positionné devant plusieurs discours qui lui offrent une troublante alternance entre, d'un côté, les témoignages "vérité" (celui de cette jeune femme atteinte d'un cancer du sein: lettre et photo à l'appui), des reportages "vérité" (l'histoire de ces orphelin(e)s "importé(e)s" au Canada au début du siècle), des objets témoins, vestiges (cet outillage, ces instruments anciens des chirurgiens) exposés là comme pour susciter le "frisson du réel" et, d'autre part, des mises en scène plus suggestives encore, sorte d'images de la peur devant la folie "technologique" de la médecine. Ainsi ce fauteuil anti-masturbatoire dans cette "chambre noire" où le visiteur perd tout repère spatial, tout repère réel, où le corps se perd dans l'obscurité en face de la seule image (qui s'impose) d'une femme aveuglée et entravée par cet instrument qui révèle la folie thérapeutique du XIX<sup>e</sup> siècle, capable d'inventer semblable appareil! La "raison" qui jugeait cette "folie" apparaît alors dérisoire et pathologique, tout autant aveuglée que sa victime. Ce qui prétendait à la vérité, à la mesure, à l'exactitude participait à une fantasmagorie aussi étonnante que ce qui était jugé déviant.

Cela, des discours l'ont déjà dit: fût-ce par le recours à leur histoire, pointer des moments où certains systèmes hégémoniques ont révélé leurs défaillances, voilà qui devrait réussir à ébranler la foi des imaginations respectueuses. Mais ce que cet environnement produisait sur le visiteur en le mettant en situation concrète de réitération de son dessaisissement devant le "savoir" spécialisé (exclusif, excluant) de la médecine, en lui faisant subir (retrouver) l'épreuve de la perte d'identité (le biographique) devant l'autorité médicale imprenable (la science des cabinets, des hôpitaux, des universités), cela allait peut-être plus loin. On pourrait se demander, s'il n'y a là que la reprise des fictions (et terreurs) concernant l'assujettissement du patient au médical plutôt que l'ébranlement de cette instance? On cherche ce qui menacerait l'hégémonie de ce système, la plus petite fissure dans cet édifice de Savoir. (Était-ce celui-là que métaphorisait ce "faux" musée délabré, ouvert sur ce que s'interdisent d'habitude les "vrais" musées?) Mais n'est-ce pas déjà une fissure dans les murs de cette institution que d'indiquer comment on l'interprète. De cette interpré-

tation, le "Musée des sciences", avec les moyens qu'il mettait en oeuvre, en constituait peut-être la figure; incitant en outre à porter un nouveau regard sur l'institution muséale (musée d'art, musée des sciences) et ses rapports à diverses formes de pouvoir, à un retour, aussi, ou à une reconsidération de l'entreprise et des objectifs artistiques, peut-être...

#### ALAIN LAFRAMBOISE

#### ESPACES DU CORPS, CORPS DANS L'ESPACE

C'est sans trop questionner encore l'excès et l'écart de cette dernière visite des lieux transformés temporairement en "Musée des sciences", que je suis retournée au 1700 ouest, rue Notre-Dame après la fin de l'exposition.

Et il a fallu la démesure, l'effet-surprise du comptage après coup de cette quatrième visite — trois pendant, une après — pour réaliser à quel point la tentation persistante, et comme allant de soi, de privilégier, sans doute avec les artistes elles-mêmes, un ailleurs venu motiver transhistoriquement cette exposition (d'un propos ainsi transporté dans un lieu), pour réaliser à quel point cette tentation avait été non moins tenacement gardée en échec par l'intuition, se confirmant d'une fois à l'autre, que tout ce qui s'éprouvait là s'imposait impérieusement comme l'ici et maintenant de ce lieu marqué-marquant, d'abord.

Du coup, l'entreprise a révélé une première efficacité, une première cohérence, dans son marquage à elle: de même toute l'histoire qu'on a voulu greffer sur ce lieu est-elle la reprise, l'édition revue et augmentée d'une histoire demeurée en reste depuis des siècles, de même le lieu l'accueillant a-t-il vu son propre passé investi, commenté par une intervention à même les traces du rapport de ses formes avec ses fonctions de jadis.

Le premier récit, celui venu d'ailleurs, étant issu de la rencontre, à différents moments de l'Histoire, de pratiques ayant cumulé leurs efforts respectifs dans la course à la Connaissance, dans la prétention à la Vérité: l'investigation scientifique de la médecine ayant trouvé, au fil des siècles, des adjuvants à la diffusion de ses découvertes dans la littérature, le dessin, la peinture, la photographie. Cette recherche médicale isolée ici dans ses arguments de représentation donc, et de représentation particulièrement de son exercice sur la femme. Voilà pour un des pré-textes de l'exposition.

C'est bien, exemplairement, sous la fascination des planches anatomiques regroupées en Atlas, où la sauvage Afrique y rejoint la mystérieuse matrice, que Michelet, à la mi-dix-neuvième siècle, trouve l'issue "démocratique" à l'inévitable problème de la maladie. Affirmant pourtant assister à la réhabilitation et à l'acquiescement de la femme par la science de son époque, il n'en rafraîchit pas moins, ne serait-ce qu'avec passion et tact, ce que des siècles de médecine ont préparé et toujours tenté d'illustrer, lorsqu'il reconnaît à la femme d'être souffrante *par nature*, et à ce titre de commander la protection et la surveillance d'un mari-gynécologue déchiffrant consciencieusement les croquis des traités d'embryologie, et trouvant dans la loi "naturelle" une alliée incontestable pour maintenir hors de l'Histoire la maladie nommée Femme.

Le mystère de la femme-matrice est inépuisable, intolérable; et pourtant la médecine, même lorsqu'elle élucide des aberrations antérieures, se plaît à entretenir, en ne faisant qu'en déplacer la référence, un discours aussi têtue qu'incohérent sur l'étrangeté comme état de la femme, comme sa seule vérité. C'est bien la richesse théâtrale des manifestations de cette étrangeté et des thérapies hygiéniques qu'elle s'attire, qui trouve preneur d'images, preneur de faits, de preuves,

chez les dessinateurs, les photographes. L'acuité plus que jamais scientifique de la prise de vue photographique échappe difficilement au rapprochement ontologique d'une prise de vie qui lui convient presque déjà dans son principe de base et qui convient trop bien à cette médecine médusée par ce qu'elle voit, mais pas encore assez pour ne pas tirer et s'assurer de retrouver le sang-froid de sa dynamique curative après, devant les photos. Le coup de fusil, la coupe photographique: deux façons, si l'on regarde l'envers des choses, de réduire sa propre étrangeté à l'objet.

Cette fascination, tout comme chez Michelet, continue sans doute de travailler à même les images car il me semble que la correction du Musée des sciences telle que proposée par Lyne Lapointe, Martha Fleming et Monique Jean, en véhicule encore certaines déductions quant à la mise en avant d'une vérité de la femme, elle qui demeure peut-être indifférente à toute recherche de sa vérité, avance Derrida.

Avant même l'importation citationnelle, affectée plus ou moins de bricolage, de ces représentations anciennes dans un contexte artistique "post-moderne", certains paramètres sont déjà en place: la science, l'homme, l'objectivité, la vérité, l'art, la femme. Et c'est ici, dans l'exposition en cause, l'entreprise d'abord féministe radicalisant une mise à l'écart si longtemps imposée et s'auto-dynamisant entre la prise pour cible d'un référent archivistique bien sélectionné, l'outrance du parti pris exemplaire ignorant toute femme savante dans la collection d'un actuel musée des sciences en Italie, et l'historique récent d'un discours féministe actif dans le champ de l'art, — c'est ici l'entreprise féministe qui redistribue les paramètres en question: en déportant cette fois la vérité, la vérité nouvelle sur la vérité ancienne de la femme, du côté exclusif de l'art. Un art d'aujourd'hui, opérant notamment par une redistribution des formes. Un art retourné contre son ancienne associée la science et se jetant pourtant le défi de la combattre *hic et nunc* dans un lieu déjà fortement connoté, sinon de science du moins de pouvoir, lieu cible à son tour, obligé à la fois dans la complicité et la démarcation.

Et voici où s'introduit le deuxième pré-texte de l'exposition partageant déjà une teneur de signe, avec le premier, celui-ci retravaillé par la citation dans le cas des dessins ou par la simulation dans le cas des appareillages photographiques et de la salle d'examen, celui-là, par l'occupation choisie et une certaine altération de son espace pris dans sa complexité physique et symbolique de ready-made.

C'est bien ce ready-made d'avant sa participation au Musée des sciences éphémère que visait la dernière visite, post-événement, du bureau de poste. L'édifice déserté s'avéra cependant en être l'irrévocable après, ne pouvant plus se prêter tout à fait à la remise, chacun à sa place, de son espace et de l'événement auquel il avait participé. Dans la grande salle en bas, les très beaux dessins de Lyne Lapointe étaient en effet restés là, bien que privés désormais de l'anamorphose de leur réflexion sur la colonne, et entre les petites fentes des carreaux du couloir de surveillance, la pièce la plus compromettante, la plus lourdement symbolique de ce lieu, les soldats peints au plafond remplissaient encore doublement, dans ce qui restait de l'exposition et dans l'édifice, leur traditionnelle fonction.

C'est à même la visibilité accrue de l'architecture, de l'aménagement intérieur, dont j'ai ressenti comme le vif besoin, que j'espérais pouvoir mieux évaluer une résistance du lieu à l'exposition et y puiser le jeu, l'espace nécessaires à une écriture dé-solidarisée d'un itinéraire (d'une forme donc) que je soupçonnais être lui aussi envoûté par les artefacts cités et par leur propos initial.

Ce ready-made, je l'avais sans arrêt rencontré pendant le déplacement haptique à travers l'installation, sans cesse ressenti sous sa représentation (au troisième degré?) de l'enjeu entre une Loi implacable et une Détresse perforant l'Histoire, éclatant cet espace d'emprunt, des cris de sa parole coupée. L'hystérique, l'imprenable, l'instable, l'inlassablement plastique, le

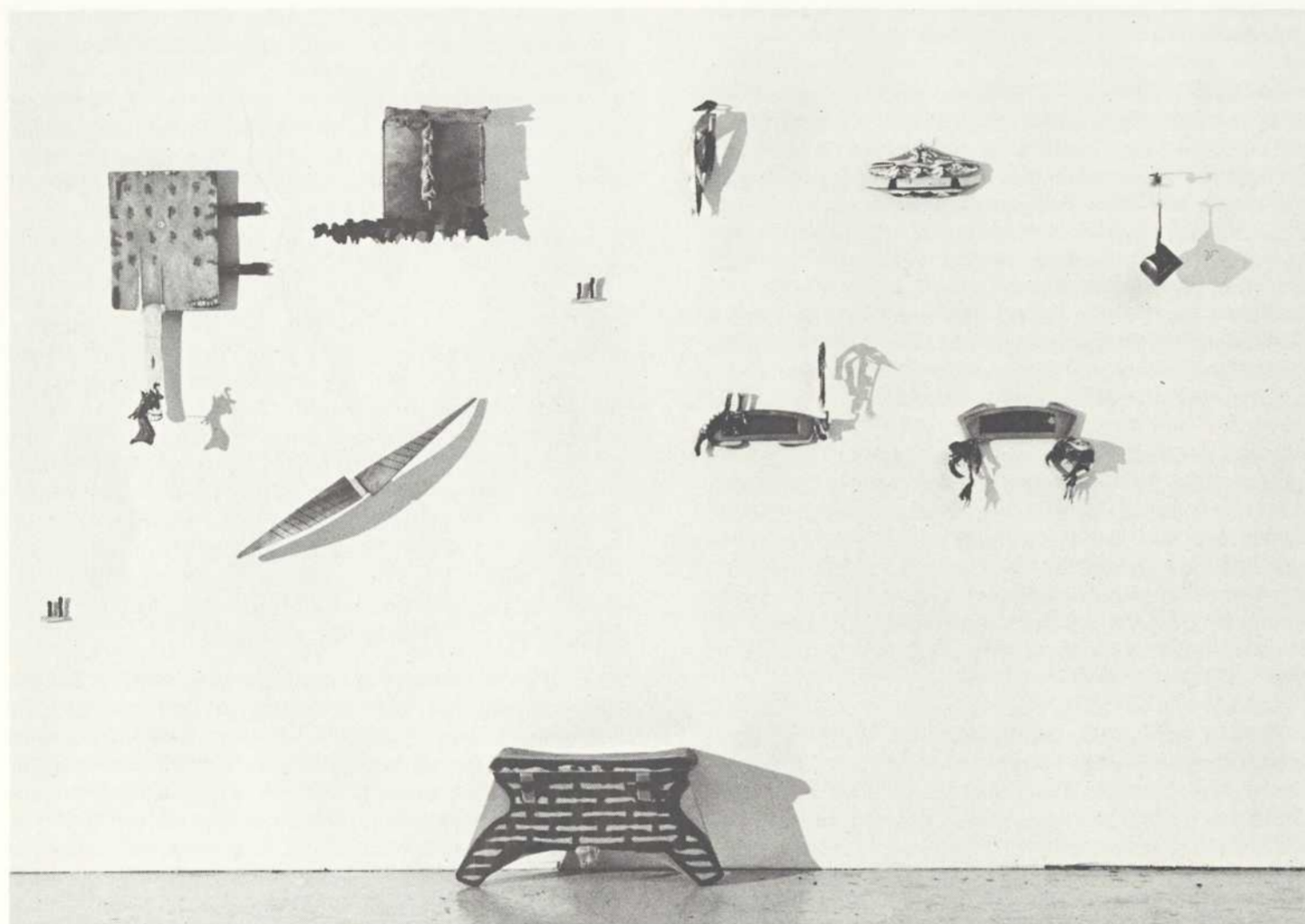
siège de tous les contrastes, du noir au clair, du provocant au ténu, du dedans au dehors, de l'unique au fragmenté, déroutant, contraignant, dérivant à tout moment la logique des trajets de l'édifice. Le spectateur glissant sans relais en position de voyeur, se surprenant à son tour, après la médecine, à traquer l'insondable, l'innommable, l'irreprésentable, essayant d'y voir clair à tout prix, cherchant à ouvrir toutes les portes, osant des initiatives dans un itinéraire incertain, — devinant peut-être soudain que cet éclatement de l'exposition et ce désordre de la femme représentée *hésitaient l'un et l'autre entre une circulation et un égarement.*

Presque trop efficace sur ce point, l'installation. Presque trop mimétique, dans sa présentation d'une his-

toire corrigée des rapports femme-médecine, des conclusions mêmes de la médecine du siècle des Lumières retirant à la femme toute Raison, lui ravissant même celle de son propre corps. C'est bien là que l'installation m'avait le plus *saisie*.

À moins que l'entreprise n'ait furtivement glissé en cours de route vers une histoire non plus à corriger, mais simplement à re-présenter *selon* la Vérité arrogante véhiculée par les propres représentations de cette histoire, et alors la réfection de ce Musée des sciences est indéniablement percutante.

#### MICHÈLE DES CHÂTELETS



Laurent Pilon, *Parcelle de territoire métaphorique*, 1983, résine et matériaux multiples, 279,4 cm X 193 cm, photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.

## F(R)ICTIONS: EN EFFET(S)

Galerie Jolliet, Montréal  
8 février - 3 mars

Il n'y a pas de fiction parce que le langage est à distance des choses; mais le langage, c'est leur distance, la lumière où elles sont et leur inaccessibilité, le simulacre où se donne seulement leur présence.<sup>1</sup>

On doit donc comprendre, suivant cette remarque de Foucault, que ce ne sont pas les choses représentées qui sont fictives ni même le langage qui ainsi les met en représentation, car du langage il n'y a bien sûr que cela. Plutôt que fictifs, c'est-à-dire irréels, les objets seraient comme toujours pris à rebours par le langage, par ce langage qui les prendrait à même son insécable système, sa fatale médiation. Corrélativement à cette problématique complexe des rapports entre fiction et langage, les oeuvres de l'exposition poseraient justement la question du lien qui unit l'oeuvre d'art au champ référentiel pris dans un sens très large, à savoir à la fois l'univers naturel et l'univers conceptuel (impliquant aussi l'écriture, les mots). Double questionnement dont le travail s'étayerait de l'histoire de l'art elle-même dans sa pratique "picturale" et du système de représentation que, peu à peu, elle en vint à produire et à faire affirmer comme conforme à son objet.

Autrement dit, ce n'est pas spécialement le fictionnel de l'oeuvre d'art en général que ces douze oeuvres de l'exposition, organisée par Johanne Lamoureux, affirmeraient, mais celui des systèmes de représentation comme condition restrictive de sa pratique et de sa fonction au cours de son histoire. Systèmes dont l'extrême fiction aurait été privilégiée par le fait que quelques-unes de ces oeuvres en exhiberaient avec une certaine ironie le dispositif scopique, comme aussi un certain nombre de ses "clichés". Ainsi cette huile de Sylvie Bouchard où la représentation voit sa "fenêtre" d'accès éclater, où s'observe également la figuration "gauche" d'un damier qui, de son origine au sein des procès perspectifs du Quattrocento, devient ici simple motif dans une position équivoque de perspective à peine essayée; hésitant entre l'échiquier et la référence à l'histoire de l'art, entre la surface et la profondeur d'une peinture à l'espace d'organisation anémique. Peinture dont la déchirure, exprimée dans le découpage des bordures, des limites, ne fait en réalité qu'ouvrir sur le mur en tant que surface d'exposition.

Donc des oeuvres interrogeant les modes de représentation assignés à l'histoire de l'art (mais surtout sur leur condition de fiction), particulièrement sur celui de la "mise en scène", de l'ouverture théâtrale sur le sujet. C'est donc tout le problème épistémique de la découpe qui est touché, celui de l'inscription du "cadre" dans la représentation ainsi que celui, on l'a vu, de la

perspective en tant que concept (que *prospettiva*), que règle ou code de figuration dominant l'histoire de l'art.

À l'oeuvre de Sylvie Bouchard se joindraient alors celles d'Alain Laframboise, de Louis Bouchard et de Renée Van Halm. La "boîte" que nous présente Laframboise énonce on ne peut plus clairement la clôture de la représentation et peut-être encore davantage celle de toute image, de toute iconographie, voire même de toute lecture interprétative. Boîte dans laquelle la fiction s'installe, où les citations se multiplient, fixées, collées, encastrées, parfois même disséminées, se confondant avec le matériau (bois) laissé nu en certains endroits, avec la couleur aussi, se voyant de la sorte travesties, détournées de leur dessein, et dont on doit préciser qu'elles sont nativement des reproductions de tableaux tirées vraisemblablement de volumes d'histoire de l'art.

Maquette de Van Halm, *Healing*, où se voit mettre en représentation un motif récurrent à cette exposition, le rideau, objet figuratif, voire signe méta-représentatif d'un élément du dispositif théâtral en peinture, double objet de sa critique, à la fois instigateur et victime, voile dissimulateur et son propre écran, ne cachant aucun espace mais l'organisant, affirmant comme pure forme solide ce référent habituellement introductif à la "scène", au sujet en représentation, alors même qu'il se trouve au coeur d'une référence à l'histoire de la peinture<sup>2</sup>. Peinture de Louis Bouchard, *La mano blanca*, laissant flotter rideaux, volets, figures humaines sur une peinture à l'espace de profondeur anéantie, uniformisé par étalement chromatique sur le support, surface ou espace vacant (mais non vacuum), libre à l'installation d'une scène qui ne serait que surface de signes épars.

S'ajouteraient à cette série d'oeuvres celles qui, plutôt que de faire ressurgir avec un certain désir anamorphotique, parodique, quelques formules consacrées dans l'histoire de l'art — et donc se prêter à une fonction rétrospective —, auraient choisi au lieu d'affirmer leur distance par rapport aux référents naturels et notamment à leur iconographie. Des oeuvres qui, délaissant la *mimésis*, rhizomatiseraient plutôt avec ceux-ci. L'oeuvre de Christianne Gauthier, *Bleu de novembre*, ne retient surtout des référents que la couleur (doré de la plage, bleu de la mer... ou de novembre). Couleurs-lieux, couleurs-objets perçues comme des couches ou divisions de peinture, de cette peinture creusée où réside une menue figuration. Allant même jusqu'à faire coïncider un des bords de cette oeuvre avec une forme d'arabesque plus ou moins naturalisante. Découpage donc du support par la figuration.

*Parcelle de territoire métamorphique* de Laurent Pilon parodiant de réels objets fétiches, créant le fétichisme, culturalisant, injectant dans ceux-ci de possibles similitudes formelles avec ces objets traditionnels que l'on pourrait imaginer dés-enfouir d'un "territoire", mais avec cette différence qu'ils sont déjà ici enfouis dans la résine ou remplacés par elle, enrobés de son inanité, créant une sorte de manquement à l'usage, d'absence de signification ou, au contraire, façonnant le sens, l'inscrivant à la façon d'un événement émouvant. L'installation de Céline Baril effectue un renvoi *in situ* plus prononcé encore, quoique menaçant en même temps cette référence. Iconographie du parc, du jardin comme espace délimité de l'usage du milieu naturel (haie, bosquet). Chaque "tableau" recevant scolairement sa légende identificatrice mais dont l'opération de reconnaissance se verrait bien sûr trahie par la matière qui affirmerait son relief, formaliserait son illustration, allant jusqu'à mimer chromatiquement l'objet de son discours: une chaise contre mur, sculpture pourrait-on dire, à l'angle incongru, au vert mimétisant, prend ainsi la couleur de l'espace qu'elle cite avec un relatif ludisme: l'espace vert. *Totems* de Monique Regimbald-Zeiber qui récupère, ainsi que le titre l'indique, une structure connue, liée dans la mémoire à l'environnement naturel, culturel, animal. Objet trafiqué, variant ses plans ou ses facettes de haut en bas, telle une surface de peinture morcelée dont les morceaux inégaux sont fixés sur

une structure fragile, découpée, pièce elle-même d'une oeuvre rampant sur le mur, trouant sur lui.

Le dyptique de photos de Raymonde April synthétise, au maximum, spectateur (ou ce référent inclus, projeté, phantasmé) et photographie: une main pénètre effrontément dans une scène et en réduit, par ses dimensions contrastantes, l'échelle de représentation. Main qui, paradoxalement, comminatoirement, mêle les lieux photographiés au montage, enracinant a posteriori celui-ci dans une "vue" qui dénonce sans brutalité naïve la relativité des échelles des éléments en situation. De sorte que, par superposition, surimpression, c'est tout le signifiant photographique qui s'exprime dans le "sujet" en représentation, faisant *sujet* lui-même, s'amalgamant d'une manière séduisante à l'iconographie de la ville, du lieu, du site, du corps, dont est affirmée ici la fiction, le rêve, la projection. Installation d'Anne Fauteux enfin, sans le moindre doute l'oeuvre la plus dépendante du lieu d'exposition (ce qui ne donne pas l'absoluité à ce lieu-ci), met "en scène" une "échelle" sur le modèle *grosso modo* des échelles de trapézistes. Cette échelle longe un des murs bas de la galerie pour ensuite grimper au plafond en se laissant légèrement pendre puis accrochée alternativement. L'oeuvre vise elle aussi la théâtralité, l'espace scénique d'une démonstration, d'un exploit, d'une maîtrise de cet espace où le corps *pourrait* se représenter mais où il est absent, laissant à cet objet le soin d'organiser sa propre configuration, même s'il ne peut s'empêcher de connoter la théâtralité excessive, caricaturale, exhubérante du cirque.

De même que les modèles théâtraux sont affirmés dans une position toujours méta-représentative, l'iconographie naturelle et/ou culturelle est, dans cette seconde série, énoncée dans sa mortelle appropriation formelle, dans son statut de référence la plus éloignée. C'est pourquoi, renouant avec notre exergue, l'on dira que les choses mises en scène dans le langage (quel qu'il soit) le sont en leur distance même, que c'est en définitive cette distance comme position spécifique de la post-modernité qui fait ici *sujet* en cette exposition. Distance qui est peut-être cette *friction* dont nous parle le titre. Si je n'ai pas inclus encore les oeuvres de Louise Robert et d'André Martin, c'est parce que j'hésite encore à les situer par rapport au reste. Moins démonstratives ou moins scéniques que les précédentes, elles feraient montre néanmoins d'un même jeu de distance mais, surtout chez Martin, par rapport à l'écriture dans son support matériel.

L'oeuvre de Robert, accrochée dès l'entrée, aurait valeur d'ancrage dans le parcours de l'exposition par l'écriture peinte d'un "il était une fois", non ostentatoire mais assez présent pour conférer à cette oeuvre, sur le plan de l'accrochage, une fonction douce d'intromission dans le gouffre fictionnel de la salle. L'oeuvre n'est bien sûr aucunement réductible à ce fragment d'écriture. Des réflexions sur la toile comme support et les limites que celle-ci oblige se remarquent dans ces bordures excroissantes, coupées lâchement à un des bords de la toile et exprimant la texture du support en le découpant. La surface est en constante désorganisation: citation de dripping, stries de peintures qui pourraient aussi paraître s'associer à des lignes d'écriture, traces, motifs... *L'étude pour Opus Incertum* de Martin confronte plus manifestement texte et peinture qui devient vite une tension entre leurs matériaux respectifs, papier et toile. L'absence prononcée de cadre par le pliement recherché de la toile occasionne des passages virtuels recto-verso, sur et sous-face. Par ce pliage, l'oeuvre se trouve à envelopper son contenu (ou à le faire devenir tel) de petits bouts de papiers déchirés, bouts de pages d'écriture qui, dans leur désordre, leur entassement, leur presque engloutissement dans la toile se trouvent à être vidés de toute origine par affirmation idiosyncrasique du support.

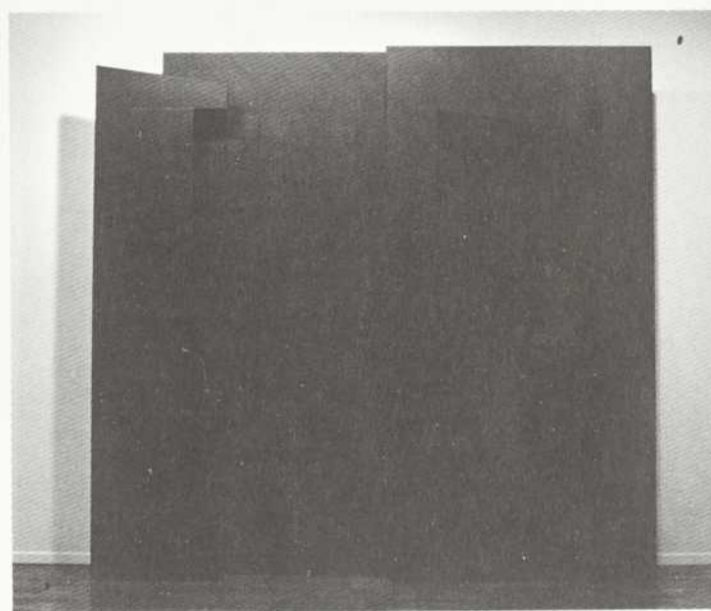
Riche fut donc cette exposition organisée par Johanne Lamoureux qui aura su rassembler des oeuvres dont le pouvoir d'auto-réflexivité, d'implication critique à une histoire omniprésente de la peinture, en fait, tout autant qu'une monstration de l'emprise des codes

"picturaux", le témoignage heureux d'un dé-saisissement de ces modèles régulateurs — et peut-être de l'enfermement peu aventureux d'un catégorique formalisme — qu'il aura fallu, semble-t-il, faire ressurgir dans le tiraillement que l'art leur aura imposé avec un ludisme tout à fait approprié.

PAUL TIFFET

NOTES

1. Foucault, Michel, "Distance, aspect, origine", *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1968, p. 22.
2. Rideau emprunté à une oeuvre de Fra Angelico, si l'on se fie au texte voisin de l'oeuvre de Van Halm, par Johanne Lamoureux lors de l'exposition.



Christian Kiopini, *Ombre*, 1983, acrylique et tartan sur contreplaqué, 244 cm X 244 cm X 31 cm, photo: Yajima/Galerie.

## CHRISTIAN KIOPINI

Musée d'art contemporain, Montréal  
19 janvier - 4 mars  
Yajima/Galerie, Montréal  
19 janvier - 14 février

Au Musée d'art contemporain et à la Galerie Yajima nous était présenté le travail relativement récent de Christian Kiopini. Quelque seize pièces, dont onze au musée et cinq à la galerie, constituaient le corpus d'oeuvres à partir duquel l'on tentera une reconstitution des faits. Monochromes, peintes sur toiles laminées (ou tarlatane) et sur contre-plaqué, fixées au mur mais progressant dans l'espace du spectateur, ces oeuvres favorisent ici un débat concernant la place qu'elles occupent et les problèmes reliés à la spécificité du pictural et son rapport au sculptural et à l'architectural. Étape par étape, l'on verra comment les principales caractéristiques de l'oeuvre interrogent l'objet dans sa relation à un lieu donné et quelles problématiques elles engendrent.

En ce qui concerne l'espace suggéré par les oeuvres de l'artiste, il est à noter qu'il relève plus d'une habileté à *manier* la couleur (monochromie) que de la simple volonté de bâtir avec elle. Trou de mémoire, "continent noir" de la peinture: pendant ontologique proposant un incessant retour à la matière comme repère du vide. C'est à l'exaltation de la couleur que se rapporte tout ce qui émerge de l'oeuvre en termes de matière, de composition et d'espace; parce qu'elle est ce lieu où est condensé ce à quoi l'oeuvre fait référence: du mur au sol, du plein au vide, de la fraction au tout. Mais n'ayant d'autre histoire que celle des regards qui lui sont lancés, elle voudra être nommée à travers des gradations chromatiques représentatives de ce que

j'appellerai "l'intensité", saisie dans un rapport spectateur/oeuvre tous deux convoqués par un contexte en perpétuelle mutation: malaise à vivre le temps de l'oeuvre. Ainsi, redire à ce propos l'espace fragmenté ne sera pertinent que dans la mesure où l'on s'attardera à cette mise en scène de l'insignifiant ("les creux"), d'un lieu en vacance. Et ce sera dans le rapport intime qu'entretiennent l'oeil et l'esprit que se dévoileront les ressources de l'oeuvre. Des rapides coups d'oeil aux lectures les plus attentives, l'analyse se tracera et désignera l'oeuvre comme topique des instincts retrouvés.

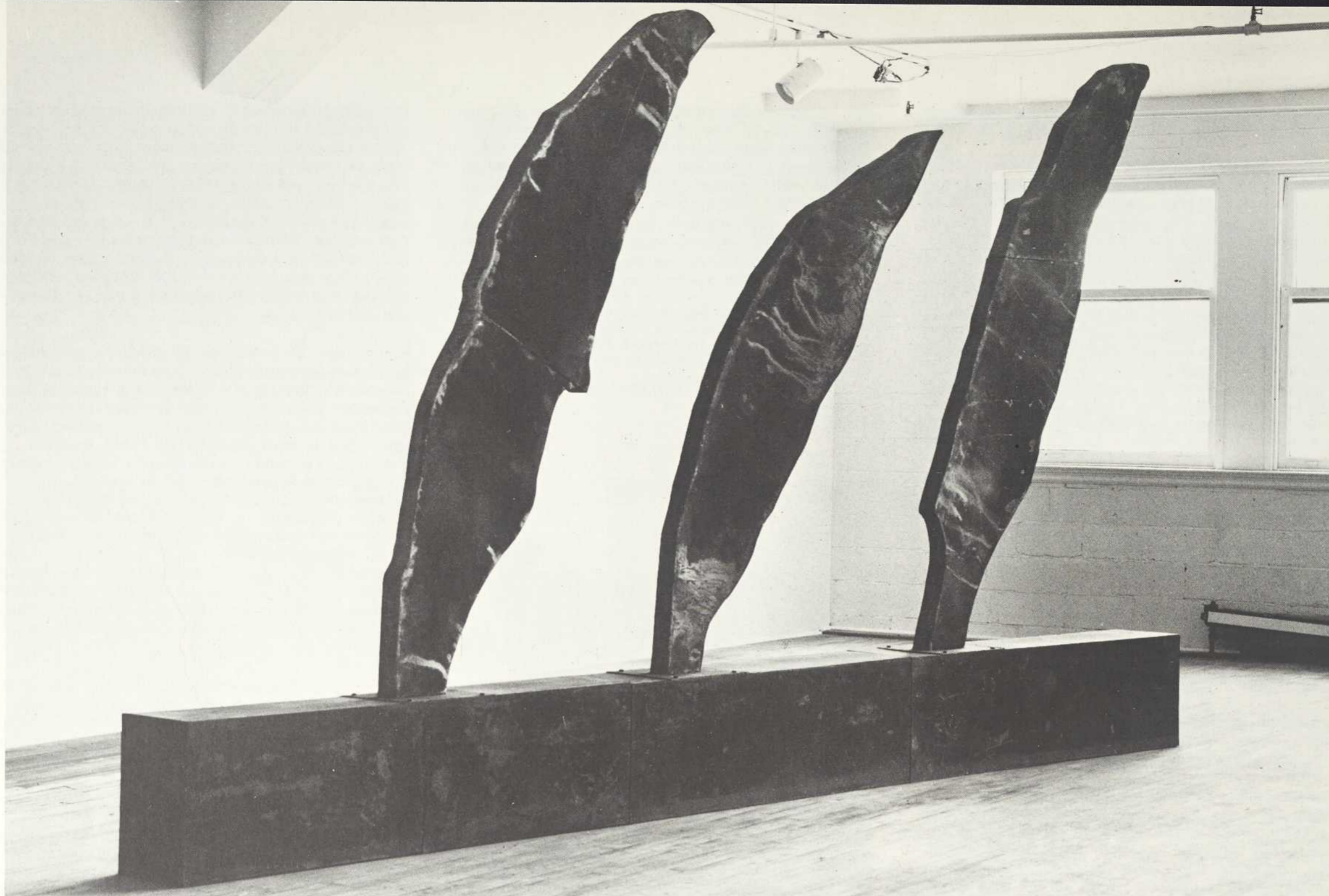
D'autre part, je dirais que les pièces ici présentées proposent un renvoi à la frontière comme à ce qui se lève artificiellement, distinguant ainsi les espaces à respecter; peinture, sculpture et autres modalités du faire étant aux prises avec ce que l'on pourrait désigner sous le nom d'histoire de l'acte, tradition du genre. Et, si la notion de vacuité est soulevée, il serait intéressant de la penser en relation étroite avec un renouvellement possible quant à la circonscription des champs d'opération, à l'élargissement, voire même à la fusion des codes pictural, sculptural et architectural. C'est par la superposition d'"ateliers" de natures différentes (ci-haut mentionnés) que les oeuvres de Kiopini nous font retourner au travail effectué en tant que générateur de sites indomptables, imperceptibles dans un seul temps parce que soumis à des répertoires de "lois" peu compatibles.

En ce qui a trait aux parcours suggérés par les contenus, j'en parlerai en termes de court-circuit, d'amorces de lectures sans cesse recoupées par d'autres. Toutefois, si l'on parvenait à y repérer une quelconque issue, c'est à la prestance de la couleur que l'on devra s'en remettre car c'est à elle seule que revient ce pouvoir d'unification: lutte menée contre ces trouées de sens. Cependant, je dirais que l'oeuvre, s'inspirant de ce qui la froisse dans son rapport à l'essentiel, se dérobe à elle-même et se vide délibérément de tout ce qui pourrait la retenir sur une scène où seule la bonne et due forme fait sage figure; serait-elle alors synonyme de fuite ou voudrait-elle simplement tout effacer et reprendre au degré zéro?

Pour ce qui est de l'impact suscité par l'oeuvre, je crois qu'il se situe moins au niveau des caractéristiques propres aux pièces que dans le fait de laisser le spectateur à l'intersection de routes trafiquées de positions: ralliement des grands courants de l'art... de penser. De plus, étant confrontés à des surfaces en mouvance et à l'inconsistance des positions qu'elles commandent, nous sommes tentés à nouveau par une critique de l'histoire, celle qui s'édifie en posant des choix définitifs. Ainsi, l'on voudra bien comprendre tout ce qu'une oeuvre harcelée par l'exégèse est à même de contenir, ne serait-ce que le fait de pouvoir y souscrire. Selon moi, la reconnaissance des strates surprises simultanément mais revues singulièrement rappelle l'oeuvre dans toute sa difformité, la partie dans sa relation au tout. Non pas que les différentes fractions reculent face à elles-mêmes, mais qu'elles agissent comme ce qui explicite leurs propres rapports à la composition sans toutefois supposer une ligne directrice; qu'elles se conviennent plutôt au montage d'une fable sans introduction et privée de leçons concluantes. Ce qui est à retenir réside donc là où l'oeuvre se prête à de continues interventions, revendiquant un statut d'espace connoté, scène où se rompent les phrases au profit d'une tension toujours croissante et favorisant une plus grande dépense du mot...

En guise de "conclusion", j'insisterais sur la nature du travail en général (sur le lieu, par le biais de la couleur) qui nous amène à repenser la pratique artistique en fonction d'espaces nouveaux, de situations inexpérimentées. C'est par le biais de la désarticulation que viennent à nous ces oeuvres; et c'est en sortant des rangs qu'elles s'énoncent comme participant à la rénovation des principaux piliers de l'indiscipline: place à l'ébullition, aux vapeurs de l'indéterminisme.

HÉLÈNE TAILLEFER



Andrew Dutkewych, *Inca I*, 1983, acier, 4,5 m X 2,85 m X 0,30 m, photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.

## ANDREW DUTKEWYCH

Galerie Optica, Montréal  
7 - 29 février

Andrew Dutkewych nous proposait à la Galerie Optica une étude se rattachant à l'élaboration d'une "matière théorique". En travaillant à partir d'un matériau à "l'état brut" (acier) et en l'organisant de manière à poser autrement les problèmes, il reformule la notion de sculpture dans ses postulats les plus solidement fondés. Par la juxtaposition de diverses propriétés formelles, sont transformés les traits dominants de l'expression sculpturale et ainsi renouvelés les critères de classification. Au centre de la salle, une poutre au sol sur laquelle se dressent trois corps de formes allongées. Dans le coin gauche, au mur, une ligne brisée en trois parties de proportions moyennes. Et, du côté droit, aussi fixé au mur, mais sur piédestal et miniaturisé, ce que nous retrouvons au centre. Nous sommes donc ici en présence de trois façons différentes d'occuper un lieu, chacune d'elles visant à mettre en relief certains problèmes (d'espace et de temps) se rattachant à la matière. C'est donc par le tracé d'un itinéraire à jonctions multiples que se développe le travail de l'artiste.

Ces oeuvres, dès que nous faisons irruption dans la pièce, sont repérées selon l'espace qu'elles occupent. Du monumental (au centre) au miniature (du côté droit), nous revoyons alors la matière sous toutes ses formes: phases de sa croissance vers ce que l'on appellera objet. Aussi, c'est en déambulant d'un élément à l'autre que nous pourrions le saisir dans sa totalité. Certes, au premier coup d'oeil, ces rapports ne sont que temporairement établis ou, au contraire, facilement définis. Ou l'on conjuguera nos efforts pour

mieux encadrer ces restes de figuration, ou encore on en profitera pour étudier la relation du signifiant au signifié. Cependant, est à prévoir une situation où le spectateur baignera dans l'indécision parce qu'il s'avouera incapable de négocier avec ces quelques bribes d'"information". Ainsi, il devra acquérir les qualités du bon joueur, celui qui se nourrit d'initiatives et s'adapte aux circonstances toujours changeantes.

Dans ce sens, je voudrais insister sur l'importance que prend chaque pièce dans le plan dessiné pour le spectateur, les parcours suggérés par la disposition des oeuvres. Pour n'en citer qu'un parmi d'autres, je soulignerais celui qui nous amène à penser la notion de place non comme ce qui nous est donné mais comme ce qu'on s'approprie. Cependant, il ne s'agit pas de faire ici le procès de nos habitudes de lecture mais bien de comprendre comment on peut s'articuler à partir de sites de natures différentes. Au mur ou au sol, les oeuvres sont dressées de manière à rendre explicite le travail de l'oeil dans son rapport à la dynamique du corps: conscience d'un lieu qui bouge, des places que l'on choisit face à ce qui se présente à nous. En appelant et le regard et la marche, les lectures possibles s'accumulent et notre perception s'aiguise parce que l'oeuvre exige que nous prenions position; d'en rendre compte ne peut être autre chose qu'un simple point de vue. De là, sera réfléchi ce que nous pouvons recevoir de l'oeuvre et ce qu'elle garde pour elle (même dans sa forme "éclatée"), occupant aussi une place mais qu'il nous est impossible de prendre. Ce qui se fixe alors comme enjeu est de l'ordre du retour à soi comme ce qui "excuse" nos positions.

En ce qui concerne la matière et ce qu'elle pointe au spectateur (espace-temps, matérialité), il serait intéressant de mesurer son énergie potentielle, creusant

jusqu'où attendent ses principales sources de justification. Le temps ayant laissé son empreinte (rouille), on remarque surtout ces oeuvres en fonction de ce matériau "travaillé" par l'environnement. C'est ainsi qu'à son tour le spectateur s'infiltrera dans les tissus poreux de la composition, fuyant la forme dans son absolu. Quant à ce dessin particulier des oeuvres ("défigurées"), je crois qu'il serait plus opportun de ne le considérer qu'en rapport avec les proportions qu'il prend et le dispositif d'installation choisi. Non pas qu'une possible référence à la figure soit exclue, mais bien parce qu'elle s'avérerait ici sans issue, sans espoir de retombées en ce qui regarde le travail sur la matière. Du reste, il faudrait sûrement revoir l'analyse de la figure, elle qui tend souvent à sombrer dans un discours à forte teneur idéologique. Si l'oeuvre de l'artiste semble se tisser autour de la notion de particularisation de la substance en dépendance d'un lieu, il nous reste quand même l'alternative de spéculer ou non...

En dernier lieu, j'aimerais souligner cette passation de pouvoir entre l'oeuvre et le spectateur: terrain d'attente en ce qui intéresse l'art en devenir. En m'imposant un lieu qu'elle me laisse par contre investir, l'oeuvre rétablit ainsi l'équilibre entre les partis opposés, la circulation d'énergie s'effectuant plus librement: explicitation de la corrélation. De plus, je dirais que c'est en comparant les situations, mais négligeant les conventions et l'immuabilité qu'elles supposent, que s'ouvrira à nous un champ d'expérimentations nouvelles; que c'est en produisant à partir de recoupements que se révéleront les points communs et une série de besoins nouveaux, lesquels seront appelés à être comblés, ne serait-ce que par envie de les dépasser.

HÉLÈNE TAILLEFER

## LISE BÉGIN

Musée d'art contemporain, Montréal  
19 janvier - 4 mars

Les oeuvres de Lise Bégin ont été remarquées une première fois à Montréal (l'artiste est de Québec) lors de l'exposition de groupe "Photographie actuelle au Québec", qui avait lieu en janvier 1983 au Centre Saidye Bronfman.

L'artiste présentait à cette occasion des collages réalisés à partir de photographies et de matériaux divers qui avaient l'intérêt (dans le cadre de cette exposition) de questionner les limites généralement admises du médium photographique, entre autres sa capacité à reproduire le plus "objectivement" possible une réalité.

Avec cette série "d'images", l'artiste nous obligeait à reconsidérer une approche photographique traditionnelle (celle d'une description orientée à partir d'un point de vue) pour en arriver à reconnaître dans l'objet photographique, l'importance de la métaphore, ou encore de l'allégorie.

Un an plus tard elle présente au Musée d'art contemporain de Montréal, une série d'oeuvres qui reprennent sur une échelle plus "importante" (tant par leur nombre que par l'institution qui les accueille: le musée) une proposition que le conservateur Charles Lévy qualifie (dans un texte d'introduction à l'exposition) "d'une autre photographie... la photographie de la photographie en somme".

Nous y voyons quant à nous le reflet de deux problématiques principales.

D'une part la notion de vie privée (et de création artistique) perçue dans les rapports qu'elle peut entretenir avec la notion de diffusion (ou encore de vie publique, ie. "l'exposition"); puis dans un autre ordre d'idées, les rapports que peut entretenir la photographie avec d'autres médiums (comme la peinture), rapports obtenus par procédés de collage et/ou de montage.

Nous croyons que les références faites par l'artiste (et ses oeuvres) à sa vie quotidienne (dès lors perçue à travers la pratique de son métier), références médiatisées par la pratique du collage (utilisé pour "recoller" les pièces éparses — de sa vie? — et tenter ainsi d'en résoudre les contradictions), sont moins de nature critique que fétichiste.

En ce sens, l'exposition de ses oeuvres respecte l'image traditionnelle (depuis les débuts d'une modernité qui correspond par ailleurs aux débuts du médium photographique) de l'artiste, vu comme un être animé du désir de rendre compte (d'une façon officielle) de sa vie dès lors perçue comme exemplaire puis fétichisée (à son tour) par des objets qui ont acquis au cours du processus de production artistique, une valeur sur-naturelle qui les transforme dès lors en "objets d'art".

Quant aux collages et/ou montages "exposés", il nous est difficile d'en saisir un sens particulier et ils ne remettent guère en cause l'illusion de la représentation, qui en demeure (plus traditionnellement) la qualité principale.

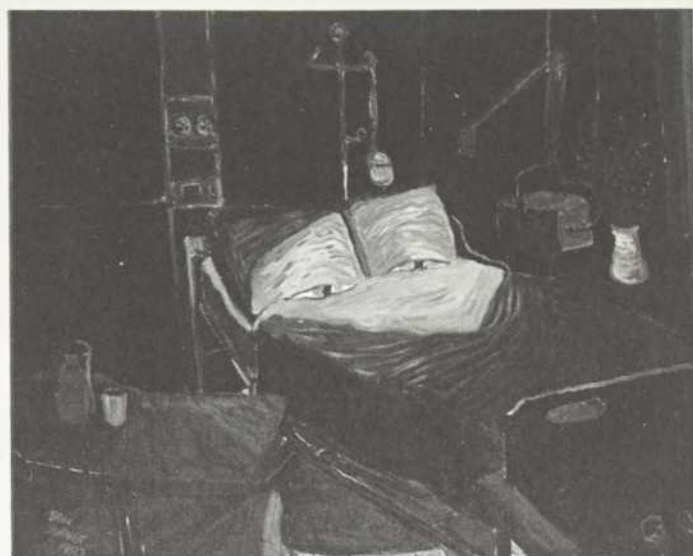
La proposition de l'artiste nous semble ambiguë dans les rapports qu'elle suscite entre la peinture (cf. les petits tableaux), l'architecture (les petites maisons) ou l'installation (l'oeuvre *Rafale*) et une pratique photographique sophistiquée (la série *la Carte du Tendre*) qui demande à être lue comme une trace et non (plus simplement) comme objet de contemplation esthétique.

On souhaite que l'artiste "expose" plus clairement les rapports qui régissent l'inscription de sa pratique artistique de type intimiste dans le domaine public, puis ceux qui sous-tendent son utilisation des techniques de montage et de collage.

MICHEL GABOURY



David Bolduc, *Iron Horse*, 1983, acrylic, ink and paper on canvas, 167,6 cm X 175,2 cm, photo: by George Zimbel, courtesy Galerie Don Stewart.



Brian Burnett, *T.V. Support System*, 1983, acrylic on canvas, 167,6 cm X 205,7 cm, photo: courtesy of the Saidye Bronfman Centre.



Rae Johnson, *Vacation #2*, 1982, acrylic and sand on chipboard (two sections), 243,8 cm X 243,8 cm, photo: courtesy Mackenzie Art Gallery.

## DAVID BOLDUC

Galerie Don Stewart and Art 45, in collaboration with  
Galerie Gilles Gheerbrant, Montreal  
February 4 - 23

## E(X)CHANGES

Saidye Bronfman Centre, Montreal  
January 17 - February 16

## CHROMAZONE

Concordia Art Gallery, Montreal  
February 8 - March 3

Perhaps in an unacknowledged celebration of Toronto's sesquicentennial, Montreal, late this winter, saw an uncommon host of contemporary Toronto painting.

Of the fifteen artists represented among these three exhibitions, none is over forty, and while their youth shows verve and energy, it also speaks of their status as the children of Expressionism, and the easy or uneasy relationship they have with that tradition, marks the manner in which they wear their heritage.

Aware of the violence I do to their individual distinctions, and ignoring some exceptions, I would like to treat the participants of these shows as being members of one or the other of two types.

The first group is constituted solely by David Bolduc, natural successor and heir to pioneer abstract Expressionism. On the other side are the ChromaZone group and the ten artists of E(x)changes (Michael Merrill, Cathy Daley, Brian Burnett, John Scott *et al.*) who, together, represent the descendants of figurative Expressionism. This division establishes two opposing cosmologies, and illuminates an informative difference.

Ever precocious, David Bolduc appears with all the confidence, maturity, and relaxed skill of a much older master. But this is simply a first order response, limited to the satisfaction and resolve produced within the frames of the work. What is the significance of such strong harmony? I suggest it describes an attitude in concert with the world it perceives. Bolduc's paintings project a benign environment, his bouquets and fruit trees evoke a munificent nature and his use of scraps of words, letters, and printed matter, as collage elements, in this instance, forms a sense of the media as a source of connection to both the distant and the past.

Bolduc's use of the *line* is particularly noteworthy: he rings the changes of all its functions: lines designating borders, indicating directions and flows, forming figures, shapes and letters. Lines found in corrugation and raking, crosses, crescents and spirals. Lines determining structures and frames, drawing ladders and branches.

The anthropologist Clifford Geertz has an apposite and analogous comment, on the Yoruba tribe of Nigeria:

The Yoruba associate line with civilization: "This country has become civilized," literally means, in Yoruba, "this earth has lines upon its face."

...[The Yoruba concern for line] grows out of a distinctive sensibility the whole of life participates in forming — one in which the meanings of things are the scars that men leave on them.<sup>1</sup>

What is primary for Bolduc is the affirmative capacity to make a mark — as a sign of both cultural and personal presence. Making marks defines the artist as the producer of ritual-bound objects, with an integrated relationship and access to a larger community of observers.

For the others, the figuratives, the artist is portrayed as an urban exile, whose act of painting both defines the boundary of separation and provides a point where contact can be breached. Against Bolduc's civilized and educated linearity, they posit a violent tonality — raw, garish slapping of an anxious cityscape. Again, while the visual perception of unease is only of the first order, a function of unsettled novelty and disorientation, it is also indicative of a more substantial condition of distance and despair. Adopting a retrosymbology, almost by rote, they have re-introduced the iconography of good and evil as active forces. The reliance on this symbology is closely related to and recapitulates the vision presented of the artist's role in society. As another anthropologist, Mary Douglas, has written, in discussing the cosmology of witchcraft, "it takes a certain kind of social experience to start to worry about the problem of evil. Not everyone can perceive it as a problem at all."<sup>2</sup> As secular demonologists, the figuratives have revitalized a forgotten animus. With Brian Burnett's sinister floating eyes among the trees of the city, we have the projection of a hostile, malevolent environment. Here nature is not bounteous, but haunted.

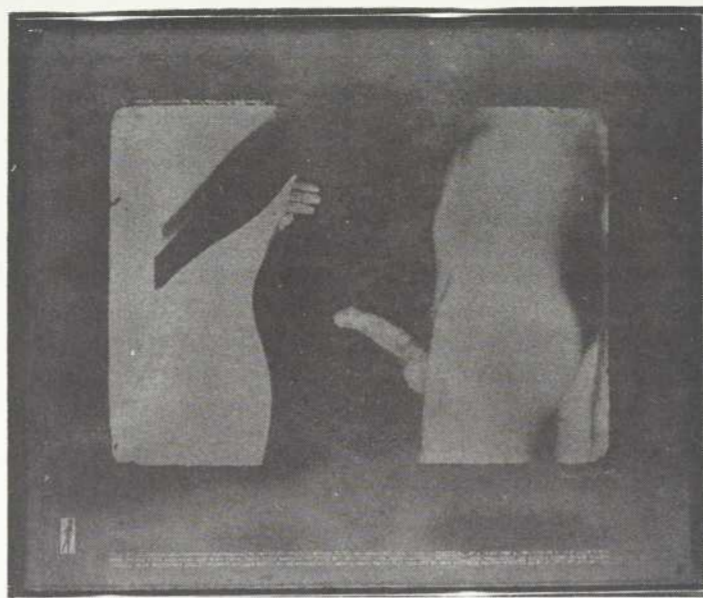
In a Manichean rejection of external mediation, language and the media, especially television, are depicted as the source of a kind of plague. It is interesting that William Burroughs should be enjoying a bit of a revival now, when we recall his notion of words as "virus," for the concepts of poison, pollution and plague are of particular importance to evil-fearing cosmologies. Anti-media, and often anti-intellectual, the figuratives appeal for an antidote to the unsavoury influences of established forums. Art, in its ability to render and depict, is granted the power of immediate and direct transmission, against the uncertainty and distortions of mediating agencies. While artists of this century focussed their critical attention on the institutional context of the art activity, here the innovation is in the attempt to refute and overcome the authority of the framework by claiming direct and immediate contact.

Defined by their reception, these two artist types delineate distinct communities and relationships to those communities; Bolduc's cosy and cosmopolitan accommodation and the dread and guilty frenzy of the figuratives draw quite different boundaries through and around the city they happen to cohabit.

#### ROBERT GRAHAM

#### NOTES

1. Quoted in LIEBERSON, Jonathan, "Interpreting the Interpreter", *New York Review of Books*, March 15, 1984, pp. 39-40.
2. DOUGLAS, Mary, *Natural Symbols*, (Harmondsworth: Penguin, 1978), p. 145.



Michael Snow, *Projection*, 1970, two colour lithographs on Arches paper, 51 cm X 61,2 cm.

## MICHAEL SNOW

Agnes Etherington Art Centre, Kingston  
January 29 - March 4<sup>1</sup>

In the adult, novelty always constitutes the condition for orgasm.

Sigmund Freud

It is best to approach this monumental retrospective of *Walking Woman Works* (1961-67) through a work which stands, both chronologically and ideologically, on the periphery of the exhibition. The 1970 lithograph *Projection* is cloistered away in a far corner of the exhibition, in a small room which also contains the initial working drawings for the W.W. (*Walking Woman*) image. Produced three years after the "official" end of this series, *Projection* gives both the artist and the viewer a chance to reflect on the intent of series.

The image is a blow-up of an out-take from Snow's 1964 film *New York Eye and Ear Control* (subtitled "A Walking Woman Work"). Printed in white ink on black paper it is initially a very difficult image to read, and Snow suggests that this was a deliberate attempt to re-create "the way you see a film image on a screen, where there is no light in the dark part" (catalogue text). In the lower left corner of the print is a small W.W. image which stands as the symbol of the series and Snow's trademark. Next to this running across the bottom of the print is the following text:

TITLE. EXCUSE. EXPLANATION. ENDORSEMENT. RATIONALIZATION. EQUIVALENT. ANALYSIS. DEFENSE. EXTENSION. COMMENTARY. (SUB-TITLE)---PROJECTION. OF A FRAME FROM A 1964 FILM TO A 1970 LITHOGRAPHIC PRINT. PRESENT FUCKS PAST. WHITE INKS BLACK PAPER (LIGHT FUCKS DARKNESS. WET FUCKS DRY. SOFT FUCKS HARD). MALE CHAUVINIST PRINT. THE — KING WOMAN MEETS HER MAKER. A SYMBOL — MINDED EXAMPLE. CUNTLESS PRICK PRINTS=FAKE FUCK. ENLARGEMENT ART. HARD-ON/CUT OUT. PRESENCE MAKES ABSENCE. TOKEN POKIN'. FLAT FUCK. ART OF LOVE. MUSEPOSED PRINTER COURSE. 16MM. 8" .5'. 18" X 13 1/2". 24" X 20"-LAY.

At first glance both image and text appear to be sensationalistic and the product of another one of Snow's witty punning games, e.g. "The phallic image also relates to film projection; it's a pun but it's also true" (catalogue text). But a prolonged look exposes its position as a trope which reveals the structuring absences underlying the W.W. series.

In this print the W.W. image takes on a negative position, in contrast to her positive, cutout presence in the

series, and is acutely fucked by the male presence whom we must assume is the artist/maker. It is in this sense that the "PRESENT FUCKS PAST," that "PRESENCE MAKES ABSENCE," and the W.W. meets her "maker." With this retrospective gesture Snow has layed open the series and revealed the libido that guided its making. The continual distortion of the W.W. becomes a violent, aggressive act, rather than mere formalist freeplay. By violating the form of the W.W. Snow forces us to notice its position within the series; and it is an awareness of this violation which constitutes the content of the W.W. series. With this in mind we can read the series on a number of levels.

When first encountering this exhibition one is immediately overwhelmed by Snow's variations on the W.W. theme. This is quite clearly the product of a fertile and wide reaching mind. But the question that must be asked is whether this is merely novelty for the sake of novelty? Was Snow simply attempting to engage in what might be called an "erotics of the New"? From his statements about the work this would appear to be true. In his 1962-63 text, "A Lot of Near Mrs.," Snow outlined his W.W. project: "Repetition: Trademark, my trade, my mark"; "My subject is not women or a woman but the first cardboard cutout of W.W. I made"; "A representation can be used for something else. I will take orders for any use to which 'she' might be put. *Art pimp*. Lady fence, lady table, lady chair, lady lamp, rubber (ballon) lady, water bottle lady, fur lady, stained glass lady, lady road sign, lady shovel, lady car, lady dart board, lady hat rack, leading lady, first lady, lady like."

In this statement and certainly in this exhibition it becomes clear that Snow subverted the representational status of the W.W. image to the point of destroying any discourse with that image. As such we are presented with a configuration of opposing forces, which on the one hand offers a mass banalization of content through the repetition of the W.W. image, and on the other a formal impulse toward the New (foldages, assemblages, construction, multi-media). But there is a consistency, a blurring of contradictions, in Snow's experimentation which belies the New, so that even the New becomes stereotypical. For Snow the process of perception appears to have become an aesthetic end in itself.

But perhaps this is to underestimate Snow's project, for these observations are made only within the context of the exhibition where everything is reduced to a representational status. Instead we must acknowledge that Snow both proffers and negates an "erotics of the New." But it is only with the knowledge of *Projection* that an understanding of this antinomy is possible, for in this print Snow replaces an "erotics of the New" with an "erotics of the Self." What was once the presence is now the absence, replaced (fucked) by a new guiding presence, the New is subsumed and directed by the Self.

I suggested above that it was perhaps impossible to see these works as New within the context of an exhibition which reduced all the works to a representational status; an ordered way of seeing. In an interview with Louise Dompierre (curator of the exhibition) Snow looked back over the series and offered the following observations:

I was interested in seeing — often I would see things, signs or anything as art because if you turn on our art perception way of looking, you can look at anything as art; what it is is a trained way of looking. Art galleries are places where art is placed; you come in and turn on your trained way of looking so I wondered what would happen if one made something that was art and put it in other settings. Would it still be art? Could you see it as art? Would other people see it as art? What kind of interrelationships would develop?

In this passage Snow suggests that we, as viewers, bring to every experience certain patterns and viewing orientations, which include specific expectations, and which filter out unnecessary (or what we consider unnecessary) external stimuli; in this case those stimuli

which would deny the object an art status. If, Snow postulated, we moved art outside its typical environment, outside of our experience patterns, would it still be art? Although Snow was not among the first to make these observations, his work of the early 1960s does stand as an instance of the desire to transgress the restrictive boundaries of modernism. Long before Keith Haring, Snow was placing his W.W. trademark in the subways and on the street; attempting to break down our "art perception way of looking," our drive toward order in the perception of art. In doing so Snow suggests that the purpose of art is to reveal the sensation of things as they are perceived and not as they are known. Even a cursory glance at the exhibition reveals Snow's delight in making objects unfamiliar and discontinuous, in breaking down our relationship to things. The foldages, the canvas constructions such as *Gone* (1963) or *Interior* (1963), and the mixed media constructions such as *Morningside-Heights* (1965) or *Sleeve* (1965), all increase the difficulty and length of perception, all act on "our art perception way of looking." But what is seriously lacking in this exhibition is a sympathetic documentation of Snow's "lost" art; his subway art, furniture, curtains, magazines, books; and not only these "art objects" but the cultural acts that accompanied them, i.e. the placement of the work in a cultural space (as adversed to a museum space), on construction sites, the door of an automobile, in the crowds at Expo 67. The irony of Snow's statement lies in the fact that everything in this exhibition has been brought back into an ordered way of seeing. These are things/events which might have placed the art in question, and instigated an "erotics of the New."

Yet once again the position of *Projection* comes into play. In this work Snow, in a formal sense, completely transgresses the traditional concept of the print and film-still, but more importantly alters our perception of the W.W. series. So that works that originally were intended to encompass a cultural act and an anti-museum act now (in relation to *Projection*) reveal themselves as a sexual act; and once again "our art perception way of looking" is called into question, but no longer in merely a formal sense.

I have suggested that the works in this exhibition are about formal freeplay, about the erotics of the New and the Self, about the restrictive nature of exhibitions and retrospectives, and sexuality — but it seems that they are also (or perhaps wholly) about something else entirely. They are concerned with what is unsaid and undone, with those absences which form the deep structure of meaning. In Snow's work it isn't just that "PRESENT [art] FUCKS PAST [art]," or that after the series had ended critics, curators and viewers reduced its potential for meaning to formalist freeplay. It has more to do with our desire to use art as a means of denying our expectations and experience patterns so that we may experience the erotics of the New. But sooner or later in an effort to establish meaning for the work we constantly re-structure and re-order the art into a signifying whole, so that we may give it some representational status. In *Projection* Snow suggests that art will always be used as an "EXCUSE. ENDORSEMENT. RATIONALIZATION. DEFENSE." of itself, it is in its own right a desire to order meaning. Whether in the realm of performance, video, installation, multi-media, word art, or whatever, we are faced with object/events that cannot deconstruct themselves, only the viewer can do this, and more often than not there is nothing there to initiate that desire. We constantly deny the *absence* that structures, and seek meaning only in the *presence*.

#### BRUCE GRENVILLE

#### NOTES

1. In the coming months this exhibition will travel to the Dalhousie Art Gallery, Halifax (May 31 - July 1, 1984); the London Regional Gallery, London (July 15 - August 26, 1984); the Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (September 13 - October 21, 1984); and the Art Gallery of Ontario, Toronto (November 3, 1984 - January 13, 1985)



Barbara Kruger, *We will undo you.*

## THE REVOLUTIONARY POWER OF WOMEN'S LAUGHTER

A.R.C., Toronto  
February 4-28

*The Revolutionary Power of Women's Laughter* came to Toronto preceded by two misrepresentations. One was an article in *Vanguard* magazine by a New York critic. The other was the title itself. Both led to disappointment on seeing the exhibition, but we need only deal with the second since it is integral to the exhibition, although not necessarily serving it or the artists: Mike Glier, Ilona Granet, Jenny Holzer, Mary Kelly, Barbara Kruger and Nancy Spero.

An immediate reaction to the exhibition was that there was no laughter — in the work or on the part of the audience. There was some depicted "shouting," but no laughter. In what sense is laughter taken in the title? And in what respect is this "revolutionary power" power or revolutionary? Since this is a thesis exhibition and the works are taken as examples, the theoretical framework as set out by the curator Jo-Anna Isaak in her accompanying text has first to be stated.

This framework is French theory of the Text based on Jacques Lacan, Julia Kristeva and others, synthesized and popularized by Roland Barthes. "Text" is broadly conceived as a signifying practice in general: thus the language works in the exhibition (Holzer, Kelly), the photo-textual works (Kruger), and the more "traditional" painting forms (Glier, Granet and Spero) all fall under its purview. If "the speaking subject is subjected to and constructed by language," we can take language here also to be syntax of images or the relation between an image and a text. "Subjected to and constructed by" can mean subjected to the image-prac-

tice of mass-production, for instance advertising that constructs a subject and a look, as well as the construction of codes of representation in artistic practices and conventions. These codes, conventions and representations are part of the symbolic order which is constituted by the "Law of the Father," an order that represses "what is termed variously the discourse of the Other, the desire in language, or what for the French feminist theorists of female 'difference' is the female." All the same, logically, these are represented within and between the interstices of the text.

Not only is the subject constructed in totality, reality is as well. Reality is taken as a text, as what is already written, a structure of "domination in this form of society (call it the paternal, the phallic, the symbolic)." How does one confront that order? "To accept the text, to remain within the symbolic function..., is to be subject of others' discourse — hence tributary of a universal law... To reject the text is to find oneself alien, silent or exposed to the psychosis that appears on the signifying borders of our culture. The only alternative is to seek the *pleasure* of the text, either by playing upon the codes already in place, or by finding passages through them, in a word the French recently have re-activated in English — *jouissance*. It is the potential of this *jouissance* that the exhibition 'The Revolutionary Power of Women's Laughter' intends to explore... The exhibition constitutes a reading of the text which is no longer consumption, but play." But perhaps play is only the ruse of consumption. It remains to be seen whether "play" is the only alternative, or whether "pleasure" itself and its attendant critical practice have been determined in a specific moment in late capitalism, where activity can be reduced to its simulation ("play") in textuality.

"Reality," "text" and "play" are three terms we should interrogate; but given the review format, we can con-

centrate on "play," which all the same should not be thought as the mediating term between "text" and "reality." To maintain some relation to activity, or critical effectivity (but the limits of this effectivity are blurred in this theory), we have to keep some distinction between "text" and "reality," which is where "representation" enters, in order that the "revolution" does not remain textual. And what if we should think that the work in this exhibition is more "serious" than this "play"? Contrary to Isaak, it seems that the work does deal with consumption, not play, but not a passive consumption, rather a readdressing of the conditions of consumption.

Thus the work in this exhibition does not "constitute a reading of the text" but addresses an audience. The work is only partly directed to other texts, to "intertextuality," only insofar as some may use the conventions and strategies of advertising. The work is addressed to an audience, and in some cases an institutional setting. (Although that audience may be recuperated into a textual theory as no more than the text: a "tissue of quotations.") Behind that address, which is an intention and not merely a (textual) strategy, is an announcement, which brings the work into relation with its institutional setting. This announcement, besides the address to the viewer, is directed to power, but by assuming power for itself, power is not avoided through play.

If the code attributes identity and "reality," it can be played against through "the fundamental discoveries of modern linguistics and psychoanalysis — discoveries made possible by the opening of the gap between signifier and signified [which] had a radical effect on the understanding of the operations of signifying systems." This has had the double effect of, on the one hand, displaying the mechanisms whereby a signifying system, which is really in a state of continuous process or production, loses its transparency and immediacy, and on the other hand, opening the space for a manipulation of the code "through play, jouissance, laughter. 'A code cannot be destroyed, only played off' (Barthes)."

Are these the constructions and conditions by which these works address us in the gallery? What are the codes Glier, Granet, Holzer, Kelly, Kruger and Spero play off? It seems that Glier, Granet and Spero play off and reinforce pretty traditional graphic conventions: there is a play only in the content as a simple reversal of value. For instance Mike Glier's banal photo-lithographs, the caricatures in *White Male Power*, by the only male in the exhibition, are juxtaposed to the heroicizing of hitherto passively represented subjects and elevation of "craft" in his two *Shouting Women*, painted robustly on stretched fabric. Similarly Ilona Granet simply presents an image in *Bums/Bombs* rhetorically equating authority and weaponry. This literally is sign painting according to iconic conventions, not a sign system nor the disruption of a code or the conditions of address. Nancy Spero's scrolls of multiply hand-stamped figures overlaying a range of representations of women are *images* of "the jouissance of the female body" not "an alternative inscription." "Difference" is there by declaration, as in Isaak's text: thus the function of the Hélène Cixous quotation in Spero's *Let the Priests Tremble* ("Let the priests tremble, we are going to show them our sexts! Too bad for them if they fall apart discovering that women aren't men, or that the mother doesn't have one.") The running, dancing figures in *To the Revolution* are images calling forth the code, which is the title as well, in the same manner as a cliché, signifying "revolution," "liberation."

The more formal, "theoretical" work in the exhibition is that by Holzer, Kelly and Kruger. Significantly, it is language and photographic work in these cases, work that is more open to manipulating commercial codes and representations; and women are not so much represented in these works as they are positioned. These are positions of construction and address, which are inseparable.

Isaak signals Mary Kelly's well-known and well-travelled *Post-Partum Document* as the historical and theoretical basis for the exhibition. It is a significant work, and the one that probably most satisfies the criteria of Isaak's essay for the construction of sexual difference. In Kelly's piece, this construction takes place through the socialization process of the child, which is that of the mother as well. It is here that Kelly makes her intervention into psychoanalytical theory on the part of the mother's desire and the possibility of female fetishism. On the other hand, the work intervenes into artistic practice — what is thought of as a "natural" women's practice in art — and into the institutional museum apparatus. She says "the framing, for example, parodies a familiar type of museum display insofar as it allows my archaeology of everyday life to slip unannounced into the great hall and ask impermanent questions of its keepers," although the parodying of codes here is not so apparent as the intervention of its content.

The last of the *Documents*, Part VI, was shown at A.R.C.: "Pre-writing, alphabet, exergue and diary," but without the notes that usually seem to append its exhibition. The piece closes the socialization process with the double loss to the mother through the child's full entry into the symbolic order through language and schooling. This is displayed by the three registers of the child's script and her own writing on fake Rosetta Stones.

It is significant that Kelly does not use images of herself or her child in the work intending rather to display femininity and motherhood not as natural and pre-given entities but as social constructions and representations of sexual difference within specific discourses. For her part, Barbara Kruger takes advantage of the conditions but not the images of advertising. The photo-stat blowups of found, but staged, photographs and her own scripted texts have the look of advertising. But their own power exceeds playing off advertising's codes. While Kruger uses the indexical shifter "you" to great effect, there is no doubt who is addressed by that "you" in its repetition: "You are seduced by the sex appeal of the inorganic"; "You thrive on mistaken identity"; "You have searched and destroyed"; "Memory is your image of perfection." It is not an intertextual effect that the shifter would lend support to, but a direct address to its viewers who are positioned differently according to their sex.

While Kruger plays off the directness of advertising, Jenny Holzer plays on the formal strengths of art strategies. We have seen the *Truisms* and *Inflammatory Essays* already in Toronto as part of an A Space series where the *Essays* were placed in the street week by week. At A.R.C. fifteen were placed in a Carl Andre checkerboard on the wall. In theory, identity is subverted here, not by repetition, but by contradiction of the ensemble of statements. In reality, the statements are contradicted by their formal presentation and their inability to subvert gallery codes and contexts even when they are placed in the street.

Both Holzer and Kruger address the viewer within an abstract, generalized field, like advertising, the conditions under which we are commonly addressed, and in the case of Kruger's work, women are socially constructed. Mary Kelly's work, on the other hand, deals with common but specific social and economic constraints. The most theoretical, it is also the most personal, and consequently the most satisfying work in the exhibition in its struggle between the two.

#### PHILIP MONK

#### NOTE

1. All unacknowledged quotations are from Jo-Anna Isaak's essay.

## ROLAND BRENNER BILL WOODROW

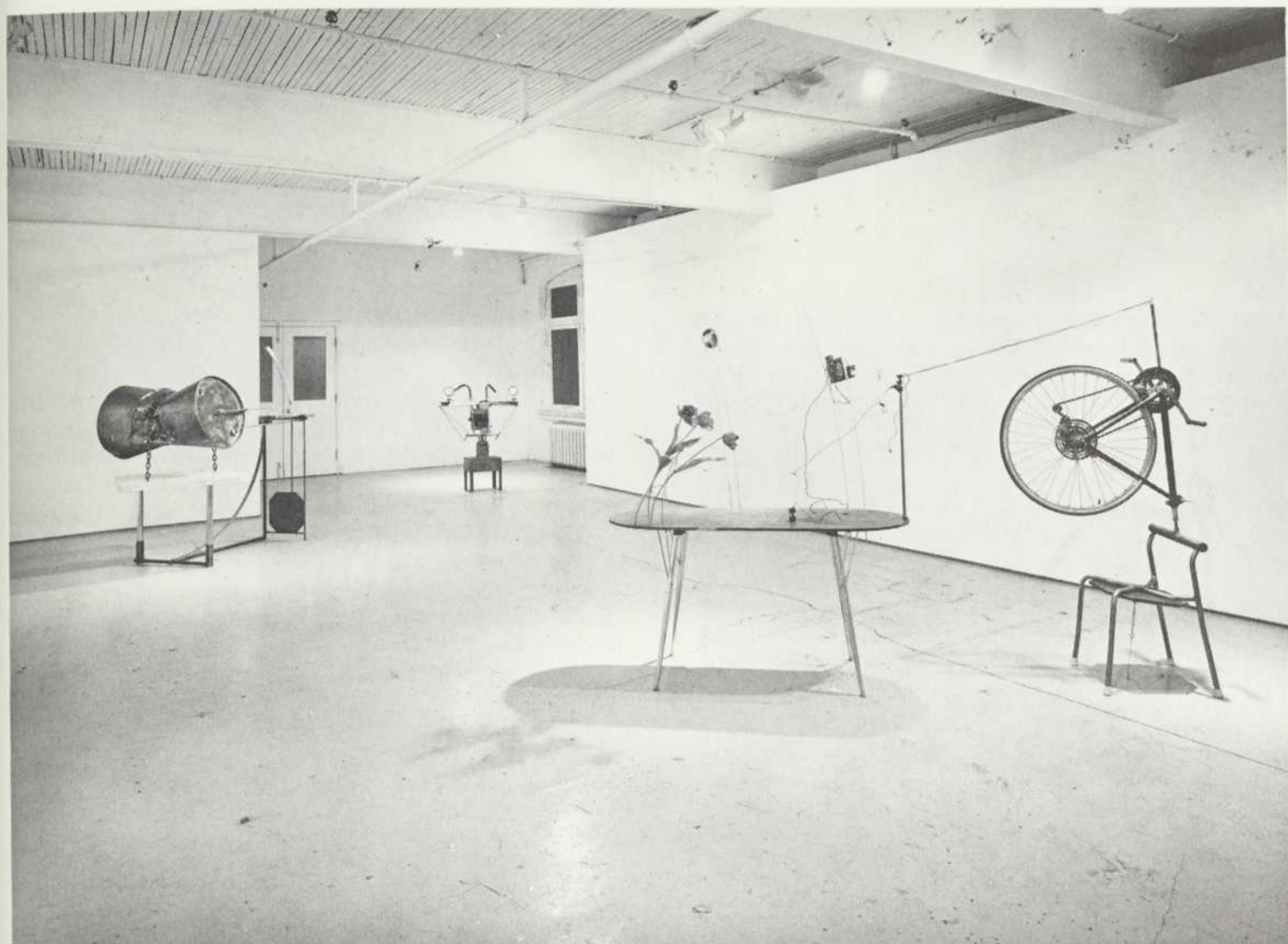
Mercer Union, Toronto  
February 14 - March 3

An important component to this show lies in the relationship that is presented by the coupling of Woodrow and Brenner. This is significant on two accounts. Firstly, both Woodrow and Brenner share a common "point of origin" in that they both spent their formative years under the tutelage of the St. Martins School of Art in England. (Woodrow is said to have been a student of Brenner's at one point.) Secondly, both artists have been (or still are) on the leading "edge" of British sculpture at different points in time. Brenner in the sixties as part of the "New Generation" lead by Tucker, King and Caro, along with Ainsly, Louw, etc. Woodrow on the other hand falls into the contemporary classification of sculpture re-directing the focus back to its "objectness" but with certain important modifications which sets him apart from many of his peers, such as Kapoor, Opie and even Cragg.

The significance of this coupling resides in Brenner's shift from the kind of work that he was previously concerned with. A type of work which became synonymous with the constructive principles of welded steel sculpture. A preoccupation dominated by a concern for spatial relations, where the works' unity was determined by a part to whole relationship. The emphasis here lies in the process and materials. What is most significant in comparison to the dominant mode of production referred to as Modernist is that Brenner and Woodrow's work stresses a tension imposed through the presentation of sculpture as presence and as discourse. The concern in the former is for how sculpture takes its place simultaneously as an event and literal object, in the world where it is totally present. In the latter the concern is for how sculpture functions as representation within a discourse of objects and images in a broader context of social meaning. This already points to an important shift in the production of sculpture from that set out previously by modernist tendencies. These tendencies can be summarized as a concern for a mutual juxtaposition of shapes (i.e. material, I beams, girders, etc.) so that each element has a mutual significance to the whole, through an opposition of contrast, similarity and so on. This then constitutes the meaning of the work.

By contrast, Woodrow's work is radically different. It is pictorial, rather than stressing the importance of volumes in space. Many of his works are aligned and propped against the wall, as in *Picnic*, or attached to it, suspended like a picture as in *Portrait of a Friend* and the *Chrome Scissors*. However, it is not only the placement of the works and their emphasis on the frontal experience that prompts the reference to the pictorial, but also the emphasis placed on the images in the work, which recombine with the material from which they were constructed to provide a different kind of reading circulating as they do around the name given to the material as object, car hood, and the image made out of it. For example a parrot and machine pistol as images constructed out of the object car hood to form the work *Parrot Fashion*. A certain interdependence between the object and its image makes for some of the strongest works in the show. *Parrot Fashion* (not illustrated) is perhaps the best example.

Woodrow's method of fabrication is a leader to the understanding of his work. The term appropriation is often used to describe his methodology. I would prefer to offer the term "montage," which at the same time is applicable to Brenner's work. Montage is a process which includes a lexical field consisting of the terms "assemble," "build," "join," "unite," "add," "combine," "link," and "organize." While this takes into account the works' fabrication, it does not examine the complex relationship that is assembled through the combination of images and material.



Roland Brenner, (from left to right) *The Mystery of Life*, *Smear*, (right foreground) *Tahiti*, 1983, photo: Peter MacCallum.

served image of an eagle, the trademark of the car, identified as a Thunderbird. This is the cue, the hinge around which the work revolves. The combination of the elements as material and object reads as follows.



Thus the connection between material and object forms a semantic chain, each pointing to the other for its significance. Thunderbird becomes simultaneously the sound and referent of the images depicted. The outboard motor which provides the base for the work also stands as a metaphor providing the power to "drive" the piece. *Picnic* functions in a like manner. Here the colour supplies the clue to the work. The blue motorcar hood, out of which a simple fork is fabricated, paired with the red Coca-Cola cooler takes on religious significance, juxtaposed against the image of the gold crucifix in the cooler. (I would call it a Catholic piece.) Out of the lid hangs an ammunition belt. The colours, red and blue, recall particular references to early religious iconography. The fork links up with the Coca Cola cooler to form the association "picnic." It is the ammunition belt which ruptures this sequence of meanings presenting a set of circumstances focusing on sectarian violence. A powerful work.

One could argue for the importance of Woodrow's work (in some cases Brenner's as well) being a rebus. After all it is only after one has engaged in a linguistic "reading" of the objects and how they relate to each other and then proceed in detaching words from things and their meanings does one begin to lift off the surface layer of these works. Other works like *Portrait of a Friend* are less successful in that the construction of the work tends to mimic a face. While the mantel — piece clocks stand for eyes, the car hood is nevertheless manipulated to read as nose, mouth, ear, and so on, complete with a pierced gold earring. *Call of the Wild* has similar shortcomings. Here the objects, bear skin and radio, are too directly attached to their meanings. The call of the wild represented here by the empty "skin" recorded and amplified by unattached microphones, is ironically replaced by a transistor radio which only has the potential for sound. *Decoy* on the other hand reveals itself as a more complex work. There is a car hood placed on its end, with negative shapes cut to form the objects, binoculars, bible and waterlilies. On one side of the door is an armchair on which rest the binoculars and on the other side is the pond with lilies and the floating bible. From the vantage point of the armchair, which waits to be occupied by an implied viewer, one has a view of the pond framed by the car hood. In the place where one might expect to find a duck decoy lies a bible. A decoy functions to trick someone into believing something that is in fact nothing. The bible is a decoy not for ducks but for beliefs. Woodrow does not supply the answer. He only poses the questions and at best provides the clues presented by the works. It is up to the spectator to engage in the decoding of the work, and enter into a deliberate re-construction of its constitutive elements as they unfold into its "syntactic" structure.

Included are three small wall pieces made out of single kitchen utensils. *The Ice Hole* and *Surfacing* are constructed out of aluminium pots and *Chrome Scissors* is made from an electric kettle that is suspended from the wall hanging from its electric cord. The scissors are poised in such a way that they might be used to free the object from its moorings. It is interesting to note that with the made object as distinct from the found object, there is a relationship worth mentioning that extends beyond the actual physical bond that is established by the linkage of the metal bands from the constructed object to its source, that is the negative spaces that are left by Woodrow cutting out the plan for the fabrication of the object. This reveals a progression based on a rising sequence of new dimen-



Bill Woodrow, (clockwise from left to right) *The Ice Hole*, *Surfacing*, *Decoy*, *Portrait of a Friend*, *Picnic*, (in the foreground) *The Call of the Wild*, 1984, photo: Peter MacCallum.

The reading that I will propose for both Brenner and Woodrow is simple. It centres around the relationship of a word and a thing. Objects which have names, the words by which we call up their identities plus the meanings they engender. This is illustrated in *Parrot Fashion* a work which consists of a black motor car

hood clamped at one corner and supported by a large outboard motor so that the hood stands upright like a large sail. Looking from behind there is a machine pistol and a parrot (actually a red macaw) perched looking through the opening in the hood. So that from the front we see the parrot only plus a very carefully pre-

sions moving from point to line, line to plane, and plane to three-dimensional object. On a formal level this stands for a demonstration of Euclidian geometry while at the same time the process is a metaphor of the complex combinations on the level of meanings in the work.

Brenner's work can be read in a way similar to Woodrow's. A major difference lies in the way that Brenner re-coups objects from the "real world" such as chairs and tables, which constantly shift between their identity as furniture and as sculpture. For example in the *Mystery of Life* and *Tahiti*, real parts of tables are used but other parts such as table surfaces cut out of quarter inch plate steel are interchanged with table legs, changing the table's function so that it is a simulacra of its model in the real world. For example, the chair that accompanies the table in *Tahiti* looks like a chair but it deviates from its function with the bicycle wheel attachment fixed to it, and the seat, which should normally be placed on top of the frame of the chair is placed underneath it, establishing a complex relationship of the meaning of things. The bicycle mechanism generates the power to run the transistor radio and the little lights, strung out on stalks, placed amongst the plastic tulips on the surface of the table. This piece (as for the others in the show) has to be activated by the viewer, setting in motion a complex sequence of events passing through time.

In the *Mystery of Life* a handle protruding from a crushed oil drum, suspended above a table activates a mechanism taken from a talking toy doll. The drum is the "voice box" amplifying the synthetic child's voice. My initial response to these works was to assume they were simply kinetic works. However, the mechanisms that set the works into operation do not do so in order to illustrate mechanized forms moving through time and space, constantly creating new relationships, but activated they disclose very specifically parts of the work in a sequence unfolding in time. The parallel here would be with the act of reading. An experience predicated by an introduction, which in this case is the viewer activating the work, moving through a sequence, or choosing to repeat it in a kind of "temporal loop" and finally ending the operation. In some works like *Tahiti* there is a short delay between initiation and response, so that the work speaks behind one's back as it were catching one by surprise when moving on to the next piece. Thus these events reveal the "textual structure" of the work and its complex organization which constitutes its overall design.

In the *Heart of a Dog* (not illustrated) a cage is placed on a four legged pedestal. Below it are housed the batteries that run the work. The work is activated by standing on a pressure switch. Inside the cage two mechanical toy dogs with their "skin" removed are placed alongside a row of metal bombs. When activated, the dogs bark and jump up and down in the same spot, clanging their tail against the sides of the cage, provoking an unnerving response. The heart of the dog, an exposed toy mechanism, associated with an instrument of war re-combine to form dogs of war. A reference to mercenaries, who, as it has been adequately demonstrated, are "heartless" machines of destruction.

The one aspect of Brenner's new work which for me is still problematic for example is the way in which the handle is fixed to the drum in *The Mystery of Life*. It is evidence that Brenner's previous formal training still rules with respect to the problem presented in attaching the handle to the drum. Much of its construction is unnecessary but functions to satisfy the design element of placing shapes in space. However, the works do succeed, as do Woodrow's, in re-situating the practice of sculpture and its significance with respect to its place and discourse in the world. The parallel between Woodrow and Brenner lies in their use and reference to "ordinary" objects in the world. In many ways the discourse that characterizes these works is that the literal reading is frustrated, undermining a mimetic reading and generating a figurative one at the level of semiosis. A return to the paradigmatic struc-

ture surrounding individual words as they are attached to objects, and then again those objects as they are attached to the world.

#### TREVOR GOULD



Marion Bordier, *Phoebe* (Interiors, 1983-84), photo: courtesy Galerie Saw.

## TEN OTTAWA PHOTOGRAPHERS

SAW Gallery, Ottawa  
February 7 - March 3

When one encounters a large photography show entitled "Ten Ottawa Photographers" one may assume that the photographic work of the ten people exhibited was in some way influenced by living and working in Ottawa, whether by the city's political significance, cultural mélange, geographical location, or simply by the dynamics of a peer group. The place of residence is, otherwise not significant to the work, and its mention irrelevant. The major downfall of this exhibition shown at the SAW Gallery in Ottawa is the failure of its producers David Barbour and Bruce Paton to come to grips with this aspect.

It has been argued that regional environments influence style: the Quebec style is journalistic; the Banff style is romantic; the Toronto style is sarcastic; that Vancouver artists have a great urban awareness with a thread of hope.<sup>1</sup> If this show is to define the Ottawa style it can only be called eclectic. A show that says only that is too simple and unfair to the talent present in the Ottawa photographic community.

The choice of participants was promising. The inclusion of fresh emerging artists as Susan Alter Tateishi and Marion Bordier, with such artists of international recognition as Robert Bourdeau, Geoffrey James, and Evergon, is a strength of the show. Its puzzle is the inclusion of Richard Holden, who has been an Ottawa resident for only eight months, and whose work was done prior to his move. The mixture of styles and approaches, format and material, content and philosophy is interesting: the lack of curatorial statement ordering the chaos is disturbing. The addition of biographical introductions by Carol Corry Phillips cannot cover up the lack of curatorial input.

Physically, the ten portfolios are crowded onto the wall space of two adjacent rooms. Conceptually, each hangs in isolation without even a nod of recognition to its neighbours. As strong as any work of art is within its own frame, its vibrancy is fed by what it is bracketted

by: the other works in a group show, the ambience of the space where it hangs, and the philosophical framing of the curators.

Michael Schreier's direct Cibachrome portfolio is a continuation of his earlier "person in the street" portraits, a subtle examination of gesture, mien and gaze that comes into play in the confrontation between the person photographed and the camera. Susan Alter Tateishi's and Marion Bordier's investigations of personal organization of private space and belongings could have complemented these portraits; by relegating them to another room, the organizers of the exhibition missed a chance for a dialogue on the nature of modern portraiture among the individual portfolios. Instead, Bordier's quiet black and white photographs of domestic environments are sandwiched between large, theatrical colour photographs by Judith Eglington and Evergon, which deal with bondage, homo-eroticism, and fantasy. Not only do Bordier's prints suffer from this placement, but they break up the viewer's opportunity to be transported, by the lushly coloured works of the latter two artists, to another, bizarre world.

The contributions of Geoffrey James and Robert Bourdeau are a repeat performance of their own classic styles and themes. James presents panoramic views of gardens. His portfolio is tightly edited and harmonizes well, both in form and in content, with the work of Richard Holden. Robert Bourdeau exhibits recent and older work. The selection presented here is disappointing to anyone acquainted with his sensual, mystical style. What is hung on the wall is certainly very good black and white large format landscape photography, but when an artist of Bourdeau's stature is exhibited with a sampling of tried and proven themes and methods, the viewer can expect every piece to meet the same standards of excellence. This viewer's feeling was that perhaps Bourdeau had another major exhibition concurrent with this show and that many works with the powerful magnetism of brittle surfaces and lush tonalities which have become the trademark of a Bourdeau photograph, are missing.

The remaining two people represented in this grab bag of Ottawa photography are Rolf Bettner and Justin Wonnacott. Both reflect on the traces left by humanity on the rural and urban environment. Bettner's unpeeled black and white photographs focus on the human infringement upon the landscape, whether it be an abandoned car or a smoker's litter in nature. Wonnacott uses colour photographs to record the further imprint of people on their surroundings — evidence of a guest's temporary presence in a hotel room, or a sign in a storefront window. In view of the title of the show, it is worth noting that this native photographer, grappling with concepts of universal relevance, uses easily identifiable Ottawa locations, and thereby personalizes his message for local viewers.

"Ten Ottawa Photographers" showcases interesting work but skirts relevant issues. It is simply another "critic's choice" type of exhibition with no evidence of organization, of a frame of reference, or of a consistent curatorial viewpoint. This kind of irresponsible, invitational "by personal taste" approach to thematic issues is outdated and no longer acceptable to Ottawa audiences.

#### BOHDANNA HORICH CMOC

##### NOTE

1. Hlynsky, David, "Middle Word/a conversation between/ une conversation entre Jayce Salloum and David Hlynsky," *Image Nation*, 26, Fall 1982, p. 6

##### ERRATUM

PARACHUTE 33, livraison hiver 1983-84: dans le commentaire de Martine Meilleur sur l'exposition *Coups d'éclat 1*, en page 41 (2<sup>e</sup> par.) et en page 42 (1<sup>ère</sup> colonne, 2<sup>e</sup> par.), on devrait lire Robert Holland Murray. Nous nous excusons auprès de l'artiste pour cette erreur.

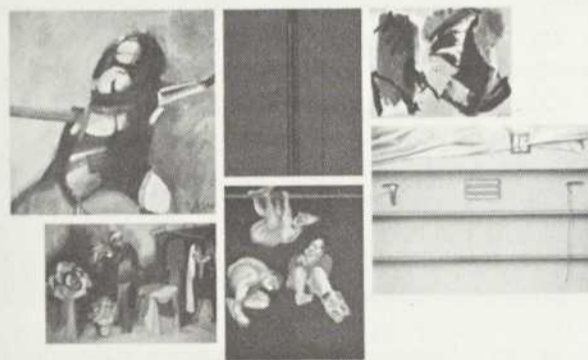
livres et revues

Gérard Xuriguera, **Regard sur la peinture contemporaine**, Arted, France, 1984, 256 p.; ill. c. et n. et b.

Sous-titré "la Création picturale de 1945 à 1983", ce livre aurait dû compléter son titre en ajoutant "en France" car il est essentiellement consacré à la peinture française. Lorsque des peintres, ou des mouvements étrangers sont mentionnés, ils le sont du point de vue français. Les informations qu'il contient sont déjà connues et restent dans l'ensemble générales. Pour le lecteur non familier avec l'art contemporain, il sera d'une certaine utilité, mais ne donnera qu'une vision partielle et biaisée. Aucune analyse sérieuse n'y est menée et l'on s'étonnera de retrouver ici et là un nom d'artiste canadien car le livre ignore totalement l'importance historique de la peinture au Canada.

Gérard Xuriguera  
*Regard*  
sur la peinture contemporaine

La création picturale de 1945 à 1983



arted

Plusieurs autres publications récentes sont cependant à souligner quant à la peinture *contemporaine*. Par exemple, le catalogue de l'exposition **New Art at the Tate Gallery 1983** (14 sept. - 23 oct. 1983). 70 pages, abondamment illustré en couleur, avec une introduction de Michael Compton. L'exposition souhaitait montrer ce que serait la collection contemporaine si les achats n'étaient pas extrêmement limités par les conditions financières. Compton a fait une sélection de conservateur, exposant les noms les plus représentatifs des diverses tendances internationales de l'art actuel. Entre autres, avec les Anglais comme Flanagan, Gilbert & George, Long, Burgin, etc., Baselitz, Basquiat, Borofsky, Buren, Byars, Clemente, Combas, Cragg, Cucchi, Chia, Dokoupil, Kiefer, Kounellis, Longo, Mapplethorpe, Paladino, Paolini, Polke, Schnabel, Sherman (Cindy), Woodrow et plusieurs autres. Les remarques introductives et analytiques de Compton sont très éclairantes.

**Images de la France/Bilder aus Frankreich**; exposition organisée à la Galerie Krinzinger, Forum für Aktuelle Kunst (nov. - déc. 1983), et présentée aussi en Suisse à Vienne aux galeries Nachst St. Stephan et Grita Insam (jan. - fév. 1984), qui regroupait des oeuvres récentes de Blais, Blanchard, Boisrond, Brindel, Combas, Laget, Di Rosa et Rousse. Le texte de présentation est signé par Catherine Strasser. Y sont relevés les traits qui distinguent cette nouvelle figuration des courants internationaux auxquels elle ressemble à première vue. L'auteure prend appui sur le contexte français spécifique pour souligner l'individualité de chaque participant. Une courte bio-bibliographie s'ajoute aux nombreuses reproductions en couleur pour compléter le dossier de chaque peintre.

Une autre exposition a présenté la nouvelle peinture française à l'étranger mais dans une perspective plus large: **New French Painting**, Riverside Studios and Gimpel Fils, London (22 nov. - 22 déc. 1983). L'exposition est itinérante: Museum of Modern Art, Oxford (22 jan. - 25 mars 1984), John Hansard Gallery, University of Southampton (9 mai - 9 juin 1984), Fruitmarket Gallery, Edinburg (30 juin - 28 juil. 1984). Jérôme Sans présente les artistes et leur esthétique dans un bref texte où il distingue trois orientations principales: *New French painting is defined more in its relation to culture than in its relation to representation*. Les trois systèmes culturels impliqués sont *rock music and comic strips, the tradition of the history of painting* (sous le mode de la citation), et une tendance qui se tiendrait à la frontière des deux premières. Chaque artiste est présenté par une courte note explicative et quelques reproductions: Alberola, Antonucci, Blais, Blanchard, Boisrond, Combas, Corpet, Frize, Garouste, Laget, Poivret et Rousse.

Le Stedelijk Museum d'Amsterdam présentait du 18 novembre 1983 au 9 janvier 1984 **Modern Dutch Painting**. Une grande exposition regroupant des oeuvres d'environ vingt-cinq artistes sous trois grandes rubriques: *Realistic Tendencies, The Expressionistic in Dutch Painting* et *Abstraction since Mondrian*. Il s'agit de tracer un panorama de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle en Hollande. Karel Schampers présente la première section, alors que les deux autres sont présentées par Gijs van Tuyl. Ces courts textes sont surtout informatifs, mais permettent une introduction simple à plusieurs artistes peu connus à l'étranger. Plusieurs reproductions en couleurs et une bio-bibliographie sélective pour chaque artiste. **R.P.**

**The Second Link: Viewpoints on Video in the Eighties**: The Walter Phillips Gallery, The Banff Center School of Fine Arts, Banff, Alta., 1983, 111 p., ill. c. et n/b.

À travers les pratiques gravitant autour de la vidéo, on a pu depuis une quinzaine d'années positionner et interroger des nouvelles populations entières de signes. L'exposition qui donnait lieu à ce catalogue examine certains aspects de ces pratiques que l'on présente comme caractéristiques des années quatre-vingt. Préparée par six conservateurs invités ayant choisi chacun cinq artistes, elle se concentrait sur un élément du parergon de l'oeuvre vidéo: la télévision. Bien qu'elle ait hanté le territoire de l'art vidéo depuis le tout début, la télévision occasionne maintenant un discours plus aiguisé au sein de cette pratique. Vidéo et télévision entretiennent effectivement de curieux rapports; parfois troubles dans leur intimité, parfois antagonistes dans leur conversation et certainement dialectique dans leur axialité.

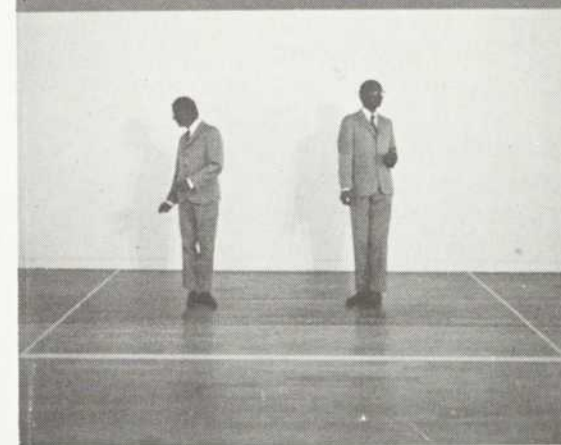
Lorne Falk, Gene Youngblood, Peggy Gale, Barbara London, Brian MacNevin, Kathy Huffman et Sandy Nairne tentent de dégager à travers les textes qu'ils commettent au catalogue des éléments du caractère de ce rapport, tel qu'il est soulevé par l'écriture des oeuvres pointées dans cette exposition. Mais du complexe entrelacement de conditions auxquelles se nourrit ce discours dans les oeuvres, on a retenu surtout un certain territoire d'affrontement: celui où se joue l'inscription de l'énoncé artistique dans une canalisation dont l'épidermie semble être la principale caractéristique. La facture est en général assez bonne. Toutefois on ne peut manquer de noter la faiblesse du texte de Youngblood où l'engouement pour la technicité brouille la compréhension précise de la complexité de la pratique de l'art. Il faut souligner enfin la haute qualité visuelle de cette publication. Il est rare en fait de trouver des documents si luxueux portant sur le phénomène de l'art vidéo. **R.B.**

**The Art of Performance; A Critical Anthology**, ed. Gregory Battcock et Robert Nickas, Dutton, New York, 1984, 344 p.; ill. n. et b.

Entreprise du vivant de Gregory Battcock (décédé en 1980), cette anthologie voit maintenant le jour. Elle regroupe des textes plus ou moins faciles à trouver ailleurs pour donner divers points de vue sur cet art qui a connu son apogée durant les années soixante-dix. Une vingtaine d'articles sont distribués en trois sections: une introduction plutôt historique, la théorie et la critique, quelques monographies. Une quatrième section est composée de photos documentant des performances. Une bibliographie sélective (livres et catalogues) s'ajoute à la section documentaire. Dans l'ensemble, cette anthologie donne une image un peu limitée de la performance car elle est davantage consacrée aux têtes d'affiche de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. D'autre part, elle ne contient pas de textes venus d'horizon français et les lecteurs de *Parachute* s'étonneront peut-être de ne pas voir de textes prélevés dans notre revue qui, depuis ses débuts, s'est intéressée spécialement à cette forme d'art.

THE ART OF PERFORMANCE  
A Critical Anthology

Edited by GREGORY BATCOCK and ROBERT NICKAS



La livraison d'été/automne 1983 (Fifth Series, Nos. 5-6) de *Open Letter* est aussi consacrée à la performance. Sous le thème **Performance/appropriation/art/intervention; Essays on (Performance) and Cultural Politicization**, sont rassemblés quatorze textes, dont quelques inédits. Y participent, entre autres, Adrian Piper, "Performance and the Fetishism of the Art Object", Chantal Pontbriand, "The Question in Performance", Jean Fisher, "The Place of the Spectator in the Work of James Coleman", Gary Kibbins, "The Enduring of the Art System", Lucy Lippard, "Notes toward an Activist Performance Art", Kenneth Coutts-Smith, "Post-Bourgeois Ideology and Visual Culture", Dick Higgins, "Performance Taken Socially". Ce recueil de textes a été préparé par Bruce Barber qui signe l'introduction et un article intitulé "Appropriation/Expropriation: Convention or Invention".

On peut se procurer ce numéro en écrivant à *Open Letter*, A Canadian Journal of Writing and Sources, 104 Lyndhurst Ave, Toronto, Canada, M5R 2Z7 (4,50\$). R. P.

Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, translated from the German by Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, "Theory and History of Literature", Volume 4, 1984, p. XLVIII-IL, 1-135 (Foreword: "Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde", by Jochem Schulte-Sasse, p. VII-XLVII).

Il est possible, quoique peu probable (pour des raisons étrangères, il va sans dire, à la pertinence de l'ouvrage en question) que cette traduction américaine de *Theorie der Avantgarde* (1<sup>ère</sup> éd. allemande 1974, 2<sup>e</sup> éd. 1980 sur laquelle repose la présente traduction qui y ajoute deux autres textes de Bürger tirés de *Vermittlung-Rezeption-Funktion* (1979) qui forment ici l'introduction et le premier chapitre) la version française se fera sans doute attendre aussi longtemps que celle, sauf erreur de ma part, encore à venir, de *Teoria dell'arte d'avanguardia* de Renato Poggioli) relance (je veux dire avec les exigences requises) le débat autour de l'avant-garde, de ses successeurs et de son héritage. C'est sans doute ce débat qu'escompte ou que veut susciter la longue préface de Schulte-Sasse (qui est aussi directeur de la série "Theory and History of Literature") qui situe Bürger aussi bien par rapport à Poggioli que par rapport à Benjamin, à Lukacs et à Adorno, à Barthes et à Derrida, comparaison qui lui fait conclure que "in its (de la *Theorie* de Bürger) implicit opposition to the currently popular modernist theories based on French post-structuralism, it can make an invaluable contribution to the understanding of the shortcomings of these movements (i.e. moderne, avant-garde et postmoderne)" (p. XLVI).

On peut peut-être se surprendre que, dans la phrase citée à l'instant, les *modernist theories* soient associées au *French post-structuralism*. N'aurait-il pas fallu écrire: *post-modernist theories*? Peut-être, mais il semble que le préfacier ait suivi là la leçon de Bürger. C'est que, en effet, la thèse (ou un de ses éléments) soutient (et sans que Bürger fasse référence au post-structuralisme français — en fait, c'est plutôt au domaine allemand qu'il renvoie) que les théories socio-esthétiques contemporaines tirent leurs concepts régulateurs de la position de l'art moderne, ou encore de celle de l'avant-garde entendue comme prolongement de l'art moderne. (Un exercice scolaire serait de faire l'inventaire, non pas des sens — ce ne serait plus scolaire —, mais des référents historiques du mot "moderne", par exemple: les Temps modernes, le moderne depuis Baudelaire, le moderne depuis les avant-gardes, le moderne depuis la dernière averse, et bien sûr le moderne qui n'a pas de référent historique. Chez Bürger, en tout cas, "moderne" renvoie à la période qui couvre, grosso modo, le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, définie comme époque de l'autonomie de l'art, et elle précède la période des avant-gardes qui va, elle, jusqu'à... — en fait, il est difficile de savoir jusqu'où, pour Bürger, elle va, mais il semble qu'il y ait une néo-avant-garde et une post-avant-garde. Et le postmoderne?) S'il est vrai, autrement dit, "que dans le domaine des sciences humaines l'élaboration

de théories, même lorsqu'elle prétend à une connaissance transhistorique, reste déterminée par l'état de développement de la société à partir de laquelle cette élaboration fut entreprise" (Peter Bürger, "La réception: problème de recherche", *Oeuvres et Critiques*, II, 2 (1978), "l'Esthétique de la réception", Paris, Jean-Michel Place, p. 5), ce qui devrait être vrai aussi dans le domaine esthétique, la thèse relie ces théories (celle d'Adorno, par exemple, ou de Lukacs, ou de Benjamin, ou...) à la phase de développement de l'art caractérisée par l'autonomie de ce dernier, à la phase donc moderne.

L'avant-garde, autrement dit, a montré — du moins pour ceux qui ne sont plus partie des polémiques des années vingt et trente — que les concepts ("oeuvre", par exemple) tirés de cette phase de l'institution bourgeoise de l'art, ne sont pas aussi trans-historiques qu'on l'aurait cru. En s'attaquant, non pas à tel style, mais à l'art en tant qu'institution, l'avant-garde a du même coup historicisé cette institution et l'appareil théorique qui l'accompagne.

De l'échec (car elles n'ont pas ruiné l'institution) des avant-gardes faut-il pourtant conclure, inversement, qu'elles ont montré la pérennité de l'institution et des théories qui lui sont corrélatives? À moins que ces théories ne lui soient pas corrélatives? Du reste, on peut aussi se demander si la thèse de Bürger est défendable en la comparant, par exemple, à celle de Bourdieu dans "le Marché des biens symboliques" (*l'Année sociologique*, 22, 1971, p. 49-126). Voyez l'improbabilité de la relance. G.C.

**SCREEN**, incorporating screen education, "Melodrama: The story continues...", Volume 25, Number 1, Jan.-Feb. 1984, London (Great Britain), 96 p., ill. n. et b.

**SCREEN** débute sa vingt-cinquième année de publication avec un numéro spécial sur le mélodrame. Dans un article intitulé "Melodrama, Serial Form and Television Today", Jane Feuer s'intéresse au phénomène du *prime-time soap* ou mélodrame télévisé en soirée. Rapprochant d'abord la forme et la mise en scène des séries américaines *Dynasty* et *Dallas* à celles des films mélodramatiques des années cinquante, l'auteur les compare ensuite aux *sitcoms* (*situation comedies*) des années soixante-dix (*All in the Family*, *Rhoda*, *Maude*, etc.) qu'elles ont détrônées. Elle propose qu'après le libéralisme idéologique véhiculé par les *sitcoms*, les *prime-time soap* correspondent au néo-conservatisme américain des années quatre-vingt.

D'autre part, dans son article "Women's Genres", Annette Kuhn interroge la notion de spectatrice et celle



d'auditoire féminin auxquelles le film mélodramatique et le *soap* (télévisé l'après-midi) prétendent s'adresser. À partir de divers textes féministes, elle examine les rapports entre texte et contexte.

On retrouve également dans ce numéro le texte d'une conférence donnée par Victor Burgin au Ryerson Polytechnical Institute à Toronto, le 30 sept. 1983: "Something About Photography Theory", un texte de Carl Gardner: "Populism, Relativism and Left Strategy", un autre de Steve McIntyre: "New Images of Scotland", celui de Simon Watney: "Photography — Education — Theory" et finalement "Sound Cinema" de Andrew Higson. C.T.

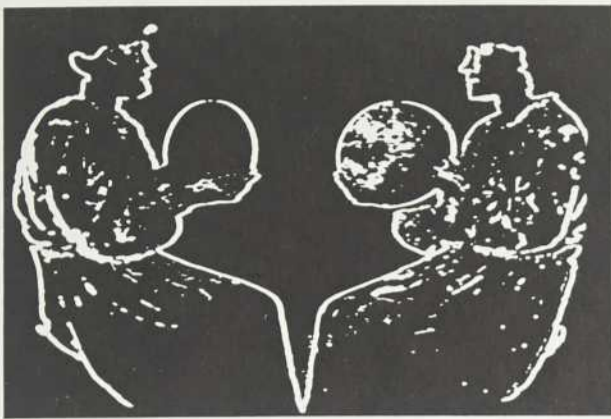
Roald Nasgaard, *The Mystic North Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940*, University of Toronto Press, 1984, X 253 p., 161 ill. et b. et coul., index.

Ce nord mystique qui constitue le polarisateur de cette publication et de l'exposition qui l'accompagne (Art Gallery of Ontario et Cincinnati Art Museum) n'est pas tant un nord géographique qu'un nord psychologique et idéologique, point cardinal mythique qui est à l'origine de productions qui se situent aux antipodes l'une de l'autre, que l'on pense par exemple à Gallen-Kallela et à O'Keeffe. Entre les courants magnétiques appelés naturalisme et expressionnisme, Roald Nasgaard essaie, avec érudition et sensibilité, d'ancrer le paysage symboliste qui se présente comme une lente dérive géographique depuis les pays du nord de l'Europe: Suède, Norvège et Finlande jusqu'au Canada du Groupe des Sept, via Hodler et Mondrian pour enfin accoster chez les Américains Hatley, Dove, O'Keefe et Tack. Par la superposition de différentes lectures qui se fondent tour à tour sur une *Zeitgeist* assez floue, l'idéologie politique, l'intentionnalité du peintre, un sentiment philosophique ou religieux, le sujet du tableau, son organisation formelle ou une interprétation psychologique, l'auteur tente de façonner ce concept qui hésite entre le narratif et l'illustration (Halonen, *The Lynx Hunter*; Gallen-Kallela, *Kullervo's Curse*) et l'idéalisation la plus abstraite et la plus spirituelle (Mondrian, *Dune IV*; Carr, *Overhead*).

Motivation ou opportunisme dans le choix du thème de l'exposition, les oeuvres des membres du Groupe des Sept, Thomson et Carr inclus, forment un chapitre important de cet ouvrage qui se présente comme une suite de monographies plutôt que comme une synthèse. Les disparités chronologiques et historiques s'ajoutant aux problèmes posés par la réunion d'un tel groupe d'oeuvres prévenaient qu'il en soit autrement. À partir de contacts indirects (exposition d'art scandinave contemporain vue à Buffalo en janvier 1913 par J.E.H. MacDonald et L. Harris, reproductions dans la revue *Studio*) Nasgaard s'emploie à justifier la participation des membres du Groupe des Sept à ce "mouvement" septentrional. Alors que plusieurs questions sont posées avec lucidité (contradiction entre le discours du Groupe des Sept sur l'origine, l'originalité et la fonction de leur production par rapport à la réalité) d'autres sont placées de façon paradoxale à l'intérieur du concept ambigu de la théorie des climats ou d'un fonctionnement mimétique (... *a stylistic attitude, perhaps past its prime in its place of origin could regain its original vigour when transported to a provincial context where it became rejuvenated as an avant-garde force*. p. 7).

L'ouvrage est important par sa méthodologie comparatiste et par le riche matériel visuel et documentaire qu'il fournit ainsi que par sa réflexion sur la notion de style qui fait ressortir l'individualité de l'artiste et son appartenance territoriale. Les oeuvres choisies pour illustrer le propos ou pour figurer à l'exposition suggèrent par groupes plusieurs niveaux d'interprétation, c'est dans la vue d'ensemble que l'artificialité du concept se manifeste. L.L.

Les auteurs de cette chronique sont: René Blouin, Giovanni Calabrese, Laurier Lacroix, René Payant et Colette Tougas.



# camera obscura

No. 11 Fall 1983

Mary Ann Doane  
*Gilda: Epistemology as Striptease*

Raymond Bellour  
*Thierry Kuntzel and the Return of Writing*

Linda Reisman  
*Personal Film / Feminist Film*  
*Interview with Marjorie Keller*

Luli McCarroll  
*Dissecting The Body Human: The Sexes (CBS)*

Reviews of Jameson's *The Political Unconscious*,  
Pollock's *Mary Cassatt*; Report on the UCLA  
Gay and Lesbian Media Conference;  
Women Filmmakers in West Germany (part 2).

Subscriptions (one year or three issues): US: individuals \$10.50; institutions \$21.00. Foreign: individuals \$13.50; institutions \$27.00. Back issues: \$4.00. No. 3/4: \$7.00. No. 8-9-10: \$11.00. (Payable in US dollars.) No. 1 and 2 are out of print. Back issues may be ordered from *Camera Obscura*, P.O. Box 25899, Los Angeles, CA 90025. Please note our change of address.

No. 8-9-10 Special Issue on Jean-Luc Godard

Lyon *La passion, c'est pas ça*  
Penley *Pornography, Eroticism*  
Bergstrom *Violence and Enunciation*  
Penley *Les Enfants de la Patrie*  
Godard & Miéville *France / Tour / Detour / Two / Children*  
Godard *Introduction à une véritable histoire du cinéma*  
Ganahl & Hamilton on *Six Fois Deux*  
Bellour on *Sauve qui peut (la vie)*  
Godard *Passion (Love and Work)*  
Aumont on *La Chinoise*  
*The Economics of Film Criticism: Godard / Kael Debate*  
Williams *Godard's Use of Sound*  
Index to *camera obscura* 7, 8-9-10



Five years later, while in a foreign city, I took a lover who spoke another language (1983), oil on canvas, 149x173 cm. Collection of Barry Krost, Los Angeles

## SUSAN SCOTT WORKS FROM 1974 TO 1983 MAY 11-JUNE 10, 1984

EXHIBITION ORGANIZED BY THE SURREY ART GALLERY  
Tour organized by the Art Gallery of Greater Victoria  
Funded by The Canada Council

**Itinerary:** Surrey Art Gallery, May 11-June 10, 1984; Art Gallery of Greater Victoria, June 21-July 29, 1984; Hart House, University of Toronto, October 11-November 8, 1984; Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, December 15, 1984-January 20, 1985

### SURREY ART GALLERY

13750-88th Ave., Surrey, B.C. V3W 3L1 (604) 596-1515/7461

This exhibition is funded by the Cultural Services Division of the Surrey Parks and Recreation Commission, and by the Government of British Columbia through the B.C. Cultural Fund and the B.C. Lottery Fund.

Susan Scott est représentée par/is represented by  
**MICHEL TETREAU**

## MICHEL TETREAU

4260 RUE ST-DENIS  
MONTREAL, H2J 2K8  
(514) 843-5487

**2 MAI 84 PIERRE-LÉON TÉTREAU**  
**3 JUIN 84**

KWÉ...KWÉ...  
TRAVAUX RÉCENTS

**6 JUIN 84 LUCIENNE CORNET**  
**1 JUILLET 84 DENYSE GÉRIN**

TRAVAUX RÉCENTS

**4 JUL 84 ARTISTES DE LA GALERIE**  
**12 AOÛT 84 (À CONFIRMER)**

**15 AOÛT 84 2e COUP D'ÉCLAT**  
**16 SEPT 84**

LA GALERIE EST OUVERTE DU  
MERCREDI AU DIMANCHE ET  
SUR RENDEZ-VOUS

## ART CONTEMPORAIN

## How New York Stole the Idea of Modern Art

Abstract Expressionism, Freedom,  
and the Cold War

### Serge Guilbaut

Translated by  
ARTHUR  
GOLDHAMMER

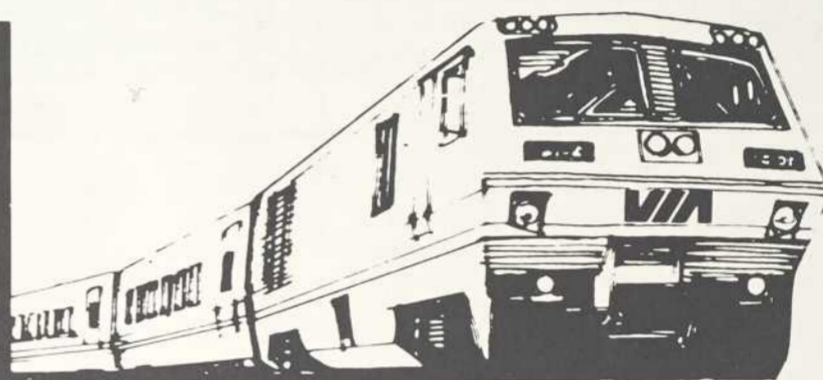
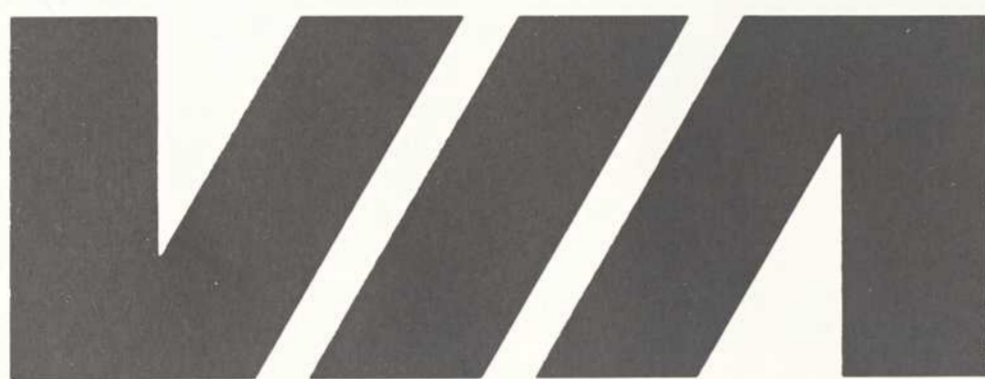
Why was New York Abstract Expressionism so successful after World War II? Guilbaut finds the answer in the complicated, intertwining relationship between art, politics, and ideology. He shows how the art of Pollock, Rothko, Motherwell, and others—who deliberately rejected the ideological extremes that produced the Cold War and the Bomb—was coopted by the “new liberalism” of that time as a weapon against totalitarianism. It was this centrist liberalism, together with America's economic dominance, and the political divisions within the Paris art scene, that shifted the focus of artistic excitement to New York. Illus. \$22.50

**THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS**  
5801 Ellis Avenue, Chicago IL 60637

# PREMIÈRE BIENNALE DE L'EST DU QUÉBEC

Tous nos voeux  
de succès aux  
participants.

Best wishes for  
success to all  
involved.



AUBES 3935

## JEAN FRANÇOIS L'HOMME

1 INSTALLATION / 3 TRANSFORMATIONS

5 JUILLET AU 30 AOUT 1984

JUSQU'AU 3 JUIN  
LOUISETTE GAUTHIER-MITCHELL

6 AU 30 JUIN PIERRE BRUNEAU

6 AU 30 SEPT. PIERRE RONDEAU

LIVRES D'ARTISTES ART CONTEMPORAIN 3935 st-denis montreal quebec (514) 845-5078 mercredi au dimanche de 13 à 18 heures

VIDÉO 84 organise des rencontres vidéo internationales.

VIDEO 84 is organizing the International Video Conferences

Les installations seront présentées au: **Musée d'art contemporain, Musée des beaux-arts** et aux galeries: **Articule, Graff, Jolliet, Optica, Powerhouse** et à la **Galerie de l'Université du Québec à Montréal** Montréal, du 27 septembre au 4 octobre 1984

The installations will be displayed at: **The Museum of Contemporary Art, The Museum of Fine Arts** and at the following galleries: **Articule, Graff, Jolliet, Optica, Powerhouse** and at the **Gallery of l'Université du Québec à Montréal** Montreal, September 27 - October 4, 1984

RENCONTRES VIDÉO INTERNATIONALES,  
MONTREAL SEPTEMBRE 1984  
INTERNATIONAL VIDEO CONFERENCES,  
MONTREAL SEPTEMBER 1984

Design: Jean Segers

Art 15'84

**B Â L E**

du 14 au 18 juin 1984

AYOT, BÉLAND, COZIC, DE HEUSCH, JOCELYN JEAN  
LAVOIE, LECLAIR, PRÊTRE, C. TOUSIGNANT, WOLFE

**Galerie GRAFF**

963, rue Rachel est, Montréal, Québec,  
Canada, H2J 2J4 tél.:1(514) 526-2616

**YAJIMA/GALERIE**

SYLVAIN P. COUSINEAU

CHARLES GAGNON

CHRISTIAN KIOPINI

GEORGE LEGRADY

LEOPOLD PLOTEK

LOUISE ROBERT

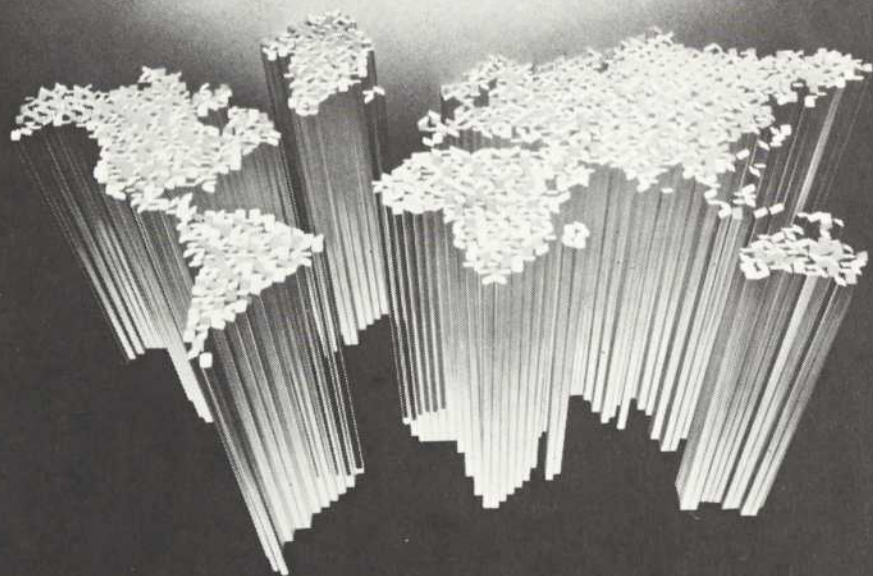
DAVID TOMAS

SERGE TOUSIGNANT

IRENE WHITTOME

307 STE CATHERINE OUEST SUITE 515  
MONTREAL QUEBEC H2X 2A3 (514) 842 2676

À l'échelle mondiale  
Worldwide



**Lavalin**

Siège social: 1130, rue Sherbrooke ouest, Montréal, Québec H3A 2R5

**galerie jolliet**

PIERRE BLANCHETTE

LOUIS COMTOIS

MARY ANN CUFF

PIERRE GRANCHE

MICHEL GOULET

KATJA JACOBS

MICHAEL JOLLIFFE

PAUL LACROIX

ALAIN LAFRAMBOISE

JEAN McEWEN

ANDRE MARTIN

RICHARD MILL

GUY PELLERIN

LAURENT PILON

LILIANA PORTER

JUDIT REIGL

LESLIE REID

CAMILLE REVEL

MARCEL ST-PIERRE

MICHEL SAULNIER

FRANÇOISE SULLIVAN

FRANÇOISE TOUNISSOUX

279 rue sherbrooke ouest, suite 211, montréal H2X 1Y2 514.842.8883

# PAPIER MATIÈRE

## Artistes invité(e)s

A. Absatz  
F. Amat  
H. Becker  
D. Erickson  
A. Flaten Pixley  
M. Héon  
C. Hilger  
L. Koch  
I. Kyoko  
R. Jacobi  
B. Lambrecht  
I. Leduc  
K. Lipke  
P. Lussier  
G. Morrissette  
A.M. Milliot  
N. O'Banion  
S. Rose  
H. Sebelius  
S. Seventy  
J. Sterrenburg

## Invited artists

**Exposition internationale d'oeuvres contemporaines en papier**

Présentée par *Langage Plus* au  
Presented by *Langage Plus* at the  
**Musée du Saguenay-Lac-St-Jean**  
534, Jacques Cartier est  
Chicoutimi, Québec

17 mai au 17 juin 1984  
May 17 to June 17 1984

Subventionnée par  
Subsidized by  
Ministère des Affaires culturelles du Québec  
Conseil des Arts du Canada

**International Exhibition of  
Contemporary Paper Art Works**

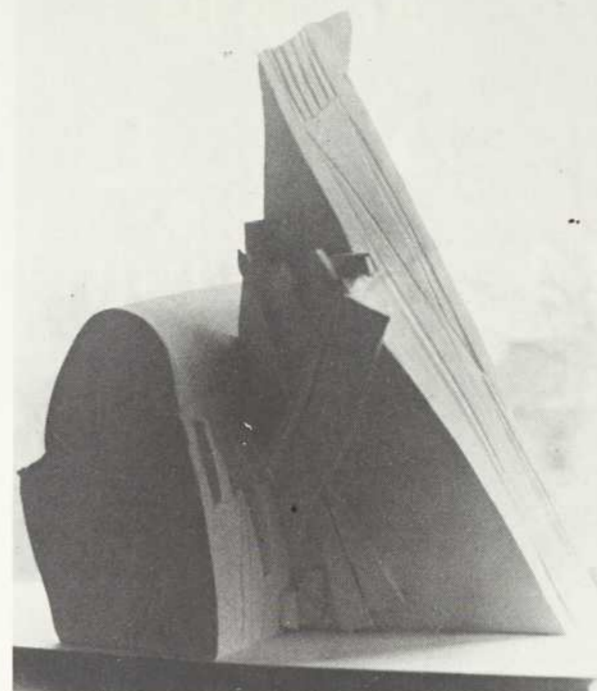
# PAPER MATTER

Langage Plus, 675 boul. Auger O. Alma, Québec, G8B 2B7 (418) 668-6635

## Artistes sélectionné(e)s

F.X. Alacoque  
M. Atkinson  
E. Baran  
D. Chalifour  
R. Chouinard  
D. Cochar  
L. Corpier  
C. Craig  
P. Brock Fortey  
J.A. Halweg  
G.L. Hoffman  
L. Landry  
M. Lewandowska  
M. Prentice  
C. Prince Batchelor  
Y. Proulx  
Ramsá  
S. Segal  
J. Valiquette  
G. Weekley

## Selected artists



## Friedhelm Lach

LITHOGRAPHIES / AQUARELLES  
ET SCULPTURES EN PORCELAINE

du 28 juin au 20 juillet 1984

Galerie *Alliance*

Galerie d'art sans but lucratif commanditée  
par l'Alliance mutuelle-vie.  
La galerie est ouverte du lundi au samedi,  
de 11 h à 17 h.

680, rue Sherbrooke ouest, Montréal (Québec) H3A 2S6 Tél. (514) 284-3768

## MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES (M.A.)

Les deux concentrations offertes au programme, CRÉATION et ÉDUCATION, favorisent d'une part les recherches plastiques pures et, d'autre part, l'application de connaissances multidisciplinaires à une philosophie de l'éducation par l'art.

Le programme comporte 24 crédits de scolarité et 21 crédits de recherche en vue d'un mémoire ou d'une oeuvre artistique.

Les demandes doivent être présentées **avant le 1er novembre** pour une admission à la session d'hiver et **avant le 1er avril** pour une admission à la session d'automne. Pour tout autre renseignement, veuillez vous adresser à la direction du programme.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Case postale 8888, Succ. "A"  
Montréal (Québec) H3C 3P8  
Téléphone: (514) 282-8289



Université du Québec à Montréal

## QUÉBEC • ATELIERS OUVERTS • du 9 au 19 août 1984

20, rue St-Jean

Michel Asselin  
Lise Bégin  
Mario Bouchard  
Francine Chaîné  
Louise Viger

226, Christophe Colomb est

Jocelyn Gasse  
Cyril Reade

215, St-Vallier est

Pierre Allaire  
Lucienne Cornet  
Pierre-Yves Dupuis  
Monique Mongeau  
Josette Paquin  
Guy Pellerin  
Helga Schlitter

du jeudi au dimanche de 13 h à 18 h

## **The Ceramic Bridge – New Expressions from an Old Tradition** May 5 - May 27

**Bruce Anderson • Robert Archambeau • Luc Beuparlant • Lorne Beug • Therese Chabot • John Chalke • Stephen Cooke  
Dave Dorrance/Corrine Corry • Franklyn Heisler • John Ikeda • Denys James • Margaret Malouf • Paul Mathieu • Sally Michener • Walter Ostrom  
Karin Pavey • Greg Payce • Duane Perkins • Paul Rozman • Gail Smith-Walter • Ian Symons • David Taylor • Jim Thompson • James Thornsbury  
Angelika Wanke • Garry Williams**

No one should be surprised to find ceramic artists using paint, fibre, video and performance in their work. At the same time, the medium's 4,000 year tradition remains a strong force within the contemporary scene and it is inevitably present in most work. It is clear that ceramics in the Eighties has established and maintains strong bridges between traditional and contemporary aesthetics. *The Ceramic Bridge* represents Canadian ceramic artists working in functional, sculptural and experimental idioms.

## **Sound – Space**      **Bernhard Leitner**      June 1 - 24

Austrian-born sound sculptor Bernhard Leitner exhibits three sound installations entitled *Cross Space*, *Sound Chair* and *Sound Swing*. Leitner's work walks a fine line between sculpture, music, and architecture. The building elements for his installations are the intensity, frequency, and the speed and direction of moving sounds generated from speaker systems. These elements are finely tuned to created sound spaces with an extensive range of structural and kinetic properties.

## **On Earth & In Heaven**      June 29 - July 22

**David Clarkson** *The Wild Ideal* • **Andreas Gehr** *Untitled* • **Noel Harding** *1st, 2nd & 3rd attempt to achieve heaven* • **Robert Wiens** *Before the Rising Spectre*

*On Earth & In Heaven* is an exhibition of new sculpture by artists who employ metaphoric and explicit images in their work. Individually and collectively, their sculptures present a complex labyrinth of ideas and content, but all of the work pivots on representation that offers a critical perspective of our social condition on the one hand and a subjective expression of hope on the other hand. David Clarkson is represented by S.L. Simpson Gallery, Toronto. Andrea Gehr and Noel Harding are represented by Ydessa Gallery, Toronto.

## **Production And The Axis Of Sexuality**      July 31 - August 19

**Shelagh Alexander • Sorel Cohen • Carole Conde and Karl Beveridge • Nancy Johnson • Barbara Kruger • Susan McEachern • Cindy Sherman**

The artists in this exhibition are concerned with the critical examination of the axis of sexuality. They are engaged in dismantling the social constructs and definitions based on male/female difference. Through their production, they question the means by which identity is socially organized in the institutions of family, education, labour, and the media. This exhibition will include a series of film and video screenings curated by Anna Gronau and Lisa Steele.

## **Anxious Interiors**      September 14 - October 7

**Duane Michaels • Sandy Skoglund • Mark McFadden • John Divola • Ellen Brooks • Donald Bradford • Eileen Cowin • Les Krims • Lance Carlson  
Jerry Uelsmann • Lucas Samaras • Boyd Webb • Bernard Faucon • Ralph Gibson • Roland Reiss • Natasha Nicholson • Gordon Wagner  
Edward Keinholz • Michael McMillan • Chris Cox**

*Anxious Interiors* includes works by American artists whose aim is to explore a variety of real and surreal, anxious, domestic concerns. Two-thirds of the exhibition is devoted to staged, "directional mode" photography, and one-third to multiple media, tableaux sculpture. The exhibition has been curated by Elaine Dines for the Laguna Beach Museum of Art.

---

Walter Phillips Gallery  
for the production, presentation & exhibition of contemporary art

The Banff Centre, Box 1020, Banff, Alberta T0L 0C0

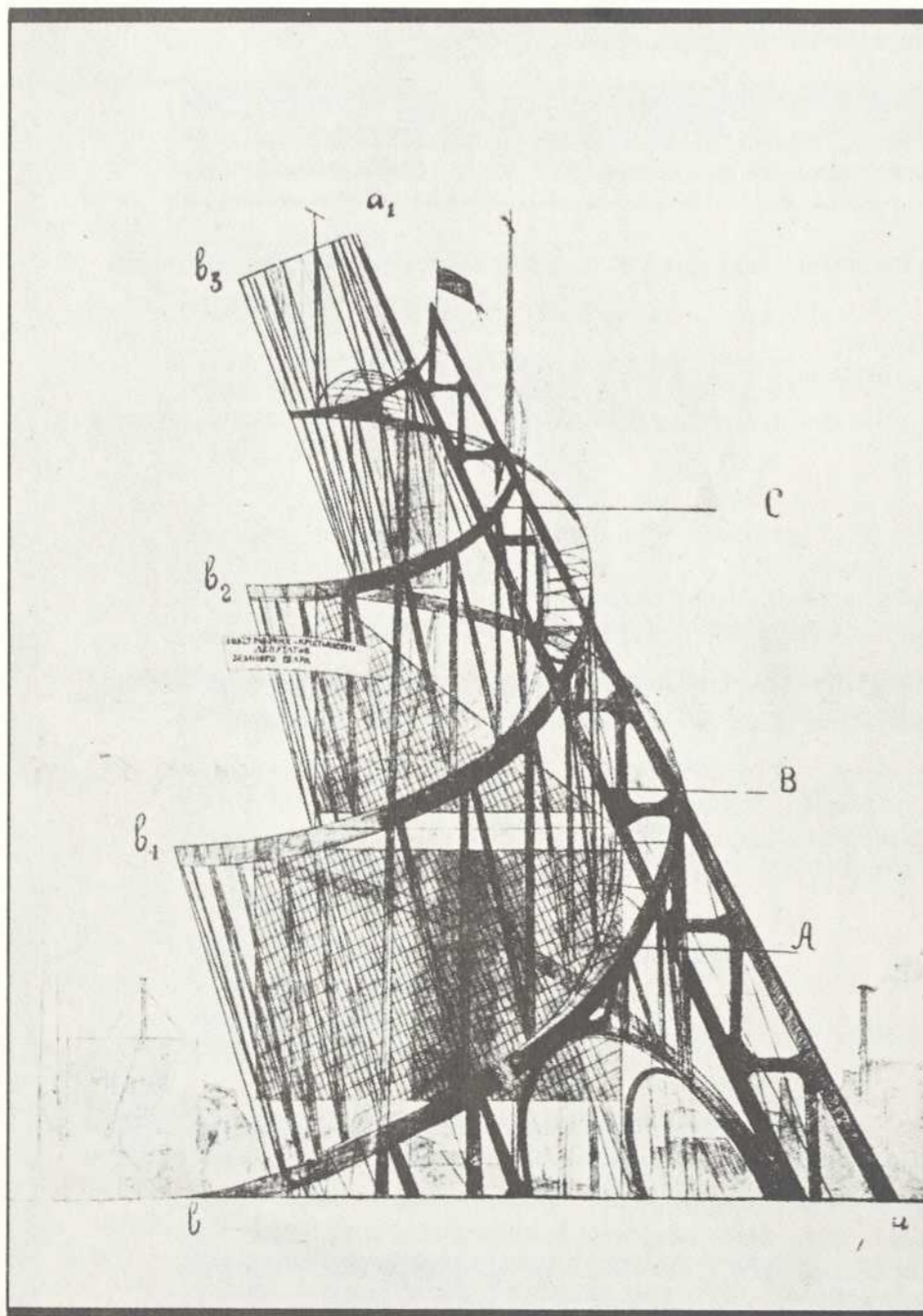
---



The Banff Centre

**ARTISTAMPEX**  
 INAUGURAL  
 CINDERELLA  
 PHILATELIC  
 ARTISTAMP EXPOSITION + BOURSE  
 MAIL-ARTE EVENT  
 JUNE 1 - JUNE 9 • 1984  
**FOREST CITY GALLERY**  
 231 Dundas Street 2nd floor  
 (Just East of Clarence Street)  
**LONDON • ONTARIO • CANADADA**  
 Opening 8 pm Friday June 1<sup>st</sup>  
 R-S-V-P (519) 434-5875  
**FREE ADMISSION**

**3rd ANNUAL**  
**WILD WEST SHOW**  
 a visual art exhibition  
**June 21 to July 28**  
**1984**  
**Alberta College of Art**  
**GALLERY**  
 1301 16th Avenue N.W.  
 S.A.I.I. Campus  
 CALGARY, Alberta CANADA  
 T2M 0L4  
 next to Jubilee Auditorium



10e ANNIVERSAIRE  
**PARACHUTE 36**  
 SPÉCIAL ARCHITECTURE  
 À PARAÎTRE EN SEPTEMBRE

Melvin Charney  
 Robert Graham  
 Johanne Lamoureux  
 Jean-François Lyotard

René Payant  
 Larry Richards  
 Joseph Rykwert  
 Manfredo Tafuri

10th ANNIVERSARY  
**PARACHUTE 36**  
 ARCHITECTURE ISSUE  
 NEXT SEPTEMBER

Representing

# JAMELIE HASSAN

April 27-June 13

Solo show at  
LONDON REGIONAL ART GALLERY  
catalogue essay by  
CHRISTOPHER DEWDNEY

185 Richmond Street W. Toronto

YARLOW  
SALZMAN  
GALLERY

## SUE COE

Recent Drawings and Paintings  
May 26 through June 30

July and August  
Group Show Gallery Artists

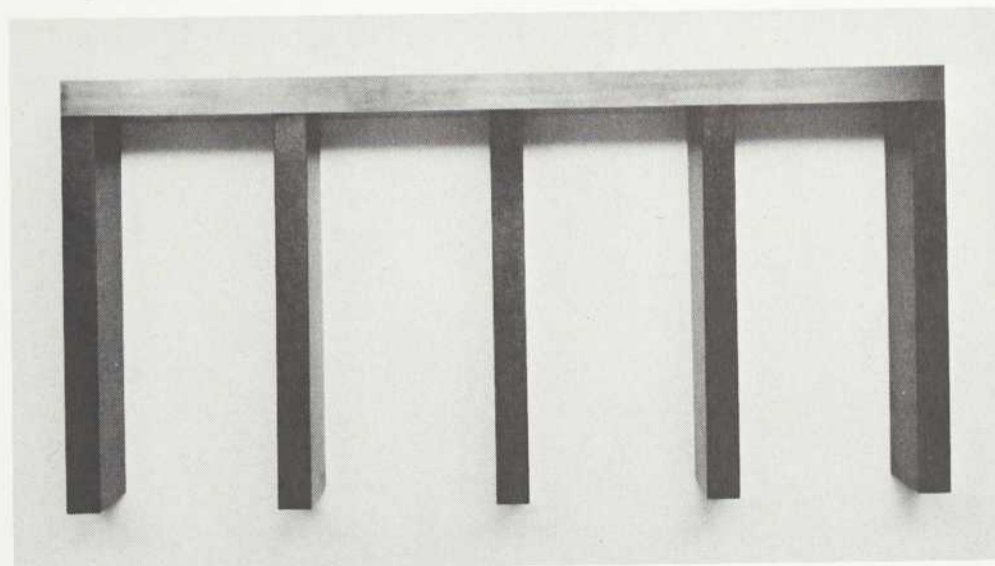
515 Queen Street West, Toronto,  
Canada M5V 2B4. 416/362-3738.

S.L.SIMPSON GALLERY

## Exposition

### Reflets

L'art contemporain à la Galerie nationale du Canada  
depuis 1964



*Sans-titre*, 1964, Don Judd, américain  
Collection: Galerie nationale du Canada

11 mai - 26 août

Comprenant une centaine de peintures, d'œuvres sur papier, de sculptures, d'installations et de bandes vidéo, cette exposition pose un regard historique sur les collections d'art contemporain à la Galerie nationale. Des artistes réputés du Canada, des États-Unis, de l'Angleterre et de l'Europe sont représentés

### Galerie nationale du Canada

Elgin et Slater, Ottawa (613) 992-4636

Des chaises roulantes sont disponibles pour les personnes handicapées — rampe sur la rue Albert



Musées nationaux  
du Canada

National Museums  
of Canada

Canada



Grieder

**THE INTERNATIONAL ART FAIR:  
THE GALLERY OF THE GALLERIES.**

Art 15'84: The most important international Art Fair for 20th century art. Daily from 10 a.m. to 8 p.m. Information and catalogue: Secretariat Art 15'84, P.O. Box, CH-4021 Basel/Switzerland, Phone 061/26 20 20.



**ALLEMAGNE**

WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

**ANGLETERRE**

ARTS COUNCIL SHOP, 16 Garrich Street, London WC2  
 I.C.A. Bookshop, 12 Carlton House Terrace, London SW1Y 5AH  
 NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1

**BELGIQUE**

GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plaineveau (Liège)  
 I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen  
 LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

**ÉCOSSE**

THIRD EYE CENTRE, 350 Sauchiehall St., Glasgow G2 3JD

**ÉTATS-UNIS**

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo NY 14222  
 ART IN FORM, 2237 Second Avenue, Seattle, WA 98121  
 ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603  
 ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110  
 ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291  
 BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021  
 CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704  
 GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles, CA 90069  
 HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213  
 JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012  
 MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St., Chicago, Ill. 60611  
 NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012  
 RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019  
 RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago, Ill. 60611  
 ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408  
 SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003  
 SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013  
 VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607  
 WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street, N.W., Washington, DC 20005  
 WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

**FRANCE**

GALERIE CHANTAL CROUSEL, 80, rue Quincampoix, 75003 Paris  
 GALERIE DURAND-DESSERT, 3, rue des Haudriettes, 75003 Paris  
 GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris  
 LE CONSORTIUM, 16, rue Quentin, 21000 Dijon  
 LIBRAIRIE CONTRECHAMPS, 13, rue des Soeurs Noires, 34000 Montpellier  
 LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris  
 MUSÉE D'ART MODERNE, Librairie, 6 rue Gaston de Saint-Paul, 75016 Paris.

**HOLLANDE**

ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag  
 ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam  
 DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam  
 ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestratt 78, Amsterdam  
 VERINIGING VAN VIDEOKUNSTENAARS, Bloemgracht 121, 1066 KK Amsterdam

**ITALIE**

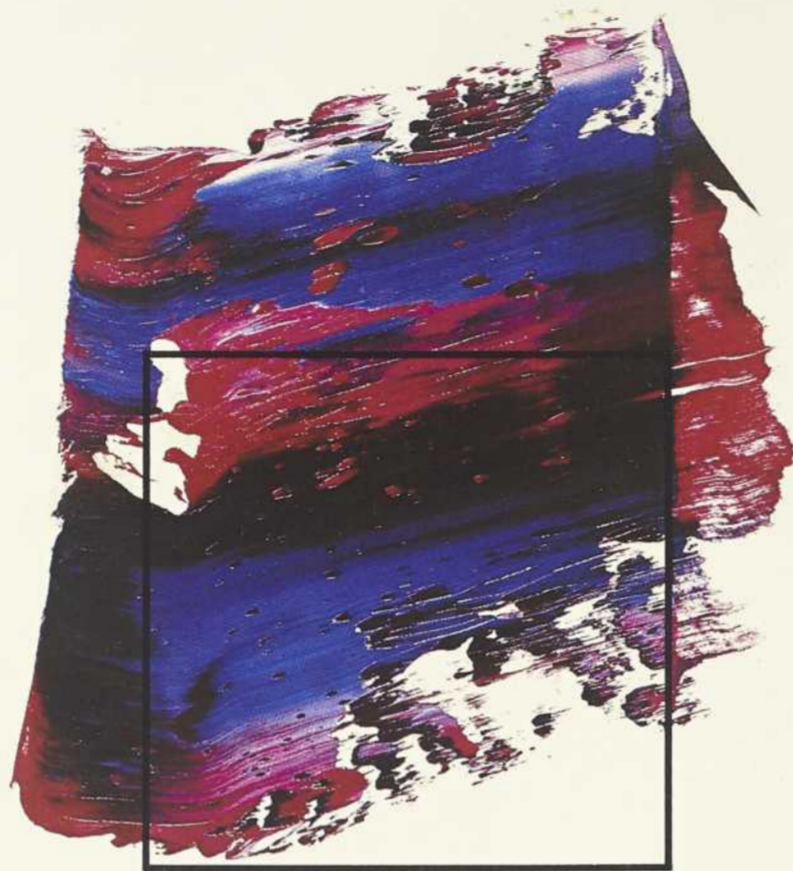
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano  
 OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino  
 PRIMO PIANO, Via Panisperna 203, 00184 Roma  
 SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze  
 STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

**SUISSE**

GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg  
 LIBRAIRIE ALTERNATIVE, 25, bd. du Pont d'Arve, 1205 Genève  
 STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel



# VIA NEW YORK



*Une exposition organisée par  
le Musée d'art contemporain de Montréal  
grâce à l'aimable collaboration des galeries*

*MARY BOONE / MICHAEL WERNER*

*LEO CASTELLI*

*BLUM HELMAN*

*NANCY HOFFMAN*

*TONY SHAFRAZI*

*HOLLY SOLOMON*

*SONNABEND*

*SPERONE / WESTWATER*

**8 MAI — 24 JUIN 1984 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, CITÉ DU HAVRE, MONTRÉAL (514) 873-2878**

**NICHOLAS AFRICANO / GEORG BASELITZ / JEAN-MICHEL BASQUIAT / ENZO CUCCHI / RAFAEL  
FERRER / KEITH HARING / JORG IMMENDORFF / ANSELM KIEFER / CARLO MARIA MARIANI / MIMMO  
PALADINO / A.R. PENCK / DAVID SALLE / KENNY SCHARF / JULIAN SCHNABEL / DONALD SULTAN /**